

Michelangelo und die Antike. *)

Von O. Kerber.

Es war gewiß nicht erst den großen Meistern der italienischen Kunst um 1500 vorbehalten, in eine Auseinandersetzung mit den plastischen Formen der Antike einzutreten. Auch das gotische Mittelalter hat diese Begegnung gekannt. Aber sie mußte einen völlig neuen Charakter annehmen, als Michelangelo der Plastik des Altertums mit seinem in den Jahren von 1501 bis 1504 entstandenen jugendlichen David ein Werk gegenüberstellte, das ihr auch in seiner statuarischen Monumentalität ebenbürtig war. Kein Künstler hat die Auseinandersetzung mit der Antike so ernst genommen und hat sie mit solchem Erfolg durchgeführt wie Michelangelo. Es war nicht nur die Entsprechung im entwicklungsgeschichtlichen Geschehen, es war auch die besondere Begabung Michelangelos als Bildhauer, die dazu beigetragen hat. Obwohl er seine Anregungen späten und abgeleiteten Formen verdankt, war er dennoch ein Künstler vom Geiste eines Phidias, dessen Werke er nicht gekannt hat.

Um so dankenswerter ist es, daß wir durch Arbeiten wie Herbert von Einem, Michelangelo und die Antike (Antike und Altertum, I, Hamburg, 1945), Arnold von Salis, Antike und Renaissance (Zürich, 1947), Gerhart Kleiner, Die Begegnungen Michelangelos mit der Antike (Berlin, 1950) und andere mitten hineingeführt werden in diese Vorgänge. Wir werden auf wesentliche Formkomplexe hingewiesen, die auch Michelangelo vor Augen standen und die zweifellos auf sein Schaffen entscheidend eingewirkt haben. Es muß auch betont werden, daß es den genannten Autoren nicht auf die Übernahme dieses oder jenes plastischen

*) Nach einem am 20. August 1950 in Gießen gehaltenen Vortrag (Veranstaltung der Liebig-Hochschule und des Amerika-Hauses Gießen).

Motivs der Antike und auf ihre Abwandlungen durch Michelangelo allein ankommt. Sie weisen nachdrücklich darauf hin, daß es das eigne künstlerische Wachstum Michelangelos war, was ihn jeweils an diese Werke heranzuführte und ihn sogar über längere Zeiträume hinweg in deren Bannkreis verweilen ließ.

Zu nennen sind in diesem Zusammenhang vor allem die Dioskuren, die Rossebändiger, die auf dem Quirinal in Rom ihre Aufstellung fanden, die nicht nur auf seine Arbeit an dem jugendlichen David sondern auch auf die an den Entwürfen für die Schlacht bei Cascina eingewirkt haben. Zu erwähnen sind ganz besonders die Figurengruppe des Laokoon, die im Januar 1506 auf dem Gelände des Tituspalastes in Rom gefunden wurde, und der Torso vom Belvedere (Rom, Vatikan), der schon 1432 im Park des Palazzo Colonna am Hang des Quirinals stand und der unter Clemens VII. (1527—34) in päpstlichen Besitz überging. Mit dem „Laokoon“ und dem Torso vom Belvedere hat sich Michelangelo in einem sehr umfassenden Sinne auseinandergesetzt. Hier glaubte er einem wesensverwandten künstlerischen Willen zu begegnen. Michelangelo soll sich sogar als Schüler des Torso vom Belvedere bezeichnet haben. Hier war es nicht nur das plastische Motiv sondern auch der künstlerische Charakter, der ihn anzog und in Bewegung brachte.

Auch der Apoll vom Belvedere wäre vielleicht zu erwähnen. An ihn könnte das Antlitz Christi auf dem Jüngsten Gericht der Sixtinischen Kapelle erinnern. Selbst künstlerisch so wenig bedeutende Werke wie der Phaeton-Sarkophag in den Uffizien, Florenz, haben Michelangelo bei seinen Zeichnungen mit dem „Sturz des Phaeton“ den Weg gewiesen.

Die grundsätzlichen Unterscheidungen zwischen antiker und neuzeitlicher Plastik.

