

Über die Entstehungszeit eines Studienblatts von Michelangelo.*

Von Georg Gronau.

Unter den Zeichnungen, die mit größerer oder geringerer Wahrscheinlichkeit auf die Madonnenstatue in der Neuen Sakristei von S. Lorenzo bezogen werden, nimmt ein Studienblatt in der Albertina (Thode 526, Abb. 1) die erste Stelle ein. Sind auch der Verschiedenheiten zwischen Zeichnung und Marmor nicht wenige, so daß sich der Zusammenhang zwischen beiden bei sorgfältigerer Betrachtung immer mehr zu lockern scheint, so ist andererseits schon in der Studie ein entscheidendes Hauptmotiv der Figur vorhanden: das Kind sitzt rittlings auf dem Knie der Mutter und wirft sich im Suchen nach der mütterlichen Nährquelle mit dem Oberkörper herum. Gewaltamer, mit ungleich gestrafterer Energie kindlichen Willens in der Statue, aber zweifellos schon in der Studie als wesentliches Motiv vorhanden.

Es ist daher völlig verständlich, daß das Wiener Blatt in der Literatur mehrfach als vorbereitende Studie zur Medici-Madonna angesprochen worden ist. So sagt Springer¹ kurz: „das Naturstudium zur Madonna bewahrt die Wiener Albertina“; ebenso bezeichnen Wickhoff² und Meder³ das Blatt als Entwurf bzw. als Studie zu jenem Werk. Eine genauere Datierung des Blattes ist von keinem der Genannten versucht worden, so daß man

* Die nachfolgenden Betrachtungen wurden einmal vor einer Reihe von Jahren in einem Vortrag im Florentiner Institut dargelegt. Ein kurzer Bericht darüber in Kunstchronik vom 16. März 1906, Spalte 286. — Im Text sind hinter jeder Zeichnung, die besprochen wird, in Klammern die Nummern von Thode (Kritische Untersuchungen, III. Band, 1913; hier alle sonstigen Hinweise enthalten) und von Freys leider nicht abgeschlossenen Korpus der M. A. Zeichnungen angeführt.

¹ Raphael und Michelangelo² II, 246.

² Jahrb. d. A. H. Kaiserhauses XIII, 1892; Sc. Romana Nr. 152.

³ Albertina-Zeichnungen Nr. 360, Text.

annehmen darf, sie haben die Zeit der plastischen Gestaltung des Werkes auch für die ungefähre Entstehungszeit des Blattes angesehen.

Einen Versuch, diese genauer zu bestimmen, bietet zuerst B. Berenson in seinem Monumentalwerk über die Florentiner Zeichnungen.¹ Das Datum, heißt es, sei schwer zu bestimmen. Hätte man keinen anderen Anhaltspunkt, als die Figur auf der Rückseite (von der gleich die Rede sein wird), so würde man das Blatt 1504 oder früher ansetzen. Die Madonna gibt keinen festen Terminus, es sei denn die Zeichnungsart des Kopfes, für die Verfasser als einzige Parallele eine Zeichnung zu dem Christus in der Minerva (London, Sammlung Heseltine; Thode 372, Frey 36/7) anführt. Diese Zeichnung stammt aus dem Anfang des Jahres 1514; Berenson möchte die Albertinazeichnung keinesfalls später ansetzen. Das Motiv sei zwar eng verwandt der Statue von S. Lorenzo, könne jedoch unmöglich im Hinblick auf dieses Werk gezeichnet sein. „Es war offenbar eine Idee, welche Michelangelo jahrelang verfolgte, die er aber nur einmal, als er die Mitte seiner Laufbahn schon überschritten hatte, in der Gruppe von S. Lorenzo ausgeführt zu haben scheint.“ Thode, indem er nur eines von den oben (verkürzt) wiedergegebenen Argumenten sich zu eigen macht, bemerkt, es sei beachtenswert, daß das Blatt offenbar schon 1504 entstanden sei, da auf der Rückseite sich die Studie eines Mannes für den Karton befinde. „Michelangelo hat also ältere Studien vorgenommen und sie für die Medici-Madonna verwertet.“²

