



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Universitätsbibliothek Paderborn

Die klassische Kunst

Wölfflin, Heinrich

München, 1899

1. Frühwerke

[urn:nbn:de:hbz:466:1-53122](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-53122)

Und nun ist merkwürdig: jede Wendung, jede Biegung des Gelenkes hat eine heimliche Gewalt. Ganz geringe Verschiebungen wirken mit einer unbegreiflichen Wucht und dieser Eindruck kann so gross sein, dass man nach der Motivierung der Bewegung gar nicht fragt.

Es liegt in Michelangelos Art, die Mittel rücksichtslos bis zu den letzten möglichen Wirkungen anzuspannen. Er hat die Kunst mit ungeahnten neuen Effekten bereichert, aber er hat sie arm gemacht, indem er ihr die Freude am Einfachen und Alltäglichen nahm. Und er ist es, durch den das Disharmonische in die Renaissance hineingekommen ist.

Mit der bewussten Verwendung der Dissonanz im grossen hat er einem neuen Stil, dem Barock, den Boden bereitet. Doch davon soll erst in einem späteren Abschnitt die Rede sein. Die Werke aus der ersten Hälfte seines Lebens (bis 1520) sprechen noch eine andere Sprache.



Michelangelo. Pietà.

1. Frühwerke.

Die Pietà ist das erste grosse Werk, nach dem wir Michelangelos Absichten beurteilen können. Es ist jetzt barbarisch aufgestellt in einer Kapelle von St. Peter, wo weder die Feinheit der Einzelbehandlung noch der Reiz der Bewegung zur Wirkung kommt. Die Gruppe verliert sich in dem weiten Raum und ist so hoch hinaufgeschoben, dass der Hauptanblick gar nicht zu gewinnen ist.

Zwei lebensgrosse Körper in Marmor zur Gruppe zusammenzubinden, war an sich etwas Neues und die Aufgabe, der sitzenden Frau einen erwachsenen männlichen Körper auf den Schooss zu legen, von der



Michelangelo. Madonna von Brügge.

schwierigsten Art. Man erwartet eine harte durchschneidende Horizontale und trockene rechte Winkel; Michelangelo hat gemacht, was keiner damals hätte machen können: alles ist Wendung und Drehung, die Körper fügen sich mühelos zusammen, Maria hält und wird doch nicht erdrückt von der Last, der Leichnam entwickelt sich klar nach allen Seiten und ist dabei ausdrucksvoll in jeder Linie. Die emporgedrückte Schulter und das zurückgesunkene Haupt geben dem Toten einen Leidensaccent von unübertrefflicher Kraft. Noch überraschender ist die Gebärde Marias. Das verweinte Gesicht, die Verzerrung des Schmerzes, das ohnmächtige Umsinken hatten Frühere gegeben; Michelangelo sagt: die Mutter Gottes soll nicht weinen wie eine irdische Mutter. Ganz still neigt sie das Haupt, die Züge sind regungslos und nur in der gesenkten linken Hand ist Sprache: halbgeöffnet begleitet sie den stummen Monolog des Schmerzes.

Das ist cinquecentistische Empfindung. Auch Christus zeigt keinen Zug des Schmerzes. Nach der formalen Seite verleugnet sich die Herkunft aus Florenz und dem Stil des 15. Jahrhunderts weniger. Der Kopf der Maria gleicht zwar keinem andern, aber es ist der schmale feine Typus, wie ihn die älteren Florentiner liebten. Die Körper sind von gleicher Art. Michelangelo wird bald nachher breiter, völliger und auch die Fügung der Gruppe, so wie sie ist, würde er als zu gracil, zu durchsichtig, zu locker empfunden haben. Der schwerer gebildete Leichnam müsste wuchtiger lasten, die Linien dürften nicht so weit auseinandergehen, er würde die zwei Figuren zu einer gedrängteren Masse zusammengeballt haben.

In den Gewandpartien herrscht ein etwas aufdringlicher Reichtum. Helle Faltengräte und tiefe, schattige Unterschneidungen, die sich die

Bildhauer im Cinquecento gern zum Muster nahmen. Der Marmor ist, wie später auch, stark poliert, so dass intensive Glanzlichter entstehen. Dafür keine Spur mehr von Vergoldung.

