



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

Michelangelos großer Kampf.

Projekte zur Schlacht von Cascina

Verfasser

Leonardo Haid

angestrebter akademischer Grad

Magister der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2013

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 315

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Kunstgeschichte

Betreuerin / Betreuer:

Univ.-Doz. Dr. Achim Gnann

Inhalt

I. Einführung in das Thema	1
1. Überblick	3
II. Ziel der Arbeit	13
III. Forschungsstand	15
IV. Der Auftrag	22
1. Quellen	22
2. Die Brügger Madonna als Datierungshilfe für den Auftrag	28
V. Die Schlacht von Cascina – ein historisches Ereignis wird zum Sujet	31
1. Quellen Michelangelos	32
VI. Zur Chronologie der Entwurfentwicklung	33
1. Kompositionsskizze	34
2. Grisaille	35
VII. Die Rolle der sogenannten Akrobatengruppe	37
1. Forschungsstand zur Akrobatengruppe	37
2. Die Marter der 10.000 Christen	42
a. Die Legende des Hl. Achatius und deren ikonographische Ausformung im <i>Cinquecento</i>	43
b. Dekonstruktion	48

VIII. Blätter, die mit der Akrobatengruppe in Verbindung stehen –

Die Akrobatengruppe als Stammvater und deren vorbereitenden Blätter

als Ausgangspunkt für weitere Entwürfe52

1. Metamorphosen53

a. Genese des sich das Beinkleid zuknöpfenden53

b. Das aussterbende Glied –

Vorschlag einer Chronologie der Entwurfsschritte54

IX. Die Wende der Gezeiten – ein Vorschlag zum Zeitpunkt des Übergangs zur reifen

Dramaturgie in Michelangelos Werk59

1. Der Konzeptionswandel61

2. Begründung des Wandels69

3. Die Früchte des Wandels72

X. Conclusio77

Abbildungsteil

Literaturverzeichnis

Abbildungsnachweis

Anhang

Abstract

Lebenslauf

I. Einführung in das Thema

Michelangelo kehrte im Frühling 1501 aus Rom ruhmreich über seine dort vollendete *Pietà* nach Florenz zurück. Noch im selben Jahr erhielt er den Auftrag für seinen *David*, welcher, nachdem er fertiggestellt war, 1504 vor dem Palazzo della Signoria, dem Rathaus von Florenz, aufgestellt wurde. Teil des Komitees, welches über den Aufstellungsort des *David*s entschieden hatte, waren Piero Soderini, welcher 1502 zum Gonfaloniere¹ gewählt worden war, und Leonardo da Vinci, welcher ebenso nach längerer Abwesenheit 1500 wieder nach Florenz zurückgekehrt war. Bei seiner Rückkehr, hatte Florenz gerade die Schreckensherrschaft des Bußpredigers Girolamo Savonarola überstanden und war wieder zu einer Republik geworden. Die Republik Florenz kam unter der Regentschaft von Piero Soderini in den Genuss einer beinahe zehn Jahre andauernden Periode der Sicherheit, die geprägt war von Wohlstand und Stabilität. Es war Soderini, der veranlasste, dass die Sala del Gran Consiglio von Florenz, die 1495 in Angriff genommen und 1498 fertiggestellt worden war, mit Fresken ausgeschmückt werden sollte. Diese Fresken sollten die militärische Stärke der Stadt rühmen und verherrlichen.

Das Dekorationsprogramm wurde wahrscheinlich von Soderini bestimmt, wobei ihn Machiavelli, oder, noch naheliegender, sein erster Kanzler Marcello Virgilio di Adriani beraten haben dürfte.² Leonardo wurde so 1504 mit einer Darstellung der *Schlacht von Anghiari* beauftragt, und Michelangelos Beauftragung, welche die *Schlacht von Cascina* zum Thema hatte, folgte darauf. Als Michelangelo hinzukam, war Leonardo bereits mit seinem Konkurrenzfresko beschäftigt. Beide Künstler brachen ihre Arbeit an den Fresken ab. Michelangelo 1505, als er von Papst Julius II. nach Rom berufen wurde um dort dessen Grabmal auszuführen und Leonardo 1506, als er nach Mailand ging. Zwar existieren zu beiden Projekten teils umfangreiche Vorarbeiten, doch wurde keines der beiden Projekte jemals einem Ende zugeführt. Während Michelangelo nicht über die Fertigung des Kartons hinauskam, führte Leonardo, zumindest einen Teil seiner Überlegungen als Fresko aus. Michelangelos Karton war in der Sala del Papa bei Sta. Maria Novella öffentlich ausgestellt und wurde zu einer Art Pilgerstätte für zeitgenössische Künstler, die ihn zahlreich kopierten und studierten und

¹ In Florenz war der *Gonfaloniere* das höchste Mitglied der Regierung.

² Cecchi 1996.

von der Arbeit Michelangelos inspiriert wurden. Da der Karton zu vertrauensvoll den Händen der Künstler überlassen wurde und dieser, derart stark auf die Kopisten wirkte, sollen sie ihn im Streit zerrissen und in viele Stücke zerteilt haben, wodurch er an viele Orte verstreut wurde. Sei dies wahr oder nicht, stellt es doch klar heraus, dass Michelangelos *inventione* eine große Schar an Neidern hervorbrachte. Im 17. Jahrhundert verlieren sich schließlich die letzten Spuren über den Verbleib der wenigen damals noch erhaltenen Fragmente des Kartons.³

Durch die Reproduktionen der Künstler, welche vor dem Originalkarton angefertigt wurden, lassen sich Rückschlüsse auf dieses ziehen. Diese wurden mit den erhaltenen Entwürfen Michelangelos zum Karton, die den unterschiedlichen Stadien der Entwicklung entsprungen waren, kombiniert. Durch diese Vorgehensweise und intensive Forschung weiß man mittlerweile über mehrere Entwicklungsstadien Bescheid. Die vorliegende Arbeit beschäftigt sich mit diesen unterschiedlichen Stadien und glaubt darin einen grundlegenden Übergang im Gesamtwerk Michelangelos zu erkennen.

³ Für eine sehr gründliche Nachforschung der Kartonfragmente siehe Köhler 1907, S. 117 – 122.

1. Überblick

Eine der wichtigsten literarische Quellen die etwas über das Aussehen des Kartons sagt, ist das Turiner Inventar von 1635:

„ 696. N. 2. Uomo ignudo in faccia; altro vestito di corazza in schena col rondacchio, e la spada sotto a'piedi: grandi più del naturale. Di Michel Angelo Buonarota. Bellissimi.

697. Tre huomini ignudi più grandi del naturale, uno che fa schena all'altro, il quale sta per salire poggiando col ginocchio e la mano su la schena di un altro, che gli fa scabello. Del medesimo. Bellissimo.“⁴

Dem Turiner Inventar von 1635, kommt besondere Bedeutung zu, da aus den beiden Einträgen zu Bruchstücken des Schlachtenkartons Michelangelos unmissverständlich hervorgeht, dass es sich bei den Figuren des Kartons um überlebensgroße Figuren handelt. Die große Glaubwürdigkeit dieser Quelle liegt in der Abwesenheit jeglicher literarischer Ambitionen, wie sie uns weiter unten bei Vasari hingegen begegnen werden. Durch die lakonische Beschreibung des Sichtbaren, gibt das Inventar ungeschmückt Auskunft über einzelne Figurengruppen. Aus dem zweiten Eintrag mit der Nummer 697, kann nur die Dreiergruppe der Soldaten am linken Bildrand gemeint sein, die jener auf dem Stich Marcantonio Raimondis (Abb. 13) entspricht. Aus dem ersten Eintrag mit der Nummer 696 hingegen, geht zwar klar hervor, dass es sich um die beiden Figuren unmittelbar über der eben erwähnten Dreiergruppe handelt (Vgl. Abb. 1), jedoch wird nicht klar, ob es sich dabei um ein einzelnes Kartonfragment auf dem zwei Figuren abgebildet sind handelt, oder möglicherweise um zwei Fragmente, die als zusammengehörig erkannt wurden und deshalb unter einer Nummer zusammengefasst worden sind. Der Vorsatz „N.2.“ kann für beides geltend gemacht werden.

4 Zit. n. Köhler 1907, S. 128. frei übersetzt: 696. 2 Nr. Männliche Aktfigur von vorne; die andere den Brustpanzer tragend in Rückansicht mit Rundschild, und dem Schwert zu Füßen: überlebensgroß. Von Michelangelo. Wunderschön; 697. Drei Aktfiguren in Überlebensgröße, einer macht einem anderen, welcher im Begriff ist aus dem Wasser zu steigen, Platz, indem er sich mit Knie und Hand auf dem Rücken eines weiteren stützt, der ihm als Schemel dient. Vom Selben. Wunderschön.

Vasari vermittelt in seinen erstmals 1550 erschienen *Viten*,⁵ eine Vorstellung der gesamten Komposition des Kartons Michelangelos:

„[...] Michelagnolo [...] cominciò un grandissimo cartone [...]: e lo empì di ignudi, che bagnandosi per lo caldo nel fiume d'Arno, in quello stante si dava a l'arme nel campo, fingendo che gli inimici li assalissero; e mentre che fuor delle acque uscivano per vestirsi i soldati, si vedeva dalle divine mani di Michelagnolo chi affrettare lo armarsi per dare aiuto a'compagni, altri affibbiarsi la corazza, e molti mettersi altre armi in dosso, ed infiniti combattendo a cavallo cominciare la zuffa. Eravi fra l'altre figure, un vecchio che aveva in testa per farsi ombra una grillanda di ellera; il quale, postosi a sedere per mettersi le calze, e non potevano entrargli per aver le gambe umide dell'acqua; e sentendo il tumulto de'soldati e le grida ed i romori de'tamburini, affrettando tirava per forza una calza; ed oltra che tutti i muscoli e nervi della figura si vedevano, faceva uno storcimento di bocca, per il quale dimostrava assai quanto e'pativa, e che egli si adoperava fin alle punte de'piedi. Eranvi tamburini ancora, e figure che, coi panni avvolti, ignudi correivano verso la baruffa, e di stravaganti attitudini si scorgeva, chi ritto, chi ginocchioni, o piegato, o sospeso a giacere, ed in aria attaccati con iscorti difficili. V'erano ancora molte figure aggruppate ed in varie maniere abbozzate, chi contornato di carbone, chi disegnato di tratti, e chi sfumato, e con biacca lumeggiati, volendo egli mostrare quanto sapesse in tale professione.“⁶

5 Die revidierte und erweiterte zweite Ausgabe von Vasaris *Viten* aus dem Jahr 1568 stimmt in der Kartonbeschreibung mit der erten Ausgabe bis auf einen Punkt überein. Diese Abweichung besteht in der Streichung einer Wiederholung, die sachlich nichts ändert. Für eine genaue Gegenüberstellung der Textstelle siehe Köhler 1907, S. 122.

6 Vasari / Milanese 1881, Bd. 7, S. 160. Entspricht Vasari / Gabbert 2009, S. 60 – 61: „Michelangelo begann [...] einen sehr großen Karton, [...]. Er füllte ihn mit nackten Gestalten, die im Begriff sind, wegen der Hitze im Arno zu baden, als im Lager Alarm eines [vorgeschützten] feindlichen Angriffs gegeben wird. Während die Soldaten aus dem Wasser steigen, um sich anzukleiden, sah man dank Michelangelos göttlichen Händen, wie einige sich beim Anlegen der Rüstung beeilen, um ihren Kameraden zur Hilfe zu kommen, die nächsten sich den Harnisch umschnallen, viele andere diverse Waffen ergreifen und eine zahllose Menge zu Pferd kämpfend die Schlacht beginnt. Unter den Figuren war dort ein Greis, der einen Efeukranz auf dem Kopf trug, der ihm Schatten spenden sollte. Er hatte sich hingesetzt, um sich die Strümpfe anzuziehen, kam aber nicht hinein, weil seine Beine vom Wasser naß waren, so daß er unter dem Eindruck des Tumults der Soldaten, der Schreie und des Trommellärms in seiner Hast gewaltsam an einem Strumpf zerrte. Und einmal abgesehen davon, daß man alle Muskel- und Nervenstränge der Figur sah, hatte er den Mund verzogen, womit er ganz deutlich zeigte, wie sehr er litt und wie er bis zu den Zehenspitzen angespannt war. Es gab dort auch Trommler und Figuren, die mit zusammengerollten Kleidern nackt in die Richtung des Kampfgetümmels liefen. In ganz außergewöhnlichen Haltungen sah man dabei die einen aufrecht, andere kniend oder gebeugt, liegend hingestreckt oder in der Luft hängend und in komplizierten Verkürzungen wiedergegeben. Auch waren viele Figuren dort zu Gruppen gefügt und auf unterschiedliche Weise skizziert: die einen mit Kohle umrissen oder schraffiert, andere schattiert und mit Bleiweiß gehöhlt, weil er zeigen wollte, wieviel er von dieser Tätigkeit verstand.“
Das Wort 'vorschützend' (*fingendo*) wurde in der Übersetzung aus unbekannten Gründen weggelassen. Ob es sich

Die Zerstörung des Kartons als Ganzes erfolgte wahrscheinlich schon 1516.⁷ Weshalb bereits Vasari (1511 – 1574) nur noch Einzelteile des Kartons kannte, die er wahrscheinlich 1544 in Mantua zu Gesicht bekommen hatte.⁸ Aus Vasaris Schilderung der Figur des efeubekränzten Greises, welchen er in allen Einzelheiten beschreibt, geht hervor, dass diese wohl auf einem der Originalstücke des Kartons basiert, die Vasari aus eigenem Augenschein bekannt waren. Für die übrige Kartonbeschreibung, die auch die Beschreibung von Einzelmotiven enthält, wäre eine mündliche Überlieferung nicht ausreichend gewesen. Die Kenntnis der übrigen Szenen des Kartons muss Vasari aus Kopien oder Studien der Gesamtkomposition ersehen haben. Zu den kopierenden Künstlern sagt Vasari in der Vita Michelangelos weiter:

„[...] poi che [el cartone] fu finito e portato alla sala del Papa con gran romore dell'Arte, e grandissima gloria di Michelagnolo, tutti coloro che su quel cartone studiarono, e tal cosa disegnarono, come poi si seguì molti anni in Fiorenza per forestieri e per terrazzani, diventarono persone in tale arte eccellenti, come vedemo; poi che in tale cartone studiò Aristotile da Sangallo, amico suo [Michelangelos], [...], ed Alonso Berugetta spagnuolo; [...] e Pierin del Vaga; i quali tutti ottimi maestri fiorentini furono.“⁹

in Bezug auf den Originaltext Vasaris um ein Zuviel bei Milanesi oder ein Zuwenig bei Lorini handelt, konnte vom Verfasser nicht geklärt werden. Der mögliche Grund für die unterschiedliche Wiedergabe der Textstelle, wird vom Verfasser auf die Problematik von zwei unterschiedlichen Chroniken zu dem historischen Ereignis der Schlacht zurückgeführt, die in Kap. V. 1. zu den Quellen Michelangelos behandelt wird.

Die Übersetzung 'in der Luft hängend' für „in aria attaccati“, scheint dem Verfasser in Hinblick auf die Studien zu Reiterkämpfen, die in Kap. IX. 2. behandelt werden unzutreffend. Deshalb soll sie durch 'von der Luft her attackiert' also 'von oben angegriffen' ersetzt werden. Ferner widerfährt dem Begriff „abbozzate“ eine Bedeutungseinschränkung, der ebenso 'angedeutet' meinen kann. Für die nicht so offene Bedeutung von 'skizziert' verwendet Vasari den Terminus „schizzo“. Desgleichen gibt auch das Wort 'Bleiweiß' bei Lorini eine begriffliche Genauigkeit vor, die im Original wahrscheinlich nicht enthalten ist, da mit „biacca“ ebensogut weiße Kreide gemeint sein könnte.

7 Köhler 1907, S. 122.

8 Ebd., S. 123.

9 Vasari / Milanesi 1881, Bd. 7, S. 161. Entspricht Vasari / Gabbert 2009, S. 61 – 62: „[...] als der Karton nach seiner Fertigstellung unter großem Aufsehen der Künstlerschaft und zu Michelangelos äußerstem Ruhm in die Sala del Papa gebracht wurde, sind all jene, die nach diesem Karton ihre Studien gemacht und ihn abgezeichnet haben, wie es in Florenz späterhin Fremde und Einheimische viele Jahre lang taten, zu herausragenden Persönlichkeiten dieser Kunst geworden, wie wir sehen konnten. So studierten nach diesem Karton sein [Michelangelos] Freund Aristotile da Sangallo [...] und der Spanier Alonso Berruguete. [...] und Perino del Vaga, die allesamt ausgezeichnete Florentiner Meister waren.“

An anderer Stelle, nämlich in der Vita seines Freundes Bastiano, genannt Aristotile, da Sangallo wird Vasari konkret:

„[...] [Bastiano] non lasciando [...] di attendere al detto cartone, e fare di quelli ignudi, ritrasse in un cartonetto tutta insieme l'invenzione di quel gruppo di figure, la quale niuno di tanti che vi avevano lavorato aveva mai disegnato interamente. E perchè vi atesse con quanto studio gli fu mai possibile, ne seguì che poi ad ogni proposito seppe render conto delle forze, attitudini e muscoli di quelle figure, e quali erano state le cagioni che avevano mosso il Buonarruoto a fare alcune posture difficili. Nel che fare parlando egli con gravità, adagio e sentenziosamente, gli fu da una schiera di virtuosi artefici posto il soprannome d'Aristotile; il quale gli sette anco tanto meglio, quanto pareva che, secondo un antico ritratto di quel grandissimo filosofo e segretario della natura, egli molto il somigliasse. Ma per tornare al cartonetto ritratto da Aristotile, egli il tenne poi sempre così caro, che essendo andato male l'originale del Buonarruoto, nol volle mai dare nè per prezzo nè per altra cagione, nè lasciarlo ritrarre; anzi nol mostrava, se non, come le cose preziose si fanno, ai più cari amici, e per favore. Questo disegno poi l'anno 1542 fu da Aristotile, a persuasione di Giorgio Vasari suo amicissimo, ritratto in un quadro a olio di chiaro scuro, che fu mandato per mezzo di monsignor Giovio al re Francesco di Francia, [...] e ciò fece il Vasari perchè si conservasse la memoria di quell'opera, atteso che le carte agevolmente vanno male.“¹⁰

10 Vasari / Milanesi 1881, Bd. 6, S. 433 – 434. Entspricht Vasari / Burioni 2010, S. 95 – 96: „[...] Bastiano [gab] seine Studien nach besagtem Karton nicht auf, kopierte weiterhin die nackten Figuren darin und schuf einen kleinen Karton mit der gesamten Komposition der Figurengruppe, was keiner der vielen, die dort [nach dem Schlachtenkarton] gearbeitet haben, in dieser Vollständigkeit je getan hat. Dabei widmete er sich dieser Aufgabe mit solcher Inbrunst, daß er bei jeder Gelegenheit über die Kräfte, Haltungen und Muskeln jener Figuren Rechenschaft abzulegen wußte und erklären konnte, welche Beweggründe Buonarroto bei der Wahl einiger schwieriger Positionen geleitet hatten. Seine Rede war dabei so ernsthaft, bedächtig und klug, daß eine Schar geistreicher Künstler ihm den Spitznamen Aristotile [Aristoteles] verlieh, der ihm um so besser zu Gesicht stand, als er jenem großen Philosophen und Chronisten der Natur einem antiken Porträt nach zu urteilen sehr ähnlich sah. [] Doch zurück zu Aristotiles abgezeichnetem Kleinkarton: Dieser war ihm so lieb, daß er ihn, nachdem Buonarroto's Original verlorengegangen war, um keinen Preis der Welt hergeben noch kopieren lassen wollte und ihn gleich einem wertvollen Gegenstand nur seinen besten Freunden aus Gefälligkeit zeigte. 1542 konnte ihn Giorgio Vasari, der sehr gut mit ihm befreundet war, überreden, in *chiaroscuro* ein Ölbild von dieser Zeichnung anzufertigen, das dank der Vermittlung von Monsignore Giovio an König Franz von Frankreich geschickt wurde, [...]. Und der Beweggrund für Vasaris Initiative war gewesen, das Andenken an jenes Werk zu bewahren, da Zeichnungen leicht verlorengehen können.“

Der Passus aus dem Leben des Aristotile da Sangallo wurde deshalb so umfassend in einem Stück wiedergegeben, damit augenscheinlich wird, dass Vasari zwei Kopien von dessen Hand erwähnt. Beide Erwähnungen Vasaris stammen, nicht aus zwei separaten und unabhängigen, sondern aus derselben Textpassage, worin deutlich ausgeschlossen wird, dass es sich zweimal um dieselbe Kopie handelt. Das ist wichtig herauszuheben, da in der Literatur oft der Eindruck erweckt wird, dass es sich um *eine* Kopie Bastianos handelt. Da meistens nur eine der beiden Textstellen Vasaris angeführt wird, kommt es oft zur Verwechslung der beiden Kopien oder sie werden zu einer Kopie verschmolzen. Zwischen den beiden Erwähnungen der Kopien erzählt Vasari die Geschichte wie Bastiano da Sangallo zu seinem Beinamen Aristotile kam, wonach dieser nur noch mit diesem angesprochen wird. Abgesehen von der Zusammengehörigkeit der Textstellen schien dem Verfasser diese Begebenheit erwähnenswert, da der Spitzname Aristotile auf dessen Auseinandersetzung mit dem Schlachtenkarton zurückzuführen ist. Außerdem wird auf diese Weise verständlich, warum der Künstler bei Vasari zuerst mit Bastiano und anschließend mit Aristotile angesprochen wird. In der ersten Erwähnung, bei der es sich um eine zeichnerische Reproduktion handelt, betont Vasari deren Vollständigkeit, welche im Kontrast zu den Studien der übrigen Künstler steht. Diese bildeten den Karton Michelangelos nämlich nur in Teilen ab, etwa in Einzelfiguren und Gruppen von zwei bis drei Figuren.¹¹ Im letzten Abschnitt, wo es um die Entstehung einer Grisaillekopie geht, unterscheidet Vasari auch in seiner Begrifflichkeit deutlich zwischen *disegno* und *quadro a olio di chiaro scuro*. Aus der Lektüre des angeführten Auszugs der Vita des Aristotile, geht also in höchster Klarheit hervor, dass dieser zwei Kopien des Schlachtenkartons anfertigte; einmal eine Zeichnung nach dem Originalkarton, und ein andermal ein Ölgemälde nach ebendieser Zeichnung.

Aristotile war von 1504 bis 1507 in der Werkstatt Peruginos tätig, worauf er 1508 nach Rom ging, wo er Michelangelo bei der Bemalung der Decke der sixtinischen Kapelle assistierte.¹² Dabei kam ihm die Aufgabe zu, Michelangelos Kartons auf die Decke der Kapelle zu

11 Auch solche *Zeichnungen* sind erhalten, werden im Rahmen dieser Arbeit jedoch nicht gezeigt, da sie nach Einführung der Grisaillekopie Aristotile da Sangallos, weiter unten, nichts zu einer vollständigeren Vorstellung des Kartons beitragen können; siehe Köhler 1907, Fig. 93, 94, 96, 99. Allein in der Gruppe der *Stiche* gibt es eine Ausnahme, welche die Anzahl von 3 Figuren übersteigt. Der Stich Agostino Venezianos (Abb. 14) gibt nämlich eine Gruppe von 5 Figuren wieder.

12 Vasari / Burioni 2010, S. 221.

übertragen.¹³ Da Aristotile erst um das Jahr 1515 nach Florenz zurückkehrte, ist es – nachdem der Karton als Ganzes, wie bereits erwähnt wurde, sehr wahrscheinlich 1516 schon zerstört war – sehr wahrscheinlich, dass er seine Zeichnung der gesamten Komposition des Schlachtenkartons zwischen 1505 und 1508 anfertigte. Diese Zeichnung ist heute nicht mehr erhalten. Vasari, welcher Aristotile von einem Bewunderer, zu einem Mitarbeiter, daraufhin zu einem Schüler und schließlich zu einem Freund Michelangelos werden lässt, schlägt somit eine Brücke zwischen Michelangelo und sich selbst, indem er sich als sehr guten Freund Aristotiles in Szene zu setzen weiß. Als solcher wurde ihm die Ehre zuteil, die gut behütete Zeichnung Aristotiles 1542 zu Gesicht zu bekommen.¹⁴ Es war also Vasari, welcher nachdem er die Zeichnung gesehen hatte, Aristotile da Sangallo 1542 dazu anregte, nach der Zeichnung von dessen Hand eine Grisaillekopie anzufertigen, die vermutlich mit dem Gemälde in Holkham Hall (Abb. 1) identisch ist. Die Grisaillekopie gibt aber nur den zentralen Teil der Gesamtkomposition des Kartons, welcher die *Badenden* genannt wird, wieder. Das bedeutet, Aristotile da Sangallos Zeichnung nach dem Karton Michelangelos, auf der Vasaris Schilderung der Komposition beruht,¹⁵ muss umfangreicher gewesen sein, als die erst über 25 Jahre später ausgeführte Grisaillekopie. Die Grisaillekopie, welche also nur einen Ausschnitt der Zeichnung Bastianos wiedergibt, ist somit genaugenommen eine Kopie der Kopie. Auf diese Weise überliefert die Aristotile da Sangallo zugeschriebene Grisaillekopie in Holkham Hall das Aussehen des zentralen Teils des nicht mehr erhaltenen Kartons.¹⁶ Nun stellt sich die Frage wieso die Nebenszenen in der Grisaillekopie weggelassen wurden? Nachdem Vasari in der Kartonbeschreibung der Vita Michelangelos von weiteren Figurengruppen – *ancora molte figure aggruppate* – spricht, welche in unterschiedlicher Weise angedeutet – *abbozzate* – waren, kann angenommen werden, dass die Figurengruppen wahrscheinlich teils auf der Zeichnung Aristotiles vage angedeutet waren und teils von diesem Vasari mündlich mitgeteilt worden

13 Ebd.

14 Da die Vita erst 8 Jahre später (1550) erschien, scheint der Schlusssatz Vasaris über den Beweggrund seiner Initiative, indem er sich als 'Retter der Komposition Michelangelos für die Nachwelt' inszeniert, in einem anderen Licht. Da sich der Satz Vasaris am Ende des Absatzes zum Karton befindet, vermutet der Verfasser, dass er erst nachträglich von Vasari hinzugefügt worden ist, nachdem die Zeichnung Aristotiles (dieser starb 1551 siebzigjährig) bereits verloren gegangen war, wodurch Vasari seine Inszenierung zusätzlich, quasi rückwirkend verstärkt.

15 Köhler 1907, S. 138. Das ist offensichtlich, denn woher hätte Vasari sonst seine Information bezogen, schließlich erklärt Vasari selbst, dass Aristotiles Studium des Kartons das Umfassendste war und die gesamte Komposition wiedergab.

16 Köhler 1907, S. 122 – 123.

sind. Das heißt, dass die Gruppen, zu denen möglicherweise die Trommler gehörten, welche sich als Nebenszene wahrscheinlich im Hintergrund befanden nur zart umrissen waren. Deshalb boten sie Aristotile, nach über einem Vierteljahrhundert, vermutlich zu wenig Anhaltspunkte, um sie, entsprechend den Hauptfiguren der Badenden, plastisch und ebenso detailliert malen zu können. Infogedessen er sie in der Grisaillekopie kurzerhand wegließ. Die Reitergruppen in Vasaris Beschreibung sind so allgemein gehalten, dass es genügt hätte, wenn Aristotile Vasari lediglich davon erzählt hätte.¹⁷ Ein weiteres Indiz dafür, dass die Überlieferung der Grisaille in Bezug auf die Gesamtkomposition unvollständig ist und es weitere Szenen gegeben haben muss, liefern die Figuren der Badenden (Abb. 1) selbst. Am deutlichsten wird das an den Figuren an den Rändern ersichtlich. Am rechten Rand ist der einzige Soldat der einen Helm aufhat, bereits bewaffnet ist und sich in der hintersten Tiefenebene der Komposition befindet, jener welcher sich zurückwendend nach rechts aufmacht. Auch der Soldat der mittleren Ebene, dem ein anderer beim Befestigen der Rüstung behilflich ist, wendet sich nach rechts aus dem Bildfeld. Und schließlich blickt der Soldat, der im Schatten ganz vorne rechts am Boden liegt, in dieselbe Richtung wie letzterer Soldat, auf etwas das sich außerhalb des Gemäldes befindet. Am linken Rand weist einer der badenden Soldaten aus dem Bildfeld hinaus, und der Blick des aus dem Wasser ans Ufer kletternden Soldaten folgt dieser Geste. Einen guten Eindruck, wie sich die Hintergrundszenen wohl vorzustellen sind, vermittelt eine, von unbekannter Hand stammende, Federzeichnung aus dem British Museum aus London (Abb. 15). Diese Umrisszeichnung wurde erst 1935 durch Popham eingeführt,¹⁸ und ist somit in der Forschungsgeschichte zur Schlacht von Cascina recht jung. Da sie stilistisch aus dem späteren 16. Jahrhundert zu stammen scheint und deshalb auf einer Kopie nach dem Karton basiert, wird sie nicht als zuverlässige Quelle angesehen.¹⁹ Berenson hält es sogar für möglich, dass es sich dabei um eine Kopie nach der Grisaille handelt,²⁰ da die Londoner Umrisszeichnung abgesehen von der Hinzufügung der Trommler, Pfeifer und Reiter, mit der Grisaillekopie des Aristotiles übereinstimmt.²¹ Das ist jedoch auszuschließen, da der Soldat, der auf der Grisaillekopie am linken Rand der hinteren Reihe im Begriff ist sich den Harnisch

17 Vgl. Köhler 1907, S. 138.

18 Popham 1935, S. 65, Nr. 2.

19 Chapman 2005, S. 93; Vgl. Berenson 1938, I, S. 346 (wenn italienisch, dann 18. Jh.).

20 Berenson 1938, I, S. 346. [III, Fig. 598.]

21 Berenson 1938, II, Nr. 1624-A. [III, Fig. 598.]

anzulegen,²² auf der Londoner Federzeichnung fehlt. Warum hätte der anonyme Kopist, dessen Motivation offensichtlich darin lag, soviel wie möglich des Kartons wiederzugeben, wie die Hintergrundszene nahelegt, diese Figur weglassen sollen, wenn nicht allein deshalb, weil sie in seiner Vorlage nicht enthalten war. Da es sich überdies bei der Grisaillekopie Aristotile da Sangallos ebenso um eine Kopie zweiten Grades handelt, wäre eine erneute und eingehende Untersuchung gewiss sinnvoll.

Die einzige Zeichnung von Michelangelo selbst, die einen größeren Teil der Komposition zeigt, ist die Kompositionsskizze, die sich in den Uffizien in Florenz erhalten hat (Abb. 2). Bisher war nur von Kopien und dem Endstadium der Komposition die Rede. Nun beginnen wir uns, anhand der Kompositionsskizze aus den Uffizien, mit den Studien von Michelangelos eigener Hand, kompositorisch rückwärts zu bewegen. Die Mitte und das kompositorische Zentrum auf dem Uffizienblatt nimmt die Figur in Rückenansicht ein, die gerade im Begriff ist, sich das Beinkleid zuzuknöpfen. Die Komposition spitzt sich pyramidal auf diese Rückenfigur zu, was durch die drei nach hinten laufenden Soldaten der linken Bildhälfte verstärkt wird. Aus dem Vergleich der Grisaillekopie aus Holkham (Abb. 1) und der Kompositionsskizze aus den Uffizien (Abb. 2) lassen sich grundlegende Unterschiede feststellen. Während die Figuren der rechten Hälfte denen des Kartons – so wie er durch die Grisaillekopie überliefert wird – schon nahe kommen, weichen die Figuren der linken Hälfte von ihm ab. Die drei nach hinten laufenden Soldaten sind auf der Grisaillekopie nicht mehr zu finden. Das kompositorische Zentrum der Grisaillekopie bildet zwar immer noch die sich das Beinkleid zuknöpfende Rückenfigur, jedoch steht nun im Mittelpunkt der Handlung der nach vorne stürmende bärtige Krieger, welcher die Gefahr als erster erkannte und seine Gefährten zu den Waffen ruft. Der größte Unterschied der beiden Gesamtdarstellungen (Abb. 1, 2), besteht jedoch in der Ausrichtung der Komposition. Während die Kompositionsskizze auf die Mitte hin ausgerichtet ist, strebt die Grisaillekopie auseinander. Aufgrund der Abweichungen der Kompositionsskizze zum Karton, nimmt sie ein früheres Entwurfsstadium ein.

