ANTIKE ELEMENTE IM BACCHUS MICHELANGELOS UND IN SEINEN DARSTELLUNGEN DES DAVID

von

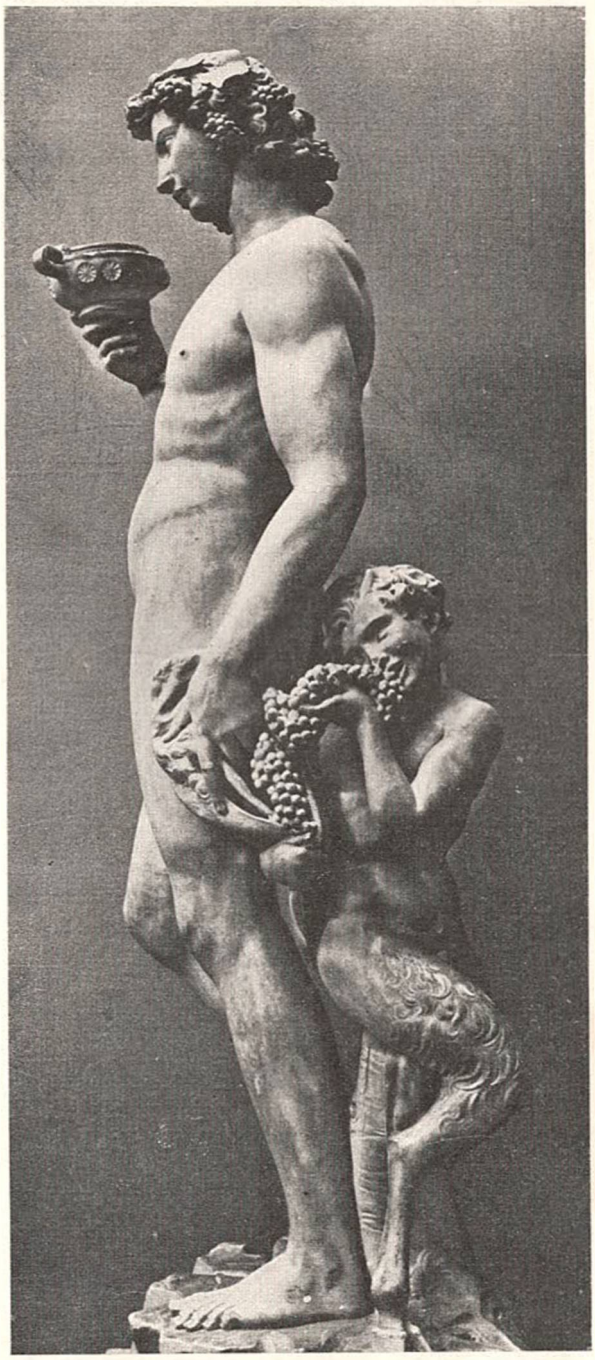
Karolina LANCKOROŃSKA (Lwów)

Das Problem: Michelangelo und die Antike ist oft und eingehend behandelt worden [1]. Wenn es hier wieder einmal an Einzelproblemen betrachtet wird, so geschieht es deshalb, weil wir glauben — die Beziehungen der hier besprochenen drei Werke Michelangelos zur Antike seien reichhaltiger und teilweise auch andersartig — als wie bisher erwähnt worden ist.

Wir wissen heute, dass es im Werke Michelangelos keine Kopien oder Entlehnungen nach der Antike gibt und geben kann. Der antiken Kunst scheint es in der Renaissance ähnlich ergangen zu sein, wie der lateinischen Sprache. Beide erlebten eine grossartige Wiedergeburt, aber Italiens grösste Dichter schrieben nicht lateinisch und seine grössten Künstler ahmten antike Werke nicht nach. Die beiden geistigen und künstlerischen Strömungen, die antikisch-imitative und die neue, schöpferische, laufen in Literatur und Kunst nebeneinander her und berühren sich manchesmal. Die zweite schöpft zeitweise aus der ersten — durch die ihr der Zutritt zu einer der Hauptquellen ihrer Inspiration — der Antike erleichtert wird.

Der Genius Michelangelos wendet sich in seiner Jugend den ihm innerlich verwandten Elementen in der eigenen toskanischen Tradition und in der Antike zu. Es entstehen Werke, in denen wir die verschiedenen Anknüpfungspunkte an die Antike näher zu definieren vermögen. Zu diesen gehören der Bacchus und die beiden erhaltenen Darstellungen des David.

[1] Die wichtigsten jüngsten Bearbeitungen sind: Johannes Wilde, Eine Studie Michelangelos nach der Antike (Mitteilungen des Kunsthistorischen Instituts in Florenz IV) und Karl von Tolnai, Michelangelo-Studien (Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen 1933).

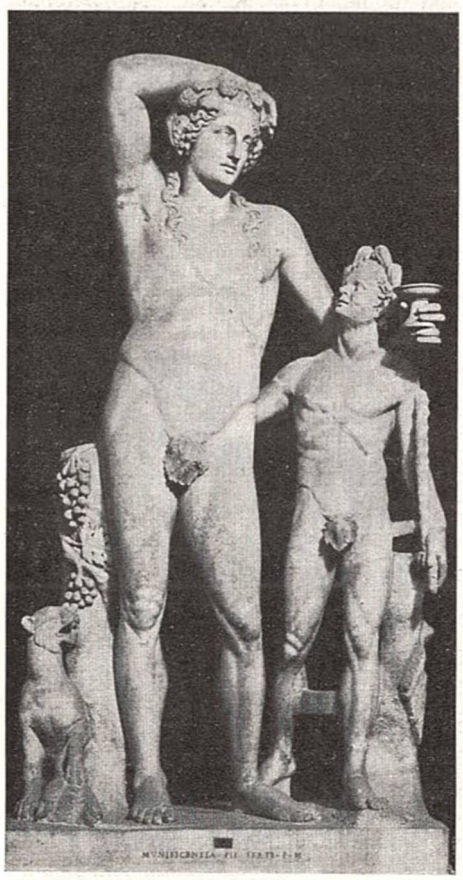


1. Michelangelo. Bacchus. Florenz, Bargello

I. Bacchus

„..... messer Jacopo Galli, gentil huomo Romano et di bello ingegno gli fece fare in casa sua un Bacco di marmo di palmi dieci, la cui forma et aspetto corrisponde in ogni parte al intentione delli scrittori antichi: La faccia lieta et gli occhi biechi et lascivi, quali sogliono essere quelli che souerchiamente dal'amor del vino son presi. Ha nella destra una tazza in guisa d'un che voglia bere, ad essa remirando come quel che prende piacere di quel liquore di ch'egli è stato inuentore; per il quale rispetto ha cinto il capo d'una ghirlanda di viti..... Cola mano (sinistra) tiene un grappolo d'uua, qual un satiretto, che à piè di lui è posto, furtiuamente si magnia, allegro e snello, che mostra circa sette anni, come il Bacco diciotto[1]" (Abb. 1).

