

RHEMA



Andreas Schumacher

Michelangelos teste divine

Idealbildnisse als *exempla* der Zeichenkunst

2007, 392 Seiten, 176 Abbildungen, Harteinband

2007, 392 pages, 176 pictures, hardcover

ISBN 978-3-930454-70-9, Preis EUR 68,-

Aus der Reihe/from the series:

Tholos – Kunsthistorische Studien

herausgegeben von Georg Satzinger

Band 3

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>

THOLOS
KUNSTHISTORISCHE STUDIEN

Herausgegeben von Georg Satzinger

Band 3

Andreas Schumacher

MICHELANGELOS TESTE DIVINE

Idealbildnisse als Exempla der Zeichenkunst

RHEMA

Inhalt

Vorwort	11	
Einleitung	13	
I	Michelangelos <i>teste divine</i> in den Quellen und ihre Provenienz	19
	Vasaris Informationen über die <i>teste divine</i>	19
	Die Michelangelo-Zeichnungen der Medici	24
	Weitere Michelangelo zugeschriebene <i>teste divine</i> : ihre Authentizität und Provenienz	31
	Erste Indizien für die Funktion der <i>teste</i> : Michelangelo als Zeichenlehrer	36
II	<i>Disegni finiti</i>	39
	Geschenkzeichnungen	39
	<i>Disegni finiti</i> im späten Quattrocento	40
	Wertschätzung und Charakteristika hochvollendeter Zeichnungen	42
	Die Wurzeln hochvollendeter Zeichnungen	45
	Zeichentechnik	48
	Die Bezeichnung und Kategorisierung der <i>teste</i> durch Vasari und die Forschung	50
	Die <i>teste divine</i> als Lehrzeichnungen	56
	Die Geschenkzeichnungen für Tommaso de' Cavalieri und Vittoria Colonna	58
	Gezeichnete Kunsttheorie	67
	Selbstreflexive Zeichenkunst: Geschenkzeichnungen und <i>teste divine</i> im Vergleich	71
III	Original oder Kopie: Strichbildanalysen der <i>teste divine</i>	73
	Die Strichbildmerkmale authentischer hochvollendeter Michelangelo- Zeichnungen	73
	Die Strichbildmerkmale von Faksimilekopien	77
	Das Strichbild der <i>teste divine</i>	78
	Die Faksimilekopien: <i>Tre teste</i> (Uffizien 599 E); <i>Furia</i> (Uffizien 601 E); <i>Cleopatra</i> (Casa Buonarroti 2 F); <i>Marchesa</i> (British Museum 1895-9-15-493)	78
	Das Original: <i>Zenobia</i> (Uffizien 598 E)	82
IV	Zeichenunterricht in Florenz: von Alberti bis Allori	85
	Die ABC-Methode	85
	ABC-Studien im frühen Cinquecento	88
	Musterzeichnungen	92
	Musterzeichnungen in den großen Florentiner Malerwerkstätten des Quattrocento	94
	Theorie und Praxis des Zeichenunterrichts: die Bedeutung der Nachzeichnung	100
	Muster- und Nachzeichnungen von Köpfen	109

V	Antonio Mini als Michelangelos Zeichenschüler	113
	Minis Lehrjahre in Florenz	113
	Michelangelos Geschenk an Mini und Minis Jahre in Frankreich	116
	Die Michelangelo-Zeichnungen in Minis Besitz	120
	Minis zeichnerisches Werk	123
	Minis Anfängerzeichnungen	126
	Fälschlich Minis Unterrichtung zugeordnete Zeichnungen	131
	Minis Federzeichnungen	134
	Minis Kreidezeichnungen	137
VI	Minis Zeichnungen von <i>teste</i> und <i>donne divine</i>	143
	Ashmolean Museum, Parker 323	143
	British Museum 1859-6-25-561	144
	Uffizien 599 E: <i>Tre teste</i>	146
	British Museum 1895-9-15-493: <i>Marchesa</i>	147
	Louvre 684	149
	Uffizien 598 Ev: <i>Zenobia-Verso</i>	151
	British Museum 1859-6-25-547	153
	Windsor 12766v	155
	Uffizien 603 E; Louvre 12299	157
	Uffizien 601 E: <i>Furia</i>	158
	Die <i>Cleopatra</i> und der <i>Conte</i> : Fragliche Mini-Zuschreibungen	160
	Casa Buonarroti 2 F: <i>Cleopatra</i>	160
	British Museum 1895-9-15-492: <i>Conte</i>	162
	Sonstige Bildniszeichnungen	164
	Casa Buonarroti 3 F	164
	Ashmolean Museum, Parker 322	164
	Ashmolean Museum, Parker 316	165
	Casa Buonarroti 32 A	166
VII	Tommaso de' Cavalieri als Michelangelos Zeichenschüler	167
	Casa Buonarroti 2 F: <i>Cleopatra</i>	175
	Windsor 12764; Ashmolean Museum, Parker 315	178
VIII	Motiv und Funktion: die <i>teste divine</i> als vorbildliche <i>concetti</i>	183
	Michelangelos Ablehnung des <i>ritratto</i>	183
	Vasaris <i>giudizio universale</i> und Michelangelos <i>alta fantasia</i>	185
	Das phantastische Idealbildnis im Dienst der Zeichenlehre	186
	Michelangelo als Zeichenschüler	188
	Michelangelos Verständnis von Kunstlehre	189
	Exkurs: Die Faksimilekopie und ihre Wertschätzung	191

IX	Die <i>teste</i> -Motive und das Idealbildnis im Quattro- und Cinquecento	197
	Definition der <i>teste</i> -Motive	197
	Die weiblichen <i>teste divine</i>	198
	<i>Furia</i>	202
	<i>Conte</i>	205
	Vorläufer der <i>teste</i> -Motive	207
	Bildnisse auf Münzen, Medaillen und Gemmen	207
	Kriegerbildnisse und <i>teste all'antica</i> im Quattrocento	209
	Die <i>maniera</i> der <i>teste divine</i>	212
	Theorie der Idealbildniskunst	219
	Das Idealbildnis in Italien: 1470–1530	222
	Zur zeitgenössischen Bezeichnung von Idealbildnissen	227
	Porträt und Idealbildnis in Florenz	229
	Michelangelos Heldinnen	233
	<i>Teste divine</i> von Verrocchio und Leonardo	235
	Das Ideal des Häßlichen: der <i>Furia</i> -Kopf und Leonardo	237
	Motivische Parallelen in Michelangelos Gesamtwerk	240
	Exkurs: Zur Bewertung von Michelangelo-Zeichnungen	243
	Das kennerschaftliche Urteil am Beispiel der <i>teste divine</i>	245
	Degenharts Graphologie der Handzeichnung	251
	Perrigs Strichbildanalyse: Darstellung und Kritik der Methode	253
	Die Sicherung authentischer Michelangelo-Zeichnungen: Perrigs Verfahren und dessen Schwachstellen	267
	Kritische Anmerkungen zu Perrigs Definition von Michelangelos Zeichenkunst	274
	Resümee	279
	Literaturverzeichnis	287
	Konkordanz	306
	Register	308
	Personenregister	308
	Ortsregister	310
	Sachregister	311

Vorwort

Die vorliegende Arbeit ist die geringfügig überarbeitete Fassung meiner Dissertation, die im Sommer 2005 von der Philosophischen Fakultät der Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn angenommen wurde.

Georg Satzinger begeisterte mich durch seine Lehrveranstaltungen für die Kunst Michelangelos. Er weckte auch mein Interesse am Studium italienischer Zeichnungen der Renaissance und regte meine erste kritische Betrachtung der *teste divine* an. Ich bin ihm sehr dankbar, daß er meine Studien über die Jahre immer mit höchster Aufmerksamkeit und herzlicher Anteilnahme, mit fachlichem und persönlichem Rat begleitet und gefördert hat. Die zahlreichen Gespräche, in denen er mir wertvolle Anregungen gab und mich stets ermunterte, waren für das Zustandekommen der vorliegenden Ergebnisse von besonderer Bedeutung. Ich danke ihm zudem für die Aufnahme meiner Arbeit in die »Tholos«-Reihe.

Daß Text und Bild in dieser schönen Form erscheinen, dazu haben durch großzügige Unterstützung die Deutsche Forschungsgemeinschaft und die Geschwister Boehringer Ingelheim Stiftung für Geisteswissenschaften und mit Sorgfalt der Verleger Timothy Doherty und seine Mitarbeiter beigetragen.

Roland Kanz danke ich für die spontane Bereitschaft zur Übernahme des Zweitgutachtens und für sein engagiertes Interesse an den Fragestellungen meiner Arbeit.

Ein Promotionsstipendium im Bonner Graduiertenkolleg »Die Renaissance in Italien und ihre europäische Rezeption« ermöglichte intensive Recherchen und wichtige Forschungsreisen. Gewinnbringend lenkten die Tagungen und Exkursionen des Kollegs den Blick immer wieder auch auf andere Facetten der Kunst, Geschichte, Literatur und Musik der Renaissance. Ich danke den das Kolleg leitenden Professoren und den Mitstipendiaten für anregende Diskussionen.

Begegnungen mit Michael Hirst und Alexander Perrig machten den Disput über Michelangelos Zeichenkunst für mich lebendig – beiden, vor allem jedoch Alexander Perrig, sei für offene Gespräche und Ermutigung gedankt. Wichtige Hinweise bzw. Übersetzungshilfen verdanke ich Mahros Allamezade, Marc Laureys, Jens Niebaum und Lothar Sickel.

Folgenden Institutionen, ihren Leitern und Mitarbeitern gilt mein Dank für die mir gewährten guten Arbeitsmöglichkeiten: dem Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, der Casa Buonarroti und dem Kunsthistorischen Institut in Florenz, dem Department of Prints and Drawings des British Museum in London, der Royal Library in Windsor Castle, dem Ashmolean Museum in Oxford, der Staatlichen Graphischen Sammlung und dem Zentralinstitut für Kunstgeschichte in München, dem Kunsthistorischen Institut in Bonn und der Bibliotheca Hertziana in Rom.

Unter den Freunden und Familienangehörigen, die mir bei meinen Studien in Bonn und München mit Rat und Zuspruch zur Seite standen, möchte ich hier besonders Jutta Allekotte, Ingo Borges, Marianne von Manstein, Peter Tillmann, Tina Rudersdorf, Annette und Axel Stähler, Angela Schüller, Ursula Schumacher-Hey und Annabel Zettel danken.

Mit liebevoller Unterstützung, mit viel Geduld und tatkräftiger Hilfe war mir meine Frau, Alexandra Schumacher, Tag für Tag der größte Beistand – ihr bin ich dafür herzlich dankbar.

Größter Dank gebührt schließlich meinen Elten, die mich schon früh mit den Kunstschatzen Europas vertraut machten und mein Studium großzügig förderten. Dieses Buch, dessen Entstehung sie mit stetem Interesse und geduldigem Engagement begleiteten, ist ihnen gewidmet.