Alle übrigen Studien von Michelangelos Hand zu dem Thema der Schlacht bei Cascina behandeln Einzelfiguren, Figurengruppen und Detailstudien. Aus der Gruppe der Studien zu Einzelfiguren sind vor allem vier Blätter, aufgrund ihres Ausarbeitungsgrades besonders

22 Zudem war diese Figur im 16. Jh., in dem die Umrisszeichnung entstanden sein soll, noch im Original erhalten; wie aus dem Turiner Inventar von 1635 unter der Nr. 696 hervorgeht.

hervorzuheben. Die Federstudie aus London (Abb. 52) die den Soldaten wiedergibt, der sich am Ufer sitzend, in einer kompizierten Drehbewegung und mit starken Verkürzungen nach hinten windet, lässt die Begeisterung die eine solche Figur bei den Zeitgenossen auszulösen vermochte aufleben. Vergleicht man sie mit zwei Blättern, die sich beide in Haarlem befinden (Abb. 56, 57) und einer Wiener Detailstudie (Abb. 58), wird ersichtlich, dass sie sich stilistisch entsprechen. Das unterschiedliche Medium, denn die Haarlemer Studien sind in schwarzer Kreide und das Wiener Blatt möglicherweise sogar mit weicherer Kohle ausgeführt, tut dieser stilistischen Entsprechung anscheinend keinen Abbruch. Aufgrund des malerischen Mediums der drei Studien, sind die Übergänge einzelner Partien, weicher und fließender, als auf der Federzeichnung. Vergleichbar ist jedoch der Grad der Räumlichkeit, welcher durch die Weißhöhung auf allen vier Blättern, zusätzlich betont wird. Alle vier Blätter befinden sich auf derselben – vorletzten – Stufe, demzufolge zwischen dieser und dem Karton nur noch ein *modello* anzutreffen wäre. Wobei bei dem Wiener Blatt die Plastizität am stärksten ist, was auf dem starken Kontrast beruht, welcher auf das weiche Medium in Schwarz und dem verstärkten Einsatz der Weißhöhlungen zurückzuführen ist.

Aus der Gruppe der mehrfigurigen Zeichnungen Michelangelos sei hinsichtlich des Themas der vorliegenden Arbeit auf die 'Akrobatengruppe' verwiesen. Die Bezeichnung 'Akrobatengruppe' wird hier als Überbegriff für ein Motiv verwendet, das zwei nackte Soldaten zeigt, welche einen dritten in die Höhe heben. Darunter werden zwei Blätter zusammengefasst. Einerseits ein Blatt aus dem British Museum in London (Abb. 9), das auf seiner Rückseite (Abb. 10) eine der Figuren wiederholt und andererseits eine sehr elaborierte Version der Gruppe auf einem Blatt aus dem Louvre in Paris (Abb. 6). Darüber hinaus steht ein weiteres Blatt in direktem Zusammenhang mit der Akrobatengruppe, nämlich ein Blatt aus den Uffizien in Florenz (Abb. 11), das ebenso wie die Rückseite des Londoner Blattes die rechte Trägerfigur wiedergibt. Laut Dussler folgt die Akrobatengruppe aus London stilistisch, nicht dem Vortrag Leonardo da Vincis Kreidezeichnungen, aber dessen Federskizzen, wonach die modellierenden Strichlagen mit den Kurven des Umrisses ineinandergehen, was sich an der Rückenfigur beobachten lässt, womit Michelangelo quasi Leonardos *Modus* auf die Kreidezeichnung transponiert.²³

23 Dussler 1959, S. 22.

Bei der Akrobatengruppe aus London (Abb. 9) ist sich die Forschung hinsichtlich einer Datierung um 1504 grundsätzlich einig und spricht sich für ein frühes Projekt für den Schlachtenkarton aus. Bei der Deutung der Akrobaten scheiden sich jedoch die Geister, worauf sich die Forschung in Bezug auf den Gruppencharakter der dargestellten Figuren in zwei sich gegenüberliegende Lager spaltet. Während die Einen die Akrobaten für drei separate Figuren halten, die unabhängig voneinander agieren,²⁴ nehmen die Anderen die Akrobaten als eine zusammengehörige Gruppe wahr.²⁵ Hier wird letztere Auffassung vertreten, wonach die Gruppe eine Einheit bildet. Schon Thode sah in der Gruppe den Befehle erteilenden Heerführer, der im Augenblick der Verwirrung auf diese Weise den Soldaten sichtbar gemacht wird.²⁶ Bei Berenson heben die zwei Soldaten den dritten in die Höhe, damit dieser erspähen kann von welcher Seite sich der Feind nähert.²⁷ Für Tolnay stellt das Blatt aus London die erste Idee für die zentrale Gruppe der Schlacht von Cascina dar,²⁸ da es sich sowohl bei dem gestikulierenden Jüngling auf dem Londoner Blatt, als auch bei dem ans Ufer stürmenden bärtigen Krieger, um den Kommandanten namens Manno Donati handelt, welcher die Soldaten zu den Waffen ruft. Jedoch sieht Tolnay in der gestikulierenden Figur des Jünglings keinen Emporgehobenen der in die Gruppe eingebunden ist, sondern drei Einzelfiguren. Er vermutet, dass dieser auf einem Erdwall direkt am Ufer steht.²⁹ Deshalb ist das Blatt aus dem Louvre (Abb. 6), welches unmissverständlich eine Dreiergruppe zeigt, von Tolnay als eine Fehlinterpretation eines Kopisten gedeutet worden.³⁰

24 Brinckmann 1925; Tolnay 1947, S. 212; Wilde 1953, S. 12; Dussler 1959, Nr. 162.

25 Thode 1908, S. 127, Nr. 307 (London) (487-Louvre), Berenson 1938, I, S. 194, 346–347; II, Nr. 1479, S. 179; Berenson verweist auch noch auf Venturi; Wien 2010, S. 82–86, Nr. 19.

26 Thode 1908, III, S. 127.

27 Berenson 1938, II, Nr. 1479.

28 Tolnay 1947, S. 212.

29 Ebd.

30 Ebd.

II. Ziel der Arbeit

Die vorliegende Arbeit soll der Versuch einer Gesamtbetrachtung sein, eine neue und indirekte Anbindung der Akrobatengruppe (Abb. 6, 7) an die Entwürfe zur Schlacht von Cascina vollziehen und den Zeichnungen immanente Indizien und Argumente abgewinnen, die die Akrobatengruppe als Projekt zur Schlacht von Cascina etablieren soll. Dies soll aber keineswegs zu einem Selbstzweck verkommen, vielmehr soll die Anbindung der Akrobatengruppe an das Werk Mittel zum Zweck sein. Es geht in der Arbeit nicht um den fertigen Karton im Sinne einer Rekonstruktion. Wichtiger ist der Zeitraum vom Beginn der zeichnerischen Auseinandersetzung mit dem Thema – welcher für gewöhnlich durch die Auftragserteilung markiert wird – bis zum endgültigen Produkt, da es um die Entwicklung gehen soll, die sich innerhalb des Entwurfsprozesses vollzog. Die Argumente sind indirekter Natur. Dabei werden zwei parallel zueinander laufende Stränge figuraler Entwicklungen festgestellt. Durch die Ableitung zweier Entwicklungsstränge aus der rechten Trägerfigur der Akrobatengruppe, soll diese in zweifacher Weise an den Schlachtenkarton gebunden und gleichzeitig der Prozess der Ideenfindung beleuchtet werden. Da die Gruppe letzten Endes verworfen wurde, stellt sich die Frage nach dem Grund. Was hat Michelangelo dazu veranlasst, die Gruppe als nicht geeignet zu befinden? Durch das Nachdenken über diese Frage sensibilisiert, öffnet sich eine weitere Tür, die den Weg zu einem ungleich grundlegenderen Problem freigibt. Es soll sich zeigen, dass nun nicht mehr nach einer Lösung, den anfänglichen Prinzipien folgend, gesucht wird, sondern dass Michelangelo sich überhaupt neu orientiert und eine der anfänglichen Zielsetzung diametral gegenüberstehenden Konzeption folgt. Es ist das Bestreben des Verfassers in die Unterschiede dieser beiden ungleichen Auffassungen von Komposition einzutauchen und anschließend auf Gründe dafür zu stoßen. Dabei erweist sich der Einfluss Leonardos als maßgebend und einschneidend. Dass Leonardo Michelangelo beeinflusste ist eine keineswegs eine neue Erkenntnis, jedoch scheinen die Auswirkungen dieser Beeinflussung zu wenig Beachtung gefunden zu haben und unterschätzt, wenn nicht gar verkannt worden zu sein. Die Beeinflussung wird in zwei Etappen gegliedert, eine frühere, in welcher Michelangelo sich zunächst mit der *Form* beschäftigt, und eine spätere, in der er sich auch *inhaltlich* mit der Art Leonardos auseinandersetzt. Darauf aufbauend wird postuliert, dass

die Schlacht von Cascina ein Schlüsselwerk im Œuvre Michelangelos darstellt, welches den Übergang vom frühen zum reiferen Michelangelo markiert.

Abgesehen davon sollen auch praktische Schritte Michelangelos erhellt werden, ohne jedoch als genaue Untersuchung dessen gelten zu wollen, da dies allein schon an der isolierten Betrachtung eines singulären Projektes scheitern würde. Michelangelo bereitete die Projekte zur Schlacht von Cascina in mehreren Arbeitsschritten und –zweigen vor, was an Hand der Akrobatengruppe veranschaulicht werden soll, da ihr eine zentrale Vermittlerrolle innerhalb des Werkes Michelangelos zukommt.

Der Schwerpunkt wird auf der Attribution des Motivs der Akrobatengruppe zum Werk liegen, jedoch wird auch der Versuch unternommen zu klären, ob Michelangelo als Autor der Zeichnung aus dem Louvre gelten kann. Die Akrobatengruppe ist ein problematisches Motiv, denn bisher wurden die Blätter weder überzeugend als zur Schlacht von Cascina zugehörig herausgestellt,³¹ noch ließ es sich definitiv einem anderen Projekt zuordnen.³² Paul Joannides' Attribution der Akrobatengruppe zu einem Auftrag für ein Bildwerk des 'Heiligen Achatius und den zehntausend Märtyrern',³³ wird sich als fiktiv entpuppen und widerlegt werden. Ob Michelangelo nun als Autor des Pariser Blattes (Abb. 7) zur Akrobatengruppe gelten kann, ist jedoch von sekundärer Bedeutung, da das Motiv eindeutig seinem Geiste entsprang; und dies ist das Entscheidende, welches die Verbindung zum Schlachtenkarton herstellt.

31 Berenson (1938, I, S. 194; II, Nr. 1479 & 1598) und Thode (1908, S. 251 – 252; Nr. 307 & 487) betonen zwar, dass die Akrobatengruppe der Schlacht von Cascina zugehörig ist, liefern dafür aber keine tiefgehende Begründung.

32 Joannides 1994, 2002.

33 Joannides 1994.

III. Forschungsstand

Aus der Vielzahl an Literatur zur Schlacht von Cascina und der noch umfassenderen zu Michelangelo allgemein, soll hier eine Auswahl getroffen sein, welche für den Zusammenhang der vorliegende Arbeit relevant ist und einen repräsentativen Abriss vom 19. bis zum 21. Jahrhundert darstellt. Dabei wird versucht, chronologisch vorzugehen. Manche späteren Werke sind in aller Kürze zusammengefasst, da sie zu komplex sind, um nur angerissen zu werden. Die spezifischen Argumente der jeweiligen Autoren, werden in den Themenkomplexen die diese behandeln erbracht.

Der erste ernsthafte Versuch einer Rekonstruktion der *Badenden*, wurde von *Moriz Thausing* angestellt. In seinem Aufsatz über Michelangelos Entwurf zum Karton der Schlacht bei Cascina aus dem Jahr 1878 wird die Glaubwürdigkeit der Grisaillekopie aus Holkham (Abb. 1) in Zweifel gezogen.³⁴ Sein Aufsatz basiert auf einem Blatt, welches von Thausing für die Sammlung der Albertina in Wien erworben wurde (Abb. 69) und von dem er glaubte, es sei von Michelangelos Hand. Mittlerweile ist jedoch bekannt, dass es sich dabei um eine Zeichnung Perino del Vagas handelt – deren Stil eindeutig der Seinige ist –,³⁵ welcher in seiner Jugend den Karton Michelangelos studiert hatte.³⁶ Perino del Vaga (1501 –1547) muss, als er den Karton studierte, jedoch sehr jung gewesen sein, wenn er ihn noch in einem Stück gekannt haben soll, da er schließlich schon 1516 sehr wahrscheinlich, nur noch in einzelnen Teilen vorhanden war. Über den 'Badenden' der Zeichnung befinden sich Entwürfe zu einem Johannes- und Georgsfresko (Abb. 69), die von Popham mit dem späteren Freskopjekt Perinos für den Dom zu Pisa in Verbindung gebracht worden sind.³⁷ Das bestätigt, dass es sich bei der Zeichnung Perino del Vagas um ein Ricordi, also eine Erinnerungszeichnung handelt. Die Erinnerung an den Schlachtenkarton Michelangelos sollte offenbar der Gestaltung der Aktfiguren in der Taufszene des hl. Johannes dienen.³⁸ Die Federzeichnung ist also eine freiere Wiedergabe dessen, was Perino schon vor langer Zeit gesehen hatte. Jedenfalls wollte Thausing

³⁴ Thausing 1878.

³⁵ Zum aktuellen Forschungsstand zu dem Blatt siehe Mantua 2001, S. 174 –175, Nr. 67.

³⁶ Siehe Anm. 9.

³⁷ Wien 1975, S. 156. Laut Vasari wurde das Fresko jedoch nur zu einem kleinen Teil ausgeführt.

³⁸ Ebd. Diese Erkenntnis stammt von Davidson, auf den in dem Katalog verwiesen wird.

anhand der darauf enthaltenen Figuren, und Reproduktionen einzelner Gruppen und Figuren, vorrangig unter Verwendung der Stiche Marcantonio Raimondis und Agostino Venezianos (Abb. 13, 14), zeigen, dass beiden Darstellungen der Komposition – der Grisaille und der Neuerwerbung –, dieselben Bruchstücke des Kartons vorgelegen haben. Damit glaubte Thausing die Grisaillekopie als „Pasticcio“³⁹ entlarvt zu haben. Wobei er eingesteht, dass manche Kombinationen der Grisaille, vermutlich mehr als jene der Albertina-Skizze, dem Karton Michelangelos entsprächen.⁴⁰ Nach diesem Eingeständnis, ist Thausings Text mehr als eine Kritik an einer allzu umfassend praktizierten Glaubwürdigkeit aufzufassen, die der Grisaillekopie entgegengebracht wurde. Demzufolge – genannt sind dabei Passavant und Waagen – man einzig und allein durch diese in der Lage sei, eine anschauliche Vorstellung des wesentlichen Teils des Schlachtenkartons zu erlangen.⁴¹ In Folge wurde die Annahme Thausings mehrfach und zur Genüge widerlegt.

Bereits in *Bernard Berensons* ersten Edition seines Sammelwerkes „The drawings of Florentine Painters“, aus dem Jahr 1903, wird die Annahme Thausings, mit Verweis auf die Stiche Marcantonio Raimondis und Agostino Venezianos (Abb. 13, 14), vehement zurückgewiesen.⁴² Er schreibt die Thausing'sche Albertinaskizze (Abb. 69) der Michelangelo Schule zu, ohne jedoch einen konkreten Vorschlag hervorzubringen, und vermutet darin bereits eine Erinnerungszeichnung nach den Badenden.⁴³

Ebenso als Reaktion auf Thausing ist der Bericht von *Wilhelm Köhler* aus dem Jahr 1907 zu werten, dessen gut strukturierter und sehr verständlicher Artikel den Charakter einer Bestandsaufnahme in der nüchternen Art eines Beamten hat.⁴⁴ Darin widerlegt er Thausings These und leitet – dessen Kritik umsetzend – den dokumentarischen Wert der Grisaille aus Holkham Hall von Grund auf her. Dabei geht er zuerst den Spuren über den Verbleib des Kartons nach.⁴⁵ Im Anschluss geht Köhler nach einem ausschließenden Verfahren vor, in dem er alle möglichen Dokumente anführt, um sie auf ihren Quellenwert zu prüfen. Indessen unterscheidet er zwischen literarischen und bildlichen Rekonstruktionsquellen. Zu den

39 Thausing 1878, S. 140.

40 Ebd., S. 131. Dies ist in Thausings Argumentation ein irritierendes und unkonsequentes Moment, da es seiner Hypothese zuwiderläuft.

41 Ebd.

42 Berenson 1938, I, S. 190.

43 Berenson 1938, II, Nr. 1748.

44 Köhler 1907.

45 Köhler 1907, S. 117 – 122.

literarischen Quellen die Köhler anführt zählen Vasaris Vita Michelangelos, Cellinis Selbstbiografie, Benedetto Varchis Leichenrede auf Michelangelo,⁴⁶ Borghinis Riposo und das Turiner Inventar von 1635.⁴⁷ Cellinis Selbstbiografie und Borghinis Riposo werden von Köhler sogleich ausgeschieden, da sie ihre Angaben entweder aus Vasari oder Varchi schöpfen und so allgemein gehalten sind, dass sie von keinem weiteren Nutzen sind. Die Wichtigkeit des Turiner Inventars von 1635 hingegen, wurde bereits eingangs hervorgehoben. Unter die bildlichen Quellen, die Köhler anführt, fallen sämtliche zu der Zeit bekannten bzw. mit dem Schlachtenkarton in Verbindung stehenden Michelangelo-Zeichnungen und Reproduktionen, seien es Stiche oder zeichnerische Kopien.⁴⁸ Diese und die literarischen Quellen werden systematisch aufgelistet, einander gegenübergestellt und zuverlässig abgewogen, woraus sich die Vertrauenswürdigkeit der Grisaillekopie ergibt. Für diesen Zusammenhang hatte die Kompositionsskizze aus den Uffizien (Abb. 2) noch keine Bedeutung, wahrscheinlich, weil sie erst kurz zuvor wieder zu Michelangelos eigenhändigen Blättern gerechnet wurde. Dass die Kompositionsskizze wieder Eingang in den Diskurs über den Schlachtenkarton gefunden hatte, ist laut Köhler auf Berensons Verweis in der bereits erwähnten ersten Edition seines umfassenden Sammelwerkes von 1903 zurückzuführen. Obwohl die Zeichnung darin noch als ein Werk Alessandro Alloris aufgeführt wurde, wurde bereits vorgeschlagen, sie als Quelle für den Karton zu benutzen. Anschließend wurde sie von *Emil Jacobsen* und *Pasquale Nerino Ferri* 1905 als Autograph Michelangelos ausgewiesen.⁴⁹ Köhler versichert jedoch 1907, dass die Uffizienskizze schon lange davor bekannt war, früher als eigenhändiger Entwurf Michelangelos gegolten hatte und sogar die Beziehung zum Karton nicht übersehen worden war.⁵⁰ In Folge versucht sich Köhler Gewissheit über die Kompositionsskizze zu verschaffen und widerlegt Berensons Zuschreibung an Allori, kommt am Ende jedoch unvorhergesehen zu dem negativen Schluss, dass es sich nur um eine Kopie nach dem Karton handeln kann. Dennoch erkennt er ihren Quellencharakter an. Überraschend ist dabei, dass Köhler seine anschließende Rekonstruktion des Kartons auf dem Grund der Kompositionsskizze errichtet, indem diese stark nach links erweitert wird.⁵¹ Darauf folgt eine schätzungsweise

46 Varchi 1564.

47 Köhler 1907, S. 122 – 129.

48 Köhler 1907, S. 129 – 163.

49 Jacobsen und Nerino Ferri 1905, S. 5.

50 Köhler 1907, S. 140.

51 Siehe Kap. VI.

Raumrekonstruktion, die auf Vasaris Beschreibung des Saales basiert und sich im Längen-Breiten-Verhältnis mit der rekonstruierten Komposition deckt. Dazu sei jedoch gesagt, dass bisher nicht nur keine allgemein akzeptierte Saalrekonstruktion vorgelegt werden konnte, sondern zudem allein die Frage, ob sich die beiden Konkurrenzfresken nun nebeneinander oder gar auf gegenüberliegenden Wänden befunden haben geklärt werden, weshalb beide Punkte bis in die gegenwärtige Zeit sehr kontrovers diskutiert werden.

Henry Thode ist 1908 in seinen „kritischen Untersuchungen“,⁵² was die Text- und Bildquellen anbelangt, nicht minder gründlich als Köhler. Auch er erkennt in der Grisaillekopie eine getreue Wiedergabe der Kartonkomposition und sieht in der Thausing'schen Albertinaskizze eine willkürliche, spielende Neuordnung der Figuren der Grisaille. In Bezug auf die Kompositionsskizze kommt Thode allerdings zu dem überzeugenden Schluss, dass diese von der Hand Michelangelos stammt und einen ersten Gesamtentwurf für den Karton darstellt. Wie Thode zu der Ansicht gelangt, dass es sich dabei um einen früheren Entwurf, als jenen welchen die Grisaillekopie wiedergibt, handelt, darf bestimmt auch in Bezug auf die Rekonstruktion Köhlers gesehen werden. Denn erst in der Reaktion darauf, können mehrere stichhaltige Einwände geltend gemacht werden, die eine solche Rekonstruktion, so wie sie Köhler anstellte, unmöglich machen und für einen frühen Entwurf der Kompositionsskizze sprechen.

In *Bernard Berensons* zweiten erweiterten Edition seines Sammelwerkes aus dem Jahr 1938, erkennt Berenson die Kompositionsskizze schließlich als Original Michelangelos an.⁵³

Überdies fanden schon in der ersten Edition die beiden Blätter zur Akrobatengruppe (Abb. 6, 9) bereits größere Aufmerksamkeit,⁵⁴ werden dabei jedoch für den Hintergrund des Kartons angedacht und ferner nicht als alarmierende Gruppe der Florentiner, sondern als Späher der Pisaner gedeutet. Berenson führt dabei alle Versionen und Varianten an.⁵⁵ Darüber hinaus wird, zu den Schlachtenszenen und der Pferdestudie (Abb. 59, 61), bereits eine Beeinflussung Leonardos angeführt; Berenson hält die Zeichnungen ohne den Anstoß Leonardos für undenkbar.⁵⁶

52 Thode 1908, I, S. 95 – 110.

53 Berenson 1938, Nr. 1397-C, Fig. 585.

54 Eingeführt wurden sie schon wesentlich früher. Früheste Erwähnung 1866. Für eine vollständige Literatur bis Berenson siehe Wilde 1953, S. 11.

55 Berenson 1938, I, S. 194, 346 - 347.

56 Ebd., S. 193.

Auch *Charles de Tolnay* sieht 1947 in der Schlachtenskizze aus Oxford (Abb. 59) die Beeinflussung Leonardos, setzt diese aber an den Anfang der Auseinandersetzung mit dem Freskopjekt und zieht daraus keine Konsequenzen für die Komposition, da sie seiner These folgend verworfen wurden.⁵⁷ In Bezug auf die Kompositionsskizze, scheint Tolnay die Skizze in Gegenreaktion auf Köhler, zu sehr in Hinblick auf eine Rekonstruktion des Endentwurfs zu beurteilen.⁵⁸ Er folgt Köhler, darin, dass das Blatt nicht von Michelangelo stammt, geht jedoch über Köhler hinaus, welcher sie zumindest stilistisch noch an den Anfang des Jahrhunderts gesetzt hatte, und sieht darin einen an Daniele da Volterra angelehnten Stil, weshalb er für die Entstehung der Kompositionsskizze die zweite Hälfte des 16. Jahrhunderts vorschlägt.⁵⁹ Hinsichtlich der Grisaillekopie, die auch für ihn als zuverlässige Quelle der Komposition gilt,⁶⁰ erkannte bereits Tolnay in der Federzeichnung zur Gesamtkomposition aus London (Abb. 15) eine unabhängige Kopie des Kartons.⁶¹

Die Wirkung, welche die Schlachtenstudien Leonardos auf Michelangelo hatten, sollten jedoch erst 15 Jahre später durch *Johannes Wilde* im Jahr 1953 umfassend untersucht werden.⁶² Zuvor hatte Wilde schon 1944 eine detaillierte Rekonstruktion des Saales angestellt.⁶³

Ebenso bleibt in dem „Kritischen Katalog“⁶⁴ von *Luitpold Dussler* aus dem Jahr 1959 über die Beeinflussung Leonardos keine Frage. Dussler hebt dabei jedoch die völlig selbstständige Verarbeitung der erfahrenen Eindrücke Michelangelos hervor. In Zusammenhang damit steht für Dussler auch die Technik des Vorgriffelns, welche erstmals 1504 zu Studien zum Schlachtenkarton auftauchen. Für Dussler besteht in der Verwendung des Metallstiftes zum Vorreißen der Figuren, wie er den Einsatz des Bleigriffels nennt, kein Zweifel einer technischen Übernahme Michelangelos von Leonardo. Laut Dussler wurde an dieser Technik des Vorgriffelns in der Forschung weitgehend vorbeigesehen, und erst die Untersuchungen der Londoner Zeichnung zur Drei-Männer-Gruppe (Abb. 9), wie er die Akrobatengruppe nennt, hätten den Blick für ihr Vorkommen geschärft. In Bezug auf die Akrobatengruppe sieht Dussler, dass die Verwendung des Mediums Kreide gleichfalls erst in den Vorstudien zum Schlachtenkarton

⁵⁷ Tolnay 1947, S. 214.

⁵⁸ Ebd., S. 215.

⁵⁹ Ebd., S. 215 – 216.

⁶⁰ Ebd., S. 213.

⁶¹ Ebd., S. 214.

⁶² Wilde 1953a.

⁶³ Siehe Kap. IX. 2.

⁶⁴ Dussler 1959.

einsetzt, dem in der Folgezeit neben der Federzeichnung wachsende Bedeutung zukommt.⁶⁵ Mit *Michael Hirst*, wurde in der zweiten Hälfte der 1980-er Jahre die Michelangelo-Forschung schließlich auf eine neue Ebene geführt. Zwar hatten schon *Baumgart* 1937 und andere detaillierte stilistische Beobachtungen angestellt, doch rückten nun organische Prozesse in den Vordergrund, die es nachzuvollziehen galt. *Organische Prozesse* meint hier eine chronologische Aufschlüsselung einer Genese, anhand einzelner Zeichnungen, welche die unterschiedlichen Stadien des Entwicklungsprozesses reflektieren. So wird von Hirst erstmals ein organischer Entstehungsprozess der Akrobatengruppe angestellt, wodurch die Gruppe als ein früher Entwurf für die Schlacht von Cascina aufgeführt wird, welcher später verworfen wurde.⁶⁶ Da jedoch kein umfassender Versuch unternommen wurde die Akrobatengruppe der Schlacht von Cascina zuzuschreiben, der diese unter Zusammenziehung aller Fakten und Indizien an den Schlachtenkarton bindet und darin verankert, wurde die Möglichkeit eingeräumt, mit ihr die Lücken anderer Projekte zu füllen. Solch ein lückenhaftes Projekt stellt das Thema eines *Martyriums des Hl. Achatius und der 10.000 Christen* dar, welches in *Paul Joannides'* Artikel aus dem Jahr 1994 dargestellt wurde und noch eingehend untersucht werden wird.⁶⁷ Nun, im 21. Jahrhundert angelangt, ist das Überblickswerk von *Hugo Chapman* aus dem Jahr 2005 zu nennen, welches einen größeren Abschnitt zum Schlachtenprojekt enthält.⁶⁸ Es ist dabei symptomatisch, dass nun durch bessere Abbildungen und Fotografien, die Zeichnungen den ausgeführten Werken gegenübergestellt werden, um ein vollständigeres Bild, des Schaffens Michelangelos zu erhalten. Das so entstandene Bild wird in einen historisch-politischen Rahmen gesetzt, der es aufnimmt und abrundet. Nicht umsonst, steht der Zusatz *Closer to the Master* zum Titel, denn er gibt darüber Auskunft, dass es nicht mehr vorrangig darum geht, die ausgeführten Werke in deren Vollendung vorzustellen, sondern die dahinterliegenden Prozesse anhand der Zeichnungen ans Licht zu bringen, wobei Chapman knapp und eindringlich das Wesentliche anleuchtet. Er versucht die Ergebnisse aus unterschiedlichen Feldern der Michelangelo-Forschung, seien sie der stilistischen Auseinandersetzung mit Michelangelo oder dem neuen Kombinieren von Daten entsprungen, zusammenzuziehen und gemeinsam zu betrachten. Es ist also ein Weg eingeschlagen worden, der weg von isolierten und hin zu

65 Ebd., S. 21 – 22.

66 Hirst 1988, S. 43.

67 Siehe Kap. VII. 2.

68 Chapman 2005, S. 77 – 95.

übergreifenden Betrachtungen führt und so einer mehr ganzheitlichen Sichtweise verpflichtet ist.

Mit *Achim Gnann* und dessen reichen Katalog zur Michelangelo-Ausstellung in der Wiener Albertina 2010, sind wir in der Gegenwart angelangt.⁶⁹ Diesem neuen Weg folgend, tritt aufgrund Gnanns profunder Kenntnis des Stils Michelangelos und den daraus erwachsenden Betrachtungen dieser übergreifende Aspekt stark hervor. Die Ausstellung, die sich der Zeichnung als verbindendes Glied der Skulptur, Architektur und Malerei Michelangelos verschrieben hatte, war seit langem die erste Ausstellung, in der die Zeichnungen Michelangelos nicht nur einem einzelnen Aspekt gewidmet waren, sondern umfassend aufgeführt wurden. Wodurch die Zeichnung als Medium der Ideenfindung und Erprobung von Gedanken hervorgehoben wurde. Durch Gnanns stilkritische Beobachtungen, die Michelangelos Schaffensphasen übergreifend angestellt wurden, ergab sich in einigen Fällen eine neue Chronologie der Zeichnungen und andere Blätter, welche als Kopien oder Schülerarbeiten aberkannt worden waren, konnten durch überzeugende Argumente erneut im Michelangelo-Corpus verankert werden. Dabei basieren viele Argumente einerseits auf eingehender Beschauung der Blätter, welche durch die großformatigen, hochaufgelösten Abbildungen des Katalogs einwandfrei nachvollziehbar sind – wie etwa die Griffelsuren der Akrobatengruppe aus Paris –⁷⁰ und andererseits auf der stilistischen Entwicklung Michelangelos, welcher aufgrund des Umfangs des Katalogs ebenso gut gefolgt werden kann.

Besonders spannend zu beobachten ist, wie sich im Verlauf der letzten 130 Jahre durch ein Hin und Her an Reaktionen und Gegenreaktionen auf vorangehende Ergebnisse, wellenförmig ein Erkenntniszuwachs verzeichnen lässt. Ging es ehemals noch überwiegend um die Grundaspekte des Kartons, weshalb in der früheren Literatur die Debatten vorrangig bezüglich der Stiche (Abb. 13, 14), der Grisaille aus Holkham (Abb. 1) und schließlich der Kompositionsskizze (Abb.2) geführt wurden, so finden die Argumentationen im Verlauf des 20. Jahrhunderts vermehrt anhand der eigenhändigen Blätter Michelangelos – zu einzelnen Gruppen, Figuren und Details – selbst statt. Waren die Stiche nach dem Karton anfänglich unabdingbar, treten sie in der neueren Literatur immer mehr zurück und es wird häufig nur

⁶⁹ Wien 2010.

⁷⁰ Wien 2010, S. 83, Nr. 19r.

noch auf sie verwiesen, um zu zeigen wie stark der Einfluss des Kartons auf die Zeitgenossen war. Schließlich kann parallel dazu beobachtet werden, wie die Vorschläge für eine Rekonstruktion des Kartons immer wahrscheinlicher werden.

IV. Der Auftrag

Ein Problem, auf welches man gleich zu Anfang stößt und dessen Existenz wunderbar die Tatsache reflektiert, dass in der Forschung mit allzu großer Freude recht unbedacht die Meinung anderer übernommen und darauf in Folge aufgebaut wird, ist, dass es kein Dokument gibt, worin der Auftrag konkret an Michelangelo vergeben wird. Es wird jedoch in beinahe jeder Publikation zu dem Thema immer so dargelegt, als ob ein solches Schriftstück existiert, doch wird meist darüber geschwiegen, woher diese Information stammt, noch wird angegeben welche Rahmenkriterien angewandt wurden, um zu diesem Ergebnis zu gelangen.

Es geht im Folgenden nicht darum, ob Michelangelo mit der Aufgabe eines Freskos für die Sala del Gran Consiglio beauftragt wurde, denn dass er an einem Karton dafür arbeitete, ist hinreichend belegt und aufgearbeitet worden. Der Brennpunkt der Betrachtung liegt in der Frage nach dem Wann. Ziel ist es, dem Diskurs, eine selbstständige Herleitung zur Kontrolle zur Seite zu stellen, deren Stärke gerade in der Beschränkung auf wirkliche Quellen liegt.

1. Quellen

An erster Stelle seien die Rechnungen in Bezug auf den Karton Leonardos und Michelangelos in chronologischer Reihenfolge aufgeführt. Dazu ist jedoch zu sagen, dass es sich nicht wirklich um Rechnungen handelt, sondern um die Liste eines Buchhalters des Signorienpalastes, da sie alle im selben Dokument enthalten sind. Dass es sich dabei nicht um die wirklichen Rechnungen handelt, ist auch daran zu erkennen, dass im Sinne einer Gesamtabrechnung überall der Monatsletzte angegeben wird. Die Angaben, die hierfür auf das Wesentliche reduziert werden, beruhen auf Freys „Studien zu Michelagnolo Buonarroti und zur Kunst seiner Zeit“ aus dem Jahr 1909.⁷¹ Die 'Rechnungen' erstrecken sich vom 28. Februar

⁷¹ Frey 1909, S. 103 – 180. Zit. n. Bambach 1999. S. 129 - 130. Appendix 1: Docs. I – VIII. Doc. VII. wird nicht angeführt, da es lediglich V & VI bestätigt. Die Rechnungen werden komprimiert wiedergegeben und die

1504 bis zum 30. April 1505, über 14 Monate hinweg. Zu Leonardo gibt es drei Rechnungen, je eine für Februar 1504, Juni 1504 und Dezember 1505. Von den fünf Rechnungen zu Michelangelos Karton sind zwei vom Oktober 1504 und drei vom Dezember 1504, wobei die letzte der drei nicht angeführt wird, da sie nur die anderen beiden bestätigt.

