

Title	Verschiedene Aspekte der Vielansichtigkeit : eine Fallstudie über die Ansichtigkeit bei Michelangelos Skulpturen
Sub Title	Different aspects of multiple-viewpoint : a case study of the viewability of Michelangelo's sculptures Different aspects of multiple-viewpoints : a case study of the viewability of Michelangelo's sculptures
Author	新倉, 慎右(Niikura, Shinsuke)
Publisher	慶應義塾大学アート・センター
Publication year	2020
Jtitle	慶應義塾大学アートセンター年報/研究紀要 (Annual report/Bulletin : Keio University Art Center). Vol.27(2019/20), ,p.183- 201
JaLC DOI	
Abstract	
Notes	研究紀要
Genre	Departmental Bulletin Paper
URL	https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AA11236660-00000027-0183

慶應義塾大学学術情報リポジトリ(KOARA)に掲載されているコンテンツの著作権は、それぞれの著作者、学会または出版社/発行者に帰属し、その権利は著作権法によって保護されています。引用にあたっては、著作権法を遵守してご利用ください。

The copyrights of content available on the Keio Associated Repository of Academic resources (KOARA) belong to the respective authors, academic societies, or publishers/issuers, and these rights are protected by the Japanese Copyright Act. When quoting the content, please follow the Japanese copyright act.

Verschiedene Aspekte der Vielsichtigkeit: eine Fallstudie über die Ansichtigkeit bei Michelangelos Skulpturen

Shinsuke NIIKURA
Mitarbeiter/ Kurator

Wie der Titel des kurzen Aufsatzes von Heinrich Wölfflin, „Wie man Skulpturen aufnehmen soll“, verdeutlicht^{*1}, ist es bei der Betrachtung einer rundplastischen Figur unerlässlich, zu klären, aus welcher Position man eine Skulptur betrachten soll. Die Frage des Verhältnisses zwischen der Skulptur und dem Standort des Betrachters bezieht sich sehr stark auf die Bildgestalt der dargestellten Figur. Aus diesem Grund legten die Künstler in der Renaissance ein besonderes Augenmerk hierauf, indem sie bei ihren Werken auch den Blickwinkel des Betrachters berücksichtigten.

Die Forscher stimmen weitgehend darin überein, dass Michelangelo bei der Erschaffung seiner Skulpturen insbesondere darauf achtete, aus welchem Blickwinkel seine Figuren betrachtet werden sollten^{*2}. Allerdings ist diesbezüglich anzumerken, dass verschiedene Erscheinungsformen der Vielsichtigkeit oder der Allansichtigkeit existieren. Im Hinblick auf die Forschung bezüglich der Ansichten von Michelangelos Figuren ist hierzwischen deutlich zu unterscheiden.

Dieser Aufsatz beschäftigt sich ausschließlich mit diesem Thema. Es wird vorgeschlagen, dass Michelangelos Skulpturen sich in drei Kategorien der Figurenvielsichtigkeit einteilen lassen könnten. Diese könnten die folgenden sein:

1. Eine Hauptansicht und einige Nebenansichten,
2. mehrere Hauptansichten,
3. mehrere miteinander verbundene Ansichten (hier als Vielsichtigkeit bezeichnet).

Nachfolgend wollen wir diejenigen Figuren Michelangelos bezüglich des oben erwähnten Artikels in allen Details untersuchen, die man als dafür typische Beispiele ansehen sollte. Unsere Überlegungen können daher allerdings in der Fallstudie aus einer beschränkten Perspektive bezüglich der Ansichtigkeit der Skulpturen resultieren^{*3}.

Was sich hier zeigt, könnte natürlich zwar lediglich eine Skizze hauptsächlich durch Beobachtung des sehr komplexen und darüber hinaus noch weitgehend zu erforschenden Problems der Ansichten von Michelangelos Figuren sein. Da nichtsdestotrotz das Problem der Ansicht der Figuren Michelangelos tatsächlich mit seiner Schaffensprozedur zu tun haben dürfte, trägt dieser Aufsatz mehr oder weniger dazu bei, einen Aspekt des Konzeptes von Michelangelos Bildhauerei in ein noch deutlicheres



Abb.1 Michelangelo, *Bacchus*, 1496-1497, Florenz, Museo del Bargello

Licht zu rücken.

1. Eine Hauptansicht und einige Nebenansichten: *Bacchus*

Bei der von Michelangelo am Ende des 15. Jahrhunderts in Rom geschaffenen Figur *Bacchus* findet sich unvermeidlich eine Hauptansicht. Eine Hauptansicht ist diejenige Ansicht, anhand derer der Betrachter ausreichende Informationen über die Gestalt einer Figur erhalten kann. Beispielsweise kann man von der linken Seite dieses Weingottes von Michelangelo (Abb. 1), aus deren Perspektive ihn auch der niederländische Maler Maarten van Heemskerck gezeichnet hat*⁴ (Abb. 2), beide Figuren, sowohl Bacchus als einen kleinen Satyr, mit einem Blick ausreichend erfassen*⁵. Hingegen zeigt die Figur von der anderen

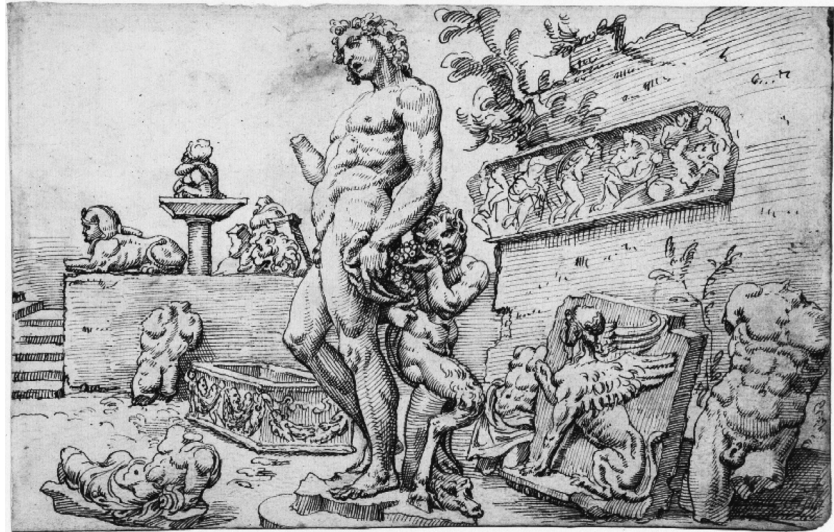


Abb.2 Maarten van Heemskerck, *Garten der Casa Galli*, 1530er, Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin, Ident. Nr. 79 D 2, fol. 72 recto

Seite lediglich zwei Rücken und Gesäße (Abb. 3); aus diesem Grund hat Michelangelo diese Ansicht nicht als die auf den Beobachter wirkende beabsichtigt. Es ist anzunehmen, dass er *Bacchus* so konzipiert haben dürfte, dass die Figur vor einer Wand gestellt und nur aus der oben definierten Hauptansicht betrachtet würde.

Die Figur *Bacchus* besitzt noch weitere Ansichten, jedoch gelten sie gemäß dem bereits festgelegten Kriterium nicht als Hauptansicht, sondern als Nebenansichten. Es handelt sich um diejenigen, aus denen man jeweils den gesamten Körper des Gottes und des Satyrs von vorn erfassen kann (Abb. 4, 5). Wird Bacchus zuerst aus dieser Perspektive betrachtet, sind wir in der Tat in der Lage, nicht nur sein mit ausdruckslosen Augen den Pokal in seiner rechten Hand betrachtendes Antlitz und den durch den Geist des Weines leicht schlaffen und schiefen Körper*⁶ anzusehen. Auf der anderen Seite lässt sich sagen, dass man auch bei der Satyrfigur das Gleiche erwarten könnte, wobei sich nur der die von der linken Hand Bacchus' herabhängende Traube fleißig und erfreut fressende Satyrknabe zeigt*⁷.