München, im Oktober 2006

Einleitung

La forza d'un bel viso a che mi sprona?
C'altro non è c'al mondo mi diletta:
ascender vivo fra gli spirti eletti
per grazia tal, c'ogni altra par men buona.
Se ben col fattor l'opra suo consuona,
che colpa vuol giustizia ch'io n'aspetti,
s'i amo, anz' ardo, e per divin concetti
onoro e stimo ogni gentil persona?¹

Michelangelo Buonarroti

Michelangelo fertigte eine bemerkenswerte Anzahl hochvollendeter Zeichnungen (*disegni finiti*), unter denen besonders die sogenannten Geschenkzeichnungen (*presentation drawings*) herausragen. Eindrucksvoll dokumentieren diese Arbeiten die hohe Wertschätzung, die er der Zeichnungskunst entgegenbrachte, noch bevor Vasari den *disegno* zum geistigen Vater der Künste erhob. Michelangelo führte seine Freundschaftsgaben, anspruchsvolle Kompositionen mythologischen und biblischen Inhalts (Abb. 13, 14, 19–26), so vollkommen aus, daß sie schon von den Zeitgenossen als autonome Meisterwerke verehrt wurden. Indem er mit dem Kreidestift Bravourstücke schuf, nobilitierte er das Medium Zeichnung. Er löste es souverän aus seiner angestammten funktionalen Bindung an das Studium und die Werkvorbereitung. Deutlicher als je ein Werk zuvor rückten Michelangelos *disegni finiti* den Eigenwert von Zeichnungen ins allgemeine Bewußtsein, obwohl sie eigentlich Exempel seines nicht-öffentlichen Kunstschaffens sind. Die Forschung schenkte den *presentation drawings* auch außerhalb der großen Werkverzeichnisse und Katalogarbeiten wiederholt ihre Aufmerksamkeit. Zahlreiche Studien befassen sich mit der Deutung der Motive und Funktionen dieser Tommaso de' Cavalieri und Vittoria Colonna gewidmeten Werke.²

Eine andere Gruppe hochvollendeter Michelangelo-Zeichnungen,³ die von der *presentation drawings* zu trennen ist, wurde bislang vergleichsweise wenig beachtet. Es handelt sich dabei um eine Reihe zumeist phantastisch geschmückter Kopfstudien (Abb. 1–11, 16–18), die Vasari in der Michelangelo-Vita als »teste divine«⁴ rühmt und deren innovatives Formenvokabular stark auf die folgende Künstlergeneration wirkte; eine Vielzahl an Kopien und Nachahmungen spiegelt die ihnen entgegengebrachte Bewunderung. Das kennerschaftliche Urteil über die *teste divine* hingegen war verschiedentlich sogar von Geringschätzung geprägt. Forscher wie Bernard Berenson (1865–1959) und Charles de Tolnay (1899–1981) konnten sich grundsätzlich nur schwer mit den *disegni finiti* anfreunden.⁵ Die hohe Präzision, die der Faszination dieser Werke zugrundeliegt,

¹ SASLOW/POETRY 1991, Nr. 279 (FREY 1897, Nr. 141). ENGELHARD 1992, Nr. 279, übersetzt: »Ein schönes Antlitz, wozu spornt's mich an? / Kein größeres Glück kann hier sich je mir zeigen: / Zu edlen Geistern lebend aufzusteigen / Durch eine Gnade, der nichts gleichen kann. / Sind Werk und Meister nur ein Klang, muß dann / Nicht die Gerechtigkeit selbst für mich zeugen, / Wenn ich entflammt bin? muß ich mich nicht neigen / Vor schönen Menschen, weil sie Gott ersann?«.

² PANOFSKY 1939; PERRIG 1967; HAUSHERR 1971; TESTA 1979; FROMMEL 1979; ROSAND 1989; WINNER 1992a; CAMPI 1994; GANZER 1996; NAGEL 2000; ROSAND 2002, RUVOLDT 2003.

³ Der Terminus »Michelangelo-Zeichnung« beschreibt hier und im Folgenden neben den Zeichnungen Michelangelos, die als Original gesichert werden können, vor allem diejenigen, die sich nur in Kopie erhalten haben und solche, die immer wieder Michelangelo zugeschrieben wurden.

⁴ VASARI/BAROCCHI 1962, I, S. 118 u. 121f.

⁵ BERENSON 1938, I, S. 225f.; TOLNAY 1943–60, III, S. III.

I

Michelangelos *teste divine* in den Quellen und ihre Provenienz

Vasaris Informationen über die *teste divine*

Giorgio Vasari berichtete bereits in der ersten, 1550 veröffentlichten Edition seiner *Vite* von herausragenden Zeichnungen Michelangelos, die sich im Besitz des Gherardo Perini und Tommaso de' Cavalieri befanden:

»Sonsi veduti di suo in più tempi bellissimi disegni, come già a Gherardo Perini amico suo et al presente a Messer Tommaso de' Cavalieri romano, che ne ha degli stupendi fra i quali è un Ratto di Ganimede, un Tizio et una Baccanaria, che col fiato non si farebbe più d'unione.«¹

Die Angaben, die der Biograph zu den »bellissimi disegni« machen konnte, fielen zu diesem Zeitpunkt noch recht mager aus. Offenbar war er nur über die Blätter, die Cavalieri sein eigen nannte, etwas genauer informiert. So betont er, daß der junge Römer wunderbare Exemplare besaß (»che ne ha degli stupendi«), und benennt drei der insgesamt sechs Zeichnungen mythologischen Inhalts, die dieser von Michelangelo erhalten hatte.² Warum Vasari den Gegenstand der übrigen drei Darstellungen nicht erwähnt, spielt hier keine Rolle. Von entscheidender Bedeutung ist die Tatsache, daß ihm die Zeichnungen mit *teste divine*, die Perini und Cavalieri erhalten hatten, während seiner Arbeit an der ersten Edition der Michelangelo-Vita entweder noch gar nicht bekannt oder aber keiner gesonderten Erwähnung wert waren.

Vasaris Bericht enthielt somit wenig Neuigkeiten für die Zeitgenossen, denn Perini und Cavalieri waren längst dafür bekannt, in der besonderen Gunst des *divino* zu stehen. In einem haßerfüllten Brief, den er im November 1545 an Michelangelo richtete, brachte Pietro Aretino seine Empörung darüber, daß sich der Künstler seiner wiederholten Bitte um Zeichnungen nicht verpflichtet fühlte, folgendermaßen zum Ausdruck:

»Or così ve lo perdoni Iddio, come non ragiono ciò per isdegno ch'io ebbi circa le cose desiderate; perché il sodisfare al quanto obligaste mandarmi doveva essere procurato da voi con ogni sollecitudine, da che in cotale atto acquetavate la invidia, che vuole che non vi possin disporre se non Gherardi e Tomai.«³

Aretino, der nie ein Zeugnis von Michelangelos Zeichenkunst erhalten sollte, zielte mit seiner bissigen Erwähnung der »Gherardi e Tomai« auf die sexuellen Neigungen Michelangelos. Nur die Liebschaften des Meisters, so Aretinos Unterstellung, konnten dem Kreis der wenigen

¹ VASARI/BAROCCHI 1962, I, S. 121f. (»Vielfach sind von ihm sehr schöne Zeichnungen zu sehen gewesen, wie schon bei seinem Freund Gherardo Perini und nun bei dem römischen Herrn Tommaso de' Cavalieri, der davon einige herausragende besitzt, unter denen sich ein Raub des Ganymed, ein Tityos und ein Bacchanal befinden, die man selbst mit dem Atem nicht besser hätte vollenden können«). Zu den *teste divine* in den Schriftquellen vgl. zuletzt HIRST 1988, S. 107ff., und GILBERT 1992, S. 213ff.

² PERRIG 1991, S. 42f., stellt überzeugende Hinweise zusammen, die dafür sprechen, daß Cavalieri neben dem *Ganymed*, *Tityos*, *Phaeton* und *Kinderbacchanal* auch Besitzer der *Bogenschützen-* und *Traum-*Zeichnung war.

³ CARTEGGIO, IV, S. 216; siehe dazu VASARI/BAROCCHI 1962, IV, S. 1891. Der betreffende Brief war in der Hauptsache einer scharfen Verurteilung des *Giudizio* gewidmet. Die zitierten Worte sind Aretinos Reaktion auf die Kränkung, daß Michelangelo sein mehrmaliges Ersuchen um ein Zeichnungsgeschenk (siehe Aretinos Briefe vom April 1544 und 1545: CARTEGGIO, IV, S. 181f. u. 208f.) standhaft mißachtete.

II

Disegni finiti

Geschenkzeichnungen

Mit Ausnahme der *Tre teste* auf Uffizien 599 E (Abb. 3) sind die *teste divine* den hochvollendeten Michelangelo-Zeichnungen zuzurechnen. Unter den gesicherten Kreidezeichnungen, die uns im Original oder in Kopie erhalten sind, stellen sie vermutlich die frühesten Beispiele der hochvollendeten Zeichnung in Michelangelos Werk dar. Obwohl einige Federzeichnungen aus seiner Jugendzeit einen nicht minder fortgeschrittenen Grad der Vollendung aufweisen (Abb. 29, 30),¹ gereichte ihnen diese Qualität nie zum viel bestaunten Markenzeichen. Die sorgsam ausgeführten, späteren Kreidezeichnungen hingegen fanden als *disegni finiti* die Bewunderung der Zeitgenossen und als *presentation drawings* die besondere Aufmerksamkeit der Forschung.

Der Begriff *presentation drawing*, der am besten mit *Geschenkzeichnung* zu übersetzen ist, wurde von Johannes Wilde geprägt.² Bei der Besprechung der in Windsor befindlichen *Herkulestaten* (Abb. 38; Windsor 12770) und *Bogenschiützen* (Abb. 23; Windsor 12778) führte Wilde 1949 erstmals die Kategorie des »presentation sheet« ein und ordnete ihr anschließend die Cavaliere gewidmeten Blätter zu.³ Den hochvollendeten Zeichnungen, die Michelangelo an Freunde verschenkte, widmete Wilde auch in der Folgezeit besondere Aufmerksamkeit.⁴ Ihm war daran gelegen, sie als eine herausragende Gruppe von Arbeiten zu erfassen, die durch inhaltliche und funktionale, vor allem aber durch zeichentechnische Parallelen eng zusammengeschlossen sind. Ihre Bezeichnung als *presentation drawings* etablierte sich in der Forschung und hat dort bis heute Gültigkeit.⁵

Es sind aber berechtigte Einwände gegen den Begriff *presentation drawing* vorgetragen worden.⁶ Er läßt sich nämlich viel zu leicht ebensogut auf hochvollendete Zeichnungen anwenden, die eigentlich der Kategorie des *modello* zugehören.⁷ Es handelt sich dabei um werkvorbereitende Zeichnungen: einerseits aufwendige Präsentationszeichnungen, die dem Auftraggeber das von ihm gewünschte Architektur-, Malerei- oder Skulpturprojekt vor Augen führen sollten,⁸ andererseits

¹ Zum Beispiel der Londoner *Philosoph* [British Museum 1895-9-15-498; Wilde 11] oder die heute wahrscheinlich in amerikanischem Privatbesitz befindliche *Trauernde*, die der Händler Jean-Luc Baroni im Juli 2001 bei Sotheby's in London für 8,4 Millionen Dollar ersteigerte.

² Vgl. HIRST 1988, S. 106, und DOFA, Bd. 25, S. 557.

³ WILDE in: BEST. KAT. WINDSOR 1949, S. 248ff. (Kat. Nr. 423f. u. 428-431).

⁴ Siehe zum Beispiel WILDE 1953, Nr. 54 (S. 91), 55 (S. 92), 59 (S. 96), sowie WILDE 1978, S. 150ff.

⁵ Siehe das *Presentation Drawing* überschriebene Kapitel in AUSST. KAT. LONDON 1975, S. 92ff., und zuletzt JOANNIDES in: BEST. KAT. PARIS 2003, S. 31: »les dessins de présentation«.

⁶ Siehe zuletzt ROSAND 2002, S. 373; er umgeht den Begriff in seinem »Drawing for an Other« (S. 185ff.) betitelten Kapitel über Michelangelos Geschenkzeichnungen konsequent und umschreibt ihn folgendermaßen: »drawings Michelangelo made as gifts for presentation« (S. 285).