Nah verwandt mit der Pietà ist die Sitzfigur der Madonna von Brügge, ein Werk, das alsbald nach seiner Vollendung¹⁾ ausser Landes kam und darum keine deutlichen Spuren in Italien hinterlassen hat, obwohl das hier völlig neu behandelte Problem den grössten Eindruck hätte machen müssen.

Die sitzende Madonna mit dem Kinde, das hundertfach variierte Thema des Altarbildes, ist als plastische Gruppe den Florentinern nicht geläufig. In Thon wird man ihr eher begegnen als in Marmor, wobei dann dem an sich reizlosen Material eine ausführliche Bemalung gewährt zu werden pflegte. Mit dem 16. Jahrhundert tritt aber der Thon überhaupt zurück. Gesteigerte Ansprüche an Monumentalität liessen sich nur noch in Stein befriedigen und wo der Thon fortduert, wie in der Lombardei, wird ihm gern die Farbe entzogen.

Über alle älteren Bildungen geht Michelangelo dadurch gleich hinaus, dass er der Mutter das Kind vom Schoss nimmt und es, in ansehnlicher Grösse und Stärke gebildet, zwischen ihre Kniee stellt: es klettert da vorn herum. Mit diesem Motiv des stehend-bewegten Kindes konnte er der Gruppe einen neuen Forminhalt geben und es war eine naheliegende Konsequenz, den Reichtum der Erscheinung auch noch durch ungleiche Fusshöhe bei der Sitzenden zu steigern.

¹⁾ Die Figur zeigt an untergeordneten Partien eine zweite schwächere Hand. Michelangelo scheint sie bei seiner zweiten Reise nach Rom 1505 unvollendet zurückgelassen zu haben.



Benedetto da Majano. Madonna mit Kind.



Michelangelo. Madonna mit dem Buch.

Das Kind ergeht sich in kindlichem Spiel, aber es ist ernst, viel ernster als es früher selbst da gewesen war, wo es zum Segnen sich anschickte. Und so ist die Madonna, gedankenvoll, stumm; man wagt nicht, zu ihr zu sprechen. Einschwerer, fast feierlicher Ernst lagert über den beiden. Man muss dies Bild einer neuen Andacht und Scheu vor dem Heiligen zusammenhalten mit Figuren, die so voll die Stimmung des Quattrocento ausströmen, wie die Thongruppe Benedetto da Majanos im Berliner Mu-

seum. Das ist die gute Frau so und so, man ist überzeugt, sie irgendwo schon gesehen zu haben, freundlich im Hause waltend, und das Kind ist ein vortrefflicher kleiner Lustigmacher der hier wohl einmal das Händchen zum Segnen erhebt, ohne dass man es deswegen ernst zu nehmen braucht. Die Fröhlichkeit, die hier auf den Gesichtern glänzt und aus den geschwätigen Augen herauslacht, ist bei Michelangelo ganz ausgelöscht. Der Kopf gleicht auch nicht mehr einer bürgerlichen Frau, so wenig wie die Kleidung an weltliche Pracht und Köstlichkeit zu denken verleitet.

Stark und vernehmlich, in gehaltenen Accorden, spricht aus der Madonna von Brügge der Geist einer neuen Kunst. Ja, man kann sagen, die Vertikale des Hauptes sei allein ein Motiv, das in seiner Grossartigkeit über alles Quattrocentistische hinausgeht.

In einer allerersten Arbeit, dem kleinen Relief mit der Madonna an der Treppe, hatte Michelangelo eine ähnliche Intuition festzuhalten versucht. Er wollte die Madonna geben wie sie hinausstarrt ins Leere, während das Kind an ihrer Brust eingeschlafen ist. Aus der noch befangenen Zeichnung leuchtet doch die ganz ungewöhnliche Absicht heraus. Jetzt im vollen Besitz des Ausdrucks, greift er noch einmal in einem Relief auf das Motiv zurück. Es ist das (unvollendete) Tondo

im Bargello: das Kind müde und ernst an die Mutter gelehnt und Maria wie eine Seherin hinausschauend aus der Bildfläche, aufrecht in voller Face. Das Relief ist auch nach anderer Seite merkwürdig. Ein neues Ideal weiblicher Form bildet sich heraus, ein mächtiger Typus, der



Michelangelo. Heilige Familie.

mit der altflorentinischen Zierlichkeit vollständig bricht. Grosse Augen, breite Wangenflächen, ein starkes Kinn. Neue Motive der Bekleidung sekundieren. Der Hals ist blossgelegt, man soll die tektonisch wichtigen Ansätze sehen.

