

Christoph Luitpold Frommel

Michelangelos „Auferstandener Christus“, seine erste Version, und der junge Bernini

Im Jahre 1998 wurde bei den Vorbereitungen für die Giustiniani-Ausstellung in Bassano Romano, einem kleinen Ort im nördlichen Latium, die erste Version des *Christus* von Santa Maria sopra Minerva entdeckt [Abb. 1].¹ Indizien waren nicht nur die schwarze Ader rechts neben der Nase [Abb. 26], der Grund warum Michelangelo den Block aufgegeben hatte, sondern auch die Ähnlichkeit mit der Statue in Santa Maria sopra Minerva [Abb. 2]. Läßt sich an dieser Identifikation auch kaum zweifeln, so war die Reaktion der Kenner doch eher verhalten: Die Statue unterscheidet sich zu sehr von dokumentierten Werken Michelangelos wie dem *Christus* der Minerva von 1519 oder den beiden Louvre-Sklaven von 1513/14 [Abb. 14].² Bislang wurde jedoch noch kein Versuch unternommen, den authentischen Anteil Michelangelos von den nachträglichen Änderungen zu unterscheiden und diese einem plausiblen Kandidaten zuzuschreiben. Nicht einmal die einschlägigen Quellen wurden erschöpfend ausgewertet, und so ist es unerlässlich, mit ihnen zu beginnen.³

Auftrag und Ausführung der ersten Version des *Christus* (1512–1515)

Anfang Juni 1512 starb Marta Porcari, eine reiche römische Patrizierin, und ließ sich unter ihrer Familienkapelle in Santa Maria sopra Minerva begraben: *in sepultura suorum predecessorum in quo loco mandavit construi et fieri debere unam cap-*



1. Gian Lorenzo Bernini (?), «Auferstandener Christus», Bassano Romano, San Vincenzo Martire



2. Michelangelo, «Auferstandener Christus», Rom, S. Maria sopra Minerva

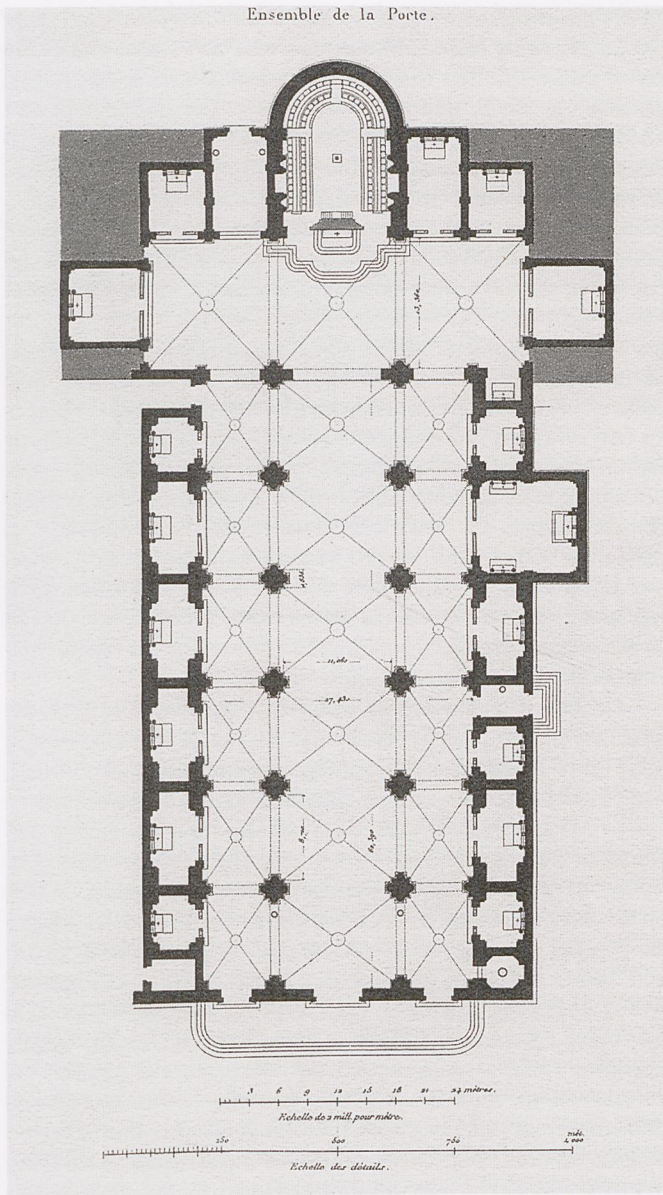
*pellam et in ea exponi Ducatos ducentos.*⁴ Sie hatte keine Kinder und ernannte die Söhne ihrer beiden Schwestern, Metello Vari und Pietro Paolo Castellani, zu Universalerben. Falls diese innerhalb von sechs Monaten die Kapelle nicht errichtet hätten – *quod dicta cappella post eius mortem non reperiat* –, solle ihr Erbe an zwei Bruderschaften gehen.

Die Porcari-Kapelle befand sich im ersten östlichen Joch des linken Seitenschiffs der Kirche [Abb. 3, 4]⁵, und dieses grenzte unmittelbar an den mittelalterlichen Kreuzgang. So konnte dort erst eine autonome Kapelle angefügt werden, nachdem der Dominikanergeneral Vincenzo Giustiniani den Kreuzgang um 1560 hatte abreißen lassen.⁶ Wie so häufig bedeutet der

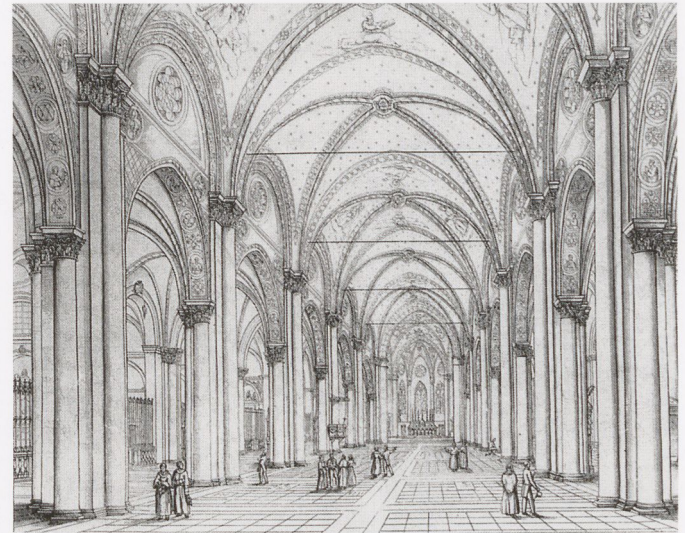
Terminus *construire capellam* also nur die Errichtung eines neuen Altars, wenn Marta eigenartigerweise auch den Titulus nicht nennt, dem er geweiht werden sollte. Ein bloßer Altar verlangte keine 200 Dukaten, und so dürfte sie an die Ausstattung gedacht und die Entscheidung über alles Weitere ihrem kunstbegeisterten Neffen Metello überlassen haben. Er war damals gerade volljährig und damit der einzige juristisch handlungsfähige der beiden Erben. Doch statt nun einen Künstler zu beauftragen, der die Arbeit sofort erledigte und ihn vor der Gefahr bewahrte, der Erbschaft verlustig zu gehen, traf sich Metello am 29. November 1512 mit einem der Testamentvollstrecker, dem Vormund des minderjährigen Vettors, und einem Notar in seinem Haus unweit von Santa Maria sopra Minerva. Das Protokoll hält fest, daß die Kapelle erst innerhalb von zwei Jahren vollendet werden könne, da die „Malerei“ nicht vorher auszuführen sei.⁷ Das Wort *pictura* ist jedoch durchgestrichen und durch *figuris marmoreis* ersetzt, und so heißt der korrigierte Passus: (*capella*) *indiget figuris marmoreis quam non potest tam breviter fieri*. Es ging also um Marmorfiguren, die innerhalb von zwei Jahren nicht vollendet werden konnten, und mit dem Plural scheint dem Notar ein weiterer Fehler unterlaufen zu sein. Die beiden Erben versprechen, zu Martas 200 Dukaten noch 30 Dukaten aus eigener Tasche zuzuschießen – *ut decentius ornetur dicta cappella* –, die wahrscheinlich für die rahmende Ädikula der Statue bestimmt waren.⁸ Schon im Herbst 1512 könnte Metello also mit Michelangelo verhandelt und eine Frist von zwei Jahren und eine Ädikula im Wert von 30 Dukaten vereinbart haben.

Der spätere Briefwechsel und die Inschrift bezeugen in der Tat, daß der Auftrag für den Christus ausschließlich auf ihn zurückging und daß er ein Drittel mehr bezahlte.⁹

Michelangelo hatte gerade die Fresken der Sixtinischen Kapelle vollendet, konnte sich aber offensichtlich nicht sofort an die Statue machen. Nach dem Tod Julius' II. im Februar 1513 verpflichtete er sich, dessen Grabmal innerhalb von sieben Jahren zu vollenden und so-lange keine weitere Arbeit anzunehmen.¹⁰ Er wurde jedoch wortbrüchig und verabredete am 14. Juni 1514 mit Metello und seinen Verwandten, innerhalb von drei und nicht mehr als vier Jahren einen *Christus* zu meißeln: *una figura di marmo d'un Cristo grande quanto el naturale, ignudo, ritto,*



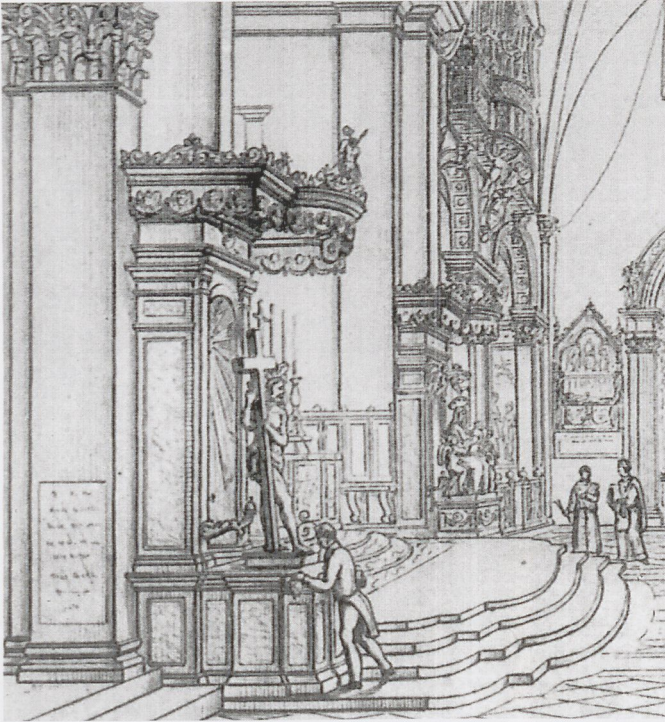
cor una croce in braccio, in quell'attitudine che parrà al detto Michelagnuolo, per prezzo di ducati dugento d'oro di Camera, a pagarli in questo modo, cioè: al presente ducati cento cinquanta d'oro di Camera, e'l restante, che sono ducati cinquanta simili, el detto maestro Mario e Metello delli Vari promettono pagarli alla fine del lavoro, inanzi ch'el detto Michelagnuolo metta in opera detta figura; la quale promette metterla in opera nella Minerva, in quel luogo parrà a' sopradetti; e solo a sue spese n'è fare



una gocciola dove posi detta figura; e ogni altro adornamento v'andassi, s'intende che li sopra detti messer Bernardo e maestro Mario l'abino a fare a loro spese [...].¹¹ Diese Verletzung des Vertrags mit den Erben Julius' II. mag der Grund gewesen sein, warum die Verabredung lediglich von einem Bankier und nicht von einem Notar protokolliert wurde.¹² Gemessen an den fast 400 Dukaten, die Michelangelo für jede der rund vierzig Statuen des Grabmals erhielt und den 450 Dukaten, die ihm schon im Jahre 1498 die *Pietà* von Sankt Peter eingebracht hatte, waren die 200 Dukaten für den *Christus* ein Freundschaftspreis.¹³ Aus seiner Sympathie für Metello erklärt sich wohl auch die Tatsache, daß er die Statue schon gegen 1514 begann, obwohl der Vorschuß von 150 Dukaten noch nicht bezahlt war.¹⁴ Auch lassen die Maße des *Christus* von Bassano vermuten, daß er sich eines für das Juliusgrab vorbereiteten Blockes bediente, der durch die Reduktion auf ein Wandgrab überzählig geworden war.¹⁵ Als der abergläubige Meister dann aber wohl im Laufe des Jahres 1515 die schwarze Ader entdeckte, muß er sie als ein böses Omen, als eine Mahnung Gottes verstanden haben und gab den Block auf. Reumütig kehrte er zum Juliusgrab zurück und begann die Statue des *Moses*, des Opfers von Gottes Zorn und der Inkarnation des cholerischen Papstes. Auch sie ließ er bald liegen, um nach Florenz zurückzukehren, wo er die nächsten achtzehn Jahre verbringen sollte.¹⁶

