



Johannes Myssok
BILDHAUERISCHE KONZEPTION UND PLASTISCHES
MODELL IN DER RENAISSANCE

1999, 591 Seiten, 275 Abbildungen
1999, 591 pages, 275 figures
ISBN 3-930454-16-5, Preis/price EUR 72,-

Aus der Reihe/from the series:
Beiträge zur Kunstgeschichte des Mittelalters und der Renaissance
Herausgegeben von Prof. Dr. Joachim Poeschke
Band 8

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>

Johannes Myssok

BILDHAUERISCHE KONZEPTION
UND PLASTISCHES MODELL
IN DER RENAISSANCE

1999
MÜNSTER
RHEMA

INHALTSVERZEICHNIS

Vorwort	9
Einleitung	11
Modell, Bozzetto – Die Bezeichnung plastischer Modelle in zeitgenössischen Dokumenten	15
Bildhauerische Technik: Vom Entwurf zur Ausführung	20
Material und Farbigkeit plastischer Modelle	28
Plastische Modelle und ihre Sammler: Gründe für die Erhaltung früher Modelle	33
Das plastische Modell zwischen Theorie und Praxis – Kunsttheorie und Selbstaussagen von Bildhauern	38
1 Leon Battista Alberti, De Statua	39
2 Lorenzo Ghiberti, I Commentarii	43
3 Filarete, Trattato di Architettura	46
4 Leonardo da Vinci	48
5 Pomponius Gauricus, De Sculptura	52
6 Benedetto Varchi, Inchiesta	55
7 Cellini, Disputa, Discorso sopra l'arte del Disegno und Due Trattati	59
8 Vasari, Le Vite, Introduzione ‚De la Scultura‘	65
Plastisches Modell und bildhauerische Werkkonzeption in Antike und Mittelalter	71
Plastische Modelle im frühen Quattrocento	75
Einzeluntersuchungen	82
1 Verrocchio	82
1.1 Die Entstehungsgeschichte des Forteguerrri-Monuments	82
1.2 Die Datierung der ausgeführten Skulpturen	87
1.3 Der Londoner Bozzetto Verrocchios und die Werkkonzeption des Forteguerrri-Monuments	90
1.4 Die Terrakottafigur eines Henkers und Verrocchios Relief für den Florentiner Silberaltar	110
2 Zeichnerischer Entwurf im Quattrocento	113
2.1 Francesco di Simone Ferrucci: Gesamtentwurf des Tartagni-Grabmals	113

2.2	Altarentwürfe Francesco di Simone Ferruccis	118
2.3	Das ‚Verrocchio-Skizzenbuch‘ und die Skulptur des späten Quattrocento	121
2.4	Verrocchios Grabmalentwurf in London	128
3	Benedetto da Maiano	133
3.1	Die Kanzel in S. Croce und ihre plastischen Modelle	134
3.2	Johannes der Evangelist, Madrid, Sammlung Thyssen	151
4	Bildhauerische Werkplanung im späten Quattrocento: Eine Zusammenfassung	157
5	Die Entwürfe Antonio del Pollaiuolos und Leonardos zum Reiterdenkmal Francesco Maria Sforzas	163
6	Die Zeichnungen Andrea Sansovinos	178
6.1	Die Zeichnungen zu den Grabmälern in S. Maria del Popolo	179
6.2	Die Altarzeichnung in München	186
6.3	Projekt für das Grabmal Leos X., London, Victoria and Albert Museum	189
7	Zeichnerische und plastische Werkkonzeption zwischen Quattro- und Cinquecento: Andrea Sansovino, Leonardo und der junge Michelangelo	192
8	Jacopo Sansovino in Florenz	202
8.1	Modell des Hl. Jakobus, Paris, Musée Jacquemart André	202
8.2	Madonna mit Kind, Budapest, Szépművészeti-Múzeum	210
9	Plastische und zeichnerische Werkkonzeption bei Michelangelo und Jacopo Sansovino ca. 1510–1515	215
10	Baccio Bandinelli	228
10.1	Die Herkules und Kakus-Gruppe	228
10.2	Bandinelli, Das Kreuzabnahmerelief in San Marino	252
10.3	Beweinungsreliefs, London, Victoria and Albert Museum	258
11	Bildhauerischer Entwurf bei Michelangelo und Bandinelli ca. 1519–1540	260
12	Jacopo Sansovino in Venedig	287
12.1	Markuswunder, Rom, Palazzo Venezia	287
12.2	Johannes der Evangelist, Berlin, Skulpturensammlung	294
13	Benvenuto Cellini	297
13.1	Perseus	297
14	Baccio Bandinelli: Der Florentiner Domchor	304
15	Spätere Modelle Jacopo Sansovinos, Benvenuto Cellinis und Baccio Bandinellis	309
16	Der Florentiner Neptunbrunnen	319
17	Die Modelle in der Konkurrenz um den Florentiner Neptunbrunnen und die plastischen Modelle vor Giambologna	340
	Katalog	346
	Zusammenfassung	373

Summary	376
Riassunto	379
Bibliographie	382
Abbildungsverzeichnis	415
Personenregister	425
Ortsregister	428

VORWORT

Dieses Buch wäre ohne die Hilfe vieler nicht entstanden, denen ich in den folgenden Zeilen meinen Dank aussprechen möchte. Mit der Publikation geht ein Lebensabschnitt zu Ende, und auch wenn die Frage nach dem ›Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben‹ sich heute vielleicht ungleich schwieriger als zu Nietzsches Zeiten beantworten läßt, war die hier vorgestellte Fragestellung mein ständiger Begleiter über lange Zeit.

Zuvorderst möchte ich dem geistigen ›Ziehvater‹ dieser Arbeit, meinem Lehrer Prof. Dr. Joachim Poeschke danken, der die Anregung zum Thema gab, der kritisch, aber wohlwollend den Fortgang verfolgte und meine Bemühungen um ein Stipendium in jeglicher Weise unterstützte. Auch wenn einzelne hier getroffene Zuschreibungen sich im Widerspruch zu seiner Auffassung finden, verdankt meine Arbeit seiner Lehre den Zugang zur Skulptur, zu der besonderen Weise des Sehens wie auch zur Kunsttheorie.

Ohne die Unterstützung meiner Eltern wäre ich vielleicht nicht zur Kunstgeschichte gelangt, und es wären weder mein Studium noch der lange Weg der Promotion möglich gewesen. Beide halfen mir, jeder auf seine Weise, das einmal gesetzte Ziel zu verwirklichen. Ihnen ist diese Arbeit gewidmet.

In einer frühen Phase meiner Arbeit führte mir ein langes Gespräch mit Prof. Dr. Herbert Keutner die Schwierigkeiten der Eingrenzung und thematischen Festlegung vor Augen. Seiner vorsichtigen Skepsis, vor allem aber seiner unerschöpflichen Geduld habe ich viel zu verdanken. Auch Frau Dr. Claudia Echinger-Maurach lenkte mich mit vielfacher Anregung und bohrenden Fragen dankenswerterweise auf den richtigen Weg, das Potential des Themas und seine Schwierigkeiten zu erkennen. Erst mein Aufenthalt in Italien ermöglichte es mir, das Thema und die behandelten Werke umfassend zu untersuchen. Er wurde realisierbar durch ein Stipendium der Gerda Henkel-Stiftung, Düsseldorf, die in jeder erdenklichen Weise meine Arbeit kulant und unbürokratisch unterstützte. Hierfür sei der Stiftung und ihren Mitarbeitern, insbesondere Frau Lisa Maskell (†), Herrn Dr. Ulbrich und Frau Dr. Elisabeth Hemfort gedankt. In Italien gebührt den Direktoren der beiden deutschen Auslandsinstitute, Prof. Dr. Max Seidel, Prof. Dr. Matthias Winner und Prof. Dr. Luitpold Frommel nicht nur Dank für die Möglichkeit, an ihren Instituten unter optimalen Arbeitsbedingungen forschen zu können, sondern auch dafür, sich für meine Fragen Zeit genommen zu haben. Der Direktorin der Florentiner Photothek, Frau Dr. Irene Hueck, schulde ich Dank für ein ereignisreiches Jahr, das ich an der Photothek verbrachte und in dem diese Arbeit abgeschlossen wurde. Ihrem beispieldosen Lebenswerk für die Photothek ist es auch zu verdanken, daß eine Arbeit wie die meine überhaupt realisierbar wurde. Dr. Birgit Laschke war eine immer ansprechbare Diskussionspartnerin für alle Fragen der Skulptur. Dott. Anchise Tempestini und Dr. Wolfger Bulst (Florenz) möchte ich für mancherlei Hilfestellung danken.

Neben den Forschungsinstituten waren es insbesondere die Museen, die meine Arbeit unterstützt haben. Hier gilt zuvorderst mein Dank Dr. Volker Krahn von der Berliner Skulpturensammlung, der sich viel Zeit nahm, mir »seine« Stücke zu zeigen und mit

mir über das Thema zu sprechen. Peta Motture ermöglichte es mir, in der ›Heimstätte‹ der Skulpturenforschung, dem Victoria and Albert Museum, alle Werke in Ruhe zu untersuchen und gab mir zahlreiche Hinweise. Ihr und Dr. Paul Williamson sei für die kollegiale Aufnahme am V&A ebenso gedankt wie für die kulante Bereitstellung von Photomaterial. Frau Dr. Thornton machte mir spontan und in völlig unbürokratischer Weise die plastischen Modelle des British Museum zugänglich, wofür ihr noch einmal gedankt sei. Der Direktorin der Casa Buonarroti in Florenz, Dott.ssa Pia Ragionieri schulde ich Dank dafür, daß sie mich die fragilen Modelle der Casa Buonarroti hat untersuchen und photographieren lassen. In Rom konnte ich dank Frau Dott.ssa Maria Letizia Casanova Uccella und Dott.ssa Maria Giulia Barberini mit den Modellen des Palazzo Venezia arbeiten. In Budapest halfen mir Frau Dr. Szmodis-Eszlary, Herr Dr. János Eisler und Dr. Loránd Szentai. Frau Dr. Anna Simoncini in San Marino, Herr Dr. Nicolas Sainte Fare Garnot vom Musée Jacquemart-André, Dr. Emile van Binnebeke vom Boymans-van Beuningen Museum, Rotterdam und Dr. Annika Gunnarsson vom Stockholmer Nationalmuseum sei für ihre Hilfe gedankt.

Für seine Ermunterung, einige der hier näher untersuchten Fragestellungen als Forschungsbericht in der ›Kunstchronik‹ vorzustellen und für seine vorsichtige Kritik möchte ich Herrn Dr. Peter Diemer danken. Frau Dr. Doris Carl und Dott. Giancarlo Gentilini halfen mir mit Gesprächen über Modelle im Quattrocento weiter.

Besonders möchte ich an dieser Stelle noch einmal den Freunden Dr. Jürgen Wiener, Dr. Dietrich Erben und Dr. Alexander Marksches dafür Dank sagen, daß sie eine ziemlich unlesbare erste Fassung dieses Textes durchgesehen haben. Den Münsteraner und Düsseldorfer Freunden Dr. Michaela Kalusok, Dr. Thomas Weigel und Dr. Candida Syndikus bin ich für mancherlei Hilfe und Aufmunterung verpflichtet. Dr. Frank Martin (Rom) und Dr. Henry Keazor (Florenz) steuerten Hinweise bei, wofür ich ihnen danken möchte.

Den Florentiner Freunden Dott. Francesco Vossilla und Dott.ssa Valeria Tassi sei für vergnügliche Abende bei Gesprächen über Bandinelli meine Dankbarkeit ausgesprochen. Eine wichtige Unterstützung für die Arbeit in Italien waren uns unsere Vermieter und Freunde, Dott. Andrea Bernini und Angelika Günther, Dott. Roberto Garcea und Sabine Menzen sowie Alfio Paretti und Fiorenza Paretti-Angeli.

Frau Brigitta Fell möchte ich für das sorgfältige Korrekturlesen eines Teils dieser Arbeit danken. Frau Ilda Muti übernahm dankenswerterweise kurzfristig die Übersetzung der Zusammenfassung ins Italienische. Auch wenn es dann doch eine ganze Weile gedauert hat, bis aus dem Manuskript ein Buch geworden ist, möchte ich meinem unermüdlichen Verleger Timothy Doherty meinen Dank aussprechen, der den Werdegang des Manuskripts und Abbildungsteils mit viel, wohl dazu unabdingbar nötigem Humor begleitet hat.

Den größten Anteil an diesem Buch, das mein und unser Leben in den letzten Jahren widerspiegelt, hat jedoch meine Frau Annette Rubin. Sie allein weiß, wie dankbar ich ihr für die gemeinsame Zeit bin, in der dieses Buch entstand, für alle Hilfe und Toleranz, weshalb sie eigentlich als zweiter Autor mit auf dem Titelblatt erscheinen mußte. Schließlich sei auch an meine Tochter Katarina gedacht, die eines Tages dieses Buch in den Händen halten und sich vielleicht an ihre ersten Lebensmonate in Italien erinnern wird.

