

## Raphael Rosenberg

### *Le vedute della statua*

#### Michelangelos Strategien zur Betrachterlenkung\*

Die ausführlichsten Aussagen des Cinquecento zur Frage nach den Ansichten einer Skulptur stammen von Benvenuto Cellini. Der Goldschmied und Bildhauer mit literarischem Talent entwickelt sie in verschiedenen Schriften stets in Hinblick auf die Bearbeitung eines rechteckigen Marmorblocks: Der Bildhauer sollte schon im Entwurf, bei der Arbeit am kleinformatigen Tonbozzetto, von der vorderen Ansicht einer Figur ausgehen, die Cellini *veduta dinanzi* oder *veduta principale* nennt.<sup>1</sup> Diese Ansicht ist diejenige, von der aus man anschließend den Marmorblock zu behauen hat.<sup>2</sup> Wenn der Bildhauer am Modell eine befriedigende Form für diese Vorderansicht gefunden hat, sollte er bemüht sein, die Figur auch von den drei anderen orthogonalen Hauptansichten – auch diese nennt Cellini *vedute principali* – schön (*graziate*) zu gestalten. Anschließend sollte er sich der Ausarbeitung aller anderen Seiten widmen: *Le quali non tanto otto vedute le sono più di quaranta, perché un dito solo che un volge la sua figura, un muscolo si mostra troppo o poco.*<sup>3</sup> Der Bildhauer muß also, indem er den Bozzetto aus unterschiedlichen Ansichten überprüft, immer neue, ver-

\* Nach dem Frankfurter Kolloquium hatte ich Gelegenheit, das Thema dieses Aufsatzes am Zentralinstitut für Kunstgeschichte (München) und in der Bibliotheca Hertziana (Rom) vorzutragen. Den sich daran anschließenden Diskussionen verdanke ich zahlreiche Anregungen. Für ihre eingehende Kritik des Textes und zahlreiche Hilfestellungen danke ich Gerd Blum, Marion Brenker, Thomas Flum, Ullrich Gotter, Hans Hubert, Anja Käßheimer, Birgit Laschke, Heidrun Rosenberg, Eike Schmidt, Peter Stephan, Detlev Wannagat und – last but not least – den Herausgebern dieses Bandes!

1 Benvenuto Cellini, *Sopra l'arte del Disegno*, in: Ders., *I trattati dell'oreficeria e della scultura*, hg. von Luigi De-Mauri, Mailand 1927, S. 253.

2 Dies wird explizit formuliert in: Benvenuto Cellini, *Trattato della scultura*, ed. De-Mauri (Anm. 1) § 6, S. 228. Vgl. Vasari, der eine ähnliche Vorgehensweise ebenfalls ausdrücklich in Bezug auf Michelangelo erläutert, ohne den Begriff der *veduta* zu verwenden (die unterschiedlichen Stellen hat Paola Barocchi, *La Vita di Michelangelo*, Bari 1962, Bd. II, S. 229ff. zusammengestellt).

3 Cellini (Anm. 1) S. 253. Der Bezug zum Marmor ist implizit: Cellini geht hier von vier orthogonalen Seiten aus. Vgl. auch Benvenuto Cellini, *La Vita*, a cura di Lorenzo Bellotto, Mailand 1996, S. 743. Im ›Discorso sopra la differenza nata tra gli scultori e pittori‹ steigert Cellini seine Aussage sogar auf mehr als hundert Ansichten (*sono cento vedute o più*): ed. De-Mauri (Anm. 1) S. 270.

feinernde Korrekturen durchführen.<sup>4</sup> Diese *difficoltà*, die sich aus dem Kontext seiner produktionsästhetischen Theorie ergibt, setzt Benvenuto im Zusammenhang des *Paragone* als Argument ein: Rundplastische Figuren setzen eine größere Meisterschaft voraus und sind daher einansichtigen Gemälden überlegen.<sup>5</sup>

Cellini beruft sich bei seinen Aussagen über die Ansichten von Statuen, sowohl im Hinblick auf die Werkgenese, als auch in Bezug auf die daraus abgeleitete Überlegenheit gegenüber der Malerei, stets auf Michelangelo. Stimmt Cellinis Theorie der *veduta* mit Michelangelos Praxis überein? Entspricht diese Theorie der zeitgenössischen Rezeption?

Um diese Fragen zu beantworten, werde ich anhand dreier Beispiele analysieren, wie Michelangelo die Ansichten seiner Statuen differenziert und damit die Bewegung des Betrachters um die Figuren herum lenkt: 1. der *Aurora* und *Notte* aus der *Neuen Sakristei*, 2. des *Bacchus*, der sich heute im Bargello befindet und 3. zweier *Bozzetti* mit Kampfgruppen, von denen der eine in der Casa Buonarroti, der andere nur noch in Kopien überliefert ist. Zuvor gehe ich aber noch auf die Diskussionen über die Ansichtigkeit von Statuen ein, wie sie in der Kunstliteratur zwischen dem 16. und dem 20. Jahrhundert geführt worden sind, wobei ich Stellungnahmen zu Michelangelo besonders berücksichtigen werde.

## Die Ansichten einer Skulptur. Eine Begriffsgeschichte

Der Begriff der *veduta* beziehungsweise *vista* einer Figur findet erst in der Mitte des Cinquecento Eingang in den kunsttheoretischen Diskurs. Neben Cellini verwenden ihn auch Francesco da Sangallo und Bronzino in den Briefen zur Frage des *paragone*, die sie 1546 an Varchi adressieren, und bald darauf greift Vasari diese Argumente in der ersten Auflage der *Vite* auf.<sup>6</sup>

4 Dies ist so schwer, dass er, Cellini (Anm. 1) S. 254, keine Skulptur kenne, die von allen Seiten gleich schön sei: *la qual cosa è tanta e tale, che mai si vidde figura nissuna che facessi bene per tutti e versi.*

5 *Dico che l'arte della scultura infra tutte l'arte che s'interviene disegno è maggiore sette volte, perché una statua di scultura de' avere otto vedute, e conviene che le sieno tutte di equal bontà,* in: *Lettere di artisti a Benedetto Varchi (1549)*, zit. nach Paola Barocchi (Hg.), *Scritti d'arte del Cinquecento*, Bd. I, Mailand-Neapel 1971, S. 519f.

6 Siehe Lars Olof Larsson, *Von allen Seiten gleich schön. Studien zum Begriff der Vielansichtigkeit in der europäischen Plastik von der Renaissance bis zum Klassizismus*, Stockholm 1974, S. 17-21.

Wie Lars Olof Larsson gezeigt hat, ist dieser Begriff damals und noch bis gegen Ende des 18. Jahrhunderts ein Qualitätskriterium. *Veduta* bedeutet in der Kunstliteratur dieser Zeit eine Ansicht, von der aus eine Skulptur angesehen werden kann, d.h. von der aus eine Figur als anatomisch gelungen erscheint.<sup>7</sup> Als Beispiel zitiere ich einige Zeilen über Michelangelos *Bacchus* aus Gori's »Museum florentinum« von 1734: *Omnes Statuae intuentibus exhibent complures prospectus ratione loci ubi contemplantur; ex his prospectibus unus saltem occurrit minus gratus, atque, ut aiunt Pictores, interdum odiosus: in hoc vero pereximio Florentinis Praxitelis Michaëlis Angeli Buonarrotii simulacro prospectus omnes undequaque absolutissimum atque pulcherrimum eius opus declarant, summaque cum voluptate spectandum, quos hae tres Tabulae ostendunt.*<sup>8</sup>

Gori's Bewunderung drückt sich zugleich darin aus, dass er Michelangelos Skulptur in einem Band aufnimmt, der antiken Skulpturen gewidmet ist und dieses Werk erstmals aus verschiedenen Ansichten reproduziert.<sup>9</sup>

Das Verständnis dessen, was unter »Ansicht einer Statue« zu verstehen sei, unterliegt seit dem frühen 19. Jahrhundert einem radikalen Wandel. Es wird nicht mehr gefragt, von wo aus eine Skulptur gesehen werden kann, sondern von wo aus man sie sehen muss. Man diskutiert nicht mehr über gelungene, sondern über zulässige, d.h. richtige oder falsche und damit nicht zulässige Ansichten von Skulpturen. Während vom 16. bis zum 18. Jahrhundert die Vielzahl der *vedute* etwas über die Qualität einer Statue aussagte, versucht die Kunstliteratur seit dem 19. Jahrhundert festzulegen, wie viele Ansichten der Bildhauer für seine Statuen vorgesehen habe. Zahlreiche Kunstschriftsteller gehen davon aus, dass es zum Wesen eines jeden Bildhauers gehöre, seine Skulpturen für eine bestimmte Anzahl richtiger Ansichten geplant zu haben. Vermutlich war es Cicognara, der diese Auffassung erstmalig vertrat; zumindest wird sie in seiner »Storia della scultura« sehr deutlich. So schreibt er über Michelangelo: *Dal Bacco in poi, presso che tutte le figure scolpite da Michelangelo non si prestano ad esser vedute felicemente che in un prospetto solo.* Selbst jene Statuen, die frei aufgestellt wurden *come il David colossale, e il Cristo risorto della Minerva*

7 Es ist die zentrale Schlussfolgerung Larssons (Anm. 6). Vgl. unten Anm. 18.

8 »Statuae antiquae deorum et virorum illustrium centis aereis tabulis incisae quae exstant in thesauro medico cum observationibus Anthonii Francisci Gori«, Florenz 1734, S. 56. In deutscher Übersetzung also: »Alle Statuen bieten den Betrachtern je nach Standpunkt mehrere Ansichten. Von diesen Ansichten erweist sich mindestens eine als weniger gefällig und bisweilen sogar – wie die Maler behaupten – als hässlich. An diesem außerordentlichen Bildwerk des Florentiner Praxiteles Michelangelo Buonarroti jedoch beweisen alle Ansichten von überall, welche diese drei Tafeln zeigen, dass sein Werk das vollkommenste und schönste und dass es mit größter Begierde zu betrachten sei.«

