

# Michelangelos Handschrift und die Chronologie seiner frühen Zeichnungen

CHRISTOPH LUITPOLD FROMMEL

In keinem visuellen Medium drückt sich der alphabetische Mensch wohl direkter und spontaner aus als in seiner Handschrift. Er hat sie von seiner Kultur geerbt, verleiht ihr jedoch oft ganz unbewußt sein eigenes, vom individuellen Gehirn gesteuertes Gepräge, und bis heute reicht ja eine Unterschrift, um einem Ausweis, einem Vertrag oder einem Scheck Rechtsgültigkeit zu verleihen. Firmen lassen die Handschriften von Bewerbern analysieren, und wir selbst können in unserem eigenen Schriftbild Routine und Beseeltheit, Ordnung und Chaos, gelungene und verunglückte Formen, stärkere und schwächere Momente unterscheiden. Allerdings leben wir in einer Zeit, die der Ästhetik der Handschrift geringeren Wert beimißt als etwa vor 100 Jahren oder in der angelsächsischen Welt der Nachkriegszeit, als man sich noch an großen Vorbildern orientierte, und das vielleicht prägnanteste und schönste Beispiel der neueren Zeit ist die Hand Michelangelos. Schon früh ersetzte er die oft schwer lesbare Kursive der Kaufleute und Notare durch die vermeintlich antiken Lettern der Humanisten, ohne seine einzigartige Formkraft und Eigenart preiszugeben. Im Folgenden soll gezeigt werden, wie sich seine Handschrift schon in wenigen Jahren ausprägte, sich am Anfang rascher, aber auch danach noch von Jahrzehnt zu Jahrzehnt veränderte und erst um sein sechzigstes Jahr ihre höchste Vollendung erreichte.

## 1. Die Handschrift der Jahre 1496–1513

Die beiden frühen Briefe Michelangelos werden selten abgebildet, und ihre gotische Kursive mag manchen überraschen. Im ersten vom 2. Juli 1496 berichtet der Einundzwanzigjährige voller Stolz aus Rom vom Auftrag für den *Bacchus*, den ihm der mächtige Kardinal Riario erteilt hatte (Abb. 1a).<sup>1</sup> Seine Schrift unterscheidet sich allerdings deutlich von der verschnörkelteren seines Vaters und der starrereren seines Bruders Buonarroti und nähert sich bereits der humanistischen Kursive seines Freundes Jacopo Gallo an, der im Vertrag für die *Pietà* von St. Peter vom August 1498 das ausfahrende *g* und das verschnörkelte *ch* vermeidet.<sup>2</sup> Im Juli 1497 ist Michelangelos Schrift bereits sicherer und flüssiger geworden und mehr nach rechts geneigt (Abb. 1b).<sup>3</sup> Die Linien rutschen weniger ab, die Blöcke sind in sich geschlossener und sitzen besser auf dem Blatt, und die Unterschrift scheint nicht mehr so sehr vom Erfolg beschwingt. Aus dieser Zeit hat sich auch die Niederschrift seines ersten bekannten Gedichtes erhalten, in dem der in Savonarolas Florenz groß Gewordene in bitterer Ironie über das Rom des Borgia-Papstes herzieht, wo zwar Christi Gnade walte, jedoch Humpen seines Blutes verkauft und aus Messkelchen Helme und Lanzen geschmiedet würden (Abb. 1c).<sup>4</sup> Er vergleicht die Papstmetropole in der Unterschrift *Vostro miccelangiolo in turchia* sogar mit der Hauptstadt der Ungläubigen. Noch etwas unbeholfen

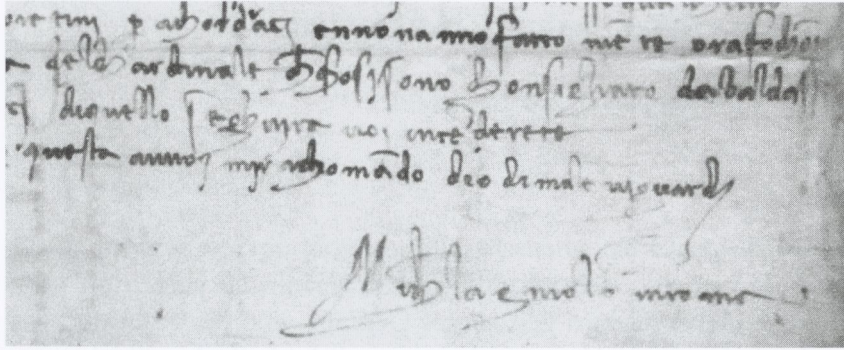
<sup>1</sup> BAROCCHI/RISTORI 1965–1983, Bd. 1, 1965, S. 1f.; BARDESCHI CIULICH 1973.

<sup>2</sup> BARDESCHI CIULICH/RAGIONIERI 2010, S. 46f. mit Bibliographie.

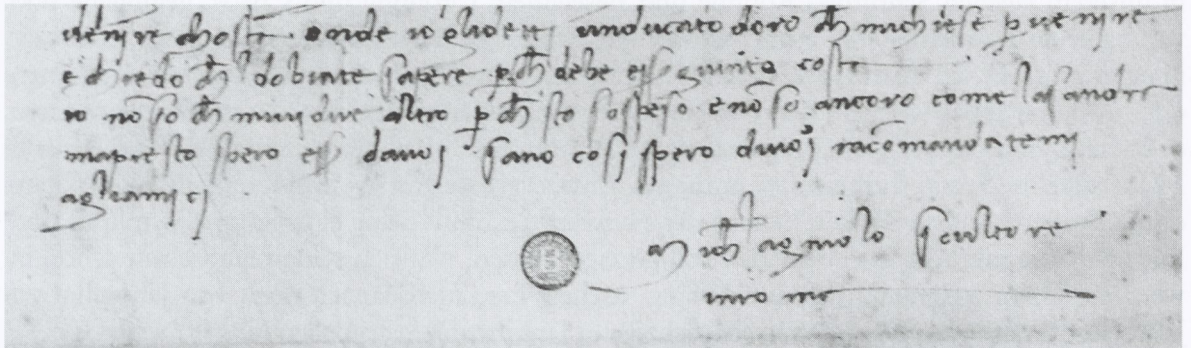
<sup>3</sup> BAROCCHI/RISTORI 1965–1983, Bd. 1, 1965, S. 3; BARDESCHI CIULICH/RAGIONIERI 2010, S. 42f. mit Bibliographie.

<sup>4</sup> BARDESCHI CIULICH/RAGIONIERI 2010, S. 4f. mit Bibliographie.

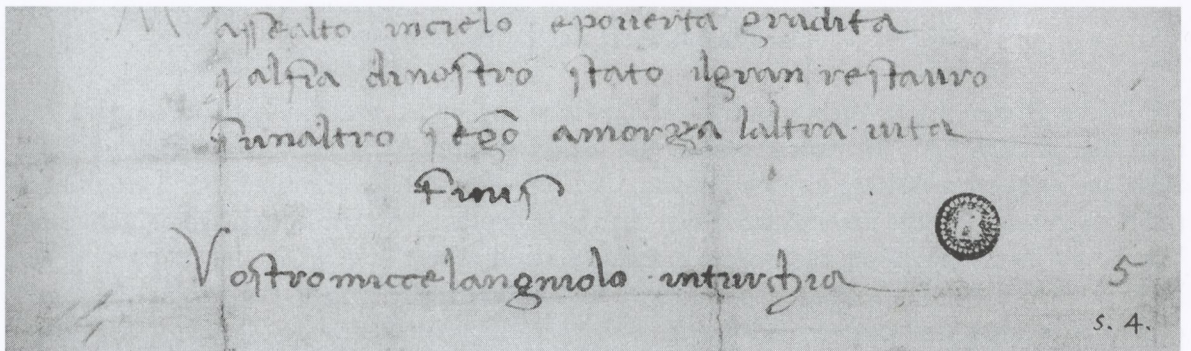
1. Die Handschrift Michelangelos 1496-1508



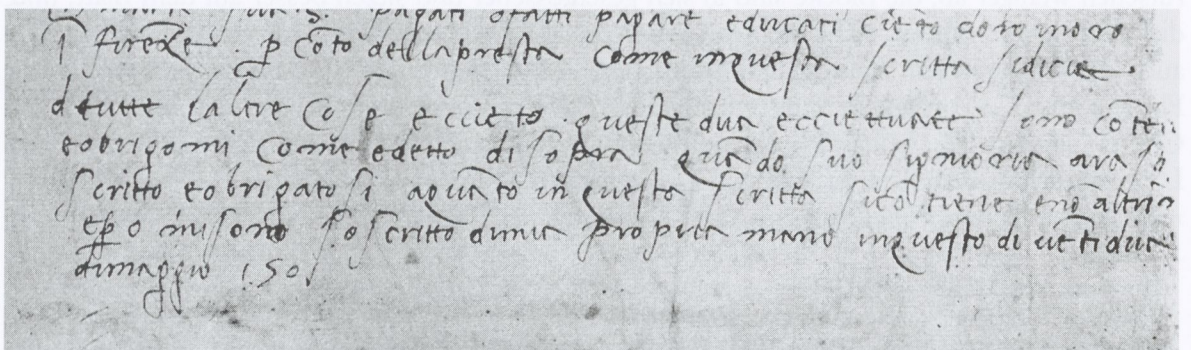
ra Brief an Lorenzo di Pierfrancesco de' Medici vom 2. Juli 1496, Ausschnitt. Florenz, Biblioteca Laurenziana



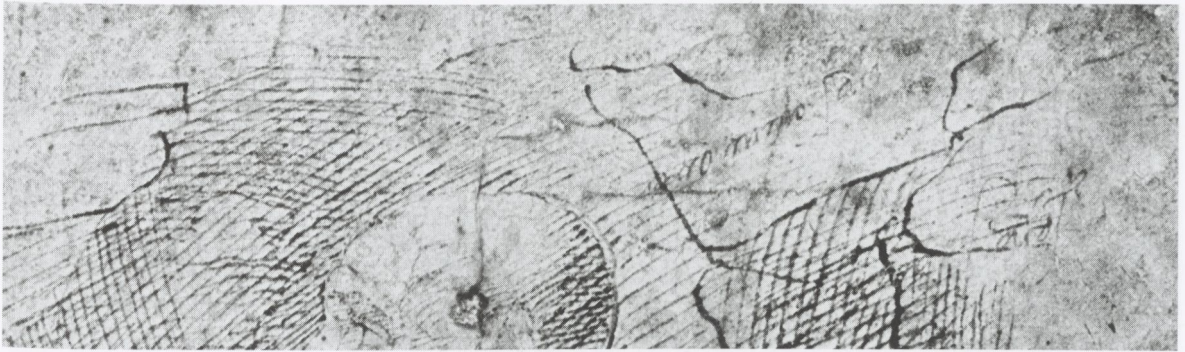
ib. Brief an den Vater Lodovico vom 1. Juli 1497, Ausschnitt. Florenz, Archivio Buonarroti, IV, 1



