

RHEMA



Franziska Windt
ANDREA DEL VERROCCHIO UND LEONARDO DA VINCI
Zusammenarbeit in Skulptur und Malerei

2003, 404 Seiten, 128 Abbildungen
2003, 404 pages, 128 figures
ISBN 3-930454-39-4, Preis/price EUR 62,-

Aus der Reihe/from the series:
Beiträge zur Kunstgeschichte des Mittelalters und der Renaissance
Herausgegeben von Prof. Dr. Joachim Poeschke
Band 11

Folgend finden Sie ausgewählte Seiten aus einem
Buchprojekt des Rhema-Verlags, Münster

Für weitere Einzelheiten besuchen
Sie bitte unsere Website:

<http://www.rhema-verlag.de>

The following are selected pages
from a book of the Rhema-Verlag, Münster (Germany)

For further information
please visit our website:

<http://www.rhema-verlag.com>

Franziska Windt
ANDREA DEL VERROCCHIO
UND
LEONARDO DA VINCI
Zusammenarbeit in Skulptur und Malerei

2003
RHEMA

INHALTSVERZEICHNIS

Vorwort	7
Einleitung	9
Die Arbeit in der Verrocchio-Werkstatt	20
Leonardo bei Verrocchio	29
Verrocchio und Leonardo – Zusammenarbeit und künstlerischer Austausch	37
1 Verrocchio und Leonardo – Frühzeit: Die »Taufe Christi«	37
1.1 Verrocchio	43
1.2 Leonardo	49
2 Vom Entwurf zum fertigen Werk – Studien, Skizzen und Modelle zu Gemälden und Plastiken	53
2.1 Einleitung	53
2.2 Die »Madonna di Piazza« in Pistoia	54
2.3 Das Verhältnis der »Madonna mit der Nelke« zum Madonnenrelief Verrocchios im Bargello	87
2.4 Die Entwurfspraxis von Verrocchio und Leonardo	92
3 Leonardo und die Skulptur	112
3.1 Einleitung	112
3.2 Die Christus-Thomas-Gruppe	114
3.3 Die Büste der Dame mit dem Blumenstrauß und das Gemälde der Ginevra Benci	126
3.4 Zwei Putten	144
3.5 Zwei monumentale Reliefs	160
3.6 Die Feldherrenreliefs	173
4 Verrocchio und Leonardo – Ausblick: Das spätere Werk am Beispiel der Reiterdenkmale	182
4.1 Verrocchio	182
4.2 Leonardo	185
Zusammenfassung	190
Werkdokumentation	198
Gemälde	198
Skulpturen	225
Zeichnungen	265

Literatur	293
Abbildungsnachweis	317
Personenregister	321
Ortsregister	324

VORWORT

Diese Studie wurde 1995 als Dissertation an der Philosophischen Fakultät II der Julius-Maximilians-Universität in Würzburg angenommen. In der von intensiver Berufstätigkeit ausgefüllten Zeit zwischen Annahme und Veröffentlichung der Arbeit sind einige wichtige Publikationen erschienen. Soweit sie mir zugänglich war, habe ich die bis 2001 erschienene Literatur in den für die eigene Fragestellung relevanten Teilen noch berücksichtigt.

Die Anregung zu dieser Arbeit gab mein Doktorvater Prof. Dr. Stefan Kummer. Für seine freundliche Unterstützung und stetige Ermunterung bin ich ihm zu besonderem Dank verpflichtet.

Für Gedankenaustausch und Hilfestellung möchte ich mich bei Freunden und Kollegen bedanken, besonders bei Dr. Katja Amato, Dr. Wolfger Bulst, Fabbio Burrini, Dr. Monika Butzek, Martin Clayton, Dr. Wolfgang Holler, Dr. habil. Hans Hubert, Susanne Koller-Schmitz, Dr. Michael Knuth, Dr. Volker Krahn, Prof. Dr. Magrit Lisner, Alison Luchs, Dr. Jürgen Luh, Mechthild Most, Peta Motture (Evelyn), Dr. Anne Mueller von der Haegen, Dr. Regine Nahrwold, Paolo Nencetti, Dr. Hannelore Nützmann, Dr. Günter Passavant, Dr. Hildegard Sahler, Prof. Dr. Gosbert Schüßler, Dr. Cornelia Syre, Dr. Gregor Weber sowie ganz besonders bei Dr. Moritz Woelk, der die Arbeit in allen Phasen mit anregender Kritik und Ermunterung begleitet hat.

Der Deutsche Akademische Austauschdienst gewährte mir ein Stipendium für Forschungen in Florenz. Dort profitierte ich von den guten Arbeitsmöglichkeiten im Institut für Kunstgeschichte und der Hilfsbereitschaft der Mitarbeiter.

Schließlich danke ich Prof. Dr. Joachim Poeschke für seine Bereitschaft, die Arbeit in dieser Reihe zu publizieren und Tim Doherty, Rhema-Verlag, für die ansprechende Gestaltung des Buches. Eine besonders herzlicher Dank gebührt Frau Gabriele Poeschke, ohne deren Einsatz bei der Endredaktion der Text nicht in dieser Form hätte erscheinen können.

Widmen möchte ich diese Arbeit meinen Eltern, Dr. Helga Windt und Dr. Joachim Windt, sowie Helga Windt und Jürgen Zeller mann (†).

Berlin, im Juli 2003

EINLEITUNG

Die Werkstatt des Andrea del Verrocchio war seit Mitte der 1460er Jahre bis zu seinem Tod 1488 eine der produktivsten in Florenz. Für die aus ihr hervorgegangenen Kunstwerke waren vorbildlich vor allem Skulpturen des Desiderio da Settignano und Antonio Rossellino sowie Gemälde beispielsweise von Filippo Lippi, Andrea del Castagno und Antonio del Pollaiuolo. Teilweise entsprechen diese Werke Forderungen, die Alberti schon in der ersten Hälfte des Jahrhunderts formuliert hatte. Nach Alberti ist eines der höchsten Ziele der Kunst die Schönheit. Seiner Vorstellung nach verbinden sich mit ihr ideale Proportionen und eine exakt angewandte Perspektive. Gleichzeitig soll aber auch die Vielfalt der Wirklichkeit erfasst werden, deren Zufälligkeiten mit den Ansprüchen an die Idealität der Darstellung im Widerstreit stehen. Darüber hinaus fordert er, Figuren müssten ihre inneren Regungen, die »movimenti dell' anima«, durch Bewegungen ausdrücken. Diese Ideale Albertis werden zum ersten Mal in der Verrocchio-Werkstatt in völlig überzeugender Weise künstlerisch verwirklicht, und zwar in Leonardos Florentiner Frühzeit, die sich von etwa 1469 bis 1482 erstreckte. Mit ihrer Verwirklichung waren eine Reihe von wesentlichen Neuerungen in der Auffassung der Figuren, ihrem Verhältnis zum Raum, der Malweise und der Gestaltung von Skulpturen verbunden. Während Leonardos Florentiner Zeit entstehen Werke wie der »Delphinputto« und die »Anbetung der Könige«, an denen der Beginn der Hochrenaissance festgemacht werden kann und die letztlich entscheidend sind beispielsweise für die Entwicklung Michelangelos oder des Giovanni da Bologna, Raffaels und Correggios. Aus diesem Grunde ist auch die Relation Leonardos zur Verrocchio-Werkstatt besonders interessant.

