4° Art. 47 44 / 1907
H

KUNSTGESCHICHTLICHES

JAHRBUCH

DER K. K. ZENTRAL-KOMMISSION FÜR ERFORSCHUNG
UND ERHALTUNG DER KUNST- UND HISTORISCHEN
DENKMALE

HERAUSGEGEBEN UNTER DER LEITUNG
IHRES PRÄSIDENTEN SEINER EXZELLENZ
JOSEF ALEX. FREIHERRN VON HELFERT
VON PROFESSOR MAX DVOŘÁK

HEFT I 1907

7.2
1907-1908

59 Jm

WIEN 1907
IN KOMMISSION BEI ANTON SCHROLL & Co.
KUNSTVERLAG - - WIEN I MAXIMILIANSTRASZE 9

Inv/48/384

Den 5. Martij 1701 auf diesen accordo
Empfang . . . . . 220 fl.
D. 8. May Empfang 150
D. 6. Juny . . . . . 100 f.
Den 8. July Empfangen . . . . . 42 fl.
D. 14. dito das residuum Empfang mit . . . 444 fl.
Den 14. Julgio 1701. Sa . 956 fl.

Io sotoscrito Confesso di haver Riceuto la Summa di fiorini novecento è cinquanta Sei In diverse Volte et di cio Resto Interamente Pagato di cio che Importa questa Contrato.

Id est 956 f. Giovanni Zulliannj, Scultore.
L. ○ S.

2.

(In einer Rechnung des „Wolfgang Steinböckh Steinmätz Meister zu Egenburckh" de dato 1700 December 22, den Stallbau in Eisgrub betreffend:)

Volget alßo waß vom 11 8bris 1699 bis 3ten October 1700 zu dero hochfürstl. Liechtenstain: Gebey nacher Eyßgrueb ist abgeführt worden, wie volgt.

(Zum Schluß:)

Nicht weniger hat Herr Johann Zulian Bildthauer von Wienn dißes 1700. Jahr 22 Stuckh Bilder nach Eißgrueb genomben, iedes 7 Schuech hoch 3 braith 2 dickh mäst jedeß 84 Schuech zusammen alle 22 Stuckh 1848 Schuch.

3.

1707 Jänner 26 (Korrespondenz Fellner) (letzte Seite, Nachtrag vom 31.).

Der Juliani arbeithet an dene Statuen und Urnen, so auf das niedrige Gebäude kommen, ich habe auch den Contract nach Euer Durchl gndigster resolution mit ihme außgefertiget ihme auch anbey bedeithet, das weillen der Stall ihme zu einer werkstatt adiustirt worden, das er aufs wenigste 50 fl. über die 150 fl. mehr, undt also 200 fl. jährlich von der Wohnung Zinsen werde, der aber sich excusiret: Euer hochfürstl. Durchl. hetten ihme in Hauß vorhero einige Werckstatt erlaubet, dahero wäre diser ein Compensationen, über dieses thette er Euer Durchl. in billichen Preiß Arbeithen, wolte also bitten damit es bey denen 150 fl. wie bisher verbleiben möchte.

4.

1709 Juli 31 (Korrespondenz Fellner).

. . . Von den 4 Statuen in Saal sind zwey ferttig, und gestern hinauffgezogen worden, heinte aber werden selbte Linker Hand des Saal aufgesetzet, damit die Marmorirer selbte so dan mit ihrer Arbeith überziehen könen, dan mit denen Ornamenten über denen 2 Caminen sein sie bald ferttig, die andere zwey Statuen vermeint der Juliani inner 14 tag auch zu finiren — —

5.

1709 December 25 (Korrespondenz Fellner).

Wegen eines stuckh weißen marmor zu einer statua nacher Prag, ist auf Saltzburg, das benöthigte geschrieben worden, wan der Jiuliani seine Werckhstatt zu einen Stall hergeben solle, so wäre jetzt Zeit ihn aufzukündigen, damit er sich biß Georgij umb andere gelegenheit bewerben könnten — —

6.

1710 Januar 22 (Korrespondenz Fellner).

Sonsten ist von den Saltzburger Steinmetzmeister die Antworth eingelauffen, das das gnedigst verlangende Stuckh weißer Marmorstein, dorthiger Saltzburger messung 113 Schuch sambt der Lieferung zu Saltzburg an daß wasser jeder Schuch 45 kr. kostete betraget . . . . . 84 fl. 45 kr.
Des bildhauers Aufschlag arbeith in loco zu einer Statua . . . . . 25 fl.
Schifferlohn und Unkosten biß Wienn auch . . . . . 25 fl.
machete . . . 134 fl. 45 kr.

Wan aber dieser Stein nur biß Lintz auf den waßer solte geliefert werden, wurden die Lieferungs-Unkosten umb 10 fl. weniger sich belauffen, wan aber der Jiuliani selbsten hinauff od. einen Gesellen dahin schicken solte würde es etwaß mehrers Kosten als wan Ein bilthauer in loco es auß possiert. Dießer Steinmetzmeister Verspricht ein Schön stuckh Marmor zu liefern, Erwarttet nur die Gndigste Resolution und den riß; von Lintz biß Prag sein 25. Meil wegs, Und weillen bey budtweiß schon die Moldau, Köntte es so dan zu waßer nacher Prag gebracht werden, waß aber sothaner Transport Kosten würde Kan so genau nicht wissen, biß anhero zu bringen umb Von Ihme Jiuliani außzumachen müste sothane Statua alßdan 36 Meil wegs auf der Ax geführet werden, so noch mehr Kosten wûrde und unter 100 fl. schwerlich zu bestreiten. — —

7.

1710 Januar 29 (Korrespondenz Fellner).

. . . Nicht weniger mit den Jiuliani wegen der Statua nacher Prag daß Jener abrede, und Seine Erklärung in unterthänig gehorsamb berichten, so wiel selbter jûngst mir gesaget mûsse Er zu aufrichtung dieser Statua gleich wohl selbsten nacher Prag, wan er solche auch hier außarbeith solte, daher kan er solche auch zu Prag machen und über Lintz komet solche nur auß possierter leichter dahin und mit weniger Unkosten, Ein Modell darzu zu machen ist selbter schon in werckh begriffen. — —

Fig. 83 Agostino Veneziano. B. 426 La Carcasse.

Michelangelos Schlachtkarton

Von Wilhelm Köhler

Bei einem führenden Künstler ist jedes, auch ein verlorenes oder nicht zur Ausführung gelangtes Werk von Wichtigkeit; denn abgesehen von dem Interesse, das es für sich schon beanspruchen kann, zu wissen, wie ein solches Werk aussah oder annähernd ausgesehen hätte, ist es für die Kenntnis des Entwicklungsganges des Urhebers wertvoll und ebenso — auch das nicht ausgeführte, da es doch fast immer in irgendeiner Form Wirkungen ausübt — für die der Genesis von künstlerischen Vorstellungen und Darstellungsformen in den Kreisen von Künstlern, die mit ihm in Berührung kommen konnten. Das Interesse wird ein verdoppeltes sein, wenn das in Frage stehende Werk in die Jugendepoche eines solchen Künstlers fällt, wo jede Arbeit ein Weiterschreiten, vielleicht das Einschlagen einer neuen Richtung bedeuten kann, und zudem in eine Zeit, in der ein beschleunigter Verlauf des Entwicklungsprozesses in einer bestimmten Richtung stattfindet, deren Wegweiser nach seinen erhaltenen Arbeiten eben dieser Künstler zu sein scheint.

Als ein solches unter besonderen Auspizien entstandenes und ungewöhnliche Wirkung auf die Zeitgenossen ausübendes Werk gilt Michelangelos Schlachtkarton. Freilich konnte seine Wirkungsdauer nur eine sehr beschränkte sein, weil er nicht lange nach seiner Entstehung in einzelne Teile aufgelöst durch Italien verstreut wurde. Aber wenn man Vasaris

Urteil irgendwelchen Wert beimessen wollte, dann mußte man mit ihm sozusagen einen Einschnitt in der italienischen, mindestens in der Florentiner Kunst machen.

Mehr oder weniger geistreich ist die Bedeutung des Kartons in den Michelangelobiographien auch immer hervorgehoben worden. Wenn man sich früher, da man keine Vorstellung von seinem Aussehen hatte, damit begnügte, einfach Vasaris Termini für die in ihm auftretenden Neuerungen in die gerade geläufigen zu übersetzen, so beschränkte sich die moderne Forschung auf ein bestimmtes Thema und untersuchte, vom Werk als Ganzem überhaupt absehend, die Fortschritte in der Darstellung der nackten Figur im Vergleiche zur früheren Kunst.[1]) Auch hierin war über gewisse allgemeine Schlüsse nicht hinauszukommen, solange man über den Wert der einzelnen bildmäßigen Überlieferungen nicht im klaren war.

Die Detailforschung hatte zwar das Interesse des Gegenstandes erkannt, auch eine Untersuchung des Materials, das zu einer Rekonstruktion des Werkes geeignet wäre, unternommen, war aber zu negativen Resultaten gekommen.[2]) Seitdem machten biographische Darstellungen einen vorsichtigen Bogen um dieses Kapitel und erst in neuester Zeit führte die planmäßige Durchforschung der in erster Linie für die Frage heranzuziehenden Handzeichnungen auf Fehler in der bisherigen Behandlung derselben und zerstörte damit den Irrtum der scheinbaren Hoffnungslosigkeit eines Rekonstruktionsversuches.

Es ist aber die Art Berensons,[3]) dem dieses Verdienst zukommt, daß er bei derartigen Themen vielmehr die Wege aufzeigt, die die künftige Forschung zu gehen hat, als daß er selbst sie zu Ende ginge. Und man wird nicht sagen können, daß sein Essay über den Karton eine systematische Untersuchung auf Grund aller erreichbaren Quellen unnötig mache, da eine Menge von Bedenken und Fragen sich dem mit dem Material Vertrauten aufdrängen, ein Zeichen für den hypothetischen Charakter des auf seinem Wege gewonnenen Resultates.

Die Nachrichten über den Karton sind niemals gesammelt worden. Bei einem Werk, dessen Zerstörung, dessen weitere Schicksale völlig im Dunkeln liegen, schien es aber notwendig, die Schriftquellen zur Aufklärung der Fragen, die sie beantworten können, heranzuziehen. Solange die Geschichte des Kartons mit den äußeren Lebensdaten Michelangelos verflochten ist, also über die Zeit vom Herbst 1504, in den die Austeilung des Auftrages fällt, bis zu seiner Vollendung im Winter 1506, als Michelangelo nach etwa einjähriger Abwesenheit wieder acht Monate lang ohne Unterbrechung sich in Florenz aufhält, gibt jede Biographie genügende Auskunft: seine Entstehungsgeschichte darf unberücksichtigt gelassen werden. Die Untersuchung hat einzusetzen mit dem Moment, in dem Michelangelo zum Papst zuerst nach Bologna, dann nach Rom geht und den Karton in den Händen der Signorie zurückläßt; von da an ist jede Nachricht, die über ihn Auskunft gibt, zur Quellenbewertung wichtig.

Eine Erweiterung des kunsthistorischen Materials wird man im folgenden vergeblich suchen. Wenn auch Berenson bei der eigentlichen Diskussion im Textband seines Werkes nur einen Teil der eigenhändigen Zeichnungen, die mit dem Karton in Verbindung stehen, berücksichtigt hat, so weist er im Katalog doch meist auf ein derartiges Verhältnis hin.

[1]) Vor allem J. Lange, Die menschliche Gestalt II 281 u. 303 und Wölfflin, Klass. Kunst S. 52.

[2]) M. Thausing, Michelangelos Entwurf zu dem Karton der Schlacht bei Cascina. Zeitschrift f. bild. K. XIII (1878). — A. Springer, Raffael und Michelangelo. 1878 S. 35.

[3]) B. Berenson, The drawings of the Florentine painters. 1903.

Von den erhaltenen Kopien hat er freilich nur einen Teil erwähnt, sie sind aber sämtlich von anderen bereits in die Literatur eingeführt.

Im ganzen ist also die folgende Untersuchung bestrebt, im einzelnen bekannte Quellen historischer und kunsthistorischer Art mit möglichster Vollständigkeit zusammenzustellen, kritisch zu behandeln und mit dem als wertvoll erkannten Material, so weit dieses es gestattet, die Rekonstruktion des verlorenen Werkes durchzuführen.

Das Schicksal des Kartons

Die ersten Zeugen für die Schicksale des Kartons nach seiner Vollendung sind Briefe Michelangelos selber, die er aus Rom an seinen Bruder Lodovico richtet, um einem nicht näher bezeichneten jungen Spanier das Studium desselben zu ermöglichen:

1508. Juli 2. Rom.

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 cominciai alla Sala; però fa'che tu gli facci aver le chiavi a ogni modo e se tu puoi aiutarlo di niente, fallo per mio ancore, perchè è buono giovane.

1508. Juli 31. Rom.

. . . Intesi come lo spagnuolo non aveva avuto la grazia d'andare alla Sala. L'ò avuto caro; ma prègagli per mia parte quando gli vedi, che faccino così ancora agli altri.[4])

Es geht aus diesen Briefen nicht hervor, in welcher sala der Karton aufbewahrt wurde; Milanesi hat in ganz willkürlicher Interpretation angenommen, daß die sala del papa bei Sta. Maria Novella gemeint sei. Aber eine durchaus unverdächtige gleichzeitige Quelle gibt noch für das Jahr 1510 die Sala grande des Signorenpalastes an, so daß wir dieselbe Ortsbezeichnung für die Briefe beanspruchen müssen. Im „Memoriale di molte statue et picture" von Francesco Albertini, das im Jahre 1510 im Druck erschien und nicht lange vorher entstanden sein kann, heißt es:

„In Palazo maiore.

Nella sala grande nuova del consiglio maiore, lunga brac. 104, larga 40, è una tavola di fra Philippo, li cavalli di Leonar. Vinci, et li disegni di Michelangelo."

Der Plural in der Bezeichnung deutet möglicherweise darauf hin, daß der Karton mit der Zeit schon in seine einzelnen Bestandteile zerfallen war, was nach dem Material nicht wundernehmen kann. Denn wir kennen aus den Rechnungsbüchern die einzelnen Posten für die „quaderni di foglie reali bolognesi" und für das „mectere insieme el cartone".[5])

Im Juni 1524 spricht Michelangelo in einem Briefe an Ser Giovan Francesco Fattucci noch einmal von seinem Werk:

„ . . . Perchè quando mandò per me a Firenze (Giulio II.), 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".[6])

Sonst hat keine der bisher publizierten urkundlichen und erzählenden Florentiner Geschichtsquellen oder der theoretischen Kunstschriften aus der ersten Hälfte des Jahrhunderts eine Nachricht über den Karton.

Um so größer erscheint das Verdienst Vasaris, der mit allem Nachdruck an zahlreichen Stellen seiner Viten auf seine epochemachende Bedeutung aufmerksam gemacht hat. Was ihm an schriftlichen Quellen über die uns hier interessierenden Ereignisse vom Anfang des

[4]) Le lettere di Michelangelo Buonarroti, ed. G. Milanesi. Firenze 1875. Nr. LXXVI und LXXVIII.

[5]) Giov. Gaye, Carteggio inedito d'artisti. Firenze 1840. Bd. II Nr. XXXVII.

[6]) Le lettere etc. Nr. CCCLXXXIII.

Jahrhunderts vorgelegen hat, läßt sich nicht sagen; er selbst hat jedenfalls — 1511 geboren — die Vorgänge nicht aus eigener Erinnerung geschildert, ja nicht einmal selber den Karton mehr sehen können, wie weiterhin bewiesen wird. Wir wären ebenso auf Vermutungen angewiesen, wenn wir feststellen wollten, was für mündliche Quellen er benutzt haben könnte.

Im allgemeinen zeigt er sich über die äußeren Ereignisse der Zeit der Entstehung des Kartons, wo eine Nachprüfung auf Grund anderer Quellen möglich ist, gut informiert. Auffallenderweise weichen aber seine Angaben über die Zerstörung in den beiden Ausgaben voneinander ab. Am übersichtlichsten stellt sich dieser Anfang des Unterganges von Michelangelos Werk dar, wenn man ihn nach drei Gesichtspunkten betrachtet:

a) Ort der Aufbewahrung. — Eine vorurteilslose Lektüre der in Betracht kommenden Stellen in den Viten ergibt als Resultat, daß Vasari über ihn eine bestimmte Meinung hatte, die durch keine Widersprüche Mißtrauen erwecken kann. Der Karton befand sich nach ihm zunächst in der Sala grande des Palazzo vecchio, dann in der Sala del Papa bei Sta. Maria Novella, zuletzt im oberen großen Saal der Casa Medici. Dieselben Angaben macht Raffaello Borghini im Riposo, der sie aber, wie unten gezeigt werden wird, mitsamt seiner Kartonbeschreibung aus Vasari schöpft. Condivi sagt, Michelangelo habe den Karton in der Sala del Papa gelassen, und Cellini drückt sich undeutlich aus: „Stetteno questi due cartoni, uno in nel palazzo de' Medici, ed uno alla sala del papa." Aus dem Zusammenhang kann man nicht entnehmen, welchen Karton er zuerst, welchen an zweiter Stelle nennt. Da aber nicht eine Quelle Lionardos Karton in den Medicipalast versetzt, aber seine Aufbewahrung bei Sta. Maria Novella gut bezeugt ist, wird man das erste „uno" mit Recht auf Michelangelos Karton beziehen dürfen.

So nennen die beiden letztgenannten Autoren je eine der von Vasari, außer der durch Albertini zuverlässig bezeugten Sala grande, und zwar schon in der ersten Ausgabe, genannten Örtlichkeiten.

b) Zeit der Zerstörung. — In diesem Punkt macht Vasari in der Tat verschiedene Angaben. In der ed. 1550 heißt es, er sei „nella infermità del duca Giuliano" von den kopierenden Künstlern zerrissen worden.

Diese Krankheit Giulianos de' Medici spielt in der Geschichte eine gewisse Rolle und ist wohl beglaubigt. Am 29. Juni 1515 hatte er den Oberbefehl über die päpstlichen Truppen im Kampf gegen den Franzoseneinfall erhalten; am 8. August ging dieser aber an Lorenzo de' Medici über, weil Giuliano unterdessen schwer erkrankt war. Am 17. März 1516 starb er.[7]) In diese Zeit würde also die Zerstörung des Kartons zu verlegen sein.

In der ed. 1568 blieb diese Erzählung an dieser Stelle stehen; nach der neu hinzugefügten Vita des Baccio Bandinelli aber soll die Zerstörung geschehen sein: „in questo tempo che Piero Soderini fu deposto dal governo l'anno 1512, e rimessa in stato la casa de' Medici". Eng mit diesen Angaben hängt zusammen, daß

c) die Art der Zerstörung in der ed. 1550 so dargestellt wird, daß ganz allgemein die kopierenden Künstler für sie verantwortlich gemacht werden, während in der ed. 1568 alle Schuld auf das Haupt Bandinellis gehäuft wird, dessen Motive referierend nach den verschiedenen Erzählungen von ungenannten Gewährsmännern namhaft gemacht werden.

[7]) L. Pastor, Geschichte der Päpste IV 1 p. 76 und 103, mit Belegen.

Diese sind aber sehr wenig glaubhaft; man hat wohl mit Recht behauptet, daß hier Künstlerklatsch vorliegt, der sich hervorwagt, wenn der von ihm Betroffene sich nicht mehr verteidigen kann (Bandinelli war 1560 gestorben). Ausdrücklich erklärt Condivi: „ne so, per qual mala fortuna capitasse poi male."

Noch zwei andere Überlegungen seien zur Stütze von Vasaris ursprünglicher Erzählung angeführt.

Benvenuto Cellini zeigte nach seiner eigenen, nicht anzuzweifelnden Angabe im J. 1519 dem Torrigiani eine Zeichnung nach dem Karton, die von ihm selbst herrührte.[8]) Da Cellini erst 1500 geboren wurde, müßte man annehmen, daß er sie vor seinem zwölften Jahre gemacht habe, wenn der Karton in der Tat schon 1512 zerstört wurde.

Weiter wäre in diesem Fall schwer einzusehen, warum er innerhalb der Jahre 1510 (denn damals war er, wie gesagt, im Palazzo vecchio) bis 1512 zweimal den Platz wechselte. Nimmt man dagegen das Jahr 1516, so würde sich der Transport aus dem Palazzo in die Sala del Papa leicht erklären und mit Albertinis Ortsangabe am besten zu vereinigen sein, wenn man ihn in das Jahr 1512 verlegt und ihn mit der Verfassungsänderung, deren verderbliche Rückwirkung auf den Palazzo vecchio und den neuen Saal ausdrücklich bezeugt[9]) wird, in Zusammenhang bringt. Die Übertragung von dort in den Palazzo Medici würde dann ins Jahr 1515 fallen; Landucci berichtet, wie nach seinem feierlichen Einzug in Florenz am 30. November 1515 der Papst in der alten Papstwohnung, eben der Sala del Papa bei Sta. Maria Novella, untergebracht wurde, die bei dieser Gelegenheit eine gründliche Umgestaltung erfuhr.[10]) Im Palazzo Medici kann der Karton wirklich, absichtlich oder durch Unvorsichtigkeit, in einzelne Stücke aufgelöst und zerstreut worden sein; wie das geschah, ist für die Untersuchung ziemlich gleichgültig; Interesse hat nur, daß es — wenn man geneigt ist, die versuchte Stütze für Vasaris erste Angabe anzuerkennen — 1515 oder 1516, bestimmt aber vor 1524 geschehen ist, da in diesem Jahr Vasari nach Florenz kam, und wie weit die Zerstörung ging, wieviel und in welcher Form Teile des Kartons erhalten blieben, weil diese Fragen von entscheidender Bedeutung für die Beurteilung der erhaltenen kunsthistorischen Quellen sind.

1. Mantua

Vasari selbst gibt einen Hinweis für die Schicksale des Kartons nach seiner Zerstörung:

„fu . . . stracciato et in molti pezzi diviso, tal che in molti luoghi sene sparto, come ne fanno fede alcuni pezzi, che si veggono ancora in Mantova in casa di messer Uberto Strozzi, gentil' huomo Mantovano."

Diese Notiz hat schon früh die Aufmerksamkeit der Michelangelobiographen erregt; bereits Bottari publizierte einen Brief, der sich auf diese Reste bezog:

„Di Roma, alli 18 di febbraio. 1575. Guglielmo Sangalletti al sig. Niccolò Gaddi.

Perchè da Mantova mi viene scritto da quei signori Strozzi amici miei, che vorrebbero ch'io vedessi col serenissimo Granduca, comune padrone, che pigliasse quei loro cartoni di Michelagnolo, di che già parlammo insieme, di che V. S. mi disse che n'era informata, desidererei che con comodità V. S. ne dicesse una parola con sua Altezza per parte mia, e se ci avesse fantasia, si potrà trattare il negozio, perchè son cosa rara, e proprio da par suo; ma che potessi fare un' offerta sopra tutte, se ne risolverà. E se quanto prima ella me ne darà qualche risoluzione, tanto più caro l'averò per poter rispondere a questi amici miei; con che le bascio le mani."[11])

[8]) Vita di B. Cellini, ed. Rusconi e Valeri. Rom 1901, p. 22 (lib. I cap. II).

[9]) Landucci, Diario Fiorentino dal 1450 al 1516, ed. Jodoco del Badia. Firenze 1883 (1512, 12. Dez.).

[10]) Die Quellen für den Florentiner Aufenthalt des Papstes bei Pastor a. a. O. p. 89. — Dazu Landucci a. a. O. anno 1515.

[11]) Bottari, Lettere su la pittura etc. III. Nr. CXLIX.

Durch Angelo Angelucci hatte man Kenntnis von anderen Stücken in Turin, die im Anfang des XVII. Jhs. im Besitz der Herzoge von Savoyen nachzuweisen sind. Es lag nahe — und das ist auch von Milanesi und allen anderen geschehen — beide Nachrichten miteinander in Verbindung zu bringen und die Mantuaner Stücke durch Karl Emanuel I. von Savoyen ankaufen zu lassen, nachdem aus irgendeinem Grunde die Verhandlungen mit dem Großherzog sich zerschlagen hätten.

Aber das Wahrscheinliche wird in diesem Falle nicht das Richtige gewesen sein. Im Jahre 1604 malte Rubens als Hofkünstler in Mantua eine Taufe Christi für die Jesuitenkirche in Mantua, die sich jetzt im Antwerpener Museum befindet, und verwendete dabei für die Täuflinge Motive, die sich nur aus der Kenntnis von Teilen des Originals von Michelangelos Karton erklären lassen, da sie ihm zum größten Teile durch keinen der uns bekannten Stiche überliefert werden konnten.[12]) Wie wir sehen werden, gibt es von den Turiner Stücken eine Beschreibung, wie wir sie genauer nicht wünschen können. Aus ihr kann man aber mit Gewißheit entnehmen, daß diese Stücke nicht die von Rubens wiederholten Figuren enthielten, so daß auch die Möglichkeit ausgeschlossen ist, daß Rubens auf den Reisen, die er als Begleiter seines Fürsten in Oberitalien machte, etwa die Turiner Stücke gesehen und sich eingeprägt hätte. Da nun die Identität der Strozzischen Stücke mit den von Rubens benutzten dadurch vollkommen gesichert ist, daß die von Vasari allein ausführlich auf Grund seiner Kenntnis der ersteren beschriebene Figur[13]) bei Rubens wiederkehrt, muß man annehmen, daß sie an einer andern Stelle in Oberitalien eine Zuflucht fanden, wo sie Rubens studieren konnte, oder daß sie in Mantua verblieben. Nur das scheint freilich nicht geschehen zu sein, was alles am einfachsten erklären würde, daß nämlich die Stücke in die reichen Sammlungen des Mantuaner Großherzogs übergingen. Eine Reihe von Inventaren des fürstlichen Bilderbesitzes aus dem XVII. Jh.[14]) ist bekannt, und da ist nur vom berühmten Cupido die Rede, nie von Kartonresten. Dasselbe gilt von den zahlreichen Reisebeschreibungen.

