

TOMÁŠ MURÁR

Institut für Kunstgeschichte, Akademie der Wissenschaften der Tschechischen Republik

## DIE TRAGIK IN DER KUNST MICHELANGELOS ALS MAX DVOŘÁKS VERMÄCHTNIS IN DER KUNSTGESCHICHTE HANS SEDLMAYRS

Die Art und Weise, wie Hans Sedlmayr im Buch *Über Michelangelo. Versuch über die Ursprünge seiner Kunst* von 1940 den Begriff der Tragik in die Interpretation von Michelangelos Kunst einbezog,<sup>1</sup> blieb von der historiographischen Forschung bislang unbeachtet.<sup>2</sup> Die Vernachlässigung dieses Begriffes hängt mit dem geringen Interesse an dem genannten Buch als Ganzes zusammen. Nicht nur wegen seines geringen Umfangs wird es für das Verständnis von Sedlmayrs Kunstauffassung an der Wende der dreißiger zu den vierziger Jahren für unwichtig erachtet. Der Hauptgrund jedoch, warum die bisherige historiographische Forschung diesem Buch eher auswich, ist die Tatsache, dass dort, im Unterschied zu anderen Arbeiten aus den Jahren 1938–1945, Hans Sedlmayr sein Verhältnis zum Nationalsozialismus nicht offen zum Ausdruck brachte.<sup>3</sup> Aus diesem Grund wurde das Buch über Michelangelo im bisherigen Zusammenhang einer historiogra-

phischen Interpretation von Sedlmayrs Kunstgeschichte nur als ein Ausdruck einer persönlichen Bewältigung des Todes seiner Eltern und seiner ersten Ehefrau (Aurenhammer, Imorde, Levy),<sup>4</sup> als Übergangsstadium des Wandels seiner kunsthistorischen Methode (Frodl-Kraft, Vojvodík)<sup>5</sup> bzw. als ein Ausdruck des Interesses an der Psychoanalyse verstanden (Männig).<sup>6</sup> Auf das Prinzip der Tragik als eines wichtigen Elements von Sedlmayrs Interpretation, machte nur Walter Jürgen Hofmann im Vorwort zur Ausgabe von Sedlmayrs Vorlesungen über den Manierismus von 1958 aufmerksam.<sup>7</sup> Jedoch auch er hielt dieses Konzept nicht für das Wichtigste und widmete ihm daher keine systematische Aufmerksamkeit. Die Nichtbe-

<sup>1</sup> H. SEDLMAYR, *Über Michelangelo. Versuch über die Ursprünge seiner Kunst*, München, 1940.

<sup>2</sup> In der Erstausgabe hat die Arbeit 44 Seiten, in der zweiten Ausgabe von 1959 hat sie 30 Seiten. Da eine selbständige Studie zu diesem Thema in Vorbereitung ist, wird hier von einem Vergleich dieser beiden Versionen von Sedlmayrs Text abgesehen; ich gehe von der Erstausgabe von 1940 aus. Für den Hinweis, nicht nur auf diese Problematik, danke ich dem anonymen Rezensenten dieses Textes. Siehe H. SEDLMAYR, *Epochen und Werke. Gesammelte Schriften zur Kunstgeschichte. Erster Band*, Wien, 1959, S. 235–265.

<sup>3</sup> Wie zum Beispiel in der Festschrift für Wilhelm Pinder oder im Vortrag über den Umbau Wiens mit der neu geplanten Hitlerstadt anstellen des jüdischen Viertels. Siehe H. AURENHAMMER, *Hans Sedlmayr (1896–1984)*, in *Klassiker der Kunstgeschichte 2. Von Panofsky bis Greenberg*, Hrsg. U. Pfisterer, München, 2008, S. 76–87, hier 79–80.

<sup>4</sup> H. AURENHAMMER, *Hans Sedlmayr und die Kunstgeschichte an der Universität Wien 1938–1945*, in *Kunstgeschichte an den Universitäten im Nationalsozialismus, Kunst und Politik. Jahrbuch der Guernica-Gesellschaft*, Bd. 5., Hrsg. J. Held, M. Papenbrock, Göttingen, 2003, S. 139–172, hier 170–171. J. IMORDE, *Michelangelo, deutsch!*, Berlin, 2009, S. 193–194. E.A. LEVY, *Baroque and the Political Language of Formalism (1845–1945): Burckhardt, Wölfflin, Gurlitt, Brickmann, Sedlmayr*, Basel, 2015, S. 305, 339.

<sup>5</sup> E. FRODL-KRAFT, *Hans Sedlmayr (1896–1984)*, „Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte“ 44, 1991, S. 7–46, hier S. 16, 24. J. VOJVODÍK, *Pojetí struktury a uměleckého díla ve strukturální uměnovědě Hanse Sedlmayra. Ve srovnání se strukturální estetikou Jana Mukařovského*, „Umění“ 45, 1997, S. 3–24, hier S. 9–10.

<sup>6</sup> M. MÄNNIG, *Hans Sedlmayrs Kunstgeschichte. Eine kritische Studie*, Köln, 2017, S. 47–48.

<sup>7</sup> W.J. HOFMANN, *Hans Sedlmayr: Europäische Kunst im Zeitalter des Manierismus*, „Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte“ 49, 1996, S. 75–80, hier 78: „Erstarrung bringt bei Michelangelo jedoch Versteinern, Zwiespalt heißt Tragik, so daß im Grunde seine Kunst vom Manierismus geschieden bleibt.“



achtung der „tragischen“ Interpretation der Kunst von Michelangelo durch Sedlmayr kann dennoch schwerwiegende Folgen für das Gesamtverständnis der Kunstgeschichte Sedlmayrs haben: bei richtiger Lektüre kann sich nämlich zeigen, dass das Konzept der Tragik im Sedlmayrs Buch mit Hinblick auf das späte kunsthistorische Denken von Max Dvořák aufgestellt wurde.<sup>8</sup>

Sedlmayr studierte an der Wiener Universität im akademischen Jahr 1920/1921 bei Dvořák, der ein ordentlicher Professor war.<sup>9</sup> Nach Dvořáks verfrühtem Tod zu Beginn des Jahres 1921, setzte er sein Studium unter der Leitung von Julius von Schlosser fort.<sup>10</sup> Aber Schlossers Zurückhaltung gegenüber einer Theoretisierung der Kunstgeschichte zusammen mit Dvořáks breit aufgestelltem, aber theoretisch undefiniertem Konzept von Kunstgeschichte, zwang Sedlmayr zu einer gedanklichen Rückkehr zu Alois Riegl – Dvořáks und Schlossers Vorgänger an der Wiener Universität<sup>11</sup> – dessen Einfluss in der ganzen Zeit seines Fachwirkens bestimmend war.<sup>12</sup>

Diese Feststellung kann durch das Buch über Michelangelo von 1940 neu problematisiert werden. Sedlmayr macht nämlich darin aufmerksam,<sup>13</sup> dass er sich nicht mehr an der Strukturanalyse als „strenger Kunstwissenschaft“

orientiere, wie er sie in Anknüpfung an Riegl betrachtet hatte,<sup>14</sup> sondern dass ihn der „anschauliche Charakter“ interessiere, dass er also anstelle der „puren Form“ das „Ausdruckhafte“ des Kunstwerks untersuche.<sup>15</sup> Auf diese Weise verstand Sedlmayr die Tragik des menschlichen Lebens in Michelangelos später Kunst.

\*\*\*

Im Jahre 1940 konzentrierte sich Hans Sedlmayr auf das Spätwerk von Michelangelo<sup>16</sup> und untersuchte es auf der Grundlage des „anschaulichen Charakters“ einzelner Werke,<sup>17</sup> da eine Voraussetzung der kunsthistorischen Untersuchung den Ursprung der gegebenen Schöpfungskraft zu enthüllen ermöglichte: „im Lebenswerk eines Künstlers kommt es, wie am einzelnen Kunstwerk, darauf an, möglichst vieles aus möglichst wenigem Zentralen verständlich zu machen.“<sup>18</sup> Nach Sedlmayrs Auffassung war das Kunstwerk nicht primär ein „Ausdruck“ eines direkten Erlebnisses der Welt durch den Künstler,<sup>19</sup> sondern seine „Veranschaulichung“. Das Verständnis der Anschaulichkeit der Formen eines Kunstwerks erlaubte die Quelle seines Inhalts zu erkennen, die im Denken des Künstlers, das der Ursprung des künstlerischen Schaffens ist, verwurzelt ist. Die Erforschung „des anschaulichen Charakters“ bedeutete nämlich für Sedlmayr, dass „man [...] von der Mitte, von dem ‚Ausdruckhaften‘ [...] ausgehen und von daher sowohl das Besondere der Form, wie die bevorzugten Gegenstände einsichtig machen“ könne.<sup>20</sup>

Dass es sich in der Auffassung des „anschaulichen Charakters“ im Jahre 1940 in Sedlmayrs kunsthistorischem Denken um etwas Neues handelt, wird dadurch angedeutet, dass Sedlmayr ein analoges Konzept mit einem anderen Ausklang im Zusammenhang mit der Interpretation von Michelangelos Kunst bereits neun Jahre früher im Artikel *Die Area Capitolina des Michelangelo* anbot.<sup>21</sup> Die abweichende Interpretation des „anschaulichen Charakters“ resultierte aus dem Bestreben der Formulierung einer Anschaulichkeit der „Struktur“ des Kapitolsplatzes,

<sup>8</sup> Wenn über Sedlmayrs Denken in Beziehung zu Dvořák nachgedacht wird, wird stets nur auf Sedlmayrs Text über Dvořák von 1949 verwiesen. Siehe H. SEDLMAYR, *Kunstgeschichte als Geistesgeschichte. Das Vermächtnis Max Dvořáks*, „Wort und Wahrheit“ 4, 1949, S. 264–277.

