

# MICHELANGELO

UND DIE FOLGEN



# Ausstellungsdaten

Dauer	15. September – 14. Jänner 2024
Ausstellungsort	Propter Homines Halle   ALBERTINA
Kuratorinnen u. Kuratoren	Klaus Albrecht Schröder, Achim Gnann, Eva Michel, Martina Pippal, Constanze Malissa
Werke	139
Katalog	Deutsch und Englisch (36,90) erhältlich im Shop der ALBERTINA sowie unter <a href="https://shop.albertina.at/">https://shop.albertina.at/</a>
Kontakt	Albertinaplatz 1   1010 Wien T +43 (0)1 534 83 0 <a href="mailto:presse@albertina.at">presse@albertina.at</a> <a href="http://www.albertina.at">www.albertina.at</a>
Öffnungszeiten	Täglich von 10.00 – 18.00 Uhr Mittwoch und Freitag von 10.00 bis 21.00 Uhr
Presse	Daniel Benyes T +43 (0)1 534 83 511   M +43 (0)699 12178720 <a href="mailto:d.benyes@albertina.at">d.benyes@albertina.at</a>  Nina Eisterer T +43 (0)1 534 83 512   M +43 (0)699 10981743 <a href="mailto:n.eisterer@albertina.at">n.eisterer@albertina.at</a>

JAHRESPARTNER



PARTNER



MEDIENPARTNER



SPONSOR



# Michelangelo und die Folgen

15.9. – 14.1.2024

Der Meister der Renaissance: Michelangelo gehört zu jener Handvoll von Künstlern, deren Ruhm seit Jahrhunderten ungebrochen ist. Obwohl seine Kunst und seine Ideale zutiefst im Denken seiner Zeit – der Blütezeit der Renaissance und des fortschreitenden 16. Jahrhunderts – verwurzelt sind, reicht die Wirkung seiner Kunst bis in die Gegenwart.

Jedes Jahrhundert erlebt seine eigene Michelangelo-Renaissance und damit die Wiederbelebung jenes antiken Ideals, das der große Florentiner mit seinem Entwurf für das nie ausgeführte Fresko der *Schlacht von Cascina*, den *Ignudi* in der Sixtinische Kapelle und den *Sterbenden Sklaven* für das Grabmal von Papst Julius II. zu einem unübertroffenen Maßstab für den idealen Männerakt gemacht hat.

*Michelangelo und die Folgen* handelt von der Entstehung und der Macht, dem Bedeutungsschwund und dem Verfall eines Kanons – jenes Kanons, den Michelangelo mit seinen Akten vor 500 Jahren nachhaltig prägt – und davon, wie die folgenden Generationen sich an diesem Vorbild abgearbeitet haben.

## Die Darstellung des menschlichen Körpers

Die reichen Bestände der grafischen Sammlung der ALBERTINA erlauben eine Auseinandersetzung mit Michelangelos Ideal, welches sich auf eindrucksvolle Weise in seinen Zeichnungen wie in seinen Skulpturen als athletischer und kraftvoller Männerakt präsentiert, der von inneren Spannungen bis hin zum Zerreißen geprägt ist.

Der neue Status der Zeichnung als eigenständiges Kunstwerk im 15. Jahrhundert, das die künstlerische Idee und das Temperament des Künstlers wie ein Kondensat verdichtet, zeigt sich nicht zuletzt durch die hohe Nachfrage von Sammlern nach diesen Preziosen. Die Provenienz der Zeichnungen des Renaissancemeisters in der ALBERTINA weist im 17.

Jahrhundert Peter Paul Rubens als Besitzer aus und unterstreicht die Bedeutung des italienischen Genies in der folgenden Künstlergeneration.

Der klassische Akt, wie er uns in den Zeichnungen der ALBERTINA von Michelangelo über Raffael und Beccafumi bis zu Bandinelli, da Volterra oder Salviati selbstbewusst entgegentritt, trachtet immer schon nach dem harmonischen Ausgleich zwischen allgemeinen Formeln wie standardisierten Posen, dem Studium der Anatomie nach antiken Skulpturen oder der maßstäblichen Gliederung der Körperteile nach den formalisierten Proportionen des Vitruv einerseits und dem Zeichnen nach der Natur andererseits.

Die zwei Künstler Rembrandt und Rubens prägen mit ihren gegensätzlichen Positionen den Barock. Rubens beschäftigt sich mit dem realen, lebenden Modell und erweckt die antike Nacktheit auf neue Weise zum Leben.

Rembrandt wiederum scheut nicht davor zurück, die Hässlichkeit des realen Körpers, des Menschen in seiner Vergänglichkeit und Schwäche, darzustellen. Damit setzt er einen starken Kontrast zu den athletischen Körpern des Buonarroti.

Im Klassizismus bleibt der Typus des schönen und muskulösen nackten männlichen Körpers, bestehen. Fast 200 Jahre nach dem Tod des florentinischen Meisters findet der michelangeleske Kanon seine Fortsetzung in der vorherrschenden Vorstellung des idealen Akts. Die Maler ihrer Zeit, wie Anton Raphael Mengs oder Pompeo Girolamo Batoni, schaffen Werke, die in der Präzision der Modellierung der Muskulatur, der Darstellung komplizierter Posen und der durch komplexe Körperhaltungen bedingten perspektivischen Verkürzungen auf Michelangelo zurückgehen. Sie erinnern besonders an die meisterhaften Zeichnungen, die mit Werken wie der *Schlacht von Cascina* oder dem Deckenfresko in der Sixtinischen Kapelle in Verbindung stehen.

Ebenso sklavisch wie anachronistisch ahmen Künstler noch im Zeitalter Klimts und Schieles die heroischen, athletischen Gestalten nach: nur mehr äußerlich, an der Oberfläche, ohne die geistige Tiefe des Buonarroti. Der von Michelangelo geprägte Kanon hat seinen Zenit endgültig überschritten, da die Darstellung des männlichen Akts als Symbol eines heroischen Individuums in der modernen Gesellschaft immer weniger auf Resonanz trifft.

Die Schau steht unter dem historischen Vorzeichen, dass jahrhundertlang nur Männer Männer zeichnen, und auch Frauen nur von Männern dargestellt werden. Der Mann definiert

den Kanon des Männerakts so sehr wie jenen des Frauenakts. Michelangelo selbst zeichnet kaum eine nackte Frau, sondern verleiht männlichen Körpern weibliche Anmut.

