

Zeitschrift:	Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte = Revue suisse d'art et d'archéologie = Rivista svizzera d'arte e d'archeologia = Journal of Swiss archeology and art history
Herausgeber:	Schweizerisches Nationalmuseum
Band:	7 (1945)
Heft:	3-4
Artikel:	Michelangelo und Holbein : ein Motiv der Sixtinischen Decke in seiner Verwandlung aus einem deutschen Narrenbilde
Autor:	Weisbach, Werner
DOI:	https://doi.org/10.5169/seals-163130

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 12.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Michelangelo und Holbein

Ein Motiv der Sixtinischen Decke in seiner Verwandlung aus einem
deutschen Narrenbilde

VON WERNER WEISBACH

(TAFEL 34—36)

Unter den Vorfahren Christi, welche die Lunetten der Sixtinischen Decke einnehmen, zieht eine höchst merkwürdige und für Michelangelo auffallende Gestalt die Aufmerksamkeit auf sich: der Mann, der zu der Sippe Salmon-Boas-Obeth gehört, rechts vom Fenster, während die linke Seite der Lunette, von ihm durch die Inschrifttafel getrennt, eine schlafende Frau mit ihrem Wickelkind in den Armen ausfüllt (Abb. 6). Die Trennung der Geschlechter, sei es mit Kindern, sei es ohne Kinder, ist die gewöhnliche Anordnung der Lunettenbilder. Mann und Frau stehen auf unserem Bilde in keinerlei Beziehung zu einander, er wendet der schlummernden Mutter den Rücken zu und ist ganz mit sich selbst beschäftigt. Was macht diese Gestalt nun so merkwürdig?

Wir sehen einen im Profil auf einem Steinwürfel sitzenden Mann höheren Alters, dessen langer, in zwei Spitzen auslaufender Bart aufwärts, in fast waagrechter Richtung nach vorn gestreckt ist. Seine unordentliche Kleidung: eng anliegende Hose, kurzer zerschlissener Rock und runde Mütze, macht einen ärmlichen Eindruck; ein um den Leib gehängter trommelartiger Behälter, der auf dem Sitz aufliegt, läßt ihn wie auf der Wanderschaft erscheinen. Während die rechte Hand sich auf den Sitz stützt, hält er in der weit vorgestreckten linken einen Stab, den man im Zusammenhang mit der Trommel für einen gewöhnlichen Wanderstab halten könnte, hätte er nicht eine so seltsame Form. Der Griff ist als Profilkopf gebildet: ein Ebenbild des Mannes in grotesker Verzerrung. Wo der auf einem langen Hals sitzende Kopf dem Schaft des Stockes entspringt, zieht sich um den Hals ein wulstiger Rand, der den Eindruck eines Kragens macht und weiter unten ist eine verknotete Schärpe mit abflatternden Enden um den Stecken geschlungen, gewiß mit der Absicht, im Verein mit dem Kragen die Kleidung einer menschlichen Figur oder Puppe vorzutäuschen. Der Stock soll also eine Art Spiegelbild seines Trägers repräsentieren und er ist mit ihm durch ein an dessen Leib befestigtes Band, das von der Schleife ausgeht, verkoppelt. Dieser betrachtet mit einem sich einbohrenden Blick, der Mund weit geöffnet, so daß die Oberzähne sichtbar werden, den ihm ähnlichen Kopf, der sich ihm entgegenstreckt, als wolle er ihn verhöhnen. In seinem grimassierenden Ausdruck liegt etwas Erbostes, Verbissenes, Ingrimmiges, das seinen Gedanken verrät, der mit verwünschender Ironie und einer Art Schauder sich Rechenschaft gibt: also so siehst du aus. Etwas Abstoßendes, Wildes, Unheimliches, das durch den vorgesträubten

Bart noch unterstrichen wird, spricht aus dem Manne, mit dem wir nichts zu tun haben möchten. Die innere Erregtheit verrät sich in dem Formgebilde durch eine hochgradige zeichnerische Bewegtheit mit stark ausfahrendem Lineament. Und diese Bewegtheit wirkt um so intensiver, als sie im Kontrast steht zur Gruppe der friedlich schlafenden Mutter und Kind, die mit ruhigem Kontur in streng geschlossener Form zusammengefaßt ist. Kontraste sowohl psychologischer wie formaler Art verwendete Michelangelo gern bei den Gruppen der Vorfahren Christi. Haben wir versucht, uns Haltung und Benehmen des Mannes aus seiner Erscheinung zu erklären, so fragen wir nun: wie ist Michelangelo darauf verfallen, eine so groteske Figur in die Reihe der Vorfahren Christi aufzunehmen?