9 Gori (Anm. 8) Tab. LI-LIII.

*non sono fatte per esser vedute con egual buon effetto da tergo come di fronte, ma si presentano favorevolmente da una sola parte.*<sup>10</sup> Man bemerkt den grundlegenden Wandel bereits daran, dass Cicognara mehrfach den Begriff *prospetto* (Stirnseite) an Stelle von *veduta* (Ansicht) verwendet. Vergleichbare Aussagen finden sich im 19. Jahrhundert mehrfach. So notiert beispielsweise Delacroix in seinem Tagebuch: *Il [Michel-Ange] ne procède pas, dans sa sculpture, comme les anciens, c'est-à-dire par les masses; il semble toujours qu'il a tracé un contour idéal qu'il s'est appliqué à remplir, comme le fait un peintre. On dirait que sa figure ou son groupe ne se présente à lui que sous une face: c'est le peintre. De là, quand il faut changer d'aspect comme l'exige la sculpture, des membres tordus, des plans manquant de justesse, enfin tout ce qu'on ne voit pas dans l'antique.*<sup>11</sup> Delacroix' Annahme, wonach Michelangelo seine Skulpturen vom Umriss aus konzipiert habe, ist ungewöhnlich. Sie widerspricht der Rezeption der Zeitgenossen des Florentiner Bildhauers, – sofern ich diese anhand von Beschreibungen und Nachzeichnungen nachvollziehen konnte. Eine vergleichbare, den Umriss betonende Sichtweise lässt sich aber – in Bezug auf antike Statuen – bereits in Winkelmanns Schriften nachweisen. Sie spielt eine große Rolle in Flaxmans ›Lectures on Sculpture‹, die 1829 posthum gedruckt wurden.<sup>12</sup> Ich vermute, dass diese Sichtweise durch die Betrachtung der Skulpturen unter Einbeziehung von Stichen erlernt und eingeübt wurde. Reproduktionsstiche, die bereits vor Flaxman dem Umriss der Darstellung einen hohen Stellenwert beimessen und die für Winkelmann, als er vor der Übersiedlung nach Rom seine Grundannahmen entwickelte, eine genauso große Bedeutung gehabt haben dürfen, wie für Delacroix, der sein Leben lang Italien nicht betreten hat. Wenn man Skulpturen anhand von Reproduktionsstichen kennengelernt und sich eingepreßt hat, kann man angesichts des Originals durch andere Ansichten enttäuscht sein.

Inwiefern der Reproduktionsstich allein für den Wandel der Rezeption verantwortlich ist, sollte überprüft werden, Tatsache bleibt aber, dass die neue Auffassung der Ansichten einer Statue, wie sie von Cicognara und Delacroix formuliert wird, im 20. Jahrhundert fortlebt und in der Kunstwissenschaft die Grundlage zweier Forschungsrichtungen geworden ist: Ausgehend von Wölfflin wurden Ansichten als ein Stilphänomen untersucht; gleichzeitig haben –

10 Leopoldo Cicognara, *Storia delle sculture dal suo risorgimento in Italia sino al secolo XIX. Per servire de continuazione alle opere di Winkelmann e di d'Agincourt*, Bd. 2, Venedig 1816, S. 287.

11 Eugène Delacroix, *Journal. 1822–1863*, hg. von André Joubin, Paris 1981, S. 340 (9.5.1853).

12 Larsson (Anm. 6) S. 30f.

spätestens seit Justi – andere Kunsthistoriker versucht, inhaltliche Differenzen der unterschiedlichen Ansichten einer Statue zu beschreiben.

In drei Aufsätzen, die zwischen 1896 und 1914 erschienen sind und den Titel ›Wie man Skulpturen aufnehmen soll‹ tragen, setzt sich Wölfflin mit dem zunehmenden Gebrauch von Fotografien als Reproduktionsmittel von Skulpturen auseinander.<sup>13</sup> Die Frage der fotografischen Aufnahmen ist für Wölfflin genauso eine Frage der ›richtigen‹ Ansicht, wie sie es für Cicognara gewesen war, als er die Stiche für seine reich bebilderte Geschichte der Skulptur in Auftrag gab. Wölfflin setzt sich darüber hinaus mit Adolf von Hildebrandts einflussreicher Schrift von 1893 über ›Das Problem der Form‹ auseinander. Dort hatte Hildebrandt gefordert, der Bildhauer solle sein Werk so gestalten, dass es aus einer Ansicht heraus klar und übersichtlich zu fassen sei.<sup>14</sup> Aus der Feststellung heraus, dass verschiedene Bildhauer mit einer unterschiedlichen Anzahl richtiger Ansichten gearbeitet haben, relativiert Wölfflin den normativen Grundsatz Hildebrandts zu einer Stilfrage: ›Die Entwicklung der Renaissance geht grundsätzlich dahin, den Inhalt der Figur immer mehr in einer solchen Ansicht zu sammeln. Aber Renaissance bedeutet nur eine Stilmöglichkeit; für den Barock gibt es keine gleiche Verpflichtung, nicht weil er schlechtere, sondern weil er andere Kunst macht.‹<sup>15</sup> Später schreibt er zum Barock: ›Die eine feste Silhouette, in dem das Ganze wie in einem goldenen Reif ruht, verliert mehr und mehr an Bedeutung, die Figur spielt in verschiedenen Ansichten, der Reiz liegt nicht in einer festgelegten letzten Formel, sondern gerade in der unverfestigten Ansicht. Das ist die Kunst Berninis.‹<sup>16</sup> Wölfflins Beziehung zwischen den Ansichten von Statuen und der allgemeinen Stilentwicklung wurde zu einer Herausforderung der deutschsprachigen Kunstgeschichte, sofern sich diese als Stilgeschichte verstand. Sie löste die jahrzehntelange und kontroverse Suche nach einem schlüssigen System aus; ein System, das die Beschaffenheit der Ansichten von Statuen mit den allgemeingültigen Stilstufen der Kunstgeschichte in Einklang bringen sollte. Seit Brinckmanns Band für das ›Handbuch der Kunstwissenschaft‹ von 1917 wird Michelangelo dabei stets die Rolle des Übergangsgliedes von Renaissance zu Ba-

13 Heinrich Wölfflin, *Wie man Skulpturen aufnehmen soll*, in: *Zeitschrift für bildende Kunst* 7, (1896), S. 224–228; 8, (1897), S. 294–297 und 26, (1914), S. 237–244.

14 Adolf von Hildebrandt, *Das Problem der Form in der bildenden Kunst*, Straßburg 1893, bes. Kap. 5, vgl. Larsson (Anm. 6) S. 8f.

15 Wölfflin 1896 (Anm. 13) S. 225. Wölfflin behauptet, Michelangelos *Bacchus* müsse ›etwas von der Seite her gesehen werden [...]. Der Künstler hat in der Bildung der Bodenplatte deutlich [!] angegeben, wo die Hauptansicht gesucht werden muss.‹ (ib. S. 228).

16 Wölfflin 1914 (Anm. 13) S. 32.

rock zugewiesen.<sup>17</sup> Die zwanghafte Systembesessenheit dieses Diskurses fällt auf fast groteske Art und Weise bei seiner emigrationsbedingten Übertragung in die englische Sprache auf: *The mature style of Michelangelo*, schreibt 1939 Panofsky, *who was averse to free-standing statuary, differs from Mannerism, in that his figures [...] force the beholder to concentrate upon one predominant view which strikes him as complete and final. It differs from the Baroque, in that this predominant view is not based on subjective visual experience but on objective frontalization. And it differs from the High Renaissance in that the aesthetical and psychological effect of this frontalization is diametrically opposite to that obtained by the application of Hildebrand's relief principle.*<sup>18</sup>

Fast gleichzeitig mit Wölfflin stellt sich auch Justi die Frage, wie man Skulpturen fotografisch aufnehmen sollte.<sup>19</sup> In seinem Michelangelo-Buch aus dem Jahr 1900 gibt er in diesem Zusammenhang eine bemerkenswerte Beschreibung der *Medicimadonna*, bei der er drei Ansichten unterscheidet: »Die heilige Mutter sitzt da, wie ermüdet, ja erschöpft, das Haupt nach vorn geneigt, mit dem fast toden Blick [...]. Man erkennt sein altes Motiv: den Gegensatz der stillen, nachdenklichen, ernsten, edlen Frau und des vor Überkraft unruhigen Kindes, aber hier in stärkeren Accenten als je. [...] Welche Überraschung nun, wenn man auf die Seite tritt! Es ist, als werde ein Vorhang weggezogen und ein ganz anderes Werk sichtbar, in Geist und Form. Die steile, überhängende, eingeklemmte Gestalt ist verschwunden. Von links erblicken wir eine hohe anmutvolle Profilfigur, die sich über das Kind auf ihrem Schoße hinaus, huldvoll einem nahenden Beter zuzuneigen scheint. Frei im Raum sich ausbreitend, in langen, durchgehenden, sanften Linien; besonders derjenigen, die vom

17 A[ibert] E[rich] Brinckmann, *Barockskulptur. Entwicklungsgeschichte der Skulptur in den romanischen und germanischen Ländern seit Michelangelo bis zum Beginn des 18. Jahrhunderts*, Berlin-Neubabelsberg 1917, S. 76.