Mir scheint, es liegt hier ein Fall vor, der aus mehr als einem Grunde Beachtung verdient. Ist die ältere Annahme richtig, wonach etwa gleichzeitige Entstehung von Studie und Figur anzunehmen ist, so darf man freilich nicht von einem interessanten Problem sprechen. Anders wenn ein längerer Zeitabstand zwischen beiden erweisbar ist: dann hätte man hier ein Beispiel dafür, daß gewisse plastische Probleme den Meister beschäftigt haben, ohne daß ein besonderer Anlaß, ein direkter Auftrag, seine Gestaltungskraft in Bewegung setzte; ein Einblick täte sich auf in die Welt des zwecklosen Künstlerschaffens, dem so oft die glücklichsten und fruchtbarsten Ideen angehören, mögen auch viele von ihnen nie die greifbare Gestalt des vollendeten Werkes angenommen haben. Endlich wird hier eine grundsätzlich wichtige Frage der Kunstkritik, soweit sie sich mit Meisterzeichnungen beschäftigt, berührt: wie weit ist diese in der Lage, auf Grund welcher Kriterien kann sie die Entstehungszeit von Zeichnungen festlegen? Es wird sich empfehlen, von dieser Frage den Ausgang zu nehmen.

¹ Bd. II, Nr. 1603.

² M. A., Kritische Untersuchungen I. Band, S. 489, Nr. LIV.



Abb. 1. Madonnenstudie (Motiv der Medici-Madonna)
Wien, Albertina.

An sich liegt der Schluß am nächsten, daß eine Zeichnung, die sich unzweifelhaft auf ein vorhandenes (oder nachweisbares) Werk bezieht, auch im zeitlichen Zusammenhang mit diesem entstanden sein muß. Dieser einfachste Fall trifft auch auf die überwiegende Zahl aller vorbereitenden Studien zu; so gut wie immer dann, wenn eine Studie bestimmte, in einem vorhandenen Werk vorkommende Probleme — der Bewegung, der Form usw. — behandelt. Hier hat der Künstler während der Ausgestaltung seines Werkes sich selbst Rechenschaft über gewisse Fragen und Zweifel geben wollen; deshalb studiert er hier eine Gruppe, dort eine einzelne Figur, ein Detail des Körpers, des Gewandes, irgendeinen Naturausschnitt. In all diesen Fällen ist die



Abb. 2. Studien zum Haman.
London, Brit. Museum.

Frage der Datierung in dem Augenblick gelöst, in welchem die Beziehung auf ein gegebenes Werk sicher erkannt ist; denn nur damals hatte der Künstler ein wirkliches, unmittelbares Interesse an eben dieser Fragestellung.

Anders liegt es bei Entwürfen so allgemeiner Art, wie es etwa eine Madonna ist, ein Thema, das jeden Augenblick gestellt worden ist und durch Jahrhunderte die Phantasie der Künstler dauernd beschäftigt hat. Aber man darf die Grenzen nicht zu eng ziehen; viele selbst komplizierte Themata können gelegentlich die Phantasie eines Künstlers gänzlich ausfüllen, in Kompositionsentwürfen eine erste Fixierung finden, der eine festere Gestaltung in bleibender Form zunächst nicht folgt: aus irgendeinem inneren oder äußeren Grund wird das gleiche Thema nach Jahren hervorgeholt, um nun erst die endgültige Gestaltung zu finden. Längst zurückliegende Entwürfe gewinnen damit für den Schaffenden unerwartete Aktualität.

Hier gibt es für den Kritiker nur eine Möglichkeit: mit Hilfe graphisch-morphologischer Detailuntersuchung an die Aufgabe heranzutreten. Das ist natürlich nur dann möglich, wenn von einem gegebenen Künstler ein genügend großes Studienmaterial erhalten ist.

Gerade in dieser Hinsicht nun erscheint die Wiener Madonnenstudie interessant genug. Sie zeigt einen sehr prägnanten Duktus der Feder, die Spur des raschen Arbeitens, bei dem der Künstlerwillen auf das formale Problem im ganzen eingestellt war, das Detail an sich aber wenig berücksichtigt wurde. Wir dürfen annehmen, daß Michelangelo sich hier in einer abkürzenden Darstellungsweise bewegte, wie sie damals in seiner Gewohnheit lag — ebenso wie jeder Mensch beim Schreiben zu einer bestimmten Zeit seines Lebens die Buchstaben anders formt, als ihm dies in andern Epochen geläufig ist.

