

Article

Michelangelos Jüngstes Gericht und die Bildtradition

Einem, Herbert von

in: Vorträge des Zentralinstituts für

Kunstgeschichte in München | Berichte |

Periodical issue - Hef...

3 page(s) (89 - 91)

Nutzungsbedingungen

DigiZeitschriften e.V. gewährt ein nicht exklusives, nicht übertragbares, persönliches und beschränktes Recht auf Nutzung dieses Dokuments. Dieses Dokument ist ausschließlich für den persönlichen, nicht kommerziellen Gebrauch bestimmt. Das Copyright bleibt bei den Herausgebern oder sonstigen Rechteinhabern. Als Nutzer sind Sie nicht dazu berechtigt, eine Lizenz zu übertragen, zu transferieren oder an Dritte weiter zu geben.

Die Nutzung stellt keine Übertragung des Eigentumsrechts an diesem Dokument dar und gilt vorbehaltlich der folgenden Einschränkungen:

Sie müssen auf sämtlichen Kopien dieses Dokuments alle Urheberrechtshinweise und sonstigen Hinweise auf gesetzlichen Schutz beibehalten; und Sie dürfen dieses Dokument nicht in irgend einer Weise abändern, noch dürfen Sie dieses Dokument für öffentliche oder kommerzielle Zwecke vervielfältigen, öffentlich ausstellen, aufführen, vertreiben oder anderweitig nutzen; es sei denn, es liegt Ihnen eine schriftliche Genehmigung von DigiZeitschriften e.V. und vom Herausgeber oder sonstigen Rechteinhaber vor.

Mit dem Gebrauch von DigiZeitschriften e.V. und der Verwendung dieses Dokuments erkennen Sie die Nutzungsbedingungen an.

Terms of use

DigiZeitschriften e.V. grants the non-exclusive, non-transferable, personal and restricted right of using this document. This document is intended for the personal, non-commercial use. The copyright belongs to the publisher or to other copyright holders. You do not have the right to transfer a licence or to give it to a third party.

Use does not represent a transfer of the copyright of this document, and the following restrictions apply:

You must abide by all notices of copyright or other legal protection for all copies taken from this document; and You may not change this document in any way, nor may you duplicate, exhibit, display, distribute or use this document for public or commercial reasons unless you have the written permission of DigiZeitschriften e.V. and the publisher or other copyright holders.

By using DigiZeitschriften e.V. and this document you agree to the conditions of use.

Kontakt / Contact

DigiZeitschriften e.V.

Papendiek 14

37073 Goettingen

Email: info@digizeitschriften.de



KUNSTCHRONIK

MONATSSCHRIFT FÜR KUNSTWISSENSCHAFT
MUSEUMSWESEN UND DENKMALPFLEGE

MITTEILUNGSBLATT DES VERBANDES DEUTSCHER KUNSTHISTORIKER E. V.
HERAUSGEGEBEN VOM ZENTRALINSTITUT FÜR KUNSTGESCHICHTE IN MÜNCHEN
IM VERLAG HANS CARL / NÜRNBERG

8. Jahrgang

April 1955

Heft 4

VORTRÄGE DES ZENTRALINSTITUTS FÜR KUNSTGESCHICHTE IN MÜNCHEN

Im Anschluß an den Vortragszyklus zur mittelalterlichen Ikonographie (Kunstchronik 1954, Heft 4, S. 95—103) und die Tagung über „Ursprünge und Anfänge der Renaissance“ (Kunstchronik 1954, Heft 5, S. 113—147) veranstaltete das Zentralinstitut für Kunstgeschichte im Winter 1954/55 die folgenden Vorträge über ikonographische Probleme der Spätrenaissance und des Barock.

Herbert von Einem (Bonn):