⁷ WALLACE 1983, S. 1, bemängelt: »Presentation drawing is now loosely applied to many sheets that exhibit a high degree of finish, serving most often to describe a style of draftmanship rather than to indicate function.« Auf die starke Überlappung der Kategorien *modello* und *presentation drawing* weist JOANNIDES in: AUSST. KAT. WASHINGTON 1996, S. 54, hin. Zur Definition von *modello* siehe: MEDER 1923, S. 382, Anm. I u. MEDER 1978, I, S. 236ff.; WALLACE 1983, S. 2f.; BAMBACH 1990, 497f. Bambach bemerkt, daß *modello* bei Michelangelo ebenso wie bei Vasari und Baldinucci dreidimensionale Modelle für Skulptur oder Architektur bezeichnet. Bei Zeichnungen habe Michelangelo nur von »schizzi« oder »disegni« gesprochen.

⁸ Vgl. LAMBERT 1981, S. 55, u. WALLACE 1983, S. 2f.

III

Original oder Kopie: Strichbildanalysen der *teste divine*

Die Strichbildmerkmale authentischer hochvollendeter Michelangelo-Zeichnungen

Nach den Erkenntnissen von Perrig lassen sich für Michelangelo sechzehn figürliche Kompositionen sichern, die er in hochvollendeten Zeichnungen ausarbeitete;¹ nur wenige davon haben sich im Original erhalten. Sie zählen zu einer Gruppe von insgesamt neunzehn Arbeiten, deren Zugehörigkeit zum zeichnerischen Werk Michelangelos jeweils nur deshalb rekonstruierbar ist, weil wir durch das Zeugnis zeitgenössischer Schrift- und Bildquellen wissen, daß das betreffende Motiv von Michelangelo erfunden und gezeichnet wurde.² So stellt sich bei jedem dieser Blätter die Frage, ob es uns neben dem authentischen Motiv auch noch dessen authentische Umsetzung überliefert, das heißt, zeigt es uns Michelangelos Original oder doch nur eine Faksimilekopie?³

Perrig kommt zu dem Ergebnis, daß uns allein vier der genannten sechzehn hochvollendeten Kompositionen im Original erhalten sind.⁴ Es handelt sich dabei um folgende Arbeiten: den *Tityos* und den *Phaeton* in Windsor (Abb. 13, 14), den *Ganymed* in Cambridge (Mass., USA) (Abb. 20) und den *Traum* in London (Abb. 21). Dieser Befund verdient insofern Beachtung, als die von Perrig angewandte Strichbildanalyse – wie im Folgenden erörtert – zuverlässig offenlegen kann, ob eine Darstellung von ihrem Erfinder oder von einem Kopisten gezeichnet wurde. Schon allein die Kenntnis allgemeiner Strichbildeigenschaften und ihrer Ursachen ermöglicht die Unterscheidung zwischen Original und Faksimilekopie.⁵ Bei den hier zur Diskussion stehenden Blättern mit authentischem Motiv ist der Nachweis, daß sie Originale sind, nämlich bereits dann erbracht, wenn die für einen Kopisten typischen Strichbildeigenschaften⁶ nicht festgestellt werden können.⁷ Die diffizile Bestimmung individueller Strichbildeigenschaften, das heißt die schwer erreichbare Kenntnis von Michelangelos Zeichenstil, spielt somit keine Rolle.

¹ PERRIG 1991, S. 42; inklusive der *modelli* für Grabmonumente zählt PERRIG 1991, S. 57, insgesamt zwanzig hochvollendete Zeichnungen.

² Siehe PERRIG 1991, S. 41ff.; eine ausführliche Erläuterung der von Perrig vorgenommenen Gruppierungen der Michelangelo-Blätter folgt im Exkurs-Kapitel.

³ Mit der Bezeichnung Faksimilekopie werden hier, wie bereits erwähnt, solche Kopien gekennzeichnet, die nicht nur das Motiv, sondern auch das Strichbild einer Zeichnung zu wiederholen streben.

⁴ PERRIG 1991, S. 41–49.

⁵ Siehe PERRIG 1991, S. 30ff. Die Fehleinschätzungen der Forschung bei der Unterscheidung von Kopie und Original kommentiert PERRIG 1991, S. 31, folgendermaßen: »That scholars have made such scant use of the methodological possibilities of the twentieth century is even more amazing because it is easier to determine whether a drawing is an original than to solve the problems of authorship. Contrary to a widely held opinion, such methods presuppose no acquaintanceship with an individual style. The only prerequisite is knowing the difference between what happens during free drawing and during copying.«

⁶ PERRIG 1991, S. 31ff., hat die Strichbildeigenschaften von Kopisten präzise aufgeschlüsselt.

⁷ Diese Art der indirekten Sicherung der hochvollendeten Zeichnungen ist notwendig, weil keine einzige unter ihnen direkt gesichert werden kann und damit die stilistische Identität mit direkt Gesichertem als Kriterium einer indirekten Sicherung nicht zur Verfügung steht; siehe dazu das Exkurs-Kapitel.

IV

Zeichenunterricht in Florenz: von Alberti bis Allori

Die ABC-Methode

»Wer sich also auf die Malkunst einlassen will, möge das Verfahren anwenden nach dem, – gemäss meiner Beobachtung – die Schreiblehrer vorzugehen pflegen. Diese nämlich vermitteln in ihrem Unterricht zunächst alle Buchstabenzeichen getrennt; erst danach leiten sie dazu an, Silben und in der Folge ganze Aussagen zusammenzufügen. Diese Methode sollen auch unsere ›Schüler‹, eben beim Malen, befolgen. Zuerst sollen sie in getrennten Schritten, den Umfang der Flächen – gleichsam als die ›Elemente‹ oder ›Buchstaben‹ der Malkunst –, danach auch die Verknüpfungen der Flächen und in der Folge die Formen aller Körperteile erlernen, und sie sollen sämtliche Unterschiede, die an Körperteilen auftreten können, ihrem Gedächtnis einprägen. Die genannten Unterschiede sind nämlich weder geringfügig noch übersehbar. So gibt es Leute mit höckeriger Nase; andere haben platte, gekrümmte oder breite Nasen. Was den Mund betrifft, so verläuft er bei den einen in weichem Fluss; andere zeichnet Schmalheit der Lippen aus, und so verfügen denn alle Körperteile je über irgendeine Besonderheit, die – ist sie mehr oder weniger vorhanden – den ganzen Körperteil in vielfältig wechselnder Form erscheinen lässt.«¹

Diese Anleitung zu einer neuen Methode der Zeichenübung formulierte Leon Battista Alberti für seinen Traktat »De Pictura« (1435/36). Die von ihm gewählten Beispiele zur Begründung des empfohlenen Verfahrens erwecken den Anschein, er habe damit vor allem eine Verbesserung bei der Darstellung physiognomischer Individualität bezwecken wollen.² Tatsächlich aber plädiert Alberti mit den zitierten Worten in anschaulicher Form für eine grundsätzliche, mathematisch-quantitative Systematisierung des Zeichenunterrichts.³ Dabei geht er von der »Definition der Malerei als einer auf geometrischen Elementen beruhenden Kunst«⁴ aus, die er in seiner Abhandlung über die »Elementa picturae« (1435/36)⁵ darlegt. Alberti entspricht auf diese Weise der von ihm selbst initiierten und durch Leonardo vorangetriebenen »*Verwissenschaftlichung* der Kunst«⁶. Außerdem deutet er auf eine am modernen, zeitgenössischen Schreibunterricht orientierte Zeichen-Didaktik

¹ ALBERTI/BÄTSCHMANN 2000, S. 297–299. PERRIG 1994, S. 431, legt diese Worte Albertis zutreffend aus, indem er Albertis Formulierung »beim Malen« mit *Zeichnen* übersetzt, die »Elemente der Malerei« als *gerade und gekrümmte Linien* und »die Zusammenschlüsse von Oberflächen« als *Wüfel, Pyramiden, Kegel usw.* deutet.

² PERRIG in: AUSST. KAT. 1997, S. 17, verkürzt Albertis Ausführungen deshalb folgendermaßen: »Dem Theoretiker Alberti schwebte lediglich eine realistischere Darstellung der Individuen vor.« Er sieht somit begründet, warum Albertis methodischer Vorschlag in der Praxis nicht berücksichtigt wurde, und schreibt ebenda: »Seine [Albertis] Adressaten waren anderer Meinung. Da ihnen die schiere Erfahrung bewies, daß physiognomischer Realismus nicht davon abhängt, wie Zeichnen erlernt wird, konnten sie Albertis ABC-Methode mit gutem Grund ignorieren.« Siehe dazu auch PERRIG 1994, S. 434, mit einer etwas differenzierteren Bewertung.

³ Vgl. KEMP 1979, S. 124. Das 1979 publizierte »Handbuch« zum »Zeichnen und Zeichenunterricht der Laien« von Wolfgang Kemp ist nach wie vor die einzige, ausführliche Untersuchung zur Theorie des Zeichenunterrichts.

⁴ KEMP 1979, S. 123.

⁵ Siehe ALBERTI/BÄTSCHMANN 2000, S. 336–359. Zur Datierung dieser Abhandlung, die Alberti zuerst in italienischer Sprache schrieb, vgl. ebenda, S. 30f. u. S. 356: »Die italienische Fassung ist wahrscheinlich in der gleichen Zeit entstanden wie die Schrift über die Malkunst, d. h. um 1435–36.«

⁶ KEMP 1979, S. 124.

V

Antonio Mini als Michelangelos Zeichenschüler

Minis Lehrjahre in Florenz

Die Michelangelo-Forschung identifizierte Antonio Mini bislang aufgrund einiger Zuschreibungen entweder als ganz miserablen oder aber als mittelmäßigen Zeichner.¹ Dabei machte sie niemals den Versuch, die schriftlichen Zeugnisse von Minis Vita danach zu befragen, ob, und wenn ja, wie er das Zeichnen erlernte, sowie wann, warum und in welcher Qualität er zeichnete. Im Folgenden sind deshalb zunächst alle die Quelleninformationen zu sammeln und auszuwerten, die uns über Minis Leben bei Michelangelo in Florenz sowie über seinen späteren Werdegang in Frankreich informieren und somit Rückschlüsse auf seine künstlerisch-handwerkliche Ausbildung und Tätigkeit zulassen. Erst in einem zweiten Schritt folgt dann die Erörterung der Mini zugeschriebenen Zeichnungen.

Im Herbst 1523, wahrscheinlich spätestens vor dem 25. November, trat der 1506 geborene Antonio Mini,² Sohn des Bernardo und der Alessandra Mini,³ in den Dienst und die Obhut Michelangelos.⁴ Antonio Mini war der Neffe des mit Michelangelo befreundeten Kaufmanns Giovan Battista Mini,⁵ der mehreren Briefen zufolge für Antonio Sorge trug⁶ und demnach auch dessen Unterbringung bei Michelangelo vermittelt haben könnte.⁷ Die schriftlichen Zeugnisse

¹ THODE 1908–13, III, S. 155, bezeichnete Mini als einen »Stümper«. BERENSON 1925, S. 270ff., traute Mini zugunsten seines fiktiven »Andrea di Michelangelo« fast gar nichts zu, und Dussler 1959, S. 32, fällte das vernichtende Urteil, Mini habe »es nie über den Dilettanten hinausgebracht«. Dahingegen vertraten POPP 1925, S. 9ff., PANOFKY 1927b, S. 228ff., und schließlich PERRIG 1982, S. 14ff., die Ansicht, daß Mini eine große Zahl zweifelhafter Michelangelo-Zeichnungen zuzuschreiben sind.