Münster, im Juni 1999

Johannes Myssok

EINLEITUNG

Der künstlerische Schaffensprozeß ist seit Beginn der theoretischen Auseinandersetzung mit der bildenden Kunst vielfach betrachtet worden. Doch während die Werkkonzeption der Malerei schon früh zum Gegenstand der Reflektion wurde, hat der bildhauerische Entwurf selten zu weiterführenden Überlegungen angeregt. Beginnend mit Albertis Schrift ‚De Statua‘ sind für die Skulptur weniger die ideellen Aspekte des Schaffensprozesses angesprochen worden, sondern vor allem die praktischen Schaffensbedingungen. Die weiteren Betrachtungen des 15. und 16. Jahrhunderts zur Skulptur und ihren Aufgaben verstehen sich analog zu Albertis Traktat als praktische Anleitungen. Dies ist auch die Perspektive von Vasaris und Cellinis Schriften, die besonders im Fall Cellinis durch den Blick auf die eigene bildhauerische Praxis eine zeitübliche Technik kodifizieren¹. Entsprechend wenig zum bildhauerischen Entwurf und der ideellen Dimension des bildhauerischen Schaffensprozesses ist daher aus den Schriften zu entnehmen. Auch für das 17. und 18. Jahrhundert läßt sich ein ähnlicher Schwerpunkt in der theoretischen Auseinandersetzung mit der Skulptur behaupten. Orfeo Bosellis und Francesco Carradoris Anleitungen machen hiervon keine Ausnahme und sind wiederum im wesentlichen als Quellen für die bildhauerische Technik Berninis beziehungsweise Canovas relevant, sagen jedoch kaum etwas zum Entwurf aus².

Erst mit den Arbeiten Bodes und Julius von Schlossers beginnt eine systematische Forschung zu Kleinskulpturen und ihrer Funktion in der Maler- und Bildhauerwerkstatt³. Zuvor waren plastische Modelle der italienischen Renaissance besonders in den neu entstehenden Sammlungen in Florenz, London und Berlin zusammengetragen worden, so daß nun eine breitere Basis für ihre Untersuchung bestand. Vielleicht erklärt sich hierdurch auch das wachsende Interesse der Forschung, diesen Bestand zu systematisieren und mehr über die Funktion plastischer Modelle herauszufinden. Grundlegend ist hierfür Brinckmanns Corpus der Barockbozzetti geworden, das – entgegen seinem Titel – nicht nur barocke Modelle berücksichtigt, sondern genauso auch alle Brinckmann bekannten Modelle des Cinquecento⁴.

Der barocke Bozzetto war und blieb sowohl für Brinckmann als auch für die weitere Forschung Paradigma des plastischen Entwurfs. Aber bereits Harald Kellers und Anton Refß' Ausführungen veränderten insofern die Perspektive, als daß sie erstmals Überlegungen zur bildhauerischen Werkkonzeption im Mittelalter anstellten und hierbei auch die

¹ Für eine nähere Auseinandersetzung mit den relevanten Schriften des 15. und 16. Jahrhunderts siehe das Kapitel „Das plastische Modell zwischen Theorie und Praxis – Selbstaussagen von Bildhauern und Kunsttheorie“.

² Zu Boselli WEIL 1967 u. BOSELLI-WEIL 1978, zuletzt siehe die Edition BOSELLI-TORRESI 1994. Zu Carradoris ‚Istruzione‘ zuletzt die Edition CARRADORI-SCIOLLA 1979.

³ Etwa BODE 1887 u. BODE 1892-1905; SCHLOSSER 1913; SCHLOSSER 1913/14, S. 100-118.

⁴ BRINCKMANN 1923-25.

Rolle der vorbereitenden Zeichnung berücksichtigten⁵. Ihr Untersuchungsschwerpunkt lag jedoch bei der deutschen Skulptur, die mit Multschers Münchner Grabmalvisier ein viel früher entstandenes, erstes erhaltenes plastisches Modell vorweisen kann als die italienische Skulptur. Für die weitere Entwicklung bis zum Barock war es hingegen nötig, auf die Entwicklungen in Italien zu verweisen, da entsprechende Werke sich nördlich der Alpen nur äußerst lückenhaft erhalten haben. Aufgrund dieser Tatsache ist es nach wie vor schwierig einzuschätzen, ob die Entwicklungen im Norden und Süden parallel und unabhängig voneinander abliefen oder sich gegenseitig beeinflussten. Sowohl das Corpus von Brinckmann als auch die Artikel von Keller und Reiß haben der deutschen Forschung nachhaltig die Richtung gewiesen. Vor allem die Terminologie im Umgang mit plastischen Modellen wurde durch sie geprägt. In der Folge hat sich für das plastische Modell der Begriff ‚Bozzetto‘ festgesetzt, wodurch der Unterbegriff mit dem Oberbegriff vertauscht wurde. Zahlreiche Probleme der funktionalen Zuweisung von plastischen Modellen erklären sich nicht zuletzt hieraus.

Eine erweiterte Sicht auf die Verwendung des plastischen Modells in Italien strengte erst Irving Lavin an, der von Berninis Werkvorbereitung zurückblickend die Formen der Arbeit mit dem plastischen Modell von der Antike bis zum Barock zu rekonstruieren versuchte und dabei auch die plastischen Modelle des italienischen Quattrocento einbezog⁶. Ähnlich wie die wenig später erschienenen Beiträge Rudolf Wittkowers konzentrierte sich Lavin auf die technischen Aspekte der Modellverwendung⁷. Eine Leitfrage für beide Autoren war, ob es bereits im 15. Jahrhundert eine Art Punktiermaschine gegeben habe, die es durch einen mechanischen Kopiervorgang unmittelbar ermöglicht hätte, das kleine Modell zu einer monumentalen Marmorfigur zu vergrößern. Die Affirmation der Frage führte beide dazu, nur graduelle Unterschiede zwischen den einzelnen Arbeitsmethoden zu postulieren, wogegen eine nahsichtigere Untersuchung, wie sie in der vorliegenden Arbeit angestrengt wird, erhebliche Differenzen erkennen läßt.

Stärker als Lavin und Wittkower bezog Phoebe Dent Weil in ihre Rekonstruktion der Arbeit mit plastischen Modellen neben den erhaltenen Werken auch die zeitgenössischen Quellen ein, denn weitaus zahlreichere Modelle, als sich erhalten haben, sind dokumentierbar⁸. Zudem geben die Schriftquellen einen recht umfassenden Eindruck der unterschiedlichen Funktionen, die plastische Modelle gehabt haben können, und schaffen so den Rahmen für die Beurteilung der erhaltenen Werke. Zeichnungen blieben jedoch auch bei Weils Überblick ausgeklammert, so daß, wie in nahezu allen weiteren Forschungsbeiträgen, die mögliche Komplexität des bildhauerischen Entwurfs in der Wechselwirkung von Zeichnung und plastischem Modell gar nicht erst angedeutet wurde. Gerade dieser Aspekt verhinderte wohl auch bislang, daß der bildhauerische Entwurf übergreifend, jenseits von Einzelstudien, zum Untersuchungsgegenstand wurde, denn im Gegensatz zum Werkprozeß der Malerei läßt sich kaum von einem mehr oder weniger ähnlichen Schaffensprozeß für alle Bildhauer einer Zeit ausgehen. Überspitzt formuliert, scheint nahezu

⁵ KELLER/RESS 1938.

⁶ LAVIN 1967.

⁷ Wittkowers Untersuchungen zur bildhauerischen Technik WITTKOWER 1974 u. WITTKOWER 1977.

⁸ WEIL 1967 u. BOSELLI-WEIL 1978.

jeder Bildhauer eine eigene Entwurfsform für seine Skulpturen entwickelt zu haben, die mitunter ganz ohne Zeichnungen auskam und nur auf plastischen Modellen basierte, oder umgekehrt, der Zeichnung eine zentrale Rolle zuwies; einzelne Bildhauer scheinen sogar ganz auf Vorarbeiten verzichtet und den Marmor aufgrund ihrer Erfahrung direkt bearbeitet zu haben. In den meisten Fällen ist aber vielmehr eine komplexe Durchdringung von zeichnerischem und plastischem Entwurf anzunehmen, was aufgrund der lückenhaften Erhaltungssituation nur bedingt rekonstruiert werden kann.

Für einen zeitlich und räumlich eng begrenzten Bereich der Skulptur versuchte die Münchner Ausstellung zur bayerischen Rokokoskulptur und das sie begleitende Colloquium, eine in dieser Weise komplexe Übersicht über die bildhauerischen Entwurfsformen zu erschließen⁹. Zu entsprechenden weiteren Arbeiten, die frühere Entwicklungen, besonders die vor dem Barock, in den Blick gefaßt hätten, kam es seitdem jedoch nicht.

Die jüngsten Forschungen zum Architekturmodell und den architektonischen Planungsprozessen der Renaissance haben zahlreiche Fragen angesprochen, die auch für die vorliegende Untersuchung von grundsätzlichem Interesse sind¹⁰. Leider wurden in diesen Kontext nicht das plastische Modell und die gemeinsame Werkplanung von Architektur und Skulptur einbezogen. Es ist zwar im 15. und 16. Jahrhundert nur von wenigen Fällen auszugehen, in denen die Skulptur zusammen mit der Architektur geplant wurde, doch diese sind umso signifikanter. Hier sei nur auf Michelangelos Medici-Kapelle verwiesen, die in exemplarischer Weise die integrierende Planung von Architektur und Skulptur durch den Einsatz großplastischer Modelle verwirklichte.

Die neuere Forschung hat ihr Augenmerk auf die Sammlungsgeschichte plastischer Modelle gerichtet¹¹. Hierdurch konnte für einen großen Teil der zahlreich erhaltenen, italienischen Bozzetti des 17. Jahrhunderts ihre Provenienz nachgewiesen und näher geklärt werden, in welchem Kontext sie entstanden. Die Frage nach dem Entwurfsprozeß wurde dabei jedoch weitgehend ausgeklammert, da die Modelle im wesentlichen in ihrer Funktion als Studienobjekte für spätere Bildhauer untersucht wurden.

Das Thema des plastischen Entwurfs und generell das der bildhauerischen Werkvorbereitung ist immer wieder auch in der werkmonographischen Untersuchung einzelner Skulpturen oder in derjenigen von bildhauerischen Gesamtwerken angesprochen worden. Aber weder Michelangelos plastische Modelle noch diejenigen eines anderen Bildhauers des 15. und 16. Jahrhunderts wurden bislang zusammen mit werkvorbereitenden Zeichnungen betrachtet. Dabei hat zumindest Michael Hirst sich umfassend mit dem zeichnerischen Entwurf Michelangelos auseinandergesetzt¹². Grundlegende Fragen der Funktion

⁹ Bayerische Rokokoplastik: vom Entwurf zur Ausführung [Ausstellungskatalog München 1985]. München 1985 u. Entwurf und Ausführung in der europäischen Barockplastik [Kongressakten München 1985]. München 1986.

¹⁰ Vgl. den Ausstellungskatalog MILLON/MAGNAGO LAMPUGNANI 1994 u. LEPIK 1994.

¹¹ BARBERINI 1991 u. BARBERINI/GASPARRI 1994, sowie die Ausstellungskataloge: *Alle Origini di Canova. Le terracotte della collezione Farsetti* [Ausstellungskatalog Venezia 1991]. Venezia 1991 u. KALVERAM 1997; *From the Sculptor's Hand. Italian Baroque Terracottas from the State Hermitage Museum* [Ausstellungskatalog Chicago/Philadelphia 1998]. Chicago 1998.

¹² HIRST 1988a.

konnte er klären. Entsprechende Arbeiten etwa zu Bandinelli oder anderen Bildhauern mit einem umfangreicheren Zeichnungscorpus sucht man dagegen vergeblich.

Die vorliegende Untersuchung strengt zunächst eine Bestandssicherung der erhaltenen plastischen Modelle des italienischen Quattro- und Cinquecento an. Auf dieser Basis sind sodann die erhaltenen Modelle und Zeichnungen in ihrer Funktion und ihrem Zusammenspiel im bildhauerischen Entwurf zu betrachten, um so im Idealfall den Schaffensprozeß, der zu einer einzelnen Skulptur führte, zu rekonstruieren. Aus den Einzelbeobachtungen von Gesetzmäßigkeiten an den bildhauerischen Projekten und ihren Entstehungsumständen soll hierdurch nach und nach ein Gesamtbild der Methoden bildhauerischer Werkplanung im 15. und 16. Jahrhundert herausgearbeitet werden. Hierzu ist es notwendig, aus der großen Zahl der als Modelle geltenden Werke auszuwählen. Sowohl für die anstehende Klärung der Authentizität und Modellfunktion, als auch im weiteren für die Frage nach Form und Entwicklung des bildhauerischen Entwurfs scheint es sinnvoll, zunächst nur die vermeintlichen plastischen Modelle zu untersuchen, zu denen sich auch eine korrespondierende monumentale Ausführung erhalten hat. Ergänzend soll der zeichnerische Entwurf von Bildhauern betrachtet werden. In den signifikantesten Fällen wird sich dadurch der Entwurfsprozeß in seiner komplexen Interaktion von plastischen Modellen und Entwurfszeichnungen rekonstruieren lassen.

Die Sicherung der Authentizität erhaltener Modelle bildet den Schwerpunkt der Arbeit. Deshalb werden die Einzeluntersuchungen zu plastischen Modellen, aber auch die Betrachtungen zu einzelnen Zeichnungskomplexen breiten Raum einnehmen. Erst im Anschluß hieran wird überblickshaft eine Darstellung der Charakteristika des bildhauerischen Entwurfs im jeweils zuvor angesprochenen Zeitraum gegeben, in die sodann verallgemeinernd auch weitere Werke einbezogen werden. Besonders für die plastischen Modelle und Zeichnungen Michelangelos wurde aufgrund der Forschungssituation die Entscheidung getroffen, sie im wesentlichen nur in den Überblickskapiteln anzusprechen. Hier sollen sie allerdings für das Cinquecento als Leitlinie dienen, denn bereits in den Schriften Vasaris und Cellinis wird die bildhauerische Werkvorbereitung Michelangelos als normativ für die Skulptur ihrer Zeit beschrieben.