So wichtig die Erkenntnis dieser Zusammenhänge ist, wir dürfen uns nicht damit begnügen, sie so klar wie möglich herauszuarbeiten. Gerade dort, wo wir diese Beziehungen anschaulich machen, müssen wir zum mindesten mit dem gleichen Nachdruck auf die unverwechselbaren und unwiederholbaren schöpferischen

Anschauungen verweisen, aus denen heraus auf der einen Seite die Antike und auf der anderen Michelangelo gestaltet haben. Andererseits kann das Recht, sich eine ganz bestimmte wissenschaftliche Aufgabe zu stellen, niemand bestritten werden. Und das ist auf eine einwandfreie Weise in den genannten Arbeiten geschehen. — Mir selbst ging es in dem Abschnitt „Michelangelo und die Antike“ in meinem Buch „Die Kunst im Wandel der Zeitalter. Die Gesetzlichkeit ihrer Entfaltung“ (Stuttgart, 1949) um andere Dinge. Dort wurden die Anregungen durch bestimmte Skulpturen der Antike als selbstverständlich vorausgesetzt. Und es sollte gerade das anschaulich gemacht werden, was durch Michelangelo und die Kunst um 1500 neu in die Welt gekommen ist. Und darin liegt ja letzten Endes die künstlerische Leistung. — Das bedeutet aber, daß wir das Eine tun müssen und daß wir das Andere nicht lassen dürfen, daß wir von beiden Seiten her zusammenwirken müssen.

Wenn z. B. Figuren Giottos, wie die Gestalt Christi auf seiner „Auferweckung des Lazarus“ (Padua, Arena Kapelle), über eine Anlage verfügen, die im Prinzip über anderthalb Jahrtausende hinweg an eine Austauschbarkeit mit einem Figurentyp wie dem des opfernden Mädchens aus Antium (Rom, Thermenmuseum) denken läßt, während das für die Figuren Giottos und etwa Andrea Verrocchios Gruppe, „Christus und der ungläubige Thomas“ (Florenz, Or San Michele) trotz des zeitlich relativ geringen Abstandes von anderthalb Jahrhunderten außerhalb jeder Diskussion stünde, so ist damit über die Unumkehrbarkeit der zeitlichen Abfolge von Antike, Mittelalter, Neuzeit Wesentliches ausgesagt.

Das Unvereinbare zwischen Michelangelo und Antike tritt schon unwiderstehlich in Erscheinung, wenn wir eine seiner frühen Arbeiten, das Relief mit dem Kampf zwischen Lapithen und Kentauren (um 1492, Florenz, Casa Buonarroti) mit einer thematisch verwandten Figurenkomposition wie dem Relief an dem Sarkophag des Alexander Severus (Rom, Kapitolin. Museum) vergleichen. Natürlich sind wir dabei nicht auf Werke der römischen Kaiserzeit angewiesen. Wir könnten genau so gut ein Relief der

hellenistischen Plastik oder aus dem 4. oder 5. Jahrhundert v. Chr. wählen. Bei allen Unterschieden würde sich im Grundsätzlichen dabei nichts ändern. Und dieses Grundsätzliche betrifft keineswegs allein die Gestaltungsweise, das Stilistische, es betrifft die künstlerische, die räumliche Ordnung, in der die Teilformen stehen, es betrifft letzten Endes die schöpferischen Anschauungen, in denen der Mensch erlebt und aus denen heraus er gestaltet. Hier waltet eine Gesetzlichkeit, der sich kein Mensch — auch nicht das größte künstlerische Genie — entziehen kann, eine Gesetzlichkeit, die dem menschlichen Sein von Anfang an mitgegeben wurde, die ihm innewohnt, nach der es angetreten ist und aus der heraus es sich entfaltet, mit allen Möglichkeiten zum Positiven und Negativen. — Es gibt keine Willkür in der geistigen und damit auch in der künstlerischen Entfaltung des menschlichen Daseins. Aber es gibt den Mißbrauch mit den schöpferischen Begabungen des Menschen.