2. Marten van Heemskerk, Hof der Casa Galli.



3. Bacchus mit dem jungen Satyr. Rom. Vatican. Museo Chiaramonti

Die Geschichte des Werkes ist bekannt. Es wurde für Jacopo Galli 1498 geschaffen, stand dann im Hofe der Casa Galli in Rom, wurde 1572 von den Medici gekauft[2] und nach Florenz gebracht, wo es heute im Bargello steht. Die Zeichnung von Heemskerk[3], welche 1532—35 entstand (Abb. 2) und den Hof der Casa Galli mit dem Bacchus darstellt, belehrt uns klar über den Zweck der Bestellung. Es handelte sich um eine Gartenstatue, die mit den Antiken, welche Michelangelos Gastfreund besass, harmonisieren sollte[4].

Wie unantik in ihren Formen — wie gotisch querciesk die Statue ist, hat Tolnai[5] ausgesprochen. Es soll hier auch nicht die formale, sondern die thematische Seite des Problems noch einmal besprochen werden.

Wenn auch, wie Tolnai aus Theophrast beweist, antike Schriftsteller sich gegen die Darstellung des

[1] Condivi, Vita di M. A. Buonarrotti, (ed. Frey, Ausgewählte Biographien Vasaris. II, Berlin 1887, S. 40. f.).

[2] P. G. Hübner, Le statue di Roma (Römische Forschungen der Biblioteca Hertziana II, Leipzig 1912, S. 100).

[3] Ch. Hülsen u. H. Egger, Die römischen Skizzenbücher von Marten van Heemskerk, Berlin 1915, T. 74.

[4] Das Werk galt im XVI Jahrh. vielfach als antik (Vgl. K. Thode, Michelangelo, Kritische Untersuchungen, Bd. I. S. 46).

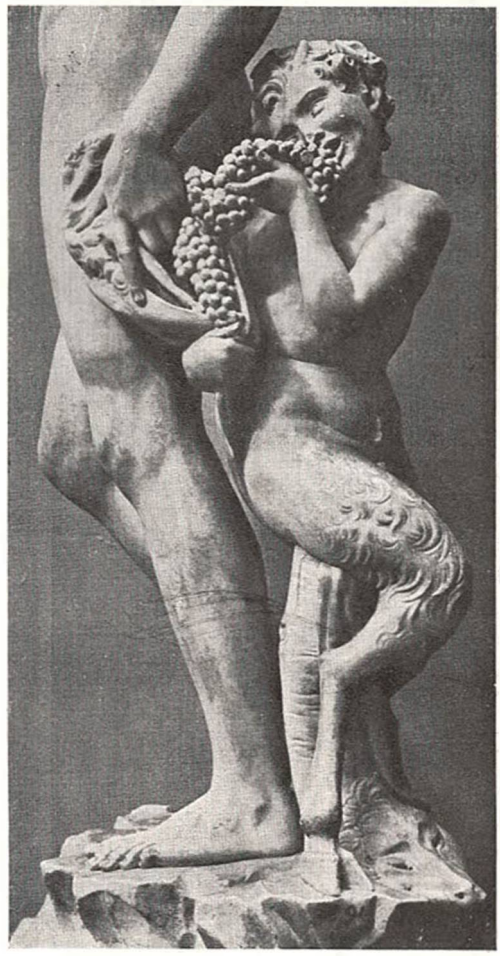
[5] a. a. O. S. 107.

trunkenen Bacchus aussprachen, so kommt dieses Thema doch sehr häufig in der statuarischen Kunst der Antike vor[1]. Als Beispiele mögen die Gruppen mit dem Satyr im Thermenmuseum und im Museo Chiaramonti des Vatikans dienen[2] (Abb. 3).

Die Tatsache, dass der Satyr den Gott stützt, beweist zur Genüge, dass Bacchus im trunkenen Zustande dargestellt ist. Freilich, „schwankend und taumelnd" hat die Antike niemals Bacchus dargestellt, die Schranken der Würde konnte sie in einer Götterstatue nicht überschreiten. Der Rausch des Bacchus war in der Antike Ausdruck der Gottbegeisterung, das Erniedrigende bringt erst die Renaissance in das Thema[3], weil sie aus der Weihestatue eine Dekoration macht. Der religiöse Inhalt, den die Antike niemals vergass, existiert hier nicht. Das dekorative Moment, der Zweck der eine klassische Atmosphäre um sich verbreiten wollenden Gartenstatue war entscheidend.

Ganz anders, wie in den bisher erwähnten antiken Werken, behandelt Michelangelo den Satyr (Abb. 4). Dort tritt er als helfender Begleiter auf, während wir bei Michelangelo einen Schelm sehen, der dem Gott recht respektlos die Trauben wegfrisst. Das Motiv des traubenessenden Satyrs steht aber auch in engem Zusammenhang mit der Antike. In der Villa Albani befindet sich eine Bacchusstatue mit einem Rebstock. Unten steht ein kleiner lachender Satyr, dem ein Eros zu einer Weintraube verhilft, nach der er gierig greift (Abb. 5—6). Das Stück ist alter Besitz der Familie Albani, kann daher auch in der Renaissance bekannt gewesen sein, vielleicht hat es auch nicht nur den einen Vertreter des Typus gegeben.

