

STUDIEN  
ZUR TOSKANISCHEN  
KUNST

Festschrift für  
Ludwig Heinrich Heydenreich  
zum 23. März 1963

(1964)

Prestel-Verlag München

P/65/87

tations, such as those of Raphael and Giulio Romano. For instance, in Rubens as well as in Cigoli, the transition between the earthly scene of martyrdom and the divine spectators is made by a group of angels who bring to Stephen the attributes of his martyrdom. The curious importance of imaginative architecture in both paintings is more strongly emphasized by Cigoli than by Rubens, probably because of Cigoli's personal involvement in building design at the time<sup>38</sup>.

Another probability is that Rubens had noticed Cigoli's very well known *Ecce Homo*, now in the Uffizi (fig. 19). He too was interested in this topic; we know from engravings of an excited, manneristic, multi-figured composition of the *Ecce Homo*,<sup>39</sup> but Rubens also used an older and more simple type, in the manner of Correggio, with three figures in half or three-quarter length<sup>40</sup>. Cigoli's famous painting, as has been noted, is certainly dependent on the Correggio composition (fig. 20). Thus it is not astonishing that scholars such as Michel<sup>41</sup> have seen the influence of Cigoli's brilliant painting on Rubens. He most probably saw the painting because it was a part of a competition in 1606 ordered by Monsignore di Massimi between Cigoli, Caravaggio, and Passignano<sup>42</sup>.

The spiritual as well as the visual relationship of Cigoli to Rubens is remarkably evident in their conceptions of St. Francis. Cigoli is the most prolific painter of the St. Francis figure (especially if one counts the works of his school). He bases his conception on Barocci, the renovator of the St. Francis legend (or cult) in painting; however, in a very characteristic way Cigoli not only represents the visionary character of St. Francis as did Barocci, but also represents the saint himself, more or less naturalistically, almost as a living person. Rubens adopts this more human aspect in the relatively few paintings he made of St. Francis. In his Stigmatization of St. Francis in Cologne (ca. 1616; fig. 23) the visionary figure is represented by a heavy-set frater who is visibly but not hectically moved. Also the composition is similar to Cigoli's Stigmatization of St. Francis in San Marco, Florence (fig. 22). Rubens' naturalism goes so far that in the portrait of St. Francis Kneeling and Praying in the Pitti (K. d. K. 97), there is little difference from the Portrait of a Franciscan Monk in Munich (K. d. K. 96).

Here, as in other cases, the approach to reality, even in the realm of the miraculous and transcendental which is an essential part of the Rubensque Baroque, seems to have been prepared by the art of Cigoli. In this way it is not only the borrowing of motives and compositional arrangements which Rubens owes to minor artists like Roncalli, but it is a deeper stylistic approach to a new conception, post-maniera and in some way post-counter reformation, which Rubens found in the art of Cigoli.

<sup>38</sup> An example of this is the very elaborate dome in the background of his painting with great volutes devised in a rather Baroque style.

<sup>39</sup> Cf. M. Rooses, *L'oeuvre de P. P. Rubens*. Anvers 1886-92, II, p. 273. A painting of the same subject in the Joly collection was recently published by Röthlisberger, *An Ecce Homo by Rubens*. In: *The Burlington Magazine*, CIV, 1962, p. 543.

<sup>40</sup> The copy in Schleissheim (fig. 21) is too feeble to make any definite conclusions.

<sup>41</sup> Cf. R. Oldenbourg (footnote 3) p. 106.

<sup>42</sup> The Passignano is unknown, but a painting of the same subject has been attributed by R. Longhi to Caravaggio. (*L' 'Ecce Homo' del Caravaggio a Genova*. In: *Paragone*, 51, 1953, pp. 3-13).

## DIE ARBEITEN LEONARDOS UND MICHELANGELOS FÜR DEN GROSSEN RATSSAAL IN FLORENZ

EINE REVISION DER BILD- UND SCHRIFTQUELLEN  
FÜR IHRE REKONSTRUKTION UND GESCHICHTE

*Christian Adolf Isermeyer*

*Vorbemerkung:* Da der folgende Text ein häufiges und wiederholtes Zitieren von Quellenschriften und wissenschaftlicher Literatur verlangt, Anmerkungen aber im Interesse der Lesbarkeit vermieden werden sollten, sind die angeführten Veröffentlichungen im Text selbst nur mit Verfassernamen oder Kurztitel und, wenn möglich, mit Erscheinungsjahr angegeben; das alphabetisch geordnete Literaturverzeichnis am Schluß (IV) ermöglicht die Feststellung des genauen Titels und des Erscheinungsorts.

Verweisungen auf Dokumente (Dok.) und deren Erläuterungen (Dok. . . C. . .) beziehen sich auf den Anhang (III), der eine gewisse Selbständigkeit gegenüber dem bewußt kurz gehaltenen Text hat. In ihm sind alle Schriftquellen zusammengestellt und erörtert worden, die sich auf die Arbeiten Leonardos und Michelangelos beziehen, und deren Lesart oder Interpretation strittig ist, auch solche also, auf die im Text kein Bezug genommen wurde.

Zu danken habe ich: für gütige Erlaubnis zu eingehendem Studium der Originale und ihrer Wiedergabe dem Koninklijk Huisarchief im Haag und dem Earl of Leicester in Holkham Hall (Norfolk), für Auskünfte und Fotos: Alessandro Bettagno, Otto Demus, Horst Gerson, Isolde Ragaller-Härth und Kate Steinitz.

Im Sommer 1960 konnte ich meine Untersuchungen im Rahmen einer Übung an der Universität Hamburg in fruchtbarer Zusammenarbeit erörtern und überprüfen und zu den hier vorgelegten Ergebnissen klären.

### TEIL I

#### I

Die zwischen 1504 und 1506 geschaffenen Kartons Leonardos und Michelangelos für ihre Wandbilder im 1496 errichteten großen Ratssaal von Florenz mit Darstellungen aus den Kriegen gegen Mailand und Pisa – nach Cellinis und Vasaris Aussage »die Schule der Welt« – sind frühzeitig zerschnitten worden und später verloren oder zugrunde gegangen. Auch die Wandbilder selbst sind nicht vorhanden. Unausgeführt blieb dasjenige Michelangelos, zugrundegegangen ist das begonnene, aber vorzeitig verdorben und unvollendet zurückgelassene Leonardos; ein halbes Jahrhundert nach seinem Entstehen vernichtete es als schaffender Künstler der gleiche Vasari, der als Historiker am meisten dafür getan hat, der Nachwelt eine Vorstellung dieser bewunderten Werke zu vermitteln. Alles, was von den Originalen übrig geblieben ist, ist ein kleines – stark überarbeitetes – Fragment vom Karton Leonardos: der Kopf des schreienden Soldaten in Oxford (Abb. 3).

Für die Vorstellung dieser epochemachenden Bildschöpfungen sind wir also auf Kopien angewiesen, die in dieser »Schule der Welt«, das heißt vor den beiden ausgeführten Kartons, vor dem unvollendeten Wandbild und vor einer, hier neu einzuführenden, »Experimentier-tafel« Leonardos entstanden sind. Die vorbereitenden Zeichnungen Leonardos und Michelangelos für ihre Kartons – aufschlußreich vor allem für deren Entstehungsgeschichte –, Urkunden und zeitgenössische Berichte kommen hinzu, diese Vorstellung zu ergänzen.

Angesichts der hohen künstlerischen und kunstgeschichtlichen Bedeutung der verlorenen Werke hat sich die Forschung immer wieder bemüht zu klären, inwieweit die erhaltenen Kopien zuverlässig sind, ob sie uns das Ganze oder nur Teile des Ausgeführten überliefern, und ob das Ausgeführte das Ganze oder nur ein Teil des Geplanten war. Auch die mit der Klärung dieser Rekonstruktionsfrage aufs engste verbundene Frage nach der Größe der Originale und dem vorgesehenen Platz der Wandmalereien im Saale hat man – wenn auch erstaunlich spät – gestellt und zu beantworten gesucht.

Die Zuverlässigkeit der Kopie in Holkham Hall für Michelangelos Badende (Abb. 9) und die verschollene – aber durch Lichtbild und Stich überlieferte – Kopie der ehemaligen Sammlung Timbal für Leonardos Kampf um die Fahne (Abb. 2) ist seit den Untersuchungen von Köhler 1907 und Suter 1929 gesichert und unumstritten. Auch an der Zuverlässigkeit der Kopie in den Uffizien für Leonardos verdorbenes und unvollendetes Wandbild (Abb. 1) bestehen seit Suter 1929 und 1937 keine Zweifel. Im Gegenteil, die Zuverlässigkeit wurde noch bestätigt durch eine zweite Kopie, auf die Lessing 1935, S. 15 aufmerksam machte. Sie befand sich in der Sammlung des Fürsten Doria D'Angri in Neapel, war 1939 auf der Leonardo-Ausstellung in Mailand zu sehen und ist in dem dieser Ausstellung gewidmeten Erinnerungsband klein und unzulänglich abgebildet (Leonardo 1939, S. 137); seit der Auflösung der Sammlung Doria D'Angri nach 1939 ist sie verschollen. Da auf dieser zweiten Kopie und auf einer dritten im Besitz von Graf Bernardo Rucellai, Florenz, die Kurz 1962 veröffentlichte, auch der links kauernde Krieger zu sehen ist, der auf der Kopie in Florenz fehlt, darf angenommen werden, daß sie früher gemacht worden sind als diese, zu einer Zeit, als das Wandbild noch besser erhalten war. Auf jeden Fall ist durch diese beiden Kopien Suters Behauptung entkräftet, Leonardo habe die Gestalt des Kauernenden nicht auf das Wandbild übernehmen wollen.

Die Frage nach der Größe der Originale, nach denen diese Kopien gefertigt wurden, darf seit Suter 1937 – wenigstens grundsätzlich – ebenfalls als gelöst angesehen werden. Auf Grund des Oxforder Fragments und einer Kopie des Kartons errechnete Suter 1937 für Leonardos Kampf um die Fahne die Größe von 4,20 : 5,20 m und für Michelangelos Badende 4,20 : 7,20 m; die Figuren würden bei dieser Bildhöhe etwa  $\frac{1}{3}$  über Lebensgröße haben, was für Michelangelo wiederum Bestätigung findet im Inventar Turin 1635, S. 62, Nr. 696 und 697, in dem die Figuren auf damals noch erhaltenen Kartonfragmenten – von Köhler 1907 zuerst als solche erkannt – bezeichnet werden als *«più grandi del naturale»*.

Ob aber die in den genannten Kopien überlieferten Kompositionen des Kampfes um die Fahne und der Badenden ein in sich geschlossenes Ganzes sind oder nur Teil von größeren, ausgeführten, entworfenen oder nur geplanten Darstellungen, ist weiterhin fraglich, ebenso wie der Platz dieser Darstellungen an den Wänden des großen Saales.

Die hier in der Forschung noch bestehenden Widersprüche erklären sich vornehmlich durch die Tatsache, daß die einzelnen Forscher die Probleme nicht als ein komplexes Ganzes behandelt haben, sondern als Teilprobleme, sei es in Beschränkung auf das Werk des einen oder anderen Künstlers, sei es in Beschränkung auf den einen oder anderen der oben genannten Aspekte.



1 Kopie nach Leonardos unvollendetem, unten verdecktem Wandbild.  
Zwischen 1513 und 1558. Holz, 84:143 cm. Florenz, Uffizien, ausgestellt im Palazzo Vecchio



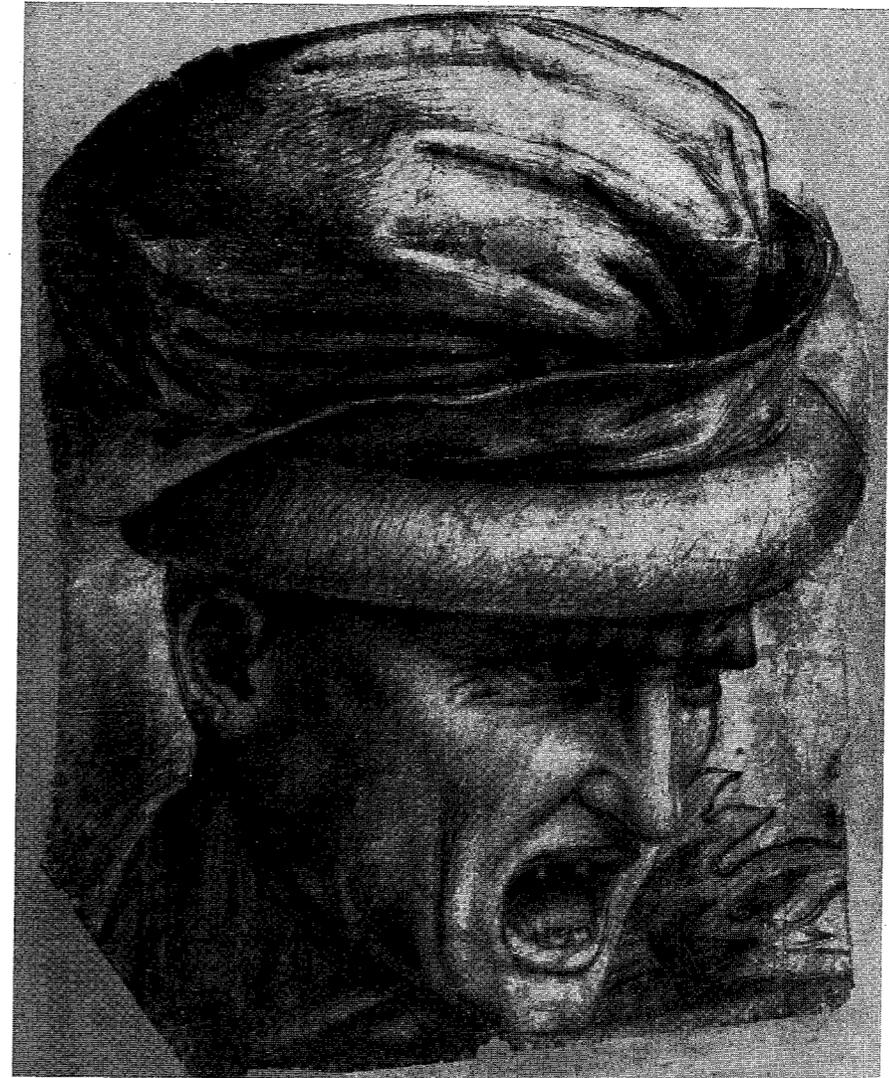
2 G. Haussoullier (1818–1891) Stich nach »Timbal-Kopie« nach Leonardos Karton.  
Bildspiegel 24,5:29 cm. Paris, Louvre

Unter diesen Umständen ist es völlig müßig, die gegensätzlichen Meinungen zu nennen oder gar zu erörtern, die betreffs der Vollständigkeit seit du Fresne 1651, betreffs des Platzes seit Köhler 1907 geäußert worden sind.

Es möge genügen, die einzige Meinung zu nennen, die auf einer Gesamtanschauung beruht und in den letzten Jahren fast einmütigen Anklang gefunden hat:

Wilde 1944 hat – nach den, zum Teil mangelhaften, Ansätzen bei Köhler 1907, Lessing 1935 und Herzfeld 1938 – als erster dem großen Ratssaal und seiner Ausstattung – zu der die Wandbilder Leonardos und Michelangelos gehören – auf Grund der von Frey 1909 zusammengestellten Schriftquellen eine umfassende Untersuchung gewidmet und auch eine Beantwortung der strittigen Fragen nach Größe und Platz der Wandbilder versucht (über deren Fragwürdigkeit noch zu reden ist; vgl. unten S. 104 und Dok. X C 1).

Im Rahmen seiner in einer schematischen Zeichnung veranschaulichten – im einzelnen anfechtbaren – Rekonstruktion des Saales (Abb. 12) nahm Wilde an, daß Leonardo und Michelangelo zwei Riesenschilder hätten malen sollen (12:30 braccia = 7:17,5 m); von ihnen wären die durch Kopien überlieferten Darstellungen nur kleine Teile gewesen; wir haben den Platz dieser Teile in das Rekonstruktions-Schema Wilde 1944 eingetragen nach den späteren, genaueren Angaben von Wilde 1953, S. 73–74 (wo die Größe der Wandbilder nun abweichend vom Schema mit 24:60 engl. Fuß = 7,32:18,29 m angegeben ist, was wir unberücksichtigt ließen). Den Platz dieser Bilder vermutete Wilde – wie vor ihm schon Köhler 1907, S. 170 (freilich für sehr viel kleinere Bilder) und Tolnai 1943, S. 215–17 (freilich für drei Bilder) – an der östlichen Längswand des Saales zu Seiten des Gonfaloniersitzes, und zwar wegen des in den Kopien dargestellten Lichteinfalles links das Bild Michelangelos, rechts das Bild Leonardos. Allein hier im Osten, wo sich nach Vasari nur zwei Fenster, und diese in der Mitte der Wand, befunden haben, wäre Platz für so große Bilder gewesen. Daß die durch die Kopien überlieferten Kompositionen aber wirklich nur Teile waren von einem geplanten Größeren, bezeugen – was Wilde nicht ausdrücklich für sich anführt, wovon er aber selbstverständlich ausgeht – die Schriftquellen, die von begonnener Arbeit, ja mehr noch, von kleinem Anfang für ein großes Werk sprechen (Dok. XIII, XIV, XV). So hat die von Wilde 1944 vorgetragene These etwas Bestechendes, und, da sich kein Widerspruch gegen sie regte, ist es nicht verwunderlich, daß Wilde nur neun Jahre später (1953 und 1953<sup>2</sup>, S. 7) das zunächst als Vermutung Vorgetragene als feststehende Tatsache hinstellte. Inzwischen war sogar unabhängig von anderer Seite eine ähnliche Vermutung geäußert worden. 1949 hat Neufeld eine bereits 1943/44 ohne Kenntnis von Wildes Aufsatz gemachte graphische Rekonstruktion veröffentlicht, die eine annähernde Anschauung von Leonardos angeblich größer geplantem Wandbild oder dessen »modello« geben sollte. Unbewußt oder bewußt Anregungen aufnehmend von Geymüller 1886, S. 160, und Clark 1935, S. 29–30, hatte er dafür drei der mit dem Auftrag zusammenhängenden Entwurfszeichnungen Leonardos zu einer größeren Komposition vereint; der Kampf um die Standarte bildet darin die Mittelgruppe. Die These von Wilde 1944, die Neufeld 1949 erst nach Abschluß seines Aufsatzes bekannt wurde, wird von ihm im Nachwort (S. 183, Anm. 32) ausdrücklich gutgeheißen. Wilde seinerseits dagegen stimmte 1953, S. 70–71, der Rekonstruktion Neufelds nicht zu, konnte ihr schon deshalb nicht zustimmen, weil Neufeld nicht



3 Fragment aus Leonardos Karton; stark überarbeitet. 50,5:37,5 cm.  
Oxford, Ashmolean Museum

die gleichen Proportionen und Ausmaße für das Wandbild angenommen hatte wie er. Das tat dann – anknüpfend an Neufeld und unter ausdrücklicher Anerkennung und Zugrundelegung von Wildes Thesen für Platz und Größe von Leonardos Wandbild – Gould 1954 bei einer zweiten, sehr viel freieren und unbestimmteren Rekonstruktion, in der Gruppen aus Leonardos Entwurfszeichnungen versetzt erscheinen in eine phantastische Berglandschaft, die den Hintergrunddarstellungen der Mona Lisa und der Anna Selbdritt entlehnt ist. Auch in dieser Rekonstruktion bildet der von Leonardo als Wandbild begonnene Kampf

um die Fahne die Mittelgruppe. Gould setzt ihn ins Zentrum des Bildfeldes, das heißt in den Mittelgrund des Bildraumes, und zwar aus zwei Gründen:

- 1) weil in der Renaissance der Wandmaler aus technischer Zweckmäßigkeit seine Arbeit am oberen Rande begonnen und von dort nach unten fortgesetzt habe,
- 2) weil in der Kopie des unvollendet gelassenen Wandbildes in den Uffizien (Abb. 1) die unteren Partien der Komposition fehlen, was darauf schließen lasse, daß sie – erklärbar aus dem oben erwähnten Verfahren – bei Abbruch der Arbeit im Wandbild noch nicht ausgeführt waren.

Beide Gründe sind nicht stichhaltig:

- 1) das Wandbild Leonardos war nicht *al fresco* gemalt, wie wir aus vielen Quellen wissen (vgl. z. B. Dok. I A c), und wie auch Gould selbst weiß (S. 118), unterlag also in seiner Herstellung nicht dem für Freskomalerei üblichen Verfahren.
- 2) Das glatte Abschneiden der Figuren am unteren Rande auf der Uffizientafel erklärt sich aus der Tatsache, daß Leonardos Wandbild seit 1513 mit einem Lattenrahmen geschützt war, der unten einen Streifen verdeckte und dem Anblick des Kopisten entzog (Dok. XVII); darauf wies bereits Suter 1937 in seinem Gould unbekannt gebliebenen Buch hin (S. 24–25).

Auch Goulds unter Berücksichtigung von Wildes These gemachte Rekonstruktion entspricht jedoch nicht ganz der Vorstellung von Wilde selbst, der 1953, S. 70–71, meint, der Kampf um die Standarte müsse sich im Vordergrund, also in der unteren Bildhälfte befunden haben, weil die Figuren – wenn man für sie, mit Suter 1937, den Maßstab des Oxforder Fragments zugrundelegt – als Mittelgrundfiguren zu groß wären.

Ohne die Arbeiten von Neufeld 1949 und Gould 1954 zu erwähnen, hat schließlich Cederlöf 1959 aufs neue auf die ikonographische und formale Verwandtschaft von Leonardos Reitergruppe und seinen anderen zur Anghiarischlacht gehörenden Entwürfen mit den von Schubring bekannt gemachten Darstellungen auf Truhenbildern des 15. Jahrhunderts hingewiesen und in unbestimmter Form die Möglichkeit angedeutet, daß die von Leonardo geplante Gesamtkomposition diesen Truhenbildern grundsätzlich ähnlich sein sollte.

Die Rekonstruktion von Leonardos Wandbild im einzelnen ist also umstritten, eine analoge Rekonstruktion für das Wandbild Michelangelos einstweilen noch nicht unternommen –, daß diese Bilder jedoch die von Wilde angenommenen Riesenausmaße haben und sich als Gegenstücke an der Ostwand des Saales befinden sollten, ist von der Forschung als feststehende Tatsache akzeptiert worden (z. B. von Einem 1959, S. 34, Barocchi 1962, S. 253, Grohn 1963, S. 64; dagegen nur: Heydenreich 1954, S. 49–50 und, nachdrücklich und entschieden, Freedberg 1961, S. 44) und beginnt, Ciceroni-Weisheit zu werden (Kauffmann 1962, S. 151).

3

Ehe überhaupt die Richtigkeit der auf den stillschweigend angenommenen Voraussetzungen beruhenden Rekonstruktionen erörtert wird, scheint es geboten, die Voraussetzungen selbst auf ihre Tragfähigkeit zu prüfen.

Was die *Größe* der Wandbilder betrifft, ließe sich die Annahme von Wilde 1944, daß es sich um ungewöhnliche Riesenformate gehandelt habe, sogar urkundlich wahrscheinlich

machen. Wir wissen aus den Quellen nicht nur, daß beide Künstler große Räume für ihre Arbeit an den Kartons benutzten, sondern wir kennen genau die Papierlieferungen und die Zahlungen für das Zusammenkleben und Einfassen dieser Kartons (Dok. III, V, VI, VII, VIII, XI). Die Errechnung der möglichen Kartongröße auf Grund der gelieferten Papiermenge ist erst seit den Forschungen von Gasparinetti 1956 möglich; sie ergibt, daß Michelangelos Karton wenigstens annähernd die von Wilde angenommenen Ausmaße haben konnte, Leonardos Karton sogar noch weit größere (vgl. Dok. III C 3 und Dok. VIII C 1). Daß diese Kartons freilich gerade das von Wilde angenommene *Format* haben müßten, läßt sich nach der Menge des gelieferten Papiers allein nicht beweisen.

Was hingegen den vorgesehenen *Platz* der Wandbilder betrifft, so widersprechen die Quellenaussagen, nach denen Michelangelo für die Ausmalung des Saales die Hälfte oder, genauer ausgedrückt, die andere Wand übertragen wurde (Dok. X; Vasari-Frey 1550, S. 56) eindeutig Wildes Annahme, und der Widerspruch läßt sich auch nicht, wie Wilde versuchte, weginterpretieren (Dok. X C 1). Die Malereien der beiden Künstler befanden sich nach den Schriftquellen einwandfrei nicht nebeneinander, sondern einander gegenüber.

Damit fällt dann aber zwangsläufig auch das Argument Wildes für das von ihm angenommene Format der Bilder. Es zeigt sich, daß seine Beweisführung einen *circulus vitiosus* bildet: die Wandbilder müssen das Riesenformat haben, weil nach seiner Annahme an der Ostwand Flächen dieser Größe zur Verfügung stehen, und sie müssen sich umgekehrt – entgegen den Quellenaussagen – nebeneinander an dieser einen Wand befinden, weil sie Formate haben, die nur hier unterzubringen sind.

Wildes von ihm selbst und von anderen Forschern als feststehende Gegebenheit hingegenommene Hypothese ist also nicht nur wieder ausdrücklich als solche zu kennzeichnen, sondern auch als solche zurückzuweisen.

Und mit den Voraussetzungen fallen die Folgerungen, das heißt die willkürlichen Rekonstruktionen der Wandbilder unter Benutzung der Skizzen als großer *Tableaux*, die, wie Historienbilder des 19. Jahrhunderts, als *Pendants* an der Wand sitzen.

Eine Rekonstruktion der geplanten Wandmalerei im großen Ratssaal darf die gut verbürgte und bis zu Wilde 1944 auch fast allgemein anerkannte Tatsache, daß sich die Werke Leonardos und Michelangelos einander gegenüber befinden sollten, nicht einfach beiseite schieben, sondern muß von ihr ausgehen.