Was nun das frühe Relief Michelangelos mit dem Kampf der Lapithen und Kentauren angeht, so wäre von ihm zunächst einmal zu sagen, daß sich hier das Geschehen im perspektivisch begriffenen Raum abspielt, in einem Raum also, dessen Mittel- und Ausgangspunkt der Mensch ist, in den auch wir als Beschauer einbezogen werden und der für unsre Vorstellung sich über das Getümmel der Kämpfenden im Vordergrund hinaus nach der Tiefe hin fortsetzt, der nicht abgeschlossen wird durch die Fläche der Reliefplatte hinter den Figuren. Das sind Vorstellungen, die uns sehr gemäß sind, die eben das räumliche Erleben des neuzeitlichen Menschen kennzeichnen. Ja, wir waren sogar geneigt, zu glauben, es gäbe nur räumliches Erleben im perspektivischen Sinne. — Dennoch gab es diese Anschauung vom Raum weder in der Antike noch im Mittelalter. Es gab sie weder in der Kunst noch im Erleben des Menschen überhaupt. Und das verleiht den Aussagen der überkommenen Kunstwerke die erhöhte Bedeutung.

Für die Bildhauer oder Maler des Altertums ordnen sich alle Figuren in Schichten, die parallel zum Beschauer verlaufen. Niemals gibt es — wie überall in der Neuzeit — eine fortlaufende Entfaltung von den Seiten her nach der Tiefe. An dem Sarkophag

des Alexander Severus, dessen Relief darstellt, wie Odysseus den jungen Achill unter den Töchtern des Lykomedes entdeckt, können wir von links nach rechts entlang schreiten und wahrnehmen, wie eine Gestalt in einer geschlossenen Schicht sich an die andere fügt. Es ist völlig unmöglich, diesen Vorgang von einem bestimmten Standpunkt aus als einen den Gesetzen der Zentralperspektive unterstehenden, räumlich vereinheitlichten Vorgang wahrnehmen zu wollen. Dieses Aneinanderfügen der Figuren und aller anderen Einzelheiten in einer geschlossenen Schicht, die nirgends ein Ausbrechen nach der Tiefe hin gestattet, schränkt selbstverständlich die straffe Zusammenfassung als Komposition in keiner Weise ein.

So weitreichende Unterschiede auch in der Kunst des Altertums bestehen, dieses Gestaltungsprinzip gilt für alle Stufen ihrer Entfaltung. Nirgends gibt es in dieser Hinsicht eine Ausnahme. Die frühchristliche Kunst hat dieses Gestaltungsprinzip übernommen, Romanik und Gotik haben es auf neuer Grundlage in ihren Streifenkompositionen weitergebildet. Es gibt also in diesen Jahrhunderten und Jahrtausenden z. B. keinen Innen- oder Außenraum, der im neuzeitlichen, in unserem Sinne nach der Tiefe hin ausgerichtet wäre. Und wir finden diese Anlage des Räumlichen, d. h. alle kompositionellen Verbände noch um 1400 im Süden bei Masaccio, bei Lorenzo Ghiberti, diesseits der Alpen bei Hubert van Eyck, bei Konrad von Soest, Meister Francke usw. — Das ist zweifellos eine der entscheidendsten Grundtatsachen jedes formgeschichtlichen Denkens, von der auch alle unsere Betrachtungen über das Wesen der Kunst Michelangelos und über seine Beziehungen zur Antike ausgehen müssen. Wir dürfen das um so weniger außer acht lassen, weil es sich dabei nicht nur um eine Angelegenheit künstlerischer Gestaltung handelt, sondern weil sich diese jedem schöpferischen Erleben des Menschen zu Grunde liegenden Anschauungen in alle geistigen Bereiche hinein auswirken.

Wenn Michelangelo einer Skulptur des Altertums gegenübersteht, dann verwandelt sie sich ihm unausweichlich im Sinne seines Gestaltungswillens, der auf unvereinbar andersgeartete Qualitäten und Kategorien gerichtet ist. Im Vergleich dazu ist die Übernahme figürlicher Motive etwas Nebengeordnetes und Äußer-

liches, so sehr wir sie beachten müssen. Diesen Ausgangspunkt unsrer Betrachtungen müssen wir so klar wie nur irgend möglich herausarbeiten.

Als Michelangelo im August des Jahres 1501 den Marmorblock übernahm, aus dem der jugendliche David entstehen sollte, war sein Gestaltungswille reif geworden für ein Figurenideal, das die Geschichte der Menschheit bis dahin nicht gekannt hatte. Diese nackte, männliche Gestalt lebte nicht nur in dem ihr zugehörigen und von ihr beherrschten Raum — das war auch schon bei Donatello und Verrocchio der Fall —, ihre Herrschaft über monumentalen Charakter mit. In der Größe und Freiheit dieser den Raum war nunmehr absolut, und sie teilte ihm ihren eigenen männlichen Gestalt lagen die Entsprechungen zur Plastik des Altertums, wie sie Michelangelos trunkener Bacchus (Florenz, Museo nazionale) noch nicht kannte.