Um darüber Aufschluß zu gewinnen, müssen wir ein paar allgemeine Bemerkungen über das Wesen der Lunettenbilder und der Stichkappen voranschicken. «Vorfahren Christi» ist nur eine diesen Imaginationen des Künstlers untergeschobene Bezeichnung, die mit dem Begriff und der ikonographischen Vorstellung, die von der Figuration des der Wurzel Jesse entspringenden Stammbaums ihren Ausgang nahm, gar nichts zu tun hat. Enthält das Sinnbild der Wurzel Jesse nur männliche Gestalten, so sind ihnen hier Frauen zugesellt. Nichts von der gewohnten Würde, die nach herkömmlicher Weise die Repräsentanten der dem Heiland vorangehenden und auf ihn hindeutenden Geschlechter auszeichnete. Nichts, was irgendwie auf den Heilsgedanken anspielte. Wie auch sonst, so ist Michelangelo hier von keinerlei ikonographischer Tradition belastet. Daß die Vorfahren Christi schon bei seinen Lebzeiten Aufsehen, ja vielleicht Anstoß erregten, darauf läßt Vasaris Äußerung schließen, der sie bezeichnet als eine «infinità di capricci straordinari e nuovi». In der Tat – Eingebungen von einer unerhörten Neuheit und Ausgefallenheit! Diese Vorfahren, die sich in nichts von gewöhnlichen Menschenkindern unterscheiden, führen ein alltägliches und familiäres Dasein. Sie bilden eine Ergänzung zu den den Spiegel der Decke einnehmenden biblischen Geschehnissen und der heroischen Welt der Propheten und Sibyllen und der Ignudi. Der Künstler hat die Gelegenheit benutzt, eine der großartigsten in ihm schlummernden Visionen von Menschenschicksal und Menschenleid zu verwirklichen. Wenn er dabei gewiß an seine Erfahrungen in Leben und Wirklichkeit anknüpfte, so darf man doch nicht, wie es Carl Justi getan, von «Genremalerei» sprechen, die hier «ganz fremdartig und plötzlich» in die italienische Kunst Einzug gehalten hätte¹⁾. Gerade Genremalerei, die sich immer an das bloß Empirische hält, ist nicht der Ausdruck, mit dem sich die Wesensart der Bilder kennzeichnen läßt. Michelangelo war allem Naturalistischen feind und hat bekanntlich auch das Porträt und porträthaft Züge abgelehnt. Er hat bei Gestalten der Vorfahren Christi gewiß aus dem Leben gegriffene Züge verwendet, aber sie sind durch die Großheit der Form und die Mächtigkeit des Baus allem Genrehaften entrückt und über eine gemeine Wirklichkeit erhoben. Etwas Urtypisches, das allgemein menschliche Wesensart, Haltungen und Leidenschaften in sich trägt, und Variationen des Immerwiederkehrenden und Ewiggültigen – das dürfte etwa in dem Programm, das dem Künstler vorschwebte, gelegen haben. Es ist offensichtlich und auch oft hervorgehoben worden, daß eine tragische Luft die Reihe der Vorfahren Christi durchweht. Kaum je wird man eines harmonischen seelischen Beieinanderseins der Familienglieder gewahr. Nicht selten liegt Müdigkeit auf ihnen und sie sind in ein dumpfes Brüten versunken und von Schwermut umfangen. Passivität ist eine hervorstechende Eigenschaft, die namentlich für die Männer bezeichnend ist. Aber der Mann tritt an Bedeutungswert hinter der Frau zurück, sie hat, von den Kindern begleitet, das Übergewicht. Nur zweimal ist sie bei einer häuslichen Beschäftigung tätig: das einmal Stoff mit einer Schere schnei-

¹⁾ Carl Justi, Michelangelo, 1900, S. 154.

dend, das anderemal Garn abspulend. Gewöhnlich ist sie durch den Verein mit ihren Kindern und deren Betreuung in Anspruch genommen, aber auch die Mütterlichkeit hat in ihrer Umsorgung öfters etwas Angstvolles und Schwermtüiges. Wenn Justi gesagt hat: kein Holländer habe die Hausfrau besser getroffen, so heißt das doch, Michelangelos Daseinssicht in eine ihr völlig fremde und mit ihr unvereinbare Sphäre hinüberspielen. Denn gerade das, was sich bei den Holländern nicht findet, die Sublimierung des Menschlichen und die das rein Natürliche hinter sich lassende Monumentalisierung der Gestalt, ist ein Hauptanliegen des Künstlers.

Wollte man den von Michelangelo in die Vorfahren Christi gelegten Sinngehalt mit einem kurzen Wort umschreiben, so ließe sich vielleicht sagen, daß sie als ein Symbol des nach seiner Auffassung tragischen Schicksals des Menschengeschlechtes gedacht seien. Auch in dieser Beziehung würden sie dem in den Bildern des Deckenspiegels und der Eckzwölfe zum Ausdruck kommenden Grundgedanken und seiner Ausgestaltung entsprechen. Auf die göttlichen Schöpfungsakte folgen unheilvolle und die Sündhaftigkeit der Menschen belastende Ereignisse: das Genießen der verbotenen Frucht und die Vertreibung aus dem Paradiese, die Sündflut und die Verstößung Noahs durch seine Söhne. Und die Darstellungen der Eckzwölfe, wenn sie auch gewiß das gerechte Walten Gottes durch seine Errettungen aus Not und Gefahr veranschaulichen sollen, so enthalten sie doch nur grausige und blutige Vorgänge: Überfall und Quälerei der Israeliten durch die Schlangen in der Wüste, Erschlagung Goliaths, die Marterung Hamans, Ermordung des Holofernes durch Judith. Wie Michelangelos Natur einen tragischen Grundzug in sich trug, so sind auch seine Schöpfungen seit den Arbeiten für das Grabmal Papst Julius II. und für die Sixtinische Decke davon ergriffen.

Gehen wir nun nach den gewonnenen Erkenntnissen von neuem an die männliche Figur heran, deren Problematik zu klären wir uns vorgenommen. Aus den vorhergehenden Ausführungen ist ersichtlich geworden, daß es nicht angängig, ja vermessen erscheint, jede einzelne der Gruppen in der Reihe der Vorfahren Christi unter realistischen Voraussetzungen deuten zu wollen, wie es von Seiten Justis und anderer Forscher geschehen. Auch für die uns beschäftigende Gruppe hat Justi im Einklang mit seiner Annahme der Genremalerei sich ein novellistisches Histörchen zugelegt. Sie und die ihr folgende Lunette (Jesse-David-Salomon) faßt er unter der Überschrift «Im Schweiße deines Angesichts» zusammen und beschreibt jene unter dem Titel «Das Wickelkind oder der Humor des Elendes» folgendermaßen: «Der alte Gatte mit zahnlosem Mund (die Oberzähne sind, wie schon bemerkt, zu sehen) und Ziegenbart, macht sich eben auf den Weg zu seinem Tagewerk. Die Linke faßt den hohen Stock, die Rechte stützt er auf die Bank, es macht ihm etwas Mühe sich zu erheben. Da fällt sein Auge auf den Knopf des Stockes, der mit einem langen Band am Gürtel befestigt ist. Der Knopf ist zu einem bizarren Gesicht ausgeschnitten, wie eine Karikatur seines Besitzers. Er redet den langjährigen Begleiter scherzend an (wie Tom Smart den Sorgestuhl in den Pickwickieren). Dieser aber scheint ihn zu verhöhnen, daß er sich bei seinen Jahren von der jungen Frau noch so früh auf schwere Arbeit schicken lasse...» Ich habe die Beschreibung, deren literarisch nachdichtender Methode auch andere Forscher gefolgt sind, angeführt, um zu zeigen, daß man mit solch einem aus der Luft gegriffenen Hineindeuten nicht zu einem haltbaren Ergebnis gelangen kann.