Die zeitliche Obergrenze für die Betrachtung wurde nach der Vollendung des Florentiner Neptunbrunnens gezogen, da mit dem Auftreten Giambolognas in Florenz grundsätzlich andere Bedingungen sowohl für den Entwurfsprozeß als auch für den Entstehungsweg von Skulpturen gelten. Die Konzentration auf Florentiner Bildhauer ist keine künstlich gewählte, sondern durch die Erhaltungslage bedingt. Nur für die Florentiner Skulptur schließt sich der erhaltene Bestand an Zeugnissen der Werkvorbereitung derartig dicht zusammen, daß gesicherte Aussagen möglich und gegenseitige Einflußnahmen unter den Bildhauern erkennbar werden.

MODELL, BOZZETTO – DIE BEZEICHNUNG PLASTISCHER MODELLE IN ZEITGENÖSSISCHEN DOKUMENTEN

Versucht man, sich plastischen Modellen von der Seite der Dokumente her zu nähern, stößt man auf die unüberwindbare Schwierigkeit, daß vor dem 15. Jahrhundert keine terminologische Differenzierung zwischen zeichnerischen und vermeintlichen plastischen Modellen existiert¹³. Allgemein wird von dem „exemplum“ oder „disegnum“ gesprochen, das der Künstler abzuliefern habe, um mit diesem eine Vorstellung von seinem geplanten Werk zu geben. Wo dies durch den Kontext erschließbar wird, handelte es sich bei den „exempla“ oder „disegni“ jedoch um Zeichnungen oder in einzelnen Fällen auch um architektonische Holzmodelle, die eine Gesamtstruktur, aber keine einzelnen Figuren darstellten¹⁴. Vor dem Quattrocento läßt sich kein Dokument finden, das eindeutig auf die Verwendung eines plastischen Modells schließen ließe¹⁵.

Der Begriff „exemplum“ wird auch im 15. und 16. Jahrhundert noch weiterverwendet, teilweise wird nun aber der Bezug auf plastische Modelle aus dem Kontext oder dem Gebrauch von Synonymen deutlich. Die Polyvalenz des Begriffes bleibt jedoch prinzipiell bestehen, und auch im Quattrocento ist mit „exemplum“ noch meist eine Zeichnung gemeint.

Neben „exemplum“ werden im Quattrocento auch die Begriffe „exemplar“¹⁶,

¹³ Mustari verkennt diesen Sachverhalt vielfach und interpretiert Textstellen in Dokumenten zur Florentiner Dombauhütte, die ein „exemplum“ oder „disegnammentum“ nennen, als Hinweise auf plastische Bildhauermodelle, MUSTARI 1975, S. 181–236. Lepik verweist kritiklos auf Mustari als Beweis für das parallele Auftreten und die parallele Existenz von plastischen Modellen für Architektur und Skulptur, LEPIK 1994, S. 7; zu der Frage vgl. auch GLASSER 1977, S. 115–118.

¹⁴ Vgl. die von Mustari angeführten Beispiele, MUSTARI 1975, S. 183f.; für die im italienischen Mittelalter gebrauchten Begriffe und das Problem ihrer inhaltlichen Zuweisung siehe auch OERTEL 1940, S. 239f.

¹⁵ Auch die von Harald Keller im mittlerweile betagten Artikel des Reallexikons zusammengestellten Beispiele mittelalterlicher ‚Modelle‘ belegen nicht die Existenz von plastischen Modellen für die figürliche Skulptur, sondern nur die von plastischen Vorbildern für mehr oder minder schematische, in Serie zu fertigende Architekturglieder. Sogar im Rahmen dieser Darstellung räumt Keller selbst ein, daß die eigentlichen Modelle, die er ohne nähere Definition als ‚Bozzetto‘ bezeichnet, und die durch ihn vage mit dem Entwurf in Zusammenhang gebracht werden, erst mit der ‚Wiederentdeckung‘ modellierbaren Materials nördlich und südlich der Alpen um 1400 greifbar werden, vgl. KELLER/RESS 1938, Sp. 1082–1098; zu den mittelalterlichen ‚Modellen‘ KELLER/RESS 1938, Sp. 1082–1086.

¹⁶ So von Alberti in ‚De Statua‘ gebraucht.

BILDHAUERISCHE TECHNIK: VOM ENTWURF ZUR AUSFÜHRUNG

Die kunstgeschichtliche Betrachtung von Skulpturen geht meist von einer statischen, sich nicht weiterentwickelnden bildhauerischen Technik aus. Die offensichtlichen Entwicklungen im Bereich der bildhauerischen Technik näher zu bestimmen, wird dagegen technikgeschichtlich orientierten Spezialuntersuchungen überlassen, die isoliert von anderen Fragestellungen rein den formalen Entstehungsbedingungen nachgehen⁴³. Daß Entwicklungen in der bildhauerischen Technik mitunter durch neuartige Aufgabenstellungen bedingt sind, die sich mit den bis dahin gebräuchlichen technischen Mitteln nicht mehr bewältigen lassen, wird meist vernachlässigt. Daß umgekehrt auch technische Weiterentwicklungen als *Movens* zur Konzeption neuer Inhalte dienen konnten und gedient haben, ist offensichtlich.

Im Rahmen der vorliegenden Arbeit wird die vom frühen Quattrocento an nachweisbare Verwendung plastischer Modelle als ein derartiger formal wie inhaltlich revolutionärer Schritt in der bildhauerischen Technik aufgefaßt. Erst die Ausbildung des *Bozzetto* und des großen Modells im Maßstab 1:1 im Laufe der Entwicklung des plastischen Modells setzt jedoch alle bildhauerischen Möglichkeiten zur Werkplanung frei.

Diese Formen des plastischen Modells bildeten nicht zu allen Zeiten das Instrumentarium des Bildhauers, weshalb hier eine Darstellung bildhauerischer Technik in Abhängigkeit von der im folgenden nachgezeichneten zeitlichen Ausbildung und Entwicklung des plastischen Modells versucht werden soll.

Wie oben bereits bemerkt, muß ein großer Teil der hochentwickelten bildhauerischen Technik der Antike bereits über die Jahrhunderte der Spätantike und im frühen Mittelalter verloren gegangen sein. Ob Bildhauer im Mittelalter mit plastischen Modellen arbeiteten, läßt sich nicht mehr eindeutig entscheiden, zumindest ist ihre Bedeutung für die Formfindung und deren Vermittlung gegenüber der Zeichnung stark einzuschränken. Dies zeigt sich selbst bei einem hochkomplexen Werk wie Giovanni Pisanos Pisaner Domkanzel, mit der sich sogar der Anspruch auf Vielansichtigkeit verbindet. Ihr Entwurf und ihre Ausführung läßt sich auf die Zeichnung zurückführen. Nach einer Gesamtentwurfszeichnung, die wahrscheinlich Ähnlichkeiten mit dem späteren Orvietaner Kanzelriß besessen hat, erhielt Giovanni Pisano den Auftrag zur Ausführung der Kanzel⁴⁴. Auf der Basis des Gesamtentwurfs wurden kleinere, aber genau vermessene Skizzen der einzelnen Figuren, Reliefs und der weiteren Bestandteile der Kanzel gefertigt, nach denen in Carrara die Blöcke gebrochen wurden. Die Oberfläche der Blöcke wurde daraufhin soweit geglättet,

⁴³ So etwa WITKOWER 1977.

⁴⁴ Zu der Zeichnung der Orvietaner Kanzel KELLER 1938a, besonders S. 208 u. DEGENHARD/SCHMITT 1968, Bd. I, S. 99–102, zuletzt SCHULZE ALTAPPENBERG 1995, S. 28f. Zu Giovanni Pisaner Domkanzel siehe KELLER 1942, S. 44–55; VON EINEM 1962; AYRTON 1969, S. 157–164 u. zuletzt KREYTENBERG 1993.

MATERIAL UND FARBIGKEIT PLASTISCHER MODELLE

Nicht zuletzt die meist empfindlichen und nahezu wertlosen Materialien, aus denen viele plastische Modelle bestehen, haben dazu geführt, daß sich nur derart wenige Modelle aus dem Quattro- und Cinquecento erhalten haben. Modelle waren genau wie Zeichnungen für den Bildhauer Teil seiner Arbeitsmaterialien und besaßen nach der Vollendung des mit ihnen geplanten Werkes für ihn keinen oder doch nur einen sehr geringen Wert. Allenfalls konnten sie wie bei Benedetto da Maiano und wohl auch in anderen Werkstätten als eine Art plastisches Musterbuch dienen, auf das bei einem neuen ähnlichen Auftrag wieder zurückgegriffen werden konnte. Die zur Schaffung von plastischen Modellen verwendeten Materialien entsprechen meist rein utilitaristischen Ansprüchen in Hinsicht auf eine leichte Veränderbarkeit und gleichzeitige Widerstandsfähigkeit gegen die Beanspruchungen im Gebrauch bei der Ausführung⁶⁰. Das diesen Ansprüchen in idealer Weise gewachsene Material, in dem sich folgerichtig auch der allergrößte Teil der erhaltenen Modelle verwirklicht findet, ist Ton, meist in gebrannter Form als Terrakotta. Im feuchten Zustand lange und mit Leichtigkeit auch in größeren Quantitäten zu bearbeiten, wird der Ton durch den Brand keramisch hart und eignet sich dadurch für die Verwendung in der Werkstatt zur Leitung der Marmorausführung oder zum Abformen für das Gußmodell beim Bronzeguß. Allerdings ist durch den Brand, durch den die Terrakotta erst ihre Materialeigenschaften erhält, eine Größenbeschränkung vorgegeben, die jedoch natürlich allein von der Größe des vorhandenen Ofens abhängt.

Gerade die Größe war ein Faktor, der unter anderem dazu führte, daß teilweise auf den Brand verzichtet wurde und aus Ton gefertigte Modelle nur langsam an der Luft getrocknet wurden, wodurch sie zu Terrasecca wurden. Weniger widerstandsfähig und mit einer rauhen Oberfläche, konnten diese Modelle in beliebiger Größe hergestellt werden. Voraussetzung für die Modellierung größerer oder sehr großer Modelle war jedoch, daß das Modell zuvor im Inneren mit Holz oder Metall verstrebt wurde, so daß nicht Teile abbrechen konnten oder das Modell unter seinem eigenen Gewicht zusammenbrach. Das Problem des enormen Gewichtes großer Modelle im Maßstab 1:1 aus Ton wurde durch Untermengung anderer Materialien wie Getreide, Wolle oder Stroh gelöst, die gleichzeitig auch die Stabilität weiter erhöhten und den Trockenvorgang der riesigen Tonmassen begünstigten, ohne daß es zu Rissen und Brüchen kam⁶¹.

Doch nicht allein ihre Größe führte dazu, daß manche Modelle aus Ton nicht gebrannt wurden, und man sie stattdessen einfach trocknen ließ. In diesen Fällen scheint es so zu sein, daß auf die Erhaltung des Modells überhaupt kein Wert gelegt wurde und seine

⁶⁰ Für das Folgende vgl. BAUDRY ³1990, S. 16–20, 55–100; AVERY 1984 sowie die entsprechenden Kapitel bei VASARI-BELLOSI/ROSSI ²1991, Bd. I, S. 45ff. u. CELLINI-MILANESI 1857, S. 197f.

⁶¹ Hierzu VASARI-MILANESI ²1906, Bd. I, S. 153. Als konkretes Beispiel für ein derartiges Großmodell kann das Flußgottmodell Michelangelos in der Casa Buonarroti (Abb. 146) stehen, das aus Lehm, Werg, Holz, Wolle und Drahtgittern aufgebaut ist.

PLASTISCHE MODELLE UND IHRE SAMMLER: GRÜNDE FÜR DIE ERHALTUNG FRÜHER MODELLE

Gegenüber der beachtenswerten Zahl erhaltener früher Zeichnungen nimmt sich das Fehlen von plastischen Modellen aus der Zeit vor dem späten Quattrocento als bemerkenswert aus. Die Gründe für diese extreme Erhaltungslage sind im folgenden aufzudecken.

Seit dem frühen Quattrocento ist durch ihre schriftliche Erwähnung die Existenz plastischer Modelle bezeugt⁷². Von diesen in unterschiedlichen Verwendungszusammenhängen dokumentierten plastischen Modellen hat sich aber kein einziges erhalten. Aufgrund der Dokumente läßt sich im wesentlichen auf drei Funktionen der plastischen Modelle in der ersten Hälfte des Quattrocento rückschließen. Zum einen dienten sie der Präsentation, zum anderen als juristisches Dokument und schließlich wurden sie im Werkstattzusammenhang oder im künstlerischen Experiment verwendet⁷³. Teilweise waren mehrere Funktionen untrennbar mit einem einzigen Modell verknüpft. Doch wäre allein für die Funktion als Rechtsdokument ohne weiteres vorstellbar, daß bei der oftmals langen Ausführungszeit einzelner Skulpturen die Erhaltung zumindest so lange gesichert war, bis die Skulptur vollendet und damit der Vertrag erfüllt war.

Dies bestätigt sich auch bei dem Londoner Bozzetto des Forteguerra-Monuments von Verrocchio (Abb. 4), für den es anhand der relativ dichten Reihe von Dokumenten nachvollziehbar wird, daß wohl seine Funktion als Rechtsdokument ausschlaggebend dafür war, daß er sich als erstes plastisches Modell Italiens erhalten hat. Mit gutem Grund läßt sich behaupten, daß es nicht der Entwurf als solcher und die spezifische Form des Bozzetto als Zeugnis der Entwurfsarbeit war, die zu seiner Erhaltung führten. Das Sammeln von plastischen Entwürfen setzt eben noch nicht, wie bisher in der Forschung meist angenommen, schon zur Zeit Verrocchios ein, sondern erst erheblich später. Wie Covi unlängst zeigen konnte, handelte es sich bei der in einem Dokument von 1481 erwähnten „boza“ des Hl. Thomas, die im Versammlungssaal der Mercanzia aufgestellt werden sollte, keineswegs um einen Bozzetto, ein Entwurfsmodell, sondern um den unausgearbeiteten Rohguß der Thomasfigur, der in der folgenden Zeit überarbeitet und gereinigt werden sollte⁷⁴. Damit fällt die vermeintlich früheste Nachricht über das Sammeln von plastischen Modellen fort, die sich bisher auch um so ungewöhnlicher ausnahm, als auf sie für lange Zeit keine weitere folgte.