Die Ausführung des *Christus* der Minerva und seine Aufstellung (1518–1521)

Da das Protokoll nicht notariell beglaubigt und auch um 1516 der Vorschuß noch nicht bezahlt war, hätte Michelangelo leicht



5. Anonymer Zeichner des frühen 19. Jahrhunderts, Ansicht der Querhauses von S. Maria sopra Minerva, Ausschnitt mit Michelangelos Ädikula, Florenz, Casa Buonarroti

von der Verabredung mit den Erben zurücktreten können. Doch bittet er Metello nun geduldig um die Zahlung und besorgt im Jahre 1518, als er sie erhalten hat, einen neuen Block in Carrara¹⁷, der etwa ebenso breit, aber wesentlich tiefer ist.¹⁸ Wenn er auch nicht auf die immer drängenderen Mahnungen des um seine Erbschaft bangenden Metello reagiert, gesteht er Ende Dezember 1518 seinem Freund Leonardo Sellaio in Rom doch sein schlechtes Gewissen: *lo sono anchora sollecitato da messer Metello Vari della sua figura, che (il cui blocco) è anche là in Pisa e verrà in queste prime scafe. Io non gli ò mai risposto, né anche voglio più scrivere a voi finché io non ò chominciato a-lavorare; perché io muoio di dolore, e parmi essere diventato uno ciurmatore chontra a mia voglia.*¹⁹ Metello ist so verzweifelt, daß er eine andere Figur oder sogar eine Werkstattarbeit mit Korrekturen des Meisters zu akzeptieren bereit wäre²⁰, hört im Januar 1520 jedoch endlich, der *Christus* sei nun fast vollendet.²¹

Im März 1520 erfährt Michelangelo von dem befreundeten Steinmetzen und Bildhauer Frizzi, daß Bernardo Cenci, Metello und dessen auch als Dichter bekannter Onkel, der Bischof Camillo Porcari, ihm die Wand der Porcari-Kapelle gezeigt hätten, vor der der *Christus* aufgestellt werden sollte.²² Er habe ihre Belichtung als *triste* erachtet, und sein Vorschlag, ihn – ähnlich wie Andrea Sansovinos *Annaselbdritt* in Sant'Agostino – vor einem der Mittel-

schiffpfeiler aufzustellen, habe den Erben gefallen. Frizzi hatte die Statue noch nicht gesehen und erst von Cenci ihre Höhe von 9 *palmi* erfahren (2,01 m einschließlich des 4 *dita* hohen Sockels). Er hoffe, daß eine Nische von 0,89 m Durchmesser ausreiche, und wolle sie, falls Michelangelo damit einverstanden sei, so flach halten, daß die Statue aus ihr hervorrage. Schon damals muß er also mit einem bis auf Augenhöhe reichenden Sockel zwischen dem Altar und der Nische gerechnet haben. Auf Bouchardons Zeichnung reicht die Breite der Nische in der Tat nur wenig über die linke Hüfte und die rechte Hand der Statue hinaus [Abb. 8].²³ Er habe den Erben bereits einen Entwurf für die Ädikula vorgelegt, werde aber noch weitere folgen lassen. Michelangelo hatte also auch die zweite Version für das linke Seitenschiff der Kirche konzipiert und wahrscheinlich eine Skizze für den Altar, die Predella und eine von einer Ädikula gerahmte Rundnische nach Rom geschickt, die mit der Aufstellung in der Porcari-Kapelle rechnete, aber keine genauen Maße enthielt. Um die Kapelle vor einem der Mittelschiffpfeiler aufzustellen, hätte man den unteren Teil des begleitenden Dienstes entfernen müssen [Abb. 3, 4]. Auch wäre dort vor allem die Seitenansicht wirksam geworden, für die die Statue nicht konzipiert war, und so ist es verständlich, daß die Mönche zögerten und die Erben nach einer anderen Lösung suchten.

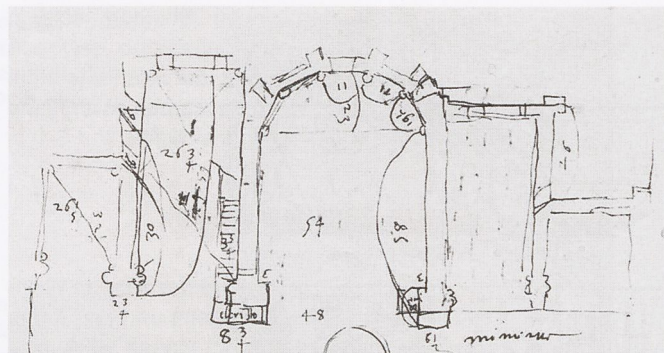
Nachdem Michelangelo den Restbetrag von 50 Dukaten erhalten hat, schickt er im März 1521 die Statue auf dem Seeweg nach Rom.²⁴ Gleichzeitig beauftragt er seinen Gesellen Urbano, nach Rom zu reisen, um sie vom Zoll an der Ripa Grande in die Kirche zu befördern, dort aufzustellen und die durch den Transport gefährdeten und deshalb unfertigen Teile zu vollenden. Nachdem die Erben sich Ende Juli oder Anfang August für den nordöstlichen Vierungspfeiler entschieden hatten²⁵, stellt Urbano sie dort auf und bedient sich dabei des von Frizzi vorbereiteten und gewiß mit Michelangelo abgesprochenen Postaments.²⁶ Wenig später behauptet er, die Arbeit sei abgeschlossen und die Statue werde zu Mariä Himmelfahrt enthüllt. Am 14. August beschwert sich Metello jedoch bei Michelangelo, Urbano sei verschwunden, ohne die Arbeit abzuschließen, und selbst für den Sockel habe er Frizzi bezahlen müssen. Außerdem habe Urbano einen kostbaren Ring und ein für Michelangelo bestimmtes Pony mitgehen lassen.²⁷ Den wahrscheinlichen Grund für Urbanos Flucht erfährt Michelangelo allerdings erst im September durch Sebastiano del Piombo: Der Geselle habe den rechten Fuß, die rechte Hand, die Nase und den Bart verdorben, doch sei Frizzi bereit, den Schaden so weit möglich zu beheben und die Arbeit abzuschließen [Abb. 2, 9, 25].²⁸ Man sei sich einig, die Statue um 1 *palm* niedriger aufzustellen, damit ihre Füße auf Augenhöhe zu sehen seien. Am 19. Oktober teilt Frizzi Michelangelo mit, er habe, als er das Postament anfertigte, mit einer größeren Statue gerechnet und erst nach ihrer Ankunft bemerkt, daß sie auf einem ungewöhnlich hohen Sockel stehe. Mit der Billigung Sebastiano del Piombos und der Erben versuche er nun, ihre

Füße auf Augenhöhe zu bringen, indem er den felsigen Sockel in die Predella mit der Inschrift versenke²⁹, und auf Bouchardons Zeichnung ist in der Tat nur der obere Teil des Felsensockels zu sehen. Er arbeite gerade an der Ädikula, die er nur mit Metellos Inschrift und den Porcari-Wappen schmücken werde, und da Metello nichts ausgeben wolle und sie am liebsten aus Travertin oder sogar fingiertem Travertin ausgeführt sähe, werde er grobkörnigen Marmor verwenden.

Der Hochaltar stand damals noch in der Vierung und war durch den Mönchschor und eine Chorschranke vom Langhaus getrennt.³⁰ Den Vierungspfeilern waren zwar keine Dienste vorgelagert, doch reichte ihre Breite für einen anspruchsvollen Altar nicht aus. Dieser sollte offenbar nicht in die spätere Chorkapelle hineinragen, und so war man gezwungen, ihn in ein asymmetrisches Verhältnis zum Pfeiler und zur Statue zu bringen, wie dies das Rechteck mit der Beischrift *el cristo* auf der Grundrisskizze des Giovanbattista da Sangallo festhält, die die Modernisierung der Vierung und die Umgestaltung der östlichen Kapelle in die Grabkapelle der Medicipäpste durch seinen Bruder Antonio vorbereitet [Abb. 6].³¹ Wenn Giovanbattista den Altar durch ein Rechteck in der Breite des Pfeilers ersetzt und dieses vor dem südöstlichen Pfeiler wiederholt, denkt er vielleicht daran, den *Christus* vom Altar zu trennen und ihm eine analoge Statue entsprechen zu lassen. Das schmale Treppchen, das Sangallo hinter dem Altars skizziert, das aber deutlich breiter ist als dessen überkragender Teil und nach Osten aufzusteigen scheint, war vielleicht nur geplant und stand schwerlich in funktioneller Verbindung mit der neuen Kapelle.

Frizzi grub die flache Nische symmetrisch in den Pfeiler ein und scheint sowohl den Altar als auch die eingezogene, zur Wand vermittelnde Predella schon zu einer Zeit hergestellt zu haben, als er weder die Statue noch den genauen Aufstellungsort kannte, mag den Altar aber der neuen Situation angepaßt haben. Wenn die Füße der Statue, wie noch heute, auf Augenhöhe lagen und der Altar und seine ein oder zwei Stufen insgesamt etwa 1,20–1,30 m hoch waren, kann die Predella nicht mehr als 0,30–0,40 m über den Altar hinaufgeragt haben. Nachdem Frizzi den unteren Teil des Sockels in die Predella versenkt hatte, konnte er die Statue allerdings nur mehr an die Wand anlehnen und sägte daher auch die Rückseite ihres Sockels ab [Abb. 9]. Dessen ovaler Zuschnitt wie auch Frizzis Brief vom März lassen jedoch vermuten, daß Michelangelo die weniger ausgearbeiteten Teile des Rückens und des Schweißstuches in der allenfalls 0,30 m tiefen Nische verbergen wollte. Auch Metellos präventive Inschrift ist überliefert [Abb. 7]: „METELLUS VARUS ET P[ETRUS] PAUL[US] CASTELLANUS/ ROMANI MARTIAE PORCIAE TESTAMENTO/ HOC ALTARE EREXERUNT/ CUM TERTIA PARTE IMPENSARUM ET DOTIS/ QUAM METELLUS DE SUO SUPPLENS/ DEO OPT[IMO] MAX[IMO] DICAUIT“.³²

Seit dem späten 17. Jahrhundert wurde der *Christus* als Gnadenbild verehrt, er wurde mit einem Heiligenschein bekrönt und sein rechter Fuß durch eine Bronzehülle vor den Küssen der



6. Giovanbattista und Antonio da Sangallo il Giovane, Grundriss-Skizze des Chores von S. Maria sopra Minerva, Ausschnitt mit Altar von Michelangelos «Christus», Florenz, GDSU 1661 A

