



1 Michelangelo, Zwei Entwürfe für eine Madonna mit Kind und dem Johannesknaben. Paris, Musée du Louvre, Cabinet des Dessins, RF 4112 r.

EIN ENTWURF MICHELANGELOS FÜR DEN TONDO PITTI UND SEINE BEZIEHUNGEN ZU LEONARDO DA VINCI, ZU ANTIKEN WERKEN UND ZU RAFFAEL

von *Claudia Echinger-Maurach*

Einst im Besitz von Bernardo Buontalenti, nach mehrfachem Sammlerwechsel schließlich von Léon Bonnat 1912 dem Louvre vermacht, gelangten drei Madonnenentwürfe Michelangelos in das Cabinet des Dessins (Abb. 1).¹ Kaum eine der Skizzen blieb in der Forschung unangefochten, und auch ihre Entstehungszeit ist umstritten, nur drei burleske Stenzen von der Hand Michelangelos² auf der Seite, die man heute für das Verso hält, weist das Blatt als eindeutig aus seiner Werkstatt stammend aus. Auf dem Recto soll uns nur der von Linien umrahmte Entwurf links in der Mitte beschäftigen, der vermutlich als erster gezeichnet worden ist.³

Zwei Kinder scharen sich hier um eine schöne, junge Frau. Sie sitzt auf einem langgestreckten Block schräg zum Betrachter nach links gerichtet und beugt sich leicht nach vorne über einen hochgewachsenen, schlanken Knaben von vielleicht vier Jahren, der zwischen ihren Schenkeln nach unten gleitet und gerade mit seinem linken Fuß den Erdboden berührt. Den aus ihrem Schoß Herabdrängenden sucht die Mutter von allen Seiten zu stützen. Rechts findet sein Ärmchen Halt an ihrem hochgesetzten Oberschenkel, links schiebt sich ihr gebeugtes Knie helfend unter sein Standbein. Schützend legt sich ihre Linke vor seine Brust und zuoberst — man glaubt erst, gar nicht richtig zu sehen — fassen auch die biegsamen Finger ihrer Rechten in die langen Locken des Kindes, bündeln sie zu einem Schopf und suchen an ihm so zart und vorsichtig wie nur möglich den lebhaften Knaben zurückzuziehen. Wie sich die leicht gebogenen Finger mit den Ringeln des Haares gegen ihre fast verdeckte Schulter schmiegen, bildet eine Passage von besonderer Anmut neben dem reizvollen Dekolleté, das in Michelangelos Oeuvre nicht selten, aber bei seinen Madonnenconcetti ungewöhnlich ist.⁴

Zu dieser Feinheit der Fingerglieder stimmen auch der überlange Hals und das schmale Gesicht der jungen Frau, die in eigentümlichem, für Michelangelo aber nicht untypischem Kontrast zum festen, ja kraftvollen Bau des übrigen Körpers stehen.⁵ Der Adel der Mutter wird noch weiter gesteigert durch einen in der Form knappen, aber dennoch auffallenden Kopfputz. Ihre hohe Stirn schließt ein dünner Doppelreif ab, über dem ein kleiner Engelskopf⁶ sitzt. Über ihm steigt ein nach hinten gelegtes Doppelhorn aus Stoff auf, das eine Perlenschnur in der Mitte trennt; eine ähnlich gezielte Kopfbedeckung trägt auch die Judith an der Sixtinischen Decke.⁷ Hinter den Flügeln des Engelsköpfchens tritt ein kantiger Reif hervor, der den Oberkopf wie am Tondo im Bargello (Abb. 2) umschließt, und unter dem die weich gewellten Haare herausgezupft wurden. Im Nacken sind die Locken schlicht zusammengebunden. Dieser komplizierte Haar- und Kopfschmuck ist — so ungewöhnlich dies auf den ersten Blick anmuten mag — für Michelangelo durchaus charakteristisch; er überließ in diesen Dingen Leonardo⁸ keineswegs das Feld. In seinen *teste ideali* für Gherardo Perini sollte er die raffinierten Kontrastierungen von festem Gerüst, glänzender Seide, weichen Schleiern und unterschiedlich gewelltem Haar am Anfang der zwanziger Jahre zu höchster Meisterschaft steigern.⁹ Manche dieser voluminösen Aufbauten schließt an der Front wieder derselbe kleine Engelskopf zusammen (Abb. 3)¹⁰; doch hier fügt er sich bequem in den Kopfputz ein, eine Lösung, zu der sich der Künstler auch am *Tondo Pitti* entschliessen sollte. An unserer frühen Zeichnung im Louvre dagegen tritt das mit Flügeln versehene Köpfchen noch ganz selbständig über dem Stirnband hervor und steht in eigentümlichem Gegensatz zur städtischen Eleganz einer modisch gekleideten Frau.

Eine weitere, neue Note wird in der Studie des Louvre durch das Hereindringen einer dritten Gestalt angeschlagen. Ein kräftiger, nackter Junge kommt von rechts heran, schwingt sich auf den Steinsitz und stößt ein leicht gehaltenes Kreuz aus dünnem Rohr der jungen Frau gleichsam in den Rücken, als wolle er dem innigen Miteinander von Mutter und Kind ein abruptes Ende setzen. In die Idylle schallt es wie ein Trompetenstoß hinein. Kann es sein, daß dieser Neuankömmling den jüngeren Knaben aufweckte und zum Herabgleiten brachte, die gedankenvollen Blicke in ihm und auch im Gesicht seiner Mutter erzeugte? Fast könnte man es glauben. Denn liest man die Szene auf diese Weise, verliert sie die vermeintliche Inkohärenz, die sie als Komposition auf den ersten Blick zu haben scheint und die manchen bewog, diese Zeichnung für eine Kompilation zu halten.¹¹ Doch davon kann keine Rede sein. Der Entwurfsprozeß des Künstlers von Rang wird immer damit anheben, einem schönen Gedanken Ausdruck zu geben, der durch seine Naturwahrheit unmittelbar überzeugt. Sein Skizzieren kümmert sich nicht um eine Kompositionsformel, die ästhetisch zwar genügen kann, aber keineswegs geistreich und sinnig sein muß. Sicherlich ist es von unserer Madonnenstudie im Louvre zur dicht geschlossenen, ausgewogenen Formentrias, wie sie der *Tondo Pitti*¹² schließlich bietet, noch ein weiter Weg; doch die den Entwurf durchziehende Gestimmtheit ist eine vergleichbare.

In der Skulptur des Bargello durchmißt die Madonna erstmals in der Kunst der Renaissance die Mitte des Tondo in voller Höhe und stößt mit ihrem Haupt noch über den oberen Rand des Reliefs hinaus.¹³ Sie ruht gelassen in ihren Mantel hineingesenkt auf einem kantigen Felsblock, der dem der Louvre-Skizze ähnelt. Ihr Sohn und der Johannesknabe, der von hinten herannaht, biegen sich nun dem Tondo folgend von rechts und von links zur Mitte herein. Schön wie ein antiker Liebesgott¹⁴ lehnt sich das Kind an das feste Knie der Mutter, kreuzt gelöst einen Fuß über den anderen und neigt sich mit abgewinkeltem Ellenbogen in den Schoß der Mutter hinein, auf dem ein Buch so liegt, als habe sie ihrem Kind eine Stelle in den Schriften der Propheten weisen wollen. Doch im Rücken naht ein zweiter Knabe mit etwas struppigem Haar, die Mutter horcht auf und wendet das Antlitz herüber, die eine mit der anderen Seite harmonisch verknüpfend. Dieser Ausgleich der Gewichte, dieser Zusammenklang von Bildrund und Pyramidalkomposition, diese gelungene Sequenz im Ausdruck der Gefühle — stille Hingabe im Kind, ahnungsvolles Wachen der Mutter, verlangender Blick des Ankömmlings — ließen dieses Werk zu einer der einflußreichsten Schöpfungen der Renaissance werden. Und dennoch: Blickt man von hier auf den Louvre-Entwurf zurück, so muß dieser in der Kraft seines Sentiments und in der Lebendigkeit seiner Gestalten hinter dem Bargello-Relief nicht zurückstehen. Aber manches Partikuläre der Skizze wurde nun vermieden: der modische Zuschnitt des Kleides, der Griff in die Locken des Kindes und die große Hand der Mutter vor seiner Brust. Die Zäsur zwischen Hauptgruppe und Nebenfigur wurde getilgt, die drei Personen in harmonischem Miteinander verbunden. Der Künstler verringerte die Höhe und Fülle der Mutter, nur die Kraft in ihrem geraden Oberschenkel blieb dieselbe. Diesen und den allzu langen Unterschenkel gliedert nun ein weich fallender Mantel, dessen raffinierte Schlingung Michelangelo vermutlich in eigenen Skizzen zu klären suchte, und von deren Aussehen wir uns durch verwandte Entwürfe ein Bild machen können (Abb. 4).¹⁵ Ein enger Bogen aus mehreren Falten oberhalb des Saumes zieht auf dem Tondo die Volumina des Mantels an den Körper zurück und leitet zu Sitz und Stoffbausch über, der sich im Rücken der Madonna staut. Ihr großes, rundes Haupt mit der Engelskrone umschlingt ein Schleiertuch, das das Haar bedeckt. So schließt sich auch hier die zwischen den Kindern aufgerissene Lücke der Pariser Studie, die das erhobene Kreuz des Johannes nicht überbrücken konnte.

Ein wesentliches Problem bei der Übertragung der lebendigen Skizze in den Marmor stellte sicherlich die Gestalt Christi dar; denn zu sehr ziehen im Entwurf die reich gekleidete Frauengestalt und der in kräftigem Helldunkel sich absetzende Täufer die Blicke auf sich. Die eigentliche Hauptperson blieb dem Betrachter fürs erste fast verborgen. Im Tondo rückte der Bildhauer daher das Kind an die Stelle des Giovannino auf die rechte Seite herüber, wo es sich nun unverdeckt

von den unterstützenden Griffen der Mutter in der unverhüllten Anmut seiner Glieder dem Blick darbietet. Der Knabe wuchs im Maß und reicht nun fast bis zur Schulterhöhe der Sitzenden. Die ursprünglich so stark hervortretende Gestalt des kleinen Johannes verschwand bis auf das Köpfchen, das aber in seiner Ausdruckskraft tiefe Spuren in Raffaels Erinnerung grub (Abb. 5).¹⁶

Eine große, gelassene Kraft geht vom vollendeten Werk im Bargello aus. Einfachheit schließt Fülle nicht aus. Gespanntheit und ruhiges Verweilen halten sich die Waage. Mit dieser klassischen Schöpfung ist das Quattrocento endgültig überwunden. Die Genese dieses Werkes war für Michelangelo keine einfache. Den Voraussetzungen von Louvre-Skizze und Bargello-Tondo gründlicher nachzuspüren, wird daher nicht ohne Interesse sein. Wesentlich für Michelangelos Tondi für Taddeo Taddei und Bartolomeo Pitti war sicherlich die Florentiner Tradition, seit der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts den kleinen Johannes verstärkt in Bildkonzeptionen einzubeziehen, die Themen aus der frühen Kindheit Christi behandelten.¹⁷ Zugrunde lagen diesen Schöpfungen erbauliche Szenen der Jugendgeschichte des Giovannino im Protoevangelium des hl. Jakobus, in den *Meditationes Vitae Christi* des Pseudo-Bonaventura und in einer Vita des Täufers, die man früher Fra Domenico Cavalca zugeschrieben hat.¹⁸ In diesen Apokryphen fand sich zum einen die Geschichte eines Besuches der Eltern des vor einem halben Jahr geborenen Johannes bei der Heiligen Familie kurz nach der Geburt Christi.¹⁹ Fra Filippo Lippi war wahrscheinlich der Erfinder einer *Nativitas*, die zum einen den *Offenbarungen* der hl. Birgitta folgte, zum anderen aber auch einen kleinen Battista einbezog, der bereits als Eremit gekennzeichnet und daher als wenigstens fünfjähriger Knabe anzunehmen ist.²⁰ Zeitliche Brüche schufen keine Probleme, ein Gesichts-



2 Michelangelo, Tondo Pitti. Florenz, Bargello.



3 Michelangelo, Entwurf einer weiblichen Halbfigur und verschiedener Profile. Florenz, GDSU, 599 E v.

punkt, der für unsere Michelangelo-Tondi nicht unbedeutend ist. Suchte man aber durch Passagen aus den Apokryphen die Berichte der Evangelisten zu bereichern, so mag anfänglich diesem Vorgehen noch der Wunsch des Gläubigen zugrunde gelegen haben, einen ihm wichtigen Heiligen abgebildet zu sehen, wenn er ein Gemälde oder eine Skulptur bestellte; doch schon seit seinen Entwürfen der siebziger Jahre läßt sich auch im Werk von Leonardo da Vinci das Bestreben verfolgen, in die Gruppe von Madonna und Kind einen kleinen Johannes zu integrieren, ohne daß Vertragsbedingungen dafür einen direkten Anlaß gegeben hätten.

In seinen frühen Florentiner Skizzen für eine *Anbetung der Hirten* umkreist Leonardos Erfindungskraft immer neu die Möglichkeit, durch einen demütig sich neigenden Giovannino Battista einen zierlichen Übergang von dem zu Füßen seiner Mutter liegenden Säugling zu den größeren Figuren der Anbetenden zu gewinnen (Abb. 6).²¹ Da es sich bei diesen Skizzen aber wahrscheinlich um einen Florentiner Auftrag handelte, ist Leonardos Ansinnen begreiflich. Anders stellt sich die Lage dar, wenn wir an die Genese der *Felsgrottenmadonna* für die Kapelle in San Francesco Grande zu Mailand denken (Abb. 8).²² Gefordert nämlich hatte die Bruderschaft der Unbefleckten Empfängnis eine Madonna mit ihrem Kind, zwei große Engel, die heute noch auf separate Tafeln gemalt in der National Gallery aufbewahrt sind, und zwei nicht weiter spezifizierte Propheten²³; die ungewöhnliche Lösung der beiden Gemäldeversionen im Louvre und in der National Gallery in London entwickelte der Maler aber vermutlich in Studien, die ein Großteil der Leonardo-Forschung mit einer Serie von Entwürfen für eine *Nativität* gleichsetzt.²⁴ In einer Reihe von Skizzen auf dem Blatt in New York sehen wir die Madonna allein in einer kleinen Behausung in beseligter Hingabe vor ihrem eben geborenen Kind (Abb. 7). Im Zentrum des Blattes allerdings wagt es der Künstler, die ausladende Gebärde der Mutter durch einen links voll Erstauen sich nähernden Johannesknaben zu erweitern, der für Augen, die an die Florentiner Neuerungen in der Ikonographie nicht gewöhnt waren, in einer Geburtsszene genauso überraschen mußte wie in einer *Anbetung der Hirten*. Doch nur so schließt sich die Lücke unter den liebevoll



