

# MICHELANGELO BEGEGNET DÜRER: ZU ENTWÜRFEN FÜR ZWEI SCHÄCHER UND EINEN HL. SEBASTIAN

von Claudia Echinger-Maurach

Eine Studie über Michelangelo und die Druckgraphik seiner Zeit steht bis heute aus. Weder ist das große Feld der Verbreitung von Michelangelos Werken durch den Stich bis heute systematisch erforscht<sup>1</sup> noch seine eigene Inspiration durch zeitgenössische Drucke, wie sie in Deutschland und in den Niederlanden, aber auch in Italien, hier besonders in Oberitalien, entstanden sind. Allein eine gewisse Beeinflussung durch die deutsche Druckgraphik hat man in letzter Zeit verstärkt herausgearbeitet: Sie betrifft vor allem sein spätes, durch christliche Themen geprägtes Werk; man denke an den Entwurf in schwarzer Kreide für eine *Beweinung Christi*, die bereits Aby Warburg von einem Stich des Meisters E. S. abgeleitet hatte<sup>2</sup>, sowie an die Studie für einen *Abschied Christi von seiner Mutter*, die Michael Hirst durch eine Graphik des Hans Schäuffelein bedingt glaubt.<sup>3</sup> Ohne eine Anekdote Vasaris wäre man aber sicherlich niemals darauf gekommen, daß der junge Michelangelo Martin Schongauers *Versuchung des hl. Antonius* kopierte und sogar kolorierte.<sup>4</sup> Die schönen Graphiken Schongauers zu bewundern, an seiner Strichtechnik zu lernen und seine Erfindungen für eigene Schöpfungen zu nutzen war den italienischen Künstlern des ausgehenden 15. Jahrhunderts durchaus nicht fremd; doch in Michelangelos Werk hat diese Kenntnis keine unmittelbar sichtbare Spur hinterlassen.<sup>5</sup> Ein Gleiches scheint für Dürers Graphiken zu gelten, obwohl man davon ausgehen kann, daß diese Michelangelo wie allen seinen Zeitgenossen geläufig waren<sup>6</sup>; auch seine kritischen Bemerkungen zu Dürers Proportionsstudien deuten darauf hin.<sup>7</sup> Die folgenden Beobachtungen versuchen, Michelangelos Studium eines Dürer zugeschriebenen frühen Holzschnittes zu belegen.

Eine Zeichnung des Florentiners im British Museum (Abb. 1) harrt bis heute nicht nur einer überzeugenden Datierung, sondern vor allem einer genauen ikonographischen Bestimmung.<sup>8</sup> Die Skizzen zweier nackter, an einen Baum bzw. eine *crux commissa*<sup>9</sup> gekreuzigter Männer wurden bisher auf unterschiedlichste Weise interpretiert. Keine Zustimmung erfuhr Frederick Hartts Deutung, Michelangelo habe hier eine *Kreuzigung der hll. Cosmas und Damian* für ein Relief an der Fassade von San Lorenzo entworfen; dieses Thema fordert keine derart gegensätzlich gestalteten Figuren.<sup>10</sup> Auch einen Zusammenhang mit dem Fresko der *Sintflut*, wie ihn Luciano Berti andeutete, vermochte man nicht zu erkennen.<sup>11</sup> Beachtung verdient dagegen zweifellos Paul Joannides' Vorschlag, die eigentümlich Gekreuzigten als Entwürfe für eine *Marter der Zehntausend* aufzufassen.<sup>12</sup> Mit der Behauptung, beide Männer seien an denselben Baum gekreuzigt, was allerdings nicht zutrifft, suchte er nicht nur die Überlegung von Charles de Tolnay aus dem Felde zu schlagen, die Londoner Zeichnung zeige die Skizzen zweier Schächer<sup>13</sup>, sondern auch die Auffassung, der die meisten Autoren anhängen, *beide* Zeichnungen stellten Entwürfe für den Haman der Sixtina dar (Abb. 2).<sup>14</sup> Joannides' Vorschlag zieht aber nach meiner Ansicht die Gegensätzlichkeit der beiden Figuren zuwenig in Betracht. Hätte Michelangelo wirklich ein Thema dieser Art geplant, hätte er vermutlich eine größere Anzahl unterschiedlicher Figuren entworfen, da diese das Hauptproblem darstellen. Es wäre überdies erstaunlich, wenn er eine *Marter der Zehntausend* ohne Auftrag konzipiert hätte.

Was zeigt das Blatt in London? Beide Skizzen hat der Künstler mit dem Griffel leicht vorgerissen. Mit entschiedenem Federstrich in brauner Tinte hat er die Konturen nachgezogen und nur an wenigen Stellen Rundungen sowie verschattete Partien durch nicht zu dicht aufeinanderfolgende Schraffen angegeben, stilistische Eigentümlichkeiten, die dieses Blatt in die Entstehungszeit der



1 Michelangelo Buonarroti, Studie für zwei Schächer. London, British Museum, Inv. 1859-6-25-555.



2 Michelangelo Buonarroti, Hamán. Rom, Sixtinische Kapelle.

3 Michelangelo Buonarroti, Entwurf für eine sitzende Gestalt und eine Madonna lactans. Paris, Musée du Louvre, Département des Arts graphiques, Inv. 689v.



Entwürfe für den Bronze-*David* von 1502 (Abb. 24) bzw. für eine *Madonna mit Kind* von ca. 1503/04 (Abb. 3) rücken lassen.<sup>15</sup>

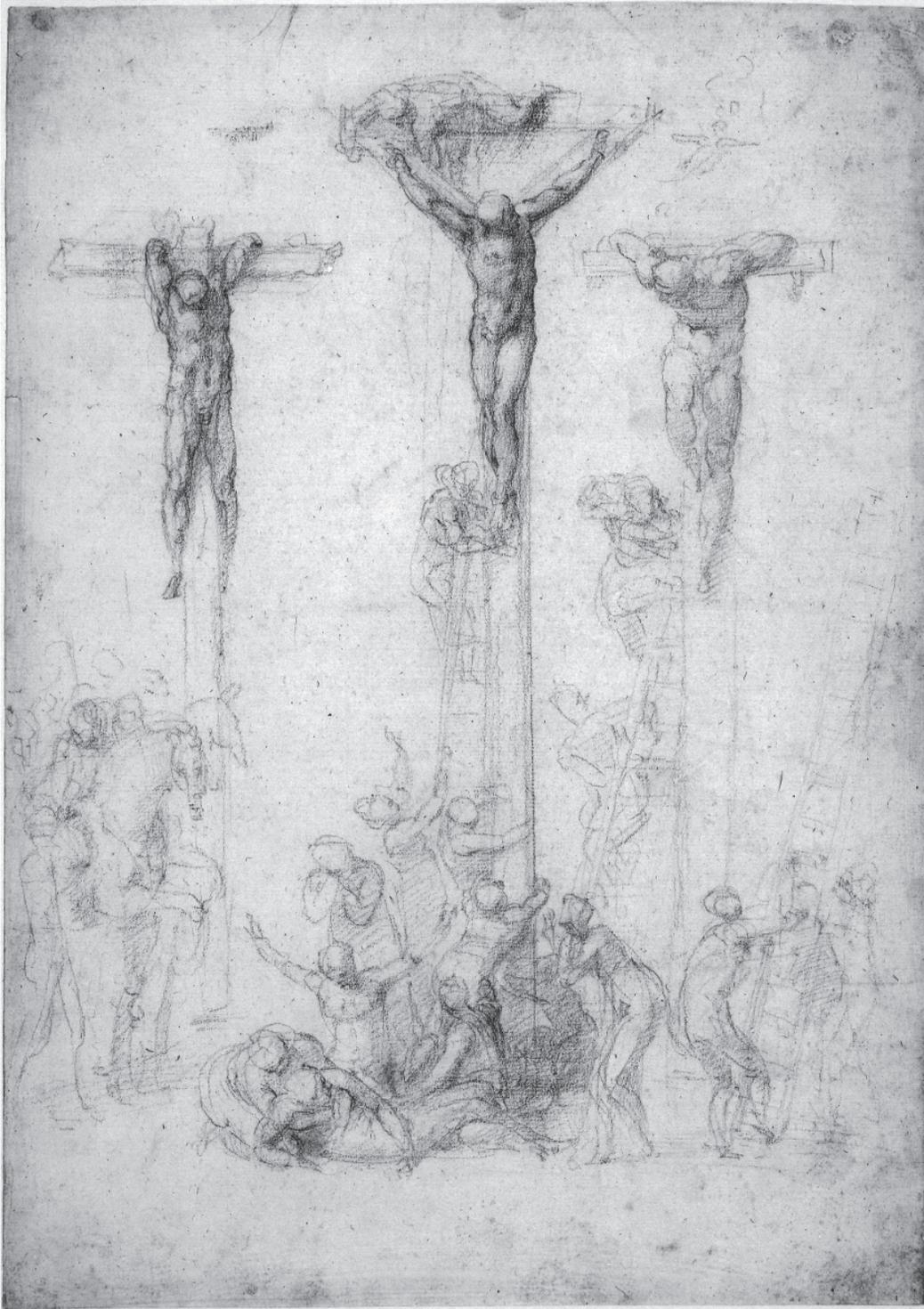
Von den beiden Londoner Entwürfen ist wohl der rechte zuerst aufs Papier gekommen, da der Schatten, den der links an einen Baum genagelte Jüngling wirft, über das Haupt des rechts Hängenden fällt.<sup>16</sup> Der Oberkörper dieses Gepeinigten sinkt wie tot herab. Sein linker Arm ist über eine Art Querholz mit abgerundeten Enden nach hinten gezogen, als sei er an eine *crux commissa* gebunden. Das Haupt sinkt tief zwischen die hochgezogenen Schulterkugeln ein. Eine Haarsträhne fällt, naß vom Todeskampf, senkrecht vom Scheitel. Das Antlitz, dunkel vom Bart um Kinn und Mund, ist still und nach innen gezogen, das Auge geschlossen. Der rechte Arm bewegt sich, abgewinkelt wie der linke, nach vorne, obwohl er ungezwungen hängt. In scharfem Winkel fällt die Hand in einer zarten, feinen Spitze parallel zur Haarsträhne herab. Den Torso hat der Zeichner mit wenigen magistralen Zügen kantig umrissen: erst die Brustmuskulatur, die kräftig heraustritt, darunter den Brustkorb, der sich nach rechts oben verzieht, dann die Leibesmitte, die sich einhöhlt. Das Becken sackt mit Gewicht herab und verschiebt sich, da der Körper auf seiner rechten Seite gestaucht wird, auf seiner linken sich aber dehnt. Das dort frei hängende linke Bein ist bis zum oberen Rand der Wade angedeutet. Daneben tritt der rechte Unterschenkel in den Schatten der Parallelschraffen zurück. Möglicherweise ist das zweite Bein hier an einen Aststumpf gebunden oder genagelt; denn am linken Arm allein kann der schwere Körper nicht hängen. Doch auch hier ist keine Fessel zu erkennen. Von den Louvre-*Sklaven*



4 Elfenbeinplatte mit Passionsszenen, karolingisch, Metzzer Schule. Paris, Bibliothèque nationale, Ms. lat. 9388.

kennen wir Michelangelos Zurückhaltung, einen Körper in pedantischer Manier zu binden.<sup>17</sup> So sollte man vielleicht auch hier fürs erste nicht allzu genau danach fragen, wie sich ein schwerer Körper denn in dieser Lage an einem Baum oder an diesem ungewöhnlichen Kreuz halten könne. Nur der Eindruck tiefster Ermattung soll erweckt werden. Aus einer qualvollen Dehnung sinkt er in den Tod hinein. Die ganze Gestalt wird still und verlöscht ins Dunkel.

Sein jugendlicher Nachbar ist das ganze Gegenteil. In heftiger Drehung zeigt sich eine athletische Gestalt im Astwerk eines Baumes. Der linke Arm des Jünglings erscheint nach hinten gezogen, während sein rechter nach vorne stößt und mit der Oberseite seiner Hand an einem weiteren Ast befestigt ist. Der Kopf dreht sich in eine dritte Richtung, nämlich in äußerster Anspannung nach links hinüber. Das rechte Bein ist im Knie gebeugt und über das gerade nach unten gespannte linke Bein geschlagen. Der linke Fuß ruht mit gespreizten Zehen auf der Schnittfläche eines großen Astes. Wieder ist nicht zu entschlüsseln, ob der Gepeinigte sich ausdehnt, um verzweifelt einen Halt zu finden, oder ob ihn eine Annagelung zu dieser entsetzlichen Pose zwingt.



5 Michelangelo Buonarroti, Die drei Kreuze. London, British Museum, Inv. 1860-6-16-3.

Bei aller Qual der Haltung drängt sich an dieser jugendlichen Gestalt noch der Eindruck einer gewissen Freiheit in der Bewegung auf. Während bei seinem Gegenüber ein langes Ringen bereits sein Ende gefunden hat, zuckt hier noch Kraft durch die großartigen Glieder. Aus dieser Gegenüberstellung erhellt deutlich, daß hier nicht *eine* männliche Figur in zwei verschiedenen Posen, sondern ein echtes *Paar* vom Künstler gestaltet worden ist, wie es in seiner Gegensätzlichkeit für Michelangelos Kunst typisch ist.<sup>18</sup> Nicht nur Bart und längeres Haar, der ganz andere Charakter des auf der rechten Seite Gekreuzigten verbieten die Annahme, er kehre als der jüngere, kurzhaarige, kraftvoll-lebendige in der zweiten Skizze daneben wieder. So charakterisiert, lassen sich die beiden Skizzen aber ohne Schwierigkeiten als Entwürfe für zwei Schächer identifizieren, wie sie zu einer *Kreuzigung* oder einer *Kreuzabnahme* gehören.<sup>19</sup> Problematisch an dieser Ansicht erscheint zum einen der Seitenwechsel von gutem und bösem Schächer, zum anderen die ausgefallene Art der Kreuzigung an Bäumen; doch wenigstens diese läßt sich auf eine alte Tradition zurückführen, die der Epoche Michelangelos nicht unbekannt war bzw. möglicherweise durch ihn neu belebt worden ist.

