

MARBURGER JAHRBUCH  
FÜR  
KUNSTWISSENSCHAFT

VIERUNDVIERZIGSTER BAND



VDC

VERLAG UND DATENBANK FÜR GEISTESWISSENSCHAFTEN  
2017

Veröffentlichung des Kunstgeschichtlichen Instituts der Philipps-Universität  
Marburg / Lahn

und des

Deutschen Dokumentationszentrums für Kunstgeschichte – Bildarchiv Foto Marburg

Gedruckt mit Unterstützung der Wilhelm Hahn und Erben-Stiftung in Bad Homburg

Herausgegeben von Ingo Herklotz und Hubert Locher  
Redaktion: Angelika Fricke und Bettina Morlang-Schardon



Das Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft publiziert Aufsätze zur Kunst- und Kulturgeschichte  
von der Antike bis zur Gegenwart.

Redaktionsanschrift: Prof. Dr. Ingo Herklotz, Prof. Dr. Hubert Locher / Kunstgeschichtliches Institut  
der Philipps-Universität Marburg / Biegenstr. 11 / D-35037 Marburg

Der Verlag hat sich nach besten Kräften bemüht, die erforderlichen Reproduktionsrechte für alle Abbildungen  
einzuholen. Für den Fall, dass wir etwas übersehen haben, sind wir für Hinweise der Leser dankbar.

Alle Rechte vorbehalten

Printed in Germany

ISSN 0342-121x

ISBN 978-3-89739-916-7

© VDG als Imprint von arts + science weimar GmbH, Kromsdorf/Weimar 2018

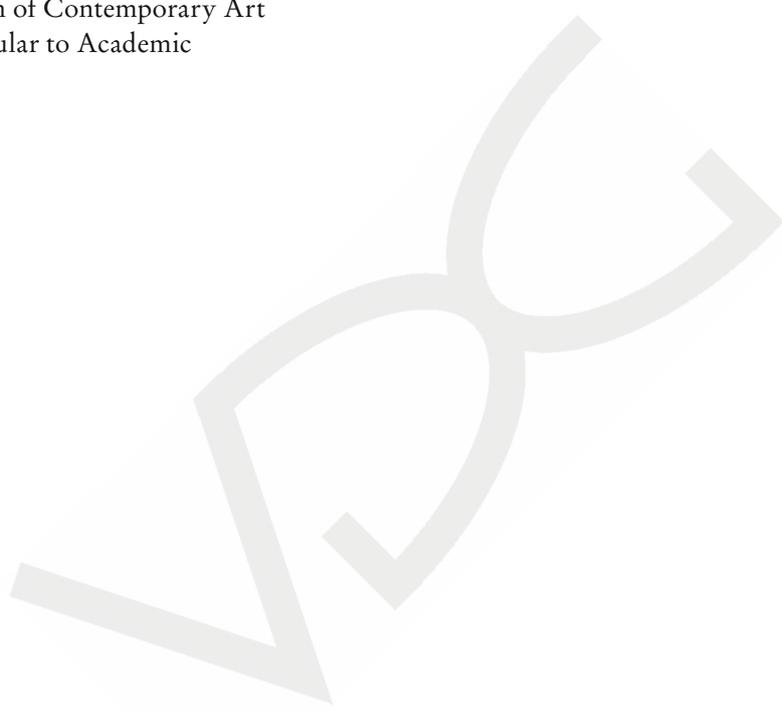
Druck: Beltz Bad Langensalza GmbH

[www.asw-verlage.de](http://www.asw-verlage.de)

