

Michelangelo

UND DIE FOLGEN



Michelangelo

UND DIE FOLGEN

Herausgegeben von Eva Michel und
Klaus Albrecht Schröder

Mit einem Vorwort von Klaus Albrecht Schröder
und Texten von Elisabeth Dutz, Lydia Eder, Achim Gnann,
Constanze Johanna Malissa, Eva Michel, Martina Pippal
und Klaus Albrecht Schröder

ALBERTINA

PRESTEL München · London · New York

6	<i>Vorwort</i> Klaus Albrecht Schröder
16	<i>Michelangelo oder die Geburt eines Kanons</i> Achim Gnann
Katalog	
22	<i>Vor Michelangelo oder Schablonen der Nacktheit</i> Achim Gnann
28	<i>Die Anfänge Michelangelos oder die Wiedergeburt des Körpers</i> Achim Gnann
38	<i>Die Schlacht von Cascina oder der Tumult der Leiber</i> Achim Gnann
52	<i>Nach Laokoon: 1506</i> Lydia Eder
56	<i>Nackte in der Sixtina</i> Achim Gnann
64	<i>Raffael: im Bann Michelangelos</i> Achim Gnann
76	<i>Der Tod Christi oder die Schönheit des Unsterblichen</i> Achim Gnann
82	<i>Kampf und Leidenschaft</i> Achim Gnann
90	<i>Michelangelos Ideal: die Frau im Mann</i> Lydia Eder
94	<i>Der leidende Gott</i> Achim Gnann
98	<i>Die Strahlkraft Michelangelos</i> Achim Gnann
118	<i>Der Sacco di noce oder die verzerrte Natur</i> Lydia Eder

128	<i>Die Serpentinata: von allen Seiten gleich schön</i> Lydia Eder
134	<i>Körper nach Maß und Plan</i> Constanze Johanna Malissa
146	<i>Der stärkste Mann: ein Halbgott</i> Eva Michel
156	<i>Rembrandt: der Anti-Michelangelo oder die nackte Wahrheit</i> Eva Michel
166	<i>Rubens oder Michelangelo reloaded</i> Eva Michel
176	<i>„Michelangelesk“ oder die Blüte des Kanons</i> Lydia Eder
190	<i>Das Weibliche oder „die Rückseite des Mondes“</i> Martina Pippal
194	<i>Weiblicher Körper – männliche Hexenangst</i> Martina Pippal
202	<i>„... darf nicht, will nicht, kann nicht ...“</i> Martina Pippal
210	<i>Die Wiedergeburt der Venus</i> Martina Pippal
216	<i>Für die Schönste oder das Urteil des Paris</i> Martina Pippal
224	<i>Terra incognita: die Frau, das unbekannte Wesen</i> Martina Pippal
236	<i>Schönheitskult und die Ästhetik des Hässlichen</i> Martina Pippal
254	Werkliste
260	Verwendete Literatur

Vorwort

Kein Zweifel: Michelangelo zählt zu jener Handvoll von Künstlern, deren Ruhm seit Jahrhunderten ungebrochen ist. Obwohl seine Kunst und seine Ideale zu tiefst im Denken seiner Zeit verwurzelt sind – der Blütezeit der Renaissance und des fortschreitenden 16. Jahrhunderts mit all seinen europaweiten Glaubenskriegen und den territorialen Auseinandersetzungen auf der Apenninen-Halbinsel –, reicht die Wirkung von Michelangelos Kunst und deren jeweilige akute Relevanz bis weit ins 20. Jahrhundert: Jedes Jahrhundert kennt seine eigene Michelangelo-Renaissance und mit ihr die Wiedererweckung jenes antikischen Männerideals, das der große Florentiner mit dem Karton zum nie ausgeführten Fresko der *Schlacht von Cascina*, den *Ignudi* in der Sixtina und den steinernen Sklaven des Torso gebliebenen Grabmals von Papst Julius II. für Legionen von nachfolgenden Generationen zum unüberbittbaren Maßstab des idealen Männeraktes gemacht hat.