18 Erwin Panofsky, *Studies in Iconology. Humanistic Themes in the Art of the Renaissance*, New York 1939, S. 176. Larsson (Anm. 6), dem ich einige der in diesem Abschnitt dargestellten Zusammenhänge verdanke, hat sich besonders deutlich gegen diese Auffassung gewehrt und auf den andersartigen Begriff der »Ansicht« im 16. Jahrhundert hingewiesen. Der abschließende Satz seiner Studie (S. 96) lautet: »Von allen Seiten gleich schön: für den Bildhauer war das eine Frage der Qualität, erst die Kunstgeschichte unseres Jahrhunderts hat daraus ein Stilproblem gemacht.«

19 Carl Justi, *Michelangelo. Beiträge zur Erklärung der Werke und des Menschen*, Leipzig 1900, S. 376f.: »Nein, *veduta principale* ist nicht gleichbedeutend mit zureichender und erschöpfender Ansicht. [...] Beide Ansichten sind unmalerisch; die Frontalansicht galt bei den Malern, seit es eine Kunst des Bildnisses gab, für ungünstig und stumpf. Wogegen das Profil mehr für Personen von ausgeprägter Physiognomie passt [...]. Die entgegengesetzten Eigenschaften hat die Dreiviertelansicht, die am wenigsten monumental, allen Reiz des Zufälligen hat, die Bewegung und das Leben; es ist die liebenswürdigste. Daher müssen sie Maler und Photographen wählen, selbst wenn sie Statuen aufnehmen.«

Scheitel über die Schulter in den leicht aufgestützten Arm und bis zu der den Sitz berührenden Hand herabgleitet. [...] Endlich, von rechts betrachtet, in malerisch bewegter Dreiviertelansicht verwandelt sie sich wieder in die liebevolle Mutter, ganz mit dem Kinde beschäftigt, das sie, seine Schulter umfassend, zärtlich an sich drückt. Und so erscheint die Hauptansicht, die der Bildhauer nach seiner Kunstdoctrin der Gruppe gab, fast wie eine Verschleierung, gleich als habe er ihr tieferes Geheimnis den zerstreut vorübereilenden Profanen entziehen wollen.«<sup>20</sup> Justi fällt es offensichtlich schwer, das seit Cicognara zur Lehrmeinung avancierte Diktum, wonach Michelangelos Skulpturen stets eine einzige Hauptansicht besitzen, in Frage zu stellen. Andererseits beschreibt er drei verschiedene Ansichten, von denen jede »ihren eigenen Charakter und Wert, ihre besondere Schönheit« besitzt. Die Skulptur – so Justi – lebt aus der Vielfalt der Ansichten: »jede [Ansicht] fordert als ihr Komplement die anderen.«<sup>21</sup> Derartige Auffächerungen von Skulpturen nach meist drei, thematisch unterschiedlichen Ansichten sind mehrfach in der Kunstgeschichte des 20. Jahrhunderts vorgenommen worden. In Bezug auf Michelangelo seien Laux Beschreibung des *Moses* von 1943,<sup>22</sup> Kuhns Bemerkungen über den *Christus aus Santa Maria sopra Minerva* und über die Florentiner *Pietà* von 1980 sowie neuerdings die ausführlicheren Untersuchungen von Schwedes erwähnt.<sup>23</sup>

Zusammenfassend kann man also feststellen, dass die Vorstellung, wonach eine Skulptur nur eine oder einige wenige richtige Ansichten besitzt, unmittelbar mit der Praxis, Skulpturen durch ihre gestochenen, bzw. fotografischen Reproduktionen zu betrachten und im Angesicht der Originale darüber nachzudenken, wie man sie aufnehmen sollte, verknüpft ist. Diese seit Cicognara weit verbreitete Vorstellung ist völlig verschieden von dem Begriff der *veduta*, wie er von Cellini und seinen Zeitgenossen verwendet wurde.

Nun bleibt zu klären, ob und inwiefern Michelangelos Praxis mit dem zeitgenössischen Begriff der *veduta* ausreichend beschrieben ist. Da das Ver-

20 Justi (Anm. 19) S. 379f.

21 Justi (Anm. 19) S. 376.

22 Karl August Laux, Michelangelos Juliusmonument. Ein Beitrag zur Phänomenologie des Genies, Berlin 1943, S. 349.

23 Rudolf Kuhn, Die Dreiansichtigkeit der Skulpturen des Gian Lorenzo Bernini und des Ignaz Günther, in: Klaus Ertz (Hg.), Festschrift für Wilhelm Messerer zum 60. Geburtstag, Köln 1980, S. 231–249, bes. S. 242f. Kerstin Schwedes, *Historia in statua*. Zur Eloquenz plastischer Bildwerke Michelangelos im Umfeld des Christus von Santa Maria sopra Minerva zu Rom, Frankfurt a. M. u.a. 1998, Dies., Wortlose Beredsamkeit. Evokatorische Bildsprache von Michelangelos *Römischer Pietà* und dem *Minerva-Christus*, in: Hartmut Laufhütte (Hg.), Künste und Natur in Diskursen der Frühen Neuzeit, Wiesbaden 2000, I, S. 355–372.

ständnis dessen, was Ansichten einer Statue seien, sich seit dem 18. Jahrhundert deutlich verändert hat, sollte diese Frage durch die Untersuchung der vorhergehenden Rezeption erörtert werden. Diese Rezeption ist in einigen wenigen schriftlichen Quellen und vor allem in zahlreichen Nachzeichnungen überliefert. Jeder, der eine Skulptur zeichnete, war gezwungen, einen Standort und damit eine bestimmte Ansicht auf die zu zeichnende Skulptur zu wählen. Die Ansicht einer einzelnen Nachzeichnung mag zufällig sein, die gehäufte Wahl von bestimmten Ansichten gibt aber Aufschluss über die Sichtweise zeitgenössischer Betrachter. Bei der Analyse der einzelnen Statuen werde ich auch die neuere Rezeption erwähnen, um die bereits dargestellte Veränderung der Betrachtungsweise am Einzelbeispiel anschaulicher zu machen.

### Notte und Aurora

Als Michelangelo 1534 seine Heimat Florenz verlassen hatte, lagen die vier *Tageszeiten* wahrscheinlich auf dem Boden der *Neuen Sakristei* von S. Lorenzo. Erst nachdem die sterblichen Reste der Medici Herzöge in den Sarkophagen bestattet wurden, konnten diese Skulpturen aufgestellt werden, was im Dezember 1546 durch Tribolo erfolgte. Tribolo hat sich allem Anschein nach an Michelangelos Intention gehalten und keine Überarbeitungen an den Skulpturen vorgenommen. Demnach liegen alle vier Skulpturen mit nur geringen Abweichungen auf den Sarkophagvoluten vor der Architektur beider Grabmäler. Der Betrachter kann diese Skulpturen in einem Winkel von etwa  $160^\circ$  umrunden. Auffällig ist, dass die Nachzeichner des 16. Jahrhunderts diese Möglichkeit sehr unterschiedlich genutzt haben. Der Unterschied fällt besonders bei den zwei weiblichen Figuren auf, von denen auch die größte Anzahl von Nachzeichnungen überliefert ist. Während sämtliche Nachzeichnungen der *Notte* in einem Radius von  $30^\circ$ , annähernd frontal zum Marmorblock angefertigt wurden, sind die *Nachzeichnungen* der *Aurora* auf ein Spektrum von  $135^\circ$  verteilt (Abb. 1).

Die *Aurora* war noch vor 1546, als sie am Boden lag und sich dem Blick der Betrachter vergleichsweise aufsichtig anbot, ein von allen Seiten aus begehrter Gegenstand zeichnerischer Rezeption. Ich verweise auf ein gutes Dutzend erhaltener Blätter des 16. Jahrhunderts, die von einem Standort vor den Füßen der Figur, dicht bei der Wand, bis fast zum Blick auf das hinter ihrem Rücken verlaufende Kopftuch reichen. Von Francesco Sal-

viati sind sogar zwei Blätter aus denkbar unterschiedlichen Ansichten erhalten.<sup>24</sup>

Die Vielfalt der Ansichten der Nachzeichner spiegelt sich in der Beschreibung, die Francesco Bocchi in seinem Florenz Führer von 1591 von dieser Statue gegeben hat: [...] *e come che altri si muti di luogo, onde si fa diversa veduta, tuttavia riesce l'industria rarissima, e stupenda* [...].<sup>25</sup> Bei der Notte unterscheidet Bocchi dagegen drei verschiedenen Ansichten: *E bellissima questa figura, quando mostra sua veduta nell'entrare in questo luogo da man sinistra, e nella destra parimente; ma nel mezzo, e in faccia oltra ogni stima è stupenda*.<sup>26</sup> Demnach gibt es seitliche Ansichten, von denen aus die Skulptur durchaus sehr schön sei (*bellissima*), doch spendet Bocchi sein höchstes Lob (*stupenda*), das bei der Aurora für alle Ansichten galt (*onde si fa diversa veduta*), ausdrücklich nur für die Frontalansicht (*in faccia*). Die Textstelle ist bemerkenswert: Mir ist bislang keine andere aus dem 16. Jahrhundert bekannt geworden, die so präzise, in Bezug auf eine *bestimmte* Skulptur, die Qualität verschiedener *vedute* differenziert. Obwohl der Begriff, wie bereits erwähnt, schon kurz vor der Mitte des Cinquecento im kunsttheoretischen Diskurs vorkommt, ist Bocchi dennoch wohl der erste, der ihn in einer Beschreibung verwendet. Bemerkenswert ist darüber hinaus, dass die frühe zeichnerische Rezeption mit Bocchis Aussagen übereinstimmt: Bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts geben alle mir bekannten Nachzeichnungen diese Statue mit geringen Abweichungen stets frontal wieder – auch in diesem Fall handelt es sich um ein Dutzend Blätter.<sup>27</sup>

Eine seitliche Ansicht der *Notte* kommt in Nachzeichnungen erst seit dem späten 18. Jahrhundert vor. So beispielsweise das Blatt, das David d'Angers 1811 gezeichnet hat (Abb. 2).<sup>28</sup> David war offensichtlich fasziniert von dem rhythmischen Verhältnis der Glieder, besonders zwischen den Beinen und dem rechten Unterarm einerseits sowie der linken Schulter andererseits. Dieses Spiel von Linien und gegenstandsübergreifenden Bewegungen wiegt den in dieser Ansicht unweigerlich eintretenden Verlust anatomischer Klarheit auf: Das lang ausgestreckte rechte Bein der liegenden Figur bildet eine leicht ge-

24 Raphael Rosenberg, Beschreibungen und Nachzeichnungen der Skulpturen Michelangelos. Eine Geschichte der Kunstbetrachtung, München–Berlin 2000, bes. S. 88. Die Zeichnungen Salviatis, die sich im British Museum und in Edinburgh befinden, sind dort als NZ 413 und NZ 414 verzeichnet.