Daß es sich hier tatsächlich um solche Gleichgültigkeit gegen das Detail um des Gesamtmotivs willen handelt, lehrt ein Vergleich mit der Rückseite (Alb. Publ. Nr. 419). Hier ist ein Jünglingsakt, vom Rücken gesehen, mit jener sorgfältigen Einstellung auf die Form und den Bau wiedergegeben, wie sie durch eine größere Zahl von Zeichnungen, besonders aus den Anfängen von Michelangelos Laufbahn bekannt ist — Zeichnungen, von denen ein gewisser Teil sich mit Bestimmtheit auf Figuren in dem Karton der badenden Soldaten beziehen läßt.

Vorder- und Rückseite erscheinen dadurch in einem so völlig abweichenden zeichnerischen Stil, daß der erste Eindruck beim Vergleichen zu dem Urteil führt, beide könnten schwerlich gleichzeitig entstanden sein. Nichts hindert an sich die Annahme, daß der Meister nach Jahren auf die Rückseite eines Studienblattes einen zweiten Entwurf gezeichnet

habe; gerade bei Michelangelo ist es nicht schwer, Beispiele dafür zu beschaffen, wie es ja denn selbst gelegentlich vorkommt, daß Vorder- und Rückseite desselben Blattes sogar von verschiedenen Händen herühren.¹ Aber geht man davon aus, daß die Verschiedenheit der Problemstellung auch zu einer veränderten Technik führen wird, so ist von hier aus allein kein sicherer Schluß auf die Datierung zu gewinnen. Besitzt Thodes Annahme, die Madonnenstudie sei wegen der Beziehung der Rückseite auf den Karton schon 1504 entstanden, keine zwingende Beweiskraft — um so weniger als diese Beziehung durchaus nicht gesichert ist —, so läßt sich andererseits die Möglichkeit dieses Schlusses nicht ablehnen.

So bleibt denn die einzige Handhabe, um in der Frage der Datierung der Studie weiterzukommen, das Eingehen auf das zeichnerische und formale Detail. Der Hinweis Berensons auf eine Studie der Sammlung Heseltine zum Christus der Minerva führt auf das Jahr 1514, wie bereits angeführt. Eine andere Besonderheit der Formgebung aber setzt unser Blatt mit mehreren früher entstandenen Studienblättern in engste Beziehung. Die Art, wie die Füße der Madonna, namentlich der rechte, behandelt sind, verdient sorgfältige Beachtung. Neben einer bei Michelangelo häufigen Gewohnheit, daß die große Zehe durch tiefe Klüftung von den übrigen Zehen geschieden ist, zeigt der rechte Fuß eine höchst eigentümliche Form: die Zehen sind krampfartig verbogen; sie gleichen mehr Vogelkrallen, als menschlicher Bildung. Die gleiche Eigentümlichkeit läßt sich nun zunächst an zwei Zeichnungen beobachten, die datierbar sind, da sie sich beide auf die Gestalt des „Haman“ an der sixtinischen Decke beziehen. Besonders auffällig ist die besondere, eben charakterisierte Stilisierung der Form auf einem Blatt im British Museum (Thode 297, Frey 281, Abb. 2), deren rapide Zeichnungsweise Thode mit den Worten „in zittrigen Zügen leicht hingekritzelt“ zu umschreiben versucht. Vergleicht man das eine Detail, auf das unsere Aufmerksamkeit eingestellt ist, so wird man durch die enge Verwandtschaft der Formanschauung, die sich hier kundtut, überrascht sein; auch Hamans einer Fuß, der linke, zeigt jene vogelkrallenartige Bildung. Auch sonst sind gewisse Übereinstimmungen des Duktus vorhanden: wie bei der Studie links das Auge in Abbeviatur behandelt ist, läßt sich einigermaßen mit dem Zusammenziehen von Auge und Backe des Kindes zu einer Linie vergleichen, während das Auge des zusammensinkenden Haman auf der zweiten Studie rechts eine gewisse Verwandtschaft mit der Behandlung desselben Organs bei der Madonna aufweist.