Mit den Idealen der Kunst verändern sich auch das Bild und Selbstverständnis des Künstlers, der in einer neuen Universalität die unterschiedlichsten Fertigkeiten und Fähigkeiten in sich vereinen soll. Außer den technischen Grundlagen des Handwerks werden von ihm mathematische und anatomische Kenntnisse verlangt und die Gabe, das jeweilige Thema zu durchdringen und überzeugend darzustellen. Diesen Anforderungen entspricht das Bild, das Vasari von Verrocchio zeichnet, wenn er ihn in seinen Viten als »orafo« (Goldschmied), »prospettivo« (Perspektiviker), »scultore« (Bildhauer), »intagliatore« (Steinschneider, Graveur), »pittore« (Maler) und »musico« (Musiker) beschreibt, der sich in seiner Jugend auch mit den Wissenschaften und speziell mit der Geometrie beschäftigt habe. Gerade in dieser Vielseitigkeit, die ihren Ausdruck in so unterschiedlichen Gebieten fand wie dem Kunsthandwerk, der Malerei, der monumentalen Plastik, der Antikenrestaurierung, der Ingenieurskunst oder der Festdekoration, entsprachen sich Verrocchio und sein Schüler und Mitarbeiter Leonardo. Eine in der Forschung zwar öfter angeschnittene, jedoch bisher trotz der umfangreichen Arbeiten zum Werk beider Künstler selten eingehend behandelte Frage ist, ob diese gemeinsamen Interessen auch eine Zusammenarbeit der beiden Künstler innerhalb der Werkstatt gefördert hat. Diese Frage

DIE ARBEIT IN DER VERROCCHIO-WERKSTATT

Im Zentrum dieser Arbeit steht das künstlerische Verhältnis von Verrocchio und Leonardo, wie es sich an den aus der Werkstatt hervorgegangenen Werken ablesen lässt. Im folgenden Abschnitt soll kurz dargestellt werden, welche Arbeiten in der Werkstatt ausgeführt wurden und wie die Aufgaben dort aufgeteilt waren. Dabei soll auch versucht werden, die Rolle Leonardos innerhalb der Werkstatt zu rekonstruieren.

Als Leonardo spätestens 1469 oder 1470⁴⁷ zu Verrocchio in die Werkstatt kam, florierte diese nach offensichtlich schwierigen Anfängen. Der zu diesem Zeitpunkt ungefähr vierunddreißig- oder fünfunddreißigjährige, als Goldschmied ausgebildete Verrocchio hatte damals schon Erfahrungen in unterschiedlichen künstlerischen Techniken gesammelt. Er hatte sich als Architekt versucht, als Ingenieur, Bronzebildner, Maler und Gestalter von Festdekorationen. Das Goldschmiedehandwerk, das Verrocchio wohl zwischen 1453 und 1456, also etwa in der Zeit zwischen seinem siebzehnten und zwanzigsten Lebensjahr, wahrscheinlich bei Antonio Dei erlernt hatte,⁴⁸ bildete eine gute Grundlage für diese Tätigkeit in verschiedenen Kunstgattungen, da es neben dem Umgang mit unterschiedlichen Materialien sowohl Fertigkeit im Zeichnen als auch Grundlagen der Plastik und der Architektur vermittelte. Von Verrocchios Arbeiten in dieser frühen Phase seiner künstlerischen Entwicklung können wir uns kein Bild machen, da keine Werke überliefert sind, die sich mit ihm in Zusammenhang bringen lassen.⁴⁹ Seine Herkunft vom Gold-

⁴⁷ Die Meinungen darüber, wann Leonardo zu Verrocchio in die Werkstatt gekommen ist, gingen früher sehr stark auseinander. Die in der Forschung diskutierte Spanne reicht von 1462 bis 1470. Siehe den Überblick über die ältere Forschung bei VALENTINER (1930, 47). In der Steuererklärung seines Vaters, Piero da Vinci, von 1469 wird Leonardo noch im Haushalt in Vinci aufgeführt (BELTRAMI 1919[a], 2, Dok. Nr. 3). Daraus wird heute meist geschlossen, dass Leonardo erst nach diesem Zeitpunkt nach Florenz gegangen sein kann. BROWN (1998, 39) nimmt an, er sei schon vierzehnjährig um 1466 zu Verrocchio gekommen.

⁴⁸ SEYMOUR (1971, 21) vermutete, Verrocchio sei von Vittorio Ghiberti zum Bronzebildner ausgebildet worden. CARL (1982, Dok. XXIII) publizierte den Anhang der Katastererklärung von Antonio Dei vom 27. März 1458, in dem ein »Andrea di Michele« genannt wird, der »fu fattorino in botega«, der wahrscheinlich mit Verrocchio identifiziert werden kann. Carl geht davon aus, dass Verrocchio von 1453 bis 1456 in der Werkstatt Deis gearbeitet habe (1456 gab Dei die Werkstatt auf). Vgl. dazu die Einwände COVIS (1987, 156f.), der den Beginn der Ausbildungszeit schon vor 1453 ansetzt. BUTTERFIELD (1997, 3) wendet ein, die Lehre Verrocchios bei Dei könne schon früher beendet gewesen sein. Nicht ganz klar ist, was für eine Rolle ein »fattorino« in einer Werkstatt spielte. Wahrscheinlich wurde auch ein Lehrling so bezeichnet. PASSAVANT (1989, 110) machte, fußend auf den Beobachtungen MARCHINIS (1952, 108ff.), den Vorschlag, Verrocchio habe eventuell in den frühen sechziger Jahren Pasquino da Montepulciano bei der Vollendung der bronzenen Gitter im Dom von Prato geholfen. Pasquino trat 1471 zusammen mit Verrocchio als Zeuge auf, als Mino da Fiesole seinen Anteil der Bezahlung für die innere Marmorkanzel des Domes in Prato erhielt.

⁴⁹ Vasari (VASARI/MILANESI III, 358f.) berichtet von Knöpfen für ein Pluviale im Dom und von Gefäßen, die mit Tieren und Pflanzen oder mit einem Puttenreigen verziert waren.

VERROCCHIO UND LEONARDO – ZUSAMMENARBEIT UND KÜNSTLERISCHER AUSTAUSCH

1 Verrocchio und Leonardo – Frühzeit: Die »Taufe Christi«

Die »Taufe Christi« aus San Salvi (Abb. 2) ist das Werk, an dem die Zusammenarbeit von Verrocchio und Leonardo exemplarisch studiert werden kann.¹⁴² Schon Vasari bemerkte, dass Verrocchio das Bild begonnen hatte und Leonardo es vollendete. Es ist nicht schwer verschiedene Hände in dem Gemälde zu erkennen, denn durch den sichtbaren Eingriff Leonardos ist das Gemälde nicht ganz einheitlich. Diese nach damaligem Empfinden sicherlich als Mangel empfundene Heterogenität stellt für den Kunsthistoriker einen Glücksfall dar, da die künstlerischen Ziele und die damit zusammenhängenden Verfahren künstlerischer Gestaltung sowohl Verrocchios als auch Leonardos sich innerhalb eines Werkes direkt unterscheiden und darum auch vergleichen lassen. Andere, möglicherweise von beiden Künstlern gemeinsam geschaffene Werke sind diesbezüglich sehr viel schwerer zu beurteilen, weil die jeweiligen Anteile so stark aneinander angeglichen sind, dass man sie kaum zu trennen vermag. Aus diesem Grund wird die »Taufe«, die zudem, wie im folgenden noch gezeigt werden soll, im Œuvre beider Künstler jeweils relativ früh entstanden ist¹⁴³, als Ausgangspunkt für die Untersuchung ihrer Zusammenarbeit genommen.

Die »Taufe Christi« wurde zunächst auf einer gedrungen-hochrechteckigen Tafel angelegt und die Figuren auf einen flachen Vordergrundstreifen gesetzt, der durch den Felsen rechts und die Palme links gegen den Hintergrund abgeschlossen wird. Dahinter erstreckt sich eine weite, flache, von Wegen und einem Fluss durchzogene Ebene, die von einer Bergkette mit runden, hintereinander gestaffelten Rücken gesäumt wird. In der Mitte steht Christus mit vor der Brust zusammengelegten Händen und demütig gesenktem Haupt, dem von rechts herantretenden Johannes leicht zugewandt. Dieser hat einen weiten Schritt getan und streckt seinen rechten Arm, um mit aufmerksamem Blick Wasser aus einer Schale über das Haupt Christi zu gießen. Der Taufhandlung assistieren zwei auf der anderen Bildseite kniende Engel, von denen der linke den Mantel Christi bereithält.