2. Turin.

Wesentlich mehr läßt sich von den Turiner Stücken sagen, ja, wir haben von ihnen so genaue Kenntnis, daß sie eine wesentliche Rolle beim Rekonstruktionsversuch werden spielen können.

Im Archivio Segreto von Modena wird eine handschriftliche „Cronaca modenese" von Gio. Batt. Spaccini aufbewahrt, aus der zuerst G. Campori folgende zwei auf Turiner Kunstbesitz sich beziehende Stellen publizierte:[15])

a. 1620. „Questa Altezza (il Duca di Savoia) ha una bellissima et longa Galleria; chi sij da una banda non cognosce chi sia all' altra parte: il volto è tutto depinto da Federico Zucchero d'Urbino pittor famoso; etc."

a. 1621. 7. di aprile. „S'è inteso, in Torino essersi abbrugiato un partamento del palazzo ducale detto il Paradiso, con cinque camere contigue alla Galeria, quale stanze in una v'era varii ritratti di Principi nell' altra detta il Paradiso moltissimi quadri antichi e moderni di dotta mano, nell' altra certi cartoni di Michelangelo Buonarroti, nell' ultima varii quadri grandi."

Wie Campori versichert, heißt es weiterhin, es wären drei Kartons von Michelangelo verbrannt. Der genauere Wortlaut dieser letzteren Stelle ist leider bisher nicht publiziert worden.

[12]) Vier zusammengehörige Figuren sind deutlich wiederzuerkennen.

[13]) Der ausführliche Beweis erfolgt S. 123.

[14]) Carlo d'Arco, Delle arti e degli artefici di Mantova. Mantova 1857.

[15]) G. Campori, Raccolta di cataloghi ed inventarii inediti, etc. Modena 1870. Vollständigere Publikation in den Atti della Società di Archeologia etc. di Torino. Bd. II (1878) durch A. Angelucci.

Näheres über den Chronisten erfährt man in Tiraboschis Biblioteca Modenese.[16]) Er war Custode della Guardaroba und Maestro di Prospettiva e di Fortificazione bei den Söhnen des Herzogs Cesare. Der Teil der Chronik, in dem er selber als Zeitgenosse berichtet, gilt als durchaus zuverlässig. Auch in unserem Fall findet seine Angabe, daß sich Kartons von Michelangelo in dem von ihm so genau bezeichneten Raume des herzoglichen Palastes in Turin befanden, volle Bestätigung. Aber sie sind sicher nicht im Jahre 1621, wie er angibt, mit den betreffenden Räumen verbrannt; das beweisen zwei Inventare der Folgezeit zur Genüge.

Das nächste (bei Campori, a. a. O. p. 73) hat die Überschrift:

„Inventario di quadri di pittura di S. Alt. che si ritrovano in Castello fatto hoggi il primo di Settembre 1631."

Nach Aufzählung der Bilder in der „Gallarietta alla testa congionta al Castello" werden in der anstoßenden „terza camera" erwähnt:

„Li due Catoni (sic), di Michel Angelo."

Weit wichtiger, weil ausführlicher in Beschreibung und Künstlerbezeichnung, ist ein in den „Gallerie nazionali Italiane" (Anno III 1897, p. 1 ff) veröffentlichtes Inventar,[17]) dessen Herausgeber seltsamerweise nicht bemerkt zu haben scheint, daß die dort aufgeführten Kartons von Michelangelo Reste des Schlachtkartons waren; dadurch ist die Notiz völlig unbeachtet geblieben, trotzdem dieses Inventar die einzige bekannte Beschreibung von Kartonstücken, die auf dem Original beruht, bietet — für die Kontrolle aller anderen und die des kunsthistorischen Materials also eine Quelle ersten Ranges.

Jeder Zweifel an der Echtheit der Turiner Stücke ist ausgeschlossen; zugleich erklärt sich, daß das Inventar von 1631 nur zwei Kartons nannte: unter n. 696 sind zwei Nummern zusammengefaßt; offenbar waren zwei nicht eigentlich zusammengehörige Stücke so aufgestellt, daß sie mit einer Inventarnummer versehen werden konnten, oder es war umgekehrt ein ursprünglich einheitliches Fragment in zwei Stücke zerfallen.

Über die Zeit der Erwerbung ist nichts bekannt. Ebenso dunkel ist das weitere Schicksal der Stücke. Angeblich[18]) existieren noch im Archivio del ministero della Real Casa Inventare von 1661 und 1682, dann einige aus dem XVIII. Jh. Sie sind aber sämtlich unpubliziert. Rovere hat eine ganz willkürliche Auswahl aus ihnen zusammengestellt; in ihr finden sich die Kartons nicht.

1659 soll ein Brand die Galerie schwer beschädigt haben; möglich, daß sie dabei untergegangen sind. Aber eine Reihe der nach den Inventaren in ihr aufgestellten Bilder werden von den Reisebeschreibungen auch weiterhin erwähnt, wie der angebliche Ledakarton Michelangelos, den Scaramuccia noch 1674 erwähnt. Auch in den Listen der von den Franzosen entführten Bilder sucht man sie vergebens.[19])

3. Florenz

Ein anderes Stück des Kartons muß sich gegen Ende des XVI. Jhs. in Florenz befunden haben. Benedetto Varchi sagt in seiner Leichenrede auf Michelangelo:[20]) die Reste des

[16]) Modena 1781. — Einige Notizen auch bei Vedriani, Pittor. etc. Moden., p. 143.

[17]) „Inventaro de' quadri di pittura di Sua Altezza Reale descritti col medesimo ordine nel quale furono ritrovati l'anno 1635 nelle stanze del Palazzo di Torino, etc." Es sind die Stücke 696 und 697. Die Wiedergabe der Stelle erfolgt auf S. 128.

[18]) Clemente Rovere, Descrizione del R. Palazzo di Torino (ivi 1858) p. 5 Anmerk.

[19]) Roberto d'Azeglio, Studi storici e archeologici sulle arti del disegno. Firenze 1861. I 35 ff.

[20]) Orazione Funerale di M. B. Varchi. Firenze 1564.

Kartons sind „tenuti cari in Firenze, e altrove, come le cose sante". Weiter erzählt Borghini im Riposo, daß in der Villa des Vecchietto, nach der das Buch benannt wurde, drei Meilen vor der Porta à S. Niccolò im Ematal sich „un' altro pezzo di cartone pur del Buonarruoto delle guerre di Pisa, che si havevano a dipingere in Firenze nel palagio" befand. Die kommentierte Sieneser Ausgabe von 1787, die sonst genau ist in der Weiterführung der Besitzerangabe, gibt über den Verbleib des Kartonstückes keine Auskunft.

4. Spanien

Endlich findet man an entlegener Stelle noch eine Notiz über Kartonreste, denen weiter nachzugehen der Mangel an Hilfsmitteln unmöglich macht. Vincencio Carducho[21]) hat im Dialogo octavo folgende Stelle:

„No fui à ver las Pinturas del Conde de Monterrei, porque no se hallò la persona que tenia la llaue, yaũque las he visto muchas vezes, lo senti. Muestra mui bien su Excelencia la grandeza de su casa, y el poder de su grandeza en tener tantos originales; y aquellos grandiosos dibujos de los nadadores de lapiz colorado, de mano de Micael Angel, à qui en Italia venera el nõbre: y solicitàra estos dibujos con grande suma de oro, à no los posseer tan grande Principe."

Die literarischen Rekonstruktionsquellen

1. Vasari. Von vornherein sind auszuschalten an dieser Stelle die flüchtigen Erwähnungen des Kartons, denen wir zuweilen in der kunsttheoretischen Literatur des späteren XVI. Jhs. begegnen, die, ausschließlich auf Vasari beruhend, sich mit den allgemeinsten Phrasen über einen Gegenstand hinweghelfen, über den sie in keiner Weise direkte Nachrichten mehr hatten. Es bleiben danach fünf Quellen zu prüfen übrig, die uns Auskunft über das Aussehen des Kartons geben. Da aber von diesen die früheste schon fast 50 Jahre später liegt als seine Entstehung, so ist die erschwerende Komplikation in Rechnung zu ziehen, daß das von den Quellen behandelte Objekt nur entweder in Kopien oder in einzelnen Stücken den um so viel später lebenden Schreibern bekannt sein konnte.

Zeitlich an erster Stelle stehen Vasaris Viten.[22]) In beiden Ausgaben stimmt die Kartonbeschreibung bis auf einen Punkt durchaus überein. Diese Abweichung besteht in einer Streichung in der ed. 1568 gleich im Anfang der Schilderung der Komposition, die jedoch sachlich nichts ändert und nur aus Rücksicht auf die Disposition erfolgte.[23])

Es ist oben schon versucht worden, die Erzählung von der Zerstörung des Kartons im Jahre 1516 zu stützen. Eine aufmerksame Lektüre der Beschreibung wird zu dem Resultat führen, daß Vasari das Original als Ganzes keinesfalls gekannt haben kann. Seine Schilderung enthält allerdings neben einer klaren Angabe der allgemeinen Motive im Anfang (der dargestellte Gegenstand im allgemeinen, Szenen am Uferrand, Bewaffnungsszenen der schon am Land Befindlichen, Kampfszenen im Hintergrund), zu der aber allenfalls der mündliche Bericht eines Zeitgenossen genügt hätte, im folgenden eine Aufzählung auch

[21]) Vincencio Carducho, Dialogos de la pintura su defensa, origen, essencia, definicion, modos y diferencias. Madrid 1633, p. 151.

[22]) Die vollständige Wiedergabe seiner Schilderung im folgenden (S. 125).

[23])

ed. 1550.	ed. 1568.
mentre che fuor dell' acque uscivano per vestirsi i soldati, si vedeva dalle divine mani di Michele Agnolo disegnato, chi tirava su uno e chi calzandosi affrettava lo armarsi . . .	mentre che fuor delle acque uscivano per vestirsi i soldati, si vedeva dalle divine mani di Michelagnolo, chi affrettare lo armarsi . . .

Das erste Motiv der gestrichenen Stelle hätte als illustrative Probe zum „uscivano" oder unter die allgemeine Angabe von Einzelmotiven zum Schluß der Beschreibung gehört. Das zweite kehrte ohnehin in einer ausführlichen Schilderung der betreffenden Person im folgenden wieder.

von Einzelmotiven; aber diese geht nicht über eine ganz allgemein gehaltene Charakterisierung hinaus. Vollkommen wird ein eigenes Urteil über Besonderheiten und Verdienste der Ausführung, wie es sonst regelmäßig bei ihm wiederkehrt, unterdrückt; eine Figur allein wird in allen Einzelheiten beschrieben, so daß sie einen ganz unverhältnismäßigen Raum, fast die Hälfte des Kartonabschnittes, in der sonst nur das Notwendigste gebenden Schilderung einnimmt. Man hat diese bevorzugende Behandlung des laubbekränzten Alten, der in aufgeregter Hast die Strümpfe über die noch nassen Beine streifen will, damit zu erklären versucht, daß gerade diese Figur die Aufmerksamkeit der zeitgenössischen Maler in besonderem Maße erregt haben muß. Man könnte das für den physiognomischen Ausdruck einer momentanen psychischen Regung vielleicht gelten lassen, wenn sie auch gewiß im Karton darin nicht allein stand. Im Bewegungsmotiv und in der Beherrschung der menschlichen Formen, Verkürzungen und allem dem, was nach Vasari sonst das Staunen der Zeitgenossen hervorrief, mußten ihnen andere Figuren gewiß merkwürdiger vorkommen.

Der Grund ist wohl ein anderer. Wenn diese Figur nicht die einzige war, so war sie doch eine der wenigen, die Vasari im Original gesehen hat. Am Ende des Kartonkapitels heißt es: . . . „alcuni pezzi, che si veggono ancora in Mantova, i quali con riverenza grande son tenuti; e certo, che a vedere e son piu tosto cosa divina che humana." Aus diesen Worten geht hervor, daß er die von den Strozzi bewahrten Stücke aus eigenem Augenschein kennt; er war in der Tat 1544 in Mantua, wie sich aus seiner Angabe an anderer Stelle, daß Giulio Romano ihm dort als Führer diente, entnehmen läßt.[24]) Offenbar waren dies aber auch die einzigen Originalstücke, die er kannte; denn hier allein fügt er eine eigene Meinungsäußerung hinzu. Die detaillierte Schilderung des sitzenden Alten würde also daraus zu erklären sein, daß er sich unter den Mantuaner Resten befand.

Woher aber dann die übrige Kartonbeschreibung, zu deren Erklärung die Zuhilfenahme mündlicher Tradition keinesfalls ausreicht? Schon der Charakter derselben, wie er eben angedeutet wurde, legt den Schluß nahe, daß Vasari seine Kenntnis aus Kopien oder Studien der Gesamtkomposition geschöpft habe. Von einer solchen erzählt er selber in der Vita seines Freundes, des Bastiano da San Gallo; dieser habe wiedergegeben: „in un cartonetto tutta insieme l'invenzione di quel gruppo di figure; la quale niuno di tanti, che vi havevano lavorato, haveva mai disegnato interamente". Er bewahrte ihn wie ein kostbares Kleinod auf und zeigte ihn nur den vertrauten Freunden. Als solcher bekam ihn offenbar auch Vasari zu sehen; denn er berichtet weiter, daß er im Jahre 1542 den Bastiano zur Herstellung einer Grisaillekopie für den König Franz von Frankreich überredete.

Nach Bastianos Kopie dürfte Vasaris Kartonbeschreibung gemacht sein. Er war nach Vasaris Einschätzung zwar ein Kenner der menschlichen Gestalt in wissenschaftlich-anatomischem Sinne, beherrschte aber die Formen des Körpers nicht als Künstler; daraus wird seine weitere Tätigkeit erklärt. Vasari fand also wohl die Kopie nicht so weit zuverlässig, daß sich mit ihrer Hilfe eine eingehendere Schilderung und eine selbständige Beurteilung des Vorbildes hätte geben lassen.

Gewiß ist dieses Ergebnis geeignet, Bedenken über den Quellenwert von Vasaris Beschreibung zu erregen. Die Zuverlässigkeit derselben ist durchaus davon abhängig, wieweit Bastianos Kopie eine treue Wiedergabe des Originals war; und das ist nicht nachzuprüfen. Nur für die Figur des sitzenden Alten ist Vasari als einwandsfreier Zeuge anzusehen, da

[24]) Ugo Scoti-Bertinelli, Giorgio Vasari scrittore. 1905, p. 24.

dessen Schilderung auf Grund eigener Kenntnis des betreffenden Kartonstückes im Original entstanden ist.

2. Die Selbstbiographie Cellinis. Die Abfassungszeit der Quelle ist aus den einleitenden Worten zu entnehmen, nach denen Benvenuto sein Werk im Alter von 58 Jahren beginnt; geboren ist er im Jahre 1500. Aus einem Briefe Benvenutos an Benedetto Varchi[25]) geht hervor, daß der größte Teil der Vita am 22. Mai 1559 Varchi zur Durchsicht und Korrektur übersandt wurde.

Benvenuto wird also Vasaris erste Ausgabe gekannt haben. Ob er für seine Erwähnung des Kartons von dort her die Anregung bekam, ist für die Rekonstruktion ohne Belang, da er nicht über die allgemeine Angabe des dargestellten Gegenstandes hinausgeht.

Er erzählt, daß der eben aus England zurückgekehrte Torrigiani bei ihm eine von seiner Hand herrührende Zeichnung des Kartons besieht.[26]) Das gibt ihm Gelegenheit zu einer flüchtigen Beschreibung von Lionardos und Michelangelos Karton; von letzterem heißt es:

„Michelangelo B. nel suo dimostrava una quantità di fanterie che per essere di state s'erano messi a bagnare in Arno; ed in questo istante dimostra che'e'si dia all' arme, e quelle fanterie ignude corrono all' arme, e con tanti bei gesti, che mai nè degli antichi nè d'altri moderni non si vidde opera che arrivassi a così alto segno . . . . Stetteno questi dua cartoni, uno in nel palazzo de' Medici, ed uno alla sala del papa. In mentre che gli stettono in piè, furno la scuola del mondo."

Ob die „scuola del mondo" auf die Schlußbetrachtung Vasaris zurückgeht, ist ebenfalls nicht zu entscheiden; einige andere Übereinstimmungen im Ausdruck lassen sich durch den Gegenstand erklären. Das allgemeine Motiv ist jedenfalls in genau derselben Weise angegeben wie bei Vasari im Anfang.

Wie gesagt, kommt auf die Konstatierung des Verwandtschaftsverhältnisses der Quellen nicht viel an. Positives ist aus Cellini für das Aussehen des Kartons überhaupt nicht zu entnehmen. Man könnte höchstens die Vermutung aussprechen, daß Cellini — einer der wenigen der zur Zeit der Publikation von Vasaris Viten noch lebenden Künstler, die ihn vollständig sehen konnten — gegen Vasaris Beschreibung nichts einzuwenden hatte. Wenn man aber bedenkt, wie weit sein Jugenderlebnis zurückliegt, wird man auf dieses argumentum ex silentio wenig Gewicht legen.

3. Die Leichenrede Benedetto Varchis.[27]) Die hier gegebene ausführliche Schilderung des Kartons weicht von der Vasaris ab. Die Diskrepanz zwischen beiden Quellen ist so beträchtlich, daß der Wert von Vasaris Beschreibung, der ja problematisch ist, weil die ihr zu Grunde liegende Nachbildung nicht zu kontrollieren ist, ernstlich in Frage gestellt wäre, wenn Varchi als originale Quelle angesehen werden müßte. Das scheint aber auf den ersten Blick unzweifelhaft der Fall zu sein. Durchgehends beobachtet man eine Art der Beschreibung, ein Plus an Einzelzügen, die eine präzisere Analyse des Werkes auf Grund von Erinnerung oder von Vasari unbekannten Quellen zu beweisen scheinen. Varchi wurde 1502 in Florenz geboren und hielt sich bis 1527 ununterbrochen in seiner Vaterstadt auf. Die äußere Möglichkeit des ersteren Falles ist also nicht einmal in Abrede zu stellen. Infolgedessen würde auch eine Vergleichung der übrigen Angaben in beiden Schriften

[25]) Abgedruckt in der Vita ed. Molini, 1832 und danach ed. Bianchi. Firenze 1866, p. V.

[26]) Torrigiani war 1519 in Florenz, wie aus dem Urkundenmaterial bei Vasari, Sans. IV 261 Anmerk. hervorgeht; wieweit die Geschichte zur Eingrenzung der Zerstörungszeit des Kartons zu verwenden ist, wurde schon erörtert.

[27]) Benedetto Varchi, Orazione Funerale. Firenze 1564, p. 17 f.

keine Klarstellung des möglichen Abhängigkeitsverhältnisses zur Folge haben können. Es bleibt nur eine systematische Vergleichung der Beschreibungen übrig, zu deren Erleichterung sie hier nebeneinander Platz finden mögen.[28])

Varchi.	Vasari, ed. 1550.
(Michelangelo wählt zur Darstellung eine Szene aus dem Kampf gegen Pisa), la quale fu, che mentre, che i soldati di Marzocco, per ischifare il caldo, ch'era grandissimo, si bagnavano in Arno, appunto in quella sentirono i tamburini dare subitamente all' arme: perche, veggendosi sopraggiugnere, e assaltare per la non pensata da' Nimici,	Et lo (sc. den Karton) empie di ignudi, che bagnandosi per lo caldo nel fiume d'Arno, in quello stante si dava a l'arme nel campo, fingendo, che gli inimici li assalissero;
I. parte uscendo ò da per se ò con aiuto d'Altri,	I. e mentre che fuor delle acque uscivano per vestirsi i soldati, si vedeva dalle divine mani di Michelagnolo, disegnato, chi tirava su uno
II. e parte usciti dell'acqua con grandissima furia, grida e tumulto, chi si sforzava di mettersi le calze in gamba, chi si gittava i panni à bardosso, chi correva con essi ò in capo ò sotto' l braccio in quel verso, dove s'udiva il romore, chi brigava d'armarsi *a)* ò calzandosi gli stinieri, *b)* ò affibbiandosi la corazza, *c)* ò allacciandosi la celata, *d)* chi s'affrettava di pigliare quale spada, quale lancia, quale balestra, ò alcuna altra arma, la prima, che alle mani gli venisse, per soccorrere i compagni.	II. e chi calzandosi affrettava lo armarsi per dare aiuto a compagni, altri affibbiarsi la corazza e molti mettersi altre armi in dosso et
III. Mentre che alcune schiere di cavagli ristrette in più drappegli, per sostenere l'impeto appiccata la mischia, combattevano in diverse parti gagliar dissimamente.	III. infiniti, combattendo a cavallo, cominciare la zuffa. [Eravi fra l'altre figure un vecchio, che aveva in testa per farsi ombra una ghirlanda d' ellera, ilquale postosi a sedere per mettersi l e calze, che non potevano entrargli, per avere le gambe umide dell' acqua, e sentendo il tumulto de soldati e le grida et i romori de tamburini, affrettandosi tirava per forza una calza. Et oltra che tutti i muscoli e nervi della figura si vedevano, faceva uno storcimento di bocca, per il quale dimostrava assai, quanto e pativa, e che egli si adoperava fin alle punte de piedi.]
Erano le Figure di questo grandissimo cartone in diverse, stravaganti, e bizzarrissime attitudini, chi vivo, chi morto, chi distesso in terra, chi ginocchioni, chi ritto in varie maniere; Molti percotevano l'uno nell' altro; Molti stavano aggruppati insieme; Molti erano forniti; Molti abbozzati; Alcuni si vedevano contornati di carbone; Alcuni disegnati di tratti; Alcuni sfumati, lumeggiati colla biacca; e tutti scoprivano tutti i muscoli, e tutti i nerbi infino all'	Eranvi tamburini ancora e figure, che coi panni avvolti ignudi correvano verso la baruffa; e di stravaganti attitudini si scorgeva, chi ritto, e chi ginocchioni ò pigato ò sospeso a giacere et in aria attacati con iscorti difficili. V'erano ancora molte figure aggruppate et in varie materie bozzate, chi contornato di carbone, chi disegnato di tratti e chi sfumato e con biacca lumeggiato, (volendo egli mostrare, quanto sapesse in tale professione.)

[28]) Die von selbst sich ergebenden einzelnen Glieder der Disposition sind durch Absätze deutlich gemacht.

ossa con iscorci mai piu non pensati, non che veduti, e ciascuno d'essi ò in faccia, ò in proffilo, ò nudo, ò vestito, era condotto à tanta finezza con tanta diligenza, grazia, e maestria,

che quando egli si scoperse nella sala del Papa, dove concorsero con incredibile calca quante persone erano in Firenze: Tutti quegli dell'Arte rimasero attoniti, storditi, e spantati; e tutti colmi di stupore; e alzando gl'occhii al Cielo per maraviglia, e strignendo le labbra, affermavano quasi sbasiti,

che mai piu non s'era fatto, e

mai piu non si farebbe nè da mano, nè da ingegno nessuno cosa, che potesse non che agguagliare, assomigliare questa.

Questo fu quel cartone, il quale insegnò disegnare, e dipignere per molti anni à tutti coloro, che lo studiarono, ritraendo hora una cosa, e quando un'altra; i quali furono infiniti, e tra gl'Altri (per non dire de' Forestieri, che vennero da diverse parti del Mondo) Aristotile da San Gallo, etc. . . .

Per il che gli artefici stupiti et ammirati restorono, vedendo l'estremità dell' arte in tal carta, per Michelagnolo mostrata loro;

Onde veduto si divine figure, dicono alcuni, che le videro, di man sua e d'altri ancora non s' essere mai piu veduto cosa,

che della divinità dell'arte nessuno altro ingegno possa arrivarla mai.

Et certamente è da credere, percioche, da poi che fu finito e portato alla sala del Papa con gran romore dell'arte e grandissima gloria di Michelagnolo tutti coloro che su quel cartone studiarono e tal cosa disegnarono, come poi si seguitò molti anni in Fiorenza per forestieri et per terrazzani, diventarono persone in tale arte eccellenti, come vedemmo; poi che in tale cartone studiò Aristotile da San Gallo, etc. . . .

Vasaris Schilderung liegt sichtlich eine bestimmte, wenn auch nicht klar durchgeführte,[29]) Disposition zugrunde. Nach Angabe von Ort, Zeit, allgemeinem Motiv behandelt er nacheinander Vordergrund (Klettermotive), Mittelgrund (Bekleidungsmotive), Hintergrund (Kampf). Nach der ganz aus dem Rahmen fallenden umständlichen Schilderung der einen Vordergrundsfigur, die oben zu erklären versucht worden ist, kommt die Aufzählung einiger Bewegungen ohne Angabe des zugrunde liegenden Motivs aus allen Teilen des Kartons, dann dessen Technik, die unmittelbare Wirkung des Werkes auf die Zeitgenossen, zuletzt seine historische Bedeutung.