² Die den Quellen zu entnehmenden Informationen über Antonio Mini sind zum größten Teil bei VASARI/BAROCCHI 1962, III, S. 1105ff., zusammengestellt. Für Minis Geburtsdatum siehe PINI/MILANESI 1869–76, Text zu Tafel 117. Ausführliche Anmerkungen zu Minis Vita finden sich außerdem bei DOREZ 1916, S. 448ff., u. POPP 1925, S. 7ff., sowie zuletzt bei Wallace 1983, S. 43ff., u. WALLACE 1994, S. 87 u. S. 222, Anm. 63.

³ Über Antonio Minis Vater ist nichts weiter bekannt; zu seiner Mutter siehe den Hinweis von DOREZ 1916, S. 450, Anm. I, auf einen *Ricordo* vom Juli 1528, der folgendermaßen lautet: »Ducati quatro in una grammura per la moglie die Buonarroto per mutarli e' panni, che era ammorbata, comperata da mon' Alessandra che fu m[o]glie di Bernardo Mini.« MILANESI/LETTERE 1875, S. 599, Anm. 5, kommentiert »mon' Alessandra« folgendermaßen: »Da Panzano, madre di Antonio Mini che stava con Michelangelo«.

⁴ Laut POPP 1928, S. 67, Anm. 4, stammt der erste, in der Casa Buonarroti erhaltene *Ricordo* (MS. XIII, fol. 105), den Mini für Michelangelo niederschrieb, vom November 1522. Es ist jedoch zu vermuten, daß dieses Schriftstück nach der florentinischen Jahreszählung datiert wurde, so daß die dort notierte 1522 als 1523 gelesen werden muß. Neben Popp datierten auch DUSSLER 1959, S. 94 (Kat. 149), und WILDE 1953, S. 63 (Kat. 31), Minis Einstellung in den Herbst 1522. Letzterer vermutete, daß Mini dem *garzone* Carlo nachfolgte, von dem in einem Brief des Leonardo Sellaio an Michelangelo vom 2. August 1522 (CARTEGGIO, II, S. 354) das letzte Mal die Rede ist. Ansonsten wurde der Beginn von Minis Aufenthalt bei Michelangelo aber immer für den Herbst 1523 angenommen; siehe zum Beispiel THODE 1908–13, I, S. 386, u. DOREZ 1916, S. 449. Diese spätere Datierung, hat sich über TOLNAY 1943–60, I, S. 245, bis hin zu PERRIG in: AUSST. KAT. SAARBRÜCKEN 1997, S. 27, Anm. 58, gegen das von Popp vorgeschlagene Jahr durchgesetzt und wird vor allem durch den Brief des Piero Gondi an Michelangelo vom 12. Dezember 1523 (CARTEGGIO, III, S. 3) gestützt; siehe zu diesem Schreiben auch weiter unten in diesem Kapitel (Abschnitt »Minis Anfängerzeichnungen«).

⁵ In einem Brief vom 29. September 1531 benennt Giovan Battista Mini den Antonio Mini als »mio nipote«; siehe VASARI/BAROCCHI 1962, III, S. 1106.

⁶ Siehe CARTEGGIO, III, S. 296, 364 u. 401.

⁷ WALLACE 1994, S. 222, Anm. 63, schreibt: »Michelangelo knew Antonio Mini's uncle Giovan Battista Mini, with whom he made the arrangements to hire his nephew. In 1529, Giovan Battista was living in the S. Giovanni Quarter of Florence but a branch of the Mini family lived in Michelangelo's boyhood parish of San Romeo.«

VI

Minis Zeichnungen von *teste* und *donne divine*

Jede bislang publizierte Zusammenstellung von Mini-Zeichnungen wird von einer großen Zahl Kopf- und Halbfigurenstudien dominiert, die ein durch motivische Parallelen eng zusammengeschlossenes Konvolut bilden. Schon Berenson erkannte diese Zeichnungsgruppe, die vor allem weibliche Idealbildnisse vereint, als das Werk eines Zeichners, der mit einer besonderen Vorliebe für jene Motive ausgestattet war und dem direkten Umkreis Michelangelos angehörte; er schreibt sie seinem »Andrea« zu.¹ Popp bestimmt die spezifischen Charakteristika der Bildnisse und zeigt den begrenzten Fundus der anatomischen, physiognomischen und kostümlichen Versatzstücke auf, derer sich der Zeichner bediente.² Im Anschluß daran stellt vor allem Dussler dar, daß solche Bildniszeichnungen gleichsam das Spezialgebiet des Antonio Mini waren.³

Die zumeist pauschal als *teste divine* betitelte Werkgruppe wäre für die Diskussion von Minis zeichnerischem Werk auch dann von größtem Interesse, wenn sie hier nicht deren Zielpunkt bilden würde. Sie umfaßt nämlich einige der Zeichnungen, die bereits anhand nicht-stilistischer Merkmale auf Minis Urheberschaft schließen lassen, und hält zudem die meisten Informationen zu seiner Unterrichtung und deren Wirkung bereit. Im Anschluß an die vorangehenden Einzelanalysen der *teste*-Zeichnungen und auf Basis der bereits gewonnenen Kenntnis von Minis Zeichenkunst ist die Zuschreibung der Bildniszeichnungen an den Schüler zu prüfen und zu erörtern, welche unter ihnen Erfindungen des Meisters und welche Minis Varianten sind. Zugleich gilt es, die bestehenden Meinungen über Anlaß und Funktion der *teste divine* zu ergänzen und gegebenenfalls zu korrigieren.

Ashmolean Museum, Parker 323 (Abb. 49, 50)

Wie bereits erläutert, übte sich Mini auf dem Oxforder Blatt, das auf seinem Recto die Federzeichnung eines Drachen trägt, zuerst im Umreißen von Kopfprofilen. Zusätzlich studierte er auf dem Verso, der ABC-Methode entsprechend, die Darstellung eines seitlich oder frontal gesehenen Auges sowie einzelner Lockensträhnen und bereitete sich damit auf die Wiedergabe des androgynen Jünglingskopfes vor, den er wahrscheinlich erst anschließend zweimal auf die rechte Blathälfte zeichnete. Das seitlich aufgenommene Auge und die Lockensträhnen erscheinen als vereinzelt einstudierte Musterbausteine, aus denen später der formelhaft starre Idealkopf zusammengesetzt werden konnte. Das extrem ebenmäßige Profil mit dem großen Auge unter der sanft geschwungenen, hohen Braue, der geraden, langen Nase, dem vollen Mund, dem runden Kinn und den in die Stirn und um das Ohr fallenden Locken dürfte dem Zeichenschüler ebenso wie die jeweiligen Einzelformen als Muster vorgelegen haben. Auch wenn Mini nicht unbedingt durch Michelangelo selbst zu seinen ABC-Übungszeichnungen angeleitet wurde, so geht dieser

¹ BERENSON 1935, S. 243 ff. (besonders S. 244).

² POPP 1925, S. 9 f.

³ DUSSLER 1959, S. 32 f.

VII

Tommaso de' Cavalieri als Michelangelos Zeichenschüler

Durch den Kontakt zu dem Kreis von Künstlern und Gelehrten, die sich um den Kardinal Niccolò Ridolfi scharten, gewann Michelangelo in Rom einige wichtige Verbindungen und Freundschaften. So wurde er Ende des Jahres 1532 wahrscheinlich von dem Florentiner Pierantonio Cecchini, der für Ridolfi als Bildhauer tätig war, mit dem jungen römischen Adligen Tommaso de' Cavalieri bekannt gemacht.¹ Der von den Zeitgenossen wegen seiner großen Schönheit gepriesene Tommaso² war der zweite Sohn von Mario de' Cavalieri und Cassandra Bonaventura, deren Ehevertrag am 17. November 1509 geschlossen wurde.³ Tommasos Geburtsjahr läßt sich nicht genau bestimmen. Die von Perrig und Frommel vorgeschlagenen Jahre, um 1509/10⁴ oder 1512/13⁵, sind Annäherungswerte, die am Datum der Eheschließung der Eltern sowie an späteren, sicher datierten Ereignissen im Leben Tommasos orientiert sind. Gesichert ist schließlich nur, daß Tommaso zwischen 1511 und 1520 zur Welt kam. Denn ein von Frommel publizierter Quellenfund belegt, daß Tommaso im Spätsommer 1536 älter als 16, aber noch unter 25 Jahren war.⁶ In einer schriftlichen Erklärung vom 6. September 1536, mit der Tommaso die Kosten der Totenmesse für seinen verstorbenen Bruder übernahm, wird sein Alter und damit seine Rechtsfähigkeit folgendermaßen umschrieben: »Thomas de Cavalerijs maior XVI minor tum vigintiquinque annis«. ⁷ Panofsky-Soergel leitet daraus bei fehlerhafter Übersetzung vorschnell ein Geburtsdatum um 1519/20 ab,⁸ weil sie der Überzeugung ist, nur ein so spätes Jahr füge sich stimmig in die Chronologie der wichtigen Lebensstationen Tommasos.⁹ Daß er bei seinem ersten Zusammentreffen mit Michelangelo 1532/33 ein Knabe von 13 Jahren gewesen sein könnte, erscheint aber nicht

¹ Vgl. FROMMEL 1979, S. 14f. u. S. 72.

² Wegen seiner großen Schönheit war Tommaso de' Cavalieri laut Vasari die einzige Person, von der Michelangelo ein Porträt anfertigte; siehe VASARI/BAROCCHI 1962, I, S. 118. Benedetto Varchi rühmte Tommaso in seinen 1549 publizierten »Due lezioni« mit folgenden Worten (VASARI/BAROCCHI 1962, IV, S. 1889): »Tommaso Cavalieri, giovane romano nobilissimo, nel quale io conobbi già in Roma – oltra l'incomparabile bellezza del corpo – tanta leggiadria di costumi e così eccelente ingegno e graziosa maniera« (»Tommaso Cavalieri, ein junger, hochadliger Römer, den ich bereits in Rom kennenlernte – außer über unvergleichliche Schönheit des Körpers – verfügt er über anmutige Sitten, einen herausragenden Verstand und ausgezeichnetes Benehmen«).

³ Vgl. PANOFSKY-SOERGEL 1984, S. 399.

⁴ PERRIG 1979b, S. 678.

⁵ FROMMEL 1979, S. 72.

⁶ FROMMEL 1979, S. 128, Anm. 258: ASR. Osp. S. Salvatore, Bd. 35, fol. 181ff.

⁷ Zitiert nach FROMMEL 1979, S. 128, Anm. 258 (»Tommaso de' Cavalieri älter als 16, jünger aber als 25 Jahre«); zur Wiedergabe des Quellentextes ist anzumerken, daß im Satzzusammenhang statt »tum«, das FROMMEL 1979, S. 128, Anm. 258, entziffert, eher das bei PANOFSKY-SOERGEL 1984, S. 399, notierte »tamen« gebräuchlich ist – das ist aber ohne Bedeutung für den Inhalt und seine hier angegebene Übersetzung.

⁸ PANOFSKY-SOERGEL 1984, S. 399, übersetzt vom Quellentext abweichend mit den Worten: »not yet 25, but [still] a minor of 16«.

⁹ PANOFSKY-SOERGEL 1984, S. 399, schreibt: »Once we realize, that Tommaso Cavalieri was but a boy of twelve, when Michelangelo was struck by his beauty, his later *curriculum vitae* instantly ›falls into place‹: Tommaso, entrusted with public duties by 1539, would have married shortly thereafter when, as was the custom, he was about twenty (not 28) years old, and his bride Lavinia would have been three to four (not 12) years younger than him. Finally, in 1587, Tommaso would have died at age 67, – not 75, such longevity being high uncommon in the Cinquecento.« Frommel 1979, S. 76, ist hingegen der Überzeugung, daß Cavalieri im Jahr 1539 sein 25. Lebensjahr bereits vollendet hatte.