Von hier aus gesehen hatten also die im Einzelnen unbestimmteren Vorschläge von Popp 1928, S. 46–48; Lessing 1935, S. 2, 9, 61–62 und Herzfeld 1938, S. 63–64, die diese Tatsache berücksichtigen, eine größere Berechtigung. Ganz unwahrscheinlich dagegen war nun bei ihnen das noch viel größere – fast die ganze Breite und Höhe der Längswände beanspruchende, völlig unübersichtliche – Format (ca. 10:50 m), das die Gesamtkompositionen unter Einbeziehung von Fenstern und Türen haben sollten. Die durch die Kopien überlieferten Gruppen der Reiter und Badenden hätten davon nur verschwindend kleine Bestandteile ausgemacht. Seit wir, auf Grund der Forschungen von Briquet 1907 und Gasparinetti 1956, die Papierlieferungen für die Kartons größenmäßig errechnen können (vgl. Dok. III C 3), läßt sich sogar mit dokumentarischer Sicherheit sagen, daß so große Formate für die Wandbilder nicht möglich waren. Da die Rechnungsbücher der Signoria für die Jahre der Ent-

stehung der Kartons vollständig erhalten sind, darf auch als ausgeschlossen gelten, daß noch weitere Papierlieferungen erfolgten.

So läßt sich also mit voller Bestimmtheit sagen, daß Leonardos Karton nicht einmal für die Hälfte, Michelangelos nicht einmal für ein Viertel des von den genannten Autoren vorgeschlagenen, schon aus ästhetischen und historischen Gründen unwahrscheinlichen, Bildformats ausgereicht hätte.

Alle bisher gemachten Vorschläge für die Rekonstruktion der geplanten Wandmalereien des großen Saales – und damit auch für den Platz der in Kopien überlieferten Gruppen innerhalb der GesamtdEKORATION – sind also, wie der erste mit Benutzung der Rubenszeichnung im Louvre gemachte Rekonstruktionsversuch von Leonardos Bild durch Pierre Nolasque Bergeret (1782–1863), den 1876 Charles Blanc veröffentlichte, „not only unsuccessful, but perfectly unfounded“ (Richter 1883, S. 340). Alle gehen von falschen Voraussetzungen aus: die einen von der Annahme, die geplanten Bilder hätten sich nebeneinander an einer Wand befinden sollen, die anderen von der Annahme, sie hätten die einander gegenüberliegenden Längswände fast in voller Breite und Höhe beanspruchen sollen.

4

Eine erneute Prüfung aller bisher bekannten Bild- und Schriftquellen, die den Saal und seine Ausstattung betreffen, von dieser vor allem die Arbeiten Leonardos und Michelangelos, hat einige Ergebnisse gebracht, die über Köhler 1907, Suter 1937 und Wilde 1944 hinausgehen. Die beiden wichtigsten, die die Grundlage für eine neue Rekonstruktion der Wandmalereien bilden können, sind diese:

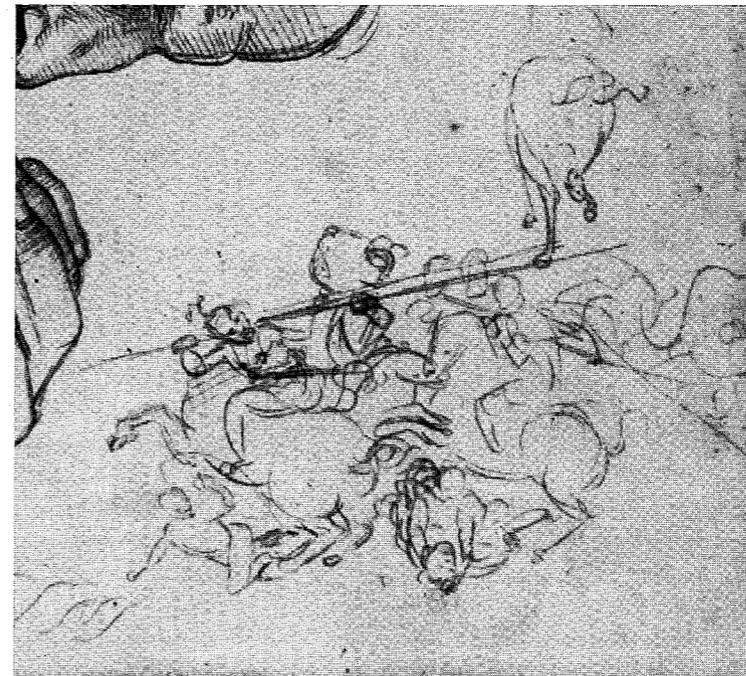
A) Die Ermittlung eines Tafelbildes von Leonardo mit der Darstellung des Kampfes um die Standarte, die von ihm mit geringen Abänderungen auf den Karton übertragen wurde.  
B) Die Ermittlung des annähernden Formates dieses Kartons, einerseits auf Grund von Anzahl und Größe der dafür gelieferten Bogen Papier, andererseits auf Grund des errechenbaren Formates des auf den Karton übertragenen, nur einen Teil der Gesamtfläche beanspruchenden Bildes.

A) Von Leonardos Kampf um die Standarte, der Teil seines Kartons sein sollte, läßt sich eine erste, zwischen 8. I. und 4. V. 1504 auf Holz gemalte Fassung aus Urkunden nachweisen und aus Kopien veranschaulichen: die sogenannte »Experimentiertafel«.

Von ihr spricht der Magliabechianus (Dok. I A, B, C, c). Am 8. I. 1504 wurde für sie das Holz bestellt, und aus Art und Anzahl der Hölzer läßt sich schließen, daß die Tafel eine ansehnliche Größe hatte (Dok. II). Vor dem 4. V. 1504 muß sie vollendet gewesen sein, da Leonardo bereits begonnen hatte, das Bild auf den Karton zu übertragen (Dok. IV); für diesen war am 28. II. das Papier bezahlt worden (Dok. III).

Von dieser Experimentiertafel geben uns der große Stich von Lorenzo Zacchia und die Kopie einer Zeichnung von Rubens eine genaue Vorstellung.

Auf den Stich von Zacchia (Abb. 5) ist zuerst hingewiesen worden von Milanesi (– Vasari, ed. Le Monnier VII, 1851, S. 32/33, Anm. 1, Nr. 2); Milanesi druckte auch die Inschrift dieses Stiches ab; sie lautet: »EX TABELLA PROPRIA LEONARDI VINCI MANU PICTA OPVS SVMPTVM A LAVRENTIO ZACCHIA LUCENSI AB EODEMQUE NVNC EXCVSSVM 1558«. Zacchia



4 Raphael: Zeichnung nach Leonardos »prima idea«  
Ausschnitt (Originalgröße 9,1:10 cm) aus einem Skizzenblatt. Oxford, Ashmolean Museum

hat also 1558 – wohl im gleichen Jahre, in dem Leonardos unvollendetes Wandbild dem Untergang preisgegeben wurde – seinen Stich gemacht nach einer vorher von ihm angefertigten Kopie einer eigenhändig von Leonardo gemalten Tafel. Daß diese Tafel die urkundlich bezugte Experimentiertafel ist, leidet nicht den geringsten Zweifel. Zacchias Kopie danach wird zwischen 1540 und 1550 entstanden sein. Einerseits deutet das »nunc« der Inschrift von 1558 darauf hin, daß zwischen Kopie und Stich einige Jahre vergangen sein müssen, andererseits kann Zacchia, der 1524 geboren ist, diese Kopie frühestens als 16-jähriger gemacht haben. Noch am Anfang des 17. Jahrhunderts war die Tafel Leonardos vorhanden. Auch Rubens hat sie kopiert. Dem später erweiterten und eigenhändig überarbeiteten Blatt im Louvre (Abb. 7) liegt diese Kopie als Urfassung zugrunde. Eine Replik dieser Urfassung von Schülerhand befindet sich im Besitz der Königin der Niederlande (Abb. 8). Die Urfassung der Zeichnung von Rubens zeigt danach engste Verwandtschaft mit dem Stich von Zacchia. Suter 1937, S. 82, bezeichnete diesen deshalb als die von Rubens benutzte Vorlage, worin ihm die Forschung folgte (zuletzt Held 1959, Nr. 161, S. 158 und Müller Hofstede 1964, S. 98). Daß er es nicht ist, beweisen eindeutig die auffälligen Abweichungen, die die Urfassung von Rubens gegenüber dem Stich von Zacchia als unvollständig erscheinen lassen. Rubens muß nach der Experimentiertafel selbst gezeichnet haben, die inzwischen aber mit einem Rahmen versehen worden war, der ringsum einen breiten Streifen des Bildfeldes abdeckte (Abb. 6); nur dadurch sind diese Abweichungen erklärbar, so beim zweiten Reiter von rechts das Fehlen des rechten Arms mit der Streitaxt und die veränderte Kopfbedeckung –



5 Lorenzo Zacchia (1524–ca. 1584): Stich von 1558 nach seiner ca. 1540/50 entstandenen Kopie von Leonardos »Experimentiertafel« Bildspiegel 37,4:47 cm. Wien, Albertina



6 Rekonstruktion von Leonardos »Experimentiertafel« mit Rahmen, wie Rubens sie gesehen hat



7 Rubens: Zeichnung nach Leonardos gerahmter »Experimentiertafel«, ca. 1603, angestückt und überarbeitet, ca. 1615. 45,2:63,7 cm; ohne Anstückungen 43:57,3 cm. Paris, Louvre

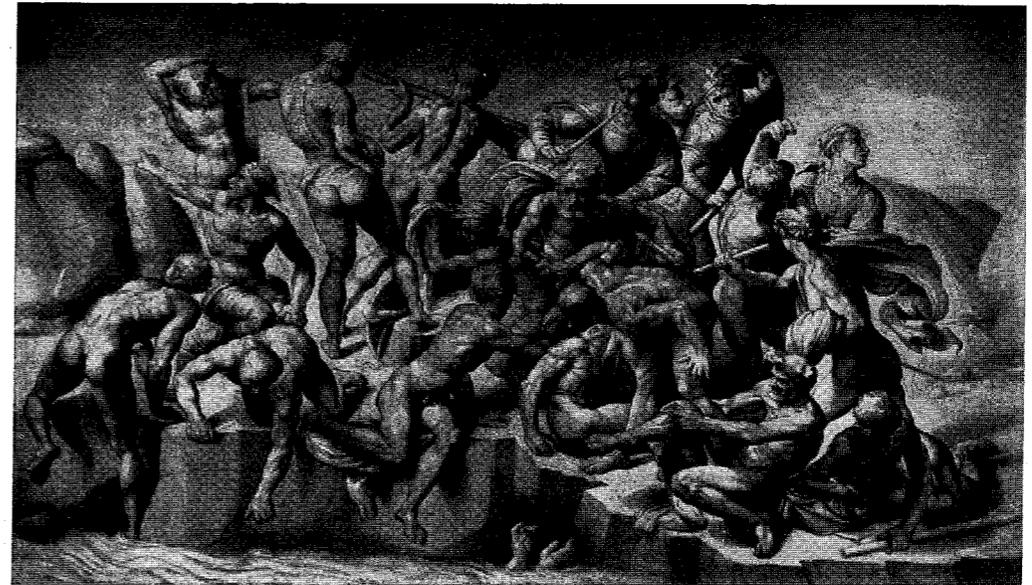


8 Werkstattreplik von Rubens' Zeichnung von ca. 1603 nach Leonardos »Experimentiertafel«, 43,5:56,5 cm. Den Haag, Koninklijk Huisarchief

aus dem Helm, dessen hochstehender Rand vom Rahmen der Tafel verdeckt war, ist bei Rubens ein Turban geworden –, so beim rechten Reiter die Umdeutung des beim gerahmten Original zum Teil verdeckten Lanzenschaftes in den oberen Teil der – jetzt zweifach gebrochen erscheinenden – Fahnenstange, wobei die Lanzenspitze in der Mitte isoliert stehen blieb. Diese letzte Umdeutung ist nun freilich nicht, wie die andern, durch den Zustand, in dem Rubens die Originaltafel Leonardos sah, bedingt, sondern nur begünstigt worden. Sie entsprang seinem Streben, Leonardos Komposition zu konzentrieren, abzurunden und mit dem Ausdruck noch stärkerer Leidenschaft zu erfüllen, das ebenso aus anderen Abweichungen ersichtlich wird: so hat Rubens den linken Arm des linken Reiters höher gerückt, um die Lücke zum Arm des benachbarten Reiters zu schließen, so hat er den zweiten Reiter von rechts auf gleiche Kopfhöhe mit seinem Gegenüber herabgedrückt. Diese Veränderungen liegen, nebenbei bemerkt, in der gleichen Richtung, in der Leonardos eigene Veränderungen an seiner Komposition von der Experimentiertafel über den Karton zum Wandbild liegen, und bezeugen echte Kongenialität. Aufs Ganze gesehen, wird man sagen dürfen, daß die Kopie von Zacchia den Gegenstand, die Kopie von Rubens den Geist von Leonardos Komposition getreu überliefert hat. Erst aus beiden zusammen kann man eine Vorstellung von Leonardos Bildtafel gewinnen (vgl. II Exkurs 2: Rubens' Zeichnungen nach Leonardo). Als originale Einzelstudie gehört zu dieser Bildtafel die von Suter 1937, T. IX b veröffentlichte Zeichnung des zweiten Reiters von rechts in Budapest, die Suter zur Stützung seiner nicht haltbaren These heranzog, daß Leonardo seinen Karton noch während der Übertragung auf die Wand geändert habe (vgl. weiter unten S. 109: Exkurs).

Mit der Übertragung des auf der Experimentiertafel gemalten Bildes auf den Karton hat Leonardo vor dem 4. v. 1504 begonnen. In der an diesem Tage geschlossenen Vereinbarung mit den Priori di Libertà und dem Gonfaloniere di Giustizia heißt es ausdrücklich, Leonardo habe vor mehreren Monaten *«tolto a dipignere un quadro della sala del consiglio»* – d. h. die im Januar begonnene Experimentiertafel – und es sei bereits *«cominciata tal pictura in sur un cartone»* – d. h. dem oben genannten, am 28. II. 1504 bezahlten Karton (Dok. IV).

Wir hören also einerseits von einem Karton, der Leonardo für seine Wandmalerei geliefert wurde, andererseits von einer Darstellung, die Leonardo zunächst als selbständiges Tafelbild ausgeführt hat und mit deren – wohl vergrößernder – Übertragung auf den Karton er begonnen hatte. Aus der Vereinbarung vom 4. v. 1504 erfahren wir aber noch mehr: es sollte Leonardo erlaubt werden, mit der Übertragung der jeweils im Karton fertigen Teile auf die Wand zu beginnen, bevor der ganze Karton fertiggestellt sei. Im Zusammenhang mit der Tatsache, daß Leonardo zum Zeitpunkt dieser Vereinbarung gerade mit der Übertragung der Tafelbild-Komposition auf den Karton begonnen hatte, kann das wohl nur so gedeutet werden: der Karton sollte mehrere in sich abgeschlossene Bildkompositionen aus der Schlacht von Anghiari enthalten in der Art des auf der Experimentiertafel dargestellten Kampfes um die Standarte, und jeweils nach Vollendung eines solchen Bildes auf dem Karton sollte seine Ausführung auf der Wand statthaft sein. Tatsächlich hat ja Leonardo mit der Ausführung des zunächst auf der Tafel, dann auf dem Karton vollendeten Bildes auf der Wand im März 1505 begonnen. (Vgl. Frey 1909, Nr. 210; Beltrami 1919, Nr. 160). Es sollte das erste Bild innerhalb einer Reihe weiterer sein, für die die Kartons auf dem



9 Kopie nach Michelangelos Karton. Grisaille auf Holz, 77:133 cm. Holkham Hall (Norfolk).  
Wahrscheinlich die Grisaille Aristotile's da San Gallo von 1542

gelieferten Papier nach den vorhandenen flüchtigen Skizzen noch anzufertigen waren. Die Annahme Suters 1937, daß Leonardo mit der Ausführung der Wandmalerei habe beginnen dürfen und tatsächlich begonnen habe, bevor er den Karton für die zu übertragende Komposition völlig fertig gehabt hätte, und daß diese voreilige Inangriffnahme zu nachträglichen Änderungen am Wandbild während der Arbeit und schließlich zu einer unlösbaren Verwirrung geführt habe, ist unhaltbar. Der Karton für das zuerst auszuführende Wandbild, den Kampf um die Standarte, muß im März 1505, als Leonardo seine Arbeit im Saal aufnahm, fertig gewesen sein. Begonnen war er, wie wir wissen, fast ein Jahr vorher, kurz nach Vollendung des Tafelbildes, das ihm als Vorbild diente. Gegenüber dem Tafelbild ist freilich die Komposition des Kartons – wie die Kopie des nach ihm ausgeführten, unvollendet gebliebenen Wandbildes bezeugt (Abb. 1) – leicht verändert worden, am entscheidendsten bei der Gestalt des zweiten Reiters von rechts, die sich nun in ihrer formalen Einbindung und durch ihren stärker auf die Handlung bezogenen Ausdruck der Gruppe der anderen drei überzeugender zuordnet.

B) Von dem Karton des Kampfes um die Standarte gibt die sogenannte Timbal-Kopie eine gute Vorstellung, wie Suter 1929 und 1937 überzeugend dargelegt hat. Richter, der die kleine Tafel 1883, S. 336, bekanntgemacht hat, hat sie in der Sammlung Timbal in Paris gesehen. Er ist der einzige, der vom Augenschein darüber berichtet; er hielt sie für eine italienische Arbeit des 16. Jahrhunderts nach Leonardos Wandbild, das aber, wie Suter bewies, anders aussah; leider sagt er nicht, ob es sich um eine Grisaille handelt, was Suters Deutung als Kopie des Kartons noch bestärken würde. Daß wir in ihr, wie Richter meint, das von Du Fresne 1651, Bl. e verso als Werk Leonardos in den Tuilerien erwähnte Bild

vor uns haben, glaube ich nicht, vermute vielmehr in diesem Leonardos originale Experimentiertafel (vgl. II, Exkurs 2, S. 108). Die Timbal-Kopie war zuletzt im Besitz von Emile Dunan (Larguier 1929, S. 520). Sie ist bekanntgeworden nur durch die von Suter 1930 veröffentlichte alte Fotografie und einen – nach Ausweis dieser Fotografie – sehr zuverlässigen Stich, den Guillaume Haussoulier (1818–1891) etwa 1870 danach machte, (Abb. 2; Bildspiegel: 24,5:29 cm) und auf den 1879 zuerst Milanesi hinwies, der die Vorlage nicht erwähnt (Milanesi – Vasari, ed. Sansoni IV, S. 43).

Ein herausgerissenes Stück des Originalkartons, durch den äußeren Befund einwandfrei als solches ausgewiesen, befindet sich in Oxford (Parker 1956, Nr. 20, 50,5:37,5 cm; Abb. 3). Als Original von Leonardos Hand darf es bei der starken Überarbeitung gewiß nicht gelten, doch hat es als Fragment des Originalkartons für dessen Rekonstruktion auch so einen großen Wert. Die relativen Proportionen nämlich des ganzen Bildes in der Kopie und die absoluten Maße des Fragments im Original ermöglichen eine genaue Berechnung seiner Größe. Suter 1937 ist grundsätzlich so verfahren; da er jedoch seiner Berechnung die Proportionen des Zacchia-Stiches zugrunde legte, der nicht, wie er meinte, das Wandbild in seiner ursprünglichen Größe, sondern, wie oben dargelegt, die Experimentiertafel wiedergibt, kommt er nicht zum richtigen Ergebnis. Unter Zugrundelegung der Timbal-Kopie bzw. der nach ihr gemachten Fotografie oder des nach ihr gemachten Stiches ergeben sich für Leonardos Karton des Kampfes um die Standarte die Ausmaße 4,32:5,16 m. Da dieser Kampf um die Standarte, wie oben (S. 94) ausgeführt, ein in sich abgeschlossenes Bild innerhalb einer größeren Bildreihe sein sollte, ist es nun möglich, auf Grund der Höhe dieses Bildes und auf Grund der Papierlieferung für den gesamten Karton dessen äußerst mögliche Länge zu berechnen; sie betrug etwa 52 m (Dok. III). Auch wenn man annehmen will, daß die Rahmung der Bildfelder schon in den Karton hätte aufgenommen werden sollen, was unwahrscheinlich ist, und wenn sich dadurch bei notwendig größerer Höhe des Streifens dessen Länge verkürzt hätte, würde der Karton Platz geboten haben für eine stattliche Anzahl weiterer Bilder.

5

Das gleiche läßt sich auch für Michelangelos Karton nachweisen. Von der von ihm auf dem Karton ausgeführten Darstellung des Scheinalarms am Vorabend der Schlacht von Cáscina haben wir eine Vorstellung durch die Grisaille in Holkham Hall (Holz, nach meiner eigenen Messung, etwas abweichend von den in der Literatur unterschiedlich angegebenen Maßen: 77:133 cm). Ein 1799 datierter Umrißstich von Harry Crowe und die verständnisvolle Würdigung von Heinrich Füssli 1801, S. 117/121, machten dieses, um 1750, wahrscheinlich in Paris, erworbene Werk zuerst bekannt, das von der Forschung des 19. Jahrhunderts – meist nur auf Grund von Stichen und Fotografien – sehr verschieden beurteilt worden ist hinsichtlich Zuverlässigkeit und Autorschaft. Nach Köhlers Untersuchungen 1907 steht die Zuverlässigkeit dieser Kopie heute außer Zweifel, während drei Zeichnungen, die gelegentlich als flüchtige und unvollständige Kopien des Kartons angesehen sind, aus der Betrachtung ausscheiden dürfen (Dussler 1959, Nr. 499, 581 und 702). Die Zeichnung in der Albertina (Dussler, Nr. 702) konnte Popham 1945 als eine aus der Erinnerung an den

Karton frei zusammengeklitterte Komposition aus einem Skizzenbuch des Pierino del Vaga erweisen (für die es, nebenbei bemerkt, in Leipzig ein wohl aus dem gleichen Skizzenbuch stammendes Gegenstück nach Raphaels Schule von Athen gibt; Abb. Fischel 1928, S. 329, als »italienischer Manierist«).

Was die Vollständigkeit der Kopie betrifft, so gehen die Meinungen auch heute noch auseinander, und zwar deswegen, weil Vasari, der freilich Michelangelos ausgeführten Karton nicht mehr als zusammenhängendes Ganzes gesehen hat, wohl aber einen «*cartonetto*» kannte, den Aristotile da San Gallo danach gemacht hatte und auf sein Drängen 1542 sogar noch einmal in einer Grisaille kopierte, von «*infiniti combattendo a cavallo*» berichtet (Vasari-Frey 1550, S. 58), die auf dem Bilde in Holkham Hall fehlen. Deshalb hat Köhler selbst gemeint, die Kopie in Holkham Hall sei unvollständig, und die meisten Forscher sind seiner Ansicht gefolgt; nur Suter 1937 und Tolnai 1943, S. 213, haben sich eindeutig für ihre Vollständigkeit ausgesprochen.

Die Frage der Autorschaft endlich hängt mit der Frage der Vollständigkeit zusammen. Wenn man das wahrscheinlich in Paris erworbene Bild in Holkham Hall für vollständig hält, so darf man in ihm die genannte Grisaille des Aristotile von 1542 erblicken, die kurz nach ihrer Vollendung in den Besitz Franz' I. gekommen ist. Füssli 1801, S. 119 hat das zuerst getan, wie ich meine, zu Recht. In diesem Fall bleibt dann freilich zu erklären, wieso Vasari auf dem Karton die unendlich vielen kämpfenden Reiter erwähnt.

Das Problem läßt sich nach unseren vorausgehenden Feststellungen über den Karton Leonardos leicht lösen: wie Leonardo sollte auch Michelangelo mehrere Bilder für einen Zyklus malen, von denen auch er nur ein einziges im Karton vollendet hatte, als auch er die Arbeit vorzeitig abbrach: den Scheinalarm, der in Villanis Chronik, Buch XI, Kap. 97, den Bericht der Schlacht von Cáscina einleitet. Dieses allein ausgeführte Bild des großen Kartons hatte Aristotile auf seinem «*Cartonetto*» kopiert. Daß sich die «*infiniti combattendo a cavallo*» auf diesem «*Cartonetto*» befunden hätten, sagt Vasari keineswegs; vielmehr erwähnt er sie nur im Zusammenhang mit dem «*grandissimo cartone*», den Michelangelo begonnen habe und von dem der ausgeführte Scheinalarm nur ein Teil war. Auch bei Villani, dessen Bericht Michelangelos Darstellung zugrundeliegt, ist bei der Episode des Scheinalarms von kämpfenden Reitern nicht die Rede, die hier ja auch nicht am Platz wären. Erst in dem folgenden Bericht der Schlacht, die am nächsten Tag stattfand, ist von ihnen die Rede. So darf man annehmen, daß Michelangelo für ein zweites angrenzendes Bild mit der Darstellung dieser Schlacht die «*infiniti combattendo a cavallo, cominciare la zuffa*» auf seinem Karton schon skizziert hatte. Entwurfszeichnungen solcher Reiterkämpfe von seiner Hand besitzen wir (Dussler 1959, Nr. 170, 190, 191). Ob Vasari die kämpfenden Reiter auf dem Karton nur vom Hörensagen kannte oder noch selbst gesehen hat, läßt sich nach der Art seiner Berichterstattung schwer entscheiden. Für Autopsie spricht seine Angabe über die von Michelangelo angewandte Zeichentechnik, die sich nicht auf den ausgeführten Karton des Scheinalarms beziehen kann, wohl aber auf solche erste Skizzierung eines Kartons. Der Satz lautet «*V'erano ancora molte figure aggruppate et in varie maniere abbozzate, chi contornato di carbone, chi disegnato di tratti e chi sfumato e con biacca lumeggiato . . .*» (Vasari-Frey 1550, S. 58). Ein erstes Bild des Kartons also ausgeführt, ein zweites nur begonnen, so würde sich der anscheinend

unvereinbare Widerspruch zwischen Kopie und Beschreibung von Michelangelos Karton lösen.

Die Größe des ausgeführten Kartons mit dem Scheinalarm können wir ermitteln, wenn wir – dem Verfahren von Suter 1937 folgend – der Kopie in Holkham Hall die für Leonardos Karton des Reiterkampfes errechenbare Höhe von 4,32 m zugrunde legen. Da bei dieser gleichen Höhe die Figuren Michelangelos und die Leonardos gleichermaßen überlebensgroß wären und da im Inventar Turin 1635, S. 62, Nr. 696, 697 Michelangelos Figuren auf zwei damals noch erhaltenen Originalfragmenten seines Kartons ausdrücklich als *«più grandi del naturale»* bezeugt sind, darf diese Höhe der Bilder nun als doppelt und dreifach gesichert gelten. Bei gleicher Höhe mit dem Karton Leonardos ergibt sich für Michelangelos Karton aber eine größere Breite: 4,32:7,46 m gegenüber 4,32:5,16 m bei Leonardo.