Zum klärenden Vergleich bietet sich hier aus karolingischer Zeit eines der berühmten Metzger Elfenbeine mit Szenen aus der Passion an, die in manchen Partien auf spätantike Vorlagen zurückgehen (Abb. 4).<sup>20</sup> Für die im unteren Register der dreigeteilten Tafel ausgeführte *Kreuzigung* hat sich kein Vorbild erhalten. Auf einem aus Erdschollen geformten Hügel erhebt sich das Kreuz, an dem Christus mit vier Nägeln angeheftet hängt. Das gezimmerte Marterholz ist dennoch kreuzweis gekerbt, als trüge es noch eine Rinde. Wie in karolingischer und ottonischer Zeit üblich, stehen rechts und links des Kreuzes, leicht erhöht gesetzt, Maria und Johannes mit flehend ausgestreckten Händen. Der Essigschwamm wurde gerade zurückgezogen, die Seite Christi mit der Lanze geöffnet. Zu seiten Christi sehen wir die Schächer an zwei in der Form sehr verschiedenen 'Kreuzen'. Der linke Schächer, zur Rechten Christi, hängt an einem Baum, dessen Astgabeln man zweimal gekappt hat. Die obere Gabel dient dazu, die Arme des Gekreuzigten nach oben hin auszuspannen. Wie aber drückt der Künstler aus, daß es sich hier um den reuigen Schächer handelt, meist Dismas genannt, der sich noch am Kreuz zu Christus bekehrt hat?<sup>21</sup> Sein Kreuzstamm treibt seitlich kräftige Schößlinge. In ihnen manifestiert sich der Glaube des Dismas an die Überwindung des Todes und seine Hoffnung auf ein Leben im Jenseits. Ganz anders zeigt sich der Baum des zweiten Schächers: Müde des Leidens hängt dieser, der Christi Verheißungen nicht glauben mochte, mit zurückgebundenen Armen in vertrockneten Ästen, die keinen formenden Schnitt erfahren haben. Es verdorrt die Natur, wo der Glaube verweigert wird. Bereits in Form und Zuschnitt der drei Marterhölzer vermag der Schnitzer des Elfenbeins den Rang und die Gesinnung der Gepeinigten zu verdeutlichen.

Ob sich diese symbolische Charakterisierung der beiden Schächer durch einen Hinweis auf lebendiges und totes Holz in Michelangelos Zeichnung in London wiederfindet, bleibt zu untersuchen. Achtet man nur auf die skizzierten Baumstämme, so könnte der nur mit Aststümpfen versehene der rechten Skizze den reuigen Schächer Dismas tragen, während der böse Schächer, meist Gestas genannt, links im Baum mit seinen dürren Ästen zu vermuten wäre. Aussagekräftiger aber ist Michelangelos Hinweis auf Leben und Tod in den Gemarterten selbst. Auf einer in die zwanziger Jahre des 16. Jahrhunderts datierten Zeichnung Michelangelos hängt der reuige Schächer auf der linken Seite, also zur Rechten Christi, bereits tot am Kreuz, als habe er sich in sein Schicksal ergeben, während der rebellierende auf der rechten Seite in heftiger Bewegung gezeigt wird, nicht auf Christus achtend, sondern angstvoll einem Schergen ausweichend, der ihm die Beine zerschlagen will (Abb. 5).<sup>22</sup> Erstaunlich daran ist, daß Michelangelo das Widerspenstige der Haltung durch ein Äußeres motiviert und nicht unbedingt als Zeichen für eine innere Haltung ausgibt.

Gibt es dennoch Vergleiche, die uns eine eindeutige Benennung der beiden Schächer auf der Londoner Zeichnung erlauben? Verschiedene Repliken eines berühmten Reliefs, das Baccio Bandinelli 1529 Kaiser Karl V. überreicht hat, lassen vermuten, daß Michelangelo möglicher-



6 Antonio Susini (nach Baccio Bandinelli), Kreuzabnahme. Paris, Musée du Louvre, Département des Sculptures.

weise eine weitergehende Fassung einer *Kreuzigung* oder *Kreuzabnahme* geschaffen hatte, die Bandinelli zu nutzen wußte:<sup>23</sup> Ein Stuckrelief in San Marino wird in der Forschung vorwiegend als Originalmodell Bandinellis angesehen, was aber wegen der auf dem Rahmen angebrachten Bildnismedaille des Künstlers, die auf Leonis Schöpfung von 1537/40 zurückgeht, nicht zutreffen kann.<sup>24</sup> Das Bronzerelief des Louvre, das nur das zentrale Geschehen ohne den Rahmen zeigt, wird heute Antonio Susini zugeschrieben und 1578/79 datiert (Abb. 6).<sup>25</sup> Michelangelos rechte Skizze, die vom Typus her den reuigen Schächer darstellt, wie gleich anschließend weitere Vergleiche zeigen werden, läßt sich (seitenverkehrt) auf der linken Seite in Susinis Relief in genau dieser Bedeutung entdecken. Übereinstimmend wenden beide Figuren dem Betrachter die Brust fast frontal zu, Haar und rechter Arm sinken seitlich herab.<sup>26</sup> Allerdings unterscheiden sich die beiden Schächer in ihrer Beinhaltung: Während Michelangelo die Körperinnenseite des Schächers staucht und seine Außenseite dehnt, läßt ihn Bandinelli bzw. Susini die Füße so auf zwei gekappte Äste setzen, daß sich sein Körper im Halbkreis biegt. In dieser schönläufigen Bewegung klingt die Körperhaltung Christi, der vom Kreuz genommen wird, genauso nach wie im jüngerhaften Schächer rechts, der mit einem emporgerissenen Bein und kompliziert nach rückwärts an einen



7 Jacopino del Conte, Kreuzabnahme. Rom, Oratorio di San Giovanni Decollato.

Baum gebundenen Armen gezeigt wird. Bandinellis Konzeption war auch für ein Gemälde des Alessandro Allori im Prado vorbildhaft.<sup>27</sup> Anders als auf dem Louvre-Relief entdecken wir hier keine belaubten, sondern unterschiedslos für beide Schächer struppig-kahle Gewächse, die finster in den nächtlichen Himmel ragen und das Gespenstische der Szene verstärken. Tote Baumstrünke, bizarr gekrümmt, kehren auch in späteren *Kreuzabnahmen* des Cinquecento wieder, so z. B. auf Jacopino del Contes Fresko im Oratorium von San Giovanni Decollato (Abb. 7).<sup>28</sup> Sie sprechen einerseits unmittelbar das Gefühl an, andererseits erlauben sie eine steile und ungewöhnliche Figurenkomposition. Die bizarren Baumkreuze werden also anders als auf dem Metzger Elfenbein ästhetisch und gefühlsbestimmend, nicht symbolisch eingesetzt.

Im folgenden möchte ich vor allem den Voraussetzungen der Michelangelo-Entwürfe nachspüren, um die verwandelnde Kraft seiner Konzeption zu verdeutlichen. Nimmt man die Florentiner Schöpfungen des Quattrocento in den Blick, die Michelangelo bekannt waren, so zeigen sie sich recht einheitlich im Typus. In Donatellos volkreichen *Kreuzigungen*, aber auch in Bertoldos Darstellung dieses Themas mit einer Reihe von Heiligen unter dem Kreuz überragen die drei einheitlich gebildeten Marterhölzer alle übrigen Figuren (Abb. 8–10). Der reuige Schächer zur Rechten Christi kann wie auf Donatellos Relief im Bargello jung und unbärtig (Abb. 8)<sup>29</sup> oder wie auf der Kanzel in San Lorenzo älter und bärtig sein (Abb. 9):<sup>30</sup> immer ähnelt er Christus in Bau und Haltung seines Körpers. Man kann hier von einer *conformatio* sprechen. Der Schächer

8 Donatello, Kreuzigung. Florenz, Museo Nazionale del Bargello.



9 Donatello, Kreuzigung. Florenz, San Lorenzo.





10 Bertoldo, Kreuzigung. Florenz, Museo Nazionale del Bargello.

11 Fra Bartolomeo, Entwurf für eine Kreuzigung. Berlin, Kupferstichkabinett, Inv. KdZ 5190v.





12 Meister von Flémalle, Triptychon mit der Grablegung Christi, dem Stifter unter den drei Kreuzen und der Auferstehung Christi. London, Courtauld Galleries, Princes Gate Collection.



13 Antonello da Messina, Kreuzigung. Antwerpen, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten.

der Gegenseite aber, Gestas, zeigt sich im Unterschied zu Christus und Dismas heftig bewegt, zur Seite aufgebäumt, von Christus abgewandt, in Todesangst schreiend.<sup>31</sup> Diesen Ausdruck innerer Abwehr können verschiedene Motive noch verstärken: Der Teufel kann die Seele des Gestas aus seinem Munde rauben<sup>32</sup>; auf der Kanzel von San Lorenzo packt er den Schächer am Schopfe und ist im Begriff, ihn zu schlagen; auf Donatellos Relief im Bargello droht dagegen ein Scherge, dem Gequälten die Beine zu brechen. Anders als Donatello verzichtet Bertoldo darauf, den Gestas an sein Kreuz anzunageln; er bindet ihn statt dessen mit Stricken (Abb. 10).<sup>33</sup> Dies erlaubt dem Künstler, den Schächer in seinem Widerstand die Fußfesseln zersperren zu lassen. Sogar sein Haar steht flammenartig, wie im Aufruhr, vom Kopfe ab.

Einer der Entwürfe Fra Bartolomeos für eine Kreuzigung von ca. 1499 reiht sich direkt in diese Tradition ein, selbst wenn der Künstler den Schächern auf alte Art die Arme nach hinten mit Stricken ans Kreuz fesselt (Abb. 11).<sup>34</sup> Für den rebellischen Schächer erprobt er dramatische Posen, die in ihrer Angespanntheit an flämische und venezianische Vorbilder denken lassen, so z. B. an das kleine, aber kostbare Triptychon des Meisters von Flémalle von ca. 1415/20 mit einer *Grablegung Christi* im Zentrum, das auf der linken Tafel die unterschiedlich gekrümmt an eine *crux commissa* gehefteten Schächer zeigt (Abb. 12)<sup>35</sup>, bzw. an die *Kreuzigungen* des Antonello da Messina, die von derartigen flämischen Exempeln ihren Ausgang nahmen (Abb. 13).<sup>36</sup> Der Meister von Flémalle unterscheidet einen zarter bewegten, sich in sein Schicksal ergebenden Dismas von einem qualvoll gebundenen, noch im Widerstand sich abwendenden Gestas. Zwischen hochgewachsene, schwingend bewegte Baumstämme mit gekappten Ästen gespannt, sind Antonellos Schächer in Posen gezwungen, die ihnen keinen Blick auf den Gekreuzigten im Zentrum erlauben; dennoch könnte man im linken Dismas vermuten, dessen Haupt im Sterben still zurücksinkt, während der rechte Schächer noch dagegen ankämpft. Die Kreuzigung an Bäume und nicht zuletzt die ungewöhnlichen Haltungen der Gefesselten lassen daran denken, daß auch Michelangelos Konzeption in seinem Bestreben, Form und Ikonographie seines Gegenstandes von Grund auf zu erneuern, Vorbildern aus dem Norden verpflichtet ist.

Ein solches, bisher noch unentdecktes Vorbild könnte Albrecht Dürers größter Holzschnitt, die *Kreuzigung Christi* (genannt auch *Der große Kalvarienberg*) sein, von dem man vermutet, er habe ihn während seines ersten Aufenthaltes in Venedig geschaffen bzw. anschließend in Nürnberg vollendet (Abb. 14).<sup>37</sup> Die Beurteilung dieses Werkes und auch seine Zuschreibung an Dürer werfen jedoch Probleme auf. Fedja Anzelewsky, der sich 1955 erneut um eine wenigstens teilweise Attribution des Blattes an den Nürnberger bemüht hat, glaubt einen Stilwandel des "Reißers und auch der Schnittauführung" in der oberen Hälfte des Druckes zu beobachten; hier sieht er besonders Dürer am Werk.<sup>38</sup> Vor allem die bekanntermaßen besonders kritische Forschung der zwanziger Jahre zog im Unterschied zu den zustimmenden Publikationen von Werner Weisbach und Max J. Friedländer<sup>39</sup> eine Zuschreibung an den Deutschen überhaupt in Zweifel, da sie das Werk als ein Pasticcio ansah<sup>40</sup>; noch zuletzt hielt es Rainer Schoch (wie früher Joseph Meder) nicht für ausgeschlossen, daß es sich um ein Werk der Dürer-Rezeption um 1550 handeln könnte.<sup>41</sup> Dieser Ansicht steht eine nicht geringe Anzahl von Forschern gegenüber, die in Anlehnung an Friedrich Winkler zumindest die Zeichnung Dürer zuschreibt.<sup>42</sup> Diese breite Zustimmung zum *Entwurf*, der mir doch das Wichtigste bei einer so singulären Schöpfung erscheint — Erwin Panofsky lobte zu Recht die "grandeur" der Konzeption<sup>43</sup> —, veranlaßt auch mich, im folgenden von einem Werk Dürers zu sprechen, das man, so denke ich, gut mit dem gesicherten Œuvre des jungen Meisters um 1496 verbinden kann: Bis in die feinen doppelten Konturlinien hinein läßt sich die Darstellung der kraftvollen Muskulatur der beiden Schächer mit der des Herkules (im Kampf mit den Molinoiden) vergleichen.<sup>44</sup> Auch die schreiend geöffneten Münder von Furie und Herkules dieses Holzschnittes kehren in der Sonne der *Großen Kreuzigung* wieder. Die Verknüpfung von dramatisch sich entladenden Naturgewalten mit dem figürlichen Geschehen findet auch eine Parallele in Dürers *Martyrium der hl.*

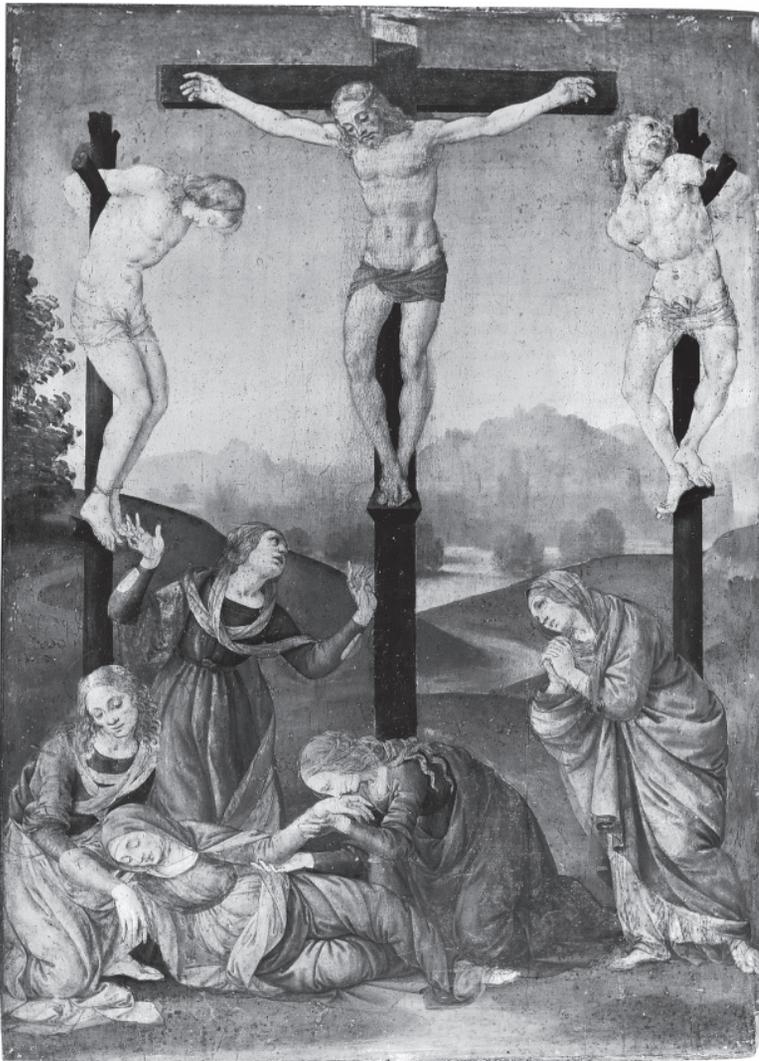


14 Albrecht Dürer, Kreuzigung Christi. Berlin, Kupferstichkabinett.



15 Luca Signorelli, Kreuzigung. Sansepolcro, Pinacoteca comunale.

*Katharina* von ca. 1498.<sup>45</sup> Nicht nur scheint der auf seinem Pferd in den Abgrund stürzende Orientale am rechten Bildrand in dem Mann mit Turban, der zum Kreuz aufblickt, vorgebildet; auch das großflächige Profil der hl. Katharina erinnert an eine der Marien, die den Arm der zusammengebrochenen Mutter Christi zartfühlend anhebt. Schochs ursprüngliche Datierung der *Kreuzigung Christi* zwischen 1496 und 1500 scheint daher das Richtige zu treffen.<sup>46</sup> Ein weiteres Argument für eine zeitlich recht frühe Ansetzung um 1496 legt der Vergleich des Holzschnittes mit der *Annagelung ans Kreuz* und der *Kreuzigung Christi* unter den *Sieben Schmerzen Mariens* in Dresden nahe: Auf allen drei Werken ähneln sich nicht nur die muskulöse Körperbildung Christi, sondern auch die ungewöhnliche Art, mit der der Gekreuzigte seinen Oberkörper vom Kreuzstamm fortspannt; selbst die riesige Dornenkrone sinkt in ähnlicher Weise auf Christi Stirn herab.<sup>47</sup>