Der Eindruck des Mächtigen wird unterstützt durch eine neue Art der Raumfüllung, wo die Körper knapp an den Rand anstossen. Nicht mehr der flimmernde Reichtum eines Antonio Rossellino, wo es unaufhörlich wogt mit hell und dunkel, von den grossen Erhebungen bis hinunter zu den letzten Schwingungen der Grundfläche, sondern wenige, fernwirkende Accente. Wieder tönt die strenge Vertikale des Kopfes als die Hauptstimme aus dem Bilde heraus.

Die Florentiner Tafel hat ein Geschwister in London, eine Scene von der reizendsten Erfindung und von einer gesättigten Schönheit, wie sie bei Michelangelo nur in ganz seltenen Fällen auf Augenblicke aufleuchtet.

Wie seltsam erscheint daneben die freudlose heilige Familie der Tribuna und wie ganz unvereinbar mit der langen Reihe quattrocentistischer Familienbilder! Die Madonna ein Mannweib mit gewaltigen Knochen, die Arme und Füsse entblösst. Mit unterschlagenen Beinen hockt sie am Boden und greift über die Schulter, wo ihr der rückwärts sitzende Joseph das Kind herüberreicht. Ein Knäuel von Figuren, mit merkwürdig gedrängter Bewegung. Weder die mütterliche Maria (die

Michelangelo überhaupt nicht hat) noch die feierliche Maria ist hier gemalt, sondern nur die Heroine. Der Widerspruch zu dem, was der Gegenstand verlangte, ist zu stark, als dass der Beschauer nicht sofort merkte, er sei hier auf eine blossе Schaaustellung interessanter Bewegung und auf die Lösung eines bestimmten Kompositionsproblems abgesehen. Das Bild war von einem Privatmann bestellt; etwas Wahres mag an der Anekdote Vasaris sein, dass der Besteller (Angelo Doni) bei der Entgegennahme Schwierigkeiten machte. Auf dem Porträt wenigstens, das Raffael von ihm gemalt hat, sieht er so aus, als ob er für das Ideal »l'art pour l'art« nicht so leicht zu haben gewesen wäre.

Das künstlerische Problem lautete nun hier offenbar so: wie kann man auf dem engsten Raum den grösstmöglichen Bewegungsinhalt entwickeln? Der konzentrierte plastische Reichtum ist der eigentliche Sinn des Bildes und vielleicht hat man es als eine Art von Konkurrenzarbeit anzusehen, mit der Lionardo übertrumpft werden sollte. Es war zu jener Zeit als Lionardos Karton der heiligen Anna selbdritt Aufsehen machte, wo die Figuren in neuer Weise eng ineinander geschoben waren. Michelangelo setzt an Stelle der Anna den Joseph, im übrigen bleibt sich die Aufgabe gleich, es waren eben zwei erwachsene Personen und ein Kind zusammenzufügen, so nah wie möglich, ohne unklar zu werden und ohne gepresst zu wirken. Zweifellos ist Michelangelo dem Lionardo an Achsenreichtum überlegen, aber um welchen Preis?

Lineament und Modellierung sind von metallischer Präcision. Es ist eigentlich kein Bild mehr, sondern gemalte Plastik. Das plastische Vorstellen ist von jeher die Stärke der Florentiner gewesen, sie sind ein Volk der Plastik, nicht der Malerei, hier aber steigert sich das nationale Talent zu einer Höhe, die ganz neue Begriffe über das Wesen der »guten Zeichnung« erschliesst. Auch Lionardo hat nichts, was sich mit dem übergreifenden Arm der Maria vergleichen liesse. Wie da alles lebendig und für die Vorstellung bedeutend wird, alle Gelenke und jeder Muskel. Nicht umsonst ist der Arm bis an den Schulteransatz entblösst.

Der Eindruck dieser Malerei mit ihren scharfbestimmten Konturen und hellen Schatten ist in Florenz nicht untergegangen. Immer wieder taucht in diesem Lande der Zeichnung die Opposition gegen die malerischen Dunkelmänner auf und Bronzino und Vasari zum Beispiel sind darin die direkten Nachfolger Michelangelos, wenn auch keiner die ausdrucksvolle Kraft seiner Formgebung auch nur von weitem erreicht hat.