VIII

Motiv und Funktion: die *teste divine* als vorbildliche *concetti*

Michelangelos Ablehnung des *ritratto*

Für Michelangelo verkörperte Tommaso de' Cavalieri absolute Schönheit. Beim Porträtieren des Freundes fühlte er sich somit nicht dazu gezwungen, ein bloßes Naturimitat zu schaffen. Er sah sich vielmehr in die glückliche Lage versetzt, Natur in idealer Vollendung darzustellen. Ein *ritratto*, das auf die getreue Nachahmung fixiert war, konnte nicht Teil von Michelangelos Kunst sein, weil diese ausschließlich auf seinen *concetti* von den höchsten, göttlichen Ideen gründete.¹ Durch die Idealität von Tommasos Antlitz war der außergewöhnliche Sonderfall gegeben, daß sich die *ars-natura*-Dialektik auflöste und *ritrarre* und *imitare* übereinkamen. Nur auf dieser Grundlage, so hebt Vasari hervor, wurde Michelangelos einziges Porträt möglich:² »Ritrasso Michelangelo messer Tommao in un cartone, grande di naturale, che nè prima nè poi di nessuno fece il ritratto, perchè aboriva il fare somigliare il vivo, se non era d'infinita bellezza.«³

Auf der Begriffsopposition von *ritrarre*, dem Nachbilden oder Porträtieren der Natur so wie sie ist, und *imitare*, dem Darstellen der Natur so wie sie sein sollte, basiert Vincenzo Dantis aristotelisch-platonische Theorie der Nachahmung, die Michelangelos Kunstauffassung nahesteht.⁴ Anatomischen Studien und einem aristotelischen Naturverständnis folgend, erstellt Dantis »Trattato delle perfette proporzioni« (1567)⁵ ein Regelwerk, das laut Preimesberger das Ziel hatte, »le sete negli occhi« des Michelangelo in »sete del giudizio« zu verwandeln.⁶ Was Michelangelo nach Auffassung seiner Zeitgenossen als subjektive Fähigkeit besaß und für sich selbst nach neoplatonischer Vorstellung als göttliche Gnade verstand, sollte objektiv erfaßt werden: die Erkenntnis der vollkommenen, intentionalen Formen der Natur. Danach wurde die in der Natur nie verwirklichte, in ihren Prinzipien aber veranlagte und faßbare Perfektion zur zentralen Darstellungsaufgabe des wahren Künstlers. Geling es ihm, allein aus seiner inneren Vorstellung ein Werk von überwirklicher Schönheit zu gewinnen, so lobte man sein gottähnliches Schöpfertum.

Michelangelos Ablehnung des *ritrarre dal naturale* war umfassend.⁷ Als er mit der Aufgabe konfrontiert war, den *Duchi* in der Medici-Kapelle ihr Denkmal zu setzen, zog er für die beiden Statuen nicht einmal die Form des idealisierten Porträts in Betracht. Er befreite sich von allen Vorgaben sowohl der äußeren, körperlichen als auch der inneren, seelischen Natur der Darzustellenden und arbeitete ihre Erscheinung vollständig fiktiv. Der Florentiner Niccolò Martelli gibt mit

¹ Zu Michelangelos »Kunsttheorie« und ihrer Diskussion in der Forschung siehe oben in Kapitel II (Abschnitt »Gezeichnete Kunsttheorie«).

² Vgl. PREIMESBERGER 1999, S. 251f.

³ VASARI/BAROCCHI 1962, I, S. 118 (»Michelagnolo stellte Herrn Tommaso in einem großen Carton nach der Natur dar, er, der weder vorher noch nachher jemals ein Bildniß fertigte, da es ihm ein Gräuel war, etwas nach dem Leben zu machen, wenn es nicht von höchster Schönheit war.«; SCHORN/FÖRSTER 1839-42, V, S. 421).

⁴ Zur Nachahmungstheorie des Vincenzo Danti im Kontext von Michelangelos Ablehnung des *ritratto* vgl. PREIMESBERGER 1999, S. 278ff., u. SUMMERS 1981, S. 279ff. Zu Dantis Traktat siehe außerdem ROSSI 1972, S. 127ff., DALY DAVIS 1982, S. 63-84, FREEDMAN 1987, S. 69f., u. POMMIER 1998, S. 141ff.

⁵ Für den Text siehe BAROCCHI/TRATTATI 1960, I, S. 207-269.

⁶ PREIMESBERGER 1999, S. 279.

⁷ Vgl. POMMIER 1998, S. 136f.

IX

Die *teste*-Motive und das Idealbildnis im Quattro- und Cinquecento

Definition der *teste*-Motive

Indem er sie als *teste divine* beschrieb, umging Vasari die beschwerliche Aufgabe, eine konkrete Definition der hochvollendeten Idealbildnisstudien zu formulieren. Die Bezeichnung von Bildnissen aller Art als *testa* war allgemein gebräuchlich. Sogar bei eindeutig identifizierbaren Porträts ersetzte *testa* immer wieder den *ritratto*-Begriff.¹ Durch das Adjektiv *divino*, das Invention und Ausführung des Motivs charakterisiert, steigerte Vasari die einfache Benennung gleichsam zu einem Bildtitel, der, weil er die spezifischen Charakteristika unberücksichtigt läßt, auf jede einzelne der Zeichnungen zutrifft.

Zuletzt hat Joannides eine nur ansatzweise überzeugende Möglichkeit präsentiert, wie sich Vasaris *teste*-Titel in eine Begrifflichkeit übersetzen läßt, die den Bildnistypus beschreibt und dabei ebenfalls auf jedes der Kopf-Motive anwendbar ist. Er schreibt: »Ideal heads correspond to what Vasari called *teste divine* (divine heads).«² Unter *ideal heads* versteht Joannides »imaginary heads«.³ Somit wird deutlich, daß es sich dabei um eine Bildniskategorie handelt, die keinesfalls mit der viel beachteten Sparte der *Idealbildnisse* deckungsgleich ist. Denn letztere setzt nicht bloß den Ursprung der jeweiligen *testa* in der Imagination des Künstlers, sondern zugleich auch die Wiedergabe ideal-schöner Züge voraus. Die weiblichen *teste* wurden bereits von Thode als »Idealbildnisse« tituiert.⁴ Damit seine Definition sowohl die herbe Schönheit der *Zenobia* als auch das zur Fratze entstellte Antlitz der *Furia* erfassen kann, steckt Joannides das Spektrum der *ideal heads* sehr weit ab:

»More prosaically, the ideal head can be described as the portrait image, usually elaborately worked, of an imaginary or legendary person, employed by the artist as a vehicle for the representation of moral or spiritual qualities, or physiognomic types.«⁵

Ganz abgesehen von der fälschlichen Annahme, die Bildnisse seien als Charakter- oder Physiognomiestudien geint, läßt diese notgedrungen unscharfe Definition eine Vielzahl stark voneinander abweichender Motive zu. Ergänzt um die Anmerkung: »Michelangelo's heads fall into polar

¹ Siehe dazu weiter unten in diesem Kapitel (Abschnitt »Zur zeitgenössischen Bezeichnung von Idealbildnissen«).

² JOANNIDES in: AUSST. KAT. WASHINGTON 1996, S. 35.

³ JOANNIDES in: AUSST. KAT. WASHINGTON 1996, S. 36.

⁴ THODE 1908–13, II, S. 331ff., u. ebenso THODE 1902–1912, III.2, S. 490ff. Der Begriff »Idealporträt«, den BOEHM 1985, S. 27 u. S. 121, auf Schönheitenbildnisse anwendet, ist den *teste* unangemessen, weil er suggeriert, daß eine extreme Idealisierung alle Individualität der Porträtierten getilgt hat. Michelangelos Bildnisse sind aber nicht das Ergebnis einer weit vorangetriebenen, idealisierenden Abstrahierung eines Modells, sondern die Umsetzung eines imaginierten Ideals, das von Vorbildern in der Natur weitgehend unabhängig sein möchte. Bei Boehm verschwimmen die Grenzen zwischen dem Idealporträt und der Bildnisgattung, die MARTIN 1961, S. 68, als idealisiertes Porträt treffend mit den folgenden Worten umschreibt: »in idealized portraiture the style of the artist, reflecting his artistic conceptions, intervenes like a reflecting glass and prevents our seeing the model as he or she really was.«

⁵ JOANNIDES in: AUSST. KAT. WASHINGTON 1996, S. 34.

Exkurs: Zur Bewertung von Michelangelo-Zeichnungen

Michelangelo-Zeichnungen sind im 20. Jahrhundert in umfassender Weise von den folgenden sechs Autoren in Werkverzeichnissen, die ausschließlich dem zeichnerischen Œuvre gelten, katalogisiert worden: In den Jahren 1909 bis 1911 erschienen die drei Bände »Die Handzeichnungen Michelagniolos Buonarroti« von Karl Frey¹, 1938 das Verzeichnis »Le dessin de Michel-Ange« von Maurice Delacre², 1951 folgte Ludwig Goldscheiders Zusammenstellung der »Michelangelo Drawings«³, 1959 publizierte Luitpold Dussler »Die Zeichnungen des Michelangelo«⁴, 1971 schloß sich Frederick Hartt mit »The Drawings of Michelangelo«⁵ an, und in den Jahren 1975 bis 1980 legte Charles de Tolnay die vier Bände des »Corpus dei disegni di Michelangelo«⁶ vor.

Daneben entstanden, nicht weniger zahlreich, weitere Arbeiten – von Untersuchungen zum Gesamtwerk Michelangelos bis zu den Bestandskatalogen der großen graphischen Sammlungen –, die Michelangelo-Zeichnungen zusammenstellten und besprachen. Folgende sind hier hervorzuheben: Der erstmals 1903 und dann 1938 in erweiterter Fassung erschienene Katalog »The Drawings of the Florentine Painters« von Bernard Berenson⁷, die in den Jahren 1908 bis 1913 publizierten Studien »Michelangelo. Kritische Untersuchungen über seine Werke« von Henry Thode⁸, der von Popham und Wilde 1949 vorgelegte Katalog der in Windsor befindlichen italienischen Zeichnungen des 15. und 16. Jahrhunderts⁹ sowie der von Wilde erarbeitete Bestandskatalog »Michelangelo and His Studio« zu den Michelangelo-Zeichnungen im British Museum aus dem Jahr 1953¹⁰, die fünf im Zeitraum 1943 bis 1960 veröffentlichten Bände zu Michelangelos Schaffen von Charles de Tolnay¹¹, die 1962 von Paola Barocchi herausgegebenen Bestandskataloge »Michelangelo e la sua scuola: I disegni di Casa Buonarroti e degli Uffizi«¹², die 1988 publizierte Studie zu »Michelangelo and His Drawings« von Michael Hirst¹³, der von Paul Joannides erstellte Bestandskatalog der Michelangelo-Zeichnungen im Louvre¹⁴ und das von Hugo Chapman verfaßte Katalogbuch, das anlässlich der Ausstellung der in London, Haarlem und Oxford befindlichen Blätter 2005 erschienen ist.¹⁵

Die unmittelbar folgenden Anmerkungen beziehen sich auf die soeben genannten Titel und sind von der Kritik geleitet, die Alexander Perrig im Rahmen seiner Studien über die Michelangelo-Zeichnungen formuliert hat¹⁶. Perrigs Forschung widerspricht den aufgelisteten Untersuchungen

¹ FREY 1909–II.

² DELACRE 1938.