Dieser Kanon und was aus ihm wurde ist der Gegenstand unserer Ausstellung *Michelangelo und die Folgen*. Dass im Zentrum die zeichnerische Auseinandersetzung mit Michelangelos Ideal steht, ist nicht allein den reichen Beständen der Grafischen Sammlung der Albertina geschuldet, sondern auch der Tatsache, dass sich in der Zeichnung wie nur noch in der Skulptur dieses Ideal des dynamischen und kraftvollen, von inneren Spannungen bis zum Zerreißen bewegten Männeraktes frei von erzählerischem Beiwerk und von thematisch-motivischer Verunklärung präsentiert: In den Zeichnungen Michelangelos tritt uns wie unter Laborbedingungen jener Kanon isoliert gegenüber.

Zugleich dokumentiert der in den einzigartigen Blättern Michelangelos sedimentierte Kanon die Entstehung der Zeichenkunst als einer eigenständigen Kunstgattung. Ein früher Beleg des veränderten Status der Zeichnung in Italien findet sich in den *Commentarii* des Lorenzo Ghiberti, in denen der *disegno* zum praktischen Fundament wie zur theoretischen Basis aller Künste erklärt wird. Zweifelsohne umfasst der Begriff des *disegno* in der florentinischen Renaissance ein ästhetisches Konzept, das über die bloße technische Beschreibung jener Kunstgattung, die durch die Verwendung der Feder oder Kreide auf Papier gekennzeichnet ist, weit hinausgeht.

Im Zeitalter Michelangelos haben Papier und Karton die verschiedenen Tierhäute als Bildträger abgelöst und damit überhaupt erst der Skizze und vorläufigen Studie anstelle der mit großem Zeitaufwand bildmäßig ausgeführten Zeichnung die Bahn gebrochen. Mit Michelangelo wurde nicht nur der Höhepunkt der Aktdarstellung der Renaissance erreicht, wie Giorgio Vasari, der erste Historiograf der abendländischen Kunst in seiner Lebensbeschreibung des Buonarroti feststellt, Michelangelo





hat die antiken Vorbilder selbst übertroffen. In der Tat zählten zu den meistbewunderten Kunstwerken des Cinquecento der berühmte Karton Michelangelos zur *Schlacht von Cascina*: Da der Karton selbst verloren ist, geben uns nur mehr die großartigen Studien dazu eine Vorstellung davon, warum etwa der Florentiner Bildhauer und Goldschmied Benvenuto Cellini in seiner Autobiografie den Schlachten-Karton des Michelangelo eine „Schule für die Welt“ genannt hat.

Den neuen Status der Zeichnung als eigenständiges Kunstwerk, das die künstlerische Idee und das Temperament des Künstlers wie ein Kondensat verdichtet, erhellt auch die bekannte Nachfrage von Sammlern nach den Zeichnungspreziosen des großen Italieners. Pietro Aretino bestürmte Michelangelo, ihm eine Zeichnung zukommen zu lassen, und seien es nur zwei Kreidestriche auf einem Stück Papier. Cosimo I., Großherzog der Toskana, schätzte die Zeichnungen Michelangelos wie kostbare Juwelen. Mit der auf Initiative Vasaris gegründeten Accademia delle arti del disegno in Florenz 1563, dem Urbild aller späteren Akademien, war die Zeichnung endgültig zur zentralen, für jeden angehenden Künstler unverzichtbaren akademischen Disziplin avanciert: zum geistigen Vater der drei Künste Architektur, Skulptur und Malerei. Die Provenienz der Michelangelo-Zeichnungen der Albertina weist als Besitzer im 17. Jahrhundert niemand Geringeren als Peter Paul Rubens aus. Bedürfte es eines Beweises, dass die gegenreformatorische Erneuerung der Kunst durch den Flamen auf dem Studium der Natur, der Antike und des Werks Michelangelos beruhte – der hohe Wert, den Rubens seinem Michelangelo-Besitz beimaß, belegt die Bedeutung des michelangelesken Ideals für den Hauptmeister des hochbarocken Bewegungsstils.