Neben der Pietà und der sitzenden Madonna von Brügge, neben den Madonnenreliefs und dem Tondo der heiligen Familie sieht man sich erwartungsvoll um nach den Arbeiten aus Michelangelos Jugend, wo er am persönlichsten herausgehen musste: nach den männlichen nackten Figuren. Mit einem grossen nackten Herakles hatte er angefangen, er ist uns verloren gegangen; dann machte er in Rom gleichzeitig mit der Pietà einen trunkenen Bacchus (die Figur im Bargello) und kurz darauf das Werk, das an Ruhm alle überglänzt, den florentinischen David.¹⁾

Im Bacchus und im David hat man den abschliessenden Ausdruck des florentinischen Naturalismus im Sinne des 15. Jahrhunderts zu erkennen. Es war noch im Geiste Donatellos gedacht, das trunkene Taumeln darzustellen, wie es beim Bacchus geschehen ist. Michelangelo giebt den Moment, wo sein Trinker, der Füsse nicht mehr ganz sicher, die gehobene volle Schale anblinzelt und dabei die Hilfe eines kleinen Begleiters als Stütze suchen muss. Er wählte als Modell einen fetten jungen Kerl und bildete mit grösster Freude an dem individuellen Fall

¹⁾ Der Giovannino des Berliner Museums, der dort dem Michelangelo zugeschrieben und zeitlich um 1495 d. h. vor den Bacchus gesetzt wird, darf hier nicht ganz mit Still-schweigen übergangen werden, doch möchte ich über diese Figur, die ich weder mit Michelangelo noch überhaupt mit dem Quattrocento in Verbindung bringen kann, nicht mehr schon Gesagtes wiederholen. (Vgl. Wölfflin, Die Jugendwerke des Michelangelo, 1891.) Das sehr künstliche Bewegungsmotiv und die allgemeine, glättende Formbehandlung weisen sie in das vorgeschrittene 16. Jahrhundert. Die Gelenkbehandlung stammt aus der Schule Michelangelos, aber nicht des jungen; das Motiv mit dem frei übergreifenden Arm wäre selbst bei dem Meister kaum vor 1520 möglich und die weiche Formauffassung, die bei dem Knaben weder auf die Andeutung einer Rippe noch auf die Hautfalten an der Achselhöhle sich einlässt, würde bei dem weichlichsten der Quattrocentisten keine Analogie haben. Wer ist nun aber der Autor dieser rätselhaften Figur? Es müsste ein Mensch gewesen sein, der ganz jung ins Meer sprang, hat man gesagt, sonst wäre es unmöglich, dass wir nicht mehr von ihm wüssten. Ich glaube ihn in der Person des Neapolitaners Girolamo Santacroce (geb. ca. 1502, gest. 1537) suchen zu müssen, dessen Vita bei Vasari zu finden ist. (Vgl. de Dominici, vite dei pittori, scultori ed architetti napolitani, II. 1843.) Er ist früh gestorben und noch früher verdorben, indem er in den Gewässern des Manierismus unterging. Die kommende Manier möchte übrigens schon in dem Giovannino nicht zu verkennen sein. Man nannte ihn den zweiten Michelangelo und erwartete das Grösste von ihm. Ein Werk, das dem Giovannino ganz nahe steht, ist der schöne Altar der Familie Pezzo (1524) in Montoliveto in Neapel, nach dem man die hohe Begabung des frühreifen Künstlers vollkommen beurteilen kann. Er steht neben einem ähnlich komponierten des Giovanni da Nola, der gewöhnlich als Vertreter der neapolitanischen Plastik im Cinquecento genannt wird, aber viel geringer ist. Wie wenig die Verhältnisse in Neapel bekannt sind, beweist, dass die wenigen und nicht zutreffenden Worte Jakob Burckhardts seit der ersten Ausgabe des Cicerone bis in die letzte sich unverändert forterhalten haben.

Wölfflin, Die klassische Kunst.



Michelangelo. David.

und dem weibisch weichen Gewächs den Körper durch. Diese Freude hat er später nie mehr gehabt. Motiv und Behandlung sind hier ausgesprochen quattrocentistisch. Es ist keine lustige Figur, dieser Bacchus, niemand wird lachen dabei, aber es steckt doch ein Stück Jugendlaune darin, — so weit Michelangelo jemals jung sein konnte.