- I– „A dì 28 di febraio 1503 [modern: 1504] [...] a Giouandomenico di Filippo cartolaio [...] ebbe Lionardo da Vinci per fare el cartone alla sala et per quadratura et apianatura di decti [...]“⁷²
- II– „Die 30 mensis Junij 1504 [...] a Giovannj di Landino fornaio y VII sol. V per libre 88 di farina stacciata bianca data a Lionardo da Vinci in dua uolte et rinpastare el cartone [...]“⁷³
- III– „A dì XXXI mensis octobris 1504 [...] a Bartholomeo di Sandro cartolaio[...] per 14 quadernj di foglij reali bolognesi per il cartone di Michelagnolo[...]“⁷⁴.
- IV– [ebenso unter, „A dì XXXI mensis octobris 1504“] „[...] a Bernardo di Saluadore cartolaio [...] per [...] mectere insieme el cartone di Michelagnolo [...]“⁷⁵.
- V– „A dì 31 dì dicenbre 1504 [...] a Bartholomeo di Saluadore del Fontana cartolaio [...], auti per fornire el cartone che fa Michelagnolo dipintore [sic, eher: fa ... dipintare] [...]“⁷⁶.
- VI– [ebenso unter, „A dì 31 dì dicenbre 1504“] „[...] a Piero d'Antonio che inpasta le carte per opere 5 aiutare inpastare el cartone che fa Michelagnolo [...]“⁷⁷.
- VIII– „A dì 30 daprile M·D·V [...] Lorenzo Perj cartolaj per 2 libri di fogli 96 l'uno dati [...] per l'opera del palagio et per 3 quaderni dj foglj bolognesi reali per la pictura datj a Lionaro da Vinci a sol. 11 el quaderno [...]“⁷⁸

Übersetzungen sind frei und gekürzt.

72 Zit. n. Ebd. S. 2. Doc. I. „[...] damit Leonardo den Karton der Sala machen kann und für die Quadratur und Glättung [wird ... verrechnet]“.

73 Zit. n. Ebd. Doc. II. „[...] für 7 Tage Arbeit als Furnierer [gemeint ist das Zusammenkleben], 5 *soldi* für 88 'Pfund' gesiebten weißen Mehles, Leonardo unter zwei Malen gegeben, und das Zusammenkleben des Kartones]“.

74 Zit. n. Ebd. Doc. III. „[...] für 14 Bündel [zu '9' Bögen der Größeneinheit] *Bologneser Reale* für den Karton Michelangelos [...]“.

75 Zit. n. Ebd. Doc. IV. „[...] um den Karton Michelangelos zusammenzufügen [leimen] [...]“.

76 Zit. n. Ebd. Doc. V. „[...] für die Hilfe beim 'furnieren' des Kartones den Michelangelo bemalen wird [...]“.

77 Zit. n. Ebd. Doc. VI. „[...] an Piero d'Antonio, der in 5 Tagen Arbeit, die [einzelnen] Blätter [zu Bahnen] zusammengeklebt und dabei hilft den Karton Michelangelos zusammenzukleben [...]“.

78 Zit. n. Ebd. Doc. VIII. „[...]für 2 Bündel zu je 96 Bögen *Bologneser Reale* für das Werk im [Signorien-] Palast und 3 Hefte [geringere Menge Bögen] *Bologneser Reale* für das Bild, Leonardo um 11 *soldi* pro Heft gegeben

Es seien an dieser Stelle einige Erläuterungen angebracht. Über die Kartonherstellung sei grundsätzlich gesagt, dass es sich nicht um dicken Unterlagenkarton im heutigen Sinn, sondern um schweres dickes Büttenpapier handelt. Der Maßstab des Papiers war durch die Größe des Schöpfsiebes beschränkt.⁷⁹ Deshalb mussten die Bögen zu einem Großen zusammengefügt werden.

In Dokument V, ist mit *dipintare*, nicht malen im eigentlichen Sinn gemeint, da die Kartonherstellung bereits zum Vorgang des Malens und nicht mehr des Zeichnens, zählte.⁸⁰ Ein *Cartolaio* kommt in seiner Funktion einem Schreibwarenhändler gleich. Da Florenz selbst kein Papier produzierte, musste dieses aus Bologna importiert werden.⁸¹ Somit waren die *cartolai* quasi die Lieferanten des Karton-Papieres und die Rechnungen, waren in diesen Fällen wohl die Lieferscheine. *Fornaio* ist die Berufsbezeichnung für *fornire* und meint, ebenso wie *mectere insieme* und *inpastare* das Zusammenfügen kleinerer Bögen Karton-Papieres zu einem großen Karton, wobei sie unterschiedliche Konnotationen in Bezug auf den Prozess selbst enthalten. Das Wort *furniere* bedeutet im modernen Italienisch, soviel wie etwas ausstatten oder beliefern, wohingegen sich die etymologische Wurzel, welche im deutschen Wort *furnieren*⁸² – in Bezug auf das Holzfurnier – überlebt hat, eine Bedeutung nahelegt, die den Begriff eher mit der *quadratura et apianatura* zur Deckung bringt. Mit *quadratura et apianatura* ist der Vorgang vor dem Zusammenfügen gemeint; das ist in diesem Fall wörtlich zu nehmen ist, da dabei die Ränder der geschöpften Bögen, welche den typischen unregelmäßigen Büttenrand aufwiesen, beschnitten und anschließend geglättet wurden.⁸³ Das Kleben selbst erfolgte mit einem Leim, der aus Mehl hergestellt wurde, indem dieser mit Wasser aufgeköcht wurde, bis er die richtige Konsistenz besaß. Dieser Vorgang liefert die Konnotation für *inpasta* und *inpastare*.

Daraus ergeben sich unzählige Kombinationen die Rechnungen zu deuten. Das Wort *fornire*, kommt, sowohl in Bezug auf Leonardo bei II, als auch auf Michelangelo bei V vor. In beiden Fällen ist dabei ein zeitlicher Abstand zu einer vorhergehenden Rechnung zu bemerken, was

[...]“.

79 Auch heute noch wäre die Herstellung eines dermaßen gigantischen Bogen schweren Papiers aus einem Stück unmöglich.

80 Armenini 1587, S. 99-104. Zit. n. Bambach 1999, S. 105.

81 Bambach 1999, S. 108.

82 Dafür ist im modernen Italienisch das Wort *impiallacciatura* in Verwendung.

83 Siehe Bambach 1999, S. 116.

sich als Fortschritt deuten ließe, würde dies nicht durch die mögliche Deckung mit dem Begriff der *quadratura et apianatura* in I aufgehoben werden. In Dokument III ist nur die Rede von Blättern des Formats *reali*, bei dem vermutet wird, es sei das Standardformat für Michelangelos Zeichnungen gewesen.⁸⁴ Der Zusatz *per il cartone*, könnte auch als Zusammenziehung durch den Buchhalter gedeutet werden, sodass damit *Blätter für Zeichnungen für den Karton* gemeint sind. Ausserdem ist zu unterscheiden zwischen *carta fina* und *carta da straccio*. Letzteres ist sehr wahrscheinlich jenes für den Karton. Aus Dokument III, lässt sich aufgrund der Kombination von *reali bolognesi* und *quaderni* eher auf *carta fina* schließen. Von *inpasta* und *inpastare* ist erst in Dokument VI die Rede. Bambach deutet das *mectere insieme* als das Auslegen der Bögen vor dem Kleben.⁸⁵ Das würde zumindest für Michelangelo eine Chronologie vorgeben:

III – *reali bolognesi* und *quaderni*, VI – *mectere insieme*, V – *fornire*, VI – *inpastare*

Daraus würde aber folgen, dass zwischen Auslegen und Kleben mindestens ein Monat vergangen sein müsste.⁸⁶ An dieser Stelle merkt man, dass zu viel möglich ist und auf diesem Weg allein nicht auf einen grünen Zweig zu kommen ist.

Sicher kann nur gesagt werden, dass *Leonardo* erst im *Juni 1504* soweit mit den Entwürfen fertig gewesen sein muss, um den Karton anzugehen. Da erst zu diesem Zeitpunkt das Mehl für die Zubereitung des Klebstoffs geliefert und der Karton, wie aus Dokument II hervorgeht, zusammengeklebt – *rinpastare* – wurde. In Hinblick auf Michelangelo ist erst in Dokument VI die Rede von *inpastare*, woraus hervorgeht, dass *Michelangelo* erst im *Dezember 1504* so weit war den Karton in Angriff zu nehmen. In beiden Fällen muss also von der späteren Erwähnung in den Dokumenten ausgegangen werden. Demzufolge hatten Leonardo im Juni 1504 und Michelangelo im Dezember 1504, sehr wahrscheinlich ihre *modelli*, also ihre feststehenden Gesamtentwürfe, nach denen der jeweilige Karton gefertigt wurde, bereits parat. Von Juni 1504 bis Dezember des selben Jahres ergibt sich so eine Differenz von 6 Monaten.

84 Vgl. Bambach 1999. S. 105 – 133. Man kann nicht genau sagen, wie groß die *reali bolognesi* nun tatsächlich waren. Zwar wurde von der Zunft in Bologna ein Standard festgelegt, die tatsächlichen Größen reichen jedoch von 43,8 x 60,5 cm bis 45,2 x 61,7 cm. Das entspricht in etwa dem heutigen Format A2 (42 x 59,4 cm). Vgl. Ebd. S. 111 – 112.

85 Ebd., S. 107.

86 Sicher kann dies nur von einem Monat behauptet werden, in diesem Fall November, da das genaue Datum der Rechnung nicht aussagekräftig ist. Das Kleben hätte genausogut am 1. Dezember erfolgen können.

Eine Beauftragung Michelangelos ist diesbezüglich also nur auf indirektem Weg belegbar. Der Zeitpunkt für den Beginn an dem Projekt liegt jedoch nach wie vor im Dunkeln.

Leonardo hingegen erhielt den Auftrag bereits im Herbst 1503, welcher in einem Dokument vom 4. Mai 1504 vertraglich bestätigt wurde.⁸⁷

In Bezug auf die Akrobatengruppe scheint erwähnenswert, dass der Grad der Ausarbeitung der Version aus dem Louvre (Abb. 6), die Vermutung zulässt, dass es sich um eine Repräsentationszeichnung handelt, die zwar nicht als Bewerbung im eigentlichen Sinn, aber eventuell vor der offiziellen Beauftragung durch Piero Soderini entstanden sein könnte. Das wäre möglich, da ja auch im Fall Leonardos, der offiziellen vertraglichen Auftragserteilung eine Informelle vorausging. Vor nicht allzu langer Zeit schlug Rona Goffen in ihrem Buch *Renaissance Rivals* vor, dass Michelangelo womöglich die direkte Konkurrenz mit Leonardo sogar suchte, da er bis 1504 vornehmlich als Bildhauer galt und abgesehen von seiner Ausbildung in Ghirlandaios Werkstatt kaum Erfahrung im Bereich der Malerei hatte⁸⁸ Aus dieser Perspektive wäre ein beidseitiges Bemühen, sowohl Soderinis, als auch Michelangelos, möglich.

Die früheste Quelle ist Giorgio Vasaris *Vita*:

„Avvenne che, dipingendo Lionardo da Vinci, pittore rarissimo, nella sala grande del Consiglio, come nella Vita sua è narrato, Piero Soderini, allora gonfaloniere, per la gran virtù che egli vidde in Michelagnolo, gli fece allogagione d'una parte di quella sala;“⁸⁹

Über den Auftrag selbst erfahren wir von Vasari also nur, dass zu der Zeit als Leonardo bereits an seinem Fresko im großen Ratssaal von Florenz malte, Piero Soderini, Michelangelo mit einem Teil des Saales beauftragte.

⁸⁷ Vgl. Arasse 2002, S. 428; Zöllner 2011, S. 164 & S. 208 [Gesamter Zusatzvertrag vom 4. Mai 1504 abgedruckt].

⁸⁸ Goffen 2002, S. 143 – 145.

⁸⁹ Vasari / Milanesi 1881, Bd. 7, S. 159. Entspricht Vasari / Gabbert 2009, S. 60: „Es begab sich, daß zu der Zeit, als der außerordentliche Maler Leonardo da Vinci, wie in seiner Vita berichtet, im großen Ratssaal malte, der damalige gonfaloniere Piero Soderini, Michelangelo, dessen großes Talent er erkannte, einen Teil jenes Saales in Auftrag gab.“

Zwar scheint der Gerundiv *dipingendo*⁹⁰ auszudrücken, dass Leonardo bereits malte als Michelangelo hinzukam, sagt tatsächlich jedoch nur aus, dass Leonardos *modello* schon fertig war und dieser bereits begonnen hatte, es auf den Karton zu übertragen oder tatsächlich schon am Malen war.⁹¹ Das zweite worüber Vasari Auskunft gibt ist, dass zu jener Zeit Piero Soderini der Gonfaloniere von Florenz war, also von 1502 bis 1512. Eine Amtsperiode vor Soderini wäre diese Aussage eine äußerst präzise gewesen, da die Regierungszeit jeweils nur zwei Monate betrug. Jedoch wurde just vor Soderinis Amtsantritt im Sommer 1502 eine Reform durchgesetzt, wonach der Gonfaloniere nun auf Lebenszeit gewählt wurde und nicht mehr nur für zwei Monate.⁹² Die Amtszeit Soderinis erweitert den zeitlichen Rahmen also nur, weshalb sie als unbrauchbar auszuschneiden ist.

Aus Vasaris Aussagen allein ist also keine Präzisierung für den Zeitpunkt einer Auftragserteilung an Michelangelo zu gewinnen. Kreuzt man Vasaris Aussage jedoch mit den Ergebnissen, welche aus der Prüfung der Rechnungen hervorgingen, so lässt sich der Zeitraum für eine Auftragserteilung genauer festlegen.

Da Leonardo im Juni 1504 seinen Karton in Angriff nahm – in den Worten Vasaris also *dipingendo* – und die Beauftragung Michelangelos laut Vasari erst erfolgte, als Leonardo bereits mit seinem Karton beschäftigt war – eben *dipingendo* –, ist die Überschneidung deutlich. Aus dieser Zusammenziehung ergibt sich somit ein Terminus post quem. Fügt man diesem nun den Zeitpunkt hinzu demzufolge Michelangelo im Dezember 1504 bereits sein *modello* vorliegen hatte und die Arbeit an dem Karton aufnahm, verfügen wir nun auch über einen Terminus ante quem. Daraus ergibt sich als Rahmen für eine Beauftragung Michelangelos eben jene Differenz von 6 Monaten, welche oben angeführt ist. Nun liegt es in der Natur eines Auftrages, am Beginn der Arbeiten zu stehen, wodurch es berechtigt ist, von Sommer und Herbst 1504, den Herbst auszuschließen. Somit kommt allein der Sommer 1504 für eine Beauftragung Michelangelos in Betracht.

90 „malend“

91 Siehe Anm. 78.

92 Beuys 1992, S. 69.

2. Die Brügger Madonna als Datierungshilfe für den Auftrag

Das Blatt aus den Uffizien (Abb. 11) und das aus dem British Museum (Abb. 9, 10), recto und verso, die beide Studien zur Akrobatengruppe enthalten, besitzen auch Zeichnungen zur Brügger Madonna. Hirst legt das Datum für die Erteilung des Auftrages über die Brügger Madonna fest, die wesentlich ist, da in drei unterschiedlichen Stadien auf den zwei für die Akrobatengruppe relevanten Blättern Studien und Überlegungen für diese vorhanden sind. Es handelt sich dabei um *pensieri* (Abb. 11), eine Skizze zur Madonna (Abb. 9) und Studien zum Christuskind (Abb. 10).

Keineswegs sind *pensieri*, wovon oft ausgegangen wird, ausschließlich mit Feder gezeichnet und einem unüberlegten Impuls folgend aufs Papier gebracht. In diesem Fall ist die Vorzeichnung mit dem Bleigriffel nämlich anhand zweier Beispiele – den beiden am Rand des Uffizienblattes befindlichen *pensieri* – sehr gut zu sehen; was die Skizze nicht minder akut und spontan werden lässt. Von den fünf *pensieri*, die sich auf dem Florentiner Blatt befinden, kommt der linke *pensiero* der drei am linken Rand (Abb. 12), der Skizze auf dem Londoner Blatt (Abb. 9) am nächsten; und damit auch der ausgeführten Marmorskulptur. Man kann annehmen, dass Michelangelo, während er mit der Feder die Vorzeichnung in Bleigriffel nachzeichnete, bereits merkte, dass diese die passende Form darstellt und kurzerhand das andere Blatt zur Hand nahm, um darauf, in wesentlich größerem Maßstab, die gefundene Form festzuhalten.⁹³

Für Hirst ist die Federzeichnung der Madonna, auf dem Londoner Blatt (Abb. 9), eine „Erfindungsskizze“ und er schlägt für die Entstehung das Spätjahr 1504 vor.⁹⁴ Zwar eine Erfindungsskizze, steht sie jedoch nicht am Beginn dieses kreativen Prozesses, sondern ist eher dem Ende zuzuordnen. Die Linien sind zu 'ruhig' und geschlossen, woraus sich folgern lässt, dass die Zeichnung als Destillat des Wesentlichen aus den ihr vorhergehenden Skizzen eben jenen des Uffizienblattes (Abb. 11) zu gelten hat.

⁹³ Die Reihenfolge der Blätter in Bezug auf die Brügger Madonna ist umgekehrt als jene, die in Bezug zu den Akrobaten steht. Deshalb soll darauf hingewiesen werden, dass sich die Reihenfolgen immer nur auf die jeweiligen Zeichnungen beziehen. Es kann nur bestimmt werden, welches Projekt zuerst behandelt wurde. Zu welchem Blatt Michelangelo, nach der Behandlung der Akrobaten, für die Madonnenskizzen gegriffen hat, ist irrelevant. Jedoch macht es Sinn, wenn angenommen wird, dass Michelangelo bei der Wiederverwendung der zuvor weggelegten Blätter beim zuletzt weggelegten beginnt. Das wäre ein Indiz dafür, dass der Akrobat des Uffizienblattes nach jenen des Londoner Blattes entstand.

⁹⁴ Hirst 1988, S. 27. „[...] made in late 1504.“ & „[...] invention sketch[es ...]“

Auf dem Blatt des British Museum auf dem sich die Federskizze für die Brügger Madonna befindet, ist aufgrund der Größe und Anordnung der Akrobatengruppe im Zentrum klar, dass die Madonnenskizze erst nach den Akrobaten entstanden ist.⁹⁵ Selbiges gilt für das Uffizienblatt (Abb. 11). Das bedeutet, dass die Blätter später nochmals verwendet wurden. Da die Madonna allgemein als 1503/04 gefertigt gilt, wird auch der Großteil der Zeichnungen, die mit der Schlacht von Cascina in Zusammenhang stehen, auf 1503/04 datiert. Wäre die Madonna tatsächlich so früh entstanden, würde sich folgendes Problem ergeben: Die Akrobatengruppe wäre älter als die Auftragserteilung!

Wahrscheinlich wird aufgrund der ersten Zahlung für die Brügger Madonna, im Dezember 1503, und der zweiten Rate, die im Oktober 1504 erfolgte,⁹⁶ dieses Datum für die Entstehung der Madonna mit Kind angenommen. Die fertige Brügger Madonna wurde jedoch erst 1506 von Francesco del Pugliese nach Brügge gebracht,⁹⁷ wodurch sich ein Zeitfenster von 1503 bis 1506 öffnet.

Es ist nicht unüblich für die Zeit zwischen 1501 bis 1504, dass Michelangelo Zahlungen im Voraus erhält und erst spät liefert. Im Fall des *Piccolomini-Altars* ist dies beispielhaft, wo er es darüber hinaus sogar fertig bringt, die 1501 im Voraus bezahlte Summe von 100 Dukaten, trotz verschwindend geringer Beteiligung am Altar, bis zu seinem Tod zu halten. Die Piccolomini-Erben wurden erst nach Michelangelos Tod, über sechzig Jahre später, zurückbezahlt. Im Fall des *Juliusgrabmals* waren es ebenfalls die Erben, die Michelangelo für eine Fertigstellung des Grabmals unter Druck setzen mussten, für das er großzügig entlohnt worden war. Auch dieses wurde nur in stark reduzierter Form fertig gestellt.⁹⁸

Es ist also begründet, von einem prokrastinieren Michelangelos auszugehen. Für die Zeit von 1501 bis 1504, in die auch die Brügger Madonna fällt, ist dieses hinauszögernde Verhalten, nachzuvollziehen. Eine Zeit also, in der Michelangelo zu viele Verpflichtungen eingegangen war, denen er nur schwer nachkommen konnte. Hirst bestätigt dieses Verhalten Michelangelos, nachdem dieser erst zu arbeiten begonnen hätte, wenn er musste und Fristen auf ihn Druck auszuüben begannen.⁹⁹

95 Hirst 1988, S. 34.

96 Für Details über die Bezahlung und Verschiffung siehe Mancusi-Ungaro 1971, S. 35 – 40.

97 Ebd.; Goldscheider 2008, S. 13.

98 Vgl. Chapman 2005, S. 73. & S. 99.; sowie Hatfield 2002, S. 30 – 34. & S. 126 – 138.

99 Vgl. Hirst 1988, S. 36. „[...]he never made his designs until he had to.“

Laut Hirst wird das wahrscheinliche Szenarium wohl Folgendes gewesen sein.¹⁰⁰ Als Michelangelo im Dezember 1503 die erste Zahlung für die Brügger Madonna erhielt, waren alle seine Energien auf die Vollendung des *David* gerichtet, welcher im September des Folgejahres vor dem Palazzo Vecchio aufgestellt wurde. Nachdem der Karton zur Schlacht von Cascina im Dezember¹⁰¹ 1504 fertiggestellt war, werden die Studien dazu höchst wahrscheinlich im Sommer 1504 entstanden sein und die Zeichnungen zur Brügger Madonna kurz darauf.¹⁰²

In Bezug auf die *pensieri*, wurde von Hirst gezeigt, dass die Art dieser *pensieri* dem Schema Leonardos entspricht und es bis zu diesem Moment, also dem Spätjahr 1504, keine solchen von Michelangelo gibt.¹⁰³ Das bedeutet, Michelangelo hat die Art *pensieri* zu machen von Leonardo, was bestätigt, dass die Brügger Madonna so früh nicht entstanden sein konnte. Die davor entstandenen Studien und Skizzen, also jene für die Akrobaten, noch vor dieser Beeinflussung zu verorten, ist hinsichtlich der stilistisch und formalen Unterschiede, zwar sehr verlockend, jedoch würde eine solche Annahme über die unterschiedlichen *Modi*, welche Michelangelo zur Verfügung standen, hinweg zu täuschen versuchen. Allein aufgrund des unterschiedlichen Mediums ist ein stilistischer Vergleich unmöglich. Ausserdem wird aufgrund der Chronologie, welche die Skizzen und Studien zur Brügger Madonna vorgeben, eine Entstehung der Akrobaten vor der Beeinflussung Leonardos ausgeschlossen.

Der Auftrag für das Fresko der Schlacht von Cascina, für die Sala del Gran Consiglio im Palazzo della Signoria, erging also wohl tatsächlich im Sommer 1504.

¹⁰⁰ Hirst 1988, S. 34.

¹⁰¹ Ebd. Ende Oktober. Dem ist zu widersprechen, da der Karton erst im Dezember zusammengeleimt wurde. Dabei ist zu beachten, dass die Komposition – so wie sie sich auf dem *modello* befunden haben dürfte – grundsätzlich erst auf den Karton übertragen wird, nachdem dieser zusammengefügt ist. Es ist auch nicht anzunehmen, dass das *modello* wesentlich früher fertig war, als zu dem Zeitpunkt an dem der Karton erst zusammengefügt wurde, da von einer vorausschauenden Arbeitsplanung ausgegangen werden muss, die einen kontinuierlichen Arbeitsfluss gewährleisten konnte. Der Grund für diese Ansicht liegt in der Tatsache, dass allein die Herstellung des Kartons sehr zeitintensiv war, wonach allein das Zusammenkleben des Kartons bereits mindestens 5 Tage beanspruchte (siehe dazu Dokument VI: „[...] inpasta [...] opere 5 [...]“).

¹⁰² Ebd.

¹⁰³ Ebd.

V. Die Schlacht von Cascina – ein historisches Ereignis wird zum Sujet

Die politisch sehr bewegte Situation von Florenz bildete den Hintergrund für die fünf Jahre, die Michelangelo zwischen 1501 und 1505 in Florenz verbrachte. In diese Zeit fällt eine der produktivsten Schaffensphasen Michelangelos. Die Republik, mit Piero Soderini an der Spitze, steckte noch in den Kinderschuhen, nachdem die Medici erst kürzlich vertrieben worden waren. Und die Pisaner bedrängten die Stadt beharrlich, im Versuch die Stadt wiederzuerobern.¹⁰⁴

Sieben Jahre nachdem der Entschluss 1495 gefasst worden war, den Großen Ratssaal zu bauen, waren dessen Wände noch immer schmucklos. Erst mit Soderinis Berufung im November 1502 wurde die Ausstattung vorangetrieben. Soderini selbst soll die Idealkonkurrenz der beiden Künstler angestrebt haben. Das ist auf die beiden Aussagen zurückzuführen, die Vasari bereits in der Ersten Ausgabe seiner *Vite* 1550 und Benedetto Varchi in seiner *Leichenrede auf Michelangelo* 1564, tätigten.

Vasari: „Piero Soderini,[...], gli [Michelangelo] fece allogiagione d'una parte di quella sala; onde fu cagione che egli facesse a concorrenza di Lionardo l'altra facciata, nella quale egli prese per subietto la guerra di Pisa.“¹⁰⁵

Varchi: „Piero Soderini Gonfaloniere à vita della Città di Firenze, [...] il quale per far concorrenza à Lionardo, gl'allogò [Michelangelo] quell'altra facciata.“¹⁰⁶

Vasaris zusätzliche Angabe, dass Michelangelo das Thema *wählte*, darf nicht wörtlich genommen werden, zumal bei Vasari, um ihm einen Sachverhalt abzugewinnen, dessen verklärender Nebel gelichtet werden muss. Da es sich dabei um einen öffentlichen Auftrag handelte, muss die Wahl der Themen wohl eher in Bezug auf die politische Situation der Stadt und dem politischen Nutzen, der sich daraus für Soderini ergeben konnte, gesehen werden. Denn der Wahl der Themen, welche für die beiden Fresken getroffen wurden, kommt vor dem

¹⁰⁴ Chapman 2005, S. 71.

¹⁰⁵ Vasari / Milanesi 1881, Bd. 7, S. 159 – 160. Entspricht Vasari / Gabbert 2009, S. 60: „[...] Piero Soderini, Michelangelo, [...] einen Teil jenes Saales in Auftrag gab. So kam es, dass dieser nun in Konkurrenz zu Leonardo die andere Wand ausführte, für die er als Gegenstand den Krieg gegen Pisa wählte.“

¹⁰⁶ Varchi 1564, S. 17 [bzw. S. 15. in pdf]. Frei übersetzt: „Piero Soderini, Gonfaloniere auf Lebenszeit der Stadt Florenz, [...] welcher um mit Leonardo zu konkurrieren, Michelangelo die andere Wand zuwies.“

Hintergrund der Gefährdung der Selbstbestimmtheit der Stadt und damit auch Soderinis Position, durch die damals höchst aktuelle Bedrängnis der Stadt durch die Pisaner, eine besonders brisante Bedeutung zu.¹⁰⁷ Die Florentiner waren vor allem für ihr Geschick im Handel und im Bankwesen bekannt und nicht als Krieger. Diese Tatsache spiegelt die Wahl der Schlacht von Anghiari des Jahres 1440 für den Teil Leonardos wider, da dies der letzte größere militärische Sieg war, den die Florentiner verzeichnen konnten. Michelangelos Teil sollte den Sieg der Florentiner über die Pisaner aus dem Jahr 1364 wiedergeben, einen Sieg den die Florentiner geradezu verzweifelt zu wiederholen suchten.¹⁰⁸

1. Quellen Michelangelos

Die Florentiner hatten am Morgen des 28. Juli 1364 ihr Lager bei Cascina aufgeschlagen, etwa 20 km oberhalb von Pisa am Arno. Der Heerführer der Florentiner, Galeotto Malatesta, hatte sich, von dreitägigem Fieber geplagt, ohne Rücksicht auf die Nähe des Feindes unter der Führung des Vanni Aguto, ins Bett gelegt. Das Heer des Malatesta bestand aus deutschen Söldnern, Bundesgenossen und Florentinern. Aufgrund der maßlosen Hitze, welche herrschte, legten die Soldaten ihre Rüstung ab, um sich im Arno zu erfrischen. Die zentrale Begebenheit der Darstellung Michelangelos, die sogenannten *Badenden*, beruht auf einer Begebenheit, die sich laut *Filippo Villani*, in seiner *Cronica*, am Vorabend der Schlacht zugetragen haben soll. Während die Soldaten also im Arno badeten, entschloss sich deren Kapitän, Manno Donati, seine Soldaten auf deren Kampfbereitschaft zu testen, indem er, einen Angriff der Pisaner vorschützend, sie zu den Waffen rief. Villani stellt damit die Initiative des Manno Donati dem nachlässigen, nicht aus der Toskana stammenden Heerführer Malatesta vorteilhaft gegenüber. In der Schlacht selbst, wurden die Pisaner geschlagen, als Manno Donati das Kommando übernahm.¹⁰⁹

Dieselbe Begebenheit, wurde mit einer etwas anderen Betonung in der *Historia* des *Leonardo Bruni* wiedergegeben. In Brunis Version der Geschichte, wurde das Baden im Arno durch einen wirklichen Überraschungsangriff unterbrochen, welchen die Florentiner erfolgreich abwehren

¹⁰⁷ Chapman 2005, S. 78.

¹⁰⁸ Ebd.

¹⁰⁹ Villani 1848, S. 493 – 497.

konnten und zu einem siegreichen Ausgang führten.¹¹⁰ Laut Cecchi war die Quelle, die Michelangelo verfügbar war und ihm deshalb wahrscheinlich vorgelegen hatte, jene Brunis.¹¹¹

VI. Zur Chronologie der Entwurfsentwicklung

Das früheste Stadium der Komposition, im Sinne einer Gesamtdarstellung, wird entsprechend der allgemein vertretenen Forschungsmeinung, seit Thode durch die Kompositionsskizze aus den Uffizien markiert. Und seit Köhler kann die Komposition, wie sie in der Grisaille aus Holkham zu sehen ist, als Endpunkt der Entwurfsentwicklungen zum zentralen Teil des Kartons, gelten. Den beiden Darstellungen der Gesamtkomposition, soll – im Sinne Hirsts –¹¹² die Akrobatengruppe als früher und anschließend verworfener Entwurf vorangestellt werden. Dabei handelt es sich laut Hirst um dasselbe Thema,¹¹³ nämlich das Warnsignal bzw. den Ruf zu den Waffen des Kommandanten Manno Donati. Die Entwicklung der Beurteilung an sich ist ebenso interessant. Es lässt sich dabei beobachten, wie die Ansichten von einem Extrem – Entstadium –¹¹⁴ durch die Gegenreaktion ins andere Extrem – frühe Idee –¹¹⁵ kippen, bis sich erst wesentlich später eine Syntehse ergab, wonach die Kompositionsskizze als vermittelndes Glied – Übergangsstadium –¹¹⁶ zwischen zwei Polen zu gelten hat, nämlich zwischen der Akrobatengruppe und dem Schlachtenkarton Michelangelos, wie er uns durch die Grisaillekopie bekannt ist. Zu den beiden Gesamtdarstellungen folgen nun einige Bemerkungen.

110 Bruni / Hankins 2004, S. 461 – 465.

111 Cecchi 1996, S. 103 – 115.

112 Hirst 1988, S. 43.

113 Ebd.

114 Köhler 1907

115 Thode 1908

116 Hirst 1988

1. Kompositionsskizze, Uffizien 316 E r

Es wurde bereits im Forschungsstand erklärt, wie die Kompositionsskizze (Abb. 2) wieder Eingang in den Diskurs gefunden hatte. Es wurde dabei darauf verwiesen, dass Thode aufgrund der Rekonstruktion Köhlers zu seinen Argumenten angeregt wurde, wodurch er zu dem Ergebnis gelangte, dass es sich um einen ersten Gesamtentwurf handelt. Es sei hier kurz auf die Rekonstruktion Köhlers eingegangen.¹¹⁷

Sein Rekonstruktionskonzept ist ein Pendelartiges, wonach ein linkes Ausschwingen von der Mittelachse, ein anschließendes Ausschwingen nach rechts erfordert. Die Mitte bzw. das Gleichgewicht wird durch Gegensätze angestrebt, also ein Komplementärverfahren. Das heißt, dass eine Figur, die links nach vorne strebt, rechts eine ihr entgegengesetzte erfordert. Konkret sind das auf der Kompositionsskizze der mit Manno Donati identifizierte nach vorne laufende Alte, dem auf der linken Seite der mit erhobenem rechten Arm in die Tiefe Laufende entspricht. An den Figuren die auf dem Entwurf zu sehen sind, funktioniert das sehr gut, sobald die Figuren jedoch ergänzt werden, wird es problematisch, da die Rekonstruktion nicht dynamisch gedacht wurde, sondern allein mit zwei Variablen, nennen wir sie Symmetrie und Gegensinn. Auf diese Weise ausgebreitet, ergibt sich eine sich selbst aufhebende Komposition. Thode erkannte dadurch, dass die Komposition auf diese Weise, mit den gelösten einzelnen Figuren in der Mitte und den geballten Massen zu beiden Seiten, künstlerisch unbefriedigend gewesen wäre.¹¹⁸ Eine solche Komposition hätte gar keine Richtung gehabt. Köhler erkannte in der Kompositionsskizze zwar die Zentralität, welche er wieder herzustellen suchte, scheiterte jedoch, da er Zentralität mit Symmetrie verwechselte. Selbst wenn die Rekonstruktion im Sinne der Zentralität gelungen wäre, hätte sie nur ein früheres Stadium der Komposition rekonstruiert, welches, da sich die Konzeption der Komposition selbst ändert, verworfen wurde.¹¹⁹

117 Köhler 1907, S. 168 – 169.

118 Thode 1908, I, S. 109.

119 Vgl. Kap. IX.

2. Grisaille, Holkham Hall

Die Grisaillekopie (Abb. 1) fand erst am Anfang des 19. Jahrhunderts Eingang in den Diskurs über Michelangelos Schlachtenkarton. Laut Köhler war man bis zum Ende des 18.