<sup>9</sup> H. AURENHAMMER, *Hans Sedlmayr (1896–1984)*, S. 77 (wie Anm. 3). Siehe auch E.A. LEVY, *Baroque and the Political Language of Formalism*, S. 351 (wie Anm. 4). Zu Dvořák siehe H.H. AURENHAMMER, *Max Dvořák (1874–1921)*, in *Klassiker der Kunstgeschichte 1. Von Winckelmann bis Warburg*, Hrsg. U. Pfisterer, München, 2007, S. 214–226.

<sup>10</sup> Schlosser wurde 1922 ordentlicher Professor für Kunstgeschichte an der Wiener Universität, er leitete das II. kunsthistorische Institut bis 1936, bis er Sedlmayr zu seinem Nachfolger wählte. Siehe M. THIMANN, *Julius von Schlosser (1866–1938)*, in *Klassiker der Kunstgeschichte*, S. 194–213 (wie Anm. 9).

<sup>11</sup> Zu den historischen Wandlungen der Kunstgeschichte an der Wiener Universität siehe H.H. AURENHAMMER, *50 Jahre Kunstgeschichte an der Universität Wien (1852–2002). Eine wissenschaftshistorische Chronik*, „Mitteilungen der Gesellschaft für vergleichende Kunstforschung in Wien“ 54, 2002, S. 1–15.

<sup>12</sup> H. AURENHAMMER, *Hans Sedlmayr (1896–1984)*, S. 77 (wie Anm. 3). E. FRODL-KRAFT, *Hans Sedlmayr (1896–1984)*, S. 10–12 (wie Anm. 5). M. MÄNNIG, *Hans Sedlmayrs Kunstgeschichte*, S. 176–179 (wie Anm. 6). A. ROSENAUER, *Zur neuen Wiener Schule der Kunstgeschichte*, in *XXVIIe congrès international d'histoire de l'art 5*, Hrsg. H. Olbrich, Strasbourg, 1992, S. 73–81. CH. WOOD, *Introduction*, in idem, *The Vienna School Reader. Politics and Art Historical Method in the 1930s*, New York, 2000, S. 9–72. Siehe auch H. SEDLMAYR, *Die Quintessenz der Lehren Riegls*, in A. RIEGL, *Gesammelte Aufsätze*, Hrsg. K.M. Swoboda, Augsburg und Wien, 1929, S. XII–XXXIV.

<sup>13</sup> H. SEDLMAYR, *Über Michelangelo*, S. 39–40 (wie Anm. 1).

<sup>14</sup> Zur grundlegenden Interpretation von Sedlmayrs Methoden als Strukturanalyse siehe L. DITTMANN, *Stil, Symbol, Struktur: Studien zu Kategorien der Kunstgeschichte*, München, 1967, S. 140–216.

<sup>15</sup> H. SEDLMAYR, *Über Michelangelo*, S. 39 (wie Anm. 1).

<sup>16</sup> *Ibidem*, S. 36: „Die hier gegebene Kennzeichnung der Kunst Michelangelos hat ihre volle Gültigkeit nur für die Kunst des späteren Michelangelo, besonders nach 1524.“

<sup>17</sup> *Ibidem*, S. 39.

<sup>18</sup> *Ibidem*, S. 38.

<sup>19</sup> *Ibidem*, S. 40.

<sup>20</sup> *Ibidem*, S. 39.

<sup>21</sup> H. SEDLMAYR, *Die Area Capitolina des Michelangelo*, „Jahrbuch der preußischen Kunstsammlungen“ 52, 1931, S. 176–181. Siehe auch E.A. LEVY, *Baroque and the Political Language of Formalism*, S. 326–328 (wie Anm. 4).

die als Kritik der Interpretation desselben Werkes durch Karl Tolnai im vorangegangenen Jahr zu verstehen war.<sup>22</sup>

Sedlmayr wies 1931 darauf hin, dass die Räumlichkeit als Hauptabsicht von Michelangelos Platzgestaltung durch die Anschaulichkeit des Ausdrucks in Beziehung zu den Besuchern bestimmt war. Sedlmayr zufolge hat dies Tolnai in seiner Interpretation übergangen, denn er gründete sie auf Stichen, die den Platz darstellten, jedoch nicht auf der Grundlage eigener Kenntnis dieses Ortes. Sedlmayr zufolge hat Tolnai dadurch die Symbolik des Platzes als „caput Mundi“ missverständlich aufgefasst, denn im Augenblick des Verständnisses seiner Anschaulichkeit verliert der Platz seine, in den Stichen offensichtlich zentralisierte Form, und wird zu einem dynamisch erfassten Oval.

Sedlmayr untersuchte also nicht den „anschaulichen Charakter“ als einen Ausdruck der Form, die ihren Ursprung in der Beziehung des Künstlers zur Welt offenbart, wie er 1940 dachte, sondern er befasste sich mit der „anschaulichen Funktion“ als Erfassung der Absicht des Werks gegenüber dem Betrachter ohne Rücksicht auf die Absichtlichkeit des Künstlers bezüglich der Anschaulichkeit der Form.<sup>23</sup> 1931 arbeitete er mit dem Begriff „Anschaulichkeit“ gänzlich im Einklang mit seiner Strukturanalyse, die er in den dreißiger Jahren ausarbeitete und auf die er am Schluss seines Artikels verwies: „eine ausführliche Strukturanalyse des gesamten Platzgebildes, der hier einige Beobachtungen entnommen wurden, wird für das Verständnis der Einzelheiten noch manches ergeben.“<sup>24</sup>

1940 trat Sedlmayr an Michelangelos späte Kunst anders heran, indem er sie als das „Schwer-Werden des Lebendigen“ definierte.<sup>25</sup> Um den Ursprung dieser Kunst zu beschreiben, beschäftigte er sich zuerst mit der Art und Weise, wie Michelangelo den Stein verstand: Michelangelo begriff ihn, Sedlmayr zufolge, als „leibhafte“ Entität.<sup>26</sup> Sedlmayr verwendete dabei absichtlich die Unterscheidung zwischen Leib und Körper,<sup>27</sup> wenn er darauf ver-

wies: „[Der Sturz] macht den Leib zum ‚Stein‘, zum Körper, der im Sturze sich noch krampfhaft bewegt, der aber nicht mehr vom Willen regiert wird.“<sup>28</sup> Nach Sedlmayr offenbarte Michelangelos Auffassung der Leiblichkeit des Steins das „Erlebnis des Versteinerns des menschlichen Leibes“ als „ein menschliches Urerlebnis“.<sup>29</sup> Deswegen veranschaulichte Michelangelo in den Formen seiner späten Werke die Problematik des Bewusstseins des menschlichen Leibes als „fühllos“ infolge der eigenen Schwere,<sup>30</sup> die ihn zum Untergang bestimmt.<sup>31</sup> Denn der „Leib“ ist – wie Michelangelo nach Sedlmayr zeigte – auch ungeachtet seines Ausdrucks in Bewegung,<sup>32</sup> im Bemühen durch seine Kraft die, durch äußere Macht bestimmte, Schwere zu überwinden,<sup>33</sup> ewig dazu verurteilt, „Körper“ zu werden. Der unüberwindbare Zwiespalt zwischen Leib und Körper wird in Michelangelos Werk erst im Tode aufgelöst: „Der menschliche Leib wird [...] unwiderruflich schwer und starr [...] im Tode,<sup>34</sup> und deswegen ist ‚eine solche Schwere des Materiellen, ein solches Urverhältnis zum Stein [...] verbunden mit besonders starken Todeserlebnissen.“<sup>35</sup>

Nach Sedlmayr kann man diesen Zwiespalt in Michelangelos später Kunst sowohl in den Formen mit christlicher Thematik wie beispielsweise *Das Jüngste Gericht*, als auch in den, von der antiken Mythologie inspirierten Werken wie *Der Sturz Phaetons* erkennen. In beiden Fällen wird der Inhalt durch Michelangelos Interesse am Untergang des Lebens bestimmt, als eine Äußerung dessen, was „allgemein menschlich“ ist.<sup>36</sup> Aus diesem Grund dominierte in Michelangelos später Kunst die „Erfahrung der Schwere“ des menschlichen Lebens,<sup>37</sup> deren Basis das Bewusstsein des Zwiespalts zwischen der Außenwelt im Sinne der „Körperwelt“ und des vom Geist definierten Innenlebens war.<sup>38</sup> Dieser Zwiespalt „zwischen der Bestimmtheit des Leibs und der Unbestimmtheit des Raums und der Seele“ war in Michelangelos Werk „im Endlichen schlechthin unaufhebbar,“ also, „im vollsten Sinne tragisch.“<sup>39</sup> Die Tragik des menschlichen Lebens bestimmte die Kunst Michelangelos neu. „Der unauflösbare tragische Konflikt [...] als formbildendes Gestaltungsprinzip“, schreibt Sedlmayr, „ist die einzigartige Tat Michelangelos.“<sup>40</sup>

<sup>22</sup> K. TOLNAI, *Beiträge zu den späten architektonischen Projekten Michelangelos*, „Jahrbuch der preußischen Kunstsammlungen“ 51, 1930, S. 1–48.