Bei diesen Nebenansichten zeigt sich sehr deutlich, dass man



Abb.3 Michelangelo, *Bacchus*

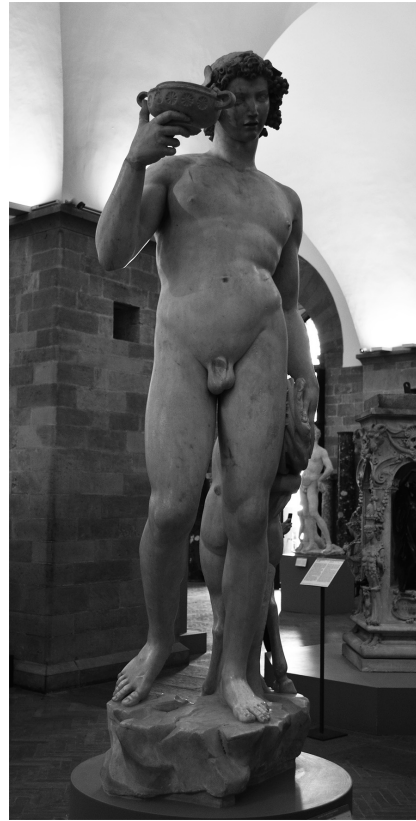


Abb.4 Michelangelo, *Bacchus*



Abb.5 Michelangelo, *Bacchus*

aus beiden den Anblick der Gruppe lediglich teilweise genießen kann. Das bedeutet, sollte Bacchus oder der Satyr direkt von vorn betrachtet werden, würde der andere sich unweigerlich dem Blick des Betrachters entziehen, sodass es diesem schließlich nicht gelänge, sämtliche Bildelemente beim ersten Anblick mühelos wahrzunehmen.

Bereits im 16. Jahrhundert hat Francesco Bocchi in seinem Reiseführer über die Stadt Florenz Michelangelos Bacchus erwähnt und hoch gelobt. Seiner Meinung nach besäße diese Figur die „Schönheit von allen Seiten“ (*bellezza in ogni vedute*)*⁸ und daher hätten die Zeitgenossen Michelangelos bereits damals daran erkannt, dass *Bacchus* von mehreren Seiten zu betrachten sei. Auch Vasari, der etwa 20 Jahre vor Bocchi demselben The-

ma in seinen berühmtesten *Vite* einen Platz einräumte, bezeichnet das Werk als eine perfekt dargestellte Figur. Wie nachfolgend deutlich wird, könne eine Figur laut Vasari erst dann als vollendet bezeichnet werden, wenn sie beim Herumgehen von jeder Seite beobachtet werden könne und zahlreiche Elemente zeitgleich aufweise.

*Et è da considerare che tutte le figure di qualunque sorte si siano, o intagliate ne' marmi o gittate di bronzi o fatte di stucco o di legno, avendo ad essere di tondo rilievo e che girando intorno si abbino a vedere per ogni verso, è di necessità che a volerle chiamar perfette ell' abbino di molte parti**⁹.

Wir müssen jedoch vorsichtig sein mit dem, was diese Zeilen Bocchis im Detail ausdrücken. Weder Vasari noch Bocchi werfen bei ihren Schilderungen der Ansichten einen Blick auf die Bildelemente der rundplastisch ausgebildeten Skulptur. Daher lässt sich aus ihren Beschreibungen lediglich ableiten, dass die in der Kunstszene jener Zeit involvierten Zeitgenossen Michelangelos sich einen Begriff von zahlreichen Ansichten einer Figur machen konnten, jedoch ihren Vorstellungen dabei schlechthin das Prinzip der Vielansichtigkeit fehlt. Aus diesem Grund können beide Autoren in ihren Werken keine Definition von Ansichten erwähnen.

Wir müssen daraus schließen, dass Bocchi, Vasari und ihre Zeitgenossen bei Beschreibungen der rundplastischen Skulptur das Verhältnis und Zusammenspiel zwischen Gestalt und Ansicht nicht berücksichtigt haben. Wie Larsson richtig anmerkt, sind sie sich dieser unübersehbaren Beziehung nicht bewusst gewesen, die wir demgegenüber heutzutage als natürlich annehmen und, Larssons Meinung nach, sei es den beiden ausschließlich um die anatomische Korrektheit rundplastischer Figuren gegangen und sie hätten dies als Voraussetzung der ‚Vielansichtigkeit‘ angesehen^{*10}.

Aus dieser Perspektive können wir besser verstehen, warum es fast keine Erwähnungen des für uns nahezu selbstverständlichen Zusammenhangs zwischen Gestalt und Ansicht bei rundplastischen Skulpturen in der verbreiteten und diskutierten Kunstliteratur über Skulpturen in der Renaissance gab. Mit anderen Worten ist das Lob ‚von allen Seiten schön‘ jener Zeit keinen Figuren, welche die mit Bildelementen ausreichend ausgestatteten Ansichten in allen Seiten besitzt, aber den Figuren, in denen ein Menschenkörper mit der anatomischen Richtigkeit völlig harmonisch dargestellt werden könnte, gewidmet worden^{*11}.

Heutzutage urteilt man darüber jedoch nicht mehr wie in der damaligen Zeit, weil für uns tatsächlich die anatomisch realistische Darstellung lediglich als eines der Elemente gilt, aus denen die Ansicht einer Figur bestehen soll. Daher muss man mit Vorsicht vollständig differenzieren zwischen der anatomischen Realität der Darstellung und der Ansicht der Bildhauerei. Wer eine Figur betrachtet, würde darin sozusagen als ‚Sehenswürdigkeiten‘ mehr als die Vollendung von Anatomie verlangen. Die Vollkommenheit der Ausarbeitung und die mit vielen Bildelementen gestaltete Ansicht einer Figur sind keineswegs identisch. Das

gilt sicherlich für Michelangelos *Bacchus*. Auch wenn der Gott und der Satyr plastisch perfekt vollendet werden, wie oben kurz dargelegt, bedeutet die Tatsache gerade direkt nicht, dass diese Figur dem Betrachter die Ansichten im gegenwärtigen Sinn von allen Seiten anbietet.

Daraus kann man zusammengefasst folgern, dass *Bacchus* als eine rundplastisch ausgezeichnet gestaltete Figur mit einer Hauptansicht bezeichnet werden muss.

Obwohl die Betrachter in der Renaissance sich dieses Unterschieds vielleicht gänzlich unbewusst gewesen sein könnten, würde er auch zu jener Zeit natürlich eine starke Wirkung darauf ausgeübt haben, aus welcher Richtung eine rundplastische Figur betrachtet werden sollte. Beispielsweise belegt der Kupferstich Heemskercks die Ansicht dieser Figur und wie die Figuransicht sich tatsächlich darauf ausgewirkt hat, wie *Bacchus* ausgestellt und beobachtet wurde. Michelangelo muss diese Figur so gestaltet haben, dass der Weingott vor eine Wand gestellt würde und auf diese Weise er und der Kleinsatyr zugleich von vorn betrachtet werden können. Heemskerck zeigt aber diejenige Gartenszene des Hofes Gallis in den 1530er-Jahren, in der *Bacchus* mit der abgebrochenen rechten Hand mitten in dem mit Antiksammlungen durchsetzten Feld steht. Diese Platzierung weist eindeutig darauf hin, dass man dabei daran gedacht hat, dass, wie Vasari betont, diese Figur von allen Seiten betrachtet werden kann, weil sie rundplastisch ohne Mangel vollendet gewesen ist.

Auch wenn dies so ist, müssen wir der Ansicht dieses Kupferstichs unseren Respekt zollen. Der Zeichner fasste dabei die Figur aus derjenigen Ansicht auf, die wir bereits als die Hauptansicht bezeichnet haben. Das heißt, obgleich weder die Künstler noch die Kunsttheoretiker zu jener Zeit explizit das bisher in diesem Artikel diskutierte Verhältnis zwischen Gestaltungen und Ansichten dargelegt haben, müsste in ihren Einstellungen gänzlich unbewusst der Unterschied dazwischen existiert haben. Anzunehmen ist, dass Heemskerck auch, ebenso wie seine Zeitgenossen, die Begriffe der Ansichten, und zwar der Hauptansicht und der Nebenansicht, nicht gekannt haben dürften, jedoch hat er *Bacchus* aus der oben formulierten Ansicht gezeichnet, nicht von hinten^{*12}. Das bedeutet, dass er mehr oder weniger unbewusst diese Seite als die Hauptansicht der Figur beurteilte, aus der man die Bildelemente des *Bacchus* richtig genießen sollte. Zusammenfassend gesagt könnten nicht nur die heutigen Betrachter, sondern auch die damaligen jedenfalls zumindest die

Hauptansicht von Michelangelos *Bacchus* aufgrund der Gestaltung der Figur gewiss erfassen.

2. Mehrere Hauptansichten: *Herkules und Kakus*

Nach der Vollendung von *Bacchus* schuf Michelangelo eine weitere Figur, die man in Bezug auf das Thema unseres Artikels berücksichtigen muss. Es handelt sich dabei um ein kleines Modell aus Terrakotta in der Casa Buonarroti in Florenz, *Herkules und Kakus* (Abb. 6).