## INHALT

Claudia Echinger-Maurach „Una figura graziata“ Entwürfe Michelangelos für die verlorene Gruppe ‚Samson mit zwei Philistern‘	7
Caecilie Weissert Wer ist der Tor? Wort und Bild im Selbstporträt von Anthonis Mor (1558)	39
Fabrizio Federici “BERNINI ARTIFICIS PRODIGIOSA MANUS” Il mecenatismo di Urbano VIII nelle rime latine di Sebastiano Vannini	63
Alrun Kompa-Elxnat SIBI VIVENS ELEGIT Lorenzo Ottoni und die Grabplatte für Kardinal Carlo Barberini in Sant’Andrea della Valle	85
Antje Scherner Rom – Dresden – Kassel Ein unbekanntes Projekt Augusts des Starken in Rom und Monnots Statuenzyklus für das Kasseler Marmorbad	99
Stefano Pierguidi Capponi, Bottari e l’intitolazione del Museo Capitolino Dal ‘museo’ come raccolta di curiosità al ‘museo’ come raccolta d’arte	133
Hendrik Ziegler Das Frankfurter Hessendenkmal Hybrides Kriegerehrenmal zwischen Spätabsolutismus und Revolution	141
Carola Freund Orte der Sehnsucht: Franz Xaver Winterhalters Schlüssel zum Erfolg? Eine Untersuchung der Gemälde ‚Il Dolce Farniente‘ (1836) und ‚Decamerone‘ (1837)	169
Friederike Kitschen Eine Art Reclam für die Kunst Die Popularisierung der Kunstgeschichte und der Kanon der Serien 1860–1930	189
Stephanie Marchal Julius Meier-Graefe und die Erotik der „Parallelkompositionen“ Eine Anleitung zum Genuss der Kunstwerke der Moderne	211

Alexandra Vinzenz		
<i>REFORM-</i> und <i>STILBÜHNE</i>		
Theater als „Kunst der Weltanschauung“ um 1900		223
Sigrid Hofer		
„Ein Grundriß von erschreckender Unzulänglichkeit“		
Richard Hamann und der Jubiläumsbau in Marburg (1927) – Moderne Mythenbildung		239
Jens Ruchatz		
Das Kochbuch als Fotobuch		
Theoretische Überlegungen und historiografische Sondierungen		267
Dan Karlholm		
The Canon of Contemporary Art		
From Popular to Academic		319



## „UNA FIGURA GRAZIATA“

Entwürfe Michelangelos für die verlorene Gruppe ‚Samson mit zwei Philistern‘

Claudia Echinger-Maurach

Michelangelos Entwurf für einen ‚Samson mit zwei Philistern‘, entstanden als republikanisches Symbol um 1528 nach der Vertreibung der Medici im Auftrag des Gonfaloniere Niccolò Capponi, ist vom 16. bis zum 18. Jahrhundert in verschiedenen Medien intensiv studiert und kopiert worden. Die Skulptur des Samson, die als Gegenstück zum David auf der Piazza della Signoria geplant war, hat Michelangelo bekanntlich nie ausgeführt, da Clemens VII. den dafür intendierten Block nach der Rückeroberung von Florenz 1530 an Baccio Bandinelli zurückgab, der diesen auf Wunsch des Papstes seit 1525 als ‚Hercules und Cacus‘ auszumeißeln begonnen hatte und nach der Wiederherstellung der Medici-Herrschaft in Florenz 1534 auch vollendete. Von einem eigenhändigen Modello Michelangelos fehlt aber bis heute jede Spur, abgesehen von vermutlich eigenhändigen Zeichnungen und einer Reihe von Modellen anderer Hand, die hier diskutiert werden sollen. Abschließend möchte ich den Bezug seiner Konzeption zu Bandinellis Marmorblock, aus dem dieser seine Hercules und Cacus-Gruppe schuf, und zum ‚David‘ herausarbeiten.

Während der Bonner Tagung ‚Antworten auf Michelangelo‘ im Februar 2015 entwickelte sich eine für diese Studie sehr fruchtbare Diskussion, nämlich ob Michelangelos Modell in der kompakten Bronzegruppe in Berlin (ähnlich der Gruppe im Bargello Inv. 286) oder in der zweiten Version des Florentiner Bargello (Inv. 99) mit einem breitbeiniger und aufrechter stehenden Samson überliefert sei.<sup>1</sup> Der intensive Blick auf die beiden unterschiedlichen Kleinbronzen in der Bonner Ausstellung rief mir einige Zeichnungen Michelangelos ins Gedächtnis, die wie viele andere noch einer genauen Bestimmung harren und die ich hier als Entwürfe für den Torso des Samson und für das Gesicht des ringenden Philisters vorstellen möchte.