Nun benutzt offenbar, wie die Gegenüberstellung zeigt, Varchi genau die gleiche Disposition, nur ist sie bei dem Literaten mit ganz anderer Schärfe und Klarheit durchgeführt, als dem Malerschriftsteller. Man kann aber einwenden, daß sich diese aus dem Gegenstande selber ergab; jedenfalls könnten trotz dieser Benutzung in der Analyse der Einzelmotive von Vasari unabhängige, auf das Original oder irgendeine Kopie zurückgehende Züge sein.

Gleich im Anfang ist die Rede vom Trommelalarm; Vasari spricht freilich an dieser Stelle nicht von Trommeln. Aber Varchi kann sie sehr wohl aus der späteren Stelle: sentendo il tumulto de soldati e le grida et romori de tamburini und weiter: eranvi tamburini ancora, entnommen und, weil dadurch die Ursache für den plötzlichen Aufruhr unter den friedlich Badenden gegeben war, gleich an den Anfang gestellt haben.

Im weiteren ist durch die einfache Wiederholung desselben Ausdruckes in verschiedenem Tempus (uscendo — usciti) die Disposition und zugleich das Fortschreiten der Beschreibung im Bildraum sehr einfach klargemacht. In facto steht dasselbe bei Vasari, ebenso wie die Teilung „ò da per se — ò con aiuto d'altri“ durch die Fassung der entsprechenden Stelle in der ersten Vasariausgabe nahegelegt war. Bei der Schilderung des Mittelgrundes kehren alle Züge, die Vasari hat, wieder, vermehrt um die „grandissima furia, grida e tumulto“, was aber auf „Tumulto de soldati e le grida et i romori de tamburini“ etwas weiter bei Vasari zurückgehen wird, und um den Zug, daß die zum Gefecht stürmenden Soldaten die Gewänder auf den Kopf oder unter den Arm nehmen. Diese Stelle könnte stutzig machen; denn bei Vasari kommen nur Figuren vor, „che coi panni

[29]) Vasari hat es selbst empfunden und in der ed. 1568 deswegen eine Änderung vorgenommen. Vgl. S. 122.

avvolti ignudi correvano verso la baruffa“ und solche die „mettersi altre armi in dosso“. Liegt hier rhetorische Ausschmückung einer von Vasari herrührenden Beobachtung oder eigene Ergänzung nach Erinnerung oder Kenntnis einer Kopie vor?

Nicht zweifelhaft kann wohl das rein rhetorische Ausführen eines Vasarischen Motivs in der Vierteilung des Gedankens der Selbstbewaffnung sein; von den aufgezählten Waffen: Beinschienen, Harnisch, Helm, Angriffswaffen, hat Vasari allein den Harnisch. Aber hier lag die Ergänzung, wenn man einmal eine reiche und geschmückte Darstellung geben wollte, außerordentlich nahe, ohne daß man deshalb gezwungen wäre, Varchi als unabhängig von Vasari anzusehen. Die gleiche Bewandtnis hat es mit der Hintergrundsbeschreibung, bei der Varchi die kämpfenden Reiterscharen in poetische Fahnen hüllt.

Bei der Aufzählung der behandelten Bewegungsprobleme ist neu bei Varchi das „chi vivo, chi morto“, doch auch allenfalls veranlaßt zu denken durch Vasaris etwas rätselhaftes „sospeso a giacere et in aria attacati“.

Den bei Vasari schon in den die Technik behandelnden Abschnitt, der bei beiden fast wörtlich übereinstimmt, hinübergezogenen und dadurch etwas schwer zu interpretierenden Ausdruck: „V'erano ancora molte figure aggruppate“, hat Varchi umschrieben mit „molti stavano aggruppati insieme“ und ihn an den gehörigen Platz gestellt.

Aus dem Schlusse aber, scheint mir, ergibt sich mit vollkommener Sicherheit, in welcher Weise Varchi zu seiner Beschreibung des Kartons kam. Wieder ist hier der sinngemäßen Abfolge zuliebe eine kleine Versetzung vorgenommen, indem der Aufbewahrungsort des Kartons, der bei Vasari mitten in den angeknüpften Betrachtungen steht, vorweggenommen wird; sonst ist nur Vasaris Ausdruck „estremità dell'arte“ in einem längeren Satz ausgeführt, dessen Bestandteile bei Vasari durch den ganzen Abschnitt verstreut sind, und das Staunen der Betrachter — wohl nach einem Vorbild aus den antiken Schriftstellern — durch Anführung charakteristischer physiognomischer Veränderungen drastisch illustriert, sogar die Gedankenfolge des Publikums: „So etwas ist noch nicht da gewesen, keiner wird es übertreffen, allenfalls jemand erreichen“, bis zum Schlusse mit der schulbildenden Wirkung gibt Varchi genau Vasari entsprechend, so daß die Abhängigkeit für diese Stelle nicht bezweifelt werden kann. Prüft man die Abweichungen, so findet man, daß sie einfach eine Folge der Anwendung des rhetorischen Kunstgriffes der Teilung des Begriffes und der Spaltung der von Vasari allgemein gegebenen Einzelmotive sind, durch die die Darstellung erweitert und bereichert erscheint. Und das sind genau dieselben Mittel, die bei der eigentlichen Kartonbeschreibung immer an den Stellen zu beobachten waren, wo scheinbar Abweichungen und Vervollständigungen von Vasaris Text zu bemerken waren.

Die Aufzählung der nach dem Karton studierenden Künstler stimmt freilich nicht völlig überein. Varchi hat Bugiardini, Indaco vecchio, Agnolo di Damiano und Jacopo di Sandro mehr als die erste Ausgabe des Vasari; dafür fehlen Bandinelli und Berrugueta.[30])

Warum er diese weggelassen hat, vermag ich nicht zu sagen; aber die Ergänzung von Vasaris Liste ist kein Beweis für seine Unabhängigkeit von ihm in manchen Nachrichten, sondern für das Gegenteil. Denn er hat die Namen offenbar einem der folgenden Absätze in Vasaris Michelangelovita entnommen, wo eben diese Maler aufgezählt werden als Ge-

[30]) Der Lorenzetto Vasaris ist identisch mit dem Lorenzo del Campanaio Varchis; vgl. seine Vita bei Vasari, Sans. IV 577.

hilfen Michelangelos beim Beginn der Deckenbemalung; nur zwei mußte er von den dort genannten streichen, weil sie in der Aufzählung Vasaris bereits vorkamen.[31])

Daß er bei der Besprechung des Schicksals des Kartons erwähnt, daß Stücke von ihm in Florenz bewahrt werden, wovon Vasari nichts weiß, wurde bereits hervorgehoben. Aus der Vergleichung beider Quellen geht aber wohl zur Genüge hervor, daß das auch die einzige wirkliche Ergänzung Varchis gegenüber Vasari ist; als selbständige literarische Quelle zur Rekonstruktion der Kartons kann die Orazione funerale nicht betrachtet werden, sie ist auch in der fraglichen Partie eine Ableitung aus Vasari.

4. Borghinis Riposo.[32]) Zwanzig Jahre nach dem Tode Michelangelos hören wir zum letztenmal in einer erzählenden Quelle ausführlich über den Karton sprechen. Wie schon in einem der vorhergehenden Kapitel erwähnt worden ist, befand sich nach Borghini in einer Villa in der Nähe von Florenz ein Stück des Kartons, das aber nirgends beschrieben wird. Hier wird vom Karton das eine Mal gesprochen als Beispiel dafür, daß die Maler, um ihre ganze Kunst zeigen zu können, wenn sie keinen passenden Stoff finden, ihn sich erfinden:

„come fece Michelagnolo, volendo dimostrare varie attitudini e forze d' huomini, che finse alcuni soldati, che essendo in un fiume a lavarsi, sentirono le trombe ed i tamburi, che gli chiamavano alla battaglia: laonde si vede in quelli maravigliosi gesti nel vestirsi, nell' uscir del fiume, e nell' apprestarsi con fretta a ire dove il debito della guerra gli chiamava".[33])

Es ist bei der ganz allgemein gehaltenen Motivangabe gleichgültig, ob Borghini hier aus Varchi oder Vasari geschöpft hat; jedenfalls schließt er sich eng an sie an, indem er die Hauptteile ihrer Disposition wiederholt, nur den Hintergrund mit den Reiterkämpfen ganz übergeht. An der zweiten Stelle, in der Vita Michelangelos, wird nur das Hauptmotiv, und zwar fast wörtlich nach Vasari gegeben:

„fece un cartone, fingendo in quello molti ignudi, che bagnandosi per lo caldo nel fiume d'Arno, e dandosi in quell' istante all' arme per gli nimici, che gli assalivano, escono del fiume in fretta, vestendosi in varie attitudini."

5. Das Turiner Inventar von 1635.[34]) Die letzte und wichtigste Quelle ist das schon behandelte, von Antonio della Corgna verfaßte Inventar der Gemälde des Herzogs Vittorio Amadeo I. von Savoyen. Der Wert dieser Quelle beruht darin, daß sie die einzige Beschreibung — abgesehen von der einen Figur bei Vasari — wenigstens eines Teiles des Kartons enthält, die nach dem Original angefertigt ist, und darin, daß sie, vom Anspruch auf eine literarische Leistung vollkommen frei, wenn irgendeine, den Anspruch auf unbedingte Zuverlässigkeit machen kann. Die betreffende Stelle lautet:

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

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

Bei der Interpretation ist mit der Möglichkeit von Mißverständnissen zu rechnen, da es sich um isolierte Bruchstücke handelt. Die Angabe più grandi del naturale ist wichtig, weil sie die einzige ist, die einen Schluß auf den äußeren Umfang und das Aussehen des Kartons gestattet.

[31]) Vasari, Sans. VII 175 .... fra i quali furono il (Granaccio), Giulian Bugiardini, Jacopo di Sandro, l'Indaco vecchio, Agnolo di Domino (et Aristotile).

[32]) Raffaello Borghini, Il Riposo. Firenze 1584.

[33]) Borghini a. a. O. I 60.

[34]) Le Gallerie Nazionali Italiane. Anno III (Roma 1897), p. 3 ff.

Das Gesamtergebnis ist nicht sehr ermutigend. Allein von fünf Figuren des Kartons liegen uns so eingehende Beschreibungen nach dem Original vor, daß an eine Identifizierung mit etwa vorhandener bildmäßiger Überlieferung zu denken ist: von vieren im Turiner Inventar, von einer bei Vasari; für die ganze Komposition gibt es nur eine Quelle, Vasari, und diese enthält eine ganz allgemein gehaltene Schilderung, der dazu nur eine auf Genauigkeit nicht nachzuprüfende Kopie zugrunde liegt.

Die bildmäßigen Rekonstruktionsquellen

Material und Methode. In der folgenden Untersuchung muß mit so verschiedenen Arten von Quellenmaterial gearbeitet werden, daß eine Übersicht über dasselbe und die Erörterung einiger prinzipieller Fragen, um Unklarheiten und Wiederholungen zu vermeiden, am besten vorweg erfolgt.

Der einzuschlagende Weg ist der Natur der Sache nach im allgemeinen der rein historischer Forschung. Es wäre aber verfehlt, wenn man ihre Methode bei gleichartiger Aufgabe einfach übernehmen wollte; sowohl das Vorgehen in der Kritik, wie in der Synthese erfordert Modifikationen, veranlaßt durch das anders geartete, vielgestaltigere Material. Schon die dort übliche Elementarregel der Scheidung zwischen primären und sekundären Quellen, steht hier erst in zweiter Linie; dafür empfiehlt sich aus bestimmten Gründen folgende Gruppenbildung unter den bildmäßigen Quellen, die für die Rekonstruktion in Betracht kommen:

1. Eigenhändige Skizzen und Studien.
2. Kopien nach einzelnen Teilen des fertigen Werkes.
3. Skizzen nach der Gesamtkomposition desselben.
4. Stiche.

Diese Gattungen sind unter sich von verschiedenem Quellenwert.

Da es vorläufig nicht darauf ankommt, die Qualitätswerte, die künstlerische Darstellungsform in ihrer besonderen Art, sondern die Gesamtanlage des verlorenen Werkes zu rekonstruieren, ist offenbar von vornherein von der ersten Gattung, allen eigenhändigen Vorarbeiten, überhaupt abzusehen; denn auch die durchgeführteste Studie braucht keine Verwendung in der endgültigen Fassung gefunden zu haben.[35]) Quellen dieser Natur können nur die Stütze bilden für eine Rekonstruktion, die sich auf andersartigen aufbaut. Für die Qualitätswerte kommen sie allerdings in Verbindung mit gleichzeitigen oder unmittelbar vorher und nachher entstandenen Werken desselben Künstlers durch Analogieschluß allein als Quelle in Betracht, da auch größte Treue der Überlieferung bei den übrigen in dieser Hinsicht eine Reduktion des Originals gibt.

Mit relativ vollkommener Treue ist aber bei der zweiten Gruppe, den Kopien von Einzelfiguren oder -gruppen, in ganz anderem Umfang zu rechnen, als es bei allen literarischen Quellen der Fall ist, da zur Umformung eines Werkes der bildenden Kunst immer eine viel größere Summe von Erfahrungen und Kenntnissen erforderlich ist als bei einem literarischen Produkt. Bei diesem kann ohne Schwierigkeit — ja, es wird die Regel sein — durch Anwendung rhetorischer Kunstmittel oder die Vereinigung von eigenen und fremden Ideen mit einer auf historischen Fakten basierenden, irgendwie überlieferten Nachricht eine gewisse willkürliche, den ursprünglichen Tatsachenkern verhüllende oder

[35]) So selbstverständlich das scheint, so viel Verwirrung hat die Nichtbeachtung dieses Grundsatzes angerichtet.

entstellende Umformung vorgenommen werden, zu der bei bildmäßigem Material kombinatorische Tätigkeit unter keinen Umständen mehr ausreicht, sondern erst ein ganz bedeutendes Maß von eigener, sinnlicher Beobachtung befähigt.

Freilich hat dieser scheinbar für die Untersuchung erfreuliche Wesensunterschied historischer und kunsthistorischer Quellen eine unangenehme Folge. Ein gesichertes Resultat ist nur zu erwarten, wenn es sich auf ein Material stützt, das durch äußere Beglaubigung seine Zulässigkeit erweist. Und diese fehlt hier vollständig. Die Namen, die einigen der Kartonkopien gegeben wurden, sind willkürlich, jedenfalls nicht zu kontrollieren; eine bestimmte Datierung nach stilistischen Gesichtspunkten ist durch die Natur dieser Quellen ausgeschlossen; das Gebäude würde auf einem sehr unsicheren Grunde errichtet und würde immer einen hypothetischen Charakter haben, wenn man von ihnen ausgehen wollte. Denn der Skeptiker könnte z. B. Verwandtschaftsverhältnisse unter den Quellen aufzuweisen versuchen, ohne daß eine rechte Verteidigung möglich wäre, mit denen die ganze Konstruktion zusammenfallen würde. Es ist klar, um wieviel in diesem Fall der Historiker im Vorteil ist, der eben aus der Umformung oder den Zusätzen zu dem übernommenen Kern eine Handhabe für die Beurteilung der Überlieferungen gewinnt.

Es wäre auch ein besonderer Glücksfall, wenn rein äußerlich diese Einzelfiguren und -gruppen ein vollständiges Bild von der Komposition geben würden, und wenn sich ihre Zusammensetzung mit nur einem gewissen Anspruch auf Wahrscheinlichkeit ausführen ließe; sonst dürfte man sich vielleicht auf innere Kriterien des Resultates verlassen.

Daß wenigstens näherungsweise eine Datierung, eine Zuschreibung an bestimmte Hände vorgenommen werden könnte, ist viel eher bei den flüchtigen Skizzen, die die Gesamtkomposition oder größere Teile von ihr wiederzugeben scheinen, bei unserer dritten Gruppe, zu hoffen. Wahrscheinlichkeitsgründe würden dann je nach der Entstehungszeit für oder gegen den Quellenwert sprechen, auch die praktischen Bedenken würden bei ihr fortfallen, die gegen die zweite eingewendet wurden, und es könnte am einfachsten erscheinen, von diesem Material auszugehen, sozusagen von oben anzufangen: die Kompositionen, wie sie in den einzelnen Quellen überliefert sind, zur Deckung zu bringen und das Gesamtbild mit Hilfe der in die Reserve verwiesenen Quellen zu sichern.

Der Versuch scheitert an der Tücke des Materials; denn schon eine flüchtige Musterung der einzelnen Glieder der Gruppe zeigt, daß sie, die alle vorgeben, eine Vorstellung von der ganzen Komposition oder Teilen zu vermitteln, so völlig voneinander abweichen, daß an eine Verschmelzung nicht zu denken ist, solange nicht auf anderen Wegen Kriterien ermittelt sind, mit deren Hilfe eine Reinigung des Materials von den irreführenden Elementen vorgenommen werden kann. Wenn das aber gelingen sollte, dann wäre der Untersuchung die Bahn gewiesen. Das im allgemeinen gesicherte Bild von der Gesamtanlage, das auf Grund der als wertvoll erkannten Quellen der dritten Gruppe gewonnen würde, wäre nur mit denen der ersten und zweiten Gruppe, wo irgend möglich, zu stützen, um eine einwandfreie Rekonstruktion zu erhalten.

In der Tat ist die letzte, die vierte Quellengruppe imstande, diese Aufgabe zu erfüllen. Mit den Stichen wird erst ein Material in die Untersuchung eingeführt, das alle Forderungen, die an zuverlässige Quellen gestellt werden können, erfüllt. Erst bei ihnen kann durch äußere Kriterien ihre Zulässigkeit als Quellen überhaupt und durch gewisse innere Kriterien, die durch Heranziehung literarischer Urquellen, wie sie bereits nachgewiesen wurden, zu gewinnen sind, der Grad ihrer Glaubwürdigkeit, das heißt ihr Wert

als bildmäßiger Urquellen, präzise festgestellt werden. Weil es nach dem Charakter derselben nur die Einführung von Fehlermöglichkeiten und von Angriffspunkten bedeuten würde, ist dabei auf Quellen der anderen Gattungen, wenn möglich, völlig zu verzichten.

Auf diese Weise wird eine von aller Skepsis nicht anfechtbare Basis gelegt, die wieder geeignet ist, als Prüfstein und als Maßstab für die Beurteilung der Überlieferungen der dritten Gruppe zu dienen. Und damit kann die Untersuchung den Weg gehen, der oben angedeutet wurde.

Kritik und Grundlegung.

a) Grundlegung; die Quellen der vierten Gruppe. Von jeher nahm man auf Grund von Vasaris Kartonbeschreibung an, daß einzelne Teile des Kartons in Stichen Marcantons und Agostino Venezianos erhalten wären.

B. XIV. 487. „Les grimpeurs". dat. 1510 (Fig. 84); (die Landschaft ist, wie längst bemerkt, nach dem Stich des Lukas von Leyden: Muhammed und der ermordete Sergius [B. VII. 126. dat. 1508], kopiert).

Das Blatt ist nicht nur als Stich von ausgezeichneter Schönheit, auch alle Formen, Verkürzungen etc. des menschlichen Körpers sind mit einer solchen Sicherheit und Meisterschaft gehandhabt, daß ein Werk allerersten Ranges der Nachbildung zu Grunde liegen muß. Mit Vasaris Kartonbeschreibung ist sie wohl in Einklang zu bringen; seine Motivangabe: „chi tirava su uno" könnte sich geradezu auf die dritte Gestalt beziehen.

Daß in der Tat Marcanton der Urheber des Stiches ist, bedarf, trotzdem eine Bezeichnung fehlt, keines Beweises; die Datierung 1510 ermöglicht es, denselben auch mit den spärlichen bekannten Lebensdaten des Bolognesers in Beziehung zu setzen.[36]) Dieser war nach seiner Lehrzeit bei Francesco Francia etwa 1505 nach Venedig gegangen, wanderte dann nach Rom, wo er um 1510 nach Baldassare Peruzzi arbeitet.[37]) Schon Passavant[38]) wies darauf hin, daß Marcanton auf der Wanderung nach Rom Florenz berührt haben könnte, und daß sich auf diese Weise Gegenstand und Datum ohne Zuhilfenahme einer fremden Vorzeichnung zusammenbringen ließen. Die früher angezogene Nachricht Albertinis läßt es jedenfalls als möglich, wenn nicht wahrscheinlich erscheinen, daß Marcanton, der auszog, um „diverse cose e i modi di fare degli altri artefici" kennen zu lernen, den Karton selbst unterwegs studiert hat, da dieser 1510 bestimmt noch im Palazzo vecchio zu sehen war, wenn auch vielleicht nur in Stücken. Es ist schon wenig wahrscheinlich, daß er eine Umformung vorgenommen hat, da doch er und seine Zeitgenossen imstande waren, den Stich mit dem Original zu vergleichen. Wir kennen außerdem aus den zahlreichen Fällen, in denen seine Vorbilder uns erhalten sind, die peinliche Genauigkeit Marcantons in der Nachahmung derselben, so daß wir sie mindestens für die Einzelfiguren auch in diesem erwarten dürfen. Wenn aber noch Bedenken vorhanden wären, wie sie Thausing z. B. geäußert hat, dann werden sie zerstreut durch die schon erwähnte Beschreibung des entsprechenden Teiles des Originales, die im Turiner Inventar von 1635 vorliegt:[39])

[36]) Bartsch hat vermutet, es sei vielleicht 1519 zu lesen, weil die Null links unten nicht ganz geschlossen ist. Ein Vergleich mit anderen Datierungen, in denen eine 9 vorkommt, und mit der stilistischen Entwicklung der Marcantonstiche wird die späte Ansetzung unmöglich erscheinen lassen.

[37]) Die Lebensdaten nach Vasari IV 404. — Wickhoff, Marcantons Eintritt in den Kreis römischer Künstler; Jahrb. d. Allerh. Kaiserhauses XX 192.

[38]) Passavant, Le Peintre-Graveur 1864, VI 5.

[39]) Ich gebe die wörtliche Übersetzung; die Wiedergabe der ganzen Stelle in der Ursprache oben S. 128.

„697. Drei nackte Männer . . ., einer, der den Rücken darbietet dem andern, der hinaufsteigen will, sich stützend mit Knie und Hand auf den Rücken eines dritten, der ihm als Schemel dient.“

Man muß bei Beurteilung dieser Stelle in Betracht ziehen, daß bei einer Isolierung der Gruppe, die man sich mit der dürftigsten Terrainandeutung und vielleicht ohne die

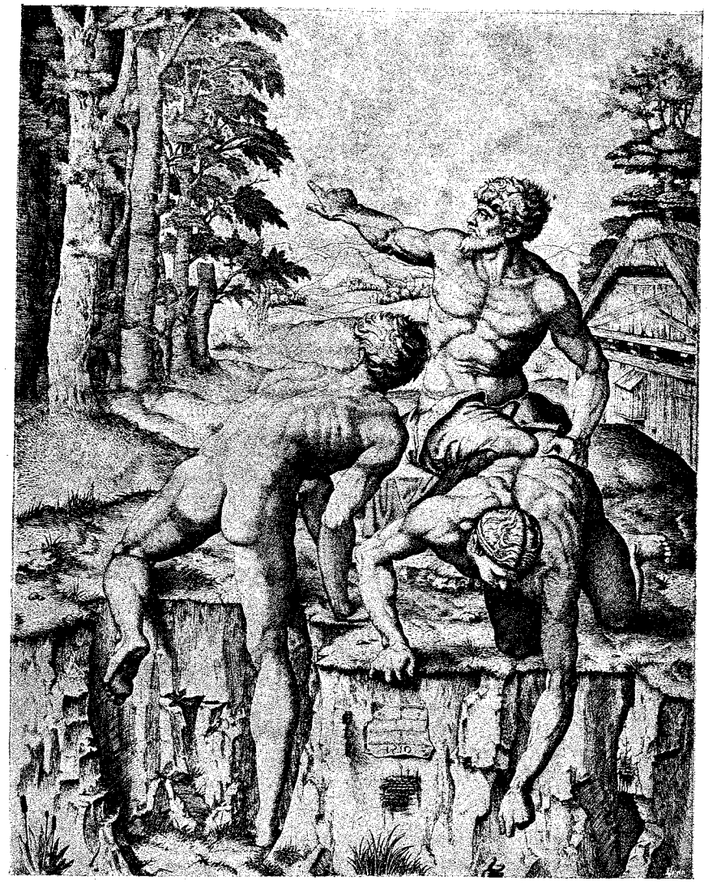


Fig. 84 Marcanton Raimondi. B. 487. Les grimpeurs

ausladenden Extremitäten denken muß, und völliger Unkenntnis des Zusammenhanges die offenbaren Mißverständnisse in der Motivauslegung leicht zu erklären sind.

Jedenfalls wird durch diese Quelle jeder Zweifel an der Richtigkeit auch der Verbindung der Personen miteinander in unserem Stiche behoben, da aus ihr hervorgeht, daß noch im XVII. Jahrhundert die drei Figuren auf einem zusammenhängenden Stücke im Original erhalten waren; außerdem können gerade die Mißverständnisse der Beschreibung als letzte Bekräftigung der völligen Übereinstimmung von Nachbildung und Vorbild gelten.