Noch frappierender durch die Herbheit der Erscheinung ist der David. Ein David sollte nichts anderes sein als das Bild eines schönen, jungen Siegers. So hat ihn Donatello gebildet, als starken Knaben, so — mit verändertem Geschmack — Verrocchio als schlankes, zierlich-eckiges Bürschchen. Was giebt Michelangelo als sein Ideal jugendlicher Schönheit? Ein riesenmässiger Kerl in den Flegeljahren, kein Knabe mehr und doch noch kein Mann, das Alter, wo der Körper sich streckt, wo die Gliedmassen mit den ungeheueren Händen und Füßen nicht zusammenzugehören scheinen. Michelangelos Wirklich-

keitssinn musste sich einmal gründlich ersättigt haben. Er schreckt vor keinen Konsequenzen zurück, er wagte es sogar, dieses ungeschlachte Modell ins Kolossale zu vergrössern. Dazu die unangenehme Bewegung, hart und eckig, und das abscheuliche Dreieck zwischen den Beinen. An die schöne Linie ist nirgends eine Konzession gemacht. Die Figur zeigt eine Wiedergabe der Natur, die bei diesem Masstab ans Wunderbare grenzt, sie ist erstaunlich in jedem Detail und immer wieder überraschend durch die Schnellkraft des Leibes im ganzen, allein — offen gestanden — sie ist grundhässlich.¹⁾

¹⁾ Zur Erklärung des Motivs vergl. neuerdings Symonds, life of Michelangelo Buonarotti I. 99 f. Darnach hält David in der rechten Hand den hölzernen Griff einer Schleuder, deren Sack (Symonds sagt: centre) mit dem Stein in der linken liegt.

Dabei ist nun merkwürdig: der David ist in Florenz das populärste Bildwerk geworden. Es lebt in dieser Bevölkerung neben der spezifisch-toscanischen Grazie — die etwas anderes ist als die römische Gravität — ein Sinn für die ausdrucksvolle Hässlichkeit, der mit dem Quattrocento nicht untergegangen ist. Als man den David vor einiger Zeit von seinem öffentlichen Standort am Palazzo Vecchio weg in den Schutz eines geschlossenen Museums verbrachte, da musste man dem Volk seinen »Giganten« wenigstens im Bronzeabguss sichtbar lassen. Dabei ist man denn freilich auf eine unglückliche Art der Aufstellung gekommen, die für die moderne Stillosigkeit bezeichnend ist. Man hat die Bronze in der Mitte einer grossen freien Terrasse aufgestellt, wo die ungeheuerlichsten Ansichten zu schlucken sind, bevor man den Mann nur zu Gesicht bekommt. Die Frage der Aufstellung ist seiner Zeit, gleich



Michelangelo. Apollo.

nach Vollendung der Figur, in einer Versammlung von Künstlern erörtert worden, wir haben noch das Protokoll der Sitzung: jedermann war damals der Ansicht, dass das Werk in irgend einer Wandflucht untergebracht werden müsse, sei es in einem Bogen der Loggia dei Lanzi oder vor der Mauer des Signorienpalastes. Die Figur verlangt darnach, denn sie ist durchaus flächenmässig gearbeitet und nicht für den Anblick von allen Seiten. Bei der jetzigen zentralen Aufstellung ist nur das eine erreicht, dass sich die Hässlichkeit noch vervielfacht hat.

Was wohl Michelangelo selbst über seinen David später gedacht hat? Abgesehen davon, dass ihm ein ähnlich detailliertes Studium nach dem Modell ganz und gar nicht mehr zu Sinne stand, würde er auch das Motiv als zu leer empfunden haben. Seine gereifte Meinung über die Vorzüglichkeit einer Statue kann man vernehmen, wenn man etwa

den sogenannten Apollo des Bargello vergleicht, der 25 Jahre nach dem David entstand. Es ist ein Jüngling, der im Begriff ist, einen Pfeil aus dem Köcher zu ziehen. Ganz einfach im Detail, wirkt die Figur unendlich reich durch ihre Bewegung. Es giebt da gar keinen besonderen Kraftaufwand, keine ausladenden Gebärden; als Volumen ist der Körper streng zusammengehalten, besitzt aber dabei eine Durchbildung nach der Tiefe, eine Belebung und Bewegung auch in den rückwärtigen Raumschichten, dass der David ganz arm daneben aussieht und wie eine blosse Scheibe. Und vom Bacchus gilt dasselbe. Die Ausbreitung in der Fläche, die abgestellten Gliedmassen, die Durchlöcherung des Steines, das ist bei Michelangelo nur Jugendstil. Später suchte er die Wirkung im Zusammengenommenen und Verhaltenen. Er muss bald zur Einsicht in den Wert einer solchen Behandlung gekommen sein, denn in der unmittelbar nach dem David entworfenen Figur des Evangelisten Matthäus (Florenz, Hof der Kunstakademie) ist sie schon da.¹⁾