Aber die Macht des Körperhaften beruhte jetzt auf ganz anderen Qualitäten als im Altertum, sie wurde entwickelt aus dem Prinzip der Masse, aus den in ihrer Stofflichkeit charakterisierten Geweben, ein Prinzip, das für die künstlerische Gestaltung der Antike niemals Geltung besessen hatte. Und auf diesem Massencharakter der menschlichen Gestalt beruht ihr Ausstrahlen in den sie umspülenden Raum, beruht ihre Verbindung mit ihm. Dieses Leben aus der Masse des Körperlichen und dieses Sichentfalten in dem ihr zugehörigen, perspektivisch begriffenen Raum ist das Unvergleichbarneue der Aktfigur Michelangelos gegenüber allen Figuren der Antike. Es war im Laufe des 15. Jahrhunderts ausgebildet worden, aber erst Michelangelo gab ihm für die Plastik die Freiheit und den monumentalen Charakter, die zum ersten Mal einen Vergleich mit den beispielhaften und überragenden Schöpfungen der Antike erlaubten, — zweifellos ein im höchsten Sinne Epoche machendes Ereignis. Und so wurde auch der jugendliche David von den Zeitgenossen Michelangelos begrüßt. Unter den Künstlern, die über seine Aufstellung zu entscheiden hatten, befand sich Leonardo da Vinci. Der David wurde zum künstlerischen Symbol eines neuen Zeitalters, und mit seiner Anord-

nung vor dem Palazzo Vecchio in Florenz erhielt er den ehrenvollsten Platz, den die Stadt zu vergeben hatte.

Michelangelo und der „Laokoon“.

Im Frühjahr 1505 wurde Michelangelo auf Veranlassung des Baumeisters Giuliano da Sangallo durch Julius II. nach Rom berufen. Damals arbeitete er an dem Karton für die Schlacht bei Cascina, die er im Wettbewerb mit Leonardo, dem älteren und erfahreneren Meister, als Wandgemälde im Saal des Palazzo Vecchio ausführen sollte. Der Karton war für Michelangelo eine Zusammenfassung dessen, was ihm seine Arbeit seit dem Relief mit dem Kampf der Lapithen und Kentauren gebracht hatte.

Nebenher ging ein Auftrag über die Statuen der zwölf Apostel, die für den Florentiner Dom bestimmt waren. Obwohl Michelangelo hier über Ansätze nicht hinauskam und obwohl selbst der Matthäus unvollendet geblieben ist, zeigt dieser den Meister doch auf ganz neuen Wegen und setzt wohl auch Eindrücke voraus, die ihm seine Tätigkeit unter Julius II. bringen sollte. Aber diese innere Wandlung Michelangelos war bestimmt schon im Gange, als sie durch ein Ereignis mächtig vorangetrieben wurde, das nicht nur die künstlerisch interessierten Kreise Roms in Atem hielt.

Zu Beginn des Jahres 1506 wurde in der Nähe von San Pietro in Vincoli beim Umgraben eines Weinberges in einem vermaurerten unterirdischen Gewölbe die Gruppe des Laokoon gefunden. Um sich unterrichten zu lassen, schickte der Papst als zuständigen Begutachter Giuliano da Sangallo, in dessen Begleitung sich neben seinem Sohn Francesco auch Michelangelo befand. — Wenn wir nun von der rückhaltlosen Bewunderung hören, mit der Michelangelo vor diesem wiedergewonnenen Werk der späten Antike stand, dann müssen wir sie im engsten Zusammenhang mit seinem eigenen Schaffen und vor allem mit der inneren Entfaltung beurteilen, in der er gerade damals stand. Michelangelo konnte dieses Werk gar nicht mit dem nüchternen Blick des Gelehrten betrachten. Je länger er vor ihm stand, desto mehr brach es in seiner eignen Brust auf. Vieles, was er noch unbestimmt geahnt hatte, stand nun klar und greifbar vor ihm. Ihn konnte die