Vermutet wird in der kunstgeschichtlichen Forschung, dass dieses Modell in Verbindung mit dem Plan eines Pendants zu dem schon damals vor dem Palazzo Vecchio ausgestellten *David* von Michelangelo als Skizze geschaffen worden ist^{*13}. Das Projekt konkretisierte sich nach dem Wiederauftritt der Medici in der Stadt unter Papst Clemens VII. Michelangelo bot an, dass er selbst eine andere gigantische Figur für seine Heimat, sogar gratis, schaffen sollte, der Papst lehnte jedoch seine Bitte ab und erteilte Baccio Bandinelli den Auftrag für die Erstellung der neuen Marmorfigur^{*14}. Obschon Michelangelo vorübergehend von Signoria den Auftrag während der dem Exil der Medici 1527 folgenden Belagerung der Stadt hatte erhalten können^{*15}, wurde der Marmor infolge der bei der Niederlage der letzten Florentinischen Republik nochmals wiederhergestellte Macht der Medici wiederum in die Hand von Bandinelli zurückgegeben. Im Jahr 1534 wurde die Gruppe *Herkules und Kakus* vollendet und vor dem Palazzo platziert (Abb. 7).

Michelangelo sollte gemäß der Cambis-Chronik der Stadt Florenz bei dieser Gelegenheit zuerst eine Gruppe mit dem Thema *Herkules und Antaeus* konzipiert haben^{*16}. Seine Idee für diese Gruppe musste sich daraus weiterentwickeln und sich schließlich in dem Modell von *Herkules und Kakus* konkretisieren^{*17}.

Daher müssen wir davon ausgehen, dass die aus diesem Modell geschaffene gigantische Marmorgruppe als Pendant von *David* an der gegenüberliegenden Seite des Haupteingangs des Palazzo Vecchios aufgestellt werden sollte, wo Bandinellis *Herkules und Kakus* jetzt steht (Abb. 8).

Zuerst werfen wir einen Blick auf die Platzierung der Skulptur, weil der Aufstellungsort eine sehr bedeutende Rolle bei *Herkules und Kakus* gespielt und die Gestalt der Gruppe stark beeinflusst haben dürfte. Hier ist die Ringhiera zu nennen, eine schmale, stufenartig erhöhte Bühne entlang der Vorderseite des

Palazzos. Auch Donatellos *Judith und Holofernes* und das Florentinische Wappentier *Marzocco* stehen neben *David* in einer Reihe darauf. Die Stelle, an der sich jetzt die Gruppe Bandinellis befindet und an der vielleicht auch die von Michelangelo ausgestellt werden sollte, liegt an der südwestlichen Ecke des Palazzos und zugleich an der südöstlichen Ecke der Piazza della Si-



Abb.6 Michelangelo, Modell von *Herkules und Kakus*, Ende der 1520er, Florenz, Casa Buonarroti



Abb.7 Baccio Bandinelli, *Herkules und Kakus*, ca. 1527–1534, Florenz, Piazza della Signoria

gnoria.

Aus diesem Umstand geht hervor, dass eine Skulptur, die einmal an dieser Position ausgestellt wurde, unvermeidlich aus drei Richtungen betrachtet wird: 1. vom Zentrum der Piazza Signoria; 2. von der Vorderseite des Palazzos; 3. von der Straße zum Arno. Berücksichtigt man diese Blickrichtungen zu der Gruppe bei der Überlegung hinsichtlich des Zusammenhangs zwischen Ansicht und Gestalt der Skulptur, wird zweifelsfrei klar, dass die Platzierung des Betrachters auf die Form des Modells wiederum auch bei *Herkules und Kakus* Michelangelos einen signifikanten Einfluss ausgeübt haben muss. Damit wird nun gezeigt, dass Michelangelo in diesem Fall damit rechnete, dass seine künftig zu schaffende Gruppe von mehr Seiten als bei *Bacchus* betrach-



Abb.8 Haupteingang des Palazzo Vecchios

tet werden dürfte. Im Folgenden beschauen wir jede Ansicht von *Herkules und Kakus* näher.

Die Ansichten der Gruppe werden unter der Voraussetzung betrachtet, dass eine marmorne Gruppe von *Herkules und Kakus* in der Größe des *David* mit derselben Gestalt wie das Modell gehauen und an der Stelle neben dem Haupteingang des Palazzos, an der die Gruppe von Bandinelli heutzutage steht, aufgestellt werden sollte. Die Gruppe von Michelangelo würde dabei das Gesäß des Herkules' zur Wand des Palazzos richten, weil das Gleiche wie bei *Bacchus* auch für *Herkules und Kakus* gelten könnte. Wie bereits erwähnt und wie wir später detailliert sehen werden, schuf Michelangelo diese Gruppe so, dass sie aus drei Richtungen betrachtet werden konnte. Andererseits könnte er jedoch eine Blickrichtung des Betrachters ausgeschlossen haben, nämlich die von hinten. Betrachtet man das Modell unter diesem Aspekt, können der Rücken und das Gesäß von Herkules gesehen werden, sein Gesicht oder seine genaue Mimik hingegen nicht. Das besonders Bedeutsame zu diesem Thema, der widerstehende Kacus, ist aus dieser Perspektive völlig unsichtbar und in diesem Zusammenhang kann man damit das Subjekt dieser Gruppe nicht exakt erfassen (Abb. 9).



Abb.9 Michelangelo, Modell für Herkules und Kakus



Abb.10 Michelangelo, Modell für Herkules und Kakus

Darüber hinaus gibt es auf der Ringhiera keinen ausreichenden Platz zwischen der Skulptur und der Wand des Palazzos, um die Gesamtheit der gigantischen Gruppe von hinten in Szene zu setzen. Daraus lässt sich ableiten, dass Michelangelo beim Schaffen seines Modells *Herkules und Kakus* so konzipiert haben muss, dass es von hinten nicht betrachtet wird. Damit lassen sich bei dieser Gruppe noch drei Ansichten, wie unten dargestellt, identifizieren.

1. Vom Zentrum der Piazza Signoria: Die Besucher der Piazza Signoria von der breiten Via Calzaiuoli kommend nähern sich dem Palazzo normalerweise von der nordwestlichen Seite;

dann werden die Skulpturen auf der Ringhiera von rechts gesehen. Wäre unsere Gruppe ebenfalls darauf gesetzt worden, gälte dies entsprechend (Abb. 10). In diesem Fall würde man zunächst den Körper von Herkules von vorn betrachten, der mit seinem rechten Arm hoch ausholt, um seinem Erzfeind, Kakus den tödlichen Schlag zu versetzen. Er dreht seinen Oberkörper fast im rechten Winkel zum Unterkörper und seine im Gegensatz zur rechten nach unten gestreckte linke Hand, die unterhalb des Handgelenks fehlt, soll den Hals des in den Schoß des Herkules gepressten Kakus brutal greifen.

Aus dieser Ansicht zeigt sich die gesamte Bewegung des Kör-

pers des griechischen Helden am besten; der von ihm auf die Knie gezwungene Kakus ist ebenfalls sichtbar. Kakus wendet dabei zwar dem Beobachter seinen Rücken zu, sodass man weder seine nach hinten gerichtete Miene noch die genaue Komposition seines Körpers sehen kann. Jedoch muss man berücksichtigen, ob der Betrachter aus dieser Ansicht den korrekten Einblick in das Thema gewinnen kann. Wie oben erwähnt, definieren meines Erachtens nicht nur die Richtungen der Körper der in einer Skulptur dargestellten Figuren eine Ansicht dieser Skulptur richtig, sondern auch die Inhalte, die in dieser Ansicht vermittelt werden. Und zwar ist es bei Ansichten gleichfalls wichtig, das Thema einer Skulptur zu identifizieren.

Solange man aus dieser Ansicht das Thema dieser Gruppe, eine Auseinandersetzung zwischen Herkules und Kakus, genau erfassen kann, wäre es richtig, diese Ansicht als eine Hauptansicht anzusehen, und es wäre davon auszugehen, dass Michelangelo sich beim Schaffen des Modells der Blickrichtung vom Zentrum der Piazza völlig bewusst gewesen sein und dementsprechend diese Ansicht der Gruppe bestimmt haben könnte.

2. Von der Vorderseite des Palazzos: Der Haupteingang des Palazzos befindet sich an der südwestlichen Ecke des Gebäudes und Besucher, die eintreten wollen, wenden sich dem Palazzo und den Skulpturen von vorne zu. Auch aus dieser Ansicht wird die gesamte Szene des Kampfes sichtbar (Abb. 11). Diesmal werden die beiden Köpfe von Herkules und Kakus auf einer Zentralachse platziert; dabei ist Kakus sichtbarer als aus der ersten Hauptansicht. Er ist durch die Knie seines Feindes stark gefangen und wird durch die linke Hand des Herkules grausam zur Erde niedergedrückt, nichtsdestotrotz widersteht er ihm noch, wie sein sich am rechten Oberschenkel von Herkules festhaltender linker Arm belegt. Es ist leicht anzunehmen, dass Betrachter durch diesen Sichtwinkel den Kampf ausreichend erfassen können.