16 Lorenzo di Credi, Kreuzigung. Göttingen, Sammlungen der Universität.

Die Rezeption des Dürer-Werkes durch italienische Künstler grenzt den Entstehungszeitraum des Holzschnittes weiter ein. Entlehnungen im ersten und zweiten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts durch lombardische Künstler<sup>48</sup> und durch einen spanischen Maler aus dem Leonardo-Kreis (Abb. 21) bezeugen eine Entstehung um oder vor 1500.<sup>49</sup> Möglicherweise hat Dürers Riesenholzschnitt auch seine Spuren in einigen Gemälden des Luca Signorelli hinterlassen, so z. B. in der Figurengruppe unter dem Kreuz auf der *Kreuzigung* in Sansepolcro von 1505–1507 (Abb. 15)<sup>50</sup> sowie bereits zuvor in der Darstellung der Stadt Jerusalem im Hintergrund der *Beweinung Christi* in Cortona von ca. 1502.<sup>51</sup> Gegen eine späte Entstehung des *Großen Kalvarienberges* sprechen auch die starken Bezüge zur Florentiner Kunst des späten Quattrocento; ein Pasticcio aus diesem Formenrepertoire hätte man um die Mitte des 16. Jahrhunderts sicherlich als stark veraltet angesehen; seit 1529 hatte Bandinellis *Kreuzabnahme*-Relief bereits den Geschmack



17 Antonio und Piero del Pollaiuolo, Martyrium des hl. Sebastian. London, National Gallery.

geprägt (Abb. 6). Ich schlage daher vor, den *Kalvarienberg* als Adaption einer stark florentinisch geprägten Vorlage des frühen Dürer aufzufassen, der hier nicht in der Zeichnung — man erinnere sich an seine *imitatio* der Stiche des Mantegna<sup>52</sup> —, sondern im Holzschnitt einem italienischen Werk so nahe wie möglich zu kommen suchte.<sup>53</sup>

Stellt man nun Michelangelos Entwürfe neben die *Kreuzigung Christi*, zeigt sich, welche mächtige Anziehungskraft von Dürers Konzeption auf den Italiener ausgegangen ist (Abb. 1, 14). Nicht nur die von der Florentiner Tradition abweichende Anordnung des tot herabsinkenden Schächers auf der rechten Seite ist beiden gemeinsam, sondern auch die komplexe Pose des links an einen gekappten Baum Gekreuzigten, der gequält sein Haupt von Christus fort dreht. Doch betrachten wir den Holzschnitt vom Format eines mittleren Gemäldes genauer. Möglicherweise

haben ihn ja nicht nur seine aufregend neuen Motive, sondern seine unübersehbar italienischen Wurzeln den Florentinern zur Nachahmung empfohlen.<sup>54</sup> Ohne Frage war Dürers Vorlage ein Bild, von dem ein Gemälde des Lorenzo di Credi in Göttingen eine Vorstellung gibt (Abb. 16).<sup>55</sup> Die Ansicht, der Holzschnitt fuße unmittelbar auf Lorenzos Werk, verbietet sich, da dieses vermutlich um einiges später, nämlich zwischen 1500 und 1510 entstanden ist.<sup>56</sup> Das Verhältnis der beiden Schöpfungen umzukehren hat außerdem wenig Sinn. Denn zum einen reihen sich Lorenzo di Credis Schächer zu seiten des gekreuzigten Christus in die bereits aufgezeigte Florentiner Tradition ein, auch wenn sie wie auf Antonellos Gemälde an gekappte Bäume geheftet wurden; zum anderen ist die Art, wie die ohnmächtig zu Boden gesunkene Maria von wehklagenden Frauen und dem hl. Johannes umsorgt wird, in Italien verankert:<sup>57</sup> Sie verrät keinen Bezug zur stockenden Gruppenbildung des Holzschnitts. Dessen Entwerfer hat die klagenden Figuren unter dem Kreuz nicht nur vermehrt, sondern auch ihren Bezug zum Heilsgeschehen am Kreuz, wo ein Engel das Blut Christi in einem Kelch auffängt, verdeutlicht: Dorthin richten nun fast alle Gestalten unter dem Kreuz ihre Blicke und dorthin wendet sich auch eine der Marien, in deren Schoß die zusammengebrochene Madonna ruht. Bisher blieb unbeobachtet, daß nicht nur die in engen Röhrenfalten herabreichende Tunika des hl. Johannes am rechten Bildrand an die gleichnamige Figur auf Peruginos Kreuzigung des *Triptychons Galitzin* erinnert<sup>58</sup>, sondern auch die weibliche Heilige rechts unter dem Kreuz in ihrem schwingenden Kontrapost, in der Verkürzung des Hauptes, in den parallel geöffneten Händen und in der Art, wie ihr Mantel gelegt ist, an den hl. Sebastian auf Lorenzo di Credis *Pala Mascalconi*.<sup>59</sup> Allein der hl. Joseph von Arimathäa des Holzschnittes scheint gänzlich eine Erfindung des Deutschen zu sein.

Im Unterschied zu Lorenzo di Credis ruhiger Komposition schuf Dürer eine hochdramatische Szene: Er fügte Engel hinzu, die das Kreuz wehklagend umfliegen, er wandte das Geschehen ins Kosmische, indem Sonne und Mond ihren Schmerz laut verkünden, was auch Bandinelli beeindruckt hat (Abb. 6). Unklar bleibt, ob es Dürer war oder der Zeichner seiner Vorlage, der dem Geschehen noch mehr Gewicht durch den hohen Ort verlieh, an dem er die Kreuzigung ansiedelte. In drei Stufen sinkt das Terrain nach unten und nach rückwärts ab, so daß der Blick über ein vorderes Plateau zu einem zweiten, auf dem sich Reiter tummeln, bis zu einem Ausblick auf Jerusalem an einem Gewässer vor einer fernen Hügelkette hinausgeführt wird. Diese Art der Landschaftsdarstellung läßt sich meiner Ansicht nach mit Antonio und Piero del Pollaiuolos *Martyrium des hl. Sebastian* verbinden (Abb. 17).<sup>60</sup> Dieses Argument wird durch die Beobachtung verstärkt, daß der rebellische Schächer mit den flammenden Haaren auf der linken Seite unter der klagenden Sonne manches mit dem (im Charakter allerdings ganz verschiedenen) hl. Sebastian der Pollaiuolo-Brüder gemein hat: Die Proportionierung nicht nur des Kopfes, sondern des ganzen Körpers, die Lockenpracht, die Leibesschönheit, nicht zuletzt die auf gekappte Äste gestellten Füße weisen darauf hin.<sup>61</sup>

Selbstverständlich genügt dieses Vorbild für den rebellischen Schächer alleine nicht. Anzelewsky vermutete, zwei Leonardo-Entwürfe für einen kunstreich gewundenen hl. Sebastian hätten bei dieser Figurenerfindung Pate gestanden.<sup>62</sup> Qual oder Hoffnung auf das erlösende Nahen einer himmlischen Gestalt sind die wesentlichen Themen der beiden Zeichnungen in Bayonne (Abb. 18)<sup>63</sup> und Hamburg (Abb. 19).<sup>64</sup> Letztere wird ein Künstler des Leonardo-Kreises spiegelverkehrt und insgesamt etwas verändert in einem Gemälde umsetzen (Abb. 20).<sup>65</sup> Keine der beiden Leonardo-Studien aber zeigt das Motiv der auf zwei gekappte Astgabeln gesetzten Füße, wie dies Dürers Schächer, Pollaiuolos Märtyrer und auch Botticellis *Hl. Sebastian* in Berlin miteinander gemein haben; Leonardo variiert es, indem er den hl. Sebastian einen Fuß in die Astgabel setzen läßt.<sup>66</sup> Daß sich Dürers Gestas gleichsam widerstandslos in einen hl. Sebastian zurückverwandeln ließ, beweist seine spiegelverkehrte Adaptierung durch den spanischen Maler Ferrando Llanos, den wir als einen engen Mitarbeiter des Leonardo da Vinci in den Jahren um 1503/05 kennen (Abb. 21): Der muskulöse, gefühlvoll sich an einen Baum lehrende Heilige (Ma-



18 Leonardo da Vinci, Entwurf für einen Hl. Sebastian. Bayonne, Musée Condé, Inv. 1211.

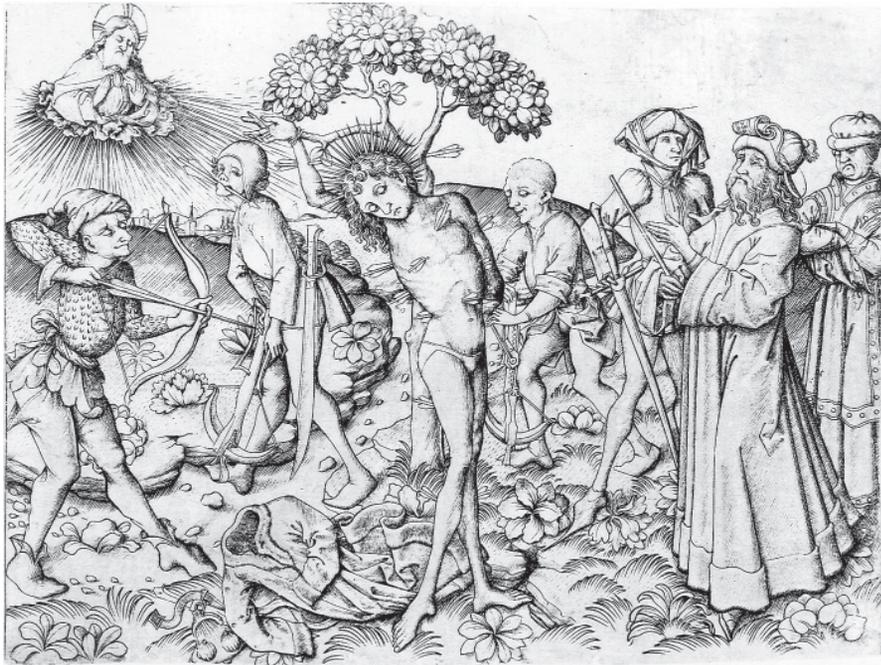
19 Leonardo da Vinci, Entwurf für einen Hl. Sebastian. Hamburg, Kunsthalle, Kupferstichkabinett, Inv. 21489.

20 Marco d'Oggiono (zugeschrieben), Hl. Sebastian. Berlin, Gemäldegalerie.

21 Ferrando Llanos, Hl. Sebastian. Madrid, Privatsammlung.

drid, Privatsammlung, ca. 1507) belegt, daß Dürers *Kreuzigung Christi* um 1500 in Florenz eifrig studiert wurde.<sup>67</sup> Der verästelte Baum, an den der jüngere der beiden Schächer in Michelangelos Zeichnung gekreuzigt ist, könnte ebenfalls aus der Sebastiansikonographie abzuleiten sein: Ich denke hier an einen Stich des Meisters E. S., den der junge Künstler möglicherweise bereits in der Ghirlandaio-Werkstatt kennengelernt hat (Abb. 22).<sup>68</sup>

Doch kehren wir zu Beobachtungen auf Dürers *Großem Kalvarienberg* zurück. Vergleicht man Dürers Schächer mit Lorenzo di Credis Figuren, fällt auf, wie sehr der deutsche Künstler die Anmut des jungen Schächers durch den leicht angehobenen Kopf und das schön fließende, lange Haar gehoben hat. Die feinen Locken des Dismas wie auch die rebellische Haartracht des Gestas erinnern unter den florentinischen Werken an Bertoldos Relief (Abb. 10). Darüber hinaus aber ist die Ausdruckskraft der beiden Schächer auf Dürers Holzschnitt durch die vom Holz herabsinkenden Arme gesteigert, die in empfindsamen Händen enden. Nichts davon ist auf Lorenzos oder auf Bertoldos Schöpfung zu sehen. Der Deutsche könnte sie an der 1456 datierten *Kreuzigung Christi mit zwei Schächern* des Vincenzo Foppa bzw. an einem Werk, das diesem nachfolgt, beobachtet haben.<sup>69</sup> Die ausdrucksvollen Arme und zart bewegten Hände der Dürerschen Schächer scheinen Michelangelo besonders berührt zu haben, vor allem wenn wir den bereits tot am Kreuz Hängenden auf dem Londoner Blatt betrachten. Dennoch gestaltete Michelangelo diese Figur im Grunde genauso neu wie die des bösen Schächers. Er schloß die Lücke zwischen Schulter und Knie des Dismas durch einen im Winkel geführten zweiten Arm, dessen Hand nun ebenso im Tode gebrochen herabsinkt wie das Haupt. Michelangelo ersparte dem Körper des Gepeinigten insgesamt das allzu starre Gebundensein an seinen zum Pfahl gekappten Baum<sup>70</sup> und erlaubte ihm stattdessen, sich in der Schönheit seiner wohlproportionierten und symmetrisch angeordneten Gliedmaßen zu entfalten. Der Künstler deutete den Akt der Peinigung an einem Marterholz nur an, gab an Details dieses Vorganges nur so viel, wie