Die Frau ist für die Kunst wie die Rückseite des Mondes: Man weiß, dass sie existiert, sie ist aber *terra incognita*. In einigen wenigen exemplarischen Beispielen aus dem 17. und 18. Jahrhundert wird in der Ausstellung das realitätsferne Ideal der Frau gezeigt. Lange Zeit wird die Darstellung der nackten Frau durch ihre Identifikation mit Laster, Sittenlosigkeit und Geschlechtstrieb diskriminiert und diffamiert. Die Sittenlosigkeit der Frau bringt Tod und Sünde in der Gestalt Evas; das Laster der *Luxuria* tritt eitel und nackt in Erscheinung. Die Tugenden sind weithin in wallende Gewänder gekleidet. Das Gegenbild zur tugendhaft verhüllten Frau beschreibt die nackte Frau als Weibermacht, als Hexe, als verführerische Venus.

Der Ausblick am Ende der Ausstellung ist beispielhaft gewählt. Er steht stellvertretend für ein Jahrhundert, in dem Michelangelos Kanon seine Autorität verloren hat und widmet sich exemplarisch dem Gegensatz zwischen dem secessionistischen Schönheitskult anhand von Gustav Klimts kurvilinearere Idealität der Frau und der Hässlichkeit und Pathologisierung des erstmals seiner Sexualität nicht-beraubten Aktes bei Egon Schiele.

# Wandtexte

## Einleitung

Die Ausstellung *Michelangelo und die Folgen* handelt von der Entstehung und Wirkung eines Kanons, der über 300 Jahre zum Maßstab jeglicher Darstellung des männlichen Aktes wurde.

In Michelangelos Zeichnungen wird das Ideal des von inneren Spannungen bewegten Männeraktes so wie in seinen Skulpturen weitgehend ohne erzählerisches Beiwerk präsentiert. Michelangelo entwickelt dieses Ideal des Männeraktes um 1500 im Spannungsfeld zwischen dem Studium der Natur und dem Vorbild der in der Renaissance wiederentdeckten antiken Monumentalskulpturen.

Der Manierismus des 16. Jahrhunderts übersteigert Michelangelos Ideal zu eleganten, gelängten Figuren. Im 17. Jahrhundert prägen zwei Antipoden das Verhältnis zu Michelangelo: Für Peter Paul Rubens, der die Zeichnungen Michelangelos verehrt und sammelt, wird der Florentiner zum unübertroffenen Vorbild. Diesem Meister steht Rembrandt gegenüber, der im Gegensatz zu Michelangelo auf der Darstellung des nicht-idealisierten, realen Menschenbilds insistiert und vor keiner Hässlichkeit zurückscheut.

Im 18. Jahrhundert entdecken Pompeo Batoni und Anton Raphael Mengs, die Hauptmeister des Klassizismus, in Michelangelo wieder den vorbildhaften Ausgleich zwischen dem Ideal antiker Skulpturen und dem Naturstudium.

Im Zeitalter der Industrialisierung und der großen Kriege des 20. Jahrhunderts verliert dieses idealische Menschenbild endgültig seine Bedeutung: Weder repräsentiert es die harte Wirklichkeit, noch die Träume der Gesellschaft.

Das letzte Kapitel der Ausstellung bietet einen Ausblick in die Welt der Moderne. Gustav Klimts zutiefst männlicher Traum vom fiktiven Körper der Femmes fragiles stellt den einen Pol der Überwindung Michelangelos dar: das körperlose Ideal der zerbrechlichen Frau, die Frau im Schwebezustand.

Den anderen Pol repräsentiert Egon Schiele mit seiner ostentativen Sexualisierung des Körpers. Auch Schieles Pathologisierung und Verkrampfung des Leibes unter dem Druck der psychischen Überlastung zeigt, dass in der Moderne mit dem Tod des Helden auch Michelangelos Kanon des männlichen Aktes an Relevanz verloren hat.

Stellt Michelangelo Frauen dar wie die alttestamentarischen Prophetinnen in der Sixtina, so dienen ihm dafür Männerakte als Modell. Im Schatten Michelangelos stehend, bleibt die Frau über Jahrhunderte hinweg die unbekannte Rückseite des Mondes: in wallenden Kleidern verhüllt, taugt die Frau als Symbol der Tugend. Nackt wird sie zur Hexe oder Venus.

Die Ausstellung *Michelangelo und die Folgen* erzählt von der Entstehung und der Macht eines Kanons, wie auch von jenem blinden Fleck, den Michelangelos Kunst hinterließ, ehe dieses Ideal im 20. Jahrhundert radikal neuen Bildern vom Menschen weichen musste.

## **Michelangelo 1475 – 1564**

Michelangelo wird 1475 in Caprese bei Florenz geboren.

1496 führt er in Rom die Pietà für St. Peter aus. Für Florenz schafft er 1501 die Monumentalskulptur des David. Die beiden Werke bedeuten seinen künstlerischen Durchbruch.

1504 arbeitet er an einem monumentalen Wandgemälde der Schlacht von Cascina im Palazzo Vecchio in Florenz. Leonardo da Vinci wird an der gegenüberliegenden Wand die Schlacht von Anghiari malen. Obwohl sich nur Vorzeichnungen des nie ausgeführten Freskos Michelangelos erhalten haben, werden diese zum Grundstein des Kanons des idealen, männlichen Aktes.

Um dessen Grabmal zu schaffen, beruft Papst Julius II. Michelangelo 1505 nach Rom. Dieses Projekt mit den bedeutenden Sklaven und dem Moses begleitet Michelangelo jahrzehntelang. Es bleibt unvollendet.

Von 1508 bis 1512 malt Michelangelo die Fresken an der Decke der Sixtinischen Kapelle im Vatikan.

In Florenz schafft Michelangelo die Familiengräber der Medici.

Von 1536 bis 1541 arbeitet Michelangelo am Fresko des Jüngsten Gerichts in der Sixtinischen Kapelle.

Im Spätwerk setzt sich Michelangelo mit der Kreuzigung und der Pietà – die Beweinung Christi – in Zeichnungen und Skulpturen auseinander.