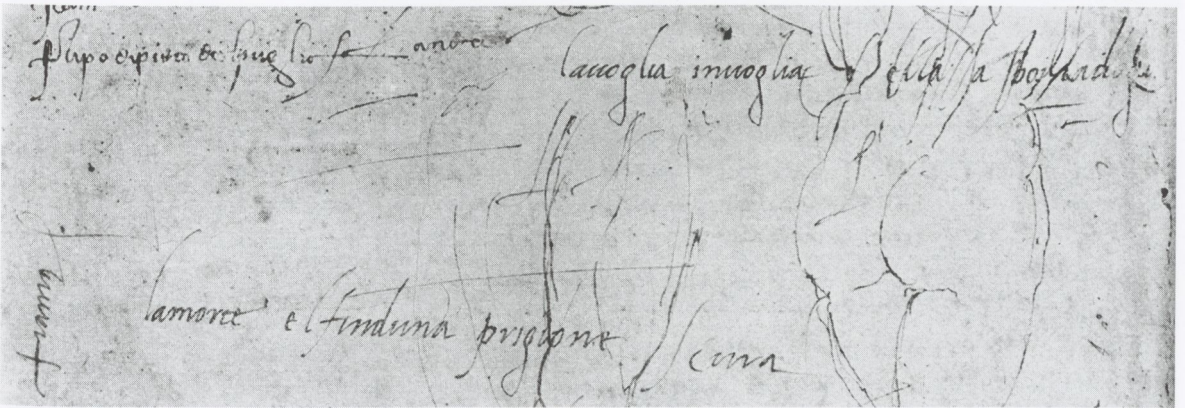
ic. Gedicht „Qua si fa elmj ...“, Ausschnitt. Florenz, Archivio Buonarroti, XIII, 110



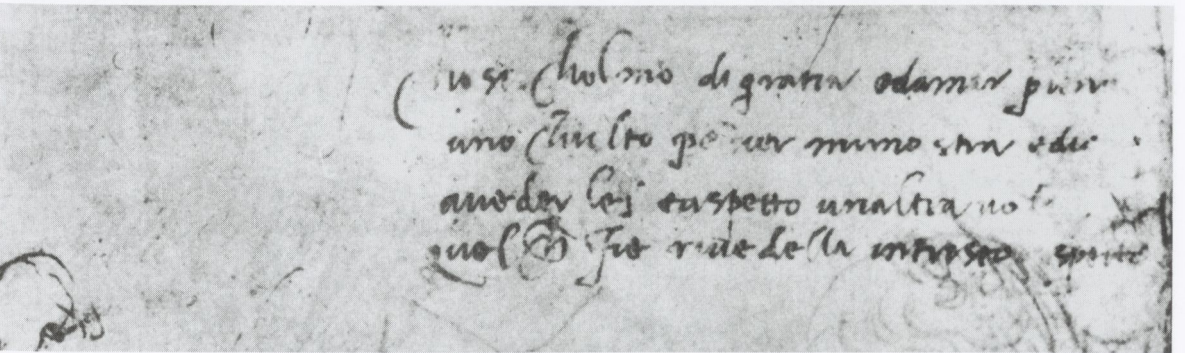
id. Erklärung zum Vertragsentwurf für den Piccolomini-Altar; Ausschnitt. Florenz, Archivio Buonarroti, II-III, 3 r



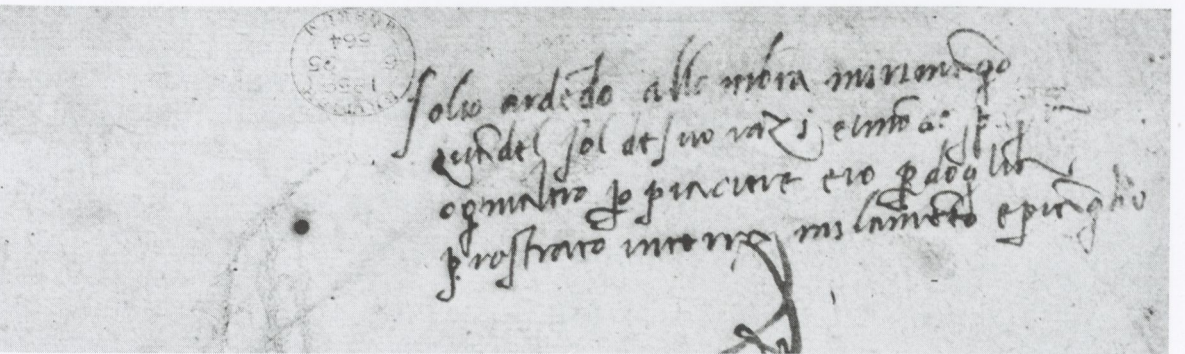
1e. Hieronymus, Ausschnitt (Detail aus Abb. 4). Paris, Musée du Louvre, Département des Arts graphiques, Inv. 705



1f. Aufschriften auf dem Vertragsentwurf für den Piccolomini-Altar vom 22. Mai 1501, Ausschnitt. Florenz, Archivio Buonarroti, II-III, 3 v



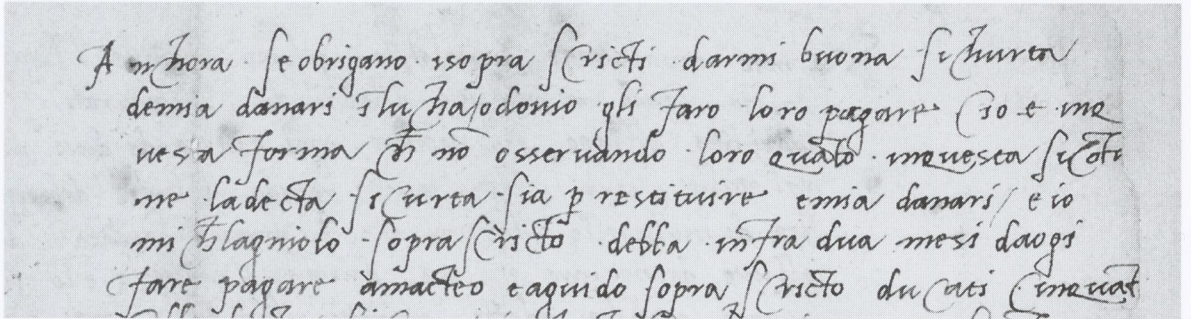
1g. Gefangener vor Richter, Aufschrift auf dem Verso. London, Courtauld Institute, Witt Collection



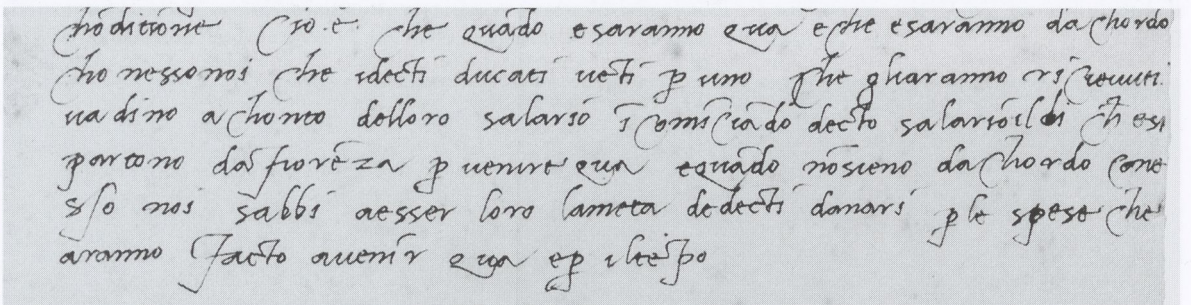
1h. Aktstudien für die Cascina-Schlacht, Aufschrift. London, British Museum, Inv. 1859-6-25-564 v



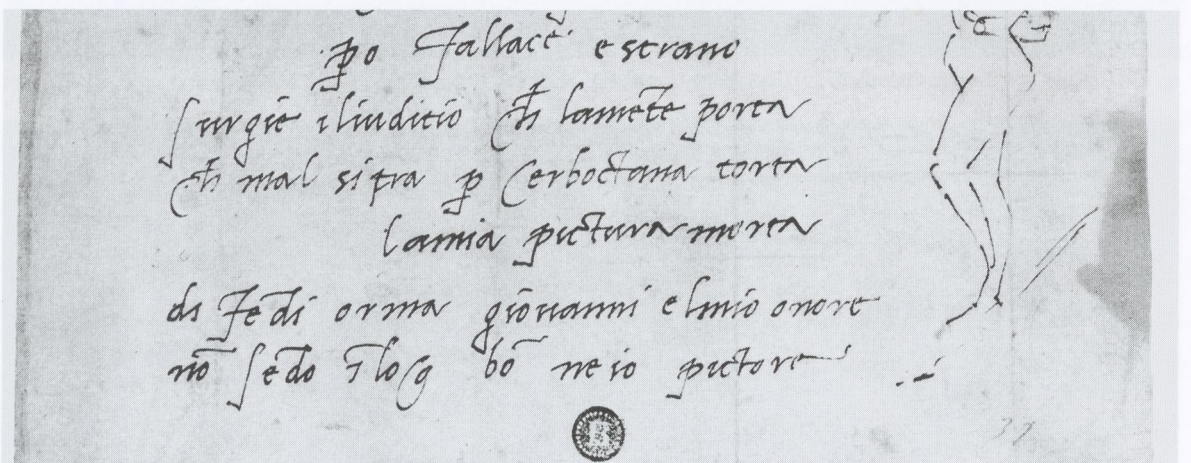
ii. Studien für den Bronzedavid etc., Aufschrift. Paris, Musée du Louvre, Département des Arts graphiques, Inv. 714 r



ij. Vertrag mit Guido d'Antonio di Biagio und Matteo di Cuccarello da Carrara vom 10. Dezember 1505, Ausschnitt. Florenz, Archivio Buonarroti, II-III, 7



ik. Ricordo vom Frühjahr 1508, Ausschnitt. Florenz, Archivio Buonarroti, I, 1



il. Gedicht „Pò già facto un gozo ...“ von circa 1508, Ausschnitt. Florenz, Archivio Buonarroti, vol. XIII. fol. 111]

2. Michelangelos Handschrift 1514-64

io farò costar presto no m'ha ch'ra amo do me scilicet  
 Et io no facis lognifati costar se adu parati  
 Michelagnolo scultore in roma  
 A di 18 di settembre 1512

2a. Brief an den Bruder Buonarroti vom 18. September 1512, Ausschnitt. Florenz, Archivio Buonarroti, IV, 25