Für die männliche Figur, von der wir ausgingen, läßt sich nun nachweisen, daß ihr äußeres Gebaren durch eine bildliche Darstellung angeregt sein muß. Das wird augenscheinlich, wenn man sie mit Holbeins Zeichnung zum «Lob der Torheit» des Erasmus von Rotterdam vergleicht, die einen Narren zeigt, der einen in die Endigung seiner Keule geschnitzten Narrenkopf betrachtet und mit dem Zeigefinger der linken Hand auf ihn weist (Abb.1). Allerdings ist die psychologische

Voraussetzung hier völlig verschieden, denn in Gesicht und Gebärde liegt eile Selbstgefälligkeit. Aber eine solche im Stockgriff ihr Ebenbild erkennende Figur ist gewiß nicht zweimal erfunden worden. Holbeins Narrenbild ist auch sicherlich nicht eine selbständige Erfindung des blutjungen Zeichners, sondern er hat sich jedenfalls an einen, einer geläufigen Vorstellung entsprechenden Typus angeschlossen². Es bezieht sich auch nicht auf eine bestimmte Textstelle des Erasmus, sondern ist offenbar zu einer allgemeinen Charakterisierung des Narrentums aufgenommen. Was die Darstellung besagen will, ist: der Narr, der sich in seiner Torheit bespiegelt – also gewissermaßen ein Symbol des Narrentums.

Das wird bestätigt durch Text und Bild in Sebastian Brants «Narrenschiff», das der Verfasser nicht in seiner Heimatstadt Straßburg erscheinen ließ, sondern dem Verlag des fähigen und geschmackvollen Basler Druckers Bergmann von Olpe übergab, der es reich mit Holzschnittillustrationen ausstattete. Auf einem der Bilder findet sich auch ein Narr, der in der vorgestreckten Rechten eine Keule mit seinem Ebenbild trägt; er ist dem Kapitel mit der Überschrift «Von vil schwetzen» vorangestellt (Abb. 4). Auf die Geschwätzigkeit weist bei dem Träger des Klobens ebenso wie bei dem geschnitzten Kopf die herausgestreckte Zunge. Dieser spiegelt also gewissermaßen den Kopf des Narren wider. Das Bild des Spiegels hat Brant öfter verwandt. Er bezeichnet die Gesamtheit der Illustrationen seines Werkes als «Narrenspiegel»³. In dem Kapitel mit der Überschrift «Von im selbst wogefallen» schildert er die Eitelkeit des Narren, der immer einen Spiegel bei sich trägt, um sich darin zu betrachten⁴. Der dazugehörige Holzschnitt (Abb. 5) zeigt den Narren vor einem Kamin, auf dessen Boden ein Kochtopf über dem Feuer steht; während er mit einem Löffel den Brei umröhrt, hat er sogar bei dieser Beschäftigung den Spiegel, seinen ständigen Begleiter, bei sich, den er in der linken Hand hält, und betrachtet darin sein Gesicht, das, um ihn zu höhnen, die Zunge herausstreckt... Auch unter Holbeins Zeichnungen zum «Lob der Torheit» findet sich ein Narr in halber Figur mit einem Spiegel, in dem er seinem Gesicht mit herausgestreckter Zunge begegnet (Abb. 3). Und hier bezieht sich das Bild auf die Textstelle: «Was aber ist thörichter, als sich selber schön finden, sich selber bewundern?» Um diese Stelle zu illustrieren, hat Holbein – wie bei dem seine Keule betrachtenden Narren – zu einer ikonographisch bereits festgelegten Figur gegriffen.

Der Narr mit der Keule, in die sein Bildniskopf geschnitten ist, ist auch in den Niederlanden, wo das Narrenwesen, ebenso wie in Deutschland, eine große Rolle spielte, eine stehende Figur. In einer um einer bestimmten Absicht willen vorgenommenen Variation findet sich das Motiv auf Hiero-

²⁾ Heinrich Alfr. Schmid beschreibt in der Faksimile-Ausgabe des «Lobs der Torheit» (Basel, 1931) die Figur so: «ein Narr, der seine Kasperlfiguren zu bewundern scheint.» Das ist aber ausgeschlossen, denn trüge er eine Handpuppe – und um eine solche könnte es sich doch nur handeln – so müßte er den Zeigefinger in ihren hohlen Kopf stecken, er legt aber die rechte Hand um einen festen Gegenstand, der nur die Narrenkeule, das gewöhnliche Attribut des Narren, sein kann. Es gibt meines Wissens auch keinen Anhaltspunkt dafür, daß im deutschen Narrentum jener Zeit das Handpuppenspiel Brauch gewesen sei. Abgesehen davon ist der Ausdruck Kasperl ein Anachronismus, denn die Bezeichnung «Kasperle» ist erst im Laufe des 18. Jahrhunderts in Wien für den Nachfolger des Hanswurst aufgekommen. Auch Fritz Saxl (Holbeins Illustrations to the «Praise of Folly», Burlington Magazine, 83, 1943, S. 275ff.) zweifelt nicht daran, daß der Narr seine Keule hält, und ist ebenfalls der Meinung, daß Holbein die Figur der volkstümlichen Überlieferung entnommen hat.