Eine Händescheidung lässt sich, wie in der Kunstgeschichtsforschung schon früh bemerkt wurde, anhand der unterschiedlichen Maltechniken, in denen die Anteile ausgeführt wurden, relativ leicht vornehmen. Basierend auf Vasaris Bericht von einem Engel, den Leonardo in dem Taufbild gemalt habe, schrieb man ihm schon früh den linken, mit

¹⁴² Die Zuschreibung einiger Teile der »Taufe« an Leonardo ist heute unbestritten. Bei den in Temperamalerei ausgeführten Teilen ist sich die Forschung in der Zuschreibung an Verrocchio nicht immer einig. Zu einer eingehenderen Diskussion dieser Frage siehe WD I.

¹⁴³ Zur Datierung der Anteile siehe WD I.

Leonardo nahm vermutlich Studien in der Art des Blattes in den Uffizien als Grundlage seiner Landschaft in der »Taufe Christi«. Es könnte gut sein, dass sogar diese Zeichnungen selbst den Ausgangspunkt bildeten. Damit erscheint aber auch eine Datierung nach 1473 für die Landschaft der »Taufe« wahrscheinlich. Außerdem kann man davon ausgehen, dass Leonardo seinen Anteil geschaffen hat, bevor er durch eigene Aufträge gebunden war, von denen der erste 1478 dokumentiert ist.¹⁸⁹ Es ist zwar sehr wahrscheinlich, dass er mit der Verrocchio-Werkstatt in Kontakt stand, auch nachdem er begonnen hatte, auf eigene Rechnung zu arbeiten (vielleicht sogar noch in denselben Räumen), doch wird er nach 1478 nicht mehr an einer langwierigen Ausführung von Werken Verrocchios beteiligt gewesen sein. Um den gesamten Anteil Leonardos an der »Taufe Christi« genauer einzuordnen, müssen noch eine Reihe anderer Werke von ihm und aus der Verrocchio-Werkstatt zum Vergleich hinzugezogen werden. So ist etwa das Verhältnis zu Gemälden wie der »Sacra Conversazione« in Pistoia, der »Madonna mit der Nelke« und dem Porträt der Ginevra Benci zu berücksichtigen, besonders aber auch zu den Skulpturen wie dem ungläubigen Thomas der Gruppe von Orsanmichele oder zum Forteguerra-Kenotaph. Diese Vergleiche führen direkt zu der Frage nach den Wechselwirkungen dieser Werke aufeinander. Sie lassen sich nur durch weitere Analysen der in der Werkstatt entstandenen Werke ergründen.

Für die folgende Untersuchung lässt sich zunächst festhalten, dass die »Taufe Christi« ein ungewöhnliches Beispiel für ein in Zusammenarbeit entstandenes Werk ist: ungewöhnlich, weil der Schüler sich dem Lehrer hier nicht unterordnet, wie es normalerweise üblich war und erwartet wurde, sondern es seinen eigenen Vorstellungen gemäß verändert. Dass dies möglich war, ist vielleicht aus dem zeitlichen Abstand zu erklären, der wohl zwischen dem Beginn der Arbeit in den sechziger Jahren durch Verrocchio und der Weiterführung durch Leonardo etwa in der Mitte der siebziger Jahre lag. Die Anteile beider Künstler bedeuten in der Zeit, in der sie jeweils entstanden sind, wichtige Neuerungen. Gleichzeitig ist hier der wesentliche Unterschied zwischen den künstlerischen Auffassungen und Intentionen beider deutlich zu fassen.

2 Vom Entwurf zum fertigen Werk – Studien, Skizzen und Modelle zu Gemälden und Plastiken

2.1 Einleitung

Die »Taufe Christi« ist ein seltenes Beispiel aus der Verrocchio-Werkstatt, an dem sich eine Händescheidung exemplarisch vornehmen lässt. Als Beispiel für Zusammenarbeit ist sie kein Einzelfall, doch sind die Anteile der an einem Werk beteiligten Künstler meist nicht so klar voneinander unterscheidbar. Die »Sacra Conversazione« in Pistoia ist hierfür ein gutes Beispiel. Unter dem Gesichtspunkt der Zusammenarbeit in der Werkstatt soll

¹⁸⁹ Siehe Seite 29f.

in sehr ähnlicher Haltung wie die Kinder des Reliefs im Bargello und der Gemälde. Dass eines der Werke die Vorlage für die Zeichnung gewesen sein könnte, ist mit großer Wahrscheinlichkeit auszuschließen, denn Stand und Haltung der Kinder weichen in den Werken wenig, aber entscheidend voneinander ab. Bei der Zeichnung liegt das Gewicht eindeutig auf dem Standbein, die Schulter tritt darüber leicht zurück und der Kopf ist gegen die etwas vorgeschobene Schulter gewendet. Im Relief ist die Bewegung des Kindes in eine stärker planparallele Bewegung gebracht und die Schulter verschiebt sich seitlich in Richtung des Spielbeins. Ähnlich ist die Abweichung zu den Gemälden. Auf diesen Werken steht das Kind breitbeiniger, wahrscheinlich um das Balancieren auf dem Kissen zu verdeutlichen. Die Bewegung des Körpers im Raum ist jedoch in der Zeichnung am prägnantesten erfasst. Sie zeigt auch, dass eine schlüssige Darstellung des Körpers und seiner Bewegung im Raum entscheidender ist als das Medium der Darstellung. Das Kind hat jedenfalls eine große Nachfolge gehabt und erscheint mehrfach auf anderen Gemälden, wie beispielsweise dem Madonnengemälde eines unbekanntes Malers in der Eremitage in St. Petersburg.⁴⁰¹

Die Gegenüberstellung der Entwurfsverfahren Verrocchios und Leonardos hat bisher neben vielen Überschneidungen auch zwei geradezu entgegengesetzte Vorgehensweisen gezeigt. Während Verrocchio sich eher an Vorbilder aus der Kunst anlehnte und diese für seine Zwecke veränderte, entwickelte Leonardo Figuren und Kompositionen stärker aus der eigenen Naturbeobachtung heraus und zwar nicht von gestellten, sondern von möglichst ungezwungenen Situationen. An diese Unterscheidung anknüpfend stellt sich die Frage, ob es Skulpturen gibt, auf die die neuartige Entwurfspraxis Leonardos einen Einfluss hatte. Diese Frage soll im folgenden Kapitel behandelt werden, in dem es darum geht, Leonardos Tätigkeit als Bildhauer in der Verrocchio-Werkstatt zu rekonstruieren.

3 Leonardo und die Skulptur

3.1 Einleitung

Leonardos Bedeutung für die Skulptur blieb im Vergleich zu seinem malerischen Werk relativ unbeachtet. Dass er sich intensiv mit Fragen der Skulptur auseinandersetzte, ist sowohl durch Aussagen von ihm und anderen als auch durch Zeichnungen von seiner Hand zweifelsfrei belegt. Unglücklicherweise sind Skulpturen, als deren alleiniger Urheber Leonardo mit Sicherheit gelten kann, entweder verloren gegangen, wie die für ihn dokumentierten Tonplastiken, oder aber durch äußere Umstände nicht zur Ausführung gelangt, wie die beiden durch zahlreiche Zeichnungen vorbereiteten Reiterdenkmale für Francesco Sforza, Gian Giacomo Trivulzio in Mailand und wahrscheinlich ein weiteres

⁴⁰¹ St. Petersburg, Eremitage, Sammlung A. K. Rudanovsky, Petrograd 1919; Tempera und Öl auf Leinwand, 75 × 54 cm. In St. Petersburg als »Schule Verrocchios« ausgestellt.

und an deren Ausführung mehrere Künstler beteiligt waren. Leonardo scheint jedenfalls einer der entwerfenden Künstler gewesen zu sein.