<sup>23</sup> H. SEDLMAYR, *Die Area Capitolina des Michelangelo*, in idem, *Epochen und Werke*, S. 266–273, hier S. 272 (wie Anm. 2).

<sup>24</sup> Ibidem, S. 273.

<sup>25</sup> Idem, *Über Michelangelo*, S. 24 (wie Anm. 1).

<sup>26</sup> Ibidem, S. 9.

<sup>27</sup> Der Beziehung von Körper und Leib als einer bestehenden Problematik der deutschsprachigen Philosophie und Ästhetik kann hier keine gezielte Aufmerksamkeit gewidmet werden. Diese wird nur auf Sedlmayrs Auffassung dieser Konzepte beschränkt. Für eine grundlegende Erklärung dieser Begriffe siehe D. KAMPER, *Körper*, in *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*, Bd. 3: *Harmonie bis Material*, Hrsg. K. Barck, Stuttgart und Weimar, 2001, S. 426–449. T. FUCHS, *Zwischen Leib und Körper*, in *Leib und Leben. Perspektive für eine neue Kultur der Körperlichkeit*, Hrsg. M. Hänhel, M. Knaup, Darmstadt, 2013, S. 82–93.

<sup>28</sup> H. SEDLMAYR, *Über Michelangelo*, S. 11 (wie Anm. 1).

<sup>29</sup> Ibidem, S. 10.

<sup>30</sup> Ibidem, S. 11.

<sup>31</sup> Ibidem, S. 12.

<sup>32</sup> Ibidem, S. 28–29.

<sup>33</sup> Ibidem, S. 29: „Ein Konflikt entsteht aus dem Streben der allgemeinen Bewegung (die Lebenskraft schlechthin ist), die widerstrebende Körpermasse (die Schwere schlechthin ist) zu durchdringen, sie zum Träger der eigenen Natur zu machen.“

<sup>34</sup> Ibidem, S. 12.

<sup>35</sup> Ibidem, S. 21.

<sup>36</sup> Ibidem, S. 23.

<sup>37</sup> Ibidem, S. 32.

<sup>38</sup> Ibidem, S. 17.

<sup>39</sup> Ibidem, S. 20.

<sup>40</sup> Ibidem, S. 20.

Im Buch kommt die Tragik von Michelangelos spätem Schaffen an mehreren Stellen vor, besonders als Sedlmayr den Unterschied zwischen den Werken Michelangelos und des Barock beschreibt. Nach Sedlmayr befassten sich die Künstler des Barock zwar auch, wie Michelangelo, mit der „Masse des Leibs“,<sup>41</sup> doch ist die „Masse“, die sie geschaffen haben, „nicht schwer“.<sup>42</sup> Somit unterscheidet sich die Anschaulichkeit barocker Formen von Formen Michelangelos durch ihren Inhalt, denn im Barock gab es keinen grundlegenden menschlichen Konflikt des Leibes mit der Körperwelt.<sup>43</sup> Nach Sedlmayr gab es in der barocken Kunst keine „Schwere“, die aus der Anschaulichkeit des Zwiespalts zwischen der Körperlichkeit und dem „Geistigem“ resultierte<sup>44</sup> und somit gab es dort „keinen Zwiespalt als Gestaltungsprinzip, keine Tragik in der Form.“<sup>45</sup>

Wenn man über die Tragik in der barocken Kunst nachdenkt, dann kommt man nach Sedlmayr zu der Überzeugung, dass es sich nur um die Deskriptivität eines dargestellten Themas und nicht um den, in der Beziehung des Künstlers zur Welt bestehenden Ursprung handelt. Eine solche Annahme wird in Sedlmayrs Verweis auf sein Buch *Die Architektur Borrominis* von 1939 erkennbar.<sup>46</sup> In der verwiesenen Passage beschäftigt sich Sedlmayr mit der „Dualität“ bedeutender Strukturen von Borrominis Architektur<sup>47</sup> und knüpft formal an den Zwiespalt in der „tragischen“ Architektur Michelangelos an.<sup>48</sup>

In Michelangelos Werk, wie Sedlmayr 1939 schrieb, handelte es sich um die Darstellung eines unlösbaren inneren Konfliktes eines jeden Menschen, während Borromini dieses Prinzip nicht als Anschaulichkeit der Form verstand, sondern als das Prinzip der formalen Innovation zwischen einzelnen Materialien (Architektur und Skulptur) begriff.<sup>49</sup> Es ist für ihn somit kein Inhalt, der die Darstellung in der Form bestimmte.<sup>50</sup> Sedlmayr begriff somit bereits 1939 die Tragik in Michelangelos später Kunst als einen Zwiespalt zwischen dem inneren Potential des Menschen und seinem Unvermögen eines völligen Ausdrucks in der äußeren Welt. Dies war ein bedeutender Unterscheid zu der barocken – Borrominis – Arbeit mit der Form.

Nach Sedlmayr ist daher der grundlegende Unterschied zwischen Michelangelos Spätwerk und der barocken Kunst in der Auffassung von der Tragik auf der einen Seite als „Anschaulichkeit“ im Sinne „literarischer“

Deskriptivität („als Privatweltanschauung des Urhebers oder als geistiger Gehalt von „literarischen“ Werken der bildenden Kunst“),<sup>51</sup> auf der anderen Seite als Ursprung der künstlerischen Formen verwurzelt. In Michelangelos Spätwerk bestimmte Sedlmayr, auf der Grundlage des „anschaulichen Charakters“ der Schwere, die Tragik des Lebens als den Ursprung der Kunst Michelangelos und umgekehrt fand er in der, die Tragik „darstellenden“ barocken Kunst, den Ursprung in ihrer absichtlichen Deskriptivität (ebenso bei Goya, dessen Kunst, nach Sedlmayr, nicht „tragisch, sondern an Dämonen glaubend“ war).<sup>52</sup> Deswegen unterschied sich Michelangelos Kunst von den jüngeren Bemühungen um einen Ausdruck des Tragischen dadurch, dass „eine in diesem strengen Sinn tragische Kunst [...] seither nicht wieder gekommen“ sei.<sup>53</sup>

Aus diesem Grund war Michelangelo, nach Sedlmayr, nicht der Vater des Barocks wie ihn noch am Ende des 19. Jahrhunderts Riegl darzustellen versuchte.<sup>54</sup> Die Konzeptualisierung der Tragik als Interesse an der Darstellung des menschlichen Schicksals kann trotzdem als einigen Beobachtungen Riegls nahe stehend erscheinen, besonders in seiner Interpretation des Grabmals von Giuliano de Medici in der Neuen Sakristei von San Lorenzo in Florenz:

Tag. Den Willen verrät die Wendung nach der Wand, der Kopf ist zurückgeworfen. Der Kopf ist nicht vollendet, um das Individuelle nach Möglichkeit zu vermeiden, nur das Große, Ernste, Übermenschlich-Tragische und Willensstarke zu schildern.<sup>55</sup>

Riegl fasste die Tragik als einen Ausdruck von Michelangelos Formen und nicht als ihren Ursprung auf. Bevor er sie als bestimmend für die Anschaulichkeit von Michelangelos Spätwerk verstand, bemühte er sich also die Form so zu erfassen, wie sie das menschliche Schicksal veranschaulichte. Die Tragik war nämlich für Riegl kein Impuls für einen Wandel von Michelangelos künstlerischem Ausdruck, sondern eine symptomatische Äußerung des barocken Kunstwollens,<sup>56</sup> das seit den zwanziger Jahren des 16. Jahrhunderts in Michelangelos Werk offensichtlich war.<sup>57</sup> Aus diesem Grund unterscheidet sich Sedlmayr

<sup>41</sup> Ibidem, S. 26.

<sup>42</sup> Ibidem, S. 26.

<sup>43</sup> Ibidem, S. 28–29.

<sup>44</sup> Ibidem, S. 27.

<sup>45</sup> Ibidem, S. 27.

<sup>46</sup> Ibidem, S. 42.

<sup>47</sup> Zu dieser Problematik siehe L. DITTMANN, *Stil, Symbol, Struktur*, S. 140–216 (wie Anm. 14).

<sup>48</sup> H. SEDLMAYR, *Die Architektur Borrominis. Zweite, vermehrte Auflage*, München, 1939, S. 153.

<sup>49</sup> Ibidem, S. 154.

<sup>50</sup> Ibidem, S. 153.