³ GOLDSCHIEDER 1951.

⁴ DUSSLER 1959.

⁵ HARTT 1971.

⁶ TOLNAY 1975–80.

⁷ BERENSON 1938.

⁸ THODE 1908–13.

⁹ BEST. KAT. WINDSOR 1949.

¹⁰ WILDE 1953.

¹¹ TOLNAY 1943–60.

¹² BAROCCHI 1962.

¹³ HIRST 1988.

¹⁴ BEST. KAT. PARIS 2003.

¹⁵ CHAPMAN 2005.

¹⁶ PERRIG 1976 u. 1991.

Kritische Anmerkungen zu Perrigs Definition von Michelangelos Zeichenkunst

Die von Perrig vorgestellten Kriterien zur Bestimmung authentischer Michelangelo-Zeichnungen werden dem ursprünglich formulierten Anspruch, wonach sie zweifellos sichere Originale aus dem Michelangelo-*Corpus* herausfiltern, nicht gerecht. Die etwa 50 Blätter,²²⁵ die Perrig mit ihrer Hilfe ermittelt und als Basis seiner Ausführungen zu »Michelangelo's Way of Drawing« auflistet,²²⁶ bilden somit keine Grundlage, um verlässliche Erkenntnisse über den Zeichner Michelangelo zu gewinnen. Zur Bestimmung von Michelangelos Zeichenstil wendet Perrig die Strichbildanalyse also entgegen seiner erklärten Absicht auch auf solche Zeichnungen an, für die gilt, daß der »Gewißheitsgrad ihrer Echtheit«²²⁷ nur dem einer Zuschreibung entspricht.

Selbst ungeachtet dieser Tatsache ist Perrigs Behauptung, das von ihm gesammelte authentische Material sei repräsentativ genug, um bei der Strichbildanalyse ein umfassendes Bild von Michelangelos Zeichenstil zu gewinnen, in keiner Weise gerechtfertigt. Die meisten Zeichnungen, die sich gemäß der ersten vier Kategorien angeblich direkt über die Handschrift als authentische Werke sichern lassen, können nur äußerst begrenzte Informationen liefern. Es handelt sich dabei nämlich vorwiegend um »occasional sketches«²²⁸ und eilige Umrisszeichnungen zur Planung von Skulptur und Architektur. Das ist umso problematischer, als diese Gruppe schon beinahe ein Drittel der Originale umfaßt, die Perrigs Sammlung authentischer Blätter überhaupt zu bieten hat.²²⁹ Unter diesen Zeichnungen versprechen nur die Oxforder Verkündigungs-komposition (Oxford, Parker 345; Tolnay III, 400r), der Londoner *Phaeton*-Entwurf (Abb. 39; British Museum 1895-9-15-517) die Skizze der *Anna-Selbdritt* und die Studien zum Bronze-David (Abb. 44; Louvre 685) ausführliche Hinweise auf den persönlichen Zeichenstil.²³⁰

So gewinnen für Perrig besonders die nach den beiden letzten Kategorien gesicherten Zeichnungen Bedeutung, wenn es darum geht, die für Michelangelo charakteristischen Strichbildeigenschaften zu ermitteln. Sie machen schließlich nicht nur mehr als zwei Drittel der insgesamt auf-

²²⁵ Diese Menge umfaßt zur einen Hälfte Original-Blätter und zur anderen Hälfte solche Blätter, die eine authentische Zeichnung nur in Kopie überliefern.

²²⁶ Zu Beginn seines dritten Kapitels (»Michelangelos's Way of Drawing«) stellt PERRIG 1991, S. 57, in einer Liste die von ihm als authentisch erkannten Blätter (Originale u. Kopien) so zusammen, daß nur über die Berücksichtigung zahlreicher, in Kapitel 2 verstreuter Anmerkungen, zu entschlüsseln ist, um welche Blätter es sich dabei genau handelt. In manchen Fällen bleibt die Identifizierung problematisch und die exakte Anzahl der Blätter damit unsicher; siehe dazu BAMBACH 1997, S. 67 u. S. 70, Anm. I. Perrigs Rezensenten gelangten deshalb zu unterschiedlichen Ergebnissen, als sie versuchten, die Menge der authentischen Blätter (Originale u. Kopien) zu bestimmen: BAMBACH 1997, S. 67, spricht von »fewer than forty sheets«, HOPE 1992, S. 43, nennt »slightly over fifty sheets« und BULL 1993, S. 424, zählt »about fifty extant sheets«. KEMP 1991, S. 23, zählt nur die authentischen Blätter, die laut Perrig authentische Zeichnungen tatsächlich im Original und nicht bloß in Kopie überliefern; er konstatiert: »Alexander Perrig seems to acknowledge only twenty four, though his book is laid out in such a way that it is difficult to extract a ready list of even this astonishingly small number.« Unpräzise, aber am einfachsten ist es, die Menge der abgebildeten Zeichnungen zu zählen, die Perrig mit Michelangelos Autorschaft auszeichnet; es sind genau 24. Zu der Anzahl von etwa 25 originalen Zeichnungen gelangt man jedoch auch, wenn man Perrigs Liste der authentischen Zeichnungen schrittweise aufschlüsselt und die Blätter, die authentische Zeichnungen nur in Kopie überliefern, aussortiert.

²²⁷ PERRIG 1965, S. 353.

²²⁸ PERRIG 1991, S. 68.

²²⁹ Unter den cirka 50 authentischen Blättern finden sich, wie bereits erläutert, nur cirka 25 Originale; die Zählung richtet sich hier immer nach der Anzahl der Blätter, nicht nach der Anzahl der Zeichnungen.

²³⁰ Die Oxforder Verkündigungs-komposition führt Perrig in seiner Liste der authentischen Arbeiten (PERRIG 1991, S. 57) unter Punkt 2, den Londoner *Phaeton*-Entwurf unter Punkt 3, die Skizze der *Anna-Selbdritt* unter Punkt 4, die Studien zum Bronze-David unter Punkt 6 bzw. 9.

Resümee

Zwei Freunde Michelangelos, Gherardo Perini und Tommaso de' Cavalieri, gehörten zu der kleinen Gruppe von Auserwählten, denen der *divino* hochvollendete Zeichnungen zum Geschenk machte. Laut Vasari waren sie im Besitz einiger Blätter mit *teste divine*, von denen insgesamt vier noch zu Lebzeiten Michelangelos in die Medici-Sammlung gelangten. Obwohl die im Inventar der Sammlung beschriebenen *teste* mit Michelangelo-Zeichnungen auf vier Blättern zu identifizieren sind, die sich bis heute in Florenz befinden (Abb. 1–6, 9), können wir nicht davon ausgehen, daß es sich bei diesen um die Originale handelt. Weder die nahezu zweifelsfreie Provenienz noch die Belobigung durch Vasari garantieren die Zeichnungen als eigenhändige Arbeiten. Daß besondere Skepsis geboten ist, belegen zwei von Marcello Venusti gefertigte *cartonetti* (Abb. 34, 35), die Cosimo I. de' Medici im Mai 1564 als Michelangelo-Originale entgegennahm. Er verdankte sie der Vermittlung Vasaris, der die vermeintlichen Meisterwerke bald darauf pflichtschuldig zu Pretiosen verklärte.

Von Perinis stolzer Besitzanzeige auf dem *Furia*-Blatt (Abb. 5) über Cavalieris schmerzvolle Trennung von seiner *Cleopatra* (Abb. 6) bis zu Vasaris rühmender Bezeichnung der Darstellungen deutet alles darauf hin, daß die *teste divine* unmittelbar als autonome Kunstwerke geschätzt wurden. Der durch ihre Perfektion geblendete Betrachter vermutet deshalb eine funktionale Verwandtschaft der Kopfstudien zu den viel bewunderten Geschenkzeichnungen und reagiert mit Befremden auf Vasaris Hinweis, sie hätten der Zeichenlehre gedient. So wie zuvor Jacopo Bellini, Mantegna, Francia, Botticelli und Leonardo nutzte Michelangelo das Potential seiner Zeichnungskunst, um Werke zu erstellen, die das Medium Zeichnung aus seinen üblichen Zweckbindungen lösten. Die hochvollendete Zeichnung wurde um 1500 als das Darstellungsmittel entdeckt, das die Möglichkeit eröffnete, innovative, aus freier Kreativität gewonnene *concetti* so umzusetzen, daß sie im privaten Rahmen als kostbare Kabinettstücke Bewunderung fanden. Künstler wie Sammler lernten den hohen Kunstwert der *disegni finiti* schätzen. Ihnen war bewußt, daß das gezeichnete Bild ein besonders unmittelbares Zeugnis von der Inspiration und Imagination seines Schöpfers gibt. Obwohl auf dieser Einsicht auch die später etablierte, moderne Bewunderung von Skizzen ruht, galt das Interesse zunächst vor allem Reinzeichnungen, die niemals Teil eines Werkprozesses waren.

Die sogenannten *presentation drawings*, die Michelangelo für Tommaso de' Cavalieri und Vittoria Colonna zeichnete (Abb. 13, 14, 19–26), offenbaren sich als sehr durchdachte Bekenntnisse seiner neoplatonisch gefärbten Erkenntnissehnsucht. Der Inhalt der mythologischen und biblischen Darstellungen bedingt die Art ihrer Umsetzung. Michelangelo signalisiert durch die präzise Ausarbeitung, wie hingebungsvoll er der im jeweiligen Motiv angelegten Botschaft verbunden ist. Er macht dem Betrachter begreiflich, daß das gezeichnete Ideal ein Spiegelbild der *bellezza divina* ist, die ihn zu seinen Schöpfungen inspiriert. Die Empfänger der Blätter sollten spüren, daß die darauf niedergezeichneten *concetti* Ergebnisse der kreativen Kraft sind, die er aus der Verbindung zu ihnen und damit aus göttlicher Schönheit und Liebe gewinnen konnte. Über eine fein differenzierte Abstufung der Ausarbeitung – vom *non finito* der skizzenhaften Randpartien bis zur hohen Vollendung im Zentrum der Darstellungen – gibt Michelangelo mit seinen *disegni finiti* zudem einen Eindruck von dem Prozeß seiner schöpferischen Arbeit. Das heißt: Er illustriert seiner Überzeugung gemäß kaum weniger eindringlich als bei den meisten seiner Skulpturen, wie seine durch begnadeten Geist gelenkte Hand aus der ihr dienstbaren Materie die imaginierte Form gewinnt.