25 Francesco Bocchi, *Le bellezze della città di Fiorenza, Dove à pieno di Pittura, di Scultura, Di sacri Tempij, di Palazzi i più notabili artifizij, & più preziosi si contengono*, Florenz 1591, S. 275.

26 Bocchi (Anm. 25) S. 268f.

27 Rosenberg (Anm. 24) bes. S. 89. Eine vollständige Liste der Nachzeichnungen ist über den Index zu erschließen.

28 Rosenberg (Anm. 24) NZ 161.

bogene, spannungsvoll dynamische Diagonale, die sich ideell bis zur linken Schulter fortsetzen lässt, doch fällt es schwer, sich den organischen Zusammenhang dieses Beins mit dem Rest des Körpers vorzustellen. David hat Michelangelos Figur auch in einer traditionellen, frontalen Ansicht gezeichnet. Das Blatt ist zwar verschollen, doch hat sich eine, von ihm datierte und signierte, durchgepauste Umrisszeichnung in Angers erhalten (Abb. 3). David hat 1815 in Rom Umrisspausen beider Ansichten der *Notte* zusammen mit zwei Ansichten der *Aurora* und je ein Blatt der beiden männlichen *Tageszeiten* angefertigt – allesamt wahrscheinlich nach Zeichnungen von 1811.<sup>29</sup> Aufgrund der Informationen, die wir über den 1788 geborenen Künstler besitzen, ist kein Projekt bekannt, das eine Publikation von Umrissstichen dieser Skulpturen hätte einbeziehen können. Die Umrisszeichnungen von David bezeugen aber sein Interesse für die lineare Struktur der Skulpturen.

Schon vor David hatten Flaxman, später etwa Rodin und Macke Nachzeichnungen der *Notte* von einem seitlichen Standort aus aufgenommen.<sup>30</sup> Die Voraussetzung für die Wahl solcher Ansichten ist eine veränderte Betrachtungsweise, die die anatomische Korrektheit, den organischen Zusammenhang des Körpers nicht mehr als das höchste Maß, beziehungsweise als eine notwendige Voraussetzung für jede Skulptur fordert. Diese veränderte Betrachtungsweise entspricht dem oben dargestellten Wandel von der *veduta* zum *prospetto*.

Michelangelo hat also bei den zwei weiblichen Tageszeiten, die bei identischen Aufstellungsbedingungen einander gegenüber positioniert sind, einerseits eine Figur geschaffen, die Cellinis Forderung nach zahlreichen gelungenen *vedute* erfüllt (die *Aurora*), andererseits eine Skulptur, die im Sinne Cellinis nur in der *veduta dinanzi* als *graziata* zu bezeichnen ist (die *Notte*). Hier stellt sich die Frage, ob dem *drivino* Buonarroti ein Fehler unterlaufen ist, oder ob er nicht vielmehr seine (angeblichen) Vorsätze absichtlich gebrochen hat. Ich plädiere für letzteres: Michelangelo will durch die *vedute* gerade den Unterschied beider Figuren steigern, also den Kontrast zwischen der Geschlossenheit der *Notte* und der Offenheit der *Aurora*, zwischen dem In-sich-Versunken-sein, dem Schlaf der *Nacht*, die dem Betrachter keinen Einblick gewährt, und dem Aufwachen, dem sich Ausstrecken, dem sich im Raum und dem Raum gegenüber Öffnen der *Morgendämmerung*. Michelangelo lässt bei der *Notte* anatomisch fragwürdige Seitenansichten zu, weil die Einsichtnahme nur aus der Vorderansicht erfolgen soll. Damit unterstreicht er die Geschlossenheit der in sich

29 Rosenberg (Anm. 24) NZ 155–160.

30 Rosenberg (Anm. 24) S. 89, bes. NZ 380, Taf. 39 und NZ 301, Taf. 42.

versunkenen, schlafenden Figur. Die im Aufwachen begriffene *Aurora* lädt dagegen den Betrachter ein, um sie herumzulaufen und ihre Schönheit – durchaus auch im erotischen Sinne des Wortes – von überall her zu bewundern.

### Der Bacchus

Ähnlich wie bei der *Aurora* betont Bocchi auch hier, dass die Figur allseitig unübertrefflich sei und bemüht sogar den Topos der Unaussprechlichkeit: *con tanta bellezza in ogni veduta, che chiede un artificio incomparabile, che ne con poche parole, ne con molte ancora si potrebbe esprimere di questo meraviglioso artefice la sovrana industria*.<sup>31</sup> Auch in der neueren Literatur ist immer wieder die Vielansichtigkeit dieser Figur betont und insbesondere mit dem Panischen begründet worden.<sup>32</sup> Allerdings wird häufig der Vorrang der Frontalansicht konstatiert. So von Joachim Poeschke:<sup>33</sup> »Durch diesen [...] Satyrknaben wird [...] auch eine [...] Mehrzahl von ergiebigen Ansichten [erreicht]. Gleichwohl ist die Hauptansicht die von vorn. In ihr präsentiert sich die Figur am deutlichsten in schwankender Haltung. Taumelnd ist ihr Schritt, mühsam sucht sie in sich selbst Halt.« Was aber ist die Frontalansicht? Für Poeschke handelt es sich um jene, wo das Gesicht und der linke Fuß frontal erscheinen. Er hat sie in seinem Buch abgebildet (Abb. 4) und nach Auskunft der Fotografen ist diese Ansicht seit einigen Jahrzehnten die allgemein anerkannte Hauptansicht, diejenige, die sich in den meisten Monografien zur Skulptur Michelangelos wiederfindet.<sup>34</sup> Es ist daher überraschend festzustellen, dass diese Ansicht kein einziges Mal unter den Zeichnungen und Stichen des *Bacchus* vor 1700 vorkommt. Es scheint als sei Giovanni Domenico Campiglia, der Zeichnungen für den bereits erwähnten Band von Antonio Goris »Museum florentinum« angefertigt hat, der erste, der diese Ansicht wählt (Abb. 5). Ältere Ansichten zeigen den Bacchus mehrfach von der Seite, so dass der Panisk ebenfalls ins

31 Bocchi (Anm. 25) S. 48.

32 Etwa Frederick Hartt, Michelangelo. The Complete Sculpture, London 1969, S. 70: »It is one of the few statues in Michelangelo's career which were intended to be seen from all sides, and thus it has no ›principal view‹ in the sense of Cellini's account of Michelangelo's sculptural procedure.« Ferner Larsson (Anm. 6) S. 72.

33 Joachim Poeschke, Die Skulptur der Renaissance in Italien, Bd. II, Michelangelo und seine Zeit, München 1992, S. 74f. Vgl. auch Eike Schmidt, in: Kathleen Weil-Garris Brandt u.a. (Hg.), Giovinezza di Michelangelo, Florenz–Mailand 1999, S. 364.

34 Etwa die Aufnahme von Giacomo Brogi in: Friedrich Kriegbaum, Michelangelo Buonarroti. Die Bildwerke, Berlin 1940, und Liberto Perugi in: Umberto Baldini, Michelangelo scultore, Florenz 1981.

Auge fällt (Abb. 6).<sup>35</sup> Andererseits wird eine Frontalansicht gewählt, die von derjenigen Poeschkes differiert: Der Standort des Zeichners ist, im Vergleich mit der »modernen« Ansicht, nach links verschoben (Abb. 7 und Abb. 8). Die Bevorzugung dieser Ansicht wird verständlich, wenn man sich vergegenwärtigt, dass der *Bacchus* hier am deutlichsten wie eine antike Skulptur im klassischen Kontrapost erscheint. Anders gesagt, wenn der *Bacchus* eine polykletische Skulptur wäre (Abb. 9), wäre dies seine Vorderansicht. Wie sehr Girolamo da Carpi sich mit einem Blick, der an antiken Figuren geschult ist, Michelangelos *Bacchus* annähert, zeigt sich darin, dass er den Kontrapost begradigt, Arm und Gesicht etwas weiter von rechts aus zeichnet, um alles »im besten Licht« wiederzugeben. All das, worin Michelangelo die Antike konterkariert, wird von Girolamo wieder geglättet. Girolamo, der sich zwischen 1549 und 1553 in Rom aufgehalten hat, sah die Statue zu einem Zeitpunkt, als ihre rechte Hand mit der Tasse abgebrochen war. In der von ihm gewählten Ansicht hindert also die Tasse nicht den Blick auf den Kopf. Diese Ansicht findet sich allerdings auch in Blättern, die noch vor diesem Unfall angefertigt wurden, beziehungsweise nachdem der Schaden wieder behoben wurde, wobei auffällig ist, dass alle Zeichner, die sie gewählt haben, wie Girolamo die unantikischen Aspekte der Skulptur stets glätten (Abb. 10).<sup>36</sup>

Die im 16. und 17. Jahrhundert vielfach bevorzugte »antikische« Vorderansicht des *Bacchus* (Abb. 8) wurde in der neueren Rezeption konsequent gemieden. Sie kommt in keinem Bildband vor. Der Grund hierfür liegt auf der

35 Neben der hier abgebildeten, im selben Cambridger Album eine weitere Nachzeichnung des *Bacchus*, von besserer Hand, etwas weiter von vorn (Rosenberg [Anm. 24] NZ 223). Heemskerck (Berlin, Kupferstichkabinett, 79 D2 72r.: Rosenberg [Anm. 24] NZ 270) wählt eine fast identische Ansicht wie das hier abgebildete Cambridger Blatt. Vergleichbar ist auch eine Johann Wilhelm Baur zugeschriebene, möglicherweise aber erst aus dem 18. Jahrhundert stammende, seitenverkehrte (!) Darstellung (Berlin, Kupferstichkabinett AM 205-1989), die nicht nach dem aus ebenfalls ähnlicher Perspektive abgebildeten *Bacchus* im Kupferstich von Cornelis Bos (Sune Schéle, Cornelis Bos, Stockholm 1965, S. 129, Nr. 49a, Pl. 17) angefertigt wurde. Eine weitere druckgraphische Darstellung dieser Ansicht stammt von Jan de Bisschop (Jan G. v. Gelder und Ingrid Jost, Jan de Bisschop and his Icones & Paradigmata, Doornspijk 1985, Taf. 54). Bisschop (ibid., Taf. 53) und Girolamo da Carpi (Philadelphia, Rosenbach Foundation, Rosenberg [Anm. 24] NZ 97) stellen auch die entgegengesetzte »Seiten«-Ansicht dar.

