

CLAUDIA ECHINGER-MAURACH

»STRAVAGANTI E BELLISSIMI«  
ZU STIL UND TECHNIK EINIGER ARCHITEKTURZEICHNUNGEN  
MICHELANGELOS IN FLORENZ UND ROM

Golo Maurers freundliche Einladung zum Studientag »Michelangelos römische Architekturen« an der Bibliotheca Hertziana im November 2004 gab den Anlaß für diese Untersuchung. Meinem verehrten Kollegen Karl Noehles danke ich herzlich für eine kritische Lektüre des Manuskriptes. Der Text, geschrieben im Sommer 2005, blieb unverändert, doch die wichtigste seitdem erschienene Literatur wurde noch in die Fußnoten eingearbeitet.

## INHALT

Zum Nonfinito einiger Kreidezeichnungen .....	57
Gleißendes Licht und schwebende Schatten: Zu einigen Präsentationszeichnungen für Papst Clemens VII. ....	95
Mehrfarbige Entwürfe in Rötelkreidetechnik .....	99
Linie versus Körper: Zu Kontur und Lavur einiger Grundrisse in Florenz und Rom .....	102
Weiß als Mittel der Korrektur oder Höhung: Michelangelos Entwürfe für die Porta Pia .....	108
Epilog .....	118
Abkürzungen und Literatur .....	119

*Siccome nella penna e nell'inchiostro  
È l'alto e 'l basso e 'l mediocre stile,  
E ne marmi l'immagin richa e vile,  
secondo che 'l sa trar l'ingegno nostro...*<sup>1</sup>

Architektonische Entwürfe einmal nicht funktional, sondern auf das Spezifische ihrer Form und Erscheinungsweise hin anzusehen, sie also primär ästhetisch zu betrachten, ist bisher nur selten unternommen worden: Elisabeth Kievens Stuttgarter Katalog zu den Römischen Architekturzeichnungen des Barock ist hier eine Ausnahme.<sup>2</sup> Warum es zu Michelangelos Entwürfen für Bauvorhaben (und auch für seine Modelli) nichts Vergleichbares gibt, obwohl sich seit Vasari kaum ein Forscher ihrer Schönheit oder Extravaganz entziehen kann,<sup>3</sup> hat sicherlich verschiedene Gründe: Zum einen ist die Zuschreibung dieser Blätter immer noch besonders umstritten, zum anderen spielt ihre Einordnung in den Entstehungsprozess des jeweiligen Werkes eine so wichtige Rolle, daß dabei ihr Erscheinungsbild gelegentlich in den Hintergrund tritt.<sup>4</sup> Im Folgenden sollen fünf kurze Kapitel Michelangelos ganz unterschiedliche Stilmittel und Zeichentechniken vom mittleren bis zum späten Werk aufzeigen: Dazu gehören eine Rötelzeichnung für die Fassade von San Lorenzo, zwei lavierte Präsentationszeichnungen für Papst Clemens VII., eine Skizze in Rötelkreidetechnik für die Biblioteca Laurenziana, des weiteren die Grundrisse für San Giovanni dei Fiorentini sowie die beeindruckenden Blätter für die Porta Pia. Ein etwas ungewöhnlicher methodischer Ansatz dabei wird sein, das Spezifische dieser Entwürfe für Architektur im Vergleich mit zeitnah entstandenen figürlichen Studien herauszuarbeiten, um damit übergreifend zu Michelangelos Zeichenstil etwas beitragen zu können.

## Zum Nonfinito einiger Kreidezeichnungen

Keine Spezies unter den Michelangelo-Blättern hat in der älteren Forschung stärkere Mißachtung erfahren als seine Rötelzeichnungen.<sup>5</sup> Auch wenn sich hier seit einigen Jahrzehnten u. a. durch den Einsatz Wildes, Hirsts und danach auch Tolnays eine neue Wertschätzung durchzusetzen beginnt, ist es sicherlich nicht überflüssig, sich diesem immer noch vernachlässigten Gebiet erneut zuzuwenden.

Unter den Entwürfen für die Fassade von San Lorenzo sticht eine Studie für eine mit Säulen und einer Figurennische besetzte Travée besonders hervor, da eine so ins Detail gehende Zeichnung für Architektur nicht nur im Werk Michelangelos fast ohne Vergleich ist (Abb.1).<sup>6</sup> Der Künstler sucht hier mit dem Stift eine Wirkung zu erzeugen, die man in gleicher Deutlichkeit eigentlich nur von plastischen Modellen erfährt. Wäre es nicht zeitsparender gewesen, gleich in Ton oder nach maßgerechten Umrißzeichnungen in Holz zu arbeiten? Empfindet man das Gezeichnete als überflüssige Mühe? Fühlt man sich von der überaus sorgfältigen Ausführung in seinem Genuß gestört, der nur einsetzt, wenn man den freien Schwung der souverän skizzierenden Hand nachempfindet? Das Blatt bietet auch dies, und zwar in den kleinen Detailgrundrissen unter der Travée, die die Front und die Flanken der Fassade schmücken sollte.<sup>7</sup> Doch sehen wir uns den Aufriß genauer an. Zwei Säulen mit kom-

<sup>1</sup> FREY 1897, S. 54, Nr. 65.

<sup>2</sup> KIEVEN 1993; siehe auch den Literaturbericht ebenda, S. 8–11. Viele Übereinstimmungen mit meinem Text vom Sommer 2005 gibt es mit dem ein Jahr später erschienenen Aufsatz von Caroline Elam, »Funzione, tipo e ricezione dei disegni di architettura di Michelangelo«, in ELAM 2006, S. 43–73, und von Cammy Brothers, »Figura e architettura nei disegni di Michelangelo«, in ELAM 2006, S. 81–93.

<sup>3</sup> Vasari hob die drei letzten Entwürfe Michelangelos für die Porta Pia als »stravaganti e bellissimi« hervor; vgl. VASARI 1962, Bd. 1, S. 111.

<sup>4</sup> In der jüngeren Forschung bezog DUSSLER (1959, S. 28–30 und passim) die Architekturstudien in seinen Katalog der Michelangelo-Zeichnungen mit ein. Charles de Tolnay reservierte für jene den vierten Band seines Corpus, konnte aber nicht verhindern, daß viele Modelli und Entwürfe für Architektur bereits in den vorangehenden Bänden als Recto oder Verso anderer Blätter abgedruckt wurden. Hirst besprach 1988 eine Reihe von Architekturentwürfen Michelangelos in seinem Kapitel »Buildings« (HIRST 1988, S. 91–104), manche aber sind im Kapitel »Demonstrations for the Patron« zu suchen (ebenda, S. 79–90). Zuletzt legte MAURER 2004 eine eigene, in viele Richtungen hin ausgreifende Studie zur Architekturzeichnung bei Michelangelo vor.

<sup>5</sup> MAURER 2004, S. 44f., weist richtig darauf hin, daß Michelangelo für architektonische Entwürfe den Rötel keineswegs bevorzugt habe; zieht man aber alle Zeichnungen des ersten und zweiten Jahrzehnts des 16. Jahrhunderts in Betracht, verschiebt sich die Statistik: Die meisten größeren Figurenstudien für die Sixtina, für das Juliusgrabmal, für Sebastiano del Piombo sowie für einen möglichen Traktat zu Anatomie und Proportion des Menschen – ganz abgesehen von den Kopien nach dem Codex Coner und von den Entwürfen für die Fassade von San Lorenzo – sind in Rötel ausgeführt; vgl. dazu weiter HIRST 1988, S. 6f.; JOANNIDES 2003, S. 35, 53–55.

<sup>6</sup> Florenz, Casa Buonarroti, Inv. 100 A; Rötel, Feder; 156/158×136 mm; vgl. TOLNAY 1975–80, Bd. 4, Kat.-Nr. 506; Millon in *Renaissance* 1994, S. 569, Kat.-Nr. 229 (mit Literaturbericht), datiert Mitte Februar bis Ende April 1517; MAURER 2004, S. 41; Brothers in ELAM 2006, S. 177f., Kat.-Nr. 8. Vergleichbare Detailstudien für architektonische Aufrisse hat Leonardo geschaffen; vgl. z. B. CLARK/PEDRETTI 1968, Bd. 1, Kat.-Nr. 12579 verso.

<sup>7</sup> Vgl. zu diesem Problem zuletzt MAURER 2004, S. 54–62.



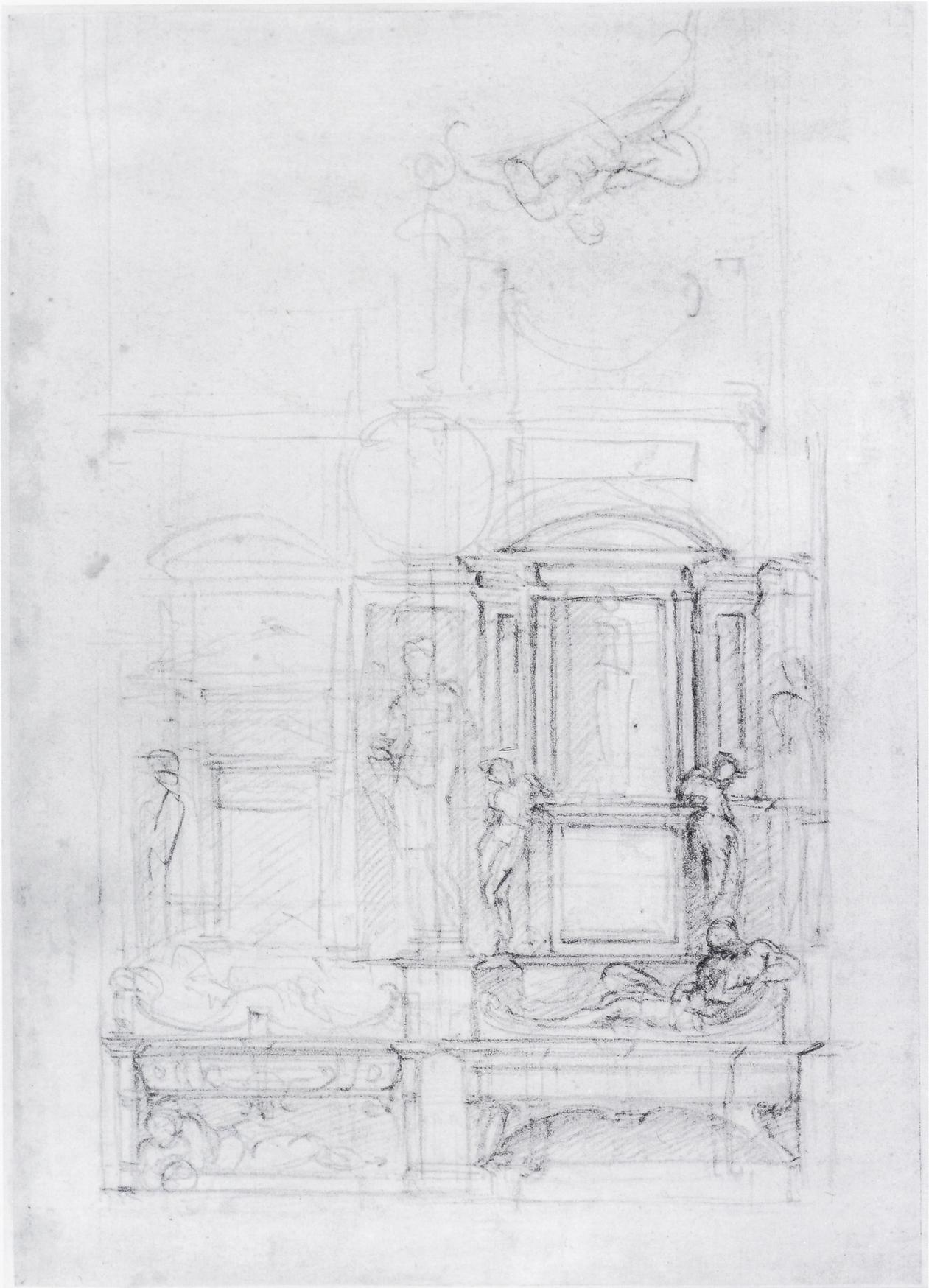
1. Michelangelo, Studie für eine Travée der Fassade von San Lorenzo. Florenz, Casa Buonarroti (Foto Museum)

positen Kapitellen tragen ein dreiteiliges, nur summarisch angedeutetes Gebälk. Die Schäfte ruhen auf niederen Sockeln, flachen Plinthen und schlichten attischen Basen. Zwischen den Stützen tritt eine gerahmte Nische hervor. Dieses Hervortreten unterstützt die in ihr stehende Figur durch ein kräftiges Herausdrehen ihrer rechten Körperseite. Die Nische ruht auf kleinen Konsolen und auf einem plastisch schwach vortretenden, doppelten Sockel. Von oben her üben zwei füllige Konsolen elastischen Druck auf das Abschlußprofil der Nische aus. Den Zwischenraum besetzt eine Tabula.

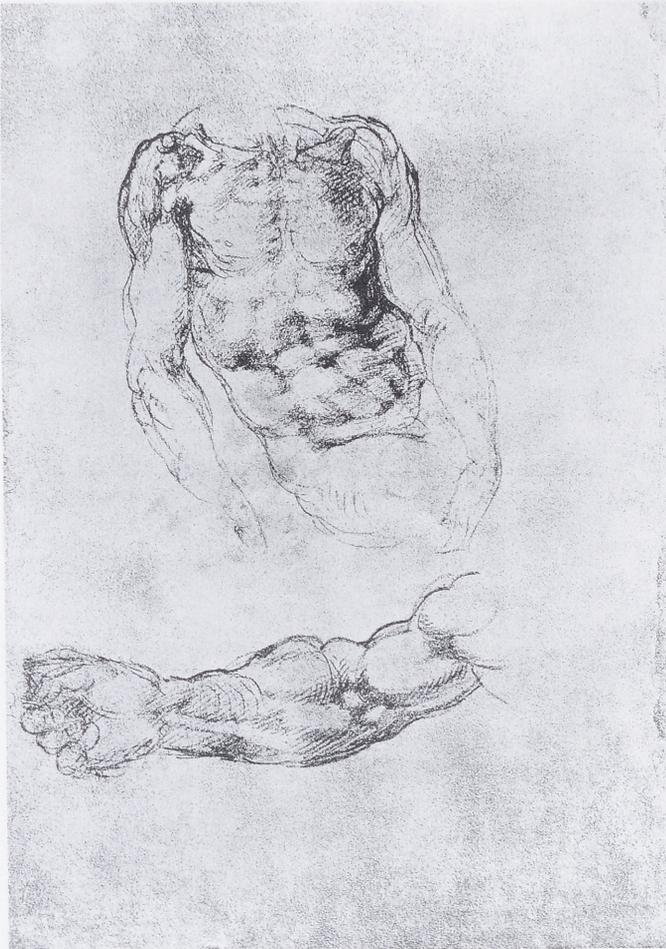
Achtet man auf den Stil der Erfindung, läßt sich unschwer die dichte Fügung der plastisch gegeneinander andrängenden Glieder als michelangelesk begreifen.<sup>8</sup> Wie steht es aber um die Eigenheiten der zeichnerischen Gestaltung? Der

Künstler läßt uns sehr genau am Weg seiner Gedanken teilhaben. Er führt das Auge mühelos von links nach rechts und von unten nach oben. Die architektonischen Glieder links, oben und unten zeigen sich nur im Umriß. An ihnen schätzen wir die einfachen, großen Formen und ihr Verhältnis zueinander. In der Mitte und rechts verdichten sich die Gestaltwerte: Die Profile der Nische, die Rundungen der Konsolen, die feine Fülle der Säule mit ihren zarten Kanneluren nehmen hier das Auge gefangen. Mit der Feder akzentuierte der Zeichner zuletzt die architektonischen Details unter dem Architrav: Wir erkennen nun genauer, daß die

<sup>8</sup> Harmen Thies würde hier vermutlich vom Klammerdruck (der Säulen) und vom Spreizdruck (der Nische) sprechen (vgl. THIES 1982, S.230).



2. Michelangelo, Entwurf für ein Doppelgrabmal in der Medici-Kapelle. London, Britisches Museum (Foto Museum)



3. Michelangelo, Entwurf für die Pietà von Ubeda. Florenz, Casa Buonarroti (Foto Museum)

oberen Konsolen nicht nur auf die Höhe des Kapitellkelches bezogen sind, sondern auch im Gegensatz auf die Akanthusblätter des Kapitells antworten; dessen Viertelstab und Abakusplatte führt der Künstler als Profile über den Konsolen fort. Diese Zeichnung sucht also zum einen die Details der Gliederung zu klären, zum anderen aber mit teils akribischer Genauigkeit einen wesentlichen Teil des Bauwerks in seiner Erscheinung im Licht zu zeigen. Der Rang des Blattes resultiert aus seiner Rücksichtnahme auf die Wahrnehmungskraft und auf die Beweglichkeit des menschlichen Auges. Der Zeichner läßt das Auge über die verschiedenen Bildungen streifen und nur an wenigem Wichtigem verweilen. Er muß nicht alles zeigen und nicht alles in gleicher Deutlichkeit ausführen. Man fragt sich, ob ein Schüler Michelangelos dies einzig richtige Maß an Information hätte geben können. Besonders auffallend aber ist, wie herrlich die Nischenprofile und die Kanneluren aus den unterschiedlich dicht schraffierten Partien hervorleuchten; am Grad der Verschattung können wir auch das Tiefenmaß der einzelnen Glieder ablesen. In der Leserichtung des Auges von links nach rechts streift das Licht über die Formen der

Architektur hin. Sogar die Figur unterstützt mit ihrer Körperhaltung diese Bewegung von der linken zur rechten Seite. Nichts soll die differenzierte Aufnahme des Gesehenen stören. Nur das partielle Nonfinito ermöglicht das genaue Wahrnehmen vollendeter Bildung.