<sup>51</sup> Ibidem, S. 154. Siehe auch idem, *Über Michelangelo*, S. 20 (wie Anm. 1). In der Version von 1940 gibt es hier eine einzige Änderung, und zwar, dass Sedlmayr anstelle von „Urheber“ den Ausdruck „Künstler“ verwendet.

<sup>52</sup> H. SEDLMAYR, *Über Michelangelo*, S. 20 (wie Anm. 1).

<sup>53</sup> Ibidem, S. 20. Vgl. mit H. SEDLMAYR, *Die Architektur Borrominis*, S. 154 (wie Anm. 48).

<sup>54</sup> Idem, *Über Michelangelo*, S. 24 (wie Anm. 1). Siehe auch A. RIEGL, *Die Entstehung der Barockkunst in Rom. Akademische Vorlesungen*, Hrsg. A. Burda und M. Dvořák, Wien, 1908, S. 31–55.

<sup>55</sup> A. RIEGL, *Die Entstehung der Barockkunst in Rom*, S. 38 (wie Anm. 54).

<sup>56</sup> Siehe A. PAYNE, *Beyond Kunstwollen: Alois Riegl and the Baroque*, in A. RIEGL, *The Origins of Baroque Art in Rome*, Hrsg. A. Hopkins, A. Witte, Los Angeles, 2010, S. 1–33.

<sup>57</sup> A. RIEGL, *Die Entstehung der Barockkunst in Rom*, S. 55 (wie Anm. 54).

rs Verständnis von der Tragik in der Anschaulichkeit der Schwere von Riegl: nach Sedlmayr bedeutete die Tragik einen grundlegenden Bruch in der Auffassung des Menschen, indem sie ihn, infolge eigener Schwere als *fühllos* geworden darstellte. Diese Anschaulichkeit der Form unterschied sich von der barocken Auffassung des menschlichen Leibes, der durch eine mächtige Masse gebildet, aber nicht durch die Schwere, also die Tragik des Menschen, charakterisiert wird.<sup>58</sup> Und deswegen gibt es nach Sedlmayr „im Barock [...] keinen absoluten, unauflösbaren Gegensatz zwischen Körper und Raum oder zwischen Körper und Geistigem. [...] Was man sonst als ‚barock‘ am Werke Michelangelos ansieht, ist oberflächlich.“<sup>59</sup>

Das bedeutet, dass Sedlmayr nicht am tragischen Konflikt des menschlichen Lebens als bestimmendes Prinzip von Michelangelos Spätwerk zweifelte. Dies unterschied sich von dem Verständnis der barocken Kunst, die in einem anderen Ursprung verankert war. Für den Barock nämlich konnte die Tragik sogar zur Anschaulichkeit der Form werden, wie sie Riegl beschrieben hat. Deswegen wollte Sedlmayr in seinem 1940 erschienen Buch einerseits zeigen, wie sich der tragische Zwiespalt in Michelangelos Beziehung zum Leben in seinen Werken äußerte, also auf welche Weise die Tragik in seinen Formen veranschaulicht wurde, und andererseits wie sie sich dadurch von der barocken und manieristischen Kunst unterschied. Denn Sedlmayr war der Ansicht, dass dieser Aspekt im Zusammenhang mit der Untersuchung von Michelangelos Werk bis jetzt nicht ausreichend erforscht wurde: „wo Schwere und tragischer Zwiespalt nicht in der Mitte des Michelangelo-Bildes stehen, ist aber Michelangelo jedenfalls verzeichnet.“<sup>60</sup>

Da sich Sedlmayr jedoch „bloß“ mit der Ergründung der Anschaulichkeit der Tragik in Michelangelos Spätwerk befasste, finden wir im Buch paradoxerweise keine Definition der Tragik selbst. Der Grund, warum Sedlmayr es nicht für nötig hielt, die Tragik in Michelangelos später Kunst zu definieren und sogleich ihren anschaulichen Charakter verfolgte, könnte die Tatsache gewesen sein, dass dieses Konzept in den Arbeiten von Max Dvořák aus dem Jahr 1920 bereits erörtert wurde.

Die Richtigkeit dieser Hypothese bestätigt die Tatsache, dass Dvořáks Texte die meistzitierte Quelle von Sedlmayrs Interpretation von Michelangelo sind. Sedlmayr machte zum ersten Mal auf Dvořáks Arbeit aufmerksam, als er sich mit der Problematik des Zwiespalts in der Veranschaulichung der Nicht-Korrelation von Figur und Raum in Michelangelos Kunst beschäftigte. Konkret bezog er sich auf Dvořáks Text über Pieter Bruegel d. Ä. von 1920, der 1921 und 1924 erschienen ist.<sup>61</sup> Er lenkte die Aufmerksamkeit darauf, dass:

in dem Tiefsinn der Kunst Bruegels, die schon von Dvořák, und mit Recht, als Analogie zur Kunst Michelangelos angesehen wurde, [...] sich dieses Verhältnis gewissermaßen umkehren [wird]: dort ist der Raum völlig natürlich [...] die Menschen aber sind fragwürdig und fremd gesehen, unbestimmt und ‚verzeichnet‘.<sup>62</sup>

Eine weitere Verbindung mit Dvořáks Sichtweise betonte Sedlmayr im Nachtrag zu diesem Buch. „Der vorliegende Versuch hat Gedanken aus folgenden Arbeiten herangezogen,“ führte er hier an, „vor allem die betreffenden Abschnitte aus Max Dvořáks Vorlesungen über ‚Geschichte der italienischen Kunst‘.“<sup>63</sup> Aus dem angeführten Zitat geht nicht hervor, welche Stellen aus Dvořáks Vorlesungen über die italienische Kunst Sedlmayr konkret für „die betreffenden Abschnitte“ hielt. Da er sich mit dem Spätwerk Michelangelos beschäftigte, kann man wohl annehmen, dass es sich um Vorlesungen handelt, die Dvořák 1920 an der Wiener Universität hielt und die 1928 unter dem Titel *Der Spätstil Michelangelos* veröffentlicht wurden. Sedlmayr hat sie als Student besucht und verwies auf ihre publizierte Form.<sup>64</sup> Zugleich schrieb Sedlmayr im Nachtrag des Buchs, dass ihn auch der Vortrag Max Dvořáks *Über Greco und den Manierismus*<sup>65</sup> beeinflusst habe, der 1920 im Österreichischen Museum für Kunst und Industrie gehalten und 1922 und 1924 posthum als Aufsatz veröffentlicht wurde.<sup>66</sup> Den letzten ausdrücklichen Verweis auf Dvořák in diesem Buch finden wir in der Interpretation der Beziehung Michelangelos zum Manierismus, im Zusammenhang mit der Frage Sedlmayrs: „Ist es [Werk Michelangelos] ‚manieristisch‘ – in dem Sinn, in dem man das Wort als Bezeichnung einer Epoche zwischen Renaissance und Barock seit Max Dvořák verwendet?“<sup>67</sup>

Der Zusammenhang von drei Texten von Dvořák von 1920 und dem Spätwerk Michelangelos ist nicht zufällig: in diesen Arbeiten untersuchte Dvořák Michelangelos

und eine Einführung in seine Kunst, Wien, 1921, S. 5–36. Idem, *Pieter Bruegel der Ältere*, in idem, *Kunstgeschichte als Geistesgeschichte. Studien zur abendländischen Kunstentwicklung*, Hrsg. K.M. Swoboda, J. Wilde, München, 1924, S. 217–257.

<sup>58</sup> H. SEDLMAYR, *Über Michelangelo*, S. 18 (wie Anm. 1).

<sup>59</sup> Ibidem, S. 41.

<sup>60</sup> M. DVOŘÁK, *Geschichte der italienischen Kunst im Zeitalter der Renaissance: Akademische Vorlesungen: Das 16. Jahrhundert*, Bd. 2, München, 1928, S. 127–143. Mit Michelangelos Spätwerk befasste sich Dvořák im Rahmen seines Vorlesungszyklus, *Entwicklung der Barockkunst* an der Wiener Universität im Wintersemester 1920/1921, an dem auch Sedlmayr teilnahm. Siehe E.A. LEVY, *Baroque and the Political Language of Formalism*, S. 351 (wie Anm. 4).

<sup>61</sup> H. SEDLMAYR, *Über Michelangelo*, S. 41 (wie Anm. 1).

<sup>62</sup> M. DVOŘÁK, *Über Greco und den Manierismus*, in idem, *Max Dvořák zum Gedächtnis*, Wien, 1922, S. 22–42. M. DVOŘÁK, *Über Greco und den Manierismus*, in *Kunstgeschichte als Geistesgeschichte*, S. 259–276 (wie Anm. 61).

<sup>63</sup> H. SEDLMAYR, *Über Michelangelo*, S. 24 (wie Anm. 1).

<sup>58</sup> H. SEDLMAYR, *Über Michelangelo*, S. 24–26 (wie Anm. 1).

<sup>59</sup> Ibidem, S. 27.

<sup>60</sup> Ibidem, S. 37.