Wie für Leonardo läßt sich endlich auch für Michelangelo auf Grund von Bildhöhe und Papierlieferung die äußerst mögliche Länge des Gesamtkartons errechnen. Sie betrug 23,5 m, also weniger als die Hälfte von Leonardos Gesamtkarton (vgl. Dok. VIII C 1).

6

Für die auffällende Tatsache, daß Leonardos Karton mehr als doppelt so lang war wie derjenige Michelangelos, sind zwei Erklärungen möglich:

A) Im Herbst 1503 war zunächst daran gedacht, Leonardo allein den Auftrag für die Ausmalung des ganzen Saales zu geben. Vasaris Mitteilung kann dahin verstanden werden: *«e ragionavasi per tutto di fargli fare qualche opera notabile e grande, donde il pubblico fusse ornato e onorato di tanto ingegno . . . E tra i gonfalonieri e i cittadini grandi si praticò, che essendosi fatta di nuovo la gran sala del Consiglio . . . la quale finita con grande prestezza, fu per decreto pubblico ordinato che a Lionardo fussi dato a dipignere qualche opera bella: e così da Piero Soderini, gonfaloniere allora di giustizia, gli fu allogata la detta sala . . .»* (Vasari 1550, S. 571–72; Vasari-Milanesi 1568, IV, S. 41).

Nach der Länge des Kartons müßte man dann schließen, daß Leonardo – wie später Vasari – an jeder Längswand drei Bilder vorgesehen hätte: ein etwa quadratisches Mittelfeld (auf der einen Wand der Kampf um die Standarte!), flankiert von zwei längsrechteckigen Feldern.

Die Vereinbarung vom 4. v. 1504 läßt deutlich werden, daß die Auftraggeber unwillig waren über die langsamen Fortschritte, die Leonardos Arbeit am Karton inzwischen gemacht hatte (Dok. IV). Vielleicht entschloß man sich daraufhin, im Herbst 1504, den Auftrag zu teilen und dem jungen Michelangelo *«la metà della sala»* oder *«l'altra facciata»* zu geben (Dok. X). Das genaue Datum des Auftrags an Michelangelo ist nicht bekannt (Worauf die Angabe: 29. VII. 1504 bei Schottmüller 1928, S. 30, Anm. 54, beruht, war nicht festzustellen).

Michelangelo würde nun also 3 der 6 von Leonardo vorgesehenen Bilder übernommen haben, wofür bei gleichem Format wie bei Leonardo die Länge des ihm zugewiesenen Kartons gut ausgereicht hätte. Der Scheinalarm hätte dabei seinen Platz links vom kleineren Mittelbild haben müssen.



10 Florenz, Palazzo della Signoria, Saal des Großen Rates, begonnen 1496, umgestaltet 1558 ff.

B) Leonardo erhielt von Anfang an die ca. 62 m lange Ostwand zugewiesen, die von nur zwei Fenstern durchbrochen war, Michelangelo die ca. 52 m lange Westwand, die von vier Fenstern durchbrochen war, und an der sich außerdem der mit Stufen und Mensa mindestens 7 m hohe Altarbau befand.

In diesem Falle hätten sich zwischen Sockel und Gebälk, von Fenstern bzw. Altar unterbrochen und gegliedert, zwei die ganze Wandbreite einnehmende Zyklen mit einer unterschiedlichen Anzahl unterschiedlich breiter Bildfelder gegenübergestellt.

7

Diese Vorschläge zu einer Rekonstruktion des für den großen Ratssaal geplanten Bildschmuckes, die sich aus den beiden Hauptergebnissen unserer Revision (Experimentier- tafel und Kartongröße) zwangsläufig ergeben haben, lassen sich nun noch durch weitere Argumente stützen, A) durch Quellenaussagen, B) durch Analogien.

A) Die Äußerungen der drei Schriftsteller des 16. Jahrhunderts, die hier in Betracht kommen, gehen von der Tatsache eines geplanten umfangreichen Bildzyklus wie von etwas ganz Selbstverständlichem aus.

Vasari schreibt im Leben Cronacas, man müsse einige Mängel des von diesem errichteten großen Saals entschuldigen, weil mit der Fertigstellung gedrängt wurde *«come volleno*

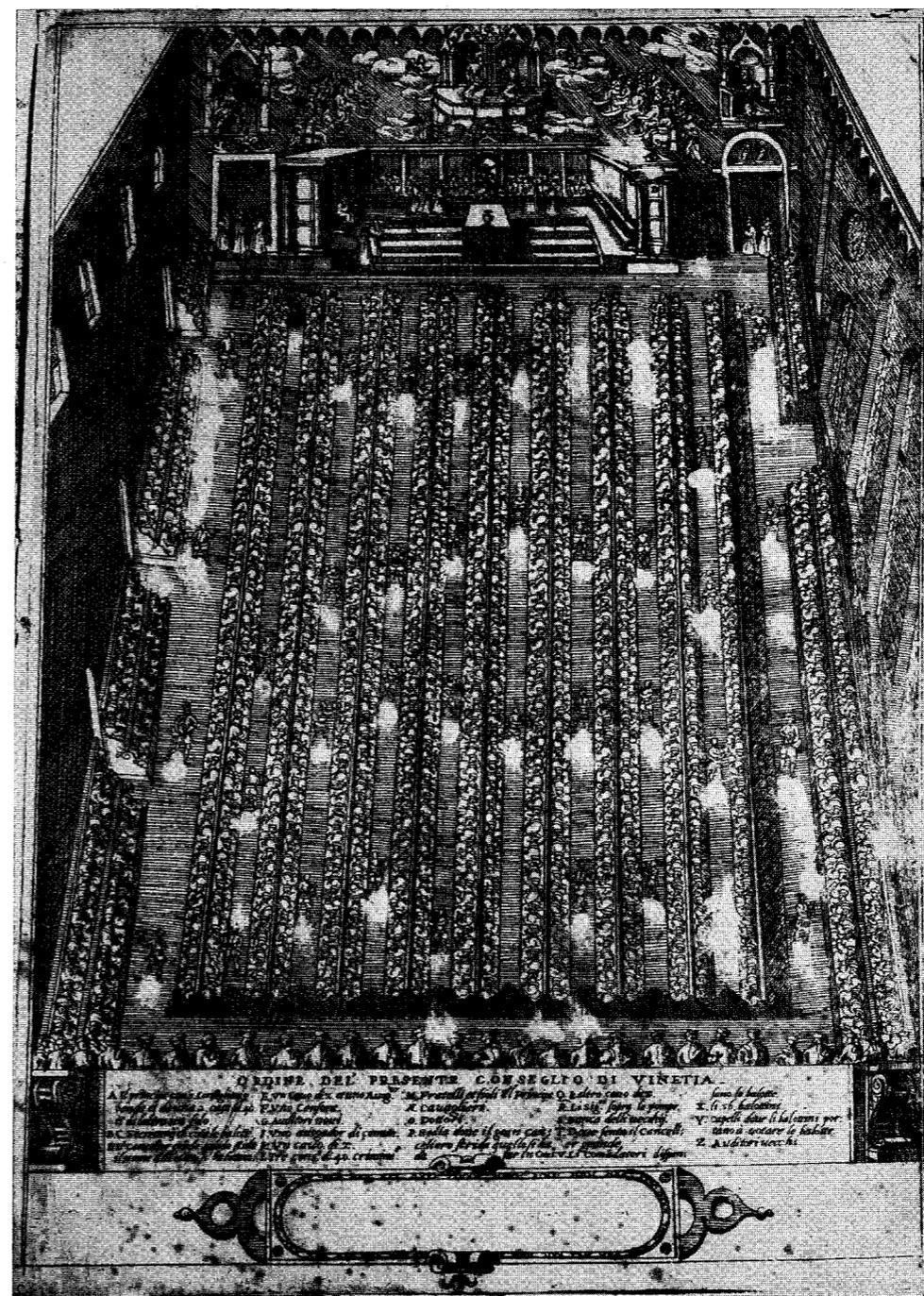
*i cittadini con animo d'ornarla, col tempo, di pitture»* (Vas.-Mil. 1568, IV, S. 451). Das klingt nach einem großen langfristigen Arbeitsprogramm, bei dessen Ausführung die Wände nach und nach mit mehreren Bildern bedeckt werden sollten.

Was die beiden Zyklen darstellen sollten, erfahren wir ebenfalls durch Vasari, der das eine Mal vom Magliabechianus, das andere Mal von Condivi bestätigt wird. Leonardo sollte demnach malen *«la storia di Niccolò Piccinino»* (Vasari 1550, S. 572; Vasari-Milanesi 1568, IV, S. 41) oder, wie es der Magliabechianus ausdrückt, *«la guerra de' Fiorentinj, quando ruppono a Anghiari Niccolò Piccinino»* (Dok. I A b), Michelangelo *«la guerra di Pisa»* (Vasari-Frey 1550, 1568, S. 56, 57) oder wie es Condivi, S. 76, ausdrückt: *«la guerra tra Fiorenza et Pisa e i molti et vari accidenti, occorsi in essa»*. Besonders diese letzte Äußerung Condivis läßt wieder auf einen aus mehreren Bildern bestehenden Zyklus schließen.

Welche Darstellungen an den beiden Längswänden im einzelnen möglich waren, erfahren wir für die *«guerra di Pisa»* aus Villani, Buch X, Kap. 97, das mit der Episode des Scheinalarms wie mit einem Satyrspiel beginnt und aus dem das Michelangelo übergebene Bildprogramm auch für die darzustellenden Hauptszenen bezogen sein wird, für die *«storia di Niccolò Piccinino»* aus Gino Capponi und Macchiavelli (vgl. dazu Cederlöf 1959). Im letzten Falle können wir sogar eine Vorstellung gewinnen vom Bildprogramm selbst, das den Künstlern auf Grund der genannten Chronisten geliefert worden sein muß. Amoretti 1804, S. 95, hat die Eintragung in Leonardos Codex Atlanticus, Fol. 76, veröffentlicht, die nach und nach verschiedene Episoden aus der *«storia de Niccolò Piccinino»* aufzählt, die hätten dargestellt werden können oder sollen, dabei freilich nicht den Kampf um die Standarte, über den Capponi berichtet (vgl. auch Richter 1883, S. 348, Nr. 669). Die Einführung mit: *«di poi si faccia . . .»* und das kurz darauf folgende erneute *«di poi»* lassen deutlich erkennen, daß hier gleichsam *«tituli»* für verschiedene Bilder genannt sind, die nebeneinander dargestellt werden sollten.

Neben den Schriftquellen – sekundären und primären – bezeugen aber vor allem die Bildquellen, daß nicht zwei große Riesentableaux geplant waren, sondern mehrere kleinere Bilder.

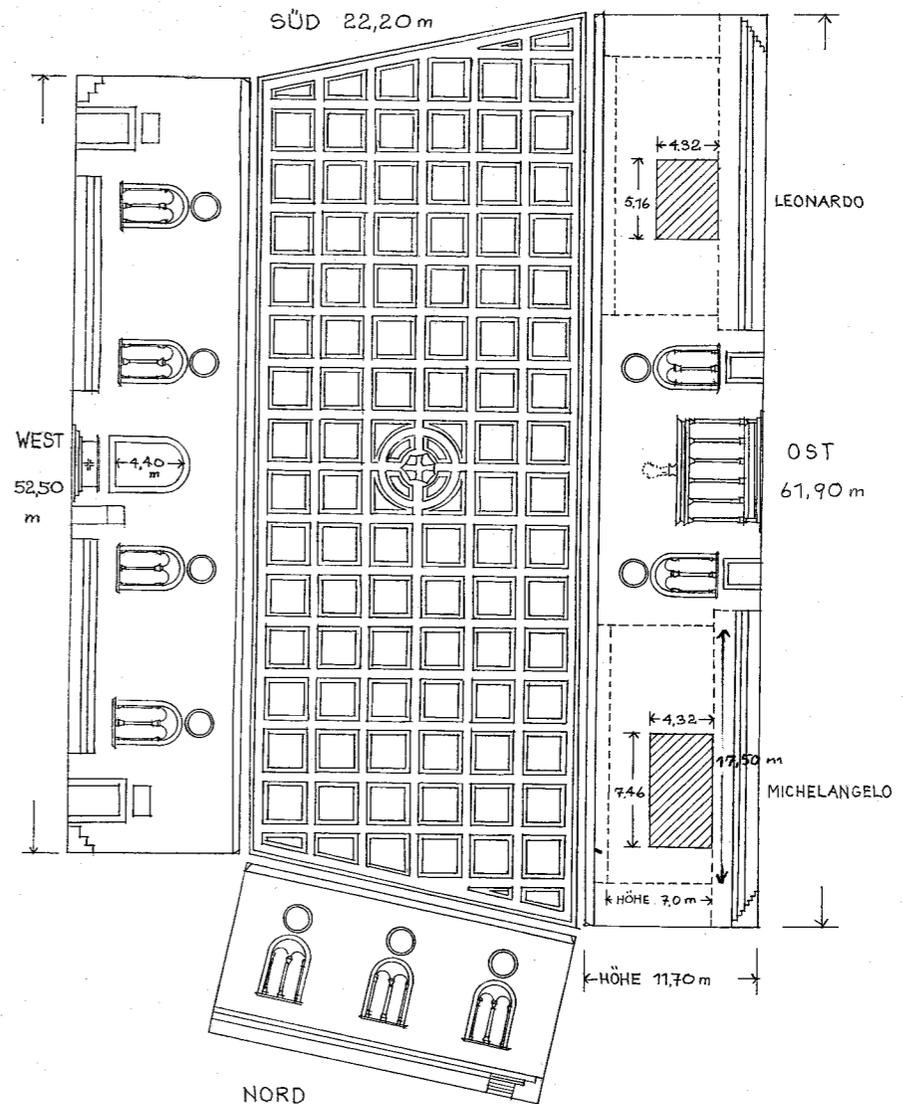
Daß Leonardos Kampf um die Standarte eine völlig in sich abgeschlossene Bildkomposition ist, haben Dvořák 1927, S. 187 ff., und Heydenreich 1954, S. 49 ff., meisterhaft und überzeugend dargelegt; das Gleiche läßt sich aber auch für Michelangelos Scheinalarm sagen, dem im Allgemeinen nur deshalb keine Gerechtigkeit widerfährt, weil die völlig entgegengesetzte Aufgabe verkannt wird. Weder bleibt »Michelangelos Bild anekdotische Schilderung« (Heydenreich 1954, S. 53), noch wollte der Künstler zeigen, »daß das Gegenständliche gleichgültig sei gegenüber dem, was ihn künstlerisch beschäftigte« (Dvořák 1929, S. 13). Der von Villani beschriebene Gegenstand – die Verwirrung, die ein Alarmruf unter den badenden Soldaten hervorruft – ist vielmehr völlig in der sichtbaren künstlerischen Form aufgegangen. Die von Villani namentlich genannten Protagonisten sind an entscheidender Stelle erkennbar: der bettlägerige Feldherr Malatesta, der seine Aufgabe vernachlässigt hatte, aus dem Schlaf aufgeschreckt inmitten seiner Mannschaft, der durch seinen Alarmruf zur Wachsamkeit mahnende Manno Donati, als einziger gewappnet und als einziger in einer entschiedenen Bewegungsrichtung nach außen stürmend, rechts oben am Rande des Figurenknäuels, dessen noch unentschiedenen, richtungslosen Aufruhr er, von



11, Venedig, Dogenpalast, Saal des Großen Rates vor Brand von 1577; Stich von Paolo Forlani vor 1566; Venedig, Museo Correr

außen kommend, verursachte. In der komplizierten Verschränkung weniger stark bewegter Gestalten, die die Energie größerer Massen verkörpern, ist Michelangelos Komposition derjenigen Leonardos verwandt; beide geben das Wesentliche der Handlung in einer verdichteten Form, die das besondere geschichtliche Ereignis in ein allgemeingültiges, gleichnishaftes Zeichen verwandelt: stärkste Aufsplitterung hier als Bild des Alarms, stärkste Zusammenballung dort als Bild des Kampfgemenges. Aus solchem Gegensatz der Bildgegenstände erklärt sich dann bei grundsätzlicher Verwandtschaft der Auffassung und der künstlerischen Mittel deren unterschiedliche Verwendung zum Bildaufbau. Michelangelo läßt seine Gestalten in zentrifugaler Bewegung um eine leere Bildmitte wie ein Rad um seine Nabe rotieren, Leonardo konzentriert sie in zentripetaler Bewegung zum Mittelpunkt des Bildes, der von stärkster Aktion erfüllt ist. So wie Heydenreich bei Leonardos Komposition von »implosiven« Kräften gesprochen hat, kann man bei Michelangelos Komposition von explosiven Kräften sprechen. In dieser seiner von der Aufgabe her bedingten und sinnvollen Andersartigkeit ist aber das Bild der Badenden ein ebenso geschlossener Organismus wie das Bild des Kampfes um die Standarte. Hier wie dort ist gleichermaßen unwahrscheinlich, daß wir nur unvollständige Teile riesiger Kompositionen – und seien es auch deren Kernstücke – vor uns haben; die Bilder selbst vielmehr bestätigen als die beredtesten Zeugen unsere mit anderen Argumenten begründete These, daß für den Schmuck des großen Saales Bildzyklen vorgesehen waren.

B) Für in einem Streifen an den Wänden verlaufende Zyklen mit mehreren Bildfeldern kleineren – und auch verschieden breiten – Formats sprechen endlich die Ausmalungen vergleichbarer Säle mit »storie« im späten 15. und frühen 16. Jahrhundert. Es mag genügen auf Venedig zu verweisen, auf die Scuole mit ihren »telerei«, besonders aber auf den großen, nach 1340 errichteten Ratssaal des Dogenpalastes, der ja bekanntlich – wie auch Wilde 1944 dargelegt hat – in Anlage, Ausmaßen und Einrichtung – mit gewissen ortsbedingten Abweichungen – dem großen Ratssaal in Florenz als Vorbild gedient hat, genau so wie Verfassung und Regierungsform der Venezianischen Republik mit dem Dux an der Spitze das erklärte Vorbild der neugegründeten Florentinischen Republik gewesen sind. Auch im großen Ratssaal in Venedig, dessen Zustand vor dem Brande von 1577 uns durch die 1566 veröffentlichte etwas summarische Ansicht Forlanis bekannt ist (Abb. 11), zogen sich um die in der Mitte freistehenden Bänke an den Wänden zwei übereinander gestaffelte Sitzreihen hin. Der Altar befand sich im Unterschied zu Florenz, wo er seinen Platz gegenüber dem Sitz des Dux (oder Gonfaloniere) in der Mitte der einen (westlichen) Längswand hatte, von jeher an der einen (östlichen) Schmalwand, unterhalb des Paradiesfreskos von Guariento. Der Sitz des Dux dagegen, der im 16. Jahrhundert hinter dem Altar stand, soll – laut Sansovino 1581, f. 124 recto – auch in Venedig ursprünglich an der einen (nördlichen) Längswand gestanden haben (*«Il qual trono si legge, che era altre volte nel mezzo dove sono hora le due finestre che guardano in corte»*). Über der Täfelung der Wände zog sich an drei Seiten ein Bildzyklus hin mit Darstellungen aus dem Streit zwischen Alexander III. und Barbarossa, in dem Venedig sich nachträglich zu seinem Ruhm eine entscheidende Vermittlerrolle zuerkannt hatte. Dieser Zyklus, im späten 14. Jht. begonnen, war ein erstes Mal seit 1409, ein zweites Mal seit 1479 durchgreifend erneuert worden. Auf dem Stich Forlanis ist er



12 Rekonstruktion des großen Ratssaales in Florenz nach Wilde. Blick gegen die Decke und die in Deckenebene hochgeklappten Wände

nicht zu erkennen, doch sind wir durch die Forschungen Wickhoffs 1883 – die in einigen Punkten zu berichtigen sind (vgl. Degenhart 1940, S. 25 ff. und Grassi 1953, S. 18) – über seine Anordnung gut unterrichtet. 21 Bildfelder gleicher Höhe, aber unterschiedlicher Breite befanden sich zwischen der Täfelung und einem fortlaufenden Fries mit Dogenbildnissen unterhalb des Gebälkes. An der südlichen Längs- und der westlichen Schmalwand waren die Felder durch Fenster getrennt. Die Annahme liegt nahe, ja, drängt sich unabweislich auf, daß der große Ratssaal in Venedig nicht nur in seiner architektonischen Gestalt-

tung und seiner Einrichtung, sondern auch in dieser Anordnung seines Bildschmuckes dem großen Ratssaal in Florenz als Vorbild gedient haben wird; auch hier ergaben sich dabei zwangsläufig gewisse Abweichungen, bedingt durch die räumlichen Gegebenheiten einerseits, durch das gestellte Thema andererseits: nicht ein einziger Zyklus an drei Wänden umlaufend, sondern zwei Zyklen an den Längswänden gegenübergestellt. Schließlich darf aus der Tatsache, daß bei Erneuerung des großen Saals in Venedig nach dem Brand von 1577 Anzahl und Anordnung der Bildfelder grundsätzlich beibehalten wurden, vielleicht gefolgert werden, daß auch Vasari bei der Erneuerung des großen Saals nach 1558 (Abb. 10) für sein aktualisiertes Bildprogramm Anzahl und Anordnung der Felder beibehielt, wie sie Leonardo und Michelangelo am Anfang des Jahrhunderts für ihre Darstellungen vorgesehen hatten. In diesem Falle würde die erste der beiden von uns oben (S. 98) auf Grund der Papierlieferungen erwogenen Rekonstruktionsmöglichkeiten – drei Bilder an jeder Wand – eine weitere Stütze erhalten.

8

Zu dem Versuch einer genaueren Rekonstruktion der Ausmalung des großen Saales, wie sie Leonardo und Michelangelo begonnen oder doch geplant hatten, fehlen zur Zeit noch wichtige Unterlagen. Möglich ist er nur im Rahmen eines Rekonstruktionsversuches für den ganzen Saal mitsamt seiner Einrichtung. Zu einem solchen hat Wilde 1944 auf Grund der ihm zugänglichen Unterlagen den Weg gewiesen. Sein Rekonstruktionsversuch, schematisch veranschaulicht (Abb. 12), enthält eine Reihe von Irrtümern und eingestandenen und uneingestandenen Unsicherheiten. Ich führe sie auf, um einer zuverlässigeren Rekonstruktion den Weg zu ebnet:

A) Irrtümer

- a) Die »ringhiera«, d. h. das an den Wänden umlaufende Podest für die Sitzreihen allein, nicht aber einschließlich der unteren Sitzreihe, wie Wilde, S. 73 annimmt, war nach Vasari (-Milanesi 1568, IV, S. 450) 3 Braccia (= ca. 1,75 m) breit und hoch. Diese beträchtliche, aber der Größe des Saals durchaus angemessene Höhe wird bestätigt durch die Angabe über große Stufen (»scaglioni«), die zu diesem Podest hinaufführten. Nach Vasari (-Milanesi 1568, IV, S. 451) waren es sechs – von je ca. 29 cm Höhe also. Die Zahlung vom 21. III. 1497 (Frey 1909, Nr. 40) lautet für acht »ischiaglioni«, wobei vermutlich zwei weitere einbegriffen sind, die von der unteren zur oberen Sitzreihe führten. Diese Sitzreihen auf dem Podest mitsamt der Rücktäfelung müssen demnach höher an die Wand hinaufgereicht haben als Wilde annimmt, vermutlich ca. 4 bis 4,5 m. Erst darüber konnten die Bildfelder ansetzen.
- b) Auf Grund des laut Frey 1909, Nr. 28 gezahlten Arbeitslohnes von 42 soldi für eine Elle (braccio = 58,4 cm) nimmt Wilde, S. 71 ein einfaches Gebälk von ca. 1/2 Elle Tiefe und 1 Elle Höhe an. Das ist zu dürftig für einen Saal mit diesen Ausmaßen; außerdem aber ist der reine Arbeitslohn von 42 soldi pro Elle – das Holz war extra bezahlt worden (Frey 1909, Nr. 22) – ja auch recht ansehnlich; er entspricht dem Lohn eines Maurermeisters für 2 1/2 Tagewerke (Frey 1909, Nr. 170) oder dem eines Malers, der Leonardo bei seinem Wandbild half, für 2 Tagewerke (Frey 1909, Nr. 222); und endlich spricht die Bezeichnung »Cornicione« für ein stattliches Gebälk, wie es den Riesenausmaßen des Saales angemessen

war. Ich würde eine Höhe von 2 bis 3 Ellen annehmen, also ca. 1,20 bis 1,80 m. Bei einer Höhe von 4,50 m. für Podest und Täfelung und 1,80 m für das Gebälk bliebe bei der errechenbaren Gesamthöhe der Wand von 11,70 m, eine Höhe von 5,40 m für die dazwischenliegende Fläche; von dieser wären nach unserer Berechnung 4,32 m, durch die Bildfelder beansprucht worden.

c) In der Westwand des Saales nimmt Wilde, S. 72 zwei Türen an. Nach Urkunden und Beschreibungen gab es aber nur eine einzige und zwar an der Nordseite, wo ein »andito« (Korridor) oder »ricetto« (Vorraum) die Verbindung herstellte zur Sala dei Dugento im alten Palast, in deren Ostwand 1496 ein Türdurchbruch zu diesem »andito« hin gemacht wurde (Frey 1909, Nr. 18; Landucci 1516, S. 216); zu ihm führte auch die 1510 von Cronaca errichtete Treppe, die der später von Vasari im Süden errichteten Treppe gegenüber lag (»dirimpetto«, Vasari-Milanesi 1568, IV, S. 451 und V, S. 351). Eine Urkunde von 13. I. 1498 erwähnt zwei Gänge im Saal »ab porta palatii usque ad altare et ad residentiam dominorum« (Frey 1909, Nr. 59); Wilde, S. 68 überträgt, da er zwei Türen annimmt, den Singular fälschlich in den Plural: "the passages leading from the entrance-doors to the centre of the hall"; es heißt jedoch eindeutig: zwei Gänge, die von der Tür des Palastes bis zum Altar (an der gleichen Westwand in der Mitte) und (von dort quer durch den Saal) zum Sitz der Domini führen. Auch die Zahlung vom 30. VI. 1504 an einen Zimmermann »per una sogla alla porta della sala del consiglio« setzt als selbstverständlich eine einzige Tür im Saal voraus (Frey 1909, Nr. 176).

d) In der Mitte der Ostwand nimmt Wilde, S. 73, zu Seiten des Sitzes der Domini zwei weitere Türen an, die in die von Vasari (-Milanesi 1568, IV, S. 450) erwähnten Räume des »Specchio« und »Segreto« führten, die sich Wilde also als im Osten angrenzende Zimmer vorstellt. Das ist falsch. »Specchio« und »Segreto« – für den Wahlvorgang benötigte Räume – befanden sich vielmehr, genau wie im großen Saal des Dogenpalastes (Abb. 11) in den seitlich vom Gonfaloniersitz in den Saal vorspringenden hölzernen Flügelbauten, den in den Urkunden mehrfach genannten »aliette« (Frey 1909, Nr. 70, 77, 95); und so werden die beiden als »porticciuli segreti« bezeichneten Türen, wenn wirklich sie, was keineswegs sicher ist, zu diesen Räumen geführt haben, entgegen Wildes Annahme klein und unscheinbar gewesen sein (Frey 1909, Nr. 59).