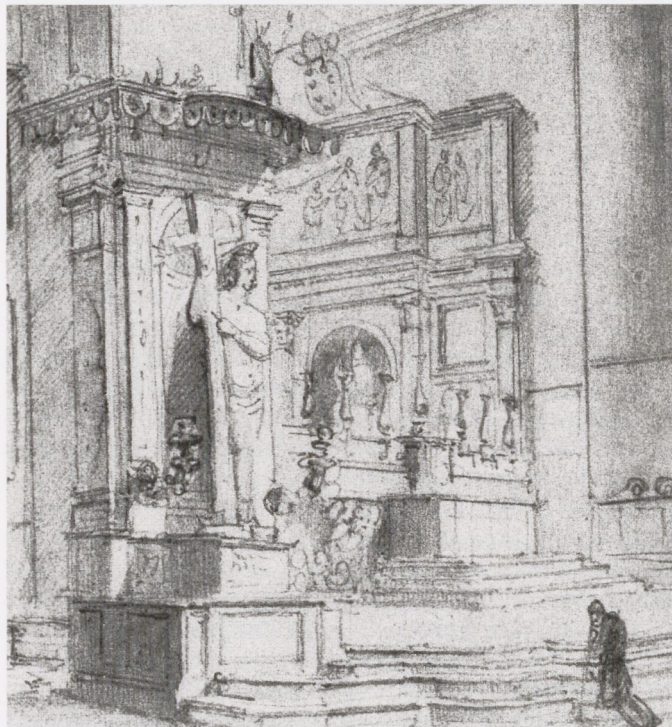
Gläubigen geschützt, wie dies noch auf den älteren Fotos zu sehen ist.³³ Da der Altar schon um 1630 nicht mehr dotiert war³⁴, schob man wohl schon damals die Predella mit der Inschrift auf die Mensa und verankerte die Statue mit einem Eisenstab in der Wand [Abb. 9]. Vor 1848 wurde dann sogar die Predella entfernt und die Statue entsprechend abgesenkt, sodaß die Gläubigen den rechten Fuß noch leichter erreichen konnten [Abb. 5].³⁵ In den Jahren 1848–1855 fielen sowohl die Nische als auch die Ädikula der Gotisierung der Kirche zum Opfer, doch wurde der *Christus* nach wie vor als wundertätig verehrt. Erst in jüngerer Zeit hat er seine Identität als Auferstandener eingebüßt, wie auch die meisten neueren Deutungsversuche bezeugen.³⁶

Die Gestalt von Altar und Ädikula ist durch Fontanas Stich noch genauer überliefert als durch die vorangehende anonyme Zeichnung [Abb. 5, 7]. Der Altar war durch quer- und hochrechteckige Blendfelder gegliedert und seine Mitte leicht vorgezogen. Der zum Pfeiler vermittelnde Block war sogar etwas schmaler als der Pfeiler. Die Ädikula beschränkte sich auf eine schlichte toskanische Ordnung mit einer Schaftbreite von etwa 1 *palm*o und dreiteiligem Gebälk, in dessen Fries eine kleine Wappentafel angedeutet scheint. Nur auf der Zeichnung sind Piedestale mit Wappenkartuschen zu sehen, und so muß offen bleiben, ob sie zusammen mit dem Block wenig später entfernt wurden oder dem Stecher ein Fehler unterlief. An den Seiten des Pfeilers setzte sich die Ordnung in Gestalt breiterer und entsprechend untergesetzter Pilaster mit Basis, Kapitell und Gebälk fort, deren Schäfte ebenfalls durch Blendfelder gegliedert waren. Erst seit der Modernisierung des Chores ragte der Altar nicht mehr über den Pfeiler der Kapelle hinaus. Diese ebenso komplexe wie dreidimensionale Aufstellung dürfte sich nur in der asymmetrischen Anordnung des Altars, der Anlehnung der Statue an die Wand, dem in den Block versenkten Felsenhügel und den seitlichen Pilastern von Michelangelos Vorstellungen unterscheiden haben und ist schwerlich der Erfindung eines primär ausführenden Steinmetzen wie Frizzi zuzutrauen. Dieser

unternahm auch die durch den neuen Standort nötigen Veränderungen nur in Absprache mit Sebastiano und den Erben. Schon in der Porcari-Kapelle sollte der Altar also wohl durch die Predella von der Wand getrennt werden, wenn jene auch weniger tief veranschlagt gewesen sein dürfte.

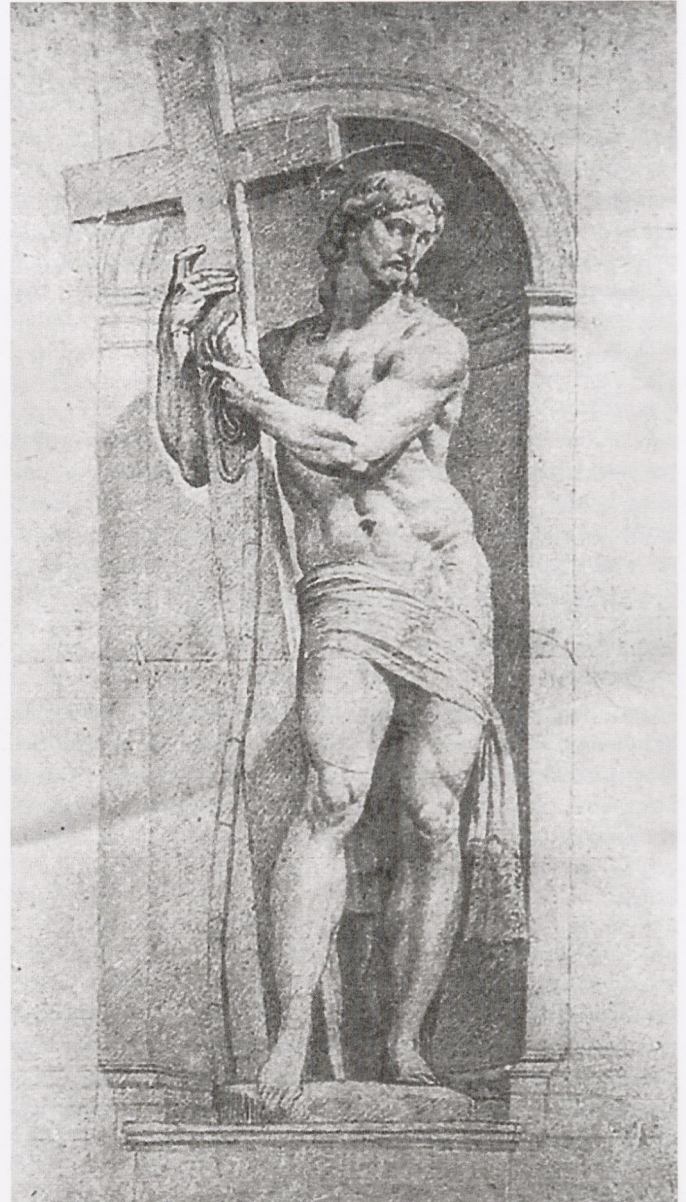
Michelangelo und Metello Vari (1521–1532)

Nachdem auch die Ädikula vollendet ist, wird der Altar an Weihnachten 1521 der Auferstehung Christi geweiht und die Statue unter großem Applaus enthüllt.³⁷ Schon im Herbst 1520, also lange bevor sie in Rom eingetroffen war, hatte Michelangelo jedoch das Gerücht ausstreuen lassen, sich stamme in Wahrheit von Urbano und sei von ihm lediglich übergeben worden.³⁸ Dieses Gerücht läßt er auch noch nach der gloriosen Enthüllung verbreiten³⁹, und seine Zweifel mögen auch der Grund gewesen sein, warum Vasari sie nur flüchtig und Condivi, sein autorisierter Biograph, überhaupt nicht erwähnt.⁴⁰ Metello war begeistert, hatte inzwischen aber auch von den bösen Gerüchten gehört, und als ihm Michelangelo zum Trost für ihr Misslingen eine weitere Statue schenken will, bittet er stattdessen um die fragmentarische erste Version mit der schwarzen Ader.⁴¹ Er will



7. G. Fontana, Ansicht des Querhauses von S. Maria sopra Minerva, Ausschnitt mit Michelangelos Ädikula (nach Raccolta 1838)

sie im neuen Hof seines Hauses aufstellen und damit den Römern beweisen, daß Michelangelo sie nicht für Geld, sondern aus Liebe gemacht habe: [...] *a molti homini da bene ho dicto che voi me avete servito per amore e non per denari, como si vede [...] ho dicto che in Roma ne aveate facta un'altra [statua], reusendo nel viso un pelo nero hover linea l'avete lassata per fenita, et av[e]teci facta quest'altra in Fiorenza, dove molti non lo possono*



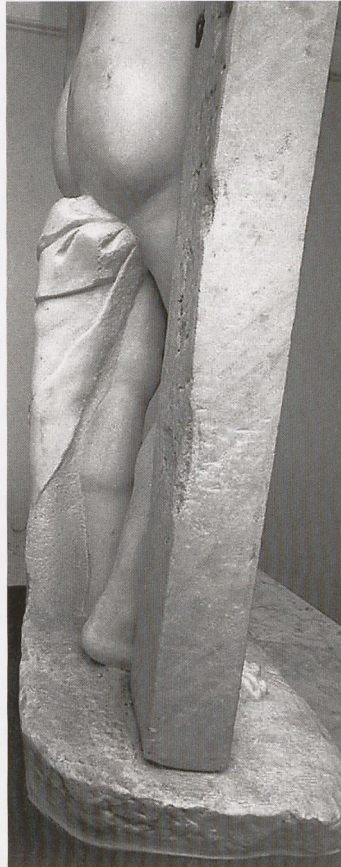
8. Edmé Bouchardon, Michelangelos «Christus» in seiner ursprünglichen Nische, Paris, Louvre, Cabinet des Dessins, inv. 23 921

*credere. Questa sarà per onor mio, havendola, che la terrò como si fusse de oro, per poser mostrare la magnianimità vostra et la benevolentia che me avete mostrata, et poser far quietare qualche mala lingua che abia parlato de me e de voi sopra dicta opera [...].*⁴² Michelangelo schenkt ihm den Block, obwohl er ja gerade das Gegenteil von dem beweisen sollte, was er selbst hatte austreten lassen.

Um 1556 beschreibt Ulisse Aldrovandi die erste Version noch in Metellos Hof: *Cristo ignudo con la Croce al lato destro no[n] fornito per rispetto d'una vena che si scoperse nel marmo della faccia, opera di Michel Angelo. Lo donò a M. Metello [...].*⁴³ Dort war sie von vier antiken Reliefs umgeben, die Metello vielleicht sogar in ikonographische Beziehung zu Christus bringen wollte, und zwar dem *Tod des Meleager*, *Herkules mit dem Löwen*, *Cacus*, der die Rinder des Herkules raubt, und einem König auf einer Quadriga.

Metello stammte aus einer vornehmen, reichen und einflussreichen Familie.⁴⁴ Er verlor früh den Vater und wurde bereits als Fünfzehnjähriger von Alexander VI. zum *scriptor brevium* ernannt. Wie dann Michelangelos enger Freund Tommaso Cavalieri verband er die leidenschaftliche Verehrung für die Antike und insbesondere für die antike Skulptur mit den Aktivitäten eines Großgrundbesitzers und Großkaufmanns und immer bedeutenderen Ämtern in der kommunalen Verwaltung.⁴⁵ Um Michelangelo zu faszinieren, muß er aber auch ansehnlich, intelligent und sensibel gewesen sein, und wahrscheinlich begegneten sich die Beiden auch in ihren neuplatonischen Vorstellungen. Metellos Testament von 1535 beginnt mit den Worten: *Inprimis quidam quia anima est cunctis rebus preferenda illam cum ex ergastulo suj corporis migrare contigerit, omnipotenti deo commendavit [...].*⁴⁶ Andererseits wirft man ihm Falschmünzerei, die Verzögerung von Zahlungen und das Feilschen um kleine Beträge vor. Jedenfalls sind die beiden Versionen des *Christus* die einzigen bekannten Aufträge von privater Seite, die Michelangelo nach der *Madonna Doni* übernommen hatte. Wie dann Tommaso Cavalieri und Cecchino Bracci gehörte Metello also zu den jungen Patriziern, die sich Michelangelos besonderer Gunst erfreuten.⁴⁷ Eine Porträtbüste aus Marmor und eine zweite aus Ton, die sich im Nachlaß seiner Witwe fanden, konnten bisher nicht identifiziert werden⁴⁸, bezeugen jedoch, daß er seine Züge der Nachwelt überliefern wollte. Diese möchte man sich ähnlich wie auf dem Budapester Porträt Sebastiano del Piombos vorstellen, der zweifellos auch mit Metello gut bekannt war [Abb. 11].⁴⁹

10. Michelangelo, «Christus», Seitenansicht mit abgesägtem Sockel, Rom, S. Maria sopra Minerva



9. Gian Lorenzo Bernini (?), Seitenansicht des Christus, Bassano, Romano, S. Vincenzo



Es wird um 1515 datiert, als Metello siebenundzwanzig Jahre alt war. Dort deutet der junge Edelmann auf einen Steinblock und hält ein Schriftstück in Händen. Aus der Zeit nach 1534, als Michelangelo wieder ständig in Rom lebt, fehlt jede Nachricht über einen Kontakt der Beiden. Metello stirbt schon 1554⁵⁰, seine beiden Söhne folgen ihm 1559 und 1562, und bis zum Jahre 1607 ist von der ersten Version der Statue nirgends mehr die Rede.⁵¹