Bei dieser Ansicht ist es besonders charakteristisch, dass fast ohne Hindernisse ein Blick auf Kakus möglich ist und die Gesamtheit seines Körpers und seiner Bewegung leicht in Sicht kommen können. Der vollständig überwältigte Kakus hält einerseits seinen Gegner fest, andererseits jedoch dreht er seinen Körper stark und weicht ihm aus, um dem letzten tödlichen Schlag irgendwie zu entkommen.

Auch die kühne Gebärde von Herkules von vorn fällt sehr



Abb.11 Michelangelo, Modell für Herkules und Kakus

stark aus. Sein Oberkörper dreht sich um rund 90 Grad zum Unterkörper und die Linie der Schultern verläuft sogar senkrecht. Dies wird durch den gestreckten linken Arm noch verdeutlicht und steht mit der Hauptachse der gesamten Gruppe ungefähr im Einklang. Außerdem werden wir aus dieser Ansicht am besten der hervorragenden Fertigkeit der Komposition ineinander verwundener Figuren gewahr, das heißt, von diesem Blickwinkel

bilden die Konturen der Gruppe eine Pyramide^{*18} mit der rechten Hand des Herkules als ihres Scheitelpunkts. Daher könnte die Gesamtheit der Gruppe unter anderem aus dieser Ansicht am stabilsten sein und dies würde insbesondere zu den Besuchern des Palazzos passen, weil die mächtige Stabilität der Gruppe neben *David* wesentlich die Würde der Stadt Florenz verdeutlicht. Michelangelo hätte daraufhin diese Gruppe so geschaffen, dass bei dieser Ansicht das Thema der Skulptur am leichtesten erfasst, die Bewegungen der muskulösen Körper am besten genießt und die Macht der Stadt am deutlichsten gezeigt



Abb.12 Michelangelo, Modell für Herkules und Kakus

werden würde.

3. Von der Straße zum Arno: Die Straße und der Platz zwischen den von Vasari errichteten Gebäuden der Uffizien, die heute die Piazza della Signoria mit dem Arno verbinden, wurden in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts auf Befehl Cosimos I. weit ausgestaltet, deshalb existierten diese in der Zeit noch nicht, als Michelangelo unsere Gruppe konzipierte; stattdessen waren einige kleine Gassen vorhanden^{*19}.

Wer heutzutage wie in jener Zeit vom Arno aus in Richtung der Piazza della Signoria ginge, träfe zuerst auf die südwestliche Ecke des Palazzo Vecchios, das heißt, auf die an der Stelle aufgestellte Gruppe, wobei der Rücken von Herkules und die Front von Kakus betrachtet werden könnten (Abb. 12). Aus dieser Perspektive ist nun Kakus der Protagonist. Herkules zeigt dem Betrachter die mächtigen Muskeln seines Rückens, sein Unterkörper ist jedoch fast im Profil zu sehen. Gleiches gilt für sein durch die linke Schulter etwas verdecktes Antlitz; daher dürfte er auf Betrachter keinen so tiefen Eindruck machen. Herkules kann aus dieser Ansicht lediglich fast leblos aufrecht zu stehen erscheinen. Damit werden wir auf gewisse Weise gewahr, dass seine Stärke aufgrund dieser wenig lebhaften geringen Bewegung beschränkt und reduziert wirkt.

Im Vergleich zu Herkules bewegt sich der unter ihm knieende Kakus temperamentvoll, um sich diesem kritischen Moment zu entziehen; er erscheint sogar lebhafter als sein Gegner. Er ist nun deutlich an Körperkraft unterlegen und wird durch die von oben herabdrückende linke Hand des Herkules auf die Knie gezwungen. Offenbar dürfte er schon keine Chance mehr haben, sich dem Gegner noch einmal zu widersetzen, und nach einigen Augenblicken müsste er durch den letzten entscheidenden Keulenschlag niedergestreckt werden. Trotz dieser schwierigen Situation setzt Kakus jedoch mit allen Kräften noch seine Bemühungen fort, das tödliche Ende abzuwenden. Beispielsweise will er die Stärke des Schlags irgendwie etwas reduzieren, indem er seine Gliedmaßen fest um den Unterkörper von Herkules windet und diesen daran hindert, seine volle Kraft unter Beweis zu stellen.

Um dies zu realisieren und dem eigenen Tod zu entrinnen, klammert er sich unerbittlich an Herkules fest und aus dieser Perspektive, und zwar von seiner Front, können wir sowohl seine Gebärden als auch seine Aktivität klar erkennen. Herkules zwingt das Gesicht des Kakus, sich nach unten der Erde zuzu-

wenden, aber das Monster dreht seinen Oberkörper mächtig gegen Herkules und windet seinen rechten Arm um dessen Oberschenkel. Die fehlende rechte Hand müsste sich aufgrund des Winkels und der Beugung des Oberarms in der Nähe des Gesäßes des Helden befunden haben. Kakus stützt seinen Körper mit dem rechten Bein auf dem Boden ab, das linke Bein verwindet sich andererseits mit dem Unterschenkel des Herkules^{*20}.

Beobachter sehen aus dieser Perspektive alle oben beschriebenen Bewegungen am besten. Bei dieser Ansicht ließ Michelangelo das Widerstreben des Kakus schlechthin besonders auffallen und zeigte damit vollendet die Dynamik und Potenz eines Körpers, diesmal nicht von Herkules, sondern von Kakus. Auch in Bezug auf die Leichtigkeit des Themenverständnisses betrachtet, kann man diesen Blickwinkel, den die Betrachter südlich von dieser Skulptur einnehmen sollten, ebenfalls als eine der Hauptansichten bezeichnen^{*21}.

Wie die oben angestellten Untersuchungen bezüglich der drei Hauptansichten des Modells *Herkules und Kakus* von Michelangelo zeigen, überlegte und entwickelte der Künstler, anders als bei *Bacchus*, hierbei offensichtlich das Konzept der Mehransichtigkeit in seiner Skulpturen weiter. Somit erlangte eine Gruppe mehrere Hauptansichten in Verbindung mit ihrem Aufstellungs-ort.

3. Mehrere miteinander verbundene Ansichten: *Samson und Philister*

Die Überlegungen Michelangelos hinsichtlich der Ansichtigkeit einer Skulptur nahm mit dem Modell jedoch kein Ende. Ganz im Gegenteil ging er noch einen Schritt weiter und erreichte sogar eine neue Stufe. Dabei handelt es sich um die kleinen Gruppen von *Samson und Philister* (Abb. 13), deren verschiedene Exemplare heutzutage in europäischen Museen aufbewahrt werden. Fast alle Forscher stimmen darin überein, dass diese kleinen Gruppen eigentlich auf einem anderen Modell von Michelangelo für das Projekt des Gegenstücks zu *David* beruhen^{*22}.

Vasari schreibt in der *Vita* nicht des Michelangelo, sondern des Bandinelli, wie folgt, dass Michelangelo sich nach seiner Inspektion des Marmors, aus dem eine Gruppe geschaffen werden sollte, entschlossen habe, das Thema zu verändern und eine Samsongruppe auszuhauen.

*Mentre che il governo popolare, dopo la partita de' Medici, reggeva Firenze, Michelagnolo Buonarroti fu adoperato per le fortificazioni della città, e fugli mostro il marmo che Baccio aveva scemato insieme col modello d' Ercole e Cacco; con intenzione che se il marmo non era scemato troppo, Michelagnolo lo pigliasse, e vi facesse due figure a modo suo. Michelagnolo, considerato il sasso, pensò un' altra invenzione diversa; e lasciato Ercole e Cacco, prese Sansone che tenesse sotto due Filistei abbattuti da lui, morto l' uno del tutto e l' altro vivo ancora, al quale menando un marrovescio con una mascella d' asino, cercasse di farlo morire^{*23}.*

Daher ist anzunehmen, dass das Konzept des Künstlers einer Gruppenskulptur sich in diesen kleinen Gruppenfiguren tatsächlich ausreichend widerspiegeln könnte. Dabei sollte man laut Schmidt, der die Provenienz der Gruppe untersucht, ein Exemplar im Bargello (inv. 286) als Vorbild heranziehen, weil diese Kleinbronze eine sehr komplizierte Komposition der Körper und zahlreiche Glieder aufweise. Dieses Exemplar könne daher die älteste Kopie des originalen Modells des Michelangelo sein und reflektiere daraufhin die Überlegungen Michelangelos zur Gruppengestaltung am besten^{*24}.