22 Meister E. S., Martyrium des hl. Sebastian. Berlin, Kupferstichkabinett.



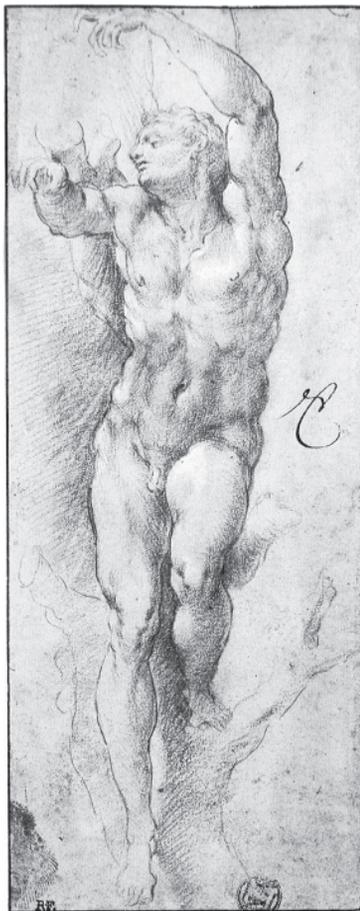
23 Michelangelo Buonarroti, Jünglingsakt, rechter Arm, Männergesicht mit langem Bart; Schriftvermerke Michelangelos. Paris, Musée du Louvre, Département des Arts graphiques, Inv. RF 1068v.

unbedingt nötig war, und gestaltete vorrangig das Bild eines Verstorbenen, der sich in seinen Tod und dessen Verwandlung mit Sanftmut hingegeben hat. Diesen Glauben drückte Dürer wie manche der Florentiner Zeitgenossen durch die jugendliche Schönheit des Dismas aus. Michelangelo konnte auf dieses Äußere verzichten, da er dessen Hingabe durch das fast freie Spiel der sich lösenden Glieder zum Ausdruck zu bringen vermochte. Der dunkle Bart des Dismas, die vom Todeskampf naß herabhängende Strähne, die Schatten, die über breiten Partien der Figur liegen, akzentuieren das Dunkle, Geheimnisvolle des Sterbens, weisen aber auch auf sein Vollbrachtes hin. Dürers Gestas verwandelte der Florentiner ebenso: Er nahm ihm nicht nur die sinnliche Ausstrahlung, das flammende Haar und die Qual im Gesichtsausdruck, sondern vor allem die typisch spätgotische Pose der Füße wie der Kopfneigung. Er zeigte ihn allein in seiner physischen Kraft, wie er nach allen Richtungen hin aufs quälendste an seinem Marterholz ausgespannt ist, ausweglos, immer in Bewegung und doch mit seinem Ringen zu keinem Ende kommend. Im Gegensatz dazu verdeutlichte Michelangelo im Dismas, was es heißt, im Glauben sterben zu können.

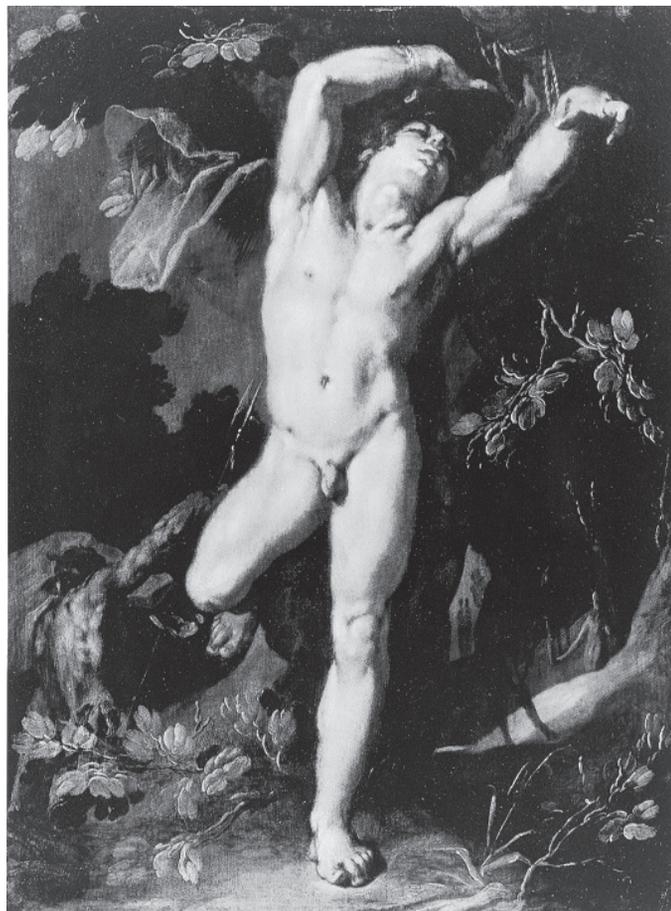
24 Michelangelo Buonarroti, Entwurf für einen David, Skizze eines Armes; Schriftvermerke. Paris, Musée du Louvre, Département des Arts graphiques, Inv. 714r.



Vor einer abschließenden Würdigung der Begegnung Michelangelos mit Dürers Kunst möchte ich zwei weitere, bisher kaum schlüssig gedeutete Zeichnungen des Florentiners mit den beiden Schächern vergleichen, zu denen sie in engstem Bezug stehen, was bisher aber kaum beachtet worden ist. Es handelt sich erstens um die linke Skizze auf dem Verso eines Blattes im Louvre (Abb. 23), das auf dem Recto eine ins Detail der Anatomie eindringende Studie für den Marmor-*David* vom Sommer 1501 trägt und zu dem auch der rechts gezeichnete Arm des Verso gehört.<sup>71</sup> Bis heute widerstrebt der Jüngling, der wie der rebellische Schächer der Londoner Zeichnung das rechte Bein nach unten streckt, das linke scharf anwinkelt, den Arm darüber nach vorne und den rechten Arm nach rückwärts reckt, einer eindeutigen ikonographischen Bestimmung. Wie hat man sich dieser Skizze bisher genähert? Wilde deutete die Pose als die eines Ganymed, der liebend zu dem ihn entführenden Adler zurückblickt; er verknüpfte die Zeichnung mit anderen Skizzen, die er ebenfalls um 1504 für dasselbe Thema entstanden glaubte, obwohl es sich hier nach meinen Untersuchungen vermutlich um Entwürfe für eine *Leda mit dem Schwan* handelt.<sup>72</sup> Wie sich Ganymed in den Schwingen des Adlers zu halten vermöge, wurde genausowenig er-



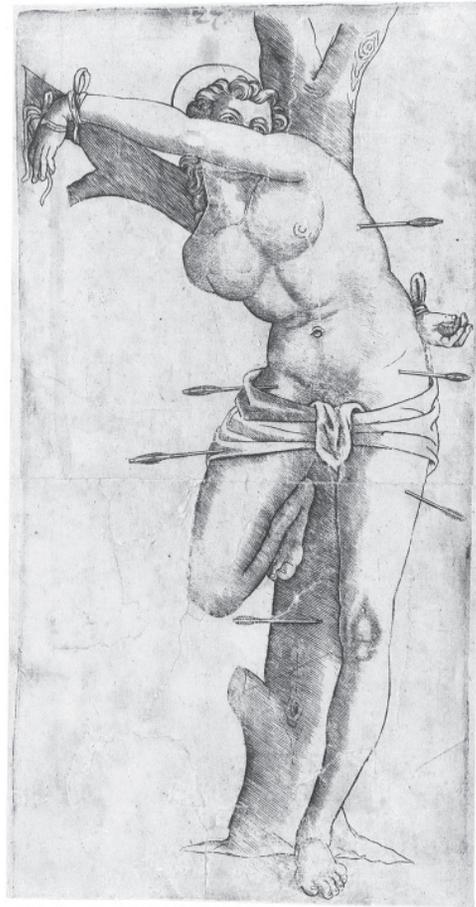
25 Französisch oder italienisch, Männlicher Akt, an einen Baum befestigt. Paris, Musée du Louvre, Département des Arts graphiques, Inv. 2756.



26 Abraham Bloemaert, Fesselung des Achior an einen Baum. London, Privatsammlung.

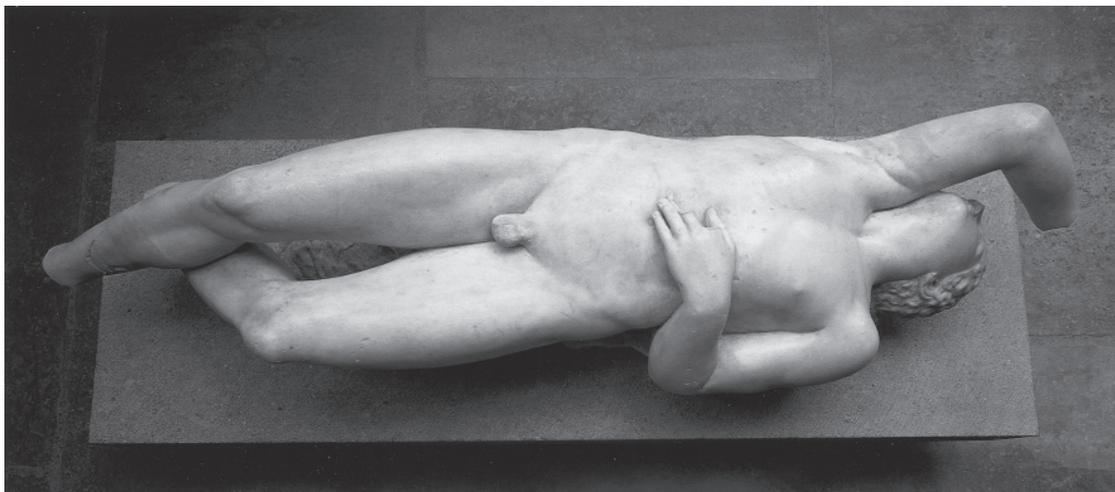
örtert wie die Überzeugung Frederick Hartts, diese Figur stelle den Entwurf für einen *prigione* des Juliusgrabmales dar.<sup>73</sup> Die Mehrheit der Forscher allerdings sah in dieser Zeichnung wieder den in komplexer Haltung an einen Baum hineingehefteten Haman der Sixtina angekündigt.<sup>74</sup> Doch so spät kann dieser Entwurf nicht entstanden sein; bereits Baumgart hatte eine Datierung um 1501 vorgeschlagen.<sup>75</sup> Die Figur primär aus einem ruckartig gezeichneten, aber doch insgesamt schwingenden Kontur heraus zu entwickeln und sie mit gekrümmten Binnenlinien zu modellieren, die der Muskelrundung folgen, ist unter anderem für den 1502 datierten Entwurf für den Bronze-*David* typisch (Abb. 24).<sup>76</sup> Skizzen mit so spontaner, partienweise 'undisziplinierter' Zeichenweise kommen nach der großen Kampagne Michelangelos um 1503/04, als er die *Schlacht von Cascina* in zahllosen Studien vorbereitete, nicht mehr vor.<sup>77</sup> Die Forschung weicht offensichtlich Konzeptionen aus, deren Ikonographie sie nicht mit Sicherheit deuten kann, und datiert sie daher durch den Vergleich mit ihr bekannten Lösungen, also mit dem Ganymed, dem Haman oder den Sklaven des Juliusgrabmales. Vor allem dem noch recht jungen Michelangelo wollte man offensichtlich eine so freie Gestaltung eines Themas nicht zutrauen. Auch Tolnay

27 Giovanni Antonio da Brescia, Hl. Sebastian. München, Staatliche Graphische Sammlung.



konnte sich den ungewöhnlichen Entwurf erst nach dem Fund der *Laokoon*-Gruppe im Januar 1506 vorstellen, was auch Joannides (1994) einleuchtete, der die Skizze aber als Vorbereitung für ein Gemälde mit der *Marter der Zehntausend* ansah.<sup>78</sup> Seine Ansicht, daß man sich diese Gestalt an einem Baum gekreuzigt vorstellen müsse, überzeugt. Aber der Zeichenstil nicht nur dieses Blattes, sondern auch der unserer Schächer deutet auf eine Entstehung um 1502, also in einer Zeit, in der Michelangelo an den beiden Skulpturen für einen *David* aus Marmor und aus Bronze tätig war (Abb. 24). Man glaubt damit die Tätigkeit dieses Künstlers völlig ausgefüllt, aber ich denke, daß Michelangelo, der gerade ohne allzu große Erfolge aus Rom abgereist war, rastlos sich in vielfältigen Themen erproben wollte und an einer wahrhaften Erneuerung der Kunst arbeitete, also gerade an dem, was ihm in Rom nur wenig Resonanz eingetragen hatte: Zu wenig folgte er den antiken Exempeln und zu schwer machte er es vielleicht auch potentiellen Auftraggebern, seinen Höhenflügen zu folgen.

Wie läßt sich nun diese Figur deuten? Könnte es sich bei der Zeichnung des Louvre um eine Variante des rebellischen Schächers handeln? Ganz unmöglich wäre dies nicht. Sieht man allerdings genauer hin, legt der Jüngling seinen Kopf so hingebungsvoll in seinen Nacken, daß man geneigt ist, Weinbergers Vorschlag in Erwägung zu ziehen, dieser Entwurf stelle einen gemarterten hl. Sebastian dar.<sup>79</sup> Ein italienischer oder französischer Zeichner hat diese Figur in vereinfachter Pose auf einem Blatt im Louvre aufgegriffen und an einen Baum geheftet dargestellt, wie es für



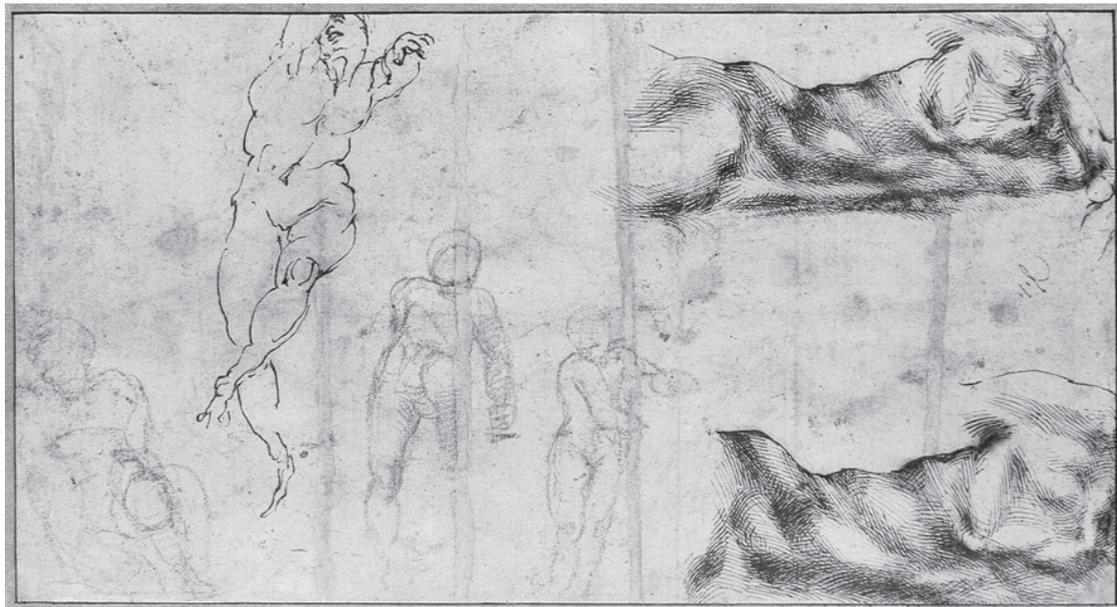
28 Sterbender Niobide, römische Kopie nach einem griechischen Original des späten 4. Jh. v. Chr. München, Glyptothek.