11. Sebastiano del Piombo, «Bildnis eines Edelmanns» (Metello Vari ?)
Budapest, Szépművészeti Múzeum

Die Zeichnung für die erste Version und ihre ikonographische Bedeutung

Die einzige Vorzeichnung für den *Christo* ist erst kürzlich für den Rekordpreis von 12,3 Millionen Dollar an das Antiquariat Bellinger in München gelangt [Abb. 12].⁵² Auf der Skizze setzt er das rechte Bein zurück und erhebt den Fuß, statt abwärts zu schreiten [Abb. 13]. Er schaut jedoch versunken nach unten, als zögere er noch, von der irdischen Welt Abschied zu nehmen. Er lehnt sich ans Kreuz, legt den rechten Arm enger an der Brust und wirkt weniger athletisch und weniger sieghaft als die Statue der Minerva. Die ganze Komposition ist flacher, reliefhafter, weniger dynamisch und scheint mit einem Block geringerer Tiefe zu rechnen.⁵³ Auch aus stilistischen Gründen bezog man die Zeichnung früher auf die erste Version und datierte sie um 1514,

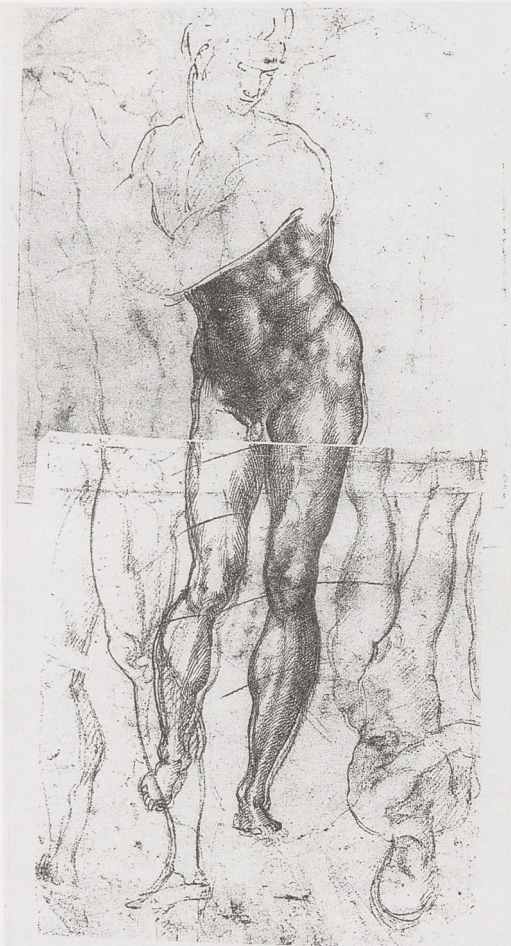
also in die Zeit der Louvresklaven [Abb. 14].⁵⁴ Alle diejenigen, die in der Statue von Bassano und ihrer ganz andersartigen Positur eine Erfindung Michelangelos sehen, sind nun gezwungen, sie als Vorstudie des *Christus* der Minerva zu interpretieren und um 1518/19 anzusetzen.⁵⁵

Der Christus der Zeichnung, der nach rechts blickt, aber mit dem Arm die Brust überquert und nach links greift, scheint von Leonardos *Leda* inspiriert, die in der gegenläufigen Bewegung ihre ambivalenten Gefühle zum Ausdruck bringt: Sie ist von den Zwillingen zu ihrer Rechten angezogen, gleichzeitig aber auch von ihrem Geliebten, dem göttlichen Schwan zu ihrer Linken [Abb. 15].⁵⁶ Schon um 1511/12, also kurz vor Metellos mutmaßlich ersten Versuchen, Michelangelo mit der Statue zu beauftragen, hatte Raffael das Motiv in seiner *Galatea* aufgegriffen: Verzückt schaut sie in die Sonne und leiht wohl auch den Werbungen des *Polyphem* zu ihrer Rechten das Ohr.⁵⁷ Gleichzeitig, steigt sie in das Muschelgespann und wird den Delphinen zu ihrer Linken, die sie hinwegtragen und ihre Jungfräulichkeit retten sollen, die Zügel lassen, sobald sie auch den linken Fuß in den Wagen gesetzt hat. Dieses Motiv und diese Ambivalenz waren der antiken Kunst noch nicht bekannt, doch hatte Michelangelo schon in seiner *Madonna Taddei* von Leonardos Erforschung menschlicher Seelenregungen profitiert.

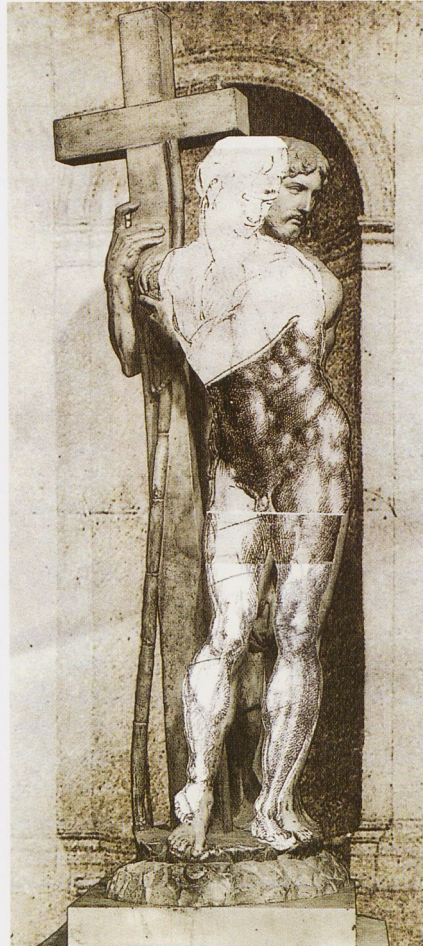
Die Statue von 1519

Seit seinen frühesten Werken kreiste Michelangelos Kunst um die Nacktheit des jugendlichen Mannes, und schon im *Kruzifix* von Santo Spirito und der Londoner *Grablegung* stellte er auch Christus völlig nackt dar. Im Christus *che fa la resirtione*, wie Metello die Statue der Minerva nennt⁵⁸, nähert sich Michelangelo den antiken Götterstatuen noch weiter an, ohne doch das spezifisch Christliche preiszugeben, ja kann seine Nacktheit sogar durch die Bibel rechtfertigen, deren Lektüre ihn nach Vasaris Zeugnis erbaute.⁵⁹ Dort stand zu lesen, daß Christus vor dem Begräbnis in ein Leintuch gewickelt wurde, daß dieses aber im Moment der Auferstehung von ihm abfiel und dann von Petrus im Grab gefunden wurde (Lukas 24,12; Johannes 20, 6). In den Entwürfen für die Lünette der Medici-Kapelle sinkt das Leinentuch von seiner Schulter und in den Statuen der Minerva und von Bassano zwischen seinen Beinen zu Boden, was seltsamerweise in der Literatur nirgends erwähnt wird [Abb. 9, 10]. Es ist dies der einzige Moment, wo auch den Evangelien zufolge Christus völlig nackt war. Schon allein das herabsinkende Leinentuch schließt die Deutung als Schmerzensmann oder Christus im Limbus aus.⁶⁰

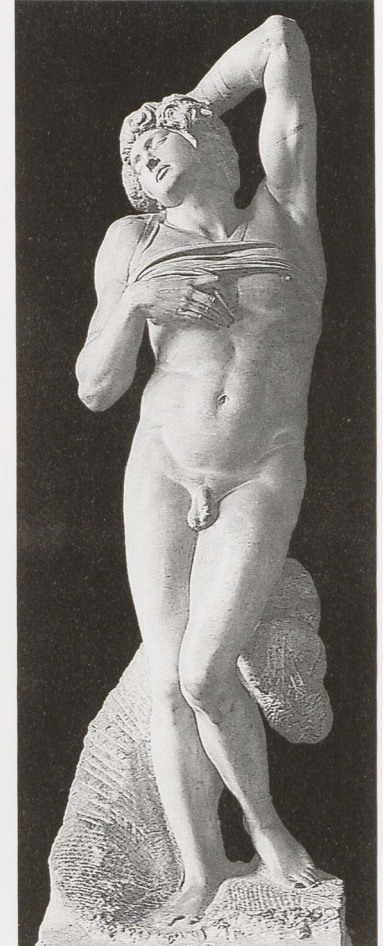
Indem Michelangelo den *Christus* der Minerva leibhafter und sinnlicher darstellt als auf der Skizze, seine Hände und Füße noch stärker hervorhebt und ihn auf den Hügel des Felsengrabes stellt, verfährt er noch narrativer als in seinen vorangehenden Statuen und inspiriert sich noch unmittelbarer am Evangelium. Beim Abschied von den Jüngern schildert das Lukas-Evangelium



12. Michelangelo, Entwurf für die erste Version des «Christus», Fotomontage von recto und verso, Antiquariat K. Bellinger, München



13. Fotomontage der Zeichnungen Michelangelos und Bouchardons sowie der Statue der Minerva (G. De Leo)

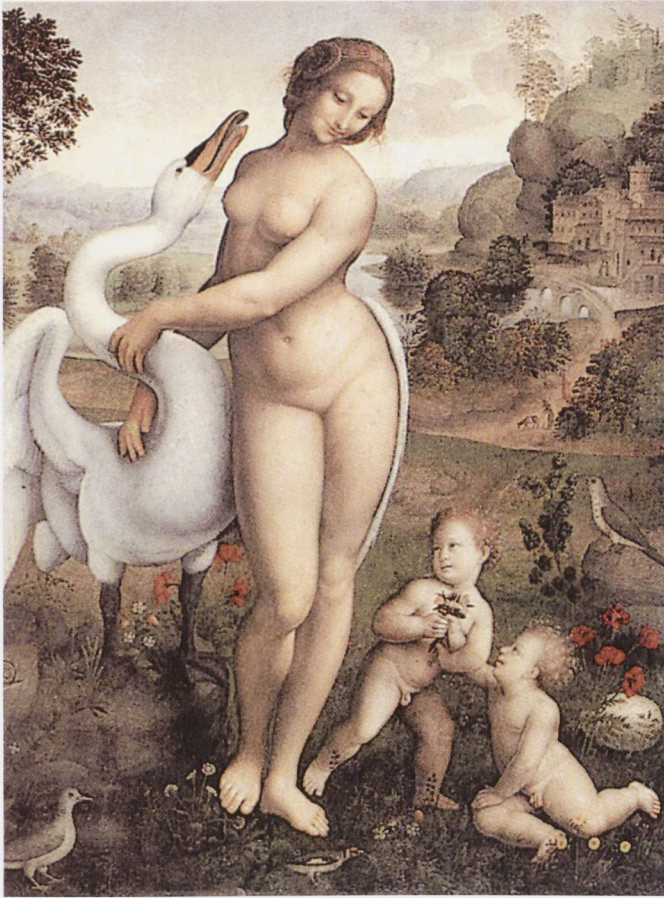


14. Michelangelo, «Schlafender Sklave», Paris, Louvre

(24, 36–43) den Auferstandenen als Menschen von Fleisch und Blut: *Conturbati vero et conterriti, existimabant se spiritum videre. Et dixit eis: Quid turbati estis, et cogitationes ascendunt in corda vestra? Videte manus meas, et pedes, quia ego ipse sum; palpate et videte, quia spiritus carnem et ossa non habet, sicut me videtis habere. Et cum hoc dixisset, ostendit eis manus et pedes. Adhuc autem illis non credentibus, et mirantibus prae gaudio, dixit: Habetis hic aliquid quod manducetur? At illi obtulerunt ei partem piscis assi et favum mellis. Et cum manducasset coram eis, sumens reliquias dedit eis [...] et dixit eis: Quoniam sic scriptum est, et sic oportebat Christum pati, et resurgere a mortuis tertia die: et praedicari in nomine eius poenitentiam, et remissionem peccatorum in omnes gentes [...]. Et ego mitto promissum Patris mei in vos; vos autem sedete in civitate, quoadusque induamini*

virtute ex alto [...] Eduxit autem eas foras in Bethaniam, et elevatis manibus suis benedixit eis. Et factum est, dum benediceret illis, recessit ab eis, et ferebatur in coelum.