Jahrhunderts auf die Stiche Marcantonio Raimondis und Agostino Venezianos angewiesen (Abb. 13, 14)¹²⁰, wollte man sich eine Vorstellung vom Karton verschaffen. Aus diesen konnte man jedoch nur auf 8 Figuren des Kartons schließen. Eingeführt wurde die Grisaille 1803 von Heinrich Füßli,¹²¹ welcher sie auch mit jener von Aristotile da Sangallo identifizierte, welche dieser 1542, auf Anraten Vasaris, nach seiner alten zeichnerischen Kopie des Kartons gemalt hatte. Für Passavant war die Grisaille 1833 eine Kopie Bastiano da Sangallos Werk, da die Qualität der Grisaille dem Lob Vasaris darüber nicht entsprächen, worin ihm Waagen 1838 folgte.¹²² Köhler erkennt zwar, dass sich die Zuschreibungsfrage nicht klären lässt, was jedoch nichts an der Zuverlässigkeit der Wiedergabe ändert.¹²³ Der Kern der Begründung Köhlers liegt in der Verbindung der Figuren untereinander. Nachdem die einzelnen Figurengruppen innerhalb der Stiche Marcantonio Raimondis (Abb. 13) und Agostino Venezianos (Abb. 14), unter anderem durch zurate ziehen des Turiner Inventars von 1635 bestätigt werden konnten,¹²⁴ stellte sich die Frage nach der Verbindung dieser Gruppen zueinander.¹²⁵ Dabei galt es den Einwand zu entkräften, dass es sich bei der Grisaillekopie, aufgrund der angeführten Quellen – da es sich um lauter Stiche handelte – um eine Zusammenfügung dieser handelte, deren figürliche Erweiterung, die eines Fälschers sei.¹²⁶ Dazu sei der prägnante Wortlaut Köhlers angeführt: „daß die Figuren der Grisaille nicht den Stichen nachgeahmt wurden, [...] [ist erwiesen], wenn die Grisaille zwischen zwei Figuren eine andere Verbindung hat als die Stiche, durch die der einen von ihnen erst der Platz angewiesen wird, der ihr der ganzen Bildanlage nach in der Komposition zukommt. Es wurde bereits darauf hingewiesen, daß der

120 Es sind dem Verfasser 10 Stiche bekannt, 8 davon aus dem *Illustrated Bartsch* (siehe Abbildungsverzeichnis) und 2 aus dem Department of Prints and Drawings aus dem British Museum in London selbst. Hier werden jedoch nur die zwei Wesentlichen gezeigt, welche die Figuren in Gruppen wiedergeben. Die Übrigen enthalten bis auf zwei Stiche, welche gespiegelte Versionen der hier angeführten Gruppen sind, jeweils nur eine Figur, auch diese in gespiegelten Versionen und eine, welche nur teilweise ausgeführt ist und zum Teil nur Umrisslinien aufweist.

121 Füßli 1803, S. 183ff. Zit. n. Köhler 1907, S. 138.

122 Passavant 1833, S. k.A.; Waagen 1838, S. 511. Köhler 1907, S. 138.

123 Köhler 1907, S. 137 - 138.

124 Vgl. S. 3.

125 Ebd., S. 139.

126 Ebd.; Das war das Ergebnis der Untersuchung Thausings.

Stich [...] [Abb. 14] wahrscheinlich die Rückenfigur des Mannes, der die Hose an der Hüfte zusammenbindet, an die übrigen anflückte, weil im Original die Verbindung zwischen ihnen nicht mehr zu sehen war. In der Grisaille erscheint sie nicht nur in der gehörigen Größe, völlig übereinstimmend mit den Vordergrundfiguren, sondern auch viel höher und weiter nach rechts gerückt, so daß sie mit den Gruppen rechts und links durchaus organisch verbunden ist und vor allem die Rolle der Zentrale in der Komposition übernimmt, die ihr offenbar vom Urheber derselben zugedacht war.“¹²⁷ Diese Materialerweiterung hatte zur Folge, dass nun über 19 Figuren Bescheid gewusst wurde. Berenson folgt Köhler und betont sogar emphatisch, dass es keine Rolle spielt von wem und wann die Kopie stammt oder wie viele Kopien zwischen ihr und dem Original liegen, sondern es einzig und allein darum geht wie zuverlässig ihre Überlieferung des Kartons ist.¹²⁸ Folgt man Köhlers These, so wurde das Fehlen der von Vasari erwähnten Reitergruppen zwar bemerkt, doch schien der Forschung etwas grundlegendes entgangen zu sein. Nämlich, dass „das Zentrum der Komposition [...] so weit am linken Rande [liegt], daß eine Ergänzung derselben in dieser Richtung eine absolute Notwendigkeit ist“¹²⁹. Die Beurteilung der Lage des kompositorischen Zentrums – die sich das Beinkleid zuknöpfende Figur – ist sicher richtig, jedoch ist der Schluss, diese deshalb auf derselben Tiefenebene nach links zu erweitern vorschnell gefasst und nicht nachvollziehbar. Köhler scheint dabei zu übersehen, dass die Figur die am linken Rand aus dem Bildfeld weist, ebenso nach hinten zeigt.¹³⁰ Ausserdem übergeht er die bewaffnete Figur am rechten Rand, die nach rechts hinten aufricht.¹³¹ Es muss dazu gesagt werden, dass Köhler die Umrisszeichnung aus London, welche im linken Hintergrund eine Reitergruppe und Trommler wiedergibt nicht kannte (Abb. 15).¹³² Thode, welcher die Zeichnung ebenso wenig kannte und gleichermaßen ausschließlich auf die inneren Kriterien zur Beurteilung angewiesen war, erkannte dessen ungeachtet, dass man sich sowohl links als auch rechts im Hintergrund Reiterkämpfe vorzustellen hat.¹³³ Obwohl er noch der Auffassung war, dass es sich auch auf der linken Seite

127 Köhler 1907, S. 139.

128 Berenson 1938, I, S. 190.

129 Ebd. S. 138.

130 Diese Beobachtung wird von Wilde bestätigt. Wilde 1953, S. 122: „The seated figure on the extreme l. In the Bathers, [...], is pointing backwards, to the distance on the l., and the gaze of the climber next to him follows his gesture.“

131 Auch diese Beobachtung findet Bestätigung, siehe Thode 1908, S. 109.

132 Da das Blatt erst 1935 von Popham eingeführt wurde. Siehe Anm. 17.

133 Thode 1908, I, S. 110.

um Feinde handelt, hob er hervor, dass die Hauptschlacht rechts stattzufinden habe und die fehlenden Figuren rechts zu ihr übergeleitet haben müssen.¹³⁴

Die vorgeschlagene Chronologie, so wie sie der vorliegenden Arbeit zugrunde liegen soll, scheint aufgrund der Stellung, die die beiden Blätter zur sogenannten Akrobatengruppe einnehmen (Abb. 6, 9), legitimiert. Die Akrobatengruppe soll als Grundlage der vorliegenden Arbeit im Folgenden genauer definiert und behandelt sein.

VII. Die zentrale Rolle der sogenannten Akrobatengruppe

Um eines besseren Verständnisses Willen, werden die in Folge besprochenen Blätter mit den numerischen Bezeichnungen, die dem *Michelangelo-Corpus* Charles de Tolnays entnommen sind angesprochen.

1. Forschungsstand zur Akrobatengruppe

Es wurde schon im allgemeineren Forschungsstand darauf hingewiesen, dass die beiden Blätter zur Akrobatengruppe bereits in Berensons erster Edition seines Sammelwerks von 1903, integriert waren und auch schon in Verbindung zum Schlachtenkarton standen. Die Gruppe wurde bei Berenson jedoch nicht als alarmgebende Gruppe der Florentiner, wie bei Thode,¹³⁵ sondern als Späher der Pisaner gedeutet. An erster Stelle wird das Londoner Blatt 46r¹³⁶ genannt (Abb. 9), worin in den Figuren bereits 1903 „two nude acrobats holding erect in their hands a third“¹³⁷ erkannt wurden. Indes wird schon eingeräumt, dass es sich dabei wohl um eine Vorstudie zu 47r (Abb. 6) aus dem Louvre handelt, wobei hinzugefügt wird, dass 46r schneller und lebendiger ist. 1938 handelt es sich bei 46r bereits um eine *frühe Idee* zu den Badenden, die inzwischen als Gruppe der Florentiner gedeutet wurde, wonach zwei Soldaten den Dritten in die Höhe heben, damit dieser ausfindig machen kann von welcher Seite der

134 Ebd.

135 Thode 1908, I, S. 251; III, Nr. 307 (Londoner Blatt), S. 127. [bei Nr. 487 (Louvre-Blatt) wird auf Nr. 307 verwiesen]

136 Berenson 1938, II, S. 179, Nr. 1479; III, Fig. 596.

137 Ebd.

Feind kommt.¹³⁸ Auf die Figur des Londoner Verso – 46v – (Abb. 10) wird nicht eingegangen, sie wird nur lakonisch als Wiederholung des rechten Trägers der Vorderseite erwähnt. In Folge steht auch 47r¹³⁹ in Verbindung zu den Badenden. Berenson bemängelt die Qualität des höheren Ausführungsgrades, erkennt darin nichtsdestotrotz die Hand des Meisters und hilft sich damit, dass die Schatten von einer späteren Hand verstärkt worden sein könnten.¹⁴⁰ Diese Beurteilung steht bestimmt im Zusammenhang mit der Rückseite des Blattes – 47v – (Abb. 7), auf der sich unter anderen Entwürfen auch kleine Skizzen für die Badenden finden. Diese kleinen Entwürfe sind nun eindeutig von der Hand Michelangelos und entsprechen dessen *Modus* der Ideenfindung, welcher die Figuren als nackte, kompakte, gedrungene und großköpfige Figuren darstellt und durch spärliche Schattenandeutung die Vorstellung einer festeren, knappen Form vermittelt, die dabei jedoch klar und überzeugend ist, während Einzelheiten wie die besondere Funktion der Hände und Füße, durchaus als Nebensache behandelt werden.¹⁴¹ Durch dasselbe Medium der schwarzen Kreide ist ein materieller Bezug zur Rectoseite vorhanden, welcher durch den inhaltlichen Zusammenhang, da beide für den Schlachtenkarton entstanden sind, unterstrichen wird. Sowohl für Thode als auch für Berenson stand die Autorschaft Michelangelos für beide Blätter fest. Weiters wird 48r¹⁴² (Abb. 5) nur als der Akrobatengruppe zugehörig erwähnt.

Wilde geht 1953 in Bezug auf das Motiv einen ganz anderen Weg, indem er die Deutungen Brinckmans aus dem Jahr 1925 und Tolnays aus dem Jahr 1947 aufnimmt,¹⁴³ und Dussler ihm 1959 darin folgt.¹⁴⁴ Für Wilde stellt 46r (Abb. 9) keine Gruppe, sondern drei separate Studien zu Soldaten dar.¹⁴⁵ Womit er jedoch nicht gegen eine Verbindung der Gruppe zum Schlachtenkarton argumentiert, sondern eher eine engere Verbindung dazu herzustellen versucht. Sie sind für ihn frühe Studien für einzelne Soldaten, die in abgeänderten Varianten

138 Ebd. Berenson verweist auf Adolfo Venturi, welcher vor ihm zu dieser Erkenntnis gekommen war.

139 Berenson 1938, II, S. 210; III, Nr. 1598.

140 Ebd.

141 Vgl. Köhler 1907, S. 142 -144. Köhler erkannte den *Modus* und verglich die Kompositionsskizze mit 41v (Abb. 8). Er sah den Zusammenhang also richtig, sein Schluß aber war hyperkritisch, da dabei nicht berücksichtigt wurde, dass die *Modi* die Michelangelo einsetzte ein variables und dynamisches Konzept sind. Das ist auch der Grund, weshalb im Forschungsstand zur Authentizität der Kompositionsskizze Michelangelos bei Köhler gesagt wurde, dass sein negatives Urteil über die Autorschaft Michelangelos überraschend ist, da sein Argument an sich auf richtigen Beobachtungen beruht.

142 Berenson 1938, II, S. 179; III, Nr. 1481, Fig. 597.

143 Brinckman 1925.

144 Dussler 1959, Nr. 162.

145 Wilde 1953, S. 12.

im fertigen Karton vorgekommen sein sollen.¹⁴⁶ Der linke Träger sei eine am Flussufer sitzende Figur, die sich die Füße trocknet,¹⁴⁷ was zwar nachvollziehbar,¹⁴⁸ aber zu gewollt und aus mehreren Gründen unmöglich ist. Zum Einen ist das hintere Bein durch zwei Schwünge angedeutet, das durch den sich davor befindlichen Schatten tatsächlich als solches ausgewiesen wird und der Schatten zudem mit der Gruppe als solche korrespondiert und diese verortet. Zum anderen ist die gesamte rechte Körperhälfte beschattet, was durch die emporgehobene Figur begründet wird und die von ihr überschrittenen Körperteile des Trägers auch dahinter nicht auszumachen sind. Es kann auch nicht argumentiert werden, dass die überschrittenen Glieder durch die Schraffur des Schattens verdeckt würden, da zumindest die Umrisslinie der Schulter und des Unterarmes sichtbar geblieben wäre. Der Oberschenkel und die Wade des Emporgehobenen weisen nämlich an den betreffenden Stellen keine Schraffierung auf, wodurch der Blick bis zum Grund des Blattes freigegeben ist. Darüber hinaus werden auch in der Grisaille keine Figuren gefunden, die nur annähernd entsprechende Körperhaltungen aufwiesen. Der rechte Träger, der mit der linken Hand sein Schwert halten soll, soll in variiert Form in dem Soldaten der sich die Hose zuknöpf wiederkehren. Es handelt sich dabei jedoch um mehr als eine Variation. Wie in der vorliegenden Arbeit noch gezeigt werden soll, ist zwischen diesen beiden Figuren eine ganze Entwicklung erhalten. Und schließlich ist der Emporgehobene in Verbindung mit der zuvor genannten Federzeichnung 48r zu sehen, welcher seinen Kameraden, die sich noch im Wasser befinden, rufend entgegenreißt. Das ist somit das einzige Beispiel das eine gesonderte Einzelbehandlung der Soldaten nahelegt. Jedoch ist die Figur in der Gruppendarstellung des Londoner Blattes variiert, womit 48r als Entwicklungsstadium anzusehen ist, die noch einer anderen Idee folgt. 48r weist einen starken Bezug zu m Apoll vom Belvedere auf, welcher im weiteren Verlauf der Arbeit noch als beispielhaft für das frühe Figurenideal Michelangelos herausgestellt werden soll. Dieser Umstand und das Medium der Feder mit Tinte legen Zeugnis für eine frühe Idee ab. Zusammengefasst ist Wildes Ansicht zurückzuweisen, da er dabei das Louvreblatt 47r (Abb. 6) vollkommen ausgeblendet, das die Gruppe als solche wiedergibt. Hat man die Gruppe als

146 Ebd.

147 Bei Dussler zieht sich der Soldat die Sandalen an. Vgl. Dussler 1959, Nr. 162.

148 Diese Ansicht beruht wohl auf der Kenntnis der Rötelseidie 52v (Rückseite von Abb. 52, nicht abgebildet), die sich ebenfalls in London befindet und auf der eine sitzende Figur dargestellt ist, die sich an den Fuß fasst. Diese weist jedoch eine vollkommen andere Haltung auf.

solche einmal erkannt, kann es sich bei dem Schwert nur noch um eine gespannte Stofffalte handeln, auf die im anschließenden Louvre-Blatt verzichtet wurde.¹⁴⁹

1975 fand in London eine Ausstellung zum fünfhundertsten Geburtstag Michelangelos statt,¹⁵⁰ welche im großen und ganzen Wildes Ausstellung aus dem Jahr 1953 wiederholte,¹⁵¹ und deren Katalog von John Gere und Nicholas Turner stammt. Diese folgen generell den Datierungen und Identifikationen Wildes und haben, so Joannides, einige wenige aber „interesting and persuasive new suggestions [...] in the interpretation of the black chalk group divided by Wilde into three separate studies, as two figures holding up a third, a contention supported with a reproduction of Louvre 718 recto [47r](the black chalk of this drawing does not seem to me to be by Michelangelo, but the metal point underdrawing probably is, acting as scaffolding for the version of a pupil)“¹⁵² Schon Thode erkannte jedoch, dass es sich bei der schon von ihm so genannten Akrobatengruppe um „zwei Männer, die einen Dritten in der Luft schwebend halten“ handelt¹⁵³, was Joannides' Verweis auf die Erkenntnis durch John Gere und Nicholas Turner irrelevant werden lässt. Joannides ist 1975 also nicht von der vollständigen Eigenhändigkeit der Version aus dem Louvre überzeugt, was jedoch abzulehnen ist, da das Suchen der Form noch in der Vorgriffelung des rechten Beines der Rückenfigur zu sehen ist (Abb. 6). Ein derartiges Engagement Michelangelos, für seine doch so unbegabten Schüler,¹⁵⁴ ist nicht anzunehmen, da erstens das Ausfüllen vorgegebener Konturen keine Verbesserung im *disegno* mit sich bringt und zweitens der Schüler sich noch dazu nicht an das vom Meister selbst aufgestellte Gerüst gehalten hätte, da der rechte Fuß der rechten Trägerfigur etwas niedriger ansetzt, als es die Vorgriffelung vorgibt. Vielmehr ist dieses *Pentimento* als Zeugnis für die eigenhändige Ausführung Michelangelos zu lesen.¹⁵⁵ Auch Hirst sieht im Abweichen der Zeichnung von der Vorgriffelung eine Spur, welche die schnelle Suche für eine Lösung aufzeichnet.¹⁵⁶ Hirst nimmt zwischen den beiden grundverschiedenen Ansichten gewissermaßen eine vermittelnde Rolle ein. Er zeichnet eine Genese der Gruppe, die den Grundgedanken Wildes aufgreift. Dabei geht Hirst bei 46r (Abb. 9) von einer Einzelfigur aus,

149 Vgl. Wien 2010, S. 86.

150 London 1975.

151 London 1953.

152 Joannides 1975, S. 257.

153 Thode 1908, S. 251.

154 Vgl. Hirst 1988, S. 2. „of negligible ability“.

155 Wien 2010, S. 86.

156 Hirst 1988, S. 6.

die erst anschließend durch andere Figuren ergänzt wird. So sieht er in dem rechten Träger einen uns abgewandten Soldaten, der dabei gezeigt wird wie er das Schwert zieht. Anschließend sollen die anderen beiden Figuren in einem Akt schneller Improvisation hinzugefügt worden sein, worauf Michelangelo das Blatt gewendet hätte, um die gesamte Gruppe noch einmal zu zeichnen (Abb. 10). Die Angabe von Hirst, dass das Blatt beschnitten worden sei, konnte der Verfasser nirgends bestätigt finden. Demnach würde das Blatt, das laut Hirst Spuren der anderen beiden Figuren aufweist, jedoch davon zeugen, dass Michelangelo diese Gruppe durchaus wichtig war, was nur noch einmal die Unhaltbarkeit der These Wildes bestätigt. Von der Eigenhändigkeit des Louvreblattes 47r (Abb. 6) ist Hirst überzeugt.¹⁵⁷ Das Blatt aus den Uffizien 37r (Abb. 11) stellt für Hirst ein Übergangsstadium zwischen dem rechten Träger der Akrobatengruppe und der zentralen Rückenfigur in der Grisaille dar. Hirsts Vorschlag für die Entstehung des Motivs ist somit ein Kompromiss.¹⁵⁸ Von Joannides wurde die Akrobatengruppe überhaupt in einen anderen Kontext gesetzt, was im anschließenden Kapitel auseinandergesetzt sein soll. Hirst ebenso wie Gnann stellen fest, dass Michelangelo in der Zeit um 1503 bis 1504, nicht mehr nur die Feder verwendet, sondern die Kreide sogar zu einem sehr geschätzten Medium wurde.¹⁵⁹ Gnann zeigt, dass die Verwendung der Kreide von Michelangelo bewusst eingesetzt wird, da sich durch das Verschmelzen der einzelnen Striche malerische Effekte erzielen lassen. Dadurch werden die Akteure in einem atmosphärischen Helldunkel zusammengefasst. Im Gegensatz zur Feder, die zur Klärung von Einzelheiten eingesetzt wird, werden durch die schwarze Kreide die Teile in ihrer Summe zu einem Ganzen vereinigt. Dadurch ist die Kreide für Gesamtbetrachtungen besonders gut geeignet, wie etwa auch die Kompositionsskizze, die einen Eindruck des Gesamtgefüges geben soll.¹⁶⁰ Ein bedeutender Bezug der Akrobatengruppe zu den Badenden wird durch die Rückseite der Kompositionsskizze – 45v – (Abb. 3) selbst hergestellt.¹⁶¹ Darauf ist eine Figur zu erkennen, die allein mit gespiegelter Beinstellung dieselbe Haltung wie der emporgehobene Jüngling der Akrobatengruppe aufweist.

157 Hirst 1986, S. 44. „Questo recto è certamente di mano dell'artista“.

158 Hirst 1986, S. 44; 1988, S. 43.

159 Hirst 1988, S. 44. „Ambedue [46r & 47r] sono a carbonico, la tecnica preferita da Michelangelo per la sua preparazione murale in questo momento.“; Hirst 1988, S. 6. „Black chalk seems to have been the medium that Michelangelo most favoured for his drawings for the projected mural, [...]“; Gnann 2008, S. 146; Wien 2010, S. 86.

160 Gnann 2008, S. 146; Wien 2010, S. 86.

161 Vgl. Wien 2010, S. 71.

2. Die Marter der 10.000 Christen

Paul Joannides vertritt in seinem Aufsatz von 1994 die These, bei der Arkobatengruppe könnte es sich um einen Auftrag für die Marter der Zehntausend Christen handeln, dessen Konzeption er um 1505 datiert¹⁶², was sich zeitlich teilweise mit den Projekten für die Schlacht von Cascina überlappt und wofür es weder Hinweise, noch Dokumente gibt. Er ordnet mehrere Zeichnungen Michelangelos den vorbereitenden Überlegungen zum Thema der zehntausend Märtyrer zu. Überaus problematisch ist es in einigen Fällen, seiner Argumentation zu folgen, denn allzu oft scheint dieses Projekt für ihn zu einer Art Zwischenspeicher zu werden, in dem alle Zeichnungen, die in irgendwie gearteter Weise der Nachweiskette einer bestimmten Überlegung zuwider stehen, oder aus anderen Gründen sozusagen in Ungnade gefallen sind, abgelagert werden. In seinen Kommentaren, das Thema der Marter der zehntausend Christen betreffend, zitiert er sich mit Vorliebe selbst und dreht sich somit recht bequem in einem Universum, das er sich in seinen Überlegungen selbst schuf.¹⁶³ Das grundsätzliche Problem einer Beauftragung Michelangelos mit dem Thema der Zehntausend Christen besteht darin, dass es nicht nur einen Tartaros für alle unsicheren Zeichnungen darstellt, sondern weiter, dass auch Zeichnungen die in anderen Zusammenhängen geschaffen wurden, in das Marterthema eingepasst werden können, da das Thema dermaßen erweiterbar ist, dass es nichtssagend wird. Andererseits widerspiegelt dieses Verfahren angesichts der Austauschbarkeit von Figuren und deren Entwicklung in eine andere Richtung den kreativen Schaffensprozess von Michelangelo wahrscheinlich recht gut.¹⁶⁴

Um die Akrobatengruppe für die Projekte zur Schlacht von Cascina wieder freizuspielen, bedarf es einer genaueren Untersuchung der Legende allgemein und deren Ausformung in Italien und anschließend einer eingehenden Dekonstruktion der Erfindung Joannides anhand seines dezidiert diesem Thema gewidmeten Artikels, der 1994 im Apollo Magazin erschienen ist.

¹⁶² Joannides 1994, S. 6 & Joannides 2002, S. 11.

¹⁶³ Joannides 1975, 1994, 2002, 2007.

¹⁶⁴ Siehe Kap. VIII.

a. Die Legende des Hl. Achatius und deren ikonographische Ausformung im *Cinquecento*

Die erste bestimmte und einigermaßen ausführliche Beschreibung der Geschichte erscheint im *Catalogus Sanctorum* von Petrus de Natalibus, der zwischen 1370 und 1400 zusammengestellt, jedoch erst 1493 in Vicenza gedruckt wurde.¹⁶⁵

Die Legende des Achatius, Hauptmann unter Kaiser Hadrian und Antonius besagt, dass Achatius von Armenien mit einem neuntausend Mann starken Heer gegen Aufständische in den Kampf zog. Aufgrund einer Lichtvision trat Achatius jedoch zum christlichen Glauben über, worin ihm seine Soldaten folgten. Mit göttlicher Hilfe gelang es ihnen folglich, die Rebellen ohne Hadrians Männer zu besiegen. Anschließend wurden die Sieger von Engeln auf die Spitze des Berges Ararat geführt, wo mehr Engel vom Himmel herabstiegen und sie im neuen Glauben unterwiesen, sie also getauft wurden. Als Hadrian von der Massenkonzersion zum Christentum erfuhr, schloss er einen Bündnispakt mit den Barbarenfürsten, wodurch es ihm gelang, die bereits geschwächte Armee des Achatius gefangen zu nehmen, worauf diese qualvoller Folter unterzogen wurden. Sie wurden gesteinigt, jedoch prallten die Steine auf wundersamerweise von ihnen ab. Des weiteren sollten sie ausgepeitscht werden, doch die Peitschen schlugen am Boden auf. Dieses Vertrauen in die neue Religion erfüllte Theodorus, einen der Heerführer der Barbarenfürsten, mit solch großer Bewunderung, dass sich er selbst und tausend seiner Soldaten ihnen anschlossen. Es wurde versucht die nunmehr zehntausend Christen barfuß über Krähenfüße gehen zu lassen, doch Engel sammelten diese ein. Nach diesem Misserfolg, wurden ihnen Dornenkronen aufgesetzt, deren Seiten mit Lanzen durchstoßen und sie wurden verspottet, wie einst Christus verspottet wurde. Jene welche das Sakrament noch nicht empfangen hatten, wurden nun in ihrem eigenen Blut getauft. Anschließend wurden sie auf Befehl König Sapers auf den Berg Ararat geführt und obwohl sie dort gekreuzigt, gepfählt oder in Dornestrüpp gestoßen wurden, hielten Achatius' Männer dennoch an ihrem neuen christlichen Glauben fest.

Obwohl die narrativen Möglichkeiten der Legende beträchtlich sind, wurden sie nördlich der Alpen wenig ausgeschöpft, selbst in der Schweiz und Deutschland, wo der Kult am stärksten war. Ausgenommen die Darstellungen, die Achatius alleine mit seinen Attributen Dornenstrauch oder dürrem Ast zeigen, war die übliche Szene, die sich in der nördlichen

¹⁶⁵ Merritt 1963, S. 259.

Ikonographie ausbildete, die eines Massenmartyriums nicht durch Kreuzigung sondern in erster Linie durch Pfählung oder auf Dornbüsche gespießt.

Wie Howard S. Merritt in seinem Artikel über die Legende des Hl. Achatius darlegt, ist Dürers Holzschnitt von 1498 (Abb. 16) die bekannteste und einflussreichste Darstellung dieses Typus.¹⁶⁶ Gelegentlich wird auch beides, Pfählung und Kreuzigung gezeigt, wie in Dürers gemalter Version desselben Themas von 1508 (Abb. 17), oder wie in der Miniatur aus dem Stundenbuch der Anna von Bretagne des Jean Bourdichon (Abb. 18), das zwischen 1500 und 1508 entstand. Abgesehen von einer wahrscheinlich volkstümlichen Überlieferung, geht diese Ausarbeitung auf eine frühe Verwechslung des *Achatius von Armenien* mit zwei anderen gleichnamigen Heiligen einher. Nämlich einerseits *Achatius von Melitene*, Bischof von Armenien - infolgedessen der Heilige auf dem Holzschnitt Dürers im Vordergrund als Bischof dargestellt wird und im Gemälde durch gekreuzigte Märtyrer ersetzt wird; und andererseits *Achatius von Konstantinopel*, einem römischen Soldaten, der durch die Geißelung mit einem Dornenzweig sein Martyrium erlitt und der Legende zufolge Hauptmann des kaiserlichen Heeres war, der im Zuge der diokletianischen Verfolgung hingerichtet wurde. Ob *Achatius von Konstantinopel* der Neuschöpfung der Legende des *Achatius von Armenien* und seiner 10.000 Gefährten zugrunde lag, ist nicht nachweisbar.¹⁶⁷

In Italien findet eine solche Verwechslung der Quellen jedoch nicht statt und die wenigen Darstellungen der Legende folgen dem Wortlaut des Petrus de Natilibus. Die Hauptszene und die einzige, die anscheinend für sich selbst stehen konnte, war die Verurteilung der Märtyrer, deren Hinaufführung auf den Berg Ararat und deren Kreuzigung - fallweise wird auch gezeigt wie sie von der Klippe gestoßen werden. Zur Verurteilung und dem Martyrium kamen zwei weitere Schlüsselmomente der Erzählung hinzu, nämlich der Sieg des Achatius über die Rebellen und die anschließende Taufe bzw. Glaubensunterweisung. Als Carpaccio 1515 die drei Szenen in einem Bild (Abb. 19) wiederzugeben hatte, war er mit einer schwierigen Aufgabe konfrontiert. Sein Gemälde, von Vasari gelobt, wird heute als Zeugnis seiner begrenzten Fähigkeiten gesehen, wobei ausser Acht gelassen wird, dass Carpaccio mit einem Thema konfrontiert war für welches es wenig oder keine Vorbilder gab. Dabei ist allein die

¹⁶⁶ Merritt 1963.

¹⁶⁷ LCI, V, S. 16.

schier ungeheure Fülle der Figurenanzahl, die er zu bewältigen hatte, zu berücksichtigen.¹⁶⁸

Eine solche Verdichtung wurde von dem nächsten italienische Künstler nicht verlangt. Bacciaccas Predella, die sich ursprünglich unter der Kreuzigung des Hl. Achatius von Sogliani¹⁶⁹ befand, wird auf 1521 datiert, war von Alfonsina, Witwe Piero de' Medici, in Auftrag gegeben worden und war ursprünglich in der Kapelle der Märtyrer in San Salvatore di Camaldoli aufgestellt. Die Bilder wurden 1550 nach San Lorenzo transferiert und 1860 wurde die Predella in die Uffizien gebracht. Seit 1550 durch Vasari authentifiziert, waren diese Bilder die einzigen gesicherten Werke Bacciaccas, die den frühen Gelehrten vor Morelli bekannt waren. Die dargestellten Szenen sind: *Achatius' Sieg über die Rebellen* (Abb. 21), *Taufe des Achatius und seines Gefolges* (Abb. 23) und das *Martyrium der Zehntausend* (Abb. 25). Alle drei Szenen sind abhängiger von Stichen als Bacciaccas frühere Arbeiten, da deren Kompositionen beinahe unverändert von Stichen Lucas van Leydens übernommen wurden. Die Taufe basiert direkt auf Lucas' *Taufe Christi* (Abb. 22), während das Martyrium dessen *Kreuzigung* (Abb. 24) folgt, jedoch mit leichten Abweichungen und Veränderungen. Darunter finden sich Bezüge zu Dürers Holzschnitt in der Gefangenengruppe im rechten Mittelgrund und eine Geißelung links, in der sich der Gegeißelte als *Laokoon* herausstellt. Auch in Achatius' Sieg über die Rebellen weiß Bacciacca sich Lucas van Leyden, nämlich dessen *Bekehrung Pauli* (Abb. 20), fruchtbar zu machen. Er übernimmt die Landschaft und dehnt sie aus, um sein quergestrecktes Format auszufüllen und übernimmt den Trommler, sowie mehrere Reiter.¹⁷⁰

Man erwartet sich von Bacciacca einen solchen Eklektizismus, dessen ganzes künstlerische Schaffen auf geschickten Herleitungen und Allusionen beruht. Seine Situation ist der Carpaccios jedoch nicht unähnlich, er war kein Maler von ungewöhnlicher Originalität, demzufolge hat er reichen und offenen Gebrauch von Stichen gemacht, da er in der toskanischen Malerei wohl keine frühere verbindliche Darstellung fand, auf die er aufbauen konnte. Da Dürers Holzschnitt nicht der Erzählung, wie sie in Italien bekannt war, folgt, konnte Bacciacca sich nur in Details darauf beziehen.¹⁷¹

168 Merritt 1963, S. 259.

169 Ebd., S. 260. Dessen phantasielose Arbeit stellt laut Merritt einen Einzelfall in der italienischen Kunst dar.

170 Ebd.

171 Ebd.

Bachiacca konnte also auf keine Tradition, die der italienischen Erzählung folgte, zurück greifen, weshalb er die Stiche Lucas van Leydens zur Hilfe nahm. Hätte es ein Werk Michelangelos dazu gegeben, das bestimmt autoritativ gewesen wäre, hätte sich Bachiacca mit Sicherheit darauf bezogen. Schließlich scheut er sich auch nicht, in einer späteren Bearbeitung des Themas (Abb. 30,) aus der Mitte des Jahrhunderts, andere Studien Michelangelos und nur allzu bekannte Formeln wie die des Laokoon eins-zu-eins zu übernehmen.¹⁷² In dem später wieder aufgenommenen Thema verwendete Bachiacca unter anderem Michelangelos Kopfstudie eines schreienden Mannes (Abb. 29) – genannt '*Anima Damnata*' – am linken Bildrand, den Soldaten, der bei der Schlacht von Cascina ans Ufer klettert (Vgl. Abb. 13), im Zentrum des Bildfeldes hinter dem Baumstamm an dem der Märtyrer gefesselt ist, der sich laokoonhaft gebärdet, und schließlich die Figur des sitzenden Herrschers, welche nur allzu stark an jene des Giuliano de Medici in der Medici Kapelle erinnert (Abb. 31). Das allein würde eine Behandlung des Themas durch Michelangelo vor 1521 ausschließen.