Nicht spruchreif ist vorläufig die Frage, ob der Stich dasselbe im gleichen oder im Gegensinne gibt. Thausing trat mit Entschiedenheit für das letztere ein, da er es unnatürlich fand, daß ein Mensch den andern mit dem linken Arme hinaufzieht. Marcanton scheint aber durchweg nach dem Spiegel gestochen zu haben, wie er es auch in diesem

Fig. 85 Marcanton Raimondi. B. 472

Blatte beim Kopieren der Landschaft tat. Die sehr flüchtig behandelten Krieger am Waldsaume sind alle linkshändig, aber auch eigene Erfindung und offenbar direkt auf die Platte gesetzt wie die Jahreszahl.

B. XIV. 488. Der Hinaufkletternde allein, bis auf die Hinzufügung der Geschlechtsteile, der betreffenden Figur in B. 487 gleich; bez. IV. MI. AG. FLO. — MF.

B. XIV. 472. Nach links sitzender laubbekränzter Alter (Fig. 85).

Bartsch hält bei beiden Blättern Marcanton für den Stecher und setzt sie in dessen erste Periode, die aber zeitlich nirgends begrenzt wird. Passavant macht bei dem ersten Blatt mit Recht darauf aufmerksam, daß es im Vergleiche zu B. 487 bedeutend unsicherer und schwächer ist; das zweite gab er einem anonymen Schüler Marcantons.

Beim direkten Vergleiche der Blätter mit B. 487 (Fig. 84) wird man geneigt sein, B. 472 unbedenklich, B. 488, trotz der Bezeichnung, aus dem Stecherwerke Marcantons zu streichen, so weit stehen sie als technische Leistungen unter B. 487. Stellt man man aber seine datierten Arbeiten, die es aus den Jahren 1505, 1506, 1508, 1510 und 1514 gibt, zusammen, so zeigt sich, daß sie ihren gehörigen Platz zwischen denen von 1506 und 1508 finden. Sie als Arbeit eines Nachahmers zu erklären, ist darum bedenklich, weil diese sich sämtlich an Marcantons spätere Manier anschließen, die von der unserer Blätter sehr verschieden ist.

B. 345 (Mars, Venus, Amor) ist der letzte datierte Stich (vom Jahre 1508) vor B. 487. Er hat in der Technik und — wenigstens im Mars[40]) — auch in der Formengebung solche Verwandtschaft mit den „grimpeurs", daß Kristeller irrtümlich auf den Gedanken kam, hier liege eine Kartonfigur vor.[41]) In den Stichen von 1506[42]) kann man deutlich verfolgen, wie in die anfangs bevorzugte einfache Parallellagenmodellierung[43]) die Kreuzlagenschraffierung eindringt, zuerst nur den von einem hellen Reflexlichtstreifen begleiteten Konturen parallellaufend, wodurch eine möglichst starke Rundung des Körpers erreicht werden soll, der dabei doch nur den Eindruck des sehr flachen Reliefs macht, dann in immer steigendem Maße zur Innenmodellierung verwendet, bis das vollkommene Anschmiegen der Strichrichtung an die Hebungen und Senkungen der Körperoberfläche, die Vermittlung zwischen Schatten und Licht durch punktierte Partien, das Auflösen schließlich auch des Konturs an stark beleuchteten Stellen in Punkte den völligen Verzicht auf lineare Begrenzung innerhalb desselben ermöglicht und die Illusion des Tastbaren und Plastischen hervorruft, wie es bei den „grimpeurs" der Fall ist.

In die Anfänge dieses Prozesses gehören offenbar B. 472 und 488. Bei dem ersteren Stich ist eine etwas reichlichere Verwendung von Linien zur Abgrenzung von Muskeln, Sehnen u. dgl. zu beobachten, als man sonst bei Marcanton auf einmal findet. Aber es ist zu bedenken, daß ihm mit der Wiedergabe dieser Figur eine Aufgabe gestellt war, die alles überstieg, was er bis dahin unternommen hatte. Das Blatt wird an den Anfang der Kartonstiche zu setzen sein. In beiden Stichen begegnet man sonst denselben technischen Elementen, wie in denen von 1506, den hellen Reflexlichtern am Kontur (zu vgl. z. B. B. 312 oder 319) und dem schmalen dunkeln Konturrand, wo er gegen Luft steht, sogar denselben Fehlern, wie der Ratlosigkeit der Strichrichtung bei sehr starker Verkürzung; vor allem vergleiche man die eigenen Zutaten des Stechers, die Wellenlinien in der Charakterisierung des Bodens, der Bäume, die Rasenzeichnung usw. (z. B. zu vgl. B. 312).

Keinesfalls kann der sitzende Alte in B. 472 nach dem einzigen Stiche, der ihn sonst

[40]) Allein auf Grund des oberitalienischen Typus der Venus nimmt man an, daß der Stich noch dort entstanden sein muß, Marcanton folglich erst nach 1508 Florenz habe aufsuchen können. Gewicht ist auf dies Argument keinesfalls zu legen, wenn andere Gründe dagegen sprechen.

[41]) P. Kristeller, Kupferstich und Holzschnitt 1905, p. 257. — Er dachte offenbar an die sitzende Figur in B. 487.

[42]) B. 312, 319, 320, 348, 643.

[43]) Die hierher gehörigen Blätter gruppieren sich um den frühesten datierten Stich: Pyramus und Thisbe, vom Jahre 1505.

enthält (B. 423, Agostino Veneziano), kopiert sein. Er geht sicher auf eine andere Nachzeichnung des Originals zurück, muß, wie oben zu beweisen versucht wurde, sehr bald nach Entstehung des Kartons angefertigt sein, und ist demnach als unabhängige Quelle zu betrachten. Dieselbe frühe Datierung ist für B. 488 in Anspruch zu nehmen, bei dem dagegen nicht festgestellt werden kann, ob die Vorlage dieselbe war, die später mit reiferen Mitteln in B. 487 („Les grimpeurs") wiedergegeben wurde.

Die eine neue Kartonfigur, die aus den beiden Quellen gewonnen wird, ist im Motiv vollkommen gesichert durch die eingehende Beschreibung Vasaris, der diese, wie gesagt, nach dem Original gab. Die Übereinstimmung erstreckt sich bis auf Einzelheiten.

Fig. 86 Agostino Veneziano. B. 463

B. XIV. 463. Vom Rücken gesehener stehender Krieger. (Fig. 86.)

Bartsch sah den Stich als Agostinos Arbeit an, die er als eine Art Vorstudie für das große Blatt von fünf Figuren angefertigt habe. Passavant (VI. S. 62. No. 107) sprach die

Vermutung aus, daß die erste der von Bartsch erwähnten Kopien mit der Bezeichnung A. V. 1517 der wirkliche Originalstich sei.

Diese Frage zu entscheiden, ist unnötig; die Datierung dürfte kaum völlig aus der Luft gegriffen sein.[44]) Da das erste datierte Blatt Agostinos von 1514 ist, kommt ein wesentlich früheres Datum überhaupt nicht in Betracht. Außerdem haben wir durch Vasari[45]) Kenntnis von einem Aufenthalte Agostinos in Florenz, wo er nach Bandinelli und Andrea del Sarto stach. Die von Vasari ausdrücklich erwähnte Beweinung Christi nach letzterem ist von 1516 datiert, so daß wir die Reise etwa 1515 oder 1516 ansetzen müssen; sie wird zu dem Kartonstiche den Anlaß gegeben haben.

Nach dem Ergebnisse der Untersuchung über die Entstehungszeit des Kartons ist es sehr fraglich, ob er ihn vollständig, wahrscheinlich dagegen, daß er überhaupt noch Reste — vermutlich im Palaste der Medici — gesehen hat. Für diese Figur ist der Stich bestimmt als glaubwürdige Quelle zu betrachten, da das Turiner Inventar sie entsprechend beschreibt:

„[Nackter Mann von vorn]; ein anderer, mit dem Brustharnisch bekleidet, vom Rücken, unten zu seinen Füßen Rundschild und Schwert."

Diese Bestätigung ist wertvoll für die Beurteilung seiner übrigen Stiche.

B. XIV. 423. Agostino Veneziano, der eben beschriebene Krieger, der laubbekränzte Alte und drei Genossen (Fig. 87).

Das Blatt trägt auf zwei Täfelchen die Bezeichnungen: „Michael Angelus bonarota florentinus inventor" und M D XXIII. A. V. Ein zweiter Zustand hat das Datum 1524.

Bei der Beurteilung des Stiches muß man beachten, daß alle Terrainangabe offensichtliche Zugabe des Stechers ist, der eine Terrasse einfügte, wo das Motiv der Figur es erforderte.[46]) Aber es sieht immer noch vieles bedenklich aus. Der links Stehende ist zu klein gegenüber den anderen Figuren, auch wenn man die etwas größere Entfernung in Betracht zieht, in der er steht. Die Partie mit den herauflangenden Armen sieht durchaus einem Einschiebsel gleich. Dem liegenden Jünglinge fehlen die linke Brustseite und beide Beine, die auf jeden Fall sichtbar sein müßten. Die Gebärde des rechten Armes bei dem im Sitzen sich Wendenden ist unverständlich. Die dem Stecher zweifelhafte Verbindung zwischen einigen Figuren wird durch schematische Parallellagen cachiert.

Das alles legt die Vermutung nahe, daß Agostino deshalb nur diese wenigen Figuren des Kartons gab, weil derselbe schon in einzelne Stücke aufgelöst war, was mit dem Datum seiner Florentiner Reise vortrefflich stimmen würde, deren Frucht wohl, wenn nicht eine eigene Nachzeichnung der betreffenden Kartonteile, so doch die Anregung zum Stiche war, wie zu B. 463.

Die besonders verdächtige Zusammenstellung der stehenden Rückenfigur mit ihrem rechten Nachbarn ist höchst wahrscheinlich in dieser Form sein Werk, weil aus dem Turiner Inventar hervorgeht, daß die erstere auf einem Fragmente des Originals für sich allein erhalten blieb.

Für Zuverlässigkeit in den einzelnen Figuren spricht, obwohl die Richtigkeit der Komposition also überhaupt zweifelhaft sein kann, die Übereinstimmung der links stehenden Figur mit dem Turiner Inventar und dem Stiche B. 463, wobei die Unabhängigkeit der Stiche

[44]) Vgl. z. B. B. 43 von 1516.

[45]) Vasari V 420.

[46]) Als Entlehnung sind nur die Bäume links nachzuweisen, die nach dem Muhammetstich des Lucas van Leyden kopiert sind, den schon Marcanton für die „grimpeurs" benutzte.

Fig. 87 Agostino Veneziano. B. 423

voneinander zwar nicht erwiesen werden kann,[47]) aber auch nicht unbedingt notwendig ist, wenn das Problematische eines Analogieschlusses im Auge behalten wird, bis die Materialerweiterung eine Kontrolle ermöglicht.

Die Formenwiedergabe ist durch den Stecher sehr stark persönlich gefärbt. Im selben Jahre (1523) stach Agostino den linken Teil der Schule von Athen; im ganzen gibt er hier ein treues Bild vom Original, nur ein bartloser, ins leere disputierender Kopf wurde links eingeschoben. Aber sonst ist alles in den Stil des dritten Jahrzehnts übersetzt, alle Flächen sind in einen unruhigen Wechsel von Licht und Schatten durch übertriebenes Herausarbeiten von Muskeln, Sehnen, kleinen Falten aufgelöst. Alle auffallenden Eigenheiten seiner „grimpeurs" findet man wieder, wie die doppelte Querfalte über sämtlichen Zehen- und Fingergelenken, um ein Beispiel zu nennen, das in seinen Stichen beständig auftritt. Für die Beurteilung von Michelangelos Stil im Karton ist dieser Stich nur mit größter Vorsicht zu gebrauchen.

b) Kritik; die Quellen der dritten Gruppe.

1. Die Grisaille von Holkham (Taf. XII). Bis zum Ende des XVIII. Jhs. war man allein auf die erwähnten Stiche angewiesen, wenn man sich eine Vorstellung vom Karton verschaffen wollte. Aus ihnen kannte man aber nur 8 Figuren des Werkes.

[47]) Die Abweichungen, die in der Tat vorhanden sind, genügen dazu nicht.

Es ist darum begreiflich, daß die Einführung einer neuen und bedeutend reicheren Quelle durch Füßli,[48]) nachdem sie zuerst von den Brüdern Schiavonetti in England aufgefunden und gestochen war,[49]) in den interessierten Kreisen Aufsehen machte.[50]) Diese ist ein grau in grau auf Holz gemaltes Ölbild (4 Fuß 3 Zoll × 2 Fuß 6 Zoll) auf dem Landsitze des Grafen Leicester in Holkham; leider ist es in neuerer Zeit nicht untersucht worden.

Füßli identifizierte die Holkhamer Grisaille mit der, die Bastiano da San Gallo im Jahre 1542 auf Vasaris Anraten nach seiner alten Kopie des Kartons malte und die an Franz I. verkauft wurde. Passavant[51]) erklärte das für unmöglich, weil die Qualität der Grisaille Vasaris Lobeserhebungen nicht entspreche; er meinte, sie sei eine Kopie von Bastianos Werk. Ihm schloß sich Waagen[52]) an, der noch hinzufügte, daß das Bild in Holkham aus dem Palaste Barberini in Rom erworben sei, während man erwarten sollte, daß das einst im Besitze Franz I. befindliche Bild aus Frankreich kommen würde. Woher er diese Provenienznachricht hat, war nicht zu ermitteln. Füßli glaubte, es sei in Paris vom Lord Leicester gekauft worden, und nach dem Zustande, in dem Passavant, der gar keine Provenienzangabe macht, seinen Kunstbesitz in Holkham fand, scheint es wenig wahrscheinlich, daß eine ernst zu nehmende Tradition oder verläßliche Aufzeichnungen über die Erwerbungen existierten. Verschiedene Hypothesen wurden über das Fehlen der von Vasari erwähnten Reitergruppen aufgestellt.

Eines ist aber ohne weiteres klar, was diesen Berichterstattern entging: es fehlen nicht nur Vasaris Reiter, wenn man seiner Nachricht Glauben beimißt; das Zentrum der Komposition liegt so weit am linken Rande, daß eine Ergänzung derselben in dieser Richtung eine absolute Notwendigkeit ist. Wenn man annimmt, daß die Grisaille mit der von Bastiano gemalten identisch oder eine Kopie nach ihr ist, dann hat dieser nicht den ganzen Karton wiedergegeben, und Vasari, da seine Beschreibung auf Bastianos Nachbildung zurückgeht, diesen nicht in seinem ganzen Umfange beschrieben. Der Identitätsbeweis wäre also erbracht, wenn sich nachweisen ließe, daß alle Einzelzüge, die Vasari bringt, und nur diese in der Grisaille vorkommen. So verlockend ein solcher Schluß scheint, bei dem man von den Reitergruppen unbedenklich absehen könnte, deren Erwähnung bei Vasari sehr wohl durch mündliche Mitteilung z. B. Bastianos erklärt werden könnte bei der ganz unbestimmten Fassung der Stelle, so wäre er doch leichtfertig. Anscheinend sind alle Motive der literarischen und dieser künstlerischen Quelle gemeinsam; aber Vasari ist in ihrer Angabe zu allgemein, zu vage, als daß der Beweis zwingend zu führen wäre.

Ich möchte den Gründen, die Passavant und Waagen gegen eine Identifizierung der Grisaille mit Bastianos Kopie vorbrachten, nicht viel Wert beimessen, aber eine Meinungsäußerung ohne Kenntnis des Originals nicht abgeben, so daß allein übrig bleibt, innere Kriterien zur Beurteilung ihres Quellenwertes aufzusuchen. Die Handhabe dafür bietet das

[48]) Heinrich Fuessli, Vorlesungen über die Malerei. Übersetzung aus dem Englischen. Braunschweig 1803. S. 183 ff.

[49]) In: British gallery of engravings from pictures in the possession of the king and several noblemen, by Ed. Forster. London 1807 in fol. — Das Werk ist mir nicht zugänglich gewesen.

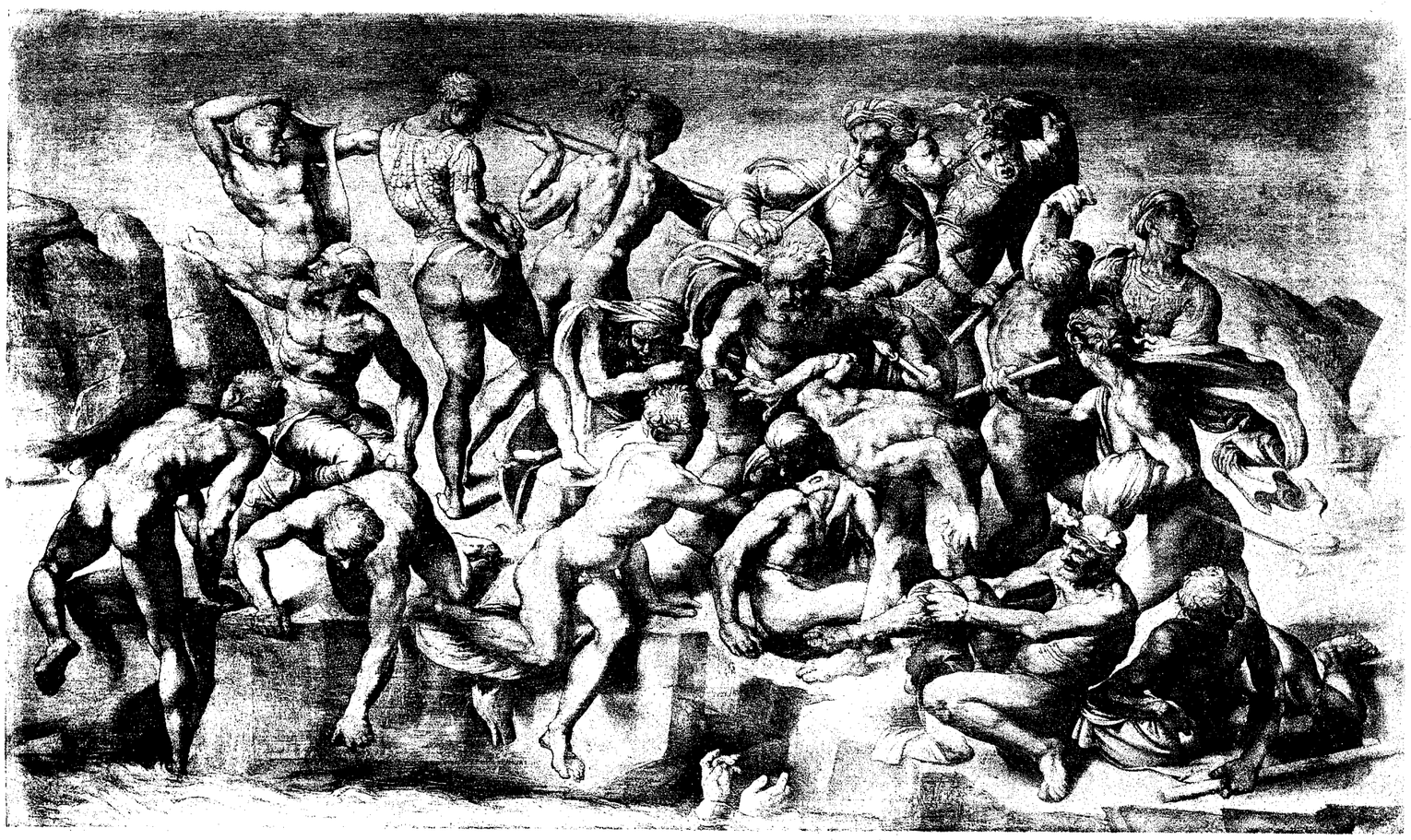
[50]) Vgl. Goethe im Anhang zur Lebensbeschreibung des Benvenuto Cellini, Abschnitt IV. — Ein oft reproduzierter Stich von G. Rossi im Atlas zu Rosinis Storia della pittura.

[51]) Passavant, Kunstreise durch England und Belgien. Frankfurt 1833.

[52]) Waagen, Kunstwerke und Künstler in England. Berlin 1838. S. 511.

Figuren: V W X C G I U A B E H L M

ZEICHNUNG DER UFFIZIEN NR. 613 (QUELLE *U*)



Figuren: D F R S T A C E G I P Q B H K L M O N

DIE GRISAILLE VON HOLKHAM (QUELLE *U*)

Resultat, das sich aus der im vorigen Abschnitte durchgeführten Untersuchung der Quellen der vierten Gruppe ergab.

Aus dem dort behandelten und qualifizierten Materiale sind uns 5 Figuren bekannt, die im Motiv vollkommen, drei, die mit Wahrscheinlichkeit als gesichert zu betrachten sind. Drei von den ersteren sind auch in ihrer Verbindung beglaubigt. — In der Grisaille finden wir alle diese untereinander ebenso vereinigt, die Gruppe der drei dabei genau wie in der früheren Quelle, dem Marcantonstich B. 487 (Fig. 84).

Das spricht so laut für den Wert der Grisaille, daß infolge des Mangels äußerer Kriterien vorläufig nur noch ein Einwand zu entkräften ist: sie könnte eine auf Grund der angeführten Quellen (weil lauter Stiche) angefertigte Fälschung, die kompositionelle Erweiterung eine willkürliche Zutat sein.[53]) Es gilt also zu beweisen, daß die Figuren der Grisaille nicht den Stichen nachgeahmt wurden, und es genügt, dies für einen derselben durchzuführen, da der präsumptive Fälscher kein anderes Hilfsmittel gebrauchen konnte. In nebensächlichen Dingen weichen Grisaille und Stiche an zahlreichen Stellen voneinander ab;[54]) das könnte im Raffinement des Fälschers seinen Grund haben.

Dieser Ausweg ist aber unmöglich, wenn die Grisaille zwischen zwei Figuren eine andere Verbindung hat als die Stiche, durch die der einen von ihnen erst der Platz angewiesen wird, der ihr der ganzen Bildanlage nach in der Komposition zukommt. Es wurde bereits darauf hingewiesen, daß der Stich B. 423 (Fig. 87) wahrscheinlich die Rückenfigur des Mannes, der die Hose an der Hüfte zusammenbindet, an die übrigen anflickte, weil im Original die Verbindung zwischen ihnen nicht mehr zu sehen war. In der Grisaille erscheint sie nicht nur in der gehörigen Größe, vollkommen übereinstimmend mit den Vordergrundfiguren, sondern auch viel höher und weiter nach rechts gerückt, so daß sie mit den Gruppen rechts und links durchaus organisch verbunden ist und vor allem die Rolle der Zentrale in der Komposition übernimmt, die ihr offenbar vom Urheber derselben zugedacht war. Und das ist nicht die Überlegung eines Fälschers. Scheinbar geringfügige Verschiebungen in den Deckungen und Zwischenräumen unter den übrigen Figuren haben außerdem gegenüber dem Agostinostich eine weit größere Klarheit und Verständlichkeit zur Folge.

Damit ist, einerlei wann und von wem sie angefertigt wurde, in der Grisaille eine neue, von den übrigen unabhängige Quelle in die Untersuchung eingeführt, deren Bedeutung für uns zunächst darin besteht, daß sie die Glaubwürdigkeit der Stiche, die nach ihrem Zeugnis das Original in gleichem Sinne wiedergeben, auch im Einzelmotiv und in der Zusammenfügung der Figuren bekräftigt. Die wesentliche Bereicherung an Rekonstruktionsmaterial erhöht ihren Wert, wenn sie, wie anzunehmen, auch im Plus sich als zuverlässig erweisen wird.

Die Unvollständigkeit der Kopie nach der einen Seite aus der des Originales zur Zeit der Entstehung derselben zu erklären, ist an sich schon das natürliche; aber es sei noch darauf hingewiesen, daß für diese Annahme das Turiner Inventar eine wertvolle Stütze bietet, indem es die geschlossene Erhaltung des äußersten linken Teiles der Grisaillekomposition bezeugt. Weitere Hinweise auf einen frühzeitigen Verlust der in der Grisaille fehlenden Partien wird die weitere Untersuchung ergeben.

[53]) Das war das Resultat der voneinander unabhängigen Untersuchungen Thausings und Springers.

[54]) So in Haarzeichnung, Kopfbedeckung, Gewändern etc.

2. Die „Allori"-Zeichnung (Taf. XI). Die Zeichnung der Uffizien Nr. 613 ist lange im Original und durch die Photographie Brogi Nr. 1792 bekannt, auch die Beziehung zum Karton nicht übersehen worden. Während sie früher als eigenhändiger Entwurf Michelangelos betrachtet wurde, hielt sie Thausing „im besten Falle für einen Versuch, die Komposition Michelangelos aus schalen Reminiszenzen wiederherzustellen". Erst Berenson besah die flüchtige und stark verwischte Kreidezeichnung genauer, führte sie als ein Werk Alessandro Alloris in seinem Werke auf und schlug vor, sie als Quelle für den Karton zu benutzen.