4 Verrocchio und Leonardo –

Ausblick: Das spätere Werk am Beispiel der Reiterdenkmale

Mit dem Weggang Leonardos aus Florenz um 1482 trennten sich die Wege der beiden Künstler. Die ehemals enge Zusammenarbeit hinterließ im Werke beider Spuren, doch verfolgten sie seitdem eigene Wege. Dies zeigt sich an den wenigen für Verrocchio dokumentierten Arbeiten »nach Leonardo«, nämlich am Grabmalsentwurf für den Dogen Vendramin und am Reiterdenkmal für Bartolomeo Colleoni. Eventuell kann man auch den laufenden Putto in Washington und das Auferstehungsrelief dazu rechnen.

Beim Grabmalsentwurf (Abb. 113) knüpfte Verrocchio an seinen Entwurf für das Forteguerrri-Kenotaph (Abb. 98) an und verschmolz Anregungen von Antonio Rossellino Portugalkapelle und Donatellos Cavalcanti-Tabernakel mit denen von venezianischen Grabmälern.⁶³⁰ Mit den künstlerischen Anliegen Leonardos hat dieser Entwurf kaum etwas zu tun. Der Vergleich des Colleoni-Standbildes mit den Entwürfen Leonardos für zwei Reiterdenkmäler zeigt, wie unterschiedlich die Lösungen der gleichen Aufgabe trotz ähnlicher künstlerischer Zielsetzungen sind.

4.1 Verrocchio

Das Reiterdenkmal für Bartolomeo Colleoni⁶³¹ (Abb. 123, 124), mit dessen Planung Verrocchio etwa 1479/1480 begann, knüpft in mehrfacher Hinsicht an Werke wie den »David«, das Silberrelief und die »Auferstehung Christi« an.⁶³² Verrocchio verbindet detailliertes Naturstudium mit Anregungen aus der Antike und ausdrucksstarke Bewegungen mit einer Durchdringung des Raumes. Er charakterisiert den Condottiere als energischen vorwärtsgerichteten Mann, der sein Pferd, und wohl auch sein Heer, völlig beherrscht. Colleoni sitzt in zeitgenössischer Rüstung, sehr aufrecht und mit durchgedrückten Beinen im Sattel. Herrisch blickt er mit zusammengezogenen Brauen über seine linke vorgeschobene Schulter und stößt dabei den Ellenbogen vor. Mit der anderen Hand packt er in Höhe des Pferderückens den Kommandostab. Der stechende Blick bekommt durch den

⁶³⁰ Siehe WD 43.

⁶³¹ Zu den Dokumenten siehe WD 22.

⁶³² Verrocchio starb vor dem Guss des Standbildes. Höchstwahrscheinlich hatte er die dazu notwendigen Tonmodelle fertiggestellt. Aus einem Dokument vom 13. Januar 1490 (moderne Zeitrechnung) geht hervor, dass Alessandro Leopardi den Auftrag bekam, das Werk zu vollenden (publiziert von BUTTERFIELD 1997, 234). Leopardi ist sicherlich verantwortlich für die Oberflächenbehandlung und vielleicht für einige Teile wie den Schwanz des Pferdes und Details in der Ausbildung des Gesichtes des Colleoni (siehe dazu auch BUTTERFIELD 1997, 173ff.).

ZUSAMMENFASSUNG

Die Kernfrage der Arbeit war, ob zwischen Verrocchio und Leonardo über das bekannte Beispiel der »Taufe Christi« hinaus eine konkrete Zusammenarbeit an einzelnen in der Werkstatt entstandenen Kunstwerken bestanden hat. Besondere Aufmerksamkeit wurde dabei der Frage gewidmet, ob Leonardo auch an Skulpturen beteiligt war. In Zusammenhang damit wurde zunächst versucht, die Arbeitsteilung in der Werkstatt zu rekonstruieren und an Beispielen der Frage nachzugehen, wer in welcher Form an Entwurf und Ausführung von Werken unterschiedlicher Gattungen beteiligt war. Es lässt sich beobachten, dass offensichtlich sowohl Zeichnungen als auch plastische Modelle eine große Rolle bei der Vorbereitung von Werken spielten. In der Werkstatt wurde auch intensiv nach plastischen Modellen gezeichnet, die als Vorbilder für Werke verschiedener Gattungen dienten. Ausgehend von Verrocchio entwickelte Leonardo eine neue Entwurfspraxis, bei der er während des Zeichnens, offenbar auch nach lebenden Modellen, die Komposition variierte und so neue Lösungen fand. Da aus der Werkstatt Zeichnungen, Gemälde und Plastiken unterschiedlichster Art, von Goldschmiedearbeiten bis zu Marmorskulpturen, hervorgegangen sind, war es nötig, alle diese Werke in die Betrachtung einzubeziehen und miteinander zu vergleichen. Ein Gattungsvergleich birgt die Gefahr in sich, zu äußerliche Kriterien zur Beurteilung heranzuziehen: Eine besonders dreidimensional wirkende gemalte Figur etwa zeigt noch nicht, dass der Künstler sich an der Plastizität einer Skulptur orientiert haben muss. Umgekehrt muss das, was häufig als der »malerische« Charakter einer Skulptur beschrieben wird, also etwa die Hell-Dunkel-Wirkung, die mit einem ausgeprägten Relief erzeugt wird, oder der szenische Charakter der Figurenkompositionen nicht darauf zurückzuführen sein, dass der Bildhauer von der Malerei ausging. In der Literatur liegt einer Beurteilung der Werke häufig explizit oder unterschwellig diese Betrachtungsweise zugrunde. Es war vielmehr nötig, in allen Gattungen analoge Fragen nach dem Wesen der Figur zu stellen, wie sie in der Einleitung der vorliegenden Arbeit formuliert wurden. So war es möglich, die unterschiedlichen künstlerischen Eigenarten von Verrocchio und Leonardo herauszuarbeiten. Auf diese Weise wurde versucht, den jeweiligen Anteil der beiden Künstler und die Art der Zusammenarbeit auch an solchen Werken zu bestimmen, bei denen ihr Zusammenwirken derart gelungen ist, dass Händescheidung im Sinne einer Grenzlinie nicht möglich und nicht sinnvoll ist.

Da grob gesehen den Produkten der Verrocchio-Werkstatt ein gewisser Wiedererkennungswert eigen ist, könnte man meinen, dass Verrocchio als künstlerischer Leiter der Werkstatt auch immer für den Stil der daraus hervorgegangenen Werke maßgeblich gewesen sei. Tatsächlich jedoch zeigt sich, dass Werkstattangehörige wie beispielsweise Lorenzo di Credi die Gestalt der Werke mitprägten und dass sich Leonardos Einfluss auf die aus der Werkstatt hervorgegangenen Werke zunehmend bemerkbar machte. Dies führte zu einer Situation, in der Verrocchio und Leonardo gemeinsam den Stil der Arbei-

WERKDOKUMENTATION

Dieser Anhang soll und kann kein vollständiger Katalog der behandelten Werke sein. Es wäre im Rahmen dieser Arbeit unmöglich, die gesamte zu Verrocchio und Leonardo erschienene Forschungsliteratur zu berücksichtigen. Die Einträge entlasten den Text von Anmerkungen und stellen die wichtigsten Ergebnisse der Forschung zusammen. Je nach Komplexität der Fragen und Gewicht des jeweiligen Werkes in der Arbeit sind die Einträge von unterschiedlicher Länge. Die weiterführenden Literaturangaben stellen eine Auswahl dar.

