

Thomas Pöpper

Skandalöse Dionysien. Zu Michelangelos *Bacchus* als Theaterfigur und seiner *tazza* als Requisit. Nebst einer Anmerkung zu Jean Cocteaus Illustrationen seiner gleichnamigen Tragikomödie

KARDINAL: Perbacco ...!
(Jean Cocteau, *Bacchus*, II, 6)¹

Vorspiel auf dem Theater: Cocteau's Bacchus

Kunstskandale, vor allem solche der Theaterwelt, beben lange nach. Bis heute gilt die Uraufführung von Jean Cocteau (1889–1963) Tragikomödie *Bacchus* in Paris im Jahr 1951 als ein Tabubruch.² Im *Figaro littéraire* und im *France Soir* zur Pressefehde medialisiert, entwickelte sich ein hitziger Schlagabtausch und aus diesem eine regelrechte »Bacchus-Affäre«.³ François Mauriac (1885–1970) warf dem Dichter, der wenig später, 1955, zu einem der ›Unsterblichen‹ der Académie française geadelt werden sollte, Gotteslästerung vor. Der Angeprangerte revanchierte sich, indem er den bekennenden Katholiken und nachmaligen Träger des Literatur-Nobelpreises (1952) der

¹ Der umgangssprachliche Ausruf (ital. auch *Per bacco*; im franz. Original: »Per Baccho...«) bedeutet wörtlich ›Beim Bacchus!‹, sinngemäß ›(Zum) Donnerwetter!‹. Benutzte Ausgabe: Jean Cocteau, *Bacchus. Tragikomödie in drei Akten*, übers. von Charles Regnier und Gerd von Rhein, mit Zeichnungen von Jean Cocteau, München / Wien / Basel 1954. Vgl. auch Jean Cocteau, *Théâtre. Édition ornée par l'auteur* [...], 2 Bde., Paris 1957, Bd. 2, S. 367–464.

² Siehe <https://de.wikipedia.org/wiki/Theaterskandal> [letzter Zugriff: 26.02.2021]. Zu Cocteau siehe zum Beispiel Susanne Winter, Jean Cocteau und die Schwierigkeit zu sein, in: Christopher F. Laferl und Anja Tippner (Hg.), *Leben als Kunstwerk. Künstlerbiographien im 20. Jahrhundert* [...], Bielefeld 2011, S. 59–84.

³ *Jean Cocteau. Gemälde, Zeichnungen, Keramik, Tapisseries, Literatur, Theater, Film, Ballett*, hg. von Jochen Poetter unter Mitarb. von Dirk Teuber, Ausst.-Kat. Baden-Baden, Staatliche Kunsthalle, Köln 1989, S. 158.



1. Jean Cocteau (stehend) und Gustaf Gründgens (als Kardinal), Foto anlässlich der deutschen Erstaufführung des *Bacchus* am Düsseldorfer Schauspielhaus, 1952

Unbildung bezichtigte. Bitterböse formulierte Cocteau sogar eine ›Anklage‹ gegen seinen Kritiker (›J'accuse ...‹).⁴

Wovon handelt das Stück, das noch im selben Jahr auf Französisch, zwei Jahre später auf Deutsch im Druck erschien und welches das letzte große Theaterwerk seines Autors bleiben sollte? Kurz gesprochen, spielt *Bacchus* in einem deutschen Städtchen um das Jahr 1523. ›Spielen‹ ist hierbei in einem Doppelsinn zu verstehen. Denn das in besagtem Ort alle fünf Jahre stattfindende Winzerfest verlangt nach einem schauspielenden Weingott, den der wohlgestalte Bauernjunge Hans zu verkörpern auserwählt wurde. Zeitlebens als ›Idiot‹ und ›Dorftölpel‹ verspottet, wird dieser nun ›König und Gott‹ für eine Woche, ausgestattet mit allen Lizenzen. Bravourös declamiert er in seiner karnevalesken Maskerade reformatorische Protestreden gegen alles,

was der Kirche und dem Feudalstaat heilig ist. Als Exponent der alten Ordnung und Hans' Gegenspieler avanciert ein wohlwollender Kardinal. Man ahnt es bereits: Es passiert, was passieren muss, die Dionysien – und mit ihnen Hans' idealistische Utopie – enden bühnengerecht tragisch.

Das anarchisch-blasphemische Spiel mit dem Sakrosankten erfuhr unter der Regie von Gustaf Gründgens (1899–1963), der in der deutschen Erstaufführung, veranstaltet 1952 am Düsseldorfer Schauspielhaus, auch den Kardinal gab, großen Applaus (Abb. 1). Dies auch, weil, wie der Rezensent der *Zeit* beanstandete, der Regisseur dem Stück seinen aufrührerischen Stachel genommen hatte. »[D]ie Lacher«, gab er weiter zu Protokoll, seien »nicht auf dem geistigen Niveau des anwesenden Autors« gewesen.⁵

4 Vgl. ebd., S. 146–156, hier S. 155 (Céline Giteau) und S. 158–162.

5 Johannes Jacobi, Cocteau-Premiere [...], in: *Die Zeit* 43 (1952), URL: www.zeit.de/1952/43/cocteau-premiere-in-duesseldorf. Vgl. auch magazin.spiegel.de/EpubDelivery/spiegel/pdf/21978090 [letzte Zugriffe: 09.09.2021].

Soweit, so bedauerlich. Was aber hat diese Episode aus der jüngeren Geschichte der Theaterskandale – möglicherweise – mit unserem in der Überschrift benannten frühneuzeitlichen Skulpturenthema zu tun? Nun, die Antwort auf diese Frage sei am Schluss versucht. Halten wir zunächst nur fest, dass die wichtigsten *dramatis personae* in dem einen wie auch in dem anderen Fall die gleichen (wenn auch natürlich nicht dieselben) sind: Außer dem paganen Wein- und Theatergott, genauer gesagt: dessen Mimen, und einem listigen, durchaus nicht missgünstigen Kardinal, ist dies – wenngleich in einem generelleren Sinn – die stereotypische Figur des willentlich oder unwillentlich missverstandenen Künstlers. Übrigens, dass Cocteau scheiternder Bacchus-Akteur mit bürgerlichem Namen Hans heißt, deutsch für Jean, ist vielleicht kein Zufall. Damit zu dem anderen in der Überschrift genannten *enfant terrible*, nämlich:

Michelangelos Bacchus, oder ...

HERZOG: Aber er [Bacchus] ist der Mittelpunkt eines Skandals –
er ist der Skandal selbst!
(Jean Cocteau, *Bacchus*, II, 11)

In der Echokammer der Kunstskandale steht auch Michelangelos (1475–1564) marmorne Verkörperung des Bacchus-Sujets, ein Jugendwerk des damals 21-Jährigen. Bis heute erntet die 1496/1497 in Rom geschaffene, leicht überlebensgroße Aktskulptur an ihrem Verwahrort, dem Museo Nazionale del Bargello in Florenz, verschämt scheele Blicke (Abb. 2).⁶ Ich möchte behaupten, dies hängt – auch – mit *Bacchus'* Bühnennaturell zusammen. Von der Forschung wurde diese Wesensart bislang allerdings übersehen.⁷

6 Inv.-Nr. 10 S (94), <https://www.bargellomusei.beniculturali.it/opere/bargello/90/bacco/> [letzter Zugriff: 11.09.2021]. Vgl. Raphael Rosenberg, »Le vedute della statua«. Michelangelos Strategien zur Betrachterlenkung, in: Alessandro Nova und Anna Schreurs (Hg.), *Benvenuto Cellini. Kunst und Kunsttheorie im 16. Jahrhundert*, Köln / Weimar / Wien 2003, S. 217–235, hier S. 229 (»Was Michelangelo bezweckt, ist die Verunsicherung des Betrachters [...]«).