„Michelangelos Jüngstes Gericht und die Bildtradition.“

Die Bildgeschichte von Michelangelos Fresko ist nicht mehr genau rekonstruierbar. Es gibt nur einen Gesamtentwurf, Frey 20, dessen Datierung strittig ist. Wilde (*Graphische Künste* 1936) sieht in ihm die erste Niederschrift von Michelangelos Gedanken und datiert ihn Florenz, September 1533. Wir haben aber die Möglichkeit, durch die Zeichnung in Bayonne (Goldscheider, Nr. 99), gleichgültig, ob Original oder nicht, und durch die überzeichnete Michaelsfigur von Frey 20 ein früheres Stadium zu vermuten. Beziehen wir beides in die Rekonstruktion ein, so ergibt sich folgendes: das früheste nachweisbare Stadium (belegbar durch Zeichnung in Bayonne und Michael von Frey 20) hält sich noch verhältnismäßig eng an die Bildtradition. Christus sitzt ruhig. Um ihn herum, in symmetrischer Ordnung, die Gruppen der Heiligen und Apostel, unter ihm, mit Betonung der vertikalen Bildachse, Michael. Dieses Stadium wird durch Frey 20 (in der überzeichneten Form) überwunden. Nunmehr gibt Michelangelo die Symmetrie preis und verbindet obere und untere Hälfte durch eine große S-förmige Raumbewegung, die Barockformen des 17. Jahrhunderts vorwegnimmt. Die Bewegung, die an Stelle deutlich geschiedener Zonen und Gruppen tritt, scheint ihren Ursprung in der Gebärde Christi zu haben. Wie der Raum, so hat auch das Moment der Zeit Bedeutung gewonnen. Wir glauben Zeugen des Augenblicks zu sein, in dem sich die Rechte Christi erhebt und das Geschehen als einen Vollzug in der Zeit auslöst. Frey 20 (nicht 1533 in Florenz, sondern erst 1534 in Rom, und zwar nach Preisgabe des Engelsturzes, von dem Motive übernommen werden, aber noch vor Preisgabe des Altarfreskos Peruginos und der eigenen

Lünetten entstanden) repräsentiert innerhalb der Bildgeschichte von Michelangelos Werk den Punkt der weitesten Entfernung von der Tradition.

Der Weg von Frey 20 ist im Fresko nicht weiter verfolgt worden. Vielmehr hat hier eine erneute Annäherung an die Tradition und eine Auseinandersetzung mit den Gegebenheiten der Wand stattgefunden. Die in Frey 20 entbundenen Kräfte werden zwar nicht geleugnet (zu ihnen gehört das expansive Element, das sich nun erst die Preisgabe von Altarfresko und Lünetten und die Rahmenlosigkeit erzwingt); dennoch setzt an der Wand der Gegenprozeß ein, der aus dem Vollzug einer Willenshandlung ein überpersönliches kosmisches Geschehen macht und unter Aufgabe der asymmetrisch S-förmigen Bewegung mit der Wiedereinführung von Zonen und Gruppen und mit der Wiedereinführung des Gleichgewichts auf neuer Ebene den alten Symbolgehalt zurückzugewinnen sucht. Die endgültige Form wird außerdem durch die Spannung zwischen ursprünglicher Intention und den Widerständen, die dem Künstler die äußeren Bedingungen von Raum und Wand entgegenstellten, bestimmt. Die Wand hat hier für den Maler die gleiche Bedeutung und Funktion wie der Block für den Bildhauer.

Michelangelos Fresko gehört zu dem nordwestlichen Typus des Gerichtsbildes (Paeseller), setzt aber auch die Berührung mit dem östlichen Typus voraus (relative Kleinheit Christi, Einbeziehung seiner Gestalt in die Zone der Beisitzer und Fürbitter). Die Kenntnis des östlichen Typus dürfte das Mosaik in Torcello vermittelt haben, dessen Christus der Anastasis auch auf die Vorstellung des Gerichtes als des *secundus adventus* bei Michelangelo eingewirkt zu haben scheint. Unter italienischen Gerichtsbildern des nordwestlichen Typus müssen als für Michelangelo im Ganzen oder in Einzelmotiven wichtig genannt werden: Cavallini, Giotto, Traini, Nardo di Cione, Fra Angelico, Signorelli, Fra Bartolomeo. Von der Cappella di Brizio in Orvieto hat Michelangelo den stärksten Impuls empfangen, das Repräsentationsbild der Tradition zu einem Drama umzuwandeln (Einzelbeziehungen besonders bei der Auferweckung der Toten).