Genau dieses Prinzip ist aber bei vielen Architekturzeichnungen Michelangelos anzutreffen, die nie in ihrer Authentizität bezweifelt wurden. Zum Vergleich diene sein Entwurf in schwarzer Kreide für ein Doppelgrabmal in der Medici-Kapelle (Abb. 2).<sup>9</sup> Wieder setzt der Künstler auf der linken<sup>10</sup> Seite mit dem Entwerfen ein: Verschieden überdachte Ädikulen liegen hier in ständig anwachsendem Format übereinander. Auf der rechten Seite arbeitet er die einzelnen Motive, d.h. das Zusammenspiel von Figur und Architektur, sowie das Relief durch Verschattung und Distanzperspektive heraus. Formbestimmung heißt hier wie dort auch Verdunkelung, nicht nur durch Schraffen, die ein Zurücktreten der Elemente andeuten, sondern auch durch stärkeren Abrieb der schwarzen Kreide in den bestimmenden Konturen der Figuren, der Ädikula und des Sarkophags. Da der Rötel nicht über eine vergleichbare Skalenbreite des Helldunkels im Abrieb verfügt wie die schwarze Kreide, muß sich der Künstler entweder mit dem Wechsel zu einer dunkleren Kreide in Schwarz<sup>11</sup> behelfen oder er muß die Feder wählen, um Akzente zu setzen: Genau dies tut Michelangelo an unserer Entwurfszeichnung für die Fassade von San Lorenzo. Bedenkt man diesen Vergleich, wird einem die Abschreibung der Röteltravée nicht recht verständlich. Ausschlaggebend für diese Einschätzung könnte der höhere Grad an Finito gewesen sein, der mit einem scheinbaren »Mangel« an Spontaneität und an Druckvarianzen im Abrieb der Kreide einhergeht. Der Genuß am Ausdruck von Freiheit und Kraft, der sich bei der Betrachtung des lebendigen Entwurfes für die Medici-Kapelle einstellt, scheint so hoch zu sein, daß man im Vergleich dazu die sorgfältigere Durchführung der Travée als zaghaft empfindet, was ich für völlig ungerechtfertigt halte. Sie nimmt einfach eine fortgeschrittenere Stufe des Entwurfes ein, weit entfernt vom skizzenhaften Stil der »*primi pensieri*«,<sup>12</sup> im Finito aber über die Zeichnungen für die Medici-Kapelle hinausgehend. Unser Rötelblatt besitzt nicht die Qua-

<sup>9</sup> London, Britisches Museum, Inv. 1859-5-14-822 recto; schwarze Kreide; 264×188mm; vgl. zuletzt TOLNAY 1975-80, Bd. 2, Kat.-Nr. 180 recto; HIRST 1989, S. 64, Kat.-Nr. 25; Joannides in ANDROSOV/BALDINI 2000, S. 116-19, Kat.-Nr. 17; CHAPMAN 2005, S. 171.

<sup>10</sup> Michelangelo bewegte sich selbstverständlich zeichnend auch von rechts nach links: Bestes Beispiel ist hierfür sein berühmter Entwurf für ein Einzelwandgrab in der Medici-Kapelle (London, Britisches Museum, Inv. 1859-5-14-823; schwarze Kreide; 297×210mm); CHAPMAN 2005, S. 172f.

<sup>11</sup> Vgl. dazu unten S. 99-102.

<sup>12</sup> Zu den »*primi pensieri*« für die Fassade von San Lorenzo ebenfalls in roter Kreide siehe HIRST 1988, S. 98.



4. Michelangelo, Entwurf für die Pietà von Ubeda. Paris, Musée du Louvre (Foto RMN)

litäten einer Präsentationszeichnung (davon mehr im folgenden Abschnitt), sondern es geht einem plastischen Modell unmittelbar voraus. Ähnlich »vollendete« Zeichnungen kennen wir aus dem dritten Jahrzehnt nicht mehr; entweder sind sie nicht erhalten geblieben oder der Künstler erlaubte sich ein Abbrechen des Entwurfsvorganges in einem etwas früheren Stadium. Das mag zum einen am Zeitdruck, zum anderen an einer größeren Souveränität gelegen haben. Die Fassade von San Lorenzo war sein erstes großes Architekturvorhaben gewesen, und die sorgfältigen Kopien nach den Baudetails des Codex Coner verraten sein Bewußtsein für eine neue Art von Konkurrenz, der er sich nur gut gewappnet stellen wollte.<sup>13</sup>

<sup>13</sup> Zu den Kopien nach dem Codex Coner siehe zuletzt HIRST 1988, S. 92f.; KRIEG 1999/2000, S. 145f.; MAURER 2004, S. 160–64; CHAPMAN 2005, S. 155f.

Andererseits wäre auch denkbar, daß das spezifische Finito seiner Zeichnung für das Fassadenprojekt nötig war, um sich einer anderen Person, die z. B. ein Modell herstellen sollte, ohne Mißverständnisse mitzuteilen. Vergleichbar wäre dies mit Michelangelos doppeltem Entwurf für Sebastiano del Piombos Pietà von Ubeda. Auf dem ersten Blatt (heute in der Casa Buonarroti) gestaltete Michelangelo den Torso Christi in schwarzer Kreide so sicher in bekannter Manier, daß dieses Blatt (abgesehen von Popps Kritik) sogar von Dussler zu den Originalen des Meisters gezählt wurde (Abb. 3).<sup>14</sup> Doch diese Zeichnung ist weder fertig noch für einen Maler, der nicht ausschließlich muskuläre Bewegung

<sup>14</sup> Florenz, Casa Buonarroti, Inv. 69 F recto; schwarze Kreide, 399/395×282/285 mm; vgl. TOLNAY 1975–80, Bd. 1, Kat.-Nr. 91 recto.



5. Sebastiano del Piombo, Entwurf für eine Heilige Familie in der Landschaft. Paris, Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts (Foto Museum)

darstellen will und kann, nützlich. Michelangelo schuf daher eine zweite, prachtvolle Studie (heute im Louvre), deren Finito im Zentrum den Torso Christi in verklärter Schönheit aufleuchten läßt (Abb. 4). Diesen Entwurf konnte Sebastiano malerisch umsetzen. Vermutlich um dieser vorgeblich »malerischen« Qualität willen schrieb sie ein großer Teil der Forschung Sebastiano del Piombo selbst zu,

obwohl sich keine Hinweise auf dessen Zeichenstil entdecken lassen.<sup>15</sup> Ein Blick auf Sebastianos Kreideentwurf für das Gemälde einer Heiligen Familie in einer Landschaft in Burgos kann dies unschwer verdeutlichen: Er erarbeitet sein Motiv vor allem durch flächig sich ausbreitende Hell-dunkelpartien, die untereinander Bezug aufnehmen (Abb. 5).<sup>16</sup> Die Kontur umreißt er nur hauchfein; die Linie

<sup>15</sup> Paris, Musée du Louvre, Inv. 716; schwarze Kreide, 255×320 mm; vgl. TOLNAY 1975–80, Bd. 1, Kat.-Nr. 92 recto; JOANNIDES 2003, Kat.-Nr. 38 (mit vollständiger Bibliographie).

<sup>16</sup> Paris, Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts, Inv. E.B.A. 257; schwarze Kreide, 338×232 mm; vgl. HIRST 1981, S. 87; *Sebastiano del Piombo* 1995, S. 121, Kat.-Nr. 8.



6. Michelangelo, Entwurf für eine Geißelung Christi. London, Britisches Museum (Foto Museum)

»arbeitet« nicht, wölbt sich nicht unter der Kontraktion der Muskulatur hervor wie bei Michelangelo. Dieser bringt auf dem Blatt im Louvre weiter durch Schraffen, die der Rundung folgen, Plastizität in den halb verschatteten Partien hervor und erzeugt durch Kreuzschraffen an der rechten Körperseite den Eindruck von reflektiertem Licht im Halbton des Fleisches. Sebastiano »sieht« belichtete Partien

auf dunklen und ganz verschatteten ruhen; Michelangelo ist dagegen an plastischen Werten interessiert, die er durch kraftvolle Linien, fein abgestuftes Helldunkelmodellé und durch eine große Varianz seiner zeichnerischen Mittel hervorbringt. Seine Zeichnung »wirkt« nur malerisch, ist es aber nicht. Sebastiano ist, damit verglichen, kein Meister des Disegno.<sup>17</sup>

<sup>17</sup> Man beachte auf Sebastianos Gemälde im Prado, wie flach der Körper Christi im Vergleich zur Louvre-Zeichnung geraten ist, da der Piombatore die halbaufgerichtete Körperhaltung in ihren Verschie-

bungen von tragendem Skelett und Muskulatur nicht wirklich nachahmen konnte oder wollte; vgl. *Sebastiano del Piombo* 1995, Farbtafel auf S.129.



7. Michelangelo, Entwurf für die Kuppel der Medici-Kapelle. Florenz, Casa Buonarroti (Foto Museum)

Abschließend wende sich der Blick von der Louvre-Zeichnung einem früheren Entwurf Michelangelos für Sebastiano del Piombo zu, der direkt mit unserer Röteltravée zu vergleichen ist: Es handelt sich um die Geißelung Christi, die Michelangelo im August 1516, also etwas mehr als ein halbes Jahr vor der Fassadenstudie, für Sebastiano gezeichnet hat (Abb. 6).<sup>18</sup> Die »storia« für die Cappella Borgherini ist wie die säulenbesetzte Travée nach dem Prinzip des bewußt eingesetzten Nonfinito entstanden: Mit dem Licht wandert das Auge von links nach rechts über die Gestalten. Es haftet vorne an der Hauptszene fest, d.h. an einem Christus, der nicht nur schön, sondern auch als Athlet gebildet ist und elastisch dem von rechts sein Haar packenden und zum Hieb ausholenden Schergen ausweicht und ihn zugleich ins Auge faßt. Alle anderen Gestalten sowie die drei Säulen der Portikus treten, nur durch Kontur und Schraffur modelliert, unter Beobachtung der Distanzperspektive sukzessive zurück.

Als Resultat dieser Vergleiche läßt sich daher Folgendes festhalten: Die getrennte Beobachtung von Entwürfen für Figürliches und Architektonisches führt bei den Meistern des Disegno, zu denen Michelangelo zählt, nicht unbedingt immer zu fruchtbaren Ergebnissen. Der Primat des Hervorbringens durch das Zeichnen – und zwar von plastischer Gestalt unter den Bedingungen eines fein wahrgenommen Helldunkels bezogen auf ein bewegliches Auge – wird meines Erachtens bei Michelangelo gelegentlich unterschätzt und führt zu ungerechtfertigten Abschreibungen. Die Leonardo-Forschung hat hier weniger Irrwege eingeschlagen, da höchstens die Datierung, nicht aber die Attribution der Blätter eine wichtige Rolle spielt. Wäre das Corpus der Michelangelo-Zeichnungen (soweit das überhaupt möglich ist) nur strikt chronologisch geordnet worden, böte sich uns ein geschlosseneres Bild seines Schaffens, in dem sich stilistische (und damit selbstverständlich auch technische) Übereinstimmungen zwischen figürlichen und architektonischen Entwürfen jenseits von Themenstellung und Funktion mühelos erschlossen hätten.

### Gleißendes Licht und schwebende Schatten: Zu einigen Präsentationszeichnungen für Papst Clemens VII.

Unter den Blättern des zweiten Jahrzehntes möchte ich zwei lavierte Zeichnungen genauer besprechen, die bis vor nicht allzu langer Zeit Michelangelo geradeso abgeschrieben wur-

den wie u. a. die durchweg lavierten Modelli für das Juliusgrabmal in New York,<sup>19</sup> Berlin und Florenz,<sup>20</sup> für die Fassade von San Lorenzo (das sog. »primo progetto«),<sup>21</sup> für mehrere Portalrahmen der Biblioteca Laurenziana<sup>22</sup> sowie für ein Papstgrabmal.<sup>23</sup> Da ich mich zu Stil und Technik einiger dieser Blätter bereits geäußert habe, möchte ich mich hier dem Entwurf für die Gestaltung der Kuppel der Medici-Kapelle (Abb. 7)<sup>24</sup> sowie dem bisher kaum beachteten Modello für das Doppelgrabmal zweier Päpste in Oxford (Abb. 10)<sup>25</sup> widmen.

Was macht das Spezifische (und auch Zusammengehörige) dieser beiden Zeichnungen aus, von denen man früher die erste Giovanni da Udine<sup>26</sup> oder einem Mitglied der Accademia del Disegno, die zweite einem Anonymus zugeschrieben hat? Sie sind beide in schwarzer Kreide, nur konturierend, d.h. schraffenlos, angelegt; das Helldunkel wird allein mit dem Pinsel erzeugt. Eine solch stark vereinfachende Technik, in der die Kreide Figürliches nur andeutet und in der Lavierung die Schatten gleichsam mühelos hervorbringt, schien manchem eines großen Bildhauers unwürdig zu sein, der offensichtlich immer seine Kraft unter Beweis stellen muß und sich rein malerische Wirkungen versagt. Mit Sicherheit handelt es sich hier um eine ausgewählte Technik, die Michelangelo bei seinen Figurenzeichnungen in dieser spezifischen Kombination jedenfalls nicht anwendet.

<sup>19</sup> Vgl. zuletzt ECHINGER-MAURACH 2002, S. 257–77 (mit Bibliographie).

<sup>20</sup> Vgl. ECHINGER-MAURACH 1991, Bd. 1, S. 247–90.

<sup>21</sup> Millon in *Renaissance* 1994, S. 566f., Kat.-Nr. 224 (mit Literaturbericht); RAGIONIERI 2003, S. 74f., Kat.-Nr. 24; Elam in *ELAM* 2006, S. 172–75, Kat.-Nr. 6. Interessant ist an diesem Blatt, daß der Künstler alle Glieder oberhalb des Hauptgebälkes über der Kolossalordnung mit dunklerem Bister verschattet, damit das Auge an der heller herausgehobenen Hauptordnung haften, die als breit gezogener Block zur Wirkung kommt. Der basilikalen Front im nächsten Schritt eine blockartige Fassade mit Narthex vorzuschalten, scheint sich darin schon anzukündigen!

<sup>22</sup> Vgl. TOLNAY 1975–80, Bd. 4, Kat.-Nr. 549–51 recto, 555 recto; RAGIONIERI 2003, S. 88f., Kat.-Nr. 31f.; MAURER 2004, S. 46f.; Elam in *ELAM* 2006, S. 194–96, Kat.-Nr. 17.

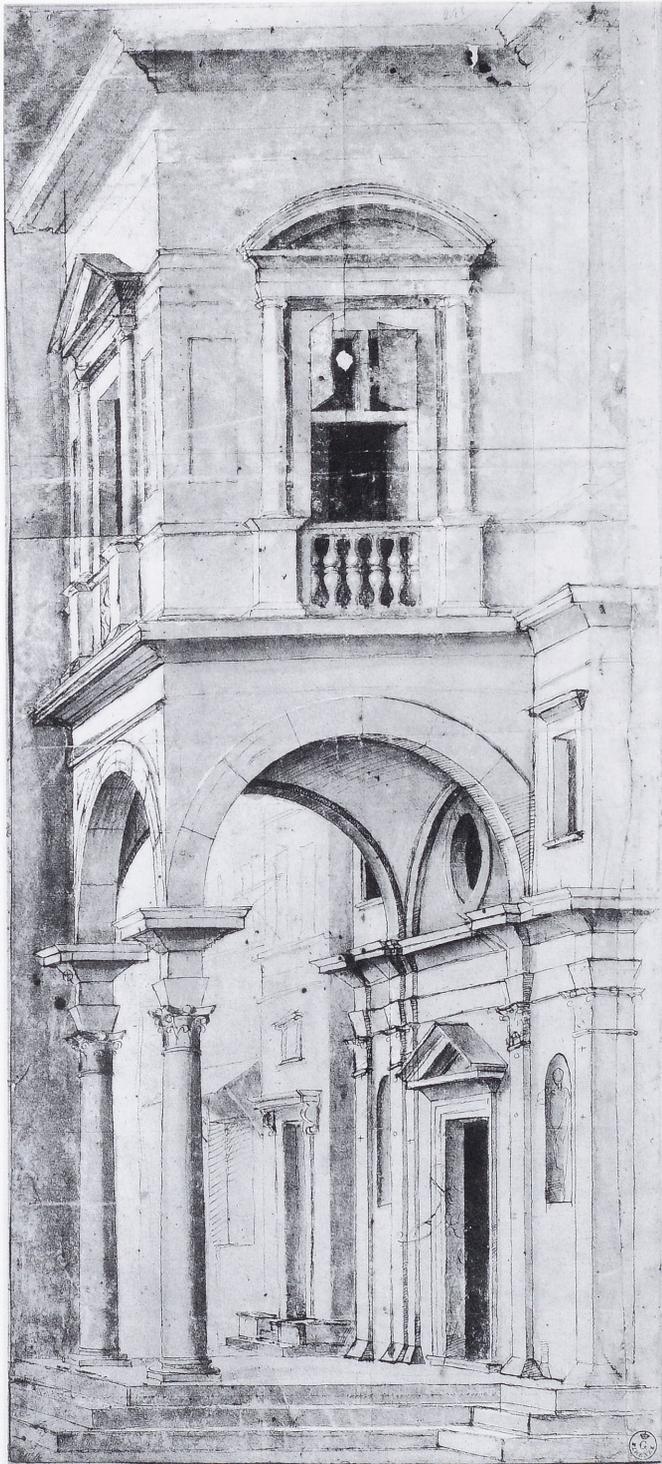
<sup>23</sup> Vgl. TOLNAY 1975–80, Bd. 2, Kat.-Nr. 188 recto; siehe zuletzt ECHINGER-MAURACH 2007, S. 281f. (mit Literaturbericht). Der andere Entwurf für ein aufwendiges, einzelnes Papstgrabmal in Feder, Kreide und Lavur wurde Michelangelo dagegen immer zugeschrieben; vgl. TOLNAY 1975–80, Bd. 2, Kat.-Nr. 279 recto; THIES 1982, S. 228; MAURER 2004, S. 97.

<sup>24</sup> Florenz, Casa Buonarroti, Inv. 127 A; schwarze Kreide, Lavur; 266×215 mm; vgl. zuletzt TOLNAY 1975–80, Bd. 2, Kat.-Nr. 206 recto; HIRST 1988, S. 84; HIRST 1989, S. 74f., Kat.-Nr. 30; Joannides in ANDROSOV/BALDINI 2000, S. 140–43, Kat.-Nr. 26; Elam in *ELAM* 2006, S. 55; Ruschi in *RUSCHI* 2007, S. 81, Kat.-Nr. 25.

<sup>25</sup> Oxford, Christ Church, Inv. 0993 recto; schwarze Kreide, Feder, Lavur; 191×255 mm; vgl. TOLNAY 1975–80, Bd. 2, Kat.-Nr. 282 recto; Joannides in ANDROSOV/BALDINI 2000, S. 147f.; Marongiu in RAGIONIERI 2003, S. 84; Elam in *ELAM* 2006, S. 192–94, Kat.-Nr. 16.