<sup>61</sup> M. DVOŘÁK, *Einleitung*, in idem, *Pieter Bruegel der Ältere: Siebendunddreißig Farbendrucke nach seinen Hauptwerken in Wien*

späte Kunst als eine, neben der Kunst Raffaels und Correggios bestimmende Voraussetzung für die Kunst des Manierismus,<sup>68</sup> und zwar deswegen, weil „derselbe Zug der Zeit, der seine Schatten in tragischen Konflikten auf Michelangelos Kunst geworfen hat, [...] auch hier [wirkt] und [...] zu stilistischen Neuerungen [führt].“<sup>69</sup> Das bedeutet, dass Dvořák 1920 auf die Tragik in Michelangelos Kunst als einen der wesentlichen Impulse für den Wandel seines Werks aufmerksam machte, der die nachfolgende künstlerische Entwicklung von dem, in den Naturgesetzmäßigkeiten verankerten Renaissanceblick auf die Realität und der, durch die Vernunft konstruierten Welt-darstellungen „befreite“.<sup>70</sup> Diesen Wandel in Michelangelos Kunst verfolgte Dvořák, wie zwanzig Jahre später auch Sedlmayr, ab der Vollendung des *Jüngsten Gerichts* in der Sixtinischen Kapelle, in der, „was einst Dante [...] episch erdacht und ins Totenreich verlegt hat, [...] hier als die zu einem einzigen dramatischen Geschehnis zusammengefaßte ewige Tragödie der Menschheit“ erscheine.<sup>71</sup>

Den Wandel im Michelangelos Schaffen – im Sinne eines der „tragischen Konflikte in Michelangelos Kunst“ – beschrieb Dvořák durch drei Aspekte: erstens verließ Michelangelo nach dem *Jüngsten Gericht* die Antike als eine Inspirationsquelle für seine Formen, er bemühte sich also nicht mehr um die Darstellung einer idealen Figur, weil nun die Figur zum Ausdrucksmittel seiner inneren Motivation wurde. Deswegen gab er, was Dvořák als zweiten Hauptpunkt des Wandels in Michelangelos Kunst anführte, das Bemühen um eine räumliche und zeitliche Bestimmung der Figur in seinem Werk völlig auf, womit Michelangelo „die Überwindung jeder zeitlichen und lokalen Bedingtheit“ erreichte.<sup>72</sup> Nach Dvořák diente der Raum in Michelangelos spätem Schaffen bloß als ein Resonanzboden für den Ausdruck der Figur. Dieser Raum war für ihn „nur eine erläuternde Zutat“, wobei „das eigentliche räumliche Geschehen durch die Figuren allein

zum Ausdruck kommt.“<sup>73</sup> Dieser formale Wandel der Beziehung der Figur zu ihrem Raum wurde nach Dvořák durch den dritten und wesentlichen Aspekt von Michelangelos Spätwerk bedingt, nämlich durch das Bemühen, „eine neue Auffassung des Fatums, dem hier alles Sein unterworfen ist“ zu veranschaulichen.<sup>74</sup>

Nach Dvořák handelte es sich in Michelangelos später Kunst um eine Abkehr von der getreuen Darstellung der Außenwelt, da Michelangelo nun bemüht war „an Stelle der äußeren Wahrheit [...] eine innere, das innerlich Erlebte“<sup>75</sup> treten zu lassen, also die Bedeutung des künstlerischen Schaffens für sein eigenes Erlebnis der Welt, das er jetzt als „ewige Tragödie der Menschheit“ wahrnahm, zu erfassen. Den Grund für diesen Wandel lieferte Dvořák in der Interpretation der *Kreuzigung Petri* in der Capella Paolina im Vatikan. Nach Dvořák bemühte sich Michelangelo weder um eine Vergegenwärtigung des geistigen Inhalts des dargestellten Themas, noch war dieser ein Vorwand für die Darstellung der Bewegung und der Beziehungen einzelner Figuren zueinander, sondern es handelte sich um etwas „allgemein Menschliches“.<sup>76</sup>

Michelangelos Ziel der Darstellung der Kreuzigung Petri waren, Dvořák zufolge, nicht das christliche Narrativ des Martyriums des Heiligen und nicht seine Aktualisierung durch die Renaissanceidealisation des Menschen,<sup>77</sup> sondern die Veranschaulichung des Inhalts des menschlichen Schicksals in seiner Allgemeinheit. Das veranschaulichte Dvořák durch die wichtige Gestalt des „Sprechers“,<sup>78</sup> eines Jünglings, der im Zentrum der Malerei in einer Gruppe von Betrachtern, die der Kreuzigung zuschauen, dargestellt ist und sich zu den ankommenden Soldaten wendet. Seine Rolle als „der eigentliche Held der ganzen Darstellung“ war nach Dvořák doppelt:<sup>79</sup> Einerseits war der „Sprecher“, die Determinante der kompositionellen Spaltung des Freskos (denn er teilt die, auf der linken Seite dargestellte Gruppe der ankommenden Bewaffneten, die die Hinrichtung vollziehen werden, von der rechten Zuschauergruppe), und andererseits war er die Determinante der inhaltlichen Spaltung zwischen der Aktualität und Eventualität des Todes. Der „Sprecher“ war nach Dvořák, als „Zeuge“, das Bewusstsein des Untergangs des Lebens, keineswegs des Heiligen, sondern des Menschen allgemein: „es handelt sich nicht um diesen oder jenen Menschen, sondern um eine Idee, welche siegen wird wie die Morgenröte, die am Horizont aufsteigt.“<sup>80</sup> Die Erkenntnis von etwas „allgemein Menschlichem“ als „eine neue Auffassung des Fatums“ bestimmte, Dvořák zufolge, das Spätwerk Michelangelos. „Diese neue Erkenntnis

<sup>68</sup> M. DVOŘÁK, *Geschichte der italienischen Kunst im Zeitalter der Renaissance*, S. 118–119 (wie Anm. 64).

<sup>69</sup> Ibidem, S. 121.

<sup>70</sup> Ibidem, S. 121.

<sup>71</sup> Ibidem, S. 128. Mit Dvořáks Interpretation von Michelangelo, die aus den Vorlesungen an der Wiener Universität 1918–1920 resultierte, befasste sich Irma Emmrich, die Dvořáks Auffassung von Michelangelos Kunst als „ewige Tragödie der Menschheit“ wahrnahm, ohne aber diese Problematik weiter auszuführen, weil sie sie, angesichts ihres Vorkommens in den Anmerkungen zu den Vorlesungen nur für eine, nicht durchdachte Skizze hielt. Angesichts dessen, dass das Konzept des Tragischen in dieser Zeit in Dvořáks Texten an mehr Stellen vorkommt, ist es nötig, diese Annahme zu revidieren. I. EMMRICH, *Max Dvořák und die Wiener Schule der Kunstgeschichte*, in M. DVOŘÁK, *Studien zur Kunstgeschichte mit einem Essay von Irma Emmrich*, Leipzig, 1989, S. 311–359, hier 343–347.

<sup>72</sup> M. DVOŘÁK, *Geschichte der italienischen Kunst im Zeitalter der Renaissance*, S. 127 (wie Anm. 64).

<sup>73</sup> Ibidem, S. 129.

<sup>74</sup> Ibidem, S. 128.

<sup>75</sup> Ibidem, S. 133.

<sup>76</sup> Ibidem, S. 132.

<sup>77</sup> Ibidem, S. 131.

<sup>78</sup> Ibidem, S. 134.

<sup>79</sup> Ibidem, S. 135.

<sup>80</sup> Ibidem, S. 135.

mußte auch dem Problem der Form einen neuen Inhalt geben.<sup>81</sup> Die Tragik des menschlichen Lebens in Michelangelos später Kunst drückte sich in seinem Bewusstsein der Unausweichlichkeit des Todes aus, die als Inhalt sein künstlerisches Schaffen sowie den Zwiespalt zwischen dem Raum und von seinen Figuren gebildeter Formen, wie es Dvořák an den Fresken der Capella Paolina beschrieben hat, neu bestimmte und der Wandel initiierte die weitere künstlerische Entwicklung:

vom Jüngsten Gericht an wird die ganze italienische Kunst michelangelesk, nicht nur in einzelnen Formen, sondern in dem ganzen Denken, das von einer neuen Auffassung des ideal Zeitlosen, räumlich Allgemeingültigen und von einer nie dagewesen geistigen Pathetik erfüllt wird.<sup>82</sup>

Dvořák schreibt weiter, dass in der Kunst des Manierismus, in den Arbeiten von Daniele da Volterra oder Sebastiano del Piombo, die Formen aus Michelangelos Werk eingesetzt werden konnten, weil sie von einem neuen Inhalt bestimmt wurden. Die manieristische Kunst nämlich bestimmte das Prinzip vom Spätwerk Michelangelos – das tragische Bewusstsein des Lebens als Inhalt, der den formalen Zwiespalt zwischen Figur und Raum bestimmt – als ein Interesse nicht primär an einer formalen, sondern an einer inhaltlichen Wandlung der Kunst; d. h. der Manierismus knüpfte an Michelangelos späte Kunst an: „formale Probleme [sind] gleichsam nur die technische Voraussetzung“, also „nicht mehr das eigentliche Ziel der Künstler“, weil „inhaltliche Interessen [...] eine weit größere Rolle [spielen] als früher.“<sup>83</sup>