Man geht zur Orientierung am besten von der Mittelfigur aus; sie und fünf Figuren rechts von ihr (wobei der bekränzte Alte, den die Photographie nicht festgehalten hat, dessen flüchtige Konturen aber deutlich im Original zu sehen sind, mitgezählt ist) stimmen vollkommen überein mit den entsprechenden in der Grisaille und in dem großen Agostinostich (Fig. 87), soweit dieser sie überhaupt hat, und bis auf die Verbindung der stehenden Rückenfigur mit dem im Sitzen sich Wendenden, die in der Florentiner Zeichnung dieselbe ist wie in der Grisaille. Es fehlen der sich Aufrichtende in der Mitte und die äußeren Figuren der Grisaille, an deren Stelle sich einige Kopfandeutungen und zusammenhanglose Striche befinden. Ferner kann man links von der Mittelfigur die Gruppe der drei Krieger erkennen, die aus dem Marcantonstich von 1510 (Fig. 84) bekannt ist, aber diesem und der Grisaille gegenüber mit beträchtlichen Abweichungen. Der Deutende ist hier nur eben noch mit dem Oberkörper sichtbar, der rechte, wichtige — weil das Motiv erst erklärende — Arm ist fortgelassen. Der Heruntergreifende ist zwar deutlich gegeben, aber über einem krausen Durcheinander von Strichen, die ein auffälliges Schwanken, eine Unsicherheit bekunden; der Hinaufkletternde stemmt nicht das linke, sondern das rechte Knie auf den Uferrand. Vier Figuren weiter links sind völlig neu, weil die Grisaille an dieser Stelle aufhört. Links von der Zentralfigur steht in der Grisaille ein Mann, der, von vorn gesehen, mit dem linken Arme ins Ärmelloch fährt. Sein Fehlen in der Uffizienzeichnung kann nicht durch ein einfaches Übergehen erklärt werden, wie bei dem sich aufrichtenden Jünglinge auf der andern Seite, weil kein Platz für ihn gelassen ist.

An dieser Stelle nun kann die Kritik einsetzen. Das Turiner Inventar beschrieb eine Figur, die bisher noch nicht mit einer der in den bildmäßigen Quellen überlieferten identifiziert wurde: „696. n. 2. Huomo ignudo in faccia; altro vestito di corazza in schena . . . (die Zentralfigur)". Es ist von vornherein wahrscheinlich, daß zusammengehörige Stücke des Originals auch nach der Zerstückelung desselben vereinigt blieben. Die Zusammenfassung zweier Figuren unter einer Nummer legt ferner die Vermutung nahe, daß diese faktisch oder ehemals eine Einheit bildeten. Mit vollkommener Sicherheit waren bisher Beschreibungen des Inventars auf die Gruppe der drei Soldaten, die der große Stich Marcantons enthält, und auf die Zentralfigur bezogen worden. Nun bringt eine Quelle (die Grisaille), deren Zuverlässigkeit mindestens für den Teil der Gesamtkomposition, der mit Hilfe anderer und zwar nicht verwandter Quellen nachgeprüft werden konnte, bewiesen worden ist, in unmittelbare Verbindung mit jenen Gestalten eine Facefigur, eben den Mann, der ins Ärmelloch fährt. Man wird sie ohne Bedenken mit der Inventarfigur identifizieren dürfen. Diese fehlt aber in der Uffizienzeichnung, ohne daß eine andere, die mit dem Inventar in Einklang zu bringen wäre, für sie einträte.

Ferner war die eben erwähnte Gruppe von drei Soldaten in einer Quelle überliefert, deren äußere Beglaubigung nichts zu wünschen übrig ließ (B. 487); genau entsprechend war sie wiederzufinden in einer andern, deren Unabhängigkeit von jener ersten bewiesen

ALESSANDRO ALLORI. AUFERWECKUNG DES LAZARUS (UFFIZIEN NR. 613)

werden konnte (Grisaille); und schließlich waren eine Beschreibung eben dieser Gruppe nach dem Originale und die Mißverständnisse derselben (Turiner Inventar) leicht in Einklang zu bringen mit der Fassung, in der sie diese Quellen brachten. Die auf diese Weise als gesichert zu betrachtende Verbindung der drei Figuren ist in unserer Zeichnung, die dabei das Motiv der einen erst nach anfänglichem Schwanken so gibt, wie es nach den übrigen Zeugnissen war, bei einer andern eine gewisse Umformung vornimmt, völlig verschoben, dazu noch so, daß die Mißverständnisse der Inventarbeschreibung bei dieser Gruppierung nicht einzusehen wären.

Danach ist der Schluß berechtigt, daß die Uffizienzeichnung zum Teil eine irreführende Vorstellung vom Karton geben würde, wollte man sie urteilslos als Quelle verwenden; immerhin würde die Übereinstimmung der rechtsseitigen Figuren mit den übrigen Quellen zu einer Prüfung derer, die in den anderen Quellen bisher nicht nachzuweisen waren, im einzelnen zwingen, wenn nicht die Frage, von wem die Zeichnung herrührt, in dem Sinne beantwortet werden könnte, daß sie von Michelangelo selber ist.

Zweifellos ist Berensons Bestimmung auf Alessandro Allori nicht begründet. Man kann jetzt in den Uffizien unser Blatt bequem mit einer größeren und sehr charakteristischen Skisse Alloris, dem Entwurf zu einer Auferweckung des Lazarus in Kreide (Berenson Nr. 1635, Phot. Braun 191, Brogi 1484) vergleichen, da beide in einem Rahmen ausgestellt sind (Taf. XI und XIII).

Auf den ersten Blick scheint ein Zusammenhang zu bestehen: die gleiche Blattfüllung, ein Gewirr flüchtig hingeworfener nackter Formen in gedrungenen Proportionen; das gleiche Material begünstigt diesen Eindruck. Freilich erkennt man bald, daß ein prinzipieller Unterschied besteht; in der Lazaruszeichnung findet man durchweg die schwerfälligen Bewegungen, die wie gegen einen gewaltsamen Widerstand ankämpfenden, kontrastierenden Wendungen von Extremitäten, Rumpf und Kopf, wie sie seit dem jüngsten Gerichte allgemein sind, neben denen die Gestalten des anderen Blattes leicht und elastisch aussehen. Das bezieht sich nicht nur auf die äußeren Motive; aber es wäre doch einzuwenden, daß in der Kartonzeichnung die Kopie gegebener Formen vorliegt, so daß ein Vergleich der Ausdrucksmittel im einzelnen ergänzend eintreten muß.

Die Kartonzeichnung weist deutliche Züge der Skizzierungsart des Quattrocento auf; der einfache Kreis an Stelle des Kopfes, häufig zwei leicht gekrümmte, fast parallele Striche als Bein- oder Armangabe, für die Hände wieder eine kugelförmige Verdickung, das sind Reminiszenzen an ein bestimmtes Schema, in dem die Florentiner des XV. Jhs. ihre Bildideen in schnellen Federstrichen zu Papier zu bringen gewohnt waren. Nur hat hier das veränderte Material eine größere Weichheit hervorgerufen.

Von einem abkürzenden Schema ist beim andern Blatte keine Rede; überall wird versucht, gleich so viel Form zu geben, wie nur möglich. Das geschieht durch einen dünnen und sauberen Kontur mit kleinen Schwellungen und Druckern, der ängstlich ist gegenüber der derben Strichführung in der Kartonzeichnung; immer erkennt man deutlich die Gesichtszüge, wirklich modellierte Gliedmaßen, krallenartige Hände, wo im andern Blatte, wenn sie nicht nach dem Schema ganz abstrakt behandelt sind, die Arme, Hände und Füße formlose Klumpen bilden. Dasselbe Differenzierungsbedürfnis führt zu einer vollkommen sinnlosen, aber desto reichlicheren Innenzeichnung durch Umgrenzung der einzelnen Muskelpartien mit kurzen, runden Haken, über die gelegentlich einige Lagen gerader Linien gelegt werden, während die Kartonskizze sich durchweg auf ein paar breite

und gekrümmte Parallelstriche beschränkt, um räumliche Vertiefung und Körperlichkeit anzudeuten. Ein charakteristischer Einzelzug ist die Augenzeichnung: auf unserem Blatte kommt sie überhaupt nur einmal, auf der rechten Seite, vor und besteht in zwei Kreisen, die ihren Ursprung ebenfalls in der Florentiner Tradition haben; im Lazarusblatte besteht sie immer in zwei ziemlich großen dunklen Punkten, die von Lider und Augenbrauen markierenden Linien umgeben sind.

Das Angeführte wird nicht nur genügen, die Behauptung, daß die beiden Zeichnungen von grundverschiedenen Händen herrühren, sondern auch eine ganz verschiedene zeitliche Ansetzung derselben zu rechtfertigen; der Entwurf der Lazarusauferweckung dürfte in die Mitte des Jahrhunderts gehören, weil Formgebung und Tendenzen des Formausdruckes, dieser Art um jene Zeit gebräuchlich sind; die Kartonskizze dagegen in den Anfang desselben, weil man in ihr noch beträchtliche Züge der alten Florentiner Zeichentradition findet.

So hätten also Jakobsen und Ferri vielleicht recht, wenn sie sie in neuester Zeit Michelangelo selber zuschrieben?[55]) Es scheint soviel dafür zu sprechen: der zwiespältige Charakter des Blattes, das teils der Ausführung entsprechen, teils von ihr abweichen soll, die merkwürdige Umformung während des Zeichnens noch in der einen Figur; Berensons Taufe wäre kein Hindernis mehr, die wahrscheinliche Datierung wiese etwa in die erwünschte Zeit.

Glücklicherweise gibt es eine zweifellos echte Zeichnung Michelangelos, die zu einem stilkritischen Vergleiche so geeignet ist, wie nur möglich; sie ist nicht nur in demselben Materiale ausgeführt, müßte nicht nur etwa gleichzeitig entstanden sein, sondern wäre geradezu für dasselbe Werk bestimmt, wie die „Allori"-Zeichnung, und würde noch dazu einen künstlerischen Gedanken genau in demselben Stadium repräsentieren, wie jene. Unter diesen günstigen Umständen ist allein auf Grund dieses einen Vergleichsobjekts ein sicheres Urteil zu gewinnen.

In der Oxforder Universitätssammlung[56]) befindet sich ein Blatt, auf dessen einer Seite über einer flüchtigen Kreidevorzeichnung mit der Feder der Rücken eines sich nach links bewegenden Mannes mit Armansätzen und linkem Oberschenkel durchgeführt ist. Schon die Anwendung der Feder über Kreide, jedenfalls aber Strichführung und Formauffassung rücken die Studie in allernächste Nähe zu Zeichnungen in der Albertina, die nachweisbar Vorarbeiten für den Karton waren. Daß die Verwendung der Oxfordzeichnung in ihm nicht direkt gezeigt werden kann, hat darin seinen Grund, daß sie die Studie zu einer Figur ist, die für eine der in keiner Kopie erhaltenen Hintergrundsgruppen bestimmt war. Die betreffende Gruppe befindet sich auf der andern Seite des Blattes in Kreide skizziert und bildet eben das Vergleichsmaterial zur Entscheidung über die Uffizienzeichnung (Fig. 88).

Im Profil gesehen, bewegt sich nach rechts ein Pferd, auf das sich von der Rückseite her ein nackter Mann schwingt, unterstützt von einem sich etwas nach links niederbeugenden Genossen, der vorn steht.[57])

Bei so flüchtigen Entwürfen mit einem Materiale, das bei kleinem Maßstab Formenandeutung im einzelnen überhaupt nicht zuläßt, entzieht sich diese, der man bei stilkritischer

[55]) Emil Jacobsen und Nerino Ferri, Neuentdeckte Michelangelo-Zeichnungen in den Uffizien. Leipzig 1905. S. 9.

[56]) J. C. Robinson, A Critical Account etc. no. 19. — Berenson no. 1559. — Sidney Colvin, Selected drawings from old masters etc. Oxford, Part V (1906) no. 9.

[57]) Die Federzeichnung der anderen Seite ist eine Naturstudie zu seinem Rücken.

Vergleichung zunächst Beachtung zu schenken gewohnt ist, naturgemäß der Beurteilung. Man wird aber sofort ein ganz abweichendes Verhalten des Zeichners bei der Fixierung

Fig. 88 Michelangelo, Skizze zum Hintergrund des Kartons. Oxford

des Vorstellungsbildes in der Oxford- und in der Uffizienzeichnung beobachten. In jener ist das Wesentliche — und nur dieses — des Bewegungsmotivs mit einem höchst ausdrucksfähigen, aber einfachen, sicheren Kontur, der zusammen mit ganz spärlicher, weicher

Schattenandeutung die Vorstellung festester, sozusagen knapper Form vermittelt, überaus klar und überzeugend herausgebracht, während alle Einzelheiten, wie besondere Funktion der Hände, die Füße, durchaus als Nebensache behandelt werden und nicht zu kontrollieren sind.

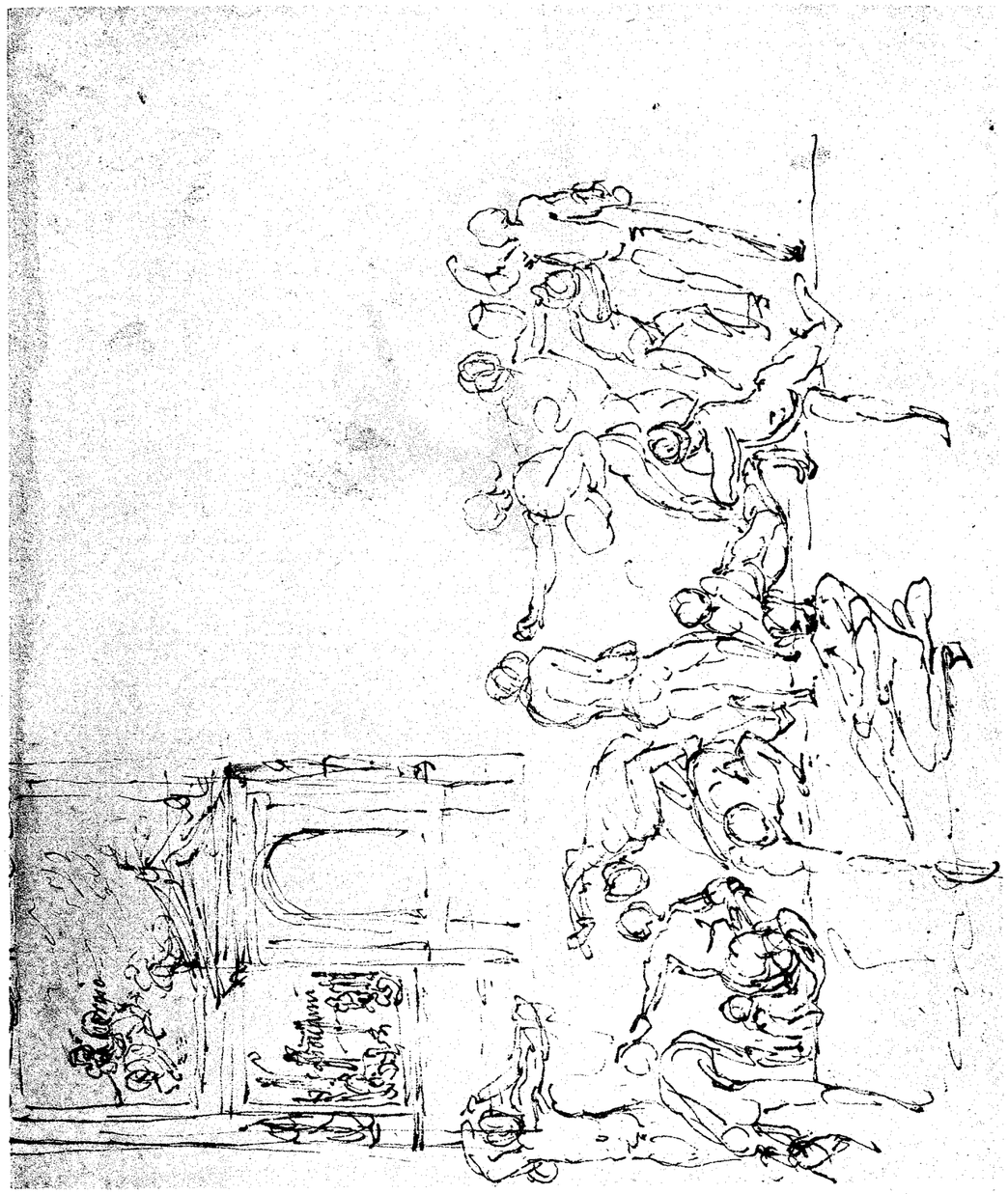
Im Uffizienblatte haltlose, plumpe Figuren, kaum zusammen- und auseinandergehalten durch den hilflosen und rohen Kontur, schwammige, zerfließende Formen, unter denen die Gelenke, deren scheinbar ganz flüchtige, in Wahrheit auf profunder Funktionenkenntnis beruhende Wiedergabe in der Oxfordzeichnung zu einem Teile den Eindruck der lebendigen Elastizität hervorruft, einfach nicht zu finden sind — man kann kaum etwas anderes tun, als die angeführten Eigenschaften jener ins Negative zu übersetzen. Aber es genügt wohl auf den Hauptvergleichspunkt aufmerksam gemacht zu haben: einmal die Meisterhand, die das Wesentliche mit absoluter Sicherheit erkennt und hinwirft, das andere Mal die schwache, der dieses Unterscheidungsvermögen und die Prägnanz der Mittel völlig abgehen.

Michelangelo zeichnete in der Zeit, in die die Uffizienzeichnung fallen müßte, nicht in den Formen, die sie anwendet. Demnach ist sie als Quelle zu betrachten, wenn auch nicht als einwandfreie, wie die Prüfung nach inneren Kriterien ergab.[58])

Um den Charakter der Quelle genauer zu präzisieren und damit über den Grad der Glaubwürdigkeit, den sie beanspruchen kann, Aufschluß zu erhalten, kann eine Beobachtung von Bedeutung sein, die für die stilistische Bestimmung gleichgültig war, da das Blatt sicher von einer Hand ist, die aber über das Verhalten zum Vorbilde Auskunft geben könnte. Offenbar sind die Teile rechts und links von der Zentralfigur nicht gleichmäßig gezeichnet. Rechts überwiegen die quattrocentistischen Formen, bis auf eine Kopfkorrektur ist kein Schwanken in der Linienführung wahrzunehmen; links arbeitet der Zeichner ohne alle abkürzenden Schemata mit vollen Körpern, denen noch durch Schatten Relief zu geben versucht ist, aber unter sichtlichem Ringen mit der Wiedergabe der Gestalten und mit auffälliger Unsicherheit in der Motivangabe. Da die Analyse des Quellenwertes nach inneren Kriterien zu einem entsprechenden Resultate, einem verschiedenen Grad von Zuverlässigkeit der beiden Seiten der Zeichnung, geführt hat, muß auch ein innerer Zusammenhang angenommen werden. Es wird nicht zu kühn sein, wenn man sich daran erinnert, daß einerseits der große Stich Agostinos die Gruppe rechts für sich gab und daß es wahrscheinlich gemacht wurde, daß diese Beschränkung im Zustande des Originals seinen Grund habe, daß anderseits der Teil gleich links von der Zentralfigur sicher kompakt in Turin aufbewahrt wurde. Die nächstliegende Erklärung für den zwiespältigen Charakter der Quelle ist also die aus dem Schicksal des Originales, dessen linke Seite dem Zeichner nicht mehr vorgelegen haben dürfte, so daß er hier, wie die Darstellung der nachgeprüften Figuren zu beweisen scheint, ein Erinnerungsbild gab, dessen immerhin mögliche Grundlagen in Originalstücken vorläufig nicht erkannt werden können. Für die Zusammenstellung der Figuren ist sie keinesfalls bindend.

Der Einwand, daß die Verbindung der Zentralfigur, die sich nach dem Turiner Inventare zusammen mit der linksseitigen Gruppe erhielt, mit dem rechten Nachbarn in der Uffizienzeichnung dem Originale — so viel kann schon gesagt werden — entspricht, die Figur selber auch in der Art der rechtsseitigen Figuren mit ziemlicher Sicherheit gezeichnet

[58]) Die von Jacobsen und Ferri zur Stütze ihrer Zuschreibung herangezogene Zeichnung der Rückseite (Phot. Brogi 1416, C) ist gewiß von derselben Hand, nur ist es nicht die Michelangelos, wie besonders aus der Kopfzeichnung und der kleinen Rumpfskizze rechts hervorgeht.



Figuren: D A K C B L E M N O H T P Q

erscheint, ist teils dadurch zu entkräften, daß eben Kenntnis des Originals in seiner Gesamtheit, wenn auch nur in der Erinnerung, angenommen werden muß, teils, was die Behandlung der Figur betrifft, durch das im Karton exzeptionell einfache Motiv der Figur, das leicht in der Erinnerung festzuhalten war.

3. Die Albertinaskizze. S. R. 156A, Ber. 1748 (Taf. XIV). Im Jahre 1877 erwarb Thausing für die Albertina eine flüchtige Federzeichnung, auf der unschwer eine Reihe von Figuren des Kartons zu erkennen sind. Kaum zwei von ihnen kehren aber in derselben Kombination wieder wie in den bisher behandelten Quellen. Sie gab Thausing den Anlaß, als erster die Frage nach dem wirklichen Aussehen des Kartons aufzuwerfen.[59])

Zunächst mögen in diesem Falle die beiden Möglichkeiten erwogen werden, die vor der Beurteilung zu entscheiden sind: entweder sie ist, wie Thausing glaubte, eine von Michelangelo selber herrührende, erste Skizze für die Komposition des Kartons und dann als Glied der ersten Gruppe zu behandeln, das heißt vorläufig aus der Untersuchung auszuschalten; oder aber sie ist nicht eigenhändig und demnach auf ihren Quellenwert zu untersuchen.

Thausing gibt zwei Gründe für die Eigenhändigkeit an: neben der Kartonskizze befindet sich auf dem Blatte die Zeichnung einer von einer architektonisch umrahmten Tür- oder Fensteröffnung durchbrochenen Wand, die mit den Darstellungen des hl. Georg und der Taufe Christi geschmückt ist. Hand und Material sind die gleichen wie bei den Kartonfiguren, von denen eine den architektonischen Entwurf mit Kopf und Armen überschneidet. Thausing glaubte nun, in den Beischriften der Fresken: S. Giorgio und S. Giovanni die „steile, knappe Handschrift Michelangelos in seiner jüngeren Zeit“ wiederzuerkennen. Man wird, wenn nicht andere Gründe dafür sprechen, gegenüber einer Schriftbestimmung in dieser Zeit auf Grund so weniger Buchstaben mit Recht skeptisch sein dürfen. Ferner meinte er, daß die an einigen Stellen in der Kartonskizze vorkommenden Pentimenti „deutlich für den noch schwankenden Entwurf der Meisterhand“ sprechen. Von ihnen wird noch die Rede sein.

Die architektonische Skizze selber hat Thausing nicht weiter beachtet; man müßte sie als Erinnerungsbild an eine oberitalienische Dekoration erklären, denn Michelangelo hat gewiß niemals derartige Bildideen gehabt. Aber die allgemeinen Erwägungen können nur bedenklich machen, zu einer wirklichen Entscheidung kann nur die stilkritische Untersuchung führen.

Das Mißliche der Bestimmung von Zeichnungen, die sozusagen eine Improvisation darstellen, ist schon bei der Behandlung der Uffizienzeichnung hervorgehoben worden. Hier liegen zwar scheinbar einfachere Verhältnisse vor; da die Feder eine so allgemeine Formenbehandlung nicht zuläßt, wie die weiche Kreide, sind die Einzelheiten deutlich zu erkennen. Aber es wäre durchaus verfehlt, sie zur Bestimmung der Hand ohne weiteres zu benutzen. Die Einzelformen sind durchweg Abkürzungen, wie sie zum Teile schon in der Uffizienzeichnung zu finden waren; und diese sind nicht Eigentum eines bestimmten Künstlers, sondern einer Zeit, allenfalls einer Schule; als Stilmerkmal können sie nur indirekt dienen, wenn man feststellt, wie der Künstler, dem die Zeichnung zugeschrieben wird, sich im allgemeinen zu ihnen stellt, sie vielleicht in bestimmter, persönlicher Weise umformt.

Nun ist es schon an und für sich verdächtig, daß Skizzen in der Art des Albertinablattes so gut wie unauffindbar sind in der reichlich erhaltenen Masse von Michelangelo-

[59]) Zeitschr. f. bild. K. XIII (1878) S. 107 u. 129.

zeichnungen. Mir sind nur zwei vergleichbare bekannt, die beide — die Verhältnisse liegen ganz ähnlich wie bei der Uffizienzeichnung — mit der Albertinaskizze gleichzeitig wären, da sie Entwürfe für den Hintergrund des Kartons enthalten, nämlich British Mus. Ber. 1521[60]) und Oxford, Ber. 1558, Robinson 18A. Von diesen steht die erstere der Albertinazeichnung näher, weil in ihr an einigen Stellen ähnliche Abkürzungszeichen verwendet werden, wie die Kopfandeutung, der Kreis an Stelle der Hand, die schematische Schenkelzeichnung. Aber gerade auf sie ist aus dem angegebenen Grunde gar kein Gewicht zu legen. Es gilt nicht nur von diesem Blatte, sondern überhaupt von den unzweifelhaft eigenhändigen Michelangelozeichnungen, daß in ihnen derartige Hilfsmittel nur in spärlichstem Maße angewendet werden, nur als Erinnerungen an die weit zurückliegende Schulzeit in Ghirlandaios Werkstatt, und nur an Stellen, die wie gedankenlos hingeschrieben wurden, weil die Aufmerksamkeit auf ganz andere Dinge konzentriert war. Dagegen setzt sich die Albertinazeichnung vollkommen aus ihnen zusammen.