<sup>26</sup> Gesicherte Zeichnungen Giovannis da Udine bespricht NESSELRATH 1989, passim, bes. S. 250–56; NESSELRATH 2005, S. 52.

<sup>18</sup> London, Britisches Museum, Inv. 1895-9-15-500 recto; Griffel, Rötel; 235×236 mm; vgl. zuletzt TOLNAY 1975–80, Bd. 1, Kat.-Nr. 73; GNANN 1999, S. 194f., Kat.-Nr. 129; CHAPMAN 2005, S. 146f. (mit Bibliographie).



8. Raffael, Entwurf für einen Bühnenprospekt. Florenz, GDSU (Foto Soprintendenza Gallerie, Florenz)

Um die besondere Qualität dieser Modelli hervorzuheben, kann ein Vergleich mit zwei lavierten Zeichnungen Raffaels dienlich sein (Abb. 8, 9). Sein in jeder Hinsicht großartiger Entwurf für eine Bühnenarchitektur in den Uffizien führt den Blick durch eine leicht verschattete, kleine Säulenportikus auf eine zwischen Häuser eingefügte, mit Pilastern

gezierte Fassade; Figurennischen und verschiedenartige Fenster beleben die Fronten (Abb. 8).<sup>27</sup> Das Hell-dunkel der Szenerie ist so lebendig, manche Tür, manches Fenster so einladend geöffnet, daß man darauf förmlich wartet, nicht nur aus dem übergiebelten Portal, sondern auch aus den säulengeschmückten Balkonfenstern im Geschoß über der Portikus einen Akteur heraustreten zu sehen. Wie aber ist die Zeichnung angelegt? Raffael umriß die Formen in der Nähe sehr feinkonturierend mit der Feder, die im Hintergrund deutete er nur strichelnd an. Hochlichter setzt er mit Weiß; Halblight, Halbschatten und Raumdunkel tönt er lavierend ein, respektiert dabei aber (wenigstens im Licht) weitgehend die Konturen. Bei der in vier Stufen abgetönten Zeichnung einer ruhenden, nach oben blickenden, jungen Frau geht er nicht anders vor (Abb. 9).<sup>28</sup>

Damit wird aber schon ein wesentlicher Unterschied zum Modello für die Kuppel der Medici-Kapelle deutlich (Abb. 7): Michelangelo legt das strukturelle Gerüst sowie die Szene in einer der Kassetten nur mit der Kreide, nicht mit der Feder an. Die in zwei Stufen abgetönte braune Lavierung fügt er (vor allem in der Opferszene und an den Rosetten) so unabhängig von den formgebenden Konturen hinzu, daß man manchen Kritiker verstehen kann, der nicht glauben will, Michelangelo habe eine solche Technik anwenden können. Was spricht dennoch dafür? Erstens das ungewöhnliche Vorgehen, nämlich Kreide mit Lavur zu kombinieren; zweitens die knappen figürlichen Kürzel, die für seine Modelli typisch sind; drittens der völlig Mangel an Pedanterie bei der Ausgestaltung der Kassetten, bei denen einige nur gerahmt, andere tief verschattet sind, eine nur umrissen und nur eine vollständig ausgeführt ist, die dennoch etwas »unscharf« bleibt. Was hat sich den Künstler dabei gedacht? Er trennt, wie mir scheint, radikaler als früher zwischen Form und Erscheinung im Licht. Er entwickelt eine Technik, die ganz bewußt nicht nur das typisch südliche, gleißende Licht evoziert, sondern auch verdeutlicht, daß die Schatten nicht an den Körpern unverrückbar haften, d.h. etwas stark Bewegliches sind. Maß und Proportion der Gliederung treten dennoch ganz klar hervor:

<sup>27</sup> Florenz, Uffizien, Gabinetto Disegni e Stampe, Inv. 560 A recto – 242 A recto; Feder, Lavur, Weiß zur Höhung und zur Korrektur; 625×290 mm (rechts außen angestücktes Blatt); vgl. Frommel in *Raffaello architetto* 1984, S. 225f., Kat.-Nr. 2.11.1.

<sup>28</sup> Florenz, Uffizien, Gabinetto Disegni e Stampe, Inv. 1973 F recto; Griffel, Feder, Lavur; 268×346 mm; vgl. KNAB/MITSCH/OBERHUBER 1983, Kat.-Nr. 483; *Raffaello architetto* 1984, S. 260f. und Farbtafel nach S. 288. Die Ikonographie der weiblichen Gestalt ist bis heute nicht geklärt; doch ihre Sitzhaltung und ihr scharfer Blick nach oben machen die Bezeichnung »Danae« begreiflich; vgl. dagegen OBERHUBER 1966, S. 225–30. Zu Raffaels laviertem Modello für ein Reitergrabmal im Louvre siehe zuletzt ECHINGER-MAURACH 2005, S. 138–42 (mit Bibliographie).



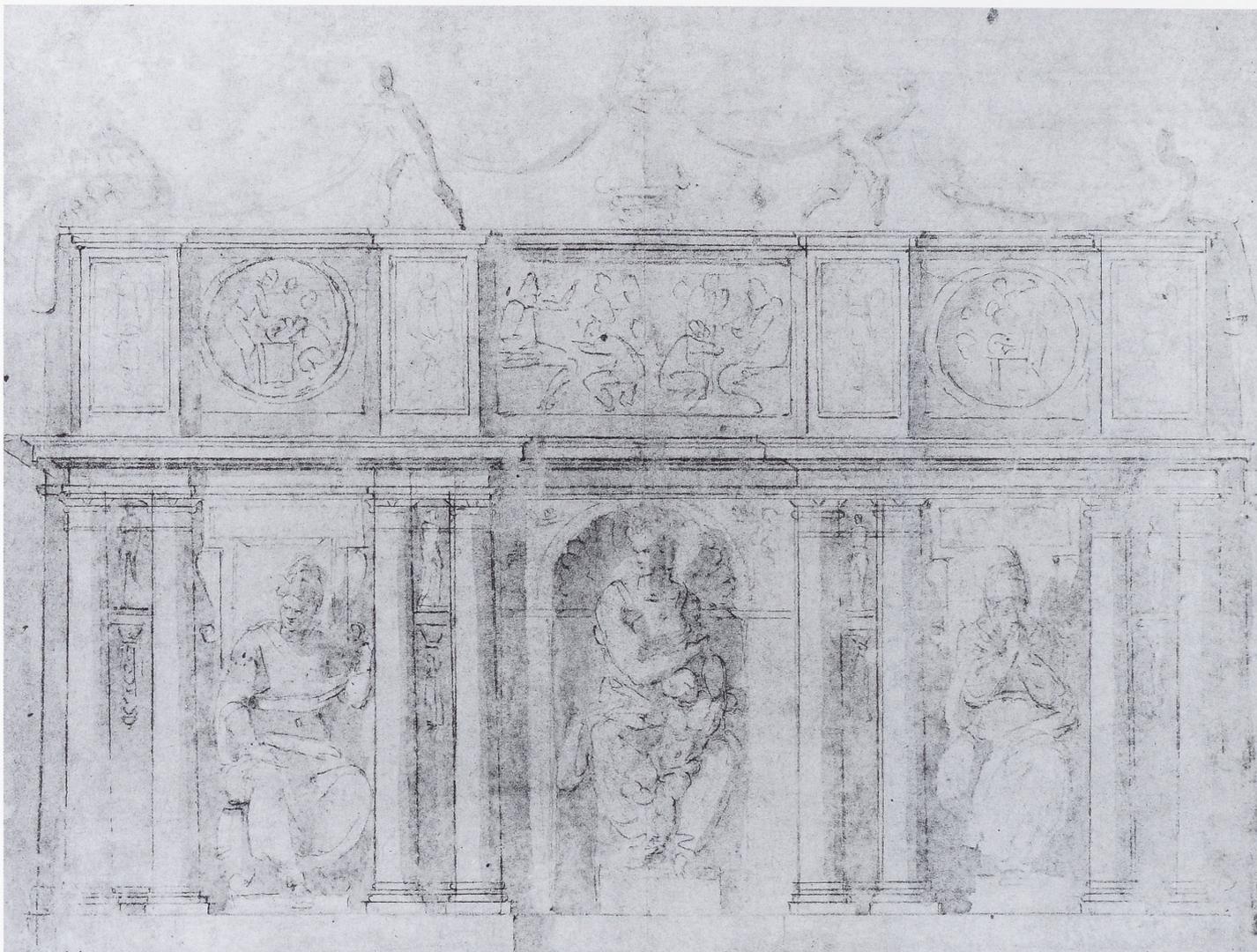
9. Raffael, Studienblatt. Florenz, GDSU (Foto Alinari)

Man erkennt die leichte Verjüngung der Kassetten nach oben, ihre Breite und Höhe im Verhältnis zu den Stegen dazwischen und zu den Rosetten an den Kreuzungspunkten. Der Grad an Vollendung der Zeichnung ist wieder, wie mir scheint, kein Zufall, sondern auf die Wahrnehmungskraft des Auges bezogen: Wie an der bereits bekannten Röteltrevée (Abb.1) lädt der Künstler den Betrachter auch hier ein, links nur auf die Maße zu achten, d.h. die größte Ausdehnung der obersten Schmuckleiste wahrzunehmen; in der mittleren Achse tritt als neues Element die Tiefenausdehnung der Kassetten hinzu, die verschiedene Schattengrade verdeutlichen. Nach rechts hin kann sich das Auge entspannen und zur Ruhe kommen. Also wieder: keine Überinformation durch gleichmäßige Ausgestaltung, sondern konzentriertes und zugleich gelöstes Mitteilen. Die eigenwillige, für Michelangelo auf den ersten Blick so untypisch erscheinende Technik scheint daher Frucht langen Nachdenkens

nicht nur über das Wesen des Helldunkels und darüber zu sein, mit welchen Mitteln dies auszudrücken sei, sondern sie war auch von dem Bestreben getragen, sehr leicht, d.h. mit einem Blick auffaßbare Blätter zu schaffen, die entzückt haben müssen.<sup>29</sup>

Nach diesen Beobachtungen fällt es einem kritischen Leser möglicherweise etwas leichter, einen längeren und nicht nur von Abneigung getragenen Blick auf das Modello für ein Grabmal zweier Päpste in Oxford zu werfen (Abb.10). Wie wenig gerechtfertigt eine abschätzige Beurteilung dieses Entwurfes ist, wird sich, so hoffe ich, gleich

<sup>29</sup> Clemens VII. beschwerte sich dennoch, daß die Zeichnung, die man ihm für die Kuppelgestaltung zugesandt habe (und die HIRST 1989, S.74, zu Recht mit unserem Blatt identifiziert), nicht anzeige, wie viele Kassetten geplant seien. Michelangelo hätte vermutlich geantwortet, daß man dies als Zahl daneben schreiben könne.



10. Michelangelo, Entwurf für ein päpstliches Doppelgrabmal. Oxford, Christ Church (Foto Museum)

zeigen. Das Relief der eingeschossigen (möglicherweise aber unten beschnittenen) und mit einer Attika versehenen Architektur erscheint zuerst recht flach, gibt sich aber nach und nach deutlicher zu erkennen. In die Mitte ist eine Nische mit Muschelwölbung für eine Madonna mit lebhaft herabsteigendem Kind eingetieft. Nach rechts und links tritt risalitär je eine von Doppelsäulen gerahmte Travée auf durchgehendem Sockel hervor. Der Kämpfer der Madonnennische ist als fortlaufendes Profil<sup>30</sup> auch in den schmalen Abständen zwischen den Säulen zu sehen; oberhalb davon fügen sich kleine Nischen ein, in denen noch zierlichere Figürchen stehen. Zart herabhängendes Ornament füllt den Platz darun-

ter. Die großen Interkolumnien sind für die Sitzfiguren der beiden Päpste reserviert. In ihrem Rücken werden sie von Ohrenrahmen hinterfangen, die auf flachen, ins Profil gedrehten Konsolen ruhen. Der Rhythmus des Figurengeschosses wird in der Attika durch den Wechsel von Postamenten über den Säulen und von unterschiedlich breiten Reliefs über den Figuren aufgenommen: Über der rund abschließenden Madonnennische betont eine Doppelszene im rechteckigen Format die Mitte; oberhalb der Ohrenrahmen finden wir in der Höhe je ein Tondo. Runde und eckige Formen erscheinen also wechselweise gegeneinander versetzt.<sup>31</sup> Die Anlage bekrönt mittig ein Kandelaber, von dem

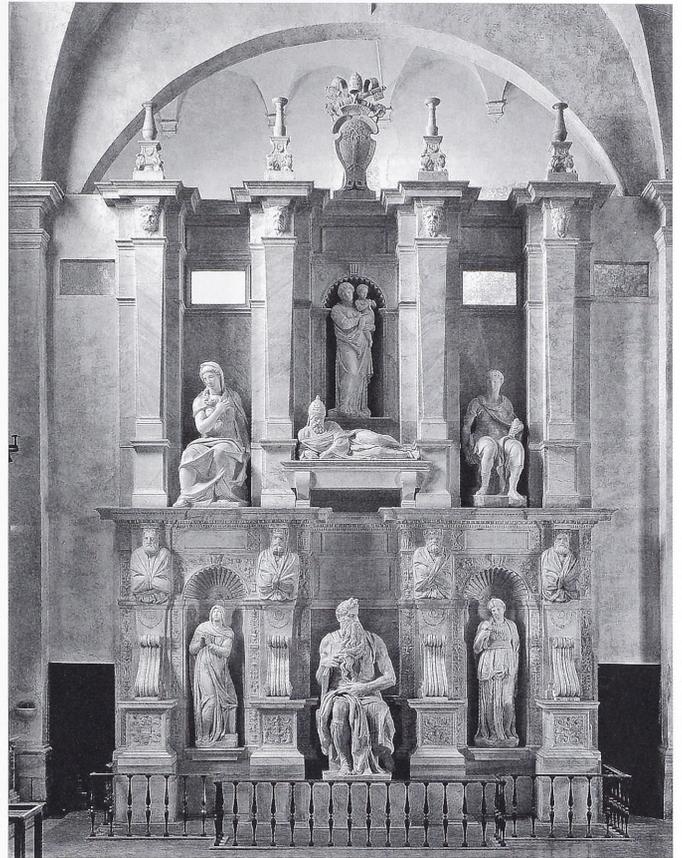
<sup>30</sup> Ähnlich ist Michelangelos Lösung am Juliusgrabmal in San Pietro in Vincoli; vgl. ECHINGER-MAURACH 1991, Bd. 1, S. 386.

<sup>31</sup> Dies erinnert unmittelbar an die gegeneinander versetzt angeordneten Figuren am Juliusgrabmal in San Pietro in Vincoli; vgl. ECHINGER-MAURACH 2003, S. 342.

aus erst schreitende, dann ruhende Ignudi zart schwingende Festons ziehen.

Wieder schimmert auch diese Architektur in einem Licht, das von links recht kräftig hereinzutreten scheint. Nach rechts hin nimmt nicht nur die Konturenschärfe der Säulen und Figuren ab, auch die Schatten werden blasser. Auffallend kontrastiert eine gewisse Nüchternheit in der Formenwiedergabe der Architektur mit der betont frei eingesetzten Schattengebung. Besonders erstaunlich ist aber der Grad an psychologischer Vertiefung in den drei Hauptfiguren, ja sogar in den kürzelhaft eingesetzten Relieffiguren. Es ist bisher, so weit ich sehe, kaum aufgefallen, daß in diesem auf den ersten Blick so unscheinbar wirkenden Modello das Konzept der Hauptfiguren für die beiden Grabmäler der Medici-Päpste in Santa Maria sopra Minerva entwickelt ist.<sup>32</sup> Gehörte dieses Blatt zu jenen, die Ammannati und Nanni di Baccio Bigio 1527 aus Michelangelos Werkstatt stahlen und dann wieder zurückgeben mußten?<sup>33</sup> War es Bandinelli auf irgendeine Weise bekanntgeworden? Wie dem auch sei: Im Kontrast zur heroischen Madonna mit ihrem überlebendigen Kind erdenkt sich Michelangelo rechts einen demütig fast gekrümmt sitzenden Papst, der mit seinen angehobenen, gefalteten Händen sein Antlitz bis auf die übergroß geöffneten Augen verdeckt. Das eng um den Körper geführte Pluviale unterstützt diesen intensiven Ausdruck spiritueller Konzentration. Diese eigenwillige Konzeption erinnert in gewisser Weise an die für Papst Leo X. errichtete Ehrenstatue, die Zeitgenossen als »pulcherrima« beschrieben: Sie wird mit ihrem ekstatischen Ausdruck also für Leo X. typisch gewesen sein.<sup>34</sup> Raffaello da Montelupos Leo X. in Santa Maria sopra Minerva wird also in seiner ruhigen Versammeltheit auf Michelangelos Entwurf zurückgehen, den er während seiner Mitarbeit in der Medici-Kapelle leicht hätte kennenlernen können.<sup>35</sup> Noch weniger Mühe bereitet der Beweis, daß die Figur des zweiten Papstes auf dem Modello, der in einer lebendigen Drehbewegung nach links hin grüßend die Hand erhoben hat, Bandinellis Abbozzo, den Nanni di Baccio Bigio fertiggestellt hat, vorbereitete: Zu unverwechselbar erinnert diese für einen Papst in Stein nicht naheliegende Haltung an die Skulptur in Santa Maria sopra Minerva.<sup>36</sup>

Sucht man unter Michelangelos Werken nach Vergleichen zum Oxford Modell, bietet sich eine gewisse Nähe zum



11. Michelangelo, Grabmal für Papst Julius II. Rom, San Pietro in Vincoli (Foto Andrea Jemolo)

Oberstock des Juliusgrabmales in San Pietro in Vincoli an, der 1532 konzipiert worden und seit 1533/1534 in Rom im Entstehen war (Abb.11).<sup>37</sup> Nicht unähnlich sind sich die membranartig dünnen Wandabschnitte zwischen den vertikal aufgehenden Gliedern der Architektur, die ruhigen Posen der sitzenden Päpste in den seitlichen Kompartimenten, nicht zuletzt aber das prononcierte Hell-dunkel, dem Architektur und Figuren unterworfen werden. Es steht zu hoffen, daß der Blick auf das neu restaurierte Grabmal in San Pietro in Vincoli auch zu einer neuen Lektüre des Hell-dunkels auf Michelangelos Modelli anregt.