36 Das hier abgebildete Blatt von Ciochi wurde versteigert bei Sotheby's, Milano, am 22./23. Juni 1998 (lot 908): Rosenberg (Anm. 24) NZ 143. Eine Zeichnung aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhundert in der Albertina (Inv. 133, Rosenberg [Anm. 24] NZ 17) beinhaltet eine knapp 5,5 cm große Skizze des *Bacchus* aus derselben Ansicht. Jan de Bisschop radiert in seinen »Icones« aus dem späten 17. Jahrhundert abermals eine ähnliche Ansicht nach einer nicht überlieferten Zeichnung von Poelenburg (siehe Jan G. v. Gelder [Anm. 24] Taf. 52).

Hand: die Schale behindert die freie Sicht auf das Antlitz des Weingottes. Weder die antikische (Abb. 8), noch die moderne Frontalansicht (Abb. 4) können also im Sinne Cellinis als *veduta dinanzi*, beziehungsweise *veduta principale* bezeichnet werden. Dies gilt um so mehr, da Michelangelo die Figur des *Bacchus*, ganz entgegen Cellinis Empfehlungen, schräg zum ursprünglich quadratischen Marmorblock gehauen hat. Dadurch war es dem Künstler möglich, bei gleichbleibenden Blockmassen eine breitere und damit größere Figur zu gestalten.<sup>37</sup> Michelangelo verwirft nicht nur die traditionelle und bequeme Arbeitsweise, bei der die Vorder- und Hauptansicht der Figur auf die Front des Marmorblocks gezeichnet wird und eine Orientierung während der Arbeit bietet, vielmehr ist der junge Bildhauer bemüht, überhaupt keine Vorderansicht entstehen zu lassen. Entsprechend gestaltet er die Basis der Skulptur als unregelmäßigen Felsen. Was Michelangelo bezweckt, ist die Verunsicherung des Betrachters, der aufgrund seiner Sehgewohnheiten – damals noch mehr als heute – nach einer Vorderansicht sucht und keine findet. Der Betrachter, der nach der Vorderansicht Ausschau hält, wird sich immer wieder nach links und rechts vortasten. Falls er ihn noch nicht zuvor gesehen hat, entdeckt er jetzt den traubennaschenden Panischen, dessen ausgeprägte Körpertorsion derjenigen von *Bacchus* entgegengesetzt ist und ihn einlädt (wieder) nach vorne zu laufen. Ob man sich von vorne, hinten oder einer der Seiten dieser Skulptur zuerst annähert, veranlaßt uns Michelangelo, sie mit suchendem, unsicherem Gang in unterschiedlichen Richtungen zu umlaufen. Der schwankende Betrachter vollzieht mit seiner Begehung das Taumeln des trunkenen Gottes nach. Michelangelo verführt den impliziten Betrachter, die *visuelle* Erfahrung der Skulptur durch die eigene Bewegung im Raum *körperlich* nachzuvollziehen.<sup>38</sup>

### Zwei Bozzetti mit Kampfgruppen

In der Diskussion über die Ansichten der Skulpturen Michelangelos spielt eine von ihm nicht ausgeführte Statue eine wichtige Rolle: Der kolossale Marmorblock, den er 1527 im Auftrag der Signoria als Pendant zum *David* für die Piazza della Signoria ausführen sollte. Der erhaltene Text dieses Auftrags setzt ausdrücklich fest, dass Michelangelo diese Statue »nach eigenem Gutdünken«

37 Michael Hirst, *The Young Michelangelo*, New Haven 1994, S. 32.

38 Vgl. Schwedes 1998 (Anm. 23) bes. S. 161. Dort auch (Abb. 22) eine Publikation der »antikischen« Frontalansicht, möglicherweise erstmalig in der Geschichte der fotografischen Reproduktion dieser Statue.

gestalten sollte. Der Künstler durfte sowohl die Ikonographie, wie auch die Aufstellung der Figur selbständig bestimmen.<sup>39</sup> Nach der Rückkehr der Medici im Jahr 1530 bekam Bandinelli den Block zurück und meißelte daraus die bekannte Gruppe von *Herkules und Kakus*.

Zwei Bozzetti mit Darstellungen von Kampfgruppen stehen nach Meinung der jüngeren Forschung in einem direkten Zusammenhang mit Michelangelos Auftrag: Eine zweifigurige Gruppe gehört seit jeher zum Bestand der Casa Buonarroti (Abb. 11–Abb. 15). Sie ist aus Ton modelliert und ihre Eigenhändigkeit wurde nie bezweifelt. Einer gängigen und durchaus überzeugenden Ansicht folgend bezeichne ich diese Gruppe als *Herkules und Kakus*.<sup>40</sup> Eine dreifigurige Gruppe stellt demgegenüber offenbar *Samson* mit zwei am Boden bezwungenen Philistern dar. Das Original ist verlorengegangen, doch sind zahlreiche bronzene Kopien überliefert (Abb. 16–Abb. 19). Die Diskussion über die Lenkung des Betrachters gewinnt angesichts kleinformatiger Bozzetti eine hypothetische Note: wir können mutmaßen, was Michelangelo geplant hat, nicht aber das Ergebnis seiner Arbeit beschreiben. Entsprechend geben zeitgenössische Nachzeichnungen und Beschreibungen keinen Aufschluss: Sie zeugen nicht von der Begehung einer Statue, sondern vom Spiel mit einer Statuette, die man in Händen halten, beliebig drehen und wenden kann.<sup>41</sup>

39 Am 22. August 1527 beschließt die Signoria: [...] *desiderando che d'uno certo marmo che si truova all'ora all'Opera, fatto venire circa tre anni sono da Carrara per farne la imagine et figura di Cacco, et costituirlo in luogo publico per ornamento della città, se ne facci qualche bella statua, [...] el detto marmo, non obstante che pel passato fussi stato allogato ad altri, si debba dare et concedere, [...] al prenominato Michelagnuolo Bonarroti, el quale ne debba cavare e farvi drento uno figura insieme o congiunta con altra, che et come parrà et piacerà a Michelagnuolo detto* (zit. nach Gaetano Milanese, *Le lettere di Michelangelo Buonarroti pubblicate coi ricordi ed i contratti artistici*, Florenz 1875, S. 700). Zur Geschichte des Auftrags vgl. Eike D. Schmidt, *Die Überlieferung von Michelangelos verlorenem Samson-Modell*, in: *Mitteilungen des kunsthistorischen Institutes in Florenz* 40 (1996), S. 78–147, bes. Anm. 89, S. 131 mit älterer Literatur.

40 Schmidt (Anm. 39) bes. S. 98–100 mit einem Überblick der älteren Literatur (bes. Anm. 95, S. 131f.).

41 M. W. gibt es nur drei frühe Nachzeichnungen des *Herkules* aus der Casa Buonarroti (Uffizi 18524 F, 18665 F und 18666 F). Sie zeigen die Gruppe mit dem amputierten rechten Arm des Helden in einem Zustand, der demjenigen der von Johannes Wilde veranlassten Restaurierung weitgehend entspricht. Sie stammen vermutlich noch aus dem 16. Jahrhundert, von einer mittelmäßigen Hand, deren Federschraffuren entfernt an Passarotti erinnern. Sie sind mit einer Zuschreibung an Andrea Comodi versehen. Die Ansichten der drei Blätter weichen nur geringfügig voneinander ab und nähern sich der Abb. 14. Das in zahlreichen Kopien verbreitete Samsonmodell war dagegen im späteren 16. Jahrhundert ein beliebtes Studienobjekt. Von Tintoretto und seiner Werkstatt sind einige Dutzend von Zeichnungen überliefert, die unterschiedliche Ansichten der Gruppe zeigen (Paola Rossi, *I disegni di Jacopo*

Beide Bozzetti sind offensichtlich so konzipiert, dass der Betrachter zu einem Rundgang um die frei aufgestellten Statuen veranlaßt werden sollte. Im Falle der zweifigurigen Gruppe entwickelt sich die Kampfhandlung erst allmählich im Verlauf eines solchen Rundgangs. Der Blick auf den Rücken des Herkules (Abb. 11) zeigt lediglich, wie dieser sein rechtes Bein hebt und den Ansatz einer Bewegung unternimmt. Wenn der Betrachter, der Bewegung des Beines folgend, rechts um die Gruppe herum schreitet (Abb. 12), erscheint ihm Herkules nach vorne gebückt mit Bein und Arm auf den allmählich erscheinenden Gegner drückend. Der senkrechte linke Arm schließt in dieser Ansicht die Gruppe formal nach außen ab. Das spitz zulaufende Knie lädt den Betrachter ein, seinen Rundgang fortzusetzen und die kauernde Gestalt zu erkunden (Abb. 13). Erst hier wird die Kampfhandlung verständlich: Kakus liegt und wird durch Arm und Bein niedergedrückt. In dieser Ansicht fallen spiralförmige Kompositionslinien auf, die »den Blick« des Betrachters von links oben nach rechts unten, vom Gesäß des Herkules zum rechten Arm und Knie des Kakus leiten und ihn ermuntern, den Gang um die Gruppe gegen den Uhrzeigersinn fortzusetzen. So gelangt man zu einer Ansicht, die den Höhepunkt des Kampfes inszeniert (Abb. 14): Herkules lastet mit seinem gesamten Körpergewicht auf dem Gegner. Sein Arm, der die mittlere Senkrechte der Komposition markiert, drückt Hals und Kopf des Kakus nach unten. Kakus, der hier nur noch aus dicht gedrängten Gliedern besteht, versucht mit beiden Armen, sich an Herkules festzuhalten. Setzt man den Rundgang fort (Abb. 15), erreicht man den Ausgang des Kampfes. Hier stößt Herkules seinen Gegner vom Felsensockel herab in die Tiefe. Wenn man noch weiter schreitet, gelangt man bald wieder zur Rückenansicht (Abb. 11) und damit zurück zum Beginn der Handlung.