4 Michelangelo, Entwurf für eine Madonna mit Kind. Wien, Graphische Sammlung Albertina, 118 v.



5 Raffael, Madonna della Seggiola. Florenz, Galleria Palatina.

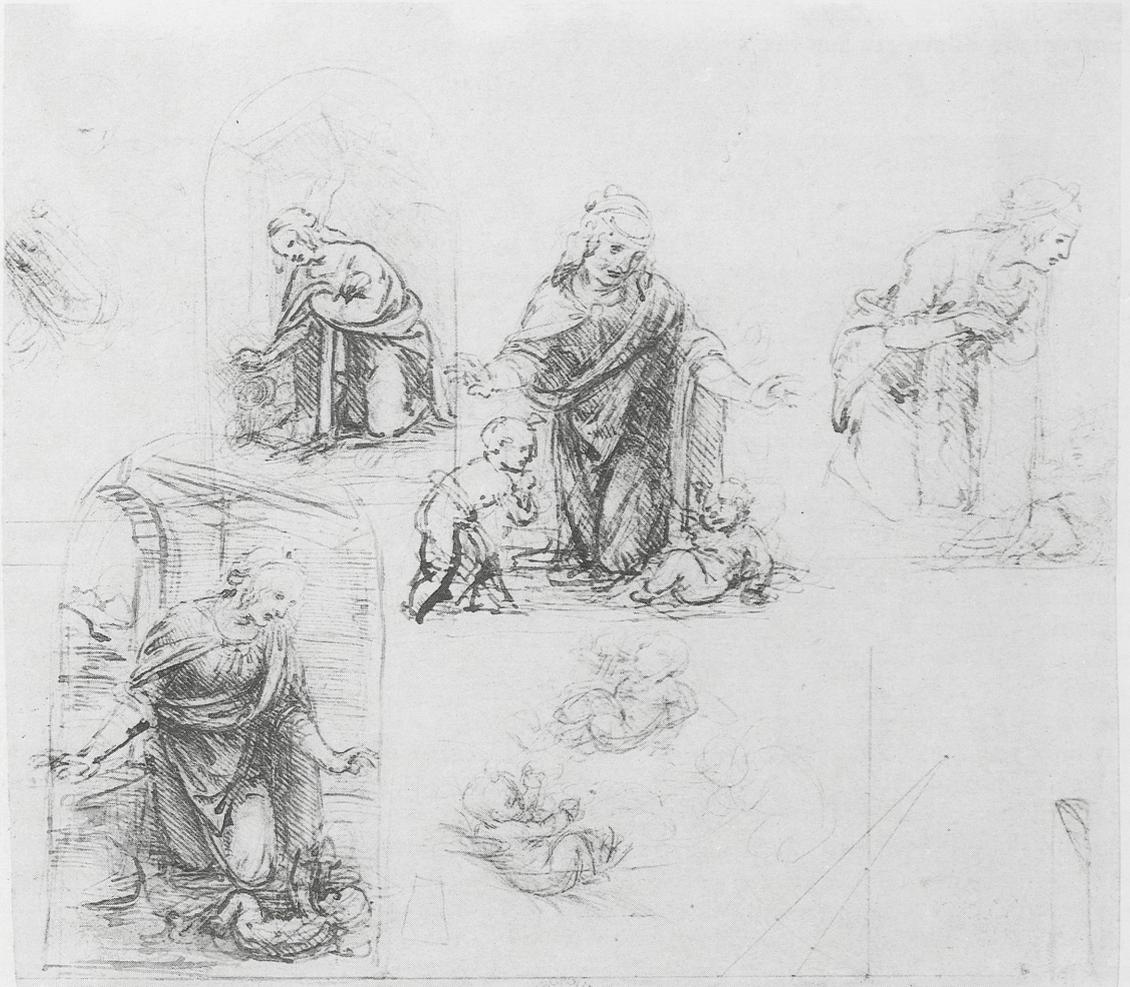
weit gebreiteten Armen der Mutter. Die Kraft ihres Gefühls spüren wir daher nicht nur in der mächtigen Drehung ihres Körpers auf das winzige, am Boden liegende Kind zu, sie gewinnt gleichsam in dem sehnsuchtsvoll herannahenden Giovannino noch einmal Gestalt. Erst in der klassischen Triade von Säugling, Täufer und Mutter findet der Künstler zu einer überzeugenden Lösung; ohne das neugefundene Zwischenglied stoßen die übergroße Madonna und das liegende Kind, das sich zu einem Segensgestus zu erheben sucht, zu unvermittelt aufeinander. Diese epochemachende Lösung erlaubt es dem Maler, in der großen Mailänder Altartafel, die sich in ihrer ersten Fassung heute im Louvre befindet, eine ausgewogene Figurengruppe zu entfalten, die auch noch einen Engel in sich einschließt, wovon im Vertrag nicht die Rede war (Abb. 8). Der Künstler ersinnt diese vierte anmutige Gestalt, um das in den Entwürfen noch unbeholfen sich regende Kind nun aufrecht sitzen zu lassen. Durch diesen Kunstgriff wird es auf überzeugende Weise zur segnenden Hauptfigur, das die Mutter zwar schützend überragt, aber nicht dominiert, und vor dem der Täufer ehrerbietig kniet. Stellvertretend für den vertrauensvoll sich nähernden Gläubigen empfängt der Battista den Segen, den der vor dem Gemälde Bittende selber erhofft. In schön abgestufter Folge verbunden, mit ausdrucksvollen und doch zarten Gebärden verknüpft, entfaltet sich in diesem Kreis ein inniges Miteinander, wie es der älteren Kunstübung unbekannt ist. Was die Scholaren der Immacolata Conceptio zu dieser Lösung sagten, die das ausbedungene Programm auf recht eigenwillige Weise auslegte, wissen wir nicht. Doch aus dem Streit um die Bezahlung des Werkes ist es erlaubt, zu schließen, daß Geiz das Auge trübte, und so müßte Leonardos Stoßseufzer über den mangelnden Sachverstand seiner Auftraggeber *quod cechus non indicat de colore*²⁵, durch ein *nec de inventione* ergänzt werden.

In der Literatur zu den eben besprochenen Skizzen für eine *Anbetung des Kindes* in New York und Windsor wird vereinzelt auch die Auffassung vertreten, sie seien nicht in die Genese der *Felsgrottenmadonna* einzubeziehen²⁶, sondern als Entwürfe für ein eigenes Gemälde anzusehen, unter dem man vorzugsweise eine *Geburt Christi* versteht, die Ludovico il Moro für Kaiser Maximilian in Auftrag gegeben habe, oder das man manchmal auch mit dem Madonnenbild in Verbindung bringt, das der von den Mächtigen Italiens mit Kunstwerken umworbene Matthias Corvinus von Sforza zum Geschenk erhalten sollte.²⁷ Doch die Lobeshymnen des Anonimo Gaddiano auf das Gemälde, das der Kaiser erhalten habe, erweisen, daß Leonardo hierin ein herausragender Wurf gelungen war: Würde es sich um ein anderes Gemälde als die *Felsgrottenmadonna* handeln, besäßen wir von diesem dann verschollenen Werk keine weitere sichere Nachricht und vor allem keine einzige Replik, was bei der Bewunderung, die schon die Zeitgenossen zollten, besonders überraschte. Weniger Probleme erzeugt daher die eingebürgerte Auffassung, bei dieser *Geburt Christi*, die nach Deutschland gegangen sei, müsse es sich um die erste Version der *Felsgrottenmadonna* gehandelt haben; daß sie Vasari als *Natività* beschreibt, ist nicht verwunderlich; denn wie anders hätte er diese Konfiguration der Gestalten, die im Typus direkt auf Fra Filippos Anbetungen des Kindes zurückgeht, bezeichnen sollen? Die vor ihrem Kind *kniende* Madonna im Zentrum des Bildes gab hier für Vasari vermutlich den Ausschlag.



6 Leonardo da Vinci, Entwurf für eine Anbetung der Hirten. Venedig, Accademia, 256.

Die für die Mailänder Versionen der *Felsgrottenmadonna* so entscheidende Skizze einer *Natività* mit dem anbetenden Johannes auf dem New Yorker Blatt führte aber andererseits vermutlich nach Leonardos Rückkehr in seine Heimatstadt zu einer neuartigen Schöpfung, von der umstritten ist, wie ausführlich er selbst damit befaßt gewesen ist. Möglicherweise handelt es sich bei der *Madonna mit den spielenden Kindern*, die in mehreren Repliken überliefert ist, nur um ein gelungenes Kompilat aus verschiedenen Skizzen des Meisters (Abb. 9).²⁸ Auf jeden Fall sind aus den ersten Jahren des neuen Jahrhunderts mehrere Entwürfe für einen Knaben mit einem Lamm in Kreide und Feder von seiner Hand in Los Angeles (Abb. 10) und Windsor erhalten²⁹; da weitere Attribute fehlen, war die Zeichnung von späteren Kompilatoren für ein Christuskind wie für einen Giovannino Battista zu nutzen, und auch die Literatur schwankt stark, welche der beiden Bezeichnungen die richtige ist. Doch mit Sicherheit zeigen die Hauptskizzen in Feder auf dem



7 Leonardo da Vinci, Skizzen zu einer Anbetung des Kindes. New York, The Metropolitan Museum of Art, Rogers Fund, 1917 (17.142.1 r).



8 Leonardo da Vinci, Felsgrottenmadonna. Paris, Musée du Louvre.



9 Fernando Llanos (?), Madonna mit den spielenden Kindern. Florenz, Palazzo Pitti, Depositi.

Thomas Lawrence-Blatt in Los Angeles sowie die Kreidestudie in Windsor (RL 12540) das *Christuskind* und nicht Johannes; denn der Knabe zieht das Tier eng an sich und blickt gleichzeitig aufmerksam rückwärts, das heißt, er wird abgelenkt, doch dies veranlaßt ihn nicht, sich vom Lamm zu lösen. Genau dies aber würde ein kleiner Täufer tun, dem die Hinwendung zum Christuskind wichtiger sein muß als das Tier, das ihn begleitet.³⁰ Leonardos Entwurf fand in leichter Abwandlung Eingang in das Gemälde der *Madonna mit der Waage* im Louvre; der sie ausführende Künstler interpretierte allerdings sein Vorbild in traditioneller Weise als Battista.³¹ Anders sitzend, aber in derselben Weise das Opfertier umhalsend, entdecken wir das Kind mit dem Lamm in den verschiedenen Fassungen der *Madonna mit den spielenden Kindern* wieder. Neu ist hier der Gedanke, daß der rückwärts aus dem Mantel der Madonna hervorlugende Johannes das Christuskind — im Mailänder Tondo durch neugierige Blicke, in der Florentiner Replik, die jüngst einem spanischen Maler des Leonardo-Kreises zugeschrieben worden ist, durch einen am ausgestreckten Arm gehaltenen Vogel — zum unbeschwertem Spiel zu locken sucht.³² Doch der vordere Knabe, den der Kreuznimbus in der Mailänder Version unzweideutig als Christus kennzeichnet, scheint sein Tier nur noch fester in die Arme zu schließen und von ihm nicht lassen zu wollen. Erstmals gestaltet hier ein Künstler den Konflikt zwischen menschlicher und göttlicher Natur im Christusknaben auf ganz neuartige Weise. Daß er den Weg der Passion gehen müsse, ist, so will es scheinen, schon dem Säugling bewußt. Ohne Schrecken drückt er das Tier, das auf seinen Opfertod vorausweist, in seine Arme und dem kindlichen Trieb, der Aufforderung seines Spielkameraden zu folgen, kommt er nicht nach.



10 Leonardo da Vinci, Entwürfe für einen Knaben mit einem Lamm. Los Angeles, The J. Paul Getty Museum, 86.GG.725 r.

Diesen ernsten Gehalt in eine so spielerisch-natürliche Form gießen zu können, ist immer schon Leonardos großes Verdienst gewesen. Ähnliches gelang ihm 1501 in seinem berühmten Karton einer *Hl. Anna Selbdritt*, angesichts dessen selbst die verwöhnten Florentiner überzeugt waren, mit ihm sei der Gipfel der Kunst erreicht. Von diesem *Concetto* können wir uns nur durch die Beschreibung des Fra Pietro da Novellara³³, durch eine Gemäldekopie des Andrea Brescianino (ehemals Berlin, Kaiser Friedrich Museum) (Abb. 11)³⁴ und durch eine jüngst entdeckte, in der Zuschreibung aber umstrittene Zeichnung (Schweizer Privatbesitz) einen Begriff bilden.³⁵ Kaum eine *Inventio* Leonardos war für Michelangelos Madonnen in den Florentiner Jahren nach 1500 folgenreicher als diese. Wie sich das Kind aus dem Schoß der Mutter herauswindet und sich, nur leicht von ihr unterstützt, selbständig zu bewegen sucht, sollte Michelangelo nicht nur in seinem *Tondo Taddei* (Abb. 13)³⁶, sondern auch in seiner Statuengruppe der *Madonna mit ihrem Kind in Brügge* (Abb. 12)³⁷ auf ganz eigene Weise umsetzen.



11 Andrea Brescianino, Hl. Anna Selbdritt. Ehemals Berlin, Kaiser Friedrich Museum.

Sicher wäre die Bezeichnung für den *Tondo Taddei* als *Madonna mit den spielenden Kindern* eine ungewöhnliche, aber nicht unzutreffende Bezeichnung. Wie in der oben betrachteten Louvre-Skizze (Abb. 1) schwingt in ihm die Lebendigkeit einer erbaulichen Erzählung nach. Erschöpft von den Strapazen der Reise ruht die Heilige Familie auf einer kurzen Rast aus; hier nähert sich ihnen der kleine Johannes, der als Eremit in der Wüste unter den wilden Tieren lebt und einen gefangenen Vogel als Geschenk mitgebracht hat. In beiden Erfindungen Michelangelos tritt der Täuferknabe als Störenfried auf. In kindlicher Naivität ist er so mit dem eigenen Tun beschäftigt, daß er sich nicht darum schert, ob er mit dem an einem Faden flatternden Vogel den im Schoß der jungen Frau ruhenden Knaben aufweckt wie im *Tondo Taddei* oder das zärtliche Miteinander von Mutter und Sohn unterbricht wie im Pariser Entwurf. Beide Male zeigt der Künstler den kleinen, aber kraftvollen Eindringling noch in einer gewissen Distanz zur Gruppe von Mutter und Sohn: Auf der Pariser Zeichnung sitzt er nur am Rande des Felsblockes, im *Tondo Taddei* dagegen sucht die Madonna, mit einer zarten Geste den Battista ferne zu halten. Offensichtlich bricht mit dem Hereindringen des kleinen Propheten im Leben des göttlichen Kindes eine neue Epoche an, die das schöne Band zwi-



12 Michelangelo, Madonna mit Kind. Brügge, Onze Lieve Vrouwkerk.

schen Mutter und Sohn zerreißt; denn aus der Geborgenheit in der Mutter muß das Kind hinaus in die Welt, um sein Werk der Erlösung zu tun, wie es in der Schrift schon längst verkündet ist. Welchen anderen Symbolgehalt sollte das Buch in der Hand der Madonna in Brügge, auf den Tondi in Florenz auch haben, als daß ihr Sohn das verheißene, Fleisch gewordene Wort Gottes sei, daß er dem, was geschrieben steht, gehorchen wolle und daß sein Weg zur Auferstehung durch die Passion führe?

Im Marmor des Bargello hat der Künstler den Moment im Ablauf der imaginierten Historie noch einmal anders gewählt (Abb. 2). Stärker als in allen vorhergehenden Konzeptionen verweilen Mutter und Kind fast noch ungestört in zärtlicher Umschlingung. Zwar hat sich der Täuferknabe schon genähert, aber das Kind zwischen den Knien der jungen Frau spürt noch nichts davon. Wachsam hebt allein die Mutter das Haupt. In ihrem zarten, aber doch festen Griff um den Oberkörper des Kindes verrät sie, wie wenig sie gesinnt ist, den Kleinen von sich fort zu lassen. Noch ist er in ihrem Mantel geborgen, der von ihrer linken Schulter herabfällt; nur sein Köpfchen schiebt er auf die Oberseite des Umhangs, während sein Händchen wieder darunterfaßt und den Stoff gegen die Wange schmiegt.



13 Michelangelo, Tondo Taddei. London, Royal Academy of Arts.

Wie geborgen sich das Kind im Arm der Mutter weiß, und welche Sorge das Herannahen des kleinen Täufers in der jungen Frau auslösen kann, hatte bereits Leonardo in einem vermutlich verlorenen Karton von ca. 1478 gestaltet, der in der Florentiner Kunst Epoche machte. Eine Vorzeichnung in Windsor überliefert noch die Erfindung (Abb. 14).³⁸ Leonardos *Madonna dell'Umiltà* stützt sich in einer kraftvollen Pose mit ihrem linken Knie auf dem Boden ab; das rechte Bein hat sie aufgestellt. Sicher umgreift der Säugling den Schenkel der Mutter wie ein guter Reiter und mit Energie schwingt er zu ihr zurück, um an ihrer Brust zu saugen. Zärtlich lächelnd wendet sich die Frau dem Trinkenden zu. In einer darüberliegenden Variante aber läßt sie der Künstler den Kopf heben und mit einem in Trauer leicht verschwimmenden Blick zu einem größeren Knaben herabschauen, der mit demütig gekreuzten Ärmchen von der Seite sich nähert. In diesem Concetto, den auch Gemäldekopien tradieren³⁹, hat Leonardo erstmals eine Lösung für das ergreifende Drama gefunden, das wir im Tondo des Bargello wieder neu dargestellt sehen. Wesentlich war für Michelangelos Neuschöpfung sicherlich, Christus nicht mehr als Säugling, sondern als bereits etwa vierjährigen schönen Knaben zu bilden; Leonardo selbst hatte in seiner *Madonna mit der Garnwinde* von 1501 den Weg beschritten, dem Christusknaben durch bedeutendere Gliedmaßen mehr Gewicht zu verleihen.⁴⁰ Michelangelos ganz eigene Inventio aber war es, die Intimität zwischen Mutter und Kind dadurch zu steigern, daß er den kleinen Johannes nicht von der Seite — wie in unzähligen Varianten der Leonardo-Nachfolge —, sondern im Rücken der Madonna herankommen läßt. So einfach es aussieht: Niemand war zuvor auf diese Idee gekommen. Die künstlerischen Probleme einer solchen Dreifigurenkomposition sind nicht zu unterschätzen. Antike Werke wiesen hier den Weg.



14 Leonardo da Vinci, Entwurf einer Madonna mit Kind und dem hl. Johannes sowie zahlreiche weitere Skizzen. Windsor, Royal Library, 12276 r.