### Mehrfarbige Entwürfe in Rötelkreidetechnik

Dieselben Personen, die Michelangelos Autorschaft an dem soeben besprochenen Modello in Oxford bezweifelt hatten, verspürten nicht den geringsten Widerstand, ihm dennoch den Entwurf für die Decke des Lesesaales der Biblioteca Laurenziana zuzuschreiben, was um so mehr verwundern

<sup>32</sup> Vgl. hierzu zuletzt GÖTZMANN 2005, S.172. Ich bezweifle, daß dieser Entwurf für einen der kleinen Chorannexräume gedacht war.

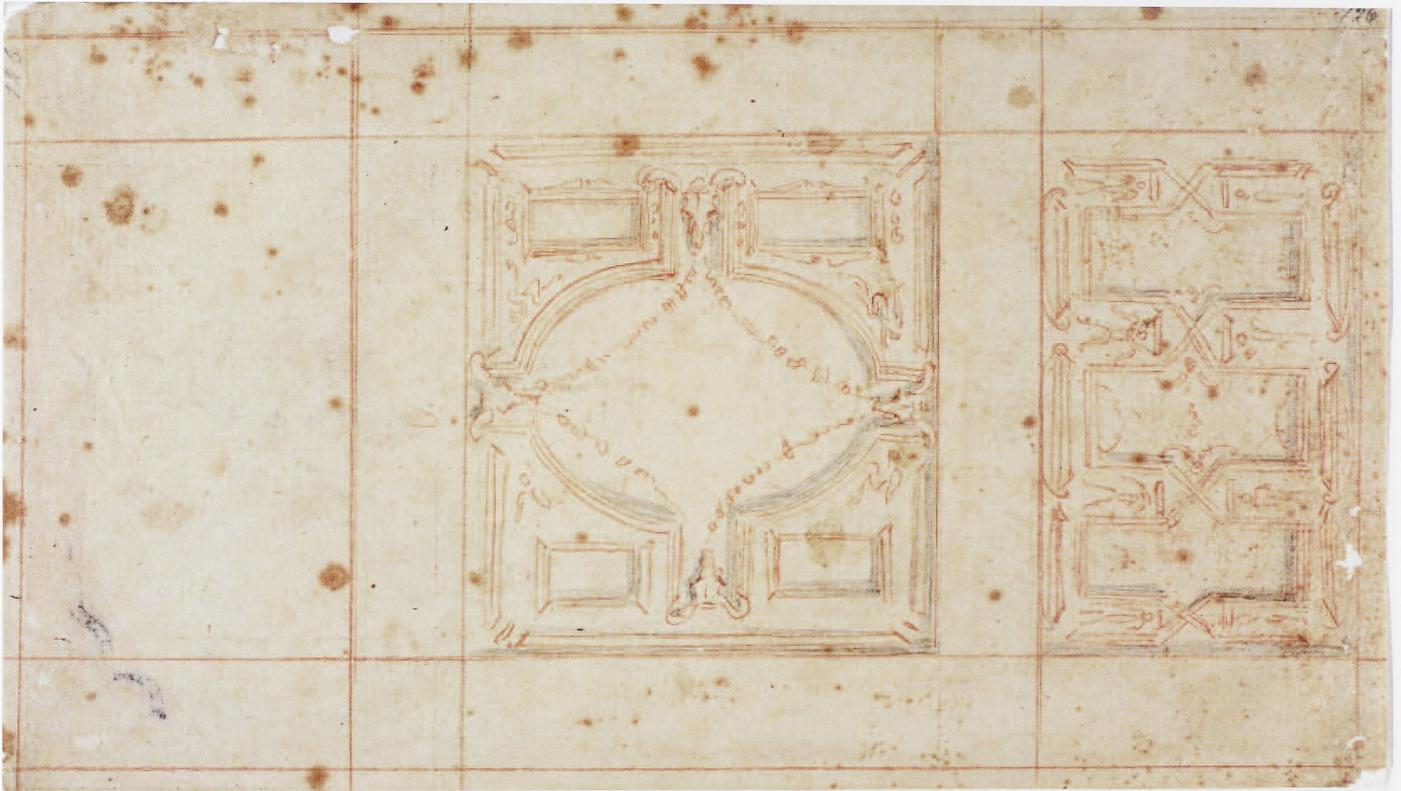
<sup>33</sup> Vgl. BAROCCHI 1964, S.124, Nr.360.

<sup>34</sup> Zur Ehrenstatue Leos X. von Domenico Aimo detto il Varignano, heute in S. Maria in Aracoeli, früher im Konservatorenpalast, siehe BUTZEK 1978, S.204–35, bes. S.233.

<sup>35</sup> Vgl. VERELLEN 1986, Bd.1, S.16, Bd.2, S.37–49, Kat.-Nr.10.

<sup>36</sup> Vgl. ECHINGER-MAURACH 2007, S.279.

<sup>37</sup> ECHINGER-MAURACH 2003, S.344.



12. Michelangelo, Entwurf für die Decke der Biblioteca Laurenziana. Florenz, Casa Buonarroti (Foto Museum)

muß, da wir die gleichen kürzelhaft kleinen Figürchen, die gleichen tropfenartig gezeichneten Festons, die gleiche Leichtigkeit und Unbekümmertheit der Strichführung auch auf diesem Blatt entdecken können (Abb. 12).<sup>38</sup> Ist es wirklich nur der Mangel an Lavur, der auch nicht eine einzige kritische Bemerkung zu dieser Zeichnung bisher herausgefordert hat, obwohl Ackerman bei ihrem Anblick von »rokoko-hafter Grazie« sprach?<sup>39</sup> Vermutlich. Hier sollen uns aber weder die handschriftlichen Eigentümlichkeiten beschäftigen noch die Bizarrerien der Inventio, vielmehr dies: Keine Aufmerksamkeit hat bisher erregt, daß Michelangelo seine Rötelzeichnung mit grauen Schatten versah.

Diese Farbkombination, die vornehmlich in Porträtzeichnungen angewendet wird,<sup>40</sup> kommt in seinem Œuvre nur selten vor und war bei seinen figürlichen Entwürfen immer Grund genug, sie ihm abzuschreiben. Hierzu gehört der seit der Mitte des 19. Jahrhunderts so berühmte Cartonetto für

eine Madonna mit ihrem Kind in der Casa Buonarroti, den Berenson Bugiardini zugeschrieben hat (Abb. 13).<sup>41</sup> Hier nutzte Michelangelo den Rötel, um an einer in schwarzer Kreide angelegten Studie die rot reflektierten Fleischtöne des Kinderkörpers herauszuarbeiten, dessen Lichter er durch Weißhöhung akzentuierte; die Schatten, die an die »demi-teinte refletée« und an die Kontur des Torso grenzen, legte er subtil durch braune (also warme) Bisterschraffen über grauem Grund an. Das auf diese Weise hervorgebrachte Relief sucht seinesgleichen und läßt ohne Umschweife an das Kind auf dem Schoß der Madonna in der Medici-Kapelle denken, das vermutlich zur selben Zeit entstanden ist. Wie bei den oben besprochenen Modelli schien auch bei diesem Cartonetto die »malerische«, d. h. die stark farbige Technik mehr gegen eine Autorschaft Michelangelos zu sprechen als der Disegno der Körperformen. Um so mehr erstaunt, daß man an der Mehrfarbigkeit des Deckenentwurfes bisher keinen Anstoß genommen hat. Vielleicht blickt man über sie einfach hinweg; auf jeden Fall spricht

<sup>38</sup> Florenz, Casa Buonarroti, Inv. 126 A; schwarze Kreide, Rötel; 374×210/211 mm; vgl. TOLNAY 1975–80, Bd. 4, Kat.-Nr. 542 recto (mit vorangehender Literatur); Elam in ELAM 2006, S. 54. Zur Vorskizze siehe TOLNAY 1975–80, Bd. 2, 191 verso.

<sup>39</sup> ACKERMAN 1986, S. 106.

<sup>40</sup> Ein sehr frühes Beispiel dafür stellt Piero del Pollaiuolos Kopfstudie für die »Fides« in den Uffizien dar (GDSU, Inv. 14506); vgl. weiter MEDER 1923, S. 130–33.

<sup>41</sup> Florenz, Casa Buonarroti, Inv. 71 F; schwarze Kreide, Rötel, Weißhöhung; 541×396 mm; vgl. TOLNAY 1975–80, Bd. 2, Kat.-Nr. 239 recto; HIRST 1989, S. 88f., Kat.-Nr. 36; ECHINGER-MAURACH 1991, Bd. 1, S. 251f.; RAGIONIERI 2003, S. 86f., Kat.-Nr. 30; Ragionieri in RUSCHI 2007, S. 86, Kat.-Nr. 30. PAGNOTTA (1987) führt dieses Blatt nicht unter den Werken Bugiardinis auf.



13. Michelangelo, *Cartonetto für eine Madonna mit ihrem Kind*. Florenz, Casa Buonarroti (Foto Museum)

man nicht davon, als gälte es, ein Tabu zu brechen. Dennoch sollte man sich der interessanten Frage stellen, warum Michelangelo zu diesem ungewöhnlichen Mittel griff: Vermutlich brachte gerade der graue, in einzelnen Strichen trocken aufgetragene Schatten das flache Relief der feinen Schnitzereien im wenig belichteten Holz am besten zur Geltung.<sup>42</sup>

### Linie versus Körper: Zu Kontur und Lavur einiger Grundrisse in Florenz und Rom

Bekanntermaßen haben Michelangelos lavierte Grundrisse niemals denselben Grad an systematischer Ablehnung erfahren wie die Reihe seiner Modelli mit figürlich besetzter Architektur, die in Kap. 2 zur Sprache kamen.<sup>43</sup> Der Stilwandel in der Anlage dieser Blätter blieb bisher ununtersucht.

Der Entwurf für die geplante, aber niemals ausgeführte *Libreria segreta* in der Biblioteca Laurenziana stehe als Musterbeispiel für die in Florenz angewandte Technik am Anfang (Abb. 14).<sup>44</sup> Den Gesamteindruck bestimmen die klar in Feder durchgezogenen Achsen des nahezu dreieckigen Gebildes und dessen Bezug zu angrenzenden Bauten. Ein braccio-Maß ist links oben angegeben; extensive Beschriftung erklärt nicht nur spezifische Eigenschaften des Aufrisses (»lume di sopra« in den drei Ecken), sondern bietet auch Stoff zur Diskussion unter den Personen, die über diesen Bau und damit zusammenhängende weitere Vorhaben zu entscheiden haben. Die spezifische Form des Gebäudes wird durch die Lavur noch einmal herausgehoben. Unter den (trotz mancher *Pentimenti*) als nahezu fertig einzustufenden Blättern Michelangelos für die Fortifikationsanlagen der Stadt Florenz eignet sich der Entwurf für die

Befestigung der *Porta al Prato* zum Vergleich (Abb. 15).<sup>45</sup> Wieder treten die mit zarter Lavur ausgefüllten Konturen der Mauerzüge optisch hervor. Die in Röteln eingetragenen Schußbahnen heben sich deutlich ab, fallen insgesamt aber weniger ins Gewicht. Ein braccio-Maß erlaubt die Größenbestimmung. Noch stärker als auf dem Grundriß für die *Libreria segreta* fällt die symmetrische Verteilung der Beschriftung ins Auge: Jenseits ihrer unmittelbaren Funktion trägt sie zum graphischen Erscheinungsbild wesentlich bei.

Unter den in Rom entstandenen Grundrissen verändert sich das Erscheinungsbild, wie gleich ein Blick auf das erste Konzept für *San Giovanni dei Fiorentini* zeigen kann (Abb. 16).<sup>46</sup> In Florenz sind die Grundrisse vom feinen Strich der Feder in Kontur und Schrift bestimmt; in Rom wählt der Künstler dagegen die schwarze Kreide und eine unterschiedlich abgetönte Lavur, die erstmals die Umrisse der Mauerzüge nicht freiläßt, sondern sich über sie legt. Wir sehen daher gleichsam Körper, keine Linien. Dies verleiht den späten Grundrissen eine Wucht und Ausdruckskraft, die für Michelangelos spätes Schaffen charakteristisch ist. Schon auf dem Blatt *Casa Buonarroti 121 A* kündigt sich Michelangelos Technik an, mit verschiedenartigen Bistern unterschiedliche Baukörper oder Stadien des Entwurfes aufzuzeigen: Das Gros des Bauwerks – der runde Zentralbau selbst mit seiner Binnengliederung, der rechteckige Vorbau sowie die beiden vorderen Ecken eines Geviertes, das die Rotunde partienweise einschließen soll – ist in Dunkelbraun angelegt; doch die beiden rückwärtigen Ecken des Vierkantbaus und das Gegenstück zur Eingangshalle auf der anderen Seite sind nicht nur recht freihändig, sondern auch in einem etwas helleren, gelblicher wirkenden Ton angefügt.

Auf dem nächsten, wiederum in schwarzer Kreide vor-skizzierten Gesamtplan setzt der Künstler Tinte und Lavierungen in verschiedenen Abtönungen wie auch Sättigungsgraden ein, um die komplexe Gliederung des Baus übersichtlich darstellen zu können (Abb. 17).<sup>47</sup> Den Innenraum umschließt außen kein regelmäßiges Oktogon, sondern ein

<sup>42</sup> Im Rahmen dieser Überlegungen sollte man ebenfalls nicht vergessen, welche Rolle das warme Braun des Holzes in Michelangelos Konzept für *Ricetto* und Lesesäle der Biblioteca Laurenziana gespielt hat. Nur wenigen Spezialisten ist bekannt, daß die über Gebühr berühmte Treppe des *Ricetto* von Michelangelo nicht aus dunklem Stein, sondern aus Nußholz geplant war; sie sollte den Besucher bereits im Eingang auf den farbigen Gesamteindruck des Lesesaales einstimmen: »Ho opinione che quando detta scala si facesse di legname, cioè d'un bel noce, che starebbe meglio che di macigno e più a proposito a' banchi, al palco e alla porta.« (Vgl. *Carteggio* 1965–83, Bd. 5, S. 151, Nr. MCCLXXXIV.) Manche Stilanalyse des *Ricetto* würde mit einer Holz-treppe ganz anders lauten. Die Ausführung in Stein hatte Cosimo I. angeordnet (vgl. ebd., S. 152, Anm. 1).

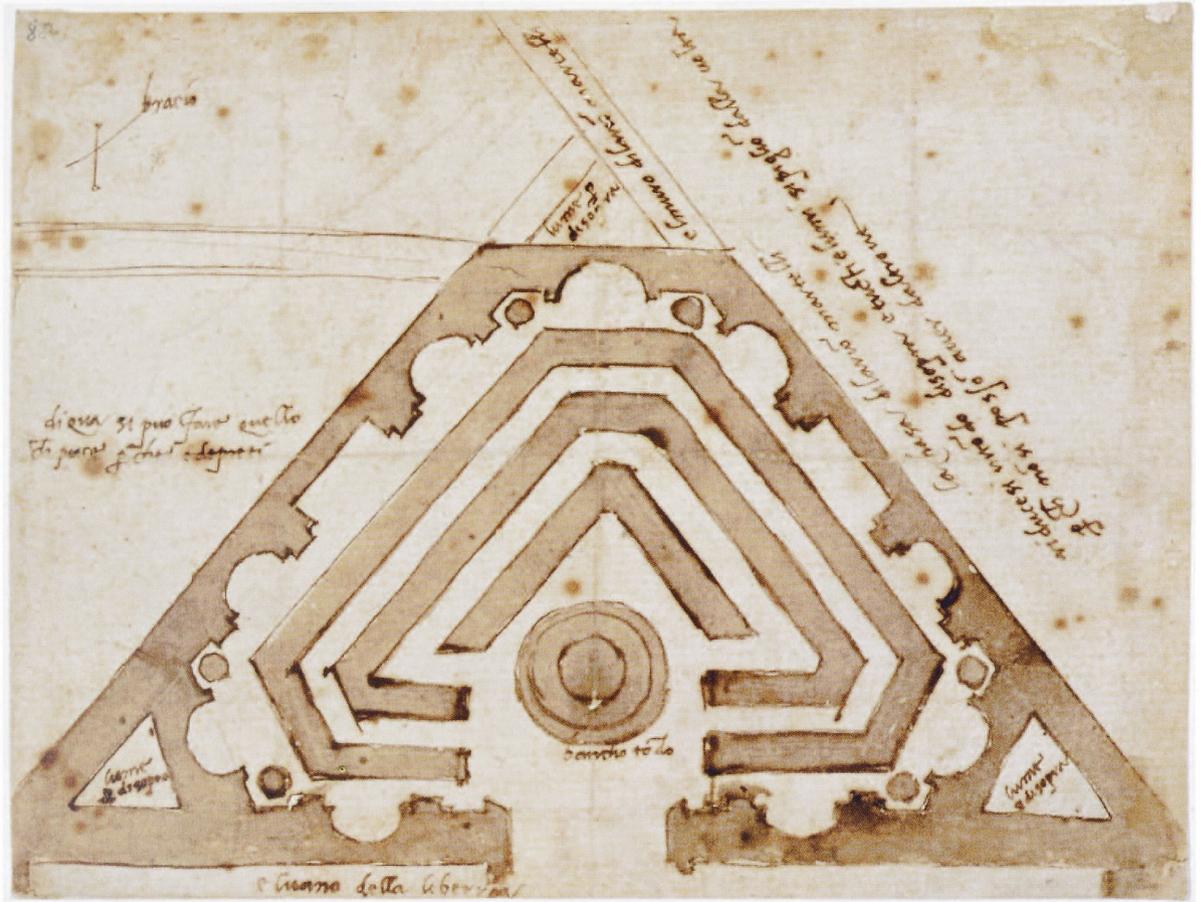
<sup>43</sup> Vgl. ECHINGER-MAURACH 1991, Bd. 1, S. 251.

<sup>44</sup> Florenz, *Casa Buonarroti*, Inv. 80 A; Feder, Lavur; 212×278/280 mm; vgl. TOLNAY 1975–80, Bd. 4, Kat.-Nr. 560 recto (mit Bibliographie); RUSCHI 2007, S. 143–55; SATZINGER 2007 S. 242–46 u. 252 (Nachtrag).