1546 übernimmt er die Leitung des Neubaus von St. Peter.

Michelangelo stirbt 1564 im Alter von 88 Jahren in Rom.

## **Die Anfänge Michelangelos oder die Wiedergeburt des Körpers**

Die frühen, in den 1490er Jahren entstandenen Zeichnungen Michelangelos spiegeln die Auseinandersetzung des Künstlers mit Vorbildern wie Giotto, Masolino und Masaccio wider. An ihren Werken bewundert Michelangelo die Einfachheit der Formensprache, die Monumentalität und Gegenwärtigkeit der Figuren, die in einem perspektivischen Raum zueinander in Beziehung treten. Diese entsprechen seinem Ideal viel mehr als der auf Eleganz und Zierlichkeit zielende Stil der Künstler seiner Zeit.

In seinen Zeichnungen entwickelt Michelangelo das Verständnis des Körpers grundlegend neu. Er verleiht seinen Figuren Schwere und Gewicht. Durch die Herausarbeitung einzelner Muskeln gestaltet Michelangelo seine Leiber organisch und kraftvoll. Im Gegensatz zu den

bedächtigen Gestalten Giottos, Masolinos oder Masaccios verleiht er dem Körper Freiheit und Aktivität. Michelangelos Figuren besitzen nun auch die Fähigkeit eigenständigen Handelns.

## **Vor Michelangelo oder Schablonen der Nacktheit**

Vor Michelangelos Ausbildung des kanonischen Körperideals ist die Darstellung des menschlichen Aktes flach, schablonenhaft und unorganisch. Als Pionier der Auseinandersetzung mit der Anatomie des Menschen gilt Antonio Pollaiuolo. Pollaiuolo ist der erste Künstler, der dem Menschen die Haut abzieht, um seinen muskulären Aufbau zu studieren. Seine Kenntnisse auf diesem Gebiet bleiben aber begrenzt. Während manche Muskeln korrekt dargestellt sind, sind andere überbetont, nur ungenau angedeutet oder fehlen zur Gänze. Seine Akte sind versatzstückhaft in eine Landschaft eingesetzte Schablonen. Pollaiuolo bleibt zu sehr der Ästhetik seiner Zeit verhaftet, als dass er ein neues Körperideal verwirklichen könnte – das sollte erst Michelangelo gelingen.

## **Laokoon: 1506 gefunden**

1506 wird die antike Laokoon-Gruppe bei Ausgrabungen vor den Toren Roms gefunden. Das Ereignis erregt großes Aufsehen. Michelangelo begutachtet das Werk bereits vor Ort. Laokoon, der seine Landsleute vor dem Trojanischen Pferd warnt und dafür von den Göttern mit dem Tod bestraft wird, ist mit seinen beiden Söhnen im Kampf gegen die von den Göttern geschickten Schlangen dargestellt. Unmittelbar nach ihrer Auffindung erwirbt Papst Julius II. die antike Figurengruppe und lässt sie im vatikanischen Statuenhof aufstellen. Schon damals entwickelt sie sich zu einem Pilgerort für Künstler, die nach dem antiken Original zeichnen. Die Gruppe wird zum Inbegriff der Darstellung von Schmerz und innerem Ringen, das in kraftvoll-dynamischen Körperhaltungen nach außen getragen wird. Sie verkörpert ein antikes Ideal, das Michelangelos Kanon nachhaltig prägt.

## **Bacchus**

Der Bacchus zählt zu den frühen Skulpturen Michelangelos. Schon Zeitgenossen sehen die Statue auf Augenhöhe mit den antiken Meisterwerken. 1572 wird die Figur des römischen Weingottes von Francesco I. de' Medici für die Aufstellung in der großherzoglichen Galerie in Florenz erworben. Sie wird dort zusammen mit den Antiken der eigenen Sammlung präsentiert. Auch in diesem frühen Werk setzt sich Michelangelo bereits mit dem Ideal des

männlichen Aktes auseinander. Ende des 17. Jahrhunderts fertigt Massimiliano Soldani-Benzi für Fürst Johann Adam Andreas I. von Liechtenstein diese Bronzekopie der Statue in Originalgröße.

## Die Schlacht von Cascina oder der Tumult der Leiber

Um 1504 erhält Michelangelo den Auftrag, ein monumentales Wandgemälde der Schlacht von Cascina für den Palazzo Vecchio in Florenz auszuführen. An der gegenüberliegenden Wand wird Leonardo da Vinci die Schlacht von Anghiari malen. Die beiden Künstler treten in einen Wettstreit um die ideale Darstellung des menschlichen Körpers im Schlachtengetümmel. Michelangelos nur bis zum Karton vorbereitetes Werk zeigt die Schlacht der Florentiner gegen die Pisaner im Jahr 1364. Das im Arno badende Florentiner Heer wird von einem Angriff der gegnerischen Truppen überrascht. Schnell müssen die Soldaten zu ihren Waffen greifen. In zahlreichen Zeichnungen setzt sich Michelangelo mit den komplizierten Bewegungsmotiven der männlichen Akte auseinander. Sie spiegeln ein Ideal wider, das einen jahrhundertlang gültigen Kanon begründet: der von innerer Spannung bis zum Zerreißen bewegte Männerakt.

## Nackte in der Sixtina

Das Deckenfresko der Sixtinischen Kapelle ist eine der einflussreichsten Schöpfungen der Kunst überhaupt. Michelangelo beginnt 1508 im Auftrag von Papst Julius II. mit der Arbeit an dem Deckengemälde, das er weitgehend allein ausführt. In zahlreichen Zeichnungen bereitet Michelangelo die dynamische Zerrissenheit der Leiber, die unnatürlichen Körperhaltungen der athletischen Nackten, der berühmten *Ignudi*, vor. Im ausgeführten Fresko tragen die 20 Jünglingsakte schwere Bronzemedallions. In der Körperspannung der *Ignudi* manifestiert sich die Anstrengung, die diese aufbringen müssen. Der von Michelangelo entwickelte Kanon wird selbst noch in den kraftvollen, heroischen Körpern der Sibyllen (Prophetinnen) wirksam. Wie alle Frauenfiguren Michelangelos sind auch sie nach dem Idealbild des männlichen Modells geschaffen.