³⁾ Vgl. Weisbach. Der Meister der Bergmannschen Offizin und die Basler Buchillustration, S. 27, 28.

⁴⁾ Der Anfang des Kapitels lautet:

Der rürt im wol den narren bri,
Wer wännet, das er witzig si,
Und gfelt allein im selber wol,
Inn spiegel sicht er iemertol
Und kan doch nit gemercken das,
Das er ein narren sicht im glass.
Doch wann er schweren solt ein eit

Und man von wis und hübschen seit,
So meint er doch, er wers allein,
Man findet sins glich uff erden kein,
Und schwür och, im gebröst gantz nüt
Sin tun und lon gfelt im all zit,
Den spiegel er nit von im latt . . .

nymus Boschs Gemälde «Das Narrenschiff» im Louvre, dessen Gegenstand eine satirische Allegorie ist⁵. Es zeigt eine Anzahl von Menschen verschiedenen Standes in einem Schiff, darin es bei Sauferei und Fresserei drunter und drüber geht. Der Steuermann hat das Ruder fahren lassen, so daß das Schiff ungelenkt dahintreibt, und vergnügt sich mit den anderen; eine Hauptperson in dem tollen Treiben ist ein Mönch, dem eine auf der Laute spielende Frauensperson gegenüber sitzt. Zu dem allegorischen Sinngehalt gehört es, daß sich aus dem Schiff anstatt eines Mastbaums ein Maibaum aufrichtet; ein zweiter kleinerer blätterloser und verdorrter Baum steht ebenfalls an Stelle eines Mastes: auf einem seiner Äste sitzt ganz für sich, hoch über den anderen, der Narr in seiner Tracht, an der Sauferei sich beteiligend, indem er aus einer Schale Wein trinkt. Ein Merkmal an seinem Kostüm gibt ihm aber eine besondere Bedeutung: die Pilgermedaille, die an der Schulter angebracht ist, und damit hängt die Bedeutung des Stabes zusammen, den er in der Linken hält und an die Schulter anlehnt; es ist nicht die übliche Narrenkeule, sondern – wie bei Michelangelo – ein gewöhnlicher Stecken, der mit dem geschnitzten Kopf versehen und der hier als Pilgerstab gemeint ist. Wie unten im Schiff der Mönch verspottet wird, so ist dem Narren die Rolle zugewiesen, einen Pilger zu persiflieren. Also auch wie bei Michelangelo eine Karikatur, deren Sinngehalt von dem Urbild des Narren abweicht.

Ich will auch noch erwähnen, daß die Figur des Narren, der sein Ebenbild auf der Keule betrachtet, auf einem Stich des Hondius nach Pieter Bruegel dem Älteren vorkommt⁶ (Abb.2). Von den drei Scherze treibenden Narren hält der eine sich seinen Kolben vor Augen und blickt schmunzelnd auf den Kopf, den er in der rechten Hand zärtlich zu wiegen scheint. Auch dies ein Zeugnis dafür, daß das Motiv ein ausgeprägter und verbreiteter Typus gewesen.

Wenn, wie wir annehmen, die Anregung zu der uns beschäftigenden männlichen Figur Michelangelos ausging von einem Typus nach Art des uns von Holbein und Bruegel überlieferten Narren, so kann man dem nicht entgegenhalten: wie soll der Italiener denn eine derartige Darstellung kennen gelernt haben? Gewiß wird er das Bild in der italienischen Kunst kaum ange troffen haben. Innerhalb der populären Graphik italienischen Ursprungs kommt, so weit mir bekannt, die Figur des Narren in der charakteristischen Ausstaffierung, die ihr der Norden verliehen, gar nicht vor⁷. Um so verbreiteter ist sie in der deutschen Graphik gewesen und wird besonders gern da angebracht, wo das Weib und die sinnliche Liebe im Spiele sind. Deutsche Kupferstiche aber waren in Italien seit dem Quattrocento in Umlauf und gehörten zum Inventar mancher Künstlerwerkstatt; es ist ja auch hinreichend bekannt, in welchem Maße deutsche Graphik auf die italienische der Renaissance eingewirkt hat. Und von Michelangelo selbst ist überliefert, daß er während seiner Lehrzeit in der Werkstatt Ghirlandajos den Kupferstich Martin Schongauers «Die Versuchung des heiligen Antonius» kopiert hat. Es widerspricht dem also nichts, daß sich für ihn eine Gelegenheit geboten haben könnte, etwas vom Schlage jenes deutschen Narrenbildes zu Gesicht zu bekommen.

Nun ist es aber höchst erstaunlich, wie die Keimzelle, die sich in seiner Erinnerung festsetzte, sich zu etwas auswuchs, das eine neue, verschiedenartige, ja völlig entgegengesetzte Sinnbedeutung erhielt. Aus dem Bezirke des harmlosen, leichten und leichtfüßigen Genres wurde der Gegenstand in eine ganz andere Ebene versetzt, mit einem Ernst und einer Schwere belastet, die seinem ursprünglichen Gehalt gänzlich fremd waren. Nicht eine Person, die entsprechend ihrer Lebensauffassung

⁵⁾ Max J. Friedländer: Geschichte der altniederländischen Malerei, Tafel LXIX. Es gibt von Bosch auch eine mit dem Gemälde übereinstimmende Zeichnung, ebenfalls im Louvre; Friedländer, Tafel LXX. Tolnay, Hieronymus Bosch, 1937, S. 27, hat die ansprechende Vermutung geäußert, der Vorwurf des Bildes sei angeregt worden durch Brants «Narrenschiff», Kap. 108, das die Überschrift trägt «Das schluraffen schiff».

⁶⁾ Bastelaer, Les estampes de P. Bruegel, l'ancien, 226.