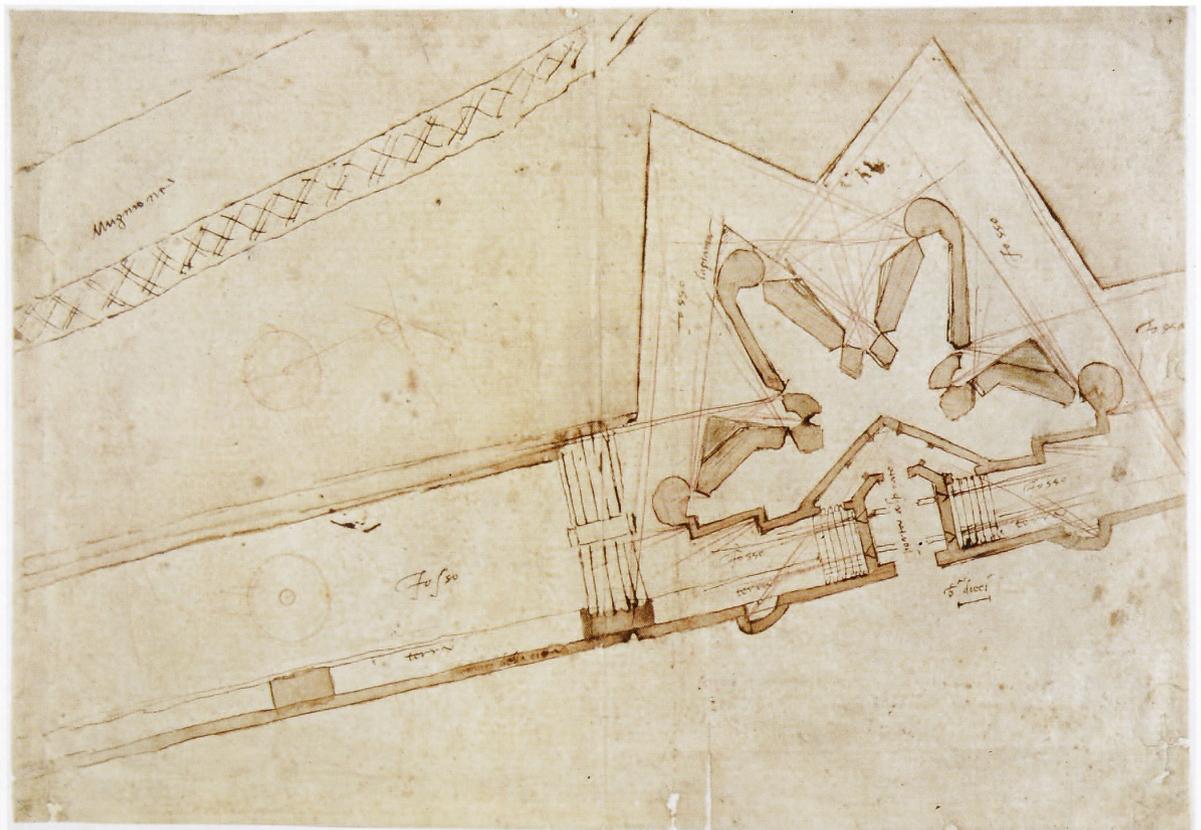
<sup>45</sup> Florenz, *Casa Buonarroti*, Inv. 14 A recto; Feder, Röteln, Lavur; 388×588 mm; vgl. TOLNAY 1975–80, Bd. 4, Kat.-Nr. 577 recto; FARA 1999, S. 516–24; vgl. dazu ELAM in ELAM 2006, S. 196–99, Kat.-Nr. 18.

<sup>46</sup> Florenz, *Casa Buonarroti*, Inv. 121 A; blinde Zirkellinien, schwarze Kreide, Feder, Lavur, Korrekturen in Weiß; 284×211 mm (entstanden vor dem 1. November 1559); vgl. TOLNAY 1975–80, Bd. 4, Kat.-Nr. 609 recto; HIRST 1988, S. 85–88; KERSTING 1994, S. 159–67 (beschreibt die Linien in schwarzer Kreide als »Bleistift«).

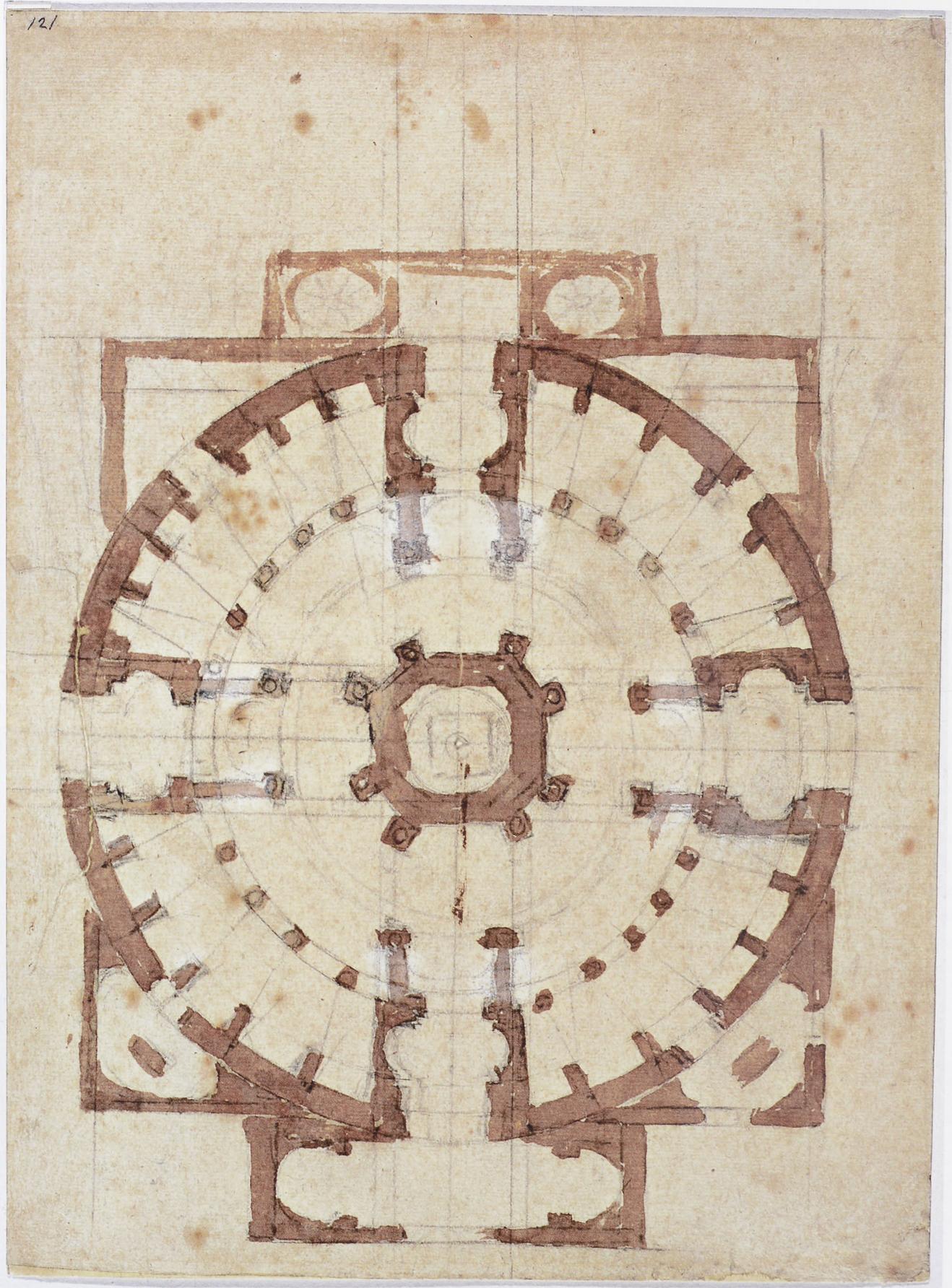
<sup>47</sup> Florenz, *Casa Buonarroti*, Inv. 120 A; Griffel, Röteln, schwarze Kreide, Feder, Lavur; 425×297 mm; vgl. TOLNAY 1975–80, Bd. 4, Kat.-Nr. 610 recto; KERSTING 1994, S. 167–78; Brothers in ELAM 2006, S. 200f., Kat.-Nr. 20.



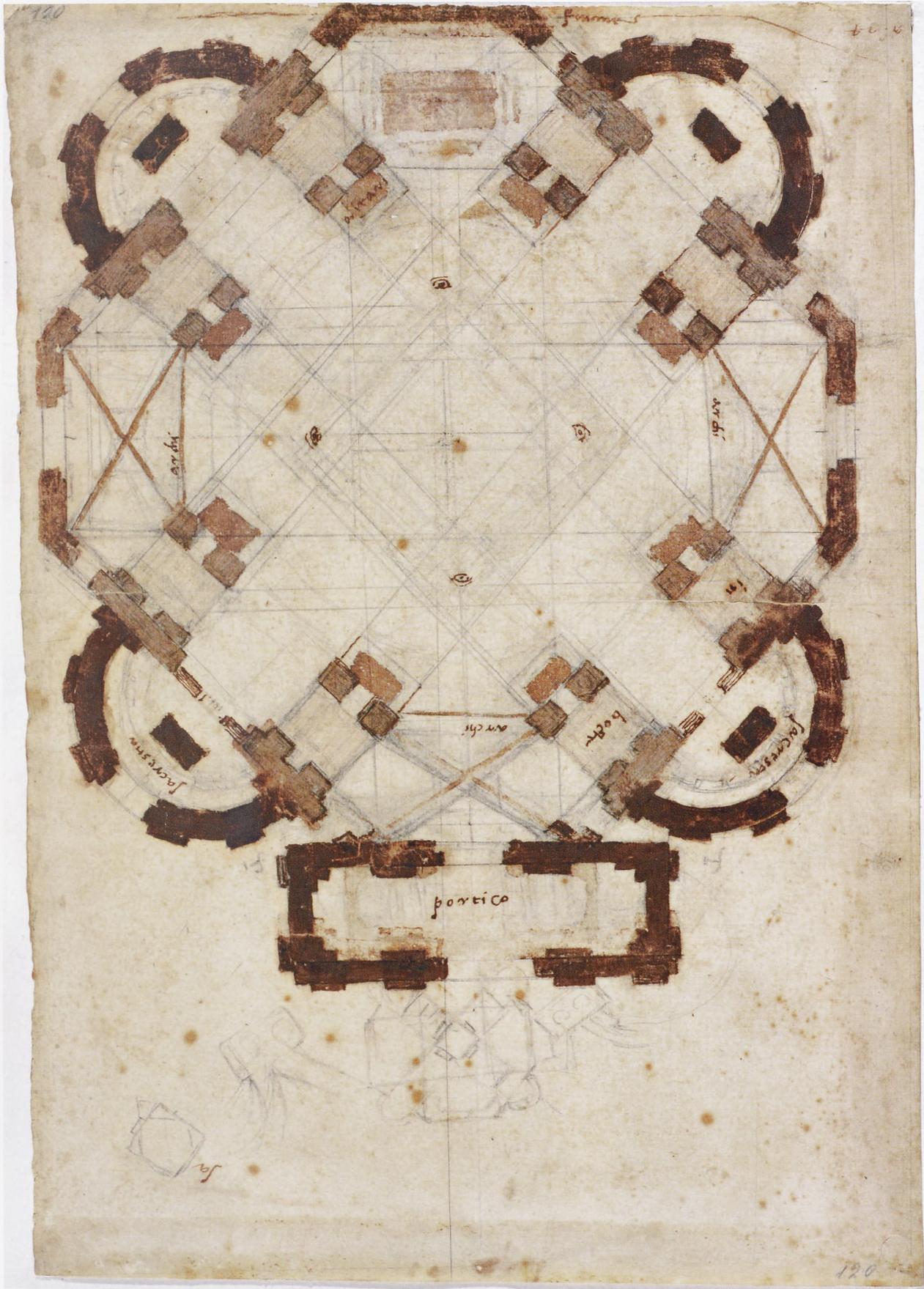
14. Michelangelo, Entwurf für den Grundriß der Libreria segreta. Florenz, Casa Buonarroti (Foto Museum)



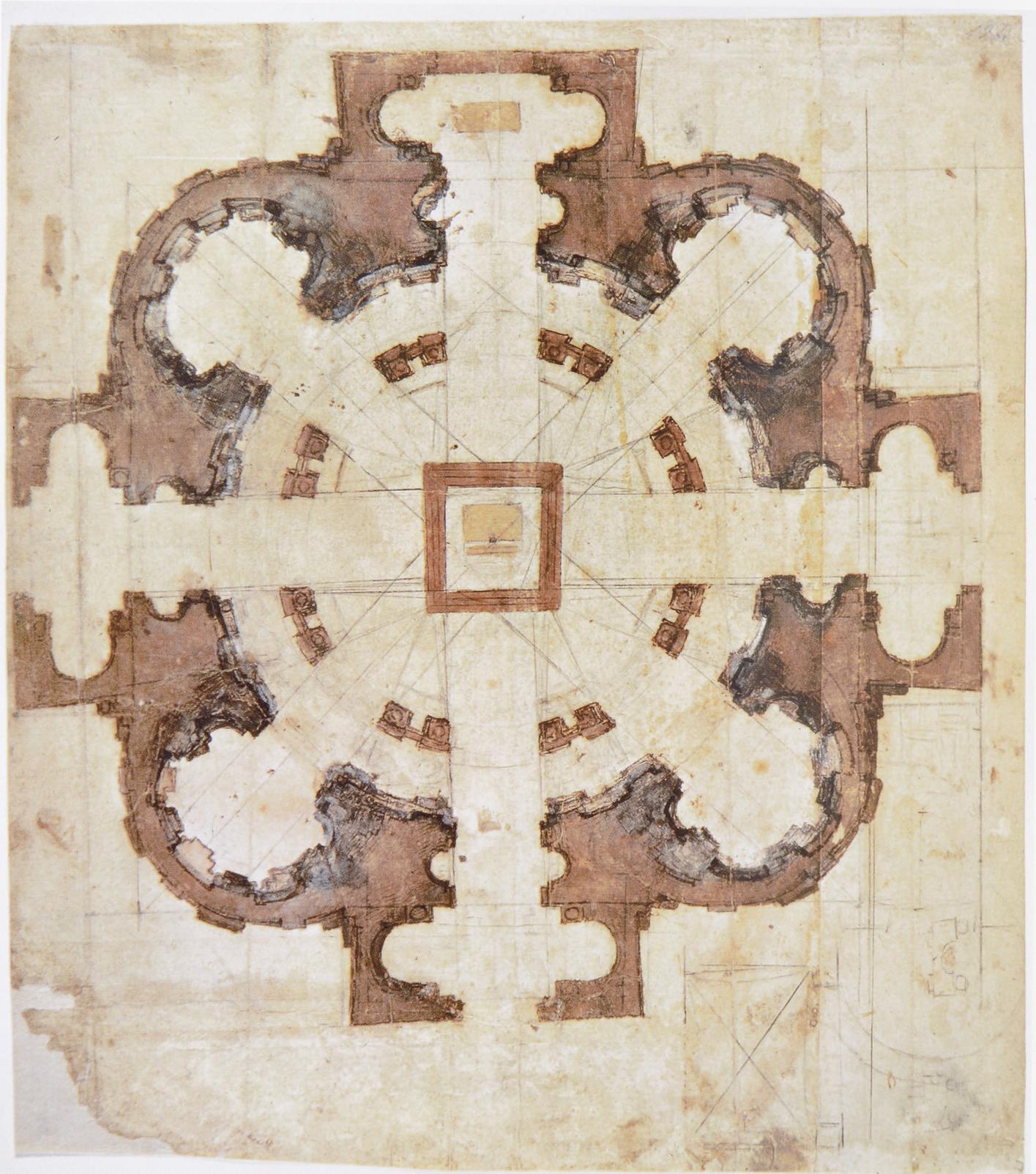
15. Michelangelo, Entwurf für die Befestigung der Porta al Prato. Florenz, Casa Buonarroti (Foto Museum)



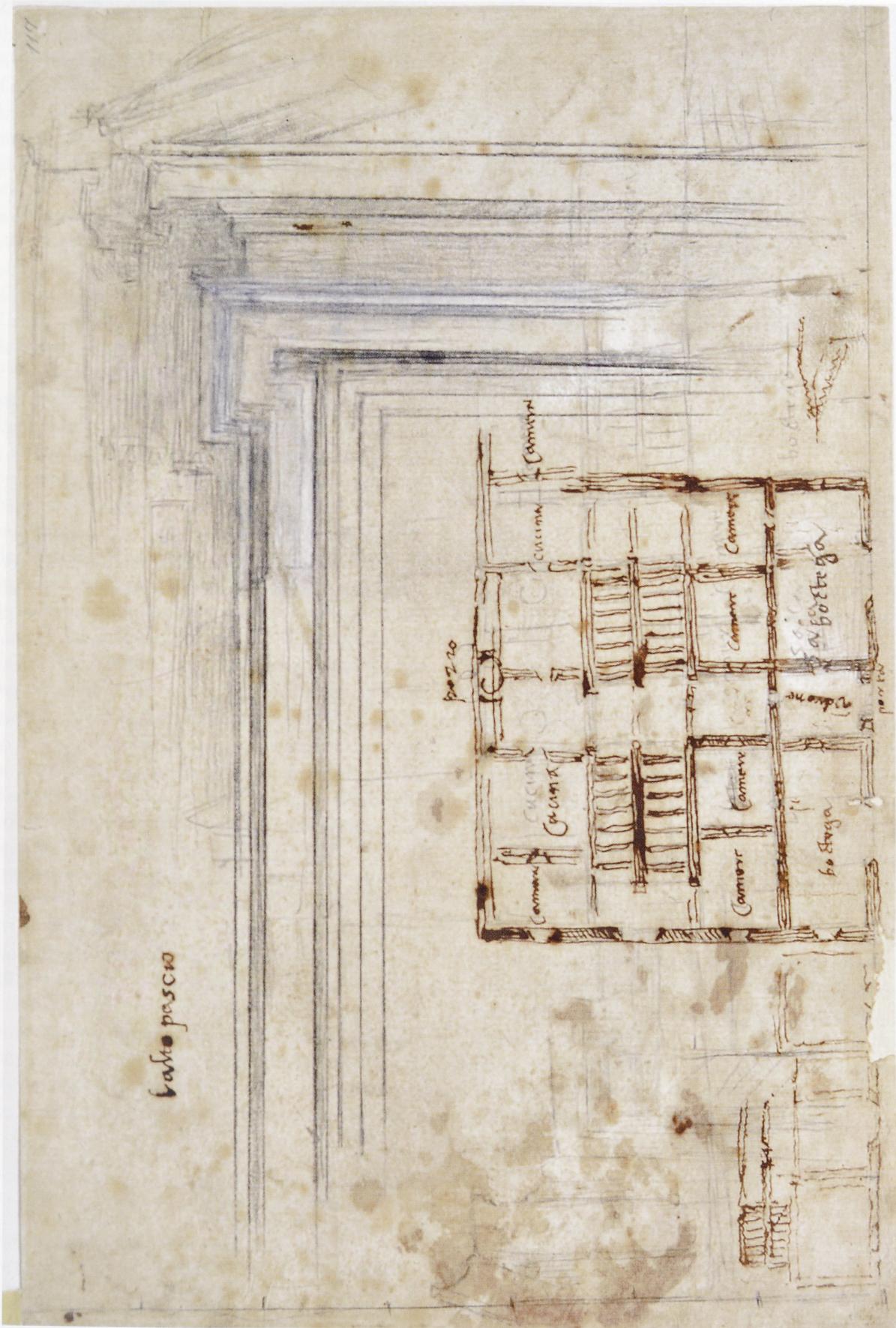
16. Michelangelo, Entwurf für San Giovanni dei Fiorentini. Florenz, Casa Buonarroti (Foto Museum)