## Der leidende Gott

Zeit seines Lebens befasst sich Michelangelo intensiv mit dem Tod und der Auferstehung. Nachdem er bereits in jungen Jahren das Thema der Pietà in seiner römischen

Skulpturengruppe zu höchster Vollendung führt, kehrt er im Laufe seines weiteren Schaffens wiederholt zu dem Sujet des toten Christus zurück. Die Zeichnungen und Skulpturen, die sich damit auseinandersetzen, sind als persönliche Bekenntnisse zu verstehen. In seinen ergreifenden Darstellungen des sterbenden Christus fühlt Michelangelo intensiv mit dem Leidenden. Wie kaum ein anderer schafft er es in seinen Zeichnungen, den gemarterten, geschundenen Körper des Gottessohnes in makelloser, göttlicher Reinheit und Unversehrtheit abzubilden. In ihnen artikuliert der zutiefst gläubige Künstler seine Hoffnung auf die Erlösung durch die göttliche Gnade.

## **Der Tod Christi oder die Schönheit des Unsterblichen**

Die Pietà in St. Peter in Rom ist Michelangelos frühes Meisterwerk und macht den Künstler schlagartig berühmt. Geschaffen aus einem einzigen Block weißen Carrara-Marmors, liegt der Körper des toten Christus schwer im Schoß seiner auffallend jungen Mutter. Auf Basis anatomischer Studien sind die Muskeln wie Adern und Hautfalten mit äußerster Präzision dargestellt. Die schlaffe, gelöste Körperhaltung verdeutlicht, dass es sich um den Leichnam des Heilands handelt. Die idealisierte Darstellung des unversehrten Körpers, der keinerlei Wunden aufweist, strahlt eine übernatürliche Kraft und Schönheit aus. Dadurch wird allein mit virtuos beherrschten Mitteln der Kunst auf die göttliche Unsterblichkeit angespielt und ein heilsversprechender Ausblick auf das ewige Leben nach dem Tod gegeben.

## **Der Einfluss der Pietà**

Michelangelos anmutige Pietà wird von vielen Künstlern bewundert und kopiert. Zu diesen zählt Rosso Fiorentino, der sich 1524 bis 1527 in Rom aufhält. In seiner Modellstudie eines liegenden männlichen Aktes greift er die Haltung von Michelangelos totem Christus auf. Anstelle des gelösten Ruhens spiegelt Rossos kantiger Akt in der verkrampften Hand die vorangehenden Todesqualen. Die sich gegen die Haut bohrenden Rippen, der hochgewölbte Brustkorb und die krallenartig gekrümmten Finger spiegeln die Vorliebe des Künstlers für das Bizarre und Befremdliche wider. Das Blatt verrät Rossos Kenntnis der Federzeichnungen Michelangelos, dem das Blatt in der Sammlung von Peter Paul Rubens sogar zugeschrieben war. Auch Giovanni Battista Francos Zeichnung des Leichnam Christi lässt die Auseinandersetzung des Künstlers mit dem Vorbild der Pietà Michelangelos erkennen. Im Gegensatz zu Rossos Blatt strahlt seine Darstellung des toten Christus weniger Spannung aus und ist von innerer Ruhe getragen.

## Raffael: im Bann Michelangelos

In Raffaels frühen Werken wird das Äquilibrium, das Gleichgewicht zwischen Idealität und Naturnachahmung in den in sich ruhenden Figuren deutlich. Diese stehen den athletischen Körpern Michelangelos entgegen, die Anspannung, sowie Kraft und größte Dynamik ausstrahlen. Raffael studiert Michelangelos anatomisch durchgestaltete Soldaten der Schlacht von Cascina. In der Auseinandersetzung mit diesen wird Raffael bewusst, wie bedeutend das Studium der Muskulatur für die Wiedergabe des korrekten Bewegungsablaufs und der inneren Kraftanstrengung des Körpers ist. Durch das Vorbild Michelangelos werden Raffaels Figuren monumentaler und den heroischen Akten des Florentiners ebenbürtig.

## Die Strahlkraft Michelangelos

Die gewaltige Wirkung der Kunst Michelangelos und im Speziellen seines Kanons des idealen männlichen Aktes im Spannungsfeld zwischen antikem Ideal und Naturstudium zeigt sich besonders deutlich im unmittelbaren Umfeld und der direkten Nachfolge des Florentiner Meisters. Viele seiner Zeitgenossen greifen die neue Art der Aktdarstellung auf und setzen sie in eigenen, michelangelesken Werken um. Seinen übermächtigen Schatten wirft Buonarroti etwa auf den Florentiner Baccio Bandinelli und bis nach Frankreich auf die Schule von Fontainebleau. Er leitet damit eine ganze Generation von Künstlern in ihrem kreativen Schöpfungsprozess an, insbesondere bei der Auseinandersetzung mit dem menschlichen Körper und dem Ideal eines athletischen männlichen Aktes.

## Der Sacco di noce oder die verzerrte Natur

Unnatürlich gelängte und gestreckte Proportionen, komplex gedrehte Körper und eine ins Grotteske gesteigerte Darstellung der menschlichen Anatomie charakterisieren die Kunst des Manierismus. Nicht die naturgetreue Nachahmung eines realen Vorbilds steht im Vordergrund, sondern die extreme Expressivität in Form, Lichtregie und Farbe. Während der durchschnittliche Körperbau des Menschen einem Verhältnis von 1:7 (Kopflänge:Körperlänge) entspricht, steigern die Manieristen dieses Verhältnis auf 1:9 bis 1:11. Alle Proportionen des Körperideals werden ad absurdum geführt. Neben anderen Vorläufern ist Michelangelo ein bedeutender Bezugspunkt. Sein Ideal eines kraftvoll-dynamischen Körpers wird teils bis zur Unkenntlichkeit übersteigert. Jacopo Tintoretto zählt zu jenen, die dieses verzerrte, manieristische Ideal in Aktzeichnungen umsetzen: Seine Figuren werden mit der

übersteigerten Darstellung ausgeprägter Muskelpartien zum *Sacco di noce* – zu einem Sack voll Nüsse.