Michelangelo entwickelt das Thema weiter, inhaltlich und formal. Während an der römischen Statue der naschende Satyr die Traube vom Rebstock nimmt, stiehlt er sie hier dem Gotte, und tritt dadurch in unmittelbare Beziehung zu ihm. Bacchus merkt den Betrug nicht, wodurch sein berauschter Zustand eine neuerliche Betonung erfährt. Formal widerstrebt es Michelangelo, den Satyr in nicht menschlichen Proportionen neben Bacchus zu stellen, wie es die Antike getan. In der Villa Albani ist der kleine Satyr dem Gotte beigegeben, wie im Mittelalter der Kaiser neben Katharina von Alexandrien dargestellt ist. Der Typus Chiaramonti bildet zwar das Thema zu einer Gruppe aus, lässt jedoch den erwachsenen Satyr viel kleiner, nicht formal gleichgestellt

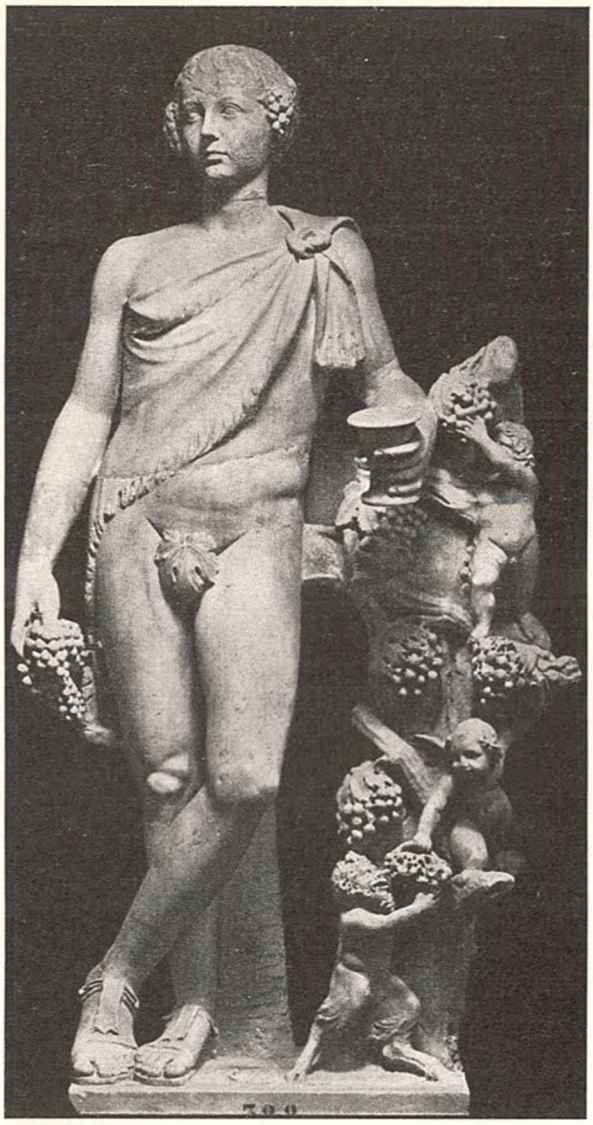


4. Michelangelo. Bacchus. Detail

[1] Vgl. die entgegengesetzte Meinung bei Tolnai a. a. O.

[2] Bereits von Wickhoff erwähnt (Mitteilungen des Österreichischen Institutes für Geschichtsforschung 1882).

[3] Die Rolle, die Bacchus in der Literatur der Renaissance (vgl. Tolnai) und bei Michelangelo spielt, gab die Antike dem Silen (Den Hinweis verdanke ich Prof. L. Curtius).



5. Bacchus mit dem Satyr und Eroten., Rom. Villa Albani

neben Bacchus erscheinen. Michelangelos Satyr ist vermenschlicht in den Proportionen, dem ästhetischen Empfinden der Renaissance entsprechend. Um ihn jedoch dem Bacchus unterzuordnen, ist er als Kind dargestellt — che mostra circa sette anni — sagt Condivi, dem, wie man aus dieser Erwähnung sieht, die neuartige Darstellungsweise aufgefallen war.

So ist alles thematische an dieser Statue antik. Der trunkene weinlaubgekrönte Gott mit der erhobenen Schale in der Hand, mit dem Pantherfell und dem traubenessenden Satyr. Dennoch ist das Werk völlig unantik in Form und Gehalt.

Der Bacchus bildet das genau entsprechende Gegenstück zur gleichzeitig entstandenen Pietà von S. Peter, welche thematisch ganz christlich gotisch, gehaltlich aber, statt einer Mater Dolorosa die höchste Darstellung der über jeden Schmerz erhabenen antiken Ananke bedeutet, welche die Renaissance kennt. Ebenso antik in ihrem Gehalt ist die Darstellung Christi, dessen Antlitz und Körper keine Spur von Schmerz oder Leiden zeigt. Beide Werke schliessen formal das fünfzehnte Jahrhundert ab. Dies gilt vom Bacchus, der zum letzten Mal auf die quercieske Tradition zurückgreift, ebenso wie von der Pietà in ihrer Annäherung an Leonardo. Thematisch und gehaltlich verschmelzen in beiden Werken antike und italienische Tradition zu einem Ganzen, welches wenige Jahre später seine schöpferische Vollendung an der Decke der Sistina finden sollte [1].

II. David

David war im Mittelalter meistens als der königliche Sänger, der gottbegeisterte Psalmist dargestellt worden. Das XV. Jahrhundert betonte an David den Helden, den Jüngling, dessen unglaubliche Tat ein ganzes Volk gerettet hat. Der Darstellung dieser Tat selbst war man aus ästhetischen Gründen meist (Ghiberti bildet hier eine Ausnahme) aus dem Wege gegangen. Die Nebeneinanderstellung eines Knaben und eines Riesen widerstrebte

[1] Denselben Widerspruch oder vielmehr dieselbe Vereinung klassischer und eigener Tradition betont noch einmal jene berühmte an antikem Brauch gemahnende Signatur, die quer über die Brust der Mater Pietatis läuft. Die antiken Bildhauer unterschrieben aber nur auf den Sockeln ihrer Statuen, während der 25 jährige den Namen und Herkunft auf solcher Stelle einmeisselt, die souveränen Rechte der schöpferischen Individualität in nie gekannter und nie wiederholter Form proklamiert.

dem Proportiongefühl der Renaissance. So haben Donatello und Verrocchio formal und gehaltlich in ganz verschiedener, thematisch in ganz ähnlicher Weise den Heldenknaben nach der Tat dargestellt. Nur der Kopf des Riesen wurde zu Füssen des Siegers als Trophäe niedergelegt. So war auch der Bronzedavid gedacht, den Pierre de Rohan im Jahre 1501 bei Michelangelo bestellte.