ein solches Thema passend wäre (Abb. 25).<sup>80</sup> Holländischen Künstlern um 1600 müssen ähnliche Fassungen bekannt gewesen sein, die sie für verwandte Konzepte nutzten, so z.B. Abraham Bloemaert in seiner 1593 datierten *Fesselung des Achior an einen Baum* aus der Geschichte der Judith (Abb. 26)<sup>81</sup> und Joachim Wtewael in seinem etwas späteren *Hl. Sebastian*.<sup>82</sup> Michelangelo scheint hier mit komplexen und neuartigen Entwürfen, wie sie Leonardo und sein Kreis verfolgten, zu rivalisieren (vgl. Abb. 19).<sup>83</sup> Möglicherweise war ihm auch der Stich eines *Hl. Sebastian* von Giovanni Antonio da Brescia bekannt, von dem man vermutet, er könnte einen Entwurf des Andrea Mantegna wiedergeben (Abb. 27).<sup>84</sup> Die Datierung dieses raffiniert gebundenen Heiligen zwischen 1500 und 1505 schliesse eine Auseinandersetzung Michelangelos mit dieser Konzeption nicht aus. Doch wie dem auch sei: Trifft meine Deutung zu, so hätte Michelangelo in dieser zweiten Zeichnung Dürers rebellischen Schächer in einen komplex gefesselten und empfindsam blickenden hl. Sebastian verwandelt, an dem mehr als in Leonardos Entwurf in Hamburg der ganze Körper spricht und nicht nur das Antlitz. In Michelangelos Gestaltung floß sicherlich auch die Erinnerung an ein bedeutendes antikes Werk der römischen Sammlung Maffei ein, nämlich an den *Sterbenden Niobiden* in der Münchner Glyptothek (Abb. 28).<sup>85</sup> Er steigerte aber dessen still ruhende Schönheit zu einer in vielfältige Richtungen hin ausstrahlenden, athletischen Figur, die in der freien Entfaltung ihrer Glieder von Kampf und Qual, aber auch von seelischer Hingabe kündigt. Wie präsent ihm der schöne Ephebe der Casa Maffei war, zeigt eine zweite, thematisch genauso unerklärlich scheinende Skizze Michelangelos im Louvre (Abb. 29).<sup>86</sup> Die Motivverwandtschaft mit dem *Hl. Sebastian* im Louvre ist so groß, daß man an eine entsprechende Ikonographie auch hier denken kann. Als *terminus ante quem* für die Datierung bieten sich die drei Skizzen in Kreide darunter und daneben an; da sie offensichtlich erste Überlegungen für die Soldaten des Kartons der *Schlacht von Cascina* darstellen, muß der Entwurf in Feder davor, d. h. spätestens 1502/03 entstanden sein. Für alle drei hier besprochenen Zeichnungen Michelangelos also liegt eine Datierung um 1502/03 nahe, das heißt mehrere Jahre vor dem Fund des *Laokoon* im Januar 1506, lange vor dem Haman von ca. 1511 und vor den Louvre-*Sklaven* von 1513/14.

Was also mag Michelangelo an Dürers großartiger Schöpfung bewegt haben? Die stark traditionelle Bindung der Florentiner Kreuzigungsdarstellungen des 15. Jahrhunderts habe ich an

einer Reihe von Beispielen verdeutlicht. In dieser Tradition konnte man sicher vorangehen, aber sie besaß eine Schwäche, die primär ästhetischer Natur ist und sich an Bertoldos und Lorenzos di Credis Schöpfungen besonders deutlich zeigt: nämlich daß der reuige Schächer immer im Gleichklang mit Christus und immer in Dissonanz zum unbotmäßigen gestaltet ist. Ohne Ausnahme ist jener immer auf der linken Seite, d. h. zur Rechten Christi gekreuzigt. Die Umkehrung der beiden Schächer auf Dürers Holzschnitt mag Michelangelo als erstes begeistert haben, danach aber als zweites ihr Bezug aufeinander, ihre Gestaltung als Paar<sup>87</sup>, während der gekreuzigte Christus sich stark von ihnen abhebt und ganz eigenständig durchgebildet ist; man denke hier unter den Gemälden des flämischen Barock an den berühmten *Coup de lance* von Rubens in Antwerpen (Abb. 30)<sup>88</sup> und die *Kreuzigung* des van Dyck in Mecheln.<sup>89</sup>

Wichtige Ergebnisse dieser Untersuchung scheinen mir daher folgende zu sein. Erstens: Die große Erneuerung der Kreuzigungsdarstellung, im besonderen der Schächer, geht, wie ich zu zeigen versucht habe, von den Flamen, nicht von den Italienern aus; eine besondere Kraft stellt hier der Meister von Flémalle dar. Zweitens scheint mir die Beobachtung wichtig zu sein, daß die pathetischen figürlichen Entwürfe, die ich besprochen habe und von denen die Michelangelo-Forschung mit großer Sicherheit annahm, sie seien ohne das Vorbild der *Laokoon*-Gruppe nicht denkbar, in gewisser Weise auf eine Erfindung Dürers zurückgehen und deutlich früher zu datieren sind. Michelangelo hatte also schon eine Reihe von *conceppi* gestaltet, die den *Laokoon* vorwegnahmen, bevor er ihn das erste Mal sah. Die dramatische Skulpturengruppe war eine Bestätigung, nicht unbedingt ein direktes Vorbild seiner Kunst, was auch auf die Beurteilung der Statue des *Matthäus* neues Licht werfen wird.<sup>90</sup> Ein wesentliches Merkmal dieser frühen Dürer-Rezeption bleibt freilich die entschiedene Um-, ja Neugestaltung der beiden Schächer durch ein Tilgen all ihrer spätgotischen Reminiszenzen. Erst spät vermag sich Michelangelo nicht nur auf den empfindungsreichen Gehalt, sondern auch auf die spezifische, altertümliche Formensprache



29 Michelangelo Buonarroti, Zwei Rückenstudien, ein Jünglingsakt und drei figürliche Skizzen. Paris, Musée du Louvre, Département des Arts graphiques, Inv. 718v.



30 Peter Paul Rubens, "Le coup de lance". Antwerpen, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten.

der deutschen Druckgraphik des 15. und frühen 16. Jahrhunderts in einer Weise einzulassen, die wirklich staunen macht. In diesen späten Kreidezeichnungen spürt man einen Weltverzicht, der auch den Gedichten der letzten Jahrzehnte eigen ist; so schließt sein Sonett "Le favole del mondo m'hanno tolto / Il tempo dato a contemplare Iddio" mit der Terzine "Mettimi in odio quanto 'l mondo vale, / E quante sue bellezze onoro e colo, / Ch' anzi morte caparri eterna vita."<sup>91</sup>

Die Frage, ob *imitatio* oder *aemulatio* den Künstler weiter bringe, beantwortet Michelangelo so: "Chi va dietro a altri, mai non li passa innanzi; e chi non sa bene fare da sè, non può servirsi bene delle cose d'altri".<sup>92</sup>

## ANMERKUNGEN

Mein herzlicher Dank geht an Sybille Ebert-Schifferer für die Einladung, einen Teil dieser Studie im Rahmen des internationalen Kongresses "Dürer, Italien und Europa", veranstaltet von der Bibliotheca Hertziana zusammen mit der British School at Rome, im April 2007 vorzutragen zu dürfen. Wolfger A. Bulst gebührt das Verdienst, durch Kritik und vielfache Anregungen diese Untersuchung gefördert zu haben. Benito Navarrete Prieto (Madrid) und Kurt Zeitler (München) danke ich für die lebenswürdige Übersendung der Bildvorlagen zu Abb. 21 und Abb. 27.

- <sup>1</sup> Vgl. Luigi Passerini, La bibliografia di Michelangelo Buonarroti e gli incisori delle sue opere, Florenz 1875, *passim*; Mary Pittaluga, L'incisione italiana nel Cinquecento, Mailand 1929, S. 139, 161, 176, 185, 187, 190; Fortuna di Michelangelo nell'incisione, Ausstellungskatalog hrsg. von Mario Rotili, Benevent 1964, *passim*; Evelina Borea, Stampe da modelli fiorentini del '500, in: Il primato del disegno, Katalog der Ausstellung Florenz, Mailand *et al.* 1980, S. 227 ff., bes. 235–240, 245–247, 252–257, 265–270, 276–278, 282 f.; Giovanni Morello, La Sistina tra copie ed incisioni, in: Michelangelo e la Sistina. La tecnica, il restauro, il mito, Ausstellungskatalog, Rom 1990, S. 135–140, bes. 138 f., sowie die Katalogbeiträge zu den Fresken der Volta der Sixtina, ebenda, S. 174–227, Kat.-Nr. 45–139, und zum *Jüngsten Gericht*, ebenda, S. 247–262, Kat.-Nr. 150–161; La Sistina riprodotta: gli affreschi di Michelangelo dalle stampe del Cinquecento alle campagne fotografiche Anderson, Ausstellungskatalog hrsg. von Alida Moltedo, Rom 1991; Raphael Rosenberg, The reproduction and publication of Michelangelo's Sacristy: drawings and prints by Franco, Salviati, Naldini, and Cort, in: Reactions to the master. Michelangelo's effect on art and artists in the sixteenth century, hrsg. von Francis Ames-Lewis/Paul Joannides, Aldershot/Burlington 2003, S. 114–136; Bernardine Barnes, Michelangelo in print. Reproductions as response in the sixteenth century, Burlington *et al.* 2010.
- <sup>2</sup> Aby Warburg, Die Grablegung Rogers in den Uffizien, in: *derselbe*, Gesammelte Schriften, I, hrsg. von Gertrud Bing, Leipzig/Berlin 1932, S. 216. Johannes Wilde, Italian drawings in the Department of Prints and Drawings in the British Museum. Michelangelo and his Studio, London 1953, S. 103 f., Kat.-Nr. 64; Paul Joannides, "Primitivism" in the late drawings of Michelangelo: the master's construction of an old-age-style, in: Michelangelo drawings, Akten des Kongresses 1988, hrsg. von Craig Hugh Smith, Washington 1992, S. 245; Hugo Chapman, Michelangelo drawings: closer to the master, Ausstellung Haarlem/London 2005–2006, Katalog London 2005, S. 254, Kat.-Nr. 90 (datiert ca. 1530–1535). Bisher blieb in diesem Zusammenhang unbeobachtet, daß Michelangelo den Stich des Meisters E. S. schon während seiner Lehrzeit bei Ghirlandaio kennengelernt haben könnte, da ihn der ältere Meister bereits für sein frühes Fresko einer *Beweinung Christi* in der Cappella Vespucci von Ognissanti als Vorbild genutzt hatte; vgl. Francis Ames-Lewis, On Domenico Ghirlandaio's responsiveness to North European art, in: *Gaz. B.-A.*, CXIV, 1989, S. 114–118.
- <sup>3</sup> Michael Hirst, Michelangelo, Pontormo e Vittoria Colonna, in: *derselbe*, Tre saggi su Michelangelo, übers. von Barbara Agosti, Florenz 2004, S. 27.
- <sup>4</sup> Siehe dazu ausführlich Karl Möseneder, Der junge Michelangelo und Schongauer, in: Italienische Frührenaissance und nordeuropäisches Spätmittelalter. Kunst der frühen Neuzeit im europäischen Zusammenhang, Akten des Kongresses Düsseldorf 1991, hrsg. von Joachim Poeschke, München 1993, S. 259–270 (mit Literaturüberblick); Tilman Falk/Thomas Hirthe, Martin Schongauer. Das Kupferstichwerk, Ausstellungskatalog, München 1991, S. 21 mit Anm. 26, S. 138 ff.; Max Lehrs, Italienische Kopien nach deutschen Kupferstichen des XV. Jahrhunderts, in: *Jb. d. Preuß. Kslgn.*, XII, 1891, S. 131.
- <sup>5</sup> Zur Beeinflussung italienischer Künstler durch Schongauers Werke siehe zuletzt Janez Höfler, Signorelli und Schongauer: Zur Rezeption früher transalpiner Druckgraphik in Italien, in: *Wiener Jb. f. Kgsch.*, LI, 1998, S. 64–75; *derselbe*, Zur frühen Schongauer-Rezeption in Florenz: Ein Verrocchio-Nachtrag, in: *Flor. Mitt.*, XLIX, 2005, S. 227–232. Zum Einfluß der Schongauerschen Kreuzschraffen auf Ghirlandaio's Zeichenstil siehe Ames-Lewis (Anm. 2), S. 117–120. Zu Michelangelos frühem Zeichenstil siehe Michael Hirst, Michelangelo and his drawings, New Haven/London 1988, S. 4 f.
- <sup>6</sup> Günter Passavant, Reflexe nordischer Graphik bei Raffael, Leonardo, Giulio Romano und Michelangelo, in: *Flor. Mitt.*, XXVII, 1983, S. 208 ff.; Rolf Quednau, Raphael und "alcune stampe di maniera tedesca", in: *Zs. f. Kgsch.*, XLVI, 1983, S. 129–175; *derselbe*, Kunstgeschichte im europäischen Kontext: Italienische Frührenaissance und nordeuropäisches Spätmittelalter, ein kunstgeschichtliches Symposium vom 24. bis 26. Oktober 1991, in: *Kunstchronik*, XLV, 1992, S. 186–211; Gunter Schweikhart, Novità e bellezza: zur frühen Dürer-Rezeption in Italien, in: *derselbe*, Die Kunst der Renaissance. Ausgewählte Schriften, hrsg. von Ulrich Rehm/Andreas Tönnemann, Köln 2001, S. 137–154; Giovanni Maria Fara, Albrecht Dürer. Originali, copie, derivazioni, Ausstellungskatalog (GDSU, Inventario generale delle stampe, I), Florenz 2007, S. 1–38.