## Unter der Haut

Der Begriff *Écorché* beschreibt die Darstellung eines Menschen ohne Haut, mit freigelegten Muskeln und Sehnen. Während die dem Französischen entlehnte Bezeichnung auf das 18. Jahrhundert zurückgeht, tauchen die frühesten Darstellungen solcher „Muskelmänner“ bereits in der Zeit der Renaissance auf. Mit der wieder aufkeimenden Begeisterung für die Antike und ihrem klassischen Körperideal steigt auch das Interesse für die Anatomie des Menschen. Früh sezieren Künstler wie Michelangelo und Leonardo da Vinci Leichen, um ein fundiertes Verständnis über den anatomischen Aufbau des Körpers und das Funktionieren von Gelenken, Muskeln und Knochen zu erlangen. Damit sind die Künstler der Medizin bereits einen Schritt voraus. In ihren Zeichnungen streben sie danach, ihre Untersuchungen mit der Beobachtung am lebenden Modell in Einklang zu bringen.

## Adriaen de Vries: Schöner leiden

Der niederländische Bildhauer Adriaen de Vries, ein Schüler von Giambologna, ist Vertreter des späten Manierismus und zugleich Wegbereiter der barocken Skulptur. Die Bronzeskulptur des *Christus an der Geißelsäule*, ist ein herausragendes Beispiel für de Vries' Körperauffassung. Der muskulöse Körper des Geißelten steht in lässiger Pose vor dem zur antikisierenden Säule verwandelten Marterpfahl. Das Standbein-Spielbein-Motiv des klassischen Kontrapostes reizt de Vries hier bis zum Äußersten aus und erzeugt selbst im statischen Stehen den Eindruck einer lebendigen Bewegung. Auf die Darstellung von Wunden wird verzichtet. So steht der unversehrte Körper eines Helden eigentlich im Widerspruch zu der Thematik des gemarterten Heilands. In diesem Kontext erinnert de Vries' Christus an den michelangelesken Akt mit seiner idealisierten Wiedergabe des schönen, leidenden Körpers in Darstellungen des toten Christus.

## Rembrandt: der Anti-Michelangelo oder die nackte Wahrheit

Wie Michelangelo arbeitet auch Rembrandt nach der Natur. Doch anders als der Renaissance-Meister, der den männlichen Akt als muskulösen, athletischen Körper idealisiert, folgt Rembrandt einem schonungslosen Realismus. Mit der Abkehr von jenem antikischen Ideal, das Michelangelo hochhält, widersetzt sich Rembrandt dem Kanon des großen Florentiners.

Seine Darstellungen des nackten Körpers weichen ganz entschieden von allen klassischen Vorstellungen über Schönheit ab. Mit seinem naturalistischen Körperbild vertritt Rembrandt eine extreme Gegenposition: Er wird gewissermaßen zu einem „Anti-Michelangelo“. Seine Männerakte sind keine muskulösen Athleten, sondern schlanke Jünglinge; seine weiblichen Figuren Frauen ohne Idealmaße. Schon seinerzeit stößt Rembrandt mit der naturgetreuen Abbildung des menschlichen Körpers auf Unverständnis. In der von klassizistischen Normen geprägten Kunstkritik wird seinen Figuren gar niedrige Hässlichkeit bescheinigt. Indem Rembrandt den Menschen in all seiner Schwäche und mit allen Zufälligkeiten seiner Erscheinung inszeniert, kämpft er gegen den Typus eines makellosen antikischen Menschenbildes und letztlich auch gegen den Kanon Michelangelos an.

## Der stärkste Mann: ein Halbgott

Der *Herkules Farnese* ist eines der berühmtesten Beispiele antiker Bildhauerkunst. Faszinierend naturalistisch ist hier nicht der aktive Kämpfer dargestellt, sondern der nach seinen Heldentaten ermüdete, sinnend ruhende muskulöse Heros. Auf seine Keule mit dem Fell des von ihm besiegten Nemeischen Löwen gestützt, hält er in seiner an den Rücken gelegten rechten Hand drei aus dem Garten der Hesperiden entwendete goldene Äpfel. 1546 wird die 3,17m große Skulptur – eine Kopie nach einem verlorenen hellenistischen Vorbild – in den Ruinen der Caracalla-Thermen in Rom gefunden und im Palazzo Farnese aufgestellt. Als Inbegriff des starken männlichen Körpers entwickelt sich aus dem *Herkules Farnese* ein eigener Typus, der vielfach kopiert und in Reiseführern Roms als Studienobjekt empfohlen wird. Die berühmtesten Rezeptionen stammen von den Niederländern Hendrick Goltzius und Peter Paul Rubens. Nicht mehr das Studium der menschlichen Anatomie am lebenden Modell im Sinne Michelangelos wird nun maßgeblich, sondern die Orientierung an einem berühmten Vorbild der Antike.

## Die Serpentinata: Von allen Seiten gleich schön

Allansichtigkeit ist ein künstlerisches Konzept, das im Grunde dem Dreidimensionalen, der Skulptur vorbehalten bleibt. Dieser Vorzug ist seit der Renaissance auch ein Argument in der Frage, welcher künstlerischen Gattung der höchste Rang zuteil wird. Auch Michelangelo plädiert für die Skulptur. Den höchsten Anspruch erhebt die in seiner künstlerischen Nachfolge entwickelte *figura serpentinata* für sich. Eine nach diesem Konzept entwickelte Einzelfigur oder Gruppe von Figuren wirkt aus jeder Perspektive spannend und dynamisch und soll zum Umschreiten der Skulptur einladen.

Giambolognas *Raub der Sabinerin* – ein Ereignis aus der römischen Mythologie – gilt dafür

als Paradebeispiel. In höchster technischer Vollendung schlägt der Bildhauer die eng umschlungenen drei Figuren aus einem einzigen Marmorblock. Sie winden sich schwerelos um die eigene Achse nach oben. 1583 wird das Werk in der Loggia dei Lanzi in Florenz aufgestellt und von der Öffentlichkeit begeistert aufgenommen. Die Skulptur wird bald in zahlreichen Kopien und Nachgüssen rezipiert.