Gemälde

1. Verrocchio, Leonardo und Werkstatt, »Taufe Christi« (Abb. 1–3)

Florenz, Galleria degli Uffizi, Inv. Nr. 8358
Tempera und Öl auf Holz, 177 × 150 cm

Rückseite: Auf der Rückseite der Tafel befinden sich Skizzen von drei männlichen Figuren, einer perspektivischen Stadtansicht, Ornamenten und zwei Leuchtern oder Brunnen (publiziert von Bertl 1977).

Provenienz: Das Gemälde wurde vor 1730 aus San Salvi nach Santa Verdiana gebracht, dann 1810 in die Accademia delle Belle Arti in Florenz, von wo es 1919 in die Uffizien kam.

Zustand: Für eine genaue Beschreibung des Zustandes siehe Sanpaolesi (1954), besonders Passavant (1959) und Del Serra (in: Sguardo degli angeli 1998), Abb. bei Baldini (1992) und Del Serra. Einige Partien sind stark nachgedunkelt. Dies betrifft besonders die mit ölhaltiger Farbe gemalten Bereiche oder die früher grünen Landschaftsteile und Pflanzen. Die in Temperafarbe gemalten Bereiche dagegen sind kaum nachgedunkelt. Die Nimben sind ältere Ergänzungen. Beim linken Engel ist ein Teil der Locken am Hinterkopf, etwa auf der Höhe der Augen, ergänzt. Das Gemälde weist erhebliche Schäden an der Malsubstanz, besonders der mit Tempera gemalten Teile, durch frühere Restaurierungen auf. Dadurch entsteht der uneinheitliche Eindruck der Oberflächen. Während einer Reinigung Mitte der neunziger Jahre wurden alte Ergänzungen und der Firnis entfernt.

Sekundärquellen: Die Provenienz des Gemäldes, das sich heute in den Uffizien befindet, lässt sich nicht lückenlos rekonstruieren, es ist aber wahrscheinlich, dass es sich um das von verschiedenen Autoren des 16. Jahrhunderts (Antonio Billi, Anonimo Gaddiano, Vasari) genannte Gemälde aus San Salvi handelt.

Dokumente und Quellen

In den erhaltenen Dokumenten aus San Salvi hat sich bisher kein Hinweis auf das Gemälde finden lassen. Das muss nicht unbedingt heißen, dass es nicht für dieses Kloster bestellt wurde, denn nur ein Teil der Dokumente des Klosters hat sich erhalten. Das Kloster wurde,

PERSONENREGISTER

- Agnolo di Domenico Del Mazziere Anm. 257
Agnolo di Polo 28
Alberti, Leone Battista 9, 32, 72, 78, 139,
Anm. 564, 169, 194
Ammannati, Bartolomeo 257
Andrea del Castagno 44, 45, Anm. 164, 191
Andrea di Domenico di Polo 28, 257
Andrea di Ferrucci Anm. 566, 244, 247
Antonio di Salvi 250
- Baldovinetti, Alesso 25, Anm. 90, 41, 45, 205
Bastinanini, Giovanni 240, 256
Bellincioni, Bernardo 224
Bembo, Bernardo 136f., 218, 255
Bembo, Pietro Anm. 553
Benci, Amerigo 136, 217, 222
Benci, Ginevra 136, 217f., 222, 254f.
Benci, Giovanni 217, 222
Benedetto da Maiano 144, 246, 249, 259f., 290
Bernardo di Bartolomeo di Cenni 250
Biagio d'Antonio 27, Anm. 89, 90, 206
Bicci di Lorenzo Anm. 172, 115, 124
Botticelli, Sandro 15, Anm. 55, 27, Anm. 91, 46,
Anm. 169, Anm. 170, 49, Anm. 211, Anm. 214,
Anm. 219, Anm. 329, Anm. 372, Anm. 396,
202ff., 206, 255, 265, 269f., 271
Botticini, Francesco 27, Anm. 88, Anm. 90,
Anm. 158, Anm. 371, 206
Braccesi, Alessandro 218, 255
Bracciolini, Poggio 237
Bregno, Andrea Anm. 563
Buonarroti, Michelangelo 9, 73, 104, Anm. 543,
155
- Cennini, Cennino 32, 34, 78
Cellini, Benvenuto 16, 108
Colleoni, Bartolomeo 56, 57, 241
Colleoni, Medea 233
Corvinus – siehe Matthias, König von Ungarn
- Dalmata, Giovanni 261
Dei, Antonio 20, Anm. 48, Anm. 164
Dei, Benedetto 22, Anm. 91, Anm. 114, 203
Desiderio da Settignano 9, 21, Anm. 59, 28, 48,
69ff., Anm. 315, 109, 118, 129, 132, Anm. 520,
Anm. 590, 173, 176, Anm. 620, 191, 221, 234, 245,
254, 286
- Donatello (eigentl. Donato di Niccolò di Betto
Bardi) Anm. 30, 21, 23, 47, 71ff., Anm. 298,
100, Anm. 350, Anm. 399, 116, 132, 148f., 151, 156,
Anm. 564, 164, Anm. 590, Anm. 620, 182,
Anm. 634, 191, 221, 223, 226, 254, 258, 276
Donati, Lucrezia 253f., 271
Donnino di Domenico Del Mazziere Anm. 257
- Este, Isabella 175, 224, 285
Este, Ercole 173, 185, 263
Este, Francesco 131
Eyck, Hubert van Anm. 153, Anm. 269, 204,
219, 266
Eyck, Jan van 50, Anm. 185, Anm. 266, 79,
Anm. 269, 131, 201, 219
- Ferdinand I., König von Neapel 224
Ficino, Marsilio 218
Fiorenzo di Lorenzo 104
Forteguerra, Niccolò 242
Fra Bartolommeo Anm. 383, 267
Francesco d'Antonio del Chierico 103, 232
Francesco del Tadda 257
Francesco di Giovanni 250
Franz I., König von Frankreich 259, 292
Francesco di Giorgio Martini Anm. 40,
Anm. 318
Francesco di Giovanni 250
Francesco di Giuliano Gerini 243, 245
Francesco di Simone Ferrucci 25, 28, 67, 95,
Anm. 318, Anm. 394, Anm. 398, 145, 163,
Anm. 568, 165, Anm. 604, 239, 245, 247, 249,
259f., 267
- Gallerani, Cecilia 135, 224f.
Ghiberti, Lorenzo 23, 32, Anm. 313, Anm. 315,
Anm. 580, 172, 223
Ghiberti, Vittorio Anm. 48
Ghirlandaio, Brüder 205
Ghirlandaio, Davide 205
Ghirlandaio, Domenico 15, Anm. 67, 27,
Anm. 90, Anm. 92, Anm. 157, 105, Anm. 381,
Anm. 383, Anm. 395, Anm. 613, 203, 205, 211,
278