Vor einer genauen Analyse dieser Zeichnungen im Britischen Museum sind die Gemeinsamkeiten und Unterschiede der oben zitierten Versionen der Kleinbronze kurz aufzuzeigen. In Größe und Grad der Ausarbeitung unterscheiden sich die drei nicht unerheblich: Das Berliner Exemplar datiert man auf Grund der Oberflächenbehandlung an den Anfang des 17. Jahrhunderts; doch allein schon die Schrumpfung der Höhe gegenüber dem Exemplar im Bargello um ca. 1 cm legt nahe, dass es sich um einen späteren Abguss handelt.<sup>2</sup> Ich konzentriere mich daher auf die Version im Bargello Inv. 286, die man in der Mitte des 16. Jahrhunderts entstanden glaubt (Abb. 1).<sup>3</sup> Die durchlichtetere Version des Bargello Inv. 99 ist noch kleiner und misst nur 35,2 cm in der Höhe; sie hat Eike Schmidt dem Meister des Ganymed zugeschrieben und daher um 1570 datiert (Abb. 2).<sup>4</sup>

Samson erweist sich (wie auf Dürers großartigem Entwurf für die Fugger-Kapelle)<sup>5</sup> als überlegener Sieger in einem Kampf kurz vor dem entscheidenden letzten Schlag. Von den vielen Widersachern, die ihn angegriffen haben, zeigt Michelangelo zwei: Einer von ihnen liegt bereits erschlagen in starker Torsion, mit seinen Knien nach vorne, den Oberkörper nach rückwärts gewunden, zwischen Samsons Beinen. Samson hat, die ganze Tiefe des Grundes mit seinem Schritt durchmessend, den einen Fuß rückwärts aufgesetzt, in den kompakten Versionen wird er durch eine Erhebung unterstützt (Abb. 1). Mit seinem anderen Fuß steht er noch weniger stabil auf dem nach unten gekippten Gesicht des toten Philisters. Am Berliner und am Florentiner Exemplar Inv. 286 ist der mitgegossene Grund höher als an der Version des Bargello Inv. 99, daher kann der Kopf des toten Philisters am Rand dieser Bodenerhebung in scharfem Winkel nach unten sinken.

Zwischen die Grätsche des Samson schiebt sich nach links hin mit scharf angewinkeltem Bein ein



1 Unbekannter Meister, Kleinbronze nach Michelangelos ‚Samson und zwei Philister‘, Florenz, Museo Nazionale del Bargello, Inv. 286



2 Unbekannter Meister, Kleinbronze nach Michelangelos ‚Samson und zwei Philister‘, Florenz, Museo Nazionale del Bargello, Inv. 99



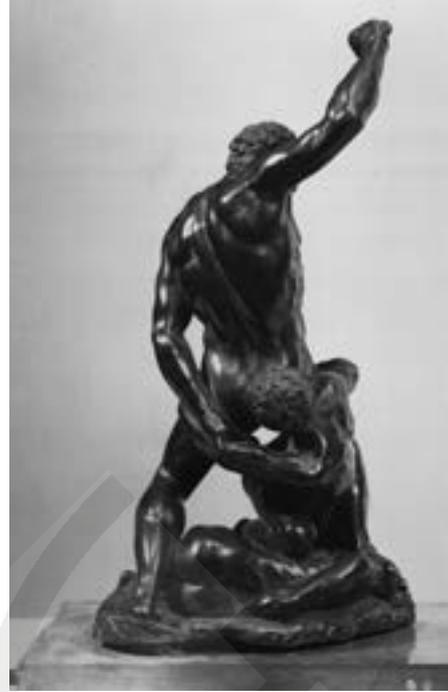
3 Unbekannter Meister, Kleinbronze nach Michelangelos ‚Samson und zwei Philister‘, Florenz, Museo Nazionale del Bargello, Inv. 286