17. Michelangelo, Entwurf für San Giovanni dei Fiorentini. Florenz, Casa Buonarroti (Foto Museum)



18. Michelangelo, Entwurf für San Giovanni dei Fiorentini. Florenz, Casa Buonarroti (Foto Museum)



19. Michelangelo, Grundriß eines Hauses und andere Studien. Florenz, Casa Buonarroti (Foto Museum)

auf der Spitze stehendes Quadrat, dessen vier Ecken knapp beschnitten wurden. In Gestalt eines liegenden Andreaskreuzes fügen sich an die langen Seiten dieses unregelmäßigen »Oktogons« halbrunde Exedren, mittig von Tischen (oder Altären) besetzt. Die beiden unteren Exedren sind als Sakristeien ausgewiesen. Diese halbrunden, außen von Pilastern gegliederten Anbauten färbt der Künstler (unter Ein-schluß der Ausstattungsstücke) genauso tiefbraun deckend ein wie die kraftvoll in die Breite gezogene, rechteckige Portikus, durch die man den Zentralbau betritt. Das Kolorit erweckt den Eindruck, als würden diese Bauteile gleichsam an das Oktogon herangeschoben. Alle Glieder im Inneren des Baus sind dagegen in heller wirkendem, vermutlich stärker mit Wasser verdünntem Bister ausgemalt, der die mit der Feder gezogenen Konturen erkennen läßt. Die Schraffen, die in schwarzer Kreide unter diesen Bauteilen liegen, gestalten den farbigen Eindruck mit. Hellbraune Rechtecke, die sich durch die Beischrift als Altäre zu erkennen geben, setzt der Zeichner vor Doppelstützen, die das weit geöffnete Zentrum umstehen. Im Raum gegenüber der Portikus gibt sich, leicht eingetönt, der breite Hauptaltar auf einem Stufenpodest zu erkennen. Die Farbenvielfalt des Gesamteindrucks erhöht sich durch die mit dem Rötelstift leicht eingetönten Abschnitte, die Wölbungen (»bocte«) im Umgang markieren.

Auf dem letzten, großen Plan für San Giovanni dei Fiorentini (CB 124 A) werden die verschiedenen Sättigungsgrade der Lavur ebenfalls eingesetzt, um die Struktur des Baus übersichtlich zu gestalten (Abb. 18): Vom mittig gesetzten Altar an über das dreistufige Podest, auf dem er sich erhebt, und dem Ring der Doppelsäulen, der das Zentrum einschließt, bis hin zum eigentlichen Mauerwerk, das den Bau in ovalen Kapellen und in verschiedenen großen Rechteckräumen mit seitlichen Konchen abwechselnd umzieht, verdichtet sich der Dunkelgrad der Lavur, die die Konturen der Bauglieder füllt, von dem wässrig wirkenden, hellen Bister des Altars bis hin zum graubraunen Dunkel des äußeren Mauerzugs.<sup>48</sup> Fraglos ist das Braungrau der Außen-mauer kein beabsichtigter Farbeffekt, sondern Resultat einer ständigen Korrektur an den Konturen mit Bleiweiß, über das noch vor dem vollständigen Trocknen der Farbe weiter gezeichnet wurde. Nur an der Originalzeichnung fällt die Erkenntnis leicht, daß Michelangelo ursprünglich große, offene halbrunde Exedren wie auf CB 120 A vorgesehen hatte, die er erst in einem zweiten Schritt durch eigene Mauerzüge nach vorne hin abschnürte und dadurch zu ovalrun-

den Kapellen umformte, die an Berninis Sant'Andrea al Quirinale vorausdenken lassen. Die Pilasterstellungen in den Kapellen, die noch ihre Kontur in dunkelbrauner Feder und eine helle Lavierung aufweisen, gehören dem ersten Konzept an und liegen unter dem späteren Plan. Diesen versucht der Künstler durch eine kräftig braune Lavur sowie durch Bleiweiß und braune Federschraffen über den Lücken des ersten Grundrisses zu konkretisieren.

In charakteristischer Weise also unterscheidet sich das gestufte Helldunkel der Grundrisse für San Giovanni dei Fiorentini von den durch die kalligraphisch schöne Linie bestimmten der Florentiner Zeit und verleiht ihnen eine eigene Ausdrucksmacht und Strahlkraft.

Wünscht man in diesem Zusammenhang eine Probe aufs Exempel, betrachte man kurz den einerseits früh, nämlich 1518/20,<sup>49</sup> andererseits spät, d. h. 1546/47<sup>50</sup> oder sogar 1557–61<sup>51</sup> datierten Grundriß für ein Privathaus, der sich offensichtlich in die Restfläche eines Entwurfes für ein Fenster in schwarzer Kreide und Weißhöhung einfügt (Abb. 19).<sup>52</sup> Der Plan ist erst mehrfach in Kreide vorskizziert, dann in Feder übergangen und beschriftet worden. Der Stil der Schriftzüge ist eindeutig nicht der des 2. Jahrzehnts des 16. Jahrhunderts (vgl. Abb. 14, 15), sondern mit den langsam gesetzten, leicht krakeligen Buchstaben der Spätzeit zu vergleichen; am besten eignet sich hierzu Michelangelos Modello für den Tambour von St. Peter.<sup>53</sup> Noch deutlicher läßt sich das Zögern der Feder in den Strichen beobachten, die die Räume umschließen; darüber hinaus tendiert der Künstler dazu, die Mauerzüge mit der Feder strichelnd so dicht wie möglich auszufüllen. Auch wenn hier keine deckende Lavierung wie auf den Modelli für San Giovanni dei Fiorentini zu beobachten ist, die Tendenz zu einer optisch dunkleren Umrandung als auf den in Florenz entstandenen Zeichnungen ist deutlich wahrnehmbar.

#### Weiß als Mittel der Korrektur oder Höhung: Michelangelos Entwürfe für die Porta Pia

Abschließend sind drei große Entwürfe für die Porta Pia zu besprechen, deren Einschätzung als Originale, so erstaunlich das klingen mag, erst jüngeren Datums ist. Sowohl die extensive Verwendung des Lineals sowie Lavur und

<sup>49</sup> ARGAN/CONTARDI 1996, S. 173f.

<sup>50</sup> TOLNAY 1975–80, Bd. 4, Kat.-Nr. 586 recto (ca. 1547).

<sup>51</sup> JOANNIDES 1981, S. 686.

<sup>52</sup> Florenz, Casa Buonarroti, Inv. 117 A; schwarze Kreide, Feder; 271×402 mm; vgl. TOLNAY 1975–80, Bd. 4, Kat.-Nr. 586 recto.

<sup>53</sup> Florenz, Casa Buonarroti, Inv. 31 A; vgl. TOLNAY 1975–80, Bd. 4, Kat.-Nr. 600 recto (ca. 1546/47); Satzinger in *Barock im Vatikan* 2005, S. 82, Kat.-Nr. 10 (vor 1554 oder 1558); Elam in *ELAM* 2006, S. 62; BELLINI 2008, S. 179 (1558).

<sup>48</sup> Florenz, Casa Buonarroti, Inv. 124 A; Griffel, schwarze Kreide, Feder, Lavur, Korrektur in Weiß; 417×376 mm; vgl. TOLNAY 1975–80, Bd. 4, Kat.-Nr. 612 recto; HIRST 1989, S. 156f., Kat.-Nr. 62; KERSTING 1994, S. 178–86.

Weißhöhung waren für die Abschreibung wieder wesentliche (und, wie ich meine, nicht überzeugende) Kriterien.<sup>54</sup>

Unter diesen Blättern für die Porta Pia zählt dasjenige in der Casa Buonarroti, Nr.73 A bis, zu den frühesten (Abb.21).<sup>55</sup> Die Hauptachsen der Komposition sind großzügig mit dem Lineal angelegt; sie reichen in der Horizontalen wie in der Vertikalen weit über das engere Feld der die Toröffnung rahmenden Ädikula hinaus, die hier im Zentrum des Interesses steht. Merkwürdigerweise erinnert das Blatt in seiner Wirkung an die in Kapitel 2 besprochenen Modelli für die Kuppelgestaltung der Medici-Kapelle und für das Grabmal zweier Päpste (Abb.7, 10). Ein Ergebnis unserer Untersuchung ist, dafür nun auch den Grund angeben zu können: Es liegt an der eigentümlichen Wahl der Mittel. Die Glieder der Architektur wurden wie dort in schwarzer Kreide angelegt und souverän mit dunklem Bister laviert; der Schatten streicht zumindest links wieder frei über den Kontur der Säule hinaus. Wie am Modello für das päpstliche Doppelgrabmal in Oxford (Abb.10) schwächt sich auch hier die Lavierung am rechten Giebelrand des Portals ab und setzt oberhalb der rechten Säule ganz aus. Dieses wieder bewußt eingesetzte Nonfinito läßt auch an Michelangelos Vorgehen bei der eingangs erläuterten Röteltavée für die Fassade von San Lorenzo zurückdenken (Abb.1). Der Blick des Betrachters soll an der linken Seite des Aufrisses für die Porta Pia haften bleiben und ohne Mühe das Übereinander von Sockel, tuskanischer Säule, knappem dreiteiligen Gebälk und flachem Giebel wahrnehmen.

Welche Neuheiten bietet der nächste Entwurf für die Porta Pia, der von allen dreien der größte ist (Abb.22)?<sup>56</sup> Der Aufriß dehnt sich nun in deutlicherer Gestaltung über das ganze Blatt hin aus und bezieht auch ein weiteres, mit Fenstern und einem großen Wappen besetztes Obergeschoß mit ein. An der das Portal rahmenden Ädikula treten wieder die kraftvollen Stützen als kompakte Einheit hervor; die darüber herausgekröpften Gebälkteile drängen weiter nach oben unter die Traufleiste des Giebels, der aus verschiedenen, ineinander geschobenen Formen gebildet wird. Viele Elemente der ausgeführten Porta Pia kündigen sich auf der Zeichnung schon an (Abb.20): Die hier noch mit Bossen, dort mit Kanneluren gezierten Stützen; die doppelt gestuften Rücklagen an ihren Seiten; die lichtfangenden, postament-



20. Michelangelo, Porta Pia. Rom (Foto Alinari)

artigen Verkröpfungen im Gebälk über den Säulen; der bossierte »Bogen« der Portalöffnung; das verschiedenartig geschmückte und durchbrochene Tympanon darüber; der in den Dreiecksgiebel eingeschriebene Segmentbogen, der zuletzt gesprengt, mit Voluten versehen und durch einen Feston geschmückt wird. Die zeichnerischen Mittel sind wieder die des vorangehenden Blattes, doch werden Kreidelinien und Lavur verstärkt zur Formbestimmung eingesetzt. Die bräunliche Verschattung verdeutlicht zwar das kräftige Relief des Entwurfes, bleibt aber stärker an die Einzelformen gebunden. Bleiweiß scheint der Künstler als Mittel zur Korrektur (z.B. an der Größe der Portalöffnung und am Giebel) und als Betonung von weiter entfernt liegenden Teilen einzusetzen, so z.B. am Wappenschmuck.<sup>57</sup>

Von besonderer Exzentrizität scheint das dritte Blatt für die Porta Pia geprägt zu sein (Abb.23).<sup>58</sup> Nimmt man nur die Elemente des Entwurfes in den Blick, scheint es keine Konzeption zu sein, die direkt zum ausgeführten Stadttor hin-

<sup>54</sup> Zur Verwendung des Lineals siehe HIRST 1988, S. 88f., MAURER 2004, S. 41–43.

<sup>55</sup> Florenz, Casa Buonarroti, Inv. 73 A bis; schwarze Kreide, Lavur; 399×269mm; alle Entwürfe sind in der ersten Jahreshälfte 1561 entstanden; vgl. TOLNAY 1975–80, Bd.4, Kat.-Nr.615 recto (mit Bibliographie).

<sup>56</sup> Florenz, Casa Buonarroti, Inv. 102 A; schwarze Kreide, Lavur, Weißhöhung; 470×280mm; vgl. TOLNAY 1975–80, Bd.4, Kat.-Nr.618 recto (mit Bibliographie).

<sup>57</sup> Die entfernteren Teile der Architektur durch eine andere Farbe – hier durch das Weiß – zu akzentuieren, erinnert an Michelangelos Verfahren an seinem großen Modello für die Fassade von San Lorenzo; bei diesem frühen Projekt deutete er die Distanz durch eine dunkelbraune Lavur an; vgl. oben Anm.21.

<sup>58</sup> Florenz, Casa Buonarroti, Inv. 106 A; schwarze Kreide, Feder, Lavur, Korrekturen in Weiß; 442×282mm; vgl. TOLNAY 1975–80, Bd.4, Kat.-Nr.619 recto; MAURER 2004, S.47f.; Brothers in ELAM 2006, S.207–09, Kat.-Nr.23.



21. Michelangelo, Entwurf für die Porta Pia. Florenz, Casa Buonarroti (Foto Museum)



22. Michelangelo, Entwurf für die Porta Pia. Florenz, Casa Buonarroti (Foto Museum)



23. Michelangelo, Entwurf für die Porta Pia. Florenz, Casa Buonarroti (Foto Museum)

führt wie der zuvor besprochene Aufriß. Aufmerksamkeit beansprucht diese dritte Zeichnung (vor allem für moderne Augen) durch eine Wirkung, die man versucht ist, als atmosphärisch zu beschreiben und die durch ein schimmerndes Weiß im Kontrast zu einer trocken wirkenden, dunkelbraunen Lavur über zahllosen Pentimenti in schwarzgrauer Kreide erzeugt wird. Doch war eine atmosphärische Wirkung Michelangelos Ziel als Zeichner?<sup>59</sup> Ich denke nicht. Sollte es mir gelungen sein, Michelangelos Weg bis zu diesen letzten Blättern um 1560/61 richtig nachgezeichnet zu haben, kann sich eigentlich nur die Überzeugung bilden, dieses Blatt stelle einen Sonderfall dar, den es nicht überzubewerten gilt: Das Weiß, auch Michael Hirst hat dies betont, wird hier vor allem als Mittel der Korrektur eingesetzt, die schimmernde Helldunkelwirkung ist eher Resultat eines ständigen Prozesses der Veränderung und Verbesserung.<sup>60</sup> Interessant ist die spezifische Wirkung des Bleiweiß als Mittel dennoch: Es drängt die Rundung der Säulen zurück. Dieses Gestaltungsziel hat es aber mit dem Blatt CB 102 A und auch mit dem realisierten Bauwerk gemein.

Von einer »misty technique« kann also, so denke ich, keine Rede sein, da der Effekt des Auftauchens der Formen wie aus einem Nebel nicht beabsichtigt ist.<sup>61</sup> An den Originalzeichnungen sind die einzelnen Glieder sehr deutlich voneinander geschieden, auch wenn sie übereinanderliegen. Dennoch hat die Frage nach Michelangelos Einsatz der Weißhöhung in seinen späten Zeichnungen gelegentlich großes Interesse hervorgerufen, dem noch nicht zusammenhängend nachgegangen worden ist; hierzu einige wenige Beispiele. Die Diskussion entzündet sich immer wieder an der zeitlichen Einordnung seiner gezeichneten Meditationen über Maria und Johannes unter dem Gekreuzigten auf Golgotha (Abb. 29–31).<sup>62</sup> Hirst und Tolnay datieren diese Zeichnungen aufgrund stilistischer Bezüge u. a. zur Kreuzigung Petri in der Cappella Paolina noch in die erste Hälfte der 1550er Jahre, was nicht von der Hand zu weisen ist.<sup>63</sup> Joannides dagegen sieht diese unterschiedlich mit »biacca« übergangenen Blätter als abhängig von den Entwürfen für die Porta Pia an und datiert sie daher in die Jahre 1562–64.<sup>64</sup>

Um diese Frage zu klären, ist ein kurzer Blick auf Michelangelos ganz unterschiedliche Verwendung der »biacca« im Laufe seines Lebens nötig. Für die Florentiner Künstler um 1500 war der Einsatz des Bleiweiß eine Selbstverständlichkeit.<sup>65</sup> Durch Vasari wissen wir, Michelangelo habe an den Ignudi des Kartons für die Schlacht von Cascina alle ihm nur zur Verfügung stehenden Mittel eingesetzt, nämlich Kreide, Lavierung und Höhung mit Bleiweiß.<sup>66</sup> Wer, wie der junge Künstler bei diesem Auftrag mit dem größten Zeichner seiner Epoche, Leonardo da Vinci, konkurrieren mußte, wird an technischer Raffinesse nicht gespart haben, um durch ein schlagkräftiges Helldunkel das Relief zu steigern. An kleineren Zeichnungen kann man dies mühelos nur mit der Feder hervorbringen, bei einem monumentalen Format müssen aber auch breitere zeichnende Mittel eingesetzt werden, um dem Größenmaßstab gerecht zu werden. Vermutlich hat der Künstler daher auch bei seinen vorbereitenden Studien für dieses Werk gelegentlich auf Höhung mit Bleiweiß nicht verzichtet – eine Studie in London zeugt davon (Abb. 24)<sup>67</sup> – und sie möglicherweise auch bei anderen Entwürfen erprobt, wie die vor kurzem erst bekanntgewordene, schöne Federzeichnung für eine trauernde Frau erkennen läßt (Abb. 25).<sup>68</sup> Lichter in Bleiweiß entdecken wir auch auf Michelangelos Rötelstudie für einen Ignudo, der links über der Persica im Fresko der Sixtinischen Decke seinen Ort finden sollte.<sup>69</sup> Unter seinen Zeichnungen der 1520er Jahre ist der malerische Einsatz des Weißen auf dem Cartonetto für eine Madonna mit ihrem Kind schon zur Sprache gekommen (Abb. 13).<sup>70</sup>

Als Beispiel für eine etwas andere Art der Weißhöhung ist der vermutlich 1559 entstandene Entwurf für ein Reiter-

<sup>59</sup> Vgl. ACKERMAN 1986, S. 259–61, vgl. dazu MAUER 2004, S. 47f.