⁷⁾ Vgl. den Artikel «Buffone» in der Enciclopedia Italiana.

und ihrem Beruf ihr Ebenbild selbstgefällig, eitel und heiter betrachtet, sondern sich ihm, wie von einem Dämon besessen, mit einer ingrimmigen Gehässigkeit zuwendet. Trifft unsere Auffassung zu, so wird man auch begreifen, was es heißt, daß der dämonische Stock-Mensch durch das am Leibe des Wanderers – wie wir die Gestalt vielleicht nennen dürfen – befestigte Band als sein ständiger beunruhigender Begleiter gekennzeichnet ist. Eine sinnbildliche Andeutung, daß der Alte das Bewußtsein seines abstoßenden Äußeren immer mit sich trägt. Fühlt man sich nicht versucht, an Michelangelo selbst zu denken, der sein Leben lang unter der Entstellung seines Gesichtes litt, die er sich dadurch zugezogen, das ihm in früher Jugend durch einen Kollegen beim Streit die Nase zertrümmert wurde? Auch etwas impetuös Aufwallendes, wie es in Michelangelos Natur lag, ist in die Figur eingegangen. Gewiß – auch sie ist, wie der Narrenscherz, eine Burleske, aber mit bitterer Ironie und Sarkasmus gewürzt. Und diese Figur unter den Vorfahren Christi! Man mag sich dabei einer Äußerung Jacob Burckhardts im Cicerone über Michelangelo erinnern: er habe unter der Botmäßigkeit seiner eigenen Grillen gestanden.

Das Allermerkwürdigste vielleicht ist nun aber, daß die Figur, die hinsichtlich des Gegenstandes an das Narrenbild anknüpft, der formalen Anlage nach von einem antiken Vorbild abhängig ist. Man sieht auf den ersten Blick, daß die sitzende Haltung im wesentlichen übereinstimmt mit der des Ignudo oder Sklaven zur Rechten des Propheten Joel: rechte Hand auf den Steinblock gestützt, rechtes Bein gekrümmmt, das linke vorgestellt, stark ausgebogener Rücken (Abb.8). Dieser Sklave ist aber hervorgegangen aus der Darstellung eines Leierspielers auf einer antiken Gemme, von der sich ein Exemplar in der Wiener Antiken-Sammlung befindet⁸ (Abb.9). Die Übereinstimmungen sind so groß, daß sich daran nicht zweifeln läßt, aber noch näher steht der Gemme vielleicht die Haltung unseres Wanderers. Es ergibt sich also, daß das, was Michelangelo an dem Narrenbilde gegenständlich und äußerlich interessierte, in eine einem antiken Vorbild entlehnte Form gebracht und mit einem ganz anderen Sinngehalt versehen wurde. Eine Figur, die Betrachtern so realistisch, ja mit einer genrehaften Auffassung zusammenhängend erschien, hat tatsächlich einen antikisierenden Einschlag. Bei Michelangelos Verehrung der Antike gab diese ihm von früh auf Vorbild und Anleitung zu einer Veredelung der Form, ohne daß er sich zu irgend welchem klassizistischen Gebaren verführen ließ.

Nun gibt es aber unter den Lunettenbildern noch eine Figur, als deren Urbild sich fraglos eine Antike nachweisen läßt. Es ist in der Naason-Gruppe die Frau, die sich im Spiegel betrachtet, der ihr ihr Gesicht zeigt Abb.7). Die einzige stehende Gestalt unter den Vorfahren Christi: ins Profil gerückt, hat sie das hochgezogene linke Bein auf den Sockel gestellt, auf dem sonst die Figuren sitzen, und führt die rechte Hand zum Kinn, ganz ihrer Eitelkeit hingegeben und ohne ein Kind zur Seite. Es ist eine Stellung, wie sie bei Statuen einer antiken Muse, z. B. der Melpomene im Vatikan, vor kommt, die Positur ist aber auch auf Musensarkophagen verwandt worden⁹. Eine solche Figuration ist, wie wir wissen, schon zu Michelangelos Zeit bekannt gewesen, aber an welcher Darstellung er sich inspirierte, läßt sich natürlich nicht nachweisen . . . Ist, wie wir annehmen, in dem Wanderer der Abscheu vor dem eigenen Antlitz zum Ausdruck gebracht, so veranschaulicht die Frau mit dem Spiegel das Entzücken am Eigenbilde. Zwei Möglichkeiten und Kontraste menschlichen Verhaltens dem eigenen Äußeren gegenüber sind also in den beiden Gestalten gekennzeichnet.

⁸⁾ Alois Grünwald, Über einige Werke Michelangelos in ihrem Verhältnis zur Antike. Jahrbuch des Allerh. Kaiserhauses XXVII, 1907–09, S. 133. Der Verfasser bezeichnet den auf der Gemme Dargestellten als Apollo; ich glaube jedoch eher, daß Orpheus unter den Tieren gemeint ist.

⁹⁾ Über die Muse im Vatikan (499) vgl. Georg Lippold, Die Skulpturen des Vatikanischen Museums, 1936, S. 23. – Schon Portheim (Repertorium für Kunsthissenschaft XII, 1889, S. 46) hat mit Recht auf die Verwandtschaft des Standmotivs bei der Frau mit dem Spiegel und der Muse hingewiesen und auch gezeigt, daß man das Motiv in Italien zu Anfang des 16. Jahrhunderts gekannt haben muß.