4 Unbekannter Meister, Kleinbronze nach Michelangelos ‚Samson und zwei Philister‘, Florenz, Museo Nazionale del Bargello, Inv. 99



5 Unbekannter Meister, Kleinbronze nach Michelangelos ‚Samson und zwei Philister‘, Florenz, Museo Nazionale del Bargello, Inv. 286



6 Unbekannter Meister, Kleinbronze nach Michelangelos ‚Samson und zwei Philister‘, Florenz, Museo Nazionale del Bargello, Inv. 99



7 Unbekannter Meister, Kleinbronze nach Michelangelos ‚Samson und zwei Philister‘, Florenz, Museo Nazionale del Bargello, Inv. 286



8 Unbekannter Meister, Kleinbronze nach Michelangelos ‚Samson und zwei Philister‘, Florenz, Museo Nazionale del Bargello, Inv. 99

angreifender Philister (Abb. 3, 4). Mit seinem rechten Arm packt er den Oberschenkel des Samson, um ihn zu Fall zu bringen. In den kompakten Versionen keilen die enger stehenden Oberschenkel des Samson den Kriechenden fest ein, in der durchlichteteren Version Bargello Inv. 99 berührt nur Samsons rechter Schenkel das Gesäß des Angreifers (Abb. 1, 2). Dessen nach rechts hin vorwärtsdringendes Bein schert hier mehr zur Seite hin aus und drückt auf die übereinandergelegten Schenkel des Toten.<sup>6</sup> Dass Samson hier den Angreifer nicht mit seinen Beinen einzuzwängen sucht, um ihn von drei Seiten her zu bedrängen, legt den Schluss nahe, dass Bargello Inv. 99 kaum Michelangelos Intentionen entsprochen haben kann, vor allem wenn man zusätzlich den vereinfachten Stand und die für die künftige Marmorskulptur stark durchlöchernde untere Hälfte in Betracht zieht (Abb. 2).

Die Rückansichten der Kleinbronzen verraten, wie der angreifende Philister mit seinem zweiten Arm den Samson von hinten her umklammert hält (Abb. 5, 6). Dieser packt mit seiner linken Hand den Arm des Philisters und holt mit seiner rechten Hand zum entscheidenden Schlag auf den Kopf des Angreifers aus. Den Torso hält Samson in der durchlichteteren Version etwas aufrechter und mehr in der Taille gedreht als in den kompakteren Exemplaren, in denen er seinen Oberkörper stärker nach hinten kippt und auf der rechten Seite stärker dehnt, da er seinen Arm zum Schlag steiler anhebt (vgl. Abb. 1, 2). Große Unterschiede sind auch in der Kopfhaltung des angreifenden Philisters zu konstatieren, der in der Kleinbronze des Bargello Inv. 286 seinen Kopf an das Gesäß des Samson presst, an der Version Inv. 99 aber nur noch seinen Haarschopf zeigt; das Gesicht ist nicht ausgearbeitet (Abb. 7, 8, 9).

Eine signifikante Abweichung bietet die Kleinbronze aus der Sammlung Thiers im Louvre, in der der Philister seinen Kopf nach oben wendet (Abb. 11–13).<sup>7</sup> Die Sammlung des Politikers Adolphe Thiers hat aufgrund der Heterogenität der Stücke keinen allzu guten Ruf, was eine mangelnde Analyse der Stücke nach sich gezogen hat.<sup>8</sup> Jüngst konnte allerdings Philippe Malgouyres ein Pietà-Relief dieser Sammlung als das Original des Jacopo del Duca für die Karthause von Padula bei Salerno identifizieren.<sup>9</sup> Auch die Samson-Philister-Gruppe hat eine gute Provenienz, sie wurde