<sup>60</sup> So auch HIRST 1988, S. 160. Nicht unähnlich in der Faktur erscheint mir durch die permanenten Überlagerungen ein Entwurf für ein Fenster des Palazzo Farnese in Oxford, Ashmolean Museum, Parker 333; schwarze Kreide, Weißhöhung, Bister; 419×277 mm; vgl. TOLNAY 1975–80, Bd. 4, Kat.-Nr. 589 recto (mit älterer Literatur); JOANNIDES 2007, S. 262–66, Kat.-Nr. 55.

<sup>61</sup> Vgl. ACKERMAN 1986, S. 258.

<sup>62</sup> Vgl. TOLNAY 1975–80, Bd. 3, Kat.-Nr. 412–25; CHAPMAN 2005, S. 276–83.

<sup>63</sup> Vgl. TOLNAY 1975–80, Bd. 3, S. 67 (ante 1556); HIRST 1988, S. 58, macht sich bei seinem Ansatz völlig unabhängig von diesen Bezügen zur Technik der Blätter; er geht primär von ihrem Inhalt aus, den er in datierbaren Gedichten des Meisters wiederfindet.

<sup>64</sup> JOANNIDES 2003, S. 182, sucht seine späte Datierung dieser Entwürfe auch durch den Hinweis zu stützen, sie stünden in Bezug zu Michelangelos Vorhaben im Jahr 1562, für seinen Neffen Leonardo ein Kruzifix zu schnitzen; vgl. *Carteggio indiretto* 1988, Bd. 2, S. 126 (Brief vom 1. August 1562) und Anm. 3. So wichtig der Hinweis auf diese späte Skulptur auch sein mag: sie hat mit einer dreifigurigen Kreuzigungsszene nichts zu tun. Genausowenig kann Tolnays Vorschlag überzeugen, eine Linie auf dem Verso des Windsorblattes (RL 12775; vgl. unten Anm. 74) deute den Umriss eines Blockes an, aus dem das Kruzifix des Recto in Stein gehauen werden sollte; davon kann keine Rede sein, da der Stamm des Kruzifixes in diesen »Block« nicht einbezogen ist und daher jeder Stabilität entbehrt. Da wir eine »Blockbestellungsskizze« für eine dreifigurige Kreuzigungsszene von Michelangelos Hand besitzen, fällt die Beurteilung dieser Frage leicht; vgl. TOLNAY 1975–80, Bd. 3, Kat.-Nr. 486 recto.

<sup>65</sup> AMES-LEWIS 1981, S. 38, 59f.

<sup>66</sup> Vgl. dazu oben Anm. 25.

<sup>67</sup> Vgl. WILDE 1953, Kat.-Nr. 6; TOLNAY 1975–80, Bd. 4, Kat.-Nr. 52 recto; CHAPMAN 2005, S. 86, Kat.-Nr. 11 (mit Bibliographie).

<sup>68</sup> Vgl. ONGPIN 2001, passim; vgl. weiter JOANNIDES 2003, S. 246f.

<sup>69</sup> Vgl. TOLNAY 1975–80, Bd. 4, Kat.-Nr. 144 recto (mit Bibliographie); GNANN 2004, S. 92f., Kat.-Nr. 29.

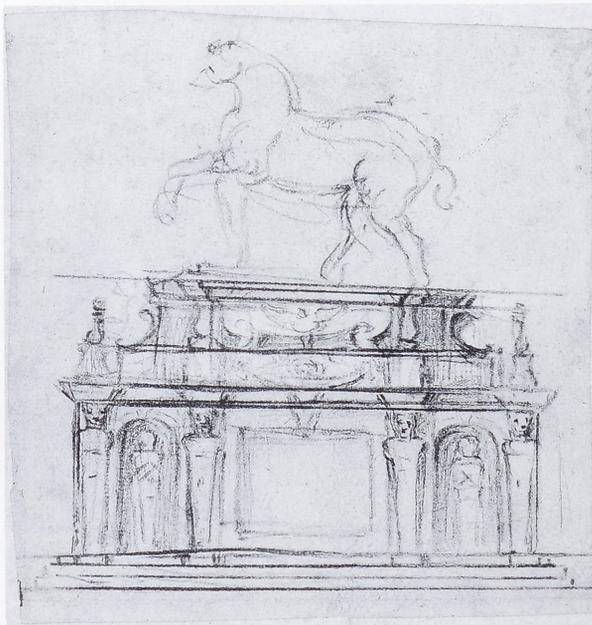
<sup>70</sup> Vgl. oben Anm. 41.



24. Michelangelo, Entwurf für eine Figur der Schlacht von Cascina. London, Britisches Museum (Foto Museum)



25. Michelangelo, Entwurf für eine trauernde Frau. Kunstmarkt (Foto Verfasserin)



26. Michelangelo, Entwurf für ein Reiterdenkmal Heinrichs II. von Frankreich. Amsterdam, Rijksmuseum (Foto Museum)



27. Leonardo da Vinci, Burlington-House-Karton. London, National Gallery (Foto Museum)



28. Michelangelo, Christus am Ölberg mit seinen Jüngern. Florenz, GDSU (Foto Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici, Florenz)

denkmal König Heinrichs II. von Frankreich (Abb.26)<sup>71</sup> und das große Blatt mit zwei Szenen aus Christi Gebet am Ölberg zu erwähnen (Abb.28).<sup>72</sup> Auf der in schwarzer Kreide angelegten Skizze für das französische Monument akzentuierte Michelangelo mit dem in Weiß getauchten Pinsel ganz frei Partien des Sockels, der das Pferd tragen sollte, und zwei Figuren, die an den Schmalseiten dieser oberen Plattform des Baues sitzen würden. Für unsere Untersuchung ist wichtig, daß es sich hier keinesfalls um Korrekturen, sondern um leichte Hervorhebungen handelt, die wie auf dem zweiten Entwurf für die Porta Pia (Abb.22) die Gliederung des Entwurfes verdeutlichen sollten.

Einem anderen Grund mögen die wenigen, malerisch mit dem Pinsel aufgetragenen Höhungen auf dem Cartonetto mit dem Gebet Christi am Ölberg zu verdanken sein: Sie verdeutlichen, daß es sich um eine Nachtszene handelt

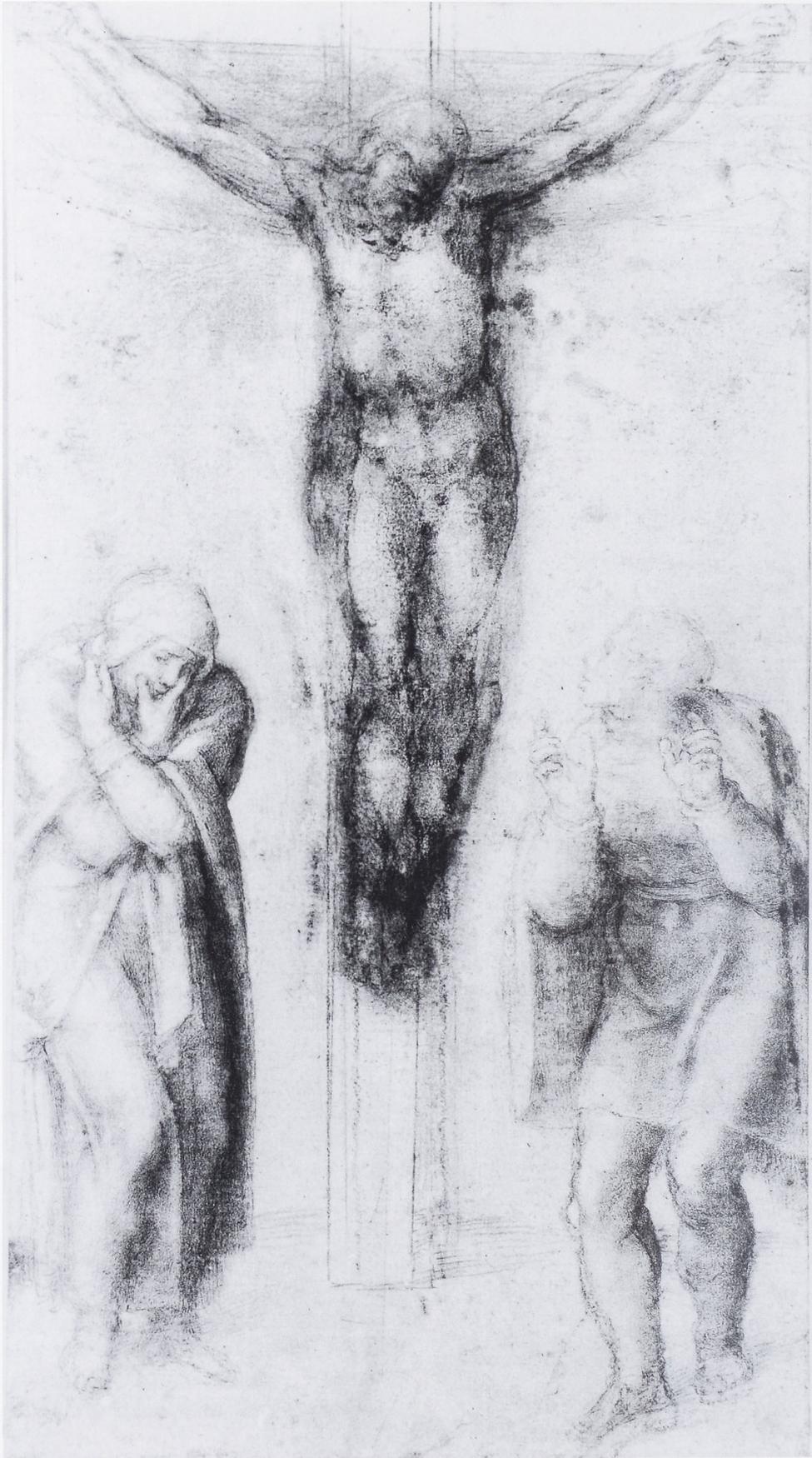
(Abb.28). Das nächtliche Dunkel suggeriert der Künstler zum einen durch den braunen Grund des Blattes, von dem sich die in schwarzer Kreide angelegten Figuren nur wenig abheben, zum anderen durch ein Licht, das sich von rückwärts auf die Schulter und den Oberarm Christi legt, der vor uns konzentriert lauschend mit geöffneten Händen kniet. Das Weiß klärt weder einen formalen Zusammenhang noch ist es Ausdruck eines Reflexes von natürlichem Licht auf heller oder spiegelnder Fläche, wie in den oben genannten Figurenstudien Michelangelos: Es kündet von einer übernatürlichen Lichterscheinung auf grauschimmernden Körpern vor dunklem Grund, die an Leonardos mondlichtartige Helle auf dem Burlington-House-Karton erinnert (Abb.27).<sup>73</sup>

Diese Beobachtung bahnt nun den Weg zu den Kreuzigungsszenen in Windsor, Paris und London, deren Datierung und Bezug zu den Entwürfen für die Porta Pia zu klären ist. Man betrachte als erstes das herrliche Blatt in Windsor mit seiner trauernd sich verschließenden Madonna und einem zum Gekreuzigten aufblickenden Johannes in

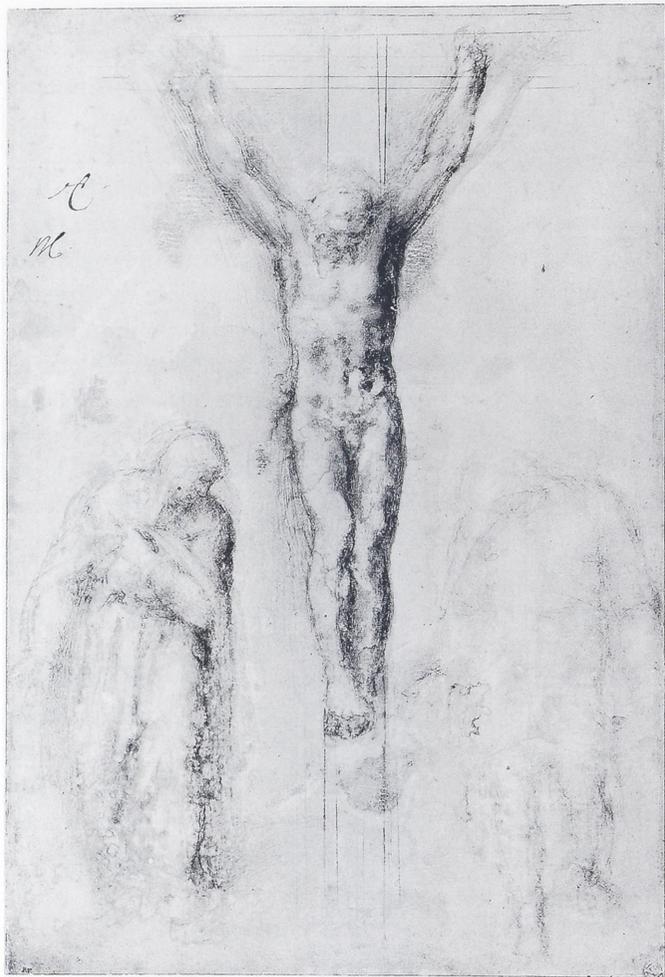
<sup>71</sup> Vgl. TOLNAY 1975–80, Bd.3, Kat.-Nr.435 recto (mit älterer Literatur); BOSTRÖM 1995, S.809–20; STARN 1999, S.199–209; ECHINGER-MAURACH 2008.

<sup>72</sup> Florenz, GDSU, Inv. 230 F recto; schwarze Kreide, Weißhöhung; 360×600mm; vgl. WILDE 1959, S.378; PERRIG 1962, S.267–74, 290–93; TOLNAY 1975–80, Bd.3, Kat.-Nr.409 recto (mit Bibliographie); KAMP 1993, S.49f.

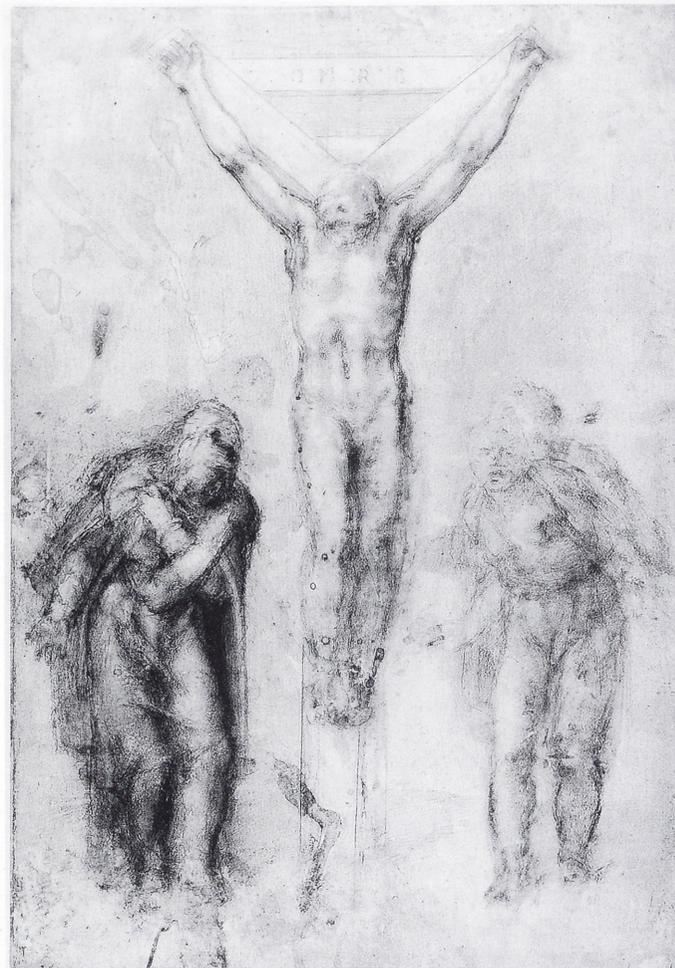
<sup>73</sup> Zum Burlington-House-Karton siehe den Literaturbericht in ECHINGER-MAURACH 2000, S.137 und Anm.59.



29. Michelangelo, Entwurf für eine dreifigurige Kreuzigungsszene. Windsor, Royal Library  
(Foto Museum)



30. Michelangelo, Entwurf für eine dreifigurige Kreuzigungsszene.  
Paris, Musée du Louvre, (Foto RMN)



31. Michelangelo, Entwurf für eine dreifigurige Kreuzigungsszene.  
London, Britisches Museum (Foto Museum)

kurzem Gewand (Abb.29).<sup>74</sup> Der Körper Christi scheint vom Künstler in verschiedenen Versionen erprobt worden zu sein: Sie liegen alle übereinander, was den Eindruck erweckt, als bewege sich die Gestalt. Darüber hinaus umzieht die Kontur des Gekreuzigten eine in feiner Pinselschraffur aufgetragene Aura weißen Lichtes, in die auch das fragende Antlitz des Hl. Johannes hineintaucht. Diese übernatürliche Helle streift vorne auch über den Körper Christi und »tropft« (hier zeigt sich die Arbeit des Pinsels wie an der Gethsemane-Szene) auch über die leicht gebeugt stehende Madonna. Interessant ist, wie sich das Nonfinito der mit wässriger »biacca« übergangenen Partien vom Finito der fein gestrichelten Weißhöhungen am Hl. Johannes unterscheiden: Es ist, als wolle der Künstler durch dieses Stilmit-

tel den Blick des Betrachters direkt auf das Ereignis der Erleuchtung des Jüngers lenken.

Zwei andere Blätter dieser Reihe weisen dagegen eine Verwendung des Bleiweiß auf, wie wir sie auch von den Entwürfen für die Porta Pia her kennen. Auf dem Blatt im Louvre neigen sich die Madonna links und ein älterer Mann rechts in fast symmetrischer Haltung unter dem Gekreuzigten (Abb.30).<sup>75</sup> Alle drei Figuren weisen eine stark deckende Korrektur in Bleiweiß auf, über der der Künstler weiter gezeichnet hat; der Gesamteindruck ist der einer sehr kompakten, plastischen Erscheinung. Vom Ziel, eine Lichtaura zu erzeugen, kündigt sich hier nichts an. Gleiches gilt für die Version im Britischen Museum, auf der die Bleiweißspuren auf der Gestalt der Madonna wieder primär

<sup>74</sup> Windsor, Royal Library, Inv. RL 12775; schwarze Kreide, Weißhöhung; 382×210mm; vgl. TOLNAY 1975–80, Bd.3, Kat.-Nr.418 recto; HIRST 1988, S.58; JOANNIDES 1996, S.94f., Kat.-Nr.24.