7 Siehe grundlegend Frank Zöllner, Christof Thoenes und Thomas Pöpper, *Michelangelo. Das vollständige Werk*, Neuausg., Köln 2014, S. 25–26, S. 373–374, Kat.-Nr. S7 (Frank Zöllner); Sergio Risaliti und Francesco Vossilla, *Il Bacco di Michelangelo. Il dio della spensieratezza e della condanna*, Florenz 2007; *Giovinezza di Michelangelo*, hg. von Kathleen Weil-Garris Brandt und Cristina Acidini Luchinat, Ausst.-Kat. Florenz, Palazzo Vecchio und Casa Buonarroti, Florenz / Mailand 1999, S. 362–365, Kat.-Nr. 54 (Eike D. Schmidt); Joachim Poeschke, *Die Skulptur der Renaissance in Italien*, Bd. 2: *Michelangelo und seine Zeit*, München 1992, S. 73–75, und Paola Barocchi, *Il Bacco di Michelangelo / Michelangelo's Bacchus*, Florenz 1982. Weitere Literaturnachweise bei Thomas Pöpper, *Michelangelos*



2. Michelangelo, *Bacchus*, 1496/1497, Marmor, Höhe mit/ohne Basis: 207/190 cm,
Florenz, Bargello, Aufnahme vor 1997

3. Michelangelo,
Bacchus, 1496/1497, Detail des
Oberkörpers und der
Rechten mit Weinschale,
Marmor, Florenz, Bargello,
Aufnahme 2004



Damit ist das Thema benannt: Zu klären wird sein, was Michelangelos Statue zur Theaterfigur macht und, natürlich, worin das Skandalon der *mise en scène* besteht. In dieser Perspektive wird der Trinkschale (ital.: *tazza*) in *Bacchus'* Rechter eine Schlüsselrolle zukommen (Abb. 3).⁸ Über das doppeltehenkelte Gefäß wurde schon mehrfach nachgedacht. Einmal wurde es als mystisches Utensil,⁹ ein andermal als kompositorisches Element erörtert.¹⁰ Die Faktur wurde als florentinisch-quattrocentesk beschrieben,¹¹ als antikisierend etikettiert, aber auch als unklassisch moniert.¹² Sogar als dezidiert anti-klassisch wurde sie apostrophiert.¹³ Einmal galt sie als »un'elegante coppa«, ein andermal als »derbbäuchig« und »grobprofilirt [sic]«, um nur einige der irritierend diskrepanten Charakterisierungen aufzuzählen.¹⁴

Requisiten. Beobachtungen zum ›Bacchus‹ (Florenz), zum ›Hl. Petronius‹ (Bologna) und zu einem Seligen des ›Jüngsten Gerichts‹ (Vatikanstadt) [...], Zwickau 2021, S. 37–38.

- ⁸ Das Folgende basiert im Wesentlichen auf Pöpper 2021 (Anm. 7). Für den vorliegenden Beitrag musste das dort ausführlich entwickelte Argument stärker pointiert werden.
- ⁹ Hans Mackowsky, *Michelangelo* [1908], 4. Aufl., Berlin 1925, S. 29.
- ¹⁰ Hans Kauffmann, *Bewegungsformen an Michelangelostatuen*, in: Kurt Bauch (Hg.), *Festschrift für Hans Jantzen*, Berlin 1951, S. 141–151, hier S. 143.
- ¹¹ Heinrich Wölfflin, *Die Jugendwerke Michelangelos* [1891], eingel. von Joseph Imorde, komm. und bearb. von Karolina Zgraja unter Mitarb. von Leonora Kugler und Noemi Bearth, Basel 2020, S. 71 und Cristina Acidini Luchinat, *Michelangelo – der Bildhauer*, Berlin 2010, S. 38.
- ¹² Ilona Wolff, *Der Bacchus von Michelangelo. Aspekte des Paragone oder: Ein Wettstreit mit der Antike*, Saarbrücken 2016, S. 20.
- ¹³ Luba Freedman, *Michelangelo's Reflections on Bacchus*, in: *Artibus et Historiae* 24 (2003), Nr. 47, S. 121–135, hier S. 129.
- ¹⁴ Marco Palumbo, *Michelangelo e l'iconologia del suo ›Bacco‹*, in: *L'artista* 2014/2015 (2016), S. 6–11 und S. 274, hier S. 6; Wölfflin 2020 (Anm. 11), S. 71.

Bevor wir die Schale erneut betrachten und – das sei vorweggenommen – als theatrales Requisit kontextualisieren wollen, seien einige Fakten referiert: Auftraggeber und Käufer des *Bacchus* war niemand Geringeres als Raffaele Sansoni Riario (1460–1521), Kardinal von San Giorgio in Velabro, Großneffe Papst Sixtus' IV. und einer der reichsten und mächtigsten Männer Roms.¹⁵ Als Kämmerer (*camerlengo*) des Pontifex und, in Zeiten der Sedisvakanz, Sachwalter des Heiligen Stuhls, war er einer der prominentesten Exponenten der Kirche. Eigentümer des *Bacchus* wurde indes Riarios weltlicher Nachbar, Freund und Bankier Jacopo Galli (auch Gallo; gest. 1505). Daran kann nach Auskunft der von Michael Hirst aufgefundenen Dokumente kein Zweifel bestehen.¹⁶ Zwei Biografen und Vertraute Michelangelos – Ascanio Condivi (1525–1574) und Giorgio Vasari (1511–1574) – bezeugen dessen ungeachtet Galli als Auftraggeber – und zwar wider besseres Wissen.¹⁷ Es handelt sich offenkundig um eine taktische Desinformation, um *fake news*. Die dahinterstehende Absicht wird uns aber leider nicht weiter beschäftigen können.

Richtig ist jedenfalls, in Gallis *casa* – das Haus lag in unmittelbarer Umgegend zu Riarios Palast – hat Michelangelo während seines Romaufenthaltes gewohnt, und in Gallis *vigna*, einem innerstädtischen Gartenidyll, hat er die Skulptur aller Wahrscheinlichkeit nach geschaffen. An diesem Ort wurde sie auch, nachdem Riario sie Galli klandestin, ohne Aufsehen zu erregen, buchstäblich auf dem kürzesten Weg, ja übern Gartenzaun gewissermaßen, überlassen hatte, bis in die 70er-Jahre des 16. Jahrhunderts bestaunt, gezeichnet und beschrieben.¹⁸ Dann wurde *Bacchus* nach Florenz verkauft, wo er sich, nach einigen weiteren Umzügen und Neuinszenierungen, bis heute befindet.

Was wir nicht sicher wissen, ist, unter anderem, 1) für welchen Ort und welchen Kontext die Skulptur ursprünglich geschaffen worden war, 2) warum Riario seinen *Bacchus* zurückwies sowie 3) weshalb der Kardinal sich der Skulptur auf elegante Weise entledigte und sie seinem Nachbarn überantwortete.

Gehen wir zur Klärung der Reihe nach vor; zunächst zum ersten Punkt, der Frage nach dem Lokal: Bei dem Bestimmungsort des *Bacchus* dürfte es sich, wie

¹⁵ Vgl. Stefania Pasti, Il cardinal camerlengo Raffaele Riario committente d'arte fra tradizione e innovazione, in: *Roma nel Rinascimento. Bibliografia e note* (2019), S. 31–41.