¹ Wie etwa die Rückseite von Michelangelos Sibyllenstudie im British Museum (Thode 334) eine Komposition von völlig anderer Hand zeigt (Frey 242/3).



Abb. 3. Studie zum Haman.
Paris, Louvre.

Die zweite Studie, ebenfalls mit der Feder entworfen, für die gleiche Figur, im Louvre (Thode 498, Frey 64, Abb. 3) ist weniger flüchtig gemacht, mit etwas stärkerer Einstellung des Interesses auf die Einzelform; daher sind die Füße auch nicht so nachlässig im Detail, wie wir es eben gefunden haben. Trotzdem bietet der linke Fuß des Haman auch hier ein weiteres Beispiel für dieselbe Vorstellungsform; auch er ist krampfhaft in der Zehenbildung, erinnert eher an ein tierisches, als an ein menschliches Organ.

Daß die beiden Studien zur Figur des Haman in gleiche Zeit fallen, wird niemand bezweifeln; daß es die Zeit ist, wo die Be-



Abb. 4. Studie zu einem David. Paris, Louvre.

schäftigung mit dem Gestaltenkreis der Decke den Künstler ausfüllte, darf als sicher gelten; wir besitzen hier also einen festen Terminus. Erscheint

die Übereinstimmung von Technik und Formauffassung mit der Madonnenstudie genügend groß, so wäre damit auch für diese die Möglichkeit näherer Datierung gewonnen.

Nun ist das besprochene Louvreblatt auch auf der Rückseite vom Künstler benutzt worden, der hier eine frontal gesehene Studie zu einem nackten Jüngling hingezeichnet hat (Frey 88). Thode (a. a. O.) bemerkt sehr richtig, der Akt zeige „die sorgfältige Art der Modellierung, wie die Aktstudien für den Karton der Schlacht“ und kommt daher zu dem Schluß, die andere Seite — die Studie zum Haman — sei erst „einige Jahre später auf das Blatt gesetzt worden“, wobei er sich auf die flottere Behandlung dort beruft. Meines Erachtens liegt hier der Fall identisch wie bei der Albertinazeichnung; die Behandlung von Vorder- und Rückseite zeigen deshalb Verschiedenheiten, weil es dem Künstler das eine Mal auf schnelle Fixierung, das andere Mal auf sorgfältigste Durchzeichnung der Form ankam. Jedenfalls aber ist gerade das Louvreblatt im Hinblick auf die Wiener Zeichnung besonders beachtenswert, weil Haman und Madonna einerseits, der Rücken- und der Faceakt andererseits sich als eng verwandt erweisen. Das heißt: hat Thode recht, wenn er Vorder- und Rückseite des Louvreblattes zeitlich auseinanderrückt (was unseres Erachtens nicht nötig, wenn auch möglich ist), so hat dasselbe Argument für das Wiener Blatt zu gelten, und aus dem Umstand, daß hier die andere Seite mit dem Gestaltenkreis des Kartons in Beziehung gesetzt werden kann, ist an sich für die Datierung des Madonnenentwurfs nichts gewonnen.

Aber ein weiteres Blatt, auf dem jene Besonderheit der Form, die krallenartige Wiedergabe der Zehen, zu beobachten ist, scheint alle Schlüsse, die daraus gezogen werden können, ungültig zu machen. Es gibt im Louvre einen Entwurf mit der Feder für einen David (Thode 474, Frey 24, Abb. 4), den zuerst Reiset auf die verschollene, ursprünglich für den Marschall de Gié bestimmte Bronzefigur bezogen hat, worin ihm, soweit ich sehe, alle späteren Forscher gefolgt sind.¹ Eine bedeutende Stütze hat diese Beziehung durch den Nachweis der kleinen Bronze des Amsterdamer Museums gewonnen, deren Kenntnis man Pit verdankt.² Auch diese Louvrezeichnung läßt sich wegen der raschen Zeichnungsart mit dem Madonnenentwurf und den Hamanblättern vergleichen; ohne völlige Übereinstimmung darf man doch von einer Verwandtschaft des Duktus sprechen; vor allem zeigt hier der rechte, auf das Haupt Goliaths aufgestützte Fuß wiederum eine analoge Bildung. Dieses Louvreblatt wird nach der Entstehungsgeschichte

¹ Berenson Nr. 1585 und Bd. I, S. 170.