Sia noto chome oggi questo di dico eto di no uebre mille emere ce fo sedici  
 bartolomeo decto maximo figlio lo diampagolo di cagione da torano aueduto  
 ane michelagnolo scultore fiorentino pezzi tre di marmo bradi  
 e begli equati lui achauati al presente al poluaccio nella sua chana ce lina  
 ggiore pezzo e ligo circhia braccia emode e grosso circhia aceto duemzo  
 pogni uerso glia lra dua sono circhia quatro chavrate luno pur bradi  
 emode e luno braccia quatro e largo braccia circhia tre e grosso  
 circhia u braccio ouero dua palmi e questo e spichato dal peto grosso  
 emode luno braccia tre e mezzo e pogni uerso duos pezzi

2b. Vertrag mit Bartolomeo di Giampagolo di Cagione da Torano detto il Mancino vom 18. November 1516, Ausschnitt. Florenz, Archivio Buonarroti, II-III, 33

Mos me plaga disalorenzo apena S. schiana Fone enuado etia  
 araresi pu omni di eno loghono a hora ordinato chavare la gra  
 quatita di marmi emode de alle prime aane spero auerne i  
 firenze buona parte eno credo machar meta di uelle di o prome  
 sso io dio mene dia gratia p'he no to stima daluo ahudo di digna  
 cerui credo auo bisogno infra unese di mille duobas prego nosua  
 S. R. no mi lasci machare danari

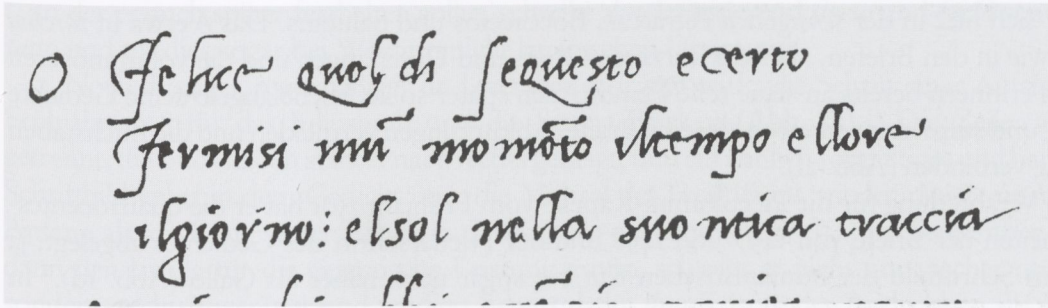
2c. Brief an Kardinal Giulio de' Medici, nach November 1518, Ausschnitt. Florenz, Archivio Buonarroti, V, 17

Seguita lo essemplio delle' lre' che pono  
 ligar si con tutte le' sue sequenti, in tal mo-  
 do cioè  
 aa ab ac ad ae' af ag ah ai ak al am an  
 ao ap ag ar as at au ax ay az  
 Il medesimo farai con d i k l m n u.  
 Le ligature' poi de' c f s t sono  
 le' infra =  
 scritte  
 et, fa ff fi fm fn fo fr fu fy,  
 st st  
 ff ff st, ta te' ti tm tn to tq tr tt tu  
 tx ty  
 Con le restanti littere' de' lo Alphabeto, che'  
 sono, b e' g h o p q r x y z  
 non si deu' ligar mai lra'  
 alcuna sequente'

2d. Lodovico Arrighi, La operina da imparare di scrivere littera cancelleresca, Rom 1522

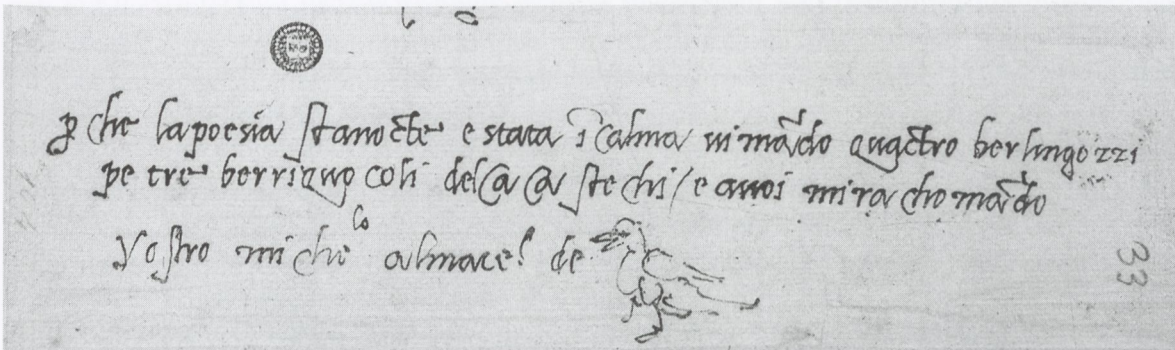
Maestro Andrea que' ho' m' m  
 et io no' o' chiamati alla uo-  
 rante et no' gli auete' chia-  
 mati a no' uoi no' aranno  
 la giornata

2e. Notiz für Andrea Ferrucci da Fiesole vom 23. April 1524. Florenz, Archivio Buonarroti, I, 38 v



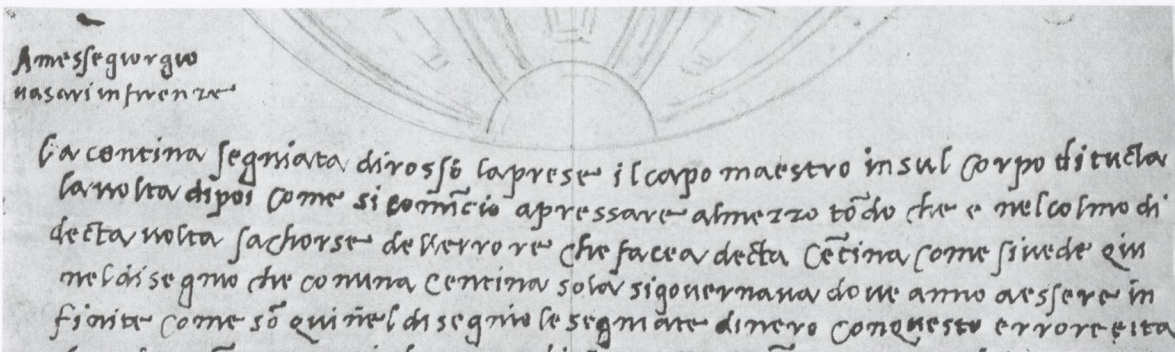
O felice quel di sequesto e certo  
fermisi m' un momento in tempo e dove  
il giorno: el sol nella sua antica traccia

2f. Gedicht „Felice quel di ...“ von 1532/33, Ausschnitt. Florenz, Archivio Buonarroti, XIII, sonetti fol. 12a



che la poesia stamete e stata calma in mardo quattro berlingozzi  
pe tre berlingozzi colli della v. st. chi e anni m. ro. che mardo  
Vostro m. ch. almace! de

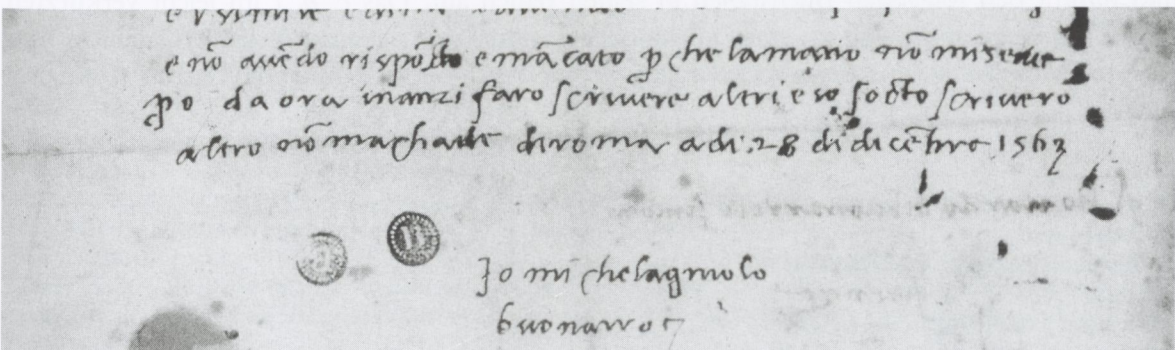
2g. Randnotiz zu den vier Epitaphien für Cecchino Bracci, 1544. Florenz, Archivio Buonarroti, XIII, 33



Amessegurguo  
nasavi in frenza

La cœntina segnata di rosso la presa il corpo maestro in sul corpo di tuella  
la volta di poi come si comincia a pressare al mezzo tōdo che e nel colmo di  
decta volta s'achorse de ferro re che faceva decta cœntina come si vede qui  
nel d'isegno che comuna cœntina solo signorimana doue anno a essere in  
fionta come s'ò qui nel d'isegno le segnate di nero con questo errore e ita

2h. Brief an Vasari vom 1. Juli 1557, Ausschnitt. Arezzo, Casa Vasari, cod. 12, c. 22



e nō ando rispōto e m'acato p' che la mano nō m'isidero  
po da ora inanzi faro scrivere a liri e se sotto scrivere  
altro o' marchanti di roma a di 28 di dicembre 1563

Jo mi che lagnolo  
Buonarroti

2i. Brief an den Neffen Leonardo vom 28 Dezember 1563, Ausschnitt. Florenz, Archivio Buonarroti, IV, 182

versucht er sich hier in der *semigotica* Petrarca's, Boccaccio's und Salutati's. Das *h* etwa in *turchia* ist ähnlich wie in den Briefen, aber die kürzeren Ober- und Unterlängen und die voluminöseren Buchstaben erinnern bereits an seine reife Hand. Auch später sollte Michelangelo seine Gedichte blockhafter und stilisierter schreiben als seine Briefe, Abkürzungen vermeiden und die Buchstaben weniger eng verbinden (Abb. 2f).

In der Verabredung für die Piccolomini-Kapelle vom Frühjahr 1501 hat er die quattrocentesken Eigenheiten der Briefe von 1497 und 1498 und der Niederschrift des Gedichtes abgelegt, ja kommt dem Schriftbild der humanistischen Kursive sogar noch näher als Gallo (Abb. 1d).<sup>5</sup> In den langgezogenen Bögen unter dem *q* nähert er sich sogar den 1522 publizierten kalligraphischen Musterbeispielen Arrighis an (Abb. 2d),<sup>6</sup> und so kann ihn schwerlich nur Gallo zum Wechsel der Schrift veranlaßt haben. Der Text scheint rasch geschrieben und ist im Duktus und in den vielen nicht allzu sorgfältig artikulierten Buchstaben dem Brief von 1497 sogar ähnlicher als dem stilisierten Gedicht. Michelangelo vermeidet ausfahrende Ober- und Unterlängen und verleiht etwa dem tiefer ansetzenden halbkreisförmigen *c* oder den gedehnten Querbalken des doppelten *z* Körper und dynamischen Schwung.