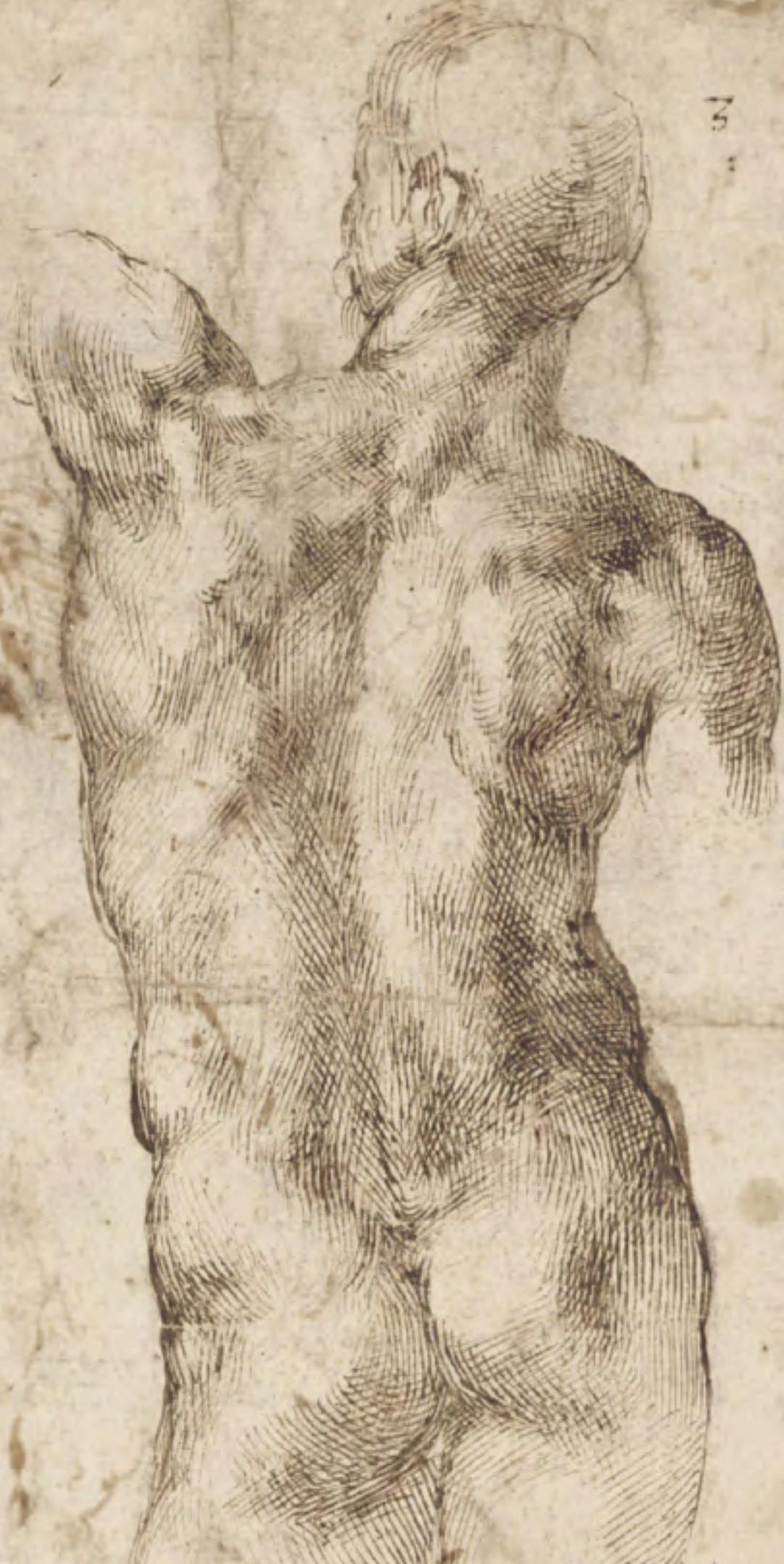
Das auch unsere Auswahl dominierende Motiv der italienischen Zeichnung im 16. Jahrhundert war der Akt, der trotz aller Abhängigkeit vom antiken Ideal die Naturnachahmung und das Studium des realen Körpers nicht ausschloss, im Gegenteil. Der klassische Akt, wie er uns in den Zeichnungen der Albertina von Michelangelo über Raffael und Domenico Beccafumi bis zu Baccio Bandinelli, Daniele da Volterra oder Francesco Salviati selbstbewusst entgegentritt, trachtet immer schon nach dem harmonischen Ausgleich zwischen allgemeinen Formeln wie standardisierten Posen, dem Studium der Anatomie nach antiken Skulpturen oder der maßstäblichen Gliederung der Körperteile nach den formalisierten Proportionen des Vitruv einerseits und dem Zeichnen nach der Natur, also nach dem lebenden Modell andererseits. So sehr auch der *circumcisione*, der Umriss der Linie, das formalästhetische Äquivalent für das ideelle Konzept des klassischen Akts darstellt, so groß ist doch die stilistische