Nach Bachiaccas Predella erfolgt die nächste Bearbeitung des Themas 1523 durch Perino del Vaga, für ein geplantes Fresko bei den Kamaldulensern. Dessen Vorbereitung ein Höhepunkt Perinos Florenzaufenthalt war und Vasari, der es offensichtlich gut kannte, spendet üppiges Lob dafür und beschreibt es sehr detailliert. Jedoch erwähnt er nichts über eine Auseinandersetzung Michelangelos mit dem Thema. Eine kleine Zeichnung, welche Vasari göttlich nennt, und ein großer Karton wird von Perino dafür angefertigt. Jedoch wurde das Fresko nicht ausgeführt, da Perino vor der Pest aus Florenz flüchtete. Der Karton ging in den Besitz des Goldschmiedes Piloto über, der ihn bei sich zu Hause aufbewahrte und laut Vasari jedem der ihn sehen wollte freigiebig zeigte.

Der Karton sollte die *maniera moderna*, in Perinos Fall einen raphaelesquen Klassizismus, verkörpern, durch den die römische Schule in Florenz repräsentiert werden sollte. Es war ein großer und repräsentativer Karton, von einem Florentiner der sich in seiner Jugend in Zeichnungen vom Karton zur Schlacht von Cascina hervortat (Abb. 69)¹⁷³ und nun als jemand galt der sehr gekonnt die Ideen Raphaels und der Antike umsetzte. Perinos Kunst wurde so zu einer Bezugsquelle des späteren Manierismus. Ein großes und wichtiges Werk seiner frühen

¹⁷² Vgl. Merritt 1963, S. 262.

¹⁷³ Vgl. Anm. 9.

Reife war somit Vasari zufolge in Florenz von 1523 bis etwa 1536, dem Todesjahr Pilotos, öffentlich zugänglich. Demnach zählte es offenbar zu den einflussreichsten Arbeiten für die Entwicklung des Manierismus in Florenz.

Glücklicherweise gibt es, wenn auch der Karton dazu nicht mehr erhalten ist, eine Zeichnung Perinos (Abb. 26), die mit der Beschreibung Vasaris übereinstimmt. Es handelt sich dabei um eine Vorbereitungszeichnung und ist wohl mit der kleineren Zeichnung, die Vasari erwähnt, ident.¹⁷⁴

Kommen wir nun zu einer Zeichnung Pontormos, die in Form und Proportion mit der Perinos übereinstimmt (Abb. 27).¹⁷⁵ Beide sind gedrängt von Aktdarstellungen und ähnlich komponiert, mit den Hauptgruppen im Vordergrund und leicht offenem Zentrum und einer vergleichbaren räumlich begrenzten Disposition. Anders als jene Perinos, bekunden Pontormos Figuren eine hervorgehobene Kraft und furios energische physische Regsamkeit. Pontormo scheint dabei eine Synthese der beiden bedeutendsten florentinischen Kompositionen des Jahrhunderts, nämlich der *Schlacht von Cascina* und der *Schlacht von Anghiari*, anzustreben. Die Reiter generell und speziell die Gruppe links beruhen auf Leonardo. Deren Nacktheit, betonte Muskulatur und das monumental Fleischige sind eindeutig michelangellesque, während der Reiter im Zentrum, der sich in seiner Panik zurückwendet, ein ausdrückliches Zitat aus dem Karton der Schlacht von Cascina darstellt.¹⁷⁶

Das Sujet der Zeichnung ist der Legende des Hl. Achatius entnommen. Die drei Szenen, die bei Carpaccio in einem Gemälde verdichtet und bei Bacciacca separat behandelt werden - der Sieg über die Rebellen, die Taufe, Verurteilung und Martyrium - sind genau jene Szenen, die von Pontormo *gemeinsam mit* dem Entwurf Perinos gezeigt werden. Verurteilung und Martyrium als kombiniertes Thema war Perinos Auftrag. Die Vollendung der Geschichte war Pontormo überlassen. Die Darstellung vom Sieg und die anschließende Taufe sind nicht selbstständig und erhalten ihren Sinn nur in Kombination mit dem finalen Martyrium.

Die teilweise Zerstörung und der Verfall der Kirche der Kamaldulenser während der Pest um 1530, setzte den Plänen für die Gestaltung der Wände ein jähes Ende. Da es also nicht zur

174 Ebd., S. 260 – 261; Mantua 2001, S. 115 – 116, Nr. 20.

175 Vgl. Mantua 2001, S. 98 – 99, Nr. 6.

176 Merritt 1963, S. 262.

Ausführung gelangte, verwertete Pontormo seine Zeichnung in einem Gemälde (Abb. 28) und fügte seinem Entwurf den dritten Abschnitt, nämlich Verurteilung und Martyrium, hinzu.¹⁷⁷ Folgt man dieser These, so dürfte dieses Thema keine große Begeisterung ausgelöst haben, zudem bestimmte Episoden gefordert waren, denen Joannides in seiner Konstruktion nicht wirklich nachkommt. Ausserdem scheint sich eine Tradition erst später ausgebildet zu haben und somit ein manieristisches Thema gewesen zu sein, was einer Auseinandersetzung Michelangelos um 1506 widersprechen würde.

b. Dekonstruktion

In seinem Aufsatz von 1994 weist Joannides ebenfalls auf Carpaccios Bild hin, in dem Carpaccio eine Figur aus Michelangelos Karton verwendet, die ihm über Raimondis Stich¹⁷⁸ der *Kletternden* vermittelt worden war (Vgl. Abb. 13, 19).¹⁷⁹ Joannides zeigt in seinem Artikel jedoch weder Carpaccios Bild noch Raimondis Stich und verortet die Figur nur als "placed in the tree on the left"¹⁸⁰, wo man vor allem die Gekreuzigten sieht und nur schwer wissen kann, dass es sich dabei um die sich bückende Figur in Blau und Rot handelt – also nicht um einen Gekreuzigten, wie suggeriert wird.

Anhand dieses Beispiels werden die Verschleierungen Joannides' offenkundig. Die Fakten sprechen für sich, wenn Carpaccio auf eine Figur aus dem Karton zur Schlacht von Cascina zurück greift. Hätte es nämlich ein Projekt Michelangelos zu dem Thema der Zehntausend Märtyrer gegeben, dann hätte Carpaccio wesentlich geeignetere Vorbilder gehabt.

Das andere Vergleichsbeispiel Joannides' ist ein venezianischer Holzschnitt¹⁸¹ (Abb. 34) eines unbekannten Künstlers der das Thema wie Carpaccio im Panorama behandelt.¹⁸² Dieses Beispiel verwundert, da bekannt ist, dass Michelangelo räumlichen Darstellungen und Landschaften allgemein abgeneigt war. Jedenfalls kann auch hier, wie zuvor besprochen, gesehen werden, wie das Thema in die unterschiedlichen Episoden unterteilt wurde. Joannides

177 Ebd., S. 261.

178 Mittels einem der spiegelbildlichen Stiche, die hier nicht gezeigt werden. Vgl. Anm. 52.

179 Joannides 1994, S. 3 – 4.

180 Joannides 1994, S. 4.

181 Interessanterweise ist dieser, wie Carpaccios Bild, ebenfalls venezianisch, da bekannt ist, dass die venezianische Schule jener Michelangelos diametral gegenüber steht.

182 Joannides 1994, S. 4.

führt das Beispiel jedoch an, um aufzuzeigen, dass sieben der Märtyrer und der Gottvater direkte Anleihen von Michelangelos Schlachtenkarton und der Decke der Sixtinischen Kapelle sind. Tatsächlich finden sich darin bis auf den Gottvater und den gekreuzigten Haman der sixtinischen Decke (Abb. 32, 33), sowie die sich bückende Figur aus dem Schlachtenkarton (Vgl. Abb. 1, 13) – dessen abstützender Arm etwas abgeändert wurde– keine weiteren Figuren, die auf Michelangelo zurückzuführen sind.

Überdies fügt Joannides eine Zeichnung Berruguetes aus Madrid an (Abb. 35), zu welcher er seine Vermutung, dass diese bzw. die besser erhaltene Kopie in Hamburg davon (Abb. 36) eine Komposition Michelangelos wiedergeben, noch als Frage formuliert. Über eine Studie nach Michelangelo im Ashmolean Museum (Abb. 37) schlägt Joannides eine Brücke zu Berruguete und dessen *Marter der Zehntausend*.¹⁸³ Berruguete, war zwar ein Schüler Michelangelos und kannte dessen Zeichnungen,¹⁸⁴ was jedoch nicht mehr sagt, als dass er nicht wie andere Künstler nur auf ausgeführte und reproduzierte Werke Michelangelos Zugriff hatte, sondern auch auf nicht öffentlich gewordene Erfindungen des Meisters. Und nur weil im Fall von Berruguete – ebenfalls – keine Beauftragung zu einem Martyrium der Zehntausend Christen bekannt ist, heißt das nicht, dass es automatisch bei Michelangelo der Fall gewesen sein muss. Joannides weist in einem seiner Suggestiv-kommentare darauf hin, dass Berruguetes spanische Karriere gut dokumentiert ist, jedoch trifft das ebenso auf Michelangelos Karriere zu. Jedenfalls wird über Berruguete eine Brücke geschlagen, über die eine Entstehung um 1505 angesetzt wird.¹⁸⁵

Auf der Kopie nach Michelangelo im Ashmolean Museum in Oxford, welche das Recto und Verso des Corpus 48 (Abb. 4, 5) auf einer Seite zusammenfügt sind noch zusätzliche Figuren zu finden. Und Joannides geht soweit recht, wenn er meint, dass es keinen Grund gibt, diese zusätzlichen Figuren nicht ebenso als getreue Kopien verlorener Originale Michelangelos anzunehmen, wie die gesicherten.¹⁸⁶ Es geht ihm dabei jedoch um die Figur am rechten Bildrand (Abb. 38), die, folgt man Joannides' These, mit dem Gekreuzigten in Rückenansicht auf dem Hamburger Blatt (Abb. 36) 'ident'¹⁸⁷ ist. Und genau an diesem springenden Punkt in

183 Ebd., S. 7.

184 Vgl. Anm. 5.

185 Ebd., S. 6; Joannides 2002, S. 12. (hier auf 1506 datiert).

186 Ebd., S. 7 – 8.

187 Ebd., S. 8.

Joannides' Argumentation hält er eine wichtige Beobachtung zurück. Nämlich, dass der linke Arm der Figur auf dem Ashmolean Blatt stark abgewinkelt ist und dabei etwas stabähnliches, womöglich eine Lanze, umschlingend festhält und dessen rechtes Bein nicht so stark gebeugt ist, wodurch sich ein möglicher Ausfallschritt oder ein Schwungholen mit dem rechten Bein annehmen lässt. Letztere Wahrnehmung wird durch ein Blatt aus dem Ashmolean Museum bekräftigt, in welcher die Figur ausformuliert, oder vollständiger kopiert wurde (Abb. 39, 40). Dadurch ist die Figur von einer gänzlich anderen Motivation bewegt und nicht passiv und unstabil wie im Hamburger Blatt. Diese aktive Anspannung, die sich auch in der Wiedergabe der Muskeln und dem zielgerichteten Blick zeigt, lässt eher an einen sich nach vorne beugenden Krieger denken, der im Begriff ist, mit seiner Lanze einen Gegner von dessen Pferd zu gabeln. So macht die Wendung des Kopfes auch Sinn, da der Krieger anvisieren muss, was er treffen will. Im Hamburger Blatt hingegen ist die Drehung des Kopfes in Richtung der angenagelten rechten Hand leer und macht in Anbetracht der Situation in der er sich befindet, in der ein Hängenlassen des Kopfes, wie beim Gehängten links von ihm angemessener wäre, keinen Sinn. Es handelt sich also nicht um dieselbe Figur.

Weiter erwähnt Joannides zwar, dass man argumentieren könnte, dass auf dem Madrider Blatt nur diese Figur von Michelangelo entlehnt sei und die übrigen Gekreuzigten von Berruguete oder jemand anderen stammen könnten. Jedoch wird dies lakonisch mit der Bemerkung abgetan, so zu argumentieren sei "pervers"¹⁸⁸. Wobei er in seinem Artikel von 2002 selbst ein Beispiel für die Verwendung derselben Figur Michelangelos durch Primaticcio gibt, welcher durchaus in der Lage ist die übrigen Figuren selbst zu ergänzen (Abb. 41).¹⁸⁹

Die übrigen Figuren der Hamburger Federkopie (Abb. 36) werden in Folge nichtssagend in einen Michelangelo-Kontext gesetzt. So wird die sich am linken Rand befindliche Figur auf den Hl. Matthäus und den rebellischen Sklaven zurückgeführt. Hier soll noch einmal unterstrichen werden, dass das Anführen von anderen Werken Michelangelos und vor allem solcher, welche zu dem festgelegten Zeitpunkt um 1505 noch nicht vorhanden waren,¹⁹⁰ nichts über die

188 Ebd.

189 Joannides 2002. S. 12.

190 Joannides 1994, S. 5. Michele di Ridolfos Version des Themas der Zehntausend Christen aus den 1550er Jahren wird hier angeführt, da einer der Gekreuzigten im Hintergrund dessen Gemäldes auf Michelangelos Haman basiert. Auch hier gilt dasselbe, wie das bereits weiter oben (Kap. VII. 2. a.) in Zusammenhang mit Bachiacca Gesagte, nämlich hätte es ein Werk Michelangelos über das Martyrium der Zehntausend Christen gegeben, hätte es bestimmt bessere und geeignetere Vorbilder geboten.

Autorschaft Michelangelos aussagen. Die Figur unmittelbar rechts von diesem wird auf einen antiken Marsyas, den Michelangelo - wie viele andere Künstler auch - wohl gut gekannt haben mag, abgeleitet. Bei der horizontal gekreuzigten Figur im oberen linken Eck ist sogar von einer Präfiguration von Vasaris Gemälde, des sich *selbst hängenden Judas* (Abb. 42) die Rede, welches sich in der Casa Vasari in Arezzo befindet. Dies könnte aber für eine Zuschreibung an Michelangelo absurder nicht sein. Und bei der Figur rechts oben wird schließlich an den Haman der sixtinischen Decke erinnert, wobei dieser ebenfalls erst ein halbes Jahrzehnt später entstand. Diese "Beweisführung" ist demnach recht oberflächlich und belegt gar nichts. Für Joannides ist es damit jedoch eindeutig: Es handelt sich dabei um Kopien eines Fragmentes eines Entwurfes Michelangelos für den Hl. Achatius und die Marter der Zehntausend Christen, den Michelangelo um 1505 in Vorbereitung eines großflächigen Auftrages ausführte. In Folge werden nun eine Vielzahl von Blättern dem *Martyrium der Zehntausend Christen* zugefügt. Unter diesen befindet sich auch die Akrobatengruppe, in der Joannides Achatius selbst erkennt, der von zwei potentiellen Märtyrern zum Ort seiner Kreuzigung emporgehoben wird.¹⁹¹ Eine Deutung, welche allein durch die Mimik des Emporgehobenen aufgehoben wird. Des weiteren lenkt Joannides die Aufmerksamkeit auf nicht existente Probleme, um von der Vagheit seiner Vermutung abzulenken, indem er sich etwa fragt, ob eine Figur nun denselben oder einen anderen Märtyrer meint.¹⁹²

Zusammenfassend kann gesagt werden, dass es starke Bezüge zwischen Michelangelo und den Bearbeitungen für das *Martyrium der Zehntausend Christen* gibt, jedoch sind diese alle einseitiger Natur. Die Künstler verwenden Michelangelos Formenrepertoire, welches allein jedoch keine Grundlage ist, einen Auftrag Michelangelos anzunehmen. Auch wenn Joannides zuzustimmen ist, dass es das ideale Sujet für Michelangelo gewesen sein mag und Joannides die einzelnen Figuren mit Michelangelo in Bezug setzt, kann trotzdem kein Projekt Michelangelos zu diesem Thema postuliert werden. Das heißt es gibt nicht nur weder eine Quelle für einen Auftrag an Michelangelo, einen Achatius und die Marter der Zehntausend in Angriff zu nehmen, noch eine Erwähnung eines solchen Projektes, sondern es gibt zudem keine Indizien, die die Existenz eines solchen Werkes vermuten ließen.

¹⁹¹ Joannides 1994, S. 10 – 11.

¹⁹² Joannides 1994, S. 9.

VIII. Blätter, die mit der Akrobatengruppe in Verbindung stehen - Die Akrobatengruppe als Stammvater und deren vorbereitenden Blätter als Ausgangspunkt für weitere Entwürfe

Für die Entwicklung des Evolutionsmodells das in diesem Kapitel dargelegt werden soll, ist es wichtig sich von der gängigen Annahme einer mehr oder minder linearen Entwicklung zu lösen. Als Keim aus dem zwei unterschiedliche, parallel laufende figurale Entwicklungen erwachsen werden, ist die rechte tragende Figur der Akrobatengruppe (Abb. 6, 9) zu sehen, die somit eine Schlüsselfunktion einnimmt. Als Endpunkte dieser Entwicklungen, stellt sich einmal die sich das Beinkleid zuknöpfende Figur (Abb. 1, 2, 14) im Zentrum der Komposition der Badenden, und parallel dazu die in die Tiefe stürmende Dreiergruppe auf der Kompositionsskizze (Abb. 2) heraus. Die Genese der Trägerfigur wurde bereits von Hirst entwickelt.¹⁹³ Er bezeichnete die Art der Vorgehensweise Michelangelos interessanterweise als „artistic osmosis“¹⁹⁴. Jedoch zeichnet die hier neu entwickelte Genese zwar dieselbe Chronologie, unterscheidet sich aber in ihren Bewertungen. Die Figur, welche sozusagen den Vater der ihr nachfolgenden 'Stämme' repräsentiert, befindet sich auf der Rectoseite des Londoner Blattes im British Museum (Abb. 9). Stilistisch folgt auf die bereits im Londoner Blatt erstmals als Gruppe auftretenden drei nackten Männer die eigentliche Akrobatengruppe aus dem Louvre (Abb. 9).

Die Akrobatengruppe als Projekt für die Schlacht von Cascina, findet in dieser sehr elaborierten Zeichnung, welche objektiv betrachtet fast schon als Repräsentationszeichnung¹⁹⁵ gelten kann, ihren Endpunkt, denn sie kann sich nicht durchsetzen und wurde von Michelangelo verworfen, schließlich findet sie sich schon in der Kompositionsskizze der Uffizien (Abb. 2) nicht mehr.

193 Hirst 1988, S. 42 – 44.

194 Hirst 1988, S. 43; Hirst 1986, S. 44. „[...] osmosi artistica.“

195 Siehe S. 26.

1. Metamorphosen

a. Genese des sich das Beinkleid Zuknöpfenden

Die rechte Trägerfigur jedoch pflanzt sich im Uffizienblatt 233F (Abb. 11) fort. Wann der Schritt zur nun isolierten Trägerfigur vollzogen wird, lässt sich nicht mit Gewissheit sagen, am wahrscheinlichsten ist jedoch, dass die Isolierung entweder früher auf das Recto des Londoner Blattes oder erst später auf das Louvreblatt folgt. Für eine spätere Isolierung spricht der Umstand, dass in der Vorgriffelung des Louvreblattes der in erhöhter Position angebrachte rechte Fuß vollkommen dem der Londoner Rectoseite entspricht. Der anschließende *Pentimento* (Abb. 6) versetzte den Fuß weiter nach unten, was die Figur in die unmittelbare Nähe der Figur auf dem Uffizienblatt rückt, welche eine annähernd gleichmäßige Gewichtsverteilung auf beide Beine vermittelt und somit deren Verbindung verstärkt. Anschließend lässt sich letztere Figur durch einer Spiegelung, wobei die Figur dennoch ihre Hinwendung nach rechts beibehält, überzeugend der zentralen Figur der Kompositionsskizze (Abb. 2) zuordnen. Dabei ist das Augenmerk auch auf die starke Krümmung des Rückens zu lenken, die beide Figuren der florentiner Zeichnungen gemeinsam haben. Diese Figur findet sich dann in unveränderter Haltung, jedoch aus der Mittelachse nach links verschoben in der Grisaillekopie (Abb. 1) der zentralen Szene der Schlacht von Cascina, nämlich als die sich das Beinkleid zuknöpfende Figur wieder. Diese Figur kommt also sowohl auf der Kompositionsskizze der Uffizien als auch auf der Grisaillekopie des Kartons vor. Durch die Verbindung, die diese Figur mit dem rechten Träger der Akrobatengruppe eingeht, ist sie die Einzige, die in allen drei Stadien der Komposition vorkommt und diese zusammenfügt. Dass es drei Stadien der Komposition sind, gilt es in den nachfolgenden Kapiteln noch herauszustellen.

b. Das aussterbende Glied – Vorschlag einer Chronologie der Entwurfsschritte

Die zweite Entwicklung, nämlich jene der in die Tiefe stürmenden Dreiergruppe, welche mit 'dem aussterbenden Glied' betitelt wurde, da sie in der Grisaille aus Holkham nicht mehr vorhanden ist, nimmt ihren Anfang im Verso des Londoner Blattes (Abb. 10). Auf den ersten Blick macht die Rückseite den Anschein, die Grundlage für die Vorderseite zu sein, dem ist jedoch nicht so, wie sich im Folgenden zeigen wird. Nach oberflächlicher Betrachtung wurde die Figur so variiert, dass zunächst nur die untere Körperhälfte gespiegelt wurde und die obere Körperhälfte beibehalten wurde. Richtet man seinen Blick jedoch nicht auf die 'äußere Ähnlichkeit', sondern auf die 'Innere', so lässt sich unschwer eine Umdeutung der Figur erkennen, deren Motivation sich von einer Last tragenden Haltung zu einer Hinaufstrebenden gekehrt hat. Selbst wenn das Verso doch zuerst entstanden wäre, ändert es nichts an dem Umstand der geradezu radikalen Umdeutung der Figur. Aufgrund der dominant zentralen Anordnung auf dem Blatt und der Größe der hinaufstrebenden Figur auf dem Verso des Londoner Blattes, die keinen Raum für eine hochgehobene Figur lässt,¹⁹⁶ und sich im methodischen Stadium eines noch suchenden Entwurfes befindet, mag man, wie oben angedeutet, zu dem Glauben verleitet werden, es handle sich um eine Zeichnung, die der Vorbereitung der Rectoseite dient und ihr deshalb vorausgeht. Das Stadium in dem sich die Versoseite befindet, kann jedoch auch so gedeutet werden, dass Michelangelo nach dem Scheitern der Akrobatengruppe zur 'Keimzelle' zurückkehrt, um von ihr ausgehend einen neuen, anderen Weg einzuschlagen.¹⁹⁷ Auf diese Weise bleibt die Versoseite eine suchende Ideenskizze, jedoch nicht mehr mit der Hoffnung auf Erlösung in der Dreiergruppe, sondern als neuer Samen für neue Entwicklungen. Grund zu dieser Annahme ist dem Verfasser die unvergleichlich größere Nähe die diese aszendierende Figur zu der Federzeichnung 727 aus dem Louvre (Abb. 45) hat. Vergegenwärtigt man sich das räumliche Vorstellungsvermögen von Michelangelo und versucht man, diese Figur mit seinen Augen zu sehen, so fällt auf, dass es sich um beinahe identische Figuren handelt, wie wenn man zwei, drei Schritte um sie herum machte bzw. Michelangelo die Figur virtuell nur auf ihrer vertikalen Achse etwas nach links

¹⁹⁶ Vgl. Ebd. Hirst spricht sich dafür aus, dass das Blatt am oberen Rand beschnitten wurde, gibt darüber aber keine weitere Auskunft. Doch tatsächlich befinden sich links der zentralen Figur noch Spuren von dem Bein des Hochgehobenen. Interessanterweise scheint das Bein dasselbe zu sein, wie das in verkehrtem Sinn in Feder wiedergegebene, links daneben. Links von dem Bein lässt sich schwer, aber doch noch ein möglicher Kopf des anderen Tragenden feststellen.

¹⁹⁷ Vgl. Ebd.

drehte bis sie frontal erschien. Michelangelo hat dieselbe Aktfigur in der Wiener Federstudie 118 (Abb. 46) gespiegelt wiedergegeben. Dabei lässt sich der Schritt von einer auf anatomischem Wissen basierenden Konstruktionsskizze aus dem Kopf, hin zu einer Studie nach einem Modell gut nachvollziehen. Die anfängliche Dynamik im Londoner Verso, die sich aus der nicht frontalen Darstellung und vor allem aus dem aszendierenden Moment nährt, vermindert sich im Louvreblatt 727 einerseits durch die frontale Darstellung und dadurch, dass vom Aszendieren eigentlich nur noch der aufzeigende Arm zeugt. Im darauffolgenden Wiener Blatt 118 der Albertina, scheint die Bewegung beinahe vollkommen zum Erliegen gekommen zu sein, wodurch der Anschein entsteht, die Trägheit hätte über die Innovation die Oberhand gewonnen. Wäre dem so, würde die 'Trägheit' der Figur sie in die Nähe des Hochgehobenen der Akrobatengruppe stellen. Jedoch ist dies nicht auf ein Anhaften Michelangelos an alten Vorstellungen zurückzuführen, sondern lediglich Zeugnis für das Studium der Figur nach der Natur. Auch Gnann spricht sich für eine frühe Idee für die Darstellung der in die Tiefe stürmenden Soldaten aus. Er weist zwar darauf hin, dass die Bewegung der Figuren auf der Rückseite des Louvreblattes 3897 (Abb. 48) organischer sind und diese stärker in den Raum ausgreifen, sieht in den beiden Blättern jedoch den selben Kern und führt den formalen Sprung auf die nicht vollständig rekonstruierbaren Entwurfsschritte zurück.¹⁹⁸

Eine Studie die auf das Wiener Blatt 118 folgt, jedoch eher die Figur auf der Federzeichnung 727 aus dem Louvre als Ausgangspunkt hat, ist das Blatt der Casa Buonarroti in Florenz mit der Nummer 73F (Abb. 47). Bereits Berenson hatte sich laut für eine Übereinstimmung dieser Figur mit den drei Soldaten, die von uns weglauenden, ausgesprochen.¹⁹⁹ Hier scheint sich die neue Anschauung zwar durchgesetzt zu haben, ist jedoch noch nicht fähig, sich adäquat zu artikulieren, da die Aktfigur wie von oben gezogen wirkt. Die wirkliche Bewegung findet im Oberkörper statt, bzw. in der angespannten Rückenmuskulatur, die sich für das Aufrichten des Oberkörpers verantwortlich zeichnet; das Bein wirkt wie gelähmt und nachgezogen.

Tatsächlich lässt die Aktfigur an einen Gelähmten denken, der sich an einer Stange hinaufziehen will und dabei nach vorne stolpert. Wilde hat zwar gezeigt, dass die Aktfigur auf ein antikes Sarkophagrelief der Taten des Herkules zurückgeht,²⁰⁰ jedoch zweifelt Hirst an einer

198 Vgl. Wien 2010, S. 62.

199 Berenson 1938, I, S. 191.

200 Wilde 1932, S. 41 – 64.

direkten Übernahme vom Original, obwohl die Figur dort wo sie im Relief in den Grund übergeht auf der Zeichnung entsprechend aufhört. Er hält die Zeichnung für eine Paraphrase nach einer Zeichnung danach und ordnet sie ebenfalls dem Schlachtenkarton zu.²⁰¹ Auch Gnann kommt zu dem ähnlichen Ergebnis, dass die Zeichnung nicht nur auf einer Antikenstudie basiert, sondern darüber hinausgehend eine Studie nach dem lebenden Modell darstellt.²⁰² Worauf auch hier die Trägheit des in die Tiefe Schreitens begründet liegt. Schließlich ist als nächstes der erhaltene Blätter, die Rötelzeichnung 3897 des Louvre zu nennen (Abb. 48). Hier müssen, wie bereits angedeutet, einige Zwischenstadien angenommen werden, worin der Oberkörper stärker nach vorne geneigt und nach rechts gedreht wird, wodurch es zu einem regelrechten Drängen in die Tiefe kommt. Die Kompositionsskizze ist, der hier vertretenen These folgend, den soeben angesprochenen Zwischenstadien zuzurechnen. Von den drei nach hinten laufenden Soldaten in der Florentiner Kompositionsskizze 316F (Abb. 2), ist es nur mehr ein kleiner Schritt zu denen der Rötelzeichnung (Abb. 48). Dabei geht es um das Konkretisieren der Form, um festzustellen ob die Figur *funktioniert*. Die Rötelzeichnung konzentriert sich zwar auf die zentrale Figur, welche jedoch multipliziert wurde, womit drei von derselben Motivation bewegte Figuren entstanden. Die drei Soldaten der Rötelzeichnung unterscheiden sich von denen der Kompositionsskizze (Abb. 50) durch die entgegengesetzte *Beinstellung* der Figur im Vordergrund, der *Disposition* der Soldaten zueinander und durch den *Stil*.

Die komplementären Beinstellungen suggerieren zwei unterschiedliche Bewegungsabläufe. Während die drei Soldaten der Kompositionsskizze den zurückgelegten Weg bogenförmig, in der Form eines C, vom Zentrum kommend, nachzeichnen, legt die Dreiergruppe in der Konstruktionsskizze aus dem Louvre eine von links aussen kommende Spur, die ein S nachzeichnet.

Die Disposition der Figuren ist, neben dem von Michelangelo gewählten Stil und der damit verbundenen Schraffierung, der Hauptgrund für die Tiefenwirkung, welche die nach hinten laufenden Soldaten erzeugen. Nicht nebeneinander, sondern ineinander gestaffelt, folgen sie einer Fluchtlinie, was dabei die Bewegtheit steigert. Das erzeugt einen Effekt ähnlich dem

201 Hirst 1988, S. 65.

202 Wien 2010. S. 82. Auch Gnann sieht darin, wie bereits Berenson und Thode, eine frühe Idee zum Schlachtenkarton.

Zeitraffer, als wäre eine Figur, die zuerst vorne und eine Sekunde später etwas weiter hinten erscheint, übereinandergelegt.

Bei der Tiefenwirkung, welche die drei Soldaten auf der Kompositionsskizze erzeugen, muss die feine Schattierung von der Schraffur und den Verkürzungen abgezogen werden. Bei genauer Betrachtung des Blattes zeigt sich eine feine Modellierung, die den Eindruck einer Lavierung macht. Entweder handelt es sich um eine nachträgliche Lavierung allein mit Hilfe eines feuchten Pinsels, oder aber die Verwischungen der Schraffur über den Verlauf der Zeit wurden so ausradiert, dass nicht nur die Bereiche innerhalb der Schraffur – aus Vorsicht – ausgespart wurden, sondern die 'Schatten' an den richtigen Stellen belassen wurden, wodurch das Blatt besser lesbar ist. Das soll heißen, dass der Zeichnung im eigentlichen Sinne zwar nichts hinzu gefügt wurde, im Ergebnis jedoch ein Mehr an räumlichen Angaben überbleibt und auf diese Weise doch 'ergänzt' wurde. Wie zum Beispiel sehr gut am rechten Oberarm der zentralen Figur der Mittelachse (Abb. 2) zu sehen ist, wo es zwischen dem rechten Oberarm und Oberkörper keinen trennenden Strich gibt, sondern nur die Linie die durch die Kante des Schattens gebildet wird.

Auf der Dreiergruppe der Kompositionsskizze ist der Stil insofern als freier zu bezeichnen, als die Figuren dem *Modus* der kompakten, gedrunenen Figuren entsprechen und somit vereinfachter als auf der Rötelsezeichnung sind, was durch die Vorgriffelung zusätzlich erleichtert wurde. Im Gegensatz zur Rötelsezeichnung, wirkt die Kreidesezeichnung vermeintlich offener, offenbart jedoch bei näherer Betrachtung eine gewisse Komplexität durch Kombination der schwarzen Kreide mit Michelangelos Technik der Vorgriffelung. Die Griffelspuren legen den Umriss der Figur deutlich fest, sind jedoch im Gegensatz zu der definierenden Konturlinie des Rötelseiftes kaum sichtbar, was die offene Wirkung der drei Soldaten der Kreidesezeichnung bedingt. Mit der Rötelsezeichnung wird das Motiv demnach konstruktiv überprüft. Aus dem Gesagten ergibt sich, dass der Kreidesezeichnung auf Technik beruhender Stil methodisch dem konstruktiven Stil der Rötelsezeichnung als vorausgehend zu werten ist.