Die Zahl der die Gruppe bildenden Figuren erhöht sich auf drei, und zwar wird der Leichnam eines Philisters auf dem Boden in die Komposition integriert. In der Mitte der Komposition steht Samson mit ausgebreiteten Beinen und ausholender rechter Hand. Er richtet seinen Blick auf einen lebenden Philister, der gezwungen ist, unter dem rechten Bein des Gegners zu knien. Wie Herkules bei dem oben erwähnten Modell wird Samson im nächsten Moment den noch Lebenden mühelos erschlagen. Andererseits verliert der Philister, wie Kakus, nicht den Willen zum Kampf und verwindet sich mit dem Unterkörper Samsons.

Wenn man diese Gruppe von der Front des Torsos von Samson betrachtet, weist diese zwar eine sehr feste pyramidale Komposition auf; dies bedeutet jedoch nicht, hauptsächlich im Hinblick auf die Ansicht, dass Michelangelo diese Skulptur mit lediglich einer sinngemäß klassischen Frontalansicht wie in antiken Figuren versehen wollte^{*25}. Man muss tatsächlich um die Gruppe herumgehen, um deren auffälligstes Charakteristikum und die darin verborgene Überlegung Michelangelos zur echten Vielansichtigkeit völlig zu verstehen.

Bei der Samsongruppe besitzen alle Figuren anatomisch exakt gestaltete Körper, sodass man sie von allen Seiten, ganz im Sinn



Abb.13 Unbekannter Meister, Kleinbronze nach Michelangelos „Samson und Philister“, Florenz, Casa Buonarroti, Inv. 286

in der Renaissance, betrachten kann. Michelangelo jedoch überschritt die zeitgenössische Definition mit *Samson und Philister*, indem die Körperichtung des unterdrückten Besiegten sich umwenden lässt. Das heißt, mit dieser Maßnahme wird eine spezifische Hauptansicht dieser Gruppe aufgelöst und keinerlei Ansicht ermöglicht nun es den Betrachtern, mit lediglich einem Blick alle Gestaltungselemente gänzlich zu erfassen, wie es bei *Bacchus* oder *Herkules und Kakus* der Fall ist. Wer das Werk vollständig erfassen will, muss tatsächlich jede Seite der Gruppe durch Herumlaufen betrachten.

Steht man zuerst vor der Front des Körpers von Samson, zeigt sich die gesamte Gebärde des Samson, von dem Philister

ist jedoch lediglich sein Gesäß zu sehen. Gleichzeitig fordern jedoch die Blickrichtung und die Körperdrehung von Samson sowie der um seinen rechten Oberschenkel gewundene rechte Arm des Philisters die Betrachter auf, ihren Standpunkt zu verändern und nach links weiterzugehen. Dann sehen wir die Antlitze des Samson und des toten Philisters sowie den Rücken des anderen Philisters (Abb. 14), wobei die Kurve seines Rückens und die Richtung seines Kopfs uns wiederum veranlassen, uns hinter Samson zu bewegen. Nun erreichen wir die Rückseite von Samson und werden des letzten Widerstands des den Torso maximal drehenden Philisters gewahr (Abb. 15). Auch diese Ansicht stattete Michelangelo mit einem Mechanismus aus, der Betrachter weiter um die Gruppe lenken würde. Es sind die linke Hand des Philisters und die rechte Samsons, welche fest miteinander verbunden sind (Abb. 16). Die daraus erzeugte Linie greift dann die Neigung des Kopfs des Philisters auf und bietet mit der anderen Linie der Wirbelsäule Samsons dem Beobachter einen Anreiz, noch weiterzugehen. An der entsprechenden Seite erkennt man das Gesicht des Philisters und seine vergebliche Bemühung, in Samsons Gesäß zu beißen (Abb. 17). Die Linie der Hände steigt entlang des linken Arms Samsons empor sowie leicht nach links und unsere Blicke werden dabei durch diese Linie wiederum in dieselbe Richtung gelenkt.

Wir stehen jetzt wiederum an der Vorderseite Samsons, aber die den Blick lenkende und von hinten her den linken Arm entlang auftauchende spiralförmige Linie^{*26} verläuft weiter durch die Neigung des Körpers und der Schultern bis zur emporragenden rechten Hand (Abb. 18). Wie Rosenberg treffend anmerkt, ist es die besondere Eigentümlichkeit bei Michelangelos *Samson und Philister*, dass das Zusammenspiel der aufeinanderfolgenden Seiten, in denen man immer wieder neue Elemente entdecken kann, stark dazu veranlasst, die Betrachter zu lenken, und sie dazu bewegt, um die Gruppe herumzugehen^{*27}. Ergänzend lässt sich hinzufügen, dass diese Lenkung des Betrachters durch die Verbindung zwischen allen Ansichten mit verschiedenen Motiven, wie die hinten miteinander verbundenen Hände Samsons und des Philisters^{*28}, ermöglicht wird.

In Bezug auf den Aufstellungsort dieser Gruppe sollte ein offener Platz erwartet werden, auf dem Betrachter leicht um die Skulptur herumgehen und die kontinuierlich erscheinenden Ansichten genießen können. Die Stelle, an der heute *Herkules und Kakus* stehen, ist offensichtlich dafür ungeeignet, weil der Spiel-



Abb.14 Unbekannter Meister, Kleinbronze nach Michelangelos „Samson und Philister“



Abb.15 Unbekannter Meister, Kleinbronze nach Michelangelos „Samson und Philister“

raum zwischen der Skulptur und der Wand kaum ausreichend ist, um dem Beobachter den richtigen Betrachtungsabstand von der Gruppe (Abb. 19) zu ermöglichen. Daraus könnte sogar zu schließen sein, dass Michelangelo seiner künftigen Gruppe einen anderen Platz als jenen vor dem Palazzo zuweisen wollte^{*29}, beispielsweise im Zentrum der Piazza.

Der Mechanismus der Betrachterlenkung fehlt bei *Bacchus*, *Herkules und Kakus* oder sogar allen anderen Skulpturen Michelangelos; daraufhin überschritt er damit die im weiteren Verlauf von Manieristen angenommene Idee der Mehransichtigkeit^{*30}. Anzunehmen ist, dass er vielmehr sogar auf das Konzept der Skulptur, *des Raubs der Sabinerinnen* (Abb. 20) von Giambologna, die nach mehr als einem halben Jahrhundert entstand, er-

reicht hatte^{*31}.

Schon zur Zeit der Renaissance mussten die Bildhauer mühe-los eine anatomisch korrekte Figur verwirklichen können, und zwar war diese Fähigkeit eine der Voraussetzungen ihrer Tätigkeit. Dies kann bedeuten, dass eine auf diese Weise geschaffene Figur die Vielansichtigkeit besessen haben müsste, wenigstens unter dem zeitgenössischen Blick. Bildhauer strebten daher nach irgendeiner neuen Idee von Ansichtigkeit und wandten sich allmählich der durch das Zusammenspiel zwischen Ansichten und Gestaltungen realisierten Vielansichtigkeit im heutigen Sinne zu.

Michelangelo hat unter anderem über seine ganze Karriere



Abb. 16 Unbekannter Meister, Kleinbronze nach Michelangelos „Samson und Philister“

hinweg bei seinem Schaffen stets besonders darauf geachtet, aus welcher Richtung sein Werk betrachtet wird und, wie *Bacchus* gezeigt hat, hat er bewusst das Verhältnis zwischen Ansichten und Gestaltungen schon in seiner früheren Tätigkeit als Bildhauer berücksichtigt. Darüber hinaus entwickelten sich im Laufe der Zeit seine Überlegungen zur Vielsichtigkeit noch weiter, die anlässlich des Projekts des Pendantwerks für *David* auf der Piazza della Signoria überdies eine Evolution erfuhr.

Die Künstler, insbesondere Bildhauer, des Manierismus mussten unvermeidlich im Schatten des großen Michelangelos stehen. Sie wurden daher mehr oder weniger durch seine Werke beeinflusst und lehnten sich gegebenenfalls sogar daran an. Das kann natürlich für das Bewusstsein derjenigen Ansichten gelten, die eine im Freien aufgestellte Skulptur haben muss, wie die Zeichnungen von Tintoretto gezeigt haben^{*32} (Abb. 21). Was Michelangelo jedoch bei seiner Gruppe *Samson und Philister* im Voraus erreicht hatte, das heißt, die Idee der reibungslosen Zusammenfassung aller inhaltvollen und aussagekräftigen Ansichten, konnte unter den Bildhauern des Manierismus erst Giam-



Abb.17 Unbekannter Meister, Kleinbronze nach Michelangelos „Samson und Philister“

bologna vollständig aufgreifen und bei seinen Werken ausdrucksvoll ausnutzen^{*33}.