Wenn wir den Wanderer als eine Figur von groteskem Anstrich bezeichneten, so dürfen wir uns auch darauf berufen, daß sie unter den Vorfahren Christi nicht die einzige dieser Art ist. Eine groteske Erscheinung ist auch der Mann, der zu der Lunette mit den Namen Asa-Josaphat-Joram gehört. Er nimmt die linke Seite ein und kehrt, wie auf der Lunette mit dem Wanderer, der hier von drei Kindern umdrängten Frau den Rücken zu. Während er sich in apathischer Ruhe verhält, ist es das in zärtlichem Verein gegebene Beieinander von Mutter und Kindern, das als stark bewegtes Gebilde entworfen ist. In strengem Profil auf dem Steinwürfel sitzend, ist er, wie man wohl sagen darf, in ein Négligé gekleidet: enganliegende Beinkleider, über dem Knöchel zusammengebunden, ein weiter, vorn offener Mantel bequem um die Schultern gelegt. Das linke Bein weit ausgestreckt, das rechte auf seinen Sitz gestellt, benützt er dessen Knie als Unterlage für ein Blatt, auf dem er schreibt (Justi hat sogar zu erahnen gemeint, daß er «eine Supplik» verfaßt). Die Länge und Hagerkeit des Körpers wird durch das vorgestreckte Bein betont. Aus dem Rumpfreckt sich ein überlängerter, dünner, sich weit vorbiegender Hals, einem Vogelhalse gleichend, auf dem der Kopf aufsitzt, der um so größer wirkt und an dessen Form alles anormal ist. Die Profillinie ist durch ein ständiges Vor und Zurück verzerrt: eine herausprallende Adlernase, vorspringende Unterlippe, das rundlich gewölbte Kinn zurücktretend, und dazu kommt am Halse der stark akzentuierte Adamsapfel. Bei den ausgeprägten Übertreibungen der einzelnen Gesichtsteile fühlt man sich an Karikaturen Leonardos erinnert, und es kann wohl kein Zweifel darüber bestehen, daß Michelangelo eine Karikatur beabsichtigt hat. Was er sich dabei gedacht, ob einen gelehrten Stubenhocker oder sonst etwas, mag dahingestellt bleiben. Jedenfalls dürfte aber ein lebensferner, indolenter, verknöcherter Mensch getroffen sein, dem das blühende Leben und die Fürsorglichkeit in der als Caritas gebildeten Gruppe von Mutter und Kindern gegenübergestellt ist . . . Aber auch dem hübschen jungen Mann, dem Gegenstück zur Frau mit dem Spiegel in der Naason-Gruppe, ist ein humoristischer Beigeschmack gegeben (Abb. 7). Man könnte ihn «den jungen Faulenzer» nennen: wie er in bequemer Haltung weit zurückgelehnt und lässig dasitzt, das rechte ausgestreckte Bein auf einer Stütze ruhend, das linke hochgezogen, vor ihm ein Pult mit einem Buche, das aber so weit absteht, daß er gar nicht darin lesen kann, und er hat, interesselos vor sich hinräumend, auch gar keine Lust dazu¹⁰. In dieser kinderlosen Lunette gibt es keinen Kontrast zwischen den beiden Figuren, denn die in ihrer Eitelkeit schwelgende Frau und der mehr auf seine körperlichen Reize bedachte als von Studieneifer beseelte Partner sind auf denselben Ton gestimmt.

So verwunderlich es erscheinen mag, Karikaturen, Grotesken, humoristischen und ironischen Zügen unter den Vorfahren Christi zu begegnen, es rechtfertigt sich nun wohl auch, wenn wir den Wanderer derselben Kategorie zugesellen. Daß in Gestalten dieser Kategorie aber auch Reflexe von Michelangelos eigener Wesensart und Reaktionen seiner Natur wiederzufinden sind, wollen wir noch mit einigen Worten glaubhaft zu machen suchen, und man wird vielleicht auch eine Antwort darauf erwarten, wie sich denn derartiges mit der tragischen Daseinssicht, von der wir sprachen, zusammenreimen läßt. Das Leben, die menschliche Natur und ihr Schicksal sind zu reich, als daß jemand sich auf eine einheitliche Haltung und eine stetige geistige Tendenz festlegen läßt. Schlagworte, die das versuchen, sind nur vom Übel und verdecken die Wirklichkeit. Michelangelo ist ebensowenig nur «Titan» wie Goethe «Olympier». Es gibt genügend Zeugnisse, daß er für Humor, Spott, komische Situationen empfänglich gewesen. Schwerlebig wie er war, stand ihm ein bissiger Witz zu Gebote; er duldet Spaßvögel, Sonderlinge, komische und ein-

¹⁰) Wenn von anderer Seite der Mann als in einem gespannten Nachdenken befindlich erklärt wird, so scheint mir dem die spannungslose, träge Haltung durchaus zu widersprechen. Dieser Positur zuliebe ist die Figur auch nicht der Bogenrundung harmonisch eingegliedert, was bei dem Gegenstück, der Frau mit dem Spiegel, und den meisten anderen Gestalten in hohem Maße der Fall ist.

fältige Menschen in seiner Umgebung und verkehrte gern mit solchen, die Humor hatten und allerlei Tollheiten trieben, und er tat das zur Entspannung von seiner übermenschlichen Arbeit. In welchem Maße er gerade unter den Anstrengungen des Malens an der Sixtinischen Decke litt, seufzte und manchmal fast zusammenbrach, ist uns überliefert. Häufig nahm er das Leben von einer ironischen Seite und auch Selbstironie war ihm nicht fremd. Die in seinem Wesen liegenden Züge: starkes Mißtrauen der Gesellschaft gegenüber, Abneigung, ja gewisse Haßgefühle gegen Künstler, die ihm nicht «lagen», führten öfters zu ironischen und sarkastischen Bemerkungen und Ausfällen. Die Selbstironie, in die er manchmal verfiel, konnte in einer Form zum Ausdruck kommen, wie man es von einem im allgemeinen so selbstbewußten Genie nicht erwarten würde. Erfährt sie unter Last, Beschwerden, melancholischen und verzweifelten Stimmungen des Alters eine immer größere Steigerung, so tritt sie uns doch schon mit grotesker Übertreibung in einem Brief an Kardinal Bibbiena vom Jahre 1520 entgegen, in dem er sich einen niedrigen, armen und verrückten Menschen nennt. Ließen sich diese Epitheta nicht auf den Mann, der mit bitterem Sarkasmus sein Ebenbild auf dem Stock betrachtet, anwenden?