Bei seinen Besuchen im Dom von Siena, für den Michelangelo die Statuen des Piccolomini-Altars schuf, wird ihn sicherlich, wie früher schon Nicola Pisano, der seit alters hier aufbewahrte Nereidensarkophag bezaubert haben, auf dem die Meeresgöttinnen zärtliche Blicke zu den Tritonen zurückwerfen, auf denen sie reiten.⁴¹ Möglicherweise hat der Blick des jungen Bildhauers auch auf einem anmutigen Relief der Aschenurne des M. Coelius Superstes geweilt, die sich seit dem Mittelalter in Santa Trinità dei Monti in Rom befand: Im unteren Drittel kauert eine Venus beim Bade, deren Rücken ein Putto gerade mit Wasser übergießt.⁴² Hatte der Schelm das Wasser nicht genug gewärmt, oder weshalb wendet sich das Haupt der Schönen, die gerade einen Schwan füttert, so blitzartig nach hinten? Doch mit Liebesblicken, Badeszenen rücken wir dem *Tondo Pitti* vielleicht noch nicht nahe genug. In seiner melancholischen Gestimmtheit erinnert an Michelangelos Schöpfung am ehesten ein Relief von der Ara Grimani, die heute im archäologischen Museum in Venedig aufbewahrt wird (Abb. 15).⁴³ Ob sich dieser Altar schon um 1500 in der Sammlung des Domenico Grimani in Rom befunden hat, läßt sich mutmaßen, aber kaum beweisen.⁴⁴ Ganz ohne Frage aber stimmen die beiden Werke in vielem überein. Eine zarte Muse im eng anliegenden Chiton sitzt auf einem Felsenstück; der auf die Hüften herabgeglittene Mantel umzieht ihre unterschiedlich hoch gesetzten Beine. Auf das rückwärtige Knie stützt sie eine große, altertümliche Lyra, so wie sie Hermes für Apoll aus einer Schildkröte geformt hatte. Ein struppiger Satyrjüngling mit der Nebris über der Brust lehnt sich nonchalant an den Rücken des Mädchens. Seine Blicke senkt er in die ihren, als sage er ihr Dank für die schönen Melodien, die eben verklungen sind. Bescheiden wendet die Musikerin ihr Haupt zum Jüngling um, als ob sie fragte, wie ihm ihre Schöpfung gefallen. Zärtlicher und intimer läßt sich die Poesie dieses Dialogs ohne Worte nicht zum Ausdruck bringen. Noch in einem seiner spätesten Werke, dem Gemälde *Venere che benda Amore* in der Galleria Borghese, zollte Tizian dieser antiken Erfindung, die durch Michelangelos Tondo und seine von Putten umringten Sibyllen und Propheten der Sixtina zu einem Hauptmotiv der neuen Kunst geworden war, den schönsten Tribut (Abb. 16).⁴⁵



15 Satyr und Muse, Relief der Ara Grimani. Venedig, Museo archeologico.



16 Tizian, Venere che benda Amore. Rom, Galleria Borghese.

Zum Schluß soll noch einmal unsere Louvre-Zeichnung im Mittelpunkt stehen. Kann ihre genauere Datierung auch Aufschlüsse über den Entstehungszeitraum des Tondo geben? Noch ganz in der Tradition des 19. Jahrhunderts, d. h. der Liebe zu Raffael stehend, glaubte Eugène Müntz, eine gewisse Nähe des Michelangelo-Entwurfes zur Heiligen Familie Franz' I. im Louvre zu entdecken.⁴⁶ Carl Frey datierte dagegen nicht nur die Schrift des Spottgedichtes, sondern auch die Zeichnungen auf Recto und Verso des Pariser Blattes in die Jahre von 1518/20 bis 1524.⁴⁷ Müntz selbst hatte die Skizzen im Umkreis der Deckenfresken der Sixtina angesiedelt, worin ihm Bernard Berenson und später auch Anny Popp folgten, die sie aber als Kopien einschätzte.⁴⁸ Carl Justi hielt dagegen schon früh eine Entstehung unseres Madonnenentwurfes mit dem Johannesknaben in den Jahren nach 1500 für wahrscheinlich und brachte ihn in einen lockeren Zusammenhang mit der Skulpturengruppe in Brügge und den Marmorondi; Thode schloß sich dieser Ansicht an.⁴⁹ Es überrascht, wie wenig man in der Nachfolge auf diese Vorschläge achtete. Berenson wies das Pariser Blatt schließlich seinem fiktiven Michelangelo-Schüler *Andrea* zu, dessen Erfindungen er von Entwürfen des Meisters aus den zwanziger Jahre abgeleitet sah.⁵⁰ Goldscheider akzeptierte zwar als einer der wenigen unsere Zeichnung noch als Original, doch in dem Zeitraum um 1523, in dem er sie wie Berenson entstanden glaubte, blieb der Entwurf ein Einzelstück, das keine weitere Aufmerksamkeit auf sich zog.⁵¹ Da Charles de Tolnay der Skizze in seinem fünfbandigen Michelangelo-Werk keine Zeile widmete, verschwand sie gleichsam von der Bühne der Michelangelo-Literatur, und Dusslers abwertendes Urteil wies keinen fruchtbaren Weg, dem Entwurf etwas Positives abzugewinnen.⁵² Frederick Hartt erkannte die Qualitäten des Blattes, doch im Rahmen der Fassade von San Lorenzo wußte die Michelangelo-Forschung mit diesen Entwürfen nichts anzufangen.⁵³ Erst in seiner Studie zu den Madonnen Michelangelos und im Corpus der Zeichnungen knüpfte Tolnay an die Frühdatierungen Justis und Thodes an, allerdings ohne an ihre Hinweise zu erinnern.⁵⁴



17 Michelangelo, Entwurf für eine Madonna mit Kind und singenden Engeln. Venedig, Accademia 199 r.

Nach welchen Kriterien läßt sich die Zeichnung einordnen? Da es unter den frühen Blättern Michelangelos, von den Skizzen für eine *Hl. Anna Selbdritt* einmal abgesehen⁵⁵, keine vollständig ausgearbeiteten Entwürfe mehrfiguriger Gruppen gibt, fällt das Vergleichen schwer. Seine gewissermaßen bildmäßige Vollendung mag — so seltsam das klingt — ein wichtiger Grund für die jahrzehntelange Skepsis gegenüber diesem Entwurf gewesen sein. Nach wie vor traut die Michelangelo-Forschung dem Nonfinito einer Zeichnung mehr als jeder ausgearbeiteten Studie.⁵⁶ Auch ich hatte diese Madonna *dal collo lungo* mit ihren spitzen Fingern über der Brust des Kindes früher etwas zweifelnd betrachtet. Die Nähe zu einigen Entwürfen der zwanziger Jahre ist verblüffend (Abb. 3). Doch Michelangelo entwickelte in diesem Jahrzehnt so raffinierte Bildkompositionen, daß im Vergleich mit diesen die dichte Figurentrias des Louvre-Concetto in ihrer klassischen Einfachheit von selbst neben die Tondi der Frühzeit rückt. Man beachte dagegen auf einer stark beschädigten Kreidezeichnung in Venedig (Abb. 17)⁵⁷, mit welcher Souveränität die im Profil an den rechten Rand gerückte Madonna sich zu einer Gruppe von singenden Engeln fort- und zugleich zu ihrem Sohn, der aus ihrem Schoß herabsteigt, zurückdreht und seiner heftigen Bewegung mit zärtlichem Blick aus stolz erhobenem Haupte folgt als sei sie eine Schwester des schönen Herzogs von Nemours in der Grablege der Medici. In unserer Louvre-Skizze kündigt sich der Weg zu solch komplexen Wechselbezügen zwischen den Figuren kaum an.

Rückt man also von einer Datierung in die Jahre der Medici-Kapelle ab, liegt der Vergleich mit Gestalten an der Sixtinischen Decke nahe. Die Nähe der Madonna des Tondo zur ähnlich schräg sitzenden *Delphica* ist immer wieder hervorgehoben worden; mit gleichem Recht verglich man die Louvre-Skizze mit den immer überraschenden Szenen in den Lünetten und den Fresken in den Stichkappen darüber. Sieht man, mit welcher Selbstverständlichkeit der Maler die Mutter mit den drei hungrig-liebevoll zu ihr drängenden Kindern in den rechten Abschnitt der Asa/Josaphat/Joram-Lünette hineinsetzt, glaubt man gerne, daß unsere Gruppe nur eine Vorspiel zu solch akrobatischer Figureninventio darstellt.⁵⁸ Lehrreich ist ein Blick auch auf das edle Profil der jungen Frau links in der Ezechias/Manasses/Amon-Lünette (Abb. 18): Die knappe, leicht gewölbte Stirn, die lange, kräftige Nase, der schmale Mund über einem kleinen und doch energischen Kinn wiederholen die Physiognomie der Louvre-Madonna, die manchem Michelangelo ferne stehend erscheinen könnte, nun aber ins Grandiose gesteigert. Ihr kraftvoller, beweglicher Hals deutet auf Michelangelos stolze Figuren des dritten Jahrzehntes voraus, und auch im Doppelhorn der Coiffure klingen die Haarzierden der Frauen in der Medici-Kapelle schon an.

Sucht man den Zeichenstil der Louvre-Skizze zu charakterisieren, so weiß der Künstler das Helldunkel seiner Darstellung bereits mit großer Differenziertheit anzulegen und das Licht überzeugend über die drei Gestalten zu führen. Die Konturen setzt er mit schwingenden Linien gleichsam mühelos aufs Papier. Durch die Federzüge, die der Muskulatur folgen, sind die Gliedmaßen der beiden Kinder spürbar weich im Fleisch. In den lichtabgewandten Seiten dagegen wirkt der Federstrich hart, er wird hauptsächlich gradlinig geführt; in diesen langen Schattenbahnen erzeugen kantig sich absetzende Kreuzschraffen weiteres Dunkel. Dieselbe kompromißlose Art, ein entschiedenes Rilievo zu erzeugen, kennzeichnet auch die Federzeichnungen einiger Ignudi aus dem Jahr 1504, die den *Karton der Badenden* vorbereiten⁵⁹, im besonderen aber die eindrucksvollen Oxforder Pferdstudien, die oft etwas später datiert werden.⁶⁰

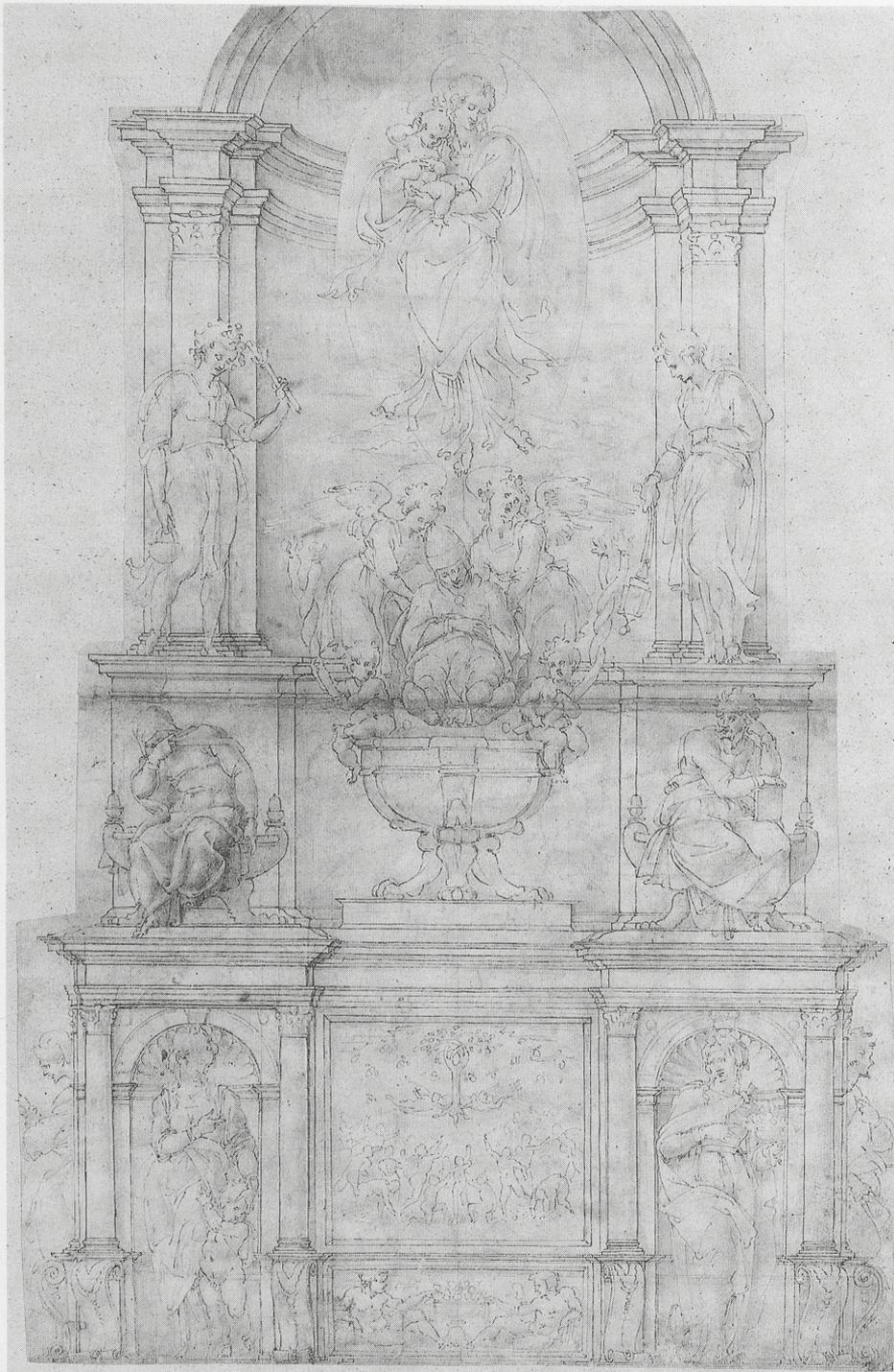


18 Michelangelo, Lünette mit Ezechias, Manasses, Amon (linke Hälfte). Rom, Sixtinische Kapelle.

Im Unterschied zum Mantel, den Michelangelo für die *Erithräische Sibylle* entwerfen sollte und dessen scharf herausgezogene Faltenbahnen mit großzügigem Schwung klar zusammenhängend über die Schenkel gelegt sind⁶¹, erstaunen an unserer Madonna die vielen hübschen Details des Kleides und die gewisse Kargheit der Draperie über den Beinen. Auch aus diesem Grund scheint eine Frühdatierung der Skizze vor die Sixtina erlaubt. Wie Michelangelo den Stoff um die Schulter der schönen jungen Frau bauscht, läßt an die kunstvoll gelegten Ärmel der Madonna in Brügge denken (Abb. 12), ebenso, wie der leichte Stoff zum Ellenbogen abfällt und sich dort staut. Am *Tondo Pitti* sind diese Partien knapper gehalten, in der Grundform aber gleich. Exzeptionell allerdings bleibt auf dem Pariser Blatt der reizvolle Ausschnitt des Kleides, der die Weiblichkeit der jungen Mutter in einer Weise betont, wie wir es erst von Leonardos *Hl. Anna Selbdritt* im Louvre zu kennen glauben (Abb. 20).⁶² Rivalisierte hier Michelangelo mit der prachtvollen Nackenlinie der zu ihrem Kind sich herabneigenden Madonna Leonardos, mit dem Pizzicato feinsten Fältchen, die dem Rund ihrer Schulter folgen, um schließlich unterhalb der verhüllten Büste in einen einfachen Bogen auszulaufen? Beim Meißeln des Marmorundes freilich hat sich Michelangelo wieder der Maxime erinnert, daß man mit der Aufmerksamkeit des Betrachters sparsam umgehen müsse. Und dennoch: Sollte an unserem Vergleich etwas Wahres sein, könnte er einen Hinweis auf einen bereits um 1505 bekannten Karton Leonardos für sein Gemälde der *Hl. Anna Selbdritt* bedeuten.⁶³

Wie ist eine Datierung in dieses Jahr zu gewinnen? Sie resultiert aus einer erstaunlichen Verwandtschaft unserer Louvre-Skizze mit dem vermutlich frühesten Modello für das Juliusgrabmal vom Frühjahr 1505 (Abb. 19). Nach zwei Jahrzehnten des Zweifels scheint sich jetzt, und ich denke zu Recht, die Ansicht einzubürgern, daß das von Michael Hirst 1976 erstmals als Entwurf für die *Tomba di Giulio II* vorgeschlagene Blatt in New York als Original Michelangelos anzusprechen und höchstwahrscheinlich ins Jahr 1505 zu datieren ist.⁶⁴ Aus Mangel an weiteren Vergleichsstücken hatte auch ich mich 1991 wie zuvor Hirst dafür ausgesprochen, das Blatt stelle einen Reduktionsentwurf dar, nachdem das große freistehende Grabmalsprojekt gescheitert war. Auch wenn gewisse Schwächen im architektonischen Aufriß des Modello zu konstatieren sind: Der Zeichenduktus vor allem der Allegorien in den unteren Nischen ist exzellent, der Faltenwurf der im Zwischengeschoß Sitzenden ganz typisch für Michelangelo. Der von Dominique Cordellier neu entdeckte Entwurf für einen der zwölf Apostel⁶⁵, die Michelangelo nach dem Kontrakt von 1503 für den Dom von Santa Maria del Fiore meißeln sollte, kann durch den Bezug zu einigen *primi pensieri* für die Brügger Madonna in den Herbst/Winter 1503 datiert werden.⁶⁶ In Gesichtsschnitt und Haartracht sowie in der Art, wie er Hand und Arm auf ein Buch stützt, kommt dieser Apostel der nachdenklichen Gestalt, die auf dem Modello rechts neben dem Sarg thront, so nahe, daß eine Datierung der New Yorker Zeichnung spätestens in den Anfang des Jahres 1505 gesichert scheint.