- Ghirlandaio, Ridolfo Anm. 257, 213
 Giambologna 9, 153, 155
 Giuliano da Maiano Anm. 59, Anm. 590
- Jacopo del Sellaio 27
 Julius II. (Rovere, Giuliano della) 228
- Klemens VII. – siehe Medici, Giulio
- Laurana, Francesco 132
 Leo X. – siehe Medici, Giovanni
 Leopardi, Alessandro Anm. 610, Anm. 632, 263f.
 Lippi, Filippino Anm. 237, 222, 274
 Lippi, Filippo 9, 21, Anm. 55, Anm. 91, Anm. 153, 60, 68, 71, Anm. 398, 131, 191, 203, 206, 276, 282f.
 Lomazzo, Giovanni Paolo 36, 196
 Lombardo, Tullio 289
 Lotti, Lorenzo (genannt Lorenzetto) Anm. 562, Anm. 566, 244, 259
 Luigi di Bernardo di Lapo Piccolini 136
- Maso di Finiguerra 32, Anm. 347, Anm. 606
 Matthias Corvinus, König von Ungarn 173, 180, 236ff., 260
 Mazzanti, Alessandro 234
 Maximilian I., Kaiser Anm. 643, 291
 Medici, Familie 25, 31, 136, 226
 Medici, Antonio 222
 Medici, Cosimo (genannt »il Vecchio«) Anm. 60, Anm. 553, 199, 226, 256f., 261
 Medici, Donato 65, Anm. 451, 207
 Medici, Giovanni (Leo X.) 13, Anm. 111, 173
 Medici, Giuliano 48, 62, 129, 203, 213f., 226, 255f., 261, 268f., 271
 Medici, Giulio (Klemens VII.) 213, 222
 Medici, Lorenzo (genannt »il Magnifico«) 22, Anm. 107, 31, Anm. 111, 48, Anm. 141, 136, Anm. 524, 157, 180, 183, 203, 213, 217, 226f., 229, 232, 236ff., 243, 255, 258, 261, 271, 280, 291
 Medici, Piero 13, Anm. 620, 226, 228, 232, 258
 Michelangelo – siehe Buonarroti
 Michelozzo di Bartolommeo 23, Anm. 66
 Mino da Fiesole Anm. 48, Anm. 63, Anm. 563, 242
- Nanni di Banco Anm. 563
 Nanni Grosso 28
- Neri di Bicci Anm. 69, 25, Anm. 88, Anm. 590
- Orsini, Clarice 227
- Pasquino da Montepulciano Anm. 48
 Perugino – siehe Vannucci
 Piermatteo d'Amelia Anm. 395, 111, 276
 Poliziano, Angelo 237, 271
 Pollaiuolo, Brüder 16, 21, 45
 Pollaiuolo, Antonio del 9, Anm. 50, Anm. 63, 24, 25, 41, 45, 48, 103, Anm. 349, Anm. 350, Anm. 620, 191, 205, 238, 250, 291
 Pollaiuolo, Piero del Anm. 166, Anm. 169, Anm. 640, 243, 247
 Portinari, Tommaso 234
 Predis, Ambrogio Anm. 307
 Predis, Evangelista Anm. 307
- Raffaellino del Garbo Anm. 257
 Robbia, Giovanni della 241
 Robbia, Luca della 23, Anm. 63, Anm. 70, 100, Anm. 564, 167ff., 172, 221
 Rosselli, Cosimo 27
 Rossellino, Antonio 9, 21, Anm. 54, 48, 69, 70ff., Anm. 315, 100, 106, 109ff., Anm. 405, 118, 139, 143, Anm. 590, 178, 182, 191, 234, 275
 Rossellino, Bernardo 21, Anm. 54, 69, 70f., 106
 Rustici, Giovan Francesco Anm. 407, 244, 257, 259
- Sacchetti, Franco Anm. 414
 Salvino, Sebastiano 237
 Santi, Giovanni 203
 Santi, Raffael 9, 259f.
 Segni, Antonio 180
 Sforza, Bianca Maria Anm. 643, 225, 291
 Sforza, Francesco 97, 185, Anm. 640
 Sforza, Ludovico (genannt »il Moro«) 31, Anm. 287, 135, 143, 158, 185, 224f., 291
 Sixtus IV. (Rovere, Francesco della) Anm. 87, 228
 Sogliani, Giovanni Antonio Anm. 272, 220, 278
- Tommaso di Michele 22, 24, 144, 203, 209, 226, 257, 261, 263, 270
 Toscani, Giovanni 115, 232
 Trivulzio, Gian Giacomo 97, 112, 185f., Anm. 646, 292

- Vannucci, Pietro (Perugino) 26, Anm. 86,
Anm. 87, Anm. 157, Anm. 158, Anm. 329, 199
- Vasari, Giorgio 9ff. 13, 26, 28, 34, 36f., 54, 58, 61,
63f., 74, 86, 93, 96, 104f., 107, 121, 139, 150, 156,
163, 173f., 178, 180, 184, Anm. 640, 196, 199, 206,
211, 225, 245, 256ff., 259, 290
- Vendramin, Andrea 289
- Veneziano, Domenico Anm. 153, 44f., 56,
Anm. 266, Anm. 299
- Verino, Ugolino 203
- Vespucchi, Simonetta 268
- Weyden, Rogier van 71, Anm. 269, 131

ORTSREGISTER

- Argiano, Santa Maria e Angiolo, »Kreuzigung mit dem hl. Hieronymus und dem hl. Antonius« (Verrocchio zugeschrieben, gestohlen) 44, Anm. 164, 105, 201
- Baltimore, Walters Art Gallery, Vedute eines Platzes 145, Anm. 524, Anm. 553, 258, 260
- Bayonne, Musée Bonnat, Studien zur »Madonna mit der Katze« (Leonardo) 286, 288
- Berlin, Staatliche Museen zu Berlin,
- Gemäldegalerie
 - »Sitzende Madonna« (Verrocchio zugeschrieben) 43, 67f., 74, 76, 79, 84f., 87, 101, 105, Anm. 382, 201, 205ff., 265, 288
 - »Anbetung im Walde« (Filippo Lippi) 60
 - »Himmelfahrt Mariens« (Andrea del Castagno) 45
 - »Hl. Sebastian« (Botticelli) 203
 - »Madonna mit dem stehenden Kind« (Verrocchio-Umkreis) 105f.
 - Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische Kunst
 - so genannte Büste der »Marietta Strozzi« (Desiderio da Settignano) 129, 131
 - »Pazzi-Madonna« (Donatello) 72, Anm. 399
 - Terracottarelieff eines Kriegers (Werkstatt della Robbia, verschollen) 173, 241f.
 - Tonrelief einer Grablegung Christi (Verrocchio, verschollen) 93, 249
 - Tonplastik eines schlafenden Jünglings (Verrocchio) 93, 261
 - Tonfigur eines liegenden Putto (verschollen) 67, 276
 - Wachsbüste einer Flora 16, 113
 - Kupferstichkabinett
 - Blatt aus dem so genannten Skizzenbuch Verrocchios 95, 271
 - Jünglingskopf (Verrocchio) 62
- Bologna, San Domenico, Grabmal des Alessandro Tartagni (Francesco di Simone Ferrucci) Anm. 318, 145, 163, 245
- Boston, Museum of Fine Arts, »Der hl. Lukas zeichnet das Bildnis der Maria« (Rogier van der Weyden) 71
- Budapest, Szépművészeti Museum
- Bronzestatuetten eines Pferdes 113, 292
 - Zeichnung eines schreienden Kriegers (Leonardo) 170, 262
- Careggi, Villa Medici 145, 167, 226, 256f., 258, 260
- Cercina, Sant'Andrea, Fresken (Domenico Ghirlandaio) Anm. 29, 105
- Chantilly, Musée Condé, Blätter aus dem so genannten Skizzenbuch Verrocchios 67, 95, Anm. 567
- Dresden, Staatliche Kunstsammlungen
- Gemäldegalerie Alte Meister, »Madonna mit dem anbetenden Johannesknaben« (Lorenzo di Credi) 75, 79, 212
 - Kupferstich-Kabinett, »Madonna« (Lorenzo di Credi) 83, 270, 272
- Edinburgh, National Gallery of Scotland, Zeichnung eines San Donato 64f., 209f.
- Fiesole, San Domenico, »Taufe Christi« (Lorenzo di Credi) 59, 67
- Florenz
- Biblioteca Medicea Laurenziana, Graduale aus dem Florentiner Dom 103
 - Galleria dell'Accademia
 - »Madonna mit zwei Engeln und Johannes dem Täufer« (Botticelli zugeschrieben) 106, Anm. 396
 - »Ungläubiger Tomas« (Giovanni Toscani) 115
 - Galleria degli Uffizi
 - »Anbetung der Könige« (Leonardo) 9, 15, 30, 34, 73, 83, Anm. 311, 97, 106, 120, 122, 124, 137, 142, Anm. 571, 170f., 193, 214, 218, 222f., 232, 264, 282f., 288f., 291
 - »Anbetung der Könige« (Botticelli) 203
 - »Anbetung der Könige« (Filippino Lippi) 222
 - Büste der »Matidia« 130
 - »Fortitudo« (Botticelli) 46, 49, 265
 - »Madonna mit Heiligen« (Filippino Lippi) Anm. 237
 - »Taufe Christi« (Leonardo) 10, 13, 19, 27, 37-53, 56, 59, 61, 63f., 73, 77, 79, 82, 87, 92, Anm. 383, 114, 118f., 125, 137, 142, 154f., 165, 176, 196f., 198-205, 214, 218, 261, 265ff.
 - »Verkündigung« (Leonardo) 176, 204, 209, 216, 280f., 284