Die Humanisten-Schrift geht bekanntlich auf die karolingische Minuskel zurück, in der viele antike Texte kopiert waren und die man für antik hielt. Sie wurde durch Poggio Bracciolini, den Sekretär Papst Martins V., wieder populär und erhielt durch Niccolo Niccoli einen noch flüssigeren Duktus.<sup>7</sup> Auch L. B. Alberti bediente sich ihrer und unterschied dabei, ähnlich wie dann Michelangelo, zwischen Brief und Gedicht.<sup>8</sup> Bis über die Jahrhundertwende hinaus hielten allerdings fast alle Künstler an der schwerer lesbaren gotischen Kursive fest.<sup>9</sup> Nur Raffael lernte wohl schon am Hof von Urbino mit dem Latein auch seine Humanisten-Schrift, der er sich als Zwanzigjähriger im Entwurf für die Libreria Piccolomini bedient und die an jene Sadoletos erinnert.<sup>10</sup> Von ihm übernahm sie dann sein Schüler Giulio Romano.<sup>11</sup> Obgleich weniger konsequent als Michelangelo näherte sich auch Bramante der humanistischen Kursive an, sein Schüler Peruzzi, der dies dann seit etwa 1508 viel formvollendeter tat, folgte dabei vielleicht sogar Michelangelos Vorbild.<sup>12</sup>

Michelangelos nächstes datiertes Schriftstück stammt erst vom Dezember 1505, als er sich bereits mit dem Grabmal Julius' II. beschäftigte (Abb. 1j).<sup>13</sup> Der Duktus ist nun viel sicherer und entschiedener als um 1501 und wirkt wie gestanzte. Gleichzeitig sind die Unter- und Oberlängen nun wieder ausfahrender, die Ligaturen häufiger und damit charakteristisch für die humanistische Kursive. Die Ober- und Unterlängen der *f*, *p* und *s* sind markant und kraftvoll abgewinkelt, die unteren Bögen des *q* länger gezogen und flacher. Das halbrunde *c* ist noch größer geworden und nimmt den folgenden Buchstaben in seinen Bauch auf. Das *c*, *h*, *l* im leicht verkürzten *Mich(e)lagniolo* verschmilzt zu einer kunstvollen Ligatur, und neben dem langen *s* gibt es nun auch die Minuskel des runden. Michelangelo ersetzt das doppelte *t* durch die Ligatur von *c* und

<sup>5</sup> TOLNAY 1975–1980, Bd. 1, 1975, Nr. 15, S. 15f.; BARDESCHI CIULICH/RAGIONIERI 2010, S. 48f. mit Bibliographie.

<sup>6</sup> ARRIGHI 1522.

<sup>7</sup> CHERUBINI/PRATESI 2010 mit Bibliographie.

<sup>8</sup> CARDINI 2005.

<sup>9</sup> MILANESI/PINI 1869–1876, Bd. 3, 1876.

<sup>10</sup> SHEARMAN 2003, S. 75–77, 100f., III–118.

<sup>11</sup> *Giulio Romano* 1989, S. 380, 417–460, 462f., 497, 518f.

<sup>12</sup> FROMMEL 2010a; FROMMEL 2003a.

<sup>13</sup> BARDESCHI CIULICH 2005, S. 37–39; BARDESCHI CIULICH/RAGIONIERI 2010, S. 62f. mit Bibliographie.



t, an der er auch später festhalten sollte, schreibt also latinisierend *decto* und *facto* statt *detto* und *fatto* und tut dies sogar bei Wörtern nicht lateinischen Ursprungs.

Noch flüssiger, regelmäßiger und weniger gedrängt wirkt die Schrift einer Aufstellung vom Frühjahr 1508 für das Juliusgrab und die Sistina-Fresken (Abb. 1k).<sup>14</sup> Die Zeilen sind klarer getrennt, die Buchstaben stärker nach rechts geneigt, und ein ähnlich sorgfältiges und harmonisches Schriftbild kehrt in dem Gedicht über die Mühsal des Freskierens wieder, das demnach eher am Anfang als am Ende seiner Arbeit in der Kapelle entstand (Abb. 1l).<sup>15</sup> Im September 1512, als er dann den Erfolg für die gigantische Leistung erntet, schreibt er nicht nur rascher und lockerer, sondern auch souveräner und tendiert bereits dazu, den Körper der Buchstaben auf Kosten der Ober- und Unterlängen zu vergrößern (Abb. 2a).<sup>16</sup>

Nach 1512 verläuft die Entwicklung weniger dynamisch. Um 1516 werden die Ober- und Unterlängen noch kürzer, die Buchstaben noch körperhafter, die Zeilen geschlossener. Die Neigung nach rechts verschwindet, und das ganze Schriftbild verrät ein gesteigertes Selbstbewußtsein (Abb. 2b).<sup>17</sup> Diese Tendenz setzt sich in den Schriftstücken von 1517, 1518 und 1524 fort (Abb. 2c, e), ist aber, da sie sich auch in Arrighis Handbuch von 1522 und sogar in den englischen Kanzleien der folgenden Jahrzehnte bemerkbar macht (Abb. 2d), nicht allein mit Michelangelos Entwicklung zu erklären.<sup>18</sup> Jedenfalls läßt sich die auf Juni 1519 datierte Quittung, die erst kürzlich bekannt wurde und den Duktus der Zeit um 1508 etwas kraftloser nachahmt, mit dem Schriftbild dieser Jahre kaum vereinbaren.<sup>19</sup>

Die Briefe und Gedichte an Tommaso Cavalieri von 1532/33 sind noch sorgfältiger und beschwingter geschrieben als die Texte der vorangehenden Jahre (Abb. 2f),<sup>20</sup> doch erreicht Michelangelos Hand erst in den Gedichten der vierziger Jahre ihre größte Vollendung. In den Gedichten verkürzt er die Ober- und Unterlängen nun noch radikaler als in den übrigen Schriftstücken (Abb. 2g).<sup>21</sup> Noch in den letzten Jahren, als er nicht mehr ohne Sehhilfe auskommt, schreibt er mit sicherer Hand, doch werden die Buchstaben nun kleiner und der Duktus büßt etwas von seiner stilisierenden Kraft ein (Abb. 2h).<sup>22</sup> Im Brief des Neunundachtzigjährigen vom Dezember 1563, drei Monate vor seinem Tod, gibt es mehr Fehler und Kleckse, und die Zeilen schwanken, doch ist er noch von der gleichen Formsicherheit geprägt wie die Briefe von 1496/97 (Abb. 2i).<sup>23</sup>

<sup>14</sup> *Ricordi di Michelangelo* 1970, S. 1; BARDESCHI CIULICH/RAGIONIERI 2010, S. 64 mit Bibliographie.

<sup>15</sup> GNANN 2010, Nr. 44, S. 161–163 mit Bibliographie.

<sup>16</sup> BAROCCHI/RISTORI 1965–1983, Bd. 1, 1965, S. 136; BARDESCHI CIULICH/RAGIONIERI 2010, S. 68f.

<sup>17</sup> BARDESCHI CIULICH 2005, S. 84f.; BARDESCHI CIULICH/RAGIONIERI 2010, S. 72–75, 80f., 83.

<sup>18</sup> Siehe Anm. 6.

<sup>19</sup> Frank Zöllner, „Prestigeauftrag für Michelangelo“, *Frankfurter Allgemeine* 14. 9. 2011. Michelangelo lebte damals in Florenz und hätte sich daher schwerlich *scultore fiorentino quj in roma* genannt, wie dies jedoch im September 1512 zutraf (Abb. 2a).

<sup>20</sup> FROMMEL 1979, S. 47.

<sup>21</sup> BARDESCHI CIULICH/RAGIONIERI 2010, S. 122f. mit Bibliographie.

<sup>22</sup> BELLINI 2011, S. 138 mit Bibliographie.

<sup>23</sup> BAROCCHI/RISTORI 1965–1983, Bd. 5, 1983, S. 311; BARDESCHI CIULICH/RAGIONIERI 2010, S. 148f. mit Bibliographie.

## 2. Aufschriften auf Zeichnungen der Jahre bis 1505

Die datierten Schriftstücke der Jahre 1496–1505 bieten die bislang kaum genutzte Chance, die Aufschriften auf Michelangelos frühen Zeichnungen präziser zu datieren, und dies ist umso folgenreicher, als die wenigen Zeichnungen der Zeit vor 1504 meist ohne genauere Anhaltspunkte entweder um 1493–97 oder um 1501–03 angesetzt werden. Die einzige offenbar eigenhändige Aufschrift, in der sich der Übergang von der gotischen Kursive der Briefe von 1496/97 und der Gedichtabschrift zur humanistischen des Vertrags von 1501 ankündigt, befindet sich auf einem wenig diskutierten Blatt mit zwei Entwürfen für eine Madonna mit dem Kind und dem Johannesknaben, die offenbar für ein ähnliches Gemälde wie die spätere *Manchester-Madonna* bestimmt waren (Abb. 3).<sup>24</sup> Offenbar notiert Michelangelo selbst neben der schmaleren Alternative *questa e la minore* und neben der breiteren in nur teilweise lesbaren Lettern *el qua(dro?) ... e piedi (?) 12 o(ncie?) o questo e 6 oncie o (?) alle facce*. Wenn es auch keine gotischen Buchstaben mehr gibt, spürt man doch noch die Nähe zur Abschrift des Gedichtes.