Frage nicht beunruhigen, wieviel von dem Pathos des „Laokoon“ echt und wie stark es ist. Er erfüllte diese Figurengruppe mit seiner eigenen inneren Glut, gab ihr in seiner Anschauung eine Kraft kontrapostischer und seelischer Bewegung, die weit über das hinausging, was in Wirklichkeit vor ihm stand. Bei aller Bewegtheit der Oberfläche und bei allem äußeren Ausgreifen ist die drängende Dynamik nicht allzu groß, zumal eine Art klassizistischer Beruhigung nicht weit abliegt. Michelangelo jedoch rüstete sich gerade, einen ganz anderen Weg zu gehen. Er wollte die Energien seiner Formen bis zum Titanischen steigern, und was sich in dem Blick des jugendlichen David angekündigt hatte, das sollte nun in mannigfachen Abstufungen und stets sich erneuernd in den Raum ausstrahlen, ihn beleben und Zeugnis ablegen von den erhebenden Empfindungen aber auch von dem Leid alles Geschaffenen.

Wenn oben gesagt wurde, daß die Figurengruppe der Antike das verräumlichende Ausgreifen nach der Tiefe nicht kenne, so legt auch der Laokoon mit seinen Söhnen dafür beredtes Zeugnis ab. Die Bewegung steigt von rechts unten nach links oben über das linke Bein, den Rumpf und den rechten Arm des Laokoon an, wird in diesem Ablauf lediglich variiert und durch die Figuren der Jünglinge ergänzt. Was auch die Modellierung an Einzelheiten herausholt, es wird nirgends die richtungslos über die Formen hinweggehende Bewegung der in ihrer Stofflichkeit charakterisierten Gewebe gegeben. Das gilt von den Stoffgehängen genau so wie für die nackten Körper.

Was wird dagegen aus solchen Einzelheiten in der Formensprache eines Michelangelo? Schon der Matthäus scheint sich aus dem Marmorblock herauszuwinden. Bewegung, Masse und perspektivisch begriffener Raum sind hier nicht mehr zu trennen. Und was kaum weniger wichtig erscheint, ist die Einheit zwischen physischer und seelischer Bewegung. Das Geistige hat eine unerhörte Macht erlangt, es trägt auf eine neue Weise die Form und ist in allen ihren Teilen spürbar. Ja, die Gestalt lebt nicht nur in einem realen, körperhaft bestimmbar, sondern auch in einem geistigen, seelischen Raum. So sehr das Emporrecken des „Laokoon“ den physischen Schmerz ahnen läßt, der Kopf, diese sorg-

fältig präparierte Maske, bleibt doch etwas Eigenes, sie legt fest und sondert, sie wird nicht überspielt von dem augenblickhaften, unaufhörlich sich verändernden Leben einer Physis, die Ausdruck von Empfindungen ist.

Wieviel aber ist in dem Matthäus Michelangelos schon vorweggenommen von der Licht und Finsternis trennenden, gleichsam durch den Raum sich wälzenden Gestalt Gottvaters im Verband der Deckenmalerei in der Sixtinischen Kapelle. Hier lohnt es sich in hohem Maße zu verweilen. So unbestimmt der Raum dieser Gestalt Gottvaters gehalten ist — handelt es sich doch um den im Werden begriffenen Kosmos, um die Trennung von Licht und Finsternis —, trotzdem wird uns gerade hier mit unwiderstehlicher Gewalt deutlich, daß dieser Raum nicht lediglich etwas Formales ist, daß vielmehr in ihm alles zur Auswirkung kommt, was dem Menschen an geistigen und seelischen Kräften mitgegeben ist. Diese Qualitäten zeichnen zweifellos die neuzeitliche Kunst des christlichen Abendlandes gegenüber der Antike aus. Aber sie müssen natürlich auch erkaufte werden mit der Preisgabe reiner, objektivierter körperhafter Werte, die es der Antike ermöglicht haben, zum plastischen Zeitalter schlechthin zu werden.