Indem der Betrachter die *Herkules und Kakus-Gruppe* umkreist, wohnt er der allmählichen Entfaltung der Kampfhandlung bei. Die Bewegungsrichtung im Gegenuhrzeigersinn wird sowohl durch den Handlungsablauf, wie durch Kompositionslinien unterstützt. Gänzlich anders als das ziellose Umlaufen des *Bacchus* ist der Betrachter hier aufgefordert, in eine bestimmte Richtung um die Figur herum zu gehen. Gemeinsam ist beiden Skulpturen aber, dass ihr

Tintoretto, Florenz 1975, hat einige davon verzeichnet und abgebildet). Weitere Nachzeichnungen der Samsongruppe stammen von Giovanni Battista Naldini (Uffizi 7473 F und Metropolitan Museum, 80.3.301, letzteres mit Farbabbildung in: *The Genius of the Sculptor in Michelangelo's Work*, [Ausstellungskatalog] The Montreal Museum of Fine Arts, 12.6.–13.9.1992, S. 266f.), Cristoforo Roncalli (Uffizi 15428 F und 17390 F, siehe *Disegni dei Toscani a Roma (1580–1620)*, Uffizi [Ausstellungskatalog], Firenze 1979, Nr. 27 und 28) und Vincenzo de' Rossi (Uffizi 1070 S). Lukas Kilian hat die Gruppe in drei verschiedenen Ansichten gestochen (Hollstein 528–530).

Thema erst durch die – jeweils unterschiedliche – Führung des Betrachters zur Entfaltung gelangt.

Vor wenigen Jahren hat Eike Schmidt eine Kopienkritik der *Samson-Gruppen* durchgeführt und die gelegentlich geäußerten Zweifel an der Zuschreibung des Vorbildes an Michelangelo überzeugend ausgeräumt. Eine Bronze aus dem Bargello (Inv. 286), die um die Mitte des 16. Jahrhunderts entstanden sein dürfte, steht demnach Michelangelos Original am nächsten.<sup>42</sup>

Eine erste Abbildung dieser Bronze (Abb. 16) zeigt einen leblos am Boden liegenden Philister. Ein zweiter kauert zwischen den Beinen von Samson, er stützt sein rechtes Knie auf den Toten, hält sich mit dem rechten Arm am rechten Schenkel Samsons, wendet den Oberkörper heftig nach rechts und beißt den biblischen Helden ins Gesäß. Folgt man Handlung und Torsion dieses Philisters im Uhrzeigersinn (Abb. 17 und Abb. 18), sieht man, wie er mit dem linken Arm Samsons linken Schenkel ergriffen hat, wie Samson seinerseits mit der rechten Hand seinen Unterarm ergreift. Kompositionell bindet Michelangelo beide Arme in eine geschlängelte Linie ein (bes. Abb. 17), die von der linken Schulter des Philisters über den linken Arm des Samsons bis zu seinem erhobenen rechten Arm reicht, der den Betrachter einzuladen scheint, den Rundgang um die Figur fortzusetzen und seine Aufmerksamkeit dabei von unten nach oben steigen zu lassen.<sup>43</sup>

Die Ansicht, die man in Bezug auf Samson – nicht aber auf die ganze Gruppe – als Vorderansicht bezeichnen könnte (Abb. 19), zeigt, wie der nun gänzlich überlegene Held von oben her zum Schlag ausholt; ein Schlag, der im weiteren Rundgang (Abb. 16) unmittelbar bevorsteht. Nimmt der Betrachter den Schlag vorweg, so senkt er den Blick auf den Philister und kann zu einem neuen Rundgang um die Gruppe ansetzen.

Noch expliziter als bei dem *Herkules* Modello führt Michelangelo den Betrachter – diesmal im Uhrzeigersinn – um die Gruppe herum. In beiden Bozzetti hat die Bewegung, die vom Betrachter erwartet wird, eine bestimmte Richtung und eine charakteristische Dynamik: schubartig beim *Herkules*, flüssiger im Falle der *Samsongruppe*. Die spiralförmige Kompositionslinie führt die Aufmerksamkeit des Betrachters hier gleichmäßig immer wieder von unten nach oben. Die Gruppe besitzt keine Rückansicht, die der Bewegung des Betrachters eine Zäsur setzen könnte. Der Höhepunkt der Handlung ist zugleich deren Neu-Beginn (Abb. 16). Man kann diese Gruppe in einer endlosen Schleife umkreisen; eine Schleife, bei der diese Ansicht die Funktion eines Zusam-

42 Schmidt (Anm. 39) bes. S. 84.

43 Vgl. Schmidt (Anm. 39) S. 98: »Durch die hinter dem Rücken verbundenen Arme der Kämpfenden ist eine spiralförmige Linie konstruiert, die sich um den Rücken Samsons empor-schwingt und in dessen Körpertorsion in der Vorderansicht fortgesetzt wird.«

menhalt gewährenden Knotens ausübt. Während im Tonbozzetto Herkules' Sieg entfaltet wird, ist das Thema dieser Gruppe nicht der Sieg Samsons, sondern das *Ring*en zwischen Samson und dem noch lebenden Philister.

Für die neuere Forschung – zuletzt etwa Johannes Myssok – ist die Tongruppe aus der Casa Buonarroti lediglich eine »frühe Planungsstufe auf dem Weg zu« der allansichtigen Samsongruppe.<sup>44</sup> Diese Schlussfolgerung beruht auf einer entwicklungsgeschichtlichen Perspektive, für die Michelangelo ein Zwischenglied zwischen der einansichtigen Skulptur des Quattrocento und der allansichtigen Plastik Giambologna ist. Die Samsongruppe ist zweifellos bravouröser. Sie besteht nicht »nur« aus zwei, sondern aus drei Figuren, was für Cellini, der sich ihrer als sogar vierfigurig erinnert, um gegen Bandinelli zu polemisieren, das wichtigste Kriterium ist.<sup>45</sup>

Der Vergleich zeigt aber, dass diese Gruppen aus unterschiedlichen Konzepten hervorgegangen sind: Plastische Konzepte, die durchaus parallel und alternativ zueinander entstanden sein können. Das *Herkules*-Modell ist weniger artistisch, vermag jedoch eine Handlung mit zeitlich aufeinanderfolgenden Ansichten zu inszenieren. Diese »narrative Mehransichtigkeit« ist ein bahnbrechendes und zukunftsweisendes Konzept, das beispielsweise von Bernini systematisch verfolgt worden ist. So zeigt ein Rundgang um *Apollo und Daphne* in der Villa Borghese, wenn man im Gegenuhrzeigersinn im Rücken der Apollfigur ansetzt, 1. wie Apoll eilig läuft, 2. dass Daphne der Gegenstand seiner Begierde ist, 3. dass er sie erreicht hat und 4. dass sie sich schließlich in einen Lorbeerbaum verwandelt.<sup>46</sup>

Die Samsongruppe ist dagegen wohl die erste Skulptur, die nach dem Prinzip der, für Giambologna und Adrian de Vries charakteristischen, spiralförmigen Allansichtigkeit gestaltet ist. Es ist durchaus möglich, dass Bernini in seinen jungen Jahren das *Herkules und Kakus*-Modell gekannt hat, doch lässt sich ein Besuch der Casa Buonarroti bislang nicht nachweisen. Sicher ist dagegen, dass Giambologna die Statuette des *Samson*, die er in einer Porträtzeichnung Zuc-

44 Johannes Myssok, *Bildhauerische Konzeption und plastisches Modell in der Renaissance*, Münster 1999, S. 277.

45 Schmidt (Anm. 39) Anm. 93, S. 131.

46 Vgl. Kuhn (Anm. 23) S. 234–236, dessen These einer Erweiterung bedarf. Eine größere Auswahl von Ansichten in sehr guter fotografischer Qualität ist neuerdings veröffentlicht worden von Kristina Herrmann-Fiore, *Apollo e Dafne del Bernini nella Galleria Borghese*, Cinisello Balsamo 1997. Der hier beschriebene Rundgang entspricht etwa der Abfolge der Tafeln S. 119 (Apoll von hinten), 113 (seitlich von rechts), 115 (von vorn) und 117 (seitlich von links). Vgl. auch Berthold Schmitt, *Giovanni Lorenzo Bernini. Figur und Raum*, St. Ingbert 1997, bes. S. 122ff. und S. 56ff. mit Diskussion der neueren Literatur zum Aspektkriterium.

caros in Händen hält, kannte.<sup>47</sup> Ob Michelangelo eines dieser Modelle tatsächlich ausführen wollte und wenn ja welches, wird man kaum beantworten können.

### Zusammenfassung

Michelangelo lenkt in einigen seiner Skulpturen das Einnehmen bestimmter Standorte und die Bewegung des Betrachters, um das Thema seiner Bildwerke zu entfalten. Dabei verwendet er unterschiedliche Modi der Ansichtigkeit:

1. Bei den *Tageszeiten* der neuen Sakristei kontrastiert er eine einansichtige mit einer vielansichtigen Figur.
2. Bei dem *Bacchus* so wie bei den Bozzetti von 1528 leitet er den Betrachter zu einer charakteristischen Bewegung im realen Raum. Eine Bewegung, die dem Thema der jeweiligen Skulpturen entspricht.
3. Bei dem *Herkules*-Bozzetto entwickelt er eine narrative Mehransichtigkeit,
4. bei dem *Samson*-Modello eine spiralförmige Allansichtigkeit.