Cordellier rückte zutreffend das in die Mitte des Grabmalsuntergeschosses gesetzte Relief mit der wunderbaren *Eichellese* neben den Karton der *Schlacht von Cascina*.⁶⁷ Mit gleichem Recht kann man die Madonna unserer Louvre-Skizze neben die Personifikationen des *Amor proximi* und des *Amor Dei* stellen, die der Zeichner in die knapp bemessenen Nischen des Modello eingerückt hat.⁶⁸ Die feinen Züge des uns schon bekannten Frauenprofils zieren hier in gleicher Weise das Gesicht der linken Gestalt, die voller Melancholie auf den kräftigen Knaben herabblickt, der sich an ihr Knie schmiegt. Erfüllt beide die gleiche Trauer um den nun tot daliegenden Ziehvater, der in der Höhe von Engeln in seine Ruhestätte gebettet wird? Mit ähnlichem Antlitz nähert sich ganz zuoberst auch die Mutter Gottes, die mitleidsvoll ihre Augen auf den Verstorbenen herabsenkt, während ihr Kind aus sicherem Sitz und vom Ring der Arme wie an der Brügger Madonna umschlungen seinen Segen spendet? Die mit einem Mantel bekleidete weibliche Figur mit dem Flammenbecken in der rechten Nische des Untergeschosses dagegen bietet uns die kraftvollen Konturen eines mehr in die Breite gezogenen Gesichtes, wie es typisch für den *David* und die



19 Michelangelo, Modello für das Juliusgrabmal. New York, The Metropolitan Museum of Art, Rogers Fund, 1962 (62.93.1).



20 Leonardo da Vinci, Hl. Anna Selbdritt. Paris, Musée du Louvre.

Madonna des *Tondo Pitti* ist.⁶⁹ Der New Yorker Modello verknüpft also die beiden auf den ersten Blick so konträren Gesichtsformen der Louvre-Zeichnung und des Tondo im Bargello auf ein und demselben Blatt miteinander. An der Datierung dieser repräsentativen Zeichnung hängt demnach die beider Werke. Stammt das New Yorker Blatt vom Frühjahr 1505, ist eine Entstehung von Tondo und vorbereitender Skizze um 1504/1505 wahrscheinlich.

Weitere Vergleiche können diese Ansicht stützen. Die Entwürfe für den Giovannino Battista des *Tondo Taddei* lassen sich in das Jahr 1503 oder spätestens in den Winter 1503/1504 datieren.⁷⁰ Diese Skizzen durchdringen sich ihrerseits mit den Vorbereitungen für die Statuengruppe des Mouscron-Auftrages, dem sich Michelangelo vermutlich von Dezember 1503 bis Oktober 1504 widmete (Abb. 12). Der hier eng zwischen die Schenkel der Mutter eingeschmiegte Knabe, aus denen er sich nur mit Vorsicht löst, verbindet das Werk in Brügge mit dem Concetto für den *Tondo Pitti*. So gesehen spricht manches für eine *Konzeption* aller drei Skulpturen in den Jahren 1503 und 1504. Andererseits könnte die Nähe der Louvre-Zeichnung zum New Yorker Modello dessen Entstehung auch ins Jahr 1505 rücken. Wäre überdies der Künstler im Jahr 1505 nicht hauptsächlich mit dem Brechen des Marmors für das Juliusgrabmal in Carrara beschäftigt⁷¹, hätte kein Forscher Mühe, sich den Tondo in diesem Zeitraum und vermutlich noch *vor* dem *Tondo Doni* entstanden zu denken. Die kühne Torsion der Doni-Madonna, die in schmalen Faltenstegen umbrechende Seide ihres Mantels und ihrer Tunika, die Tendenz, den Anteil des Nackten zu steigern und ihren Arm durch das Zurückstreifen des Ärmels bis zur Schulter — wie an mancher Sibylle der Sixtina — freizulegen, läßt diese außergewöhnliche Schöpfung ohne Schwierigkeiten zeitlich *hinter* den *Karton der Badenden* in das Jahr 1506 rücken, auch wenn erste Überlegungen für dieses Gemälde seit 1504 anzunehmen sind.⁷²

Eine ähnliche Eingrenzung in die Jahre 1504/1505 ergibt sich aus einer Nachwirkung des *Tondo Pitti* im Florentiner Werk Raffaels. Wie die nach rechts gewandte *Madonna del Prato* in Wien (Abb. 21)⁷³ aufrecht sitzend ihr leicht zögerndes Kind, das seine ersten Schritte wagt, zum kleinen Johannes hinübergelitet, damit es den dargereichten Kreuzstab empfangen, gemahnt doch deutlich an Michelangelos Erfindung. Anders als in Raffaels wenig früher gemalter *Madonna Terranuova* in Berlin⁷⁴, senkt die Mutter ihr Haupt nicht zur Seite, wie man es im Quattrocento durchweg findet, um der Bewegung ihres Kindes zu folgen: Stattdessen *dreht* sie ihren Kopf, der auf dem Hals sicher aufsitzt, so wie es an Michelangelos Tondo erstmals zu beobachten war. Dadurch bricht der junge Maler aus Umbrien endgültig mit den Gepflogenheiten der Verrocchio-Schule: Seit seiner Lehrzeit in Florenz bewegen sich Raffaels Figuren nicht nur natürlicher und oft auch lebhafter, seine Madonnen durchzieht seit dieser Epoche ein Maestoso, mit dem sie ihre Körper vordem nicht trugen. Ihre innere Bewegtheit können sie nun nicht mehr allein schon durch das sanftmütige Neigen ihres Hauptes zum Ausdruck bringen; die Öffnungen des Antlitzes, Lippen und Augen werden stärker als vordem alleine sprechen müssen. Erst diese Spannung zwischen hoheitsvoll-geradem Sitz und differenziertem Seelenausdruck erhebt die frühen Florentiner Schöpfungen Raffaels in den höchsten Rang der Kunst. In seiner *Madonna mit dem Stieglitz* wiederholt



21 Raffael, *Madonna im Grünen*.
Wien, Kunsthistorisches Museum.

der junge Künstler die für ihn so wesentliche Entdeckung.⁷⁵ Das in den Ausschnitttrand der *Madonna im Grünen* eingestickte Datum 1505-1506 rückt auch den *Tondo Pitti* in diesen Zeitraum. Diese Annahme läßt sich durch weitere Vergleiche bekräftigen. Nicht nur Raffaels lebendiger Entwurf in Windsor für die *Madonna aus dem Hause Canigiani* (Abb. 22) ist in der Art, wie das Christuskind zwischen den Schenkeln der Mutter herabgleitet, Michelangelos Louvre-Concetto (Abb. 1) erstaunlich verwandt, selbst noch die Sitzhaltung der Madonna auf dem ausgeführten Gemälde in München erinnert daran.⁷⁶ Diese Nähe der doch sonst so verschiedenen Werke zwingt den Betrachter, sich einzugestehen, daß nicht nur der junge Maler aus Urbino, sondern eben auch Michelangelo in seiner Pariser Zeichnung der schönen Mutter in Leonardos *Hl. Anna Selbdritt* in einer Weise huldigt, wie es die plastischen Werke des jungen Florentiners nicht vermuten lassen.

Die königliche Madonna des *Tondo Pitti* wiederum wußte Raffael in der *Caritas* der *Predella Baglioni* ins Menschlich-Natürliche zu übertragen.⁷⁷ In seiner *Belle Jardinière* (Abb. 23)⁷⁸ schließlich gelang es ihm, Leonardos *Annenkarton* und Michelangelos Madonnenskulpturen der Jahre 1503-1505 mit staunenswerter Selbstsicherheit zu einer eigenständigen Schöpfung zu verschmelzen. Die von Raffael als musterhaft erkannten Konzeptionen ließen seine eigenen Ideen reifen, größer und schöner werden. Die sinnliche Fülle der *Belle Jardinière* und ihre aufrechte Haltung, die Art, wie sie den Putto liebevoll zu sich heranzieht, während dieser sich gegen ihr festes Knie schmiegt, all dies erinnert uns an Michelangelos *Tondo im Bargello*.⁷⁹ Was freilich die junge Frau reizvoll und den Blickwechsel zwischen Mutter und Kind zu verfolgen bewegend macht, verdankt Raffael Leonardo: Man sehe nur, wie zierlich Schleier und Haarlocke ihre entblößte Schulter und den Nacken umspielen, als solle dieser doch so kraftvoll nicht erscheinen, wie er in Wirklichkeit ist. Läßt man sich dagegen vom Aug in Aug von Mutter und Kind auf Leonardos *Hl. Anna Selbdritt* (Abb. 20) fesseln und vergleicht man es mit Raffaels Lösung, wird man der unterschiedlichen Temperamente der beiden Künstler gewiß. Leonardos feierliche Gestalten halten auf Distanz. Die in ihrer schwingenden Anmut herrliche Frau und das selbstsicher zurückschauende Kind geben sich mit einer Großartigkeit, wie sie sich auf Erden kaum findet. Raffaels stilles Drama dagegen zieht den Betrachter näher und näher heran, auf daß ihm auch nicht die geringste Regung der drei entgehe. So wie wir erhebt auch der herankniende Battista den Blick zum Christuskind, der dieser Huldigung für einen Augenblick nicht achtet. Dieses sucht nämlich das auf dem Unterarm der Mutter liegende, geschlossene Buch mit seinem Händchen zu erreichen, und fragend richten sich dabei seine Blicke zu ihr hinauf; sie aber schiebt kaum merklich mit ihrer Linken seinen kleinen Arm zurück und bittet den Kleinen so flehentlich, von seinem Ansinnen Abstand zu nehmen, daß wir meinen, sie gleichsam innerlich sprechen zu hören: 'Früh genug noch wirst du die Botschaft erfahren, die dich von mir fortreibt in ein unsägliches Schicksal hinaus.' Wie eng sind in formaler und inhaltlicher Hinsicht die Bezüge zwischen den Schöpfungen Leonardos, Michelangelos und Raffaels gesponnen und doch wie unterschiedlich sind sie nuanciert! Man glaubt nicht, daß einander so verwandte Werke so verschieden sein können. Daß der junge, in Florenz fremde Maler so schnell mit den beiden Großen zu wetteifern vermochte, spricht für seine Meisterschaft.

Es wirft ein eigentümliches Licht auf Michelangelos Tondi in Florenz und London, daß sie eine größere Nachfolge in der Malerei als in der Skulptur erfuhren. Einerseits beweist es, welche malerische Wirkung von den unterschiedlich schattenfangenden Oberflächen ausging⁸⁰, zum anderen, wie selten ein solch monumentales Marmorund von Auftraggebern gewünscht wurde.⁸¹ Man muß sich überhaupt fragen, aus welchem Anlaß diese Werke geschaffen wurden und in welcher Umgebung sie vorzustellen sind. Die Taddei und Pitti waren nicht nur Patrizier wie die Buonarroti, sondern auch dem Künstler eng verbunden, und so ist es für uns heute ununterscheidbar, ob jene als Auftraggeber oder als Freunde diese Werke empfangen, wie William Wallace jüngst betonte.⁸² Man erinnere sich des Bronzetondu in London, den Donatello seinem Arzt Giovanni Chellini 1456 nach überstandener Krankheit als Dank überreichte.⁸³ Allerdings sind



22 Raffael, Entwurf für eine Madonna mit Kind, die hl. Elisabeth und den Johannesknaben. Windsor, Royal Library, 12738.

Michelangelos Tondi erheblich größer im Durchmesser. Da das Thema der Madonna mit ihrem Kind traditionellerweise für Werke gewählt wurde, die nach der Hochzeit das Schlafzimmer der Ehegatten schmückten, liegt der Gedanke nahe, auch diese Skulpturen wären zu solchen Anlässen gefertigt worden.⁸⁴ Bisher sind aber für keine der beiden Familien entsprechende Hinweise gefunden worden. Es mag überhaupt ein Einfall des jungen Bildhauers gewesen sein, dies vorzugsweise als Gemälde oder als glasierte Terracotta ausgeführte Sujet wieder in *Stein* auszuführen.⁸⁵ Georg Kauffmann hob zu Recht hervor, daß der Marmortondo einer architektonischen Fassung⁸⁶ oder wenigstens eines Rahmens bedürfe. Genau diese besitzen unsere beiden Werke nicht, und trotz aller gewissen Genrehaftigkeit des Gegenstandes kann man sie sich in ihrer materiellen Schwere und mit ihrer künstlerischen Ausstrahlungskraft nur schwer in einem Privatgemach vorstellen, in dem sie neben anderen, möglicherweise mit kleinen Figuren gezierten Möbeln und Geräten des täglichen Gebrauchs zu sehen wären.⁸⁷ Wie stark der Künstler sich allein auf seine Schöpfung konzentrierte und wie wenig er der künftigen Umgebung Rechnung trug, lassen die ungestalt gebliebenen, äußeren Begrenzungen der Tondi erraten. Der schmale Reif, zu dem sich der Grund des *Tondo Pitti* aufwölbt, zollt dem Format noch etwas mehr Tribut als der ganz roh gelassene Rand des Taddei-Marmors. Dieser Mangel an jeglichem fein gearbeiteten Abschluß ist allein aus Michelangelos Kunst zu begreifen: Der figürliche Concetto erweist sich als derart autonom und durchwächst mit solcher Selbstverständlichkeit das Rund, daß dem Raum zwischen den Gestalten keine weitere Wichtigkeit zukommt. Schon Vasari war an der Sixtinischen Decke aufgefallen, daß die architektonische Gliederung den Figuren folge und nicht umgekehrt.⁸⁸

Die fehlende Glättung der Oberflächen in beiden Tondi läßt viel Raum für Spekulation: Hätte es sich um einen üblichen Auftrag an einen anderen Bildhauer gehandelt, wäre man mit so wenig vollendeten Werken vermutlich nicht zufrieden gewesen. Vielleicht handelte es sich daher doch eher um eine Gabe unter einander nahestehenden Personen, nicht um ein reguläres Auftragswerk⁸⁹, oder Michelangelo hatte die Tondi aus eigenem Antrieb, wie Joachim Poeschke vorschlug⁹⁰, begonnen, um sie dann an Besucher seiner Werkstatt verkaufen zu können. Im einen wie im anderen Fall brachte der Kunstliebhaber dann Verständnis dafür auf, daß einer privaten Umgebung nur eine Skulptur angemessen sei, die der Bildhauer zwar im hohen Stil konzipiert, aber *tuned down* durch eine scheinbar lässige Behandlung der Oberfläche ausführt. In Kirchen finden sich dagegen unter den vielen unfertigen Skulpturen Michelangelos wenige, denen die letzte Hand fehlt — man denke an die *Pietà* in Rom, die Madonna in Brügge, den zweimal skulpierten und noch am Aufstellungsort überarbeiteten *Christus* in Santa Maria sopra Minerva —, sieht man von der aus den bekannten Gründen insgesamt als Torso zurückgelassenen Medici-Kapelle einmal ab.⁹¹ Noch die beiden weiblichen Allegorien am Grabmal für Papst Julius II. in San Pietro in Vincoli führte der Künstler bis zur letzten Vollendung.⁹² In diesem Lichte wird der private Charakter der beiden Marmortondi noch einmal deutlich. Es stellt sich der Gedanke ein, Michelangelo habe mit diesen beiden so experimentell durchgeführten Skulpturen⁹³ einen Zeitraum gefüllt, in dem er sein Hauptwerk, den Marmorkoloß des David, abschloß⁹⁴, nur kleinere Aufgaben in Arbeit hatte, wie die Mouscron-Madonna und die Figuren für den Piccolomini-Altar⁹⁵, und in dem er weiter auf den Marmor für die Domapostel wartete, für die ein Block erst im Dezember 1504 eintraf.⁹⁶ Dies trifft zumindest mit hoher Sicherheit für den *Tondo Taddei* zu, der um 1503/1504 zu datieren ist; für den Tondo, den Bartolommeo Pitti erhalten sollte, kann man sich auch einen etwas späteren Zeitraum denken.