Für die Erhaltung bis zu dem Zeitpunkt, ab dem plastische Modelle als Zeugnisse des künstlerischen Schaffensprozesses gesammelt wurden, müssen daher andere Faktoren

⁷² Zur Sammlungsgeschichte plastischer Modelle vgl. jetzt den Überblick von Dean Walker, *Surveying the History of Collecting Italian Sculptural Models*, in: *From the Sculptor's Hand. Italian Baroque Terracottas from the State Hermitage Museum* [Ausstellungskatalog Chicago/Philadelphia 1998]. Chicago 1998, S. 14–29.

⁷³ Zum Modell in seiner juristisch-vertraglichen Funktion vgl. GLASSER 1977.

⁷⁴ COVI 1993, S. 7–10.

DAS PLASTISCHE MODELL ZWISCHEN THEORIE UND PRAXIS – KUNSTTHEORIE UND SELBSTAUSSAGEN VON BILDHAUERN

Im folgenden soll nach der Rolle und Stellung des plastischen Modells in der kunsttheoretischen Literatur des 15. und 16. Jahrhunderts gefragt werden. Dem stellt sich entgegen, daß die Skulptur in viel geringerem Umfang als etwa die Malerei Gegenstand kunsttheoretischer Reflexion war, zudem läßt sich auch der Gehalt dieser Äußerungen vor allem für das Quattrocento in geringerem Maße als für die anderen Gattungen mit der bildhauerischen Praxis in Einklang bringen. Daneben stellt sich das Problem der zeitlichen und regionalen Verteilung dieser Schriften. Ist sicherlich der Schwerpunkt sowohl der praktischen Ausübung der Skulptur wie auch ihrer theoretischen Begründung in Florenz zu suchen, so kann man keinesfalls – selbst nicht für Florenz – von einem kontinuierlich die Praxis mit der Theorie verbindenden Band theoretischer Äußerungen sprechen, das es erlauben würde, genau nachzuverfolgen, wie sich Theorie und Praxis in wechselseitiger Abhängigkeit voneinander entwickeln.

Dennoch lassen sich in Florenz kunsttheoretische Äußerungen zur Skulptur bis ans Ende des 15. Jahrhunderts in einigermaßen dichter Folge finden, ergänzt um Pomponius Gauricus' Schrift ‚De Sculptura‘, der oberitalienische Verhältnisse zu Beginn des 16. Jahrhunderts zugrundeliegen. Nach Leonardos Bemerkungen zur Skulptur und zum ‚Paragone‘ im ‚Trattato della Pittura‘ reißt jedoch das Band der theoretischen Auseinandersetzung mit der Skulptur in Florenz oder von Florentinern, und erst mit Benedetto Varchis ‚Umfrage‘ unter den Florentiner Künstlern im Jahr 1547 entsteht punktuell wieder ein Forum zur breiteren Äußerung kunsttheoretischer Standpunkte. Die erneute Diskussion wird wenig später durch die Schriften zunächst Vasaris und dann auch Cellinis zur Bildhauerei in ihrer praktischen wie ideellen Dimension in bis dahin ungewohnt vollständiger und systematischer Weise aufgegriffen und zusammengefaßt.

Im Hinblick auf die hier im Mittelpunkt stehende Fragestellung nach der Entwicklung und Bedeutung des plastischen Modells lassen sich allerdings für nahezu die gesamte erste Hälfte des Cinquecento keine signifikanten kunsttheoretischen Äußerungen zur Skulptur ausmachen. Erst mit Varchis ‚Inchiesta‘, Vasaris ‚Vite‘ und Cellinis Äußerungen zum Paragone sowie den ‚Due Trattati‘ stehen unvermittelt Schriften vor uns, die zusammengekommen den gesamten Entwicklungsprozeß des plastischen Modells in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts als abgeschlossen dokumentieren, in den seltensten Fällen aber den Weg dorthin kommentieren. Es wird deshalb das Augenmerk besonders auf die Texte Vasaris und Cellinis zu richten sein, um rückblickend aus den theoretischen Äußerungen die bildhauerische Praxis des Umgangs mit plastischen Modellen zu rekonstruieren.

PLASTISCHES MODELL UND BILDHAUERISCHE WERKKONZEPTION IN ANTIKE UND MITTELALTER

In der Antike gehörte das plastische Modell zweifelsohne zur Werkvorbereitung des Bildhauers. Wichtigste Quelle hierfür ist Plinius, der von zahlreichen Modellen berichtet. Er erwähnt weiterhin, wie sehr plastische Modelle als Zeugnisse des künstlerischen Genius geschätzt wurden und aus diesem Grund bereits in der Antike Sammler fanden²⁴⁸. Fraglich ist, ob sich antike Modelle erhalten haben²⁴⁹.

Bereits in der Spätantike ging viel technisches Wissen der Bildhauerei verloren, und es ist zu vermuten, daß mit den veränderten Zielsetzungen der Skulptur gerade das plastische Modell immer weiter an Bedeutung einbüßte, vielleicht sogar soweit, daß es gar nicht mehr zu den Planungsmitteln des Bildhauers gehörte²⁵⁰. Stattdessen erlangte die Zeichnung, sowohl als Medium der Formfindung als auch vor allem als Medium der Formvermittlung, gesteigerte Bedeutung, die sie das gesamte Mittelalter über behaupten sollte²⁵¹.

²⁴⁸ PLINIUS-KÖNIG 1978, Buch XXXV, Kap. XLV, 154–158; vgl. auch Jacob Isager, *Pliny on Art and Society*. London u. New York 1991, S. 140ff.

²⁴⁹ Zum plastischen Modell in der Antike vgl. BLÜMEL⁴1953; Gisela Richter, *The Sculpture and Sculptors of the Greeks*. New Haven u. London³1950 (¹1929), S. 140ff.; Brunilde Sismondo Ridgway, *Stone Carving*, in: *The Muses at work*, hg. v. C. Roebuck. Cambridge u. London 1969, S. 108ff.; Andrew Stewart, *Greek Sculpture. An Exploration*. Bd. I–II. New Haven u. London 1990, Bd. I, S. 34ff.; Paolo Moreno, *Scultura ellenistica*. Bd. I–II. Roma 1994, Bd. I, S. 4–7. Der von Bol als Modell publizierte Frankfurter Kopf aus der frühen Kaiserzeit ist das einzige, mir bislang bekannt gewordene plastische Modell, das sich aus der Antike überliefert haben soll, Peter C. Bol, *Antike Bronzetechnik. Kunst und Handwerk antiker Erzbildner*. München 1985, S. 118.

²⁵⁰ Erlande-Brandenburg argumentiert dagegen, daß die gesamte mittelalterliche Monumentalskulptur nur mittels der Werkvorbereitung durch plastische Modelle hätte geschaffen werden können, ERLANDE-BRANDENBURG 1990. Allein die enorme Anzahl innerhalb kürzester Zeit geschaffener Skulpturen, so Erlande-Brandenburg, mache diesen Schluß unausweichlich, da er die Möglichkeiten zur Arbeitsdelegation an das plastische Modell gebunden sieht. Jedoch datiert das früheste von ihm zitierte Dokument zur Verwendung eines plastischen Modells in das späte 14. Jahrhundert, und selbst in diesem Fall ist keineswegs eindeutig, daß Claus Sluter ein großes Modell anfertigte. Der Passus „[...] pour faire un plâtre [...] et getier sur ycellui les traiz pur la maçonnerie et façon de la fontaine“, Cyprien Monget, *La Chartreuse de Dijon*. Bd. I–III. Montreuil-sur-Mer (Tournai) 1898–1905, Bd. I, S. 314, kann sich in gleicher Weise auch auf eine maßstäbliche Zeichnung beziehen.

Gleichermaßen problematisch sind auch die Schlußfolgerungen Kurmanns. Rückprojizierend von zwei französischen Dokumenten des 15. bzw. 16. Jahrhunderts postuliert er die Verwendung plastischer Modelle in der gotischen Kathedralskulptur Frankreichs, speziell in derjenigen von Reims. Zwar erlauben die von ihm angeführten Vergleiche am Bestand sicherlich den Schluß, daß Vorlagen verwendet und unter den einzelnen Werkstätten ausgetauscht wurden, die Verwendung von plastischen Modellen belegen sie jedoch keineswegs zwingend, vgl. Peter Kurmann, *Mobilité des artistes ou mobilité des modèles. A propos de l'atelier des sculpteurs rémois au XIIIe siècle*. *Revue de l'Art* 120, 1998, S. 23–34.

²⁵¹ DEGENHART/SCHMITT 1968, Bd. I.1, S. XIII–LI.

PLASTISCHE MODELLE IM FRÜHEN QUATTROCENTO

Zu Beginn des 15. Jahrhunderts wandelt sich die oben umrissene Situation grundlegend. Erstmals erwähnt eine Quelle eindeutig ein plastisches Modell, Skulpturen aus modellierbarem Material entstehen in großer Zahl, es kommt zu einer umfassenden Wiederbelebung der monumentalen Bronzeplastik, und ebenso zirkulieren die antiken Schriften zur Skulptur unter den Bildhauern.

Dieser Aufschwung ist an die Werkstatt Lorenzo Ghibertis geknüpft. Ghiberti ist nicht nur für die Wiederbelebung der Bronzeplastik durch seine Türen am Baptisterium und Statuen an Orsanmichele verantwortlich zu machen, sondern in seinem Umfeld entsteht auch die neue Terrakottaplastik in Form zahlreicher Madonnenreliefs²⁶⁵. Es wurde in großem Umfang modelliert, und gleichzeitig hat sich eine Zeichnung Ghibertis erhalten, die erstmalig skizzenhaft eine Figur der Bildhauerei entwirft²⁶⁶. Ghiberti schreibt als erster Bildhauer seine Autobiographie²⁶⁷, in der er deutlich zu erkennen gibt, daß er die antike Kunstliteratur, vor allem Plinius, kannte und ihm ebenso die darin geschilderte Bedeutung des Werkprozesses wie auch diejenige plastischer Modelle bewußt war²⁶⁸. Deshalb betont er selbst immer wieder in seinen *Commentari* die Wichtigkeit der Vorarbeit, des ‚Disegno‘ für das Gelingen des Werks²⁶⁹. Auch wenn letztlich die Nachbearbeitung seiner Bronzen mehr Zeit in Anspruch nahm, widmete er dennoch der genauen Werkvorbereitung vergleichsweise viel Zeit. Die Aufwertung des Werkprozesses findet sich bei allen Schülern Ghibertis, in gesteigerter, die Erfindung betonender Form vor allem bei Donatello²⁷⁰. Schon immer ist Donatello als ein neuer, ‚moderner‘ Künstlertypus gesehen worden, für den viel stärker als für andere Bildhauer vor und neben ihm die Erfindung im Mittelpunkt stand, wogegen die Ausführung, besonders die seiner Bronzewecke, schon teilweise von Zeitgenossen geschmäht wurde. Es erstaunt deshalb nicht, Donatellos Namen in dem ersten nachantiken Dokument zur Verwendung eines plastischen Modells zu lesen, und

²⁶⁵ Die These von der ‚Rinascità della terracotta‘ hat Bellosi seit 1977 an mehreren Stellen vertreten. Seine hierauf beruhende Zuschreibung einer Reihe von Terrakotta-Madonnen an Donatello als erste ‚Früchte‘ dieser Wiederentdeckung ist jedoch insgesamt abzulehnen; BELLOSI 1977, BELLOSI 1986 u. BELLOSI 1989. An dem Faktum an sich, daß eine eigenständige italienische Terrakottaplastik erst in der Folge von Ghibertis Arbeit an der Nordtür auftritt, ändert die Frage der Zuschreibung dieser Skulpturen jedoch nichts.

Im Norden setzt die Terrakottaplastik nicht wesentlich früher, um 1400, unter anderem mit den Aposteln des Germanischen Nationalmuseums wieder ein; zu diesen Heinz Stafski, in: *Die Parler und der schöne Stil 1350–1400. Europäische Kunst unter den Luxemburgern* [Ausstellungskatalog Köln, Schnütgen-Museum/Kunsthalle 1978]. Köln 1978, Bd. I, S. 370.

²⁶⁶ Vgl. die Wiener Zeichnung zu einem Schergen der Geißelung Christi, DEGENHART/SCHMITT 1968, Bd. I, 2, S. 289–293; Kat. Nr. 191.

²⁶⁷ Ghiberti-Schlosser 1912.

²⁶⁸ Zur Verbreitung von Plinius‘ Schrift im Quattrocento Schlosser 1924, Bd. I, S. 9ff.

²⁶⁹ Ghiberti-Schlosser 1912, Bd. I, S. 5–8.

²⁷⁰ Zu diesem Aspekt von Donatellos Schaffen Poeschke 1980 u. Poeschke 1990.