¹⁶ Michael Hirst, Michelangelo in Rome. An Altar-Piece and the ›Bacchus‹, in: *The Burlington Magazine* 123 (1981), Nr. 943, S. 581–593, hier S. 593; Kathleen Weil-Garris Brandt und Nicoletta Baldini, Cronologia ragionata [...], in: *Ausst.-Kat. Florenz 1999* (Anm. 7), S. 435–451, hier S. 442–444.

¹⁷ Ascanio Condivi, *Das Leben des Michelangelo Buonarroti*, neu übers. und kommentiert von Ingeborg Walter, Berlin 2018, S. 34–37; Giorgio Vasari, *Das Leben des Michelangelo*, neu übers. von Victoria Lorini, hg., komm. und eingel. von Caroline Gabbert, Berlin 2009, S. 47–49.

¹⁸ Kathleen Weil-Garris Brandt, Michelangelo a Roma. Il giardino dei Galli, in: *Ausst.-Kat. Florenz 1999* (Anm. 7), S. 349–351, hier S. 350 mit Kat.-Nr. 53.

allgemein angenommen wird, um die neue Residenz des Kardinals handeln, den Palazzo Riario, später nur noch *Cancelleria* (Kanzlei) genannt und damals wie heute einer der größten und beeindruckendsten Renaissance-Paläste der Ewigen Stadt. Obschon in den 1490er-Jahren noch eine Baustelle, beherbergte er damals einige der aufsehenerregendsten Antiken Roms, unter anderem die über vier Meter hohe *Melpomene*, heute ein Highlight des Pariser Musée du Louvre.¹⁹ Als die kolossale Theatermuse (ihr ergänztes Attribut ist die tragische Maske) erstmals gezeichnet wurde, hatte sie ihren Ort im Innenhof des Riario-Palastes (Abb. 4).²⁰

Das wird kein Zufall gewesen sein. Der Hausherr war, man kann es nicht anders sagen, ein Theaterenthusiast durch und durch. Er gehörte dem Zirkel von Giulio Pomponio Leto (1428–1498) an, der die Wiederbelebung des antiken Dramas nach Kräften betrieb.²¹

Zu diesem Zweck förderte der Kardinal Übersetzungen von Theaterstücken, ließ Bühnen errichten und stattete Aufführungen aus. Mehr als einmal agierte Riario als eine Art Theaterimpresario *avant la lettre*; er schrieb sogar selber ein Stück. Und mehrfach schon diente sein vormaliges Domizil als Theaterkulisse.²² Die *Cancelleria*



4. *Melpomene*, 1. Jahrhundert v. Chr. (?), Marmor, Höhe: 458 cm, u. a. rechter Arm, Hände und Maske ergänzt, Paris, Musée du Louvre

¹⁹ Inv.-Nr. MR 269 (Ma 411), <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/clo10277748> [letzter Zugriff: 11.09.2021]. Vgl. Michaela Fuchs, *Untersuchungen zur Ausstattung römischer Theater in Italien und den Westprovinzen des Imperium Romanum*, Mainz 1987, S. 5–11 mit Kat.-Nr. EII3.

²⁰ Flavia De Nicola, Nuove acquisizioni sulla prima attività romana di Michelangelo Buonarroti connessa con l'Umanesimo dei Pomponiani, in: *Icoxilòpoli* 2 (2020), S. 605–636, hier S. 614–615 mit Anm. 77.

²¹ Siehe hierzu Vladimiro Zabughin, *Giulio Pomponio Leto. Saggio critico* [...], 2 Bde., Rom 1909–1912, Bd. 1, S. 225–229.

²² Heinz Kindermann, *Theatergeschichte Europas*, Bd. 2: *Das Theater der Renaissance*, Salzburg 1959, S. 36.

sollte alles dies noch in den Schatten stellen:²³ Im 15. Jahrhundert nahm man an, dass sie auf den Ruinen des Pompeius-Theaters errichtet wurde, des ersten dauerhaften, aus Stein gebauten römisch-antiken Theaters überhaupt. Als sicher gilt, dass Riarios neue Residenz ein Theater umfassen sollte, und zwar als baulich integralen Bestandteil und wahrscheinlich im Innenhof. Allerdings blieb der Plan aus verschiedenen Gründen, denen hier nicht weiter nachgegangen werden kann, unausgeführt. Mit an Sicherheit grenzender Wahrscheinlichkeit ist jedenfalls anzunehmen, dass Michelangelo *Bacchus* als Personifikation des mythologischen Erfinders und Protektors des Theaters im Innen- beziehungsweise Bühnenhof des Palastes repräsentativ Aufstellung nehmen und solcherart die Rolle des *genius loci* verkörpern sollte.

Doch dazu sollte es, wie oben angedeutet, nicht kommen; damit zum zweiten offenen Punkt, der Annahmeverweigerung. Es gibt hinreichend Anlass anzunehmen, dass der Kardinal ›seinen‹ *Bacchus* zurückwies, weil ihm dieser, salopp gesagt, nicht gefiel – oder nicht gefallen durfte. Kaum wird es sich dabei um eine Ablehnung des ikonografischen Themas an sich gehandelt haben. Vielmehr wird der Grund entweder im Stil, im Darstellungsmodus der Götterstatue liegen oder aber in einem mehr oder weniger unerwarteten Umschlag der Rahmenbedingungen – womöglich sogar des kirchenpolitischen Klimas (dazu weiter unten). So oder so, der Schlüssel wird in Riarios Sinneswandel liegen.

Zu diesem Problem können hier nur cursorische Annäherungsversuche unternommen werden; zunächst zur ästhetischen Frage: Eine verführerische Fantasie wäre es, sich vorzustellen, dass Riario – wie später der viktorianische Autor John A. Symonds (1840–1893) – beim Betrachten der *all'antica*-Skulptur dachte, *cum grano salis* versteht sich: »If Michelangelo meant to carve a Bacchus, he failed; if he meant to imitate a physically desirable young man in a state of drunkenness, he succeeded.«²⁴

Doch zurück zu den Fakten: Wahr ist, dass Riarios Palast nicht nur seine private Wohnstatt war, sondern, wie schon der Rufname nahelegt, zugleich die offizielle Residenz des *camerlengo* und damit de facto Amtssitz des Heiligen Stuhls (*de jure* ist er es erst seit 1517, seit der Riario abgezwungenen Konfiskation – aber das ist wieder ein anderes Thema). Man wird jedenfalls nicht fehlgehen, an diesem Ort in Fragen des *decorum*, also hinsichtlich Schicklichkeit und Angemessenheit, aber auch in puncto Dezenz höchste Maßstäbe anzulegen. Dass Michelangelos *Bacchus* mit diesem Anspruch konfigurierte, dürfte auf der Hand liegen. Wie schon von

²³ Siehe hier und im Folgenden Christoph Luitpold Frommel, Raffaele Riario, la Cancelleria, il teatro, e il ›Bacco‹ di Michelangelo, in: Ausst.-Kat. Florenz 1999 (Anm. 7), S. 143–148, hier S. 146.

²⁴ John A. Symonds, *The Life of Michelangelo Buonarroti Based on Studies in the Archives of the Buonarroti Family in Florence* [1893], 2 Bde., 2. Aufl., New York 1893, Bd. 1, S. 61.

Zeitgenossen des Cinquecento und erst recht von der Forschung seit dem 19. Jahrhundert immer wieder betont, sei der *Bacchus* allzu profan aufgefasst,²⁵ beirrend androgyn,²⁶ mit einem »Übermaß an Fettgewebe unter der Haut« aufgepolstert.²⁷ Er wirke naturhaft,²⁸ wild,²⁹ frivol,³⁰ ja in seiner Aufmachung als Torkelnder nachgerade peinlich und unanständig,³¹ wenn nicht gar lächerlich und verweichlicht.³² Als aufgedunsener Schlemmer und Trinker, der mit einer Weinschale daherkomme, wurde er sogar als brutal und vulgär wahrgenommen.³³ Mit einem Wort aus dem Theaterjargon: allzu outriert, also übertrieben, überzeichnet.