## **„Michelangelesk“ oder die Blüte des Kanons**

Der Kanon des idealen Aktes bahnt sich auch noch 200 Jahre nach dem Tod Michelangelos seinen Weg in das Zeitalter der Aufklärung. Johann Joachim Winckelmann befeuert durch seine Schriften das Interesse an der Antike. Mit der Begeisterung für das in der antiken Skulptur verwirklichte Schönheitsideal gerät auch der michelangeleske Kanon wieder ins Blickfeld. Im Kontext der künstlerischen Ausbildung, insbesondere im Zeichnen nach dem lebenden Modell, findet das Ideal des klassisch schönen Körpers im 18. Jahrhundert seine Fortsetzung. Die herausragendsten Maler ihrer Zeit wie Anton Raphael Mengs oder Pompeo Girolamo Batoni versuchen einen Ausgleich zwischen antiker Vollkommenheit und Naturstudium zu finden: Ihre Figuren lassen in ihrer Körperspannung, inneren Kraftanstrengung und Dynamik das Vorbild Michelangelo erkennen. Sie erinnern an dessen meisterhafte Zeichnungen für die Schlacht von Cascina oder an das Deckenfresko der Sixtina. Die ihnen innewohnende Auffassung des kanonischen Körperideals erweist sie als Erben Michelangelos.

## **Rubens oder Michelangelo reloaded**

Wie viele andere Künstler auch, reist Peter Paul Rubens im Anschluss an seine Lehrzeit zu Studienzwecken nach Italien. Zwischen 1600 und 1608 besucht er Mantua, Florenz, Venedig, Genua und Rom. Dort prägt ihn insbesondere die Kunst Michelangelos. So belegt die Aktstudie eines Mannes in vorgebeugter Haltung Rubens' Auseinandersetzung mit Michelangelos Körperideal. Davon zeugen auch Kopien nach den Fresken der Sixtinischen Kapelle. Zu alledem erwirbt Rubens Zeichnungen des Meisters, die sich heute in der Albertina befinden. Es handelt sich um Aktstudien, also um jenen Aspekt in Michelangelos Werk, den Rubens besonders bewundert.

Zwar hat im späten 16. Jahrhundert die Gegenreformation den Errungenschaften von Renaissance und Humanismus, insbesondere auch dem Werk Michelangelos zunächst eine Absage erteilt, doch verkehrt sich das unter dem Einfluss der Jesuiten ins Gegenteil. Die Malerei soll nun auch das Herz und alle Sinne ansprechen. Das eröffnet Künstlern ungeahnte Möglichkeiten: Der lehrhafte Stil wird abgelöst durch eine gefühlsbetonte und zugleich überwältigende Kunst, die Rubens im Werk Michelangelos in Vollkommenheit verwirklicht sieht.

## Albrecht Dürer: Körper nach Maß und Plan

Albrecht Dürers Suche nach dem idealen Körperbau des Menschen, den man vermessen können muss, ist eine Geschichte des Scheiterns. Für Dürer sind Virtuosität, Studium der Natur und die Beherrschung theoretischer Regeln die Grundlage aller Kunst. Jeder künstlerische Prozess verlangt demnach nicht nur Können, sondern auch Kennen, nämlich jenes in seinen eigenen und in anderen Schriften begründeten Kanons. Damit hat Dürer die humanistische Idee vom *pictor doctus*, dem gelehrten Maler nachhaltig geprägt.

In Dürers Werk tritt ab 1500 zum Studium des Körpers aus der Beobachtung die Idee des nach Plan und Maß konstruierten Menschen. Aus der Analyse der menschlichen Proportionen versucht er, ein Regelwerk zur perfekten Darstellung zu entwickeln. Um 1513 erreicht Dürers Suche nach dem, was er als „Menschen aus der Maß“ bezeichnet, ihren Höhepunkt. Über Jahrzehnte trägt er Material für seine *Vier Bücher über menschliche Proportion* zusammen – die Veröffentlichung 1528 erlebt er jedoch nicht mehr.

Mit seinen Schriften stellt sich Dürer in die Tradition der antiken und italienischen Kunstschriftsteller, erkennt aber bald deren Unbrauchbarkeit für die künstlerische Praxis. Nur der *Adam-und-Eva*-Stich aus dem Jahr 1504 folgt seinem eigenen Regelwerk. Denn Richtschnur bleibt immer die Natur, in der alle Kunst ihren Ursprung habe: „Wer sie herausreißen kann, der hat sie“, so Dürer in seiner Proportionslehre.

## Weiblicher Körper – männliche Hexenangst

Die traditionelle Vorstellung der Hexe, die als alte hässliche Frau allein im Wald wohnt, wie in dem Märchen der Gebrüder Grimm, geht auf das 19. Jahrhundert zurück. Doch die Figur der Hexe taucht in der Geschichte bereits viel früher auf. 1486 erscheint in Speyer der sogenannte Hexenhammer (*Malleus maleficarum*), ein Traktat des elsässischen Inquisitors Heinrich Kramer, in dem Hexen mit teuflischen Dämonen gleichgesetzt werden. In der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts erreichen Hexenangst und -verfolgung Deutschland und damit auch die Wirkungsorte von Albrecht Dürer und Hans Baldung Grien. Spezifisch für Frauen geschaffene und von Frauen geleitete Orte stehen damals im Kontext der Hexenverfolgung unter besonderer Beobachtung. Zugrunde liegt eine allgemeine Skepsis gegenüber der Unabhängigkeit und Selbstbestimmung der Frau, die nicht zuletzt mit einem Unverständnis gegenüber weiblicher Lust und Sexualität in Verbindung steht.

## Die Frau, das unbekannte Wesen

Ab dem 15. Jahrhundert etablieren Künstler die Darstellung des nackten weiblichen Körpers in ihren Werken. Dafür werden Modelle genutzt, zugleich orientiert sich die Wiedergabe des Frauenkörpers an den Idealen antiker Werke. Doch das Zeichnen der entkleideten Frau und das Studium des nackten weiblichen Körpers gehen nicht mit einer gesteigerten Wahrnehmung der Frau als Individuum einher. Michelangelo stellt nackte Frauenkörper – ganz in mittelalterlicher Tradition – dar, nur wenn er muss. Der eingesetzte Frauentyp ist dann anhand männlicher Modelle erarbeitet, beispielsweise in den Sybillen, den Figuren der Prophetinnen im Deckenfresko der Sixtinischen Kapelle. Dessen ungeachtet, oder gerade deshalb, entfaltet er Wirkung auf die folgenden Künstlergenerationen.