9 Unbekannter Meister, Kleinbronze nach Michelangelos ‚Samson und zwei Philister‘, Florenz, Museo Nazionale del Bargello, Inv. 99 (Detail)

aus der bedeutenden Sammlung des Eugène Piot durch Charles Mannheim im April 1864 für Thiers ersteigert.<sup>10</sup> Nachdem diese Gruppe in der älteren Michelangelo-Forschung noch Interesse geweckt hatte, war es in jüngster Zeit nur Eike Schmidt, der sie aus ihrer Marginalisierung herausgezogen hat.<sup>11</sup> Auf diese in der heutigen Michelangelo-Forschung so gut wie unbekannt Version möchte ich hier die Aufmerksamkeit richten. Philippe Malgouyres datiert sie aufgrund der Oberflächenbehandlung noch ins 16. Jahrhundert vor die Entstehung der Kleinbronzen Giambolognas.<sup>12</sup>

Aufschlussreich sind die Grundrisse der drei Versionen im Bargello und im Louvre, die bisher in



10 Unbekannter Meister, Kleinbronze nach Michelangelos  
,Samson und zwei Philister', Florenz, Museo Nazionale del  
Bargello, Inv. 286

der Diskussion keine Rolle spielten, da keine Breiten- und Tiefenmaße der Kleinbronzen vorlagen. Die kompakte Version Bargello Inv. 286 weist einen eiförmigen Grundriss mit einer Breite von ca. 18 cm und einer Tiefe von ca. 14,5 cm auf.<sup>13</sup> Die Plastik konzentriert sich ganz auf die ineinander verkeilten Kämpfer, die sich im Sinne von Leonardos *serpeggiare* in- und umeinander winden und gleichsam in die Spitze dieses Eis hineindringen; sie wird durch das Knie des Philisters besetzt (Abb. 3).<sup>14</sup> Aus der Konzentration der Aktion in diesem einen Winkel zieht die Plastik ihre besondere Überzeugungskraft; man sieht aber auch, wie die Kämpfenden, von der Seite gesehen, nach vorne kippen. Eine gewisse Schwäche offenbart



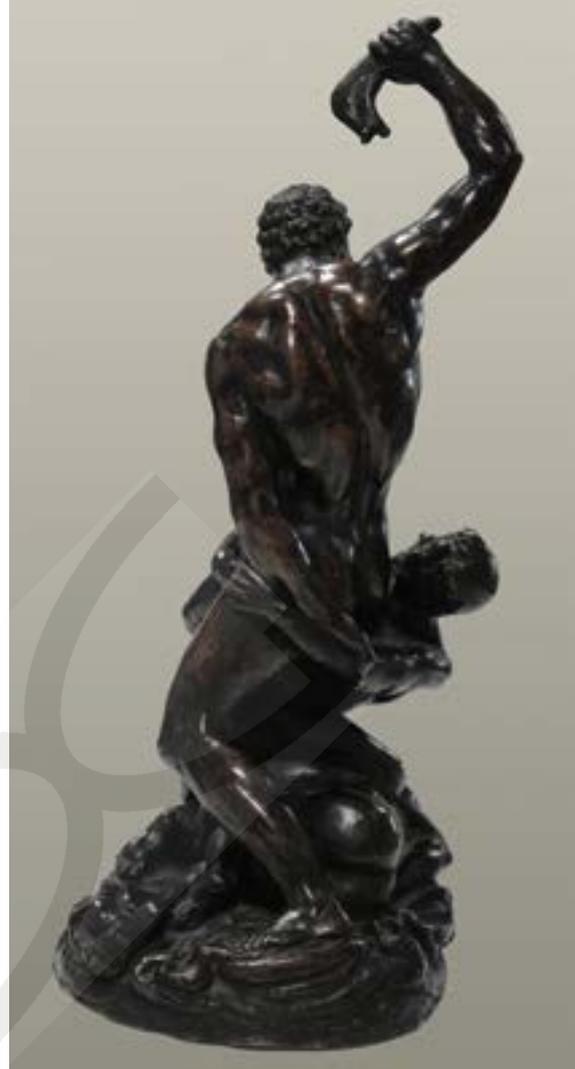
11 Unbekannter Meister, Kleinbronze nach Michelangelos  
,Samson und zwei Philister', Paris, Musée du Louvre

die Konzeption daher links hinten, eine Seite, von der es bisher keine Fotos gab (Abb. 10). Hier findet das Gesäß des Erschlagenen seinen Platz; eine Verbindung nach oben zur Figur des Samson sucht man vergeblich. Bildhauerisch gesprochen: hier besitzt die Skulptur ein „Loch“.