Aber was genau lässt den Griechengott wie einen über die Stränge schlagenden »nackte[n] junge[n] Kerl«³⁴ von virilen »achtzehn Jahren«³⁵ erscheinen? Wieso wirkt er so wenig *godlike*?³⁶ Nun, am olympischen *code of conduct*, vor allem aber an der älteren Kunstkonvention gemessen, muss Michelangelos *Bacchus* tatsächlich anti-klassisch wirken, um nicht zu sagen: wie eine Parodie seiner selbst.³⁷ Berauschtigkeit und Kontrollverlust bis in die Glieder haben von ihm Besitz ergriffen. Sein kontrastisches Stehen ist eigentlich gar keins. Man hat dem Gott daher schon die Kategorie der Standfigur strittig gemacht und seine Haltung »eine Art Persiflage« oder gar »Verhöhnung« genannt.³⁸ Kalauernd ließe sich von einer Schwangfigur sprechen.

25 Raffaele Maffei da Volterra (1451–1522): »quamquam profanum ut tamen operosum Bacchi signum«; zit. nach Frommel 1999 (Anm. 23), S. 147.

26 Vasari 2009 (Anm. 17), S. 47: »In dieser Figur [*Bacchus*] sieht man, daß er [Michelangelo] eine Art Mischung herrlich gelungener Gliedmaßen angestrebt hat und dabei vor allem die jugendliche Schlankheit der männlichen Figur in Verbindung mit den fleischigen Rundungen eines weiblichen Körpers eingefangen hat [...]«. Vgl. Rona Goffen, *Renaissance Rivals. Michelangelo, Leonardo, Raphael, Titian*, New Haven, CT / London 2002, S. 99 (»bigendering«).

27 Acidini Luchinat 2010 (Anm. 11), S. 50.

28 Kauffmann 1951 (Anm. 10), S. 141 (»Menschenbild als Naturwesen«).

29 Palumbo 2016 (Anm. 14), S. 9 (»un aspetto ferino«).

30 Frommel 1999 (Anm. 23), S. 147.

31 Howard Hibbard, *Michelangelo*, New York / London 1974, S. 41 (»disconcerting«); Ralph Lieberman, Regarding Michelangelo's ›Bacchus‹, in: *Artibus et Historiae* 22 (2001), Nr. 43, S. 65–74, hier S. 65 (»indecorous«).

32 Goffen 2002 (Anm. 26), S. 101 (»ridiculous and effete«).

33 Wölfflin 2020 (Anm. 11), S. 72; Edgar Wind, *Heidnische Mysterien in der Renaissance*, Frankfurt am Main 1987, S. 206.

34 Wölfflin 2020 (Anm. 11), S. 71. Vgl. Symonds 1893 (Anm. 24), S. 59–60 (»terrestrial young man«).

35 Siehe Condivi 2018 (Anm. 17), S. 37.

36 Vgl. Johannes Wilde, *Michelangelo. Six lectures* [...], hg. von John Shearman und Michael Hirst, New York 1991, S. 33 (»not the image of a god«).

37 Vgl. zum Beispiel Goffen 2002 (Anm. 26), S. 102 (»the Bacchus echoes the parodistic interpretations«).

38 Vgl. Kauffmann 1951 (Anm. 10), S. 141–144; Kerstin Schwedes, ›Historia‹ in ›statua‹. *Zur Eloquenz plastischer Bildwerke Michelangelos im Umfeld des Christus von Santa Maria sopra Minerva in Rom*, Frankfurt am Main / Berlin / Bern 1998, S. 156; Zöllner / Thoenes / Pöpper 2014 (Anm. 7), S. 26.



5. Michelangelo, *Bacchus*, 1496/1497,
Detail der Tierfratze, Marmor,
Florenz, Bargello, Aufnahme vor 1950

Offensichtlich ist jedenfalls, dass Gleichgewichtsstörungen in Folge von Weinkonsum dem Jüngling ein Höchstmaß an Energie abfordern, um weder den Muskeltonus noch das Equilibrium zu verlieren. Die Aktskulptur tritt als Balanceakt auf. Den Höhepunkt der statischen Krisis stellt das scheinbar leichte, in Wahrheit leichtsinnige Jonglieren mit der Weinschale dar.³⁹ Auf sie richten sich *Bacchus'* rollende Augen; der schiefe Blick kann die *tazza* kaum fixieren. Mühsam nur gelingt es dem Gott, die Schale zu heben. Sein Gesichtsausdruck gibt dabei zu erkennen, dass die Angst, den geistreichen Trank zu verschütten, nicht unberechtigt ist. Obendrein scheint der geöffnete Mund das Unterfangen noch lallend zu vertonen. Kurz, *Bacchus* führt sich auf, als verlöre er sich in den »Ungebundenheiten des [...] Karnevals«, ja »als sei er in der Taverne.«⁴⁰

Und man wird hinzusetzen können: Wie der Herr, so's Gescherr! Werfen wir einen Seitenblick auf den *Bacchus*-Begleiter, der sein Beinchen lasziv auf einen Baumstamm gelegt hat. Mit Hörnern, Spitzohren und Bocksbeinen sowie einem (heute abgebrochenen) Schwänzchen ausgestattet, wirkt er geradezu schelmenhaft. Der kecke Satyr erscheint zu einem veritablen Nebenthema der Skulpturengruppe aufgewertet, zeigt eine ins Artistische gewendete Körperhaltung und sucht – auch das ist Vorbildlos sowohl in der antiken als auch in der frühneuzeitlichen Kunst – regelrecht Hautkontakt zu seinem Herrn. Von standesgemäßem *social distancing* kann nicht die Rede sein.

Schauen wir noch etwas genauer zu: Zwischen dem Gott und dem Dämon klemmt ein Tierbalg. *Bacchus* rafft die Raubtierhaut kraftlos zu einem Knäuel. Der Satyr findet währenddessen in einer Höhlung des Kadavers Weintrauben zum Vernaschen. Beides, das Entgleiten des Balgs und das Stibitzen der Früchte, bleibt

³⁹ Siehe zum Beispiel Walter Löffler, *Haltung und Bewegung als Ausdruckssprache bei Michelangelo. Das Vokabular und seine Verwendung*, phil. Diss., Universität Tübingen 1987, S. 160 (»Jongleur«).

⁴⁰ Mackowsky 1925 (Anm. 9), S. 29, S. 31. Frommel 1999 (Anm. 23), S. 146, denkt sich *Bacchus* als einen Berauschten, der im Begriff ist, zu einem ekstatischen Tanz sein Bein anzuheben. Für eine ähnliche Deutung siehe Risaliti / Vossilla 2007 (Anm. 7), S. 92. Zum *furor* als Motiv(ation) siehe zum Beispiel Charles H. Carman, Michelangelo's »Bacchus« and Divine Frenzy, in: *Source* 2 (1983), Nr. 4, S. 6–13.