- Gabinetto Disegni e Stampe
 - Blatt mit Studien, 447 E (Leonardo) 34
 - Draperiestudie einer Christusfigur, 433 E 120ff., 267f.
 - Jünglingskopf 130 E (Verrocchio zugeschrieben) 61, 63, 106, 142, 204, 265f.
 - Landschaft von 1473 (Leonardo) 29, 50, 53, 204, 266f.
 - Madonna, 444 E Anm. 329, 209f.
 - Nymphe mit Amor (Verrocchio und Leonardo) 13, 61, 63, 141ff., 195, 266, 269–272
 - Silberstiftzeichnung eines Kindes (Lorenzo di Credi) 79
 - Studienblatt 1478 (Leonardo) 169, 175, 204, 220, 278, 281f.
 - Studie zur »Madonna mit der Katze« (Leonardo), 421 E 101, 288
 - Museo Archeologico, bronzener Pferdekopf 183f.
 - Museo Nazionale del Bargello
 - Büste einer Dame mit den Blumen 19, 90, 114, 126–144, 158, 195ff., 214, 252–255, 285
 - Büste des Niccolò d'Uzzano (Donatello) 132
 - Bronzestatuette »Pugilatore« 103f.
 - David (Donatello) 47, 149, 226
 - David (Verrocchio) 19, 47, 49, 84, 114, 119, 149, 159, 182, 184, 225–229, 278
 - Judith (Donatello) 149, 227, 257
 - Marmorrelief einer Madonna (Francesco di Simone Ferrucci) 73, 106, 110f., 276
 - Relief der Auferstehung Christi (Verrocchio) 73, Anm. 312, 166–172, 182, 197, 249, 260ff., 290
 - Terracottarelief einer Madonna (Verrocchio) 68–74, 87, 92, 100, 106, 109, 114, 117, 120, 141f., 144, 146, 159, 163, 170, 234f., 271, 283
 - Tonplastik kämpfender Reiter (Rustici) 113
 - Museo dell'Opera del Duomo, Silberrelief aus dem Altar von San Giovanni mit der Enthauptung des Johannes (Verrocchio) 56, 93, 114, 124f., 141, 146, 164, 170, 175, 182, 191, 199, 204, 250ff., 267, 279
 - Orsanmichele
 - Christus-Thomas-Gruppe (Verrocchio) 15, 18, 25, 49, 53, 68, 72, 114–126, 143, 159, 164, 170, 194f., 197, 229–233, 235
 - hl. Ludwig von Toulouse (Donatello) 71, 116
 - Relief des Georgskampfes (Donatello) 71
 - Palazzo Vecchio, Palazzo della Signoria
 - Putto mit dem Delphin (Verrocchio) 9, 19, 107, 144, 148–160, 184, 196f., 227f., 256–259
 - Bernhardskapelle 29, 60
 - Santa Croce
 - Grabmal des Leonardo Bruni (Bernardo Rossellino) Anm. 54, 69, 276
 - Grabmal des Carlo Marsuppini (Desiderio da Settignano) Anm. 54, 69, 176
 - Museum, »Hl. Täufer« (Domenico Veneziano) 44
 - San Donato a Scopeto 30, 222
 - San Lorenzo
 - Kanzel (Donatello) 23
 - Sakramentstabernakel (Desiderio da Settignano) 48
 - Grabmale von Piero und Giuliano de' Medici (Verrocchio) 13, 25, 136, 141, 159, 175
 - Lavabo 13, 178, 239
 - Grabmal des Cosimo de' Medici (Verrocchio) 22, 25
 - Santa Maria del Fiore, Dom
 - Porta della Mandorla, Relief der »Himmelfahrt Christi« (Nanni di Banco) 161f.
 - Relief der Auferstehung (Luca della Robbia) 167f., 172, 261
 - Relief der Himmelfahrt (Luca della Robbia) 167f.
 - Santa Maria Maddalena de' Pazzi (Kirche von Cestello) 58
 - San Miniato, Kapelle des Kardinal von Portugal 68f., 106, 182, 276
 - Santissima Annunziata
 - »Anbetung der Hirten« (Alesso Baldovinetti) 41, Anm. 153, 45
 - »Hl. Dreifaltigkeit« (Andrea del Castagno) 44
- Frankfurt, Städelsches Kunstinstitut
- »Madonna« (Piermatteo d'Amelia zugeschrieben) Anm. 92, 100, 106, 110f., 276
 - »Medici-Madonna« (Rogier van der Weyden) 71
- Hamburg, Kunsthalle, Kupferstichkabinett
- »Hl. Sebastian« (Leonardo) 154f.
 - »Aristoteles und Phyllis« (Leonardo) 169, Anm. 583, 262
- Hannover, Niedersächsische Landesgalerie, »Hl. Petrus« Anm. 87, 105