- <sup>7</sup> *Ascanio Condivi, Vita di Michelagnolo Buonarroti*, hrsg. von *Giovanni Nencioni*, Florenz 1998, S. 57; vgl. *Claudia Echinger-Maurach*, Studien zu Michelangelos Juliusgrabmal, Hildesheim/Zürich/New York 1991, I, S. 218 f.
- <sup>8</sup> Michelangelo Buonarroti, Skizzen zweier gekreuzigter Männer, 249 x 160 mm, Griffel, Feder; London, British Museum, Inv. 1859-6-25-555.
- <sup>9</sup> Vgl. *Hellmuth Bethe*, Astkreuz, in: RDK, I, Sp. 1152–1157; *derselbe*, Baumkreuz, ebenda, II, Sp. 100–105.
- <sup>10</sup> Vgl. *Frederick Hartt*, The drawings of Michelangelo, New York 1970, Kat.-Nr. 165. Aus dieser Zuordnung zur Fassade von San Lorenzo resultiert auch seine Datierung des Blattes in die Jahre 1517/18.
- <sup>11</sup> Vgl. *Luciano Berti*, I disegni, in: Michelangelo artista pensatore scrittore, Novara 1965, II, S. 389–507, Kat.-Nr. 82.
- <sup>12</sup> Vgl. *Paul Joannides*, Bodies in the trees: a mass-martyrdom by Michelangelo, in: Apollo, CXL, 1994, S. 9 (datiert ca. 1506; beide Gestalten an denselben Baum gekreuzigt, daher für eine *Marter der Zehntausend* entworfen); *derselbe*, Michel-Ange. Élèves et copistes (Musée du Louvre, Cabinet des Dessins. Inventaire général des dessins italiens, VI), Paris 2003, S. 93 (wie 1994). Vgl. dazu die kritischen Bemerkungen von *Hugo Chapman*, Michelangelo drawings, Paris (Rezension), in: Burl. Mag., CXLV, 2003, S. 469 f.
- <sup>13</sup> Siehe *Tolnay*, Michelangelo, II, S. 182, 212 f., Nr. 24 A (Werkstatt Michelangelos, um 1530 zu datieren wie die Entwürfe für eine Madonna mit Kind in Wien; Boboli-Sklaven als stilistische Voraussetzung); *derselbe*, Corpus dei disegni di Michelangelo, I, Novara 1975, S. 119 f., Kat.-Nr. 162 (enger Bezug zu den Louvre-*prigioni* von 1513/14, aber auch Datierung ins 1. Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts möglich).
- <sup>14</sup> Vgl. *Wilde* (Anm. 2), S. 24 f., Kat.-Nr. 12 (mit älterer Literatur; Entwürfe für den Haman, daher in die Entstehungszeit der zweiten Hälfte der Sixtina-Fresken zu datieren); *Dussler*, Michelangelo, S. 173, Kat.-Nr. 313 (evtl. Entwürfe für den Haman; Stil des ersten Jahrzehnts?); *John A. Gere*, Drawings by Michelangelo in the collection of Her Majesty the Queen at Windsor Castle, the Ashmolean Museum, the British Museum and other English collections, Ausstellungskatalog, London 1975, S. 31, Kat.-Nr. 22 (wie *Wilde*); *Carmen Bambach Cappel*, Problemi di tecnica nei cartoni di Michelangelo per la Cappella Sistina, in: Michelangelo. La Cappella Sistina, Akten des Kongresses Rom 1990, hrsg. von *Kathleen Weil-Garris Brandt*, Novara 1994, III, S. 97 (die linke Figur Vorzeichnung für den Haman, die rechte, um 90° gedreht, Vorstudie für den ruhenden König Ahasver). Zur ungewöhnlichen Kreuzigung des Haman siehe *Edgar Wind*, The Crucifixion of Haman, in: Warburg Journal, I, 1938, S. 245–248; *Tolnay*, Michelangelo, II, S. 96 f., 181 f.
- <sup>15</sup> Vgl. *Claudia Echinger-Maurach*, „Gli occhi fissi nella somma bellezza del Figliuolo“. Michelangelo im Wettstreit mit Leonardos Madonnenconcetti der zweiten Florentiner Periode, in: Michelangelo. Neue Beiträge, hrsg. von *Michael Rohlmann/Andreas Thielemann*, München/Berlin 2000, S. 119–121; *Joannides*, 2003 (Anm. 12), S. 93–97, Kat.-Nr. 12v. Vgl. unten, Anm. 77.
- <sup>16</sup> *Tolnay*, 1975 (Anm. 13), I, S. 119, nahm an, Michelangelo habe erst die linke, dann die rechte Figur gezeichnet.
- <sup>17</sup> Vgl. *Echinger-Maurach* (Anm. 7), I, S. 345.
- <sup>18</sup> Vgl. ebenda, I, S. 270 f., 350–353.
- <sup>19</sup> Dies schließt keineswegs aus, daß sich Michelangelo bei der Konzipierung des Haman an den links an den Baum Gekreuzigten erinnert hat.
- <sup>20</sup> Elfenbeinplatte mit Passionsszenen, Metz, Mitte 9. Jh., 255 x 170 mm, Paris, Bibliothèque nationale, Ms. lat. 9388; vgl. *Danielle Gaborit-Chopin*, Elfenbeinkunst im Mittelalter, übers. aus dem Französischen von *Gisela Bloch/Roswitha Beyer*, Berlin 1978, S. 56 und S. 188, Kat.-Nr. 49 (mit Bibliographie).
- <sup>21</sup> *Friedrich Zoepfl*, Dismas und Gestas, in: RDK, IV, Sp. 83–87. Zu Dismas siehe auch *Louis Réau*, Iconographie de l'art chrétien, III: Iconographie des Saints, I, Paris 1958, S. 386–387 (s. v. Dismas, le bon larron); *Johannes Zablten*, Barocke Freskenkopien aus SS. Quattro Coronati in Rom: Der Zyklus der Silvesterkapelle und eine verlorene Kreuzigungsdarstellung, in: Röm. Jb., XXIX, 1994, S. 19–43, bes. S. 35 ff.
- <sup>22</sup> Zu Michelangelos Rötzelzeichnung mit dem Namen *Die drei Kreuze* siehe *Wilde* (Anm. 2), S. 64 f., Kat.-Nr. 32 (mit älterer Literatur; Entwurf evtl. für Domenico Grimani, daher um 1523 zu datieren); *Dussler*, Michelangelo, Kat.-Nr. 559 (nicht von Michelangelo); *Hartt* (Anm. 10), Kat.-Nr. 298; *Tolnay*, 1975 (Anm. 13), I, Kat.-Nr. 87; *Hirst* (Anm. 5), S. 48–50; *Carel van Tuyl van Serooskerken*, The Italian drawings of the fifteenth and sixteenth centuries in the Teyler Museum, Haarlem/Gent/Doornspijk 2000, S. 124–126; *Chapman* (Anm. 2), S. 211 f., 290, Kat.-Nr. 71.
- <sup>23</sup> Zum Raub einiger Zeichnungen aus Michelangelos Atelier an der Via Mozza durch Bandinelli und Ammannati vor der Belagerung von Florenz siehe *Michelangelo*, I ricordi, hrsg. von *Lucilla Bardeschi Ciulich/Paola Barocchi*, Florenz 1970, S. 372 f., Nr. CCCXIV. Andererseits halte ich es für keineswegs ausgeschlossen, daß Bandinelli auch in den Jahren davor Zutritt zu Michelangelos Atelier hatte; vgl. dagegen *Roger Ward*, Baccio Bandinelli, 1493–1560. Drawings from British collections, Ausstellungskatalog, Cambridge 1988, S. 64.
- <sup>24</sup> *Maria Grazia Ciardi Duprè*, Il modello originale della „Deposizione“ del Bandinelli per Carlo V, in: Fs. Ulrich Middeldorf, hrsg. von *Antje Kosegarten/Peter Tigler*, Berlin 1968, I, S. 269–275; *Marco Collareta*, in: Palazzo Vecchio: committenza e collezionismo medicei, 1537–1610, Ausstellungskatalog, Florenz 1980,

- S. 321 f., Kat.-Nr. 567; *Kathleen Weil-Garris Brandt*, The self-created Bandinelli, in: *World art. Themes of unity in diversity, acts of the XXVIth International Congress of the History of Art*, hrsg. von *Irving Lavin*, Washington 1986), University Park/London 1989, II, S. 498; *Philip Attwood*, Self-promotion in sixteenth-century Florence. Baccio Bandinelli's portrait medal, in: *The Medal*, XXX, 1997, S. 5; *Johannes Myssok*, Bildhauerische Konzeption und plastisches Modell in der Renaissance, Münster 1999, S. 252–258, 370 f., Kat.-Nr. 35 (mit Bibliographie): Johannes Myssok wies zu Recht auf die vielen verschliffenen Partien des Reliefs hin, die eher auf einen Abguß, denn auf eine Originalschöpfung hindeuten. Dies blieb unberücksichtigt bei *Nicole Hegener*, "SANCTI IACOBI EQVES FACIEBAT": Signiersucht und Selbsterhebung im Werk Baccio Bandinellis, in: *Die Virtus des Künstlers in der italienischen Renaissance*, hrsg. von *Joachim Poeschke/Thomas Weigel/Britta Kusch-Arnhold*, Münster 2006, S. 149 f. Zum Vergleich mit Dürers *Großem Kalvarienberg* (Abb. 14) siehe unten Anm. 54.
- <sup>25</sup> Siehe *Ulrich Middeldorf*, A Bandinelli relief, in: *Burl. Mag.*, LVII, 1930, S. 65–72; *Marita Horster*, Eine unbekannt Handzeichnung aus dem Michelangelo-Kreis und die Darstellung der Kreuzabnahme im Cinquecento, in: *WR-Jb.*, XXVII, 1965, S. 219; *Myssok* (Anm. 24), S. 253–257.
- <sup>26</sup> Der linke Arm des Schächers ist auf Susinis Relief waagrecht hinter dem Baumstamm durchgeführt und links außen an einem gekappten Ast befestigt. Auf dem Stuckrelief in San Marino dagegen winkelt der Schächer diesen Arm nach oben ab, wie das in vergleichbarer Weise auch der vom Kreuz abgenommene Christus sowie der zweite Schächer tun. Susini sucht diese Motivwiederholung offensichtlich zu vermeiden.
- <sup>27</sup> *Ulrich Middeldorf*, Alessandro Allori e il Bandinelli, in: *Riv. d'Arte*, XIV, 1932, S. 483–488; *Horster* (Anm. 25), S. 220; *Collareta* (Anm. 24), S. 483 f., Kat.-Nr. 656; *Janet Cox-Rearick*, From Bandinelli to Bronzino: The genesis of the *Lamentation* for the Chapel of Eleonora di Toledo, in: *Flor. Mitt.*, XXXIII, 1989, S. 37–84, bes. S. 48; *Simona Lecchini Giovannoni*, Alessandro Allori, Turin 1991, S. 231, Kat.-Nr. 36; *Myssok* (Anm. 24), S. 253.
- <sup>28</sup> Zum Gemälde sowie zu einer Zeichnung im Louvre (Anonymus, Entwurf für die *Kreuzabnahme* im Oratorio di San Giovanni Decollato, Feder, laviert, 30,2 x 18,4 cm; Paris, Musée du Louvre, Cabinet des Dessins, Inv.-Nr. 1494), die Panofsky als Entwurf Jacopinos del Conte publiziert hatte, die man heute aber für eine Kopie nach dem Fresko hält, siehe *Erwin Panofsky*, Ein Bildentwurf des Jacopino del Conte, in: *Belvedere*, XI, 1927, S. 43–51; *Horster* (Anm. 25), S. 222; *Catherine Monbeig-Goguel*, *Maitres toscans nés après 1500, morts avant 1600*. Vasari et son temps (Musée du Louvre, Cabinet des Dessins: Inventaire général des dessins italiens, I), Paris 1972, S. 46, Kat.-Nr. 23; *Rolf E. Keller*, Das Oratorio von San Giovanni Decollato in Rom. Eine Studie seiner Fresken, Neuchâtel 1976, S. 72–80 (zum Fresko), S. 75 (zur Zeichnung). An Bäume gekreuzigte Schächer weist auch Giorgio Vasaris *Kreuzabnahme* in Ravenna, Galleria dell'Accademia di Belle Arti, Nr. 74, aus dem Jahr 1548 auf; vgl. *Horster* (Anm. 25), S. 195 f.; *Laura Corti*, Vasari. *Catalogo completo dei dipinti*, Florenz 1989, S. 72, Kat.-Nr. 52.
- <sup>29</sup> Florenz, Museo Nazionale del Bargello, ca. 1455; vgl. *Poeschke*, I, Taf. 129 und S. 117; *Artur Rosenauer*, Donatello, Mailand 1993, S. 287 f., Kat.-Nr. 57.
- <sup>30</sup> Florenz, San Lorenzo, ca. 1461/64; vgl. *Poeschke*, I, Taf. 142 und S. 119–121; *Rosenauer* (Anm. 29), S. 289–296, bes. S. 295 f., Kat.-Nr. 61.
- <sup>31</sup> Zu einer dem Antonio del Pollaiuolo zugeschriebenen *Kreuzigung*, auf der Gestas vor Schmerz schreit, siehe *Alison Wright*, The Pollaiuolo brothers. The arts in Florence and Rome, New Haven/London 2005, S. 64–67.
- <sup>32</sup> Dies zeigt die *Kreuzigung* Masolinos in der Kapelle der hl. Katharina in San Clemente, Rom; vgl. *Paul Joannides*, Masaccio und Masolino, London 1993, Taf. 146 und S. 407 f., Kat.-Nr. 22.
- <sup>33</sup> Florenz, Museo Nazionale del Bargello, ca. 1485/90; vgl. *Poeschke*, I, Taf. 280 und S. 193; *James David Draper*, Bertoldo di Giovanni, sculptor of the Medici household; critical reappraisal and catalogue raisonné, Columbia, Mo. *et al.* 1992, S. 122–132 (hier datiert ca. 1475/78).
- <sup>34</sup> Berlin, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Kupferstichkabinett, KdZ 5190v; vgl. *Chris Fischer*, Fra Bartolommeo, master draughtsman of the High Renaissance; a selection from the Rotterdam albums and landscape drawings from various collections, Katalog der Ausstellung 1990/1991, Rotterdam 1990, S. 81–91, bes. S. 81.
- <sup>35</sup> London, Courtauld Galleries, Princes Gate Collection, ca. 1420; vgl. *Lorne Campbell*, Robert Campin, the Master of Flémalle and the Master of Mérode, in: *Burl. Mag.*, CXVI, 1974, S. 634–646; 100 masterpieces: Bernardo Daddi to Ben Nicholson, European paintings and drawings from the 14<sup>th</sup> to the 20<sup>th</sup> century, hrsg. von *Dennis Farr*, Courtauld Institute Galleries, London 1987, S. 22; *Caroline Villers/Robert Bruce-Gardner*, The Entombment Triptych in the Courtauld Institute Galleries, in: Robert Campin. New directions in scholarship, hrsg. von *Susan Foister/Susie Nash*, London 1996, S. 27–35; *Felix Thürlemann*, Robert Campin. Eine Monographie mit Werkkatalog, München 2002, S. 28–37, 255–257 (ca. 1415).
- <sup>36</sup> Antwerpen, Musée Royal des Beaux-Arts, Inv. 4, datiert 1475; vgl. *Liana Castelfranchi Vegas*, Italien und Flandern. Die Geburt der Renaissance, Stuttgart/Zürich 1984, S. 126; Antonello da Messina: l'opera com-