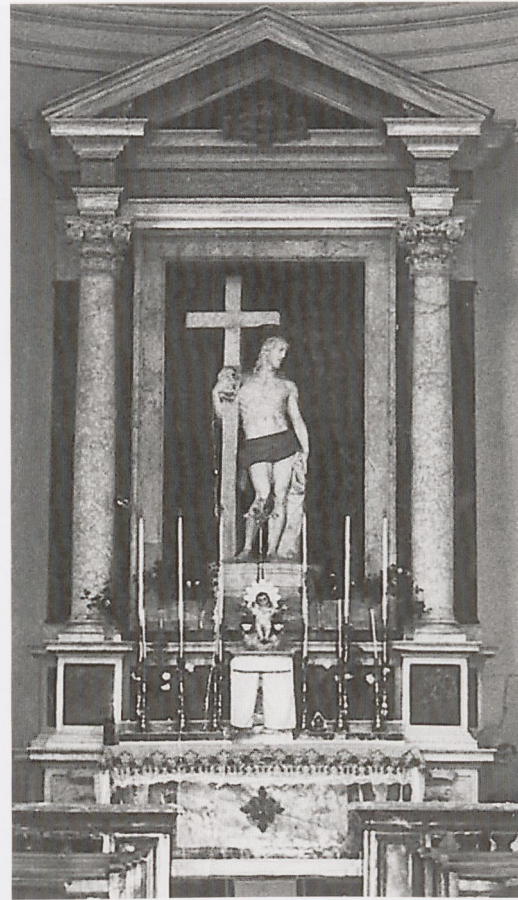
Wie Christus den Jüngern so sollte auch die Statue der Minerva den Gläubigen die Auferstehung der Seele wie des Körpers verheißen. Im Unterschied zu Platons Lehre, nach der sich die Seele mit dem Tod vom irdischen Kerker befreit, hatte Augustinus im *Gottesstaat* (2, 4) die Auferstehung der Gläubigen mit Seele und Körper beschrieben. Michelangelo war von dieser Vorstellung so überzeugt, daß er sein *Paradies* mit nackten und intakten Körpern bevölkerte und noch um die Mitte der Vierziger Jahre, als er bereits unter dem Einfluß von Vittoria Colonna und der Reformbewegung stand, dem bewunderten Cecchino Bracci, der sechzehnjährig gestorben war, entsprechende Worte



15. Kopie nach Leonardo da Vinci, «Leda» (seitenverkehrt) Rom, Villa Borghese

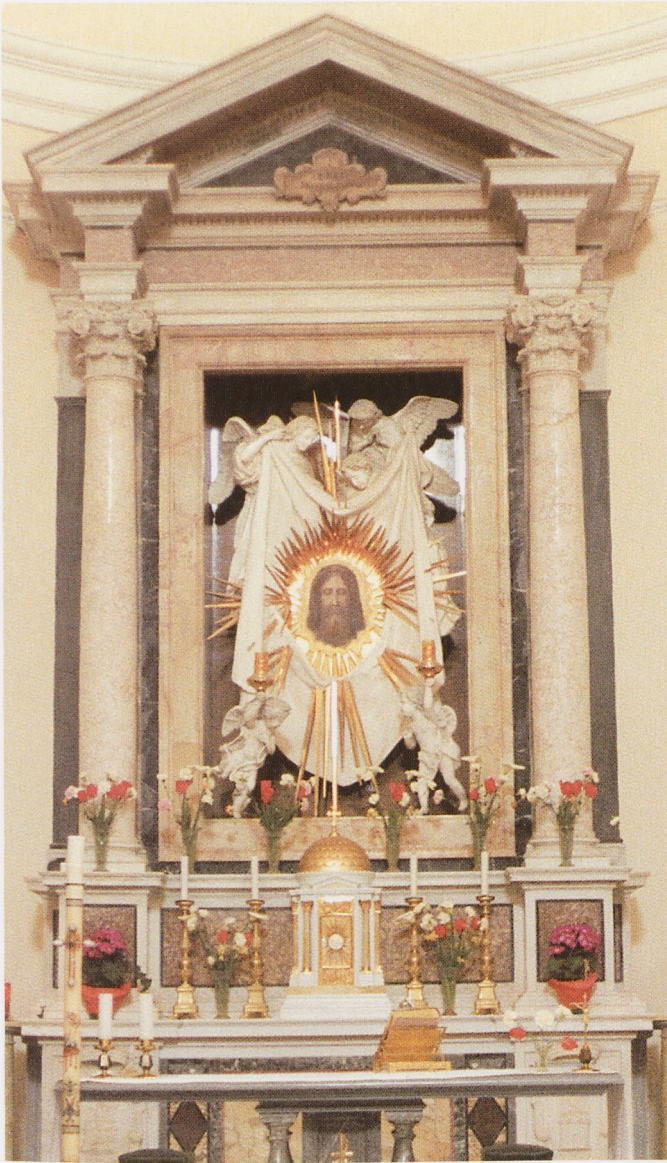
in den Mund legte: [...] *se per leggie divina al di de Giudizio io debba tornare il medesimo che vivo son stato, ne seguita, che la bellezza, che m'a data, non la puo rendere a chi e' l'a tolta, ma che io debba esser bello piu che gli altri in ecterno* [...].⁶¹

Um die zweite Version voluminöser, raumhaltiger, dynamischer zu gestalten, aber auch mächtiger, dramatischer und kommunikativer, hatte sich Michelangelo einen wesentlich tieferen Block besorgt. Der *Christus* der Minerva wirkt nicht nur reifer als auf der Skizze, sondern auch aufrechter, herkulischer und triumphaler. Es ist der Auferstandene, der den Jüngern sagt: *Data mihi est omnis potestas in coelo et in terra* [...] *et ecce ego vobiscum sum omnibus diebus, ad consummationem saeculi* (Matthäus 28, 18). Er ergreift die Trophäen seiner Passion, um von seinem Grabeshügel zu den letzten irdischen Begegnungen mit den Jüngern und Magdalena herabzusteigen. Er geht aber auch auf die Gläubigen zu, die vor ihm knien und das Meßopfer feiern. Wie auf der Zeichnung scheint er zu zögern, schaut jedoch nicht mehr versonnen herab, sondern nach rechts, zum



16. Bassano Romano, San Vincenzo, Hochaltar mit «Christus», vor 1970

Licht, auf den hinter Pfeilern versteckten Hochaltar und auf die irdische Welt, die er nun bald verlassen wird. Die Ambivalenz und Dynamik seiner gegenläufigen Bewegung ist nun der *Galatea* noch ähnlicher als der *Leda*, und mit Raffael, dessen letzte Werke Michelangelo während einer kurzen Romreise im Dezember 1517 begutachten konnte, mißt er sich nun auch im atmenden Inkarnat. Wie Raffael folgt er in den Proportionen weniger dem antiken Kanon als italienischen Modellen⁶², und dies mag dazu beigetragen haben, daß die Römer den *Christus* der Minerva als verwandtes Wesen betrachteten und sofort akzeptierten. Sie waren mehr denn je in ihre antike Herkunft verliebt, und ihnen muß ein überlebensgroßer Christus auf der Höhe seiner körperlichen Kraft und Schönheit wie die Evokation eines Gottes erschienen sein: Christus war Gottes Sohn und damit auch der jüngere Bruder von Halbgöttern wie Herkules und Bacchus, dem Gott des Weines, der ebenfalls am Kreuz endete. Im frühen Cinquecento waren die paganen Vorstellungen noch durchaus lebendig, und wie dann Friedrich Hölderlin sah man in Christus den letzten, aber



17. Bassano Romano, San Vincenzo, Hochaltar nach 1970

auch den schönsten, strahlendsten und liebevollsten der antiken Götter.⁶³ Es sind keine Stimmen aus dem 16. und 17. Jahrhundert überliefert, die an der Nacktheit des *Christus* Anstoß nehmen⁶⁴, doch werden nicht alle die Statue mit frommen Augen betrachtet haben, und nicht umsonst schlug ein irritierter Mönch im späten zwischen 1546 und 1638 Jahrhundert ihr Glied ab.⁶⁵

Die sprühende Lebendigkeit und Erotik in den Figuren der großen Meister dieser Jahre ist nicht von deren persönlichen Erfahrungen zu trennen. Dürer identifizierte sein idealisiertes



18. Rom, Santa Maria sopra Minerva, Altar der Nari-Kapelle

Selbstbildnis mit Christus, Raffael verlieh der *Sixtinischen Madonna* die Züge der angebeteten *Donna Velata*, und Michelangelo stand beim *Gottvater* der Sixtinischen Kapelle gewiss auch unter dem Eindruck der Persönlichkeit Julius' II. Um ihren Figuren die Lebensnähe einzuhauchen, die ihnen vorschwebte, brauchten sie konkrete Erfahrungen, und so mag auch Michelangelos Zuneigung zu Metello für die Konzeption des *Christus* bedeutsam gewesen sein, wenn auch Nachrichten über die Beziehung der Beiden in den entscheidenden Jahren fehlen. Im Jahre 1512 war Metello vierundzwanzig Jahre alt, 1518 einunddreissig, und die beiden Versionen entsprechen in etwa seiner jeweiligen Altersstufe. Ja, die Physiognomie des *Christus* der Minerva erinnert sogar physiognomisch an Sebastianos Budapestener Porträt [Abb. 11].



19. Michelangelo, «Matthäus», Florenz, Museum der Opera del Duomo

Der Christus in Bassano Romano

1607 teilt Francesco Buonarroti seinem Vetter Michelangelo Buonarroti dem Jüngeren mit, dem direktem Großneffen des Meisters, die erste Version des *Christus* sei auf dem römischen



20. Kopie nach Praxiteles, «Apollo Sauroktonos», Paris, Louvre

Kunstmarkt aufgetaucht: [...] *il signor Passignano* [...] *vuole ch'io vada a vedere una borza di marmo di mano di Michelangelo del Cristo della Minerva dello stesso, ma in diversa positura, et a lui gli piace, e crede che il prezzo sarà poco più che la valuta dello stesso marmo, la figura come sapete è grande al naturale*



21. Gian Lorenzo Bernini, «Christus» (Bassano, S. Vincenzo), Ausschnitt

[...] *era nel medesimo grado questa borza che il Santo Matteo dell'Opera et i Prigioni di Pitti [...] e tocca da altra mano al certo [...].*⁶⁶ Michelangelo der Jüngere erwirbt die Statue, doch ist sie so wenig ansehnlich, daß er sie ein Jahrzehnt später bereits wieder los werden will. Im Oktober 1618 schreibt Kardinal Maffeo Barberini, der künftige Papst Urban VIII., seinem Bruder Carlo: *Mi disse una volta il signor Cavalier Passignano che al signor Michelangelo Buonarroti restava qui verso il palazzo D'Alessandrino una statua cominciata di Michelangelo, et che ne harebbe fatto fuori; se si può haver per buon mercato sotto mano col mezzo del medesimo Passignano la piglierei perché il figlio del Bernino che fa grande riuscita la perfettionerebbe.*⁶⁷ Maffeo hatte den jungen Bernini kennen und schätzen gelernt, als dieser seit etwa 1615 seinem Vater bei den Statuen der Barberini-Kapelle in Sant'Andrea della Valle assistierte, und um 1618 wurde Gian Lorenzo von Paul V. und Scipione Borghese bereits als neuer Michelangelo gefeiert.⁶⁸ Maffeo wußte also seit



22. Michelangelo, «Christus» (S. Maria sopra Minerva), Ausschnitt

geraumer Zeit von den Verkaufsabsichten Michelangelos des Jüngeren, doch hatte sich Bernini erst neuerdings bereit erklärt, die Statue zu vollenden, und bewiesen, einer solchen Aufgabe gewachsen zu sein. Alles spricht allerdings dafür, daß der als Auftraggeber viel erfahrenere Marchese Vincenzo Giustiniani von dieser Chance erfuhr und dem Kardinal zuvorkam, den Block erwarb und Bernini mit seiner Vollendung beauftragte.