Register

Personenregister

- Alberti, Leon Battista 16, 85ff., 91, 101f., 185, 213, 219ff., 223, 236
Allori, Alessandro 16, 85, 89, 105ff., 152, 159, 187, 283
Ames-Lewis, Francis 40f., 44, 47, 92f., 95, 98
Andrea di Michelangelo 124f., 131, 143, 248f.
Angiolini, Bartolommeo 170
Anguissola, Sofonisba 203
Aretino, Pietro 208, 235
Ariost, Ludovico 233
Armenini, Giovanni Battista 108
Attavante degli Attavanti 208
Avalos, Ferdinando Francesco I. d' 207
Bacchiacca 247f., 286
Baldini, Baccio 210f.
Bambach, Carmen C. 94, 110, 237
Barocchi, Paola 198f., 243, 246f.
Bellini, Giovanni 41
Bellini, Jacopo 41
Benedetto del Bene 119
Berenson, Bernard 13, 76, 123ff., 143, 153, 156, 164, 166, 241, 243f., 247ff.
Bernardi, Giovanni 65
Bernini, Gianlorenzo 204
Bleyl, Matthias 231
Boccaccio, Giovanni 177, 200f., 211, 221, 233
Boehm, Gottfried 205
Boiardo, Matteo Maria 233
Bolten, Jaap 86
Boltraffio 88, 100, 225
Bonaventura, Cassandra 167
Borghini, Vincenzo 29, 235
Botticelli, Sandro 41, 99, 218, 229f., 232, 234, 279
Bronzino, Agnolo 106, 187
Buonarroti, Michelangelo der Jüngere 24
Buonarroti, Filippo 33f.
Buonarroti, Leonardo 27
Burckhardt, Jacob 230
Canossa (Geschlecht der) 205
Caracci, Agostino 108
Carlo (garzone di Michelangelo) 179
Caro, Annibale 45
Castagno, Andrea del 212
Castiglione, Baldassare 36, 105, 168, 190, 222, 235
Cavalieri, Mario de' 167
Cavalieri, Tommaso de' 13ff., 19ff., 25, 29f., 30, 33, 36ff., 44, 48, 50ff., 55ff., 64f., 71f., 162, 167ff., 180, 240, 268, 279, 281f., 283
Cecchini, Pierantonio 167ff., 170
Cellini, Benvenuto 88ff., 106, 120ff., 131ff., 163, 280f.
Cennini, Cennino 86, 100, 102
Cesare da Sesto 225
Cesarini, Giovan Giorgio 32
Cesati, Alessandro 45
Chapman, Hugo 14, 148, 243
Clayton, Martin 237
Clovio, Giulio 33f., 194, 285
Colonna, Vittoria 13, 50ff., 58, 62ff., 71f.
Condivi, Ascanio 20, 36, 38, 61f., 97, 114, 116f., 134
Cort, Cornelis 239
Corvinus, Matthias 209
Cropper, Elizabeth 222, 225
Crozat, Pierre 121
Dante Alighieri 41, 64, 177, 200, 204, 212, 221f., 229
Danti, Vincenzo 183, 221f.
Degenhart, Bernhard 92ff., 109f., 251ff.
Delacre, Maurice 123, 125, 156, 243
Dempsey, Charles 229f.
Donatello 96, 198, 207
Donati, Lucrezia 228f.
Doni, Anton Francesco 70
Duca, Jacopo del 27f.
Dürer, Albrecht 193
Dussler, Luitpold 14, 76, 123, 133, 138f., 141, 143, 148f., 153f., 156, 158, 162f., 165f., 204, 243f., 246ff., 267
Ecquicola, Mario 234
Este, Alfonso d' (Herzog von Ferrara) 58
Este, Isabella d' 42, 224, 227
Farnese 32ff.
Farnese, Alessandro 32ff.
Fattucci, Giovan Francesco 192
Fedi, Antonio 34
Ferino-Pagden, Sylvia 64
Ferrucci, Francesco di Simone 97
Fialetti, Odoardo 108
Ficino, Marsilio 59, 61, 69, 234
Figino 43
Filarete 102, 219
Filippo da Bergamo, Fra 234
Finiguerra, Maso 41, 95f., 98, 110
Firenzuola, Agnolo 212
Flaminio, Marcantonio 63
Francia, Francesco 41, 44, 279
Franco, Giovanni Battista 163, 165, 285
Franz I. (König von Frankreich) 44, 118
Frey, Karl 124, 148, 156, 166, 241, 243
Frommel, Christoph L. 25, 72, 167
Gaddi, Agnolo 110
Gaddi, Taddeo 97
Ghirlandaio, Domenico 53, 98, 110, 121, 188
Giampietrino 225
Gilbert, Creighton 22f., 31, 54
Giorgione 222, 224

Register

- Giotto 46f., 121
 Goffen, Rona 201, 226
 Goldscheider, Ludwig 165, 180, 204, 243
 Goldstein, Carl 104
 Gombrich, Ernst H. 208
 Gondi, Piero 114f., 127
 Gozzoli, Benozzo 95, 111
 Granacci, Francesco 188, 229
 Hartt, Frederick 199, 243, 245, 248
 Held, Julius 42
 Heydenreich, Ludwig H. 252
 Hirst, Michael 14, 28, 31, 38, 40, 49, 54, 76, 149, 243, 244, 247
 Hollanda, Francisco de 63, 67ff., 184, 187, 190, 192, 214, 218, 239
 Horaz 214
 Jabach, Everhard 35, 121, 138f.
 Jacopo da Bologna 210
 Joannides, Paul 14, 38, 46f., 49f., 50, 53, 121, 123, 139, 149, 157, 197, 201, 206, 243, 251, 256, 266
 Julius II. (Papst) 44
 Kanz, Roland 216
 Kecks, Ronald G. 97, 110
 Kemp, Wolfgang 101
 Koschatzky, Walter 192
 Lambert, Susan 40
 Landino, Cristoforo 69, 212
 Lanfranco, Giovanni 34
 Lawrence, Sir Thomas 33ff.
 Leo X. (Papst) 44
 Leonardo da Vinci 28, 41ff., 47, 54, 87f., 90f., 97, 99f., 102, 161, 185, 189, 203, 205, 209ff., 218, 223f., 236ff., 240, 279ff., 284
 Lippi, Filippo 98
 Lippi, Filippino 111, 229
 Lombarda, Bona 234
 Lombardo, Tullio 233
 Lunatti, Stefano di Tommaso 124
 Mantegna, Andrea 40, 45f.
 Marek, Michaela 41, 43f.
 Mariette, Pierre-Jean 121, 138
 Martelli, Niccolò 183f.
 Martini, Simone 223
 Masaccio 46f., 98, 121, 137, 212
 Meder, Joseph 48
 Medici 21, 23f., 29ff., 158, 194f., 208, 228, 230, 232, 239, 251, 279
 Medici, Cosimo I. de' (Herzog von Toskana) 21, 24ff., 43, 55, 57, 65, 175ff., 203, 239, 279
 Medici, Cosimo II. de' (Herzog von Toskana) 24
 Medici, Francesco de' 21ff., 29, 54
 Medici, Giuliano de' 181, 229
 Medici, Giovanni di Cosimo de' 228
 Medici, Ippolito de' 59, 65
 Medici, Lorenzo de' (il Magnifico) 165
 Meister der Sola-Busca Tarocchi 210f.
 Melzi, Francesco 88
 Michele di Ridolfo del Ghirlandaio 286
 Michiel, Marcantonio 227
 Mini, Alessandra 113
 Mini, Antonio 14f., 17, 35, 37f., 40, 52, 57, 113ff., 174, 178f., 181, 187ff., 240, 247f., 269, 281ff.
 Mini, Bernardo 113
 Mini, Giovan Battista 113
 Monaco, Lorenzo 41
 Morelli, Giovanni 179
 Nagel, Alexander 64, 65, 66
 Negroli, Filippo 209
 Occhino, Bernardino 63
 Oertel, Robert 41
 Orsoni 210
 Orvieto, Paola 234
 Ottley, William Young 34f.
 Pacioli, Fra Luca 108
 Palma Vecchio 224, 227
 Panofsky, Erwin 14, 56, 123ff., 138f., 165, 193, 247
 Panofsky-Soergel 167f.
 Perini, Gherardo 14, 19, 21ff., 29, 37, 50, 54f., 55, 57, 158f., 194, 204, 249, 251, 279, 282f.
 Perrig, Alexander 14ff., 28, 33ff., 48, 56f., 60, 65, 73f., 76, 86f., 90f., 121ff., 125f., 132ff., 142, 152, 156, 162f., 165ff., 169, 172, 174, 178ff., 194, 206, 243, 244, 252ff., 259ff., 265ff., 272ff., 278, 281f.
 Petrarca, Francesco 65, 200, 211, 217, 219, 221, 223, 229, 234
 Pevsner, Nikolaus 88, 104
 Pfisterer, Ulrich 239
 Piero di Cosimo 177, 200, 215, 235, 241, 284
 Piombo, Sebastiano del 40, 46, 58, 139, 141
 Plato 59
 Plinius (der Ältere) 43
 Plotin 69
 Pole, Reginald 62
 Politi, Fra Ambrogio Catarino 63
 Poliziano, Angelo 229
 Pollaiuolo, Antonio 46, 96, 98, 203
 Pollaiuolo, Piero 234
 Popham, A. E. 243
 Popp, Anny 14, 123ff., 131, 141, 143, 148f., 153, 156, 162f., 165, 179, 247f.
 Prater, Andreas 216f.
 Preimesberger, Rudolf 183
 Primaticcio, Francesco 121f., 140
 Pulci, Luigi 233
 Quaratesi, Andrea 37, 131, 184
 Raimondi, Marcantonio 42, 46
 Raffael 46, 193, 218, 223ff.
 Riccio, Andrea 198
 Ridolfi, Niccolò 167
 Riebesell, Christina 34
 Robbia, della (Werkstatt) 209
 Romano, Giulio 208
 Rosand, David 49, 60, 62, 65, 172, 256
 Rosenkranz, Karl 238
 Rossi, Properzia de' 21, 30, 175
 Rosselli, Cosimo 60f.
 Rosselino, Bernardo 233
 Rosso Fiorentino 118

Register

- Rovere, Francesco Maria della 227
 Rustici, Giovan Francesco 118, 120f.
 Salamanca, Antonio 23, 160, 202, 216
 Salviati, Francesco 105, 150, 285
 Sangallo, Francesco da 232
 Santi, Giovanni 51
 Santore, Cathy 227
 Savonarola 104
 Schmitt, Annegrit 92ff., 109f.
 Schongauer, Martin 214, 238
 Schuyler, Jane 232
 Segni, Antonio 43f.
 Segni, Fabio 43f.
 Sellaio, Leonardo 40
 Serristori, Averardo 26f.
 Sforza, Caterina 234
 Shearman, John 198
 Sickel, Lothar 32
 Simons, Patricia 225f., 228, 223
 Solario 225
 Solis, Virgil 210
 Squarcione, Francesco 96
 Summers, David 204, 216f., 219
 Symonds, John Addington 48
 Tedaldi, Francesco 119
 Tempesta, Antonio 32, 251
 Thode, Henry 14, 124, 148, 156, 164, 180, 197f., 200, 206f.,
 241, 243ff., 248f., 251
 Tinagli, Paola 231
 Tizian 224, 227
 Tolnay, Charles de 13, 36f., 56f., 76f., 139, 148f., 153, 164f.,
 174, 179, 180, 198, 243ff., 248f., 251
 Torelli, Ursina 234
 Uccello, Paolo 110
 Urbano, Pietro 37, 38, 114f., 165
 Urbino, Pietro 173
 Valdés, Juan de 63
 Varchi, Benedetto 22, 67f., 189
 Varriano, John 239
 Vasari, Giorgio 13, 19, 20ff., 27ff., 36ff., 40, 42ff., 46, 51ff.,
 60f., 69, 97, 100f., 103ff., 111, 114ff., 120, 125, 165, 170, 172,
 174f., 181, 184ff., 189f., 197, 204, 209f., 213ff., 220, 232,
 235f., 238, 279ff., 283
 Vecchiotti, Bernardo 120
 Veneto, Bartolomeo 224
 Venusti, Marcello 28, 194, 279
 Verrocchio 47, 53, 97f., 111, 189, 203, 205, 209f., 218, 228f.,
 232f., 235ff., 240
 Vespucci, Simonetta 229f., 232f.
 Vogtherr, Heinrich d.Ä. 210
 Volterra, Daniele da 27
 Wallace, William 14, 37, 40, 49, 57, 123, 125, 130f., 148f., 153,
 169ff., 191, 247, 249f.
 Warburg, Aby 230
 Wazbinski, Zygmunt 104
 Whistler, Catherine 256
 Wicar, Jean-Baptiste 33, 34
 Wiemers, Michael 33, 39
 Wilde, Johannes 39f., 48ff., 141, 153, 156, 163, 180, 243, 245,
 251
 Winner, Matthias 60
 Wittkower, Rudolf 150
 Woodburn, Samuel 33ff., 142
 Wright, Alison 45
 Zeuxis 185, 220f.
 Zoppo, Marco 211, 215
 Zuccari, Federico 70, 104, 107, 190, 215f., 280