Nackte Körper und Bewegung — darnach drängte die Kunst Michelangelos. Damit hatte er angefangen als er, ein Knabe noch, den Centaurenkampf meisselte, jetzt beim Eintritt in die Mannesjahre wiederholte sich die Aufgabe und er löste sie so, dass eine ganze Künstlergeneration sich daran grosszog. Der Karton der Badenden ist zweifellos das wichtigste Monument der ersten Florentiner Zeit, die vielseitigste Offenbarung der neuen Art, den menschlichen Körper aufzufassen. Die wenigen Proben, die uns der Stichel Marc Antons²⁾ von dem verlorenen Karton erhalten hat, genügen, um eine Vorstellung von dem Begriff des »gran disegno« zu geben.

Man darf glauben, dass Michelangelo bei der Fixierung des Themas nicht unbeteiligt war. Statt einer Schlachtscene, wie sie als Pendant zu Lionardos Fresko im Ratssaal offenbar projektiert war, und wo es auf Waffen und Rüstungen angekommen wäre, durfte der Künstler den Moment geben, wo eine Rotte badender Soldaten durch das Alarm-signal aus dem Wasser gerufen wird. Das war in den pisanischen Kriegen vorgekommen. Dass aber gerade diese Scene als monumentales Wandbild ausgeführt werden sollte, spricht lauter als irgend etwas anderes für die Höhe des allgemeinen künstlerischen Bedürfnisses in Florenz. Das Emporklettern am steilen Ufer, das Knieen und Herabgreifen, das reckenhafte Stehen und Sich-Rüsten, das Sitzen und eilige

¹⁾ Der Matthäus gehört in eine Folge von zwölf Aposteln, die für den Florentiner Dom bestimmt war, aber nicht einmal in dieser ersten Figur fertig geworden ist.

²⁾ Bartsch 487. 488. 472. Dazu Ag. Veneziano, B. 423.

Anziehen, das Rufen und Rennen — es gab eine Fülle verschiedenartiger Bewegung und man hatte nackte Körper nach Herzenslust, ohne unhistorisch zu werden. Die spätere ideale Geschichtsmalerei würde die nackten Körper gewiss gerne acceptiert, aber das Thema als zu klein, zu genrehaft empfunden haben.

Die Anatomen unter den Florentiner Künstlern hatten Kämpfe nackter Männer schon immer behandelt. Man kennt von Antonio Pollaiuolo zwei gestochene Blätter der Art und von Verrocchio hören wir, dass er eine Zeichnung mit nackten Kämpfern gemacht habe, die auf eine Hausfassade übertragen werden sollte. Mit solchen Stücken



Michelangelo. Bruchstück aus dem Karton der badenden Soldaten.

Nach dem Stich des Marc Anton.¹⁾

wäre Michelangelos Arbeit zusammenzuhalten. Man sähe dann nicht nur, dass er sozusagen alle Bewegung neu erfunden hat, sondern auch, dass bei ihm erst der Körper einen wirklichen Zusammenhang besitzt.

Die älteren Szenen mögen noch so aufgeregte Streiter zeigen, es ist als ob die Geschöpfe zwischen unsichtbaren Schranken befangen blieben. Michelangelo entwickelt den Körper zuerst nach seiner ganzen Bewegungsfähigkeit. Alle zusammen gleichen sie sich früher mehr als bei Michelangelo eine Figur der andern. Die dritte Dimension und die Verkürzung scheint erst von ihm entdeckt zu sein, trotzdem so ernsthafte Versuche früher nach dieser Richtung gemacht worden waren.

Dass er so reich sein konnte in der Bewegung, geht nun freilich darauf zurück, dass er eben den Körper von innen heraus verstand. Er ist nicht der erste, der anatomische Studien gemacht hat, allein der organische Zusammenhang des Körpers hat sich doch ihm zuerst offenbart. Er weiss, worauf der Eindruck der Bewegung beruht, überall sind die ausdrucksvollen Formen hervorgeholt, die Gelenke zum Sprechen gebracht.

¹⁾ Der landschaftliche Hintergrund ist einem Blatt des Lucas van Leyden entlehnt.