EINZELUNTERSUCHUNGEN

1 Verrocchio

1.1 Die Entstehungsgeschichte des Forteguerra-Monuments

Als der bedeutende Kardinal Niccolò Forteguerra am 21. Dezember 1473 unerwartet in Viterbo gestorben war, wurde bald die Errichtung eines angemessenen Grabmals geplant²⁹⁸. Ob der Kardinal ursprünglich in seiner Heimatstadt Pistoia begraben werden sollte oder, wie es in der Folge geschah, in seiner Titularkirche S. Cecilia in Trastevere, läßt sich anhand der Dokumente nicht mehr eindeutig ermitteln. Offensichtlich gab es aber Bestrebungen in Pistoia, den Leichnam des Kardinals dort zu bestatten, wie aus dem frühesten zum Forteguerra-Monument erhaltenen Dokument vom 2. Januar 1474 hervorgeht. In diesem ist nicht nur von dem Vorhaben die Rede, eine „archa honorabilis seu monumentum cum epitaphio in litteris“²⁹⁹ errichten zu wollen, sondern von der Opera di S. Jacopo wird daneben auch die Summe von dreißig Florin für das Begräbnis des Kardinals bereitgestellt³⁰⁰.

Parallel dazu muß Mino da Fiesole in Rom den Auftrag über die Errichtung des Grabmals erhalten haben. Das von Mino und seiner Werkstatt namentlich unter Mitarbeit Andrea Bregnos geschaffene Grabmal wurde schon kurze Zeit später in S. Cecilia in Trastevere aufgestellt³⁰¹.

In dem genannten Dokument wird ferner beschlossen, maximal dreihundert Florin für das geplante Monument aufzuwenden und zuvor in einer Konkurrenz Modelle anfertigen zu lassen. Ebenso sollten Vorschläge für den Ort, an dem das Grabmal am besten zu errichten sei, eingeholt werden. Beides, Modelle wie Aufstellungsvorschläge, sollten sodann einem noch zu wählenden Ausschuß von sechs Mitgliedern des Rates der Stadt

²⁹⁸ Zur Person des Kardinals und zu seiner Vita PASTOR² 1894, Bd. II, S. 195f., 257, 390, 428.

²⁹⁹ KENNEDY/WILDER/BACCI 1932, S. 75; Dok. I.

³⁰⁰ Dennoch muß schon zu diesem Zeitpunkt festgestanden haben, daß der Kardinal in Rom und nicht in Pistoia beerdigt werden sollte, da das Dokument von einer „archa honorabilis“ spricht, von einem Ehrenmal oder Epitaph also, im Gegensatz zu einer ‚sepultura‘, auch wenn die Begriffe und die damit verbundene Typologie selbst im späten Quattrocento noch keineswegs eindeutig gebraucht werden. Zur Opera di S. Jacopo vgl. Lucia Gai, *Il Ruolo dell’Opera di S. Jacopo nella società e nella cultura artistica di Pistoia: una commissione d’arte del primo quattrocento*, in: *Opera, Carattere e ruolo delle fabbriche cittadine fino all’inizio dell’Età Moderna* [Kongressakten Firenze Villa I Tatti 3. April 1991], hg. v. Margaret Haines e Lucio Ricetti. Firenze 1996, S. 157–265.

³⁰¹ Um 1475? POESCHKE 1990, S. 143 u. POPE-HENNESSY⁴ 1996, Bd. II, S. 378; beide ohne genauere Entstehungsdaten, außer der Datierung in die ‚70er Jahre‘.

Auch dieses Grabmal ist wie das Forteguerra-Monument nicht mehr in seiner ursprünglichen Form erhalten, sondern ist so, wie es heute in S. Cecilia zu sehen ist, das Ergebnis einer Neuaufstellung des 19. Jahrhunderts, bei der vor allem der dekorative Apparat dem ‚klassischen‘ Grabmal Minos, das des Grafen Hugo in der Florentiner Badia, angeglichen wurde.

Authentische Modelle

1. Verrocchio: Modell des Forteguerrri-Kenotaphs (Abb. 4)

London, Victoria and Albert Museum, Inv. Nr. 7599–1861

Material: Terrakotta

Maße: Höhe 39,4; Breite 26,7 cm

Zustand: Restauriert, das Relief ist auf Kopfhöhe der unteren Figuren über seine gesamte Breite gebrochen und mit gefärbtem Gips restauriert worden. Aus diesem Material sind die Köpfe des Kardinals, der Hoffnung und des Glaubens, sowie die rechte Hand der Glaubensfigur. Die untere Hälfte des Sarkophags ist mit Gips repariert. Ergänzungen in rotem Wachs sind die Hände des Kardinals und der Cherub auf der Unterseite des Sarkophags. Ein weiterer Riß in der oberen Hälfte des Reliefs.

Provenienz: 1845 Neuerwerbung in der Sammlung Niccolò Puccini in Pistoia – hierbei Bezeichnung der Neuerwerbung als Originalentwurf Verrocchios zum Forteguerrri-Grabmal (Monumenti del Giardino Puccini. Pistoia 1845, S. 139); 1855 an Marchese Ottavio Gigli; 1860 Verkauf aus der Sammlung Gigli-Campana an das South Kensington Museum

Literatur: ROBINSON 1862, S. 36ff.; PERKINS 1864, Bd. I, S. 183, Anm. 2; BURCKHARDT-BODE 1879, Bd. II, S. 361f.; BODE 1882, S. 92f.; BODE 1887, S. 88; BODE 1892–1905, S. 145; REYMOND 1899, S. 207ff.; MACKOWSKY 1901, S. 38 u. 56; BERENSON 1903, Bd. I, S. 43f.; BURGER 1904, S. 174ff.; SCHUBRING 1904, S. 19; CRUTTWELL 1904, S. 133f.; REYMOND 1906, S. 82, Nr. 1; VENTURI 1908, Bd. VI, S. 715, Nr. 5; THIIS 1913, S. 52 u. 261, Nr. 57; SCHUBRING 1915, S. 136; SCHUBRING 1919, S. 138; CHIAPELLI 1925/26, S. 50; VAN MARLE 1929, S. 496; KENNEDY/WILDER/BACCI 1932, S. 16–21; MACLAGAN/LONGHURST 1932, S. 58f.; BERENSON 1933, Bd. I, S. 73f.; MIDDELDORF 1934, S. 54f.; JOCHEM 1935, S. 233f.; DUSSLER 1940, S. 292 u. S. 294; PLANISCIG 1941, S. 51; VALENTINER 1950, S. 182–186; POPE-HENNESSY 1958, S. 314f.; POPE-HENNESSY 1964, S. 164ff.; BONGIORNO 1962, S. 127.; LAVIN 1967, Bd. III, S. 100; PASSAVANT 1969, Nr. 9, S. 185f.; SEYMOUR 1971, S. 60; GLASSER 1977, S. 135ff.; POESCHKE 1990, S. 33 und S. 189f.; ADORNO 1991, S. 198; RADCLIFFE 1992b, S. 13; NEGRI-ARNOLDI 1994, S. 83; SCHRADER 1994, S. 214f.; POPE-HENNESSY ⁴1996, Bd. II, S. 387; BÜCKLING 1996, S. 221f.; BUTTERFIELD 1997, S. 138ff. u. Kat. 22; NIEHAUS 1998, S. 147f.

Nicht nur das ausgeführte Forteguerrri-Monument, sondern auch seine Modelle sind in der Forschung emphatisch gelobt, aber genauso entschieden auch als Werke Verrocchios abgelehnt worden. Stand für Robinson noch außer Frage, daß das Londoner Modell der Gesamtentwurf Verrocchios zum Forteguerrri-Monument sei, lehnten es Reymond, Cruttwell, Venturi und schließlich auch Planiscig entschieden als moderne Fälschung ab. Neben diesen auf kennerschaftlichen Argumenten gegründeten Ablehnungen versuchten andere Teile der Forschung, stärker über die zahlreichen erhaltenen Dokumente zu einer Rekonstruktion des Entstehungsprozesses zu gelangen und dadurch das Londoner Terrakottarelief einem der in den Dokumenten genannten Künstler zuzuordnen. Nur hierdurch ist zu erklären, daß neben Berensons Zuschreibung an Lorenzo di Credi auch Andrea Ferrucci als Autor diskutiert wurde. Den Gipfel sophistischer Argumentation erreichte jedoch Wilder mit der Behauptung, das Londoner Modell sei ein Konkurrenzentwurf Piero del Pollaiuolos, der weniger anspruchsvoll, ansonsten jedoch getreu Verrocchios Originalentwurf überliefern, aber mit Pieros Zusicherung eingereicht worden sei, das gleiche Monument, wie es Verrocchio mit seinem Entwurf plante, zu einem wesentlich geringeren Preis ausführen zu wollen.

In der jüngeren Forschung überwiegt wieder die Meinung, das Relief Verrocchio selbst als Entwurf des Forteguerrri-Monuments zuzuschreiben. In dieser Hinsicht haben sich Passavant, Poeschke und auch Pope-Hennessy ausgesprochen, wobei letzterer es jedoch für möglich hielt, daß ein Werkstattmitglied den Entwurf

ZUSAMMENFASSUNG: BILDHAUERISCHE KONZEPTION UND PLASTISCHES MODELL

Im Mittelpunkt der hier vorgelegten Untersuchung steht der bildhauerische Werkprozeß in der italienischen Skulptur der Renaissance. Dabei wurde vor allem nach dem Entwurf gefragt und versucht, die Rolle plastischer Modelle in der Werkvorbereitung zu klären. Der hierfür gewählte Zeitrahmen ergab sich aus der Erhaltungssituation plastischer Modelle, da von italienischen Bildhauern erst seit ca. 1475 derartige Zeugnisse der Werkvorbereitung überliefert sind. Die Betrachtung schließt mit dem Wettbewerb um den Florentiner Neptunbrunnen (1560) und klammert somit bewußt die Werkkonzeption Giambolognas und anderer Bildhauer des späten 16. Jahrhunderts aus, da für diese bereits andere Prämissen gelten als für den hier diskutierten Zeitraum. Trotz dieser notwendigen Begrenzung richtet die Untersuchung auch einen Blick zurück auf die bildhauerische Werkkonzeption im frühen 15. Jahrhundert und in der mittelalterlichen Skulptur.

Die Erhaltungslage plastischer Modelle des 15. und 16. Jahrhunderts ist äußerst begrenzt, deshalb stellt sich um so dringlicher die Frage nach ihrer Authentizität. Um hier gültige Aussagen treffen zu können, wurden zunächst nur die Modelle untersucht, für die sich auch ein korrespondierendes großplastisches Werk erhalten hat. Im Idealfall konnte dann der Entstehungsprozeß einer Skulptur über vorbereitende Modelle und ebenfalls erhaltene Zeichnungen bis hin zur vollendeten Monumentalskulptur verfolgt werden.

Der Auseinandersetzung mit Werkfragen sind einleitend Kapitel zur Technik, Terminologie und zur Stellung des plastischen Modells in der Kunsttheorie der Renaissance vorangestellt. Es wird herausgearbeitet, daß es im untersuchten Zeitraum keine einheitliche Terminologie zur Bezeichnung plastischer Modelle und schon gar nicht eine begriffliche Differenzierung von skizzenhaft ausgeführten Entwurfsmodellen und genauer ausgearbeiteten Präsentationsmodellen gab. Vielfach erlaubt es überhaupt nur der Kontext, zu entscheiden, ob ein gezeichnetes oder ein plastisches Modell gemeint ist; dennoch werden anhand zeitgenössischer Dokumente zahlreiche Funktionen, manchmal nur eines einzigen Modells, deutlich.

Die theoretische Auseinandersetzung mit der Skulptur und ihren Schaffensbedingungen entwickelt sich keinesfalls parallel zu derjenigen der Malerei. Erst mit dem von Benedetto Varchi inszenierten Paragone-Streit ist auch für Bildhauer eine Möglichkeit gegeben, über die theoretischen Grundlagen ihrer Kunst zu rasonieren. Zu einer begrifflichen Synthese wird die Frage der Invention in der Bildhauerei dann durch Vasari gebracht, der Skulptur und Malerei als Schwesterkünste im ›Disegno‹ entstehen sieht. Gleichzeitig tritt mit Vasari auch eine neue Hochschätzung des Entwurfs und seiner Zeugnisse auf, die sich in einer verstärkten Sammlungsaktivität niederschlägt. Ein eigenes Kapitel beleuchtet diese Frage anhand der Dokumente und erschließbaren Provenienzen. Kein einziges der noch erhaltenen plastischen Modelle weist eine lückenlose Überlieferungsgeschichte bis zu seiner Entstehungszeit auf. Die Authentizität der Modelle kann daher allein durch eine genaue Werkanalyse geklärt werden.

Dies wird zunächst für die beiden umfangreichsten Modellkomplexe des 15. Jahrhun-

derts, Verrocchios Forteguerrri-Monument und Benedetto da Maianos Kanzel in S. Croce, unternommen. Es konnte gezeigt werden, daß Verrocchios Londoner Gesamtmodell in der Tat der 1476 eingereichte Wettbewerbsentwurf ist, durch den Verrocchio schließlich den Auftrag erhielt. Ebenso konnte für das Londoner Modell herausgestellt werden, daß es nicht nur das erste erhaltene Modell eines Bildhauers südlich der Alpen ist, sondern auch, daß es ein Bozzetto, ein plastisches Modell in skizzenhafter Form ist. Des weiteren wurde für dieses Werk der ungewöhnliche Weg des Entwurfs und der Ausführung rekonstruiert.

Schon aufgrund ihrer weitaus genaueren Ausarbeitung lassen die Modelle Benedetto da Maianos eine andere Funktion im Werkprozeß vermuten. Diese konnte ebenso geklärt werden wie auch die Planungs- und Ausführungsumstände der Kanzel in S. Croce. Durch die genaue Autopsie vor allem des Berliner Reliefmodells war zu erschließen, daß Benedetto ursprünglich eine andere Kanzelform plante als die schließlich ausgeführte.