B) Unsicherheiten

Von den zahlreichen, Wilde selbst bewußten, aber in der einprägsamen zeichnerischen Darstellung nicht zum Ausdruck kommenden Unsicherheiten seiner Rekonstruktion nenne ich hier nur Form, Größe und Platz der Fenster an den Längswänden, da sie für die Rekonstruktion der Wandbilder von Bedeutung sind. Nach Vasari (-Milanesi 1568, IV, S. 450) waren es 2 in Mitte der Ostwand und 4, über deren Anordnung nichts gesagt wird, in der Westwand. Wilde, S. 72 rekonstruiert ihre Form und Größe in Analogie zu den 3 noch erkennbaren Fenstern der Nordwand als große rundbogige Biforen mit Oculi darüber und nimmt für sie die gleiche Höhe über dem Fußboden an; die 2 Fenster der Ostwand placiert er neben den Gonfaloniersitz über die hier fälschlich von ihm angenommenen Türen (vgl. oben A d), die 4 Fenster der Westwand symmetrisch zu Seiten des Altars in gleichen Abständen voneinander.

Nun sagt Vasari, daß die Fenster in den Längswänden nachträglich eingebrochen wurden, als alles fertig war, um mehr Licht zu bringen, daß es aber nicht viel nützte (*«ma finito il tutto, riuscendo loro questa sala . . . cieca di lumi . . . cercarono, ma non giovò molto l'aiutarla col fare dalla parte di levante due finestre nel mezzo della sala, e quattro dalla banda di ponente»*, Vasari-Milanesi 1568, IV, S. 450). Wenn die nachträglich eingebrochenen Fenster nicht viel nützten – und Vasari konnte hier ja vom Augenschein urteilen – so werden sie kaum so groß gewesen sein wie die von Wilde angenommenen, die den Raum wohl hinreichend erhellt hätten; man möchte sie sich also mit Weinberger 1945, S. 72 kleiner und einfacher vorstellen, vielleicht unterhalb des Gebälks über den geplanten Wandbildern genau wie in Vasaris späterer Umgestaltung des von ihm höher gemachten Saales (Abb. 10).

Auch der von Wilde, S. 71, angenommene Zeitpunkt des nachträglichen Durchbruchs, Mai 1496, ist unsicher. Zwar war der Saal, der schon ab Februar 1496 in unfertigem Zustand benutzt wurde, am 11. V. mit der Pflasterung des Fußbodens fertiggestellt (Landucci 1516, S. 126 und 131), doch kann die urkundliche Nachricht vom 20. V. über den Sturz eines Steinmetzen aus einem Fenster des großen Saals auf das Pflaster der Dogana, die sich gegen Westen im Erdgeschoß befand (Frey 1909, Nr. 27), nicht mit Sicherheit dahin interpretiert werden, daß damals bereits die Fenster in der Westmauer in Arbeit waren; der Sturz auf das Pflaster der Dogana könnte ebensogut aus dem westlichen Nordfenster erfolgt sein. Mit Sicherheit ist von der Arbeit an den westlichen Fenstern erst im Frühjahr 1504 die Rede. Am 30. VI. erfolgt die Zahlung an einen Tischler für geleistete Arbeiten, darunter *«per segare 4 finestre della sala del consiglio grande dalla parte di dogana»* (Frey 1909, Nr. 176). Nimmt man mit Wilde an, daß die Fenster bereits 1496 eingebrochen wurden, so hätte ihr Verschluß durch Rahmen also 5 Jahre auf sich warten lassen, was schwer vorstellbar ist. Auch die *«sei sportegli fatti nelle finestre della sala del consiglio»*, die am 28. II. 1504 bezahlt wurden (Frey 1909, Nr. 167), könnten für die 6 nachträglich eingebrochenen Fenster gemacht worden sein; freilich ebensogut für die 6 Fenster der Schmalwände.

Es wäre zu wünschen, daß durch Untersuchungen am Bau Form, Größe und Platz der 6 nachträglich eingebrochenen – unter Vasari vermauerten – Fenster festgestellt würden; damit wäre einer der wichtigsten Anhaltspunkte für die mögliche Größe und Anordnung der Wandbilder gewonnen.

Solange wir für die Rekonstruktion des großen Saals noch weitgehend auf Vermutungen angewiesen sind, können wir über das hier auf Grund der Revision der Bild- und Schriftquellen erzielte Ergebnis wohl nicht hinauskommen.

## TEIL II

### Exkurs

#### Die Zeichnungen von Raphael und Rubens nach Leonardos Kampf um die Standarte

##### I

Die kleine Zeichnung, die der junge Raphael nach Leonardos Reitergruppe gemacht hat und die sich auf einem Skizzenblatt von 1504/05 in Oxford befindet (Parker 1956, Nr. 535; 21,1:27,4 cm; Abb. 4 Ausschnitt: 9,1:10 cm) gibt nach der Meinung von Suter 1937 Leonardos im Frühjahr 1504 begonnenen Karton in einer bestimmten Phase seiner wechselvollen Entstehung wieder. Sie diente Suter zum Beweis seiner These, daß Leonardo mit der Ausführung des Wandbildes begonnen habe, bevor die Komposition auf dem Karton geklärt und abgeschlossen gewesen sei.

Die neue Bestimmung des Stiches von Zacchia (Abb. 5) als Kopie von Leonardos Experimentiertafel und die Möglichkeit von deren fester Datierung in die ersten Monate des Jahres 1504 (vgl. Text S. 90 und Dok. II) widerlegt Suters Annahme. Raphaels Vorlage kann vielmehr nur eine frühe Zeichnung gewesen sein, die nicht nur vor dem Karton, sondern auch noch vor der Experimentiertafel entstanden sein muß, also wohl im Spätjahr 1503. Das Motiv des nach unten eingewinkelten linken Armes beim linken Reiter und die gerade verlaufende Fahnenstange erscheinen bereits in der Experimentiertafel verändert und sind in dieser veränderten Form in den Karton übernommen worden. Raphaels Skizze der Reitergruppe wird also nach einem verlorenen Entwurf Leonardos gemacht worden sein; darauf deutet auch das über ihr sichtbare vom Rücken gesehene Pferd, das nach einem Studienblatt Leonardos in Windsor kopiert ist (Popham 1946, Nr. 201), worauf als erster Geymüller 1886, S. 160 hinwies. Die Vermutung von Fischel 1928, S. 215, daß Raphael »unmittelbare Kenntnis von Handzeichnungen Leonardos« gehabt habe, bestätigt sich also. Einstweilen dürfen wir die von Raphael kopierte Zeichnung Leonardos als dessen »prima idea« ansehen, der die noch tastenden Entwurfszeichnungen in London, Windsor und Venedig vorausgegangen sind, auf die hier ebensowenig einzugehen ist wie auf die Detailzeichnungen für den Karton in Budapest.

##### 2

Die 1852 vom Louvre erworbene Zeichnung von Rubens (Lugt 1949, Nr. 1084; 45,2:63,7 cm; Abb. 7), nach der Gerard Edelinck (1640–1707) einen originalgroßen Stich machte (Wijngaert 1940, Nr. 170), wurde von Suter 1930 eingehend analysiert; nach ihm sind drei Zustände zu unterscheiden:

- 1) ohne die seitlichen Anstückungen und ohne die späteren Überarbeitungen; zu datieren nach Rückkehr aus Italien, ca. 1609/10
- 2) Anstückung und eigenhändige Überarbeitung; zu datieren ca. 1615
- 3) weitere Überarbeitung von fremder Hand; zu datieren nach dem Stich Edelincks, vielleicht erst 18. Jahrhundert.

Dieser Befund – von Held 1959, Nr. 161 zu Unrecht bestritten – wird bestätigt durch zwei Schülerrepliken, die den ersten Zustand von Rubens' Zeichnung in Originalgröße wiedergeben:

a) Slg. E. Reynaud, Paris, veröffentlicht von Languier 1929, S. 518, als italienische Kopie des 16. Jahrhunderts nach Leonardo. Bestimmung auf den Rubenskreis durch Lugt 1949, Nr. 1084: Rubens?

b) Slg. Königin Juliana der Niederlande (Abb. 8). Veröffentlicht von Regteren-Altena 1940 als Original von Rubens nach dem Karton Leonardos, zeitlich anzusetzen vor dem Blatte im Louvre. Bezweifelt von Lugt 1949, Nr. 1084: Deodat del Monte?

Beide Repliken helfen uns, den ersten Zustand der Louvre-Zeichnung klarer zu erkennen als es beim Original möglich ist.

In diesem zu rekonstruierenden ersten Zustand stellt das Louvre-Blatt wie in unserem Text ausgeführt (I, S. 91), eine Nachzeichnung nach Leonardos Experimentiertafel vom Frühjahr 1504 dar, die Rubens in gerahmtem Zustand gesehen haben muß. Wo er sie gesehen und gezeichnet hat, läßt sich mit Sicherheit nicht bestimmen. Am ehesten, sollte man denken, in Italien während seines Aufenthaltes 1600–1608. Wenn Leonardos Bild sich damals immer noch in Florenz befunden hat, wo es entstanden ist, so könnte es Rubens im Oktober 1600 während seines Aufenthaltes anlässlich der Vermählung Marias von Medici oder aber im März 1603 auf dem Wege nach Spanien gezeichnet haben (vgl. zu den Daten Evers 1944, S. 12, 18). Angesichts der 1603 in Valladolid entstandenen Reiterstudie für das Bildnis des Herzogs von Lerma (Held, 1950, Nr. 71) scheint mit dieser frühe Datierung – die auch Müller Hofstede 1964 auf Grund einer von ihm Rubens zugeschriebenen und um 1602 datierten Bekehrung Pauli annimmt – durchaus möglich zu sein.

Rooses 1892, S. 206/07, Nr. 1395, vermutete, daß die Louvre-Zeichnung nach einem Originalbild Leonardos entstanden sein könnte, das sich nach Du Fresne 1651, Bl. *ē verso* im Besitze des französischen Königshauses befand; der Passus bei Du Fresne lautet *«... quel quadro che si vede qui a Parigi . . . in una stanza del palazzo reale delle Tuilleries . . . nel quale sono dipinti due cavalieri in atto di togliere per forza a due altri una bandiera: il qual gruppo faceva parte d'una opera maggiore, cioè del cartone ch'egli fece per la sala del palazzo di Fiorenza come di sotto si dirà, ma per la sua bellezza fu da lui dipinto in picciolo volume con gusto et amore incredibile.»* Sollte dieses Bild in den Tuileries die Experimentiertafel gewesen sein? Dagegen scheint zunächst zu sprechen, daß es bei Du Fresne heißt, die Reitergruppe sei *«dipinto in picciolo volume»*, während die Experimentiertafel, nach der Holzlieferung zu urteilen, ein großes Bild gewesen sein muß (Dok. II). Aber im Zusammenhang seines Textes muß Du Fresnes Mitteilung ja keineswegs bedeuten, daß es sich bei der Reitergruppe um ein kleines Bild gehandelt hat, mit größerer Wahrscheinlichkeit besagt sie nur, daß die darauf dargestellte Gruppe im Vergleich zu der Gruppe auf dem großen Karton Leonardos in kleinerem Maßstab ausgeführt war. Von hier aus brauchen also keine Bedenken bestehen gegen die Identifizierung. Und vieles spricht dafür, daß Leonardos Tafel nach Frankreich gekommen ist. Vor 1540 kann das allerdings nicht geschehen sein, da Zacchia sie frühestens in diesem Jahr noch in Florenz kopiert hat (vgl. Text S. 91); sie kann also nicht zu den Werken gehört haben, die Leonardo in seine neue Heimat mitgenommen hat. Kurz nach 1540 aber könnte

sie durchaus noch von Leonardos königlichem Gönner Franz I. erworben worden sein, der ja in seinen letzten Lebensjahren durch Giovio auch das »Gegenstück« erhielt, freilich als Kopie, die Grisaille nämlich, die Aristotile da San Gallo auf Drängen Vasaris 1542 nach seiner ersten Kopie von Michelangelos Karton angefertigt hatte (Vasari-Frey 1568, S. 378 bis 379). Und in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts gibt es bei den mannigfaltigen Beziehungen zwischen dem französischen Königshaus und Italien der Möglichkeiten des Erwerbs die Fülle. Aber diese Möglichkeiten bestehen ebenso in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts – und auch für einen Zeitpunkt, an dem die Zeichnung nach der Tafel, das heißt die erste Fassung des Louvre-Blattes, längst von Rubens gemacht worden war. Schon im frühen 18. Jahrhundert scheinen sowohl die Tafel Leonardos wie die Grisaille nach Michelangelo aus den königlichen Sammlungen verschwunden zu sein. Engerand 1899 hat sie in den von ihm veröffentlichten bzw. konsultierten Inventaren von Bailly (1709, 1710), Lepicié (1752) u. a. nicht mehr feststellen können.

Die Louvre-Zeichnung ihrerseits muß sich spätestens am Ende des 17. Jahrhunderts – also schon in ihrer zweiten erweiterten, von Rubens selbst überarbeiteten Fassung – in Paris befunden haben, wo sie Edelinck, der 1666 hierher übersiedelt war, gestochen hat. Zuerst nachweisen läßt sie sich im 18. Jahrhundert, ebenfalls in Paris, im Besitz von Carl Gustaf Tessin (1685–1770), der hier schwedischer Gesandter war. Beides aber besagt nichts über den Entstehungsort der Zeichnung. Rubens selbst könnte das Blatt – in seinem zweiten Zustand – bei einem seiner Besuche mit nach Paris gebracht und dort verschenkt oder verkauft haben.

Aber auch wenn man annehmen will, Rubens habe seine Kopie nach der Experimentiertafel in Paris gemacht, so würde sich für ihre Datierungsmöglichkeit nichts anderes ergeben, als wenn man annimmt, sie sei in Italien entstanden. Der erste längere Aufenthalt in Paris für den Auftrag zur Medici-Galerie 1622 (Evers 1944, S. 56) kommt aus stilistischen Gründen für die Entstehung der Nachzeichnung nicht in Frage. Sie könnte also nur im Mai 1600 auf dem Wege nach Italien (Evers 1944, S. 12) oder vielleicht im November 1608 auf dem Rückweg aus Italien in Paris entstanden sein.

In jedem Falle wäre die Datierung der von Suter erkannten, durch die beiden Kopien bestätigten ersten Fassung gegenüber seinem Vorschlag heraufzurücken: Rubens muß diese Nachzeichnung im Dezember 1608 mit nach Antwerpen gebracht haben. Dort wahrscheinlich sind in seiner Werkstatt die beiden uns bekannten Repliken entstanden.

Die Erweiterung und Überarbeitung, bei der aus der Kopie nach Leonardo eine *«Variation»* von Rubens geworden ist, mag um 1615 erfolgt sein, wie Suter vorgeschlagen hat. Sie gehört in engsten Zusammenhang mit Rubens' eigenen leidenschaftlich bewegten Kompositionen aus dieser Zeit. Was wir häufig bei Bildern von Rubens beobachten können, die nachträgliche Erweiterung und Überarbeitung, sehen wir hier bei einer Zeichnung, ein Beweis, wie sehr Leonardos Komposition, die er wegen des Rahmens nicht vollständig hatte sehen können, seine ergänzende Vorstellung weiter erregt und beschäftigt hat. Aus eigenem Geist wird diese Kopie nun von Rubens zu Ende gedacht und verändert – und doch ganz im Geiste Leonardos. Ähnlich wie dieser selbst die frühe Komposition seiner Experimentiertafel in Karton und Wandbild weiterentwickelt hatte, entwickelt Rubens

die Kopie. So führt bei beiden die Komposition in verschiedenen Lösungen zum gleichen Ziel: stärkere Geschlossenheit der Gruppe und Konzentration ihrer Bewegungsabläufe. Die weiteren Veränderungen, die Rubens an der ersten Fassung seiner Zeichnung vorgenommen hat, liegen in der Richtung der Veränderungen, die er schon bei dieser ersten Fassung gegenüber Leonardos Bild vorgenommen hatte, und setzen sie konsequent fort (vgl. Text, S. 94): der Kopf des linken Pferdes wird getilgt, der vielleicht unbewußt und keinesfalls eindeutig veränderte Lanzenschaft durch die Hinzufügung des Tuches bewußt und eindeutig als oberer Teil der gebrochenen Fahnenstange gekennzeichnet. Und die Verklammerung der beiden äußeren Reiter, die durch dieses neu eingeführte Motiv erreicht ist, findet nun ihre Entsprechung in der Verklammerung der beiden inneren Reiter durch das Motiv der gekreuzten Säbel, das darüber hinaus die ganze Gruppe in einer bedeutenden Gebärde zusammenschließt.

Diese zweite Fassung – auch sie von Schülerhand kopiert (Cambridge, Mass., Fogg Art Museum, Nr. 473) und durch Edelincks seitenverkehrten Stich verbreitet – hat Rubens dann schließlich in dem von Suter 1930 als Original erkannten Bilde der Wiener Akademie als Gemälde ausgeführt (Lw., 83:116 cm). Dabei ist dann endlich die schon in der ersten Fassung sinnlos gewordene Lanzenspitze verschwunden. Ob in der Farbgebung dieses stark auf Rot gestellten Gemäldes Anklänge bestehen an die Farbgebung der Experimentier-tafel Leonardos läßt sich nicht sagen; da das Barett des zweiten Reiters von links auch auf Leonardos Wandbild, das Rubens nicht mehr gesehen haben kann, rot war, ist es nicht ausgeschlossen.

Anhang  
Dokumente (A, B) mit Erläuterungen (C)

*Vorbemerkung:* Im folgenden sind in zeitlicher Reihenfolge nur diejenigen primären Schriftquellen (Urkunden und Briefe) zusammengestellt, die für die Rekonstruktion und die Geschichte der Werke Leonardos (L.) und Michelangelos (M.) im großen Ratssaal besonders wichtig sind und deren Interpretation in der bisherigen Forschung strittig oder nachweislich falsch ist.

Der Brief M.'s von XII. 1523, der rückblickend über die Situation von Ende II. 1505 berichtet, ist unter diesem letzten Zeitpunkt eingeordnet worden.

Den Originalen (A) ist eine Übersetzung (B) gegenübergestellt, die deutlich macht, wie die Texte verstanden worden sind.

In den Erläuterungen (C) sind Erklärungen und Verweisungen gegeben und die strittigen und falschen Auffassungen der Forschung erörtert worden. Gelegentliche Wiederholungen sind im Interesse besserer Lesbarkeit bewußt gemacht worden. Es versteht sich von selbst, daß auch diejenigen Schriftquellen sorgfältig befragt worden sind, auf deren Abdruck und Erläuterung verzichtet werden konnte.

Von den sekundären Schriftquellen sind nur die in unserem Zusammenhang besonders wichtigen und – nach Ausweis der Bildquellen und Urkunden – unbedingt zuverlässigen Äußerungen des Anonymus Magliabechianus über die Arbeiten L.'s abgedruckt, übersetzt und erläutert worden. Vasaris Äußerungen über L.'s Arbeit, vom Magliabechianus abhängig und hier beiläufig herangezogen, sind weniger wichtig und brauchten nicht abgedruckt werden.

Auch auf einen Abdruck der die Arbeit M.'s betreffenden Stellen bei Vasari und Condivi, die verschiedentlich herangezogen sind, ist verzichtet worden. Es soll aber ausdrücklich hervorgehoben werden, daß wir die Mitteilungen beider Autoren ebenfalls für zuverlässig halten; durch Vergleich mit den Urkunden glauben wir, das bewiesen zu haben. Der in Florenz schreibende Vasari zeigt sich dabei umfassender und besser informiert als Condivi, der in Rom nur die Erinnerungen M.'s selbst notieren konnte, soweit diese nach fast fünfzig Jahren lebendig waren.

Vasari, 1511 geboren, ist 1524 zum erstenmal zu dreijährigem Aufenthalt nach Florenz gekommen, begeistert vor allem durch M., von dessen David er 1527 die bei den Unruhen dieses Jahres abgeschlagenen Teile der linken Hand in Sicherheit brachte (Kallab 1908, S. 41/43). Florenz wurde seine Hauptwirkungsstätte und M. gehörte zeit seines Lebens seine höchste Verehrung.

So ist es nur natürlich, daß sich der Historiker Vasari für die »Vite«, die 1550 zuerst erschienen, und deren 3., letzter, Teil von L. und M. wie von Eckpfeilern gerahmt wird, über den letzten als ihren Höhe- und Endpunkt und über alles Florentinische besonders gut unterrichtete. Die Vorbereitungen für die Vite begannen um 1540

(Kallab 1908, S. 143/48). Was die Arbeiten für den großen Ratssaal betrifft, so gründen Vasaris Nachrichten einmal auf Augenschein – er kannte den, inzwischen freilich etwas veränderten, Saal mit L.'s unvollendetem Wandbild, kannte vielleicht auch dessen Experimentier-tafel (vgl. Text, S. 90, Dok I, II) und Teile von M.'s Karton – zum anderen auf Kopien und Informationen, vor allem jener Künstler, die die Kartons kopiert hatten und damals noch lebten. (Vasari – Frey 1550, S. 60). Von der einzigen Gesamtkopie nach M., dem Cartonetto, den Aristotile da San Gallo gemacht hatte, ließ Vasari just in dieser Zeit der Vorbereitung – 1542 – eine dauerhaftere Replik in Grisaille auf Holz machen, mit der ausgesprochenen Absicht, das bedeutende Werk nicht nur durch eine Beschreibung, sondern auch durch eine Abbildung der Nachwelt zu überliefern (Vasari – Frey 1568, S. 378 bis 79); auch hier zeigt sich der Historiker. Ein Jahr später, 1543, wurden, nebenbei bemerkt, auch die von Vasari geretteten Bruchstücke des David wieder angesetzt (Gotti 1875, S. 31).

Die von Herzfeld 1938, S. 54, geäußerte Vermutung ist danach nicht unbegründet, daß Vasari auch die Kopien nach L.'s unvollendeten und dem Untergang geweihten Wandbild veranlaßte, freilich nicht aus Schuldgefühl, wie Herzfeld meint, sondern aus Bedürfnis nach historischer Dokumentation (vgl. Text S. 84, Abb. 1). Vielleicht verdanken wir es auch ihm, daß Lorenzo Zacchia 1558 – wohl im gleichen Jahre, in dem Vasari selbst die Umgestaltung des großen Saales plante – seine früher gemachte Kopie von L.'s Tafelbild, der Experimentier-tafel, im Stich vervielfältigte (vgl. Text S. 90, Abb. 5); in diesem Falle würde jedoch befremden, daß er sich dieses Verdienstes nicht rühmt und das Vorhandensein der Tafel nicht erwähnt.

Da in den Dokumenten häufig verschiedene Einheiten von Gewichten, Maßen und Münzen begegnen, seien hier zur leichteren Übersicht die Berechnungssysteme vorangestellt:

- a) Gewichtseinheiten: 1 libbra = 12 once  
1 oncia = 28 grammi.
- b) Maßeinheiten für Bologneser Papier: 1 risma = 20 quaderni  
1 quaderno = 25 fogli  
1 foglio reale = 44,5 : 61,5 cm (darüber ausführlich Dok. III C, 4)
- c) Münzeinheiten: 1 fiorino = 7 lire  
1 lira = 20 soldi  
1 soldo = 12 denari

Über den Wert des Geldes unterrichten uns etwa die in den Dokumenten genannten Arbeitslöhne: ein Maurermeister erhielt 1504 pro Tag 18 soldi, ein Geselle 9 Soldi (Frey 1909, Nr. 170),

ein Meister, der die Blätter des Kartons zusammensetzte, erhielt 1504 18 soldi, ein Geselle, der sie zusammenklebte, 9 soldi (Frey 1909, Nr. 194 und 202). L. erhielt für die Arbeit an seinem Karton 1504/05 monatlich 15 fiorini, in einem Jahr also 180 fiorini (Frey 1909, Nr. 175; vgl. Dok. IV),

M. sollte für die Wandmalerei 1505/06 (nach seinen Angaben im Jahre 1523) 3.000 fiorini erhalten (Milanesi 1875, S. 426; vgl. Dok. X), Baccio d'Agnolo, der Bauführer des großen Saales, erhielt 1502 für den ca. 5 m hohen, reich geschnitzten Altarrahen 280 fiorini (Frey 1909, Nr. 127, 129).

#### Dok. I

Anonymus Magliabechianus (Gaddianus), ca 1537-42

*Vorbemerkung:* Das Manuskript in der Nationalbibliothek zu Florenz ist nach Frey 1892, S. XCVIII vor 1546 entstanden. Als Gewährsmann für die wichtigen Nachrichten über Leonardo vermutet Frey, S. XCVI mit Recht einen von dessen Schülern, den 1554 gestorbenen Bild-

hauer Francesco Rustici. Über den Anonymus vgl. auch Kallab 1908, S. 181 ff., der die Abfassung des Manuskripts in die Jahre 1537-42 datiert, und Schlosser 1924, S. 190 ff.

A

#### a) Im Leben Leonardos

[Leonardo] »tornossene a Milano et dipoi in Francia al seruitio del re Francesco, doue porto assaj de sua disegni, dequal anchora ne lascio in Firenze nell'ospedale di Santa Maria Nuova con altre masseritie et la maggior parte del cartone della sala del consiglio, del quale il disegno del gruppo de caualij, che hoggi in opera si uede, rimase in palazo.«

Frey 1892, S. 111

Leonardo ging nach Mailand zurück und darauf nach Frankreich in den Dienst von König Franz [I]. Dorthin nahm er sehr viele seiner Zeichnungen mit, ließ aber auch einige in Florenz im Hospital von S. Maria Nuova zusammen mit anderem Werkzeug und dem größten Teil des Kartons für den Ratssaal. [Nur] die Zeichnung [der ausgeführte Teil des Kartons] der Reitergruppe, die man heute in der Arbeit [stecken geblieben] sieht, blieb im Palast zurück.