Entgegen dieser Annahme könnte eingewandt werden, dass eine Figur, um in vereinfachter Form und dennoch stimmig und überzeugend dargestellt zu werden, anatomisch und das beinhaltet auch konstruktiv bereits fundiert sein muss. Das widerspricht jedoch der Praxis Michelangelos, da eine solche hindernd gewesen wäre. Die Kürzel bei Michelangelo sind für

Entwürfe gedacht und dafür, sich unnötiges konstruieren zu ersparen. Ein solches Vorgehen als Zeitverschwendung zu betrachten, hat wohl die größte Wahrscheinlichkeit für sich, da es keinen Sinn macht etwas zu konstruieren, wo doch auf einer allgemeineren Ebene noch nicht geklärt wurde, ob sich die Gruppe als Ganzes überhaupt eignet. Zudem lässt sich das aufgrund der Vorgriffelung ausschließen, da eine solche, hätte es bereits eine Konstruktion zur Gruppe gegeben, überflüssig gewesen wäre. Wäre die Dreiergruppe nicht verworfen worden, wäre demnach der nächste Schritt nur noch eine Studie nach dem Modell gewesen.

Das neue Figurenideal bzw. die *reale Dramatik* kündigt sich also im Verlauf der Entwicklungen, ausgehend vom Verso des Londoner Blattes 46v (Abb.10) an, verliert sich scheinbar wieder, bleibt jedoch latent vorhanden, um dann über das Florentiner Blatt 49r (Abb. 47) wieder mit neuer Kraft in der Pariser Rötelsezeichnung 68v (Abb. 48) durchzubrechen. Die Dynamik ist wieder da, jedoch unter neuem Vorzeichen, aus dem anfänglich nach oben gerichteten Streben wird ein in die Tiefe gerichtetes, dessen Übergangsstadium von der Florentiner Federzeichnung 73F dokumentiert wird.

Irgendwo im Zuge dieses Übergangs darf wohl ein erstes zögerliches Übernehmen von Leonardos Art angenommen werden. Diese Übernahme beschränkt sich aber vorerst noch auf Einzelfiguren und -Gruppen, wie es die drei Soldaten sind.

IX. Die Wende der Gezeiten – ein Vorschlag des Zeitpunktes des Übergangs zur reifen Dramaturgie in Michelangelos Werk

Nachdem die Akrobatengruppe nun als eine frühe Entwicklung zur Schlacht von Cascina dargelegt wurde, soll dies hier dadurch erhärtet werden, dass sie auf einem älteren Ideal wurzelt und einer entgegengesetzten Vorstellung der Komposition entspringt. Es soll der Frage nachgegangen werden, wie ein solcher Wandel möglicherweise vor sich gegangen sein könnte. In folgendem Kapitel soll ein Vorschlag vorgebracht werden, der versucht, Michelangelos Auseinandersetzung mit Leonardos Art, als Grund für das Verwerfen der Akrobatengruppe verantwortlich zu machen. In diesem Zusammenhang ist es wichtig, zu fragen wieso es Michelangelo sinnvoll erschien, eine solche Änderung vorzunehmen. Um diese Frage zu stellen, müssen die Neuerungen an sich aufgezeigt werden, die schrittweise Genese also vom Grund der Akrobatengruppe auf nachgezeichnet werden. Erst dann kann verstanden werden, dass, wie und warum sich dieser Wandel vollzog. Um einen Wandel der Komposition und damit einen Konzeptionswandel festzustellen, müssen zuerst die wesentlichen Unterschiede der Kompositionsskizze zur Holkham Hall Grisaille Aristotile da Sangallos, in Hinsicht auf Michelangelos Entwicklungen, einer näheren Untersuchung unterzogen werden. Dabei muss die ursprüngliche Konzeption an die Oberfläche gebracht werden, damit sichtbar wird, wovon er sich zu etwas anderem entwickelt. Erst dann kann Leonardos Einfluss geltend gemacht werden. Als Konsequenz des Einflusses Leonardos, ergibt sich eine neue Sichtweise auf die Komposition Michelangelos generell. Es soll gezeigt werden, wie die Einflüsse Leonardos konkret von Michelangelo umgesetzt wurden bzw. wie sie in die Komposition eingeflossen sein könnten.

Zuerst soll jedoch eine erste Interferenz Leonardos in Michelangelos Stil aufgezeigt werden. Der allgemeinen Forschungsmeinung folgend,²⁰³ zeugt eine Studie zur *Hl. Anna Selbdritt* im Ashmolean Museum (Abb. 43) davon, wie Michelangelo kurz nach seiner Rückkehr nach Florenz zeichnete. Es ist bekannt, dass sie unter dem Eindruck von Leonardos *Anna Selbdritt-Karton* entstand,²⁰⁴ welcher im Sommer 1501 im Konvent von SS. Annunziata öffentlich

203 Baumgart 1937, Berenson 1938, Wilde 1953a, Dussler 1959, Gnann 2008.

204 Dussler 1959, S. 121, Kat. Nr. 193

ausgestellt war.²⁰⁵ Von dem Blatt aus Oxford, weiß man, dass es ein Blatt aus einem Skizzenbuch ist, welches Michelangelo in den ersten beiden Jahren, nach seiner Rückkehr nach Florenz verwendete. Die Verbindung mit dem Karton Leonardos wird vor allem durch die Zeichentechnik begründet.²⁰⁶ Schon Baumgart sah, wie Michelangelo sich mit der Zeichentechnik Leonardos auseinandersetzte und deren Form für sich zu gewinnen wusste.²⁰⁷ Auch für Berenson besteht kein Zweifel darin, dass das Motiv der Hl. Anna von Leonardo herrührt.²⁰⁸ Dies ist die *erste Beeinflussung* Leonardos, wo Michelangelo sich formal mit der Art Leonardos beschäftigt, seinem alten Ideal, vergleichbar dem Apoll vom Belvedere, welches sich durch eine stille Lethargie auszeichnet, jedoch treu bleibt.

Unlängst wurde von Achim Gnann nachgewiesen, wie sich um 1503 ein weiterer Stilwandel vollzieht. Zwar kommt Gnann dabei zu einem vergleichbaren Ergebnis, wie es in den folgenden Kapiteln dargelegt werden soll, jedoch unterscheidet sich seine Herangehensweise insofern, dass der Stilwandel um 1503 nicht, wie in der vorliegenden Arbeit, in Verbindung mit Leonardo gebracht, sondern rein stilistisch argumentiert wird. Gnann betont dabei, dass die schwarze Kreide, welche zuvor zwar für flüchtige Vorstudien unter Federzeichnungen Verwendung gefunden hat, erst seit der Zeit als sich Michelangelo mit der Schlacht von Cascina befasste, nämlich zwischen 1503 und 1504, völlig eigenständig auftritt. Zu diesem Zeitpunkt tauchen Schwarzkreidestudien nicht mehr nur neben Federzeichnungen auf, sondern gehen nun auch Blätter hervor, für die ausschließlich die schwarze Kreide verwendet wurde – allen voran die Kompositionsskizze. Interessant ist dabei der schrittweise Wechsel von den beschreibenden und den analysierenden Details in Feder, zur verstärkten Verwendung der schwarzen Kreide und wie sich Michelangelo die malerische Wirkung der Kreide zunutze machte. Vor diesem Stilwandel wurden Figuren noch von einer Hauptseite her gedacht und flächenparallel angeordnet. Am Beispiel der beiden Studien aus Haarlem (Abb. 56, 57) zeigt Gnann, wie Michelangelo durch verschieden festes Aufdrücken des Stiftes eine ungleiche Intensität der Umrisslinie erzeugt. Durch diese reichen Tonabstufungen, ergeben sich unterschiedliche Tiefenwerte, die die Drehung der Figuren und deren raumausgreifenden Gesten überzeugend machen. Die Dynamik der Bewegung, die durch das Hell-Dunkel der

205 Gnann 2008, S. 139. Anm.17, S. 156. Vertritt eine Datierung um 1501.

206 Wilde 1953a, S. 66. (1501).

207 Baumgart 1937, S. 238. (1501).

208 Berenson 1938, II, S. 200. (1501).

schwarzen Kreide unterstrichen wird, lässt die Akteure vom Raum Besitz ergreifen.²⁰⁹

Dieser spätere Stilwandel, der um 1503 angesetzt wird, soll in dieser Arbeit mit der *zweiten Beeinflussung* Leonardos gleichgesetzt werden und darin auch seine Begründung erfahren. In dieser zweiten Beeinflussung mittels Leonardos Kampfstudien, kommt diese neue Qualität in Michelangelos Werk zum Vorschein, welche hier *reale Dramatik* genannt werden soll.

Früheren Werken Michelangelos, die dem erwähnten *alten Ideal* zugehörig sind – wie die *Kentaurenschlacht* (Abb. 44) oder der, dem Auftrag für die Schlacht von Cascina vorausgehende, *David* – wohnt trotz ihrer kraftvollen Lebendigkeit ein gewisses Moment der Trägheit inne. Die Kentauren sind zwar kämpfend dargestellt, jedoch als ob sie eben erst aus tiefem Schlaf erwacht wären und sich, ob des dichten Morgendunstes, nur langsam bewegen könnten, wodurch der Kampf eher gegen die Schwerkraft gerichtet zu sein scheint.

Erst im Verlauf der zeichnerischen Auseinandersetzung mit der Schlacht von Cascina, gelangen Michelangelos Figuren zu jener Dynamik, welche auf die zweite Beeinflussung Leonardos folgt, was schließlich in jene *reale Dramatik* mündet.

1. Der Konzeptionswandel

Der größte und offensichtlichste Unterschied zwischen der Kompositionsskizze der Uffizien und der Grisaillekopie aus Holkham besteht darin, dass erstere in sich zusammengezogen einem Zentrum, wie einem Fluchtpunkt, entgegenstrebt und letztere in ihrer fächerförmigen Komposition in beide Richtungen, nach links und rechts, auseinanderstrebt.

Jedoch ist das oben besprochene Entwicklungsmodell, das eine Genese der vorbereitenden Studien für die Akrobatengruppe über die Akrobatengruppe aus dem Louvre selbst, bis hinauf zur Gruppe der drei nach hinten laufenden Soldaten der Florentiner Kompositionsskizze nachzeichnet, ebenso eine Verbildlichung des zurückgelegten Weges von einer ruhigen Gruppe hin zu einer bewegten.

Die Kompositionsskizze ist nicht mit dem Stadium einer Ideenskizze und schon gar nicht mit

209 Gnann 2008, S. 145 – 146.

einem *primo pensiero*, welche, wie Hirst erklärt, von Michelangelo nur zur Klärung von Einzelmotiven eingesetzt wird,²¹⁰ zu verwechseln, deren vage Formulierungen tatsächliche Offenheit widerspiegeln. Hirst bestätigt, dass das Uffizienblatt, so flüchtig die Kompositionsskizze darauf auch sein mag, nicht die ersten Ideen für die zentrale Episode der *storia* sein konnten, sondern, dass ihr ein Entwurf mit dem selben Thema vorausging, welches nicht mehr existiert, das aber ein außergewöhnliches Motiv zweier nackter Soldaten, die einen Dritten hochhalten, der den Florentinern den Alarm schlägt, beinhaltete – gemeint ist die Akrobatengruppe.²¹¹

Macht man nun ein Gedankenexperiment, indem man die gesamte Akrobatengruppe, wie sie sich auf dem Londoner Blatt (Abb. 9) zeigt, spiegelt und im Geist auf die Kompositionsskizze der Uffizien projiziert, so ergibt dies ein Bild, das den leeren Raum rechts neben dem Soldaten der sich das Hosenbein zuknöpf – und dadurch wieder zu einem der Träger wird – überzeugend ausfüllt und auch mit dem auf die Mitte hin ausgerichteten Konzept kompatibel ist (Abb. 49). Schließlich kann die Akrobatengruppe als die Verkörperung der Zentralität selbst gelten.

Wie bereits oben, mit Referenz auf Hirst gezeigt wurde, hatte Michelangelo die rechte Hälfte der Kompositionsskizze bereits zuvor studiert, weshalb bei ihr eine Vorgriffelung nicht mehr notwendig war.²¹² Da der Figurengruppe der rechten Hälfte, deren *figurazione* bereits vorausging, muss es sich hier um eine *disposizione* handeln.

Die gesamte Szenerie ist dermaßen zusammengefasst, dass sich die Kompositionsskizze nicht darin erschöpft, die einzelnen Figuren und Gruppen zu erproben, sondern sie zueinander in Bezug zu setzen. Die Kompositionsskizze ist vor allem der Zielsetzung untergeordnet, das Wesentliche der zentralen Szene des Wandbildes zu erfassen. Die Figuren der rechten Hälfte, kommen ihren Entsprechungen in der Grisaille bereits viel näher, als jene der linken Seite.²¹³ Die 'detailliertere' Ausarbeitung der linken Hälfte, wozu die Vorgriffelung genauso wie das 'Mehr' an gebrauchten Strichen zu zählen ist, ist auf die in diesem Moment stattfindende

210 Hirst 1988, S. 35.

211 Hirst 1988, S. 43. Hirst gibt dafür keinen Grund an – vielmehr ergibt sich dieser aus der Argumentation, die auf diese Aussage folgt.

212 Vgl. Köhler 1907, S. 140 – 144; Wien 2010, S. 70 – 71.

213 Hirst 1988, S. 44.

Entstehung der Figuren und der Gruppe zurückzuführen. Weshalb im eigentlichen Sinn nicht von einer *detaillierteren* Ausarbeitung die Rede sein kann, da dieses 'Mehr' keine größere Genauigkeit der Figuren mit sich bringt, als die präzisen Kürzel der rechten Hälfte.

Es sind nicht die einzelnen Motive, die abweichen, sondern die *Finalität ihrer Bewegung*. Alle wichtigen Figuren der Kompositionsskizze wurden beibehalten. Bis auf die drei in die Tiefe laufenden Soldaten und die beiden Figuren am linken Rand, wurden alle anderen beibehalten und nur manche etwas abgeändert und anders lokalisiert (Vgl. Abb. 1 und 2). Die schwer lesbare Figur, welche die Skizze oben links abschließt, gehört zu dem weiterentwickelten, eine Lanze tragenden Soldaten, der sich auf der Grisaille in der Mitte der hinteren Reihe wiederfindet. Von den mehreren Entwurfsstadien die zu dieser Figur erhalten sind, befindet sich die ausgereifteste Zeichnung, nämlich eine Detailstudie (Abb. 58), in der Albertina in Wien, welche der Darstellung des Lanzenträgers auf der Grisaillekopie entspricht. Die zweite schwer lesbare Figur ist der Soldat, welcher der sich zurückwendet und die Komposition nach rechts davon stürmend verlässt. Er hat seine Entsprechung in dem Soldaten, der in der Grisaille als einziger Helm und Schild besitzt und in Richtung Schlachtfeld aufbricht. Die bereits erwähnten Soldaten, welche die Grisaille nach links abschließen und aus dem Bildfeld hinaus weisen, sind ebenfalls auf der Kompositionsskizze zu finden. Nur befinden sie sich in der Kompositionsskizze noch links unterhalb der zentralen Rückenfigur, mit welcher sie somit noch in direkter Korrespondenz stehen. Beim Hinaufklettern wurde die Beinstellung vertauscht. Der Badende rechts daneben, welcher hinunter langt, ist aufgrund der Überschneidung mit dem nach links aus dem Bildfeld Deutenden schwer lesbar, lässt sich aufgrund des Vergleichs mit der Grisaille jedoch ausmachen. Alle übrigen Soldaten sind ohne weiteres wiederzuerkennen.

Auf der Kompositionsskizze wird das *Kompositionszentrum* noch von dem sich das Beinkleid zuknöpfenden Soldaten gebildet, genauer gesagt dem *Punkt* auf den sich seine volle Aufmerksamkeit konzentriert, der nämlich durch die innere Körperspannung, mittels einschraubendem Zusammenziehen des Körpers über der Hüfte verbildlicht wurde. Dieser *Punkt*, welcher sozusagen den inhaltlichen Fluchtpunkt darstellt, ist jedoch, aufgrund der Rückansicht, durch den Ellbogen etwas verdeckt. Projiziert man im Geiste ein gleichmäßiges Dreieck, dessen Basis auf der gedachten Kante des Abgrundes zum Arno zu liegen kommt, auf

das Blatt, befindet sich der eben angesprochene Punkt auf halber Höhe des Lots der Dreieckskomposition (Abb. 49). Die Schenkel würden über dem sich das Beinkleid zuknöpfenden Soldaten zusammenlaufen. Der so entstandene Schnittpunkt bildet die Spitze des Dreiecks. Interessanterweise würde sich das Lot, das von der Spitze des gleichwinkligen Dreiecks herabhängen würde, annähernd mit dem erhobenen Arm des Akrobaten aus dem vorherigen Gedankenexperiment decken. Lässt man das Dreieck nun um seine vertikale Achse bzw. sein Lot rotieren, so erhält man einen Kreiskegel. Durch die dreidimensionale Natur des Körpers ist nun ein Sog nach oben zu beobachten, wodurch der vorhergehende, in die Tiefe deutende Fluchtpunkt verloren geht. Durch diese Umformung werden jedoch weitere Optionen gewonnen, an die sich andere Beobachtungen anknüpfen lassen. Im Mittelpunkt des so entstandenen Kegels würde der uns abgewandte, tragende Soldat zu stehen kommen und der emporgehobene Akrobat den Kegel gleich einem Baldachin mit seiner vorgestreckten Hand an dessen Spitze halten. Der Ursprung dieser aszendierenden Bewegung wäre in dem Soldaten zu sehen, der sich aus seiner Position, im Zentrum der Grundfläche, gerade noch am Ufer sitzend, gleich einer Spirale aus der Mittelachse zur Spitze hinauf dreht. Der so entstehende Grundriss in Form eines Kreises, der - da in die Fläche gelegt - uns perspektivisch als Oval erscheint, scheint ein geeignetes Hilfsmittel zu sein, um die unterschiedlichen *Finalitäten der Bewegung* aufzuzeigen, die weiter oben an den unterschiedlichen Beinstellungen des in der Tiefenstaffelung letzten der drei Soldaten (Abb. 50) angedeutet wurden. Der Kreis, versetzt man ihn in eine Rechtsdrehung, gibt somit die Richtung an, in der sich der Soldat der Kompositionsskizze bewegt und veranschaulicht diese vom Zentrum her kommende Bewegung im Sinne der Zentrifugalkraft. In Bezug auf den Soldaten der Rötelsezeichnung des Louvre scheitert die Anwendung dieses vom Zentrum her kommenden Prinzips vollkommen, denn dieser scheint nun offensichtlich von außen zu kommen. Nicht die Bewegung vom Zentrum, zumindest jedoch die Richtung der Bewegung trifft auch auf den nach vorne stürmenden Soldaten, der als Manno Donati identifiziert wird zu, der sich ebenfalls auf diesem Kreis befindet.

Um die *Finalität der Komposition* zu zeigen, muss das Modell etwas modifiziert werden. Von dem Kreis, der sich eben noch gleich einem Karussell drehte, soll nun Abstand genommen werden. Von dem kreisförmigen Umfang der Grundfläche des Kegels, soll nur der nach vorne,

dem Betrachter hingewandte Halbkreis, der sich zwischen Manno Donati und dem letzten der wegrennenden Soldaten spannt, übernommen werden. Die hintere Hälfte des Kreises soll durch zwei Schenkel ersetzt werden, die an den Enden des Halbkreises anschließen und sich zum anfänglich angenommenen Fluchtpunkt, hinter dem Ellbogen der zentralen Rückenfigur, verjüngen (Abb. 49). Damit sollte die Finalität der Bewegung und der Komposition augenscheinlich und verständlich geworden sein.

Der Fluchtpunkt, als der Ort an dem es zum Kampf kommt, ist das Ziel der drei Soldaten auf der linken Hälfte des Blattes und gleichzeitig der Ort, woher Manno Donati bzw. sein Warnruf im übertragenen Sinne kommt.

Der für die drei ins Kampfgewimmel laufenden Soldaten als Ursprung der Bewegung geltende und gleichzeitig die Finalität der Bewegung des Manno Donati aufzeigende Punkt entspricht der Position des Betrachters. Wodurch der Beobachter quasi zum Teilnehmenden wird, da er auf diese Weise angesprochen wird. Stellvertretend dafür personifiziert der sich aus dem Arno hinauf und hinauswindende Badende, beide Aspekte. Er ist also das Verbindungsglied dieses dualen Systems. Er ist insofern sogar als doppelt verbindendes Glied zu erachten, da er noch dazu die Figur ist, welche durch ihre Drehung vom Raum des Betrachters in die virtuelle Welt des Bildes überführt.

Als zweites Beispiel für eine dem selben Prinzip folgende Änderung, von innen nach außen, soll der just aus dem Wasser gestiegene Soldat, der nach links, dem Wink seines Kampfgefährten folgend, ausblickt, angeführt werden (Abb. 51). In der Kompositionsskizze ist er dem Oval noch zugehörig und strebt, wie es die Beinstellung anzeigt, noch in dessen Zentrum. Sein Blick verweist zwar schon auf eine Handlung links von ihm, diese scheint jedoch noch recht desinteressiert wahrgenommen zu werden. Desinteressiert deshalb, weil der Oberkörper – gleich einem 'Pferderücken' ins Hohlkreuz gebogen – physisch noch nicht mit der Blickrichtung korrespondiert, wie dann in der Grisaille, durch den 'Katzenbuckel'. Das vermittelt den Eindruck des plötzlichen Hinwendens, als spontane Reaktion auf den nach links weisenden Gestus seines Kameraden, nachdem er das Terrain bereits erklommen hat. In der Grisaille wurde wiederum die Beinstellung verkehrt, wodurch das Hinausstreben der Figur zusätzlich unterstrichen wird.

Mit dem soeben skizzierten Modell soll nicht erhoben werden, dass Michelangelo so verfahren

hat, da dieses Modell umgekehrt funktioniert als die vom Meister unbewussten und spontanen Entschlüsse, die ihm seine Konzeption eingaben. Es ist dies wohl eher eine vom Endprodukt rückwärts laufende, mühsame Rekonstruktion, quasi eine geometrische Verbildlichung von Michelangelos *giudizio del occhio*²¹⁴, die eben diese Konzeption sichtbar zu machen sucht. Diese Verbildlichung soll nur dazu dienen, den Aufbau und die immanenten Gesetzmäßigkeiten des möglicherweise ursprünglichen Entwurfs eines so umfangreichen Projektes wie der Schlacht von Cascina nachvollziehen zu können.

Hirst bemerkt, dass der Soldat, der in der Kompositionsskizze in Rückenansicht gesehen wird und dort die Mittelachse markiert, in der Grisaille aus der zentralen Achse nach links verschoben wurde und durch den Soldaten, der mit beiden Händen eine Lanze hält, ersetzt wurde.²¹⁵ Tatsächlich verändert sich am Verhältnis der Figuren zueinander jedoch nichts. Bis auf die aus dem Wasser steigende Figur links, die in der Grisaille etwas weiter nach unten gerutscht ist, blieben die räumlichen Abstände zwischen den Figuren gewahrt. Die einzige Ausnahme stellt der Lanzenträger dar, jedoch ersetzt dieser die Rückenfigur nicht, sondern wurde einfach in den freien Raum rechts daneben eingepasst. In denselben Freiraum, der weiter oben bereits als möglicherweise durch das Verwerfen der verkehrten Akrobatengruppe frei wurde.

Auf die drei in die Tiefe stürmenden Soldaten, über die bereits im Kapitel über das 'aussterbende Glied' Auskunft gegeben wurde, soll noch einmal zurückgekommen werden, da sie nach der Schilderung in diesem Kapitel eine zusätzliche Bedeutungsebene bekommen. Zum oben referierten praxisbezogenen Argument,²¹⁶ tritt nun eine den Figuren immanente Aussagekraft, die ein Verorten der Rötelzeichnung zeitlich nach der Kompositionsskizze noch einmal unterstreichen soll. Die Rötelzeichnung ist demnach zwar immer noch dem Stadium zur Erreichung der Zentralität zuzuordnen, die verkehrte Beinstellung jedoch weist, da in der florentiner Kompositionsskizze bereits der Zenit der Komposition um ein Zentrum herum erreicht worden war, auf die gegensätzliche Konzeption voraus. Auch das spricht indirekt dafür, dass die Akrobatengruppe ein anfängliches Projekt für die Schlacht von Cascina war, da sie schlechthin die Verkörperung der zentralen Aussage, nämlich des Warnrufes ist. Die

214 Vasari / Gabbert 2009, S. 196. Vasari nennt es auch den 'Zirkel im Auge'.

215 Hirst 1988, S. 44.

216 Siehe oben, Kap. VII. 1. b.

Akrobatengruppe, die die Überlieferung als Allegorie verklärend präsentiert, sollte mittlerweile als chronologisch bedingtes Ideal und Stilmerkmal Michelangelos gelten, welches am Anfang der Beschäftigung mit der Schlachtendarstellung noch aktuell war. Gerade die zu Beginn als fehlend bemängelte Dramatik der Akrobatengruppe, wandelt sich nun zu einem affirmativen Argument, zugunsten einer Attribution der Gruppe an die Projekte zur Schlacht von Cascina. In Folge dessen greift die Aussage über die Akrobatengruppe, es würde ihr die Anspannung fehlen, von welcher alle bekannten Figuren des Dramas durchtränkt seien,²¹⁷ nicht mehr, da sie die entscheidende Zeit und somit den Stilwandel Michelangelos durch die Beeinflussung Leonardos erkennt. Abgesehen davon gab es *alle bekannten Figuren des Dramas* zum Zeitpunkt der Entstehung der Akrobatengruppe überhaupt noch nicht.

Nun sollte deutlich geworden sein, wie sich die Komposition schrittweise von einer zentrierten Dreieckskomposition zu einer X-förmig auseinander klaffenden Komposition entwickelte, wobei die Kompositionsskizze ohne Akrobatengruppe den Übergang markiert und somit die Brücke zwischen der Akrobatengruppe und der Grisaille schlägt.

Wichtig für eine Beurteilung dieser Chronologie erweist sich die Figur, die sich aus dem Wasser hinaus windet. Sie birgt in sich ein wichtiges Indiz für eine Chronologie, da sie in vier Stadien der Entwicklung erhalten ist (Abb. 52, 53, 55). Sie ist die wahrscheinlich am besten dokumentierte Figur aus dem Schlachtenkarton. Einerseits ist sie in der Kompositionsskizze, als auch in der Grisaillekopie dokumentiert und andererseits gibt es zu ihr eine Federstudie, die stilistisch und vom Ausarbeitungsgrad her bereits dem Aussehen des Kartons nahekommt (Abb. 52). Darüber hinaus ist der für die Chronologie ausschlaggebende Aspekt, weshalb die Figur hier Erwähnung findet, dass es ebenso einen *primo pensiero*²¹⁸ für sie gibt (Abb. 55). Der *primo pensiero* zur *figura serpentinata* befindet sich auf der Rückseite eines Blattes auf dessen Vorderseite ein *pensiero* für eine Kampfszene zu sehen ist (Abb. 54). Auf diese Verbindung wurde erstmals von Wilde hingewiesen.²¹⁹ Es handelt sich dabei um einen *primo pensiero*, worin Michelangelo ganz offensichtlich jenen Soldaten vorbereitet, der sich in der Grisaillekopie vom unteren Bildrand aus zentral in die Mitte des Geschehens sozusagen als

217 Joannides 2002, S. 10.

218 Bereits Frey sah darin eine erste Idee zu einem der Badenden. Frey 1909-11. Zit. n. Wilde 1953, S. 8.

219 Wilde 1953, S. 74.

figura serpentinata hinaufwindet. Seine Erwähnung scheint darauf abzuzielen, eine zusätzliche Nähe zwischen den Badenden und den Kampfdarstellungen herzustellen, da beide auf dieselbe Weise als *pensieri* in Feder ausgeführt sind. Nur weil sich der *primo pensiero* auf der Rückseite der Studie zur Kampfszene befindet, kann man nicht daraus schliessen, dass das Motiv des Badenden zeitgleich zu dieser entstand. Dass jedoch dasselbe Medium dafür verwendet wurde und dieselbe Art der Ausführung vorliegt, macht es sehr wahrscheinlich. Beide *pensieri* scheinen einem selben Gedankenimpuls entsprungen zu sein (Abb. 54, 55), weshalb es nahe liegt, zu vermuten, Michelangelo habe aufgrund des Platzmangels das Blatt für den raschen Einfall gewendet, um den flüchtigen Gedanken, bevor er sich auflöst an freier Stelle schnell zu Papier zu bringen. Für die zeitgleiche Entstehung kann geltend gemacht werden, dass die Figur des Badenden schon allein aufgrund ihrer Anlage, die sich deutlich energisch einer Szenerie zuwendet, der dramatischen Ausstrahlung der weiteren Konzeptionen der Schlachtenszene verwandt ist. Der *primo pensiero* für die *figura serpentinata* – welcher für die vier Beispiele und überhaupt das früheste Stadium darstellt – würde, nachdem er mit dem *Schlachtenpensiero* in Verbindung gebracht wurde, für eine zeitliche Entstehung nach der Beeinflussung durch Leonardo sprechen. Es sei dabei auch noch einmal an die Erkenntnis Hirsts erinnert, wonach Michelangelo die Art *pensieri* zu machen von Leonardo hat. Das hat folgende Konsequenz: Da sich die Figur auch auf der Kompositionsskizze befindet, muss diese ebenfalls 'postleonardesk' sein. Sie gibt also eine Chronologie vor, derzufolge Leonardos Art auf Michelangelo bereits vor der Kompositionsskizze zu wirken begonnen hatte.

Daraus lässt sich wiederum ableiten, dass bis auf die Akrobatengruppe, die sich somit auf der Schwelle befindet, keine Studien zur Schlacht von Cascina vor der Beeinflussung Leonardos erhalten sind. Hält man sich das vor Augen, erscheint die Abwesenheit jeglicher dramatischen Ausstrahlung der Akrobatengruppe in einem neuen Licht.

Das auseinanderklaffende Kompositionsschema, das durch die Grisaille vermittelt wird, eignet sich offensichtlich besser, um das Chaos der aufgeschreckten Soldaten zu verbildlichen.

Allgemein wirkt die Komposition im Uffizienblatt jedoch viel gelungener, was auf ihre Geschlossenheit zurückzuführen ist, da sie in sich eine Einheit bildet. Diesen Aspekt betonend, wurde von Hirst eine wirklich interessante Beobachtung gemacht, die darauf hinweist, wie sich innerhalb der Kompositionsskizze eine Änderung der Erzählung vollzog. Die bereits oben als

figura serpentinata betitelte Figur auf der Kompositionsskizze, stand anfänglich mit der Figur, die sich ihr entgegen beugt, um ihr zuzuhören, in direktem Kontakt (Abb.2). Anschließend änderte Michelangelo durch ein rasches *pentimento* die Richtung des Kopfes der am Ufer sitzenden Figur, womit sie sich von ihrem Gesprächspartner abwendet. Dadurch wurde, ohne dass die Posen radikal umgeformt wurden, die narrative Verbindung zwischen den beiden aufgebrochen.²²⁰ Die Spuren, die diese Änderung hinterließ, binden die Kompositionsskizze indes im Verborgenen zusätzlich aneinander.

Die unabgeschlossene Natur der Grisaille in Holkham dagegen, ist vor allem darauf zurückzuführen, dass sie einen Ausschnitt des Kartons wiedergibt und auf diese Weise ihrer Bezugspunkte beraubt wurde. Ausserdem wird die figurative Isolation in der Grisaillekopie zweifellos übertrieben. Die scharfe Konturierung und die collageartig aneinandergefügten Einzelfiguren lassen die zentrale Szene, die voller Energie sein sollte, förmlich zu Stein erstarren. Da es sich um eine Kopie nach Michelangelo handelt,²²¹ sollte die Grisaille nach Möglichkeit im Lichte der Studien Michelangelos gelesen werden.

So, wie Hirst davon ausgeht, dass *primi pensieri* von Michelangelo nur als Einzelmotive angelegt wurden,²²² und ein *primo pensiero* generell, seiner Natur entsprechend, den Ursprung begründet, muss in einer *storia*, wie es die Schlacht von Cascina ist, ebenfalls von einem Kern ausgegangen werden. Dieser Kern könnte die Akrobatengruppe sein.

2. Begründung des Wandels

Als Grund für den Wandel soll im Folgenden Leonardos Beeinflussung anhand seiner Schlachtendarstellungen geltend gemacht werden. Aus der Tatsache, dass Michelangelo, der seine Vorbereitungen zu einer Zeit begann, als Leonardos *modello* bereits vorlag, resultiert, dass er sich, zumindest einigermaßen, dem Plan des älteren Meisters anpassen musste, was in seinem eigenen Interesse war und zweifellos von der Signoria verlangt wurde.²²³ Es ist also sehr wahrscheinlich, dass er den selben Maßstab wählte. Eine genauere Untersuchung der

220 Hirst 1988, S. 44.

221 Genau genommen handelt es sich um eine Kopie der Kopie.

222 Siehe Anm. 208.

223 Wilde 1953a, S. 73.

Quellen durch Wilde zeigte jedoch, dass er mehr tat als nur das.