Die Vielsichtigkeit von Michelangelos *Samson und Philister*, die wir ja nun eher sogar als die wahre Allsichtigkeit bezeichnen müssen, war sicherlich die Frucht seiner langjährigen Arbeit und seiner Überlegungen zur Ansichtigkeit. Allerdings konnte er das Werk aus Marmor unter Benutzung dieses Modells nicht zuwege bringen und weil er danach leider fast keine Möglichkeit hatte, eine solche Vielsichtigkeit fordernde Skulptur zu schaffen, weiß niemand, ob der Begriff Michelangelos von Allsichtigkeit sich noch weiter hätte entwickeln können. Uns



Abb.18 Spirale auf der Fläche von Samson und Philister, die die Beobachter führt, welche um die Gruppe herumgehen (vom Verfasser erstellt)

bleibt nur, darüber zu spekulieren.

Wir haben unsere Untersuchungen auf drei Skulpturen beschränkt, aber auch daraus einige wichtige Einsichten gewinnen können. Erstens existiert eine Vielfältigkeit des Begriffs der Vielansichtigkeit. Hier ist zu konstatieren, dass Hauptansicht und Nebenansicht einer Vollplastik im Hinblick auf die Erfassbarkeit des Themas oder die Erfahrbarkeit der expliziten Form bei der Beobachtung keineswegs als gleichbedeutend anzusehen sind, wie *Bacchus* nachdrücklich belegt. Zweitens stellte Michelangelo zur Ansichtigkeit seiner Skulpturen weit über die Grenzen des Verständnisses der Zeitgenossen wie Vasari Überlegungen an und setzte beim Modell *Herkules und Kakus* seinen kühnen Versuch der Ausstattung mit mehreren Hauptansichten in die Tat um. Das bedeutet, dass Michelangelo jede Hauptseite



Abb.19 Spielraum zwischen Bandinellis *Herkules und Kakus* und der Vorderwand des Palazzos

der Gruppe mit einer großen Aussagekraft versehen konnte. In Anbetracht der Werke der Manieristen, wie beispielsweise Dantis Gruppe *Ehre triumphiert über Betrug* zeigt, wäre es diese Ästhetik der Mehransichtigkeit schlechthin, dass die Manieristen sie zum Vorbild für ihr Schaffen nahmen^{*34}.

Abschließend ist anzunehmen, dass Michelangelo aller Wahrscheinlichkeit nach als der Erste gelten kann, der echte Allansichtigkeit bei einer Skulptur erschaffen hat. Die verschiedenen Hauptansichten verleihen einer Skulptur zwar die Mehransichtigkeit, sie kann jedoch damit allein noch nicht als eine ‚Skulptur mit Allansichtigkeit‘ bezeichnet werden. Dazu wird tatsächlich unbedingt die vollkommen lückenlose Kontinuität aller Ansichten gefordert, um von allen Seiten für gleich schön gehalten werden zu können und damit je nach Sichtwinkel des Betrach-

ters die neuen Formenmotive nacheinander entdeckt werden können^{*35}. Michelangelo arbeitete ferner mit besonderer Sorgfalt die Verbindungen zwischen den Ansichten aus, sodass bei *Samson und Philister* die Verwicklung der Menschenkörper die spiralförmig aufsteigende Linie auf ihrer Fläche ergibt, die den Blick des Rezipienten führt und ihn seine Position verändern lässt.

Michelangelo hatte die Ansichten seiner Skulpturen gemäß den endgültigen Platzierungen und Sichtrichtungen der Betrach-

ter konzipiert. Aber schließlich kam seine langjährig weiterentwickelte Idee der Vielansichtigkeit an jene der wahren Allansichtigkeit heran; anzunehmen ist, dass dies es ihm sogar ermöglicht haben müsste, für die Verwirklichung einer allansichtigen Gruppe die Stelle der Skulptur ändern zu lassen. Das heißt, im Gegensatz zu seiner üblichen Prozedur hätte der Künstler zuerst den *concetto* der Allansichtigkeit gehegt, dann die Platzierung überlegt. Das Konzept ging hier endlich der realistischen Bedingung voraus.

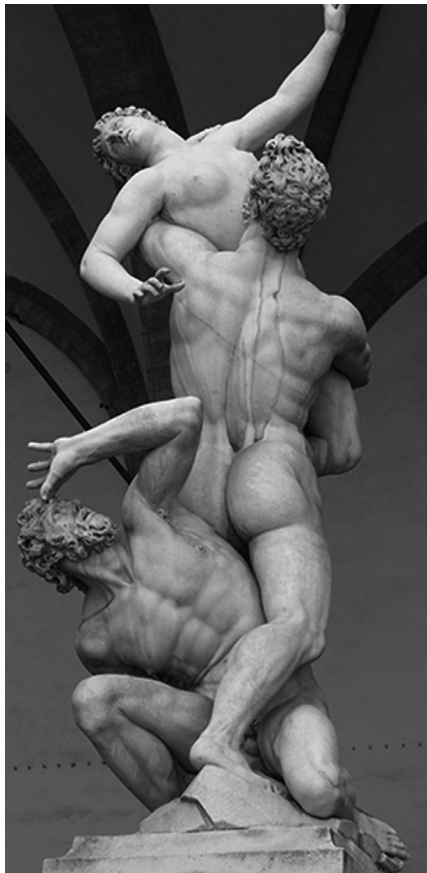


Abb.20 Giambologna, *Raub der Sabinerinnen*, 1579–1583, Florenz, Loggia dei Lanzi

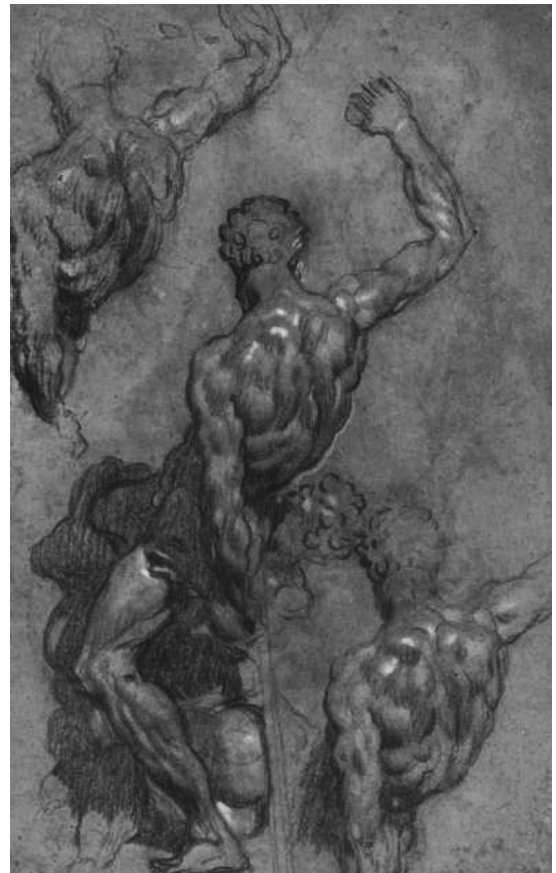


Abb.21 Jacopo Tintoretto (nach Michelangelo), *Samson und Philister*, London, Courtauld Institut, Samuel Courtauld Trust: Princes Gate Bequest, D. 1978. PG. 99