B

#### b) ebenda

»Fece per dipignere nella sala grande del Consiglio del palazo di Firenze il cartone della guerra de Fiorentinj, quando ruppono a Anghiari Niccholo Piccinino, capitano del duca Filippo di Milano, il quale comincio a mettere in opera in detto luogho, come anchora hoggi si uede, et con vernice.«

Frey 1892, S. 112

Beltrami 1919, Nr. 254

Er machte für seine Wandmalerei im großen Ratssaal des Palastes in Florenz den Karton mit dem Krieg der Florentiner, als sie bei Anghiari den Heerführer des Herzogs Filippo [Maria Visconti] von Mailand, Niccolò Piccinino schlugen; diesen Karton begann er an dem genannten Ort als Malerei auszuführen, wie man noch heute sieht, und zwar mit Lackfirnis.

#### c) Im Leben Michelangelos

»Lionardo da Vincj fu nel tempo di Michele Agnolo. Et di Plinio cauo quello stuccho, con il quale coloriuu, ma non l'intese bene. Et la prima uolta lo prouo in uno quadro nella sala del Papa, che in tal luogho lauoraua, et dauantj a esso, che l'haueua apoggiato al muro, accese un gran fuoco di carbonj, doue per il gran calore di dettj carbonij rasciugho et seccho detta materia; et dipoj la uolse mettere in opera nella sala, doue giu basso il fuoco agiunse et seccholla, ma lassu alto per la distantia grande non ui aggiunse il calore, et colo.«

Frey 1892, S. 114

Beltrami 1919, Nr. 254

Leonardo da Vinci lebte zur Zeit Michelangelos. Aus Plinius entnahm er jene Stuckfarbentechnik, die er anwandte, aber nicht richtig verstand. Zum ersten Male probierte er sie aus auf einem Bild [»quadro« ist Bild im Doppelsinn von Bildfeld = campo und Bildtafel = tavola; aus dem Zusammenhang ergibt sich, daß hier Bildtafel gemeint ist] in der sala del papa, als er dort arbeitete; vor der Tafel, die er an die Mauer gelehnt hatte, zündete er ein großes Kohlenfeuer an, durch dessen starke Hitze er den besagten Stuck trocken und hart machte. Danach wollte er ihn im Saal anwenden, wo das Feuer auch wirklich die unteren Partien erreichte und austrocknete, während die Hitze die oberen Partien wegen der großen Entfernung nicht erreichte, so daß die Farbe hier auslief.

C

Zu A, a)

1) Seydlitz 1909, S. 288-89, Anm. 26 und Suter 1937, S. 10 folgen der falschen Lesart von Milanesi 1872, S. 9 bzw. Beltrami 1919, Nr. 254, die im letzten Teil des Satzes zwischen »del quale« und »il disegno« ein »e« interpolieren, wodurch der ganze Satz einen anderen Sinn erhält. Dieser »stilistisch verunglückte Text«, wie Suter meint, wird von ihm stilistisch verunglückt so übersetzt: (L.) »kehrte nach Mailand zurück, um sich dann nach Frankreich in den Dienst von König Franz zu begeben, wohin er auch viele seiner Zeichnungen brachte, von denen er aber andere, zusammen mit Hausrat, im Hospital von Santa Maria Novella zurückließ, während der größte Teil des Kartons aus der Sala del Consiglio im Palaste zurückblieb, dem die Zeichnung zur Pferdegruppe, die man dort noch heute in halbfertigem Zustand sieht, entnommen ist.«

Danach wäre also der größte Teil des Kartons für den Kampf um die Standarte – dieser allein sollte nach Suters Meinung von L. im Saal dargestellt werden – bei des Künstlers Aufbruch nach Mailand im Palast zurückgeblieben; über den Verbleib des kleineren Teiles wäre nichts ausgesagt; ins Spital von Santa Maria Nuova (nicht Novella) wären nur Zeichnungen gebracht worden.

Nach der richtigen, auf unsere Bitte im Manuskript noch einmal überprüften, Lesart von Frey 1892, S. 111, der McCurdy 1904, S. 59, Suida 1929, S. 145, und Lessing 1935, S. 3, folgen und die vor Frey schon von Richter 1880, S. 82 angenommen war, blieb dagegen nur der ausgeführte Karton (disegno) vom Kampf um die Standarte im Palast, wo ihn L. zuletzt gebraucht hatte, während der übrige Karton ins Spital gebracht wurde. Nach

unserer weiter unten (zu A, b) begründeten Auffassung war dieser größere Teil des Kartons, der für weitere Darstellungen der »guerra dei Fiorentini« vorgesehen war, bei L.'s Aufbruch wahrscheinlich noch leer oder nur in großen Zügen angelegt und befand sich in seiner Werkstatt in der sala del papa.

2) Der Vorsteher des Spitals von Santa Maria Nuova, Lionardo Bonafè, leistete für L. am 30. v. 1506, vor dessen Aufbruch nach Mailand, Bürgschaft (Milanesi – Vasari, ed. Sansoni, IV, 1879, S. 44, Anm.), war also wohl mit ihm befreundet und könnte Zeichnungen und Karton für ihn verwahrt haben.

Zu A, b)

Diese Stelle kann, im Zusammenhang mit der vorausgehenden (A, a) und Dok. IV, m. E. nur dahin interpretiert werden, daß L. einen Karton in Angriff nahm mit mehreren Darstellungen aus dem »Krieg der Florentiner«, von denen jedoch nur die Darstellung des Kampfes um die Standarte (»il disegno del gruppo dei cavalli«) ausgeführt wurde. Dieser ausgeführte Teil des Kartons wurde in den Ratssaal gebracht, wo er bei L.'s Aufbruch nach Mailand verblieb; der übrige Karton blieb in der sala del papa zurück und kam von dort ins Spital von Santa Maria Nuova.

Die auf dem Magliabechianus fußende Stelle bei Vasari 1550, S. 572, Vasari – Milanesi 1568, IV, S. 41, interpretiert ebenfalls in diesem Sinne: »Lionardo cominciò un cartone alla sala del papa, luogo in Santa Maria Novella, dentro la storia di Niccolò Piccinino, capitano del duca Filippo di Milano, nel quale disegnò un gruppo di cavalli che combattevano una bandiera.«

Dok. II  
1504, 8. I.

A

»Item dicti Domini . . . deliberauerunt precipi operariis Opere Sancte Marie Floris de Florentia, quatenus . . . commodent eorum Dominationj infrascripta lignamina expedientia ad conficiendum in sala Pape de Florentia certum quid circa picturam fiendam per Leonardum de Vincio pro palatio dictorum Dominorum; et sint dicta lignamina illius qualitatis, prout requisiti fuerint ex eorum parte per Benedictum de Buchis ad id ab eis deputatum et ad omnem eius requisitionem. Et de ipsis lignaminibus retineatur computum per ipsos operarios, ad hoc ut finita dicta pictura huiusmodi commodatio legitime appareat: Que lignamina hec sunt, videlicet: quattro piane: quattro correnti lunghi: dieci pezzi dimposte da impanchare et qualche pezo di spranghe da finestre.«

Frey 1909, Nr. 158

Beltrami 1919, Nr. 134

B

Desgleichen haben besagte Domini beschlossen, daß die Vorsteher der Florentiner Dombauhütte informiert werden, in welcher Zeit sie ihnen die unten aufgeführten Hölzer zu liefern haben, die benötigt werden, um in der sala del papa in Florenz etwas herzustellen für die Malerei, die Leonardo da Vinci für den Palast besagter Domini machen soll. Diese Hölzer sollen so beschaffen sein, wie sie von Seiten dieser Domini durch ihren Beauftragten Benedetto di Buchi angefordert worden sind und jederzeit angefordert werden können. Über die Holzlieferung selbst soll durch die Vorsteher selbst Buch geführt werden, derart, daß nach Vollendung der Malerei die Lieferung rechtmäßig [nachgewiesen] erscheint. Es handelt sich dabei um folgende Hölzer:

4 Balken  
4 lange Leisten  
10 Bohlen  
und einige Fensterklammern

Diese Holzlieferung, von der Forschung immer fälschlich auf das Gerüst bezogen, (z. B. Seydlitz 1909, S. 62, Suter 1937, S. 6), bezieht sich vielmehr auf die Experimentiertafel (*quadro*), auf der L. – nach dem Bericht des Anonymus Magliabechianus (Dok. I A, B C) – die Technik der Stuckmalerei, die er bei seinem Wandbild anwenden wollte, erfolgreich versuchte. Für die Entstehung dieser Experimentiertafel ist durch die vorliegende Urkunde ein terminus post angeben.

Das Aussehen dieser Tafel ist nach den gelieferten Holzern leicht vorzustellen: auf einen aus vier Balken zusammengesetzten, mit vier Leisten verstrehten und durch

Dok. III  
1504, 28. II.

A

»A Giouandomenico di Filippo cartolaio y26 sol. 10 per una lisima et quadernj 18 di fogli reali a sol. 12 et sol. 11 el quaderno, ebbe Lionardo da Vinci per fare el cartone alla sala, et per quadratura et apianatura di decti fogli.

Frey 1909, Nr. 161  
Beltrami 1919, Nr. 137

Dieser Eintragung, die es ermöglicht, sich auf Grund der Papierlieferung für L.'s Karton eine annähernde Vorstellung von dessen Größe zu machen, kommt die allergrößte Wichtigkeit zu.

1) Milanese – Vasari, ed. Sansoni IV, 1879, S. 44, Anm. hat diese Eintragung zuerst bekanntgemacht; er hat dabei das im Original stehende »*lisimas*« sinnvoll in »*rismas*« verbessert, die Zahl der quaderni aber fälschlich mit 29 angegeben: »*una risma e 29 quaderni*«.

Diese falsche Angabe Milanese wurde übernommen. Crowe und Cavalcaselle in ihrem Buch über Raphael 1882, S. 213, haben als erste versucht, auf Grund dieser Angaben die Gesamtfläche des für den Karton L.'s gelieferten Papiers zu ermitteln; sie geben sie mit 288 »*square feet of Royal folio paper*« an, das heißt umgerechnet etwa 26 Quadratmeter oder eine Fläche von etwa 4:6,5 m, und sie fügten hinzu »*no such undertaking, no cartoon of such magnitude had ever been seen in Tuscany*«. Sie rechneten – ich weiß nicht, auf welcher Grundlage – für eine risma (ream) 80 quaderni (quires) und für ein quaderno (quire) 6 fogli. Ein Viertel – foglio mißt nach ihnen auf Grund der Maße von Raphaels Venezianischem Skizzenbuch 16:21 cm. Wie sie aber auf Grund dieses Maßes für 654 ganze fogli auf 288 Quadratfuß (oder 26 Quadratmeter) kommen, ist nicht einzusehen. Wenn ein Viertel-foglio 16:21 cm mißt, müßte ein ganzes foglio das Vierfache, also 32:42 cm, messen. Unter Zugrundelegung dieses Maßes würden sich jedoch für 654 fogli etwa 90 statt 26 Quadratmeter ergeben, bzw. eine Fläche von etwa 4:22 m.

C

Klammern oder Scharniere verstärkten Rahmen waren zehn Querhölzer als Malfäche befestigt.

Über die Größe dieser Tafel läßt sich nichts Bestimmtes sagen, doch wird sie, nach der Materiallieferung zu schließen, recht ansehnlich gewesen sein. Nimmt man für ein Querholz nur eine Breite von 22 cm an und eine Länge von 260 cm, so hätte diese Tafel die halbe Größe des Wandbildes gehabt (vgl. dazu Dok. III C 4).

Daß auf dieser Experimentiertafel der Kampf um die Standarte dargestellt war, beweist uns die Kopie, die Lorenzo Zacchia nach dieser »*tabella*« machte, und nach der er 1558 seinen Stich anfertigte (Abb. 5; vgl. Text S. 90)

B

An Giouandomenico di Filippo, Papierhändler, lire 26, soldi 10, für ein Ries [oder 1 Lage] und 18 Heft [oder Bund] Blätter im Format Royal zu 12 soldi und 11 denari [soldi im Original ist ein Schreibfehler] pro Heft, die Leonardo da Vinci erhielt, um den Karton im Saal zu machen, ferner für das Zuschneiden [nicht Quadrieren, wie Lessing 1935, S. 35 und Grohn 1963, S. 77, Anm. 63] und Glätten [nicht Zusammenfassung zu einer Fläche, wie Grohn, a. a. O.] dieser Blätter . . .

C

Auch diese Zahl aber bleibt, wie noch zu zeigen ist, weit zurück hinter der richtigen Zahl.

Symonds 1893, der der Ansicht war, daß L.'s und M.'s Bilder je eine Längswand des Saales schmücken sollten, ohne Rechenschaft drüber abzulegen, wie die durch die Kopien überlieferten Teile dieser Bilder sich den Gesamtkompositionen und den Wandflächen eingefügt hätten, übernahm S. 120 unbesehen die Umrechnung von Crowe und Cavalcaselle: 288 squarefeet (= 26 Quadratmeter) für jedes Wandbild. Seydlitz 1909, S. 283, Anm. 20 (wo – verdruckt – »*una risma a 29 quaderni*« steht) rechnet um in 129 Lagen Papier, nimmt also das Ries statt zu 80 zu 100 Lagen an, wohl auf Grund der für die Verhältnisse von 1897 gültigen Angaben im italienisch-deutschen Wörterbuch von Rigutini-Bulle. Wie groß eine Lage Papier anzusetzen ist, gibt er nicht an, wohl weil das Wörterbuch darüber keine Auskunft gab. Auch für Seydlitz, S. 77–78, ist der durch Kopien überlieferte Kampf um die Standarte nur ein Teil des von L. geplanten Wandbildes.

2) Im gleichen Jahre 1909, in dem das Werk von Seydlitz über L. erschien, veröffentlichte Carl Frey in seinen Regesten zu M. auf Grund neuer Archivstudien die richtige Lesart der Eintragungen (die Giulia Camerani Marri und ihre Kollegen vom Florentiner Staatsarchiv wegen der grundlegenden Bedeutung für die vorliegende Arbeit auf meine Bitte noch einmal überprüften).

Zu dem von Frey mitgeteilten Wortlaut ist zu bemerken, daß dem federführenden Sekretär der Signoria, Daniele di Lorenzo Pacini – wie auch sonst – in den von Frey ver-

öffentlichten Eintragungen, vor allem bei den Zahlen – Schreibfehler unterlaufen sind: statt »*lisimas*« muß es »*rismas*« heißen, wie schon Milanese verbessert hatte, statt 11 »*sole*« 11 »*denari*«.

Für 1 quaderno wurden also bezahlt 12 soldi, 11 denari. Dieser Preis entspricht etwa dem üblichen (z. B. pro quaderno 1504, 28. II., an L. für Schutzfenster in der sala del papa 10 soldi, 4 denari (Frey 1909, Nr. 164), 1504, 31. X., und 31. XII., an M. für Karton 10 soldi (Frey 1909, Nr. 193, 198), 1505, 30. IV., an L. für Karton 11 soldi (Frey 1909, Nr. 219).

Legt man den Preis von 12 soldi, 11 denari für 1 quaderno zugrunde, so würden 1 risma und 18 quaderni oder – wie gleich noch auszuführen ist – 38 quaderni kosten: 24 lire, 10 soldi, 10 denari. Die Differenz zwischen dieser Summe und der gezahlten von 26 lire, 10 soldi, das heißt, 1 lira, 9 soldi, 2 denari wäre dann der Arbeitslohn für das Zuschneiden und Glätten der Bogen; er entspricht etwa dem Dreitagewerk eines Gesellen.

Freys richtige Lesart hat Beltrami 1919, Nr. 137, und nach ihm Suter 1937, S. 48, Anm. 57, übernommen; eine Umrechnung ist jedoch von ihnen nicht versucht worden. Grohn 1963, S. 77, Anm. 63 gibt fälschlich an, daß L. annähernd die gleiche Papiermenge wie M. erhalten habe, nämlich 18 quaderni: er übersah das vorausgehende »*una risma*«.

Die Papierlieferungen für den Karton M.'s sind ebenfalls bekannt. (vgl. Dok. VI, VII, VIII).

3) Erst auf Grund der Mitteilungen von Briquet 1907, S. 3 ff., läßt sich die Größe der »*fogli reali Bolognesi*« genau angeben, erst auf Grund der Mitteilungen von Gasparinetti 1956, sagen, wieviele fogli auf 1 quaderno, wieviele quaderni auf 1 risma gehen. Unabhängig von mir tat das Grohn 1963, freilich unter Berufung nicht auf die genauen Quellenangaben von Gasparinetti 1956, sondern auf die allgemeinen Angaben von A. Haemmerle, Buntpapier, München 1961, S. 10.

Das im Staatsarchiv in Bologna erhaltene Statut von 1389 »*De facientibus cartas de papiro et earum forma, pretio, pena et diversis capitulis*« gibt an, daß 25 fogli = 1 quaderno und 20 quaderni = 1 risma bildeten. Für L.'s Karton (1 risma e 18 quaderni) wären also 38 quaderni oder 950 fogli geliefert worden.

Die erhaltene – heute im Museo Civico in Bologna verwahrte – marmorne Eichplatte vom Ende des 14. Jahrhunderts zeigt eingraviert die vier Maße, in denen in Bologna Papier hergestellt werden mußte; die Maße für das zweitgrößte Format, das »*foglio reale*«, betragen danach 44,5:61,5 cm.

Der Befund der erhaltenen Kartons kann diese Maße bestätigen, soweit nach den wenigen Untersuchungen, die in dieser Hinsicht gemacht worden sind, ein Urteil möglich ist. Eigene Untersuchungen anzustellen war mir nicht möglich, da die Kartons von L., M. und Raphael, die dazu herangezogen werden müßten, sämtlich auf Holz oder Leinwand aufgezogen worden sind und unter Glas in fester Rahmung verwahrt werden; ohne die Rückseite des Kartons zu sehen oder die Oberfläche zu betasten, ist aber nicht sicher auszumachen, wo eine Knickfalte und wo eine Kante des Bogens erscheint.

Nach Steinmann 1925–26, der sich auf Mitteilungen von Aldo de Rinaldis stützte, besteht das Kartonfrag-

ment von M.'s Kreuzigung Petri in Neapel, das 263:156 cm mißt, aus 19 fogli, der M. zugeschriebene Karton Venus und Amor, ebenfalls in Neapel, der 129:186 cm mißt, aus 15 fogli.

Genauere Angaben macht Wilde 1953<sup>2</sup>, Nr. 75 zu M.'s Karton im Britischen Museum für die sogenannte »*Epiphania*« Condivis. Dieser seitlich und oben beschnittene Karton mißt heute 232,7:165,6 cm (alle anderen Größenangaben, auch die bei Dussler 1959, Nr. 178, die letztlich auf die Angaben bei Robinson 1876, Nr. 81, zurückgehen, sind falsch); er besteht aus 25 ursprünglich in der Mitte gefalteten Folioblättern zu 61:48 cm, die 1,2 bis 2,5 cm überlappen. Ergänzend wäre zu bemerken, daß die Blätter an den beschnittenen Rändern des Kartons natürlich nicht vollständig sind; die Angabe der Blattbreite mit 48 (statt 45?) cm erscheint mir fragwürdig.

Über das Zusammensetzen der fogli zu einem Karton in der Werkstatt unterrichten uns die für L. und M. veröffentlichten Dokumente (Frey 1909, Nr. 161, 194, 202).

Die Arbeit begann mit dem Zuschneiden (quadrare) und Glätten (apianare), es folgte das Schwierigste und entsprechend Bezahlte, nämlich das Zusammenlegen (mettere insieme) und endlich das Kleben (impastare) (Dok. VI, VIII). Beim Karton L.'s sollte der Rand danach noch mit Leinwandstreifen verstärkt werden. (Frey 1909, Nr. 165). Gegen die Deutung von »*impastare*« als »*Grundieren*«, die Grohn 1963, S. 66 vorschlägt – und die auch ich erwogen hatte – spricht m. E. die Angabe in Dok. VIII »*che impasta le carte*«, die doch wohl nur heißen kann: der die Blätter klebt.

Zum Durchpausen auf die Wand wurde der Karton gelegentlich in tagewerkgroße Stücke zerschnitten (so wohl M.'s Karton für die Fresken der Paolina, Steinmann 1925–26), gelegentlich aber auch in größeren Zusammenhängen belassen (so Raphaels Karton für die Schule von Athen, Fischel 1928, S. 349).

Über das Aufkommen des Kartons und das Arbeitsverfahren vgl. Oertel 1934, vor allem S. 234–35.

4) Auch wenn man nicht annehmen will, daß alle gelieferten 950 Blatt für L.'s Karton verwendet wurden, ergibt sich ein sehr großer Karton.

Legt man die Höhe von 4,32 m zugrunde, die wir auf Grund des Fragmentes in Oxford (Abb. 3) und nach den Proportionen der Timbal-Kopie (Abb. 2) für den Karton des Kampfes um die Standarte errechnet haben (vgl. Text S. 90), so ergäbe sich – unter Einrechnung eines reichlichen Verlustes von ca. 5 cm bei jedem Blatt in Höhe und Breite durch Beschneiden und Überkleben – eine Länge des gesamten Kartons von etwa 52 m. Von dieser Länge beanspruchte der Kampf um die Standarte 5,16 m. Der Karton hätte also noch Platz geboten für neun weitere »*storie*« gleicher Größe.

Ob die Kartons für L. und M. zu einem großen zusammenhängenden Streifen zusammengeklebt worden sind, der alle geplanten »*storie*« in ihrer vorgesehenen Rahmung hätte aufnehmen können, oder aber aus mehreren Stücken bestand, ist nicht auszumachen. Für die erste Annahme sprechen die großen Räume, die beiden Künstlern als Werkstatt zugewiesen worden waren. Zur Übertragung auf die Wand wäre der Karton in jedem Falle in handlichere Teile zerlegt worden.

A

»Atteso e magnifici et excelsi Signori Signori Priori di Libertà et Gonfaloniere di Giustitia del popolo Fiorentino, come hauendo piu mesi fa Leonardo di Ser Piero da Vinci, cittadino Fiorentino, tolto a dipignere uno quadro della sala del consiglio grande, et sendoci di già per detto Leonardo cominciata tal pictura in sur un cartone, et hauendo etiam per tal cagione presi fior. XXXV lar. doro in oro, et desiderando e prefati magnifici Signori che tale opera si conduca quanto piu presto si puo al suo desiderato fine, et che a detto Leonardo si paghi per tal conto di tempo in tempo qualche somma di denari: pero e prefati magnifici Signori . . . deliberarono etc. (sic), che il detto Leonardo da Vinci debba hauere interamente finito di dipignere el detto cartone et rechatolo alla sua intera perfectione per insino a tutto el mese di Febbraio proximo futuro di 1504 (1505), ogni exceptione et gauillatione rimossa; et che al detto Leonardo si dia et paghi fior. XV lar. doro in oro per ciascuno mese a buon conto, intendendosi cominciato el primo mese addi XX del mese d'Aprile proximo passato. Et in caso, che el detto Leonardo non habbia fra detto tempo finito detto cartone, allora e prefati magnifici Signori lo possino constringere per qualunque modo opportuno alla intera restitutione di tutti quelli danari haessi hauutj per conto di tale opera insino a detto di; et debba detto Leonardo quel tanto del cartone fussi facto rilasciarlo a detti magnifici Signori libero, et che fra detto tempo, che detto Leonardo si obliha hauere fornito il disegno di detto cartone. Et potrebbe essere, che a detto Leonardo uenissi bene cominciare a dipignere et colorire nel muro della sala detta quella parte che lui haueffi disegnata et fornita in detto cartone, pero sono contenti, quando questo achaggia, e prefati magnifici Signori darli quel salario ciascuno mese che sara conueniente per fare tale dipintura et quello di che dallora saranno daccordo con detto Leonardo. Et cosi spendendo detto Leonardo tempo in dipignere insul muro detto, sono contenti detti magnifici Signori prorogarli et allungarli el tempo soprascripto, fra il quale detto Leonardo si obliha affornire il cartone in quel modo et in fine a quel termine che allora saranno daccordo detti magnifici Signori et detto Leonardo. Et perche e' potrebbe ancora essere, che Leonardo fra questo tempo, che lui ha preso a fornire il cartone, non haessi occasione di dipignere in detto muro ma seguitassi di finire tal cartone secondo lobbliho soprascripto, allora son contenti detti magnifici Signori non potere tal cartone cosi disegnato et fornito alloghare a dipignere a uno altro ne alienarlo in alcuno modo a detto Leonardo senza expresso consenso suo, ma lasciare fornire tal dipintura a Leonardo detto,

B

Die großmächtigen und erlauchten Priori di Libertà und der Gonfaloniere di Giustitia des Florentiner Volkes, alldieweil und sintemalen Leonardo . . . vor mehreren Monaten auf sich genommen hat, ein Bild des großen Ratssaales zu malen, und diese Malerei von besagtem Leonardo schon begonnen ist auf einem Karton und er dafür auch schon 35 Goldgulden empfangen hat und die vorgenannten großmächtigen Herren wünschen, solches Werk möge so schnell wie möglich zu seinem gewünschten Ende gebracht werden und besagter Leonardo möge dafür von Zeit zu Zeit etwas Geld erhalten, deshalb haben besagte großmächtige Herren beschlossen usw., daß besagter Leonardo den besagten Karton ganz beendet haben muß zu machen und ihn zu ganzer Vollkommenheit gebracht haben muß bis Ende Februar des kommenden Jahres 1505, ohne jede Klausel und Ausflucht; und daß besagtem Leonardo für jeden Monat im voraus 15 Goldgulden gegeben und ausbezahlt werden, wobei als Beginn des ersten Monats der vergangene 20. April angesehen werden soll.

Und im Fall, daß besagter Leonardo in besagter Zeit den besagten Karton nicht beendet hat, dann sollen ihn die vorgenannten großmächtigen Herren mit allen geeigneten Mitteln zu völliger Erstattung aller jener Gelder zwingen können, die er für solches Werk bis zu besagtem Tag erhalten haben würde; auch müßte besagter Leonardo den besagten Karton, der bis dahin gemacht wäre, den besagten Herren frei [das heißt unberührt, leer] wieder aushändigen und sich verpflichten, bis zu dieser Zeit die Zeichnung für besagten Karton vollendet zu haben.