Jedenfalls ist der Unterschied zum frühesten Beispiel seiner kalligraphischen Humanisten-Schrift nicht zu übersehen, mit der er orthographisch ungenau und somit wohl aus dem Gedächtnis die Zeile *la morte el fin duma prigione oscura* aus Petrarcas *Trionfo della Morte* zitiert (c.II, v. 34) (Abb. 1f).<sup>25</sup> Neben den in der gotischen Kursive einer anderen Hand verfaßten Zeilen skizziert er auf dem Recto den Umriss eines Beines sowie die Wortfragmente *Am fig* und *corda*; und auf Verso neben Zeilen des Vaters und des Bruders die Vorder- und Rückansicht eines Schreitenden und eine zeichnende oder schreibende Hand. Die Buchstaben sind sorgfältiger geschrieben als im Vertrag vom August 1501 (Abb. 1d), in ihren ungebrochenen und weichen Rundungen jedoch durchaus vergleichbar und unterscheiden sich deutlich von jenen der Zeit Jahre 1496/97 und 1504/05 (Abb. 1a–c, h, j). Die ähnliche Aufschrift *ieronimo sa(n)to* auf dem *Büßenden Hieronymus* ist mehr nach rechts geneigt (Abb. 1e, 4),<sup>26</sup> während jene auf der Rückseite der Masaccio-Kopie in München, vielleicht sogar einer Vorstudie für den *Hieronymus*, etwas früher wirkt.<sup>27</sup> Nur in einer der fünf Zeilen – *Jacopo di giovanni Bendi di ...* – bedient er sich der gleichen humanistischen Kursive wie in den Aufschriften von 1501 und auf dem *Hieronymus*, unterscheidet in der Zeile darüber – *Jacopo di Bartolomeo* – die Majuskeln jedoch noch deutlicher von den Minuskeln. Das schnörkelige große *B* erinnert an die gotische Kursive, und dies gilt auch für die übrigen im Gegensinne geschriebenen Zeilen. So scheint es, als habe Michelangelo hier noch mit verschiedenen Schrifttypen experimentiert. Die obere Zeile – *sandro di domenico marmassj priore* – auf dem Blatt in Wien wirkt bereits sicherer, während die untere wohl von anderer Hand stammt.<sup>28</sup> Falls die unleserliche Aufschrift rechts darüber überhaupt auf Michelangelo zurückgeht, hätte er dort gotische Lettern benutzt.

Die Aufschrift *le(n)ardo* auf der Rückseite der Oxforder *Anna Selbdritt* ist noch jener vom Mai 1501 verwandt (Abb. 9),<sup>29</sup> während die Aufschrift neben einer reiferen Version der *Anna Selbdritt* auf der Rückseite des Schriftstücks einer Florentiner Bank bereits aus der Zeit um 1503/04 stammen dürfte (Abb. 10).<sup>30</sup> In den Lobpreisungen Gottes – *Dipe(n)sier(o) chi dire mai*

<sup>24</sup> TOLNAY 1975–1980, Bd. 1, 1975, Nr. 25, S. 44f.

<sup>25</sup> TOLNAY 1975–1980, Bd. 1, 1975, Nr. 15, S. 15f.

<sup>26</sup> GNANN 2010, Nr. 4, S. 40–42.

<sup>27</sup> GNANN 2010, Nr. 2, S. 33–36.

<sup>28</sup> TOLNAY 1975–1980, Bd. 1, 1975, Nr. 13, S. 33.

<sup>29</sup> TOLNAY 1975–1980, Bd. 1, 1975, Nr. 17 v, S. 35f.

<sup>30</sup> TOLNAY 1975–1980, Bd. 1, 1975, Nr. 26 f, S. 45f.



3. Michelangelo, *Madonna mit Kind und Johannesknabe*. Paris, Musée du Louvre, Département des Arts graphiques, Inv. R.F. 4112, Ausschnitt



4. Michelangelo, *Hl. Hieronymus*. Paris, Musée du Louvre, Département des Arts graphiques, Inv. 705



5. Michelangelo, Studien zu einer *Madonna mit Kind*. Berlin, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett, Inv. 1363 201-1880



6. Michelangelo, *Manchester-Madonna*. London, National Gallery



7. Michelangelo, Petrusfigur nach Masaccio. München, Staatliche Graphische Sammlung, Inv. 2191 r



8. Michelangelo, Statuette Papst Gregors des Großen. Siena, Dom, Piccolomini-Altar





9. Michelangelo, *Anna Selbdritt*. Oxford, Ashmolean Museum, Parker 291 r



10. Michelangelo, *Anna Selbdritt*. Paris, Musé du Louvre, Département des Arts graphiques, 685 r, Ausschnitt

*chella f(ece?) di mie mani / Di pe(n)sier i(n) pensieri imp / Laudate par vo La(udate) el signior nostro (lau)date se(m)pre* – gibt es bereits das kleine runde s, doch sind die Lettern noch weicher als dann um 1504/05 und ihre Unter- und Oberlängen noch nicht geknickt. Um 1503/04 dürften auch die wohl wieder für ein Gedicht bestimmten Zeilen *Rachogliete le vipere (?) del tristo Ciesto* und *o mio dio tu ss(ei)* geschrieben sein,<sup>31</sup> ebenso das Zitat von Petrarcas *l'ardente nodo ovio fu dora inora* auf der *Merkur-Studie*<sup>32</sup> sowie die Aufschrift auf dem Verso der Kompositionsskizze für den *Gefangenen vor dem Richter* (Abb. 18, 11).<sup>33</sup> Die geknickten Ober- und Unterlängen und die eleganten Abkürzungen der Aufschriften auf den für die *Schlacht von Cascina* bestimmten

<sup>31</sup> GNANN 2010, Nr. 8, S. 50–52.

<sup>32</sup> *Gioinezza di Michelangelo* 1999, Nr. 60v (C. Echinger-Maurach) mit Bibliographie.

<sup>33</sup> TOLNAY 1975–1980, Bd. 1, 1975, Nr. 101v, S. 89f.



II. Michelangelo, *Gefangener vor Richter*. London, Courtauld Institute, Witt Collection

Studien von 1504 nehmen dann bereits die Schrift von 1505 vorweg (Abb. 1j, 14).<sup>34</sup> In der gleichen Schrift notiert Michelangelo den Namen *lessandro manecti* neben einer Reihe von Putten auf der Rückseite eines Jünglingsaktes,<sup>35</sup> der auch auf der Rückseite des Pariser *Knienden Mädchens* neben einer Studie für die *Cascina-Schlacht*<sup>36</sup> und, in wohl etwas früherer Handschrift, auf den Hamburger Kopf-Studien zusammen mit dem Namen eines *Antonio* wiederkehrt.<sup>37</sup> Michelangelo bekennt dort seine Leidenschaft zu Alessandro in Ausrufen wie *Dolce mie caro prego che natura mito, Amicho* und *amore* und mag in dem behelmten Kopf, den Details einer jugendlichen Physiognomie und dem lavierten Profil auf dem Verso sogar den Verehrten selbst festgehalten haben.

Die prägnante Schrift auf der Skizze für den *David* kommt dem Brief vom Dezember 1505 noch einen Schritt näher und könnte sogar nach seiner Flucht aus Rom am 24. April 1506 entstanden sein (Abb. ii, 16).<sup>38</sup> Mit kalligraphischer Sorgfalt vermerkt er dort *Davictè chon la*

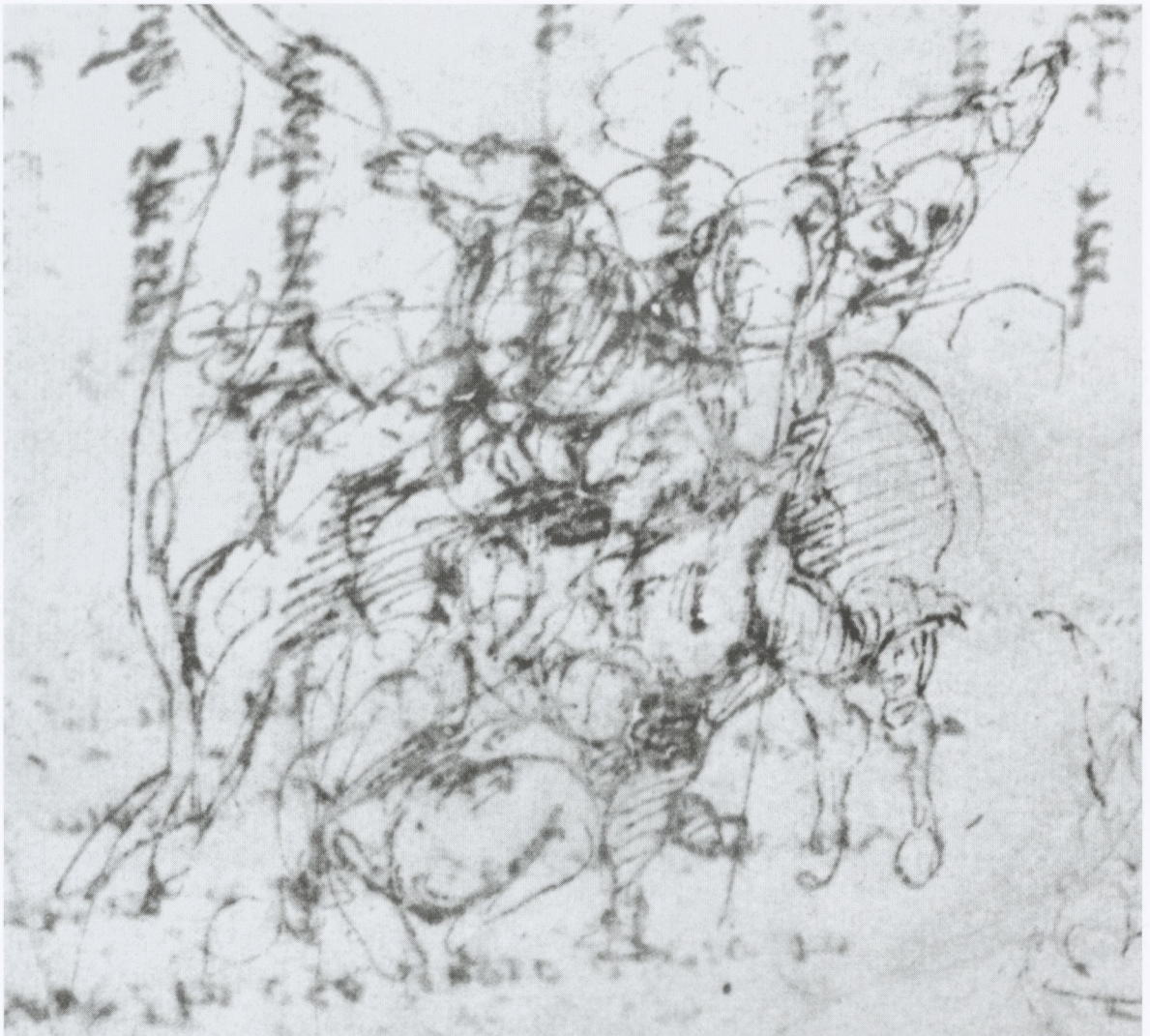
<sup>34</sup> TOLNAY 1975–1980, Bd. I, 1975, Nr. 36, 46, S. 51f., 56f.

<sup>35</sup> TOLNAY 1975–1980, Bd. I, 1975, Nr. 48v, S. 59. Neben dem Akt vermerkt Michelangelo *barba*.

<sup>36</sup> GNANN 2010, Nr. 10, S. 54–57.

<sup>37</sup> GNANN 2010, Nr. 13, S. 65–67; zur Figur des Antonio s. u. S. 142.

<sup>38</sup> *Giovinetta di Michelangelo* 1999, Nr. 75, S. 414f. (C. Echinger-Maurach).