Man sieht, wie diese Bestimmungsmethode in unserem Falle nicht über negative Ergebnisse hinauszuführen imstande ist, deren Konstatierung dem Zweifler als Beweis nicht genügen wird. Dann aber bleibt nur der Weg übrig, der bei der Uffizienzeichnung eingeschlagen wurde, und es wird erlaubt sein, auf die dort ausgesprochenen Beobachtungen zurückzugreifen. Dasselbe Verhältnis des Künstlers zum Vorstellungsbilde und dasselbe Verhalten im Festlegen desselben wie in der S. 142 behandelten Oxfordzeichnung (Fig. 88) ist offenbar in den eben angeführten Federskizzen für den Hintergrund zu erkennen. So wirr auf den ersten Blick die Oxfordzeichnung Ber. 1558 aussieht, so nimmt man doch bald wahr, daß die zahlreichen, scheinbar bedeutungslosen Striche ihren Grund haben in der sich förmlich jagenden Folge der Einfälle, die eine fortlaufende Umgestaltung des zuerst beabsichtigten Motivs verursachen, nicht in einer Unsicherheit in der Formendarstellung, die im Gegenteile da, wo der Künstler es beabsichtigte, mit aller plastischen Deutlichkeit herauskommen und, wenn nicht spätere Korrekturen es zuweilen verwischen, auch mit kräftigen Linien begrenzt sind. Denselben einheitlichen Duktus im Kontur zeigt auch das flüchtigere Londoner Blatt.

Ihnen gegenüber ist die Albertinaskizze von schülerhafter Zaghaftigkeit; man kann die zahlreichen starken Verstöße gegen die Einheitlichkeit in den Größenverhältnissen der einzelnen Figuren und in den Proportionen der Glieder aus dem skizzenhaften Charakter erklären, obwohl die Gegenbeispiele nichts davon zeigen; aber unmöglich können auf diese Weise die zahlreichen Pentimenti entschuldigt werden, die für Thausing ein Grund waren, die Zeichnung für eigenhändig zu halten. Es kommt doch sehr darauf an, was und wie man korrigiert. Und hier stellen sich die Pentimenti überall da ein, wo der Zeichner seine schematische Körperandeutung zugunsten festerer Formbestimmung aufgeben wollte. Niemals findet man ein Schwanken in einem entscheidenden Motiv, wie in der Oxfordzeichnung; wo wirklich das Motiv geändert ist, handelt es sich um eine Geringfügigkeit, wie eine Kopfwendung. Aber es werden zwei, drei Striche gebraucht, ehe die Andeutung eines annähernd wahrscheinlichen Volumens durch die Körperumgrenzung gelingt, gewiß ein deutliches Kriterium für eine schwache Hand.

Die Verwandtschaft des in den drei Zeichnungen behandelten Stoffes bietet noch einen andern Vergleichspunkt. Bei der krausen Fülle der einen und der flüchtigen Sparsamkeit

[60]) Abb. bei Berenson a. a. O. Taf. CXXVII; Frey, Die Handzeichnungen des Michelagniolo B. Lieferung II, Taf. 13a.

an Formen der andern eigenhändigen Skizze ist der Grad, in dem der Eindruck impetuoser, leidenschaftlicher Bewegung erreicht ist, erstaunlich. In der Albertinazeichnung wird man vergeblich eine Figur suchen, die auch nur eine Spur von jener lebendigen Energie zeigt. Vielleicht wird die Gegenüberstellung einer Einzelheit das, was gemeint ist, am besten illustrieren: man vergleiche das Paradepferd des hl. Georg in der architektonischen Skizze mit den Pferden z. B. der Londoner Zeichnung, um in einer Kleinigkeit den ganzen Unterschied der Hände zu sehen. Aber wie kann man von einem Zeichner erwarten, daß er Formen in ihrer Bewegung glaubhaft macht, wenn er sie nicht einmal in der Ruhelage beherrscht? Da andere Merkmale zur Entscheidung nicht herangezogen werden können, darf die Zeichnung aus Qualitätsrücksichten nicht Michelangelo selber zugeschrieben werden.[61])

Demnach ist die Frage zu beantworten, ob in ihr eine zuverlässige Wiedergabe der endgültigen Komposition des Kartons zu sehen ist. Dazu bedarf es keines Eingehens auf die übrigen Figuren — allein die Übereinstimmung des Marcantonstiches B. 487 (Fig. 84) mit der zuverlässigsten unserer literarischen Quellen fordert, daß nur eine Komposition, die die in ihnen erhaltene Gruppe der drei Krieger konform bringt, als glaubwürdige Quelle angesehen wird. Sie ist aber in der Albertinaskizze, entsprechend dem Verfahren mit den übrigen Figuren im Vergleiche zu den Stichen, auseinandergerissen, außerdem hier eine andere Figur in so enge Verbindung mit den übrigen Gliedern der Gruppe gebracht, daß die größte Zerstörung des Originales ein Übergehen oder Fehlen in der Inventarbeschreibung nicht erklären könnte. Da nun eine Konfrontierung mit dem übrigen, in der Grundlegung gesicherten Quellenmateriale durchweg zu demselben Ergebnisse führt wie diese Stichprobe, so gewinnen wir die Berechtigung, die Albertinazeichnung aus der dritten Quellengruppe — der, die Auskunft über die Komposition geben sollte — auszustoßen. Einen gewissen Wert könnte sie trotzdem noch haben.

Es scheinen nämlich nur noch zwei Möglichkeiten für sie zu bestehen: sie kann die Nachzeichnung eines eigenhändigen ersten Entwurfes von Michelangelo durch eine fremde Hand oder eine bewußte Fälschung sein. Gegen die erste Annahme aber spricht ein Teil der Gründe, die gegen die Eigenhändigkeit vorgebracht wurden, ferner gegen sie und für die zweite der Umstand, daß die Figuren der Zeichnung sämtlich in einer Quelle wiederkehren, die zwar um einige Figuren reicher ist, aber wenig mehr als die Hälfte der ursprünglichen Komposition überliefert: in der Grisaille, deren Geschichte die Benutzung eines Stiches nach ihr durch einen Fälscher wohl als möglich erscheinen ließe.[62])

Und doch ist es nicht notwendig, daß ein solches Verwandtschaftsverhältnis besteht. Es wurde schon bei Besprechung der Grisaille darauf hingewiesen, daß mit Wahrscheinlichkeit in einer frühen Spoliierung des Originales der Grund für ihre Unvollständigkeit zu erblicken ist. Nun kann aber die Albertinazeichnung ebenso auf das Original und zwar im selben Zustande, wie es die Grisaille benutzte, zurückgehen. Freilich bleibt auch in diesem Falle insoferne ihr Quellenwert derselbe, als sie keinesfalls den Anspruch erheben kann,

[61]) Die Quellenanalyse auf Grund innerer Kriterien führt auf eine Überlegung, die dieses Resultat bestätigt. Da man dabei schließlich doch auf ein Abwägen von „Wahrscheinlich-Unwahrscheinlich" angewiesen ist, schien wenigstens der Versuch einer direkten Beweisführung notwendig, um möglichste Sicherstellung des Materials zu erreichen.

[62]) Aus dem oben angegebenen Grunde wurde von einer Benutzung dieser Konstatierung zur Entscheidung der Eigenhändigkeit abgesehen; ein Verteidiger derselben ist nach den schon erzielten Resultaten zur Annahme gezwungen, daß Michelangelo den ursprünglichen Figurenbestand nachträglich vermehrt und unter Beibehaltung der alten Motive eine vollkommen neue Gruppierung vorgenommen habe.

ein Bild von der Komposition zu geben, die sie vielmehr umformte, wie die Prüfung bereits festgestellt hat. Aber sie wäre, die Unabhängigkeit von der Grisaille vorausgesetzt, eine Stütze für die im Karton dargestellten Einzelmotive und in diesem Sinne gewissermaßen unter die Quellen der zweiten Gruppe zu rechnen.

Es spricht aber gegen eine Fälschung, daß sich ein bestimmter Charakter der Quelle feststellen läßt, daß die Umformung mit einer gewissen Konsequenz und Absicht durchgeführt ist. Es kam dem Zeichner sichtlich darauf an, aus dem Bildrudimente, das er vor sich hatte, eine abgerundete Komposition zu machen, wobei er auf eigene Zutaten vollkommen verzichtete und allein durch Verschiebungen sein Ziel zu erreichen suchte. Das Zentrum war gegeben. Das erste war, daß er der Anschnallergruppe gegenüber auf der linken Seite ein Gegengewicht zu schaffen hatte; dafür empfahl sich die einzige aufrechte Facefigur (immer die Quantität an Original vorausgesetzt, wie sie die Grisaille hat): der Mann, der in den Ärmel fährt. Er wurde also von der Zentralfigur ab und nach links gesetzt. Ein Gegengewicht gegen den bekränzten Alten wäre nur durch bedeutende Umformung einer Figur erreichbar gewesen; also mußte dieser unter die Zentralfigur gerückt werden und erfüllte dort noch eine besondere Aufgabe: er mußte die Mitte kräftig betonen. Den breiten leeren Raum auf der linken Seite zu füllen, machte offenbar große Schwierigkeiten; anfangs schien ein Auseinanderziehen der Gruppe der drei Krieger, die hier sich schon befand, zu genügen. Aber es sah doch dünn aus, und so gelangte noch der Jüngling im Halbsitze an diese Stelle, dessen Beseitigung die rechte Seite schon wesentlich entlastete. Der nach links stürmende Jüngling mit der Lanze konnte auf keinen Fall an seiner Stelle bleiben, weil er den rechten Eckpfeiler der neuen Komposition überschnitt; da ohnehin der sich Vornüberbeugende besser nach links kam, wo er des Motivs wegen schon recht gut zum Hinunterlangenden paßte und ebenso seiner Stellung nach, weil er ordentlich füllte, so wurde er nach links placiert und etwas weiter hinaufgeschoben. Der ganz rechts liegende Jüngling konnte wieder der Symmetrie und des Gleichgewichtes wegen an seiner Stelle nicht geduldet werden; er wurde dort eingezwängt, wo noch Platz war, neben der Zentralfigur. Und da nun die Wendung des im Sitzen sich Drehenden ins Leere ging und zudem die Zentralisation der Komposition gefährdete, so mußte er sich's gefallen lassen, umgekehrt zu werden.

Der Zeichner wird von seinem Werke sehr befriedigt gewesen sein, wie wenn er eine Schulaufgabe gut gelöst hätte. Sicher hat ihm die neue Komposition viel besser gefallen, als die des Vorbildes, denn so konsequent setzt man alles, was einem modern und unerhört vorkommt, in ein altgewohntes Schulschema nur um, wenn man das neue nicht versteht und an jenem klebt: drei Hauptakzente im Bild, die Mitte noch besonders betont, dazwischen etwas Füllwerk, vor allem überall Klarheit und ja keine Überschneidung. Hätte der garzone gewußt, wie viel Kopfzerbrechen er mit dieser Frucht seiner Tätigkeit späteren Betrachtern machen würde, dann hätte er sich vielleicht seiner Variation auf ein fremdes Thema enthalten.

Die Rekonstruktion

Die kritische Behandlung der bildmäßigen Quellen unserer dritten Gruppe, die dadurch ermöglicht wurde, daß acht Figuren des Kartons im Motiv und teilweise in ihrer Verbindung durch Übereinstimmung mit literarischen Urquellen und durch ihre Überlieferung in bildmäßigen Quellen der vierten Gruppe, deren Wert als Urquellen durch äußere Kriterien

festgestellt werden konnte, als gesichert zu betrachten waren, ergab, daß nur eine von ihnen, die Grisaille, vorläufig ohne Bedenken als Quelle zuzulassen ist. Eine zweite, die Uffizienzeichnung, zeigte sich insoferne als wertvoll, als sie nach der einen Seite eine Erweiterung der Komposition brachte, mußte aber Mißtrauen erregen, weil sie gerade dort, soweit es bisher nachzuprüfen war, sich als unzuverlässig erwies. Bei einer dritten, der Albertinaskizze, stellte sich heraus, daß sie mit der Komposition eine bewußte Veränderung vornahm und infolgedessen höchstens zur Bestätigung für Einzelmotive gebraucht werden kann. Der Charakter der einzelnen Quellen ist also so weit aufgeklärt, daß es möglich ist, die Überlieferungen gemäß dem Programme miteinander zu vereinigen, um auf diese Weise eine Vorstellnng von der Gesamtanlage des Werkes zu gewinnen.

Es empfiehlt sich an diesem Punkte, für die Quellen, die wiederholt zitiert werden müssen, weil sie Gruppen der Komposition überliefern, Abkürzungen einzuführen. Dabei soll bedeuten:

M . . . . . Marcanton. B. 487 (Fig. 84).
V . . . . . Agost. Veneziano. B. 423 (Fig. 87).
H (Holkham) . . . . . Grisaille (Taf. XII).
U (Uffizien) . . . . . Zeichnung d. Uff. Nr. 613 (Taf. XI).
A (Albertina) . . . . . Zeichnung S. R. 156[A] (Taf. XIV).

Die hierher gehörigen Quellen der zweiten Gruppe werden mit fortlaufenden arabischen Ziffern versehen.

Eine Vereinigung der angeführten Quellen in der Vorstellung führt zu folgendem Ergebnisse:

Acht Figuren haben als vollkommen gesichert in Motiv und Verbindung zu gelten, teils durch Übereinstimmung mit literarischen Urquellen, teils durch gleichmäßige Überlieferung in nicht verwandten bildmäßigen Quellen (Turiner Inventar, Vasari — *M, V, U, H*); aus letzterem Grunde sind zwei weitere in gleichem Umfange mit größter Wahrscheinlichkeit als bekannt anzusehen (*H, U*). Sechs andere Figuren dürften auf dieselbe Weise im Motiv, aber nicht in der Verbindung beglaubigt sein, wenn man nämlich die Unabhängigkeit der fraglichen Quellen (*H, A*) anerkennt. Drei Figuren in *H* und fünf in *U* sind nur einfach bezeugt.

Die auf diese Weise im ganzen bekannte Komposition ist durch Hinzuziehung der Quellen der ersten, zweiten und vierten Gruppe nach Möglichkeit zu sichern und zu kontrollieren. Es wäre nicht ausgeschlossen, daß durch die Materialerweiterung ein Zuwachs an Kartonfiguren erzielt wird, weil vorläufig nichts für die Vollständigkeit der vorgestellten Komposition bürgt; im allgemeinen ist von dieser Probe nicht mehr zu erwarten, als die Bestätigung der gewonnenen beiläufigen Summe des Additionsexempels.

Dabei sollen von der zweiten und vierten Gruppe als Belege nur Quellen herangezogen werden, die unzweifelhafte Beweiskraft haben; wenn dieser Grundsatz nicht festgehalten wird, so muß allein aus den Stichen ein umfangreiches Material verwendet werden, in dem man Kartonmotive wiedererkennt, ohne daß direkte Kopien von solchen vorliegen. Die Erörterung über die Zulässigkeit einer derartigen Quelle würde die Untersuchung unnötig beschweren, der Gewinn in keinem Verhältnisse zur Einbuße an Übersichtlichkeit stehen. Die Behandlung dieses Materiales gehört in eine Betrachtung über die Wirkung des Kartons.

Die natürliche Reihenfolge bei der Aufzählung der Quellen ist die, daß die Quellen der ersten Gruppe vorangehen; es folgen die der zweiten und die im Umfange ihrer Aussage diesen entsprechenden der vierten Gruppe. Den Schluß bilden die Kompositionsquellen, deren Treue in der Wiedergabe des Einzelmotivs geprüft werden soll. Da es im Prinzipe gleichgültig ist, in welcher Reihenfolge die einzelnen Figuren untersucht werden, können dafür rein praktische Gesichtspunkte maßgebend sein.

Es sei auch noch einmal ein Hinweis auf die einleitenden Bemerkungen gestattet. Es ist selbstverständlich, daß bei aller Treue der Wiedergabe nicht alle Quellen dieselbe Figur auch in allen Einzelheiten gleichmäßig überliefern. Die eine der Kopien zeigt z. B. in der Modellierung größere Übereinstimmung mit den übrigen, als in der Wiedergabe der einzelnen Distanzen, und umgekehrt, je nach der Interessenrichtung und dem Können des Kopisten. Fast immer ist eine Inkonsequenz innerhalb derselben Quelle in diesem Sinne zu beobachten; infolgedessen erscheint es zwecklos, eine Abwägung der Zuverlässigkeit in subtileren Dingen zu versuchen. Wie die Untersuchung zeigen wird, haben wir zur Rekonstruktion der „Qualitätswerte“ bessere Hilfsmittel. Derartige Unterscheidungen werden also nur notiert, wo sich wirklich eine Schlußfolgerung daraus ergibt. Quellen ohne Bemerkungen geben das Motiv der Einzelfigur in der Fassung der übrigen.

A. Der Hinaufkletternde.

Florenz, Uffizien. Nr. 12794. Domenico Campagnola zugeschrieben. Feder.[63])
Marcantonstich B. 488 (zirka 1506—8).
M
H
A
U, allein abweichend, indem das rechte Knie auf den Uferrand gestemmt wird.

B. Der Hinuntergreifende.

[Quelle 1] Paris, Louvre. Der mit dem linken Arm ins Ärmelloch Fahrende und der Deutende; darunter Kopf und Rücken des Heruntergreifenden skizziert. Röthel.
M
H
U
A, aber entstellt, indem der rechte Arm nach unten greift.

C. Der Deutende.

London. Brit. Mus. (Ber. Nr. 1476: „Various rough sketches of legs and two male Nudes seated, all for the Bathers, the nudes being just possibly a first idea for the man putting on his hose.“)[64])
Louvre. Quelle 1 (Fig. 89.)
M
H
A
U, aber nur eben noch sichtbar.

[63]) Auf diese Zeichnung wurde ich aufmerksam durch den Aufsatz Emil Jacobsens: Die Handzeichnungen der Uffizien in ihren Beziehungen zu Gemälden, Skulpturen und Gebäuden in Florenz. Repert. f. KW. XXVII, 1904. — Manche Anzeichen sprechen dafür, daß die Figur nach dem Marcantonstich B. 488 und nicht nach dem Karton selbst kopiert wurde. Alle übrigen, von Jacobsen zum erstenmal mit dem Karton zusammengebrachten Zeichnungen haben nichts mit ihm zu tun.

[64]) Ich habe das Blatt nicht gesehen.

Die Gruppe ist bei der Quellenanalyse bereits eingehend behandelt worden, sie hat als vollkommen gesichert zu gelten; die neu eingeführte Quelle 1 bestätigt den Zusammenhang der beiden Figuren rechts. Weiter zeigt sich deutlich, daß die Veränderung der Armfunktionen, die Quelle *A* bei B vornimmt, ganz isoliert und aus dem Charakter der-

Fig. 89 Kopie der Figuren B, C, D (Louvre)

selben, wie er angedeutet wurde, zu erklären ist. Dasselbe gilt von der Vertauschung der Beinfunktionen bei Figur A in Quelle *U*.

Unser Resultat wird deutlich zeigen, daß Michelangelo den linken Arm hinunter greifen ließ, weil er seine Komposition sonst umgeworfen hätte. Der Arm mußte mit den Beinen des rechten Nachbarn korrespondieren.

D. Der mit dem linken Arme ins Ärmelloch Fahrende.

Albertina. S. R. 167. Ber. 1605. Eigenhändige Armstudien in Feder; eine Armskizze in Kreide. Daß die Zeichnung in die Kartonzeit fällt, ist zweifellos, man vergleiche z. B. den Kreidearm mit den Kartonstudien in Haarlem. Es kann sich nur darum handeln ob man eine Übungsstudie oder Vorbereitungen für ein bestimmtes Motiv annehmen will. Der Arm links entspricht jedenfalls in der Stellung genau dem rechten Arme von D, ebenso die Handbewegung und der Ansatz am Brustkasten, wenn man die Halsmarkierung beachtet, weil sonst leicht der Eindruck entsteht, als ob der Thorax in Unteransicht gegeben wäre. Daß diesem Arme auch dieselbe Funktion zugedacht war, wie dem entsprechenden von D, zeigt deutlich die sehr starke Spannung des großen Brustmuskels.

H

A

Louvre Quelle 1 (Fig. 89).

Wie wichtig die der Grisaille gleichkommende Verbindung von D und C in Quelle 1 ist, braucht kaum hervorgehoben zu werden. Es wird dadurch zur Gewißheit, daß die Identifizierung der einen Turiner Inventarfigur mit D berechtigt war, der Quellenwert von *H* wird auch für einen bisher nicht nachprüfbaren Teil bekräftigt und die Zweifel an der Zuverlässigkeit der Wiedergabe dieses Kompositionsteiles in *U* finden volle Bestätigung. Dabei ist diese Kopie (Fig. 89) noch von ganz außerordentlicher Sorgfalt und Schönheit; alle anderen Quellen der zweiten und vierten Gruppe stehen qualitativ weit unter ihr. Neben den großen eigenhändigen Haarlemer Blättern (Fig. 95 und 97) ist sie die wichtigste Quelle für Michelangelos stilistische Behandlung der Einzelformen im Karton. Von keinem Kopf der Kartonfiguren haben wir eine annähernd so deutliche Vorstellung wie von dem der Figur D durch diese Quelle. Man vergleiche das Blatt genau mit den entsprechenden Figuren der Grisaille, um zu sehen, bis zu welchem Grade man sich auf diese verlassen kann. Im Aufbau, der Gruppierung der Massen stimmt alles im wesentlichen überein; aber wie wenig hat genügt, um dem Einzelnen und dem Ganzen Leben und Glaubhaftigkeit zu zu nehmen! Man wird nach diesem Vergleich verstehen, warum die Grisaille so einmütig von der Kunstgeschichte verdammt werden konnte, und aus ihm sich die Normen entnehmen, nach denen ihre übrigen Figuren umzuformen sind, um eine Vorstellung von der Wucht der ganzen Komposition zu bekommen und die gewiß vorhandenen Härten und Unklarheiten der Grisaille zu eliminieren.

E. Der Mann, der die Hose an der Hüfte befestigt.

Agostino Veneziano. B. 463 (Fig. 86).

V, aber veränderte Verbindung mit dem im Sitzen sich Wendenden (s. oben S. 139).

H

U

A

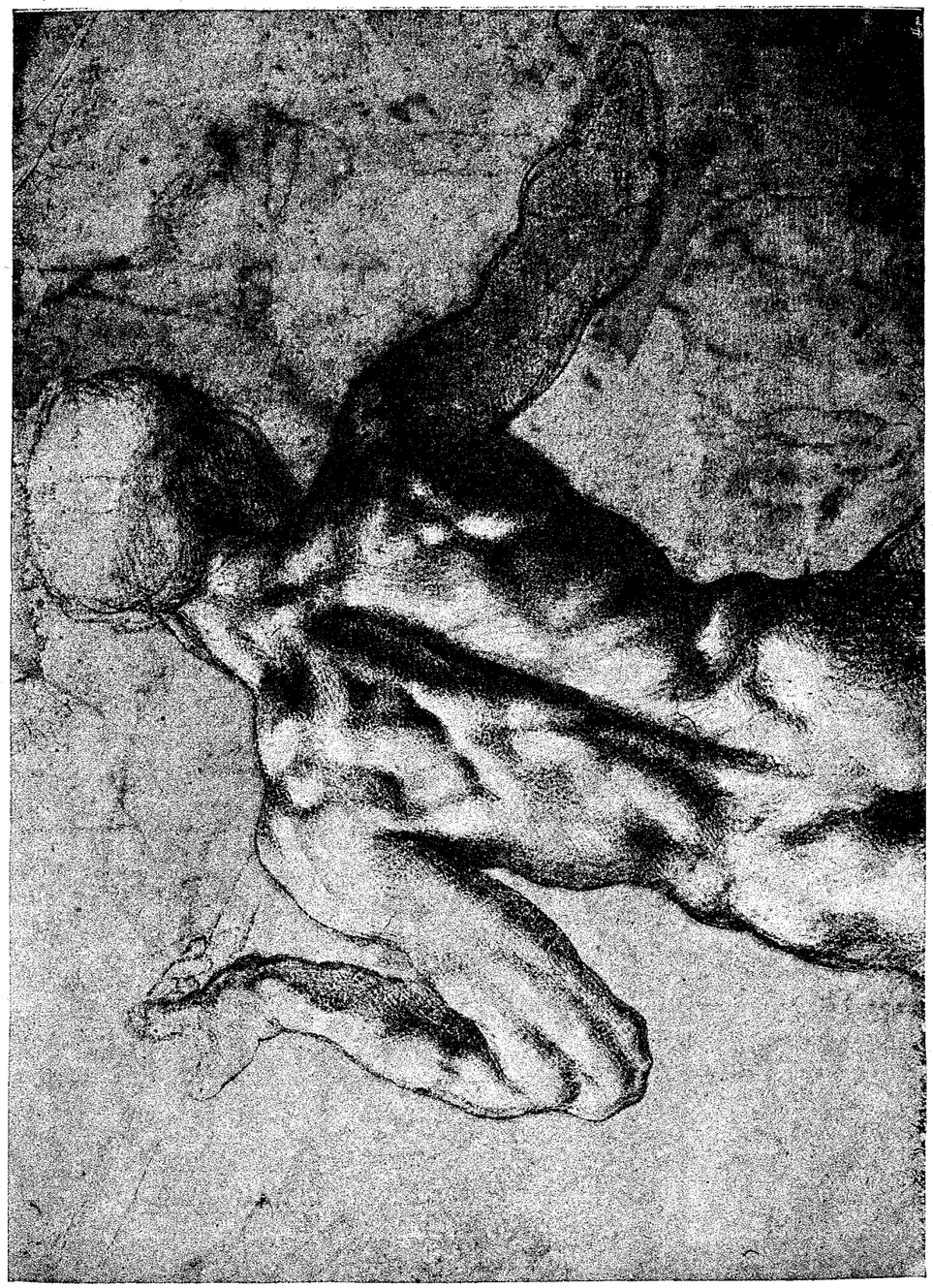


Fig. 90 Michelangelo, Studie zu Figur F (Albertina)

Die abweichende Verbindung der Figur mit dem rechten Nachbarn in *V* wurde schon erklärt, so daß kein Zweifel an der Richtigkeit der Überlieferung in *H* und *U* möglich ist, obgleich die Quellen der zweiten Gruppe in diesem Punkte versagen; das Motiv, wie man sieht, mehrfach beglaubigt.