Es könnte auch sein, daß es besagtem Leonardo besser auskäme, den Teil, den er auf besagtem Karton fertig gezeichnet hätte, auf der Wand anzufangen, in Farbe zu malen; deshalb sind besagte großmächtige Herren einverstanden, in diesem Fall ihm jeden Monat das Gehalt zu zahlen, das für solche Malerei angemessen ist, und über das sie sich mit besagtem Leonardo dann verständigen werden. Wenn also besagter Leonardo Zeit aufwendet, um auf besagter Wand zu malen, so sind besagte großmächtige Herren einverstanden, die vorgeschriebene Frist, in der besagter Leonardo den Karton zu vollenden verspricht, ihm dergestalt und bis zu dem Termin hinauszuschieben und zu verlängern, wie besagte großmächtige Herren und besagter Leonardo dann einig sein werden.

Weil es aber auch sein könnte, daß Leonardo in der Zeit, die er sich für die Vollendung des Kartons ausbedungen hat, keine Gelegenheit hätte, auf besagter Wand zu malen, sondern weiter an der Vollendung des oben genannten Kartons arbeitet, dann sind be-

quando sia in termine da poterlo fare et dargliene a dipignere in sul muro, per quella subuentione ciascuno mese che allora saranno dachordo, et che sara conueniente: Questo nondimeno sempre dichiarato, che detti fior. XXXV lar. doro in oro, riceuuti per detto Leonardo, et tutto quello che per lo aduenire risceuera, come di sopra si dice, debba per contracto confessato hauere presj et promettere pigliarli per lo aduenire per conto et prezzo della detta pictura, a buon conto di quello che sara dichiarato altra uolta pe detti magnifici Signori pe tempi esistenti il detto Leonardo douere risceuere per prezzo di detta pictura etc. (sic) . . . »

Frey 1909, Nr. 175  
Beltrami 1919, Nr. 140

C

Diese Vereinbarung ist von der Forschung bisher ungenügend und in den entscheidenden Punkten falsch ausgelegt worden (Seydlitz 1909, S. 62-63; Suter 1937, S. 6-7).

Im Zusammenhang mit unseren anderen Ergebnissen und Feststellungen läßt sich Folgendes aus ihr schließen: 1) Mit L. war ein ratifizierter Vertrag abgeschlossen worden, der im letzten Absatz der vorliegenden Vereinbarung genannte, heute verschollene »contracto confessato«. Das Datum dieses Vertrages läßt sich vermuten: kurz vor dem 24. X. 1503, da L. an diesem Tage die Schlüssel für Arbeits- und Wohnraum in der sala del papa erhielt (Beltrami 1919, Nr. 130); nicht für die sala del consiglio, wie Tolnai 1943, S. 209 annimmt.

2) An die Bedingungen dieses Vertrages hat sich L. offensichtlich nicht gehalten. Er hatte zunächst mit maltechnischen Experimenten auf einer Holztafel (tavola, quadro) begonnen. Dafür hatte er aus der für den großen Saal geplanten Bilderreihe mit Darstellungen der Anghiarischlacht – der »guerra dei Fiorentini«, wie der Magliabechianus sagt (Dok. I A, B, b) – das Bild mit dem Kampf um die Standarte gewählt. Diese Experimentiertafel ist vom Magliabechianus erwähnt (Dok. I A, B c), das Holz für sie wurde von der Signoria bestellt am 8. I. 1504 (Dok. II), die Komposition wurde kopiert und, 1558, nach dieser Kopie gestochen von Lorenzo Zacchia (Abb. 5, vgl. Text S. 90). Die gelungene Arbeit an dieser Experimentiertafel – die erste gemalte Fassung des Kampfes um die Standarte – wird in die Monate Januar bis März 1504 fallen.

3) Die Übertragung des auf dieser Tafel (quadro) gemalten Bildes (pictura) auf den erst zum Teil geklebten Karton (Dok. V, X C 2) wird L. im März oder April 1504 angefangen haben. Fast ein halbes Jahr nach Vertrags-

sagte großmächtige Herren damit einverstanden, daß sie den so gezeichneten und vollendeten Karton nicht einem Anderen zum Malen übergeben können, ihn auch ohne ausdrückliche Zustimmung des besagten Leonardo in keiner Weise für andere Zwecke verwenden können, daß sie vielmehr solche Malerei von besagtem Leonardo [selbst] beenden lassen würden, falls dieser Zeit und Möglichkeit dazu hat und ihm diese Malerei auf der Wand zu übergeben zu dem zu vereinbarenden und schicklich erscheinenden monatlichen Lohn.

Dessen unbeschadet steht fest, daß besagter Leonardo die 35 Goldgulden, die er bereits erhalten hat und alles, was er künftig noch erhalten wird, wie oben ausgeführt, laut ratifiziertem Vertrag empfangen hat und künftig zu empfangen verspricht, als Lohn für die besagte Malerei, als Vorauszahlung [also] auf jenen Betrag, der zu gegebener Zeit von den besagten großmächtigen Herren, die dann im Amt sein werden, als Preis festgesetzt werden wird, den Leonardo für besagte Malerei erhalten soll . . .

schluß also war gerade das erste Bild des in Auftrag gegebenen Zyklus auf dem Karton begonnen.

4) Da der Abschluß des Werkes aber dringend gewünscht wurde, wird nun für die Vollendung des ganzen Kartons ein Termin – der 1. III. 1505 – angesetzt (nicht der 25. III. wie Lessing 1938, S. 35). L. hatte also zehn Monate Zeit.

5) Im Falle, daß L. in der gesetzten Frist den Karton nicht vollendet hat, muß er a) das erhaltene Geld zurückerstatten, b) den leeren Karton herausgeben, der auf Kosten der Signoria angeschafft und hergestellt worden war (Dok. III, V), c) die Entwurfszeichnung für den Karton liefern (den dann wohl ein anderer danach ausführen sollte).

6) Im Falle, daß L. vor der Vollendung des ganzen Kartons (mit dem vollständigen Bildzyklus) die jeweils vollendeten Teile (das heißt, die einzelnen Bilder) auf die Wand übertragen will, soll a) die Bezahlung neu vereinbart werden, b) die für die Vollendung des Kartons gesetzte Frist verlängert werden.

7) Im Fall, daß wegen äußerer Umstände diese Übertragung jeweils im Karton fertiger Bilder auf die Wand nicht möglich sein sollte, L. also den Karton in der gesetzten Frist wie vereinbart ganz vollendet, darf a) mit der Ausführung dieses Kartons als Wandbild kein anderer Maler beauftragt werden, b) der Karton L. ohne seine ausdrückliche Einwilligung nicht abgenommen werden, c) die Malerei nur durch ihn ausgeführt werden, sowie er zeitlich dazu in der Lage ist.

8) Alle geleisteten Zahlungen – bis 28. II. 1505 180 Goldgulden – sind vertragsgemäß anzusehen als Vorauszahlungen für das noch zu vereinbarende Gesamthonorar; (dieses sollte für M. nach seiner eigenen Aussage 3000 Golddukatn betragen; Dok. X).

Dok. V  
1504, 30. VI.

A

»A Giouannj di Landino formaio y VII sol. V per libre 88 di farina stacciata bianca, data a Lionardo da Vinci in dua uolte, et rinpastare el cartone: in tutto... y 7 sol. 5.«

Frey 1909, Nr. 177  
Beltrami 1919, Nr. 145  
(liest statt »ete« »pere«)

B

An Giovanni di Landino, Bäcker, 7 lire, 5 soldi für 88 Pfund weißes Pulvermehl (in zwei Malen geliefert an Leonardo da Vinci) und Neukleben des Kartons...

C

Eine Zahlung für das Kleben des Kartons (inpastare) liegt wohl bei M. (Dok. VIII), aber nicht bei L. vor. Zahlungen vom 28. II. 1504 für das Zurichten des Papiers (Dok. III) und für eine Leinenlieferung zum Einfassen des Kartons (Frey 1909, Nr. 165; Beltrami 1919, Nr. 137) sind allein bekannt. Die Erwähnung von »quel tanto del cartone fussi

facto« in der Vereinbarung vom 4. V. 1504 (Dok. IV) läßt darauf schließen, daß damals der Karton nur soweit geklebt war wie für die Übertragung des auf der Experimentiertafel gemalten Bildes notwendig war (vgl. Dok. IV C 3). »rinpastare« würde dann gedeutet werden müssen als »weiter kleben«, nicht als »neu kleben«.

Dok. VI  
1504, 31. X.

A

»A Bartholomeo di Sandro cartolaio y VII per 14 quadronj di foglij reali Bolognesi per il cartone di Michelagnolo y 7 sol.—.«

»A Bernardo di Saluadore cartolaio y V per opere 5 1/2 a mectere insieme el cartone di Michelagnolo«  
Frey 1909, Nr. 193, 194

B

An Bartholomeo di Sandro, Papierhändler, 7 lire für 14 Hefte Bologneser Papier, Format Royal, für den Karton Michelangelos. An Bernardo di Saluadore, Papierhändler [oder Papiermacher] 5 lire für 5 1/2 Tagelöhne für das Zusammensetzen des Kartons.

C

»Quadronj« dürfte synonym sein mit »quaderni«, da das amtliche Bologneser Statut für die Papiermacher (vgl. Dok. III C 3) den Begriff nicht kennt.

14 quaderni zu 25 fogli sind 350 fogli zu je 44,5:61,5 cm (vgl. Dok. III C 3).

Daß es sich um einen ansehnlich großen Karton handelte, bestätigt die Arbeitszeit von fünfeinhalb Tagen für das Zusammensetzen der Blätter (vgl. im übrigen Dok. VII, VIII).

Dok. VII  
1504, 31. XII.

A

»A Bartholomeo di Saluadore del Fontana cartolaio per 3 quaderni di fogli, auti per fornire el cartone, che fa Michelangelo dipintore, a sol. 10 el quaderno: in tutto... y I sol. 10.«

Frey 1909, Nr. 198

B

An Bartholomeo di Saluadore del Fontana, Papierhändler, für 3 Hefte Papier, um den Karton fertigzustellen, den Michelangelo macht, pro Hefte 10 soldi zusammen 1 lira 10 soldi.

C

3 quaderni zu 25 fogli sind 75 fogli zu je 44,5:61,5 cm (vgl. Dok. III C 3).

Diese 75 Blatt vervollständigen die bereits am 31. X. für den Karton bezahlten 350 Blatt (Dok. VI); im Gesamten wurden also M. für seinen Karton 425 Blatt geliefert.

Daß es sich hier um die Schlußlieferung für den Karton zu dessen Fertigstellung handelt, besagt eindeutig das Wort »fornire« = fertigstellen, vollenden (vgl. die An-

wendung in der Vereinbarung mit L. vom 4. V. 1504: »potrebbe ancora essere, che Lionardo fra questo tempo, che lui ha preso a fornire il cartone« (Dok. VI) oder im Brief von Charles d'Amboise an die Signoria vom 18. VIII. 1506: »bavemo bisogna ancora de maestro Leonardo per fornire certa opera che li habiamo facto principiare« (Gaye 1804, S. 87). Vgl. ferner Dok. VIII.

Dok. VIII  
1504, 31. XII.

A

»A Piero d'Antonio, che inpasta le carte, per opere 5 aiutare (et) inpastare el cartone, che fa Michelagnolo, a sol. 9 el di: in tutto... y 2 sol. 10.«  
Frey 1909, Nr. 202

B

An Piero d'Antonio, der das Papier klebt, für 5 Tagelöhne für Hilfe beim Kleben des Kartons, den Michelangelo macht, 9 soldi pro Tag, zusammen 2 lire, 10 soldi [verrechnet oder verschrieben für 2 lire, 5 soldi].

C

1) Erst mit dieser Arbeit des Zusammenklebens, das 5 Tage in Anspruch nahm, war der Karton Ms. fertiggestellt. Für ihn waren insgesamt 17 Hefte Papier zu je 25 Blatt geliefert worden (Dok. VI und VII), also 425 Blatt zu je 44,5:61,5 cm (vgl. Dok. III C 3). Ms.' Arbeit am Karton kann also nicht schon vor dem 31. XII. 1504 begonnen worden sein, wie Grohn 1963, S. 66 behauptet.

Auch wenn man nicht annehmen will, daß alle 425 Blatt dieser 17 Hefte verwendet wurden, ergibt sich der »grandissimo cartone«, den M., nach Vasari-Frey 1550, S. 56, im Hospital der Färber bei S. Onofrio begann. Legt man die Höhe von 4,32 m zugrunde, die wir für die, durch die Kopie in Holkham Hall überlieferte, storia des Scheinalarms errechnet haben (vgl. Text S. 98), so ergäbe sich – unter Einrechnung eines reichlichen Verlustes von ca. 5 cm bei jedem Blatt in Höhe und Breite durch Beschneiden und Überkleben – eine Länge von etwa 23,5 m für den Gesamtkarton.

2) Von dieser Länge beanspruchte nach unserer Berechnung die storia des Scheinalarms 7,46 m. Der Karton hätte also noch Platz geboten für mehr als zwei storiie gleicher Länge; in ihnen hätten andere der »molti e vari accidentie« dargestellt werden können, von denen Condivi 1553, S. 76, spricht; hier waren vielleicht schon skizziert die »infiniti combattendo a cavallo«, die Vasari-Frey 1550, S. 58, erwähnt. Auf jeden Fall sollte der Karton nicht nur die Episode des Scheinalarms enthalten, die von Filippo Villani, S. 367, im Buch XI, Kap. 97 nur als einleitendes Vorspiel berichtet ist zu der eigentlichen »Battaglia tra Fiorentini e Pisani fatta nel borgo di Cascina, nella quale i Fiorentini furono vincitori«, die diesem Kapitel die Überschrift gegeben hat, sondern – wie Vasari-Frey 1550, S. 58, und Condivi 1553, S. 76, schreiben – »la guerra di Pisa« bzw. »la guerra tra Fiorenza e Pisa« – wie wir hier annehmen, in mehreren Bildern.

Die drei Entwurfszeichnungen für eine Reiterkampfszene wie die in London (Wilde 1953<sup>2</sup>, Nr. 31, Dussler 1959, Nr. 370 r) mögen für eine zweite »storia« gedacht gewesen sein, wohl die Hauptszene der »guerra di Pisa«, nämlich die auf den Scheinalarm folgende Schlacht bei Cascina, die, nach Villani durch Reiter entschieden wurde.

Diese Szene wäre dann, auch nach ihren Proportionen, als Gegenstück zum Kampf um die Standarte zu denken, die Hauptszene der Schlacht von Anghiari, und ist offensichtlich nicht nur durch L.'s Bild angeregt worden, sondern auch darauf bezogen.

Daß M. die ihm zugewiesene »altra facciata« »a concorrenza di Lionardo« gestalten sollte, wie Vasari-Frey 1550, S. 56, berichtet, ist doch im eigentlichen Wortsinn so zu verstehen, daß er mit ihm, nicht gegen ihn, arbeitete. Ohne Verständigung und Rücksichtnahme wäre der von zwei so unterschiedlichen und eigenwilligen Künstlern zu schaffende Bildschmuck keine künstlerische Einheit geworden.

Daß die Entwurfszeichnung des Reiterkampfes in London wie die beiden zugehörigen in Oxford (Parker 1956, Nr. 293 und 294; Dussler 1959, Nr. 191 und 190) aus kompositionellen Gründen nicht als Teil eines größeren Bildes gedacht ist, etwa als Hintergrundszene für die Badenden – wie z. B. Berenson 1903, Nr. 1521, Berenson 1961, S. 280–81 und, mit einschränkenden Bedenken, Frey 1909<sup>2</sup>, Nr. 13 a, angenommen haben –, sondern ein in sich geschlossenes Bildganzes darstellt, hat zuerst Brinckmann 1925, S. 17–18, Nr. 5, angedeutet. Nur ist es nicht so, daß diese, unter dem Eindruck von L.'s Werk entstandene Komposition später – sogar aus bewußter Opposition – ersetzt worden ist durch die Badenden wie Justi 1909, S. 158–59, und nach ihm Baumgart 1937, S. 215–16, und Tolnai 1943, S. 184, Nr. 19, annahmen –, vielmehr ist sie, wie oben angedeutet wurde, wohl als Entwurf für das zentrale Hauptbild der M. zugewiesenen Längswand anzusehen. Links davon wäre der Platz der storia des Scheinalarms gewesen. Popp 1928, S. 48, meinte gegen Köhler 1907, S. 166, daß die Grisaille in Holkham Hall die linke Hauptszene ganz wiedergibt, rechts davon die Reiterschlacht ihren Platz haben sollte.

3) Eine Rekonstruktion von M.'s Karton der Badenden auf Grund der Papierlieferungen versuchte Wanscher 1940, S. 21, und 1944, S. 22. Da er aber sowohl die Zahl wie die Größe der Bogen völlig willkürlich annimmt, erübrigt sich eine Auseinandersetzung mit seinem Vorschlag.

Dok. IX  
1505, 28. II.

A

»A Michelagnolo di Lodouico di Lionardo di Buonarrotj Simonj per sua faticha a buon conto di dipignere el cartone, ... y 280.«  
Frey 1909, Nr. 208

B

Für Michelangelo... als Gutschrift [oder Vorauszahlung] für seine Arbeit, den Karton zu machen... 280 lire.

Diese Zahlung von 280 lire = 40 fiorini wurde am Vorabend von M.'s Aufbruch nach Rom (III. 1505) geleistet, durch die seine Tätigkeit für den Ratssaal über ein Jahr – bis 18. 4. 1506 – unterbrochen wurde. Nur kurze Zeit war er zwischen den Aufenthalten in Rom und Carrara zweimal wieder in Florenz (IV./V. 1505; XII. 1505/I. 1506) und hätte die Arbeit hier fördern können.

Drei Ansichten über den Stand der Arbeit vor M.'s Aufbruch nach Rom stehen in der Forschung nebeneinander:

- 1) Der Karton war bereits vollendet (so z. B. Springer 1878, S. 34; Seydlitz 1909, S. 68; Tolnai 1943, S. 210).
- 2) Der Karton war weit gefördert, wurde jedoch mit Sicherheit erst während des Sommers 1505 vollendet, (so z. B. Gotti 1875, S. 35 und Milanesi-Vasari, ed. Sansoni VII, 1881, S. 160–61, Anm. 1)
- 3) Der Karton steckte in den Anfängen und wurde erst im Sommer 1506 nach M.'s Flucht aus Rom in Florenz vollendet (so z. B. Symonds 1893, S. 160; Thode 1908, S. 95 und Ramsden 1963, S. XXX, 238–39).

Dazu:

- 1) Für die erste Ansicht hat Springer 1878, S. 34 eine Stelle des Briefes angeführt, den M. XII. 1523 an Fattucci schrieb, und in der es heißt *«de di già era fatto el cartone»* (Dok. X). Tolnai 1943, S. 210, hat sich der Argumentation Springers angeschlossen; ich habe versucht, sie in Dok. X C 2 zu widerlegen. Zur Bekräftigung seiner Ansicht führt Tolnai noch zwei weitere Argumente an, die aber ebenfalls zu widerlegen sind:
  - a) *«dipignere el cartone»* interpretiert er als Ausführung des Kartons in Malerei (*«painting of the fresco»*), die Zahlung sei also eine Vorauszahlung für die zu beginnende Wandmalerei, der Karton folglich damals bereits fertig gewesen. *«Dipignere el cartone»* begegnet aber niemals in der von Tolnai angenommenen Bedeutung. Dann würde es heißen: *per «sua fatica per la pictura»*, wie es zwei Monate später für L. heißt (Frey 1909, Nr. 229). *«Dipignere el cartone»* ist vielmehr synonym mit *«disegnare il cartone»* und mit *«fare il cartone»*, das freilich auch bedeuten kann: den Karton herrichten (vgl. Dok. X C 2). – Zwei Beispiele für die Verwendung des Ausdrucks *«dipignere il cartone»*: *«dipigne el cartone»* heißt es in einer Urkunde vom 28. II. 1504 über L.'s Arbeit am Karton in der sala del papa (Frey 1909, Nr. 164) und *«andauno a dipignere il detto cartone»* sagt

C

Vasari-Frey 1568, S. 378, in der Vita des Aristotile da San Gallo von den Künstlern, die nach M.'s Karton zeichneten.

b) Tolnai nennt als Gewährsmänner für seine Ansicht Condivi 1553, S. 74, und Vasari-Frey, 1568, S. 75. Das ist falsch; diese Autoren sprechen vielmehr gegen ihn; beide sagen ausdrücklich, der Karton sei erst nach M.'s Rückkehr aus Rom (18. 4. 1506), also im Sommer 1506, vollendet worden (vgl. Dok. X C 3). Beide meinen damit nach unserer Ansicht übrigens nicht den ganzen Karton, sondern eine *«storia»* daraus, die des Scheinalarms, die auch künftig als die einzig vollendete schlechthin mit *«il cartone»* bezeichnet wurde. So wäre es eigentlich bei der Mehrdeutigkeit des Wortes nötig, scharf zu scheiden nicht nur zwischen Karton als einfachem Bildträger und Karton als auf diesem Bildträger ausgeführter Komposition (vgl. dazu Dok. X C 2), sondern bei diesem letzten, wenn es sich um eine Bildreihe handelt, zwischen Karton im weiteren und engeren Sinne. Daß der ganze Karton 1506 noch nicht vollendet war, bezeugen eine Äußerung Soderinis vom 27. II. 1506 (Dok. XIV) und eine Äußerung M.'s selbst vom 2. 7. 1508 (Dok. XV), die beide besagen, daß der Karton erst begonnen sei (vgl. im übrigen auch Dok. VII C).

2) Für die zweite Ansicht – Vollendung des Kartons bis spätestens 30. 8. 1505 – wurde die Zahlung von diesem Tage für das Aufstellen des Kartons geltend gemacht (vgl. dagegen Dok. XII).

3) Die dritte Ansicht stützt sich auf die Aussagen von Condivi 1553, S. 74, und Vasari-Frey 1568, S. 75 (vgl. dagegen Dok. X C 3). Nach den beiden zuletzt angeführten Ansichten wäre die Zahlung am 28. 2. 1505 also geleistet für den in Arbeit befindlichen Karton.

Wir schließen uns keiner dieser drei Ansichten an, sondern meinen, daß die Zahlung vom 28. II. 1505 eine Vorauszahlung war für die Arbeit am Karton, die erst beginnen sollte nach Aufstellung dieses Kartons im August 1505 (Dok. XI), im Dezember 1505 bei einem kurzen Aufenthalt von M. in Florenz auf dem Weg von Rom nach Carrara begonnen wurde und im Sommer 1506, wenigstens für die storia des Scheinalarms vollendet wurde (vgl. oben I b und Dok. X C 3).

Dok. X.

1505, Ende II.

A

Michelangelo in Rom an Fattucci in Florenz (XII. 1523)

«... Perchè quando mandò per me a Firenze, che credo fussi el secondo anno del suo pontificato, io avevo tolto a fare la metà della sala del Consiglio di Firenze, cioè a dipignere; che n'avevo tre mila ducati; e di già era fatto el cartone, come è noto a tutto Firenze; che mi parevon mezzi guadagnati. E de' dodici Apostoli che ancora avevo a fare per Santa Maria del Fiore n'era bozato uno, come ancora si vede; e di

B

... Dann, als [Julius II] mich aus Florenz holen ließ [das heißt III. 1505, zur Ausführung des Grabmals] – es war, glaube ich, im zweiten Jahre seines Pontifikats [das heißt zwischen I. XI. 1504 und 31. X. 1505] – da hatte ich dort die Aufgabe übernommen, die Hälfte des Ratssaales zu machen, das heißt auszumalen; ich sollte 3000 Dukaten dafür haben; und der Karton war schon gemacht, wie ganz Florenz weiß; so

già avevo condotti la maggior parte di marmi. E levandomi papa Iulio di qua, non ebbi nè dell'una cosa ne dell'altra niente...» (mit Datum 1524, I)

Zeitliche und sachliche Angaben dieses Briefes, nach zwanzig Jahren von M. aus der Erinnerung gemacht, sind, soweit überprüfbar – vgl. meine Zusätze in [] – zuverlässig; Auch M.'s Angaben über Auftrag, Tätigkeit und Honorar für die Ausmalung des Ratssaales sind richtig, wenn sie richtig verstanden werden.

1) *«La metà della sala»*, die Hälfte des Saales, hatte M. übernommen; diese Angabe wird bestätigt und erläutert durch die Bemerkung Vasaris – Frey 1550, S. 56, M. hätte *«l'altra facciata»*, die andere (Längs-) Wand des Saales ausmalen sollen. Für einen umfassenden Auftrag sprechen die Papierlieferungen für den Karton (vgl. Dok. VIII C) und die Höhe des in Aussicht gestellten Honorars von 3000 Dukaten, genau die gleiche Summe also, die M. 1508 zunächst für die einfachere Ausmalung der Sixtinischen Decke erhalten sollte, die dann aber, nach der Erweiterung des Bildprogramms auf 6000 Dukaten erhöht wurde (Tolnai 1945, S. 191–92).

Es geht danach nicht an, den geplanten Anteil M.'s an der Ausmalung des großen Saales mehr oder weniger zu reduzieren, wie das stillschweigend alle jene tun, die annehmen, er habe nur die eine storia des Scheinalarms malen sollen, von der die Grisaille in Holkham Hall eine mehr oder weniger vollständige Vorstellung gäbe. Noch weniger geht es an, die klaren Bezeichnungen *«metà della sala»* und *«l'altra facciata»* metaphorisch umzuinterpretieren als *«metà d'una facciata»*, die Hälfte einer Längswand, wie das Wilde 1944, S. 80, getan hat, weil *«no other interpretation of the terms seems possible»*. *Facciata* kann sprachlich auch nicht verstanden werden als Schauseite einer Wand, so etwa, daß die sehr ausgedehnte Längswand im Osten zu Seiten des Gonfaloniere-Sitzes je eine *facciata* gehabt habe. *Facciata* oder *Faccia* ist ganz eindeutig Wand im weiteren, Längswand im engeren Sinne (gegenüber *facciata di testa, testa oder testata* = Schmalwand).

Daß die Szene des Scheinalarms nur ein Anfang von M.'s Karton sein sollte, beweist seine eigene Äußerung. Am 2. VII. 1508, zu einer Zeit also, als die storia des Scheinalarms seit zwei Jahren vollendet war, schrieb er aus Rom an seinen Bruder, er möge einem jungen Spanier dazu verhelfen, den Karton zu sehen, den er begonnen (sic!) habe für den großen Saal (Dok. XV).