Blickt man auf die große Anzahl von Madonnengemälden, denen der junge Urbinate in Florenz gerecht wurde, zeigt sich deutlich, daß an derartigen Aufträgen von Privatpersonen kein Mangel war. Von Leonardo war ja außer den schönsten Hoffnungen und wenigen Versprechen nichts zu erhalten, und wenn dieser wirklich einmal ein Werk begonnen hatte, verließ dieses Wunder der Kunst nur noch in seltenen Fällen sein Atelier.⁹⁷ Das Konzipieren war dieses Meisters ganze Leidenschaft, und Michelangelos Tondi beweisen gleichermaßen, wie viel mehr ihm daran

lag, die Vollendung seines Disegno unter Beweis zu stellen als sein Können in der herkömmlichen Behandlung des Steines. Der junge Bildhauer ergriff die Gelegenheit beim Schopfe, auch auf dem Gebiet der Madonnenconcetti seine Erfindungskunst unter Beweis zu stellen: Nicht nur seine Tondi, auch die zahlreichen Skizzen zu diesem Thema auf Blättern dieser Jahre, wozu auch unsere Pariser Entwürfe gehören, beweisen dies. Auf der anderen Seite wollte sich der Künstler auf Sujets im kleinen Format sicherlich nicht auf Dauer festlegen lassen. Wenn Michelangelo im März 1505 in Florenz alles liegen und stehen ließ, um nach Rom zu eilen und Papst Julius zur Ausführung seines Grabmals zu überreden, tat er dies sicher nicht nur aus Zwang. Nach der Vollendung des *David* konnte es für den Künstler nur ein Ziel geben: wieder eine vergleichbare, wenn nicht noch bedeutendere Aufgabe an sich zu ziehen. Kein Auftrag der Kommune von Florenz sollte ihn je wieder fesseln. Wer keine *bottega* führen will⁹⁸, sondern als *signore* handelt, kann zu allerletzt nur Päpsten dienen, die befehlen und nicht fragen.⁹⁹ Sie waren die einzigen, die Pläne von einer Großartigkeit hegen konnten, wie sie auch Michelangelo vorschwebten: der Torso des Juliusgrabmals, die Fresken an der Decke und an der Altarwand der Sixtina, die Medici-Kapelle, der Bau des Kapitoll und von St. Peter, um nur die wichtigsten zu nennen, sprechen hier für sich selbst. Vergleicht man mit diesen Werken den Entwurf in Paris für Michelangelos *Tondo Pitti*, "c'est *Hercule maniant des fuseaux*."¹⁰⁰



23 Raffael, La Belle Jardinière. Paris, Musée du Louvre.

ANMERKUNGEN

Mein Dank geht an Frau Giovanna Nepi Sciré und Herrn Dominique Cordellier für ihre Bereitwilligkeit, mir die Zeichnungen Leonardos und Michelangelos in Venedig und Paris zum Teil unter schwierigen Umständen zugänglich zu machen.

- ¹ Paris, Musée du Louvre, Cabinet des Dessins, Inv.-Nr. RF 4112 r und v. Feder und zwei verschiedene Tinten über einer Vorzeichnung in schwarzer Kreide. 392 x 284 mm. – *Eugène Müntz*, Dessins inédits de Michel-Ange, in: *Gaz. B.-A.*, 3^e pér., XV, 1896, S. 321-329; *Bernard Berenson*, The drawings of the Florentine painters, London 1903, Bd. II, Kat.-Nr. 1599; Die Dichtungen des *Michelagnolo Buonarroti*, hrsg. von *Carl Frey*, 2. Aufl., neu hrsg. von *Herman-Walther Frey*, Berlin (1897) 1964, Nr. XXXVII, S. 323-326; *Karl Frey*, Die Handzeichnungen Michelagniolos Buonarroti, Berlin 1907, Bd. I, S. 121; *Carl Justi*, Michelangelo. Neue Beiträge zur Erklärung seiner Werke, Berlin 1909, S. 105-107; *Henry Thode*, Michelangelo. Kritische Untersuchungen über seine Werke, Berlin 1908-1913, Bd. I, S. 111 ff.; Bd. III, Kat.-Nr. 511 d; *Anny E. Popp*, Bemerkungen zu einigen Zeichnungen Michelangelos, in: *Zs. für bildende Kunst*, N.F., LIX, 1925/26, S. 142-146; *Berenson*, Drawings, Bd. I, S. 361, Bd. II, Kat.-Nr. 1599; *Maurice Delacre*, Le dessin de Michel-Ange, Brüssel 1938, S. 78, 425 ff.; *Ludwig Goldscheider*, Michelangelo drawings, London 1951, Kat.-Nr. 34 (verso), Kat.-Nr. 48 (recto); *Tolnay*, Michelangelo, IV, S. 36, 96 (nur verso); *Dussler*, Michelangelo, Kat.-Nr. 359; *Frederick Hartt*, The drawings of Michelangelo, London 1971, Kat.-Nr. 178 f.; *Charles de Tolnay*, Le Madonne di Michelangelo, in: *Flor. Mitt.*, XIII, 3-4, 1968, S. 346 f., 352; *derselbe*, Corpus dei disegni di Michelangelo, Novara 1975-1980, Bd. I, Kat.-Nr. 25 r und v.
- ² Zum Text und seinen unterschiedlichen Lesarten vgl. *Müntz* (Anm. 1), S. 327 f.; *Frey*, 1964 (Anm. 1), S. 29 f., 258 f.
- ³ Stellt man das Recto auf den Kopf, gewahrt man eine mächtige, nicht mehr ganz junge Mutter mit einem Heiligenschein, der das füllige, auf ihrem Schenkel kniende Kind einen Kuß gibt, während sie es anzuziehen sucht (Abb. 1). Neben ihnen hat sich eine Gestalt gelagert, die man wegen ihrer Kleinheit oft als hl. Johannes d. T. anspricht (vgl. *Tolnay*, Corpus [Anm. 1], Bd. I, S. 44), doch ihr kräftiger Körperbau ließ manchen Autor auch an einen hl. Joseph denken (vgl. *Dussler*, Michelangelo, Kat.-Nr. 359). Das Blatt ist, nach dem abgeschnittenen, sitzenden Kind des Verso zu urteilen, zumindest am unteren Rand verkürzt worden. Die Dreiergruppe der schöngekleideten Madonna mit den beiden Kindern des Recto sitzt eher in der Mitte des Blattes. Mit ihr hat der Künstler vermutlich zu zeichnen begonnen. Die Madonna mit dem küssenden Kind und der zu ihren Füßen ruhenden Gestalt scheint an den Rand gedrängt, folgte also später.
- ⁴ Seit den Geschenkblättern für Gherardo Perini von ca. 1522 ersann Michelangelo Kleider für seine weiblichen Figuren, die die Büste besonders herausmodellieren; vgl. *Tolnay*, Corpus (Anm. 1), Bd. II, Kat.-Nr. 308 r (an der jungen Frau mit Heiligenschein links unten) und v (meine Abb. 3), 320 r und v.
- ⁵ Ähnlich sind die langen, geschmeidigen Finger an der *Madonna an der Treppe*, die das Tuch zurückzieht, damit der Säugling an der Brust trinken kann.
- ⁶ Dieses geflügelte Engelsköpfchen wird in der Literatur zu Michelangelos *Tondo Pitti* häufig als Cherub bezeichnet; er symbolisiere die Gabe der Prophetie der Madonna; vgl. *Tolnay*, Michelangelo, I, S. 102, 160. Üblicherweise müßte aber ein Cherub als Tetramorph oder als Engel mit sechs Flügeln dargestellt werden (vgl. *Arno Schönberger*, Cherub, in: *RDK*, Bd. III, Sp. 428-433), wie er auf vielen Madonnenbildern der Frührenaissance zu erkennen ist (vgl. *Moritz Hauptmann*, Der Tondo, Frankfurt 1936, Abb. 42, 46 f., 52, 66); die Kritik an Tolnays These durch *Poeschke*, II, S. 84, ist daher verständlich. — Vgl. dazu weiter unten Anm. 10.
- ⁷ Vgl. Michelangelo, La Cappella Sistina, documentazione e interpretazioni, hrsg. von *Gianluigi Colalucci/Annamaria De Strobel/Nazzareno Gabrielli/Fabrizio Mancinelli/Kathleen Weil-Garris Brandt*, Novara 1994, Bd. I, Taf. 5/4.
- ⁸ Berühmtestes Beispiel für Leonardos Frisurenkunst ist seine Entwurfsserie für die Perücke der Leda; vgl. *Arthur E. Popbam*, The drawings of Leonardo da Vinci, London 1946, Kat.-Nr. 209-211; *Martin Clayton*, Leonardo da Vinci. A curious vision, London 1996, S. 76-78. — Nach Thema und Form läßt sich vor allem Leonardos frühes Madonnenprofil in den Uffizien vergleichen; vgl. *Caterina Caneva*, in: *Il disegno fiorentino del tempo di Lorenzo il Magnifico*, Ausst. Florenz, Kat. hrsg. von *Annamaria Petrioli Tofani*, Mailand 1992, S. 114 f.
- ⁹ Vgl. *Johannes Wilde*, Italian drawings in the Department of Prints and Drawings in the British Museum. Michelangelo and his studio, London 1953, Kat.-Nr. 42 r; *Tolnay*, Corpus (Anm. 1), Bd. II, Kat.-Nr. 307 r, 308 r und v, 316 r.
- ¹⁰ Vgl. *Tolnay*, Corpus (Anm. 1), Bd. II, Kat.-Nr. 316 r, 308 v (meine Abb. 3): den aufwendigen Kopfputz dieses Kreideentwurfes vermutlich für eine Madonna nutzte Bacchiacca, um einer Salome, die das Haupt des Täufers aus der Hand des Henkers empfängt, eine besonders verführerische Note zu verleihen. Mit solch modischen Kostümdetails durchwob Bacchiacca sein Gemälde *Die Enthauptung Johannes' d. T.* (Berlin, Gemälde-

galerie; vgl. *Lada Nikolenko*, Francesco Ubertini called *Il Bacchiacca*, New York 1966, S. 21 und Abb. 69), das auf eine Bilderfindung Dürers zurückgeht. Dasselbe Engelsköpfcchen schmückt in Michelangelos *Pietà für Vittoria Colonna* das Band über der Brust der Madonna; vgl. *Hilliard Goldfarb* zu Kat.-Nr. IV. 36, in: *Vittoria Colonna, Dichterin und Muse Michelangelos*, Ausst. Kat. hrsg. von *Sylvia Ferino-Pagden*, Wien 1997, S. 426-429.

¹¹ *Dussler*, Michelangelo, S. 193.

¹² *Madonna mit Kind und dem Johannesknaben (Tondo Pitti)*. Florenz, Museo Nazionale del Bargello. Marmor, 85,5 x 82 cm. — Folgende Autoren glaubten den *Tondo Pitti* früher entstanden als den *Tondo Taddei*: *Heinrich Wölfflin*, Die Jugendwerke des Michelangelo, München 1891, S. 43-47; *Justi* (Anm. 1), S. 184-195; *Thode* (Anm. 1), Bd. I, S. 115 f.; *Tolnay*, Michelangelo, I, S. 101-105, 160 f. (ca. 1504-1505). — Folgende Autoren hielten den *Tondo Pitti* für reifer als den *Tondo Taddei*: *Hauptmann* (Anm. 6), S. 166 f.; *Friedrich Kriegerbaum*, Michelangelo Buonarroti. Die Bildwerke, Berlin 1940, S. 41 (kurz vor 1508); *Paola Barocchi*, in: *Giorgio Vasari, La Vita di Michelangelo nelle redazioni del 1550 e del 1568*, hrsg. und kommentiert von *Paola Barocchi*, Mailand/Neapel 1962, Bd. II, S. 224 f.; *Martin Weinberger*, Michelangelo the sculptor, London/New York 1967, Bd. I, S. 100-123 (Nähe zum *Hl. Matthäus* in Charakter und Ausführung, daher 1506); *Georg Kauffmann*, Die Kunst des 16. Jahrhunderts, Berlin 1970 (= Propyläen Kunstgeschichte, Bd. VIII), S. 31 f., 253 (ca. 1506, Nähe zur *Delphica* betont); *Herbert von Einem*, Michelangelo, Bildhauer, Maler, Baumeister, Berlin 1973, S. 42; *Umberto Baldini*, L'opera completa di Michelangelo scultore, Mailand 1973, S. 93 (ca. 1503); *Howard Hibbard*, Michelangelo, London 1975, S. 73 (ca. 1503-1505); *Frederick Hartt*, Michelangelo. The complete sculpture, rev. Ausgabe, New York 1976, S. 124-129 (1506); *Pope-Hennessy*, Sculpture, III, S. 10 f., 303 mit Literaturbericht (kurz nach *Tondo Taddei* von 1503-1504); *Poeschke*, II, S. 83-85 (ca. 1504-1505); *Rolando Bellini*, in: *Fabrizio Mancinelli/Rolando Bellini*, Michelangiolo, Florenz 1992, S. 193-199, 257 f. (ca. 1503-1505).

¹³ Bezüge zur Kunst des Dugento sieht *Kauffmann* (Anm. 12), S. 34; bei *Hauptmann* (Anm. 6), S. 166 f., 281, die wichtige, aber bis jetzt wenig hervorgehobene Beobachtung, daß sich in den beiden Michelangelo-Tondi die Ovalform mancher Madonnenbilder des Barock und Rokoko ankündigt: der *Tondo Pitti* ist höher als breit; der *Tondo Taddei* breiter als hoch. Zur Entwicklung des Ovato durch Michelangelo vgl. *Claudia Echinger-Maurach*, Studien zu Michelangelos Juliusgrabmal, Hildesheim/New York 1991, Bd. I, 172-175, 184-190.

¹⁴ Vgl. *Friedrich Portheim*, Beiträge zu den Werken Michelangelo's, in: Rep. für Kwiss., XII, S. 144 (Vgl. mit antiken Genien, die sich auf eine umgestürzte Fackel stützen); *Ernst Steinmann*, Das Madonnenideal des Michelangelo, in: Zs. für bildende Kunst, N.F., VII, 1896, S. 174 (Vgl. mit dem Cupido, der sich in den Schoß der Phädra lehnt, vom gleichnamigen Sarkophag im Composito in Pisa); *Johannes Wilde*, Eine Studie Michelangelos nach der Antike, in: Flor. Mitt., IV, 1932, S. 58 (vgl. *Steinmann*); *Phyllis Pray Bober/Ruth Rubinstein*, Renaissance artists and antique sculpture. A handbook of sources, Oxford 1987, Kat.-Nr. 111. — Ein Hauptunterschied der Gruppe auf dem Phädra-Sarkophag zum Michelangelo-Tondo ist allerdings, wie klein die Amorette im Verhältnis zur thronenden Heldin ist.

¹⁵ Abb. 4 zeigt eine Madonna mit Kind in der Albertina, Inv.-Nr. 118 v (*Tolnay*, Corpus [Anm. 1], Bd. I, Kat.-Nr. 22 v), die früher in die zwanziger Jahre, heute ins erste Jahrfünft des 16. Jhs. datiert wird. Der Künstler sucht den Madonnenmantel hier variabel zu gestalten: erst läßt er den Stoff über das linke Knie herabfallen, dann zieht er ihn oberhalb des Fußes in einer Wölbung so an den Sitz zurück, daß er unter dem Schenkel eingesteckt werden kann. Am *Tondo Pitti* ist der Kontrast von weich überhängender, senkrechter Stoffbahn und straffem Faltenzug zum Steinsitz noch überzeugender durchgeführt. — Üblicherweise bringt man Michelangelos Überlegungen für die Madonna des *Tondo Pitti* sicherlich zu Recht mit einer kleinen Skizze auf einem Blatt in Chantilly (Musée Condé, Inv.-Nr. 29 v) in Verbindung: vgl. *Karl Tolnay*, Die Handzeichnungen Michelangelos im Archivio Buonarroti, in: Münchner Jb., N.F., V, 1928, S. 450-458 (ca. 1503); *derselbe*, Michelangelo, I, S. 184 (ca. 1503); *Hartt* (Anm. 1), Kat.-Nr. 56 (nach 1506); *Tolnay*, Corpus (Anm. 1), Bd. I, Kat.-Nr. 24 v (Entwurf eines Sitzenden für das erste Projekt des Juliusgrabmales von 1505; auf dem Blatt um 90° gedreht: die untere Madonnenskizze bereite das Bargello-Tondo vor, die obere möglicherweise die Brügger Madonna). *Tolnays* neuer *terminus post* von 1505 für alle Entwürfe auf dem Verso des Blattes in Chantilly steht in Widerspruch zu seiner Datierung des *Tondo Pitti* wie der Madonna in Brügge (vgl. dazu oben Anm. 12). Diese schwierige Sachlage und eine offensichtliche Beziehung der Skizzen auch zu anderen Projekten Michelangelos veranlaßt mich, eine genauere Besprechung der Zeichnungen in Chantilly in anderem Zusammenhang vorzunehmen.