12. Michelangelo, Kompositionsskizze für die *Cascina-Schlacht*. Oxford, Ashmolean Museum, Parker 293 r



13. Leonardo da Vinci, Kompositionsskizze für die *Anghiari-Schlacht*. Venedig, Accademia, Inv. 215 A

*fromba / e io chollarcho Michelagnio* und zitiert darunter, wieder auswendig, den Anfang von Petrarcas 29. Sonett auf Lauras Tod: *Rotta è l'alta colonna e 'l verde lauro / che facean ombra al mio stanco pensiero*. Die Skizze wird meist auf den Auftrag für den Bronze-*David* vom August 1502 bezogen, doch lassen sich der entschiedene Duktus, die abgeknickten Ober- und Unterlängen und die Ligatur von *c und t* in *Davict* keinesfalls mit den Schriftproben von 1501–03 vereinbaren.

### 3. Die Chronologie der frühen Zeichnungen und der Einfluß Leonardos

Die beiden Entwürfe für die Madonna (Abb. 3) sind noch ganz aus der Tradition des Florentiner Quattrocento hervorgewachsen und stammen wohl aus den Jahren vor seiner Rückkehr nach Florenz um die Mitte des Jahres 1501. Die Schraffuren sind noch meist parallel und sparsamer als im *Hieronymus* und damit der Hand seines Lehrers Ghirlandaio näher, ja erinnern an die Kohlezeichnung in Settignano, und dies tun sogar physiognomische Details und das gebauschte Gewand der größeren Madonna, während von einem Einfluß Leonardos noch nichts zu spüren ist.<sup>39</sup> Sie sitzt dort ähnlich frontal wie in der *Pietà* von St. Peter, und das Kind schmiegt sich wie in Donatellos *Pazzi-Madonna* an ihre Wange. Nicht nur die Physiognomie und der magere Arm der Maria der kleineren Version, sondern auch deren reliefhaft flache Schichtung erinnern noch an die Londoner *Grablegung*, die ebenfalls noch vor 1501 entstanden sein dürfte.<sup>40</sup> Keine andere Zeichnung läßt sich vor 1501 datieren, und in der Tat haben sich weder Studien für den *Bacchus*, die *Pietà* und den *Cupido* noch seine gewiß zahlreichen Antikenzeichnungen erhalten. In Florenz begegnete er wohl schon im Sommer 1501 Leonardo, dessen *Hieronymus* ihn erstmals zu einer ebenso bedeutungsschweren wie transitorischen Bewegung inspirierte (Abb. 4). Er verlieh dem Büsser eine körperliche Fülle, die den *Madonnenstudien* oder der *Grablegung* noch abgeht, stellte ihn leicht diagonal vor die Felsgrotte und ließ seine Oberschenkel und Arme dreidimensionaler und dynamischer in den Raum ausgreifen als zuvor. Leonardo war selbst erst um 1500 nach Florenz zurückgekehrt und schuf den Karton für die *Anna Selbdritt*, bevor er vom Sommer 1502 bis März 1503 für Cesare Borgia tätig war.<sup>41</sup>

Im *Hieronymus*, in den wohl gleichzeitigen Kopien nach Gewandfiguren Giottos und Masaccios (Taf. I, II) und einer Reihe verwandter Entwürfe verwandelte Michelangelo Ghirlandaios lockere und sporadische Kreuzschraffuren in ein dichtes, fast lückenloses Netz, mit dessen minutiöser Dichte er die Gewänder modelliert. Es erinnert an die Meißel-Schläge des Bildhauers und gewinnt im *Hieronymus* fast den Charakter einer Haut (Abb. 4, 7).<sup>42</sup> Von den detaillierten Gewandfiguren Giottos und Masaccios profitiert er bereits in den um 1502/03 entstandenen Statuetten der Piccolomini-Kapelle (Abb. 8),<sup>43</sup> kann sie aber schwerlich bereits sieben Jahre vor dem *Hieronymus*, also wenige Jahre nach der Kohlezeichnung in Settignano und gleichzeitig mit den Statuetten der *Arca di San Domenico*, deren so andersartiger Faltenstil offensichtlich von Jacopo della Quercia beeinflusst ist, kopiert haben.<sup>44</sup>

<sup>39</sup> *Giovinetta di Michelangelo* 1999, Nr. 12, S. 220f. (G. Bonsanti).

<sup>40</sup> GNANN 2010, S. 18–21, 54f. mit Bibliographie.

<sup>41</sup> ZÖLLNER 2003, S. 164–175 mit Bibliographie.

<sup>42</sup> TOLNAY 1975–1980, Bd. 1, 1975, Nr. 6, 10, S. 26f., 30, Bd. 2, 1976, Nr. 303, S. 88; GNANN 2010, Nr. 1–3, 5, 6, S. 30–40, 42–47.

<sup>43</sup> HIRST 2004c, S. 59–66.

<sup>44</sup> *Giovinetta di Michelangelo* 1999, Nr. 37, S. 292–297, Nr. 40, S. 308–310 (G. Bonsanti); CAGLIOTI 2009.



14. Michelangelo, Studien für eine Apostelstatue und Kompositionsskizze für die *Cascina-Schlacht*. London, British Museum, 1895-9-15-496 r

Die Wirkung von Leonardos Karton und den vorangehenden Entwürfen ist erstmals in der Oxforder *Anna Selbdritt* unverkennbar, auf deren Verso Michelangelo Leonardos Namen sogar eigens vermerkt hat (Abb. 9). Indem er dessen eng verschlungene Gruppe in plastische, diagonale hintereinander gestaffelte Körper zerlegt, geht er weit über die Tiefenwirkung der *Grablegung* und der *Madonnenstudien* hinaus. In seinen ersten Florentiner Jahren beginnt er nicht nur die Statuetten der Piccolomini-Kapelle, sondern auch den *David*, die *Brügger Madonna*, die eng verwandte *Madonna Pitti*<sup>45</sup> und wahrscheinlich auch die *Manchester-Madonna* (Abb. 6). In deren

<sup>45</sup> HIRST 2004c, S. 65. Auf einem frühen Blatt (TOLNAY 1975-1980, Bd. 1, 1975, Nr. 7, S. 27) findet sich sogar eine Gewandstudie von Jacopo della Quercia.



15. Michelangelo, Kompositionsskizze für die *Cascina-Schlacht*. Oxford, Ashmolean Museum, Parker 294

halbgeschlossenen Augen wie auch in deren virtuosen Helldunkelkontrasten, die in der Londoner *Grablegung* noch nicht auftauchen, ist der Einfluß von Leonardos Karton viel unmittelbarer zu spüren als in den gleichzeitigen Skulpturen.<sup>46</sup> Wie in diesen sind dank Michelangelos jahrelangem Antikenstudium die Formen runder und plastischer, die Falten geschmeidiger geworden. Nicht nur die ähnlichen Kopftypen und eine ähnliche Vorliebe für plastische und rundliche Formen, sondern auch die Wortfragmente *giova* und *Iron* und der Charakter der Kreuzschraffuren sprechen dafür, daß die Berliner Madonnenstudie in diese Zeit gehört (Abb. 5).<sup>47</sup> Ein ähnlicher Gewandstil kehrt auch in den Federskizzen für eine Anbetung in Haarlem und für eine alte Frau mit Kind auf dem Verso der frühen Madonnen-Studien im Louvre wieder.<sup>48</sup>

Wahrscheinlich entstand Michelangelos Pariser *Anna Selbdritt* bereits unter dem Eindruck der inzwischen begonnenen endgültigen Version des Gemäldes Leonardos, der im März 1503 nach Florenz zurückgekehrt war, aber schwerlich nach 1503 (Abb. 10). Die Strichtechnik und das Helldunkel wirken souveräner als in der Oxforder Version (Abb. 9), und die Figuren sind noch räumlicher gruppiert. In die gleiche Zeit um 1503/04 gehört wohl auch das harkende Mädchen, dessen Tätigkeit Michelangelo in kalligraphisch feiner Humanisten-Schrift als *carotare*, Jäten,

<sup>46</sup> *Giovinetta di Michelangelo* 1999, Nr. 46, S. 334–341 (K. Weil-Garris Brandt).

<sup>47</sup> GNANN 2010, Nr. 28, S. 110.

<sup>48</sup> TOLNAY 1975–1980, Bd. 1, 1975, Nr. 25 v, S. 44f.; GNANN 2010, Nr. 6, S. 44–47. Das böse Spottgedicht neben der Alten fügte er erst in der Handschrift von etwa 1514 an (FREY 1897, S. 29).

definiert und deren kaum bekleidetes Hinterteil die Aufmerksamkeit eines Fauns erregt.<sup>49</sup> Die Kompositionsskizze für den *Gefangenen vor dem Richter*, wohl eine alttestamentliche Historie, ist noch relativ flach und friesartig reihend wie das Relief eines Sarkophags angelegt, doch die dramatische Bewegung, die lebhaften Gesten und sogar die energischen Federstriche scheinen von Leonardo inspiriert (Abb. 11).<sup>50</sup> Sie bereiten bereits die Studien für die *Cascina-Schlacht* vor, denen sich Michelangelo schwerlich vor der Vollendung des *David* im Januar 1504, wahrscheinlich aber sogar erst in der zweiten Jahreshälfte zuwandte.