Den Jüngling vor der Tat, wohl fähig die Tat zu vollbringen aus eigener Kraft, nicht wie bisher, als Werkzeug Gottes, dessen Allmacht durch die Kraftlosigkeit des Kindes noch wunderbarer erschienen war, stellt Michelangelos Marmordavid dar (Abb. 7). Dass hier Kraft im physischen und geistigen Sinne, als vis und virtus gemeint ist, spricht das Antlitz des Helden deutlich aus. Ein Teil des ungeheuren Erfolges, den das Werk in Florenz hatte, kann wohl darauf zurückgeführt werden, dass es dasselbe Bewusstsein ausdrückte, welches in jenem geschichtlichen Augenblick Italien erfüllte, das Bewusstsein von menschlicher Geisteskraft und der Steigerung menschlicher Möglichkeiten [1].

6. Satyr, Detail zu Abb. 5.
Aufnahme d. Deutschen Archäologischen Instituts, Rom

Die Frage nach dem Verhältnis des David zur antiken Kunst ist bereits von der Mitwelt erörtert worden. Vasari meint das Werk übertreffe den Marforio, den Tiber, den Nil oder die Rossebändiger. Dass das Werk aber inhaltliche und formale Zusammenhänge mit Herkulesdarstellungen aufweist, hat erst Tolnai scharfsinnig nachgewiesen [2]. Es will uns jedoch scheinen, als seien diese Zusammenhänge noch weit reichhaltiger und enger, als dies bisher beachtet wurde. In formaler Beziehung weisen zahlreiche Herkulesfiguren dasselbe Standmotiv auf, mit weit nach der Seite weggestrecktem Spielbein. Als Beispiel möge eine Skulptur im Palazzo Giustiniani dienen [3] (Abb. 8). Auf diese Tatsache, also wohl nicht nur auf den Zustand des einst von Agostino di Duccio verhauenen Riesenblocks wird das „Loch zwischen den Beinen" des Marmordavid zurückzuführen sein [4].

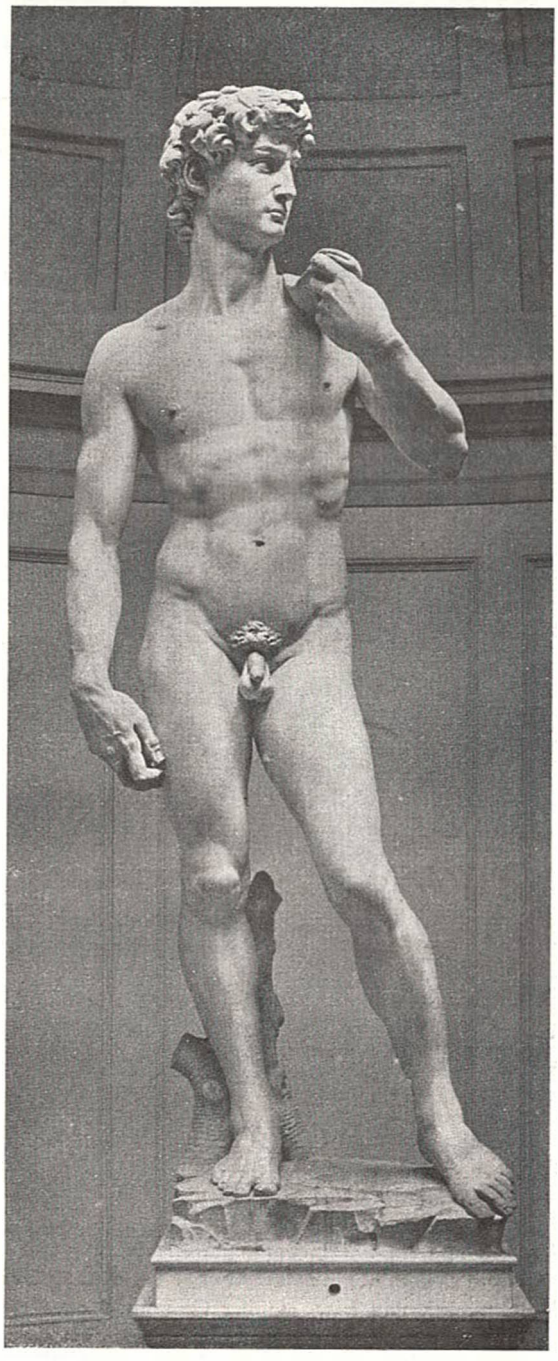
[1] Es sei nur beiläufig daran erinnert, dass die Oratio de hominis dignitate des Pico della Mirandola wenige Jahre früher entstanden ist.

[2] A. a. O. S. 108 f.

[3] Ebenso könnten u. a. die vergoldeten Kolossalfiguren im Vatikan und im Thermenmuseum angeführt werden. Bertoldos Bronzenstatuette des Herkules in Berlin greift auch auf dieses Standmotiv zurück. Wilde (a. a. O.) führt die Stellung des Marmordavid auf die Magdalena in Duccios Maestà zurück und leitet es über Giovanni Pisano aus der Antike ab. Es ist wohl möglich, dass es sich bei Michelangelo um eine doppelte Anknüpfung an die Antike (auf direktem und indirektem Wege) handeln kann.

[4] Von diesem Loch spricht schon Vasari (Frey S. 49).

Inhaltlich war, wie wir wissen, die Gegenüberstellung des David und Herkules als Tugendhelden der biblischen und klassischen Tradition dem Mittelalter geläufig. Sie erschienen beide als Löwenbezwinger, als siegreiche Kämpfer gegen das Böse. Auch das Quattrocento stellt sie zusammen [1]. Eine besondere Rolle spielt diese Tatsache in der Geschichte der Entstehung und der Aufstellung des Marmordavid [2]. Wir wissen, dass der „Gigant" den Agostino di Duccio im Jahre 1464 aus dem Marmorblock hauen sollte, den später Michelangelo bekam, nicht Agostinos erster „Gigant" für den florentiner Dom war. 1463 war bei ihm ein anderer „gughante overo Erchole.... in forma et maniera di profeta" [3] aus gebranntem Ziegel bestellt und von ihm geliefert worden. Der zweite Gigant diesmal aus Marmor [4] wird 1501, vor Michelangelo mit der Sache zu tun hat, als „vocato Davit" [5] bezeichnet. Wir sehen also die Gegenüberstellung Herkules-David schon am gotischen Projekt, als die Giganten unter die Kuppel auf die „tribunette" gestellt werden sollten.