Fig. 91 Kopie nach Figur F (Louvre)

F. Der vom Rücken gesehene Lanzenträger.

Albertina. S. R. 157, verso (Fig. 90). Eigenhändige Studie zum Rücken in Kreide, weiß gehöht; der Beinansatz wird durch den Blattrand abgeschnitten. Die Modellierung stimmt mit der in *H* vollkommen überein.

Uffizien, Nr. 17389. Kreide. Thausing und Jacobsen meinen Kopie der Albertinazeichnung; die Abweichungen sind aber für direkten Zusammenhang zu bedeutend.

Louvre. Nr. d'Ordre 713. (Fig. 91) Ber. 1739 (Raffaeleske Kopie). Die Figur ist vollständig gegeben.

H

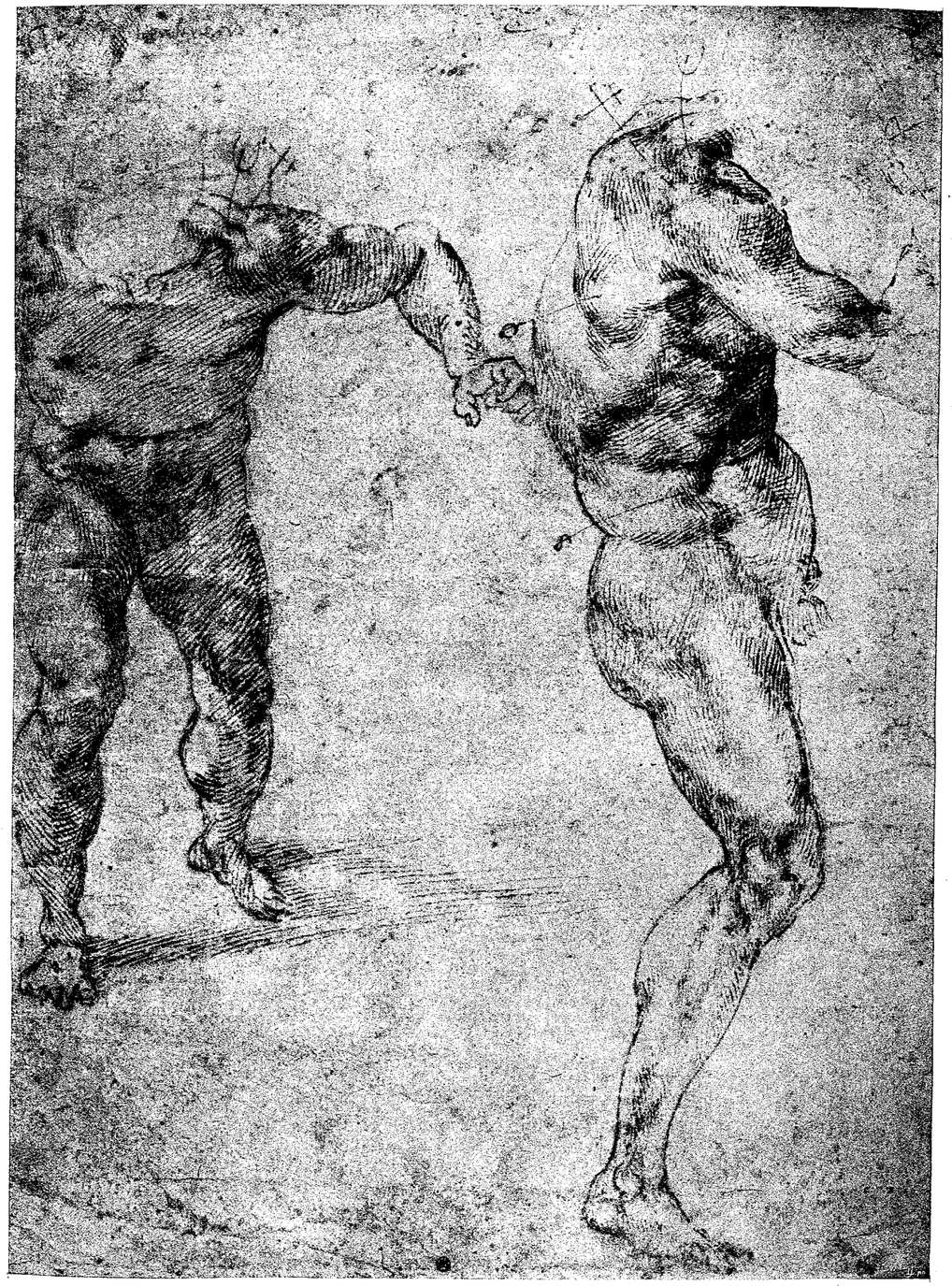


Fig. 92 Michelangelo, Skizzen zu den Figuren J und P (Albertina)

Die Louvrezeichnung entspricht bis auf die Kopfwendung den vorhandenen Teilen derselben Figur in der Albertinastudie und den sichtbaren in *H*. Man beachte aber, wie an einigen Stellen der sonst kräftige Kontur schwächer und erst über zahlreichen Pentimenti endgültig gezogen, die sonst nur Mißverständnisse aufweisende Modellierung vollkommen sinnlos und hilflos wird. Das gilt vom linken Oberschenkel, dem ganzen rechten Bein, dem rechten Arm vom Ellbogen an, das heißt genau von den Teilen, bei denen die Louvrezeichnung mehr Körper zeigt, als in *H* sichtbar ist. Auf diese Weise ist für die Figur nicht nur die Richtigkeit der Motivwiedergabe, sondern auch die der Verbindung mit der Umgebung in der Fassung von *H* bewiesen und damit ein weiteres Zeugnis für den Quellenwert von *H* gewonnen.

G. Sitzender, der den Kopf von einem Tuche befreit.

H

U

Daß *A* nicht wenigstens das Motiv verwendet, ist durch das Zurücktreten der Figur glaubhaft zu erklären. In *H* und *U* in Motiv und Verbindung übereinstimmend überliefert.

H. Der im Sitzen sich Wendende.

London, Brit. Mus. Ber. 1476 (Abb. Symonds, Life of M. Bd. I. p. 168. — Publ. d. Mus. pl. XI). Prachtvolle große Federzeichnung, mit einigen Kreidestrichen gehöht. Genau übereinstimmend mit Quelle *H*, auch im rechten Arme, nur fehlt der linke, aufgestemmte.

V

H

U

A, aber im Gegensinne.

Die Abweichung in *A* ist erklärt, sonst gleichlautende Überlieferung. Der Rumpf ist in der Londoner Zeichnung zwar sehr zerstört; aber man findet trotzdem sogar Einzelheiten der Modellierung in *H* wieder. Schon der Vergleich der Kreidestudie in der Albertina bei Figur F mit Quelle *H* ergab eine solche Übereinstimmung.

I. Der nach vorn eilende Alte.

Albertina, S. R. 157 (Fig. 92). Ber. Nr. 1604. Eigenhändig; mit der Feder flüchtig übergangener Kreideentwurf, in der die ganze Figur erscheint.

H

U

Das Abweichen der Albertinazeichnung von den beiden anderen Quellen in der Kopfstellung (die übrigens nicht sicher zu erkennen ist) und in der größeren Vollständigkeit kann kein Bedenken erregen, weil das Blatt, wie an anderen darauf befindlichen Studien nachgewiesen werden kann, nur ein Durchgangsstadium in der Fixierung der Motive bedeutet, die der Künstler zu verarbeiten erst im Begriffe ist. Nähere Ausführungen bei Figur P.

K. Der sich Aufrichtende.

V

H

A

Die Auslassung der Figur in *U* wird durch einfaches Übergehen zu erklären sein. Die Extremitäten der Umgebung sind nur so weit gegeben, wie sie in *H* und *V* sichtbar sind. Auf die ganz geringen Änderungen, die in *H* gegenüber *V* zu beobachten sind, wurde schon hingewiesen. Sie haben meist in Auslassungen von *V* ihren Grund; sichtlich ist in *H* alles klarer und bestimmter. Es sei hier auch für die folgenden Figuren im voraus bemerkt.

Fig. 93 Kopie der Figuren L, M, N, O, P, Q (Uffizien)

L. Der sich nach vornüber Beugende.

[Quelle 2.] Uffizien. Nr. 236[F] (Fig. 93). Ber. 1645[A]. Philpot 2562. Dem Daniele da Volterra zugeschriebene Rötelkopie von 6 Figuren des Kartons. Von unserer Figur ist nur der rückwärtige Teil, aber H vollständig entsprechend, in den Umrissen gezeichnet.

V

H

U, mit etwas abweichender Armstellung.

A

M. Der bekränzte Alte, der die Hose anzuziehen im Begriffe ist.

Uffizien, Nr. 236F. Quelle 2 (Fig. 93).
Marcanton, B. 472. (zirka 1506—8) (Fig. 85).
V
H
U, nur flüchtige Andeutung.
A

Von der Übereinstimmung mit Vasaris Beschreibung ist wiederholt die Rede gewesen.

N. Der liegende Jüngling ganz rechts.

Uffizien. 236F. Quelle 2 (Fig. 93).
[Quelle 3.] Albertina. S. R. 125 (Fig. 94). Figur N zusammen mit 3 Figuren, die sich über ihr befinden. Umrißzeichnung mit der Feder. Geht unter dem Namen des Timoteo Viti. In unserer Figur sind Kopf und Oberkörper, abweichend von Quelle 2 und *H*, weniger verkürzt dargestellt. Während dort die rechte Schulter stark nach vorn durchgedrückt ist, so daß man sie genau von oben sieht und noch das starke Heraustreten des Schulterblattes bemerken kann, bildet hier der Schulterfirst den Kontur. Während dort der Kopf in verlorenem Profil erscheint, erkennt man hier deutlich die Profillinie. Es sind das unwillkürliche Umsetzungen ins leichter Darstellbare, wie sie eine ungeübte und schwache Hand — und die verrät die Albertinazeichnung durchaus — auch beim Kopieren vornimmt. Sonst stimmen alle Quellen, sogar bis auf Kleinigkeiten, wie die Hand mit eingezogenem vierten, gesperrtem zweiten und Mittelfinger, überein.
H
A, mit schwächerer Verkürzung.

O. Nach links Stürmender mit Lanze.

Haarlem. Ber. 1464 (Fig. 95). Große, durchgeführte Kreidestudie; eigenhändig. Die Formen sind bei allem Reichtum mit einer kraftvollen Zusammenfassung der Einzelflächen, mit einer souveränen Beherrschung der Darstellungsmittel ausgedrückt, die ohnegleichen ist. Die Anweisungen auf plastische Vorstellungen sind in eigentümlicher Weise mit dem weichen, malerischen Vortrage verschmolzen. Dieses und ein zweites Haarlemer Blatt vermitteln am besten von den Originalzeichnungen eine Vorstellung davon, wie man sich das Original zu denken hat; denn es darf als sicher angenommen werden, daß in beiden die letzte Phase der künstlerischen Konzeption vor der Ausführung in Überlebensgröße fixiert ist. Das bezeugt die fast völlige Übereinstimmung unserer Figur in der Zeichnung und den übrigen Quellen. Die einzelnen Abweichungen zeigen Michelangelo bei der Arbeit. Der Kopf ist in der Zeichnung mehr zurückgenommen, desgleichen der linke Arm, dessen Ellbogen die Rückenlinie überschneidet, das rechte Bein ist im Knie gebogen. Ein Vergleich mit Quelle *H* zeigt, was durch die Änderungen erzielt werden sollte: der Eindruck unwiderstehlichen Vorwärtsstürmens ist erst hier erreicht (und wohl auch gewollt), indem die dreifache Knickung der Hauptlinie beseitigt und vom Scheitel bis zur Sohle eine noch durch den jetzt in dieselbe Richtung fallenden linken Oberarm betonte Gerade durchgeführt wird.

Uffizien, Nr. 591 (Fig. 96). Rötel, angeblich von Daniele da Volterra. Der flatternde Mantel ist im Vergleiche zu *H* etwas kürzer gegeben, die einzelnen Faltenmotive kehren genau in der gleichen Weise wieder.

Fig. 94 Kopie der Figuren N, O, P, Q (Albertina)

Uffizien. 236F. Quelle 2 (Fig. 93).
Albertina. S. R. 125. Quelle 3 (Fig. 94).
[Quelle 4.] Albertina. S. R. 126 (Fig. 99). Schöne Rötelkopie; deutliche Schulterangabe des Anschnallenden (P) zwischen rechtem Oberarm und Lanzenende. Das rechte Bein ist, da die Ecke des Blattes fehlt, modern und ganz verfehlt ergänzt.

Fig. 95 Michelangelo, Studie zu Figur O (Haarlem)

[Quelle 5.] Venedig, Akademie (Abb. v. Marcuard, Haarlemer Zeichnungen, S. 9 links); nur der Oberkörper zusammen mit dem Rücken des Anschnallenden (P) und der von diesem Unterstützte (Q). Nach Thausing sollen auch Bergkonturen sichtbar sein. Die ersten beiden Figuren mit Sepia laviert, die letzte nur in Vorzeichnung.

Fig. 96 Kopie nach Figur O (Uffizien)

Agostino Veneziano. B. 426 (La Carcasse, Fig. 83). In der seltsamen Komposition, über deren Urheber und wirklichen Stecher die widersprechendsten Vermutungen geäußert worden sind (vgl. Pass. VI. 37), ist unsere Figur verwendet, nur fehlt das flatternde Gewand, in den linken Arm ist ein Kind eingeklemmt. Die Formen im einzelnen sind häufig verwischt.

H
A

P. Der Anschnallende.

Albertina. S. R. 157 (Fig. 92). Eigenhändig. Eingehende Federstudie über einer Unterzeichnung in Kreide, von der allein Arme und Kopf nicht übergangen sind. Wie schon bei der technisch ebenso behandelten Figur I, die sich auf derselben Seite des Blattes befindet, bemerkt wurde, repräsentieren diese Zeichnungen nur ein Durchgangsstadium in der Entwicklung der künstlerischen Vorstellung. In diesem Falle ist nämlich auch die Schlußphase erhalten:

Haarlem. Ber. 1463 (Fig. 97). Eigenhändig, Kreide. Technisch und stilistisch genau der Haarlemer Zeichnung zu Figur O entsprechend, womöglich durch die Komplizierung der Bewegung noch bedeutender wirkend. Diese aber ist erst ein Werk der Schlußredaktion, wie ein Vergleich mit der oben besprochenen Albertinazeichnung beweist. Dort ist der Rumpf einfach im Profil und parallel zur Blattfläche gesehen; hier erst kommt ein Moment der Spannung in die Situation, indem der Oberkörper sich infolge des Kraftaufwandes nach außen (zum Betrachter) biegt. Dadurch überblickt man alle in Funktion befindlichen Muskelgruppen, die ganze Rückenpartie und den Halsansatz, und neben der klareren Verdeutlichung des Motivs ist eine unvergleichlich intensivere Bewegungs- und Formenvorstellung durch die Häufung von verkürzten Flächensystemen die Folge. Diese Fassung entspricht der in den übrigen Quellen.

Uffizien. 236F. Quelle 2 (Fig. 93).

Albertina. S. R. 125. Quelle 3 (Fig. 94).

Albertina. S. R. 126. Quelle 4. Nur die Schulter (Fig. 99).

Venedig. Akademie. Quelle 5. Die Beine fehlen.

H
A

Q. Mann mit erhobenem rechten Arme, der sich den Panzer anschnallen läßt.

Uffizien. 236F. Quelle 2 (Fig. 93). Flüchtige Andeutung des Oberkörpers, aber ohne Kopf.

Albertina. S. R. 125. Quelle 3 (Fig. 94). Ziemlich flüchtige Skizze.

Venedig. Akademie. Quelle 5. Vollständige Vorzeichnung von Brust, Armen, Kopf; genau wie H.

H
A

Die Einzelmotive der Figuren L bis Q sind, wie man sieht, so vielfach bezeugt, daß es nicht notwendig ist, ihre Darstellung in Quelle *H* besonders zu verteidigen. Gerade für diesen Teil der Komposition — das ist gewiß nicht zufällig und muß in den Schicksalen des Kartons begründet sein — liegen aber weiter so viele Quellen der zweiten Gruppe vor, die auch, sich zum Teile glücklich ergänzend, Auskunft über die Verbindung der Figuren geben, daß man auf die der dritten Gruppe völlig verzichten könnte.

Am vollständigsten ist Quelle 2 (Uffizien, Nr. 236F, Fig. 93), die alle besprochenen Figuren enthält. Sie ist schon deswegen wichtig, weil sie die Figuren L und M (den sich Vornüberbeugenden und den bekränzten Alten) genau so zusammenstellt wie Quelle *V*, deren Konfiguration bisher nur mit Quellen der dritten Gruppe (*U*, *H*) zu stützen war.

Fig. 97 Michelangelo, Studie zu Figur P (Haarlem)

Wie weit die übrigen Verbindungen durch Quellen der zweiten Gruppe bezeugt sind, ist am besten aus einer kleinen Tabelle zu entnehmen:

Quelle:	Figur:					
2 (Uffizien, 236 F.)	L	M	N	O	P	Q
3 (Albertina, S. R. 125)			N	O	P	Q
4 (Albertina, S. R. 126)				O	P	
5 (Venedig, Akad.)				O	P	Q

Innerhalb der öfters betonten Schranken überliefern die einzelnen Quellen die Zusammenfügung der Figuren, so weit sie sie überhaupt haben, in genau der gleichen Weise. Dabei gibt die Tabelle noch insofern ein unvollständiges Bild, als in den meisten Fällen das argumentum ex silentio in der Tat mit Erfolg ins Feld geführt wird. Denn überall dort, wo eine Quelle z. B. eine Extremität ohne äußere Nötigung aufhören läßt, kann man überzeugt sein, in den übrigen den äußeren Kontur einer die erste überschneidenden Figur zu finden. Diese Erscheinung wiederholt sich so regelmäßig und übereinstimmend, daß es unnötig schien, sie in jedem einzelnen Falle anzumerken. Die Summe, die die Zusammenlegung der Quellen ergibt, entspricht aber genau dem rechten Teile von Quelle *H* und mit Notwendigkeit ist daraus der Schluß zu ziehen, daß *H* auch hier im Einzelmotive wie in der Komposition das Original mit vollkommener Treue reproduziert.

Es würde eine hartnäckige Ungläubigkeit dazu gehören, wenn man die drei noch übrigbleibenden Figuren von *H* (R, S, T; drei nach rechts stürmende Bewaffnete) bei diesem Resultate bezweifeln wollte, trotzdem die einzige Quelle, die außer *H* eine von ihnen überliefert (Figur T, und zwar an der gleichen Stelle), die Quelle *A* ist. Eine Quelle, die in allen anderen Punkten nachzuprüfen war und deren Zuverlässigkeit dabei in jeder Beziehung konstatiert werden konnte, hat wohl Anspruch darauf, auch in einem solchen Bruchteile anerkannt zu werden, wenn nicht einmal abweichende Überlieferungen irgendwelchen Verdacht erregen, sondern einfach Kontrollmaterial fehlt.

Ebenso belanglos sind die Bedenken, die Thausing bei dem auftauchenden Händepaar hatte. Es ist sehr wahrscheinlich, daß dem niedergreifenden Arme der Figur B eine Hand entsprach, wie sie *M* und *A* bringen; aber ebensogut kann auch weiter rechts ein Händepaar sich befunden haben, das *H* und in etwas abweichender Darstellung *V* überliefern. Wenn hier nicht vollkommener Einklang unter den Quellen herrscht, dann kann das durch die Art der Darstellung des Motives im Original verursacht sein; begründete Zweifel an dem bisherigen Untersuchungsresultate können aus einer solchen Bagatelle nicht geschöpft werden.

Bedenklich dagegen ist die Überlieferung der linken Seite der Komposition. Daß die Quellen der zweiten und dritten Gruppe über sie mit einer Ausnahme schweigen, wurde schon auf eine frühe Beraubung des Originales, freilich nur aus Wahrscheinlichkeitsgründen, zurückgeführt.

Die Figur E hat in der Komposition die Rolle einer Zentrale, das kann nicht zweifelhaft sein. Infolgedessen ist man berechtigt, auf der linken Seite von ihr ebensoviel Bildraum zu erwarten wie auf der rechten. Dazu wäre im Vordergrunde links von Figur A vor allem mindestens eine Figur zu ergänzen, die bei geeigneter Stellung den nötigen Raum wohl ausfüllen könnte.

Die Quelle *U* hatte sich in den Teilen links von der Zentralfigur, die bisher nachgeprüft wurden, als höchst unzuverlässig erwiesen. Die Figuren, von denen eine noch sich eine

Funktionsänderung der Beine gefallen lassen mußte, waren falsch gruppiert, eine fehlte überhaupt, und ihr Platz war mit anderen besetzt. Nun bringt sie aber links von *A* eine Figur, die, zunächst ganz äußerlich genommen, den nötigen Platz einnimmt. Für die Richtigkeit der Motivwiedergabe ist nur ein sehr zweifelhaftes Argument geltend zu machen.

Im Flutfresko, einem der zuerst entstandenen Bilder der sixtinischen Decke, hat Michelangelo einige Motive des Kartons wieder aufgenommen und dargestellt. Am deutlichsten erkennt man rechts eine der Figur A ähnliche Gestalt, dann L in einer sehr verwandten Situation. Freilich darf man nicht einmal dieselbe Projektion erwarten, sondern eben nur eine Ähnlichkeit in der Gebärdesprache und dem Bewegungsmotive. Ganz im Hintergrunde erklimmt nun die Plattform der Arche ein nackter Mann in derselben Stellung wie die fragliche Figur (U) der Uffizienzeichnung, nur die Kopfwendung fehlt im Fresko. Vorläufig ist aus der Analogie nicht mehr zu folgern, als daß dieses Klettermotiv in halb liegender Stellung bei verwandter Situation in dieser Zeit Michelangelo nicht fremd war, U also wohl auf eine ähnliche Figur im Karton zurückgehen könnte.

Die Figur V dicht über ihr, ein mit der Lanze bewaffneter Krieger, der zum Uferrande zu eilen scheint, ist gar nicht zu kontrollieren.

Seine beiden Nachbarn rechts (W, X), die sich in Quelle *U* schon fast über der anfangs besprochenen Vordergrundsgruppe von drei Männern befinden, sind Rückenfiguren und in eiligem Laufe dargestellt. Schon Berenson hat darauf aufmerksam gemacht, daß in der großen Federzeichnung der Casa Buonarroti Nr. 73 (Rahmen 16), Ber. Nr. 1418 (Fig. 98), wahrscheinlich eine Studie zu einer der beiden Gestalten (wohl W) vorliegt. Die ganz abweichenden Proportionen dort und in U sind für die Identifizierung kein Hindernis. Über die Formengebung ist bei Besprechung der Quelle im allgemeinen schon gehandelt worden; allein der Vergleich der Figur A in *U* und in den übrigen Quellen genügt, um zu zeigen, wie sie in *U* gegenüber dem Original entstellt sind. Ähnliche Akte aus dieser Zeit, die lediglich zu Studienzwecken entstanden sind, gibt es in ziemlicher Anzahl, und es könnte vielleicht an eine rein zufällige Übereinstimmung gedacht werden, aus der keine Schlüsse auf den Quellenwert von *U* gezogen werden dürften. Nun ist die Zeichnung aber in jeder Beziehung sehr verwandt mit der Studie zu Figur H (dem im Sitzen sich Wendenden) im British Museum, die mit der Ausführung genau übereinstimmte. Außerdem spricht die gewaltsame Aktion des Modelles dafür, daß an ein zur Ausführung bestimmtes Motiv gedacht war, während die Akte, die zu Übungszwecken entstanden, ruhige Stellungen bevorzugen. Schließlich erscheint im Stiche B. XV. 76, pag. 131, einer Geburt Johannes' d. T., dessen Vorzeichnung von Pontormo herrührt, also einem der Maler, die nach Vasari den Karton zeichneten, in der sonst ruhigen und konventionellen Komposition ein halb nackter vom Rücken gesehener Jüngling, der mit dem linken Arme den Zipfel eines Tuches in die Höhe hebt, das er mit dem rechten Arme an den Leib drückt; die Figur ist an dieser Stelle vollkommen unmotiviert und störend und nur als Entlehnung aus einem andern Werke zu erklären. Sie stimmt (im Gegensinne) mit der Zeichnung der Casa Buonarroti vollständig überein.