Die Frau bleibt weiterhin „terra incognita“ – die Rückseite des Mondes – und ihr nackter Körper der Ort für Zuschreibungen: Mit der Darstellung von Göttinnen oder Nymphen wird der weibliche Körper idealisiert und Nähe zur Antike, nicht zur Persönlichkeit des Modells geschaffen. Im gleichen Maße garantiert die Diffamierung der nackten Frau als Hexe, Hure oder Verführerin Distanz.

## Die Geburt der Venus

Weibliche Nacktheit ist während des Mittelalters aus den visuellen Medien so gut wie verbannt. Seltene Ausnahmen bilden Eva im Paradies und die Auferstehenden am Jüngsten Tag. Hier kann die Darstellung des nackten weiblichen Körpers nicht umgangen werden. Erst in der Renaissance wird die als antikes Symbol der irdischen Liebe und Schönheit verstandene Göttin Venus zurück in die Kunst des Abendlandes geholt. Hand in Hand damit gehen die ersten Ausgrabungen antiker Skulpturen – in der Regel römische Kopien griechischer Originale. So tritt auch der antike Typus der während des Badens kauern den nackten Venus wieder ans Tageslicht. Er gilt als Werk des hellenistischen Bildhauers Doidalses und dient vielen Künstlern als Modell für die Darstellung des weiblichen Aktes.

## Für die Schönste oder das Urteil des Paris

Dem antiken Mythos zufolge geraten die drei Göttinnen Juno, Minerva und Venus darüber in Streit, welche unter ihnen die Schönste sei. Zeus, der dieses brisante Urteil nicht treffen möchte, delegiert die Entscheidung an den trojanischen Königssohn Paris. Dieser wählt Venus, da sie ihm die schönste aller Frauen, Helena, als Gattin verspricht. Da Helena aber bereits verheiratet ist, nämlich mit Menelaos, dem König von Sparta, zieht das Urteil des Paris weitreichende Folgen nach sich. Der Konflikt unter den drei Göttinnen ist zwar beendet, die

tragische Konsequenz ist aber der Ausbruch des Trojanischen Krieges. Künstler bedienen sich gerne Szenen der griechischen Mythologie, um den weiblichen Akt in den Mittelpunkt ihrer Arbeiten zu rücken. Ein Sujet wie das Urteil des Paris legitimiert die Nacktheit der Protagonistinnen und macht zugleich die Beurteilung des Frauenkörpers durch den männlichen Blick zum Thema.

## **Die Angst des Mannes vor der Sexualität der Frau**

Das Thema der Versuchung des Einsiedlers Antonius wird ab dem Spätmittelalter herangezogen, um die Furcht vor dem eigenen Sexualtrieb mit der Furcht vor dem anderen und insbesondere dem weiblichen Geschlecht zu verschränken. An derartige Gedanken knüpft die im Alten Testament erzählte Geschichte von Joseph und Potiphars Weib an: Diese versucht, Joseph zu verführen. Der Gottesfürchtige flieht, woraufhin die Geschmähte ihn des Vergewaltigungsversuchs bezichtigt. Rembrandt zeigt, wie der sich abwendende Joseph von der Verführerin am Rockzipfel gepackt wird. Auch bei Charles André van Loo wird der Fliehende festgehalten, der Gott um Standhaftigkeit bittet. 1846 behandelt August Pettenkofen am Beispiel des Monsignore Brunner die Angst des Mannes vor der Sexualität der Frau: Er zeigt seinen Protagonisten mit seiner Frau im Schlafzimmer, doch kann dieser die von ihr geforderte sexuelle Leistung nicht erfüllen.

Rembrandts Joseph will nicht, van Loos darf nicht, Pettenkofens Herr Brunner kann nicht. Letzterer macht auch deutlich, wie schwer Männern im 19. Jahrhundert der Umgang mit der beginnenden Emanzipation von Frauen fällt.

## **Aller Anfang ist nackt: Akademie und Akt**

Der nackte männliche Körper nach dem Vorbild Michelangelos dominiert bis weit ins 18. Jahrhundert die Vorstellung des idealtypischen Aktes. Seinen Niederschlag findet er auch im akademischen Unterricht. Zuvor müssen sich die Schüler in einfacheren Disziplinen wie dem Zeichnen nach grafischen Vorlagen und nach Abgüssen klassischer Modelle bewähren. Erst dann werden sie zum Aktzeichnen in speziell dafür eingerichteten Sälen zugelassen.

Ziel ist es, mithilfe von Stöcken, Seilen oder Polstern abwechslungsreiche Positionen zu arrangieren. Zum einen, um die Schüler immer wieder vor neue Aufgaben zu stellen, zum anderen, um ihnen die Möglichkeit zu bieten, Studien für spätere Gemäldekompositionen zu sammeln. Zeichenmittel sind wie bei vielen Blättern Michelangelos auch der weiche, warmtonige Röteln, schwarze Kreide oder Kohle. Männliche Aktmodelle gelten bis weit ins 19. Jahrhundert als unbedenklich, weil dem reifen männlichen Körper keine erotische Wirkung

zugeschrieben wird. Der nackte weibliche Körper wird an Akademien weiterhin anhand von Gipsabgüssen nach der Antike studiert.

## Egon Schiele: Der hässliche Akt

1910 lässt Schiele die bis dahin geltenden Porträtkonventionen hinter sich, und widmet sich tabulos der zeichnerischen Erforschung seiner Identität. In unzähligen Selbstbildnissen begibt er sich auf die Suche nach Selbsterkenntnis: Gesicht und Körper werden zum Inszenierungsort, an dem er sich in vielen Rollen und Seelenzuständen erprobt. Der nackte Körper wird zur expressiven Inszenierungsfläche. Er sucht das Hässliche und zeigt sich ausgemergelt, mit langen verrenkten Gliedmaßen, Hände und Füße amputiert. Er wird zum Krüppel, der Grimassen schneidet und Fratzen zieht. Er zeigt seine Angst und Einsamkeit, seinen Zorn, seine Getriebenheit, Überheblichkeit und Sexualität in all ihren Facetten, in Posen, die von der Gesellschaft pathologisiert werden.