Ortsregister

- Besançon, Musée des Beaux Arts, 3117 88f., 91, 132, 133
 Boston, Isabella Stewart Gardner: *Pietà* 58, 64
 Cambridge/Mass., Fogg Art Museum, 1955.750 23, 44, 51,
 58ff., 67, 73f., 169ff., 272
 Darmstadt, Hessische Landesmuseum, A.E. 1280 67
 Ferrara 58
 Florenz 14f., 25, 35, 42, 94, 103, 105, 114, 116, 117, 119, 121, 123,
 171, 173, 206, 208, 228, 230, 233, 239, 241f., 253, 282f.
 Medici-Kapelle 213, 242, 275, 284
 Archivio Buonarroti, XII, Fol. 44 129
 Casa Buonarroti 24, 33, 35, 142, 284
 2 F 21, 23f., 26, 28, 30, 34, 37, 53f., 55ff., 78ff., 141, 158,
 160ff., 175ff., 199f., 216f., 232f., 237, 240, 246, 248f.,
 250
 35 F 137
 36 F 137
 37 F 137
 53 F 131f.
 65 F 273
 92 A 128
 107 A 277
 Uffizien
 229 F 21, 26
 230 F 21, 26
 446 E 272
 598 E 21f., 31, 56f., 78f., 82f., 151ff., 161, 197, 199ff.,
 207f., 215f., 218, 220, 233f., 241f., 245, 249ff., 282ff.
 599 E 21, 39, 53, 80f., 127, 146f., 149f., 154, 158, 164,
 199, 202, 237, 241, 246, 248, 251
 601 E 21, 23, 31, 55ff., 78ff., 80, 82, 158ff., 209, 216, 220,
 237, 239, 283
 603 E 35, 156ff., 160
 621 E 23
 Via Mozza (Werkstatt) 24, 27, 35, 117f.
 Fontainebleau 121, 140
 Frankfurt, Städel, 392 131

Register

- Frankreich 117f., 120f., 125, 140, 151, 282f.
Hamburg, Kunsthalle, 21904 88f., 91, 132f.
Lombardei 224
London 14, 15, 282
 Courtauld Galleries: *Traum* 35, 58, 60f., 73f., 171, 272
 British Museum
 1859-6-25-543 268f.
 1859-6-25-544 269
 1859-6-25-547 153ff.
 1859-5-14-818 115, 128f.
 1859-6-25-561 128, 144f.
 1860-6-16-1 142
 1887-5-2-115 135
 1891-6-17-25 211
 1895-9-15-408 47
 1895-9-15-492 31f., 35, 53, 159, 162f., 205ff., 215f., 248,
 251
 1895-9-15-493 32, 34f., 35, 56f. 78, 80, 82, 147ff., 150f.,
 153, 159ff., 164, 198f., 201, 206ff., 215, 218, 233f., 241f.,
 246, 249, 250f., 283f.
 1895-9-15-498 277
 1895-9-15-504 58, 64, 67, 74
 1895-9-15-508 128
 1895-9-15-517 173, 274, 283
 1895-9-15-519 184
 1920-2-14-1 211
 Pp 1-58 141
Lyon 118ff., 142, 282
Mailand 236
München, Staatliche Graphische Sammlung, 2191 125, 127,
 134f.
Neapel
 Real Palazzo di Capodimonte 33
 Museo Nazionale, 398 273
New York, Public Library, Spencer Coll. II, 43 204
Oxford 14, 282
 Ashmolean-Museum
 Parker 297 122, 136, 273
 Parker 315 32ff., 57, 178ff., 246
 Parker 316 165
 Parker 317 131ff.
 Parker 322 164f.
 Parker 323 91, 123, 129ff., 132, 143f., 146, 151, 247
 Parker 324 135
 Parker 325 135, 156
 Parker 340 277
 Parker 345 269, 277
Paris
 Louvre
 684 128, 130, 149ff., 154, 237
 685 122, 125
 692 139, 157
 696 127, 130
 703 139f.
 706 46, 122
 709 138
 714 122, 268
 727 206
 12299 32, 35, 156ff., 160, 165
 RF 4112 129
Piacenza 118
Pietrasanta 37
Pisa 27
Ravenna 108
Rom 27, 105, 167, 172
 Juliusgrab 213, 275
 Porta Pia 214
 Pietà, St. Peter 217
 Sistina 214f., 217, 241f.
Wien, Albertina
 SR 136 R135 102 138
 SR 150 R129 116 46, 98, 121, 277
Windsor Castle, Royal Library
 0471 272
 0472 272
 12570 43
 12764 32ff., 57
 12766 48, 56, 58, 73ff., 155ff., 160, 172f., 178ff., 268, 272f.,
 283
 12770 39, 124, 127, 136
 12771 44, 51, 58f., 67, 73ff., 77, 83, 169ff., 174
 12773 141
 12777 48f., 51, 54, 58, 60
 12778 20, 39, 49, 58, 60, 67, 169, 171, 194
 13036 169
Venedig 15, 42, 224, 226, 230, 233
 Accademia, 177 173, 283
Viterbo 62

Sachregister

- ABC-Methode 85ff., 89, 91, 107, 109, 127, 132f., 143, 148, 152,
 187, 280, 283
alia fantasia 186, 280
amici-allievi 14, 37
Antike 176, 186, 190, 201, 218, 234
aria 217ff.
Automimesis 218f.
bellezza 61, 224, 227
Bildnis 219f., 223f., 226ff., 232f.
bizzaria 215
conchetto 15, 42, 68f., 71, 105, 163, 183, 185f., 190, 193, 217f.,
 220f., 279, 283f.
difficoltà 220
disegno 13, 15, 36, 52, 68, 70ff., 186, 219
disegno esterno 190, 216, 280
disegno finito 13, 15f., 39f., 46, 74, 76f., 174ff., 188, 193, 279ff.

Register

- disegno interno* 190, 280
divinità 51f., 238, 284
divino 24, 31, 36, 51ff., 189f., 190, 193, 197, 205, 212, 215, 281, 285
exemplum 14, 22, 37, 56, 92f., 96, 99, 126, 129, 133, 135, 146, 152, 160ff., 171, 181, 188f., 191, 280, 282ff.
 Fadenstriche 78ff., 257, 260, 265
 Fälschung 177, 188, 192, 250
 Faksimilekopie 34f., 73f., 77f., 148, 158, 161, 163, 165, 175, 194f., 151, 282f.
fantasia 68, 214, 219, 222
furia 202, 204f.
furor 42, 60, 160, 204, 218, 222, 239, 285
 Ganzheitsmethode 85, 109
garzone 93, 95, 98, 114
 Geschenkzeichnung 13f., 39f., 44f., 47ff., 54f., 61, 63, 65, 71f., 76, 169, 174, 176, 180, 279f., 283
giudizio universale 69, 185f., 221
 Granulationseffekt 48, 75, 83, 263
grazia 52, 215, 285
idea 69, 218, 220, 222, 284
 Idealbildnis 14, 47, 51, 53f., 79, 111, 143, 148, 156, 159, 163f., 179, 182, 197f., 205f., 210, 217, 219, 222f., 225, 227ff., 235f., 240f., 282ff.,
 Idealproträt 226, 232
 Idee 67f., 70, 183, 221, 229, 237
 Imagination 16, 42, 68, 70, 184, 186, 190f., 197, 214, 218, 242, 283f., 286
imitare 183, 191, 220
 Individualstil 252, 267, 276f.
 Inspiration 42, 51, 60f., 221, 225, 237, 284
 Kenner 244ff., 248f.
 Kennerschaft 14, 244, 246, 255f.
 Kontur 75, 78f., 81f., 89, 136, 141, 148, 154, 178, 252f., 258, 260ff., 264f.
 Kopfstudie 13, 16, 37, 71, 85, 88, 97, 111, 124, 127, 131, 143, 146, 161, 176f., 178, 187, 192, 194, 250f., 256, 271, 275, 277, 282f., 286
 Kopie 13, 39, 73f., 93f., 96, 98, 123f., 128f., 147, 159, 162f., 176f., 178, 187, 192, 194, 250f., 256, 271, 275, 277, 282f., 285
 Kopierübung 16, 46f., 102ff., 108, 142, 146, 174, 181, 191
 Kopist 73, 77, 136, 216, 261
 Lehrzeichnung 46f., 98, 280
 Lernzeichnung 46f., 280
manichini 86, 97, 101
 Manier 103, 186, 192
maniera 52, 208, 218, 221, 285f.
 Manierismus 285
 Materie 67ff.
 Modell 206, 220, 225ff.
modello 39f., 46, 64f., 280
 Muster 89, 91, 99, 179, 181, 186, 190, 208, 236, 238, 248, 283
 Musterbuch 86, 92ff., 98, 105, 132
 Musterzeichnung 180, 186, 280f., 283
 Nachahmung 13, 136, 183, 185, 239, 247, 249, 281ff.
 Nachzeichnung 188f., 192ff.
 Natur 96, 105, 183, 185f., 214f., 217f., 222, 228, 234, 281
 Naturstudie 37, 96, 99ff., 102, 107, 238
 Naturstudium 110, 182, 185, 187, 190, 221, 280f.
non finito 67, 71, 157, 279
 Original 39, 73f., 77, 79, 159f., 162f., 176, 188, 194f., 209, 246, 248ff., 271, 274f., 277, 279, 281ff.
ornato 15
ornatus 213, 215
 Paragone 44, 67, 190, 214, 220, 223, 284
 Phantasie 185, 187, 191
 Physiognomie 205, 209, 242
 Porträt 182ff., 219f., 222f., 225, 227, 230ff.
 Präsentationszeichnung 39f., 280
presentation drawing 13ff., 39f., 43, 46, 50, 67, 71, 279f.
presentation sheet 39, 56
 Provenienz 15, 31, 35, 250
 Punktiertechnik 48f.
 Reinzeichnung 16, 65, 266, 279
ritratto 15, 53, 182ff., 197, 219f., 222, 224, 227f.
ritrarre 182, 185, 220
 Schönheit 61, 71, 183ff., 220f., 224ff., 230f., 234ff., 284
 Schraffur 75f., 79, 81, 83, 134, 136f., 150, 179, 252f., 258ff., 262ff.
 Schreiblehre 88
 Schreibunterricht 85
 Schwellstrich 78, 82, 257, 260
scienza 214, 218
 Skizze 42f., 70, 76, 99, 125, 128, 145, 148, 265f.
 Skizzenbuch 41, 86, 93, 95, 97f., 111
 Spirituali 62
spiritus 217f.
sprezzatura 284
stippling 49
stippling technique 48, 263
stranezza 285
stravaganzie 285
 Strichbild 16, 74, 77f., 163, 187, 251, 253, 256f., 259, 266, 272, 275, 277, 284
 Strichbildanalyse 16, 79, 123, 253ff., 257, 267, 272, 275, 277, 281
terribilità 215
trionfo 230, 232
 Zeichenlehre 86, 88, 90, 100, 104, 107f., 280f.
 Zeichenlehrer 17, 56, 171f.
 Zeichenstil 16, 73, 253f., 266, 268, 270, 272, 274f., 281f.
 Zeichenstudium 47, 89, 280
 Zeichenübung 85f., 123
 Zeichenunterricht 16, 36, 55, 85, 87