Das Inventar von Giustinianis Sammlung, das nach seinem Tod im Jahre 1638 aufgestellt wurde, beschreibt die Statue als einziges Stück in einem der vielen Zimmer seines römischen Palastes: *Cristo in piedi di marmo nudo con panno traverso di metallo moderno, che abbraccia con la dritta un tronco di Croce con corda e Spongia e trè pezzi di Croce in terra alto palmi 9. incirca* [Abb. 1].⁶⁹ Erst um 1644 läßt sein Neffe und Erbe sie wie auch die zugehörige Ädikula auf den Hochaltar von San Vincenzo in Bassano transferieren [Abb. 16].⁷⁰ Diese Kirche hatte der Marchese seit 1621 in seinem Besitztum im nördlichen Latium



23. Gian Lorenzo Bernini, «Sebastian», Madrid, Sammlung Thyssen-Bornemisza

errichtet⁷¹, und dort wird die Statue wiederum ohne Zuschreibung dann auch im Jahre 1668 erwähnt.⁷² Die etwa sechs Meter hohe Ädikula ist genau auf den *Christus* zugeschnitten, der bis 1970 dort stand, fügt sich aber schlecht in die zylindrische Apsis der Kirche und war offensichtlich für die Familienkapelle der Giustiniani in



24. Caravaggio, «Amor als Sieger», Berlin, Gemäldegalerie

Santa Maria sopra Minerva bestimmt [Abb. 17]. Jedenfalls sind die Ädikulen zweier benachbarter Kapellen im linken Seitenschiff der Minerva bis hin zu den Maßen, den Profilen und den verschiedenen Marmorsorten nahezu identisch [Abb. 18]. Wenn der Marchese die Ädikula noch kurz vor seinem Tode im Stichwerk seiner Sammlung publizieren ließ, muß sie als deren Prototyp gedient haben.⁷³ Sie ist deutlich größer als die Ädikula der Giustiniani-Kapelle, die der Kardinal und Dominikanergeneral Vincenzo Giustiniani 1582 für das Altarbild seiner ebenfalls dem heiligen Vinzenz gewidmeten Grabkapelle anfertigen ließ.⁷⁴ Sein gleichnamiger Neffe wünscht in seinem einzigen erhaltenen Testament aus dem Jahre 1631, in der Kapelle begraben zu werden⁷⁵, wie dies dann auch geschehen sollte. Er spricht dort jedoch weder von der Statue noch von der Ädikula, weil wahrscheinlich nicht nur er, sondern auch die Mönche zögerten, den Titel und den Altar der Kapelle des verehrten Oheims zu ändern, vielleicht aber auch, weil er nicht mehr von der Statue überzeugt war.

Gegen 1618/19 müssen er und der junge Bernini hingegen noch gehofft haben, Michelangelos *Christus* zu übertrumpfen, den man vom gleichen Standort im Seitenschiff aus hätte vergleichen können. In seinem nach 1626 verfaßten *Discorso sopra la scultura* kritisiert der Marchese Michelangelos *Christus*, der wie eine Statue wirke und nicht atme wie antike Skulpturen: [...] *il Cristo di Michelangelo, che tiene la Croce che si vede nella chiesa della Minerva, ch'è bellissima, e fatta con industria e diligenza ma pare statua mera, non avendo la vivacità e lo spirito che ha l'Adone suddetto* (nämlich der Meleager Pighini im Vatikan⁷⁶), *dal che si può risolvere, che questo particolare consista in grazia conceduto dalla natura senza che l'arte vi possa arrivare.*⁷⁷ In dieser Kritik stimmte Giustiniani mit Annibale Caracci und Bernini überein, in deren Augen es Michelangelo nicht gelungen war, Figuren aus Fleisch und Blut zu schaffen: *non aveva il talento di rendere le figure in carne ed ossa*⁷⁸, und gerade darauf kam es ja beim Auferstandenen an. Wenn Giustiniani in seinem *Discorso* allerdings weder Bernini noch den *Christus* von Bassano erwähnt, mag er sich damals bereits von der Statue und ihrem Autor distanzieren haben. In der Sammlung Giustiniani werden lediglich zwei Werke Berninis erwähnt, eine Porträtbüste und eine *figura grande ignuda*, die nach Sandrarts Zeugnis aus der Zeit seiner Zusammenarbeit mit dem Vater Pietro stammte, also aus den Jahren 1615–1618⁷⁹, und somit als weiteres Argument für die Zuschreibung des *Christus* an den jungen Bernini gelten darf.

Die Quellen sprechen also für eine Datierung der Statue von Bassano in die Jahre 1618/19, und offensichtlich verfolgte Giustiniani damals eine ähnliche Absicht wie Metello Vari ein Jahrhundert zuvor: Der Auferstandene sollte über dem Altar seiner Grabkapelle in der Minerva stehen und die Aufstehung der Toten mit Leib und Seele verheißen. Er sollte jedoch weder Michelangelos erste Version rekonstruieren noch die Statue der Minerva nachahmen, sondern diese übertreffen und der Religiosität, dem Geschmack und den ästhetischen Vorstellungen der Zeit um 1620 entsprechen. Eine bloße Wiederholung oder Variation hätte gerade an dieser Stelle wenig Sinn gehabt.

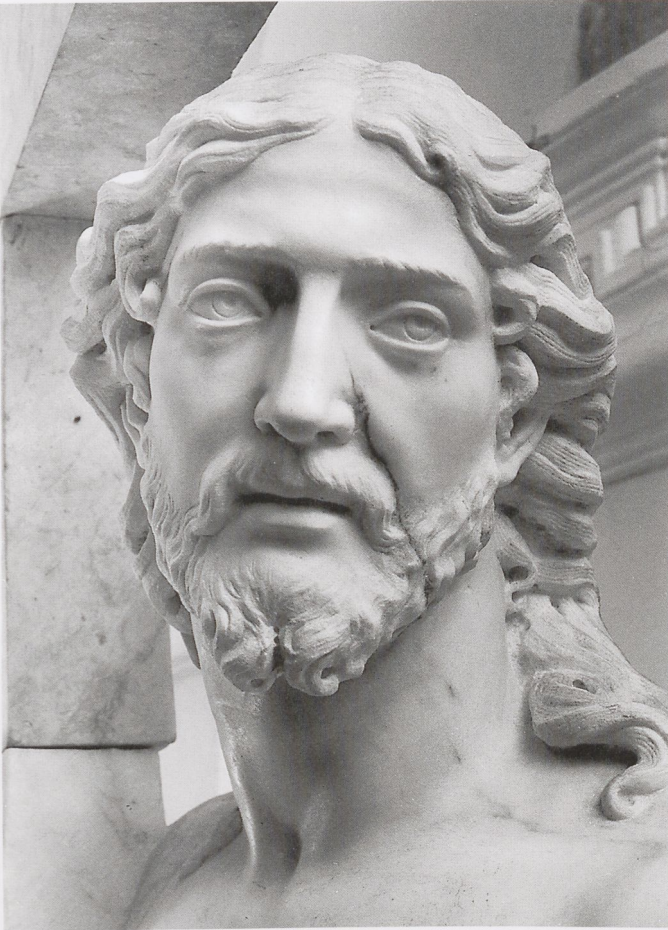
Francesco Buonarroti hatte den Vollendungsgrad der Statue mit jenem des *Matthäus* [Abb. 19] und der *Sklaven* der Accademia verglichen und bemerkt, sie sei bereits *toccata*, also vor 1607 von einem Bildhauer partiell überarbeitet worden und unterscheide sich in ihrem Standmotiv vom *Christus* der Minerva. Offenbar sah man die schwarze Ader im Gesicht, die rechte Hand mit einem Teil des Kreuzes und den Kontrapost mit dem angehobenen rechten Bein. Das zwischen den Beinen herabsinkende Leichentuch und die rechte Hand mit Seil und Schwamm folgen Michelangelos *Christus* [Abb. 9, 10], die Hand und der Baumstumpf hingegen dem *Bacchus* des Bargello. Gerade im Kontrapost und der Biegung des jugendlichen Körpers ist aber auch der unmittelbare Einfluß praxitelischer Statuen unverkennbar [Abb. 20].



25. Michelangelo, «Christus» (S. Maria sopra Minerva), Ausschnitt

Im Unterschied zu Michelangelo, der seinen *Christus* in eine enge Nische preßt, die den Kontur des Körpers mitbestimmt, aber ähnlich wie Lorenzettis *Madonna* im Pantheon oder Jacopo Sansovinos *Jakobus* in San Giacomo degli Spagnoli, stand die Statue von Bassano in einem kastenförmigen Raum, der auch das Kreuz mitumfaßte. Wie beim *Mathäus* und bei Michelangelos *Moses* waren noch grundsätzliche Änderungen möglich. Offenbar reichte der Marmorblock aus, um den linken Arm auf den Baumstumpf herabhängen zu lassen, ja, vielleicht war der die Brust überkreuzende Arm sogar bereits verdorben. Jedenfalls waren Giustinianis Bildhauer schon durch die Tiefe des Blockes von nur etwa 0,45 m enge Grenzen gesetzt.⁸⁰

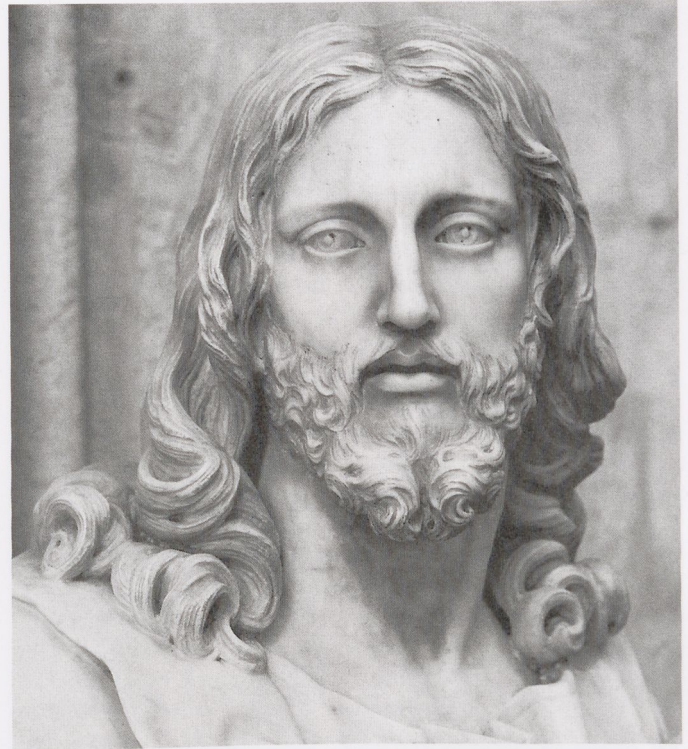
Der Körper des *Christus* von Bassano ist jüngerhafter, androgyner, seine Haltung entspannter, und während Michelangelo die Muskeln zu kompakten Volumen ballt [Abb. 22], spielt hier das Licht auf einer kohärenten und virtuos modellierten Oberfläche – ganz ähnlich nicht nur Berninis *Sebastian* der



26. Gian Lorenzo Bernini (?), «Christus», Bassano, San Vincenzo, Ausschnitt

Sammlung Thyssen aus der Zeit um 1617/18, sondern auch Caravaggios *Amor Vincitore*, den der Marchese besonders geschätzt haben muss und den Bernini in dessen Palast studieren konnte [Abb. 23–24].⁸¹ Hatte Michelangelo im Geschlecht ein unverzichtbares Element körperlicher Schönheit erblickt, so ist es im *Christus* von Bassano viel flüchtiger artikuliert. Schon im Palazzo Giustiniani war es von einem Schamttuch verhüllt – auch dies ein Charakteristikum Berninis, der keine seiner religiösen Figuren völlig nackt ließ.

Michelangelo vereinfacht auch die Gesichtszüge zu kompakten plastischen Formen [Abb. 25]: Die Stirn setzt sich in der Nase fort und die Augenhöhle in der Wange, zu deren Oberfläche auch der Bart gehört, der nur über der Oberlippe etwas üppiger sprosst. Wie ein Helm sitzen die Haare auf dem Schädel, und ihre ornamentalen Locken fallen auf die Stirne und die Ohren. Die kaum eingeritzten Pupillen blicken leicht



27. Kopie nach G. L. Bernini, «Christus-Büste», Sées, Normandie, Kathedrale

nach unten, und der relativ kleine, fest geschlossene Mund mit den vollen Lippen verleiht dem Gesicht einen entschlossenen, aber auch jugendlich weichen und milden Ausdruck: Christus repräsentiert auch das höchste Ideal männlicher Schönheit.