Auf die beschriebene Verbindung zwischen dem Spätwerk Michelangelos und der Kunst des Manierismus machte Dvořák auch in weiteren Texten aufmerksam, die von Hans Sedlmayr in seinem Buch erwähnt werden. Dvořák hielt Bruegels Kunst für einen der Höhepunkte des Manierismus – für Bruegel galt die Voraussetzung der Tragik aus dem Spätwerk Michelangelos, „der sich im Alter von dem abgewendet hat, was der Ruhm seines Lebens war, um aus dem neuen geistigen Bewußtsein der Kunst einen neuen Inhalt zu geben“.<sup>84</sup> Dvořák wies gleich zu Beginn seiner Arbeit über Bruegel darauf hin, dass das, was über „Michelangelos tragischen Lebensabschluß geschrieben“ wurde, „für die ganze Zeit“ gelte.<sup>85</sup> Das Verständnis von Michelangelos Spätwerk betrachtete Dvořák als Grundlage für den Wandel einer ganzen Epoche der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts, die er Manierismus nannte und das, ihm zufolge, der geistige Ursprung von Bruegels Werk war: „ihr Ursprung [sei] in der geistigen Bewegung des Manierismus zu suchen“.<sup>86</sup>

Auf dieser Basis deutete Dvořák Bruegels Bild *Der Blindensturz* (bei Dvořák: *Die Blinden*) von 1568 als neuformulierten Ausdruck der Tragik des, durch Michelangelos *Jüngstes Gericht* veranschaulichten, menschlichen Lebens, indem er seine „neue Auffassung des Schicksals“ nicht im Sinne einer übermenschlichen, sondern als einen Teil der gewöhnlichen Wirklichkeit annahm.<sup>87</sup> Einen solchen Ausgangspunkt des Manierismus formulierte Dvořák ebenfalls im Vortrag über El Greco, dessen Kunst er, neben Bruegel, als einen Höhepunkt der Individualisierung des Inhalts später Formen Michelangelos verstand. Aus diesem Grund widmete er einen beträchtlichen Teil des Vortrags dem Ursprung der Wandlung in Michelangelos Werk:

Was [Michelangelo] in seinen letzten Jahren zeichnet oder modelliert sind Dinge, die einer anderen Welt anzugehören scheinen. [...] Klotzig sind die Gestalten, eine amorphe Masse, an sich gleichgültig, wie ein am Wegrand liegender Stein und dabei doch das Ganze vulkanisch vibrierend, erfüllt von einer Tragik, die aus den tiefsten Schächten der Seele fließt [...].<sup>88</sup>

Dvořák interpretierte die Tragik in Michelangelos Kunst als das „Füllen“ einer, aus der Tiefe der menschlichen Seele entspringenden und die äußere Gestalt des Raums bestimmenden Figur. Dieses Verfahren übernahmen die Künstler des Manierismus als den Ausgangspunkt für ihr künstlerisches Schaffen: Michelangelos Bewusstsein der Tragik des Wesens des menschlichen Lebens wurde zum Grund für seine Abkehr von seinem Frühwerk und, später, für die Abwendung des Manierismus von der Renaissance, in der Wandlung des harmonisch gestalteten Raums zu seiner Definition durch die Figur. In diesem neuen, auf Michelangelos Veranschaulichung des Zwiespalts zwischen Figur und ihrem Raum gegründeten Zugang zum künstlerischen Schaffen, wurde die Rücknahme der perspektivischen Bestimmung der Komposition offensichtlich. An seiner Stelle blieb „die verkörperte Dynamik des Raumes“<sup>89</sup> wobei „dieser Erschütterung Ausdruck zu geben, die Figuren nicht von außen nach innen, sondern von innen nach außen aufzubauen, wie sich die Seele ihrer bemächtigt [...] sein Ziel geworden“ sei.<sup>90</sup>

Der Zwiespalt zwischen der Figur und dem Raum war, sowohl Dvořák zufolge als auch nach Sedlmayr, ein bestimmender Ausdruck Michelangelos später Kunst. Es war ein Ausdruck der Tragik der menschlichen Existenz als einer „neuen Auffassung des Fatums“ des 16. Jahrhunderts. In diesem Punkt endet aber die Ähnlichkeit ihrer Interpretationen, weil beide die Bedeutung der Tragik als der Beziehung zur Wirklichkeit innerhalb des Manierismus unterschiedlich verstanden haben: Dvořák

<sup>81</sup> Ibidem, S. 135.

<sup>82</sup> Ibidem, S. 128.

<sup>83</sup> Ibidem, S. 122.

<sup>84</sup> M. DVOŘÁK, *Pieter Bruegel der Ältere*, S. 221 (wie Anm. 61).

<sup>85</sup> Ibidem, S. 220.

<sup>86</sup> Ibidem, S. 257.

<sup>87</sup> Ibidem, S. 249.

<sup>88</sup> M. DVOŘÁK, *Über Greco und den Manierismus*, S. 265–266 (wie Anm. 66).

<sup>89</sup> Idem, *Geschichte der italienischen Kunst im Zeitalter der Renaissance*, S. 130 (wie Anm. 64).

<sup>90</sup> Idem, *Über Greco und den Manierismus*, S. 266 (wie Anm. 66).

interpretierte die Tragik im Spätwerk Michelangelos als einen schöpferischen Impuls für den Manierismus, Sedlmayr dagegen war der Ansicht, dass der Manierismus sich nicht aus Michelangelos Tragik entwickelte, sondern eine völlig neue künstlerische Absicht schuf.

Nach Sedlmayr knüpfte der Manierismus nicht direkt an Michelangelo an, sondern war seinem Werk nur dort nahe, „wo der tragische Zwiespalt, wieder nur für kurze Zeit, in einen rein formalen umschlägt.“<sup>91</sup> Im Manierismus fand Sedlmayr keinen „anschaulichen Charakter“ der Tragik im Sinne einer Beziehung zum Stein also zum Leib, das durch die Schwere bestimmt wird. Der Manierismus fasste den Stein als eine kalte, eisige Oberfläche auf, die der Ausdruck eines anderen, als in Michelangelos Werk veranschaulichten Weltverständnisses war.<sup>92</sup> Bei der Interpretation der Ausmalung der Capella Paolina verwies Sedlmayr auf den typisch manieristischen Zwiespalt zwischen Farbe und Form, der jedoch bei Michelangelo nicht vom Prinzip der Dekoration, sondern vom Prinzip der Kluft zwischen der individuellen Beziehung und der Allgemeinheit des Lebens ausgehe.<sup>93</sup> „Michelangelos Zwiespalt“, schreibt Sedlmayr, „ist anders als der der Manieristen tragisch, und das Erstarren ist ihm nicht Vertottung [...], sondern Schwer-Ferden des Lebendigen, Versteinern. Dem Manierismus fehlt auch ganz das Kraftvolle von Michelangelos Kunst.“<sup>94</sup>

Nach Sedlmayr wandte sich der damalige manieristische Künstler zur Kunst Michelangelos nur dann, wenn er sich mit der Tragik des Lebens befasste: „Umgekehrt werden die Nachfolger Michelangelos dem Eigentlichen seiner Kunst dort am nächsten kommen, wo sie von sich aus die Schwere des Steins und das Tragische des Ausdrucks finden.“<sup>95</sup> Das bedeutet, dass die Kunst des Manierismus nicht an Michelangelos Tragikverständnis anknüpfte, sondern eine eigene Auffassung der Tragik in ihrer künstlerischen Form neu bestimmte. Sedlmayr bemerkte dies am Beispiel einer Beschreibung des Werks von Sebastiano del Piombo: „Sebastiano del Piombos Pieta in Viterbo wäre eine solche Annäherung [...], wenn nicht die venezianische Weichheit des Helldunkels und der nächtlichen Stimmung die Figuren in eine andere, Michelangelo fremde Sphäre versetzen würde.“<sup>96</sup>

Die unterschiedliche Interpretation der Beziehung zwischen Spätwerk Michelangelos und dem Manierismus ist für den Vergleich von Dvořáks und Sedlmayrs Interpretation aus den Jahren 1920 und 1940 wesentlich, weil man auf dieser Grundlage die Art von Sedlmayrs Anknüpfung

an die Tragik in Michelangelos Kunst und zugleich ihre Neuformulierung in Dvořáks Auffassung verstehen kann. Sedlmayr war, dank Dvořáks Theorie der Tragik im Spätwerk Michelangelos, in der Lage das Interesse an der „geistigen Beziehung des Künstlers zur Welt“ als die Basis seiner kunsthistorischen Forschung zu bestimmen. In Dvořáks Texten, mit denen Sedlmayr 1940 arbeitete, findet sich dieses Prinzip ausdrücklich im Vortrag über El Greco formuliert. Dvořák betonte darin, dass der Manierismus ein „scheinbares“ Chaos war, ähnlich, wie es im frühen 20. Jahrhundert ein Chaos zu geben schien:

was wir bei Michelangelo [...] auf dem begrenzten Gebiete der künstlerischen Problemstellung beobachten konnten, war das Kriterium der ganzen Zeit. Die Wege, die bis dahin zur Erkenntnis und zum Aufbau einer geistigen Kultur führten, wurden verlassen, und das Ergebnis war ein scheinbares Chaos, wie uns unsere Zeit als ein Chaos erscheint.<sup>97</sup>