Die Lektüre des Textes von Johannes Wilde aus dem Jahr 1953, der auf dessen Vortrag im Courtauld Institute beruht, lässt keine Zweifel mehr an einer Einflussnahme Leonardos auf Michelangelo.

Der von Vasari erwähnten zahllosen Menge, die zu Pferd kämpfend die Schlacht beginnt,²²⁴ fügt Wilde einen unerwarteten Angriff florentiner Reiter an der Flanke der angreifenden Pisaner hinzu, welcher angeblich den Ausgang der Schlacht bei Cascina entschied.²²⁵ Wilde sieht darin eine Begebenheit die in der monumentalen Repräsentation der Schlacht wohl nicht weggelassen wurde. Die Vielschichtigkeit der Argumentation Wildes kann unmöglich wiedergegeben werden, jedoch sollen im Folgenden die wichtigsten Argumente reproduziert werden.

Es gibt von Michelangelo vorbereitende Skizzen für ein oder zwei solcher Gruppen von Reitern. Eine ist auf dem Blatt, welches auf seinem Verso den *primo pensiero* für die *figura serpentinata* beinhaltet (Abb. 54). Der Annahme von Sir Kenneth Clark, nach der die Zeichnung eine Kopie Michelangelos nach Leonardo sein soll, begegnete Wilde mit einem wie es scheint äußerst interessanten, aber dennoch fragwürdigen Argument, das im Kern ausdrückt, dass der Entwurf kaum nach Leonardo kopiert worden sein konnte, „because it is impossible in nature“²²⁶. Es ist bekannt, dass Leonardo, der seine Studien direkt nach der Natur machte, bei Tieren kein portraithaftes Interesse verfolgte, sondern zum Ziel hatte, die richtigen Proportionen des Pferdes und die ihm innewohnenden Naturgesetze, welche über seinen Gliederbau herrschen, darzustellen. Michelangelo, der dessen Autorität anerkannte, folgte ihm in diesem speziellen Bereich (Abb. 59). Michelangelos Zeichnungen zeigen eine einmalig ähnliche Art, Formen zusammenzufassen und zu vereinfachen und auf diese Weise eine monumentale Wirkung zu erzielen. Die Verbindung dieser Studien mit Ideen, die dem Freskopjekt entspringen, begründet die Skizze am linken unteren Rand des Oxforder Blattes (Abb. 60), die mit derselben Tinte wie die Pferdestudien ausgeführt wurde. Es gibt auch eine

224 Siehe Anm. 5.

225 Palmarocchi 1935, S. 552. Zit. n. Wilde 1953a, S. 74: „[...] an unexpected charge of Florentine horseman at the barrier against the flank of the attacking Pisans was precisely the event which decided the issue at Cascina.“

226 Wilde 1953a, S. 74.

ausgearbeitete Version derselben Gruppe, die sich ebenfalls im Ashmolean Museum befindet (Abb. 61). Sie ist eine klarer definierte und dennoch ebenso energische Variante der schnellen Skizze. Die Soldaten die unter den Vorderbeinen der Pferde auf dem Oxforder Blatt aus dem Ashmolean Museum zu sehen sind, sind Variationen von Motiven, die bei den Badenden auftauchen. Wenn Vasari von Figuren berichtet die „in aria attaccati“²²⁷ sind, so können damit eigentlich nur solche Figuren, wie die eben erwähnten gemeint gewesen sein. Die Gewalttätigkeit des Kämpfens ist dabei wahrlich leonardesk. Es ist Michelangelos stärkste Annäherung an die Formenwelt, die in Leonardos Studien zur Anghiari-Schlacht enthalten sind (Abb. 62).²²⁸

Der Wegstürmende auf beiden Blättern aus Oxford macht den Eindruck eines bewegteren Manno Donati (Abb. 60, 61). Ihn mit diesem zu identifizieren würde das Kampfgeschehen jedoch zu nahe an den Vordergrund rücken. Verwerfen wir diesen Gedanken nicht allzu schnell und folgen seiner Spur. Stellt man sich das Ganze vor dem geistigen Auge getrennt voneinander vor, so scheinen zwei so ähnliche Figuren sich durch ihre Wiederholung kompositorisch aufzuheben. Dass Michelangelo versucht, die Kampfdarstellungen mit den Badenden zu verbinden, ist nachvollziehbar, dabei scheint die Herangehensweise durch die Verknüpfung an einer bestimmten Figur durchaus natürlich. Michelangelo wird es einfach versucht haben und es wäre wohl der dramatischste Moment des gesamten Kartons gewesen. Geht man von Wildes Rekonstruktion und Disposition der Badenden im Bildfeld aus, hätte sich diese Szene zudem noch im Mittelpunkt des Bildfeldes befunden. Man stelle sich vor, als Betrachter von dieser Gewalt des Reiters überrannt zu werden. Ein ohnmächtiges Gefühl überkommt einen und dennoch würde es den anschließenden Sieg der Florentiner über die Pisaner nur verstärken; ganz ähnlich den Chronisten des römischen Reiches, die ihre Feinde stets als unbezwingbar darstellten, damit der Sieg umso glorreicher erschien. Natürlich ist das eben geschilderte reine Phantasie, soll jedoch dazu dienen, die eben nicht linearen Entwicklungen zu einem solchen Projekt bildhaft werden zu lassen und stellt quasi die Antithese zum anfänglichen, trägeren Modell dar, das am Ende für eine Synthese aufgegeben wurde.

Ähnlich wie bei anderen Figuren, könnte der Wegstürmende auf dem Oxforder Blatt 294

227 Siehe Anm. 5.

228 Ebd.

(Abb. 61), sich aus dem alarmrufenden Kommandanten Manno Donati (Vgl. Abb. 1 & 2) herausentwickelt haben. Eine ähnliche Vorgehensweise durch Rotation der Figur konnte bereits bei der Vorstellung des 'aussterbenden Gliedes'²²⁹ beobachtet werden. Hier wird die Figur durch die Rotation in einer Schrägansicht dargestellt, womit - umgekehrt zu den in die Tiefe Stürmenden⁻²³⁰ - von einer unbewegteren in eine bewegtere Ansicht gewechselt wird. Dadurch wird klar, dass die Figur des Manno Donati und der Wegstürmende, eine sehr ähnliche Haltung aufweisen, allein ist der Oberkörper des Wegstürmenden stärker nach vorne gebeugt. Auf dem Blatt 294 aus Oxford und der damit zusammenhängenden vorgestellten Phantasie, wäre noch eine Anknüpffigur auszumachen, nämlich der Lanzenträger, der sich auch in der Grisaille noch in der dritten Ebene links des Manno Donati befindet und den räumlichen Abstand zu diesem wahrt. Dieser Figur wäre in einer solchen Darstellung die wichtige Aufgabe zugekommen, den angreifenden Reiter abzuwehren.

Zusammenfassend kann also gesagt werden, dass Michelangelos aktive Auseinandersetzung mit dem Zeichenstil der Schlachtenskizzen Leonardos, über eine rein formale Annäherung hinausging und auch eine inhaltliche Anpassung an Leonardos Art mit sich brachte, die er für seinen Karton fruchtbar zu nutzen wußte. Die Spuren, die die Beeinflussung des Altmeisters hinterlassen haben, wurden von Michelangelo dermaßen integriert, dass sie sich auf seine Vorstellungen überhaupt auswirkten und sie schließlich transformierten. Die Dramatik der Schlachtendarstellungen wurde demnach umfassend in eine *reale Dramatik* übersetzt, die das *alte Ideal* ablöste und ersetzte.

3. Die Früchte des Wandels

Der folgende Ausblick auf eine mögliche endgültige Fassung der Komposition Michelangelos soll auf die Erkenntnisse der vorangehenden zwei Unterkapitel aufbauen und diese dabei rückwirkend bekräftigen.

Wie anfangs gezeigt wurde ist es falsch, anzunehmen, die Badenden, welche in Aristotile da

²²⁹ Vgl. Kap. VIII. 1. b.

²³⁰ Ebd.

Sangallos Grisaillekopie gut belegt sind, würden das vollständige oder nahezu vollständige Projekt Michelangelos darstellen. Michelangelo selbst bezieht sich, zu einem Zeitpunkt, an dem er gewiss nicht mehr daran arbeitete, auf den Karton als „[...] *el mio cartone che io cominciai*.“²³¹. Das würde auch erklären, warum auf Aristotiles ersten gezeichneten Kopie die Trommler und Reiter möglicherweise nur vage angedeutet waren und in weiterer Folge auf der darauffolgenden Grisaillekopie weggelassen wurden. Schließlich erwähnt Vasari zur Anfertigung der Grisaillekopie, wie zuvor, bei der ersten zeichnerischen Kopie Aristotiles, dessen Vollständigkeit nicht mehr. Das soll heißen, dass wahrscheinlich nur die *Zeichnung* Sangallos vollständig war.

Wilde verbindet die Überlebensgröße der Figuren des Kartons – die sich aus dem Turiner Inventar von 1635 ergibt – mit einer virtuellen Projektion desselben auf die bereits im Vorfeld rekonstruierten Ausmaße der Wand, von circa 7 mal 18 Metern (Abb. 63).²³² Damit gelangt er zu dem kalkulierten Ergebnis, die Badenden hätten nicht mehr als die Hälfte der Höhe und zwei Fünftel der Länge eingenommen. Daraus folgt, dass die Badenden nur einen Teil der Wand eingenommen hätten, waren sie auch der größte Teil der Komposition und nach Michelangelos Sicht wahrscheinlich auch der Interessanteste. Davon auszugehen, dass badende Soldaten, die vom plötzlichen Auftauchen des Feindes am unsichtbaren Feldlagereingang alarmiert werden, nicht gerade eine Schlachtendarstellung, wie sie für den Ratssaal von Florenz verlangt wurde waren, ginge wohl zu weit. Schließlich war bereits Leonardos Thema reichen Gefecht- und Kampfszenen verschrieben, und die aufgeschreckten Soldaten, hätten ebensogut die zeitgeschichtliche Situation der Republik – durch die Bedrohung durch die Pisaner – vergegenwärtigt, die den Florentinern den Sinn einer reaktionsfähigen und schnell einsatzbereiten Miliz vor Augen geführt hätte. Ausserdem muss Michelangelos *modello* mit den prominent in Szene gesetzten Badenden, als zentrales Motiv, von der Signoria abgesegnet worden sein, andernfalls hätte man keinen Karton vorbereiten lassen. Wilde statiert jedoch, dass die Gruppe der Badenden für die linke Seite des Bildfeldes geplant war, was seiner Meinung nach durch den schrägen Verlauf des Flussufers klar hervorgeht. Ob die Badenden nun den linken Rand des Bildfeldes erreicht haben, bleibt auch für Wilde schwierig

231 Milanesi 1875, S. 92, Nr. LXXVI. „[...] meinen Karton den ich begonnen hatte.“ (Brief aus Rom, am 2. Juli 1508, an seinen Bruder Lodovico Simoni in Florenz).

232 Vgl. Wilde 1944, Pls. 18 und 19a; siehe Wilde 1953a, S. 73.

festzustellen. In der Grisaillekopie macht die linke Seite jedoch den Anschein, unfertig zu sein, sie endet zu abrupt und die Gesten und Blicke der zwei abschließenden Figuren sind nicht begründet bzw. verlaufen ins Leere. Sie weisen auf eine Szene im Hintergrund hin, welche ihre Aufmerksamkeit auf sich zieht, die Felsen mögen eine Nothilfe Sangallos gewesen sein. Auch die Hügel rechts erregen Verdacht; sie kommen dem Vordergrund zu nahe und scheinen die Perspektive der Szene zu missachten.²³³ Aufgrund dessen und weil die Teilkomposition der Badenden, aufgrund der geringen Schräge des Flussufers, nicht auf die linke Seite hin abzugrenzen ist, kann man aus Wildes Argument zumindest auf die rechte Seite als jene aus der die Angreifer kommen schließen.

Es sei hier an die bereits erwähnte Londoner Federzeichnung (Abb. 15), unbekannten Ursprungs erinnert, welche die im linken Hintergrund der Badenden befindlichen Reiter und Trommler wiedergibt. Diese gibt keine dezidiert kriegerische Szene wieder, sondern vermittelt vielmehr eine Aufbruchsstimmung. Laut Wilde ist die kämpferische Auseinandersetzung, also das eigentliche Gefecht zwischen Florentinern und Pisanern rechts der Badenden zu verorten.²³⁴ Dies wäre mit der, von Avigdor Posèq aufgezeigten zeitlichen Staffelung der Szenen bei Michelangelo von links nach rechts, vereinbar. Nach der These Posèqs erfolgt bei Michelangelo Vergangenes links, die gegenwärtige Handlung im Zentrum und in der Zukunft liegendes rechts.²³⁵

Zusammenfassend soll gesagt sein, dass die überzeugendsten Gründe für die Disposition im Bildfeld wohl die einfachsten sind. Einerseits die Leserichtung, nach der die Schlacht an sich, da sie zeitlich der Überraschung folgt, rechts davon zu verorten ist und aus geografischer Sicht, Pisa rechts der Badenden liegt; und andererseits die in den Figuren selbst verankerten Indizien. Einmal der Soldat am rechten Bildrand, welcher als Einziger bereits vollständig ausgerüstet ins Kampfgemenge stürmt und zweitens die beiden Soldaten am linken Bildrand, welche dezidiert nach links hinten verweisen, was in der Londoner Umrisszeichnung anschaulich dokumentiert ist und dessen Darstellung mit Vasaris Schilderung von Trommlern und Reitern korrespondiert. Zu den Reitergruppen die sich wohl links befunden haben, gibt es Studien Michelangelos (Abb. 8 & 65), welche allesamt nach rechts orientiert sind. Von den Reitern links

233 Wilde 1953a, S. 73 – 74.

234 Vgl. Wilde 1953a, S. 74.

235 Posèq 1999.

hinten nach rechts zum Kampfgeschehen (Abb. 54, 61) könnten möglicherweise Figuren übergeführt haben, wie ein Beispiel auf einem Blatt in Oxford zeigt (Abb. 68). Dies würde Vasaris Schilderung der zahllosen Menge, die zu Pferd kämpfend die Schlacht beginnt,²³⁶ entsprechen. Und schließlich wissen wir aus den Chroniken, dass nur die Florentiner Pferde besaßen, da sich die Angreifer anschleichen wollten und sich dazu ohne ihre Pferde aufmachten.²³⁷ Jene Soldaten, welche mit zusammengerollten Kleidern in die Richtung des Kampfgetümmels liefen,²³⁸ könnten so verstanden werden, dass sie sich zwar in die Schlacht aufmachten, jedoch manche bei den Reitergruppen links kurz Halt machten, um sich vollständig auszurüsten. Geht es hier auch nicht um eine Rekonstruktion des finalen Entwurfs, so soll dennoch kurz auf zwei der drei Beispiele für Reiter eingegangen werden. Die zwei Blätter, auf denen sich Reiter befinden, nämlich 41v aus Oxford (Abb. 8) und 121v aus Rotterdam (Abb. 65), entsprechen dem selben methodischen Stadium, jenem *Modus*, demzufolge sie nackt sind und dem gedrunghenen und großköpfigen Schema folgen. Die Ruhe die von beiden Blättern ausgeht, ist auf eben diesen *Modus* zurückzuführen, dem auch die Kompositionsstudie der Uffizien entspricht. 121v wird wohl vor allem wegen seiner anderen Seite (Abb. 67), welche zwei Armstudien zeigt, die den Armen der Söhne Noahs aus dem Fresko der Trunkenheit Noahs auf der Decke der sixtinischen Kapelle (Abb. 66) entsprechen, zugerechnet. Die Reiter werden mit dem Arche-Noah-Feld in der Sixtina in Zusammenhang gebracht, obwohl dieses Motiv nicht nur nicht zur Ausführung gelangte, sondern zudem auf dem Fresko keine Tiere auf die Arche gebracht werden und bis auf eine Ausnahme auch sonst keine dargestellt sind (Abb. 64). Die Ausnahme ist ein Esel der sich am linken Rand des Freskos befindet, von dem allerdings nur der Kopf und seine halbe Vorderseite zu sehen ist. Es gibt also kein Anzeichen für einen Versuch Michelangelos, Tiere in die Komposition einzubinden. Auch stilistisch stehen die beiden Blätter mit der Kompositionsskizze der Uffizien in Verbindung. Das Blatt aus Oxford – Corpus 41 – ist in der Forschung bereits fester Bestandteil der Projekte für die Schlacht von Cascina.²³⁹ Die Vorder- und Rückseite gehören, trotz der unterschiedlichen Medien, eindeutig zusammen. Die Federzeichnung auf der Vorderseite ist die anatomische Studie zu der Rückenfigur auf der Rückseite, die einem

236 Siehe Anm. 5.

237 Thausing 1878, S. 110. Thausing gibt die Version Filippo Villanis wieder.

238 Vasari / Milanesi 1881, Bd. 7, S. 160. Siehe Anm. 5.

239 Siehe Wien 2010, S. 77 – 80, Kat. Nr. 17.

Gefährten beim Aufsteigen auf das Pferd behilflich ist. Anders verhält es sich mit dem Blatt aus Rotterdam, das wie oben bereits geschildert, als dem Noah-Fresko der Sixtina zugehörig erachtet wird. Dass das Rotterdamer Blatt – Corpus 121 – der Schlacht von Cascina zugehörig ist, zeigt die Skizze zur Figur, die auf 121v (Abb. 65) im Gegensinn und im selben Medium wie die Vorderseite wiedergegeben ist, und der Figur entspricht, die auf der Grisaillekopie (Abb. 1) und dem Marcanton-Stich (Abb. 13) links aus dem Bildfeld weist. Zudem besteht zwischen dem Soldaten im Gegensinne und den Reitern eine erzählerische Verbindung, die deren Zusammengehörigkeit noch einmal unterstreicht. Es ist wahrscheinlicher, dass sie wiederverwendet wurden, da das Fresko ohnehin nicht ausgeführt wurde. Ebenso wie die Reiter wiederverwendet worden sein sollen, könnten auch die Arme auf dem Verso aufgegriffen worden sein. Sie stellen sehr wahrscheinlich Versuche für die Arme des auf dem Recto im Gegensinn wiedergegebenen Soldaten dar. Sie setzen nämlich dort an, wo jener aufhört und fügen sich ganz natürlich und passgenau an den Arm, gleich einer Prothese, an. Dass diese in der endgültigen Version des Schlachtenkartons nicht verwendet wurden, scheint allein der sich ändernden Disposition der Reiter im Bildfeld geschuldet zu sein, da alle drei Arme – die zwei auf der Studie und jene auf der Grisaille – dieselbe Rhetorik sprechender Hände aufweisen.

Von der Richtigkeit dieser Annahme überzeugt, ergibt sich ein Aufbau, demzufolge sich die Handlung von der Vordergrundszone der Badenden nach links hinten und von dort nach rechts hinten erstreckt. Gleichzeitig aber, ebenso Figuren direkt von den Badenden zum Gefecht auf der rechten Seite überleiten. Für eine Rekonstruktion würde sich, eine in die Fläche projizierte Fibonacci-Spirale, die sich vom Zentrum ausgehend nach rechts hinten ausbreitet, sicher als geeignetes Hilfsmittel erweisen. Da sie einerseits den geometrischen Rekonstruktionsversuch des frühen Stadiums der Komposition, mit dem Reifen verbinden würde.

X. Conclusio

Durch das hier vorgestellte *Evolutionsmodell*, indem zwei parallel laufende Entwicklungen verfolgt wurden, konnte gezeigt werden, wie der Stilwandel bei Michelangelo schrittweise erfolgte, indem sich Michelangelo durch die Auseinandersetzung mit der Arbeit des Leonardo von seinem alten Ideal löste und das neue Gedankengut aufnahm. Anfänglich nur formal integriert, dehnte sich diese neue Idee von innen her immer mehr aus, bis sie schließlich überhand nahm und sich durchsetzte.

Dadurch, dass zwei Entwicklungsstränge aus dem rechten Träger der Akrobatengruppe abgeleitet wurden, wurde diese in die Entwicklungen für das Projekt einbezogen, bis sie schließlich als ein Teil davon zu erkennen war. Im ersten Fall wuchs der rechte Träger der Gruppe schrittweise, bis er in der zentralen Rückenfigur der Endkomposition seine Blüte trug. Unterdessen konnte ein Reifungsprozess der anfänglich allzu wörtlichen Vorstellung von Zentralität beobachtet werden. Das bedeutet, die ursprüngliche Idee von Zentralität ging nicht verloren, denn wie sich zeigt, bildet die entstandene Figur das kompositorische Zentrum. Die andere Entwicklung zeigt eben jene Schwierigkeiten die sich einstellen, wenn neue Wege beschritten werden. Durch die drei Soldaten, die, in sich gestaffelt, in die Ferne stürmen, war womöglich ein letzter Versuch unternommen worden, die alte Vorstellung von Zentralität durch eine stärker ausgeprägte Dynamik zu retten. Demnach vollzog sich also zuerst eine kleine, versuchsweise Entwicklung innerhalb der Figuren, die sich, nachdem das Experiment gelungen war, auf Größeres übertrug.

Aufgrund der Verbindung von Figurenentwicklung und Stilwandel ergab sich ein organischer Entwicklungsprozess, an dessen Ende Michelangelo möglicherweise zu seiner berüchtigten *terribilità* fand. Während am Anfang alles auf ein Zentrum zuströmte, ist dieses am Ende gefunden und die reale Dramatik kann von der Mitte ausgehend nach Außen strömen.



Abb. 1: Aristotile (Bastiano) da Sangallo, Die Badenden, 1542, Öl auf Holz, 76,4 x 130,2 cm, Norfolk, Holkham Hall.



Abb. 2: Michelangelo, Kompositionsstudie für die Schlacht von Cascina, 1503 – 1504, Stift in Schwarz und teilweise Vorgriffelung, 23,9 x 35,6 cm, Florenz, Uffizien, Inv. 613 E, Corpus 45r.



Abb. 3: Michelangelo, Figurenstudien,
1503 – 1504, Stift in Schwarz und
teilweise Vorgriffelung, 23,9 x 35,6 cm,
Florenz, Uffizien, Inv. 613 E, Corpus 45v.



Abb. 4: Michelangelo, Skizzen von Putten,
1504 – 1505, Feder in Braun, 37,5 x 23 cm, London,
British Museum, Inv. 1887-5-2-117, Corpus 48v.



Abb. 5: Michelangelo, Junger Mann in Bewegung,
1504 – 1505, Feder in Braun, 37,5 x 23 cm, London,
British Museum, Inv. 1887-5-2-117, Corpus 48r.



Abb. 6: Michelangelo, Die Akrobatengruppe, 1504 – 1505, schwarze Kreide über Griffelvorzeichnung, 34 x 18 cm, Paris, Louvre, Inv. 718, Corpus 47r.



Abb. 7: Michelangelo, Studien zweier Rückenakte und Figurenstudien, 1503 –1504, Feder in Braun und schwarze Kreide, 33,2 x 17,4 cm, Paris, Louvre, Inv. 718, Corpus 47v .



Abb. 8: Michelangelo, Sich auf ein Pferd schwingender nackter Reiter und vor diesem ein Männerakt in Rückenansicht, 1503 – 1504, schwarze Kreide über Spuren einer Griffelvorzeichnung, 26,2 x 17,3 cm, Oxford, Ashmolean Museum, Inv. 1646.42, Corpus 41v.



Abb. 9: Michelangelo, Gruppe dreier nackter Männer und Madonna mit Kind, 1504 – 1505, schwarze Kreide und Feder in Braun, 31,5 x 27,8 cm, London, British Museum, Inv. 1859-6-25-564, Corpus 46r.



Abb. 10: Michelangelo, Eine nackte Figur in Rückenansicht, zwei Putti, ein linkes Bein und zwei poetische Fragmente von Michelangelo, 1504 – 1505, schwarze Kreide und Feder in Braun, 31,5 x 27,8 cm, London, British Museum, Inv. 1859-6-25-564, Corpus 46v.



Abb. 12: Michelangelo, Detail von Abb. 11.

Abb. 11: Michelangelo, Eine nackte Figur in Rückenansicht, fünf Skizzen für eine Madonna mit Kind, zwei Apostelstudien und architektonisches Dekor, 1503 –1505, Stift in Schwarz, Feder in Braun und Spuren von Bleigriffelvorzeichnungen, 27,2 x 26,3 cm, Florenz, Uffizien, Inv. 233 F, Corpus 37r.



Abb. 13: Marcantonio Raimondi (nach Michelangelo), Die Kletternden, 1510 – 1520, Stich, 28,2 x 21,5 cm, London, British Museum, Inv. 1895,0915.135.



Abb. 14: Agostino Veneziano (nach Michelangelo), Fünf Soldaten, 1524, Stich, 32,7 x 44 cm, Paris, Bibliothèque Nationale de France.



Abb. 15: Anonymus (nach Michelangelo), Die Badenden und Reitergruppe im linken Hintergrund, um 1570, Feder in Braun über Spuren einer Vorzeichnung (obere Ecken hinzugefügt), 45,8 x 88,7 cm, London, British Museum, Inv. 1946,0713.593.



Abb. 16: Albrecht Dürer, Marter der Zehntausend Christen, um 1496, Holzschnitt, 39 x 28,5 cm, Dresden, Kupferstichkabinett.



Abb. 17: Albrecht Dürer, Marter der Zehntausend Christen, 1508, Öl auf Leinwand, 99 x 87 cm, Wien, Kunsthistorisches Museum.



Abb. 18: Jean Bourdichon, Martyrium des Achatus und seiner Gefährten im Dornengestrüpp und am Kreuz, aus dem Stundenbuch der Anne de Bretagne, 1503 – 1508, Miniatur auf Pergament, ca. 30 x 19,5 cm, Paris, Bibliothèque Nationale de France, Ms. lat. 9474, fol. 177v.



Abb. 19: Vittore Carpaccio, Marter der Zehntausend Christen, 1515, Öl auf Leinwand, 307 x 205 cm, Venedig, Gallerie dell' Accademia.



Abb. 20: Lucas van Leyden, Bekehrung Pauli, 1509, Stich, 28,2 x 40,6 cm, London, British Museum, Inv. 1895,0915.367.



Abb. 21: Bachiacca, Achatius' Sieg über die Rebellen, 1521, Tempera auf Holz, mittlerer Teil der Predella, 38 x 252 cm (Gesamt inkl. Rahmen), Florenz, Uffizien, Inv. 1890, Nr. 877.



Abb. 22: Lucas van Leyden, Taufe Christi, 1510, Stich, 14,1 x 17,9 cm, London, British Museum, Inv. 1846,0509.107.



Abb. 23: Bachiacca, Taufe des Achatius und seines Gefolges, 1521, Tempera auf Holz, linker Teil der Predella, 38 x 252 cm (Gesamt inkl. Rahmen), Florenz, Uffizien, Inv. 1890, Nr. 877.



Abb. 24: Lucas van Leyden, Kreuzigung Christi, 1517, Stich, 28,6 x 41,4 cm, Rotterdam, Museum Boijmans Van Beuningen, Inv. DN 1846/167 (PK).



Abb. 25: Bachiacca, Martyrium der Zehntausend Christen, 1521, Tempera auf Holz, rechter Teil der Predella, 38 x 252 cm (Gesamt inkl. Rahmen), Florenz, Uffizien, Inv. 1890, Nr. 877.



Abb. 26: Perino del Vaga, Die Legende der Zehntausend Märtyrer, um 1523, Stift in Schwarz, Cambridge, Fogg Museum.



Abb. 27: Pontorno, Die Legende der Zehntausend Märtyrer, 1523 – 1530, Rötzel, Hamburg, Kunsthalle.

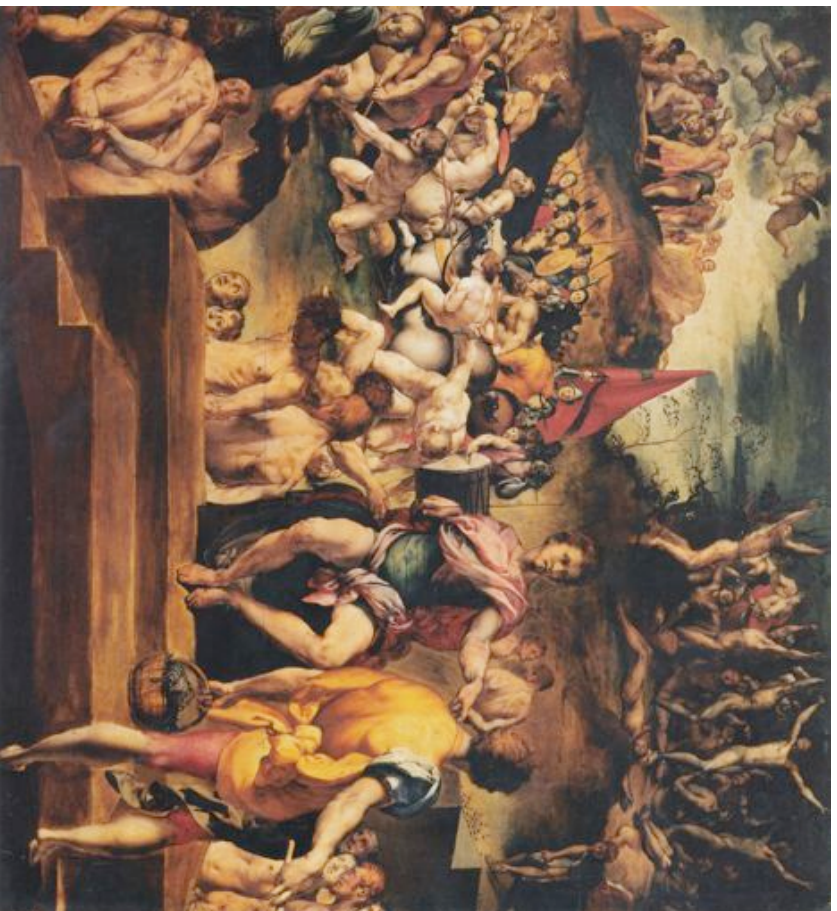


Abb. 28: Pontorno, Die Legende der Zehntausend Märtyrer, 1530 – 1535, Öl auf Leinwand, Florenz, 45 x 67 cm, Uffizien, Inv. 1890, Nr. 1525.



Abb. 29: Michelangelo, Kopf eines schreienden Mannes, Stift in schwarz, ca. 1525, 29,8 x 20,5 cm, Florenz, Uffizien, Inv. 601 E r, Corpus 306r.



Abb. 30: Bacchiacca, Die Legende der Zehntausend Märtyrer, 1540 – 1557, San Firenze.



Abb. 31: Michelangelo, Giuliano de Medici, Marmor, 1520 – 1534, Florenz, Medici-Kapelle.



Abb. 32: Michelangelo, Gottvater, 1510 – 1512, Deckenfresko (Detail), Vatikan, Sixtinische Kapelle.



Abb. 33: Michelangelo, Gekreuzigter Haman, 1511 – 1512, Deckenfresko (Detail), Vatikan, Sixtinische Kapelle.



Abb. 34: Anonymus, Das Martyrium der Zehntausend Christen, 1515 – 1520, Holzschnitt, 105 x 154 cm, London, British Museum, Inv. 1866,0714.53.

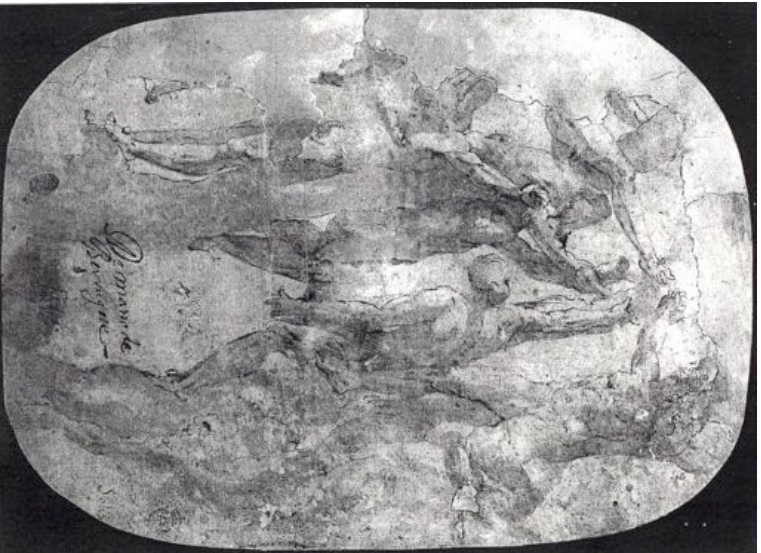


Abb. 35: Alonso Berruguete, Martyrium der Zehntausend, um 1520 (?), Feder und Lavierung in Braun, 31,7 x 22,8 cm, Madrid, Real Academia di San Fernando.