Die Laokoon-Gruppe war also zur rechten Stunde wieder ans Licht des Tages emporgestiegen. Zu keinem geschichtlichen Augenblick hätten stärkere Anregungen von ihr ausgehen können. Für Michelangelo hatte sie vor allem eine subjektive Bedeutung. Er fand in ihr, was in ihm zur Gestaltung drängte. Er schuf sie gleichsam neu. Die Wiederkehr oder Abwandlung einzelner Bewegungsmotive ist dabei von untergeordneter Bedeutung. Es war die Zeit der Konzeption des mächtigen Tumben-Grabmals für Julius II. mit seiner ausgedehnten plastischen Ausgestaltung. Der Sarkophag sollte zur tragenden Architektur werden. Die Skulpturen sollten eingespannt werden in den ihnen gemäßen Rahmen. An dem Gegenspiel sollten die Formen in ihrer künstlerischen Bedeutung wachsen. Der vielgestaltige Verband sollte zu einem Ideengebäude werden, zu einem geistigen und religiösen Bekenntnis. Michelangelos Einsatz als Künstler und Mensch war ungeheuer. Er wollte schaffen im Sinne der großen, die Zeitalter ver-

bindenden Tradition. Aber diese Teilformen, vom Moses bis zu den sogenannten Sklaven, waren im Sinne des neuen Gestaltungswillens so geladen mit physischer, geistiger, seelischer und darüber hinaus auch verräumlichender Spannkraft, daß sie auf Ver selbständigung zu drängen schienen. Und so stehen denn heute der sterbende und der gefesselte Sklave im Louvre statuarisch isoliert vor uns. — So müssen wir beinahe den Zwang preisen, den Julius II. auf Michelangelo ausgeübt hat, indem er ihm, dem Bildhauer, den Auftrag gab, die Decke der Sixtinischen Kapelle auszumalen, denn hier haben wir die Verbindung von Architektur und Figurenkompositionen wie sie Michelangelo vorschwebte, — wenn auch nur in der Malerei.

Michelangelo wollte als Einzelner leisten, was Phidias mit einem Stab von Mitarbeitern zu Wege brachte und was im gotischen Mittelalter Aufgabe der Bauhütte war. Unter solchen Umständen ist es nicht zu verwundern, wenn viele der Pläne Michelangelos in den Anfängen steckengeblieben, oder in stark reduzierter Form zur Ausführung kamen, — wenn auch vielfach von außen kommende Gründe seine Pläne durchkreuzten.

Der Torso vom Belvedere und die Grabmäler der Medici.

Unter den Skulpturen der Antike war es neben dem Laokoon vor allem der Torso vom Belvedere (Rom, Vatikan), an dem Michelangelo sein Auge geschult und seine künstlerischen Anschauungen entwickelt hat. Wie die Barockstatue eines sitzenden Faustkämpfers (Rom, Thermenmuseum) trägt der Torso die Künstlerinschrift eines Apollonios aus Athen. Er gehört wie der „Laokoon“ zur späten Phase hellenistischer Plastik und wird in das erste Jahrhundert vor Christus gesetzt. Es ist überraschend, den Torso mit dem Giuliano von den Grabmälern der Medici in der Neuen Sakristei von San Lorenzo in Florenz zu vergleichen. Besteht da nicht völlige Übereinstimmung in der Art der Modellierung? Hat hier nicht der Bildhauer des Altertums genau so wie Michelangelo die sich stauenden und in Falten sich schiebenden Gewebe des Rumpfes in ihrer stofflichen Beschaffenheit charak-

terisiert? — Darauf ist nur zu antworten, daß davon nicht die Rede sein kann und daß wir uns durch den fragmentarischen Charakter der Form nicht irreführen lassen dürfen. Wir sehen nur zu leicht das, was wir suchen, und ein Torso dieser Art läßt der Phantasie freien Spielraum. Es kommt hinzu, daß Abbildungen täuschen und daß die Welt des Standpunkts der Aufnahme nur zu oft willkürlich ist und keine Rücksicht nimmt auf die tatsächliche künstlerische Struktur der Form.