- pleta, Ausstellung Rom, Katalog hrsg. von *Mauro Lucco*, Mailand 2006, S. 216–218, Kat.-Nr. 32 (*derselbe*, mit vollständiger Bibliographie). Zu Antonellos Kreuzigung in Sibiu, Muzeul National Brukenthal, siehe ebenda, S. 142–144, Kat.-Nr. 8 (*derselbe*).
- <sup>37</sup> Holzschnitt, 57 x 38,9 cm; Berlin, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Kupferstichkabinett, Inv. 12-1919. Früher setzte man Dürers erste Italienreise in die Jahre 1494–1495, nach neuesten Forschungen ca. ein Jahr später an; vgl. *Anja Grebe*, Albrecht Dürer, Künstler, Werk und Zeit, Darmstadt 2006, S. 42 f.; *Kristina Herrmann Fiore*, Alcune considerazioni su Dürer e la mostra, in: Dürer e l'Italia, Ausstellung Rom, Katalog hrsg. von *derselben*, Mailand 2007, S. 18; *Matthias Mende*, Norimberga, Dürer, Roma, ebenda, S. 27; *Fritz Koreny*, Dürer: l'uomo e la natura. "Cosa però sia la bellezza, io non lo so", ebenda, S. 187.
- <sup>38</sup> *Fedja Anzelewsky*, Motiv und Exemplum im frühen Holzschnittwerk Dürers, Phil. Diss. FU Berlin 1954, S. 45–69; *derselbe*, Albrecht Dürers großer Kreuzigungsholzschnitt von 1494/95, in: Zs. f. Kwiss., IX, 1955, S. 137–150; *derselbe*, Dürer. Werk und Wirkung, Erlangen 1988, S. 50 f., 59; *derselbe*, Albrecht Dürer und Leonardo da Vinci, in: Leonardo da Vinci. Künstler, Erfinder, Wissenschaftler, Ausstellung Speyer, Katalog hrsg. von *Meinrad Maria Grewenig/Otto Letze*, Ostfildern 1995, S. 198 f.: "Dürer hat die vermutlich von einem Venezianer begonnene Arbeit anscheinend im oberen Teil durch einen zweiten Holzstock ergänzt."
- <sup>39</sup> *Werner Weisbach*, Der junge Dürer, Leipzig 1906, S. 73–75; *Max Jacob Friedländer*, Ein unbekannter Holzschnitt im Dürer-Stil, in: Berliner Museen, XLI, 1919/20, 2, Sp. 55–62; *Erika Tietze Conrat*, Albrecht Dürers größter Kreuzigungsholzschnitt, in: Belvedere, IX, 1926, Forum, S. 175–179.
- <sup>40</sup> *Georg Vitzthum von Eckstädt*, Die große Kreuzigung im Dürerstil und ihr italienisches Vorbild, in: Berliner Museen, XLVII, 1926, S. 79–83; *Heinrich Röttinger*, Dürers Doppelgänger, Straßburg 1926, S. 44, 80 (Anm.).
- <sup>41</sup> Vgl. *Joseph Meder*, Dürer-Katalog. Ein Handbuch über Albrecht Dürers Stiche, Radierungen, Holzschnitte, deren Zustände, Ausgaben und Wasserzeichen, Wien 1932, Reprint: New York 1971, S. 35–37, 159 f.; *Rainer Schoch/Matthias Mende/Anna Scherbaum*, Albrecht Dürer. Das druckgraphische Werk, II: Holzschnitte, München/London/New York 2002, S. 499 f., Kat.-Nr. A 7 (*Rainer Schoch*); vgl. dagegen *Fara* (Anm. 6), S. 252. Siehe auch weiter unten, Anm. 48.
- <sup>42</sup> *Campbell Dodgson*, Notes on Dürer, in: Burl. Mag., XL/XLI, 1922, S. 25; *Max Geisberg*, Der deutsche Einblattholzschnitt in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts, München 1923–1930, Nr. 739; *Campbell Dodgson*, Guide to the woodcuts, drawings, and engravings of Albrecht Dürer in the Department of Prints and Drawings, Ausstellungskatalog, London 1928, Nr. 8; *Willy Kurth*, Albrecht Dürer. Sämtliche Holzschnitte, München o. J. [1927], Nr. 88; *Friedrich Winkler*, Dürer. Des Meisters Gemälde, Kupferstiche und Holzschnitte, Berlin/Leipzig 1928, Nr. 197; *Meder* (Anm. 41), S. 35–37, 159 f.; *Erwin Panofsky*, Albrecht Dürer, Princeton, N. J. 1943, II, Nr. 427; *Friedrich Winkler*, Dürer und die Illustrationen zum Narrenschiff: die Baseler und Straßburger Arbeiten des Künstlers und der altdeutsche Holzschnitt, Berlin 1951, S. 99; *derselbe*, Albrecht Dürer. Leben und Werk, Berlin 1957, S. 61–64; *Karl-Adolf Knappe*, Dürer. Das graphische Werk, Wien/München 1964, Nr. 127–129; Albrecht Dürer, 1471–1971, Katalog der Ausstellung Nürnberg, München 1971, S. 108–110, Kat.-Nr. 187 (*Terisio Pignatti*); *John Rowlands*, The graphic work of Albrecht Dürer: an exhibition of drawings and prints in commemoration of the quinqucentenary of his birth, Ausstellungskatalog, London 1971, Nr. 32; *Matthias Mende*, Albrecht Dürer. Zum Leben, zum Holzschnittwerk, München 1976, Nr. 81; *Walter L. Strauss*, Albrecht Dürer. Woodcuts and woodblocks, New York 1980, Nr. 28; The Illustrated Bartsch, X (Commentary): Albrecht Dürer, hrsg. von *demselben*, New York 1981, S. 458 f., Nr. 405.
- <sup>43</sup> *Panofsky* (Anm. 42).
- <sup>44</sup> Vgl. zuletzt *Schoch/Mende/Scherbaum* (Anm. 41), S. 45–48, Kat.-Nr. 105 (*Rainer Schoch*); Dürer e l'Italia (Anm. 37), S. 160, Kat.-Nr. II.16 (*Kristina Herrmann Fiore*). Man vergleiche dazu auch die *Geißelung der Großen Holzschnitt-Passion* in *Schoch/Mende/Scherbaum* (Anm. 41), S. 191 f., Kat.-Nr. 158 (*Rainer Schoch*). Unübersehbar sind die Bezüge zur *Kreuzigung der Großen Passion*; doch da hier die dramatisch bewegten Schächer fehlen und die Madonnengruppe dichter und ruhiger gebaut ist, läßt der Künstler auch Sonne und Mond mit zarterem Mitgefühl auf den Gekreuzigten blicken; vgl. ebenda, S. 200–202, Kat.-Nr. 161 (*derselbe*).
- <sup>45</sup> Vgl. ebenda, S. 109–112, Kat.-Nr. 128 (*derselbe*).
- <sup>46</sup> Ebenda, S. 499.
- <sup>47</sup> Vgl. *Anzelewsky*, 1988 (Anm. 38), S. 74, 81, 83.
- <sup>48</sup> Vgl. die Fresken in Kirche und Konvent von Santa Maria delle Grazie in Gravedona, im besonderen das Kreuzigungsfresko, das man Bernardino De Donati und seiner Werkstatt zuschreibt und in die Mitte des zweiten Jahrzehnts des 16. Jahrhunderts datiert; vgl. *Marco Rossi/Alessandro Rovetta*, Pittura in Alto Lario tra Quattro e Cinquecento, Mailand 1988, S. 169 ff., bes. 185 f., Kat.-Nr. 33.15 (*derselbe*). Giovanni Maria Fara gebührt das Verdienst, die Hinweise auf diese Entlehnungen für die Dürer-Forschung fruchtbar gemacht zu haben: *Fara* (Anm. 6), S. 252. Problematischer in der Beurteilung ist eine Kreuzigungstafel in der Brera: *Ladislaus Mravik* hatte in seinem Beitrag (Stefano Scotto – Maître de Gaudenzio Ferrari?, in: Bull. du Musée Hongrois des Beaux-Arts, LIII, 1979, S. 66) das Bild um 1508 datiert; *Maria Teresa Binaghi Olivari*

(Pinacoteca di Brera. Scuole lombarda e piemontese 1300–1535, Mailand 1988, S. 366–370, Kat.-Nr. 166) schrieb das Gemälde Giovanni Bernardino und Giovan Stefano Scotti zu und datierte es 1495, da sie es als Vorbild für Dürers Kreuzigungsholzschnitt in Berlin ansah; Edoardo Villata (*Edoardo Villata/Simone Baiocco*, Gaudenzio Ferrari, Gerolamo Giovenone. Un avvio e un percorso, Turin et al. 2004, S. 65) leitete das Bild in der Brera dagegen von einem großen Kreuzigungsfresko aus dem Konvent von Santa Croce in Boscaglia ab (heute Villa Pecco in Como) und datierte es ca. 1487/88. Die Paare der Schächer auf Fresko und Gemälde ähneln sich zwar, aber sie weisen dennoch beträchtliche Unterschiede auf, die auf einen Einfluß des Dürerschen Holzschnittes hindeuten: Auf dem Gemälde in der Brera sieht man die Schächer erstens an gekappte Bäume, nicht an gezimmerte Kreuze gebunden wie auf dem Fresko in Como; dort sind sie an den Handgelenken an das Kreuz gefesselt, nicht mit den Oberarmen an die *crux commissa*, wodurch sich die Hände (wie bei Dürer) frei bewegen können; zum dritten sind auf der Tafel in der Brera wie bei Dürer die Füße der Schächer mit Nägeln an eigens ausgesparte Vorsprünge der Bäume geschlagen, während im Fresko die Beine der Gekreuzigten in der Nachfolge Foppas (vgl. unten, Anm. 69) mit Stricken an das Holz gebunden sind. Diese signifikanten Unterschiede lassen auf eine etwas spätere Datierung des Gemäldes in der Brera schließen, also zumindest auf ein Datum nach 1496. Dorothea Stichel verdanke ich außerdem den Hinweis, daß Dürer in einem Holzschnitt kein Gemälde nachgeahmt hätte.

<sup>49</sup> Vgl. unten, Anm. 67.

<sup>50</sup> Sansepolcro, Pinacoteca comunale; vgl. *Laurence B. Kanter/Tom Henry*, Luca Signorelli, übers. von *Barbara Geratz Matera/Kludia Murmann*, München 2002 (ital. Originalausgabe Mailand 2001), S. 144, Nr. XV, S. 211 f., Kat.-Nr. 73 (*Tom Henry*). Zur Inspiration Signorellis durch Stiche Schongauers vgl. oben, Anm. 5.

<sup>51</sup> Cortona, Museo Diocesano; vgl. ebenda, S. 142, Nr. XIV, S. 200, 204, Kat.-Nr. 59 (*derselbe*). Auch die rechte Hand, mit der der hl. Johannes auf Signorellis *Kreuzabnahme* in Santa Croce, Umbertide, von 1516 am rechten Bildrand auf das Geschehen hinweist, ist mit der Hand des Johannes der *Großen Kreuzigung* Dürers identisch; vgl. ebenda, S. 154, Nr. XX, S. 240 f., Kat.-Nr. 125. Auf eine Beschäftigung Signorellis mit Dürers Holzschnitten deuten weiter in allen drei Gemälden die klein in den Hintergrund gesetzten Kreuzigungs- bzw. Kreuzabnahmeszenen. Sie erinnern an Dürers Golgotha-Darstellungen im Hintergrund der *Beweinung* und der *Grablegung Christi der Großen Holzschnitt-Passion*; vgl. *Schoch/Mende/Scherbaum* (Anm. 41), S. 202–206, Kat.-Nr. 162 f.

<sup>52</sup> Zu Dürer und Mantegna siehe zuletzt *Marzia Faietti*, Aemulatio versus simulatio, in: *Dürer e l'Italia* (Anm. 37), S. 81–87; vgl. ebenda, S. 182 f., Kat.-Nr. II.37–38 (*Heinz Wiedauer*).

<sup>53</sup> Ganz untypisch für Dürers Darstellungen des Themas sind nicht nur die unterschiedlich gestalteten Nimben, sondern auch die körperbetonte Gewandung der Frauen sowie die fehlende Bedeckung ihrer Haare; vgl. *Schoch/Mende/Scherbaum* (Anm. 41), Kat.-Nr. 131, 161, 210.

<sup>54</sup> Das besonders steile Format der Kreuzabnahme Bandinellis (Abb. 6) könnte sich vermutlich ebenfalls durch das Vorbild des Dürerschen Holzschnittes erklären lassen. Auch die lebhaft trauernden Personifikationen von Sonne und Mond weisen darauf hin.

<sup>55</sup> *Gigetta Dalli Regoli*, Lorenzo di Credi, Mailand 1966, S. 44, Anm. 8, S. 56, 60 f., 66, 168, Kat.-Nr. 150 (mit Literatur): ca. 1500–1510 (eher gegen 1510). Zur Beziehung von Lorenzo di Credi und Dürer siehe ebenda, S. 43 f. und Anm. 8; Albrecht Dürer, 1471–1971 (Anm. 42), S. 108 f., Nr. 188 (*Terisio Pignatti*).

<sup>56</sup> *Vitzthum* (Anm. 40), *passim*, hatte dagegen versucht, die Priorität des Göttinger Gemäldes zu beweisen. Die Datierung des Holzschnittes um 1496 schließt die These aus, Dürer habe Lorenzo di Credis Bild erst auf seiner zweiten Reise nach Venedig kennengelernt; vgl. dazu *Dalli Regoli* (Anm. 55), S. 168.

<sup>57</sup> Die Madonna unter dem Kreuz ohnmächtig zusammengebrochen darzustellen, geht vermutlich auf eine Erfindung des Simone Martini zurück, wie sie die Kreuzigungstafel des *Polittico Orsini* (nach 1333, Antwerpen, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten) bietet; vgl. *Gianfranco Contini/Maria Cristina Gozzoli*, *L'opera completa di Simone Martini*, Mailand 1970, Farbtafel LIX, S. 99, Kat.-Nr. 28.

<sup>58</sup> Zum *Triptychon Galitzin* aus der Kirche San Domenico in San Gimignano von ca. 1485 (heute Washington, National Gallery, Mellon Collection, Inv. 27) siehe *Pietro Scarpellini*, Perugia, Mailand 1984, Kat.-Nr. 38.

<sup>59</sup> Zu Lorenzo di Credis Pala von 1493 im Louvre siehe *Dalli Regoli* (Anm. 55), Kat.-Nr. 82.

<sup>60</sup> London, National Gallery (früher SS. Annunziata, Cappella Pucci); vgl. *Tietze-Conrat* (Anm. 39), S. 177; *Leopold D. Ettlinger*, Antonio and Piero del Pollaiuolo, Oxford/New York 1978, S. 36, 49, 139 f., Kat.-Nr. 6; *Patricia Lee Rubin/Alison Wright*, Renaissance Florence. The art of the 1470s, Katalog der Ausstellung 1999–2000, London 1999, S. 226–229, Kat.-Nr. 43 (*Alison Wright*); *Wright* (Anm. 31), S. 208–225. Man vergleiche damit die an einen Baum gefesselte nackte Jünglingsfigur auf dem schwieriger zu datierenden und zuzuschreibenden Terrakottarelieff einer *Schlacht nackter Männer* im Victoria and Albert Museum in London. Bezüge zu ähnlichen Erfindungen des Antonio del Pollaiuolo oder (wenn auch weniger überzeugend) des Bertoldo sind unübersehbar. Das antikisierende Gepräge der Köpfe der Replik (?) deutet eher auf eine Datierung um 1500; vgl. ebenda, S. 260 f., Kat.-Nr. 54.