² Vier treffliche Abbildungen der Statuette im VI. Heft der Kunsthistorischen Gesellschaft für Photographische Publikationen (1900), T. 7 u. 8.

der Statue, auf die es bezogen wird, ungefähr auf die Zeit zwischen 1501 und 1502 datiert werden müssen. Es zeigt gleichfalls Figuren auf der Rückseite (Frey 25); abermals Jünglingsakte in der gleichen sorgfältigen, die Körperform mit einem Netzwerk von Schraffierungen herausarbeitenden Zeichenweise, die für die Gruppe der Akte typisch ist. Jedoch läßt sich keiner mit Bestimmtheit auf eine Gestalt des Schlachtenkartons, die Hauptfigur des Blattes hingegen auf den grabenden Noah der sixtinischen Decke beziehen, und zwar mit so großer Wahrscheinlichkeit, daß man die Zugehörigkeit nur gegen zwingende Gründe aufzugeben sich entschließen mag. Frey hat solche Gründe vorgebracht, ohne zu überzeugen; schon das an sich sehr seltene Motiv macht den Zusammenhang wahrscheinlich; die Abweichungen zwischen Entwurf und Ausführung sind nicht größer, als es in zahlreichen anderen Fällen — man vergleiche etwa die besprochenen Haman-Studien mit der ausgeführten Figur — unbeanstandet hingenommen wird. Unter Hinweis auf die Technik schlägt Frey für die Rückseite die Datierung 1501—1504/5 vor, was Thode für „möglich, aber nicht ganz gewiß“ hält.

Ist die Beziehung der Louvrezeichnung auf den Bronzedavid gesichert? Man muß sagen: mindestens so weit, daß ein Zusammenhang mit der Komposition, von der die Amsterdamer Kleinbronze eine gute Vorstellung gibt, angenommen werden muß. Andererseits ist der Duktus der Zeichnung für diese frühe Zeit erstaunlich; sie weicht in dieser Hinsicht von allen Blättern ab, für die eine Datierung in die Anfänge des Meisters sich annehmen läßt. Ich zweifle nicht, daß ohne jene Beziehung auf die Bronzestatue jeder der Forscher, die sich mit Michelangelos Zeichnungen beschäftigt haben, eine nicht unwesentlich spätere Datierung in Vorschlag gebracht haben würde. Aus diesem Grunde sehe ich mich veranlaßt, die Frage zur Diskussion zu stellen, ob nicht entgegen der äußeren Wahrscheinlichkeit die innere nötigt, eine Revision der bisherigen Annahme vorzunehmen; in diesem Zusammenhang mag ein Hinweis darauf, daß das Davidproblem auch bei der Vorbereitung der Deckenentwürfe ihn von neuem beschäftigte, nicht völlig müßig erscheinen.

Noch eins scheint mir bei der Beurteilung dieser Studienblätter von Bedeutung. Wiederholt wurde eine Diskrepanz von Vorder- und Rückseite hervorgehoben, wiederholt bemerkt, daß Aktfiguren vorkämen im Charakter der Studien, die dem Karton voraufgingen; eben dies ist für mehrere Forscher ein Beweggrund, wenigstens diese Studien um das Jahr 1504 zu datieren. Ich halte den Schluß nicht für zwingend. Man muß sich erinnern, daß gerade die ersten Darstellungen an der Decke, mit denen nach übereinstimmender Ansicht Michelangelo seine Arbeit begann, ihn vor verwandte Probleme stellten. Wieder galt es eine große

Zahl von Akten in verschiedensten, vielfach sehr komplizierten Stellungen zu vereinigen: sowohl im Opfer Noahs, als in der Sintflut, als in der Trunkenheit Noahs finden sie sich. Ist es unwahrscheinlich, daß er 1508, als diese Gestalten ihn umdrängten und in seinem Inneren Form gewannen, auf jene Art, sich zeichnerisch Rechenschaft zu geben, zurückgriff, die er vier Jahre zuvor bei einer ähnlichen Aufgabe ausgebildet hatte?