Vielfalt in der Umsetzung dieses für so viele Künstler von Michelangelo vorgegebenen Ideals. Aber der menschliche Körper bildet den eigentlichen Schwerpunkt, gleichsam die ästhetische *idée fixe* der Epoche. Grund dafür ist die Überzeugung, dass in der Beschreibung des Körpers die Bewegungen der Seele sedimentiert sind; durch die äußerliche Bewegung, durch die Körperhaltung und Gestik wird der innere Zustand des Gemüts erst lesbar, genauso wie die Mimik des Gesichts die lesbare Seite der Seele und des Geistes repräsentiert.

Die Ausstellung an Meisterwerken der Aktdarstellung im Gefolge Michelangelos bietet jedoch nicht nur Einsichten in die Interpretation des Körpers als Träger der Tugenden und Laster, der Heroik und der Schwäche. Im Schaffen Michelangelos kommt es zeitgleich mit Raffael auch erstmals zu einer künstlerisch kaum zu überbietenden Verwendung der warmen roten Kreide. Ihre Weichheit und tonale Leichtigkeit empfiehlt sie besonders für die sensualistische Wiedergabe von Fleischfarben und Hauttönen. Dass an die Stelle der lichten roten Kreide wie im *Ignudo* für die Sixtina in der Folge mehr und mehr die schwarze Kreide tritt, mag damit zusammenhängen, dass diese noch schärfere Hell-Dunkel-Kontraste zulässt und damit die Spannweite der Tonwerte noch mehr ausweitet.

Es ist nicht die Anzahl seiner Werke, die Michelangelo zur Hauptfigur dieser Ausstellung macht; er ist es durch den gar nicht zu überschätzenden Einfluss seines Schaffens. Das Spannungsfeld der klassischen Aktfigur zwischen antikem Ideal und Naturstudium wird im Schatten dieses Künstlers um die mehr oder weniger selbständige Aneignung von michelangelesken Figuren durch seine Zeitgenossen erweitert. Es ist der übermächtige Schatten, den Michelangelo auf den Florentiner Baccio Bandinelli ebenso wie in Frankreich auf die Schule von Fontainebleau wirft, der unsere Selektion an Hauptwerken des Manierismus und des Barock wie des Klassizismus bestimmt hat.

Michelangelo hinterlässt seine Spuren zuerst im unmittelbaren Umfeld und bei seinen Nachfolgern; später in jeder Künstlergeneration, die wie Peter Paul Rubens im 17. Jahrhundert oder Pompeo Girolami Batoni und Anton Raphael Mengs im 18. Jahrhundert den Ausgleich zwischen dem steinernen Ideal antiker Skulpturen und dem Naturstudium sucht, ohne Abstriche an der Entschlossenheit, idealischen Schönheit wie inneren Bewegtheit des Aktes machen zu wollen. Wie empathisch oder auch bloß äußerlich die Rezeption der Aktzeichnungen Michelangelos über die Jahrhunderte hin erfolgt: Stets belegt sie, dass Michelangelo als Maß aller Dinge gilt. Es setzt den Maßstab für die Größe und Bedeutung des männlichen Körpers als



3



Träger und Ausdruck seiner hohen wie seiner niedrigen Gesinnung. Das dabei mit dem Begriff der Schönheit verschwisterte vollkommene Ideal des Menschen, die Überhöhung der Natur, ist neuplatonisches Gedankengut.