Ergänzend zu der Analyse der Zeichnungen Verrocchios und seines Mitarbeiters Francesco di Simone Ferrucci werden die Zeichnungsprojekte Leonardo da Vincis und Andrea Sansovinos betrachtet. Durch den Vergleich mit dem zuvor untersuchten Entwurfsprozeß seines Lehrers Verrocchio konnten die Charakteristika des Planungsprozesses für das kolossale Pferd des Sforzamonuments näher gefaßt werden. An den Zeichnungen Andrea Sansovinos wurden sodann Kriterien gebildet, die anschließend für die Untersuchung von Michelangelos Zeichnungen anzulegen waren. Daneben konnte die Zuordnung der Sansovino-Zeichnungen präzisiert werden.

Im frühen Cinquecento konzentriert sich die Untersuchung zunächst auf Michelangelo und Jacopo Sansovino. Für Sansovino wird die Modell-Werk-Zuordnung des Pariser Modells geklärt. Abweichend von der bisherigen Forschung wird das Modell erstmalig in den Entstehungsprozeß seines frühen Hauptwerks, dem Hl. Jakobus im Florentiner Dom, einbezogen. Neben Michelangelos frühen bildhauerischen Zeichnungen analysiert die Arbeit auch seine umstrittenen Modelle in Florenz und in London. Der bislang kaum beachtete männliche Terrasecca-Torso der Casa Buonarroti kann als genau ausgearbeiteter Entwurf Michelangelos zum sterbenden Sklaven in Paris identifiziert werden. Für die weiteren Figurenmodelle, die in einen Zusammenhang mit dem Juliusgrabmal gebracht werden, konnte ihre Stellung im Werkprozeß näher definiert werden.

Eine besondere Situation stellt sich mit der Entstehungsgeschichte der zweiten Kolossalstatue für die Piazza della Signoria. Aus diesem Kontext haben sich nicht nur zahlreiche Zeichnungen der beiden Kontrahenten Michelangelo und Bandinelli, sondern auch plastische Modelle erhalten. Gerade für das lange unbestritten als Werk Bandinellis geltende Berliner Wachsmo­dell einer Herkules und Kakus-Gruppe war jedoch zunächst zu erweisen, daß mit dieser höchst ungewöhnlichen Skulptur in der Tat Bandinellis erstes Modell erhalten ist. Mehrere Nachzeichnungen aus dem 16. Jahrhundert ermöglichen es, die Authentizität des Werks zu belegen. Die Gegenüberstellung des Berliner Modells mit Michelangelos Kampfgruppe in der Casa Buonarroti läßt zudem erkennen, daß Michelangelo hier in einem seinerseits höchst ungewöhnlichen, äußerst skizzenhaft ausgearbeitetem Bozzetto die Konzeption Bandinellis aufgriff und zu einer neuartigen statuarischen Disposition umbildete.

Neben diesen Untersuchungen zu den kleinformatischen Modellen Michelangelos wird

ebenfalls näher auf seine Verwendung von großen Modellen im Maßstab 1:1 eingegangen, von denen sich allein der Flußgott in der Casa Buonarroti erhalten hat.

Weitere Werkkomplexe von Bandinelli werden analysiert, wie etwa sein Kreuzabnahmerekief, sein fragmentiertes Großmodell für den Hl. Paulus am Grabmal Leos X. in S. Maria sopra Minerva in Rom und seine Entwürfe für den Florentiner Domchor. Als solche werden hier die seit Middeldorf Vincenzo de' Rossi zugeschriebenen Reliefs des Bargello identifiziert, die jedoch vielmehr späte eigenhändige Bozzetti Bandinellis sind.

Der enigmatische Werkprozeß von Cellinis Perseus wird detailliert nachvollzogen. Hierbei zeigt sich nicht nur die Rolle des konzeptionell bereits weit fortgeschrittenen Wachsmodells im Bargello, sondern besonders auch die der weiteren Modelle in Bronze. Beobachtungen, die zuvor an den Modellen Michelangelos gemacht wurden, konnten durch die Untersuchung der Werke Cellinis als gesetzmäßig bestätigt werden.

Neben Cellini stehen die venezianischen Werke Jacopo Sansovinos im Mittelpunkt eines weiteren Kapitels, das dessen spätere Werkvorbereitung, besonders die zu den Kanzeln von S. Marco, anhand der erhaltenen Reliefmodelle des Palazzo Venezia in Rom klärt. Die hierbei gewonnenen Indizien dienen dazu, Sansovino die Berliner Terrakottastatue eines Johannes Evangelista abzuschreiben, die keinesfalls, wie von der Forschung angenommen, als Modell der Bronzefigur in S. Marco diente.

Abschließend wird der Wettbewerb um den Florentiner Neptunbrunnen und die Rolle, die plastische Modelle hierin spielten, betrachtet. Bandinellis Planungen werden ausführlich diskutiert und die Leistung Ammannatis, der schließlich den Brunnen ausführte, neu bewertet. Es konnte gezeigt werden, daß die Londoner Terraseccafigur eines Neptun keineswegs als ein Werk Giambolognas, sondern vielmehr als Modell Ammannatis gelten muß und eine wichtige Position im Entwurfsprozeß markiert.

Die gewonnenen Einzelergebnisse und Beobachtungen werden in zusammenfassenden Kapiteln zwischen den Einzeluntersuchungen aufgegriffen und, ergänzt um weiteres Material, zu einem Panorama des bildhauerischen Entwurfs ausgearbeitet. Ein Katalog der diskutierten Modelle gestattet einen schnellen Zugriff sowohl auf die in der Arbeit gewonnenen Ergebnisse als auch auf die bisherige Forschung und die relevante Literatur, die in einer umfangreichen Bibliographie zusammengestellt ist.

Der Bildteil der Arbeit enthält eine vollständige photographische Dokumentation der Modelle mit zahlreichen Aufnahmen des Verfassers, die zum Teil erstmalig alle Werke aus übereinstimmenden Ansichten erschließen und somit die Grundlage für einen fundierten Vergleich der Objekte herstellen.

SUMMARY: PLASTIC MODELS IN THE CREATIVE PROCESS OF ITALIAN SCULPTORS OF THE RENAISSANCE

This study is concentrated on the creative processes that led to some of the most celebrated Italian sculptures of the Renaissance. The focus therefore lies mainly on the invention and on the role played by plastic models in the conception of a sculpture. The temporal limits for the research were dictated by the preservation of such models. The study sets in around the year 1475, since the earliest known Italian model dates from about this year. The upper limit was fixed with the contest for the Florentine Neptune-fountain in 1560. A line is thus purposely drawn before Giambologna and other sculptors of the late 16th century who define new standards for artistic production. Nevertheless the study also looks backwards on how sculpture was conceived during the earlier part of the 15th century and in the later Middle Ages.

Only very few plastic models have been preserved from the 15th and 16th century. It was therefore necessary to first ascertain the authenticity of the existing ones. In order to create a solid basis for this undertaking, initially only those cases have been considered in which both the finished monumental sculpture and its presumed model have been preserved. In some ideal cases it was then possible to reconstruct almost the entire creative process, leading from preparatory models and sometimes drawings to the finished sculpture.

Introductory chapters deal with general questions concerning the use of plastic models in the technique of Renaissance sculpture and the terminology for plastic models. It is pointed out that in the Renaissance there was no precise terminology regarding plastic models and furthermore no lexical distinction between sketchy ›bozzettifrq and highly finished presentation pieces. In many cases only the context permits one to decide, if a certain document deals with a plastic or drawn model. Nevertheless, some documents allow an insight into the sometimes manifold functions a single model could assume in a Renaissance sculptor's workshop.

A further chapter takes a look at the way the sculptor's invention and plastic models are considered in Renaissance art theory. Art theory has only gradually developed a theoretical basis for the work of the sculptor similar to that of the painter. In fact, it was only with Benedetto Varchi's ›paragone‹ discussion that sculptors could finally reason in public on the theoretical foundations of their art. It was Vasari then who found a synthesis to the question of pictorial and sculptural invention, deriving them both from the ›disegno‹. It was with Vasari too that remnants of the creative process like plastic models and drawings became highly regarded as testimonials of an artist's creative powers and therefore were eagerly collected. A special chapter is dedicated to this, tracing single pieces back to their first collectors. However, not a single plastic model of the Italian Renaissance shows a complete provenance. Due to this, only the precise analysis of the single existant models can offer methodologically valid results in the attempt to assess their authenticity.

This is first undertaken for the two major sculptural creations of late 15th century Florence that involved numerous plastic models: the Forteguerri Monument by Andrea del Verrocchio and Benedetto da Maiano's pulpit in S. Croce. It could be shown that Verrocchio's London model for the Forteguerri Monument is in fact the model handed in for the competition of 1476. Furthermore this model is not only the first plastic model preserved by an Italian sculptor, but it is also a ›bozzetto‹, a sketchy draft in plastic material, laying out the complete composition of the proposed monument.

When looking at the precise plastic models of Benedetto da Maiano, a different approach to the preparation of his sculptures can immediately be presumed. His way of planning sculptured works and the way in which the pulpit of S. Croce was conceived is further investigated. Mainly the close examination of the much neglected model in Berlin led to the conclusion that Benedetto originally planned a different form for his pulpit, than the one actually executed.

Apart from considering the drawings of Verrocchio and his collaborator Francesco di Simone Ferrucci, a chapter is also dedicated to Leonrado da Vinci and Andrea Sansovino. By comparing Leonardo's drawings for the Sforza Horse to the sculptural drawings of his teacher Verrocchio, the precise characteristics of Leonardo's particular approach could be pointed out. A closer look at the drawings of Andrea Sansovino helped to form some of the criteria that were then applied to the analysis of Michelangelo's sculptural drawings. Furthermore, clarification in some questions regarding the attribution and functional assignment of Sansovino's drawings was achieved.

Regarding the early Cinquecento, mainly the creative processes of Michelangelo and Jacopo Sansovino are taken into account. For Sansovino it could be demonstrated that the early model in Paris in fact prepares his early masterpiece, the St. Jacob in Florence Cathedral. Michelangelo's early drawings for sculptures and also his much debated plastic models in Florence and London are analysed. The small torso in terracotta in the Casa Buonarroti in Florence is identified as a precise model for an early stage of the ›dying slave‹ in Paris. Furthermore a precision of the other preserved models' role in connection with the tomb for Julius II. was possible.

The story of the second colossus for the Piazza della Signoria creates a special situation for the analysis of sculptural planning in the Cinquecento. Not only several drawings, but also plastic models of the two opponents Bandinelli and Michelangelo have been preserved. First the authenticity and authorship of the Bandinelli model in Berlin had to be proved. Several 16th century drawings copy the head of the Berlin model and thus help to ascertain Bandinelli's authorship. From the confrontation of the two models, the important sequence was established that it was the elder sculptor, Michelangelo, who was impressed by the novel conception and took over the idea, transforming it into a completely different statuary disposition.

Apart from the discussion of Michelangelo's small-scale models, his use of huge full-scale or natural size models for his monumental statuary is further investigated. Of these only the large river god in the Casa Buonarroti has survived.

Further sculptural ensembles of Bandinelli are considered, as for example his deposition relief, his full-scale model for the head of St. Paul on the tomb for Leo X. in S. Maria Sopra Minerva in Rome and finally his reliefs for the high altar of Florence cathedral.

A detailed discussion is accorded to Cellini's Perseus and the complex story of his creation. Thereby not only the importance of the very evolved wax model is underlined, but also the role of the small bronze models is further clarified. It could also be shown in this context that certain observations made before regarding Michelangelo's models have a more general validity for the period considered.

The following chapter is concentrated on the later works of Jacopo Sansovino in Venice and points out how Sansovino planned his works in bronze. The importance of the two reliefs in the Palazzo Venezia in Rome is pointed out and at the same time the Berlin St. John is singled out from his autograph works.

Finally the competition for the Florentine Neptune fountain and its drawn and plastic models are discussed. Not only Bandinelli's share is taken into consideration, but also a new assessment of Bartolomeo Ammannati's work is undertaken. The London Neptune, long thought a model by Giambologna, now seems more likely to represent an important early idea of Ammannati that later on was not realized.

Alternating with the examination of single sculptures and single sculptors, chapters are dedicated to the generalization of particular observations by introducing further material, thus creating a panoramic view of the way sculptures were planned and created during the 15th and 16th century. The text is complemented by a catalogue of the discussed models and a comprehensive bibliography. The photographic documentation comprises many photographs taken by the author, which in some cases permit for the first time a direct comparison from different angles and in this way create the foundation for the analysis of the single objects.

RIASSUNTO: CONCEZIONE PLASTICA E PROGETTAZIONE NELLA SCULTURA ITALIANA DEL RINASCIMENTO

Tema centrale del saggio qui presentato è il processo creativo nella scultura italiana del Rinascimento. In particolare ci si è concentrati sulla progettazione e si è cercato di chiarire il ruolo dei modelli plastici nella genesi dell'opera. I limiti temporali della ricerca sono stati dettati dai modelli plastici esistenti, dato che in Italia si sono conservate testimonianze della progettazione di sculture solo a partire dal 1475 circa. L'indagine si chiude con la data del concorso per la fontana del Nettuno a Firenze (1560) ed esclude così volutamente le opere di Gianbologna e di altri scultori della fine del Cinquecento, per i quali sono valide altre premesse rispetto a quelle del periodo considerato. Nonostante questa necessaria delimitazione dell'ambito della ricerca viene rivolto uno sguardo retrospettivo alla concezione plastica del primo Quattrocento e del Medioevo.