¹⁶ Man vergleiche damit das empfindsame Antlitz des Täuflers in Raffaels *Madonna della Tenda* in München und besonders den bittenden Battista auf dem Tondo der *Madonna della Seggiola* in Florenz; eine weitere Quelle für letzteren ist sicherlich auch der sehnsüchtig blickende Giovannino in Michelangelos *Tondo Doni*. Zu beiden Raffael-Gemälden vgl. *Ernst H. Gombrich*, Raphael's *Madonna della Sedia*, in: Norm and form. Studies in the art of the Renaissance, London 1966, S. 64-80; *Dussler*, Raphael, S. 27 f., 49; *John Pope-Hennessy*, Raphael, London 1970, S. 215 f.; Raffaello a Firenze. Dipinti e disegni delle collezioni fiorentine, Ausst. Florenz, Kat. Mailand 1984, S. 151-165 (*Mina Gregori u.a.*).

- ¹⁷ Vgl. *Bernard Berenson*, A possible and an impossible 'Antonello da Messina', in: Three essays in method, Oxford 1927, S. 87-130, bes. S. 101 ff.; *Marilyn Aronberg Lavin*, Giovannino Battista: a study in Renaissance religious symbolism, in: Art Bull., XXXVII, 1955, S. 85-101, bes. S. 97 ff.; *dieselbe*, Giovannino Battista: a supplement, in: Art Bull., XLIII, 1961, S. 319-326; *Ronald G. Kecks*, Madonna und Kind. Das häusliche Andachtsbild im Florenz des 15. Jahrhunderts, Berlin 1988 (= Frankfurter Forschungen zur Kunst, Bd. XV), S. 67 ff.; *Jürg Meyer zur Capellen*, Raffael in Florenz, London/München 1996, S. 50 ff.
- ¹⁸ *Aronberg Lavin*, 1955 (Anm. 17), S. 85, Anm. 5, S. 87, Anm. 13 f.; *dieselbe*, 1961 (Anm. 17), S. 320 f.
- ¹⁹ *Dieselbe*, 1955 (Anm. 17), S. 93.
- ²⁰ *Ebenda*, S. 96, 98; *Berenson*, 1927 (Anm. 17), S. 103.
- ²¹ Leonardos Entwürfe für eine *Anbetung der Hirten* befinden sich in Bayonne, Venedig (meine Abb. 6) und Hamburg; vgl. *Berenson*, 1927 (Anm. 17), S. 103 f.; *Popham* (Anm. 8), Kat.-Nr. 39-41; *Cecil Gould*, Leonardo. The artist and the non-artist, London 1975, S. 75 ff.; *André Chastel*, Le Madonne di Leonardo, XVIII Lettura Vinciana, Florenz 1979, S. 17; *Kenneth Clark*, Leonardo da Vinci, hrsg. von *Martin Kemp*, London 1988, S. 71 f. (ev. für den Auftrag von 1478 eines Altargemäldes in der Kapelle des hl. Bernhard im Palazzo della Signoria); *Martin Clayton*, Studi per Adorazioni, in: Leonardo e Venezia, Ausst. Venedig, Kat. Mailand 1992, S. 188-205, bes. Kat.-Nr. 4-8 (mit Bibliographie); *Michael Wiemers*, Bildform und Werkgenese. Studien zur zeichnerischen Bildvorbereitung in der italienischen Malerei zwischen 1450 und 1490, München/Berlin 1996, S. 277-284.
- ²² Paris, Musée du Louvre, Inv.-Nr. 777. Früher Holz, auf Leinwand übertragen. — Vgl. *Hermann Beenken*, Zur Entstehungsgeschichte der Felsgrottenmadonna in der Londoner National Gallery, in: Fs. für Hans Jantzen, Berlin 1951, S. 132-140; *Ludwig Heinrich Heydenreich*, Leonardo da Vinci, Basel ²1953, S. 35-39; *Freedberg*, S. 51-54; *Carlo Pedretti*, Leonardo. A study in chronology and style, London 1973, S. 55-59; *Martin Kemp*, Leonardo da Vinci. The marvellous works of nature and man, London/Melbourne/Toronto 1981, S. 93-99; *Clark*, 1988 (Anm. 21), S. 90-97 (florentinisch in Konzeption und Ausführung, also vor 1483); *Pierluigi De Vecchi*, La Vergine delle Rocce, in: Leonardo e Milano, hrsg. von *Gian Alberto Dell'Acqua*, Mailand 1982, S. 41-54; *Silvie Béguin*, Léonard de Vinci au Louvre, Paris 1983, S. 72-74; *Jack Wasserman*, Leonardo da Vinci, Köln (1977) ²1983, S. 98; *Cecil Gould*, La Vergine delle Rocce, in: Leonardo. La pittura, hrsg. von *Alessandro Vezzosi*, 2. rev. Aufl. von *Pietro Marani*, Florenz (1977) 1985, S. 56-62; *Joanne Snow Smith*, An iconographic interpretation of Leonardo's Virgin of the Rocks (Louvre), in: Arte lombarda, N.S., LXVII, 1983, S. 134-142; *Timothy Verdon*, Spiritualità rinascimentale nella Vergine delle Rocce: saggio di metodo interpretativo, in: Arte lombarda, N.S., LXXVI/LXXVII, 1986, S. 100-112; *Pietro C. Marani*, Leonardo. Catalogo completo dei dipinti, Florenz 1989, S. 55-58; *derselbe*, Leonardo, Mailand 1994, S. 18 ff.; *Janet Cox-Rearick*, The collection of Francis I: royal treasures, Antwerpen 1995, S. 140-143 (mit Bibliographie).
- ²³ Vgl. *Hannelore Glasser*, Artist's contracts of the Early Renaissance, New York/London 1977, S. 328-343, bes. S. 332 die wesentliche Kontrakt passage vom 25. April 1483: "Item. la tavolla de mezo facta. depenta in piano. la nostra dona. con lo suo fiollo. eli angolli. facta aolio in tucta. perfetione. con quelli doy. profecti vanno depenti piani. con li colori, fini come edicto de sopra." Vgl. dazu die Passage eines Briefes, zu datieren zwischen 1491 (?) -1494 (?) an einen unbekanntenen Empfänger (wahrscheinlich Ludovico il Moro), *ebenda*, S. 345: "uno quadro de una n(ost)ra dona depinta a olio et dui quadri cum dui angeli grandi depinti similiter a olio". — Aus der letzten Passage erhellt, daß die beiden hier genannten Engel mit den beiden musizierenden identisch sein müssen, die zusammen mit der zweiten Fassung der *Felsgrottenmadonna* in der National Gallery in London erhalten sind (vgl. *Wasserman*, 1983 [Anm. 22], S. 96 und Abb. auf S. 97).
- ²⁴ New York, Metropolitan Museum of Art, Inv.-Nr. 17.142.1. Feder über Bleigriffel auf rosa getöntem Papier. — Vgl. *Heinrich Bodmer*, Leonardo, Stuttgart/Berlin 1931, S. 149; *Popham* (Anm. 8), Kat.-Nr. 159; *Kenneth Clark*, The drawings of Leonardo da Vinci in the collection of Her Majesty the Queen at Windsor Castle, 2. ed. rev. with the assistance of *Carlo Pedretti*, London/New York ²1968, Bd. I, Bemerkungen zu Kat.-Nr. 12560 (Vergleich der New Yorker Zeichnungen mit der Skizze einer das Kind anbetenden Madonna in Windsor von ca. 1485); *Gould*, 1975 (Anm. 21), S. 75 f.; *Clark*, 1988 (Anm. 21), S. 93 (dat. 1492-93); *Clayton*, 1992 (Anm. 21), S. 202 f. (dat. 1485 wie *Clark/Pedretti*); *Wiemers* (Anm. 21), S. 284.
- ²⁵ *Glasser* (Anm. 23), S. 345 (in Leonardos und Ambrogio de Predis' Brief von ca. 1491-94 wahrscheinlich an Ludovico il Moro mit der dringenden Bitte um sachkundige Einschätzung des Gemäldes, für das die Auftraggeber nur 25 Dukaten zahlen wollten): "et che dicti scolari no(n) sono in talib(us) experti, et quod cechus no(n) iudicat de colore".
- ²⁶ Vgl. dazu oben Anm. 21 f. (*Clark*, 1988; *Pedretti*, 1973; *Clayton*, 1992). Das interessante Für und Wider zu dieser Ansicht zu erörtern, führte in diesem Zusammenhang zu weit. Auf jeden Fall resultiert aus den oben dargelegten Gründen, daß eine ähnliche Sequenz von Skizzen für die Genese der *Felsgrottenmadonna* anzunehmen ist.
- ²⁷ Zum Gemälde für den Kaiser vgl. *Anonimo Fiorentino*, Il Codice Magliabechiano, hrsg. von *Carl Frey*, Berlin 1892, S. 112, Nr. 3; *Vasari-Milanesi*, Bd. IV, S. 29 (eine *Natività* für den Kaiser); *Heydenreich*, 1953 (Anm. 22),

- S. 200, Nr. 38 (um 1485/90); *Pedretti*, 1973 (Anm. 22), S. 59 f. (von Carducho 1633 in der Sammlung Karls V. erwähnt); *Béguin* (Anm. 22), S. 73 f. (mit Literaturüberblick); *Marani*, 1989 (Anm. 22), S. 55 f. (gute Zusammenfassung des Forschungsstandes). — Zum Gemälde für Matthias Corvinus vgl. *Woldemar von Seidlitz*, Leonardo da Vinci. Der Wendepunkt der Renaissance, hrsg. von *Kurt Zoega von Manteuffel*, Wien 1935, S. 89 (Brief des Moro vom 13. April 1485 an seinen Gesandten in Ungarn).
- ²⁸ Repliken befinden sich heute im Ashmolean Museum in Oxford, Inv.-Nr. A 790, in der Slg. Gallarati Scotti in Mailand (früher Slg. Melzi d'Eril), in den Depositi des Palazzo Pitti (früher der Uffizien) in Florenz, Inv.-Nr. 1335, sowie in der Nationalgalerie in Budapest. — Vgl. *Wilhelm Suida*, Leonardo da Vinci und seine Schule in Mailand, in: Monatshefte für Wiss., 1920, S. 253 (*Tondo Melzi d'Eril*), S. 284 (Uffizien, Slg. Borghese, Budapest); *Emil Möller*, Die Madonna mit den spielenden Kindern aus der Werkstatt Leonardos, in: Zs. für bildende Kunst, LXII, 1929, S. 217-227 (Möller hat Recht, als beste Replik die im Magazin der Uffizien vorzustellen, allerdings stammt sie nicht vom Ende des 18. Jhs. Er vergleicht damit den Tondo des Cesare da Sesto im Besitz der Herzogin Melzi d'Eril sowie ein dem Salai attribuiertes Pasticcio mit einem liegenden Christuskind in Budapest. Der Autor bringt die Konzeption Leonardos mit zwei Briefentwürfen in Verbindung, in denen dieser ankündigt, vor Ostern 1508 mit zwei begonnenen Madonnenbildern für den König von Frankreich bzw. eine von Amboise zu bestimmende Person aus Florenz nach Mailand zurückkehren zu wollen); *derselbe*, Aggiunte e chiarimenti, in: Raccolta vinciana, XIII, 1926-29, S. 63-66 (erster Hinweis auf die Replik Harris); *Wilhelm Suida*, Leonardo und sein Kreis, München 1929, S. 51; *Tancred Borenius*, Leonardo's Madonna with the Children at play, in: Burl. Mag., LVI, 1930, S. 142-147 (hält die schlecht erhaltene Replik Harris für Leonardos Original); *Bodmer* (Anm. 24), S. 78 f.; *Carlo Pedretti*, The Burlington House Cartoon, in: Burl. Mag., CX, 1968, S. 26 (*Madonna mit den spielenden Kindern* zeitgleich mit dem ersten, verlorenen *Annenkarton* von 1501); *A. Pigler*, Katalog der Galerie Alter Meister, Budapest 1968, S. 612; *Pedretti*, 1973 (Anm. 22), S. 105 (Zeichnungen mit Notizen von ca. 1500), S. 110; *Christopher Lloyd*, A catalogue of the earlier Italian paintings in the Ashmolean Museum, Oxford 1977, S. 93-96 (mit Literaturbericht); *Kemp*, 1981 (Anm. 22), S. 218, 279 ff. (vgl. die Ansicht Möllers); *Gigetta Dall'i Regoli*, La preveggenza della Vergine, Pisa 1984, S. 10; *Francesco Moro*, Spunti sulla diffusione di un tema leonardesco tra Italia e Fiandra sino a Lanino, in: I Leonardeschi a Milano, Atti del convegno, Mailand 1991, S. 131; *Carlo Pedretti*, Un gioco di simboli per bambini, in: Achademia Leonardo Vinci, VII, 1994, S. 96 f.; *Marco Carminati*, Cesare da Sesto 1477-1523, Mailand/Rom 1994, S. 16-19 und Anm. 65 (mit Bibliographie); *Paolo Giannattasio* zu Scheda III, in: Ferrando Spagnuolo e altri maestri iberici nell'Italia di Leonardo e Michelangelo, Ausst. Casa Buonarroti, Kat. hrsg. von *Fernando Benito Doménech/Fiorella Sricchia Santoro*, Florenz 1998, S. 204-207 (nach einer Restaurierung des Gemäldes in den Depositi des Palazzo Pitti kann es keinen Zweifel geben, daß sie — entgegen der Ansicht Möllers — aus dem engsten Umkreis Leonardos stammen muß; die Zuschreibung an Fernando Llanos wird mit einem Fragezeichen versehen).
- ²⁹ The J. Paul Getty Museum, Los Angeles, Inv.-Nr. 86.GG.725 r und v, und Windsor, Royal Library, Kat.-Nr. 12539 f.; vgl. *Woldemar von Seidlitz*, Leonardo da Vinci. Der Wendepunkt der Renaissance, Berlin 1909, Bd. I, S. 76 (ca. 1481); *Adolfo Venturi*, Per Leonardo da Vinci, in: L'Arte, XXV, 1922, S. 1-6 (Studien zum Kind der *Hl. Anna Selbdritt*); *Möller*, 1929 (Anm. 28), passim; *Suida*, 1929 (Anm. 28), S. 131 (Studien zur *Hl. Anna Selbdritt*); *v. Seidlitz*, 1935 (Anm. 27), S. 66 (wie 1909); *Clark/Pedretti* (Anm. 24), Kat.-Nr. 12539 (Bezug zur *Madonna del Lago*), Kat.-Nr. 12540 (ca. 1503-1506, Bezug zur *Madonna mit den spielenden Kindern*); *Jack Wasserman*, A re-discovered cartoon by Leonardo da Vinci, in: Burl. Mag., CXII, 1970, S. 198-201 (Skizzen für einen Johannes d.T. mit dem Lamm: zugehörig zu einem verlorenen *Annenkarton* Leonardos, wie ihn Vasari beschrieben habe); *Gigetta Dall'i Regoli*, Leonardo intorno al 1501: il tema del gioco, in: Leonardo dopo Milano. La Madonna dei fusi (1501), Ausst. Vinci, Kat. hrsg. von *Alessandro Vezzosi*, Florenz 1982, S. 27 und Anm. 22 (nimmt an, das Kind auf dem Blatt in Malibu umarme eine Ziege; doch da weder Hörner noch deren Ansätze zu erkennen sind, wird es sich um ein Lamm handeln); *Carlo Pedretti*, Foglio di Weimar, *ebenda*, S. 82-85 und Abb. 110 f. (datiert das Blatt in Weimar durch Notizen auf dem Verso ins Jahr 1500, in dem Leonardo nach Florenz zurückkehrt); *derselbe*, Il foglio di Weimar, in: Leonardo e il Leonardismo a Napoli e a Roma, Ausst. Neapel/Rom 1983-84, Kat. hrsg. von *Alessandro Vezzosi*, einleitende Texte von *Carlo Pedretti*, Florenz 1983, S. 72 f. (ca. 1497-1501); *Pietro C. Marani*, Leonardo e i Leonardeschi a Brera, Florenz 1987, S. 120 f. (ca. 1503-1506); *Carlo Pedretti*, The Getty 'TL-Sheet', in: Achademia Leonardi Vinci, I, 1988, S. 145, 151; *The J. Paul Getty Museum*, Handbook of the collections, Malibu 1991, S. 136 (ca. 1503-1506); *George R. Goldner/Lee Hendrix/Kelly Pask*, European drawings 2, Cat. of the collections, Malibu 1992, S. 64 f., Kat.-Nr. 22 (mit Bibliographie); *Meyer zur Capellen*, 1996 (Anm. 17), S. 184 f.
- ³⁰ Auf Cesare da Sestos Blatt mit Skizzen nach Leonardos *Annenkarton* von 1501 und Raffaels *Madonna Alba* in Windsor, Royal Library, Kat.-Nr. 12563, läßt sich dies vorzüglich verfolgen: auf der kräftiger sich abhebenden Zeichnung in der Ecke rechts unten steigt Christus auf das Lamm wie im *Annenkarton* Leonardos, in der Skizze der Mitte dagegen sitzt Johannes mit seinem Kreuzstab vom Lamm ab, um sich anbetend vor einem (zu ergänzenden) Christusknaben zu verneigen: vgl. *Clark/Pedretti* (Anm. 24), Kat.-Nr. 12563; *Jack*