Nach Dvořák entsprang dieses „scheinbare“ Chaos aus dem Unverständnis der Quelle künstlerischer Formen des Manierismus, die eben die Tragik des menschlichen Lebens war. Und die Tragik des menschlichen Lebens wurde nach Dvořák für den Manierismus dank Michelangelos Spätwerk offensichtlich. Aus diesem Grund untersuchte er ihre gegenseitige Beziehung, auf welche Art und Weise das vom Michelangelo ausgedrückte Bewusstsein von der Tragik des menschlichen Lebens, schöpferisch im Manierismus entwickelt wurde. Indem Dvořák diese Verbindung nicht als „Chaos“, sondern nur als dessen, durch das Unverständnis des Sinns manieristischer Kunstformen bewirkt, bloßer Anschein beschrieb, konnte er, auf Grund der Annahme einer Kontinuität zwischen alten Inhalten und neuen Formen, konkret auf der Basis des sich Bewusstwerdens der aktuellen Tragik als einer Voraussetzung ihrer Überwindung den Manierismus als einen vollwertigen Kunststil definieren: die Tragik war eine Voraussetzung für die Kontinuität des Spätwerks Michelangelos im Manierismus, der dank dieser Anknüpfung in der Kunstgeschichte als selbständiger Stil kodifiziert werden konnte. Über diese Beziehung dachte Dvořák in der Arbeit über Bruegel nach:

Ist die künstlerische Form, woran nicht gezweifelt werden kann, die Inkarnation des geistigen Verhältnisses zur Umwelt, so bedeutet auch Weiterbildung, was uns bei großen Künstlern besonders deutlich wird, eine unmittelbare Mitarbeit an dem neuen Weltbewusstsein.<sup>98</sup>

Wenn Dvořák die Tragik in Michelangelos Spätwerk bestimmte, bemühte er sich innerhalb der Kunstgeschichte, die nach Riegl und Franz Wickhoff als immanente formale Entwicklung definiert wurde, eine Änderung einzuführen.<sup>99</sup> Dies erreichte er, indem er den Inhalt als Anlass

<sup>91</sup> H. SEDLMAYR, *Über Michelangelo*, S. 25 (wie Anm. 1).

<sup>92</sup> *Ibidem*, S. 9, 24–25. Bei dieser Definition von Manierismus stützte sich Sedlmayr auf die Ansichten von Carl Linfert, und besonders von Wilhelm Pinders, die den Manierismus als „erstarrende Atmosphäre“ betrachteten.

<sup>93</sup> *Ibidem*, S. 26.

<sup>94</sup> *Ibidem*, S. 24.

<sup>95</sup> *Ibidem*, S. 26.

<sup>96</sup> *Ibidem*, S. 26.

<sup>97</sup> M. DVOŘÁK, *Über Greco und den Manierismus*, S. 270 (wie Anm. 66).

<sup>98</sup> *Idem*, *Pieter Bruegel der Ältere*, S. 250 (wie Anm. 61).

<sup>99</sup> Siehe A. ROSENAUER, *Das Rätsel der Kunst der Brüder van Eyck – Max Dvořák und seine Stellung zu Wickhoff und Riegl*, in *Wien und*

zum Wandel künstlerischer Formen im Manierismus bestimmte. Diese Änderung innerhalb seiner kunsthistorischen Methode, die offenbar erst nach 1918 eingetreten ist,<sup>100</sup> blieb jedoch weiterhin in den Grenzen einer Kunststilentwicklung, mit dem Unterschied, dass nun das Interesse des Künstlers am „Weltbewußtsein“ als der Grund für eine Änderung künstlerischer Formen bestimmt wurde. Sedlmayr war sich der Grenzen des Ansatzes von Dvořák bewusst. Inspiriert durch die Wahrnehmung der Tragik in Michelangelos Kunst als den Ursprung der Anschaulichkeit des künstlerischen Schaffens machte er daher deutlich, dass dieser Ansatz, entgegen den Bemühungen Dvořáks, die Interpretation der geistigen Beziehung des Künstlers zur Welt nicht völlig erfasst. Er zeigte dies durch die Tatsache, dass die Tragik, verstanden als die Quelle des künstlerischen Schaffens wie sie Dvořák definierte, nur für Michelangelos Werk, jedoch nicht für die manieristische Kunst gelten konnte. Das belegte er durch den anschaulichen Charakter der Schwere in Michelangelos Formen, dem andere Werke, unter der Voraussetzung des Strebens nach einer Erfassung der allgemeinen Tragik des Lebens, sich nähern konnten. Aber auch in diesem Fall war es unmöglich sich mit der Dimension der Übertragung des schöpferischen Potentials, mit der Michelangelo die Tragik des menschlichen Lebens in seiner Kunst behandelt hat, zu befassen, da für den Manierismus die Tragik Michelangelos nur in der Anschaulichkeit der Schwere erkennbar war. Aus diesem Grund war Sedlmayr der Ansicht, dass der Ursprung manieristischer Formen nicht Michelangelos Verständnis der Tragik des Lebens als einer Erfassung der geistigen Beziehung zur Welt war, sondern lediglich seine Anschaulichkeit der Tragik. Es handelte sich nicht, wie Dvořák darlegte, um eine inhaltliche Wechselbeziehung zwischen der Tragik im Michelangelos Spätwerk und dem Manierismus, sondern lediglich um die Möglichkeit einer formalen Weiterentwicklung von Michelangelos Tragikverständnis. Deswegen stand, nach Sedlmayr, die Kunst des Manierismus Michelangelos Formen nur dann nahe, wenn der manieristische Künstler in seiner Form sein eigenes Verständnis der Tragik des Lebens veranschaulichte, wenn er seine individuelle „geistige Beziehung zur Welt“ erfasste. Das ist der Grund, warum Hans Sedlmayr zwanzig Jahre nach Dvořák überzeugt war, dass dem „Manierismus [...] auch ganz das Kraftvolle von Michelangelos Kunst“ fehle, denn das bestimmende, formbildende Gestaltungsprinzip von Michelangelos später Kunst „der unauflösbare tragische Konflikt“ war, der „in diesem strengen Sinn tragische Kunst ist seither nicht wieder gekommen.“

*die Entwicklung der kunsthistorischen Methode*, Hrsg. L.D. Ettlinger, S. Krenn, M. Pippal, Wien, Köln und Graz, 1984, S. 45–52.

<sup>100</sup> Zum Wandel der späten kunstgeschichtlichen Methode von Dvořák siehe H. AURENHAMMER, *Max Dvořák (1874–1921). Von der historischen Quellenkritik zur Kunstgeschichte als Geistesgeschichte*, in *Österreichische Historiker. Lebensläufe und Karrieren 1900–1945*, Bd. 2., Hrsg. K. Hruza, Wien, Köln und Weimar, 2012, S. 169–200.

Sedlmayr war überzeugt, dass Michelangelo gezeigt habe, dass für den Menschen sein Zwiespalt zwischen Leib und Körper die tragische Bestimmung seines, niemals erfüllbaren Wesens war und zwar deswegen, weil der Mensch nie in der Lage sein wird durch seine Kraft eine überpersönliche Macht zu überwinden. Dvořák interpretierte die Tragik als das Bemühen eines Menschen um eine Störung objektiv gegebener Grenzen durch den Ausdruck seiner subjektiven Welt, bevor er seine – tragische – Erfüllung erreicht. Mit anderen Worten: Nach Dvořák konnte die Tragödie überwunden werden, indem man sich der Transformationen der Zeit bewusst wurde, als Bedingung für die Möglichkeit, die etablierten Formen zu sprengen, indem man den Inhalt der Realität im Sinne einer Suche nach adäquaten Mitteln zum Ausdruck ihres (tragischen) Wesens subjektiviert, was Hans Sedlmayr als Standpunkt seiner Interpretation zwanzig Jahre später, trotz seines Bezugs auf Dvořáks Werk nicht weiterführte, sondern neu formulierte. In seiner Interpretation der Kunst Michelangelos war die Tragik nicht mehr in einer inneren Äußerung des Menschen, der mit seinem Ausdruck in ein Ungleichgewicht zu den Formen der äußeren Wirklichkeit eintritt, da er sich bemüht ihren Inhalt zu erfassen, verankert, sondern sie war ein äußerer Standpunkt der Realität, der die innere Bedeutung des Menschen bestimmte. Dieser wurde deswegen nicht nur durch das subjektive *Erleben* der Zeit neu definiert, wie es Dvořák in Michelangelos Kunst im Sinne eines schöpferischen Prinzips neuer Kulturformen sah, sondern durch die äußere *Unausweichlichkeit* der Zeit, wie Sedlmayr sie mit der Formulierung „Schwere des Lebendigen“ in Michelangelos später Kunst festmachte. Nach Sedlmayrs Auffassung bot somit die Tragik im Spätwerk Michelangelos für den Manierismus nicht mehr eine Möglichkeit zur Transzendenz der Gegenwart, wie Dvořák überlegt hatte (die Tragik von Michelangelos später Kunst als schöpferischer Impuls des Manierismus), sondern, da der Inhalt der Gegenwart die Bedeutung der Formen der Vergangenheit bestimmte, musste sie als die Grundlage einer neuen Wirklichkeit angenommen (die Tragik des Manierismus als Definition von Michelangelos Tragik).