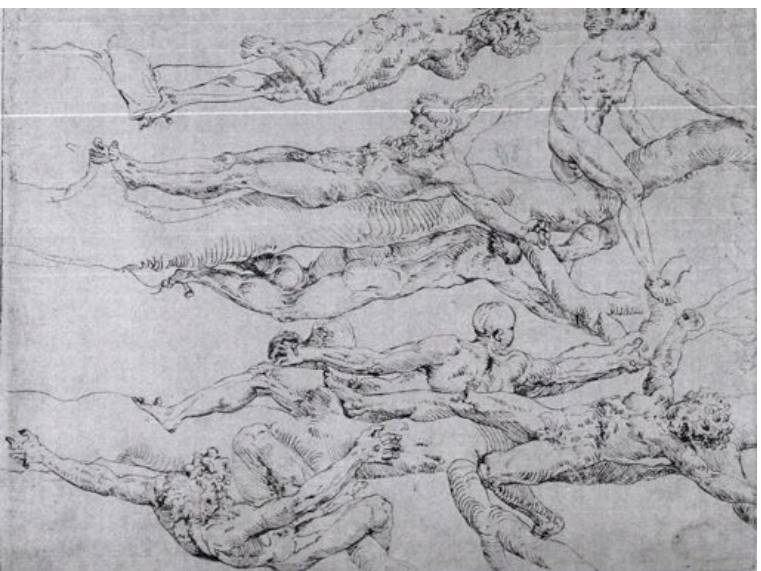


Abb. 36: Anonymus nach Berruguete, Martyrium der Zehntausend, um 1510 (?), Feder in Braun, 32,8 x 25,1 cm, Hamburg, Kunsthalle.



Abb. 37: Anonymus nach Michelangelo, Figurenstudien, Feder in Braun, 31 x 18,2 cm, Oxford, Ashmolean Museum.



Abb. 38: Detail von Abb. 37.



Abb. 39: Anonymus nach Michelangelo,
Figurenstudien, Feder in Braun,
Standort unbekannt



Abb. 41: Anonymus nach Primaticcio,
Die Hochzeit von Peleus und Thetis,
Feder in Braun, Standort unbekannt



Abb. 40: Detail von Abb. 39.



Abb. 42: Giorgio Vasari, Judas erhängt sich selbst,
Öl auf Leinwand, nach 1570, Arezzo, Casa Vasari.



Abb. 43: Michelangelo, Heilige Anna Selbdritt, 1501, Feder in Braun, 25,6 x 17,5 cm, Oxford, Ashmolean Museum, Inv. Parker 291f, Corpus 17r.



Abb. 44: Michelangelo, Kentaurenschlacht, um 1492, Marmor, Florenz, Casa Buonarroti.



Abb. 45: Michelangelo, Nackte Figur in Rückenansicht, Helmstudien und linkes Bein, 1501 – 1505, Feder in Braun, 27 x 20,3 cm, Paris, Louvre, Inv. 727, Corpus 34r.



Abb. 46: Michelangelo, Stehende Figur in Rückenansicht, 1501 – 1505, Feder in Braun, 39 x 19,5 cm, Wien, Albertina, Inv. 118, Corpus 22r.



Abb. 47: Michelangelo, Rückenakt, 1504 – 1505, Feder in Braun, 40,9 x 28,5 cm, Florenz, Casa Buonarroti, Inv. 73 F, Corpus 49r.



Abb. 48: Michelangelo, Skizze von drei laufenden Figuren in Rückenansicht, 1504 – 1505, 33 x 19 cm, Paris, Louvre, Inv. 3897, Corpus 68v.



Abb. 49: Geometrische Konstruktion und spiegelbildliche Kopie der 'Akrobatengruppe' von Abb. 9 mit Bleistift über Abb. 2 gelegt, zur Veranschaulichung der Theorien des Verfassers.

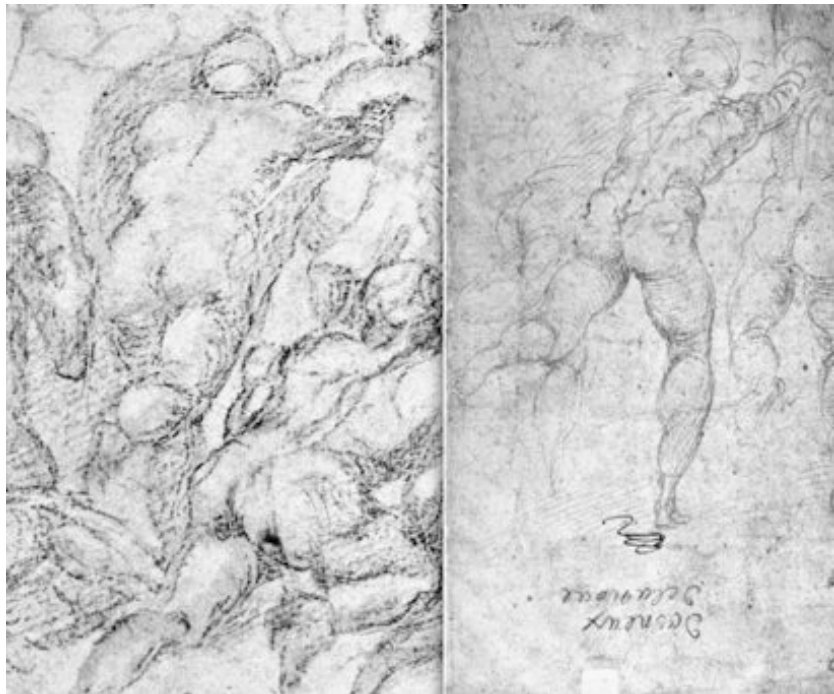


Abb. 50: Gegenüberstellung Detail Abb. 2 und Abb. 48.



Abb. 51: Gegenüberstellung Detail Abb. 1 und Abb. 2.



Abb. 52: Michelangelo, Sitzende Aktfigur in Torsion, um 1504, Feder in Braun, graubraun laviert, weiß gehöht, über Griffelvorzeichnung, 42 x 28,5 cm, London, British Museum, Inv. 1887-5-2-116, Corpus 52r.



Abb. 53: Gegenüberstellung Detail Abb. 2 und Abb. 1.



Abb. 54: Michelangelo, Zwei Skizzen für eine stehende Figur, Skizze einer Schlacht, 1503 - 1506, Feder in Braun, 18,6 x 18,3 cm, London, British Museum, Inv. 1895-9-15-496, Corpus 36r.



Abb. 55: Michelangelo, Skizze eines Badenden, architektonisches Dekor, diverse Inschriften, 1505, Feder in Braun, 18,6 x 18,3 cm, London, British Museum, Inv. 1895-9-15-496, Corpus 36v.



Abb. 56: Michelangelo, Nach links eilende Aktfigur und anatomische Detailstudien, um 1504, schwarze Kreide und vereinzelt Weißhöhung, 40,4 x 26 cm, Haarlem, Teylers Museum, Inv. A 19, Corpus 50r.



Abb. 57: Michelangelo, Männliche, nach rechts gewandte Aktfigur und anatomische Details, um 1504, schwarze Kreide und Weißhöhung, 40,4 x 22,4 cm, Haarlem, Teylers Museum, Inv. A 18, Corpus 51r.



Abb. 58: Michelangelo, Männlicher Rückenakt, um 1504, schwarze Kreide, weiß gehöht, 26,6 x 19,4 cm, Wien, Albertina, Inv. 123, Corpus 53v.



Abb. 59: Michelangelo, Drei Studien für ein Pferd, Skizze für eine Schlacht, um 1504, Feder in Braun, 42,5 x 25,5 cm, Oxford, Ashmolean Museum, Inv. 18, Corpus 102r.



Abb. 60: Detail von Abb. 59.



Abb. 61: Michelangelo, Skizze für eine Schlacht, Feder in Braun, um 1504, 17,8 x 25 cm, Oxford, Ashmolean Museum, Inv. 16, Corpus 103r.



Abb. 62: Leonardo da Vinci, Studie zur Anghiari Schlacht, 1503 - 1504, Feder in Braun, 14,5 x 15,2 cm, Venedig, Gallerie dell'Accademia, Inv. 215A.

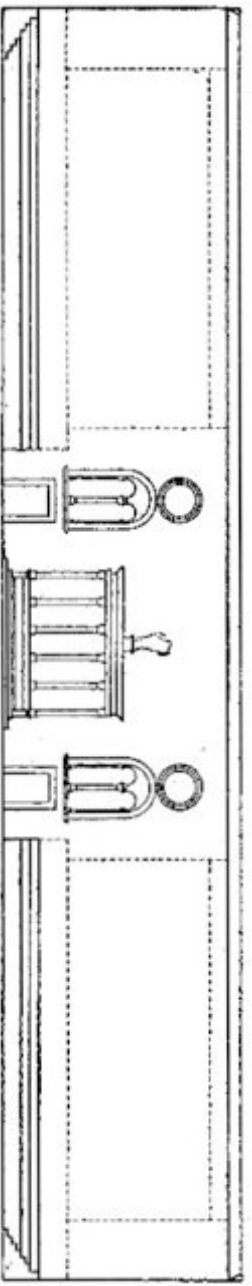


Abb. 63: Rekonstruktion des Aufresses der Sala del Maggior Consiglio nach Johannes Wilde.



Abb. 64: Michelangelo, Die Sintflut, 1508 – 1510, Deckenfresko (Detail), Vatikan, Sixtinische Kapelle.



Abb. 65: Michelangelo, Pferd mit zwei Reitern, die Reiter daneben nochmals ohne Pferd und Kopf und Torso einer nackten Figur im Gegensinn, 1504 – 1505 (?), Stift in Schwarz, 22,2 x 19,8 cm, Rotterdam, Museum Boijmans van Beuningen, Inv. I 513 r, Corpus 121v.



Abb. 66: Michelangelo, Die Trunkenheit Noahs, 1508 –1510, Deckenfresko (Detail), Vatikan, Sixtinische Kapelle.



Abb. 67: Michelangelo, Zwei Studien zu einem ausgestreckten rechten Arm, 1504 – 1505 (?), Stift in Schwarz, 22,2 x 19,8 cm, Rotterdam, Museum Boijmans van Beuningen, Inv. I 513 v, Corpus 121r.



Abb. 68: Michelangelo, Studie von Pferden und einem Reiter in Bewegung, ca. 1504, Feder in Braun und Stift in Schwarz, 25,7 x 19 cm, Oxford, Ashmolean Museum, Inv. 17, Corpus 39r.



Abb. 69: Perino del Vaga, Skizze nach Michelangelos 'Badenden', 2. Viertel des 16. Jh., Feder mit Tinte, 17,6 x 20 cm, Wien, Albertina, Inv. 122.

Literaturverzeichnis

Arasse 2002

Daniel Arasse, Leonardo da Vinci. Köln 2002.

Armenini 1587

Giovanni Battista Armenini, De' veri precetti della pittura, Ravenna, 1587.

Bambach 1999

Carmen C. Bambach, The Purchases of Cartoon Paper for Leonardo's ‚Battle of Anghiari‘ and Michelangelo's ‚Battle of Cascina, in: I Tatti Studies. Essays in the Renaissance, 8, 1999, S. 105–133.

Barnes 2010

Bernadine A. Barnes, Michelangelo in Print. Reproductions as Response in the Sixteenth Century, Farnham 2010.

Baumgart 1937

Fritz Baumgart, Die Jugendzeichnungen Michelangelos bis 1506, in: Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft, 10, 1937, S. 209–262.

Beuys 1992

Barbara C. Beuys, Florenz. Stadtwelt – Weltstadt. Urbanes Leben von 1200 bis 1500, Reinbek bei Hamburg 1992.

Berenson 1938

Bernard Berenson, The Drawings of the Florentine Painters. Amplified Edition, 3 Bde., Chicago & London, 1938.

Brinckmann 1925

Albert E. Brinckmann, Michelangelo Zeichnungen, München 1925.

Bruni / Hankins 2004

Leonardo Bruni. History of the Florentine people, hg. von James Hankins, Bd. 2, Cambridge 2004.

Cecchi 1996

Alessandro Cecchi, Niccolò Machiavelli o Marcello Virgilio Adriani? Sul programma e l'assetto compositivo delle Battaglie di Leonardo e Michelangelo per la Sala del Maggior Consiglio in Palazzo Vecchio, in: Prospettiva, 83-84, 1996, S. 103–115.

Chapman 2005

Hugo Chapman, Michelangelo Drawings. Closer to the Master, London 2005.

Cocke 1985

Richard Cocke, Michelangelo and the Dying Gaul in Naples, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte, 48, 1985, S. 109–116.

Condivi / Eitelberger 1874

Ascanio Condivi, Das Leben des Michelangelo Buonarroti. geschrieben von seinem Schüler Ascanio Condivi, hg. Rudolf Eitelberger von Edelberg, Wien 1874.

Dussler 1959

Luitpold Dussler, Die Zeichnungen des Michelangelo. Kritischer Katalog, Berlin 1959.

Frey 1909

Karl Frey, Studien zu Michelagnuolo und zur Kunst seiner Zeit, in: Jahrbuch der (Königlich) Preußischen Kunstsammlungen Berlin, 30, 1909, Beiheft S. 103 – 180.

Frey 1909-11

Karl Frey, Die Handzeichnungen Michelagniolos Buonarrotti, 3 Bde., Berlin 1909-1911.

Farago 1994

Claire J. Farago, Leonardo's Battle of Anghiari. A Study in the Exchange between Theory and Practice, in: The Art Bulletin, 76, 1994, S. 301–330.

Füßli 1803

J. Heinrich Füßli, Vorlesungen über die Malerei, Braunschweig 1803.

Gnann 2008

Achim Gnann, Über den Zusammenhang von Material, Technik und Stil in den frühen Zeichnungen Michelangelos, in: Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz, 52, 2008, S. 131–157.

Goffen 2002

Rona Goffen, Renaissance Rivals. Michelangelo, Leonardo, Raphael, Titian, New Haven & London 2002.

Goldscheider 1951

Ludwig Goldscheider, Michelangelo. Drawings. London 1951.

Goldscheider 1962

Ludwig Goldscheider, A survey of Michelangelo's models in wax and clay, London, 1962.

Goldscheider 2008

Ludwig Goldscheider, Michelangelo. Paintings – Sculpture – Architecture, New York 2008.

Gould 1954

Cecil Gould, Leonardo's Great Battle-Piece a Conjectural Reconstruction, in: The Art Bulletin, 36, 1954, S. 117–129.

Gould 1974

Cecil Gould, Michelangelo's 'Entombment'. A Further Addendum, in: The Burlington Magazine, 116, 1974, S. 31–34.

Hartt 1986

Frederick Hartt, Leonardo and the Second Florentine Republic, in: The Journal of the Walters Art Gallery, 44, 1986, S. 95–116.

Hatfield 2002

Rab Hatfield, The wealth of Michelangelo, Rom 2002.

Hirst 1986

Michael Hirst, I disegni di Michelangelo per la Battaglia di Cascina, in: Tecnica e stile. Esempi di pittura murale del Rinascimento italiano, hg. Eve Borsook, Florenz, 1986, S. 43–58.

Hirst 1988

Michael Hirst, Michelangelo and his Drawings, New Haven & London 1988.

Jacobsen und Nerino Ferri 1905

Emil Jacobsen und Pasquale Nerino Ferri, Neuentdeckte Michelangelo-Zeichnungen in den Uffizien zu Florenz, Leipzig 1905.

Joannides 1975

Paul Joannides, Michelangelo Drawings at the British Museum, in: The Burlington Magazine, 865, 1975, S. 257–264.

Joannides 1994

Paul Joannides, Bodies in the trees. A mass-martyrdom by Michelangelo, in: Apollo Magazine, 393, 1994, S. 3–14.

Joannides 1996

Paul Joannides, Michelangelo and his Influence. Drawings from Windsor Castle, Ausst. Kat., London 1996.

Joannides 2002

Paul Joannides, Unconsidered Trifles. Copies after lost Drawings by Michelangelo, in: Paragone, 44, 2002, S. 3-17.

Joannides 2003

Paul Joannides, Michelangelo, Louvre, Paris 2003.

Joannides 2003a

Paul Joannides, Michel-Ange, élèves et copistes, Inventaire général des dessins italiens du Musée du Louvre, Bd. 6, Paris & Graz 2003.

Joannides 2010

Paul Joannides, The Drawings of Michelangelo and His Followers in the Ashmolean Museum, Cambridge 2010.

Köhler 1907

Wilhelm Köhler, Michelangelos Schlachtenkarton, in: Kunstgeschichtliches Jahrbuch der K(aiserlich-)K(öniglichen) Zentral-Kommission für Erforschung und Erhaltung der Kunst- und Historischen Denkmale, 1, 1907, S. 115–172.

LCI

Wolfgang Braunfels (Hg.), Lexikon der christlichen Ikonographie. Ikonographie der Heiligen. Aaron bis Crescentianus von Rom, Bd. 5, LCI, Wien [u.a.] 1990.

London 1953

Summary Catalogue of an Exhibition of Drawings by Michelangelo, Ausst. Kat., London, British Museum, 1953.

London 1975

John A. Gere und Nicholas Turner, The Second Florentine Period. 1501-5. Nos.1-13. Drawings for the Battle of Cascina and the Burges Madonna, In: Drawings by Michelangelo in the collection of Her Majesty the Queen at Windsor Castle, the Ashmolean Museum and other English collections, Ausst. Kat., bearb. Von J. A. Gere und N. Turner, London, The Department of Prints and Drawings in the British Museum, 1975, S. 15 – 21.

Mancusi-Ungaro 1971

Harold R. Mancusi-Ungaro, Michelangelo. The Bruges Madonna and the Piccolomini Altar, New Haven & London 1971.

Mantua 2001

Perino del Vaga tra Raffaello e Michelangelo, Ausst. Kat., bearb. von Elena Parma, Mantua, Palazzo Te, 2001.

Merritt 1963

Howard S. Merritt, The Legend of St. Achatius. Bachiacca, Perino, Pontormo, in: The Art Bulletin, 45, 1963, S. 258–263.

Milanesi 1875

Gaetano Milanesi. Le lettere di Michelangelo Buonarroti pubblicate coi ricordi ed i contratti artistici, Florenz 1875.

Miller 1990

Michael Miller, A Michelangelo Drawing, in: The Bulletin of the Cleveland Museum of Art, 77, 1990, S. 146–174.

Neufeld 1949

Günther Neufeld, Leonardo da Vinci's Battle of Anghiari: A Genetic Reconstruction, in: The Art Bulletin, 31, 1949, S. 170–183.

Perrig 1991

Alexander Perrig, Michelangelo's drawings. The Science of Attribution, New Haven & London 1991.

Palmarocchi 1935

Roberto Palmarocchi (Hg.), Cronisti del Trecento, Florenz 1935.

Passavant 1833

J. David Passavant, Kunstreise durch England und Belgien, Frankfurt am Main 1833.

Popham 1935

Arthur E. Popham, Catalogue of Drawings in the Collection formed by Sir Thomas Phillipps, Bart., F.R.S., now in the possession of his Grandson, T. Fitzroy Phillipps Fenwick of Thirlestaine House, Cheltenham, London 1935.

Posèq 1999

Avigdor W. G. Posèq, Aspects of Laterality in Michelangelo, in: *Artibus et Historiae*, 20, 1999, S. 89–112.

Summers 2007

David Summers, Michelangelo's ‚Battle of Cascina‘. Pomponius Gauricus, and the Invention of a ‚Gran Maniera‘ in Italian Painting, in: *Artibus et Historiae*, 28, 2007, S. 165–176.

Thausing 1878

Moriz Thausing, Michelangelo's Entwurf zu dem Karton der Schlacht bei Cascina, in: *Zeitschrift für Bildende Kunst*, 1878, Teil I, S. 107–112, Teil II, S. 129–142.

Thode 1908

Henry Thode, Michelangelo. Kritische Untersuchungen seiner Werke, 3 Bde., Berlin 1908.

Tolnay 1947

Charles de Tolnay, Michelangelo. The Youth of Michelangelo, Bd. 1, Princeton 1947.

Tolnay Corpus

Charles de Tolnay, Corpus dei disegni di Michelangelo, 4 Bde., Novara 1975 – 1980.

Varchi 1564

Benedetto Varchi, Benedetto Varchi. Orazione funerale di Messer Benedetto Varchi fatta, e recitata da lui pubblicamente nell'essequie di Michelagnolo Buonarroto in Firenze nella chiesa di San Lorenzo, Florenz 1564, in: Fontes 23 (19.12.2012), URL: <http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/volltexte/2008/643/>.

Vasari / Gabbert 2009

Giorgio Vasari, Das Leben des Michelangelo. Neu übersetzt von Victoria Lorini und kommentiert von Caroline Gabbert (Hg.), Berlin 2009.

Vasari / Burioni 2010

Giorgio Vasari, Das Leben des Florentiner Malers und Architekten Bastiano genannt Aristotile da Sangallo, in: Das Leben der Sangallo-Familie. Neu übersetzt von Victoria Lorini und kommentiert von Matteo Burioni (Hg.), Berlin 2010.

Vasari / Milanesi 1881

Giorgio Vasari, Le vite de' più eccellenti pittori scultori ed architettori. Con nuove annotazioni e commenti di Gaetano Milanesi, Bde 6 & 7, Florenz 1881.

Villani 1848

Filippo Villani, Cronica di Matteo Villani, Bd. 2, Florenz 1848.

Waagen 1838

Gustav F. Waagen, Kunstwerke und Künstler in England. Berlin 1838.

Wien 1975

Italienische Zeichnungen der Renaissance zum 500. Geburtsjahr Michelangelos, Ausst. Kat., bearb. von W. Koschatzky, K. Oberhuber und E. Knab, Wien, Graphische Sammlung Albertina, 1975.

Wien 2010

Achim Gnnann, Michelangelo. Zeichnungen eines Genies, Ausst. Kat., Wien, Albertina, 2010.

Wilde 1932

Johannes Wilde, Eine Studie Michelangelos nach der Antike, Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz, 4, 1932, S. 41–64.

Wilde 1944

Johannes Wilde, The Hall of the Great Council of Florence, Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, 7, 1944, S. 65–81.

Wilde 1953

Johannes Wilde, Italian drawings in the Department of Prints and Drawings in the British Museum. Michelangelo and his studio, London 1953.

Wilde 1953a

Johannes Wilde, Michelangelo and Leonardo, in: The Burlington Magazine, 600, März 1953, S. 65–77.

Wixom 1971

William D. Wixom, A Wax Bozzetto Close to Leonardo DaVinci, The Bulletin of the Cleveland Museum of Art, 58, 1971, S. 115–122.

Zöllner 2011

Frank Zöllner, Leonardo da Vinci 1452 – 1519. Sämtliche Gemälde, Köln 2011.

Abbildungsverzeichnis

- Abb. 1: Holkham, Coke Estates Ltd. 2004, S. 43, UNIDAM.
- Abb. 2: Tolnay Corpus, Tafel 45r.
- Abb. 3: Tolnay Corpus, Tafel 45v.
- Abb. 4: Tolnay Corpus, Tafel 48v.
- Abb. 5: Tolnay Corpus, Tafel 48r.
- Abb. 6: Tolnay Corpus, Tafel 47r.
- Abb. 7: Tolnay Corpus, Tafel 47v.
- Abb. 8: Tolnay Corpus, Tafel 41v.
- Abb. 9: Tolnay Corpus, Tafel 46r.
- Abb. 10: Tolnay Corpus, Tafel 46v.
- Abb. 11: Tolnay Corpus, Tafel 37r.
- Abb. 12: Tolnay Corpus, Tafel 37r, Detail.
- Abb. 13: © Trustees of the British Museum.
- Abb. 14: John T. Spike (Hg.), *The Illustrated Bartsch. The Works of Marcantonio Raimondi and of his school*, Bd. 27, New York 1978, S. 111.
- Abb. 15: © Trustees of the British Museum.
- Abb. 16: André Deguer, *Albrecht Dürer. Sämtliche Holzschnitte*, Ramerding 1980, S. 108.
- Abb. 17: Anja-Franziska Eichler, *Albrecht Dürer. 1471 – 1528*, Köln 1999, S. 81, Abb. 77.
- Abb. 18: © Bibilothèque Nationale de France.
- Abb. 19: Vittorio Sgarbi, *Carpaccio*, München 1999, S. 183.
- Abb. 20: © Trustees of the British Museum.
- Abb. 21: Merritt 1963, Abb. 6.
- Abb. 22: © Trustees of the British Museum.
- Abb. 23: Merritt 1963, Abb. 7.
- Abb. 24: © Museum Boijmans Van Beuningen.
- Abb. 25: Merritt 1963, Abb. 8.
- Abb. 26: Merritt 1963, Abb. 2.
- Abb. 27: Janet Cox Rearick, *The Drawings of Pontormo. Illustrations*, Cambridge 1964, Abb. 185.
- Abb. 28: Salvatore S. Nigro, *Pontormo. Paintings and Frescoes*, New York 1994, IV,5.
- Abb. 29: Charles De Tolnay, *Corpus dei Disegni di Michelangelo*, Vol.II, Novara 1976, Tafel 306.
- Abb. 30: Merritt 1963, Abb. 11.
- Abb. 31: Goldscheider 2008, Abb. 170.
- Abb. 32: Goldscheider 2008, Abb. 53.
- Abb. 33: Goldscheider 2008, Abb. 69.
- Abb. 34: © Trustees of the British Museum.
- Abb. 35: Joannides 1994, S. 5, Abb. 5.
- Abb. 36: Joannides 1994, S. 4, Abb. 2.
- Abb. 37: Joannides 1994, S. 6, Abb. 6.
- Abb. 38: Joannides 1994, S. 6, Abb. 7.
- Abb. 39: Joannides 2002, Abb. 32.
- Abb. 40: Joannides 2002, Abb. 33.
- Abb. 41: Joannides 2002, Abb. 34.
- Abb. 42: URL: http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/c/cc/Giorgio_vasari%2C_giuda%2C_1542_ca.JPG (07.01.2013).
- Abb. 43: Tolnay Corpus, Tafel 17.
- Abb. 44: Goldscheider 2008, Abb. 2.

- Abb. 45: Tolnay Corpus, Tafel 34r.
Abb. 46: Tolnay Corpus, Tafel 22r.
Abb. 47: Tolnay Corpus, Tafel 49r.
Abb. 48: Tolnay Corpus, Tafel 68v.
Abb. 49: Tolnay Corpus, Tafel 45r, mit Bearbeitung des Verfassers.
Abb. 50: Tolnay Corpus, Tafel 45r, bearbeiteter Ausschnitt und Tolnay Corpus, Tafel 22r.
Bearbeiteter Ausschnitt.
Abb. 51: Holkham, Coke Estates Ltd. 2004, S. 43, UNIDAM, bearbeiteter Ausschnitt und Tolnay
Corpus, Tafel 45r, bearbeiteter Ausschnitt.
Abb. 52: © Trustees of the British Museum.
Abb. 53: Tolnay Corpus, Tafel 45r, bearbeiteter Ausschnitt und Holkham, Coke Estates Ltd. 2004,
S. 43, UNIDAM, bearbeiteter Ausschnitt
Abb. 54: Tolnay Corpus, Tafel 36r.
Abb. 55: Tolnay Corpus, Tafel 36v.
Abb. 56: Tolnay Corpus, Tafel 50.
Abb. 57: Tolnay Corpus, Tafel 51.
Abb. 58: Tolnay Corpus, Tafel 53.
Abb. 59: Tolnay Corpus, Tafel 102.
Abb. 60: Tolnay Corpus, Tafel 102, Detail.
Abb. 61: Tolnay Corpus, Tafel 103.
Abb. 62: Arasse 2002, S. 440 – 441.
Abb. 63: Wilde 1953a, S. 73.
Abb. 64: Pierluigi de Vecchi, Die Sixtinische Kapelle. Das Meisterwerk Michelangelos erstrahlt in
neuem Glanz, München 2001, S. 122 – 123.
Abb. 65: Tolnay Corpus, Tafel 121v.
Abb. 66: Pierluigi de Vecchi, Die Sixtinische Kapelle. Das Meisterwerk Michelangelos erstrahlt in
neuem Glanz, München 2001, S. 108 – 109.
Abb. 67: Tolnay Corpus, Tafel 121r.
Abb. 68: Tolnay Corpus, Tafel 39r.
Abb. 69: Wien 1975, S. 157, Tafel XXVII.

Zusammenfassung

Ziel der vorliegenden Arbeit ist es einen neuen Weg zur Attribution des Motivs der *Akrobatengruppe* zu den Projekten zur *Schlacht von Cascina* aufzuzeigen. Die Argumente dazu sind indirekter Natur. Es wird dabei ein Evolutionsmodell entwickelt, das zwei zueinander parallel laufende Stränge figuraler Entwicklung feststellt. Dadurch, dass beide Entwicklungsstränge aus der rechten Trägerfigur der Akrobatengruppe abgeleitet werden, wird die Akrobatengruppe in zweifacher Weise an die Projekte für den Schlachtenkarton angebunden. Der erste Strang entwickelt sich hin zu der kompositorisch zentralen Figur der *Badenden*, wie der zentrale Teil des Schlachtenkartons genannt wird, und von der Grisaillekopie Aristotile da Sangallo überliefert wird. Der zweite Strang wird zu einer Gruppe von in die Tiefe stürmenden Soldaten hinaufgeführt, welche in der frühen Kompositionsskizze für die *Badenden*, von der Hand Michelangelos selbst, erhalten ist. Darüber hinaus wird nach nach einem Grund gefragt, warum die Akrobatengruppe schlussendlich verworfen wurde. Die Antwort wird zweiseitig ausfallen; einerseits wird – wie aus den erwähnten beiden Strängen figuraler Entwicklung hervorgehen soll – ein Wandel in Michelangelos Auffassung der Bewegung der Figuren verzeichnet, und andererseits wird darauf aufbauend ein Konzeptionswandel der Komposition an sich, aufgezeigt. Der Grund für den Konzeptionswandel wird auf Michelangelos Beschäftigung mit Leonardo zurückgeführt, woraus in Folge Michelangelos *reale Dramatik* entspringt. Die Entwicklung Michelangelos Stil, welcher anfänglich noch an der ruhigen theatralischen Bewegung der Akrobatengruppe haftet, zeigt sich noch im Makrokosmos der frühen Kompositionsskizze, als auch im Mikrokosmos der einzelnen Entwurfsstadien einzelnen Figuren. Es ist die Auseinandersetzung mit Leonardo, durch welche Michelangelo sich von seinem alten Figurenideal eines Apoll vom Belvedere löst, wodurch sich ein *neues Ideal* erhebt. Es soll gezeigt werden, dass Michelangelo die Art Leonardos so sehr verinnerlicht, dass sie seine Konzeption von Komposition selbst umwandelt. Auf diese Weise erfolgt auf den fruchtbaren Kampf mit Leonardo die *reale Dramatik*, welche sich in dem kompositorischen Wandel von einem zentrierten Aufbau zu einem auseinanderstrebenden Gefüge zeigt. Dies markiert den Übergang in Michelangelos Dramaturgie, vom Lenz zur Reife.

Abstract

The ambition of this thesis is to find a new way of attributing the motif of the *acrobats* to the projects realized for the *Battle of Cascina* by Michelangelo. The nature of the arguments found is indirect. A progression model is here evolved, that declares two parallel running arms of figural evolution. By deducting two strings out of the right carrier of the group, the *acrobats* are indirectly linked to the projects for the battle in two ways. One that grows to blow in the compositorial central figure of the *bathers*, how the central part of the battle cartoon is called and conveyed by the black and white copy by Aristotile da Sangallo, and another that leads to a group of soldiers running away from us that is preserved in Michelangelo's early compositional sketch for the bathers. Furthermore it will be asked for a reason why Michelangelo finally condemned the group of the acrobats. The answer will be two-sided and one side was already indicated in the first argument, which established a change of Michelangelo's kinetic conception of the figures. The second argument will be found in the change of conception of the composition itself. Following up the prior statement, the change of conception is the outcome of Michelangelo's preoccupation with Leonardo, through which he finds to his *real dramatic effect*. The development of Michelangelo's style that initiates on calm movements, as the theatrical one of the acrobats show, is reflected in the macrocosmos of the early compositional sketch as also through the microcosmos of the draft stages for single figures. It is the skirmish with Leonardo, through which Michelangelo loses his old figural ideal of the Apollo Belvedere and a *new ideal* arises. It will be shown that Michelangelo integrates the way of Leonardo so deeply that it also transforms his conception of composition itself. And so the fertile contention with Leonardo is succeeded by the *real dramatic effect*, which is reflected in the compositional change from a centered one into one that is pulling apart. This marks the transition in Michelangelo's dramaturgy, from the May to maturity.

Leonardo Haid Martín-Valverde

Geburtsdatum: 25.05.1985

Nationalität: Österreich

Ausbildung:

2008 – 2013	Universität Wien, Österreich Diplomstudiengang Kunstgeschichte
2007 – 2008	Auslandszivildienst, Israel im Österreichischen Hospiz in Jerusalem, Assistent des Rektors
2004 – 2007	Universität Wien, Österreich Diplomstudiengang Kunstgeschichte und Philosophie
2003 – 2004	Auslandsaufenthalt Lima (Peru) Akademie der schönen Künste
1999 – 2003	Bundesoberstufenrealgymnasium Götzis, Österreich

Praktische Erfahrung:

2007 – 2008	Österreichisches Hospiz in Jerusalem, Israel Kulturattaché, Betreuung der Ausstellungen
2006 – 2007	Fiaker in Wien
2005	Tätigkeit als Senngelhilfe auf der Alm Schetteregg im Bregenzerwald
2004 – 2012	Nebenerwerb in verschiedenen Sparten der Gastronomie

Sprachkenntnisse:

Deutsch und Spanisch:	Muttersprache
Englisch, Französisch und Italienisch:	fließend in Wort und Schrift
Arabisch:	Grundkenntnisse
Zusatzprüfung Latein:	erbracht am 26. 01. 2009

Leonardo Haid
Wien, am 05.01.2013