- Krakau, Czartoryski Museum, Porträt einer Dame mit Hermelin (Leonardo) 17, 19, 123, 135, 138, 158, 195f., 223ff., 284
- Lissabon, Museu Nacional de Arte Antiga, Terracottarelief eines Feldherrn (Werkstatt della Robbia) 173, 242
- Liverpool, Walker Art Gallery, Predellenbild mit der »Geburt des Täufers oder der Maria« 210f.
- London
- Courtauld Galleries, »Madonna« (Perugino zugeschrieben) 206
 - British Museum, Department of Prints and Drawings
 - Frauenkopf, Recto und Verso (Verrocchio) 62, 74, 76, 141, 209, 214, 268ff.
 - Engel (Lorenzo di Credi) 165f., 247, 274f.
 - Draperiestudie einer knienden Figur 107
 - »Feldherr« (Leonardo) 174–182, 184, 193, 251, 278ff.
 - Studien zu einer »Madonna mit Katze«, Recto und Verso 1860–6–16–98 (Leonardo) 100ff., 287
 - Studien zu einer »Madonna mit Katze« (Leonardo), 1857–1–10–1 101, 221, 287f.
 - Studie zu einer »Madonna mit Katze«, Recto und Verso (Leonardo), 1856–6–21–1 101, 288f.
 - National Gallery
 - »Tobias mit dem Erzengel« (Verrocchio-Werkstatt) 13, Anm. 68, 43, 105f., 265
 - »Madonna mit zwei Engeln« (Verrocchio-Werkstatt) Anm. 68, 43, 106, 267
 - »Felsgrottenmadonna« (Leonardo) 201
 - Victoria and Albert Museum
 - Entwurf für das Grabmal des Dogen Vedramin (Verrocchio) 94, 120, Anm. 436, 171, 182, 196, 275, 289f.
 - Modell für die Kanzel in Santa Croce (Benedetto da Maiano) 249
 - Porträt einer jungen Frau, vielleicht Smeralda Brandini (Botticelli zugeschrieben) 131, 133
 - Putto mit Fisch 158
 - Stuckrelief eines Scipio 173, 240f.
 - Tonmodell zum Forteguerrri-Kenotaph (Verrocchio) 93, 120, 160–162, 182, 246ff., 249, 274,
- Monteluce (bei Perugia), Santa Maria, Tabernakel (Francesco di Simone Ferrucci) 245
- München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek
- »Madonna mit der Nelke« (Leonardo) 53, 74–92, 104, 106, 119, 141, 165, 172, 193, 195, 197, 212–215, 221, 269, 272, 279, 282f.
 - »Madonna« (Filippo Lippi) Anm. 153, 68
- New York
- Frick Collection, Marmorbüste einer jungen Frau (Verrocchio zugeschrieben) 129f., 141ff., 195, 233f.
 - Metropolitan Museum
 - »Madonna mit den Kirschen« 106f.
 - Figur eines laufenden Knaben aus vergoldeter Bronze 146f.
 - Pferdestudie mit Maßangaben (Verrocchio zugeschrieben) Anm. 633
 - Privatsammlung, »San Donato« (Verrocchio zugeschrieben) 65
- Neapel, Sant'Angelo a Nilo, Grabmal des Kardinals Rinaldo Brancacci, »Himmelfahrt Mariens« (Donatello) 71
- Oberlin, Allen Memorial Art Museum, Stuckrelief einer Madonna (»Madonna Tozzi«) 109
- Oxford, Christ Church
- Stuckrelief einer Madonna (»Madonna Signa«) 109, 113
 - Zeichnung eines Frauenkopfes (Verrocchio) 62, 68
- Paris
- École nationale supérieure des Beaux-Arts, Blatt aus dem so genannten Skizzenbuch Verrocchios 95, Anm. 567
 - Musée du Louvre
 - Département des Peintures
 - »Anna Selbdritt« (Leonardo) 73, 101f.,
 - »Felsgrottenmadonna« (Leonardo) 92, 201, 284
 - »Mona Lisa« (Leonardo) 124, 135, 284f.
 - »Sacra Conversazione mit San Giuliano und San Nicola« (Lorenzo di Credi) 58, 67
 - Predellenbild mit »Verkündigung« (Verrocchio-Werkstatt, Lorenzo di Credi?) 210f., 281
 - Département des Sculptures
 - Relief eines Scipio 173, 239f.
 - Tonplastik kämpfender Reiter (Rustici) 113
 - Terracottareliefs zweier Tonengel (Verrocchio und Lorenzo di Credi oder Leonardo zugeschrieben) 93, 163–166, 248f., 274

- Département des Arts Graphiques
- Blatt aus dem so genannten Skizzenbuch Verrocchios 95, 145, 260
- Draperiestudie 108
- Studie zu einer Johannesfigur (Lorenzo di Credi zugeschrieben) 59, 62, 209, 273
- Kinderstudien (Verrocchio) 67, 94, 99ff., 111f., 196, 275ff., 277
- Karton mit Porträt der Isabella d'Este (Leonardo) 175, 285
- Entwurf zu einem Grabmal (Lorenzo di Credi) 180
- Musée Jacquemart-André
 - »Madonna« (Botticelli zugeschrieben) 100, 111, 265
 - Tugenden vom Grabmal der Francesca Tornabuoni (Verrocchio-Werkstatt) 249
- Prato 249
 - Dom, Freskenzyklus aus dem Leben des hl. Stephanus (Filippo Lippi) 202, 276
- Pistoia
 - Dom
 - Fortguerri-Kenotaph (Verrocchio und Werkstatt) 18, 23, 109, 142f., 160, 162-166, 170, 195, 242, 246, 248f., 268, 274, 278
 - Sakramentskapelle, »Sacra Conversazione«, (»Madonna di Piazza«) (Verrocchio und Lorenzo di Credi) 18, 43, 53-86, 207-211, 212, 272f., 282
 - Museo Civico, »Sacra Conversazione« (Lorenzo di Credi) 99, 106
- Rom
 - Istituto Nazionale della Grafica, Gabinetto Nazionale delle Stampe, Draperiestudie einer knienden Figur (Leonardo) 120, 281
 - Sammlung Aglietti-Gallaud, Büste eines Christusknaben aus Terracotta 113
 - Santa Maria sopra Minerva, Grabmal der Francesca Tornabuoni, zerstört (Verrocchio-Werkstatt) 29, 56, 143, 249
 - St. Peter, Grabmal Papst Pauls II. in St. Peter in Rom (Giovanni Dalmata) 261
- San Donnino, Sant'Andrea in Brozzi, Fresko der Taufe Christi (Ghirlandaio) 205
- Siena, Taufbrunnen (Donatello) 151f.
- St. Petersburg, Eremitage
 - »Madonna Benois« (Leonardo) 76, 81ff., 101f., 123, 220ff., 282f.
 - »Madonna« 112
- Turin
 - Biblioteca Reale, Studie zur »Anghiarischlacht« (Leonardo) 104
 - Galleria Sabauda, »Stigmatisation des hl. Franziskus« (Hubert van Eyck zugeschrieben) Anm. 153, 204, 266
- Venedig 57, 184, 206
 - Accademia
 - Studie zur »Anbetung der Könige« (Leonardo) 165, 276
 - Studie zur »Anghiarischlacht« (Leonardo) 104
 - San Marco 232
 - Campo SS. Giovanni e Paolo, Reiterstandbild des Bartolomeo Colleoni (Verrocchio und Alessandro Leopardi) 114, 175, 182-185, 191f., 262ff.
- Washington D. C., National Gallery of Art
 - Büste des Giuliano de' Medici (Verrocchio) 129f., 170, 179, 255ff.
 - »David« (Andrea del Castagno) 44ff.
 - »Madonna mit dem Granatapfel« (Lorenzo di Credi zugeschrieben) 84f., 86, 106, 214f., 272
 - Marmorrelief eines Alexander 173f., 228f.
 - Marmorrelief einer Madonna (Antonio Rossellino) 109f.
 - laufender Putto 107, 144-148, 182, 259f., 283
 - Porträt der Ginevra Benci (Leonardo) 53, 126, 133-137, 158f., 165, 195, 204, 206, 216-220
- Wien, Kunsthistorisches Museum, Kunstkammer, Terracottarelieff eines Feldherrn (Werkstatt della Robbia) 173, 241
- Windsor Castle, Royal Library
 - »Johannes der Täufer« RL 12 572 (Leonardo) 60, Anm. 489, 208, 273f.
 - Entwurf zu einem Reiterdenkmal RL 12 357 (Leonardo) 185, 192, 290f.
 - Entwurf zum Reiterdenkmal Francesco Sforzas RL 12 358 (Leonardo) 185ff., 192, 258f., 291f.
 - Entwürfe zu einem Reiterdenkmal RL 12 360 (Leonardo) 187ff., 192, 292
 - Studien zur »Anbetung der Könige« RL 12 324 (Leonardo) 97
 - Naturstudien nach Kleinkindern RL 12 568 (Leonardo) 97, 282
 - Naturstudien nach Kleinkindern RL 12 569 (Leonardo) 97, 140, 156, 283ff.

- Rüstungs- und Drachenstudien RL 12 370
(Leonardo) 175f., 279f.
- Studien von Frauenbüsten RL 12 513
(Leonardo) 156, 283ff.
- Studien von Frauenhänden RL 12 558
(Leonardo) 137-140, 156, 195, 219, 254, 284f.
- Studienblatt RL 12 276 Recto und Verso
(Leonardo) 76, 98f., 165, 175, 179, 229, 240,
264, 275, 277ff., 279, 282f., 287
Worcester, Worcester Art Museum, Predellenbild
»San Donato mit dem Zöllner« (Verrocchio-
Werkstatt) 210f.