Aus diesen Gründen dürfte das Motiv von W, wie es Quelle *U* bringt, als gesichert gelten. Dadurch gewinnen auch die anderen Figuren in dieser Beschränkung an Wahrscheinlichkeit, wenn auch die Durchführung der Motive und die der Komposition immer verdächtig bleiben, da bei dem gleichmäßigen Charakter der linken Seite von *U* es kaum glaubhaft

erscheint, daß die Darstellung der übrigen linksseitigen Figuren auf genauerer Kenntnis des Originales beruht, als bei der Gruppe der Figuren A, B, C. Jedenfalls ist *U*, weil einzige Quelle für diesen Teil, einstweilen als Grundlage für die Rekonstruktion anzusehen. Eine Prüfung des Resultates nach inneren Kriterien ist das einzige Hilfsmittel, mit dem eine Bestätigung oder Korrektur der Quelle und ein Begriff vom Grade der Vollständigkeit ihrer Angaben erreicht werden kann.

Das Resultat

Wir haben durch die vorhergehende Untersuchung die Berechtigung gewonnen, die Grisaille als durchaus treue Wiedergabe des Originales anzusehen, soweit sie es reproduziert.

Keine einzige andere Quelle nötigte zur Annahme, daß man sich die Komposition nach der rechten Seite irgendwie erweitert zu denken hätte: im Gegenteile, wenn wirklich in Quelle 5, wie Thausing angibt, noch Spuren von Bergkonturen zu sehen sind — deren Zeichnung in *H* übrigens vollkommen der Landschaft im Donitondo entspricht — dann ist damit das direkte Zeugnis einer zweiten Überlieferung für die Vollständigkeit von *H* nach dieser Seite gegeben. Nach links sind die vier Figuren von *U* anzufügen, und es fragt sich nun, ob das Resultat sich als lebensfähig erweist.

Vor allem hat man das Recht, da mit genügenden Gründen behauptet wurde, daß die Wiedergabe der linkseitigen Figuren in *U* auf einem Erinnerungsbilde, nicht auf konkreter Anschauung beruht, mit diesen Figuren gewisse Verschiebungen vorzunehmen, ihre Verbindung in der überlieferten Form nicht als durchaus bindend anzusehen. Es braucht kaum darauf hingewiesen zu werden, daß die Erfahrungen bei Gruppe A, B, C auf genau dieselbe Spur hinleiten. Sobald man darauf eingeht, ergibt sich ein in gewisser Weise überraschendes Resultat.

Man denke sich nur das Ufer von der Figur A an nach links flacher werdend und sich dem Bildrand etwa so weit nähernd, wie es rechts bei dem bekränzten Alten der Fall ist. Auf der Böschung denke man sich die liegende Gestalt von *U* wie dort beim rechten Bein ein wenig überschnitten vom linken des Hinaufkletternden.

Entsprechend muß der zum Ufer eilende Alte etwas tiefer angesetzt werden, so daß er ein Pendant zum rechten Flügelmanne, dem nach links stürmenden Jünglinge mit den flatternden Locken, bildet. Die Ergänzung der Gruppe nach außen durch eine dritte Figur, die das Gegenstück zum Liegenden rechts wäre, ist nicht einmal nötig, da die Komposition durch die Zusammenfügung der beiden genügend abgerundet erscheint; der Liegende hat ja auch einzig die Aufgabe, den häßlichen Winkel zwischen den Beinen seines Genossen zu füllen. Der linke Arm der Eckfigur links, der in *U* nicht mehr sichtbar ist, war bei geeigneter Stellung allein imstande, eine befriedigende Ableitung der Kompositionssilhouette auf den untern Bildrand zu besorgen.

Man sieht sofort, daß jetzt erst Gliederung und Gleichgewicht in die Komposition kommt, denn es ergibt sich eine bestimmte äußere Struktur in der Komposition.

Die Figur E, aufrecht und ruhig wie in einer Kerbe im Gewühle der übrigen stehend, die einzige, von der kein Teil durch eine andere verdeckt wird, bildet naturgemäß die Mittelachse; genauer gesagt ist es die gewiß nicht absichtslos betonte Linie, die vom Profil über den rechten Oberarm bis in das linke Bein hinunterläuft.

Ebenfalls vollständig sichtbar, aber im Gegensatze zu E gerade durch die intensive Anspannung der Kräfte auffallend, zugleich zu dessen freier Vertikale eine kräftige Hori-

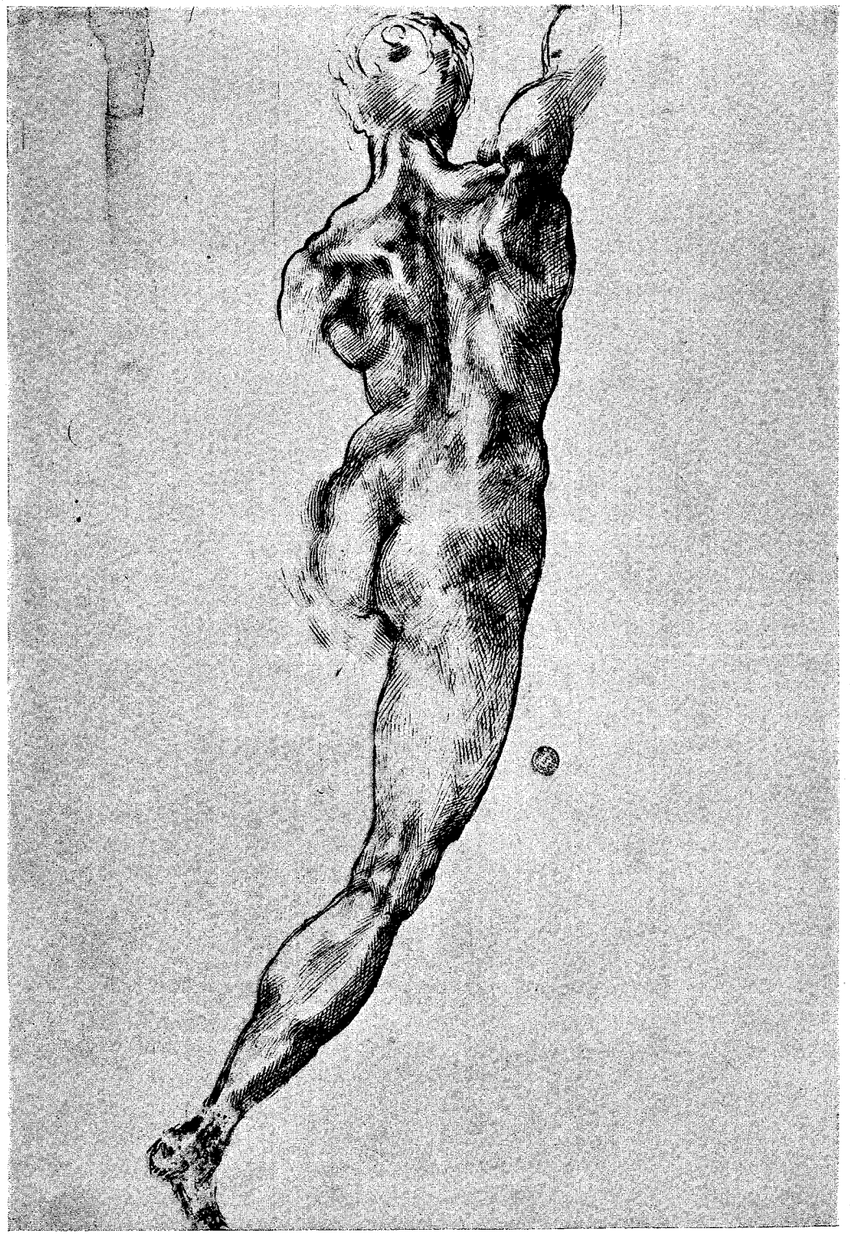


Fig. 98 Michelangelo, Studie zu Figur W (Casa Buonarroti)

zontale betonend, rechts der bekränzte Alte (M), links die Figur U der Uffizienzeichnung, beide noch insoferne als bedeutungsvolle Glieder der Komposition charakterisiert, als sie beide in Ausnahmestellung gegenüber den Genossen parallel der Bildfläche bewegt sind, also unverkürzt erscheinen.

Die unteren Ecken der Komposition sind noch einmal scharf betont durch die energisch bewegten Gestalten V und O, deren nach oben konvergierende Linien zugleich den glücklichsten zusammenfassenden Rahmen für das aufgeregte Durcheinander in der Mitte abgeben.

Aber auch hier erkennt man eine deutliche Gruppenbildung, wenigstens zunächst auf der rechten Seite. Da sind die vier Figuren H, J, K, L in der Weise zusammengeschoben, daß die Gesamtsilhouette ein deutliches Dreieck ergibt, dessen strenge Linien freilich wieder gelockert werden durch den herausspringenden, aber infolge seiner größeren Entfernung vom Betrachter den Aufbau nicht zerreißenden Kopf von G und den Mantel von J. Das Natürliche wäre, daß links eine ähnlich figurierte Gruppe die Wage im Gleichgewichte hielte, bei der die Rolle des Züngleins ganz von selber E, der Zentralfigur, zufallen würde, A, B, C allein können diese Aufgabe offenbar nicht erfüllen; denn wenn sie auch im Dreiecke aufgebaut erscheinen, so würde dessen Spitze doch viel näher an die Bildachse fallen, als es rechts der Fall ist, und das Gleichgewicht wäre gestört. Vermutlich dürfen wir uns der Figur X in Quelle *U* bedienen, um wie rechts eine Ablenkung der Dreieckspitze, gewissermaßen eine Teilung derselben vorzunehmen. Man wird keine strenge Symmetrie im Gruppenaufbau erwarten dürfen und darf deshalb auch nicht zu weit in der Fixierung der Komposition gehen; aber sobald man sich Figur X in einem ähnlichen Verhältnisse zu C denkt wie J zu G, so erhält man ohne weiteres eine der rechtsseitigen durchaus gleichwertige Figurenballung.

Es kann nur als Stütze dieser Hypothese gelten, daß die jetzt freigewordene Figur W in der Komposition die gleiche Bedeutung bekommt wie das Paar P und Q auf der rechten Seite, eine abgeschwächte Weiterführung der Funktion der schon besprochenen Eckfiguren V und O. Wenn man will, kann man die kaum kenntlichen Kopf- und Gliedermarkierungen ganz oben auf der linken Seite von Quelle *U* als Gegenstücke zu den Randfiguren R, S, T auf der rechten auffassen; dann ist alles, was *U* an Rekonstruktionsmaterial bietet, in einer Weise untergebracht, die auf jeden Fall eine mögliche Kompositionslösung darstellt, ohne daß bei ihrem Charakter der einen, hier Auskunft gebenden Quelle *(U)* dabei Gewalt angetan wäre. Bei den Auslassungen, die früher auf ihrer rechten Seite gegenüber den übrigen Quellen konstatiert wurden, ist freilich keine Bürgschaft dafür zu übernehmen, daß nicht vielleicht eine minder bedeutende Füllfigur links noch fehlt; aber das ist von sekundärer Bedeutung, wenn die Komposition in den Hauptzügen mit einiger Wahrscheinlichkeit rekonstruiert ist.

Dafür gibt es aber noch ein Kriterium, eine bestimmte innere Gesetzmäßigkeit, die in den absolut gesicherten Teilen des Werkes zu beobachten ist und darnach auch für die übrigen erwartet werden muß. Die Figuren von *H*, die sich auf der linken und auf der rechten Seite in der oben dargestellten Weise in ihren Kompositionsfunktionen entsprechen, verhalten sich gegensätzlich zueinander in ihrer Hauptaktionsrichtung. Wenn die Figur links sich nach unten bewegt, wird die entsprechende rechts sich nach oben wenden, und umgekehrt; und wenn die links sich rückwärts in den Bildraum bewegt, so die rechts nach vorn; dasselbe gilt von den parallel zur Bildfläche verlaufenden Aktionen in den Richtungen links und rechts. Füllfiguren sind von diesem Gesetze vielleicht ausgenommen (Figuren G, K, N), das läßt sich nicht feststellen, da es von der Vollständigkeit der Überlieferung in *U* abhängig ist.

Es sei zunächst nur für die in *H* enthaltenen Figuren tabellenartig durchgeführt; die Paare bedeuten Gegensätzlichkeit in der angegebenen Weise:

	E
B	H
A	L
D	F

Weiterführung mit Heranziehung der Figuren, die in *U* überliefert sind, wenn sie in der oben angegebenen Gruppierung gedacht werden:

U	M
V	O
W	P + Q
X	J

Wie man sieht, ergibt sich eine schlagende Bestätigung der versuchten Figurenverteilung; dieselbe geht so weit, daß überall, wo in einer Figur zwei der angeführten Aktionsrichtungen gleichwertig ausgedrückt sind, im Gegenüber die Gegensätzlichkeit ebenfalls doppelt ausgedrückt ist (z. B. V und O, D und F, U und M usw.).

Sehr wertvoll ist dies Gesetz für die Ansetzung der Figur X, die man vorhin vielleicht nur mit Bedenken gebilligt haben wird. Nach der Bewegung ist sie zweifellos das Gegenstück zu I und gelangt auf Grund dieses inneren Prinzips genau auf dieselbe Stelle, wie nach den Forderungen des Kompositionsaufbaues.[65])

Mit einigen Worten ist noch der Reiterkämpfe zu gedenken, deren bald für glaubwürdig, bald für unglaubwürdig befundene Erwähnung bei Vasari in der historischen Darstellung der Schlacht bei Cascina schon eine beachtenswerte Stütze hat. Inzwischen ist eine Anzahl von Michelangelozeichnungen mit Reiterkämpfen bekannt geworden, die dem Stile nach so unzweifelhaft in die Kartonzeit gehören, daß ihre Bestimmung für ihn kaum zweifelhaft sein kann. Einige von ihnen sind gelegentlich schon besprochen.

Da sie Quellenwert nicht beanspruchen können, ist eine nähere Beschäftigung mit ihnen unnötig. Die nunmehr mannigfach erprobte Zuverlässigkeit der Grisaille läßt schon vermuten, daß sie auch die Hintergrundszenen wiedergeben würde, wenn sie in ihr Bereich gefallen wären. Es spricht aber das Motiv der Figuren A und C sehr deutlich dafür, daß der Feind von links kommend zu denken ist, die schon in den Kampf verwickelten Reiter also wohl in dem Teile des Kartons dargestellt waren, über den *H* schweigt. Wenn man sich auch einige der nicht genau zu fassenden Formandeutungen ganz oben auf der linken Seite von *U* als Pendants zu den Figuren R, S, T in *H* vorstellen kann, so bleibt doch noch Platz zu Durchblicken in die Ferne, in der die wilden Kämpfe dargestellt gewesen sein mögen, von denen uns die erwähnten Zeichnungen einen Begriff geben. Bestimmtere Angaben sind über diese Frage nicht zu machen.

[65]) Michelangelos Karton ist das klassische Beispiel für diese Kompositionsstruktur, deren allmähliche Ausbildung einen wesentlichen Faktor bei der Entwicklung des Florentiner Historienbildes im Quattrocento ausmacht.

Zum Schlusse mag noch der Versuch gemacht werden, das Resultat mit der Topographie der Sala grande zu vereinigen, um es auch von dieser Seite gegen einen Angriff zu decken.

Die Quelle *M* gibt nach unten genau so viel Raum wie *H*; bei der Unabhängigkeit beider voneinander kann das nicht zufällig sein. Vielmehr darf man hieraus und aus der sonstigen Verläßlichkeit von *H* folgern, daß hier auch die Distanz zwischen Randfiguren und Rahmen, wie sie im Original bestand, überliefert ist. Denkt man sich nun links soviel Bildfläche angetragen, daß die kompositionelle Mittelaxe des Bildes auch faktisch in die Mitte fällt, so erhält man für die Seiten des Rechteckes das genaue Verhältnis $1 : 2^1/_4$.

Dieses ist immerhin nicht gewöhnlich. Wenn sich in der sala grande eine Bildfläche von nur ungefähr entsprechenden Maßverhältnissen nachweisen läßt, wird der Schluß berechtigt sein, daß sie zur Aufnahme des Freskos bestimmt war; anderseits würde das Resultat mit Recht Bedenken begegnen, wenn nach den Raumgrenzen nur andere Proportionen zu denken wären.

Vasari beschreibt den großen Saal des Palazzo vecchio genau und zuverlässig, wie man annehmen darf, da er ihn oft genug gesehen und selbst seine Umgestaltung unter Cosimo I. durchgeführt hat. Der Grundriß war derselbe wie heute (104 × 40 Ellen),[66] die Decke lag jedoch 12 Ellen niedriger.[67] Schon damals waren auf den Schmalseiten (im Norden und Süden) je drei Fenster durchgebrochen; aber auch das genügte nicht, den gewaltigen Raum bei seiner unverhältnismäßigen Niedrigkeit zu erhellen. So brach man noch zwei Fenster durch die Mitte der Ost- und vier durch die Westwand.[68] Rings um die Wände zog sich eine Holztribüne für die Magistratspersonen von drei Ellen Höhe, die ostwärts in der Mitte eine Erhöhung für den Gonfaloniere und die Signoren aufwies, gegenüber im Westen Raum für Altar und Kanzel ließ.[69] Zu beiden Seiten des Gonfaloniereplatzes führten noch zwei Türen zum geheimen Beratungszimmer und der Registratur.

Bei Berücksichtigung dieser alten Saalformation kann aus äußeren Gründen allein die Ostwand zur Aufnahme von Lionardos und Michelangelos Gemälden in Betracht kommen.

Die Höhe derselben ist durch die des Saales bestimmt (20 Ellen); davon sind 3 Ellen abzuziehen, die vom ringsumlaufenden Gestühl eingenommen waren. Das ergibt 17 Ellen.

Die Breite der zur Bemalung bestimmten Fläche ist nur näherungsweise zu bestimmen. Die ganze Wand war 100 Ellen lang. Zunächst ist davon die Hälfte zu nehmen, um für beide Fresken Raum zu erhalten; dann wird man unbedenklich einen gewissen Teil der Wand an den äußeren Enden abziehen dürfen, die toten Winkel, die durch den schiefen Ansatz der Schmalseiten des Saales entstanden. Es sei angenommen, daß der Bildanfang dort gedacht war, wo die Lote in den gegenüberliegenden Saalecken die Wand trafen; dann sind auf beiden Seiten 8 Ellen zu abstrahieren. Die Mitte der Mauer war vom Gonfalonieresitz eingenommen, über dem noch die erwähnten zwei Fenster eine vollkommene Teilung der Fläche bewirkten. Ihre etwa noch vorhandenen Spuren sind durch die späteren

[66]) Diese Maße nach Albertini, Memoriale etc. Vasari gibt 38 × 90 Ellen ohne Bandinellis und Ammanatis Einbauten an.

[67]) Das ergibt 20 Ellen Höhe; vgl. Vasari, Selbstbiographie.

[68]) Milanesi (Vas. IV 450) hat die Richtigkeit der Orientierung dieser Fenster bezweifelt; er glaubt, es wären die der Schmalseiten gemeint. Aber es ist ausdrücklich vorher davon die Rede, daß im Norden und Süden je drei Fenster sich befanden, deren Rahmungen im Außenbau auch heute noch zu sehen sind.

[69]) Die beiden Schmalwände liefen damals noch jede um 8 Ellen schief; schon das mußte, ganz abgesehen von den Fenstern, die Verlegung der Hauptstücke der Ausstattung, mit denen die wichtigsten Amtshandlungen verknüpft waren, an die Saalenden verbieten. — Alle von Vasari erwähnten Anlagen sind durch die Rechnungsbücher der Baukommission belegt (cf. Vasari 363 f.).

Zubauten verdeckt und genügende technische Untersuchungen fehlen; hypothetisch mögen für jede Seite ihretwegen vier Ellen abgezogen werden, wodurch sich eine wahrscheinliche Gesamtsumme ergibt. Darnach bleibt die Saalwand jederseits in einer Länge von 38 Ellen frei. Bei der schon festgestellten Höhe von 17 Ellen verhalten sich die Seiten der Malfläche wie $1 : 2^1/_4$, das heißt die näherungsweise festgestellten Proportionen der für die Bemalung in Betracht kommenden Wandfläche entsprechen genau denen des gewonnenen Rekonstruktionsresultates.[70] —

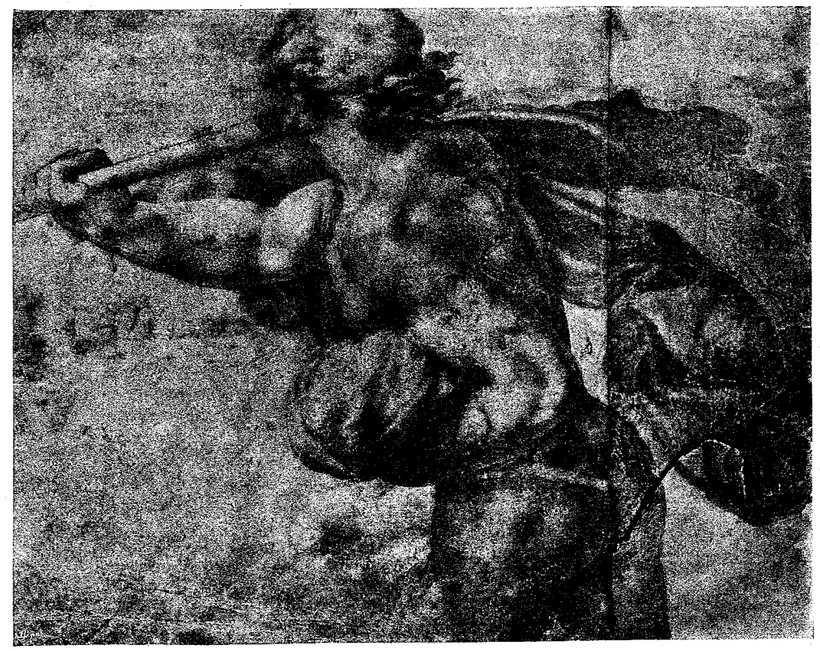


Fig. 99 Kopie nach den Figuren O und P (Albertina)

Das Resultat repräsentiert entwicklungsgeschichtlich ein höchst merkwürdiges Übergangsstadium und rechtfertigt die Einschätzung der Bedeutung des Kartons durch Vasari und seine Nachfolger.

Das Hauptproblem, das hier aufgegriffen war: mit Wahrung, ja gegenüber der Vergangenheit in bestimmter Beziehung ungeahnter Steigerung der Durchbildung der Einzelformen im Sinne klarer, plastischer Wirkung die größtmögliche Bewegung in der Einzelfigur und in einer Figurenmasse darzustellen, war in einer Weise gelöst, die nicht zu über-

[70]) Die oben gegebenen Abzugsdistanzen erheben natürlich keinen Anspruch auf absolute Gültigkeit und wollen nur ein Vorschlag sein; man kann sich, wenn man noch die beiden Türen berücksichtigt, beliebig den trennenden Mittelteil breiter denken als es oben geschieht, und dafür ebensoviel Ellen an den Seiten zur Bildfläche hinzunehmen. — Die Hauptsache ist, daß die Wandgliederung eine Einschränkung der vorhandenen Fläche in der Längenausdehnung notwendig forderte und daß, wenn dies berücksichtigt wird, die gewünschten Proportionen sich unschwer ergeben.

bieten war. Das konnte nur durch die Aufgabe des einen Gliedes der versuchten Kombination, durch Auflösung der plastischen Einzelform geschehen.

Die Untersuchung, wie die Erscheinungsform der beiden zu Grunde liegenden Prinzipien, die Wiedergabe der menschlichen Gestalt und die Art der Verbindung mehrerer, die Komposition, mit der Vergangenheit zusammenhängt, wie sie in der Zukunft aufgenommen und umgebildet wird, verspricht die wichtigsten Aufschlüsse über die Entstehung des „römischen Stiles".

Aber die Verfolgung solcher Fragen würde ein Hinausgehen über den Rahmen einer kritischen Detailuntersuchung bedeuten, deren Aufgabe erfüllt ist, wenn sie eine geschlossene Materialgruppe so weit bearbeitet hat, daß das Resultat ein Objekt der allgemeinen Forschung zu bilden geeignet ist, die dasselbe unter höheren Gesichtspunkten zu betrachten hat, wie sie in den einleitenden Worten angedeutet wurden.

KUNSTGESCHICHTLICHES JAHRBUCH

DER K. K. ZENTRAL-KOMMISSION FÜR ERFORSCHUNG UND ERHALTUNG DER KUNST- UND HISTORISCHEN DENKMALE

HERAUSGEGEBEN UNTER DER LEITUNG
IHRES PRÄSIDENTEN SEINER EXZELLENZ
JOSEF ALEX. FREIHERRN VON HELFERT
VON PROFESSOR MAX DVOŘÁK

BEIBLATT ZUM BAND I 1907

MIT 12 ABBILDUNGEN

WIEN 1907
IN KOMMISSION BEI ANTON SCHROLL & Co.
KUNSTVERLAG WIEN I MAXIMILIANSTRASZE 9

26/48/324