Während sich die Künstler in den ersten 250 Jahren nach Michelangelos Tod fruchtbar mit dessen Kanon auseinandersetzen und diesen mit all den verschiedenen Möglichkeiten durchdeklinieren, die die elegante Kunst des Manierismus oder die dem Realen zugewandte Kunst der Gegenreformation bieten, stehen das 19. Jahrhundert und die Michelangelo-Rezeption der Wende zum 20. Jahrhundert tief in der Schuld des Italieners, ohne ihn verstanden zu haben: Der Zenit des Kanons Michelangelos ist endgültig überschritten. Ebenso sklavisch wie anachronistisch ahmen Alexander Rothaug oder Karl Sterrer noch im Zeitalter Gustav Klimts und Egon Schieles die heroischen, athletischen Gestalten nach: äußerlich, an der Oberfläche, ohne die geistige Tiefe des Buonarroti.

Die Wiederentdeckung des Körperideals der römisch-griechischen Antike revolutioniert das Menschenbild der Renaissance, und nicht nur das der italienischen. Michelangelos spannungsreiche Konstruktion des Körpers aus widerstreitenden Bewegungen, die Dynamik der gewaltsamen Überschneidungen, die Resonanz der Verkürzung von Armen und Beinen, Kopf und Schultern und der offene, geradezu zerrissene Umriss von Michelangelos Figuren sind das Gegenteil jener Ruhe, Ausgeglichenheit und Harmonie, die die Welt an Raffael so bewunderte. Dabei gibt Michelangelo den der Hochrenaissance innewohnenden Ausgleich zwischen hohem Ideal und Naturnachahmung nicht preis.

Michelangelos neues Figurenideal gründet im Verständnis des Menschen, der Tragik seines Daseins, es verdankt sich nicht einem äußerlichen Formalismus. Buonarrotis Kraft des Ausdrucks sowie sein Streben nach Schönheit inspirieren Künstler über Ländergrenzen und Epochenschwellen hinweg. Idealtypisch und für die nächsten Jahrhunderte wirkungsmächtig ist sein Bild des einsamen Menschen. Das Menschenbild ist jedoch das exklusive Bild des Mannes, nicht der Frau: eine Einschränkung, die Michelangelos eigenem Ideal wie jenem der Epoche geschuldet ist.

Über weite Strecken folgt die Ausstellung dem unüberbietbaren Ideal Michelangelos, seinem Kanon. Sie verfolgt aber nicht nur die Variation dieses Ideals. Denn das 17. Jahrhundert kennt in der Auseinandersetzung mit Michelangelos Kanon zwei Antipoden, die gegensätzlicher nicht sein könnten: Peter Paul Rubens erweckt am Studium des realen, lebenden Modells die antikische Nacktheit ebenso wie Michelangelos Ideal zu neuem Leben. Ihm steht der vor keiner Hässlichkeit zurückschneude

Rembrandt entgegen, der gegen das antike, athletische Menschenbild ankämpft und so ein Gegenbild zu Michelangelos Ideal schafft: die naturalistische Darstellung des realen Körpers, des Menschen in seiner Hinfälligkeit und Schwäche, mit den Zufälligkeiten seiner Erscheinung, damals wie heute. Schon Zeitgenossen haben Rembrandts Knaben, Männern und Frauen niedrige Hässlichkeit bescheinigt.

Michelangelo und die Folgen handelt von der Entstehung und der Macht, dem Bedeutungsschwund und dem Verfall eines Kanons: ein Kanon, den Michelangelo mit seinen Männerakten vor 500 Jahren geprägt hat. Die Schau steht unter dem historischen Vorzeichen, dass jahrhundertlang nur Männer Männer zeichnen, auch Frauen nur von Männern dargestellt werden. Der Mann definiert den Kanon des Männerakts so sehr wie jenen der Frau. Michelangelo selbst zeichnet kaum eine nackte Frau, sondern verleiht männlichen Körpern weibliche Attribute, die der Struktur aber letzten Endes fremd bleiben. Die Frau ist für die Kunst die Rückseite des Mondes. Man weiß, dass sie existiert, sie ist aber *terra incognita*. In einigen wenigen exemplarischen Beispielen des 17. und 18. Jahrhunderts wird in unserer Ausstellung das realitätsferne Ideal der Frau verfolgt. Lange Zeit wird die Darstellung der nackten Frau durch ihre Identifikation mit Laster, Sittenlosigkeit und Geschlechtstrieb diskriminiert und diffamiert. Die Sittenlosigkeit der Frau bringt Tod und Sünde in der Gestalt Evas; das Laster der Luxuria tritt eitel und nackt in Erscheinung. Die Tugenden sind weithin in wallende Gewänder gekleidet. Das Gegenbild zur tugendhaft verhüllten Frau beschreibt die nackte Frau als Weibermacht, als Hexe, als verführerische Venus.