Diese Aufzählung beansprucht keine Vollständigkeit. Möglicherweise hat Michelangelo bei anderen Skulpturen weitere Modi eingesetzt. Die *vedute* sind jedenfalls ein zentrales Gestaltungsmittel seines plastischen Werkes und die von ihm angestrebte Lenkung des Betrachters ist sowohl von zeichnenden Künstlern des Cinquecento wie auch von dem Schriftsteller Bocchi nachweislich vollzogen worden.

Demgegenüber muss festgestellt werden, dass Cellinis Theorie sich ganz und gar nicht mit Michelangelos Praxis, auf die sie sich mit Nachdruck beruft, deckt. Cellinis einfache Rezeptbuchempfehlungen widersprechen Michelangelos komplexer Arbeitsweise: Bereits der *Bacchus* (1496/97) ist schräg zum Block gehauen und der Bildhauer hat dieses Verfahren, das ihm eine maximale Ausnutzung des Marmors ermöglichte, später sogar regelmäßig eingesetzt.<sup>48</sup> Auf der anderen Seite wird Michelangelos Gestaltung der Ansichten – im Sinne einer differenzierten und gezielten Lenkung des Betrachters – weder von Cellini noch sonst in der zeitgenössischen Kunsttheorie reflektiert. Es wäre unbedacht, Cellini dafür anzuklagen, dass er Michelangelos Kunst nicht verstanden habe. Das Problem liegt tiefer: Die Kunsttheorie ist im 16. Jahrhundert

<sup>47</sup> Edinburgh, National Gallery of Scotland, D. 1851, siehe Schmidt (Anm. 39) Abb. 1 mit einer ausführlichen Diskussion des Blattes und seiner Implikationen.

<sup>48</sup> Claudia Echinger-Maurach, *Studien zu Michelangelos Juliusgrabmal*, Hildesheim u.a. 1991, S. 349f. und Myssok (Anm. 44) S. 265.

eine verhältnismäßig junge literarische Gattung, jedenfalls zeigt das Beispiel der *veduta*, dass sie (noch) kein begriffliches Instrumentarium entwickelt hat, um die zeitgenössische Praxis – und Rezeption – adäquat zu reflektieren.

Aus dem Beispiel der *veduta* sollte die Lehre gezogen werden, dass das Studium der zeitgenössischen Kunsttheorie wichtig ist, dass man aber die Beschreibung und Beurteilung der Werke nicht auf den Rahmen der zeitgenössischen Kunsttheorie beschränken kann. Es sollten zumindest alle vorhandenen Zeugnisse der Kunstrezeption wie Beschreibungen und Nachzeichnungen als Korrektiv eingesetzt werden.

Schließlich möchte ich daran erinnern, dass die Differenz, die im Cinquecento zwischen Theorie und Praxis bestand, Michelangelo durchaus bewusst war. Als er von Benedetto Varchi gebeten wurde, brieflich zum *paragone* Stellung zu nehmen, gibt sich der Künstler einerseits erhaben über die Argumentationsebene des gelehrten Varchi, andererseits läßt er unverblümt verstehen, dass er nicht dazu berufen sei, die Lücke zwischen Theorie und Praxis zu schließen: *si può far far loro [alla scultura e alla pittura] una buona pace insieme e lasciar tante dispute, perchè vi va più tempo che a far le figure. [...] Infinite cose, e non più dette, ci sare' da dire di simile scienze [pittura e scultura], ma, come ho detto, vorrebbon troppo tempo et io n'ho poco.*<sup>49</sup>

49 Zit. nach Paola Barocchi, *Trattati d'arte del Cinquecento fra manierismo e controriforma*, Bd. I, Bari 1960, S. 82.

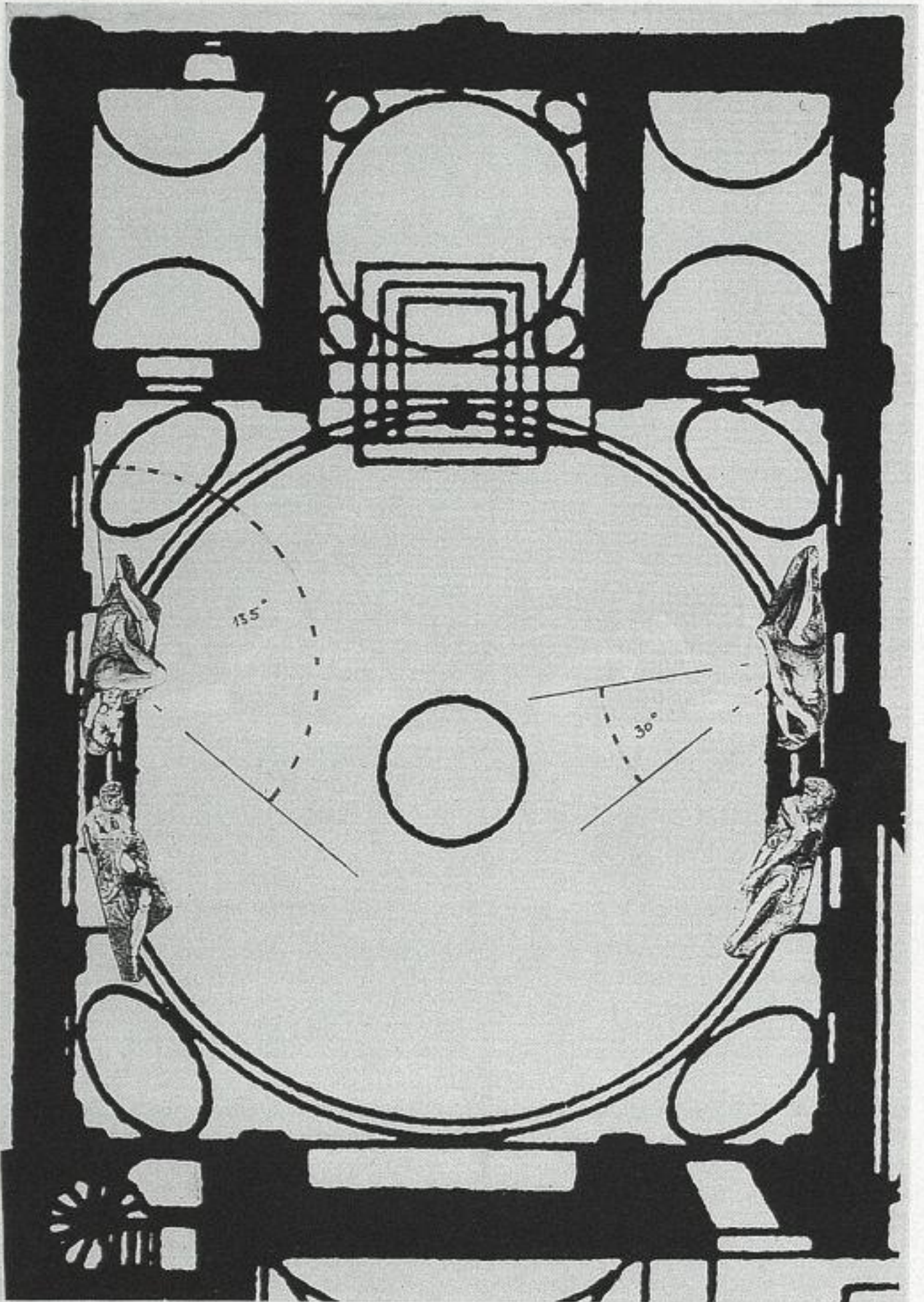


Abb. 1 Grundriss der Neuen Sakristei von S. Lorenzo mit Eintragung des Bereichs, von dem aus Nachzeichnungen im 16. Jahrhundert angefertigt wurden



**Abb. 2** David d'Angers, *Notte*, 1811, Philadelphia Museum of Art, The Muriel and Philip Berman Gift, acquired from the John S. Phillips Bequest of 1876 to the Pennsylvania Academy of the Fine Arts, Acc. No. 1984-56-2347, 29,8 x 43,8 cm, Graphitstift