In der ersten Skizze übersetzt er die Tiefenräumlichkeit von Leonardos wenig früherem Entwurf für die *Anghiari-Schlacht* (Abb. 13), wo ein Reiter auf Kämpfende herabsticht, noch in ein flachgedrängtes Relief (Abb. 12),<sup>51</sup> verfährt aber dann in der Konfrontation zweier Reiter auf der raschen Londoner Skizze schon wesentlich räumlicher (Taf. V; Abb. 14). Der Durchbruch zu Leonardos dynamischer Tiefenräumlichkeit gelingt ihm allerdings erst in der zweiten Oxforder Skizze (Abb. 15). Dort galoppiert ein Reiter aus dem rechten Hintergrund hervor und zielt auf einen Knienden, während ein anderer über einen Gefallenen hinweg nach vorne taumelt, um der Gefahr zu entkommen, und ein dritter zum Stich in den Rücken des Reiters ausholt. Obwohl er auch jetzt noch seine Körper plastischer umreißt als Leonardo, ist das Helldunkel der meist parallelen Schraffuren nun dominanter als der Kontur und suggeriert eine Raumtiefe und eine dramatische Entfesselung der Kräfte, wie sie Michelangelo bisher nicht kannte. Eine ähnliche, wenn auch ganz andersartige Nähe zu Leonardo erreicht er in der ungewöhnlichen *Grazie* und dem dramatisch bedeutungsschweren Spiel der Kinder der *Madonna Taddei*, die ebenfalls aus dem Jahr 1504 stammen könnte.<sup>52</sup>

Die Aufschriften erlauben es auch, die Entwicklung von Michelangelos Aktstudien genauer zu verfolgen. Ogleich er schon in seinen frühen römischen Skulpturen, im *Hieronymus* und im *David* die Körper aller Quattrocento-Meister und selbst Leonardos übertroffen hatte, wirken die Aktstudien des Oxforder Skizzenbuches von etwa 1502/03 noch relativ flach,<sup>53</sup> und dies gilt auch für die gleichzeitigen Studien nach den Sieneser *Grazien* und eines Schreitenden in Chantilly, der an jenen des Blattes im Archivio Buonarroti erinnert.<sup>54</sup> Auch der *Merkur* und der nur im Umriss angelegte Akt neben der Pariser *Anna Selbdritt* (Abb. 10) wirken noch relativ flach und steif, obwohl die Zeichnungen nicht vor 1503 entstanden sein können. Dies gilt auch für den Akt auf dem Recto des Blattes RF 1068 des Louvre, auf dessen Verso er mit raschen bogenförmigen Strichen eines der komplexesten Motive dieser Jahre wirft. Die Figuren stehen noch nicht fest auf dem Erdboden, ja scheinen fast zu schweben. Wie auch im Marmor-*David* und den Sieneser Statuetten ist Michelangelo noch nicht ganz mit dem Hüftgelenk und der Verlagerung des Gewichtes auf ein Standbein vertraut. Den echten Kontrapost erobert er sich erst in den Aktstudien für die *Cascina-Schlacht* und der gleichzeitigen Apostelstatue (Abb. 14) und verdankte wohl wiederum Leonardo die entscheidende Anregung. Gegen 1504 hatte dieser die *Leda* begonnen, die noch bis zu den Louvre-*Sklaven* und der ersten Version des *Auferstandenen Christus* weiterwirken

<sup>49</sup> GNANN 2010, Nr. 7, S. 48f.

<sup>50</sup> TOLNAY 1975–1980, Bd. 1, 1975, Nr. 103, S. 91.

<sup>51</sup> TOLNAY 1975–1980, Bd. 1, 1975, Nr. 361, 103, 1021, S. 51f., 90f.; ZÖLLNER 2003, S. 165–185 mit Bibliographie.

<sup>52</sup> ZÖLLNER/THOENES/PÖPPER 2007, S. 414f. mit Bibliographie.

<sup>53</sup> TOLNAY 1975–1980, Bd. 1, 1975, Nr. 17v, 18v, S. 35–37.

<sup>54</sup> TOLNAY 1975–1980, Bd. 1, 1975, Nr. 24, S. 42f. Die Skizze für die *Madonna Pitti* auf Verso bestätigt deren Datierung in die Zeit um 1502/03; s. o. Anm. 4.





16. Michelangelo, Studie zum Bronzedavid, Armstudie. Paris, Musée du Louvre, Département des Arts graphiques, Inv. 714 r



17. Michelangelo, Studien zu einer *Madonna mit Kind*. London, British Museum, Inv. 1859-5-14-818 r, Ausschnitt

sollte.<sup>55</sup> Im gelenkigen Kontrapost, in der Plastizität und den Helldunkelkontrasten geht die Skizze für den *David* sogar noch über den Apostel hinaus und bewegt sich frei in Licht und Raum (Abb. 16). Nicht nur die Aufschrift, sondern auch der Stil und die Parallelschraffuren der Londoner Madonnen-Studien (Taf. XI; Abb. 17) gehören in die gleiche Zeit.<sup>56</sup> Noch vollendeter wirkt die Anatomie des Jünglings-Aktes im Louvre, dessen Schraffuren nun sparsamer, gezielter und organischer miteinander verflochten sind als in den vorangehenden Zeichnungen und bereits jenen des Entwurfs für den Auferstandenen Christus (Taf. X) von etwa 1512 entsprechen.<sup>57</sup> Auch die Heilige Familie auf dessen Verso kann kaum vor 1505 datiert werden (Abb. 18).

Auf den ersten Blick lässt sich Michelangelos New Yorker Entwurf für das Juliusgrabmal (Taf. IX) nicht ohne weiteres aus den Zeichnungen des Jahres 1504 herleiten, obwohl er weder mit Michelangelos späterem Stil noch mit den Rahmenbedingungen der Jahre 1512/13 zu vereinbaren und kaum nach dem Beginn des Jahres 1505 datierbar ist.<sup>58</sup> Seine Figuren sind mit lockerer

<sup>55</sup> FROMMEL 2010a; ZÖLLNER 2003, S. 185–188 mit Bibliographie.

<sup>56</sup> TOLNAY 1975–1980, Bd. 2, 1976, Nr. 2401, S. 57f. Der Antonio, den Michelangelo hier zum Zeichnen auffordert, könnte mit dem auf den Hamburger Kopfstudien genannten identisch sein. Wie auch auf den Zeichnungen Louvre Inv. Nr. R. F. 4112, Ashmolean Museum Inv. 1846.39 und der wohl etwa gleichzeitigen Karikatur Ashmolean Museum Inv. 1846.72 (TOLNAY 1975–1980, Bd. 1, 1975, Nr. 9, 102, 25, S. 29f., 44f., 90f.) stammen die übrigen Notizen auf Recto und Verso aus späterer Zeit.

<sup>57</sup> GNANN 2010, Nr. 11, S. 58–62, Nr. 55, S. 189–192. Es ist wohl seine letzte Federzeichnung mit derart dichten und kontinuierlichen Kreuzschraffuren, und auch das Ungetüm auf Ashmolean Inv. 1846.69 (TOLNAY 1975–1980, Bd. 1, 1975, Nr. 96, S. 87f.) dürfte eher in die Zeit vor 1512 gehören.

<sup>58</sup> GNANN 2010, Nr. 45, S. 163–167 mit Bibliographie. Der Sitzende auf dem Recto des wohl bald nach dem New Yorker Grabmal-Entwurf entstandenen Aufrisses Louvre Inv. Nr. 722 ist stilistisch mit Louvre Inv. 689 vergleichbar; s. Anm. 57.



18. Michelangelo, Studien zu einer *Madonna mit Kind*. Paris, Musée du Louvre, Département des Arts graphiques, Inv. 689

Hand umrissen und nur schwach laviert, und es fehlen die energischen, für die vorangehenden Zeichnungen so charakteristischen Helldunkelkontraste. Vergleicht man jedoch die Londoner Madonnen-Studien (Taf. XI, Abb. 17) oder die wenigen reinen Umriss-Zeichnungen aus den Jahren 1503/04 wie die diagonalere Variante der *Brügger Madonna* auf dem Blatt des British Museum von 1504 und die noch reifere *Heilige Familie* im Louvre,<sup>59</sup> so treten die Gemeinsamkeiten zutage. Die graziöse Haltung der Madonna und sogar ihr Kind sind noch unmittelbar von der *Leda* inspiriert. Keine Figur des Grabmals-Entwurfs kann sich hingegen mit der Dreidimensionalität der *Madonna Doni* von 1506/07<sup>60</sup> oder der *Delfca* der Sixtinischen Kapelle von 1508 messen, in deren eminent raumhaltigen Armbewegungen Michelangelo der *Leda* noch viel näher kommt.

Erst in der Auseinandersetzung mit Leonardo ist er zum souveränen Meister gereift, und mit der Vorbereitung der Sixtinischen Decke im Frühjahr 1508 enden die Lehrzeit und die Serie seiner frühen Zeichnungen. Er entwirft, aber kopiert und studiert nun nicht mehr, zieht der Feder häufig den weicheren Stift vor und verzichtet auf Beschriften. Seine Schrift ist gefestigt und vollzieht doch jede seiner weiteren Entwicklungsstufen mit.

---

<sup>59</sup> S. Anm. 57.

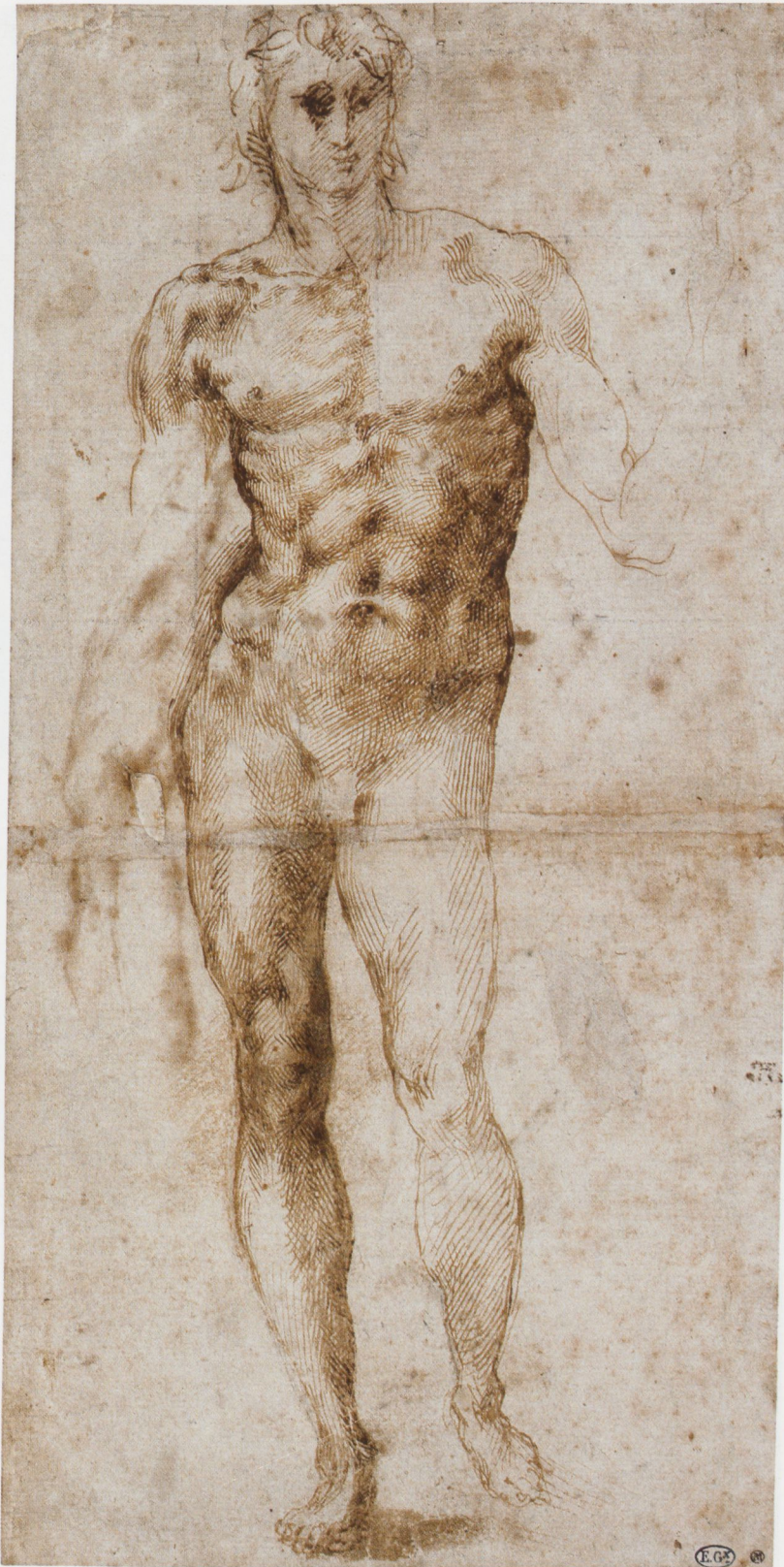
<sup>60</sup> GNANN 2010, Nr. 29, S. 112–114.