Behält man dies im Auge, versteht man die Änderungen an der durchlichteteren Version besser. Der kantige Grundriss von Bargello Inv. 99 (mit einer größeren Breite von ca. 19 cm und einer verminderten Tiefe von ca. 13 cm) lässt erkennen, dass man die Tiefenausdehnung der Kleinplastik reduziert hat, vermutlich um den Rücken des Samson besser mit dem liegenden Körper des Erschlagenen zu verknüpfen (Abb. 4). Den Preis für



12 Unbekannter Meister, Kleinbronze nach Michelangelos  
'Samson und zwei Philister', Paris, Musée du Louvre



13 Unbekannter Meister, Kleinbronze nach Michelangelos  
'Samson und zwei Philister', Paris, Musée du Louvre

diese „Verbesserung“ zahlt das Gesicht des angreifenden Philisters, das nun, ganz dem Gesäß des Samson zugewandt, fast gänzlich verschwindet, ein Umstand, der gegen die These spricht, hierbei handele es sich um Michelangelos Originalmodell (Abb. 8, 9). Man kann Eike Schmidts Überlegung nur zustimmen, dass vermutlich eine Aufstellung auf einem Kabinettschrank beabsichtigt war, die diese Rückansicht verbirgt.<sup>15</sup> Die Version Inv. 99 des Bargello verrät deutlich die Bestrebung, eine Kleinbronze *sui generis* herzustellen.

Wie verhält sich nun die Kleinbronze im Louvre dazu (Abb. 11–13)? Dass der mit einer Draperie

versehene Sockel nicht zum Original gehört haben kann, versteht sich von selbst; er besitzt aber den Vorzug, die einzelnen Erhebungen auf der Rückseite besser miteinander zu verknüpfen (Abb. 13). Die Plastik liegt mit ihrer Breite von ca. 18,5 cm zwischen Bargello Inv. 286 (ca. 18 cm) und Inv. 99 (ca. 19 cm), ist mit ihren 38,9 cm aber nicht nur höher als die beiden anderen, sondern auch tiefer (ca. 16 cm statt 13 bzw. 14,5 cm), im Grundriss sich einem Kreis annähernd. Die Figuren verteilen sich also gleichmäßiger über dem Grund und bieten von allen Seiten interessante Anblicke im Sinne von Cellinis Diktum, was eine *figura graziata*

ausmache: nämlich zumindest vier Haupt- und vier Nebenansichten zu besitzen.<sup>16</sup> Man betrachte dazu die Versionen im Vergleich: der Samson im Louvre erhebt seinen Torso von vorne gesehen etwas gerader als Bargello Inv. 286, aber mit seinen Schenkeln engt er den unter ihm durchkriechenden Philister genauso ein (Abb. 11). Am angreifenden Philister stellen wir allerdings eine gespreizte Beinhaltung fest, die derjenigen von Bargello Inv. 99 nahekommt.<sup>17</sup> Von rechts sehen wir deutlich, dass die drei Figuren der Louvrebronze in ihren stark variablen Haltungen, von denen eine jede durch eigene *contrapposti* ausgezeichnet ist, um eine stabile Mitte kreisen (Abb. 13). Unter den verschiedenen Kleinbronzen ist sie die einzige, die von rechts eine vollgültige Ansicht bietet, und dies vor allem durch das aufblickende Gesicht des Philisters. Auch von der linken Seite her überzeugt der intensive Austausch der Blicke zwischen den Kontrahenten (Abb. 12).