7. Michelangelo. David. Florenz. Academia

Aus den oben zitierten Worten „un gughante overo Erchole in forma et maniera di profeta" ersehen wir, dass jener erste Herkules-Gigant des Agostino einen Prophetenmantel trug, denn anders ist die „forma et maniera di profeta" nicht zu erklären. Aus einem späteren Dokument der Domopera erfahren wir auch etwas über das Aussehen des zweiten Giganten Agostinos, des Marmordavid. Der Vertrag vom 16. VIII. 1501 nach dem Michelangelo der Block übergeben wird [6], trägt folgende Randbemerkung: „Incepit dictus Michelangelus laborare et sculpere dictum gigantem die 13 settembris ..... quamquam prius

[1] Z. B. Antonio Federighi, vgl. H. Kaufmann, Donatello, Berlin 1935, S. 175. Vgl. auch E. Panofsky, Herkules am Scheidewege (Studien der Bibliothek Warburg XVIII, Berlin 1930, passim). Die Ähnlichkeit in thematischer und formaler Beziehung zwischen den zwei Bronzestatuetten Pollajuolos in Neapel (David) und in Berlin (Herkules) gehört auch hierher.

[2] C. Neumann, Die Wahl des Pl tzes für Michelangelos David in Florenz im Jahre 1504 (Repertorium für Kunstwissenschaft XXXVIII, 1916, S. 1—27).

[3] Vgl. Neumann a. a. O. und G. Poggi, Il duomo di Firenze. Documenti sulla decorazione etc. (Italienische Forschungen herausgeg. von Kunsthistorischem Institut in Florenz II, Berlino 1909) n. 457, S. 80.

[4] Poggi, n. 441, S. 81.

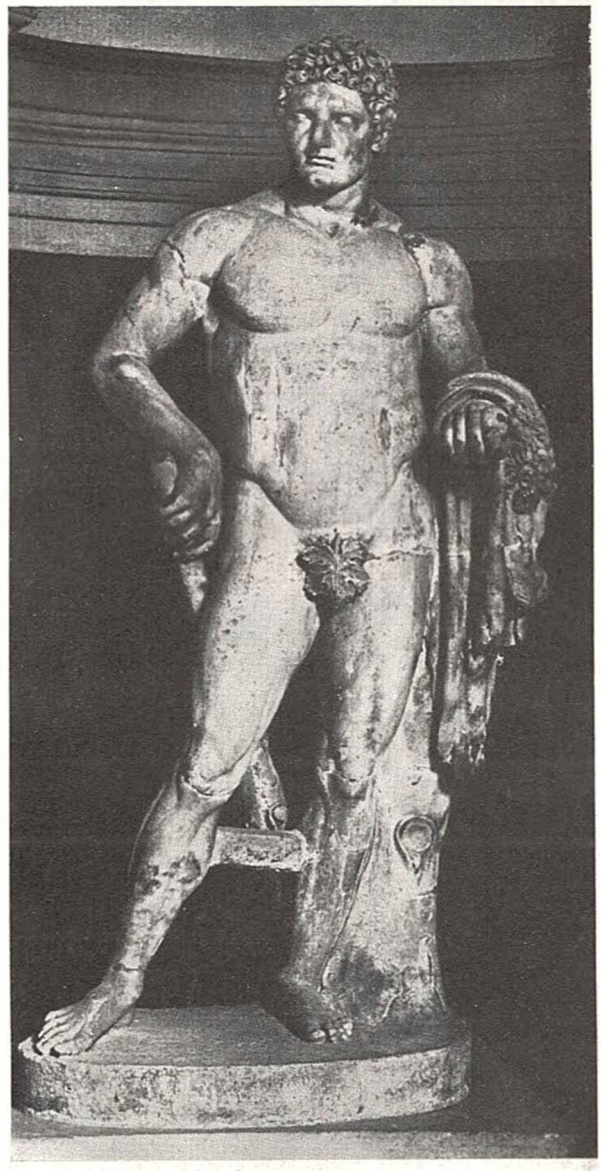
[5] Poggi, n. 448, S. 85.

[6] Poggi, n. 449, S. 85.

videlicet die 9 eiusdem uno vel duobus ictibus scarpelli substulisset quoddam nodum quem (sic) habebat in pectore...". Ein Knoten auf der Brust der abozzierten Statue kann nichts anderes gewesen sein, als ein Mantelknoten wie ihn z. B. Donatellos Marmordavid im Bargello [1], oder sein heiliger Georg tragen. Agostinos Marmordavid war also bekleidet, ebenso wie sein früherer Herkules-Gigant. Die Feststellung gibt der Frage nach der Beziehung von Michelangelos Werk zur Antike einen neuen Aspekt. Neumann hat nachgewiesen, dass die Dimensionen des Blocks ein Werk der Gotik sind, und seither gilt Vasaris Vergleich des Werkes mit den römischen Kolossalstatuen als falsch. Die Beziehung Michelangelos zur Antike in diesem Werk und zugleich dessen absolute Neuheit für die Renaissance liegt nicht in den Dimensionen, das ist richtig, sie liegt aber in der Nacktheit der Riesenfigur und insofern ist Vasaris Vergleich berechtigt.

Als der Marmordavid im Jahre 1504 endlich nach langen Beratungen vor dem Palazzo Vecchio aufgestellt wurde, entstand sogleich das Projekt eines Gegenstückes — Herkules. Mehrmals war Michelangelo nahe daran dieses Werk zu schaffen [2]. Seit 1534 steht an dieser Stelle der Herkules und Kakus des Bandinelli. Noch einmal sehen wir in diesem Projekt den Gedanken an die alte Gegenüberstellung David-Herkules aufleben, diesmal schon mit politischem Beigeschmack. Den Herkules führt die Stadt Florenz im Siegel und Vasari spricht vom David Michelangelos, als ob er für den Platz vor dem Rathaus, der schliesslich für ihn gewählt wurde, von vorhinein mit politischer Bedeutung bestimmt gewesen sei [3]:

„Michelagnolo (fatto un modello di cera, finse in quello) per la insegna del palazzo un Davit giovane con una frombola in mano. Acciochè si come egli aveva difeso il suo popolo e governatolo con giustizia, cosi chi governeva quella città dovesse animosamente difenderla e giustamente governarla" [4].