Bacchus unentdeckt. Auch, dass auf dem felsartigen Sockel wie zufällig der fratzen-, oder besser: maskenartige Tierkopf zu liegen kommt, entgeht offenkundig seiner Aufmerksamkeit (Abb. 5).⁴¹ Nicht aber der *Condivis* (1553):

»Auf dem linken Arm trägt er [*Bacchus*] das Fell eines Tigers, des Tiers, das ihm geweiht ist, zum Zeichen dafür, dass er sich an den Trauben ergötzt. Michelagnolo [sic!] machte aber mehr das Fell als das Tier selbst, womit er bedeuten wollte, dass derjenige, welcher sich vom Geschmack und vom Appetit auf diese Frucht und ihren Saft dermaßen hinreißen lässt, am Ende dadurch das Leben verliert.«⁴²

... *Riarios verhinderte Dionysien und ...*

KARDINAL: Wir sind im Vatikan etwas übersättigt vom Anblick antiker Statuen. Ich freue mich, daß ich jetzt einmal eine aus Fleisch und Blut zu sehen bekomme.

(Jean Cocteau, *Bacchus*, I, 6)

Ließe sich im Blick auf das Motiv des abgezogenen Tiergesichts außer an die moralisierende Verteufelung von Alkoholgenuss und Rauschzuständen nicht auch an eine karikierende Variante der klassischen Theatermasken denken? Wer weiß, vielleicht sollte das animalische Antlitz eine schamlos witzige Replik auf die tragische *Melpomene* darstellen – *Bacchus'* verhinderter Nachbarin im Theaterhof?

Fest steht jedenfalls, *Bacchus'* Sorge bleibt trotz aller Nebenthematiken (Satyr, Tierbalg / Maske) wie in einem eingefrorenen Moment – man könnte modern von einem *still* sprechen – auf seine Schale fokussiert. Mehr noch, das Gefäß wird im Kompositorischen regelrecht zum entscheidenden »Zünglein an der Waage«:⁴³ Denkt man es sich weg (oder entfernt man es mitsamt des rechten Unterarms, wie mutmaßlich für das zeitweilige Arrangement im Galli-Garten geschehen),⁴⁴ so fehlt dem Tauselnden das Widerlager seiner Rotation. Die Weintasse ist es, die ihn einen Moment lang stabilisiert. Vordergründig fungiert die *tazza* solcherart als Attribut.⁴⁵ In Wirk-

⁴¹ Vgl. Charles de Tolnay, *The Youth of Michelangelo* [1943], 2. überarb. Aufl., Princeton, NJ 1947, S. 143.

⁴² *Condivi* 2018 (Anm. 17), S. 37. Vgl. dagegen für andere Identifikationen des Tiers Pöpper 2021 (Anm. 7), S. 21 mit Anm. 73.

⁴³ Kauffmann 1951 (Anm. 10), S. 143. Vgl. Schwedes 1998 (Anm. 38), S. 157–158.

⁴⁴ Dieses Problem kann hier nicht vertieft werden; siehe Pöpper 2021 (Anm. 7), S. 13–15.

⁴⁵ Siehe zum Beispiel Umberto Baldini, *The Complete Sculpture of Michelangelo*, London 1982, S. 38–39.

lichkeit aber ist sie darüber hinaus dazu bestimmt, die Funktion eines randvoll mit Bedeutsamkeit gefüllten *containers*, kurz eines Sinnbildes, zu übernehmen.

Wir erinnern uns: Laut Condivis Nachricht aus erster Hand handelt es sich bei *Bacchus'* ekstatischem Treiben – oder sollte man sagen: Umtrieben – um nicht weniger als das Spiel(en) um Leben und Tod. Das Gefäß des Giftes, sprich des Weins, ist folgerichtig nicht nur Utensil, sondern die ikonografische Pointe, gewissermaßen das in die Höhe gereckte Emblem von Michelangelos bacchantischem Plot. Man könnte auch sagen: der dramaturgisch hintersinnige Clou von Riarios – verhinderten – Dionysien.

Das (ver-)leitet zu einer weiteren Frage, eigentlich einer Assoziation nur: Ließe sich in Hinsicht auf dieses Detail nicht entfernt an William Shakespeares (1564–1616) *Hamlet* denken, konkret an die Friedhofsszene (V, 1), in welcher der Protagonist in die Augenhöhlen des ähnlich ikonisch gebrauchten Schädels Yoricks blickt und sodann beginnt, über Existenzielles zu monologisieren?

Nun, vielleicht geht das zu weit. Allerdings scheint mir eine daran anschließende interpretatorische Schlussfolgerung unausweichlich, ja fast schon logisch: Versteht man *Bacchus'* Schale als das, was sie zweifellos ist, nämlich ein theatral inszeniertes Vehikel der Ostentation, so müsste man auch die Statue des Theatergottes selbst als das Abbild jenes Mimen ansehen, der, auf der Bühne des Palastes, eben nicht *Bacchus ist*, wohl aber den *Bacchus gibt*. Insofern könnte *Bacchus* (gemeint ist nun die in der Tat ganz *vivace*, lebendig aufgefasste Statue) nicht nur den Theatergott an und für sich, sondern – auch – das schauspielerische Momentum (s)eines Protagonisten petrifizieren. Wenn man so will: *Bacchus* als doppeltes Theateridol.⁴⁶

Und ja, womöglich gibt Michelangelos Akteur den *Bacchus* etwas outriert: Nicht wirklich *godlike*, sondern nach Art eines Bühnendarstellers, der ja nicht betrunken *ist*, wohl aber einen Betrunkenen *spielt* – was meist zu Überzeichnungen führt (man denke etwa an den sympathischen Butler James aus dem in Deutschland beliebten Fernseh-Sketch *Dinner for One, oder: Der 90. Geburtstag* [1961/1963]).⁴⁷ So wird aus dem imitierten Schwanken ein Schwank, aus der distinguierten Pose eine Posse. *Bacchus* (gleichwie James) fällt, ja ›stolpert‹ regelrecht aus der Rolle.⁴⁸

⁴⁶ Auf das Problem des fehlenden Penis kann nicht weiter eingegangen werden. Nur so viel: Es gibt gute Gründe anzunehmen, dass Michelangelo seinen *Bacchus*(-Mimen) auch in diesem Detail vollkommen und vollständig geschaffen hat. Später, konkret für das Arrangement im Galli-Garten, aber könnte er außer den rechten Arm auch den Penis abgeschlagen haben, um solcherart die Illusion einer antiken Statue zu erzeugen. Der Arm wurde später wieder angefügt, der Penis blieb eine geglättete Fehlstelle; siehe hierzu Pöpper 2021 (Anm. 7), S. 13–15.

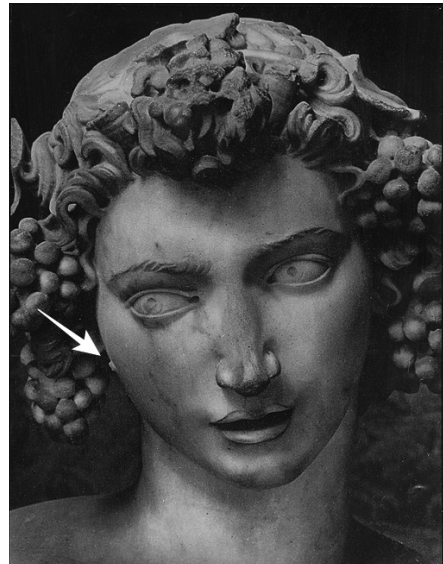
⁴⁷ https://de.wikipedia.org/wiki/Dinner_for_One [letzter Zugriff: 31.12.2020].

⁴⁸ Martin Weinberger, *Michelangelo, the Sculptor*, 2 Bde., London / New York 1967, Bd. 1, S. 63 (›or is he [*Bacchus*] stumbling?«).