Drei Motive Michelangelos finden dagegen in den genannten Darstellungen keine genügende Erklärung: das Aufschweben der Seligen, die Rebellion der Verdammten, die kosmologische Ausweitung. Das erste Motiv weist auf Berührung mit dem Norden. Fra Angelico hat zuerst die Seligen als Zug, der auf der Paradieseswiese beginnt und im Himmel endet, dargestellt. Sein Gedanke des Aufstiegs ist im Norden von Bouts aufgenommen und von Bosch in ein Aufschweben verwandelt worden. Bedenkt man die antike Grundlage von Michelangelos Kunst (die auch für das Jüngste Gericht gilt), so wird deutlich, wie sehr gerade das Motiv des Aufschwebens unantiek ist. Es bleibt Michelangelos Geheimnis, wie es ihm hat gelingen können, diesen unantiken Gedanken mit antiken Mitteln darzustellen. (Zu der Beziehung zu Bosch vgl. Ruth Feldhusen, *Ikologische Studien zu Michelangelos Jüngstem Gericht*, Hamburger Dissertation 1953, ungedruckt.) — Die Rebellion der Verdammten wird durch den Engelsturz angeregt worden sein. Sie kommt schon in Frey 20 vor, ist aber in der Ausführung reduziert worden. — Für die kosmologische Ausweitung hat Tolnay (*Art Quarterly* 1940) auf allegorische Darstellungen von Glücks- und Lebensrädern hingewiesen. Näher liegt es, Darstellungen von Christi zeitloser Weltherrschaft heranzuziehen: Kölner Evangeliar in

Bamberg (Messerer, T. 68), Dalmatica Karls des Großen, Rom, St. Peter, Vatikanische Gerichtstafel. Der in der rotierenden Bewegung von Michelangelos Komposition anklingende (von Tolnay mit Recht stark betonte) Gedanke der kosmologischen Ausweitung gehört zum Vorstellungsbereich des Gerichtsthemas — ein Beweis, wie sehr Michelangelo in diesem Bereich zu Hause war. Erst das fertige Werk, nicht schon Frey 20, macht diese Beziehung sichtbar. Der Weg, den Michelangelo von Frey 20 zur Ausführung zurückgelegt hat, führt also, wie hier noch einmal deutlich wird, nicht aus der Tradition heraus, sondern auf höherer Ebene zu ihr zurück.

Giulio Carlo Argan (Rom):

„La Rettorica Aristotelica ed il Barocco. Il Concetto di Persuasione come Fondamento della Tematica figurativa barocca.“

Diese Untersuchung bezweckt den Nachweis, daß die Widersprüche zwischen Kunst und Kultur im Barock, wie sie wiederholt Gegenstand der Kritik gewesen sind, praktisch nicht bestehen, sondern daß das Zeitalter des Barock eine genau faßbare historische Einheit darstellt. Im Gegensatz zum michelangelesken Neoplatonismus bedeutet der Barock eine Wiederbestätigung des aristotelischen Denkens nicht nur in Bezug auf den schon eingehend untersuchten Einfluß der „Poetik“, sondern vor allem auch auf den der „Rethorik“.

Das Wechselverhältnis „pittura — poesia“ formt sich im 17. Jahrhundert in das Wechselverhältnis „pittura — eloquenza“ um. Der Begriff der „poesia“ hatte, seit Tasso, eine tiefgreifende Wandlung erfahren, indem er, alle humanistischen Belange mehr und mehr preisgebend, sich mit moralischen und religiösen Idealen verband. Innerhalb dieses Vorstellungsbereiches erfährt auch das Thema „Ut pictura poesis“ im bolognesischen Umkreis der Carracci seine Belebung.

Akzeptieren wir diese These von der „Kunst als Rethorik“, gilt es nunmehr, das Ziel dieser Rethorik zu erkennen. Hier tritt die Kunst in Beziehung zu den religiösen Gegebenheiten der Zeit, und es läßt sich wohl sagen, daß die Kunst des Barock darauf hinzielt, das religiöse Ideal in ein bürgerliches Ideal umzuformen, das heißt, es zu einer Norm des sozialen und politischen Lebens zu machen. Man kann aus der grundsätzlich negativen Interpretation der barocken Kunst, wie sie Croce gegeben hat, nur herausgelangen, wenn man das Anliegen des Barock in den Bereich des Moralischen und des Sozialen verlagert. Im aristotelischen Sinne ist die Überzeugungskraft das eigentliche Fundament der menschlichen Beziehungen. Die Beziehung des Künstlers, der die Funktion des Überzeugens ausübt, zum Betrachter als einer wirklich „anderen“ Person, die zu überzeugen ist, erfährt damit eine neue Betonung. Unter diesem Gesichtspunkt wird die Theorie von den Affekten, wie sie im zweiten Buch von Aristoteles Rethorik dargestellt ist, zur Grundbedingung, mittels derer die Kunst ihre Aufgabe, zu überzeugen, erfüllen kann.

Weiterhin entsteht mit dem Aufgreifen einer Proposition der „Rethorik“ die Auffassung, daß das Wahrscheinliche insofern nicht wesentlich vom Wahren unterschieden