- Wasserman, The genesis of Raphael's *Alba Madonna*, in: Studies in the history of art, VIII, National Gallery of Art, Washington 1978, S. 40 ff.; *Chastel* (Anm. 21), S. 18 (Zuschreibung der Skizzen an Leonardo); *Carminati* (Anm. 28), S. 62, 289, 311 f.; *Meyer zur Capellen*, 1996 (Anm. 17), S. 235, Anm. 133.
- ³¹ Paris, Musée du Louvre, Inv.-Nr. 785. — Vgl. v. *Seidlitz*, 1935 (Anm. 27), S. 351 (um 1510); *W.R. Valentiner*, The Madonna of the Scales, in: *Gaz. B.-A.*, II, 1957, S. 129-148 (Attribution an Leonardo); *Chastel* (Anm. 21), S. 21 (von 1508?); *Dalli Regoli*, 1982 (Anm. 29), S. 28; *dieselbe*, Il problema dell'autografia nei dipinti di Leonardo, in: *Leonardo e il Leonardismo* (Anm. 29), S. 70; *Béguin* (Anm. 22), S. 94; *Carminati* (Anm. 28), S. 18 und Anm. 66 (mit Bibliographie).
- ³² Zum Tondo der Slg. Gallarati Scotti vgl. oben Anm. 28.
- ³³ Vgl. den Text vom 3. April 1501 und die Erläuterungen bei *Chastel* (Anm. 21), S. 19; *Kemp*, 1981 (Anm. 22), S. 223; *Pedretti*, 1983 (Anm. 29), S. 50; *Béguin* (Anm. 22), S. 77-79; *Kenneth Clark*, La Sant'Anna, in: *Leonardo. La pittura* (Anm. 22), S. 106-112; *Marani*, 1989 (Anm. 22) S. 103-105; *dieselbe*, I dipinti di Leonardo, 1500-1507: per una cronologia, in: *Leonardo, Michelangelo, and Raphael in Renaissance Florence from 1500 to 1508*, Symposium Fiesole 1989, Akten hrsg. von *Serafina Hager*, Washington 1992, S. 1-28; *Martin Clayton*, Studi per Sant'Anna, in: *Leonardo e Venezia*, Ausst. Venedig, Kat. Mailand 1992, S. 242-255; *Clayton*, 1996 (Anm. 8), S. 60 f.; *Meyer zur Capellen*, 1996 (Anm. 17), S. 68 f.
- ³⁴ Vgl. *Suida*, 1929 (Anm. 28), S. 131; *Rainer Michaelis*, Staatliche Museen zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, Dokumentation der Verluste, Bd. I, Gemäldegalerie, Berlin 1995, S. 18, Nr. 230; *Meyer zur Capellen*, 1996 (Anm. 17), S. 69. — Ebenso setzt Raffaels *Hl. Familie mit dem Lamm*, in der sog. Lee-Fassung 1504 datiert, Leonardos *Annenkarton* von 1501 als Vorbild voraus: vgl. *Jürg Meyer zur Capellen*, Raffaels 'Hl. Familie mit dem Lamm', in: *Pantheon*, XLVII, 1989, S. 98-111; *dieselbe*, 1996 (Anm. 17), S. 180-186.
- ³⁵ Vgl. *Carlo Pedretti*, Leonardo, Bologna 1979, S. 35; *dieselbe*, 1982 (Anm. 29), S. 18 und Abb. 21; Skepsis hinsichtlich der Eigenhändigkeit der Zeichnung bei *Martin Kemp* in *Clark*, 1988 (Anm. 21), S. 32 f.; Leonardo da Vinci. The mystery of the Madonna of the Yarnwinder, Ausst. Kat. hrsg. von *Martin Kemp*, Edinburgh 1992, S. 54; *Meyer zur Capellen*, 1996 (Anm. 17), S. 68 f. und Abb. 30.
- ³⁶ *Justi* (Anm. 1), S. 184-195; *Tolnay*, Michelangelo, I, S. 104 f., 162 f. (ca. 1505-1506); *Johannes Wilde*, Michelangelo und Leonardo, in: *Burl. Mag.*, VC, 1953, S. 69 (1504); *Vasari-Barocchi* (Anm. 12), Bd. II, S. 223 f.; *Weinberger* (Anm. 12), S. 105 ff.; *Richard W. Lightbown*, Michelangelo's great Tondo: its origins and setting, in: *Apollo*, LXXXIX, 1969, S. 22-31 (nach *Tondo Pitti*); *Malcolm Easton*, The Taddei Tondo: a frightened Jesus?, in: *Warburg Journal*, XXXII, 1969, S. 391-393; *Kauffmann* (Anm. 12), S. 253 (um 1504); v. *Einem* (Anm. 12), S. 40 (frühester der Tondi); *Baldini* (Anm. 12), S. 93 (ca. 1502); *Hartt* (Anm. 12), S. 86-89 (ca. 1500-1502); *Hibbard* (Anm. 12), S. 70-73 (ca. 1504); *Johannes Wilde*, Michelangelo. Six lectures, Oxford 1978, S. 37-39 (zeitgleich mit dem Schlachtenkarton); *Pope-Hennessy*, Sculpture, III, S. 10 f., 303 (ca. 1503-1504); *Poeschke*, II, S. 81-83 (ca. 1503); *Bellini* (Anm. 12), S. 255 f. (ca. 1502-1506).
- ³⁷ Die Entstehung der Statuengruppe in Brügge zwischen Dezember 1503 und Oktober 1504 resultiert aus den Zahlungen an den Künstler durch die Balducci-Bank in Rom, vgl. *Harold R. Mancusi-Ungaro*, Jr., Michelangelo. The Bruges Madonna and the Piccolomini Altar, New Haven/London 1971, S. 36 f., 160 f., 168f; nach Flandern endgültig verschifft wurde sie im Oktober 1506 (*ebenda*, S. 37-40, 170-175).
- ³⁸ Windsor, Royal Library, Kat.-Nr. 12276 r. — Vgl. *Popham* (Anm. 8), Kat.-Nr. 23; *Clark/Pedretti* (Anm. 24), Kat.-Nr. 12276 r; *Chastel* (Anm. 21), S. 15; *Clark*, 1988 (Anm. 21), S. 67; *Meyer zur Capellen*, 1996 (Anm. 17), S. 204.
- ³⁹ Andrea da Salerno, Madonna mit dem Kind und dem Johannesknaben. Neapel, Museo Nazionale di Capodimonte. — Vgl. *Suida*, 1929 (Anm. 28), Taf. 26, Abb. 39; *Chastel* (Anm. 21), S. 15 f.
- ⁴⁰ Vgl. Leonardo dopo Milano (Anm. 29), passim; Leonardo e il Leonardismo (Anm. 29), S. 54, Abb. VIII und IX (Hauptrepliken), S. 43-69 (mit Bibliographie); Leonardo da Vinci. The Madonna of the Yarnwinder (Anm. 35), S. 11, 40 und Farbtafel 1 (Slg. des Herzogs von Buccleuch), S. 41 u. Farbtafel 2 (New York, Privatslg.); *Carlo Pedretti*, The mysteries of a Leonardo Madonna, mostly unsolved, in: *Achademia Leonardi Vinci*, V, 1992, S. 169-175; *Meyer zur Capellen*, 1996 (Anm. 17), S. 62-65.
- ⁴¹ *Bober/Rubinstein* (Anm. 14), Kat.-Nr. 104.
- ⁴² *Ebenda*, Kat.-Nr. 19 und 19a.
- ⁴³ *Ebenda*, Kat.-Nr. 93.
- ⁴⁴ Vgl. *Elfriede R. Knauer*, Zu Correggios Io und Ganymed, in: *Zs. f. Kgsch.*, XXXIII, 1970, S. 61-67. Die Ara läßt sich allerdings im Inventar der Sammlung Grimani von 1523 nicht identifizieren; vgl. *Marilyn Perry*, Cardinal Domenico Grimani's legacy of ancient art to Venice, in: *Warburg Journal*, XLI, 1978, S. 215-244. Zur Sammlung Grimani siehe weiter *Collezioni di antichità a Venezia nei secoli della Repubblica*, Ausst. Venedig, Kat. hrsg. von *Marino Zorzi*, Rom 1988, S. 26 ff.
- ⁴⁵ *Harold E. Wethey*, The paintings of Titian, London 1975, Bd. III, S. 131 f. Vgl. bei Erwin Panofsky den hübschen Vergleich des Tizian-Gemäldes mit einem antiken Relief, auf dem der Hirte Paris den rhetorischen Künsten Amors erliegt; ob der Maler dies antike Stück gekannt haben könnte, wird nicht erörtert (*Erwin*

- Panofsky, Studies in iconology: Humanistic themes in the art of the Renaissance, New York/Hagerstown/San Francisco/London 1972, S. 165-169, sowie Taf. 66, Abb. 120).
- ⁴⁶ Müntz (Anm. 1), S. 324 f.
- ⁴⁷ Frey, 1964 (Anm. 1), S. 326.
- ⁴⁸ Berenson, 1903 (Anm. 1), Bd. II, Kat.-Nr. 1599 (ca. 1510-16, vermutlich 1514); Popp (Anm. 1), S. 144 f. (Vgl. mit der Jotham/Achaz-Lünette).
- ⁴⁹ Justi (Anm. 1), S. 106 f.; Thode (Anm. 1), Bd. I, S. 116, Bd. III, S. 231.
- ⁵⁰ Bernard Berenson, Andrea di Michelangelo e Antonio Mini, in: L'Arte, XXXVIII, 1935, S. 259; derselbe, Drawings, Bd. I, Appendix XV, bes. S. 361. Die Zeichnungen, die Berenson einem "Andrea di Michelangelo" zugeschrieben hatte, ordneten Frey und Popp zum Teil Antonio Mini zu (vgl. ebenda, S. 357). Mit "Andrea" ist vermutlich Michelangelos Freund Andrea Quaratesi gemeint, den der Künstler im Zeichnen unterrichtete, der aber sicherlich nicht mit unserem Entwurf in Verbindung zu bringen ist; vgl. Tolnay, Corpus (Anm. 1), Bd. I, Kat.-Nr. 96 v, Bd. II, Kat.-Nr. 329 r.
- ⁵¹ Goldscheider (Anm. 1).
- ⁵² Dussler, Michelangelo, Kat.-Nr. 359.
- ⁵³ Hartt (Anm. 1).
- ⁵⁴ Tolnay, 1968 (Anm. 1), und Tolnay, Corpus (Anm. 1).
- ⁵⁵ Ebenda, Bd. I, Kat.-Nr. 17 r, 26 r.
- ⁵⁶ Diese unverständliche Haltung war verantwortlich für eine jahrzehntelange Ablehnung vieler lavierter Blätter, der fein ausgearbeiteten Modelli, die ja Auftraggeber überzeugen sollten, sowie der sogenannten *presentation sheets*; vgl. Michael Hirst, Michelangelo and his drawings, New Haven/London 1988, S. 79-90; Echinger-Maurach, 1991 (Anm. 13), S. 250-253.
- ⁵⁷ Tolnay, Corpus (Anm. 1), Bd. II, Kat.-Nr. 244 r; Wilde, 1953 (Anm. 9), S. 85.
- ⁵⁸ Colalucci u.a. (Anm. 7), Taf. 37/4.
- ⁵⁹ Tolnay, Corpus (Anm. 1), Bd. I, Kat.-Nr. 42 r, 53 r; vgl. Claudia Echinger-Maurach, Zu Michelangelos Skizze für den verlorenen Bronzedavid und zum Beginn der *gran maniera degli ignudi* in seinem Entwurf für den Marmordavid, in: Zs. f. Kgsch., LXI, 1998, S. 332 ff.
- ⁶⁰ Tolnay, Corpus (Anm. 1), Bd. I, Kat.-Nr. 102 r.
- ⁶¹ Ebenda, Kat.-Nr. 154 r.
- ⁶² Paris, Musée du Louvre, Inv.-Nr. 776. Holz. Allgemein datiert ca. 1508-10. — Vgl. Ludwig Heinrich Heydenreich, La Sainte Anne de Léonard de Vinci, in: Gaz. B.-A., X, 1933, S. 205-219 (wieder in: derselbe, Leonardo-Studien, hrsg. von Günter Passavant, München 1988, S. 13-22); Heydenreich, 1953 (Anm. 22), S. 47 f.; Jack Wasserman, The dating and patronage of Leonardo's Burlington House Cartoon, in: Art Bull., LIII, 1971, S. 312-325; Pedretti, 1973 (Anm. 22), S. 103, 110, 129-133; Gould, 1975 (Anm. 21), S. 152-162; Chastel (Anm. 21), S. 19 f.; Kemp, 1981 (Anm. 22), S. 221, 223, 279, 343-346; Wasserman, 1983 (Anm. 22), S. 136-139; Béguin (Anm. 22), S. 77-79; Clark, 1985 (Anm. 33), S. 106-112; derselbe, 1988 (Anm. 21), S. 213-218; Marani, 1989 (Anm. 22), S. 112-114; Clayton, 1992 (Anm. 33), S. 242-255; Cox-Rearick (Anm. 22), S. 154-157 (mit Bibliographie); Clayton, 1996 (Anm. 8), S. 60 f., 132-139; Meyer zur Capellen, 1996 (Anm. 17), S. 68-70.
- ⁶³ Zu dieser dornigen Frage vgl. Freedberg, S. 65; Konrad Oberhuber, Raffaello, Mailand 1982, S. 39 f.; Artur Rosenauer, Die Madonna im Grünen im Wiener Kunsthistorischen Museum, in: Raffaello Sanzio 1483-1520, 1983. Celebrazioni nel V centenario della nascita, Istituto Culturale Italo-Tedesco Merano (Studi Italo-Tedeschi/Deutsch-Italienische Studien, 5), Meran 1985, S. 78 f. David Alan Brown, Raphael, Leonardo, and Perugino: fame and fortune in Florence, in: Leonardo, Michelangelo, and Raphael in Renaissance Florence (Anm. 33), S. 37-41 und Anm. 22, 28; Meyer zur Capellen, 1996 (Anm. 17), S. 70-72, 189.
- ⁶⁴ Michael Hirst, A project of Michelangelo's for the Tomb of Julius II, in: Master Drawings, XIV, 1976, S. 375-382 (ca. 1513); Tolnay, Corpus (Anm. 1), Bd. IV, Kat.-Nr. 489 (große Zweifel hinsichtlich der Attribution, ca. 1513); Frederick Hartt, The evidence for the scaffolding of the Sistine Ceiling, in: Art History, V, 1982, S. 282 (Modello von 1505); Echinger-Maurach, 1991 (Anm. 13), S. 290-293, Anm. 289; Paul Joannides, La chronologie du tombeau de Jules II à propos d'un dessin de Michel-Ange découvert, in: Revue du Louvre, XLI, 1991, S. 33-42; Hirst, 1988 (Anm. 56), S. 82; derselbe, Michel-Ange dessinateur, Ausst. Kat. Paris 1989, S. 26-29; Christoph Luitpold Frommel zu Kat.-Nr. 279, in: The Renaissance from Brunelleschi to Michelangelo. The representation of architecture, hrsg. von Henry A. Millon/Vittorio Magnago Lampugnani, London/Mailand 1994, S. 598 f.
- ⁶⁵ Dominique Cordellier, Fragments de jeunesse: deux feuilles inédites de Michel-Ange au Louvre, in: Revue du Louvre, XLI, 1991, S. 43-55, bes. Abb. 8 und 15.
- ⁶⁶ Vgl. ebenda, Abb. 15. Die winzigen Skizzen für die Brügger Madonna fügen sich als letzte zwischen Entwürfe für die Schlacht von Cascina und für den Apostelzyklus. Den *terminus ante quem* für die Datierung des von Cordellier aus drei Teilstücken im British Museum, in den Uffizien und im Louvre zusammengesetzten Blattes bildet höchst wahrscheinlich die erste Zahlung für die Brügger Madonna an Michelangelo vom Dezember 1503: siehe dazu oben Anm. 37.