<sup>61</sup> *Ettlinger* (Anm. 60), S. 140. Sogar das Lententuch scheint aus ähnlichem Stoff zu bestehen und ist in ähnlicher

Weise geschlungen. Der in den Nacken gelegte Kopf des hl. Sebastian könnte auf den *Sterbenden Alexander* in den Uffizien zurückgehen; zu seiner möglichen Vorbildhaftigkeit für die später entstandene Statue des hl. Sebastian von Benedetto da Maiano vgl. *Doris Carl*, Benedetto da Maiano. Ein Florentiner Bildhauer an der Schwelle zur Hochrenaissance, Regensburg 2006, I, S. 133.

<sup>62</sup> *Anzelewsky*, 1955 (Anm. 38), S. 140–143.

<sup>63</sup> Bayonne, Musée Bonnat, Inv.-Nr. 1211, schwarze Kreide, 14,8 x 5,4 cm; vgl. *Jacob Bean*, Les dessins italiens de la collection Bonnat, Paris 1960, Kat.-Nr. 44 (mit älterer Literatur); Leonardo da Vinci. Master draftsman, Katalog der Ausstellung New York, hrsg. von *Carmen C. Bambach*, New Haven/London 2003, S. 343. Auf die Vorbildhaftigkeit dieser Zeichnung für Dürers rebellischen Schächer in seinem Riesenholzschnitt hatte bereits *Suida* hingewiesen; vgl. *Wilhelm Suida*, Leonardo und sein Kreis, München 1929, S. 254.

<sup>64</sup> Hamburger Kunsthalle, Kupferstichkabinett, Inv.-Nr. 21489, Feder und Tinte über Bleigriffel, 17,4 x 6,4 cm; vgl. *Bambach* (Anm. 63), S. 342–344, Kat.-Nr. 35 (mit älterer Literatur); *Frank Zöllner*, Leonardo da Vinci 1452–1519. Sämtliche Gemälde und Zeichnungen, Köln 2003, S. 336, Nr. 142 (*derselbe/Johannes Nathan*).

<sup>65</sup> Zum Marco d'Oggiono zugeschriebenen *Hl. Sebastian* siehe: Gemäldegalerie Berlin, Gesamtverzeichnis, bearbeitet von *Henning Bock et al.*, Redaktion *Rainald Grosshans*, Berlin 1996, Kat.-Nr. 210A, Abb. 2208; *Domenico Sadini*, Marco d'Oggiono: tradizione e rinnovamento in Lombardia tra Quattrocento e Cinquecento, Mailand/Rom 1989, S. 194, Kat.-Nr. 100. Sadini scheidet das Werk nicht zu Unrecht aus dem Œuvrekatalog Oggionos aus und schlägt statt dessen eine Zuschreibung an einen mittellitalienischen Künstler, z. B. Sodoma oder Cesare da Sesto, vor.

<sup>66</sup> Ich danke Wolfer Bulst für diesen Hinweis. Zu Botticellis *Hl. Sebastian* siehe *Bock et al.* (Anm. 65), Kat.-Nr. 1128, Abb. 1815.

<sup>67</sup> Vgl. Ferrando Spagnuolo e altri maestri iberici nell'Italia di Leonardo e Michelangelo, Ausstellungskatalog hrsg. von *Fernando Benito Doménech/Fiorella Sricchia Santoro*, Florenz 1998, S. 76–79, Kat.-Nr. 3 (*Fernando Benito Doménech*). Zur weiteren Benutzung von Dürergraphiken der Jahre 1502–1505 durch Künstler dieses Kreises siehe *José Gómez Frechina*, Fonti iconografiche dei Ferrandi, ebenda, S. 55.

<sup>68</sup> Berlin, Kupferstichkabinett, Inv.-Nr. 133-1897; vgl. *Max Lehrs*, Geschichte und kritischer Katalog des deutschen, niederländischen und französischen Kupferstichs im 15. Jahrhundert, Wien 1910, II, S. 226 f., Nr. 156; *The Illustrated Bartsch*, VIII, Early German artists, hrsg. von *Jane Hutchison*, New York 1980, S. 75, Nr. 77; *Meister E. S. Ein oberrheinischer Kupferstecher der Spätgotik*, Katalog der Ausstellung München/Berlin 1986–1987, München 1987, S. 64, Kat.-Nr. 71. Vgl. auch oben, Anm. 2.

<sup>69</sup> Zur 1456 datierten *Kreuzigung Christi mit zwei Schächern* in der Accademia Carrara in Bergamo und zur Ableitung der Schächer vom *Kalvarienberg* des Meisters E. S. siehe *Alex Klumpp*, Vincenzo Foppa (ca. 1430–1515/16), Diss. Würzburg 1995, Berlin 2002, I, S. 188 f., II, S. 436–439, Nr. A2. Zum *Kalvarienberg* des Meisters E. S. siehe den Katalog *Meister E. S.* (Anm. 68), S. 33, Kat.-Nr. 16. In der Nachfolge Foppas steht z. B. das oben in Anm. 48 erwähnte Fresko einer *Kreuzigung mit Heiligen* in der Villa Pecco, Como.

<sup>70</sup> Die nach links hin abstehende Astgabel dieses Baumes (unterhalb der herabhängenden Hand des rechten Schächers) erinnert an ein bizarr gekreuzigte Schächer holländischer Gemälde des 15. Jahrhunderts; vgl. *Albert Châtelet*, Early Dutch painting. Painting in the northern Netherlands in the fifteenth century, übers. von *Christopher Brown/Anthony Turner*, Oxford 1981, S. 138.

<sup>71</sup> Paris, Musée du Louvre, Département des Arts graphiques, Inv. RF 1068v; vgl. *Joannides*, 2003 (Anm. 12), S. 89–93, Kat.-Nr. 11 (mit Bibliographie).

<sup>72</sup> *Wilde* (Anm. 2), S. 24. Vgl. dagegen *Claudia Echinger-Maurach*, *Pictores Poetae*: Leonardos und Michelangelos frühe Entwürfe für eine *Leda mit dem Schwan*, in: Westfalen und Italien. Fs. für Karl Noehles zum 80. Geburtstag, hrsg. von *Udo Grote et al.*, Petersberg 2002, S. 257–283.

<sup>73</sup> *Hartt* (Anm. 10), Kat.-Nr. 50; so zuvor auch *Tolnay*, Michelangelo, I, Kat.-Nr. 35, der von dieser These später Abstand nahm: *Tolnay*, 1975 (Anm. 13), I, Kat.-Nr. 21v.

<sup>74</sup> *Berenson*, Drawings, I, S. 202, II, Kat.-Nr. 1590; *Karl Frey*, Die Handzeichnungen Michelagniolos Buonarroti, I, Berlin 1909, Kat.-Nr. 88, 64; *Henry Thode*, Michelangelo. Kritische Untersuchungen über seine Werke, I, Berlin 1908, S. 249, 258, III, Kat.-Nr. 498; *Georg Gronau*, Über die Entstehungszeit eines Studienblatts von Michelangelo, in: *Flor. Mitt.*, III, 1919, S. 44 f.; *Erwin Panofsky*, Die Michelangelo-Literatur seit 1914, in: *Jb. f. Kgsch.*, I, 1921–1922, Sp. 23, 31; *Louis Demonts*, Catalogue des dessins de Michel-Ange, Paris 1922, Kat.-Nr. 4.

<sup>75</sup> *Fritz Baumgart*, Die Jugendzeichnungen Michelangelos bis 1506, in: *Marburger Jb. f. Kwiss.*, X, 1937, S. 222 f.; *Maurice Delacre*, Le dessin de Michel-Ange, Brüssel 1938, S. 470 f.; *Ludwig Goldscheider*, Michelangelo drawings, London 1951, Kat.-Nr. 5, 17; *Dussler*, Michelangelo, Kat.-Nr. 214.

<sup>76</sup> 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. 301–338.

<sup>77</sup> Zu diesem Stilwandel siehe ebenda, S. 331–333.

<sup>78</sup> *Tolnay*, 1975 (Anm. 13), I, Kat.-Nr. 21; *Joannides*, 1994 (Anm. 12), S. 9.

- <sup>79</sup> Martin Weinberger, Michelangelo the sculptor, London/New York 1967, I, S. 117.
- <sup>80</sup> Paris, Musée du Louvre, Département des Arts graphiques, Inv. 2756; vgl. *Joannides*, 2003 (Anm. 12), S. 213 f., Kat.-Nr. 67.
- <sup>81</sup> Privatsammlung, London. Vgl. Dawn of the Golden Age: Northern Netherlandish art 1580–1620, Katalog der Ausstellung Amsterdam 1993–1994, hrsg. von Ger Luijten/Ariane van Suchtelen et al., Zwolle 1993, S. 375 f., Kat.-Nr. 32 (Wouter Kloek).
- <sup>82</sup> Nelson Atkins Museum of Art, Kansas City, 1600 datiert. Vgl. Anne W. Lowenthal, Joachim Wtewael and Dutch Mannerism, Doornspijk 1986, S. 93 f., Kat.-Nr. a-14; *Luijten/van Suchtelen* (Anm. 81), S. 556 f., Kat.-Nr. 228 (Wouter Kloek).
- <sup>83</sup> Vgl. *Echinger-Maurach* (Anm. 15), *passim*; *dieselbe* (Anm. 72), S. 257–283.
- <sup>84</sup> The Illustrated Bartsch, XXV: Early Italian masters, Commentary, hrsg. von Mark J. Zucker, New York 1984, S. 334–336, Nr. 1000.014.
- <sup>85</sup> Zur Niobiden-Statue siehe Phyllis Pray Bober/Ruth Rubinstein, Renaissance artists and antique sculpture. A handbook of sources, Oxford 1986, S. 140, Kat.-Nr. 109, und S. 476.
- <sup>86</sup> Paris, Musée du Louvre, Département des Arts graphiques, Inv. 718v; vgl. *Joannides*, 2003 (Anm. 12), S. 82–85, Kat.-Nr. 9v (mit Bibliographie).
- <sup>87</sup> In welcher Weise die anspruchsvolle Gestaltung von Figurenpaaren für Michelangelos Kunst konstitutiv werden sollte, brauche ich nicht weiter zu betonen; man denke an die Paare der Ignudi an der Sixtinischen Decke mit ihren gegengleichen Haltungen, an die Sklaven des Juliusgrabmales in Paris und Florenz, an die Tageszeiten in der Medici-Kapelle, in der Michelangelo dann auch erstmals den Gegensatz von Mann und Frau thematisiert hat.
- <sup>88</sup> Antwerpen, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten; vgl. J. Richard Judson, Rubens. The Passion of Christ (Corpus Rubenianum Ludwig Burchard, VI), Turnhout 2000, S. 139–146, Nr. 37.
- <sup>89</sup> Mechelen, Sint-Romboutskathedraal; vgl. Erik Larsen, The paintings of Anthony van Dyck, Freren 1988, II, S. 251, 284, Kat.-Nr. 707.
- <sup>90</sup> Die Abhängigkeit der gewundenen Pose des *Hl. Matthäus* vom *Laokoon* ist in der Forschung seit Ollendorf ausführlichst bedacht worden; vgl. den Literaturbericht in *Poeschke*, II, S. 89. Inzwischen ist gesichert, daß der Block für diese Skulptur erst im März 1506 angeliefert worden ist; vgl. *Michaël J. Amy*, The dating of Michelangelo's St Matthew, in: *Burl. Mag.*, CXLII, 2000, S. 495.
- <sup>91</sup> *Michelangelo Buonarroti*, Sonette, übers. und hrsg. von Edwin Redslob, Heidelberg 1964, S. 246 (ca. 1555).
- <sup>92</sup> *Vasari-Milanesi*, VII, S. 280 (Nachdruck: Florenz 1973).

## RIASSUNTO

Al centro di questa ricerca sono tre disegni di Michelangelo dalla discussa interpretazione, nei quali egli non solo si dimostra ingegnoso creatore di figure in pose insolite, ma soprattutto innovatore dell'iconografia, ispirandosi tra le altre cose a incisioni tedesche. Il primo disegno viene interpretato soprattutto come doppio studio per l'Aman crocifisso a un albero nella volta sistina. Gli uomini legati in atteggiamenti contrastanti tra di loro a una *crux commissa* oppure a un albero si possono tuttavia identificare senza difficoltà come studi per due ladroni, evidentemente risalenti nella loro insolita disposizione alla silografia di una *Crocifissione* del giovane Dürer. La controversa attribuzione e datazione del *Grande Calvario* di Dürer richiede per suo conto un *excursus* sull'iconografia della Crocifissione di Cristo nell'arte sia italiana che nordeuropea del XV e XVI secolo, in cui vengono contestualizzati il disegno di Michelangelo e la silografia di Dürer. Un riferimento ulteriore per l'artista italiano è presumibilmente costituito dalle incisioni del Maestro E. S. raffiguranti il *Martirio di san Sebastiano*. In tale ambito si possono collocare due ulteriori disegni di Michelangelo, la cui iconografia finora non è stata chiarita in modo convincente. La datazione precoce di tutti e tre i disegni mostra che l'artista già anni prima della scoperta del *Laocoonte* aveva sviluppato in modo autonomo invenzioni di figura di paragonabile *pathos*.

## Bildnachweis:

*British Museum, London: Abb. 1, 5. – Nach Pierluigi de Vecchi, Die Sixtinische Kapelle, Freiburg/Basel/Wien 1996: Abb. 2. – Réunion des Musées Nationaux, Paris: Abb. 3, 24, 25, 29. – Bibliothèque Nationale, Paris: Abb. 4. – KIF: Abb. 6. – Alinari (Anderson), Florenz: Abb. 7, 8, 9, 15, 17. – Alinari, Florenz: Abb. 10. – Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett (Stiftung Preußischer Kulturbesitz)/Volker-H. Schneider: Abb. 11, 14, 22. – Courtauld Galleries, London: Abb. 12. – Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Antwerpen: Abb. 13, 30. – Kunstsammlung Universität Göttingen/R. E. Tigges: Abb. 16. – Nach Suida (Anm. 63): Abb. 18. – Gernsheim Corpus Photographicum of Drawings: Abb. 19. – Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie (Stiftung Preußischer Kulturbesitz)/Jörg P. Anders: Abb. 20. – Fernando Benito Doménech, Valencia: Abb. 21. – Réunion des Musées Nationaux, Paris/Thierry Le Mage: Abb. 23. – Nach Luijten/van Suchtelen (Anm. 81): Abb. 26. – Staatliche Graphische Sammlung München/Engelbert Sehuber: Abb. 27. – Glyptothek, München: Abb. 28.*