2) *«de di già era fatto el cartone»* kann dann nicht anders verstanden werden als: der Karton war vor M.'s Aufbruch nach Rom (III. 1505) schon gemacht, das heißt geklebt

und zubereitet worden. Sowohl *«cartone»* wie *«fare»* haben ebenso wie die deutschen Begriffe *«Karton»* und *«machen»* doppelte Bedeutung. *Cartone* ist sowohl der leere Karton als Bildträger wie die vom Künstler auf ihm ausgeführte Bildkomposition. *Fare* ist sowohl das einfache Machen, Herstellen, wie das künstlerische Gestalten. In beiden Bedeutungen begegnen diese Begriffe in den auf L.'s und M.'s Arbeit bezüglichen Äußerungen. Daß sie hier im ersten Sinne zu verstehen sind, ergibt sich nicht nur aus den geschichtlichen Umständen, auf die wir hingewiesen haben, sondern aus dem Zusammenhang, in dem M.'s Äußerung in diesem Briefe steht. Nur wenige Zeilen später weist er darauf hin, daß er für die zwölf Apostelfiguren, den zweiten in Florenz begonnenen und nicht vollendeten großen Auftrag, schon den größten Teil des Marmors herbeigeschafft habe, und daß – so dürfen wir ergänzen in Hinsicht auf die folgende Äußerung, daß er weder vom einen noch vom anderen Gewinn gehabt habe – das Honorar auch für diesen Auftrag schon halb verdient gewesen sei. Aus der Geschichte des Julius-Grabmals ist ja bekannt, wie sehr M. in dem Wahn befangen war, seine künstlerischen Vorstellungen binnen kürzester Frist verwirklichen zu können, wenn nur das Material zur Verfügung stände, aus dem er sie bilden sollte.

Schließlich darf zur Rechtfertigung unserer Übersetzung und Interpretation noch darauf hingewiesen werden, daß, während M. sagt, er selbst habe den Marmor für die Apostelfiguren herbeigeschafft, für das Herstellen des Kartons die unpersönliche Wendung gebraucht ist: er war schon gemacht. Wäre der Sachverhalt anders, als wir ihn annehmen, so würde M. wohl auch hier – und mit größerer Berechtigung – die persönliche Wendung gebraucht haben. Tolnai 1943, S. 210, interpretiert *«he finished the cartoon»*, aber das ist eben falsch. Schon Springer, 1878, S. 34, hat die Stelle so verstanden und daraus geschlossen, der Karton M.'s müsse II. 1505 vollendet gewesen sein (vgl. Dok. IX C 1). Angemessen ist allein die Übersetzung von Thode, 1908, S. 95, daß der Karton schon angefertigt sei. Symonds, 1893, S. 163, Anm. 4 nimmt eine Mittelstellung zwischen diesen Extremen ein, wenn er übersetzt: *«The cartoon was in progress»*, was nun freilich dem italienischen Wortlaut überhaupt nicht entspricht, den Übersetzer aber in die Lage versetzt, seine aus anderen Quellen abgeleitete Ansicht beizubehalten, daß der Karton schon vor M.'s Aufbruch nach Rom (III. 1505) begonnen, aber erst im Sommer 1506 vollendet worden sei.

3) Daß der Karton 1506 nach M.'s Flucht aus Rom (17. IV. 1506) vollendet wurde, sagt Condivi 1553, S. 76, und, ihm folgend, Vasari-Frey 1568, S. 75. Begonnen aber sei er vorher. Da er vor M.'s Aufbruch nach Rom (III. 1505) noch nicht begonnen war, müßte ihn M. während sei-

nes kurzen Aufenthaltes in Florenz zwischen Carrara und Rom, XII. 1505/I. 1506 begonnen haben. Diese Annahme gewinnt an Wahrscheinlichkeit durch die Tatsache, daß am 31. VIII. 1505 das Aufrichten des Kartons bezahlt wurde (Dok. XII).

Dok. XI  
1505, 30. IV.

A

»A rede di Lorenzo Perj cartolaj per 2 libri di fogli 96 luno, dati al camerlengo della camera dell' arme per lopera del palagio, et per 3 quaderni di fogli Bolognesi reali per la pictura, datj a Lionardo da Vinci, a sol. II el quaderno . . . y 3 sol. 16.«

Frey 1909, Nr. 219  
Beltrami 1919, Nr. 165

1) Drei quaderni sind 75 fogli zu 44,5:61,5 cm (vgl. Dok. III C 3); aus ihnen ließe sich – unter Einrechnung eines Verlustes von ca. 5 cm pro Blatt in Höhe und Breite beim Zuschneiden und Zusammenkleben – ein Karton von 4,32 m:4,00 m kleben, das heißt ein Karton, der etwa  $\frac{1}{2}$  der Größe hatte, die wir für den Karton des Kampfes um die Standarte errechnet haben, nämlich 4,32:5,16 m (vgl. Text S. 96). Mit der Übertragung dieses Kartons auf die Wand des großen Saales hatte L. schon im März 1505 begonnen (1505, 28. II. Zahlung für das fahrbare Gerüst; Frey 1909, Nr. 206–210, Beltrami 1919, Nr. 159/160.)

2) Suter 1937, S. 47–48, hat diese nachträgliche Papierlieferung, von deren Umfang er sich allerdings keine genaue Vorstellung machen konnte, zur Stütze seiner These angeführt, daß L. mit der Übertragung des Kartons auf die Wand begonnen habe, bevor er sich über die endgültige Fassung seiner Komposition völlig klar gewesen sei; er habe nun nachträglich noch Korrekturen am Karton vornehmen wollen oder müssen.

Suters These haben wir mit anderen Argumenten zu widerlegen versucht (vgl. Exkurs S. 107) Es ist demnach unwahrscheinlich, daß die große Papierlieferung für einen

Dok. XII  
1505, 31. VIII.

A

»A Piero di Zanobi funaiuolo . . . et per panchoncelli dabeto, auti per mectere suuj el cartone di Michelagnolo in ballatoio . . .«  
Frey 1909, Nr. 234

Diese Eintragung ist sehr unterschiedlich – meist unvollständig und falsch – übersetzt und gedeutet worden.

1) Thode 1908, S. 95 (»panchonelle« bestellt, um den Karton darauf zu stellen) und Tolnai 1943, S. 210 (»the panchon-

B

Dem Erben von Lorenzo Peri, Papierhändler [oder Papiermacher] für 2 Bücher zu je 96 Blatt, die dem Kämmerer der Waffenkammer für die Opera des Palastes gegeben wurden, und für 3 Heft Bologneser Papier, Format Royal, für die Malerei, die Leonardo ausgehändigt wurden.

neuen oder zu erneuernden Karton gemacht wurde, nachdem die Wandmalerei bereits begonnen war.

3) Die Lieferung ist ausdrücklich als »pro pictura« bezeichnet. Das ist eine allgemeine unbestimmte Bezeichnung, die nur so viel besagt wie: für die Arbeit, die mit der Malerei in Zusammenhang steht. Sie könnte zwar im besonderen Falle auch bedeuten: für den Karton zur Malerei. Wir hören jedoch nichts von Zuschneiden, Zusammensetzen und Kleben des Papiers, wie das bei der Herstellung des Kartons für L. und M. der Fall gewesen ist. (Dok. III und VIII). Da das gleiche Papier nicht nur für Kartons geliefert wurde, sondern z. B. auch für das Abdichten von Fenstern – 1504, 28. II. 18 quaderni für die Schutzfenster der sala del papa, in der L. arbeitete (Frey 1909, Nr. 164, Beltrami 1919, Nr. 137) – ließe sich denken, daß die drei quaderni für andere Zwecke geliefert wurden, die mit der Ausführung des Wandbildes in Zusammenhang standen, etwa für eine provisorische Verkleidung des Gerüsts, die ein halbes Jahr später durch eine dauerhaftere in grober Leinwand ersetzt wurde (1505, 31. X. Zahlung für 27 Ellen grober Leinwand »per far spalliere al ponte di Lionardo« (Frey 1909, Nr. 235; Beltrami 1919, Nr. 166). Die Frage nach der Bestimmung des Papiers muß einstweilen offen bleiben.

B

An Piero di Zanobi, Seilmacher . . . und für die Lieferung von 3 Latten aus Tannenholz, um den Karton Michelangelos daran am Umgang (?) hochzuziehen.

choncellis on which to place the cartoon were paid«) interpretieren gleichlautend: nach ihnen wurde der Karton auf die drei panchonelle oder panchoncelli gestellt, unter welchem nicht übersetzten Wort sich beide Autoren offensichtlich Bänke oder Böcke vorstellen. Wo und zu

welchem Zwecke der Karton aufgestellt wurde, bleibt unerörtert. »In ballatoio« wird unterschlagen. Daß der aufgestellte Karton für Thode noch nicht vollendet, für Tolnai indes schon vollendet war, ergibt sich aus ihren weiteren Mitteilungen (vgl. dazu Dok. IX C 1 und 3).

2) Symonds 1893, S. 163, n. 4, interpretiert, »that the cartoon in its unfinished state was framed and hung«; er sieht also die panchoncelli als Rahmenleisten an – aber warum drei? – und meint, wohl weil die Zahlung an einen Seilmacher erfolgte, der Karton sei aufgehängt worden. Wo und zu welchem Zwecke sagt auch er nicht; auch er übergeht »in ballatoio«.

3) Gotti 1875, S. 35, zitiert die Eintragung vollständig, also auch »in ballatoio« und nimmt an, der Karton sei damals vollendet gewesen und zur Übertragung auf die Wand angebracht worden. Nach ihm wäre also der Karton im großen Ratssaal gewesen – wo zu jener Zeit L. an seinem Wandbild tätig war – und dieser Saal müßte eine umlaufende Galerie (ballatoio) gehabt haben, die freilich durch die von Frey 1909 veröffentlichten Urkunden oder die Beschreibung des Saales bei Vasari-Milanesi, 1568, IV, S. 448 ff. nicht bezeugt ist. Eine genauere Erklärung, wie er sich die Anbringung des Kartons denkt, gibt Gotti nicht. Springer 1878, S. 34, folgt Gotti.

4) Daß der Karton, das heißt der Karton nur in engerem Sinne (für die eine storia des Scheinalarms) – erst im Sommer 1506 vollendet wurde, wie Condivi 1553, S. 74, und nach ihm Vasari-Frey 1568, S. 75, sagen, und daß er wahrscheinlich XII. 1505 bei einem kurzen Aufenthalt M.'s in Florenz auf dem Weg von Carrara nach Rom begonnen sein wird, haben wir zu Dok. X C 2, 3 begründet.

Der erst Ende 1504 fertig geleimte Karton (Dok. VIII) würde also im August 1505 – in Abwesenheit M.'s, der in Carrara war – aufgezogen worden sein, damit nach Rückkehr des Künstlers die Arbeit beginnen könne.

Die Frage ist, wo er aufgezogen wurde.  
Nach Vasari-Frey 1550, S. 56, begann M. den »grandissimo cartone« in einem Raum des Spitals der Färber bei S. Onofrio. Wenn er recht hat, wäre der Karton dort im August 1505 aufgezogen und im Sommer 1506 von M. begonnen und – wenigstens für die storia des Scheinalarms – vollendet worden. Zahlungen für das Malgerüst datieren wie die für das Zusammenleimen des Kartons bereits

vom 31. XII. 1504 (Frey 1909, Nr. 199); auch Malmaterial ist vermutlich schon am 31. XII. 1504 bezahlt worden (Frey 1909, Nr. 200 und 204). Ebenfalls nach Vasari-Frey 1550, S. 60, wäre der vollendete Karton Latten in die sala del papa gebracht worden, wo er sich VII. und VIII. 1508 nachweisen läßt (vgl. Dok. XV C 3). M.'s Arbeitsraum im Spital der Färber müßte also eine umlaufende Galerie gehabt haben, an der mittels dreier Latten der Karton, der vielleicht bis dahin am Boden gelegen hatte, hochgezogen wurde. Da dieser Raum nicht mehr existiert, ist eine Prüfung unmöglich.

5) Ausgehend von der allgemeinen Annahme der Forschung, daß der Karton M.'s zunächst in die sala del consiglio gebracht worden sei und von dort in die sala del papa (vgl. Dok. XV C 3), hatte ich – verlockt durch die Urkunden Frey 1909, 213 und 226 (vgl. weiter unten unter d und e) – versucht, den »ballatoio« in der sala del consiglio zu lokalisieren, wie Gotti 1875 (vgl. oben unter 3), aber ohne Erfolg. So wird von hierher die durch alle anderen Umstände bedingte Meinung, der Karton sei vor 30. VIII. 1505 in dem M. zugewiesenen Raum im Hospital der Färber aufgerichtet worden, und dieser habe einen Umgang gehabt, nicht erschüttert.

In den von Frey 1909 veröffentlichten Zahlungsurkunden zum großen Ratssaal wird ein ballatoio fünfmal genannt. Davon ist zweimal ganz eindeutig der äußere Umgang des alten Palazzo della Signoria (nicht des Neubaus mit dem Ratssaal!) gemeint, für dessen Reparatur 1439 200 laufende Ellen Pflasterplatten angeschafft werden sollten (Miscellanea fiorentina di erudizione e storia, I, 1902, S. 120–22; nicht bei Lensi 1929):

- a) 1504, 30. VI., »per due cancelli al ballatoio et per uno uscio, facto in campanile che ua in ballatoio« (Nr. 176)
- b) 1505, 31. VIII., »per uno campanulo di bronzo per la loggia del ballatoio« (Nr. 231);  
3 weitere Male ist eine Lokalisierung nicht ohne Weiteres möglich:
- c) 1504, 31. XII., »per fare stucho per riserare e fessi de la stromij de ballatoio« (Nr. 204); wahrscheinlich doch die 1439 in Auftrag gegebenen Steinplatten des äußeren Umgangs.
- d) 1505, 30. IV., »lauoro nella sala del consiglio et in ballatoio« (Nr. 213)
- e) 1505, 30. IV., »per braccia 4  $\frac{1}{2}$  dasse di noce a sol 15 el braccio per fare una tauola in ballatoio« (Nr. 226)

Dok. XIII  
1506, 9. X.

Gonfaloniere Pietro Soderini in Florenz an Geoffroy Carle, französischen Vizekanzler in Mailand

A

» . . . Anchora ciscusa la S. V. in concordar un di Leonardo da Vinci, il quale non si è portato come doveva con questa republica; perchè ha preso buona soma di denaro e dato un piccolo principio a una opera grande doveva fare, et per amore della S. V. si è conportato già due dilationi. Desideriamo non essere ricerchi di più, perchè l'opera ha ad satisfare allo universale, et

B

» . . . Was die Bewilligung eines Urlaubs für Leonardo da Vinci betrifft, so möge Euer Gnaden uns verzeihen: er hat sich gegenüber dieser Republik nicht so verhalten, wie es seine Pflicht gewesen wäre; denn er hat eine schöne Summe Geld eingestrichen und nur einen kleinen Anfang gemacht für ein großes Werk, das er ausführen sollte. Euer Gnaden zuliebe ist sein Urlaub

noi non possiamo senza nostro caricho farle più stenere . . . (sic!) alla S. V. »  
Gaye 1840, S. 87/88 (unvollständig mit falscher Lesart: »da delatore (?)« statt »due dilationis«  
Beltrami 1919, Nr 180 (vollständig, aber mit falscher Lesart: »da debitore(?)« statt »due dilationis«

schon zweimal verlängert worden. Jetzt wünschen wir keine weiteren Gesuche mehr, denn das Werk soll der Allgemeinheit Genüge tun, und, ohne uns zu belasten, können wir das Anliegen von Euer Gnaden nicht mehr unterstützen.

C

Die richtige Lesart: »due dilationis« bei Herzfeld 1938, S. 39

Dok. XIV  
1506, 27. XI.

Gonfaloniere Pietro Soderini in Florenz an seinen Bruder, den Kardinal von Volterra, in Bologna

A

»Lo apportatore sarà Michelagnolo, . . . . .  
Significando alla S. V. che ha principiato una storia per il pubblico che sarà cosa admiranda, et così XII apostoli di braccia 4½ in v l'uno, che sarà opera egregia. . . . .  
Gaye 1840, S. 91/92

B

Dies Schreiben wird Michelangelo überbringen . . . . .  
Ich weise euch darauf hin, daß er eine »storia« für das Rathaus [Palazzo Pubblico] begonnen hat, die Bewunderung erregen wird und ebenso zwölf Apostelfiguren, jede 4½ bis 5 Ellen hoch, ein Werk, das außergewöhnlich werden wird . . . . .

C

»Storia« ist sowohl in weiterem Sinne Historie wie im engeren Sinne Historienbild. Wenn Soderini schreibt, M. »ha principiato una storia«, so kann das also sowohl heißen, er hat begonnen, eine aus mehreren Episoden bestehende Historie zu malen – »la guerra tra Firenze e Pisa e i molti et vari accidenti, occorsi in essa«, wie es bei Condivi 1553, S. 76, heißt – oder aber er hat ein Historienbild begonnen, die storia des Scheinalarms also, die als einzige vollendet wurde, und damit den Anfang gemacht von einer Reihe weiterer Bilder, zu denen vielleicht schon Skizzen vor-

handen waren. Der Sinn ist in jedem Fall der gleiche. Ebenso – fährt Soderini fort – hat M. zwölf Apostelfiguren begonnen. Da von diesen zwölf Figuren nur eine – der Matthäus – weitgehend bossiert war – gleichsam im Karton vorhanden –, vier weitere erst im Groben zugehauen waren und für die übrigen allenfalls die rohen Marmorblöcke in Carrara standen (Frey 1909, S. 112, Nr. 44–46), so zeigt sich durchaus eine Analogie in der Art der begonnenen Ausführung der beiden großen Werke.

Dok. XV  
1508, 2. VII.

Michelangelo in Rom an seinen Bruder Buonarroti in Florenz

A

»L'aportatore di questa sarà uno giovine spagnuolo, il quale viene costà per imparare a dipigniere, e àmmi richiesto che io gli facci vedere el mio cartone che io comminciai alla Sala; pero fa'che tu gli facci aver le chiavi a ogni modo e se tu puoi aiutarlo di niente, fallo per mio amore, perchè è buono giovane . . . . .  
Racomandami a Tomaso comandatore, e all'Araudo.«  
Milanesi 1875, S. 92

B

Der Überbringer dieses Briefes ist ein junger Spanier, der dorthin kommt, um Malen zu lernen; er hat mich gebeten, ich möge ihn meinen Karton sehen lassen, den ich für den Saal begonnen habe; Sorge deshalb unbedingt dafür, daß er die Schlüssel bekommt, und wenn Du ihm irgendwie helfen kannst, so tue es mir zuliebe, denn er ist ein guter Junge . . . . .  
Empfehl mich dem Kommandanten Tomaso und dem Herold.

C

1) Der junge Spanier war der damals etwa zwanzigjährige Alonso Beruguete (ca. 1488–1561), der etwa 1504–1516 in Italien war und M. 1505 nach Rom begleitet haben soll (Cean Bermudez 1800, S. 130–131); über ihn vgl. Frey 1961, S. 216–17.

2) Tomaso ist Tomaso Balducci, einer der sechs Kommandanten des Palazzo della Signoria, der Herold hieß Angelo Manfido. Über sie, mit denen M. befreundet war, vgl. Milanesi 1875, S. 84, Frey 1899, S. 19.

3) Nach Milanesi, 1875 S. 84, 95, hatten die beiden die Schlüssel für die sala del papa, wo sich nach ihm der Karton damals befunden haben soll. Diese letzte Annahme ist von der Forschung, bis auf Symonds 1893, S. 161, 163, Anm. 1, Herzfeld 1938, S. 62, Anm. 14 und Ramsden 1963, S. 238–239 nicht übernommen worden; sie hat aber sehr viel mehr Wahrscheinlichkeit für sich als die Annahme, der Karton sei damals im großen Ratssaal gewesen, wo ihn Albertini 1510, S. 441, erwähnt, (vorausgesetzt, daß die von ihm genannten »disegni« wirklich gleichzusetzen sind mit dem Karton, wie allgemein geschieht), sei dann aber von da etwa 1512 in die sala del papa gebracht worden, um endlich Anfang 1515 in den Medici-Palast in der via larga übergeführt zu werden, wo er zwischen 1515 und 1516 zerrissen worden sei (vgl. Köhler 1907, S. 118, Thode 1908, S. 96, und Tolnai 1943, S. 210–11, der zudem S. 209 gegen die eindeutigen Aussagen der Urkunden behauptet, L. habe am 4. X. – fälschlich für 24. X. – 1503 den Schlüssel zur sala del consiglio erhalten). Die Urkunden sagen uns über den Aufbewahrungsort von M.'s Karton gar nichts. 1505, 31. VIII, wird er zwar genannt »in ballatoio«, wobei aber einstweilen noch unklar ist, was das bedeutet (Dok. XII). Die Schriftsteller des 16. Jahrhunderts erwähnen M.'s Karton übereinstimmend in der sala del papa, wenigstens für einen gewissen Zeitraum. Condivi 1553, S. 76, sagt, M. habe ihn dort zurückgelassen; das könnte XI. 1506 gewesen sein beim Aufbruch nach Bologna oder IV. 1508 beim Aufbruch nach Rom.

Vasari-Frey 1550, S. 56, gibt an, der Karton sei in einem Raum des Spitals der Färber bei S. Onofrio begonnen worden. Er sagt weiter, S. 60, der fertige Karton sei in die sala del papa gebracht worden; das könnte also im Sommer oder Herbst 1506 geschehen sein (vgl. Dok. XII C 4); dort hätten die Künstler angefangen, ihn zu studieren. Schließlich habe man ihn in die casa Medici gebracht in den oberen Saal, und dort sei er während der Krankheit des Herzogs Giuliano zerrissen worden.

Nimmt man an, der Transport aus der sala del papa in die casa Medici habe erst nach 1508 stattgefunden – und nichts spricht dagegen –, so lassen sich Vasaris Mitteilungen mit denen Condivi durchaus vereinen. Ja, selbst die spätere Aussage von Cellini ca. 1559, S. 23, stimmt, richtig interpretiert, mit Condivi und Vasari überein. Der 1500 geborene Cellini, dessen Vater 1505 für L. das kunstvolle Gerüst errichtete, (Frey 1909, Nr. 207, 209; Beltrami: 1919, Nr. 159) und der selbst als Junge nach dem Karton M.'s gezeichnet hat, berichtet in seiner Autobiographie: »Stettero questi due cartoni, uno in nel palazzo de Medici, ed uno alla Sala del papa. In mentre che gli stettono in pie, furono la scuola del mondo«. Da mit dem Karton im Palazzo Medici der Karton L.'s gemeint sein muß (vgl. weiter unten und Dok. I, A a und C a), so ist mit dem Karton in der sala del papa – entgegen der allgemeinen Ansicht der Forschung – der Karton M.'s gemeint. Durch die Aussage der drei Schriftsteller des 16. Jahrhunderts wird also Milanesis Annahme gestützt. Aber es gibt für sie noch eine weitere Stütze. Die sala del papa in Santa Maria Novella unterstand tatsächlich der Signoria; diese war es, die am 24. X. 1503 L. die Schlüssel für diese »Exklave« aushändigen ließ (Beltrami 1919, Nr. 130). Um Zutritt zum großen Ratssaal zu bekommen, der sich innerhalb des Gebäudes befand, in dem die beiden Vertrauensleute M.'s ihren Amtssitz hatten, wären wohl nicht

so viele Umstände nötig gewesen, wenn überhaupt dieser Saal innerhalb des Palastes noch besonders verschlossen war.

Vasari-Frey 1550, S. 56, 60, unterrichtet uns, wie oben ausgeführt, am ausführlichsten über die Schicksale des Kartons. Was dessen Aufbewahrung in der sala del papa betrifft, so stimmen seine Aussagen überein mit denen Condivi, als dessen Gewährsmann M. selbst gelten muß, und mit denen Cellini, der als Augenzeuge berichtet.

Aber auch Vasaris weitere Angaben dürfen als zuverlässig gelten. Der Karton wird von der sala del papa im Jahre 1510 in die casa Medici gebracht worden sein, die nun freilich nicht – wie bisher immer angenommen (nur Seydlitz 1909, S. 88 deutet Zweifel an) – der Palazzo Medici in der via larga ist, sondern der laut Vasaris Aussage (– Milanesi 1868, VI, S. 137) nach der Rückkehr der Medici (11. IX. 1512) in »Casa Medici« umgetaufte Palazzo della Signoria. Hier residierte als Statthalter von Julius II. zunächst der Kardinal Giovanni Medici, nach dessen Erhebung zum Papst (11. III. 1513 als Leo X.) sein Bruder Giuliano (gest. 17. III. 1516). Daß Vasari und Cellini, die treuen Diener Herzog Cosimos, von dem Palazzo della Signoria, der 1537 beim Regierungsantritt des Herzogs dessen Residenz geworden war, als Casa Medici reden kann nicht erstaunen. »Regal Palazzo di Vostra Altezza« nennt ihn Vasaris Neffe in der Widmung an Cosimos Sohn, Großherzog Ferdinand, die den 1557 von Vasari geschriebenen, 1588 gedruckten »Ragionamenti« über Umbau und Ausmalung des Palastes vorangesetzt ist (Vasari – Milanesi 1568, VIII, S. 9). Die »sala grandedi sopra« in »casa Medici« ist also nichts anderes als der große Ratssaal. Im großen Ratssaal nennt Albertini 1510, S. 441, neben den Cavalli des L. »i disegni di Michelangelos«. Es ist anzunehmen, daß er damit den Karton meinte, der sich also zu diesem Zeitpunkt hier neben dem Karton L.'s befand. Albertinis Memoriale, das nur wenige Seiten umfaßt, ist am 2. X. 1510 gedruckt worden (S. 444). Vielleicht hatte man vorher M.'s Karton aus der sala del papa in den großen Ratssaal bringen lassen, weil der Künstler in Aussicht gestellt hatte, ihn nach Vollendung der Sixtinischen Decke als Wandbild auszuführen. Darauf läßt die Bemerkung in einem Briefe schließen, den der Herold Angelo Manfido am 12. XI. 1510 an M. nach Rom schrieb, und die besagt, der Gonfaloniere (Soderini) habe sich sehr gefreut über die Nachricht, die M. ihm gegeben habe (Frey 1899, S. 19). Daß 1510 noch Hoffnung bestand, die Ausschmückung des Saales zu Ende zu führen, wird dadurch bestätigt, daß in diesem Jahre Fra Bartolomeo den Auftrag für die Altartafel erhielt, deren Ausführung durch Filippino Lippi dessen Tod vereitelt hatte; auch diese Altartafel ist dann freilich unvollendet geblieben; sie ist heute das einzige Originalstück, das von dem großartigen Plan Soderinis Zeugnis ablegt (Knapp 1903, S. 152–53; Gabelentz, 1922, S. 64, 159). Nicht im »Palazzo Medici« in der via larga, sondern in der »casa Medici« d. h. dem »Palazzo Vecchio« wäre dann nach Rückkehr der Medici (11. IX. 1512), als der große Saal sofort zum Wachlokal degradiert und seiner prächtigen Tafelung beraubt wurde, der Karton M.'s – und wohl auch der L.'s – in Stücke zerschnitten worden. Ob das gleich 1512 oder erst 1515 geschah, ob durch mehrere Künstler oder durch Bandinelli allein, wie Vasari-Frey 1568, S. 364, berichtet, das zu entscheiden ist nicht möglich und auch für unsere Zwecke nicht wichtig.