Nach meinen Ausführungen halte ich es daher für wahrscheinlich, daß die Entstehungszeit der Madonnenstudie in der Albertina einschließlich der Rückseite in jene Epoche fällt, als Michelangelos Tätigkeit den Entwürfen für die Sixtinische Decke zugewandt war. Da die Hamandarstellung zu jenem Teil der Decke gehört, der erst nach dem 14. August 1511 ausgeführt wurde, so ergäbe dies das Jahr 1512 als obere Grenze. Notwendig ist ein solches Hinausschieben nicht: die erst später ausgeführten Teile werden die Phantasie des Meisters auch bereits in früheren Stadien, als er das ganze Schema seiner Kompositionen überdachte, beschäftigt haben. Der von Berenson gegebene Hinweis auf den Entwurf für den Christus der Minerva könnte diesen Terminus noch etwas weiter, bis zum Jahre 1514, hinausrücken, aber Formvorstellung und Duktus jener Zeichnung lassen eher an die frühere, als an die spätere Entstehungszeit denken.

Unter allen Umständen, selbst wenn wir die Möglichkeit so weit spannen, daß hier das Jahr 1501 (Beschäftigung mit dem Bronzedavid), dort 1514 (Christuszeichnung) als äußerste Grenzen angenommen werden, ist der Beweis zwingend, daß der Madonnenentwurf jener Beschäftigung mit dem Thema, die schließlich in der Statue von San Lorenzo bleibende Form gewann, um geraume Zeit voraufgegangen ist¹ — ein nicht unwesentliches Beispiel mehr des zwecklos schaffenden künstlerischen Gestaltungsdranges. Ein weiteres Zeugnis seiner Beschäftigung mit dem Problem ist in der großartigen Studie im British Museum (Thode 341, Frey 270) erhalten; gewiß später entstanden als der Albertinaentwurf, das beweist die zum Großartigen gesteigerte Form; darum aber doch gewiß nicht, wie Frey es wollte, aus dem Zusammenhang mit der San Lorenzo-Statue zu reißen. Das eine hauptsächliche Motiv des Kindes, das auf dem Knie der Mutter sitzend sich herumwirft, ist auch hier, wie auf der Wiener Zeichnung, zu finden; die Abweichung, daß es auf dem rechten Knie sitzt, bedeutet wenig und mag durch Rücksichtnahme auf die klarere Sichtbarmachung des Motivs in der Nische, für welche die Figur zuerst vorgesehen war, ihre Erklärung finden. Wie stark dieses eminent plastische

¹ Ein ähnliches Resultat deutet Berenson Bd. II, S. 86, Nr. 1493 kurz an.

Motiv Michelangelo immer wieder beschäftigte, geht aus einigen Entwürfen¹ hervor; auch das Marmortondo in der Londoner Akademiesammlung bietet eine Variante dafür.

Bei der intensiveren Beschäftigung mit dem Thema, wie sie die Tätigkeit an den Wandgräbern erforderte, scheint Michelangelo vorübergehend diesen Gedanken aufgegeben zu haben; hier schwebte ihm einige Zeit offenbar jenes andere Motiv, das er bereits in der Brügger Madonna behandelt hatte, vor, daß das Kind zwischen den Knien der Madonna am Boden stehen sollte (vgl. etwa Thode 459, Frey 265; Thode 462, Frey 90; Thode 307, Frey 45).² Als mit der Vereinfachung des Gesamtplanes endlich die Madonnenfigur den Platz in der Nische verlor und als freistehende Figur komponiert wurde, griff er auf die alte Idee für das Kind zurück, gab aber der Madonna die an den Block gekettete, geballte Form und schloß beide Gestalten im gedrängtesten plastischen Motiv aufs engste zusammen.

¹ Hier ist namentlich das bedeutende Blatt in der Casa Buonarrotti zu beachten (Thode 63), das Berenson (Abb. T. CLI) hyperkritisch dem Bugiardini zuschreibt.

² Freys Zweifel (Text S. 27) an der Echtheit der Zeichnung halte ich für ebenso unbegründet, wie Berensons Beziehung auf die Madonna von Brügge.