Il numero di modelli plastici del XV e XVI secolo ancora esistenti è molto ridotto e la questione della loro autenticità si pone quindi in modo ancora più urgente. Per poter giungere a dei risultati validi sono stati analizzati in un primo tempo solo i modelli dei quali si è conservata anche la corrispettiva opera finita. In alcuni casi ideali si è potuta ricostruire la genesi completa dell'opera, dai modelli e dai disegni preparatori fino alla sua realizzazione come scultura monumentale.

L'analisi delle opere viene preceduta da capitoli introduttivi sulla tecnica, sulla terminologia e sul ruolo che il modello plastico assume nella teoria dell'arte del Rinascimento. Dalla ricerca effettuata risulta che nel periodo considerato non esisteva una terminologia unitaria per la denominazione di modelli plastici e ancor meno una distinzione concettuale tra modelli eseguiti in modo sommario nel corso della progettazione e modelli rifiniti con cura per la presentazione. Spesso è solo il contesto che ci consente di definire se si tratti di un disegno oppure di un modello plastico; tuttavia è possibile ricostruire numerose funzioni dei modelli – a volte di un unico modello – in base a documenti dell'epoca.

La discussione teorica sulla scultura e sui presupposti della sua genesi non si sviluppa parallelamente a quella sulla pittura. Solo con la disputa sul paragone avviata da Benedetto Varchi vengono create le premesse per una riflessione sui fondamenti teorici della scultura. Una sintesi concettuale riguardo alla questione dell'invenzione viene raggiunta infine da Vasari, che considera la scultura e la pittura come arti sorelle, avendo esse un'origine comune nel disegno. Allo stesso tempo si afferma con Vasari una nuova valutazione del progetto e delle testimonianze del processo creativo, che trova riscontro in una più intensa attività di collezione. Un intero capitolo, in cui vengono esaminati documenti e provenienze ricostruibili, è dedicato a questo argomento. Di nessuno dei modelli esistenti è però possibile ricostruire un percorso evolutivo che conduca senza lacune fino alle sue origini. L'autenticità dei modelli può essere quindi chiarita solo attraverso un'attenta analisi dell'opera.

Inizialmente vengono esaminati i progetti più complessi del Quattrocento, il monumento Forteguerri di Verrocchio e il pulpito in S.Croce di Benedetto da Maiano. I risultati

conseguiti sono così riassumibili: il modello londinese di Verrocchio corrisponde in effetti al progetto presentato nel 1476 per il concorso, con il quale Verrocchio ottenne la commissione; esso è inoltre il più antico modello esistente proveniente dall'Italia ed è un bozzetto, un modello plastico configurato sommariamente. Di quest'opera è stato possibile anche ricostruire l'inusuale andamento della progettazione e della realizzazione.

La maggiore precisione esecutiva dei modelli di Benedetto da Maiano fa invece supporre una loro diversa funzione all'interno della genesi dell'opera. Essa è stata definita nel corso dell'analisi e si sono potute anche chiarire le circostanze relative alla progettazione e alla realizzazione del pulpito in S. Croce. Soprattutto attraverso un'esatta autopsia del modello berlinese si è giunti alla conclusione che Benedetto avesse progettato in origine una forma di pulpito diversa da quella poi eseguita.

Per una maggiore comprensione dei disegni di Verrocchio e del suo collaboratore Francesco di Simone Ferrucci lo studio viene esteso anche ai disegni di Leonardo da Vinci e di Andrea Sansovino. Attraverso un confronto con il progetto precedentemente analizzato del suo maestro Verrocchio si sono potute definire con più esattezza le caratteristiche della progettazione leonardesca del colossale cavallo per il monumento Sforza. In base ai disegni di Andrea Sansovino sono stati poi elaborati criteri per analizzare quelli di Michelangelo. Allo stesso tempo si è potuto precisare l'attribuzione dei disegni di Sansovino.

Nel primo Cinquecento l'attenzione viene rivolta principalmente a Michelangelo e a Jacopo Sansovino. Per Sansovino viene chiarito il rapporto tra modello e opera del suo modello parigino. Contrariamente a quanto ritenuto dalla critica attuale il modello viene messo in relazione con la genesi della sua prima opera significativa, il S. Giacomo nel Duomo di Firenze. Di Michelangelo vengono analizzati i primi disegni eseguiti per la progettazione di sculture ma anche i discussi modelli di Firenze e di Londra. Il torso maschile in terrasecca di Casa Buonarroti, finora pressochè ignorato dalla critica, è stato identificato come modello rifinito con estrema precisione da Michelangelo per lo schiavo morente di Parigi. Delle altre figure che generalmente vengono messe in relazione al progetto per la tomba di Giulio II si è potuto definire con più precisione il ruolo svolto nella genesi dell'opera.

Un caso particolare è rappresentato dalla seconda statua colossale per Piazza della Signoria. Di quest'opera infatti si sono conservati non solo numerosi disegni degli avversari Michelangelo e Bandinelli ma anche alcuni modelli plastici. Per il modello berlinese in cera di un gruppo di Ercole e Caco si è potuto dimostrare che esso costituisce infatti il primo modello di Bandinelli di cui siamo a conoscenza per questa straordinaria scultura. Disegni dell'opera eseguiti da altri artisti del Cinquecento ci consentono di verificarne l'autenticità. Un confronto tra il modello berlinese e il gruppo di lottatori di Michelangelo della Casa Buonarroti mostra inoltre come Michelangelo nel suo bozzetto estremamente insolito e sommario abbia ripreso l'idea di Bandinelli e ne abbia ricavato una composizione del tutto nuova.

Oltre all'analisi dei modelli michelangioli di formato minore l'attenzione viene rivolta anche all'utilizzazione dell'artista di grandi modelli in scala naturale, di cui si è conservata solamente la divinità fluviale della Casa Buonarroti. Anche altre opere di Bandinelli vengono prese in esame, come per esempio il rilievo della Deposizione, il grande modello frammentario per il S. Paolo della tomba di Leone X in S. Maria sopra

Minerva a Roma e i suoi progetti per il coro del Duomo fiorentino. Come tali vengono identificati i rilievi del Bargello attribuiti da Middeldorf a Vincenzo de' Rossi, che sono invece piuttosto tardi bozzetti autografi di Bandinelli.

La genesi del Perseo di Cellini viene ricostruita dettagliatamente. Nel corso dell'indagine viene chiarito non solo il ruolo del modello in cera del Bargello, la cui concezione risulta già molto elaborata, ma in particolare anche quello dei modelli in bronzo. Osservazioni fatte in precedenza sui modelli di Michelangelo trovano conferma attraverso l'analisi dell'opera di Cellini.

Un ulteriore capitolo è dedicato alle opere veneziane di Jacopo Sansovino e illustra la fase avanzata della sua opera, in particolare quella dei pulpiti di S. Marco, basandosi sull'analisi dei modelli conservati in Palazzo Venezia a Roma. Gli indizi così ricavati permettono di contestare l'attribuzione a Sansovino della statuetta berlinese in terracotta raffigurante Giovanni Evangelista, che non fu concepita come modello per la figura bronzea in S. Marco come ha finora ritenuto la critica.

Infine l'attenzione viene rivolta al concorso per la fontana del Nettuno a Firenze e al ruolo che i modelli plastici vi hanno svolto. In questo capitolo vengono dettagliatamente esaminati i progetti di Bandinelli e viene intrapresa una nuova valutazione del lavoro di Ammannati, che alla fine realizzò la fontana. Si può infatti concludere che la figura londinese in terrasecca raffigurante un Nettuno non è un'opera di Giambologna ma piuttosto un modello di Ammannati, che segna un'importante fase del processo creativo dell'opera.

I risultati delle singole ricerche vengono ripresi in capitoli riassuntivi inseriti tra gli studi tematici per poi confluire, arricchiti di ulteriori materiali, in un panorama finale sulla progettazione nella scultura. Un catalogo dei modelli analizzati consente un veloce accesso sia ai risultati conseguiti dal saggio che alla precedente letteratura sul tema, raccolta in un'ampia bibliografia. La parte dedicata alle illustrazioni offre una documentazione completa dei modelli con numerose fotografie dell'autore, che permettono per la prima volta di osservare tutte le opere dalla medesima angolatura e di ottenere risultati fondati attraverso il confronto diretto degli oggetti.

PERSONENREGISTER

- Adorno, Piero 94
Agnolo di Polo 89
Agostino di Duccio 42f., 78f., 202, 223, 236
Agostino Veneziano 246
Alberti, Leon Battista II, 39–43, 47, 52f.
Allori, Alessandro 253, 257
Altoviti, Bindo 35, 209
Ames-Lewis, Francis 118, 120
Ammannati, Bartolomeo 18, 29, 324–327, 329, 336f., 341–344, 364–367, Kat. 27 u. 29
Angelico (siehe Fra Giovanni da Fiesole)
Averlino, Antonio (Filarete) 46ff., 53
- Bacci, Peleo 93
Baccio d'Agnolo 305
Baccio da Montelupo 203
Baldinucci, Filippo 335
Balogh, Jolán 210f.
Bandinelli, Baccio 29, 35, 57, 70, 189, 191, 211, 215, 229, 231ff., 235, 237f., 240–260, 273, 284–287, 304–309, 316, 319–330, 341f., 356f., Kat. 16, 359ff., Kat. 20–21, 363f., Kat. 26, 365, Kat. 28
Bandini, Giovanni 305, 309
Barocchi, Paola 55–62, 65, 229f.
Beccafumi, Domenico 210
Bellano, Bartolomeo 78 Anm. 285
Bellosi, Luciano 75 Anm. 265
Benedetto da Maiano 23f., 28, 34, 215, 349–351, Kat. 4–8
Benedetto da Rovizzano 205 Anm. 695
Bernini, Gian Lorenzo II, 36
Bode, Wilhelm von II, 91, 110f.
Borghini, Vincenzo 58 Anm. 188, 247
Boselli, Orfeo II
Boucher, Bruce 205
Bramante, Donato 191, 320
Bregno, Andrea 82
Brinckmann, Albert Erich 11f., 110, 242
Bronzino, Agnolo 56f.
Brunelleschi, Filippo 42, 76f., 304
Buonarroti, Michelangelo 14, 16f., 24ff., 29, 34, 36, 55, 57f., 63ff., 69f., 79, 172, 183f., 189ff., 197–202, 212f., 216–226, 228f., 231–236, 260–284, 286, 316, 324f., 329, 334f., 340, 342, 344, 352–356, Kat. 11–15, 357ff., Kat. 17–19
Bush, Virginia C. 172
- Carl, Doris 134f., 159
Carradori, Francesco II
- Canova, Antonio II, 23 Anm. 49, 68
Cellini, Benvenuto II, 17f., 29, 38, 57–70, 152, 263, 286, 297–304, 315, 319, 324, 326, 338ff., 361ff., Kat. 23–25
Cendali, Lorenzo 148
Cennini, Cennino 39, 46
Ciardi-Duprè, Maria Grazia 255ff., 307
Clark, Kenneth 166, 168
Clemens VII. (Giulio de' Medici) 231, 233, 320
Colleoni, Bartolomeo 86, 103
Commodi, Andrea 219
Cordellier, Dominique 201
Cosimo I. 297ff., 302, 315, 317, 319f., 322f., 325f., 338
Cox-Rearick, Janet 57 Anm. 176
Covi, Dario 33
Credi, Lorenzo di 86, 92, 104–108
Crutwell, Maud 91f.
- Danti, Vincenzo 26f., 325, 337
De Nicola, Giacomo 306
Dent Weil, Phoebe 12
Desiderio da Settignano 87, 114ff., 124 Anm. 450
Donatello 22, 34, 42, 63, 75–80, 99, 165, 306
Dussler, Luitpold 154f.
- Echinger-Maurach, Claudia 66 Anm. 230, 216ff.
Einem, Herbert von 273 Anm. 926
Eleonora da Toledo 320, 326
Erlande-Brandenburg, Alain 71 Anm. 250
- Fabriczy, Cornel von 210
Ferrucci, Andrea di Michelangelo 204
Ferrucci, Francesco di Simone 87f., 96, 113–132, 164, 186, 195
Filarete (siehe Averlino, Antonio)
Forteguerra, Niccolò 82
Francesco I. 327
Francesco di Giorgio 80
- Gaddi, Giovanni 35f.
Garrard, Mary D. 205f.
Gauricus, Pomponius 16, 38, 52ff.
Ghiberti, Lorenzo 15f., 34, 38, 43–47, 75
Ghirlandaio, Domenico 159, 162f.
Giambologna 14, 36, 311 Anm. 1024, 325, 334f., 337f.
Giovannetti, Alessandra 247
Giovanni da Fiesole (Fra Angelico) 45