4) Alonso Beruguete hat trotz M.'s nachdrücklicher Empfehlung den Karton zunächst nicht zu sehen bekommen. Das ergibt sich aus einem Antwortbrief M.'s an seinen Bruder Buonarroto vom 29. VII. 1508 (Dok. XVI). Schließlich ist es ihm dann aber Ende des Monats ge-

lungen, doch zum Ziel zu kommen, wie wir aus einem Brief Tomaso Balduccis vom 2. IX. 1508 schließen dürfen (Tolnai 1943, S. 243). Vasari-Frey 1550, S. 60, nennt Beruguete unter den vielen Künstlern, die nach dem Karton M.'s gezeichnet haben.

Dok. XVI  
1508, 29. VII.

Michelangelo in Rom an seinen Bruder Buonarroto in Florenz

A

».....  
Intesi come lo spagnuolo non aveva la grazia d'andare alla Sala. L'ò avuto caro; ma prègagli per mia parte quando gli vedi, che faccino così ancora agli altri: raccomandami ancora a loro.«  
Milanesi 1875, S. 94 (mit Datum 31. VII., das auch bei Tolnai 1943, S. 210; das richtige Datum bei Frey 1961, S. 126, Anm.)

B

Ich erfuhr, daß der Spanier nicht die Bewilligung bekommen hat, zum Saal zu gehen. Ich habe ihn gern gehabt; bitte sie aber, wenn Du sie siehst [das heißt Tomaso Balducci und Angelo Manfido; vgl. Dok. XV C 2] in meinem Namen, daß sie es so auch bei anderen machen mögen. Und empfehl mich ihnen.

C

Der Brief M.'s bezieht sich auf einen nicht erhaltenen seines Bruders, in dem dieser ihm mitgeteilt hatte, daß es trotz der Empfehlung M.'s dem jungen Spanier nicht gelungen sei, in die sala del papa zu gelangen, wo M.'s Karton aufbewahrt wurde (vgl. Dok. XV).

Frey 1907, S. 270, zumindest »nicht einwandfrei« zu nennen. Unsere Übersetzung ist also auch eine Ehrenrettung für M., der falschen Spiels mit seinen Freunden gewiß nicht fähig war. Wie sehr ihm der junge Spanier am Herzen lag, bezeugt nicht nur der dringliche Bittbrief an seinen Bruder (Dok. XV), sondern auch ein Brief von 1512 an seinen Vater, in dem er sich angelegentlich erkundigt nach dem Befinden des Spaniers, der krank in Florenz lag (Milanesi 1875, S. 48 – datiert X. –, Steinmann 1905, S. 725 – überzeugender datiert III.–IV.). Aber nicht nur vom Psychologischen, sondern auch vom Sprachlichen her ist die bisherige Übersetzung unverständlich und unhaltbar; das folgende »ma« würde keinen Sinn haben.

Das »lo« im zweiten Satz ist von der Forschung bisher immer auf den vorhergehenden Satz bezogen worden: Michelangelo habe sich also hämisch gefreut, daß der Spanier, den er doch so angelegentlich empfohlen hatte, abgewiesen sei. (Steinman 1905, S. 700, Anm. 2; Frey 1907, S. 270; Thode 1908, S. 96; Justi 1909, S. 169; Tolnai 1943, S. 243; Barocchi 1962, S. 254, Anm. 199; Ramsden 1963, S. 46–47). Wäre das so, so wäre M.'s Benennen mit

Dok. XVII  
1513, 30. IV.

A

»A Francesco di Chapello legnaiuolo lire 8 sol. 12 picc. per braccia 43 dasze di o/3 (terzo) dalbero, leuo Riniero Lotti; disze per armare intorno le figure, dipinte nella sala grande della guardia di mano di Leonardo da Vinci, per difenderle, che le non sieno guaste, a sol. 4 il braccio...«

Frey 1909, Nr. 244  
Beltrami 1919, Nr. 216

B

An Zimmermann Francesco di Chapello lire 8, soldi 12 für 43 Ellen Bretter von  $\frac{1}{3}$  Baumbreite (?), die Riniero Lotti abholte; wie er sagte, um die von Leonardo im großen Wachsaaal gemalten Figuren mit einem Lattenrahmen zu umgeben, zum Schutz gegen Beschädigungen. Pro Elle 4 soldi.

C

Die Bretter von  $\frac{1}{3}$  Baumbreite waren nicht sehr breit. Für eine Tafel, die 1505, 30. IV. bezahlt wurde (Frey 1909, Nr. 226), wurden Bretter von  $\frac{1}{2}$  Breite zu 8 soldi und Nußholzbretter von voller Breite zu 15 Soldi die Elle verwendet. 43 Ellen (= 25,11 m) solcher Bretter haben also wirklich nur gereicht, um das ca. 4,32:5,16 m

große Bild (vgl. Text S. 96) – wie es in der Urkunde auch heißt – mit einem Rahmen zu schützen, nicht aber, um es ganz zu verschalen, wie Herzfeld 1938, S. 48–49, gegen Suter 1937, behauptet und S. 52–53 anekdotisch ausgemalt hat. Möglicherweise war über den Lattenrahmen eine Leinwand gespannt.

## Literaturverzeichnis

- Albertini 1510 F. Albertini, Memoriale di molte statue et picture sono nella inclyta cipta di Florentia . . . Florenz 2. x. 1510, zitiert nach dem Abdruck in Geschichte der italienischen Malerei von Crowe und Cavalcaselle, deutsche Original-Ausgabe besorgt von Max Jordan, Bd. 2, Leipzig 1869, S. 433 ff.
- Amoretti 1804 C. Amoretti, Memorie storiche su la vita, gli studi, e le opere di Lionardo da Vinci, Mailand 1804
- Barocchi 1962 Giorgio Vasari, La vita di Michelangelo nelle redazioni del 1550 e del 1568 curata e commentata da P. Barocchi. (Documenti di Filologia 5) vol. II, Mailand, Neapel 1962
- Baumgart 1937 F. Baumgart, Die Jugendzeichnungen Michelangelos bis 1506. In: Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft, x, 1937, S. 209 ff.
- Beltrami 1919 L. Beltrami, Documenti e memorie riguardanti la vita e le opere di Leonardo da Vinci in ordine cronologico. Mailand 1919
- Berenson 1903 B. Berenson, The drawings of the Florentine painters, Vol. I, Text, London 1903
- Berenson 1961 B. Berenson, I disegni dei pittori fiorentini. Edizione riveduta e ampliata dall'autore prima della sua morte, Vol. I, Mailand 1961
- Blanc 1876 Ch. Blanc, Leonardo. In: Ch. Blanc et P. Mantz, Histoire des peintres de toutes les écoles . . . Ecole florentine, Paris 1876. Auf S. 31 die Rekonstruktion des nicht genannten Bergeret nach Zeichnung von Cabasson gestochen von Dupré. Eine Originallithographie von Villain nach Zeichnung von Bergeret mit der Unterschrift: «Le célèbre carton de Léonard de Vinci» in Paris, Bibliothèque Nationale, Dc. 50a
- Brinckmann 1925 Michelangelo Zeichnungen. Herausgegeben von A. E. Brinckmann, München 1925
- Briquet 1907 C. M. Briquet, Les filigranes, Genf 1907 (2. Auflage, Leipzig 1923, nach der zitiert ist)
- Cean Bermudez 1800 J. A. Cean Bermudez, Diccionario historico de los mas illustres profesores de las bellas artes en España. Bd. I, Madrid 1800
- Cederlöf 1959 O. Cederlöf, Leonardos »Kampen om standaret« En ikonografisk undersökning. In: Konsthistorisk Tidskrift, xxviii, 1959, S. 73 ff.
- Cellini ca. 1559 La vita di Benvenuto Cellini scritta da lui medesimo . . . per cura di B. Bianchi, Florenz 1852 (2. Auflage 1891, nach der zitiert ist)
- Clark 1935 K. Clark, A catalogue of the drawings of Leonardo da Vinci in the Collection of His Majesty the King at Windsor Castle, Cambridge 1935.
- Condivi 1553 Vita di Michelagnolo Buonarroti, raccolta per Ascanio Condivi de la Ripa Transone, Rom 1553 (zitiert nach Le Vite di Michelangelo Buonarroti scritte da Giorgio Vasari e da Ascanio Condivi . . . Herausgegeben von C. Frey, Berlin 1887)
- J. A. Crowe and G. B. Cavalcaselle, Raphael. Vol. I, London 1882
- Crowe und Cavalcaselle 1882
- Degenhart 1940 B. Degenhart, Antonio Pisanello. Wien 1940
- Dvořák 1927, 1929 M. Dvořák, Geschichte der italienischen Kunst. Bd. I und II, München 1927 und 1929
- Du Fresne 1651 Trattato della Pittura di Lionardo da Vinci, nouamente dato in luce, con la vita dell'istesso autore, scritta da Rafaele du Fresne, Paris 1651
- Dussler 1959 L. Dussler, Die Zeichnungen des Michelangelo. Kritischer Katalog, Berlin 1959
- von Einem 1959 H. von Einem, Michelangelo (Urban-Bücher, Band 42), Stuttgart 1959
- Engerand 1899 Inventaire des tableaux du Roy rédigé en 1709 et 1710 par Nicolas Bailly publié pour la première fois avec des additions et des notes par F. Engerand, Paris 1899
- H. G. Evers, Rubens und sein Werk. Neue Forschungen. Brüssel 1944
- Evers 1944 O. Fischel, Raphaels Zeichnungen. Abt. 4, Berlin 1924
- Fischel 1924 O. Fischel, Raphaels Zeichnungen. Abt. 7, Berlin 1928
- Fischel 1928 Il codice Magliabechiano cl. xvii. 17 contenente notizie sopra Parte degli antichi e quella de' Fiorentini da Cimabue a Michelangelo Buonarroti, scritte da Anonimo Fiorentino. Herausgegeben und mit einem Abriß über die Florentinische Kunsthistoriographie bis auf G. Vasari versehen von C. Frey, Berlin 1892
- Frey 1892 Sammlung ausgewählter Briefe an Michelagnolo Buonarroti. Nach den Originalen des Archivio Buonarroti herausgegeben von K. Frey, Berlin 1899

- Frey 1907 Die Briefe des Michelagnolo Buonarroti. Übersetzt von K. Frey, Berlin 1907
- Frey 1909 K. Frey, Studien zu Michelagnolo Buonarroti und zur Kunst seiner Zeit, III C: Die Sala del consiglio grande im palazzo della signoria zu Florenz. In: Jahrbuch der preußischen Kunstsammlungen, 30, 1909, Beiheft, S. 113 ff.
- Frey 1909<sup>2</sup> Die Handzeichnungen Michelagnolos Buonarroti, herausgegeben und mit kritischem Apparate versehen von K. Frey, Berlin 1909
- Frey 1961 Die Briefe des Michelagnolo Buonarroti, übersetzt von K. Frey, 3. Auflage mit erweiterten Anmerkungen neu herausgegeben von H. W. Frey, Berlin 1961
- Füssli 1801 Lectures on painting delivered at the Royal Academy March 1801 by Henry Fuseli..., London 1801
- Gabelentz 1922 H. v. d. Gabelentz, Fra Bartolomeo, Bd. I, Leipzig 1922
- Gasparinetti 1956 A. F. Gasparinetti, Ein altes Statut von Bologna über die Herstellung und den Handel von Papier. In: Papiergeschichte, VI, 1956, S. 45 ff.
- Gaye 1840 G. Gaye, Carteggio inedito d'artisti... T. II, Florenz 1840
- Geymüller 1886 H. de Geymüller, Les derniers travaux sur Léonard de Vinci. III. In: Gazette des Beaux Arts, XXXIV, 1886, S. 143 ff.
- Gotti 1875 A. Gotti, Vita di Michelangelo Buonarroti narrata con l'aiuto di nuovi documenti. Vol. I, Florenz 1875
- Gould 1954 C. Gould, Leonardo's great battle-piece. A conjectural reconstruction. In: Art Bulletin, XXXVI, 1954, S. 117 ff.
- Grassi 1953 L. Grassi, Tutta la pittura di Gentile da Fabriano, Mailand 1953
- Grimm 1872 H. Grimm, Das Leben Raphaels von Urbino. Erster Theil, Berlin 1872
- Grohn 1963 H. W. Grohn, Die Schule der Welt. Zu Michelangelos Karton der Schlacht bei Cascina. In: Il Vasari, Rivista di Studi manieristici, XXIV, 1963, S. 63 ff.
- Held 1959 J. S. Held, Rubens selected drawings with an introduction and a critical catalogue. Vol. I, London 1959
- Herzfeld 1938 M. Herzfeld, Leonardo da Vinci und sein Reiterkampf. In: Kritische Berichte, VII, 1938, S. 33 ff.
- Heydenreich 1954 L. H. Heydenreich, Leonardo da Vinci. Neue Auflage, Band I, Basel 1954
- Hind 1923 A. M. Hind, Catalogue of drawings by Dutch and Flemish artists preserved in the department of prints and drawings in the British Museum. Vol. II. Drawings by Rubens, van Dyck an other artists, London 1923
- Horne 1903 H. P. Horne, The life of Leonardo da Vinci by Giorgio Vasari, with a commentary, London 1903
- Inventar Turin 1635 Inventario d'quadri di pittura di Sua Altezza Reale descritti col medesimo ordine nel quale furono ritrovati l'anno 1635 nelle stanze del Palazzo di Torino... In: Le gallerie nazionali italiane, III, 1897, S. 35 ff.
- Justi 1909 C. Justi, Michelangelo. Neue Beiträge zur Erklärung seiner Werke, Berlin 1909
- Kauffmann 1962 Reclams Kunstführer Italien III: Florenz. Bearb. von G. Kauffmann, Stuttgart 1962
- Knapp 1903 F. Knapp, Fra Bartolomeo della Porta und die Schule von San Marco, Halle/Saale 1903
- Köhler 1907 W. Köhler, Michelangelos Schlachtkarton. In: Kunstgeschichtliches Jahrbuch der k. k. Zentral-Kommission I, 1907, S. 115 ff.
- Kurz 1962 O. Kurz, An early copy of the «battle of Anghiari». In: Raccolta Vinciana, XIX, 1962, S. 129 ff.
- Landucci 1516 L. Landucci, Diario fiorentino dal 1450 al 1516 continuato da un anonimo fino al 1542 pubblicato sui codici della Comunale di Siena e della Marucelliana con annotazioni da Iodoco del Badia, Florenz 1883
- Leonardo 1936 Leonardo da Vinci. Edizione curata della Mostra di Leonardo da Vinci, Mailand 1939; von S. Piantanida und C. Baroni, deutsche Ausgabe durch K. K. Eberlein. Berlin o. J.
- Larguier 1929 L. Larguier, Collectionneurs et collections: E. M. Reynaud. In: L'Art vivant, V, 1929, S. 518 ff.
- Lensi 1929 A. Lensi, Palazzo Vecchio. Mailand-Rom 1929
- Lessing 1935 M. Lessing, Die Anghiarischlacht des Leonardo da Vinci. Vorschläge zur Rekonstruktion. (Dissertation Bonn 1934) Quakenbrück 1935
- Lugt 1949 F. Lugt, Musée du Louvre. Inventaire général des dessins des écoles du Nord, école Flamande, Paris 1949

- Milanesi 1872 G. Milanesi, Documenti inediti riguardanti Leonardo da Vinci, Florenz 1872
- Milanesi 1875 Le Lettere di Michelangelo Buonarroti pubblicate coi ricordi ed i contratti artistici per cura di Gaetano Milanesi, Florenz 1875
- Milanesi-Vasari, ed. Le Monnier Le vite... di Giorgio Vasari: pubblicate per cura di una società di amatori delle belle arti (Das sind: Carlo und Gaetano Milanesi, Carlo Pini und Padre Vincenzo Marchese, O. P.), Band I bis XIII, Florenz, Le Monnier, 1846 bis 1857
- Milanesi-Vasari, ed Sansoni Le Vite... scritte da Giorgio Vasari... con nuove annotazioni e commenti di Gaetano Milanesi. Band I bis IX, Florenz, Sansoni, 1878 bis 1885
- Müller Hofstede 1964 J. Müller Hofstede, An Early Rubens Conversion of St Paul. The Beginning of his Preoccupation with Leonardo's Battle of Anghiari. In: Burlington Magazine, vol. CVI, 1964, S. 95 ff.
- Neufeld 1949 G. Neufeld, Leonardo da Vinci's battle of Anghiari. A genetic reconstruction. In: Art Bulletin, XXXI, 1949, S. 170 ff. (geschrieben vor Wilde 1944!)
- Oertel 1934 R. Oertel, Masaccio und die Geschichte der Freskotechnik. In: Jahrbuch der preußischen Kunstsammlungen, Bd. 55, 1934, S. 229 ff.
- Parker 1956 K. T. Parker, Catalogue of the collection in the Ashmolean Museum. Vol. II, Italian schools, Oxford 1956
- Popham 1945 A. E. Popham, Sogliani and Pierino del Vaga at Pisa. In: Burlington Magazine, LXXXVI, 1945 (1), S. 85 ff.
- Popham 1946 A. E. Popham, The drawings of Leonardo da Vinci, London 1946
- Popp 1928 Leonardo da Vinci Zeichnungen. Herausgegeben von Anny E. Popp, München 1928
- Ramsden 1963 The letters of Michelangelo translated from the original Tuscan edited and annotated in two volumes by E. H. Ramsden, vol. I, London 1963
- Regteren Altena 1940 J. Q. van Regteren Altena, Rubens as a draughtsman. I. Relations to Italian art. In: Burlington Magazine, LXXVI, 1940 (1), S. 194 ff.
- Richter 1880 J. P. Richter, Leonardo (Illustrated biographies of the great artists). London 1880
- Richter 1883 J. P. Richter, The literary works of Leonardo da Vinci compiled and edited from the original manuscripts. Vol. I, London 1883
- Robinson 1876 J. C. Robinson, Descriptive catalogue of drawings by the old masters, forming the collection of John Malcolm of Poltalloch. London 1876
- Rooses 1892 M. Rooses, L'oeuvre de P. P. Rubens. Vol. v, Antwerpen 1892
- Sansovino 1581 F. Sansovino, Venetia città nobilissima, Venedig 1581
- Schlosser 1924 J. Schlosser, Die Kunstliteratur. Wien 1924, zitiert nach der 2. italienischen Ausgabe: La letteratura artistica... seconda edizione aggiornata da Otto Kurz, Florenz/Wien 1956
- Schottmüller 1928 Michelagnolo Buonarroti von Giorgio Vasari. Deutsch herausgegeben mit Kommentar von Frida Schottmüller, Straßburg 1928
- Schubring 1915 P. Schubring, Cassoni, Truhen und Truhenbilder der italienischen Frührenaissance, Leipzig 1915
- Seydlitz 1909 W. von Seydlitz, Leonardo da Vinci. Bd. 2, Berlin 1909
- Sirèn 1916 O. Sirèn, Leonardo da Vinci. The artist and the man, New Haven 1916
- Springer 1878 Kunst und Künstler Italiens... herausgegeben von Robert Dohme. Zweiter Band: Raffael und Michelangelo, von Anton Springer, Leipzig 1878
- Steinmann 1905 E. Steinmann, Die Sixtinische Kapelle. 2. Band, Michelangelo, München 1905
- Steinmann 1925/26 E. Steinmann, Cartoni di Michelangelo. In: Bolletino d'arte, anno V, vol. I, 1925/26 S. 3 ff.
- Suida 1929 W. Suida, Leonardo und sein Kreis. München 1929
- Suter 1929 K. F. Suter, The earliest copy of Leonardo da Vinci's Battle of Anghiari. In: Burlington Magazine, LV, 1929, S. 181 ff.
- Suter 1930 K. F. Suter, A copy in colour by Rubens of Leonardos battle of Anghiari. In: Burlington Magazine, LVI, 1930, S. 257 ff.
- Suter 1937 K. F. Suter, Das Rätsel von Leonardos Schlachtenbild, Straßburg 1937
- Symonds 1893 L. A. Symonds, The life of Michelangelo Buonarroti. Vol. I, London 1893
- Thode 1908 H. Thode, Michelangelo, Kritische Untersuchungen. Bd. I, Berlin 1908
- Tolnai 1943 Ch. de Tolnay, Michelangelo I, Youth, Princeton 1943 (2. durchgesehene und erweiterte Auflage, Princeton 1947, nach der zitiert ist)

- Tolnai 1945 Ch. de Tolnay, Michelangelo II, The Sistine Ceiling, Princeton 1945  
 Vasari 1550 Le Vite de piu eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani . . . descritte in lingua Toscana, da Giorgio Vasari . . . Florenz 1550  
 Vasari-Frey 1550 und Vasari-Frey 1568 Le Vite di Michelangelo Buonarroti scritte da Giorgio Vasari e da Ascanio Condivi con aggiunte e note. Zum Gebrauche bei Vorlesungen herausgegeben von Carl Frey, Berlin 1887  
 Vasari-Milanesi 1568 Le Vite . . . scritte da Giorgio Vasari . . . con nuove annotazioni e commenti di Gaetano Milanesi. Band I bis IX, Florenz, Sansoni, 1878 bis 1885  
 Villani F. Villani, Fortsetzung der Chronik seines Vaters Matteo (gest. 1363) ab Buch XI, Kap. 61, Erstausgabe Venedig 1562 (hier zitiert nach: Croniche di Giovanni, Matteo e Filippo Villani secondo le migliori stampe. Ed. A. Racheli, vol. II, Triest 1858)  
 Wanscher 1940 V. Wanscher, Vie de Michelange, Kopenhagen 1940  
 Wanscher 1944 V. Wanscher, Michelangiolo Nye Studier, Kopenhagen 1944  
 Weinberger 1945 M. Weinberger: Besprechung von Tolnay: Michelangelo: I, Youth. In: Art Bulletin XXVII, 1945, S. 69 ff.  
 Wickhoff 1883 F. Wickhoff, Der Saal des großen Rathes zu Venedig in seinem alten Schmuck. In: Repertorium für Kunstwissenschaft, Bd. VI, 1883, S. 1 ff.  
 Wijngaert 1940 F. van den Wijngaert, Inventaris der Rubeniaansche Prentkunst, Antwerpen 1940  
 Wilde 1944 J. Wilde, The hall of the great council of Florence. In: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, vol. VII, 1944, S. 65 ff.  
 Wilde 1953 J. Wilde, Michelangelo and Leonardo. In: Burlington Magazine, XCV, 1953, S. 65 ff.  
 Wilde 1953<sup>2</sup> J. Wilde, Italian drawings . . . in the British Museum - Michelangelo and his studio. London 1953

## GIOVANNI CHELLINI'S «LIBRO» AND DONATELLO

H. W. Janson

Donatello's career is more fully documented than that of any other Quattrocento master. The archives of Florence, Siena, and Padua provide an almost continuous record of his activity from the age of twenty until a few years before his death. In contrast to this mass of factual data, however, there is a great dearth of contemporary statements providing some insight into the artist's personality, intellectual interests, friendships, reputation — in short, those intimate glimpses that might tell us what kind of a man Donatello was. An important addition to this small group of sources came to light a few years ago; but since it was published by a historian of economics in a yearbook devoted to studies in his field, it seems to have escaped the attention of art historians. It may be useful, therefore, to reproduce the text in full here, and to offer some commentary.

The passage that concerns us is from the *Libro debitori creditori e ricordanze* of Giovanni Chellini or Samminiati (1372/73-1462), the Florentine physician best remembered today for his fine portrait bust of 1456 by Antonio Rossellino. This *Libro* turned up among a large number of business records of the Samminiati and Pazzi families acquired after the second world war by the Università Bocconi in Milan. Aldo de Maddalena, who presented a first survey of the content of these papers in 1959<sup>1</sup>, excerpted the following entry from fol. 199r of the *Libro*:

*Ricordo che a di 27 d'Agosto 1456 medicando io Donato chiamato Donatello, singulare et precipuo maestro di fare figure di bronzo e di legno e di terra e poi cuocerle, e avendo fatto quello huomo grande che e sullo alto di una cappella sopra la porta di Santa Reparata che va a Servi e così che avendone principiato un altro alto braccia nove, egli per sua cortesia e per merito della medicatura che avevo fatta e facevo del suo male mi donò un tondo grande quant'uno tagliere nel quale era scolpita la Vergine Maria col bambino in collo e due Angeli da lato, tutto di bronzo e dal lato di fuori cavato per potervi gittare suso vetro strutto e farebbe quelle medesime figure dette dall'altro lato. (On August 27, 1456, Donato, called Donatello, the singular and outstanding master of bronze, wood, and terracotta figures who made the large male statue above a chapel over the portal of S. Reparata toward the Servi and had begun a companion figure nine braccia tall, generously presented me, in consideration of the medical care I had been giving him, with a bronze roundel the size of a trencher, on which was sculptured the Virgin Mary with the Child at her neck, flanked by two angels; the outer side is hollowed so that molten glass can be cast in it to make the same figures as those on the other side.)*

The description of the roundel has been known to art historians since 1962<sup>2</sup>. It occurs in an account of Giovanni Chellini's life that forms part of a *Discorso sopra la Famiglia de*

<sup>1</sup> Les Archives Saminiati: de l'économie à l'histoire de l'art. In: *Annales: Économies, Sociétés, Civilisations*, XIV, 1955, pp. 738-744. I owe my acquaintance with this article to Professor Raymond de Roover.

<sup>2</sup> R. W. Lightbown, Giovanni Chellini, Donatello, and Antonio Rossellino. In: *Burlington Magazine*, CIV, 1962, pp. 102-104.