Die Verschiebung im Verständnis der Bedeutung der Tragik kann als eine Folge historischer Umstände interpretiert werden. Hans Aurenhammer zeigt nämlich, dass Dvořák nach 1918 seine Kunstgeschichte unter der Voraussetzung seiner Gegenwart konzeptualisierte – er interpretierte die historische Kunst indem er sie auf seine eigene Gegenwart und ihre (kunst-) historischen Wandlungen bezog.<sup>101</sup> Aurenhammer zeigte auch, dass Sedlmayrs Engagement in die Politik des Nationalsozialismus am Ende der dreißiger und zu Beginn der vierziger Jahre des 20. Jahrhunderts nicht primär im Rassenhass, sondern in einer nostalgischen Sehnsucht nach der Rückkehr einer

<sup>101</sup> H. AURENHAMMER, *Max Dvořák, Tintoretto und die Moderne. Kunstgeschichte „vom Standpunkt unserer Kunstentwicklung“ betrachtet*, „Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte“ 49, 1996, S. 9–39.

Österreich-Ungarischen Konzeptualisierung von Mitteleuropa verwurzelt war.<sup>102</sup> Akzeptieren wir Aurenhammers, auf sorgfältiger Archivforschung basierende Interpretationen, dann erscheint das Interesse beider Wiener Kunsthistoriker an der Tragik im Spätwerk Michelangelos nicht nur als reiner Zufall: Dvořák und Sedlmayr verstanden das Ende des Österreichisch-Ungarischen Kaiserreiches als eine Tragödie ihres bisherigen Lebens. Darauf deuten sowohl Dvořáks Enttäuschung über den Abtransport von Werken italienischer Kunst aus Wien nach dem Ende des Krieges,<sup>103</sup> als auch Sedlmayrs Nostalgie nach seiner Jugend in Österreich-Ungarn, die er als das „Goldene Zeitalter“ bezeichnete.<sup>104</sup> Dvořák, der zwischen 1909 und 1921 als ordentlicher Professor an der Wiener Universität arbeitete, entwickelte seine kunsthistorische Methode als einen Bestandteil der monarchistischen Ideologie, deren Inhalt er nach 1918 umformulieren musste.<sup>105</sup> In vergleichbarer Situation befand sich auch Sedlmayr, der von 1936 bis 1945 als ordentlicher Professor an der Wiener Universität beschäftigt war und die Methode der Wiener Schule an die veränderte historische Situation, an den Wandel vom demokratischen zum totalitären System anpassen musste. Bei diesen beiden Wiener Kunsthistorikern entsteht das Interesse an der Tragik im Spätwerk Michelangelos im Augenblick der Veränderung ihrer gegenwärtigen Realität, zu einer Zeit, in der sie vor der Notwendigkeit einer Auseinandersetzung mit den alten Denkkonzepten stehen. Dabei ist, nach Dvořáks Auffassung, die Tragik der Situation nach dem Zerfall von Österreich-Ungarn eine Möglichkeit zur Neuformulierung eines alten kulturellen Inhalts als neue Gesellschaftsformen, während bei Sedlmayr ist sie, in Verbindung mit der Politik des Nationalsozialismus, eine Voraussetzung zur Erlangung eines neuen gesellschaftlichen Inhalts für alte kulturellen Formen.

Wenn wir diese Prämisse akzeptieren, wird es deutlicher, warum 1940 Sedlmayr an Dvořák anknüpfte und zugleich seine Interpretation der Tragik im Spätwerk

Michelangelos revidierte: Dvořáks Interpretation der Tragik in Spätwerk Michelangelos bot Sedlmayr die Möglichkeit, eine direkte geistige Beziehung zwischen einem untergegangenen gedanklichen Konzept und der nachfolgenden gesellschaftlichen Entwicklung zu schaffen. Die Methode zur Untersuchung der Kunstgeschichte, die Dvořák 1920 schuf, also die Interpretation der künstlerischen Welterfahrung, die ihr Inhalt in der Form veranschaulicht, half Sedlmayr die, in seiner kunsthistorischen Methode in den dreißiger Jahren weiterhin gültige Dichotomie von Form und Inhalt zu überwinden und führte ihn zur Formulierung des „anschaulichen Charakters“ als des bestimmenden Interesses der kunsthistorischen Forschung. Denn mit dieser Methode der Untersuchung eines Kunstwerks, wie wir es in der Interpretation der Schwere als Anschaulichkeit der Tragik von Michelangelos Kunst gesehen haben, enthüllte sie ihren eigenen Ursprung, der in den Wandlungen der *geistigen Beziehung des Künstlers zur Welt* verankert war. Deswegen ist es nicht zufällig, dass Sedlmayr, wie auch Dvořák, im Spätwerk Michelangelos das Interesse an der Tragik als etwas „allgemein Menschliches“ empfand, und auch nicht, dass wir den Begriff der Tragik, wie wir ihn in dem Buch *Über Michelangelo. Versuch über die Ursprünge seiner Kunst* von 1940 finden, als ein Vermächtnis des späten kunsthistorischen Denkens von Max Dvořák in der Kunstgeschichte von Hans Sedlmayr betrachten können.<sup>106</sup>

<sup>102</sup> Idem, *Zäsur oder Kontinuität? Das Wiener Kunsthistorische Institut im Ständestaat und im Nationalsozialismus*, „Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte“ 53, 2005, S. 11–54.

<sup>103</sup> M. DVOŘÁK, *Ein Brief an die Italienischen Fachgenossen*, in H. TIETZE, *Die Entführung von Wiener Kunstwerken nach Italien: eine Darlegung unseres Rechtsstandpunktes, mit einem offenen Brief an die italienischen Fachgenossen von Dr. Max Dvořák*, Vienna, 1919, S. 3–9. Siehe auch J. BLOWER, *Max Dvořák and the Austrian Denkmalpflege at War*, „Journal of Art Historiography“ 1, 2009 ([https://arthistoriography.files.wordpress.com/2011/02/media\\_139127\\_en.pdf](https://arthistoriography.files.wordpress.com/2011/02/media_139127_en.pdf), aufgerufen am 18. 1. 2021).

<sup>104</sup> H. SEDLMAYR, *Das Goldene Zeitalter. Eine Kindheit*, München-Zürich, 1986.

<sup>105</sup> Zum breiteren Zusammenhang der Entstehung und der Funktionsweise des Instituts für Österreichische Geschichtsforschung im Kontext der Wandlungen der Monarchie siehe T. WINKELBAUER, *Das Fach Geschichte an der Universität Wien. Von den Anfängen um 1500 bis etwa 1975*, Wien, 2018, S. 74–88, 96–100.

<sup>106</sup> Der Verfasser bedankt sich herzlich bei Prof. Tomáš Hlobil für das sorgfältige Lektorat des Textes und für wichtige Anregungen zur Vertiefung seiner Argumentation. Der Verfasser dankt auch Prof. Josef Vojvodík für seine wertvollen Ratschläge und für die endlosen Gespräche über die Probleme der Wiener Schule der Kunstgeschichte, und auch die Redaktion des *Folia Historiae Artium* für die sorgfältige redaktionelle und sprachliche Bearbeitung des Textes. Die Arbeit ist ein Teil des Postdoktorandenprojekts „Die Wiener Schule der Kunstgeschichte und Michelangelo Buonarroti: Max Dvořák und seine Schüler Jaromír Pečírka, Charles de Tolnay, Hans Sedlmayr“, die am Institut für Kunstgeschichte der Tschechischen Akademie der Wissenschaften entsteht.

## SUMMARY

Tomáš Murár

TRAGEDY IN THE ART OF MICHELANGELO AS  
A LEGACY OF MAX DVOŘÁK IN THE ART-HISTORI-  
CAL SCHOLARSHIP OF HANS SEDLMAYR

The study deals with Hans Sedlmayr's book *Über Michelangelo. Versuch über die Ursprünge seiner Kunst* [On Michelangelo. An Essay in the Origins of his Art] from 1940 and demonstrates that it had been influenced by Max Dvořák's art-historical scholarship emerging around 1920. Sedlmayr's book on Michelangelo has been so far neglected in the research of his art-historical scholarship, except for some general statements about the writing this book as means of his coming to terms with the death of his parents and his first wife. Owing to this omission, the way how the scholar dealt with the legacy of Max Dvořák's late art historical thinking has been overlooked, even though the latter's studies are the crucial reference for Sedlmayr's understanding of Michelangelo's art, which Sedlmayr interpreted in 1940 as tragic, closely to how Dvořák had understood Michelangelo's art as the source for the art of Mannerism.