Freilich, ob Michelangelo die szenografisch gebrochene Ambivalenz – oder sollte man sagen: die hagiografisch ambivalente Brechung – genauso intendiert hat, wird sich nicht beweisen lassen. Gleichfalls muss Spekulation bleiben, ob er mit seinem *Bacchus* gar ein Sinnbild des neuzeitlichen Theaters schlechthin schaffen wollte, eines Renaissance-Theaters in Champagnerlaune gewissermaßen. Ich halte es jedenfalls nicht für unmöglich.

Zur Bestärkung meiner Hypothese sei am Rand auf einen besonderen Gesichtspunkt hingewiesen. Gemeint ist das Muttermal, das *Bacchus*' rechte Wange ziert, oder besser gesagt: entstellt (Abb. 6).⁴⁹ Denn einem Gott steht eine solche Befleckung nicht gut zu Gesicht. Wie jeder kosmetische Defekt ist der Pigmentnävus ein Marker der Unvollkommenheit – und dies ist eine Domäne des (Allzu-)Menschlichen. Als Schönheitsfehler des Mimen wirkt das Mal demaskierend.⁵⁰ Es sprengt wortwörtlich punktuell die Identifikation und verweist solcherart auf das Rollenspiel an und für sich.⁵¹

Verlassen wir nun diesen – das sei nochmals betont: dem Grunde nach unbeweisbaren – Theater(t)raum und kommen zum dritten offenen Punkt, der Frage, weshalb der Kardinal sich der Skulptur entledigte und sie seinem Nachbarn überantwortete. Mehr als einen Fingerzeig können wir hierzu leider nicht geben: Im



6. Michelangelo, *Bacchus*, 1496/1497,
Detail des Gesichts mit Muttermal (Pfeil),
Marmor, Florenz, Bargello,
Aufnahme vor 1950

49 Vgl. Symonds 1893 (Anm. 24), S. 60: »Nothing [...] could be less godlike than the face of Bacchus. It is the face of a not remarkable good-looking model.«

50 Vgl. dagegen Paul Barolsky und Ralph Lieberman, Michelangelo's Mole, in: *Source* 24 (2005), Nr. 3, S. 36–37 (hier wird das »tiny mole« als selbstreferentieller Verweis des Bildhauerwerks auf seine Gemachtheit verstanden) und Risaliti / Vossilla 2007 (Anm. 7), S. 79–93 (hier wird der »neo« mythologisch ausgedeutet).

51 Michelangelos *Bacchus*-Model, oder besser: -Mimen näher fassen zu wollen, bleibt ein fragwürdiger Ehrgeiz, vgl. Mackowsky 1925 (Anm. 9), S. 30 (einer jener »jungen Männer aus dem Sabinergebirge«, die ausgestattet seien mit dem »obstartige[n] Glanz [...] schön gebräunte[r] Haut« und einer »lässig-träumerische[n] Art ihrer Bewegungen«) oder Baldini 1982 (Anm. 45), S. 39 (jener florentinische »young man who had served as model for the figure in the Santo Spirito Crucifix«).

Sommer, genauer im Juni des Jahres 1497 hatte sich die kirchenpolitische Situation in der *urbs* und im Kirchenstaat empfindlich gewandelt. Nachdem der Lieblingssohn Papst Alexanders VI., Juan Borgia (1476 / 1478–1497), Herzog von Gandía, gemeuchelt worden war (man fand seinen von Stichwunden verstümmelten Leichnam im Tiber), reagierte sein Vater überraschend, vor allem überraschend schnell – und zwar mit einem eilig einberufenen Konsistorium. Dessen, fast möchte man sagen: reumütige Resolution, obgleich nie als Bulle publiziert, rechnet die Kirchengeschichte zu den wichtigen Etappen der Reform um 1500.⁵² Konkret wurde dekretiert, was sich ändern musste: Der Luxus der kardinalizischen Paläste und Lebenshaltung sollte fortan rigide beschränkt werden. Weltliche Lustbarkeiten seien auf den Index zu setzen. Auftritte von Zauberern, Musikern und Komödianten sollten unterbleiben. Und schlussendlich: Der Besuch von Theateraufführungen sei für Kardinäle unschicklich und gehöre strikt verboten.

Es ist das Verdienst Erin Sutherland Minters (2014), zuerst mit Nachdruck auf dieses Faktum und seine Relevanz für *Bacchus'* Schicksal aufmerksam gemacht zu haben: »This was the wrong time for the cardinal [Riario] to enrich the theatrical venue at the heart of his extravagant new palace with Michelangelo's large-scale, tipsy ›Bacchus‹ [...]«. ⁵³ Zwar erlosch das Interesse Alexanders VI. an Reformen so schnell wie es entstanden war. Doch im Sommer des Jahres 1497 war das Timing denkbar schlecht. Just auf dem Höhepunkt des päpstlichen Aktionismus wurde die Skulptur vollendet (nachweislich vor dem 1. Juli).⁵⁴ Riario, wollte er als *camerlengo* für seinen ›Chef‹ nicht untragbar werden, musste professionell und unverzüglich handeln. Etwas anderes als die sprichwörtliche Notbremse zu ziehen, war kaum möglich. Er zahlte rasch die letzte Rate an Michelangelo (dokumentiert für den 3. Juli),⁵⁵ nahm das ›gottlos‹ schauspielernde Theateridol aber nicht in Besitz, sondern entledigte sich seiner ohne viel Aufhebens zu verursachen – und das gerade noch rechtzeitig, bevor *Bacchus* in Riarios Palast umziehen und seinen bühngerechten Einstand geben konnte.

⁵² Siehe Jürgen Dendorfer, ›Habita ... plenissima informatione‹. Zur Kurienreform Papst Alexanders VI. (1497), in: Arndt Brendecke (Hg.), *Information in der Frühen Neuzeit. Status, Bestände, Strategien*, Münster 2008, S. 83–108, hier S. 83–84.

⁵³ Erin Sutherland Minter, Discarded Deity. The Rejection of Michelangelo's ›Bacchus‹ and the Artist's Response, in: *Source* 28 (2014), Nr. 3, S. 443–458, hier S. 455.

⁵⁴ Siehe Weil-Garris Brandt / Baldini 1999 (Anm. 16), S. 444.

⁵⁵ Siehe Hirst 1981 (Anm. 16), S. 593.

Und so: Riarios Ruf war gewahrt; Michelangelo blieb nichts anderes übrig, als eine gute Miene zum bösen Spiel zu machen; und Galli in der Rolle des lachenden Dritten durfte sich freuen. Kurzum, der Skandal war abgewendet, Riarios Dionysien gescheitert und *Bacchus* als doppeltes Monument des Theaterwesens abgesetzt.

... ein verräterisches Requisit

Wenn ich Recht habe, sieht man *Bacchus*' Schalenrequisite die intendierte Denkmalshaftigkeit deutlich an – und es ist merkwürdig, dass auch dies von der Michelangelo-Forschung bislang unbeachtet blieb. Weder ist die *tazza* eine typische Kyxlix noch ein Kantharos. Der Tassenkörper sei hierfür – ich wiederhole Heinrich Wölfflins (1891) Worte – allzu »derbbäuchig« und »grobprofilirt«.⁵⁶ Was zweifellos richtig ist: Besonders im Vergleich mit der nahezu unüberbietbaren (Illusion von) Weichheit des jugendlichen Körpers, der technischen Perfektion und Schärfe sowohl in der Detailbehandlung als auch in der Konturierung einer Vielzahl ergiebiger Ansichten,⁵⁷ im Vergleich also zur auf Allansichtigkeit rechnenden bildhauerischen Elaboriertheit des *Bacchus* wirken die flachen, breiten Henkel seiner Schale reichlich ungelent und grobkantig sowie ihre gestanzten anmutenden Rosettenornamente uninspiriert und monoton.