Der Ausblick am Ende der Ausstellung ist beispielhaft gewählt. Er steht stellvertretend für ein Jahrhundert, in dem Michelangelos Kanon seine Autorität verloren hat und widmet sich exemplarisch dem Gegensatz zwischen dem secessionistischen Schönheitskult am Beispiel von Gustav Klimts kurvilinearere Idealität der Frau und der Hässlichkeit und Pathologisierung des erstmals seiner Sexualität nicht beraubten Aktes bei Egon Schiele.

Die Idee zu dieser Ausstellung durfte ich mit Eva Michel, Kuratorin für niederländische Zeichnungen an der Albertina, ausarbeiten. Ihr danke ich ebenso von ganzem Herzen wie allen weiteren Kuratorinnen und Kuratoren an unserem Haus sowie Kollegen und Kolleginnen außerhalb, die durch Vorschläge von Objekten und deren Bearbeitungen so unermesslich viel zum Gelingen dieses anspruchsvollen Projekts beigetragen haben. Insbesondere danke ich der Generalsekretärin der Albertina, Constanze Johanna Malissa, dem Spezialisten für italienische Kunst, Achim Gnann,

und Martina Pippal von der Universität Wien für ihre mutigen Streifzüge durch das unwegsame Gelände der Rezeption des michelangelesken Kanons der männlichen Aktdarstellung. Auch Lydia Eder, die gemeinsam mit Constanze Johanna Malissa diese Ausstellung in kürzester Zeit als Alternativprojekt zu einer anderen Ausstellung, die kurzfristig verschoben werden musste, zu einem guten Ende gebracht hat, danke ich von ganzem Herzen.

Eine Ausstellung dieses Umfangs stellt besonders für unsere Restaurierungs- und Rahmenabteilung eine außerordentliche Belastung dar. So danke ich sowohl Eva Glück und Ines Aßmann für die Koordinierung dieses Projekts als auch allen Kolleginnen und Kollegen ganz besonders herzlich für ihre behutsame Vorbereitung unserer unschätzbaren Werke. Elisabeth Wolfik hat die Ausstellung seitens des Exhibition Management wie gewohnt exzellent betreut, die Martin Kohlbauer mit seinem Team mit großem Feingefühl architektonisch zur Umsetzung gebracht hat; Sandra Maria Rust, gemeinsam mit Lydia Eder und Lisa Trapp sowie dem Grafiker Klaus E. Göltz und dem Fotostudio der Albertina unter der Leitung von Daniel Antalfi, hat wie immer verlässlich für die Publikation gesorgt: Ihnen allen bin ich zu Dank verpflichtet.

Last but not least danke ich allen Leihgebern, die unsere Ausstellung durch ihre Werke unterstützen. Nur dank der Großzügigkeit der Fürstlichen Sammlungen Liechtenstein unter ihrem ehemaligen und ihrem jetzigen Direktor, Johann Kräftner und Stephan Koja, konnten wir die Meisterzeichnungen der Albertina wie die Leihgaben des Louvre in Paris, des Metropolitan Museum of Art in New York und aus Privatbesitz um einige der schönsten Beispiele skulpturaler Michelangelo-Rezeption ergänzen. Dafür danke ich Hans Kräftner und seinem Nachfolger ebenso sehr wie dem Bayerischen Nationalmuseum in München und dem Kunsthistorischen Museum Wien für die exquisiten Leihgaben aus ihren Skulpturensammlungen.

Am Ende des Tages unterstreicht diese Zusammenführung der schönsten und kostbarsten Zeichnungen der Albertina mit Hauptwerken der Bildhauerkunst einmal mehr die Richtigkeit unserer seit 25 Jahren vertretenen Ausstellungs- und Präsentationsdoktrin von der Unteilbarkeit des Künstlerischen.