Gleichzeitig wirft Schiele einen radikal modernen Blick auf die weibliche Sexualität. Nach Jahrhunderten abwertender oder idealisierender Zuschreibungen trifft hier ein vorurteilsfreier Blick auf die nackte Frau, die sich nicht wie bei Klimt mit geschlossenen Augen in sich zurückziehen scheint. Sie blickt den Künstler unverwandt an. Hier begegnen einander zwei Personen auf Augenhöhe.

## Gustav Klimt oder der secessionistische Schönheitskult

Gustav Klimts meisterhafte Kunst der Linie zeigt sich bereits in der fotografisch-realistischen Präzision der 1880er Jahre. Mitte der 1890er Jahre vollzieht sich sein Wandel zum Symbolismus. In den Jahren um 1900 kommt die Kurvilinearität seiner Zeichnungen zu einem Höhepunkt. Seine Motive sind fast ausschließlich Frauen. Das vorherrschende Frauenbild des Fin de Siècle findet in der *femme fragile* Gustav Klimts seine höchste Ausprägung: schwach, entrückt, mit müdem Blick oder geschlossenen Augen, nicht im Leben stehend, und nicht ermächtigt, am echten Leben teilzunehmen. Vor allem im Rahmen der Arbeit am Fakultätsbild *Die Medizin* erforscht Klimt in unzähligen Studien nackter Menschen die großen Themen der menschlichen Existenz und ihre zeichnerische Umsetzung. Jahrelang setzt er sich mit der Gestalt der „Schwebenden“ auseinander. Durch den losgelösten, im freien Raum schwebenden Körper erhebt Klimt den weiblichen Akt in eine andere, ätherische Dimension, und macht aus ihm ein vergeistigtes Wesen und keine Frau mit eigenständiger Sexualität.

# Pressebilder

Sie haben die Möglichkeit, folgende Bilder auf [www.albertina.at](http://www.albertina.at) im Bereich *Presse* abzurufen.  
Rechtlicher Hinweis: Die Bilder dürfen nur im Zusammenhang mit der Berichterstattung über die Ausstellung abgebildet werden.



Michelangelo Buonarroti  
Männlicher Rückenakt  
um 1504  
20 x 27 cm  
schwarze Kreide, weiß gehöht  
ALBERTINA, Wien



Michelangelo Buonarroti  
Sitzender Jünglingsakt und zwei Armstudien  
um 1510/11  
Rötels, weiß gehöht  
28 x 19 cm  
ALBERTINA, Wien



Michelangelo Buonarroti  
Studien für die Libysche Sibylle  
um 1510/11  
Rötels  
29 x 21 cm  
The Metropolitan Museum of Art, New York,  
Purchase, Joseph Pulitzer Bequest, 1924, inv. no.  
24.197.2  
Foto: © bpk / The Metropolitan Museum of Art



Raffaello Santi  
Junger Mann, einen Alten auf dem Rücken tragend  
(Aeneas und Anchises)  
1514  
Rötels  
30 x 17 cm  
ALBERTINA, Wien



Albrecht Dürer  
Vier nackte Frauen, 1497  
Kupferstich  
19 x 14 cm  
ALBERTINA, Wien



Hans Baldung gen. Grien  
Neujahrsgruß mit drei Hexen  
1514  
Feder in Schwarz, teilweise grau laviert, weiß  
gehöhlt,  
auf braun grundiertem Papier  
31 x 21 cm  
ALBERTINA, Wien



Ugo da Carpi  
Diogenes  
um 1527  
Clair-obscur-Holzschnitt in vier Platten  
48 x 35 cm  
ALBERTINA, Wien



Hendrick Goltzius  
Der große Herkules  
1589  
57 x 41 cm  
Kupferstich  
ALBERTINA, Wien



Albrecht Dürer  
Adam and Eva  
1504  
Kupferstich  
27 x 21 cm  
ALBERTINA, Wien



Rembrandt Harmensz. van Rijn  
Adam and Eva (Der Sündenfall)  
1638  
Radierung  
16 x 12 cm  
ALBERTINA, Wien



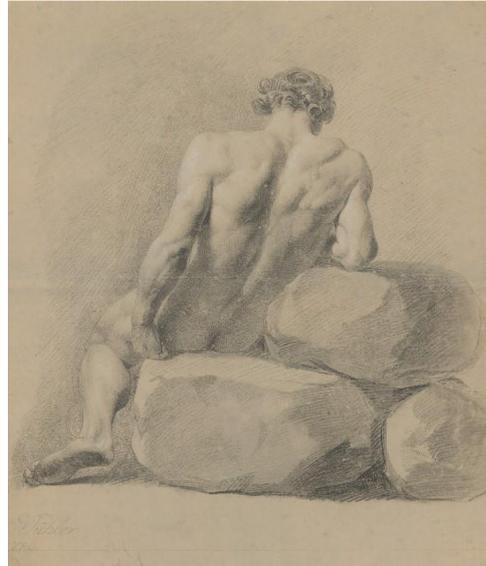
Peter Paul Rubens  
Aktstudie eines Mannes in vorgebeugter Haltung  
um 1613  
Schwarze Kreide und Röteln, mit weißer Kreide  
gehöht  
40 x 25 cm  
ALBERTINA, Wien



Rembrandt Harmensz. van Rijn  
Nackte Frau auf einem Erdhügel sitzend  
um 1631  
18 x 16 cm  
Radierung und Kupferstich  
ALBERTINA, Wien



Charles-Joseph Natoire  
Bacchantin mit Tamburin  
um 1740  
Schwarze Kreide, Röteln, mit Deckweiß gehöht,  
braun  
laviert  
28 x 21 cm  
ALBERTINA, Wien



Johann Peter Pichler  
Rückenakt  
1789  
Kreide, laviert, weiß gehöht, hellgraues Papier  
50 x 42 cm  
ALBERTINA, Wien



Gustav Klimt  
Studie für die linke der „Drei  
Gorgonen“ im Beethovenfries, 1901  
Schwarze Kreide  
45 x 32 cm  
ALBERTINA, Wien



Egon Schiele  
Grimassierendes Aktselbstbildnis,  
1910  
Bleistift, Kohle, Deckfarben  
56 x 37 cm  
ALBERTINA, Wien



Egon Schiele  
Mädchenakt mit verschränkten  
Armen, 1910  
Schwarze Kreide, Pinsel, Aquarell,  
auf braunem Papier  
45 x 28 cm  
ALBERTINA, Wien