Wie verhalten sich nun Michelangelos Zeichnungen in London zu diesen Kleinbronzen? Die partiellen Entwürfe in schwarzer Kreide lassen sich auf dem Verso eines Blattes im Britischen Museum entdecken, das wie das Recto bisher sehr wenig Aufmerksamkeit auf sich gezogen hat.<sup>18</sup> Da die zentrale Studie des Recto von einigen Autoren mit dem Torso des Versos in Verbindung gebracht wird, soll auch sie kurz analysiert werden (Abb. 14). Sie zeigt in schwarzer, weich abreibender Kreide den Oberkörper eines schlanken Mannes, der sich mit unterschiedlich abgewinkelten Armen nach links hinten dreht. In seiner rechten Hand hält er einen schmalen Gegenstand, mit dem Zeigefinger seiner linken Hand deutet er darauf. Seine Beine sind nur unvollständig gezeichnet: Sein rechter Oberschenkel könnte zu einem stehenden Bein gehören, sein linkes Bein ist ausgewinkelt und im Knie gebeugt. Die Gestalt scheint in übergänglicher Bewegung begriffen.

Ältere Autoren wie Berenson und Frey sahen in diesem Entwurf eine erste Studie für den richtenden Christus im ‚Jüngsten Gericht‘, Wilde dagegen, aufgrund des Attributes, einen frühen Entwurf für die Figur des hl. Bartholomäus, was zu einer Datierung um 1534 führte; beide Vergleiche können aufgrund der zu unterschiedlichen Physis

nicht ganz überzeugen.<sup>19</sup> De Tolnay wandte daher zu Recht ein, dass die bewegliche Körperdrehung eher der des Herzogs Giuliano in der Medici-Kapelle ähnele und das Attribut ein Kommandostab sein könnte; er datierte daher die Zeichnung etwas früher, nämlich in die Jahre 1530–1534.<sup>20</sup> Der Bezug zu den vergleichsweise schlankeren Figuren der Medici-Kapelle verdichtet sich auch durch einen Blick auf den Entwurf für die Figur der ‚Terra‘ in der Casa Buonarroti.<sup>21</sup>

Entscheidend für unsere Fragestellung sind aber die zwei gezeichneten figürlichen Fragmente auf dem Verso (Abb. 15). Wie lassen sie sich beurteilen und datieren? In der oberen Hälfte des Blattes ist ein männlicher Torso bis zum Ansatz der Achseln umrissen; man sieht die zum Bauchnabel hin aufsteigende und sich dort einwölbende Muskulatur, die Drehung in der Taille, darüber die Ansätze des Brustkorbes sowie der Brustmuskeln. Durch die Beugung des Oberkörpers nach rechts hinten wird der Muskel auf der rechten Taillenseite zwischen Brustkorb und Oberschenkel gestaucht, eine Partie, die der Künstler in Maß und Form durch ein *Pentimento* verstärkt hat wie den Kontur auf der linken Seite, wo sich der Brustkorb stärker herauswölben und die Taille stärker einziehen sollte. Die Gestalt hebt ihren rechten Oberschenkel an, den sie offensichtlich über etwas hinwegbiegt, da der Kontur gekrümmt ist. Der Oberschenkel daneben senkt sich abwärts, wird aber ebenfalls etwas nach außen gedreht. Richtig zu stehen scheint diese Figur nicht. Die Unterschiede zum Entwurf des Recto scheinen mir so groß, dass ich darin nicht wie de Tolnay einen ersten Entwurf für die Figur des Recto sehen kann, sondern einen ganz anderen *concetto*. Die Gestalt dreht sich in der Taille und beugt sich nach hinten, die beiden Beine sind instabil gegeben: Beides könnte darauf deuten, dass es sich hier um eine Studie nach dem Modell für den Rumpf des Samson handelt.

In einer Studie nur den Torso zusammen mit dem Ansatz der Beine zu erkunden, ist typisch für Michelangelos Entwerfen vor allem in den zwanziger Jahren. Ich verweise auf die Studien für die ‚Vittoria‘, für den ‚Giorno‘ und nicht zuletzt für die ‚Leda‘ aus dem Jahr 1529–1530.<sup>22</sup> Das präliminare Stadium des Samson-Entwurfs scheint mir