Anmerkungen

- *1 H. Wölfflin, ‚Wie man Skulpturen aufnehmen soll‘, in: *Zeitschrift für bildende Kunst*, 7, 1896, S. 224–228.
- *2 Wie sich im folgenden Text zeigt, weist man häufig auf die Mehrsichtigkeit bei den Skulpturen Michelangelos hin, insbesondere auf *Herkules und Kakus* sowie *Samson und Philister*. Siehe unten.
- *3 Außer der Mehrsichtigkeit stellte Michelangelo Überlegungen an, wie er seinen Figuren mit einer einzigen Ansicht ein raumgreifendes Gefühl verleihen könne. Christus in der Kirche Santa Maria sopra Minerva in Rom erreicht das beispielsweise durch seinen den Torso überquerenden linken Arm und den dazwischen erzeugten Raum. S. Nükura, ‚Michelangelo’s *Christ* in Santa Maria sopra Minerva Reconsidered: stylistic analysis through the comparison with the first version rediscovered in Bassano Romano‘, in: *Bigaku*, Bd. 63, Nr. 1 (Sommer 2012), S. 49–60. (Auf Japanisch)
- *4 Heemskerck hat die mit anderen Antikfragmenten im Garten von Jacopo Galli ausgestellte Figur gesehen und gezeichnet. Eine der Gravierungen befindet sich im Berliner Kupferstichkabinett (79 D 2, fol. 72 recto).
- *5 Wölfflin (wie Anm. 1), hier S. 228; E. Hanke, ‚Michelangelos bildhauerische Entwurfszeichnungen und die Frage der Ansichtigkeit‘, in: C. Echinger–Maurasch, A. Gnann, J. Poeschke, Hgg., *Michelangelo als Zeichner*, Münster, 2013, S. 167–187, hier S. 178.
- *6 Myssok weist darauf hin, dass bei Michelangelos *Bacchus* der Subjekt des Gottes zwar auf den antiken Mythos zurückgehen könne, doch die Gestalten des schwankenden Bacchus’ und des als ein Stützeiler nicht funktionierender Satyr sehr gegenwärtig seien. J. Myssok, ‚Hochrenaissance–Skulptur in Italien II : Michelangelo und seine Zeitgenossen‘, in: *Kunsthistorische Arbeitsblätter: Zeitschrift für Studien und Hochschulkontakt*, 12 (2004), S. 49–58, hier S. 50.
- *7 de Tolnay denkt daran, dass die Platzierung dieses kleinen Satyrs Bacchus mehrere Ansichten verleiht. C. de Tolnay, *Michelangelo I: The Youth of Michelangelo*, 2nd ed., Princeton, 1969, S. 90.
- *8 ‚... per questo dal Buonarroti è stato formato di corpo dilicato, ma tuttauia gentilmente suolto, con tanta bellezza in ogni veduta, che chiede un artificio incomparabile ...‘, F. Bocchi, *Le Bellezze della Città di Fiorenza, Done à pieno di Pittura, di Scultura, di sacri Tempj, di Palazzi i piùnotabili artificij, & più preziosi si contengono*, Firenze, 1591, S. 47–48.
- *9 G. Vasari, *Le vite de’ più eccellenti pittori, scultori ed architettori: nelle redazioni del 1550 e 1568*, testo a cura di Rosanna Bettarini; commento secolare a cura di Paola Barocchi, Firenze, 1966, Bd. 1, S. 82.
- *10 L. Larsson, *Von allen Seiten gleich schön: Studien zum Begriff der Vielansichtigkeit in der europäischen Plastik von der Renaissance bis zum Klassizismus*, Stockholm, 1974, S. 25 ff. Siehe auch R. Rosenberg, ‚Le vedute della statua: Michelangelos Strategien zur Betrachterlenkung‘, in: A. Nova, A. Schreurs, ed., *Benvenuto Cellini*, Köln, 2003, S. 217–235, hier S. 219.
- *11 Larsson (wie Anm. 10), S. 27.
- *12 Als Studie haben Künstler eine Figur von hinten gezeichnet. Jacopo Tintoretto hat zum Beispiel mehrmals die aus dem originalen Modell von Michelangelos Samson, der zwei Philister erschlägt, hergestellte Kleinbronze figur von mehreren Seiten gezeichnet. Eine solche Zeichnung gibt es beispielsweise im Coutauld Institute (D. 1978. PG. 99, Abb. 21). Natürlich kann diese Ausführung Tintoretts der Gestalt der Kleinfigur Michelangelos zugeschrieben werden, die die Betrachter um sich herumgehen lässt. Dies wird im weiteren Verlauf dieses Aufsatzes näher betrachtet.
- *13 L. Goldscheider, *A Survey of Michelangelo’s Models in Wax and Clay*, London, 1962, S. 44; de Tolnay 1970, S. 185; D. Lewis, ‚Genius disseminated: the influence of Michelangelo’s works on contemporary sculpture‘, in: *The genius of the Michelangelo’s work*, Montreal, 1992, S. 179–199, hier S. 180 ff.; J. Myssok, *Bildhauerische Konzeption und Plastisches Modell in der Renaissance, Beiträge zur Kunstgeschichte des Mittelalter und der Renaissance*, Bd. 8, Münster, 1999, S. 274; J. O’Grody, *Un semplice modello: Michelangelo and his three-dimensional preparatory works*, Diss. Case Western Reserve University, 1999, S. 250–261, n. 7; P. Ragionieri, a cura di, *I bozzetti michelangeleschi della Casa Buonarroti*, Firenze, 2000, S. 42–47; J. O’Grody, ‚Michelangelo: The Master Modeler‘, in: *Earth and Fire: Italian terracotta sculpture from Donatello to Canova*, Exh. Cat., New Haven, 2001, S. 32–42, hier S. 34; Myssok (wie Anm. 6) S. 53. Dagegen denkt Wilde hinsichtlich des Zielorts der gemäß diesem Modell zu schaffenden Figur daran, dass diese in eine Nische des Juliusgrabmals gesetzt werden sollte.

- J. Wilde, *Michelangelo's „Victory“*, 1954, S. 17–20.
- * 14 C. de Tolnay, *Michelangelo: The Medici Chapel*, 2nd ed., Princeton, 1970, S. 98.
- * 15 Michelangelo und Signoria einigten sich am 22. August 1528 auf das Schaffen einer Figur; dabei wurde ihm die Auswahl des Subjekts der von ihm zu kreierenden Skulptur überlassen. L. Ciulich, ed., *I contratti di Michelangelo*, Firenze, 2005, LXXIII.
- * 16 G. Cambi, *Istorie di Giovanni Cambi: Cittadino Fiorentino pubblicate, e di annotazioni e di antichi munimenti accresciute, ed illustrate da Fr. Ildefonso di San Luigi Carmelitano Scalzo della Provincia di Toscana Accademico Fiorentino*, Bd. XXII, Firenze, 1786, S. 274–275. Man kann diesbezüglich die den Streit von Herkules und Antaeus zeigenden Zeichnungen im Ashmolean Museum und im British Museum als diejenigen ansehen, welche der Künstler als erste Idee für die Gruppe auf Papier erzeugte. L. Dussler, *Die Zeichnungen des Michelangelo: Kritischer Katalog*, Berlin, 1959, nos. 159, 196; L. Goldscheider, *Michelangelo Drawings*, 2nd ed., 1966, London, no. 66; F. Hartt, *The drawings of Michelangelo*, London, 1971, nos. 302, 496; C. de Tolnay, *Corpus dei disegni di Michelangelo*, I–IV, Novara, 1975–1980, nos. 236r, 237r; P. Joannides, *The Drawings of Michelangelo and His Followers in the Ashmolean Museum*, Oxford, 2007, S. 184; Exh. cat. *Michelangelo: The Drawings of a Genius*, A. Gnann, ed., Wien, 2010, n. 68; Exh. Cat. *Michelangelo: Divine Draftsman & Designer*, C. Bambach ed., New York, 2017, S. 132.
- * 17 Schmidt weist darauf hin, dass Michelangelo bei dieser Auswahl des Themas die Absicht gehabt hat, mit dem nach demselben Subjekt gebildeten Modell von Bandinelli zu konkurrieren, um den Auftrag zu erhalten. E. Schmidt, ‚Die Überlieferung von Michelangelos verlorenem Samson-Modell‘, in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, Bd. 40, N. 1/2 (1996), S. 78–147, hier S. 100.
- * 18 Larsson, (wie Anm. 10), S. 86.
- * 19 J. Lessman, *Studien zu einer Baumonographie der Uffizien Giorgio Vasaris in Florenz*, Bonn, 1975, S. 35 ff.; G. Pappagallo, ed., *La fabbrica degli Uffizi: indagini e ritrovamenti 2007–2009*, Livorno, 2011, S. 49; C. Conforti, F. Funis, *La costruzione degli Uffizi: nascita di una galleria*, Arriccia, 2016, S. 35 ff.
- * 20 Dieses Motiv eines Beins, das sich mit dem Bein des Gegners verwindet, ist keine Erfindung Michelangelos, taucht aber oftmals in den Darstellungen des Themas Herkules und Antaeus auf. Zum Beispiel verhakt in einer Darstellung auf einer Tafel einer Cassone im Metropolitan Museum of Art Antaeus sein linkes Bein von außen mit dem rechten Bein des Herkules. J. Pope-Hennessy, K. Christiansen, ‚Secular Painting in 15th-Century Tuscany: Birth Trays, Cassone Panels, and Portraits‘, in: *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, Bd. 38, No.1 (Summer 1980), keine Paginierung. Auch auf einem Papier Michelangelos in der Casa Buonarroti (53Fr) zeigen sich einfache Konturen, in denen das rechte Bein des Antaeus sich mit dem linken Oberschenkel des Herkules verwindet, obwohl die Gestalten der Oberkörper der beiden Kämpfenden jene der hochberühmten Kleinbronzegruppe von Pollaiuolo widerzuspiegeln scheinen. Dussler n. 438; de Tolnay, *Corpus* 229 bis r. Tolnay schreibt jedoch einem flämischen Zeichner aus der zweiten Hälfte des 16. bis zum Anfang des 17. Jahrhunderts diese Zeichnung zu.
- * 21 Weinberger bezeichnet die erste und die dritte Ansicht, die im Text erwähnt werden, als ungenügend, weil Herkules sich dabei nur schlecht zeigt. Meiner Meinung nach kann sein Urteil der sich ausschließlich auf die Herkulesfigur beschränkenden Beobachtung zugeschrieben werden. M. Weinberger, *Michelangelo the Sculptor*, London/New York, 1967, S. 247.
- * 22 A. Brinckmann, ‚Die Simson-Gruppe des Michelangelo‘, in: *Belvedere*, 11, 1927, S. 155–159, hier S. 156; C. Horst, ‚Die Simson und die Philister im Louvre‘, in: *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, 6. Bd. (1931), S. 77–82; J. Pope-Hennessy, ‚Italian Bronze Statuettes II‘, in: *The Burlington Magazine*, Bd. 105, 1963, S. 58–71, hier S. 62; de Tolnay (wie Anm. 14) S. 186; Larsson 1974, S. 44 ff.; Schmidt (wie Anm. 17), S. 81 ff.; C. Avery, *Giambologna: the complete sculpture*, London, (wie Anm. 17), S. 76; Rosenberg (wie Anm. 10), S. 230; M. Hirst, *Michelangelo: The Achievement of Fame*, New Haven/London, 2011, S. 230; C. Echinger-Maurach, ‚Entwürfe Michelangelos für die verlorene Gruppe „Samson mit zwei Philistern“‘, in: *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, Bd. 44 (2017), S. 7–38, hier S. 7.
- * 23 Vasari-Barocchi (wie Anm. 9), Bd. 5, S. 251.
- * 24 Schmidt (wie Anm. 17), S. 84. Echinger-Maurach vermutet, dass Michelangelo später in Rom das Modell weiter überarbeitet und davon Abgüsse hergestellt habe oder habe herstellen lassen. Echinger-Maurach (wie Anm. 22), S. 27.
- * 25 Schmidt weist darauf hin, dass Michelangelo beim Schaffen