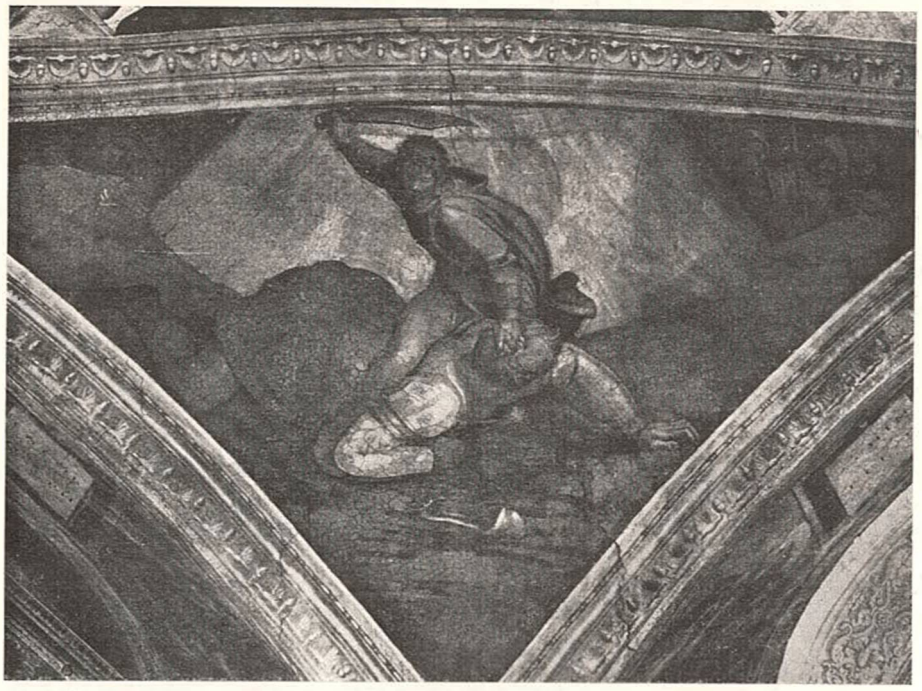
8. Hercules. Rom, Palazzo Giustiniani

[1] Der ursprünglich für denselben hohen Standort unter der Kuppel bestellt worden war und dann wohl wegen zu kleiner Dimensionen wieder heruntergenommen wurde (vgl. Neumann).

[2] H. Thode, Michelangelo. Kritische Untersuchungen, II, S. 288 f. f. — Vasari-Milanesi, Vita des Bandinelli, VI, S. 148.

[3] Neumann a. a. O. S. 7.

[4] ed. Frey, S. 49—50.



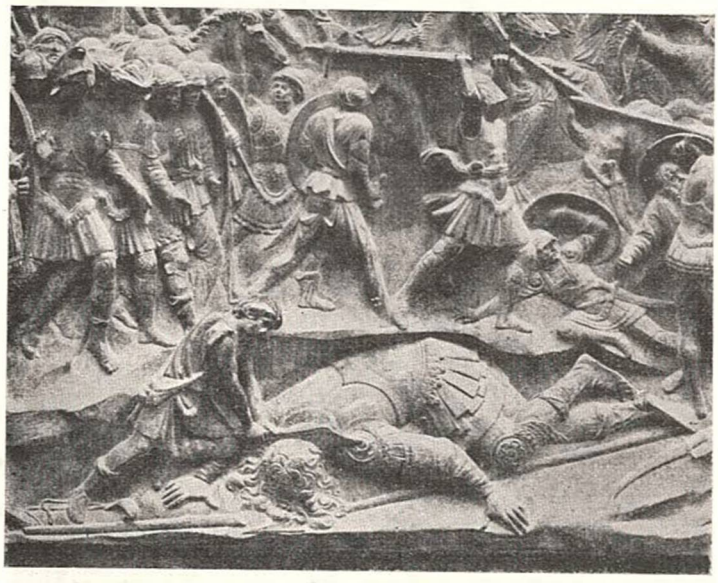
9. Michelangelo, David und Goliat. Rom, Vatican, Capella Sistina

Die Entwicklung vom religiös-moralischen zum politischen, von der Gotik zur Renaissance tritt an einer solchen Umdeutung besonders greifbar zu Tage.

Als Michelangelo wenige Jahre später an der sixtinischen Decke seinen dritten David schuf, stellte er die Tat selbst, die Tötung des Goliath dar (Abb. 9).

Der Riese liegt, von Davids Schleuder getroffen, zu Boden, er richtet noch mühsam den Oberkörper ein wenig auf, indem er sich auf seine Hände stützt und den Kopf zum Gegner wendet. David hat sein rechtes Bein über Goliath's Rücken geworfen, scheint fasst auf ihm zu reiten. Seine Linke fasst den Gegner beim Haar, während die Rechte hoch über seinem Haupt das Messer schwingt, mit dem er dem Feind den Kopf abhauen will.

Das Problem einen Riesen und einen Knaben in eine Grupe zu schliessen, hat Michelangelo gelöst, indem er den Goliath fast liegend darstellte. Dies hat vor ihm Ghiberti auf einem Relief der Porta del Paradiso getan (Abb. 10)[1], wo wir neben dem liegenden Riesen den kleinen David sehen, der im Begriffe ist dem Feinde den Kopf abzusägen. Michelangelo entwickelt den Gedanken des Ghiberti weiter und findet eine Lösung, durch welche die bei Ghiberti störende Disproportion zwischen den zwei Figuren behoben wird. Er lässt Goliath in starker Verkürzung erscheinen und stellt David über ihn dar, wie