Aber schon die Stümpfe der Beine des Torso können uns über die wahre Beschaffenheit der Formen unterrichten. Da gibt es keine weichen Schwellungen der Gewebe, sondern nur reines, objektiviertes, plastisches Volumen. — Wie anders ist schon das Fell über dem Block des Sitzes behandelt als die schwer lastenden Stoffmassen des Giuliano. Täuschen wir uns nicht, bei aller Bewegtheit der Oberfläche des Rumpfes gibt es hier kein freies Spiel der Gewebe und keine Charakterisierung stofflicher Werte. Es gibt auch keine freie Wahl der Ansichten, sondern sie sind uns durch die Gliederung klar vorgeschrieben. Beachten wir das — und wir sind dazu verpflichtet, wenn ein objektives formgeschichtliches Denken überhaupt möglich sein soll —, dann entdecken wir auch bei diesen Formen eine Verfestigung, eine Ausgewogenheit im Aufbau, die uns aufs höchste überraschen. Auch heute noch wird vor dem „Laokoon“ und vor dem Torso vom Belvedere von hellenistischem Spätbarock gesprochen, obwohl es kaum etwas Irreführenderes geben kann als diese willkürliche Übertragung veräußerlichter Stilbegriffe.

So fruchtbar ein Vergleich des Torso vom Belvedere mit dem Giuliano de' Medici ist, soviel Michelangelo seinem antiken Vorbild verdankt, im Mittelpunkt unserer Betrachtungen müssen die grundsätzlichen Unterscheidungen stehen, die das Stilgeschichtliche zwar in vollem Umfang berücksichtigen, aber nicht dabei stehen bleiben. — Eine Gestalt wie der Giuliano federt gleichsam in der Masse des Rumpfes und der entspannt herabhängenden Arme, die durch die Schräge des Marschallstabes miteinander verbunden sind. Wo gäbe es auch nur etwas annähernd Vergleichbares in der Antike! Überall, wo Skulpturen des Altertums in die-

sem Sinne interpretiert wurden, handelt es sich um Selbsttäuschungen oder Willkür. Ein zuverlässiges geschichtliches Denken ist dann von vornherein aufgehoben.

Nehmen wir die Statue des Augustus als Feldherr (Rom, Vatikan), da gibt es nichts von Masse im Sinne des Giuliano, da erscheint in dieser Hinsicht alles neutralisiert. Wie die Massen der Figuren des Lorenzo und des Giuliano de' Medici sich dem Beschauer fühlbar aufdrängen, so auch die seelischen Stimmungen, die ihnen eigen sind: das grüblerische, melancholische und weltabgewandte Sinnen oder der frohgemute jugendlich angespannte Tatendrang. Auch wir als Beschauer können uns vor Michelangelo Grabmälern der Medici diesen Stimmungen nicht entziehen und werden aufs nachhaltigste von ihnen ergriffen, wie ja auch angesichts seiner Propheten und Sybillen an der Decke der Sixtinischen Kapelle. — Das ist die geistige Situation des neuzeitlichen Menschen, die bei Michelangelo eine besonders schwere Ausprägung mit starken dramatischen Spannungen erfahren hat. Die Plastik der Antike dagegen läßt uns in dieser Hinsicht völlig unberührt. Auch der „Laokoon“ macht da keine Ausnahme, obwohl ihn Michelangelo sicher in seinem Sinne erlebt hat. Dieser Sachverhalt hat auch zur gegensätzlichen Beurteilung des „Laokoon“ beigetragen. Sein Pathos wurde als theatralisch bezeichnet. Aber wir dürfen ihm gegenüber keine Maßstäbe anwenden, die an neuzeitlicher Kunst abgeleitet sind.

Als Michelangelo darauf hingewiesen wurde, wie wenig seine Figuren des Lorenzo und des Giuliano de' Medici den Männern gleichen, denen sie ein Denkmal setzen sollten, antwortete er: „Wer wird in tausend Jahren noch darnach fragen, wie Lorenzo und Giuliano ausgesehen haben?“ Das waren stolze Worte, zumal sie auf die künstlerische Bedeutung und auf den allgemein menschlichen Gehalt seiner Werke Bezug nahmen. Aber sie waren in diesem Falle nur zu berechtigt und haben sich längst bewahrt. Michelangelo hat nicht nur die seelischen Kräfte des Menschen zur Entfaltung gebracht, hat die lichten und die dunklen Seiten seines Daseins enthüllt, er hat ihn auch in die kosmischen

Vorgänge hineingestellt, in das Werden und Vergehen. „Und das allein bleibt mir als Tröstung nur: Durch meine Kraft die Sonne zu verstärken...“