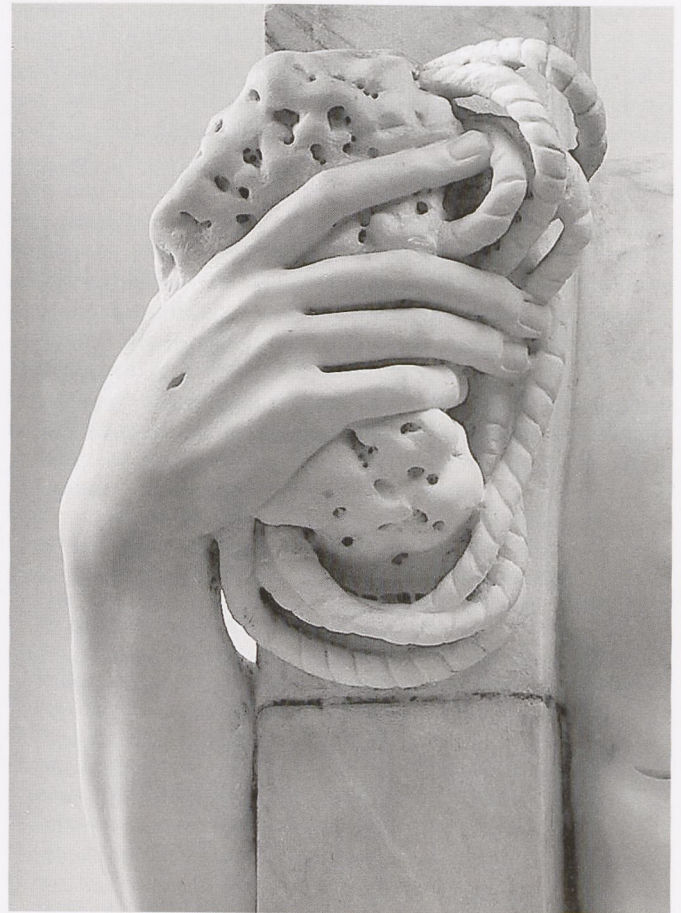
Obwohl im Gesicht des *Christus* von Bassano fast jedes Detail wiederkehrt, sind seine Wangen und seine Stirn realistischer und lichtempfindlicher modelliert [Abb. 26]. Vielleicht von einem Gemälde Annibale Caraccis in der Sammlung des Marchese inspiriert ist der Mund größer und leicht geöffnet⁸², und gerade der geöffnete Mund war für Bernini und Giustiniani Ausdruck spontaner Lebendigkeit. Die tiefer eingravierten Pupillen intensivieren den Blick und lenken ihn leicht nach oben. Wie im *Sebastian* und anderen Frühwerken Berninis sind die Haare zu langen Strähnen geordnet, auch die Augenbrauen angedeutet und ist der Bart voller.⁸³ Geschick in einer tiefen Falte versteckt unterstreicht die schwarze Ader den schmerzlichen Ausdruck. Dieser und nicht nur Augen, Mund, Bart und Haare erinnern an die Kopie einer verlorenen Christus-Büste Berninis in der Kathedrale von Sées in der Normandie [Abb. 27].⁸⁴ Ein jugendlicherer Körper setzt sich also in einem reifen und dulddenden Gesicht fort. Seine Proportionen kommen dem antiken Kanon näher, doch ist seine athletische Kraft geschwächt. Er lenkt die Augen



28. Gian Lorenzo Bernini, «Äneas und Anchises», Hände, Rom, Villa Borghese

zum Himmel, und seine Zeigefinger deuten nicht aufs Kreuz. Er erhebt es auch nicht als Trophäe seines Sieges über den Tod, sondern umarmt es als Symbol und Instrument seiner Passion. In der Linken hält er das Leichentuch, als stehe er noch im Grab und zögere, es hinter sich zu lassen. Sein zurückgesetztes Spielbein suggeriert einen statischen Zustand und nicht den Aufbruch aus dem Diesseits. Damit entspricht er weniger dem Text des Evangeliums, ist weniger Verheißung der körperlichen Auferstehung als Opfer seines Erlösungstodes. Er ist fragiler und verwundbarer als der *Christus* der Minerva und gleichzeitig dem transzendenten Christus von Raffaels *Transfiguration* verwandter.

Erhellend ist auch der Vergleich der Hände und Füße beider Statuen. Wie in den *Louvre-Sklaven* sind auch im *Christus* der Minerva die Hände weich und fleischig, nur am Puls geknickt, von den Venen artikuliert und setzen sich organisch in den runden Fingern fort [Abb. 22]. Wie in anderen Frühwerken Berninis⁸⁵ sind sie im *Christus* von Bassano hingegen über dem Skelett konstruiert und ihre Gelenke durch leichte Protuberanzen



29. Gian Lorenzo Bernini (?), «Christus», Bassano, S. Vincenzo (Ausschnitt)

artikuliert [Abb. 28, 29]. Das Gleiche gilt auch von den Füßen.⁸⁶ Wie beim frühen Bernini charakterisieren feine, den Baumstumpf umwindende Spiralen die raue Oberfläche der Rinde.⁸⁷ Nicht einmal am Rücken finden sich Spuren von Michelangelos Meisel [Abb. 1, 9], sodaß auch das morellianische Detail die Zuschreibung an den jungen Bernini und eine Datierung in die Zeit des *Sebastian*, des *Äneas* und des Briefes von Maffeo Barberini bestätigt. Wenn nicht alle Partien das Niveau von Berninis gesicherten Frühwerken erreichen, so erklärt sich dies einmal aus dem schier unlösbaren Ziel, Michelangelos Konzept in die praxitelische Antike zurück zu übersetzen und gleichzeitig mit dem religiösen Sentiment der Zeit zu beseelen, zum andern aber wohl auch aus der Beteiligung von Gehilfen. Jedenfalls ist die Statue sowohl in ihrem intensiven Ausdruck wie auch in ihrem Realismus und ihrer Antikennähe den Werken aller anderen römischen Bildhauern der Zeit um 1618 haushoch überlegen.

Auch die Ädikula ist viel antikischer gestaltet als bei Michelangelo und unterscheidet sich von jenen des Pantheon vor allem durch die starke Verköpfung des Gebälks sowie die für das frühe Seicento charakteristischen Wappenkartuschen und Farben des Marmors [Abb. 17, 18]. Gerade der Vergleich der beiden Statuen und ihrer Rahmung zeigt einmal mehr, wie fragwürdig die hohe Mauer ist, die seit Wölfflin zwischen der Renaissance und dem sogenannten Barock errichtet wurde. Doch wenn auch das Standmotiv, die Oberfläche und zahlreiche Details der Statue von Bassano der Antike näher kommen als bei Michelangelo, so wirkt sie gerade durch ihre schwerelose Transparenz und ihre dulderische Passivität doch ungleich christlicher. Wie dem *David* und dann dem *Moses* hat Michelangelo auch dem *Christus* eine pagane Urkraft verliehen, über die kein anderer Meister der Nachantike verfügte, und zweifellos ist diese Urkraft in der Statue

der Minerva, die er unmittelbar nach den *Sklenen* der Accademia begann, noch mächtiger als in der den Louvre-*Sklenen* verwandten Skizze. Etwa sechzehn Jahre später sollte er dann den Christus des *Jüngsten Gerichts* bartlos, noch gewaltiger, noch antikischer und in der gleichen Pose wie den Jupiter seiner Zeichnungen des stürzenden *Phaeton* darstellen.⁸⁸ Doch nicht nur der antikische Charakter des *Christus*, sondern auch die liebevolle Milde, mit der er sein Opfer andeutet, Abschied nimmt und den Gläubigen die Auferstehung von Seele und Körper verheißt, sollten von den Zeitgenossen bis hin zu Goethe begeisterte Aufnahme finden.⁸⁹ Erst während der beiden letzten Jahrhunderte gewinnen die kritischen Stimmen die Oberhand: Ein so körperlicher, sinnlicher und naher Christus ist in der Tat mit dem ethischen, kosmischen, immer gestaltloseren und ferneren Gottesbild unserer Zeit kaum mehr zu vereinbaren.

¹ I. Baldriga, *The first version of Michelangelo's Christ for S. Maria sopra Minerva*, „Burlington Magazine“, 142, 2000, S. 740–745; S. Danesi Squarzina, *The Bassano 'Christ the Redeemer' in the Giustiniani Collection*, in *ibidem*, S. 746–751; I. Baldriga, *Cristo redentore*, in S. Danesi Squarzina, Hg., *Caravaggio e i Giustiniani toccar con mano una collezione del Seicento*, Rom 2001, S. 246–248; S. Danesi Squarzina, in *ibidem*, S. 248–251; S. Danesi Squarzina, *La collezione Giustiniani, Inventari 1*, Rom 2003, S. 547–548; S. Danesi Squarzina, *Cristo "uomo dei dolori" da Savonarola a Michelangelo*, in *L'immagine di Cristo: dall'Acheropita alla mano d'artista; dal tardo medioevo all'età barocca. Akten des Kongresses "L'immagine di Cristo da van Eyck a Bernini"*, Roma: 8.–10.3.2001, Hg. C. L. Frommel, G. Wolf, Città del Vaticano 2006, S. 241–267; K. Weil Garris Brandt, *The body as "vera effigies" in Michelangelo's art*, in *ibidem*, S. 269–321; C. L. Frommel, *Michelangelo, Bernini e le due statue del Cristo risorto*, in *Scritti in onore di Romeo De Maio*, hg. L. Gulia, I. Herklotz, S. Zen, Sora 2009, S. 177–215. Ich danke den Silvestriner von San Vincenzo und insbesondere Don Cleto Tuderiti für ihre unermüdliche Hilfe, der Fotothek der Bibliotheca Hertziana, ihrer Leiterin Christina Riebesell und dem Fotografen Sismondi für die Fotokampagne des *Christus* von Bassano, Giancarlo De Leo für die virtuose Fotomontage auf Abb. 13 und Luigi Gulia für die Korrektur des Italienischen.

² H. Thode, *Michelangelo. Kritische Untersuchungen*, vol. 3, Berlin 1908–1913, S. 257–272; C. De Tolnay, *Michelangelo*, vol. 1–4, Princeton 1947–1971, vol. 3: *The Medici Chapel*, S. 89–95; H. von Einem, *Michelangelo Bildhauer, Maler, Baumeister*, Berlin 1973, S. 121–123; C. Acidini Luchinat, *Michelangelo scultore*, Mailand 2006, S. 200–204, 303–304; F. Zöllner, in F. Zöllner, C. Thoenes, T. Pöpper, *Michelangelo 1475–1564*, Köln 2007, S. 425–426.

³ G. Vasari, *La vita di Michelangelo*, Hg. P. Barocchi, Mailand und Neapel 1962, vol. 3, S. 887–914; G. S. Panofsky, *Michelangelos „Christus“ und sein römischer Auftraggeber*, Worms 1991.

⁴ Rom, Archivio di Stato (ASR), 30 Notai Capitolini, uff. 4, vol. 14 (Antonius Pirotus), cc. 371^r–372^r, 431^r–431^v; Panofsky, *Michelangelos „Christus“*..., S. 43–44, 131.

⁵ *Ibidem*, S. 120–130; s. unten S. 18.

⁶ Panofsky, *Michelangelos „Christus“*..., S. 126–129.

⁷ ASR, 30 Notai Capitolini, ufficio 4, vol. 15 (Antonius Pirotus), cc. 90^r–91^r; Panofsky, *Michelangelos „Christus“*..., S. 131–132.

⁸ S. unten S. 18–19.

⁹ S. unten S. 17–21.