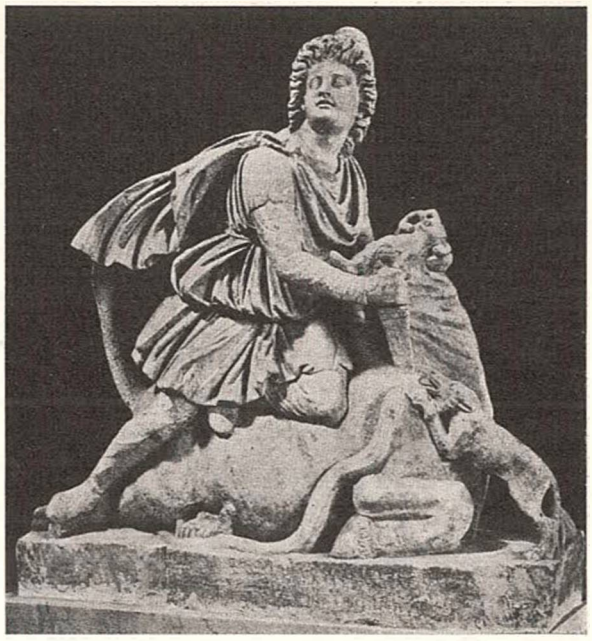


10. Ghiberti, David und Goliath, Ausschnitt. Florenz, Battistero, Porta del Paradiso

[1] Thode, Michelangelo, Bd. I, S. 582. — E. Steinmann, Sixtinische Kapelle, Bd. II, S. 290.

auf einem Tier. Auch die Art, wie sich der Sterbende auf Händen und Füssen aufstützt, verleiht der Gestalt ein fast tierisches Aussehen. Das Gesicht ist abgewendet, so tritt das Menschliche noch mehr zurück und das Hässliche des Anblicks riesenhafter, verzerrter Züge wird vermieden.

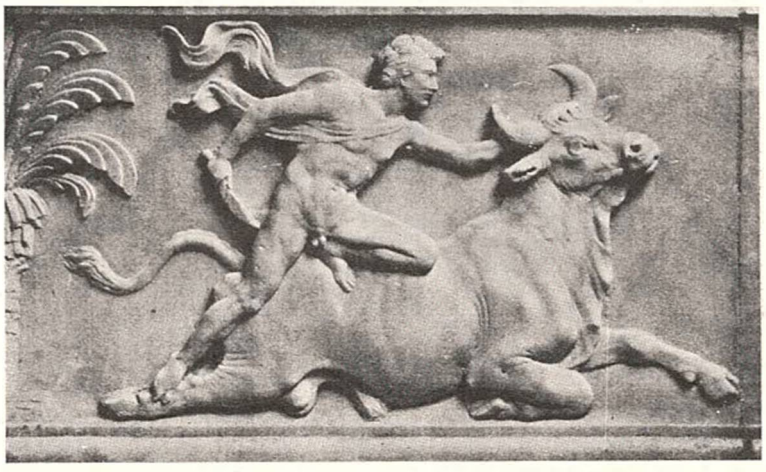
Der Sieg des jungen Dawid wird aber schon durch seine Stellung auf dem Rücken des Gegners ausgedrückt. Dieses Motiv ist antik. Die Art, wie die zwei Figuren in eine Gruppe zusammengeschlossen sind, ist formal der antiken Tiertötung sehr verwandt. Herkules wird ähnlich dargestellt vor allem aber der den Stier tötende Mithras[1]. Diese Darstellung ist in so viel Exemplaren bekannt, dass hier nur der Mithras des Lateranmuseums (Abb. 11) als beliebiges Beispiel dienen möge.



11. Mithras. Rom, Museo Laterano

Die Renaissance scheint Mithras als Erlösergott nicht gekannt zu haben, sie hielt ihn für Herkules. Ein grosses Mithrasrelief (heute im Louvre) befand sich im XVI. Jahrhundert auf dem Kapitol, wurde aber nicht als Mithras erkannt[2]. Auf dem Grabmal des Kardinals von Portugal (gest. 1459) in San Miniato befindet sich ein Relief (Abb. 12), welches kürzlich als mithräische Darstellung erkannt worden ist[3]. Die Tatsache, dass auf der fast getreuen Wiederholung des Grabmals in Neapel (Monte Oliveto) an derselben Stelle Herkules mit der Hydra dargestellt ist, beweist mit grösster Wahrscheinlichkeit, dass Mithras-Soter unbekannt war, sonst wäre seine Darstellung in der Wiederholung von Monte Oliveto beibehalten worden.

Dem David und Goliath an der Decke der Sistina stellte Michelangelo die Judith mit Holofernes gegenüber. Seit dem Mittelalter treten diese bei-



12. San Miniato, Grabmal des Kardinals von Portugal, Detail

[1] Freilich das antike Motiv des Kniens auf dem Unterlegenen mit einem Knie ist hier noch nicht voll entwickelt. Erst in den späteren Fassungen der Gruppe (K. Frey, Michelangelo Zeichnungen, T. 67 und 157) ist es ganz deutlich. (Wen die Kämpferpaare darstellen mögen, ist hier gleichgültig, es handelt sich nur um die formal Lösung. Ich möchte glauben, dass doch am ehesten Herkules und Kakus gemeint seien.

[2] Vgl. F. Saxl, Mithras, Berlin 1931, S. 108 F. Das letzte Wort der Aufschrift auf dem Relief: Deo Soli Invicto Mitre wurde Altere gelesen.

[3] Saxl, a. a. O.

den als Fortitudo und Humilitas auf[1]. Als Personifizierung der Fortitudo galt aber ebenso David, wie Herkules[2].

Dass Michelangelo, bei der Darstellung des Sieges Davids über Goliath, das Motiv der antiken Tiertötung verwandte, welches er wohl in Unkenntnis des Mithräischen Kultus auf Herkules zurückleitete, hat an sich nichts Erstaunliches. Es ist nur ein anderer Ausdruck dessen, was die alternierende Gleichstellung der Propheten und Sybillen an derselben Stelle bedeutet: die Antike war als Vorgeschichte des Christenthums dem Alten Testament gleichgeordnet, so wird auch David dem vermeintlichen Herkules formal angeglichen.

Wir sehen, antike Elemente sind allen hier besprochenen Werken Michelangelos immanent, wenn sie auch stets nur eine Komponente, und nicht immer die wichtigste, liefern. Sie sind untereinander keineswegs gleichgeartet. Beim Bacchus ist es Thema und Ikonographie, bei den Darstellungen des David die formale Angleichung an Herkules — an das alte inhaltliche Gegenüber. Die Antike war Michelangelo eben ein immer gegenwärtiges hohes Gut, in ihrer Ganzheit fremd, in einzelnen Elementen inhaltlicher oder formaler Art unendlich kongenial und daher für eigene schöpferische Erfindung stets verwendbar, um mit ihr in die Schranken zu treten.