I. Michelangelo, Petrusfigur nach Masaccio. München, Staatliche Graphische Sammlung, Inv. 2191 r



II. Michelangelo, Männergruppe nach Masaccio. Wien, Albertina, Inv. 116 r



III. Michelangelo, Männlicher Akt. Paris, Musée du Louvre, Département des Arts graphiques, Inv. RF 1068 r



IV. Michelangelo, Männlicher Rückenakt. Wien, Albertina, Inv. 118 r





V. Michelangelo, Studien für eine Apostelstatue und Kompositionsskizze für die *Schlacht von Cascina*. London, British Museum, Inv. 1895-9-15-496 r



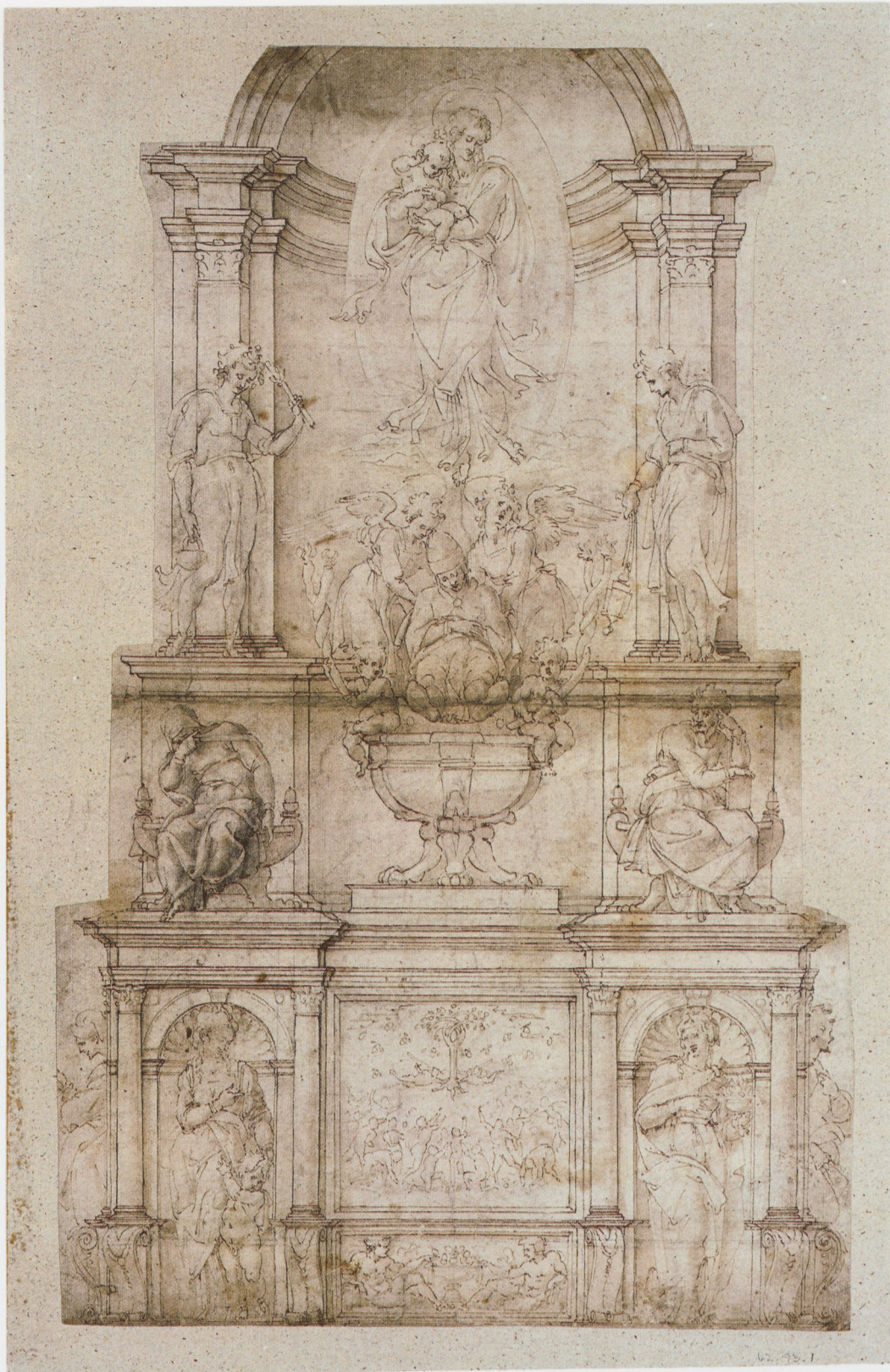
VI. Michelangelo, Studien zu einer Apostelfigur, zur Brügger Madonna, zur *Schlacht von Cascina* und zu einem Kapitell. Florenz, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, Inv. 233 F r



VII. Michelangelo, Männlicher Rückenakt. Florenz, Casa Buonarroti, Inv. 73 F



VIII. Michelangelo, Figurenstudie zur *Schlacht von Cascina*. Haarlem, Teylers Museum, Inv. A 19 r



IX. Michelangelo, Entwurf für das Grabmal Papst Julius' II. New York, The Metropolitan Museum of Art, Rogers Fund, 1962, Inv. 62.93.1



X. Michelangelo, Studie zum *Auferstandenen Christus* von Santa Maria sopra Minerva. New York, Privatsammlung



XI. Michelangelo und Antonio Mini, Studien zu einer *Madonna mit Kind*. London, British Museum, Inv. 1859-5-14-818 r



XII. Michelangelo, Studien für den Kopf der *Leda*. Florenz, Casa Buonarroti, Inv. 7 F





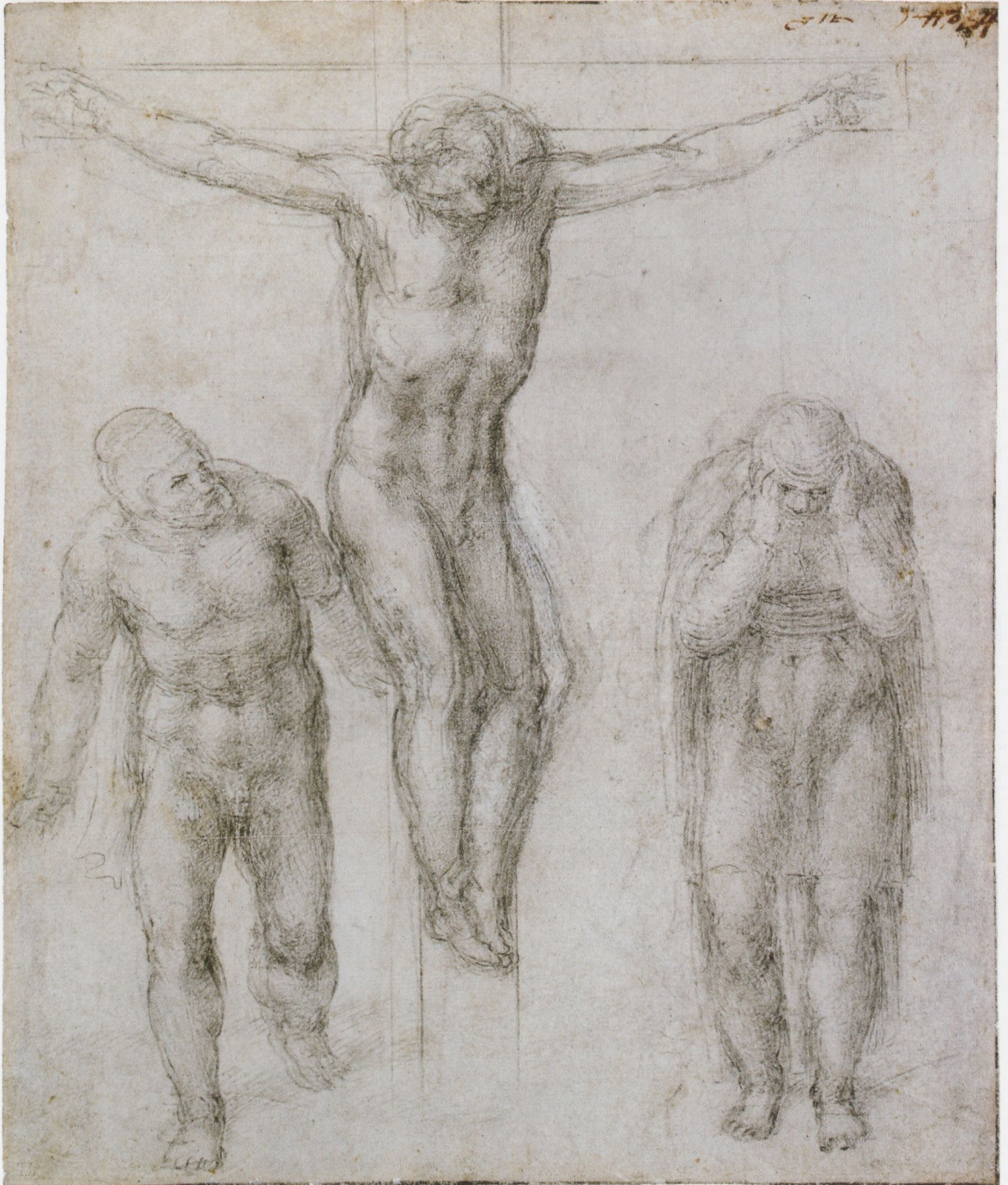
XIII. Michelangelo, *Sturz des Phaeton*. London, British Museum, Inv. 1895-9-15-517



XIV. Michelangelo, *Sturz des Phaeton*. Windsor, Royal Library, Inv. 12766 r



XV. Michelangelo, Entwurf für das *Jüngste Gericht*. Florenz, Casa Buonarroti, Inv. 65 F r



XVI. Michelangelo, Christus am Kreuz zwischen zwei Trauernden. Oxford, Ashmolean Museum, Parker 343 r