- 10 C. Echinger-Maurach, *Studien zu Michelangelos Juliusgrabmal*, Hildesheim–Zürich–New York 1991, S. 294–301.
- 11 *Le Lettere di Michelangelo Buonarroti*, Hg. G. Milanesi, Florenz 1875, S. 641–642; Vasari, Hg. Barocchi, vol. 3, S. 888; Panofsky, *Michelangelos „Christus“*..., S. 64–65, 131–133.
- 12 *una figura di marmo che e' mi detono a fare, chome apariscie per una schricta che è tra-nnoi, I ricordi di Michelangelo*, a cura di L. Bardeschi Ciulich, P. Barocchi, Florenz, 1970, S. 22.
- 13 Zu den Preisen von Michelangelos Statuen J. Poeschke, *Die Skulptur der Renaissance in Italien*, vol. 2, *Michelangelo und seine Zeit*, München 1992, S. 75, 80, 85, 87, 90, 100, 146, 147.
- 14 *Il carteggio*, vol. 1, S. 304; Panofsky, *Michelangelos „Christus“*..., S. 10.
- 15 Der *Christus* von Bassano ist 2,02 m hoch, und sein Sockel misst 0,43–0,47 × 0,66–0,72 m; der *Rebellische Sklave* ist 2,15 m hoch, und sein Sockel misst 0,42 × 0,67 cm; der *Schlafende Sklave* ist 2,29 m hoch, und sein Sockel misst 0,54 × 0,68 cm; der *Christus* der Minerva ist 2,05 m hoch, und sein Sockel misst 0,70 × 0,73 m; Echinger-Maurach, *Studien*..., S. 344, Anm. 346. Nachrichten über die Bestellung des Blockes für die erste Version des *Christus* sind bislang nicht bekannt.
- 16 Echinger-Maurach, *Studien*...
- 17 *Il carteggio*, vol. 2, S. 129.
- 18 S. Anm. 15.
- 19 *Il carteggio*, vol. 2, S. 129.
- 20 *Ibidem*, S. 172.
- 21 *Ibidem*, S. 208–209, 214–215.
- 22 *Ibidem*, S. 222–223.
- 23 P. Joannides, *Inventaire général des dessins italiens*, vol. 6: *Michel-Ange élèves et copistes*, Musée du Louvre, Musée d'Orsay, Département des arts graphiques, Paris 2003, n. 137, S. 270–271. Bouchardon fertigte um 1735 für St.-Sulpice in Paris einen unmittelbar von Michelangelo inspirierten *Christus* an (Panofsky, *Michelangelos „Christus“*..., S. 170, Anm. 23).
- 24 *Ibidem*, S. 276.
- 25 *Ibidem*, S. 276.
- 26 *Ibidem*, S. 305–309.
- 27 *Ibidem*, S. 310–311.
- 28 *Ibidem*, S. 313–315, 317–318.
- 29 *Ibidem*, S. 324–325.
- 30 *Ibidem*, S. 324.
- 31 U. Kleefisch Jobst, *U 1661 A recto*, in C. L. Frommel, N. Adams, *The architectural drawings of Antonio da Sangallo the Younger and his circle*, vol. 2: *Churches, Villas, the Pantheon, Tombs, and Ancient Inscriptions*, New York, Cambridge (Mass.), London 2000, S. 231–233, 255–256.
- 32 V. Forcella, *Iscrizioni delle chiese e d'altri edifici di Roma dal secolo IX fino ai nostri giorni*, vol. 1, Rom 1869, S. 444; Panofsky, *Michelangelos „Christus“*..., S. 22–23; C. De Tolnay, *Il Tabernacolo per il Cristo della Minerva*, „Commentari“, 18, 1967, S. 43–45; Panofsky, *Michelangelos „Christus“*..., S. 147.
- 33 Panofsky, *Michelangelos „Christus“*..., S. 144–147, 160.
- 34 W. Lotz, *Zu Michelangelos Christus in S. Maria sopra Minerva*, in *Festschrift für Herbert von Einem zum 16. Februar 1965*, Hg. G. von der Osten und G. Kauffmann, Berlin 1965, S. 146. Die Visitatoren hatten den Stifter mit jenem des Altars vor dem südöstlichen Pfeiler verwechselt.
- 35 Im 18. Jahrhundert ragte die Statue einen Fuß über die Wand hinaus: *sporge infuori (dal pilastro) un piede* (Vasari, Hg. Barocchi, S. 901).
- 36 Vasari, Hg. Barocchi, S. 901–914; Panofsky, *Michelangelos „Christus“*, S. 9–10.
- 37 *Il carteggio*, vol. 2, S. 338.
- 38 *Ibidem*, S. 255–256.
- 39 *Ibidem*, S. 340.
- 40 Vasari, Hg. Barocchi, vol. 1, S. 59.
- 41 *Il carteggio*, vol. 2, S. 328–329.
- 42 *Il carteggio*, vol. 2, S. 334.
- 43 U. Aldrovandi, *Delle Statue Antiche, che per tutta Roma, in diversi luoghi et case si veggono*, in L. Mauro, *Le Antichità della Città di Roma*, Venedig 1556/1582, S. 245; Panofsky, *Michelangelos „Christus“*..., S. 114–119.
- 44 Panofsky, *Michelangelos „Christus“*..., S. 76–119.
- 45 C. L. Frommel, *Michelangelo und Tommaso dei Cavalieri*, Amsterdam 1979; cf. Panofsky, *Michelangelos „Christus“*..., S. 17–19.
- 46 Rom, ASC, Archivio Urbano, Notar Paolo Richetti, vol. 593, c. 56^v; A. Parronchi, *Opere giovanili di Michelangelo*, vol. 2, Florenz 1968, S. 162; Panofsky, *Michelangelos „Christus“*..., S. 103, Anm. 106.
- 47 C. L. Frommel, *Michelangelo und das Grabmal des Cecchino Bracci in S. Maria in Araceli*, in *Studien zur italienischen Skulptur für Joachim Poeschke*, Hg. J. Myssok, J. Wiener, Münster 2007, S. 263–277.
- 48 Panofsky, *Michelangelos „Christus“*..., S. 75, 77.
- 49 *Sebastiano del Piombo 1485–1547*, Hg. C. Strinati, B. W. Lindemann, Ausst. Kat., Rom 2008, S. 154.
- 50 Panofsky, *Michelangelos „Christus“*..., S. 82, 256.
- 51 Lotz, *Zu Michelangelos*..., S. 145, Abb. 1.
- 52 P. J. Mariette, *Abécédario*, „Archives de l'art français“, 2, Paris 1851–1853, vol. 1, S. 224; L. Dussler, *Die Zeichnungen des Michelangelo. Kritischer Katalog*, Berlin 1959, S. 116; Tolnay, *Michelangelo*, vol. 3, S. 89, 212–213; C. De Tolnay, *Corpus dei disegni di Michelangelo*, Novara 1975, n. 94^r; M. Hirst, *Michelangelo and his drawings*, London 1988, S. 26, 68. Danesi Squarzina, *Cristo*, S. 250; Weil Garris Brandt, *The body*, S. 189. In der vorliegenden Fotomontage sind die Beine, die sich auf der Rückseite der Federskizze befinden, an den Torso angefügt.
- 53 S. Anm. 15. In dieser Fotomontage sind die vervollständigte Skizze [Abb. 12] wie auch der *Christus* der Minerva in die durch Bouchardon überlieferte Nische projiziert.
- 54 Die große Figur, das Bein und der Torso auf *verso* der Zeichnung inv. 688 des Louvre erinnern an die Skizzen auf Abb. 12 (Joannides in *Michel-Ange*, n. 14, S. 98–102). Auf dem gleichen *verso* findet sich eine kleine Skizze für den *Schlafenden Sklaven*, die schwerlich um 1505/06 datiert werden kann, und so ist nicht auszuschließen, daß die Skizzen erst auf die Jahre 1512/13 zurückgehen.
- 55 S. Anm. 1.
- 56 F. Zöllner, *Leonardo da Vinci, 1452–1519*, Köln 2004, S. 185–188.
- 57 C. L. Frommel, *La Villa Farnesina a Roma*, Modena 2003, S. 93–99 mit Bibliographie.
- 58 *I ricordi*, S. 275.
- 59 *Dilettossi molto della Scrittura Sacra, come ottimo cristiano che egli era...* (Vasari, Hg. Barocchi, vol. 1, S. 121).

- 60 Cfr. G. Panofsky, *Die Ikonographie von Michelangelos „Christus“ in Santa Maria sopra Minerva*, „Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst“, 39, 1988, S. 89–112, 180–189, Panofsky, *Michelangelos „Christus“...*, S. 166–189, wo vom Leichentuch keine Rede ist. Die Wunde an der rechten Flanke ist nicht deutlich sichtbar.
- 61 K. Frey, *Die Dichtungen des Michelagnolo Buonarroti*, Berlin 1897, 1964, S. 64; Frommel, *Michelangelo und das Grabmal des Cecchino Bracci*, S. 276.
- 62 K. Oberhuber, *Raffaello*, Milan 1982, S. 153, 185–190, 208–209.
- 63 F. Hölderlin, *Der Einzige*, in *Sämtliche Werke*, Hg. F. Beißner, A. Beck, vol. 2, Stuttgart 1951, S. 154; Lotz, *Zu Michelangelos Christus*, S. 149–150; J. Sez nec, *The Survival of the Pagan Gods*, Princeton 1953, S. 16–23.
- 64 Um 1710 bemerkt der Rom-Reisende Georg Keyssler über die Statue: *Da sie Christum ganz nackend vorstellet, so hat man ihr eine reiche écharpe um die Lenden gewunden; die Italiener aber lieben die nackenden Vorstellungen auch sogar in ihren Kirchen.*
- 65 Zur Problematik des nackten Christus: R. De Maio, *Michelangelo e la Controriforma*, Bari 1978, S. 138, 155–156; Panofsky, *Michelangelos „Christus“...*, S. 146.
- 66 L. Sebre gondi Fiorentini, *Francesco Buonarroti, Cavaliere gerosolimitano e architetto dilettante*, „Rivista d'Arte“, 38, 1986, S. 49–86; Baldriga in Danesi Squarzina, *Caravaggio e i Giustiniani*, loc. cit.; Danesi Squarzina, *ibidem*.
- 67 C. D'Onofrio, *Roma vista da Roma*, Rom 1967, S. 172–173; S. Schütze, *Kardinal Maffeo Barberini und die Entstehung des römischen Hochbarock*, München 2007, S. 225 mit Bibliographie.
- 68 *Ibidem*, S. 193–232.
- 69 S. Danesi Squarzina, *La collezione Giustiniani, Inventari*, Turin 2003, vol. 1, S. 547–548.
- 70 Baldriga in Danesi Squarzina, *Caravaggio e i Giustiniani*.
- 71 P. Portoghesi, *Il palazzo, la villa e la chiesa di San Vincenzo a Bassano*, „Bollettino d'Arte“, 42, 1957, S. 222–240; C. Tuderti, *Storia della chiesa San Vincenzo di Bassano*, MS in der Klosterbibliothek von S. Vincenzo in Bassano.
- 72 Baldriga in Danesi Squarzina, *Caravaggio e i Giustiniani*.
- 73 Danesi Squarzina, *La collezione Giustiniani, Inventari 1*, p. 548, Abb. 240, 241.
- 74 *Ibidem*, S. 132.
- 75 Danesi Squarzina, *La collezione Giustiniani*, vol. 1, S. 216.
- 76 H. von Steuben, in *Führer durch die öffentlichen Sammlungen klassischer Altertümer in Rom*, Hg. H. Speyer, Tübingen 1963, S. 74–75, n. 97.
- 77 V. Giustiniani, *Discorsi sulle arti e sui mestieri*, Hg. A. Banti, Florenz 1981, S. 70; R. Preimesberger, *Motivi del „paragone“ e concetti teorici nel „Discorso sopra la scultura“ di Vincenzo Giustiniani*, in Danesi Squarzina, *Caravaggio e i Giustiniani*, S. 50–56.
- 78 P. Fréart de Chantelou, *Journal de voyage du Cavalier Bernin en France*, a cura di M. Stanic, Paris 2001, S. 64.
- 79 Danesi Squarzina, *Caravaggio e i Giustiniani*, S. 32, 109, 114, Anm. 39; Danesi Squarzina, *Cristo „uomo dei dolori“*, Abb. 24.
- 80 S. Anm 15.
- 81 S. Schütze, *San Sebastiano*, in A. Colliva, S. Schütze, Hg., *Bernini scultore. La nascita del Barocco in Casa Borghese*, Ausst. Kat., Rom 1998, S. 75–95; Danesi Squarzina, *Caravaggio e i Giustiniani*, S. 148–169.
- 82 Danesi Squarzina, *La collezione Giustiniani*, vol. 1, S. 364–365, Abb. 158.
- 83 Schütze, *Anima Beata e Anima Dannata*, in Colliva, Schütze, Hg., *Bernini scultore*, S. 148–169.
- 84 I. Lavin, *Bernini e il Salvatore. La „buona morte“ nella Roma del Seicento*, Rom 1998, S. 55–61.
- 85 Colliva, Schütze, in *Bernini scultore*, Abb. S. 66, 118, 119, 134, 182, 189.
- 86 *Ibidem*, Abb. S. 79, 82, 113, 137, 206.
- 87 Colliva, Schütze, *Bernini scultore*, Abb. S. 53–56, 79–82, 97–99, 253–255.
- 88 Frommel, *Michelangelo und Tommaso dei Cavalieri*, S. 91–96.
- 89 Panofsky, *Michelangelos „Christus“...*, S. 9–10, 176–177.