STRESZCZENIE

PIERWIASTKI ANTYCZNE W BACHUSIE I W DAWIDZIE MICHAŁA-ANIOŁA

Rozprawa niniejsza pragnie wykazać, co jest antycznego w trzech dziełach Michała-Anioła, w Bachusie, w posągu marmurowym Dawida, oraz we fresku przedstawiającym Dawida z Goliatem. Bachus, w swych formach gotycki, wzoruje się ikonograficznie na posągach antycznych. Na szczególną uwagę zasługuje porównanie satyra obok Bachusa u Michała-Anioła (ryc. 4) z satyrem na posągu antycznym w willi Albani (ryc. 6).

Dawid w swej postawie przypomina starożytne posągi Herkulesa (por. ryc. 7 i 8). Nie jest to może podobieństwo przypadkowe, gdyż już w wiekach średnich przeciwstawiano sobie obu tych bohaterów, uważając ich za personifikacje cnoty męstwa: „fortitudo".

Michał-Anioł, przedstawiając ponownie Dawida na fresku w Sykstyńskiej kaplicy (ryc. 9), wybrał tym razem moment samego zwycięstwa nad Goliatem i nawiązał formalnie do grupy antycznej Mitrasa z bykiem (ryc. 11), którego renesans (ryc. 12), w nieznajomości kultu Mitry, uważał również za Herkulesa.

W omówionych dziełach Michała Anioła przejawia się jego stosunek do sztuki antycznej w sposób coraz to inny. W Bacchusie nawiązuje do antycznych elementów ikonograficznych, przedstawiając zaś Dawida, zbliża się do formalnych rozwiązań posągów Herkulesa lub Mitry, którego identyfikuje z Herkulesem.

Pierwiastki zatem antyczne w twórczości Michała Anioła są tylko jedną i to nie zawsze najważniejszą częścią składową. Uprzytamniał on sobie bowiem całą wielkość antyku, który jako całość był dlań czymś obcym, w swych jednak poszczególnych motywach ikonograficznych lub formalnych czymś nieskończenie kongenialnym i dla własnej twórczości przydatnym, a więc i nie wymagającym przeciwstawiania się mu.

[1] Vgl. Kaufmann a. a. O. S. 167 f. f., wo dies ausführlich behandelt wird. David tritt auch als Vorläufer Christi auf: „Mystice David id est Christus, qui Goliam, id est Diabolum superavit", während in Judith die Offenbarung des Sieges am Kreuz verkündet wird.

[2] Vgl. Tolnai a. a. O.

LE BON SERVITEUR

par

René SAULNIER et Henri van der ZEE (Paris)

L'Image populaire charme d'abord les yeux; ce fut là son but primitif: égayer le foyer des petites gens en y apportant le rayon de soleil de sa délicieuse harmonie de couleurs, vibrante et chaude, dont l'Imagier savait jouer le plus souvent avec un singulier bonheur, une étonnante adresse. Ce qui frappe dans toute collection de ces vieilles images, c'est la recherche décorative, principalement par l'heureux mariage des teintes.

Dans la récente Exposition „Potiers et imagiers de France"[1] où se déroulait pour la première fois une importante manifestation réunissant l'imagerie et la céramique populaires, ce fut, dès l'abord l'impression qui saisit les non-initiés, un peu étonnés de ce charme artistique imprévu. Et l'on comprend la joie de ceux qui, autrefois, avaient choisi pour quelques sous dans l'échoppe du marchand, ou dans la balle du colporteur, l'image éclatante, qu'ils épinglaient sur les murs de leur modeste demeure.

Mais l'Imagerie nous retient aussi par tout ce qu'elle révèle, à ceux qui savent la regarder, de la vie du peuple d'autrefois, de sa gaité insouciante, de sa pensée, de son coeur — de son âme en un mot.

Le Dominotier[2] inventait rarement; il prenait son bien où il le trouvait, un peu partout: dans les oeuvres des Maîtres, qu'il avait admirés: tableaux, miniatures, vitraux, gravures... Mais ce qui est remarquable, c'est qu'à sa copie, il savait imprimer un caractère d'une personnalité indéniable, en faisant, par exemple, d'une plate estampe de la Rue St.-Jacques[3] cette oeuvre forte et originale, dont Champfleury a pu dire qu'elle comportait souvent plus de génie que les quelques deux mille tableaux de maintes expositions de peinture.

N'est-ce pas là une véritable création?

Mais cependant, parfois, il traduisait, comme il les sentait, de premier jet, les poèmes, les chansons, les dictons, les traditions populaires qui l'avaient frappé; c'étaient alors des oeuvres curieuses, pittoresques, reflétant davantage encore l'esprit primesautier et satirique du peuple — la profondeur de son observation.

Aussi est-il toujours intéressant, passionnant même parfois, de remonter aux sources où l'imagier a été puiser son sujet, pour découvrir avec quels éléments il est arrivé à créer son image, glanée de-ci de-là, comme l'abeille butine les fleurs pour composer son miel.

[1] Cette Exposition a été organisée au Louvre (Pavillon de Marsan) en décembre 1957 et janvier 1958 sous les auspices des Département et Musée National d'Arts et Traditions populaires; Mr. P. L. Duchartre était directeur du Comité d'organisation, secondé par Mrs. Fernand Dastarac, pour la céramique; et René Saulnier, pour l'Imagerie populaire. Mme Agnès Humbert, chargée de mission au Musée, y avait apporté son art charmant de la présentation.

[2] Nom donné autrefois en France à l'artisan qui gravait, imprimait, et coloriait les images populaires.

[3] On appelle „Images de la Rue St.-Jacques", du nom du quartier où elles se fabriquaient surtout, à Paris, des estampes semi-populaires d'abord-gravées sur cuivre, puis lithographiées, coloriées plus ou moins finement, et qui s'adressaient à une clientèle de petits bourgeois. Elles n'avaient pas la sobre et rude beauté des images populaires, mais ne manquaient pas de pittoresque, de charme même, par la naïveté de la composition et des légendes qui les soulignaient. Voir sur ces images l'ouvrage, en préparation de P. L. Duchartre et René Saulnier.