Alles das sollte nicht verwundern, ließe sich sofort einwenden: Die *tazza* sei eben etwas frei Ersonnenes, ein Kunstgefäß eigenen Rechts, dazu ein marmornes Bildhauerwerk, kein dünnwandiges Töpferprodukt. Außerdem kalkuliere sie, ökonomisch betrachtet, auf Fernsicht und spare sich daher unnötige Finessen. Letzteres Argument kann aber nicht verfangen. Denn es müsste – sogar eher noch – auch für *Bacchus*' Kopfputz aus Efeu- und Weinlaub gelten. Dieses absichtsvoll (über-)wichtig gestaltete und deshalb etwas derangiert wirkende, gleichwohl aufwendig drapierte Gebinde – es stellt, wenn man so will, ein naturnahes Minimalkostüm dar – ist im hohen Maß verfeinert und delikats ausgeführt – man beachte nur die stupend *à jour* gearbeiteten, nahezu vollrunden Trauben.

Ich möchte daher eine andere Interpretation vorschlagen: Wäre es nicht möglich, ja nach den oben angestellten Beobachtungen sogar glaubhafter, dass die *tazza* bewusst als ein robustes Theaterrequisit erkennbar sein sollte? Ihre Faktur sollte uns jedenfalls nicht verdächtig scheinen – wie etwa noch Edgar Wind (1958), der sie als

⁵⁶ Wölfflin 2020 (Anm. 11), S. 71.

⁵⁷ Vgl. Poeschke 1992 (Anm. 7), S. 75.



7. a/b Rom, Palazzo Riario/della Cancelleria, 1480/1490, Fassadentravée im Piano nobile und Wappen des Kardinals Raffaele Riario

eine »ungeschickte Restauration« ansah.⁵⁸ Ich möchte gewissermaßen das Gegenteil vorschlagen. In meinen Augen beweist die *tazza* geradezu den Esprit ihres Schöpfers, ist, wenn man so will, typisch michelangelesk: Verstanden als Requisite, steht sie ebenso hintersinnig wie auch programmatisch für die uneigentliche, tropische Lesart des *Bacchus* als Bacchus-Mime. Sie instrumentiert ihn zur Theaterfigur.

Hinzu kommt Folgendes: Das nach Winds Überzeugung »geschmacklose« Rosettenornament scheint mir nicht zur »bloßen Dekoration« angebracht.⁵⁹ Es fungiert vielmehr als ein ebenfalls feinsinniger, diesmal heraldischer Verweis auf die wortwörtlich spielerische Ambivalenz des *Bacchus*. Ein Zufall wird es jedenfalls nicht sein, dass die archaischen *rosette* dem Wappenzeichen der Riario, der Rosenblüte, ähneln (Abb. 7 a/b). Riario-rose sind am Baudekor (zum Beispiel an Fensterädikulen, am Balkon, an Kapitellen) und im Raumschmuck der *Cancelleria* (zum Beispiel in den Kassettendecken, aber auch auf dem Tafelgeschirr) omnipräsent.⁶⁰ Verstanden als requisitäre Wappen-*tazza*, beweist sie nicht nur die Authentizität der Schale (denn

⁵⁸ Wind 1987 (Anm. 33), S. 206–207. Diese Auffassung blieb eine Mindermeinung und darf heute als widerlegt gelten. Vgl. bereits Tolnay 1947 (Anm. 41), S. 142 (»of the same marble«); siehe jetzt Pöpper 2021 (Anm. 7), S. 29–30.

⁵⁹ Wind 1987 (Anm. 33), S. 206–207.

⁶⁰ Die Identifikation der Rosetten mit Riario-Rosen wurde zuerst geäußert von Kathleen W. Christian im Rahmen ihres Vortrags »Cardinal Riario, Michelangelo's ›Bacchus‹, and the Antique. A New Proposal«, gehalten im Mai 2012 auf der Tagung *Michelangelo and His World in the 1490s* am Metro-

infolge von Condivis und Vasaris oben angedeuteten *fake news* musste man bis in die 1980er-Jahre, konkret bis zu einem Archivfund von Bankdokumenten, Galli für den Auftraggeber der Statue halten).⁶¹ Vielmehr bietet das Gefäß den entscheidenden Hinweis auf *Bacchus'* theatralische Doppelrolle: Der ›göttliche‹ Mime bespielt offenkundig ein Riario-Service, ein vielleicht eher metallenen denn keramisch zu denkendes, jedenfalls zeitgenössisches (Fundus-)Objekt.

Nachspiel: Cocteaus Bacchus-Illustrationen

Ich gestehe, daß mich die Feigenblätter der Statuen im Vatikan schockiert haben.
Dagegen hätte ich es normal gefunden, daß man die Edelsteine des
Kirchenschatzes unter Feigenblättern versteckte...
(Jean Cocteau zu seiner Arbeit am *Bacchus*, 1952)⁶²

Soweit zur Interpretation von Michelangelos *Bacchus* als Theaterfigur und der Kontextualisierung seiner *tazza* als Requisit (sowie seines Kopfputzes als Kostüm). Kommen wir nun, wie oben angekündigt, abschließend auf Cocteaus *Bacchus* zurück. Mag auch die Konstellation von Protagonist (Bacchus-Mime) und Antagonist (Kardinal), aber auch dessen redliches Bestreben, die Tragödie abzuwenden (im Stück legt der Kardinal Hans einen Widerruf und den Umzug in ein Kloster eindringlich ans Herz), durchaus Parallelen zu Michelangelos abgewendeten ›*Bacchus*-Skandal‹ aufweisen, so wäre es doch schier abwegig, eine direkte Bezugnahme von Cocteaus Reformationsstück auf die oben skizzierte römische Episode des späten Quattrocento zu unterstellen. Das sei hier keinesfalls insinuiert.

Anders verhält es sich mit des Dichters Grafiken: Die 1954 vom Münchner Verlag Kurt Desch veranstaltete Übersetzung des *Bacchus* wurde vom Autor mit zehn Illustrationen, eigentlich binnenzeichnungsfreien Strichbildern versehen. Später, 1957, erschienen für eine zweibändige Anthologie im Pariser Verlag Bernard Grasset auch Farblithografien zum Stück; eine davon zierte noch die aktuelle französische Buchhandelsausgabe.⁶³ Zwar sind Ähnlichkeiten zu Cocteaus älteren Orpheus-Grafiken

politan Museum of Art, New York; siehe den Videomitschnitt unter <https://youtu.be/L9vcs3rfGAI> [letzter Zugriff: 20.01.2021]. Von der Forschung blieb dieser Vorschlag bislang unbeachtet.

⁶¹ Siehe Hirst 1981 (Anm. 16).

⁶² Zit. nach Friedrich Hagen, *Leben und Werk des Jean Cocteau*, 2 Bde., Wien / München / Basel 1961, Bd. 1, S. 214–215.