Klaus Albrecht Schröder
Generaldirektor der Albertina

Michelangelo oder die Geburt eines Kanons

Michelangelo (6.3.1475 Caprese – Rom 18.2.1564) gehört neben Leonardo (15.4.1452 Anchiano bei Vinci – Amboise 2.5.1519) und Raffael (28.3.1483 Urbino – Rom 6.4.1520) zu dem Dreigestirn der genialen Meister, die die Kunst der Neuzeit eingeleitet haben. Ausgehend von Gemälden Leonardos der 1470er-Jahre und später von Werken Michelangelos, Raffaels und Fra Bartolommeos hat sich in Florenz und anschließend in Rom ein neuer klassischer Stil herausgebildet: die Kunst der Hochrenaissance (1500–1520/30). Die Figuren kennzeichnet von nun an ein neues Bewusstsein für die eigene Persönlichkeit, das eigene innere Leben, eine neue Selbstbestimmtheit im Auftreten, und die Körper erhalten eine außergewöhnliche Monumentalität. Die Kompositionen sind in ihrem Aufbau bewusst ausgewogen, durch klare und harmonische Bezüge der Figuren untereinander gekennzeichnet und erwecken zugleich den Eindruck, als sei man zur Gänze dem Vorbild der Natur gefolgt. Bei keinem anderen Künstler wird das neue Ideal des Körpers so anschaulich wie bei den Akten Michelangelos. Der große Florentiner gelangte hierzu durch das Studium des menschlichen Modells, der Skulptur der Antike und der menschlichen Anatomie. Beim Sezieren von Leichen untersuchte er den Aufbau des Körpers genauestens. Seine anatomischen Kenntnisse dienten ihm zum Verständnis des organischen Ablaufs einer Bewegung, aber auch zur Sichtbarmachung der Motivation und des inneren Empfindens des handelnden Menschen. Michelangelos Akte sind keine Bodybuilder, die ihre in Fitnessstudios gestählten Körper zur Schau stellen, vielmehr bringen ihre Muskeln die unbändigen Energien, heftigen Leidenschaften und häufig inneren Spannungen und Qualen seiner Geschöpfe zum Ausdruck. Die Stärke seiner Akte ist keine ausschließlich physische, sondern immer auch eine seelisch-moralische. Der menschliche Körper steht im Zentrum des gesamten malerischen und bildhauerischen Schaffens von Michelangelo, und da er viel länger tätig war als Leonardo und Raffael, war sein Einfluss weitreichender und vielfältiger. Im 16. Jahrhundert konnte sich kein Meister der prägenden Wirkung seiner Werke entziehen. Die Künstler pilgerten in Scharen zu dem öffentlich ausgestellten Karton für die *Schlacht von Cascina*, um danach zu zeichnen. Die expressiv-gedehnten Figuren der Sixtinischen Kapelle dienten mannigfach als Ausgangspunkt für dekorative Übersteigerungen manieristischer Künstler, und Michelangelos späte architektonische Werke übten Einfluss auf die Baukunst des Barock aus.

Man kommt dem Künstler in seinen Zeichnungen am nächsten, erkennt, wie seine intimen Gedanken mit einigen Strichen aufs Papier gesetzt sind, und wird