<sup>75</sup> Paris, Musée du Louvre, Inv. 700 recto; schwarze Kreide, Lavur, Weißhöhung; 432×289mm; vgl. TOLNAY 1975–80, Bd.3, Kat.-Nr.414 recto; HIRST 1989, S.150–52, Kat.-Nr.60; JOANNIDES 2003, S.181–83, Kat.-Nr.42.

dazu dienen, eine sich verschließende Haltung über der ersten Fassung mit einem nach links hin ausgestreckten Arm hervorzuheben (Abb. 31).<sup>76</sup>

Welche Schlüsse lassen sich aus diesen Beobachtungen ziehen? Michelangelo hat das Bleiweiß vor allem in seiner frühen und in seiner späten Schaffenszeit genutzt. Im Frühwerk akzentuiert er damit die Reflexe auf Körpern im natürlichen Licht, im Spätwerk kann er es als Mittel der Korrektur und zur Klärung einer architektonischen Gliederung, bei figürlichen Entwürfen auch als Zeichen für eine übernatürliche Lichterscheinung einsetzen; diese darstellen zu wollen, fließt aber allein aus dem Thema. Die Weißhöhung an den späten Kreuzigungsszenen ist also nicht von den Entwürfen für die Porta Pia abzuleiten. Dem modernen Betrachter dürfte es dennoch immer wieder schwerfallen, das primär durch Korrektur entstandene, so bizarr wirkende Helldunkel des zuletzt besprochenen Aufrisses für die Porta Pia nicht genauso zu empfinden wie den epiphaniegleichen Burlington-House-Karton Leonardos.

## Epilog

Wie lassen sich die Ergebnisse dieser Untersuchung zusammenfassen? Ein wesentliches Merkmal der betrachteten Zeichnungen ist ihr Nonfinito. Diesen Begriff wendet man gewöhnlich auf manche von Michelangelos Skulpturen an, nicht aber auf seine Entwürfe, da für diese der unfertige Zustand selbstverständlich zu sein scheint. Im Unterschied dazu aber war es mir wichtig zu zeigen, daß das partielle Nonfinito vieler Michelangelo-Zeichnungen nicht das Ergebnis eines Abbruchs der Durchführung ist, sondern der Absicht des Künstlers entspringt. Welcher Absicht? Dafür lassen sich verschiedene Gründe angeben.

Zu allererst zeigt ihr »unfertiger« Zustand an, daß sie eine Idee sinnlich vor Augen stellen, die sich entwickelt hat und auch noch weiter entwickeln kann (Abb. 2, 6). Durch ihr Nonfinito reicht die Zeichnung in Vergangenheit und Zukunft; ihr wird zugebilligt, sich wie ein Organismus entfalten und verändern zu können (Abb. 16–18, 21–23). Nur

so lange wie der Künstler die verschiedenen Glieder des Entwurfes für das Auge »mobil« hält, also weder sich noch die Zeichnung festlegt, kann auch der Prozeß der Reifung andauern, und das ist unbedingt notwendig, weil erst im Stein das Werk realisiert wird und nicht auf dem Papier.

Durch das Nonfinito der Zeichnungen kommt Michelangelo zweitens in besonderer Art den Sehweisen des Auges entgegen. Der Künstler rechnet mit dessen Beweglichkeit und führt es durch Akzentsetzungen auf einen bestimmten Weg; er vermeidet ein Zuviel an Information und überfordert dadurch das aufnehmende Organ nicht; denn letztlich will er ja doch eine vielfältige Form, in natürliches Helldunkel getaucht wie in der Wirklichkeit, vor Augen stellen (Abb. 1, 4). Dieser Gesichtspunkt betrifft in besonderer Weise die Modelli für Clemens VII., in denen der Künstler Licht und Schatten als »Hauptakteure« behandelt und diesen die Figuren unterordnet. Durch die Nonchalance der Behandlung gewinnen diese Präsentationsblätter eine ungeahnte Leichtigkeit und Eleganz (Abb. 7, 10).

Michelangelo führt und verführt das Auge; letzteres auch durch die Farbe, und hier läßt er sich immer wieder Neues einfallen, wie die Kombination von Schwarz und Rot für den Entwurf der Decke der Biblioteca Laurenziana (Abb. 12), die wohl zeitgleich mit dem vielfarbigem Cartonetto für eine Madonna mit ihrem Kind entstanden ist (Abb. 13).

Typisch für die späten Zeichnungen in Rom sind zum einen Lavuren in unterschiedlichen Graden der Farbsättigung vom hellen Goldbraun bis zum deckend aufgetragenen Braun in den Grundrissen, wodurch sehr komplexe Gebilde leicht in ihrer Struktur überschaubar werden (Abb. 16–18), zum anderen der Einsatz des Bleiweiß an Grund- und Aufrissen entweder als Mittel der Korrektur (wie auch an einigen späten figürlichen Blättern, Abb. 30, 31) oder der leichten Hervorhebung entfernt liegender Bauteile (Abb. 22, 23, 26). Atmosphärische Wirkungen darzustellen, hat Michelangelo damit nicht beabsichtigt. Dennoch werden uns diese letzten Architekturzeichnungen als Hervorbringungen seiner »alta fantasia« immer besonders verehrungswürdig sein.

<sup>76</sup> London, Britisches Museum, Inv. 1895–9-15–509; schwarze Kreide, Weißhöhung; 413×286mm; vgl. TOLNAY 1975–80, Bd. 3, Kat.-Nr. 417 recto; CHAPMAN 2005, S. 292, Kat.-Nr. 106 (mit Bibliographie).

ABKÜRZUNGEN UND LITERATUR

- ACKERMAN 1986 James S. Ackerman, *The Architecture of Michelangelo*, Harmondsworth, 2. Aufl. 1986.
- AMES-LEWIS 1981 Francis Ames-Lewis, *Drawing in Early Renaissance Italy*, New Haven u. London 1981.
- ANDROSOV/BALDINI 2000 *L'adolescente dell'Ermitage e la Sagrestia Nuova di Michelangelo*, hg. v. Sergej Androsow u. Umberto Baldini, Ausstellungskatalog Florenz, Siena 2000.
- ARGAN/CONTARDI 1996 Giulio Carlo Argan u. Bruno Contardi, *Michelangelo architetto*, Mailand, 4. Aufl. 1996.
- BAROCCHI 1964 Paola Barocchi, *I disegni dell'Archivio Buonarroti*, Florenz 1964.
- Barock im Vatikan* 2005 *Barock im Vatikan. Kunst und Kultur im Rom der Päpste II, 1572–1676*, Ausstellungskatalog Bonn u. Berlin, Leipzig 2005.
- BELLINI 2008 Federico Bellini, »La cupola di San Pietro da Michelangelo a Della Porta«, in *St. Peter in Rom 1506–2006. Beiträge der internationalen Tagung vom 22.–25. Februar 2006 in Bonn*, hg. v. Georg Satzinger u. Sebastian Schütze, München 2008, S. 175–94.
- BOSTRÖM 1995 Antonia Boström, »Daniele da Volterra and the Equestrian Monument to Henry II of France«, *Burlington Magazine*, 137 (1995), S. 809–20.
- BUTZEK 1978 Monika Butzek, *Die kommunalen Repräsentationsstatuen der Päpste des 16. Jahrhunderts in Bologna, Perugia und Rom*, Bad Honnef 1978.
- Carteggio* 1965–83 *Il carteggio di Michelangelo*, posthume Ausgabe v. Giovanni Poggi, hg. v. Paola Barocchi u. Renzo Ristori, 5 Bde., Florenz 1965–83.
- Carteggio indiretto* 1988 *Il carteggio indiretto di Michelangelo*, hg. v. Paola Barocchi, Kathleen Loach Bramanti u. Renzo Ristori, 2 Bde., Florenz 1988.
- CHAPMAN 2005 Hugo Chapman, *Michelangelo Drawings: Closer to the Master*, London 2005.
- CLARK/PEDRETTI 1968 Kenneth Clark u. Carlo Pedretti, *The Drawings of Leonardo da Vinci in the Collection of Her Majesty the Queen at Windsor Castle*, London u. New York 1968.
- DUSSLER 1959 Luitpold Dussler, *Die Zeichnungen des Michelangelo. Kritischer Katalog*, Berlin 1959.
- ECHINGER-MAURACH 1991 Claudia Echinger-Maurach, *Studien zu Michelangelos Juliusgrabmal*, 2 Bde., Hildesheim, Zürich u. New York 1991.
- ECHINGER-MAURACH 2000 C. Echinger-Maurach, »Gli occhi fissi nella somma bellezza del Figliuolo. Michelangelo im Wettstreit mit Leonardos Madonnenconcerti der zweiten Florentiner Periode«, in *Michelangelo. Neue Beiträge*, hg. v. Michael Rohlmann u. Andreas Thielemann, Berlin 2000, S. 113–50.
- ECHINGER-MAURACH 2002 C. Echinger-Maurach, »Zwischen Quattrocento und Barock: Michelangelos Entwurf für das Juliusgrabmal in New York«, in *Praemium Virtutis. Grabmonumente und Begräbniszeremoniell im Zeichen der Renaissance*, hg. v. Britta Kusch, Joachim Poeschke u. Thomas Weigel, Münster 2002, S. 257–77.
- ECHINGER-MAURACH 2003 C. Echinger-Maurach, »Michelangelo's Monument for Pope Julius' II in 1534«, *Burlington Magazine*, 145 (2003), S. 336–44.
- ECHINGER-MAURACH 2005 C. Echinger-Maurach, »Triumphmotive an Grabmälern des frühen Cinquecento«, in *Praemium Virtutis II. Grabmäler und Begräbniszeremoniell in der italienischen Hoch- und Spätrenaissance*, hg. v. Joachim Poeschke, Britta Kusch-Arnhold u. Thomas Weigel, Münster 2005, S. 119–44.
- ECHINGER-MAURACH 2007 C. Echinger-Maurach, »Michelangelos »San Pietro in abito di papa«: eine letzte Skulptur für St. Peter?«, in *Docta Manus: Studien zur italienischen Skulptur für Joachim Poeschke*, hg. v. Johannes Myssok u. Jürgen Wiener, Münster 2007, S. 279–288.
- ECHINGER-MAURACH 2008 C. Echinger-Maurach, »Michelangelos und Daniele da Volterras Reiterdenkmal für König Heinrich II. von Frankreich«, in *Reiterdenkmäler von der Antike bis zum Klassizismus*, hg. v. Joachim Poeschke, Thomas Weigel u. Britta Kusch-Arnhold, Münster 2008, S. 235–67.
- ELAM 2006 *Michelangelo e il disegno di architettura*, Ausstellungskatalog Vicenza u. Florenz, hg. v. Caroline Elam, Venedig 2006.
- FARA 1999 Amelio Fara, »Michelangelo architetto a Firenze e il fronte bastionato da Leonardo al Buontalenti«, *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, 43 (1999), S. 471–542.
- FREY 1897 Karl Frey, *Die Dichtungen des Michelagniolo Buonarroti*, Berlin 1897.
- GNANN 1999 *Raphael und der klassische Stil in Rom 1515–1527*, Ausstellungskatalog Mantua u. Wien, hg. v. Konrad Oberhuber, Katalog v. Achim Gnann, Mailand 1999.
- GNANN 2004 *L'età di Michelangelo. Capolavori dell'Albertina*, Ausstellungskatalog, hg. v. A. Gnann, Wien 2004.

- GÖTZMANN 2005 Jutta Götzmann, »Der Triumph der Medici. Zur Ikonographie der Grabmäler Leos X. und Clemens' VII. in S. Maria sopra Minerva«, in *Praemium Virtutis II. Grabmäler und Begräbniszereemoniell in der italienischen Hoch- und Spätrenaissance*, (Symbolische Kommunikation und gesellschaftliche Wertesysteme. Schriftenreihe des SFB 496, Bd.9), hg. v. Joachim Poeschke, Britta Kusch-Arnhold u. Thomas Weigel, Münster 2005, S.171–200.
- HIRST 1981 Michael Hirst, *Sebastiano del Piombo*, Oxford 1981.
- HIRST 1988 M. Hirst, *Michelangelo and his Drawings*, New Haven u. London 1988.
- HIRST 1989 M. Hirst, *Michel-Ange Dessinateur*, Ausstellungskatalog, Paris 1989.
- JOANNIDES 1981 Paul Joannides, »Rezension zu Charles de Tolnay, *Corpus dei disegni di Michelangelo*, 4 Bde., Novara 1975–80«, *Art Bulletin*, 63 (1981), S.679–87.
- JOANNIDES 1996 P. Joannides, *Michelangelo and his Influence. Drawings from Windsor Castle*, Ausstellungskatalog, Washington u. London 1996.
- JOANNIDES 2003 P. Joannides (in Zusammenarbeit mit Véronique Goarin u. Catherine Scheck), *Michel-Ange. Élevés et copistes* (Musée du Louvre, Musée d'Orsay, Département des Arts Graphiques, Inventaire général des dessins italiens, VI), Paris 2003.
- JOANNIDES 2007 P. Joannides, *The Drawings of Michelangelo and His Followers in the Ashmolean Museum*, Cambridge 2007.
- KAMP 1993 Georg W. Kamp, *Marcello Venusti. Religiöse Kunst im Umfeld Michelangelos*, Egelsbach, Köln u. New York 1993.
- KERSTING 1994 Markus Kersting, *San Giovanni dei Fiorentini und die Zentralbauideen des Cinquecento*, Worms 1994.
- KIEVEN 1993 Von Bernini bis Piranesi. *Römische Architekturzeichnungen des Barock*, Ausstellungskatalog, bearbeitet v. Elisabeth Kieven, Stuttgart 1993.
- KNAB/MITSCH/OBERHUBER 1983 Eckhart Knab, Erwin Mitsch u. Konrad Oberhuber, *Raphael. Die Zeichnungen*, Stuttgart 1983.
- KRIEG 1999/2000 Stefan W. Krieg, »Das Architekturdetail bei Michelangelo. Studien zu seiner Entwicklung bis 1534«, *Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana*, 33 (1999/2000), S.101–258.
- MAURER 2004 Golo Maurer, *Michelangelo – Die Architekturzeichnungen. Entwurfsprozeß und Planungspraxis*, Regensburg 2004.
- MEDER 1923 Joseph Meder, *Die Handzeichnung. Ihre Technik und Entwicklung*, Wien, 2. verb. Aufl. 1923.
- NESSELRATH 1989 Arnold Nesselrath, »Giovanni da Udine disegnatore«, *Monumenti Musei e Gallerie Pontificie. Bollettino*, 9.2 (1989), S.237–91.
- NESSELRATH 2005 A. Nesselrath in *Disegno, giudizio e bella maniera. Studi sul disegno italiano in onore di Catherine Monbeig Goguel*, hg. v. Philippe Costamagna, Florian Härb u. Simonetta Prosperi Valenti Rodinò, Mailand 2005, S.52, Kat.-Nr.19.
- OBERHUBER 1966 Konrad Oberhuber, »Eine unbekannt Zeichnung Raffaels in den Uffizien«, *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, 12 (1966), S.225–34.
- ONGPIN 2001 *Michelangelo: Study of a Mourning Woman*, Ausstellungskatalog Palazzo Corsini, Florenz, hg. v. Jean-Luc Baroni, Katalog v. Stephen Ongpin, Florenz 2001.
- PAGNOTTA 1987 Laura Pagnotta, *Giuliano Bugiardini*, Turin 1987.
- PERRIG 1962 Alexander Perrig, »Michelangelo und Marcello Venusti. Das Problem der Verkündigungs- und Ölberg-Konzeptionen Michelangelos«, *Wallraf-Richartz-Jahrbuch*, 24 (1962), S.261–94.
- RAGIONIERI 2003 *Michelangelo tra Firenze e Roma*, Ausstellungskatalog, hg. v. Pina Ragionieri, Florenz 2003.
- Renaissance 1994 *The Renaissance from Brunelleschi to Michelangelo. The Representation of Architecture*, Ausstellungskatalog Venedig, hg. v. H.A. Millon u. V. Magnago Lampugnani, London 1994.
- RUSCHI 2007 *Michelangelo a San Lorenzo. Quattro problemi aperti*, Ausstellungskatalog, hg. v. Pietro Ruschi, Florenz 2007.
- SATZINGER 2007 Georg Satzinger, »Michelangelo und das Licht«, in *Docta Manus: Festschrift für Joachim Poeschke zum 60. Geburtstag*, hg. v. Johannes Myssok u. Jürgen Wiener, Münster 2007, S.239–54.
- Sebastiano del Piombo 1995 *Sebastiano del Piombo y Espana*, Ausstellungskatalog Madrid, Katalog v. Manuela B. Mena Marqués u. Fernando Benito Doménech, Madrid 1995.
- STARN 1999 Randolph Starn, »Daniele da Volterra, Michelangelo, and the Equestrian Monument for Henry II of France: New Documents«, in *Mosaics of friendship. Studies in art and history for Eve Borsook*, hg. v. Ornella Francisci Osti, Florenz 1999, S.199–209.
- THIES 1982 Harmen Thies, *Michelangelo. Das Kapitol*, München 1982 (Italienische Forschungen, hg. vom Kunsthistorischen Institut in Florenz, III. Folge, Bd.9).
- TOLNAY 1975–80 Charles de Tolnay, *Corpus dei disegni di Michelangelo*, 4 Bde., Novara 1975–80.

VASARI 1962

Giorgio Vasari, *La Vita di Michelangelo nelle redazioni del 1550e del 1568*, hg. u. komm. v. Paola Barocchi, 5 Bde., Mailand u. Neapel 1962.

VERELLEN 1981

Till R. Verellen, *Raffaello da Montelupo als Bildhauer und Architekt*, 3 Bde., Diss. Hamburg 1981.

WILDE 1953

Johannes Wilde, *Italian Drawings in the Department of Prints and Drawings in the British Museum, Michelangelo and his Studio*, London 1953.

WILDE 1959

J. Wilde, »*Cartonetti* by Michelangelo«, *Burlington Magazine*, 101 (1959), S.370–81.