- ⁶⁷ Cordellier (Anm. 65), S. 47, Abb. 5 und 6.
- ⁶⁸ Zur Ikonographie des Reliefs und der beiden Personifikationen vgl. *Echinger-Maurach*, 1991 (Anm. 13), S. 290, 292; *Cordellier* (Anm. 65), S. 47; *Frommel* (Anm. 64), S. 599.
- ⁶⁹ Vgl. *Poeschke*, II, S. 84.
- ⁷⁰ *Wilde*, 1953 (Anm. 9), Kat.-Nr. 4 v (überzeugende Datierung um 1503-1504, zeitgleich mit den vorbereiteten Skizzen für die Brügger Madonna); *Tolnay*, *Corpus* (Anm. 1), Bd. I, Kat.-Nr. 48 v.
- ⁷¹ Zu den genauen Daten von Michelangelos Aufhalten in Rom, Florenz und Carrara im Jahr 1505 siehe *Michael Hirst*, Michelangelo in 1505, in: *Burl. Mag.*, CXXXII, 1991, S. 760-766.
- ⁷² Vgl. *Freedberg*, S. 42 (ca. 1504); *Weinberger* (Anm. 12), S. 99 ff. (ca. 1503-1504, vor dem *Tondo Taddei*); *Tolnay*, Michelangelo, I, S. 109-111 (Sommer 1503), 163-168, 264 (vor 1504 statt ca. 1506 wie in Tolnays 1. Ausgabe von 1943); *Wilde*, 1978 (Anm. 36), S. 45-47 (1506 wie die Statue des *Hl. Matthäus*); *Anna Forlani Tempesti*, Raffaello e il Tondo Doni, in: *Scritti in onore di Luigi Grassi*, no. speciale di Prospettiva, 33-36, 1983-84, S. 144-149 (eher 1506 wegen der kurz darauf erfolgten Rezeption in Raffaels *Grablegung Borghese*); *Antonio Natali*, L'antico, le Scritture e l'occasione, ipotesi sul Tondo Doni, in: *Il Tondo Doni di Michelangelo e il suo restauro. Gli Uffizi: studi e ricerche*, 2, Florenz 1984, S. 21-28 (ca. 1507/1508, da Einfluß des Laokoon und Anspielungen auf Geburt und Taufe des ersten Kindes von Agnolo und Maddalena Doni, geb. am 8. September 1507); *Alessandro Cecchi*, Agnolo e Maddalena Doni committenti di Raffaello, in: *Studi su Raffaello* (Atti del congresso internazionale di studi, Urbino/Florenz 1984), hrsg. von *Micaela Sambucco Hamond/Maria Letizia Strocchi*, Urbino 1987, Bd. I, S. 432 (Hochzeit von Agnolo Doni und Maddalena Strozzi am 31. Januar 1504), S. 434 (1506 wie *Tolnay* 1943); *Hirst*, 1989 (Anm. 64), S. 30 (mit guter Begründung 1506); *Mancinelli* (Anm. 12), S. 23, 65 f. (1506?); *Bellini* (Anm. 12), S. 196 (1504-1505); *Meyer zur Capellen*, 1996 (Anm. 17), S. 80-82 (begonnen für die Hochzeit 1504, vollendet erst 1506 wegen des Laokoon-Zitats, vor *Grablegung Baglioni* von 1507).
- ⁷³ Vgl. *Freedberg*, S. 65; *Dussler*, Raphael, S. 76 f.; *Pope-Hennessy* (Anm. 16), S. 193-197; *Oberhuber* (Anm. 63), S. 39 f.; Raffaello a Firenze (Anm. 16), S. 81; *Rosenauer* (Anm. 63), *passim*; *Gigetta Dalli Regoli*, 'Non... da natura, ma per lungo studio': riferimenti, citazioni e rielaborazioni nelle Madonne di Raffaello, in: *Studi su Raffaello* (Anm. 72), S. 422 f.; *Leopold D./Helen S. Ettliger*, Raphael, Oxford 1987, S. 57 f.; *Brown* (Anm. 63), S. 40 f.; *Meyer zur Capellen*, 1996 (Anm. 17), S. 186-192; *John Shearman*, On Raphael's chronology 1503-1508, in: *Der Künstler über sich in seinem Werk. Internationales Symposium der Bibliotheca Hertziana, Rom 1989*, Akten hrsg. von *Matthias Winner*, Weinheim 1992, S. 203.
- ⁷⁴ *Dussler*, Raphael, S. 19; *Jürg Meyer zur Capellen*, Randbemerkungen zu Raffaels 'Madonna di Terranuova', in: *Kunstgeschichte und Gegenwart*, 23 Beiträge für Georg Kauffmann zum 70. Geburtstag (= *Zs. f. Kgsch.*, LVII), 1994, S. 347-356; *Meyer zur Capellen*, 1996 (Anm. 17), S. 177-180 und Abb. 111.
- ⁷⁵ *Freedberg*, S. 66 f.; *Dussler*, Raphael, S. 32; *Pope-Hennessy* (Anm. 16), S. 194-197; *Oberhuber* (Anm. 63), S. 40-42; Raffaello a Firenze (Anm. 16), S. 77-87; *Ettliger* (Anm. 73), S. 53, 57; *Meyer zur Capellen*, 1996 (Anm. 17), S. 197-200 und Abb. 126.
- ⁷⁶ *E. Knab/E. Mitsch/K. Oberhuber/S. Ferino-Pagden*, Raphael. Die Zeichnungen, Stuttgart 1983, Nr. 244; *Meyer zur Capellen*, 1996 (Anm. 17), S. 192-197 und Abb. 121.
- ⁷⁷ *Meyer zur Capellen*, 1996 (Anm. 17), S. 214-217.
- ⁷⁸ *Freedberg*, S. 67 f.; *Dussler*, Raphael, S. 55; *Pope-Hennessy*, (Anm. 16), S. 196-200; *Oberhuber* (Anm. 63), S. 40; Raphael dans les collections françaises (Ausst. Kat.), Paris 1983, S. 81-84 (*Sylvie Béguin*); Raffaello a Firenze (Anm. 16), S. 81; *Ettliger* (Anm. 73), S. 58; *Cox-Rearick* (Anm. 22), S. 179-181; *Meyer zur Capellen*, 1996 (Anm. 17), S. 200-204 (dat. 1507/1508); *Shearman* (Anm. 73), S. 203.
- ⁷⁹ Diese Beobachtung setzt selbstverständlich die immer wieder vorgetragene Beziehung des Puttos zum Kind der Brügger Madonna (Abb. 12) nicht außer Kraft. Die entschiedene Weise, in der der stehende Knabe der *Belle Jardinière* sein rechtes Händchen gegen das Knie der Mutter preßt, erinnert an die Art, wie das Christuskind des *Tondo Taddei* sich gegen den Unterarm der Mutter stützt (Abb. 13).
- ⁸⁰ Vgl. hierzu die schönen Gedanken bei *Kauffmann* (Anm. 12), S. 32-35.
- ⁸¹ *Hauptmann* (Anm. 6), S. 166 sieht mit Michelangelo das Ende der Entwicklung des plastischen Tondo erreicht. Nur vereinzelt finden sich danach noch Belege: vgl. *Poeschke*, II, S. 131 (Rustici); *Kauffmann* (Anm. 12), Abb. 202 (Pontorno).
- ⁸² *William E. Wallace*, Michelangelo in and out of Florence between 1500 and 1508, in: *Leonardo, Michelangelo and Raphael in Renaissance Florence* (Anm. 33), S. 68 f. Die Madonna des *Tondo Pitti* ließ Luisig Sohn Niccolò Guicciardini in einem Brief vom 16.1.1531 nicht unerwähnt, nachdem sein Vater den Tondo aus dem Besitz des Fra Miniato Pitti erworben hatte: "non è finita ... pur il viso è quasi finito e bello assai"; vgl. die Dokumente bei *Randolph Starn*, Francesco Guicciardini and his brothers, in: *Renaissance studies in honor of Hans Baron*, hrsg. von *Anthony Molho/John Tedeschi*, Florenz 1971, S. 434 und Anm. 84. Zu Taddeo Taddei als Auftraggeber vgl. zuletzt *Meyer zur Capellen* (Anm. 17), S. 38.
- ⁸³ *Poeschke*, I, S. 117 und Abb. 130.

- ⁸⁴ Vgl. *Kecks* (Anm. 17), S. 26-29.
- ⁸⁵ Vgl. *Hauptmann* (Anm. 6), Taf. XIII, XVI (Terracotten), Taf. XIX-XXXI (Gemälde), Taf. XI f. (autonome Steinreliefs der Frührenaissance).
- ⁸⁶ *Kauffmann* (Anm. 12), S. 31; zur Kontroverse um die Herkunft des Tondo vgl. *Kecks* (Anm. 17), S. 43-50.
- ⁸⁷ Zur Ausstattung eines solchen Raumes im Haus des Pier Francesco Borgherini mit Möbeln von der Hand des Baccio d'Agnolo und Malereien von Andrea del Sarto, Pontormo, Bacchiacca und Granacci vgl. *Vasari-Milanesi*, Bd. V, S. 26 f. Als Giovanbattista della Palla während des Exils der Medici den Schmuck dieses Zimmers als Geschenk für Franz I. entführen wollte, setzte sich Pierfrancescos Gattin mit einer flammenden Rede erfolgreich zur Wehr; vgl. *Vasari-Milanesi*, Bd. VI, S. 262 f.; *Cox-Rearick* (Anm. 22), S. 86; *L'officina della maniera. Varietà e fierezza nell'arte fiorentina del Cinquecento fra le due repubbliche 1494-1530*, Ausst. Florenz 1996-97, Kat. hrsg. von *Alessandro Cecchi/Antonio Natali*, Venedig 1996, S. 248-253 (*Roberta Bartoli*).
- ⁸⁸ Vgl. *Echinger-Maurach*, 1991 (Anm. 13), S. 204.
- ⁸⁹ Aus *Kecks'* umfangreichen Studien resultiert, daß eine reguläre Auftragsvergabe wie bei Altargemälden beim Hausandachtsbild keineswegs immer üblich war (*derselbe* [Anm. 17], S. 18-22); zur Anfertigung auf Vorrat vgl. *ebenda*, S. 149 f.
- ⁹⁰ *Poeschke*, II, S. 31, 81-83.
- ⁹¹ *Ebenda*, Kat.-Nr. und Abb. 17-19, 26 f., 50 f., 66-88. Zum Nonfinito im Werk Michelangelos, besonders auch in Bezug auf die Skulpturen der Medici-Kapelle, vgl. *Georg Kauffmanns* erhellende Bemerkungen in seinem Vortrag von 1970: Michelangelo und das Problem der Säkularisation, in: Rheinisch-Westfälische Akademie der Wissenschaften, Vorträge G 181, Opladen 1972, passim. Vgl. weiter *Echinger-Maurach*, 1991 (Anm. 13), S. 81-84 und Anm. 391 (mit Bibliographie); *Poeschke*, II, S. 23 ff., bes. 31 f.
- ⁹² *Poeschke*, II, Kat.-Nr. und Abb. 96-99.
- ⁹³ Vgl. *John Larson*, The cleaning of Michelangelo's Taddei tondo, in: *Burl. Mag.*, CXXXIII, 1991, S. 844-846: Der Bildhauer ist am Londoner Tondo mit seinem Meißel so tief in den Grund des Marmors eingedrungen, daß der Boden kurz vor dem Reißen war.
- ⁹⁴ Vgl. *Echinger-Maurach*, 1998 (Anm. 59), S. 304, 323.
- ⁹⁵ Vgl. *Poeschke*, II, Kat.-Nr. und Abb. 20-25.
- ⁹⁶ *Jack Wasserman*, Michelangelo's Virgin and Child with St Anne at Oxford, in: *Burl. Mag.*, CXI, 1969, S. 125 f.
- ⁹⁷ Zu den Werken, die beim Tode Leonardos immer noch in seinem Besitz waren, vgl. zuletzt *Cox-Rearick* (Anm. 22), S. 137-139.
- ⁹⁸ Vgl. *Wallace* (Anm. 82), S. 68.
- ⁹⁹ Wie schnell auch unter solch ehrenvollen Bedingungen Michelangelos Geduld erschöpft war, wenn man seinen Stolz verletzte, zeigt seine Flucht aus Rom im Frühjahr 1506; vgl. *Echinger-Maurach*, 1991 (Anm. 13), S. 147, 294 f.; *Il carteggio di Michelangelo*, posthume Ausgabe von *Giovanni Poggi*, hrsg. von *Paola Barocchi/Renzo Ristori*, Florenz 1965-1983, Bd. IV, S. 153 f.
- ¹⁰⁰ *Stendhal*, *Histoire de la peinture en Italie*, hrsg. von *V. del Litto*, Paris 1980, Bd. II, S. 254.

RIASSUNTO

Tra i disegni di Michelangelo che ancora attendono un'analisi attenta, un bozzetto per una *Madonna col Bambino e san Giovannino* discusso appena dalla critica offre l'occasione di studiare nei suoi aspetti specifici lo sviluppo del motivo del *Tondo Pitti*. Michelangelo si rivolge qui ad un tema che Leonardo da Vinci ha cercato con successo di formulare in numerosi schizzi e dipinti in modo sempre nuovo, ovvero il sopraggiungere al gruppo della madre col Bambino del piccolo san Giovanni Battista, che da un lato prefigura con svariati attributi la Passione del Cristo, ed esprime dall'altro col suo reverente avvicinarsi una speranza che tocca lo spettatore stesso del quadro. Un soggetto che vede raccolti insieme la giovane donna con i due bambini in un insieme pieno di movimento e di grazia, e in cui la consapevolezza del futuro destino di Gesù vela l'intimità della scena, apriva agli artisti dell'età nuova una messe di possibilità. Leonardo, nei suoi bozzetti del 1478 circa per una *Adorazione dei pastori* e per una *Madonna dell'Umiltà con Giovanni Battista* (Windsor), e nei suoi schizzi, leggermente posteriori, per una *Madonna con Bambino e san Giovannino* a New York — che da un lato preparavano la *Vergine delle Rocce*, e dall'altro andavano a confluire nella composizione della *Madonna con il Bambino e san Giovannino che giocano* —, era giunto a soluzioni magistrali, che furono di sprone nei confronti di Michelangelo a formulare il tema in marmo. Per chi giunga dopo, certo è più arduo. Ciò che Michelangelo ha introdotto di nuovo nella composizione è stato in primo luogo di circoscrivere la triade in un cerchio, e in secondo luogo, sia nello schizzo del Louvre che nel *Tondo Pitti*, di far comparire il san Giovannino da dietro alla Madonna, un motivo che l'artista aveva probabilmente scoperto su sculture dell'antichità. Tiziano doveva poi seguirlo in questo.

La datazione del disegno di Parigi, collocato fino ad oggi negli anni venti del Cinquecento o nel periodo della volta della Sistina, offre inoltre nuove informazioni sul controverso periodo di composizione del *Tondo Pitti*. I legami stilistici dello schizzo e del tondo nel Bargello con figure dal primo modello di New York per la tomba di Giulio II, che sulla base di recentissime scoperte va datata con certezza ancora maggiore al 1505, sono così stretti che tutte e tre le opere certamente risalgono a questo periodo. Se Raffaello abbia studiato a fondo non solo il *Tondo Taddei*, ma anche il *Tondo Pitti*, non è stato fino a questo momento oggetto di ricerca. Il giovane pittore, tuttavia, a partire dalla *Madonna del Prato*, datata 1505-1506, fino alla *Madonna della Seggiola*, si è confrontato sempre con la *Sant'Anna metterza* di Leonardo e con il *Tondo Pitti* di Michelangelo. Anche la cronologia relativa rafforza quindi una datazione della scultura del Bargello posteriore al *Tondo Taddei*, ovvero al 1504/1505. La ricerca si conclude con alcune riflessioni sul nonfinito di entrambi i tondi di Michelangelo: solo committenti privati erano probabilmente disposti, a una data così precoce, ad accettare opere condotte in modo così sperimentale.

Bildnachweis:

Réunion des Musées Nationaux, Paris: Abb. 1, 8, 20, 23. - Fotoarchiv Hirmer, München: Abb. 2, 12. - Soprintendenza, Florenz: Abb. 3. - Graphische Sammlung Albertina, Wien: Abb. 4. - Alinari (Anderson, Brogi), Florenz: Abb. 5, 9, 15. - Soprintendenza, Venedig: Abb. 6. - Metropolitan Museum of Art, New York: Abb. 7, 19. - The J. Paul Getty Museum, Los Angeles: Abb. 10. - Staatliche Museen zu Berlin - Preussischer Kulturbesitz, Gemäldegalerie (Jörg P. Anders): Abb. 11. - Royal Academy, London: Abb. 13. - Royal Library, Windsor: Abb. 14, 22. - ICCD, Rom: Abb. 16. - Tolnay, *Corpus* (Anm. 1), Bd. II, Kat.-Nr. 244 r: Abb. 17. - Michelangelo, *La Cappella Sistina* (Anm. 7), Taf. 27/3: Abb. 18. - Kunsthistorisches Museum, Wien: Abb. 21.