© 1911 RUKKONEN



Zeuge eines spontanen schöpferischen Einfalls. Die im Aufdruck und im Abstand variierenden Linien greifen auf komplexe Weise ineinander und lassen eine plastische Spannung an der Oberfläche entstehen, wobei das Auge immer auf direktem Weg auf den Körper gelenkt wird, der sich durch die feste Begrenzung des Konturs klar von der Umgebung absetzt. Auf den Blättern können wir die kompositionelle Entwicklung sowie die Klärung eines Themas auf dem Weg zum vollendeten Werk nachvollziehen. Nicht selten wissen wir von anfänglichen Ideen, abgeänderten oder verworfenen Projekten nur aus seinen Entwürfen. Viele Darstellungen sind überhaupt nur durch Zeichnungen überliefert, etwa die detailliert ausgeführten, hochvollendeten Blätter, die der Künstler der von ihm bewunderten Dichterin Vittoria Colonna und seinem Freund Tommaso de' Cavalieri zum Geschenk gemacht hat. Schon zu Michelangelos Lebzeiten wurden seine Zeichnungen gesammelt und wie Juwelen gehütet. Von den acht Michelangelo-Zeichnungen der Albertina hat vier einstmals Peter Paul Rubens stolz in seinem Besitz verwahrt. Michelangelo überließ neben dem Gemälde der *Leda* zwei Kisten voller Zeichnungen und Kartons seinem Schüler Antonio Mini, der sie nach Frankreich mitnahm, wo sie große Bewunderung unter den Künstlern am Hofe König Franz' I. hervorriefen. Heute hat sich nur eine geringe Anzahl der Zeichnungen des immerhin 75 Jahre lang tätigen Künstlers erhalten. Viele Blätter sind im Laufe der Zeit verloren gegangen, doch ein weiterer Grund ist, dass Michelangelo nachweislich zweimal ganze Stöße seiner Zeichnungen selbst zerstört hat. Sieht man von architektonischen Studien und Schemazeichnungen von Marmorblöcken ab, so widmen sich die allermeisten seiner erhaltenen Blätter der menschlichen Gestalt. Zwei Drittel hiervon sind Akte.

Michelangelos zeichnerische Auffassung des nackten Körpers hat sich im Laufe seiner langen Schaffenszeit wesentlich geändert. Nach der anfänglichen Rückbesinnung auf die bewunderten Vorläufer Giotto und Masaccio kommt es in den Darstellungen der *Schlacht von Cascina* und der Sixtinischen Kapelle zu der Herausbildung seines heroischen Figurenideals, bei dem eine Vielzahl plastisch hervortretender Muskeln die starke Anspannung des Körpers zum Ausdruck bringen. Die Werke der 1520er- und 1530er-Jahre kennzeichnet eine einheitlichere Auffassung der Körper, die eine größere Geschlossenheit, ein strahlendes und makelloses Äußeres erhalten und deren Bewegungen geschmeidiger und fließender werden. Beim *Jüngsten Gericht* bildet Michelangelo schließlich seinen monumentalen Figurenstil aus. In seinen späten Werken gelangt er zu einer blockhaften Vereinfachung der Körper, die fast

kolossale Dimensionen annehmen. Zugleich kommt es zu einer stärkeren Verinnerlichung und Vertiefung des emotionalen Ausdrucks, bei dem das spirituelle Empfinden des zutiefst gläubigen Michelangelo noch deutlicher wird. Die in der Ausstellung neben Michelangelo gezeigten italienischen Künstler haben an dessen Zeichnungen verschiedener Technik und aus unterschiedlichen Werkphasen angeknüpft und den jeweiligen Stil in ihren Werken aufgegriffen und weiterentwickelt. Ihre Zeichnungen sind schöne Beispiele dafür, zu welchen vielfältigen Ergebnissen die Auseinandersetzung mit dem Meister geführt hat.

Michelangelos Werke haben sich tief in unser Bewusstsein eingepreßt. Seine bildkünstlerischen Formulierungen sind teilweise unlösbar mit unserer Vorstellung von dem dargestellten Ereignis verbunden. Wer daran denkt, wie Gottvater den ersten Menschen zum Leben erweckt hat oder wie am Jüngsten Tag Gericht gehalten wird, hat sogleich die *Erschaffung Adams* und das monumentale Fresko an der Altarwand der Sixtinischen Kapelle vor Augen. Michelangelo, so scheint es, hat hierzu Endgültiges gesagt.

Seine Kunstwerke zeugen von einer gigantischen schöpferischen Kraft und haben bis heute nichts von ihrer Ausstrahlung eingebüßt. An seinen Figuren fasziniert die Tiefe ihres seelischen Erlebens, ihre ungeheure Energie, Entschlossenheit und Willensstärke, mit der sie Aufgaben und Ziele verfolgen, gegen äußere Widrigkeiten ankämpfen und dabei auf ihr eigenes Ich zurückgeworfen sind. Auch daher ziehen uns noch heute seine Werke in Bann, in denen Michelangelo ungeahnte Dimensionen des Menschlichen auslotet.

AG