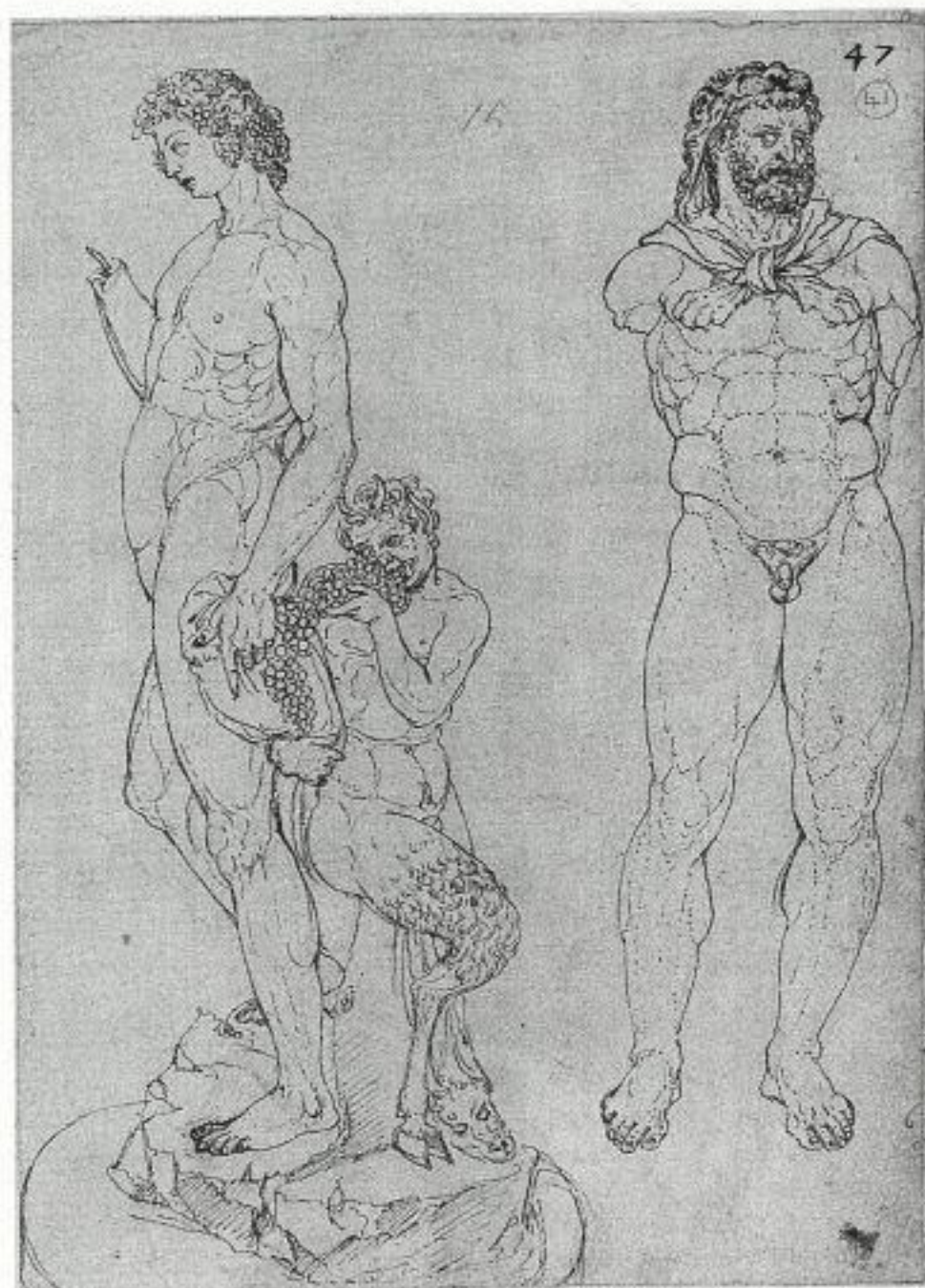
**Abb. 3** David d'Angers, *Notte*, 1815, Angers, Musées d'Angers, MBA-364-VI-189, 29,1 x 43,8 cm, Graphitstift



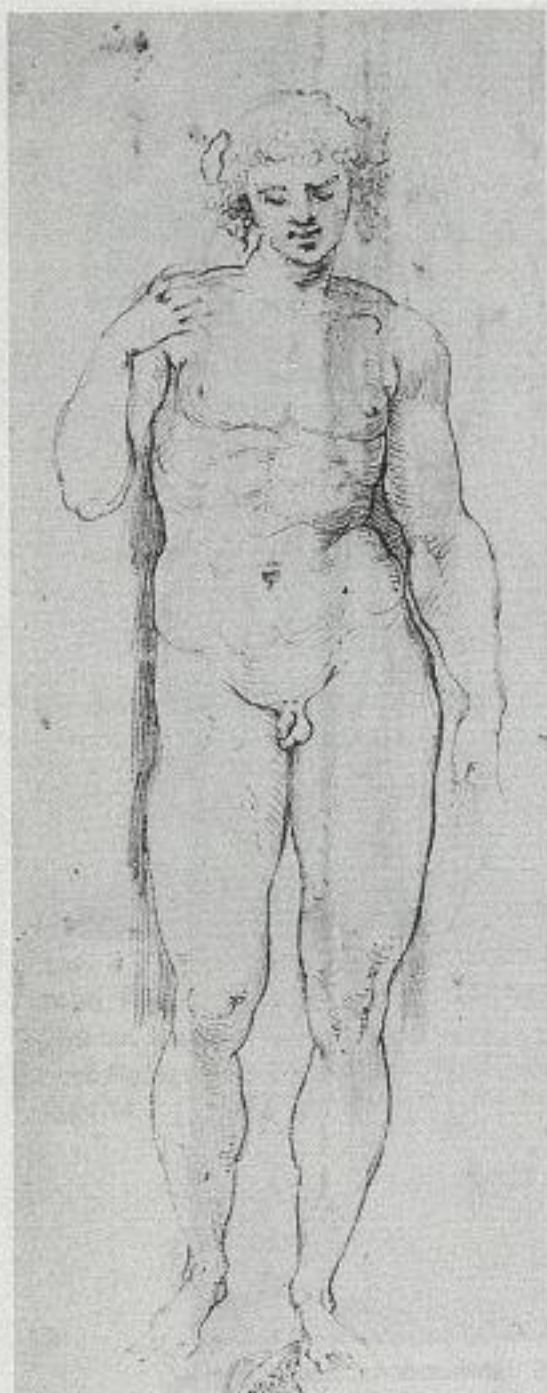
**Abb. 4** Michelangelo, Bacchus, 1496, Florenz, Bargello, Höhe 209 cm, Marmor, Foto: Hirmer nach Poeschke (Anmerk. 34), Tafel 14



**Abb. 5** Giovanni Domenico Campiglia, Bacchus, um 1730, Florenz, Uffizien, 5719 F, 34 x 21,9 cm, Schwarzer Stift



**Abb. 6** Aus einem anonymen Album, Mitte des 16. Jahrhunderts, Bacchus mit Panisken, Cambridge, Trinity College, Ms. R. 17.3, p. 41, eingeklebtes Blatt 27,7 x 16,9 cm, Feder in Braun



**Abb. 7** Girolamo da Carpi, Bacchus, um 1550, London, British Museum 1946-7-13-308, Detail (Maße d. ges. Blattes: 39,4 x 12,9 cm), Feder in Braun



**Abb. 8** Michelangelo, Bacchus (nach einem Abguss)



**Abb. 9** Anton Eisenhoit, Der sog. Antinous Belvedere, um 1580, 22 x 14 cm, Kupferstich, hier seitenverkehrt abgebildet



**Abb. 10** Giovanni Maria Ciocchi, Bacchus, Ende 17. Jahrhundert, Aufbewahrungsort unbekannt, ca. 45 x 29,5 cm, Rötrel



**Abb. 11** Michelangelo, Herkules und Kakus, um 1527, Florenz, Casa Buonarroti, Höhe 41 cm, Terrasecca



**Abb. 12** Michelangelo, Herkules und Kakus



**Abb. 13** Michelangelo, Herkules und Kakus



**Abb. 14** Michelangelo, Herkules und Kacus



**Abb. 15** Michelangelo, Herkules und Kacus



Abb. 16 Nach einem Bozzetto von Michelangelo, Samson und zwei Philister, Florenz, 16. Jahrhundert, Bargello, Höhe 37,2 cm, Bronze

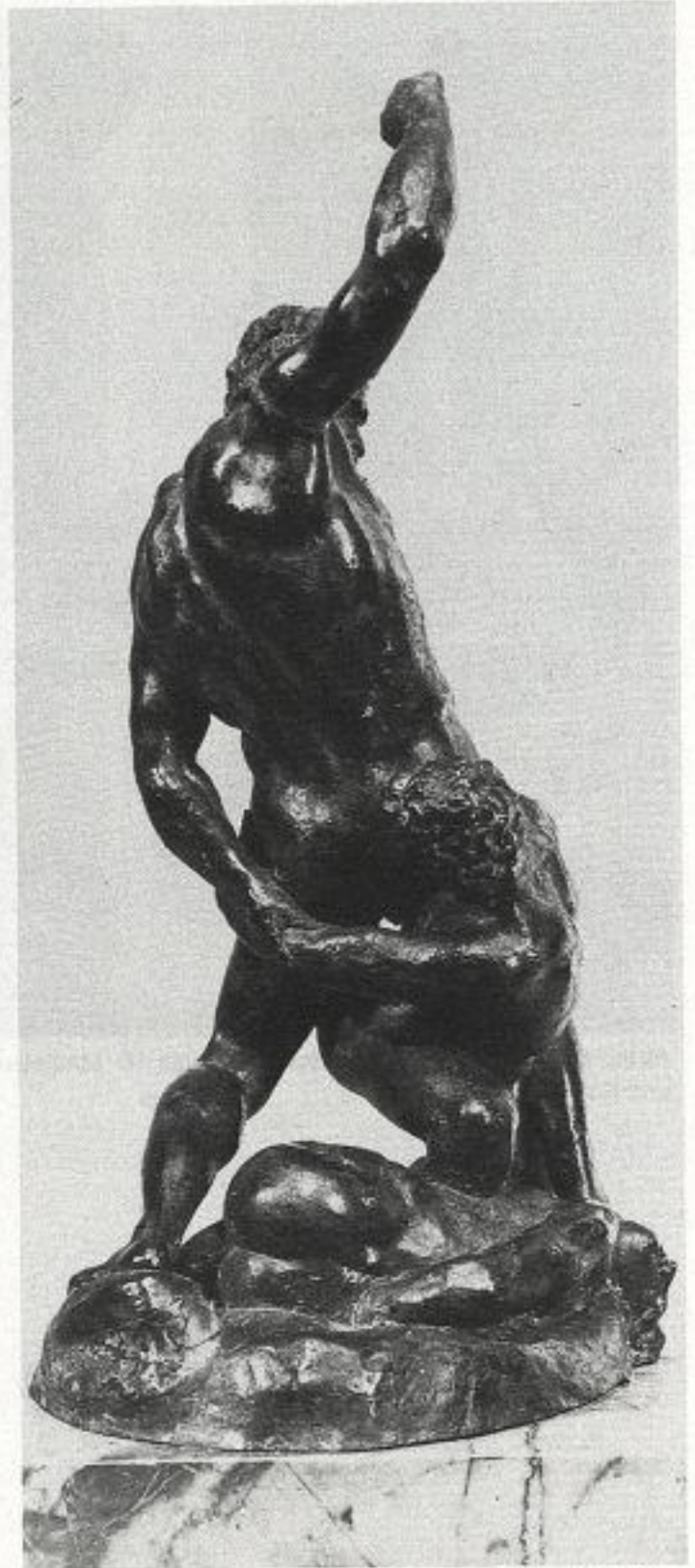


Abb. 17 Nach Michelangelo, Samson und zwei Philister