dieser Gruppe vermutet habe, dass Bandinelli den Auftrag für die Skulptur an der Piazza aufgrund seines *all' antica*-Modell erhalten können, und deshalb Michelangelo seinem Modell das klassische Aussehen verliehen habe. Schmidt (wie Anm. 17), S. 100. Auf der anderen Seite sieht Wiemers das Modell von Bandinelli als manieristisch an. M. Wiemers, ‚Und wo bleibt meine Zeichnung?: Zur Werkgenese im bildhauerischen Œuvre des Michelangelo-Rivalen Baccio Bandinelli‘, in: M. Rohlmann, A. Thielemann, ed., *Michelangelo: Neue Beiträge, Akten des Michelangelo-Kolloquiums veranstaltet vom Kunstgeschichtlichen Institut der Universität zu Köln im Italienischen Kulturinstitut Köln 7.–8. November 1996*, München/Berlin, 2000, S. 235–264, hier S. 242 ff.

- *26 O'Grody 2001 (wie Anm. 13), S. 33. Sie sieht diese Komplikation als Hinweis darauf an, dass *Samson und Philister* nach *Herkules und Kakus* geschaffen wurde.
- *27 Rosenberg (wie Anm. 10), S. 231 ff.
- *28 Weinberger macht darauf aufmerksam, dass diese Verbindung für die Ansichtigkeit der Gruppe ganz entscheidend sei, erkennt dabei jedoch lediglich zwei Ansichten und erwähnt keine Betrachterlenkung. Weinberger (wie Anm. 21), S. 241, 247.
- *29 In der Tat existiert keine Erwähnung zur Platzierung der Gruppe von Michelangelo im 1528 geschlossenen Kontrakt und Signoria sollte diese nach der Vollendung des Werks bestimmt haben. S. Niikura, ‚Whence should we behold Michelan-

gelo's group sculpture?: The ‚Multiple Viewpoints‘ in his ‚Samson and Philistines‘, in: *Journal of Science of Art*, Nr. 21, 2017, S. 38–53, hier S. 50. (Auf Japanisch)

- *30 Zum Beispiel fordert Benvenuto Cellini achtzig Ansichten einer Rundplastik. P. Barocchi, a cura di, *Trattati d'arte del Cinquecento fra manierismo e controriforma I*, Bari, 1960, S. 80 ff.; Larsson (wie Anm. 10), S. 22–24.
- *31 Es existiert kein sicherer Beweis, ob Giambologna das Modell von Michelangelo bereits direkt oder indirekt gesehen hatte, als er seine Gruppe schuf. Horst gibt aber an, dass Giambologna die Idee seiner Gruppe unmittelbar aus *Samson und Philister* ableitete und ferner dadurch die Absicht entwickelte, das Motiv der Verwicklung mehrerer Figuren ebenfalls mit Dynamik zu versehen. Horst (wie Anm. 22), S. 80.
- *32 Jacopo Tintoretto lobte Michelangelo gern und zeichnete seine Modelle, darunter *Samson und Philister*, die vielleicht bis dahin kopiert und weithin in Umlauf gebracht wurden. Diese Tatsache belegt deutlich, dass auch Maler sich dem Einfluss der Werke Michelangelos kaum entziehen konnten. C. Virsch, ‚A Study by Tintoretto after Michelangelo‘, in: *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, New Series, Bd. 15, Nr. 4 (Dez., 1956), S. 111–116, hier S. 115.
- *33 Rosenberg (wie Anm. 10), S. 233.
- *34 J. Poeschke, *Die Skulptur der Renaissance in Italia*, Bd. 2, München, 1992, S. 235.
- *35 Rosenberg (wie Anm. 10), S. 232.

Abbildungsnachweis

Abb. 1, 3–12, 17–18, 20–21: vom Verfasser fotografiert oder erstellt

Abb. 2: © Foto: Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin. Fotograf: Jörg P. Anders

Abb. 13–15, 17: Photograph © Polo Museale Fiorentino

Different Aspects of Multiple-Viewpoints: a Case Study of the Viewability of Michelangelo's Sculptures

Shinsuke NIIKURA

Unlike relief, perspective plays an important role in freestanding statues that stand on their own in space. This is because the sculptor must consider where the viewers will stand and from which direction they will look at the statue when the sculptor decides on the form of the work. During the Renaissance, statues with multiple points of view were favored.

However, careful consideration must be given to what statues were perceived to be with „multiple viewpoints“ at the time. In today's sense, it is natural to think that the viewers can look at something to be seen from any viewpoint, whether it is the content of the subject or the body of the figure itself. In the Renaissance, on the other hand, as Vasari notes, a freestanding figure with anatomical accuracy could be rated as having “multiple viewpoints”.

Michelangelo, a contemporary of Vasari's, probably had a similar perception of the statue's perspective, but if we observe it from the modern notion of multiple viewpoints, we can see that his works are shaped beyond the framework of such an understanding. With this in mind, this paper will show how multiple viewpoints are ensured and developed in Michelangelo's work.

Already in *Bacchus*, Michelangelo has set up multiple viewpoints on the statue. Nevertheless, it is clear that the main

viewpoint is that, from which the action of Bacchus and the satyr are instantly recognizable, and when the viewer stands in front of each statue, the other statue turns away from the eyes of the beholder. Furthermore, since only the back of both statues can be seen from the opposite side of the main view, it can be judged that the image has surely multiple viewpoints, but they divide into a main view and secondary views.

In *Hercules and Cacus*, which, scholars think, have been conceived as a counterpart to David, Michelangelo's consideration of multiple viewpoints is further deepened. In this work, the backs of both figures are placed against the wall, so that the dynamism of the struggle and the muscularity of their bodies are clearly presented in three directions. Therefore, it can be said that this work is a sculpture with several main viewpoints.

The most notable of Michelangelo's works on the subject of multiple viewpoints is the small bronze statue of *Samson and the Philistines*, based on his model. What is important to note in this work is that the multiple main viewpoints created by the complex intertwining of figures are connected each other by the movement of the body and figurative motifs, so that the statue get to have a continuous viewpoints. Although this form is based on the same principle as Giambologna's *the Rape of the Sabine Woman*, Michelangelo's *concetto* predates Giambologna's work by half a century, demonstrating how far-sighted Michelangelo was in his perception of the point of view.

Thus, Michelangelo's statues had multiple viewpoints not only in the cognition of their time, but also in the modern sense. Furthermore, it became clear that he had used several sorts of multiple viewpoints, although it had received little attention until now.