Sagten wir, daß der Konzeption der Vorfahren Christi eine tragische Daseinssicht zugrunde liegt, so verträgt sich damit doch die Einreihung der grotesken und burlesken Gestalten. Läßt man einmal gelten, daß Michelangelo das Thema der Vorfahren Christi erwählte, um seine «Comédie humaine» zu entwerfen, so ist damit wohl in Einklang zu bringen, wenn er ein möglichst vielseitiges Bild der menschlichen Natur zu zeichnen trachtete, in dem auch Groteskes und Ironisches seinen Platz hat.

Hält man die dargelegten Gesichtspunkte zusammen, so spricht, wie ich glaube, alles für unsere Annahme: der Wanderer sei auf eine Anregung durch das deutsche Narrenbild zurückzuführen, zumal wenn man erwägt, daß es weit unwahrscheinlicher ist, eine in verschiedenen Ausprägungen kursierende Figuration wie die des Mannes, der am Stabe sein Ebenbild erblickt, solle von Michelangelo ohne Kenntnis davon nochmals erfunden worden sein. Die umdeutende Übertragung eines Motivs in ein ganz anderes Sinnbereich ist ja auf künstlerischem Gebiet auch nichts ganz Ungewöhnliches. Besonders häufig ist das bei einer Heranziehung antiker Motive für den christlichen Gedankenkreis geschehen. Wie Michelangelo, so hat, wie wir sahen, auch Bosch eine Umdeutung des Narrenbildes vorgenommen, indem er ihm eine Karikatur des Pilgers unterlegte. Um sich zu vergegenwärtigen, wie weit solche Umdeutungen, welche die alte volkstümliche Figur des spaßhaften Narren erfuhr, gehen konnten, braucht man für das literarische Gebiet nur daran zu denken, wie er bei Shakespeare, in eine höfische Sphäre gerückt, zum geistvollen und weisen Narren avanciert ist.

Der geschilderte Sachverhalt scheint mir einen aufschlußreichen Beitrag zu Michelangelos Schaffen zu bieten. Es hat sich gezeigt, wie ein der italienischen Vorstellungswelt fremdes gegenständliches Motiv des Nordens, das innerhalb der niedrig komischen Sphäre, in welcher es auftritt, eine bestimmte Sinnbedeutung hat, ihn auf eine neue, in seiner Phantasie erzeugte Schöpfung gebracht, wie die ursprüngliche Bedeutung bei der seiner Eingebung entsprungenen Figur sich völlig verschoben, ja in ihr Gegenteil verkehrt hat; zugleich ist dieser Figur, wenns schon sie sich höchst naturwahr ausnimmt, durch die Anknüpfung an die antike Positur eine Formveredelung zu Teil geworden. Das Verbindende ist: daß es sich beidemale um ein Sinnbild handelt, bei dem der Stab oder Kolben, auf dem der Träger seinem eigenen Gesicht begegnet, als Attribut eine entscheidende Rolle spielt, hingegen ist der Bildsinn infolge des Reflexes, der durch die Betrachtung ausgelöst wird, völlig verschieden. Bei der deutschen Fassung ein Sinnbild närrischer Selbstgefälligkeit, bei Michelangelo ein Sinnbild närrischer Selbstverachtung, während er die eitle Selbstgefälligkeit in der Frau mit dem Spiegel veranschaulicht hat.



Abb. 1
Zeichnung von H. Holbein
zu Erasmus „Lob der Torheit“



Abb. 2
Kupferstich von Hondius und P. Bruegel d. Ä.