⁶³ Siehe die oben in Anm. 1 zitierten Ausgaben. Vgl. hierzu Uta Hardegger, *Jean Cocteau (1889–1963). Studien zum graphischen Werk*, Hildesheim / Zürich / New York 2004, S. 474–478. Aktuelle fran-



8. Jean Cocteau, *Bacchus*, 1957,
Lithografie, 225 x 152 mm, unsigniert,
Herstellung: Mourlot Frères, Paris

auffällig (*Orphée*, 1927; Illustrationen 1944).⁶⁴ Doch rekurren auch diese letztlich auf michelangeloske Jünglingsgestalten. Cocteau selbst hat mehrfach seine Bewunderung sowohl für Michelangelo als avantgardistisch-rebellische Künstlerpersönlichkeit als auch für dessen viriles Menschen-, oder besser: Männerbild betont.⁶⁵

In Hinsicht auf jenen Steindruck, der Hans als Bacchus-Mimen darstellt, wurde von der Cocteau-Forschung mehrfach allgemein auf Michelangelos *ignudi* der *Sixtinischen Decke* (Vatikanstadt) und vor allem auf den *David* (Florenz) als Vorbilder verwiesen.⁶⁶ Doch scheint, wie zuerst Uta Hardegger (2004) zutreffend bemerkte, einer der Inspirationspfade direkt auf Michelangelos *Bacchus* zurückzuführen – was meines Erachtens in der Gegenüberstellung der Anlitze beziehungsweise Profile tatsächlich unübersehbar ist (Abb. 8). Die Autorin verweist zudem auf cocteausche Keramiken, die – auch das wird man nicht bestreiten können – die Michelangelo-Skulptur, genauer den Deuteragonisten, den spitzbübischen Satyr also, nicht minder wiedererkennbar wiedergeben (Abb. 9 a/b).⁶⁷

zösische Ausgabe: <http://www.gallimard.fr/Catalogue/GALLIMARD/Folio/Folio-theatre/Bacchus> [letzter Zugriff: 12.09.2021]. Vgl. überblicksartig Friedrich Hagen, *Jean Cocteau als Zeichner*, Lizenzausg., o. O. [Gütersloh] o. J. [1960].

⁶⁴ Vgl. Hardegger 2004 (Anm. 63), S. 427–432 mit Abb. 298 und 369.

⁶⁵ Siehe ebd., bes. S. 360–366 und S. 492–493 (mit Nachweisen). Für ein explizites Beispiel siehe Annie Guédras (Hg.), *Jean Cocteau. Erotische Zeichnungen*, Köln 1999, S. 79.

⁶⁶ Andere Illustrationen für das Stück deuten interessanterweise u. a. auf Hans Holbein d. J. (gest. 1543) als Vorlage; vgl. Hardegger 2004 (Anm. 63), S. 475–478. Siehe auch Jean-Jacques Kihm, Elizabeth Sprigge und Henri C. Béhar, *Jean Cocteau. Sein Leben – ein Meisterwerk [...]*, München / Wien / Basel 1970, S. 311.

⁶⁷ Siehe Hardegger 2004 (Anm. 63), S. 477–478 mit Anm. 203.



9. a/b Jean Cocteau, *Faune aux raisins*, 1962, Zierteller, Durchmesser 36 cm, Auflagenwerk (15 Stück), Herstellung: Madeline-Jolly, Villefrance-sur-Mer und Michelangelo, *Bacchus*, 1496/1497, Detail des Satyr, Marmor, Florenz, Bargello

Allein, was folgt aus diesen Beobachtungen? Nun, ich halte es für naheliegend anzunehmen, dass, wenn ein Künstler, vor allem aber ein Dichter unter derart nachvollziehbarer Berufung auf seine Quellen – gewissermaßen wortwörtlich – zitiert, dass ein solcher kunstimmanenter Verweis also nicht bedeutungslos sein wird. Hierzu ein Vorschlag: Mit Cocteaus kongenialer Anverwandlung von Michelangelos schauspielendem *Bacchus*, für dessen *conchetto* das Requisit der Trinkschale konstitutiv ist, bei dieser An-, oder eigentlich: Rückverwandlung für Illustrationen seines Theaterstücks und später für eine flache Schale – eines ›Dekorationsrequisits‹ par excellence – schließt Cocteau gewissermaßen einen bis heute unerkannt gebliebenen Motivkreis.

Freilich, eine Reihe von weiterführenden Fragen sollte sich aus diesen – wohlge-merkt immer noch reichlich hypothetischen – Mutmaßungen erheben: Wer könnte etwa sagen, ob nicht 1497 in Rom die gleichen Fehdebegriffe getauscht wurden wie 454 Jahre später in Paris: ›Gotteslästerung!‹, ›Unbildung!‹. Und hat Cocteau womöglich die Maskerade, in die er seinen Protagonisten Hans kleidete, in Michelangelos *Bacchus*(-Mimen) präfiguriert gesehen? Hat er von dem historischen Konflikt zwischen dem die Grenzen des *comme il faut* übertretenden Künstler und dem die dogmatische Staatsräson wahrennden Kardinal gewusst? Und, wichtiger noch, hat Cocteau das Theatralische, auch im Sinne von: das aufs Theater Bezogene von

Michelangelos kühnem *statua*-Konzept intellektuell antizipiert, vielleicht geahnt oder auch nur erspürt, als er auf Inspirationssuche für seine *Bacchus*-Illustrationen war? Allesamt Fragen, die ich nicht abschließend beantworten kann. Ich reiche sie hiermit gerne an die Theaterwissenschaft weiter...⁶⁸

Bildnachweis

1 © Theatermuseum der Landeshauptstadt Düsseldorf, Foto: Liselotte Strelow; 2 © Kunsthistorisches Institut in Florenz – Max-Planck-Institut, Foto: Ivo Bazzechi (techn. Retusche: M. Frost, Chemnitz); 3 © Kunsthistorisches Institut in Florenz – Max-Planck-Institut, Foto: Roberto Sigismondi; 4 *Giovinezza di Michelangelo*, hg. von Kathleen Weil-Garris Brandt u. a., Ausst.-Kat. Florenz, Palazzo Vecchio und Casa Buonarroti, Florenz u. a. 1999, S. 146; 5 © Gary Todd / Wikimedia Commons; © Kunsthistorisches Institut in Florenz – Max-Planck-Institut, Foto: Roberto Sigismondi; 6 Ludwig Goldscheider, *Michelangelo. Die Skulpturen*, 2. Aufl., London 1950, Taf. 17 (Pfeil vom Verf. eingefügt); 7 Mit freundlicher Genehmigung von © Roberto Piperno; 8 Jean Cocteau, *Théâtre. Édition ornée par l'auteur [...]*, 2 Bde., Paris 1957, Bd. 2, S. 448/449; 9a https://www.plazzart.com/de_DE/kauf/moderne-kunst/jean-cocteau-faune-aux-raisins-1962-ceramique-originale-signee-369480 [letzter Zugriff: 02.09.2021]; 9b Ludwig Goldscheider, *Michelangelo. Die Skulpturen*, 2. Aufl., London 1950, Taf. 17

Thomas Pöpper, Skandalöse Dionysien. Zu Michelangelos *Bacchus* als Theaterfigur und seiner *tazza* als Requisit. Nebst einer Anmerkung zu Jean Cocteaus Illustrationen seiner gleichnamigen Tragikomödie, in: *Requisiten. Die Inszenierung von Objekten auf der ›Bühne der Kunst‹*, hg. von Joanna Olchawa und Julia Saviello, Merzhausen: ad picturam 2023, <https://doi.org/10.11588/arthistoricum.1186.c16883>

68 Systematische, untereinander stark unterschiedliche Analysekatoren der ›Theaterdinge‹ probieren zwei jüngere Publikationen, auf sie sei hier cursorisch verwiesen: Kathi Loch, *Dinge auf der Bühne. Entwurf und Anwendung einer Ästhetik der unbelebten Dinge im theatralen Raum*, Aachen 2009, bes. S. 22–27, S. 41–59, und Markus Joss, Die Menschen werden mechanisch, in: Markus Joss und Jörg Lehmann (Hg.), *Theater der Dinge. Puppen-, Figuren- und Objekttheater*, Berlin 2016, S. 73–93.