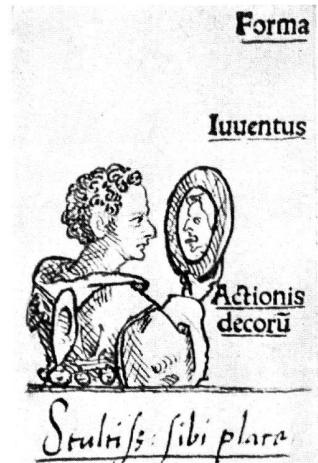


Abb. 3
Zeichnung von H. Holbein
zu Erasmus „Lob der Torheit“



Abb. 4
Der geschwätzige Narr
Illustration in Brants „Narrenschiff“

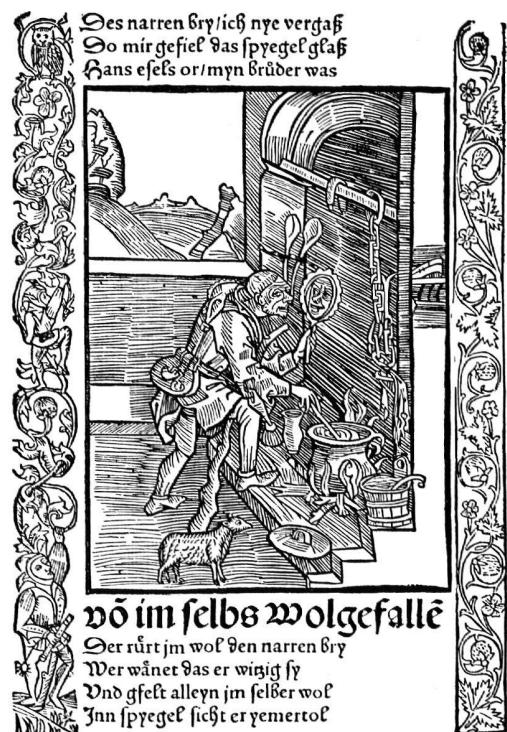


Abb. 5
Der eitle Narr
Illustration in Brants „Narrenschiff“

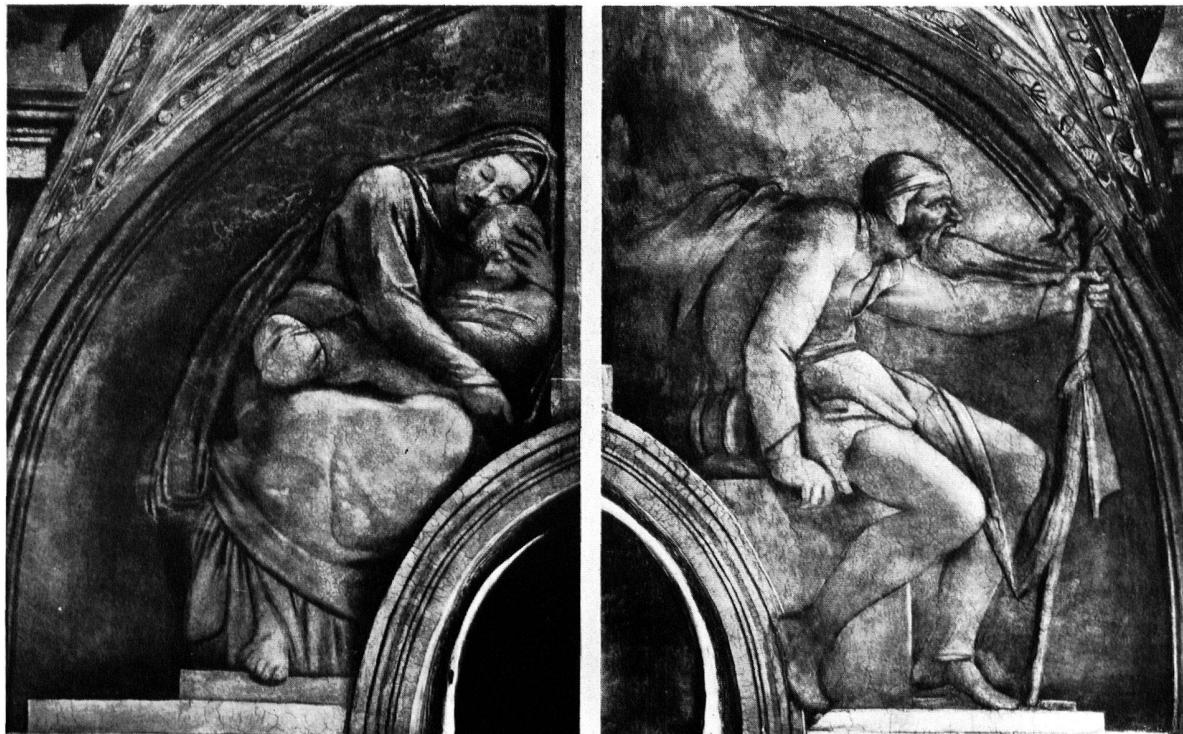


Abb. 6. Die Gruppe Salmon-Boas-Obeth der Vorfahren Christi in der Sixtinischen Kapelle

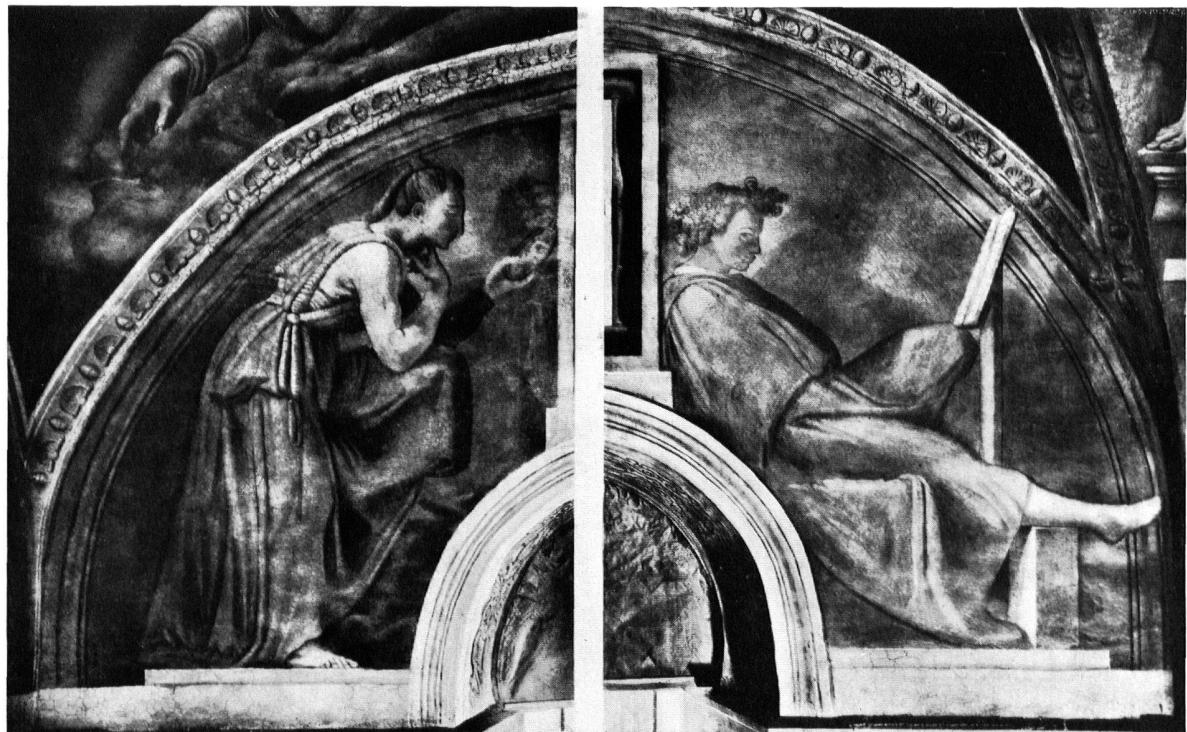


Abb. 7. Die Naason-Gruppe in der Sixtinischen Kapelle



Abb. 8. Michelangelo, Sixtinische Kapelle: Ignudo



Abb. 9. Orpheus, Antike Gemme