- Giovanni delle Bande Nere 192
 Girolami, Ciro 179
 Gramberg, Werner 334
- Heinrich VIII. 284
 Hirst, Michael 13, 197f.
 Huntley, G. Haydn 179, 181, 188
- Innozenz III. 143, 148
- Janson, Horst Woldemar 80 Anm. 293
 Johanna von Österreich 327
- Karl V. 252, 257f.
 Keller, Harald 11f., 15 Anm. 15, 72 Anm. 254
 Kennedy, Clarence 93, 123
 Keutner, Herbert 254f., 323ff., 328, 333f., 337
 Knapp, Fritz 211
 Knuth, Michael 243f., 248
 Kurmann, Peter 71 Anm. 250
 Kurz, Otto 118, 120
- Lavin, Irving 12
 Leo X. (Giovanni de' Medici) 285, 320
 Leonardo da Vinci 38, 41, 47–53, 102, 104f.,
 163–166, 179, 192–195, 198, 213, 215, 251
 Leoni, Leone 234, 257, 326
 Lodovico il Moro 174
 Lombardo, Tullio 52, 129
 Longhurst, Helen 93
 Lotti, Lorenzo (Lorenzetto) 96f.
- Mackowsky, Hans 91f., 110
 MacLagan, Eric 93
 Malaspina, Alberigo 229
 Masolino 45 Anm. 115
 Medici, Lorenzo de' 83f., 99f., 173
 Mellini, Pietro 134f., 150
 Michelangelo (siehe Buonarroti)
 Middeldorf, Ulrich 179f., 186ff., 190, 204, 211,
 224f., 253ff., 258, 306ff.
 Middeldorf-Kosegarten, Antje 72 Anm. 252, 73
 Anm. 259 u. 262
 Mini, Antonio 29
 Mino da Fiesole 82
 Montevarchi, Francesco 35
 Montorsoli, Giovan Angelo 235, 267, 285, 320f.,
 325
 Morandini, Francesco (Il Poppi) 246
 Mosca, Francesco di Simone 325
 Multscher, Hans 12
- Niccolò dell'Arca 196
- Passavant, Günther 94, 102, 109, 113
 Pedretti, Carlo 50f., 166
 Perugino (siehe Vannucci)
 Petrioli Tofani, Annamaria 247
 Pius IV. 334
 Pisano, Giovanni 20f.
 Plinius Secundus, Gaius 16, 35, 47, 71, 75
 Poeschke, Joachim 76 Anm. 273, 111, 136, 231
 Anm. 769
 Poggini, Domenico 300 Anm. 983
 Pollaiuolo, Antonio del 115f., 121, 163, 173
 Pollaiuolo, Piero del 83f., 92f.
 Pope-Hennessy, John 94, 109, 111, 148, 150, 169,
 174, 211, 258
 Popham, Arthur Edwart 114, 163–166
 Pouncey, Philipp 114, 163–166
 Praun, Paul von 370, Kat. 34
 Puget, Pierre 243f., 249
- Quercia, Jacopo della 80f.
- Radcliffe, Anthony 78 Anm. 285, 110f., 133,
 151–154, 157
 Radke, Gary 133, 140, 152, 154, 156f.
 Raffael 208f., 212
 Raimondi, Marcantonio 213
 Refß, Anton 11f., 15 Anm. 15
 Robbia, Luca della 78, 93
 Rosselli, Cosimo 153
 Rossellino, Antonio 116, 145
 Rossi, Vincenzo de' 305ff., 307, 321, 323, 325, 328,
 337
 Rustici, Giovan Francesco 109, 179, 228, 245
- Salviati, Piero 36
 Sangallo, Antonio da 284
 Sangallo, Giuliano da 191
 Sansovino, Andrea 178–192, 195f., 205, 207, 210,
 215, 217f., 228
 Sansovino, Jacopo (siehe Tatti)
 Sarto, Andrea del 206, 211f., 214, 217
 Salviati, Jacopo 253, 257
 Schardt, Gregor van der 370, Kat. 34
 Schlegel, Ursula 247
 Schiavo, Armando 204f.
 Schlosser, Julius von 11, 43f.
 Schottmüller, Frida 155, 211, 243
 Schubring, Paul 210
 Shearman, John 211
 Soderini, Piero 229

- Susini, Antonio 253–257, 307
- Tasso, Chimenti di Francesco del 153
- Tasso, Leonardo del 153
- Tatti, Jacopo (Sansovino) 32, 35, 202–215, 224 ff.,
274, 287–297, 308, 315, 351 f., Kat. 9–10, 361,
Kat. 22
- Tintoretto, Jacopo 313 f.
- Torrigiani, Pietro 89
- Tribolo (Niccolò di Raffaello de' Pericoli) 265, 311
Anm. 1024
- Uccello, Paolo 165
- Unghero, Nanni 204
- Vannucci, Pietro (Perugino) 225
- Varchi, Benedetto 38, 54–59, 61, 63, 65
- Vasari, Giorgio 11, 17, 24 f., 35, 38, 55 ff., 60, 62, 65,
78, 81, 152, 233, 263, 273, 324 ff., 340
- Vecchietta (Lorenzo di Pietro di Giovanni) 80
- Vecchietti, Bernardo 36, 334
- Verrocchio, Andrea del 23, 33, 49 f., 74, 80–113,
115 f., 177, 192, 194, 215, 217, 225, 346 ff., Kat. 1–3
- Vico, Enea 273 Anm. 926
- Ward-Jackson, Peter 131, 190
- Weihrauch, Hans 203 f., 211, 289, 297
- Weinberger, Martin 236 f.
- Wilde, Johannes 236 f., 261
- Wilder, Edith 93
- Wittkower, Rudolf 12

ORTSREGISTER

Berlin

- Kupferstichkabinett 124, 217, 261
- Skulpturensammlung 35
 - Büste Filippo Strozzi (Benedetto da Maiano) 152
 - David-Martelli 78, 367f., Kat. 30
 - Herkules und Kakus-Gruppe (Bandinelli) 240-249, 274, 278, 280, 284, 316, 341, 356f., Kat. 16
 - Madonna mit Kind (Benedetto da Maiano) 156f.
 - Relief mit einer Sacra Conversazione (Jacopo Sansovino) 292
 - Schlafender Jüngling (Verrocchio) 112
 - Sitzender Hl. Johannes Ev. 294, 371f., Kat. 37
 - Terrakottarelief des 'Traums Innozenz' III. (Benedetto da Maiano) 147-151, 158, 161, 350f., Kat. 7
- Kaiser-Friedrich-Museum (ehem.),
 - Putti (Verrocchio-Werkstatt) 123ff., 348, Kat. 3

Bologna

- Museo Civico 300 Anm. 984, 318 Anm. 1036, 334, 337
- Piazza Maggiore, Neptun (Giambologna) 334, 336f.
- S. Domenico
 - Arca di S. Domenico 196
 - Tartagni-Grabmal 87, 96f.

Budapest, Szepmúvészeti Múzeum 32

- Kleinbronze eines Reiters mit Pferd 51 Anm. 145
- Madonna mit Kind (Jacopo Sansovino) 207, 210-215, 292, 352, Kat. 10

Carrara 321, 323, 332

Castello 338

Chantilly, Musée Condé 122f., 199

Detroit 327

Dijon, Chartreuse 71 Anm. 250

Faenza, Dom

- Arca di San Savino (Benedetto da Maiano) 133, 135 Anm. 483

Florenz,

- Baptisterium S. Giovanni 75
 - Nordtür (Ghiberti) 16
- Bargello (Museo Nazionale) 236-240, 277
 - Auferstehungsrelief (Verrocchio) 94, 122, 125

- Bronzedavid (Donatello) 301
- Büste Pietro Mellinis (Benedetto da Maiano) 134
- Jugendlicher Johannes d. T. (Jacopo Sansovino) 245
- Junobrunnen (Ammannati) 338
- Madonnenrelief (Francesco di Simone Ferrucci) 88 Anm. 328, 121f.
- Madonnenrelief (Verrocchio) 88 Anm. 328, 94, 126
- Modelle des Perseus (Cellini) 298ff., 303, 315-318, 340f., 361f., Kat. 23 u. 24
- Modelle zweier Flußgötter 311 Anm. 1024
- Reiterkampfgruppe (Rustici) 245f.
- Reliefs mit Passionszenen (Bandinelli) 306, 312, 363f., Kat. 26
- Reliefs des Paulusaltars (Luca della Robbia) 78f.
- Relief des Tornabuoni-Grabmals (Francesco di Simone Ferrucci) 87f.
- Viktorie vom Grabmal Mario Naris (Ammannati) 282 Anm. 934

Boboli-Gärten 334

Casa Buonarroti 26, 29, 229, 233, 360, Kat. 21, 364f., Kat. 27

- Flußgott (Michelangelo) 64, 266f., 338 Anm. 1127, 355f., Kat. 15
- Kampfgruppe (Michelangelo) 221f., 236-240, 242f., 269f., 274, 277ff., 281, 283f., 342f., 357f., Kat. 17
- Kruzifix von S. Spirito (Michelangelo) 221
- Modell einer weiblichen Figur (Michelangelo) 281-284, 358f., Kat. 19
- Torso aus Terrasecca (Michelangelo) 197, 219-223, 260-263, 270, 277, 352f., Kat. 11
- Wachsmoell eines Sklaven (Michelangelo) 260, 262f., 270, 274f., 353f., Kat. 12

Chiostro dello Scalzo, Grisaillenzyklus (Andrea del Sarto) 211, 213f.

Dom, S. Maria del Fiore

- Auferstehungslünette (Luca della Robbia) 95
- Chor 304-309
- Strebepfeilerfiguren 76-79
- Hl. Jakobus (Jacopo Sansovino) 203, 205f., 314
- Hl. Petrus (Bandinelli) 244

Domopera

- Hl. Johannes Ev. (Donatello) 77

- Silberaltar, Enthauptungsrelief (Verrocchio) 87, 89, 110–113, 126
- Galleria dell'Accademia
 - Hl. Matthäus (Michelangelo) 25, 208, 227, 238, 263
 - Sklaven (Michelangelo) 220, 224, 263, 265, 267, 269, 271f.
- Palazzo Vecchio 275
 - Judith und Holofernes-Gruppe (Donatello) 245, 303
 - Putto mit dem Delphin (Verrocchio) 125, 127
 - Ringhiera 322, 328, 342 Anm. 1133
 - Studiolo 338f.
 - Udienza 304
 - Sala dei Cinquecento
 - Fiorenza (Giambologna) 344 Anm. 1134
 - Der Sieger (Michelangelo) 265
- Piazza della Signoria 277, 280, 322f., 332, 342
 - David (Michelangelo) 202, 228, 328
 - Herkules und Kakus-Gruppe (Bandinelli) 235, 238, 273, 330
 - Neptunbrunnen 319–341, 343
- Loggia dei Lanzi 324, 326, 333
 - Perseus (Cellini) 299–304, 315–318
- SS. Annunziata 206
- S. Croce
 - Marsuppini-Grabmal (Desiderio da Settignano) 114–117
 - Kanzel (Benedetto da Maiano) 134–151, 155, 161
 - Grabmal Michelangelos 273
- S. Lorenzo
 - Fassade 231, 284
 - Kanzeln (Donatello) 80, 99, 305f.
 - Sakramentstabernakel (Desiderio da Settignano) 124 Anm. 450
 - Alte Sakristei 80
 - Neue Sakristei (Medici-Kapelle) 13, 16, 25, 59, 64, 158 Anm. 540, 191, 197, 220, 224, 231f., 263–266, 268, 271f., 282f., 344
- Piazza S. Lorenzo
 - Monument für Giovanni delle Bande Nere (Bandinelli) 307
- S. Maria Novella
 - Cappella Strozzi, Fresken (Filippino Lippi) 214
 - Gaddi-Kapelle 292 Anm. 954
 - Tornabuoni-Kapelle 162
- S. Miniato 116
- S. Spirito
 - Corbinelli-Altar (Andrea Sansovino) 182, 187, 205
- Misericordia 154
- Or San Michele 22, 45, 75
 - Christus und Thomas-Gruppe (Verrocchio) 49, 87, 89, 94, 101, 103, 126, 129
 - Hl. Johannes Ev. (Baccio da Montelupo) 203
 - Hl. Markus (Donatello) 77, 226
 - Hl. Stephanus (Ghiberti) 45
- Uffizien 203, 214 Anm. 723, 247, 249
 - Kopie der Laokoongruppe (Bandinelli) 231, 240f., 243
 - Gabinetto dei Disegni e delle Stampe 120, 123, 186f., 198f., 200f., 217, 250ff., 261
- London
 - Brinsley Ford Collection 220
 - British Museum 103, 106, 128, 168ff., 172f., 199ff., 218, 234, 262, 268, 270ff., 355, Kat. 14, 358, Kat. 358
 - Sammlung Seilern 218
 - Victoria and Albert Museum
 - Bozzetto des Forteguerrri-Monuments (Verrocchio) 33, 74, 90–101, 107, 126, 156f., 159, 161, 217, 263, 308, 312, 346f., Kat. 1
 - Entwurf eines Grabmals (Andrea Sansovino) 179ff., 184f., 188f., 196, 216
 - Entwurf zu einem Grabmal (Verrocchio) 98, 119, 128–132, 218
 - Entwurf zu einem Grabmal Leos X. (Andrea Sansovino) 189–192
 - „Forzori-Altar“ 78, 368f., Kat. 31
 - Kreuzabnahme (Jacopo Sansovino) 206, 211, 216
 - Leda mit dem Schwan (Vincenzo Danti) 27
 - Medusenhaupt (Cellini) 299, 318, 363, Kat. 25
 - Modell des jugendlichen Sklaven (Michelangelo) 221, 261ff., 268ff., 272f., 279ff., 316, 354f., Kat. 13
 - Modell des Neptun (Ammannati) 333–343, 365ff., Kat. 29
 - Relief mit der Geburt Johannes des Täufers (Benedetto da Maiano) 162, 351, Kat. 8
 - Reliefentwürfe mit Franziskuszenen (Benedetto da Maiano) 133–151, 155, 157ff., 311, 349f., Kat. 4–6
 - Reliefs einer Beweinung Christi (nach Bandinelli) 253, 258ff., 371, Kat. 36
- Madrid
 - Sammlung Thyssen
 - Terrakottafigur eines Johannes Ev. 151–156, 369f., Kat. 33

- Mailand
Castello Sforzesco 169
Malibu 302
Messina 320f., 332, 336
Monte San Savino
S. Chiara 187
München
Bayerisches Nationalmuseum, Grabmalvisier
Ludwigs des Gebarteten (Mulscher) 12, 74
Graphische Sammlung 163f., 170, 187, 190
- Neapel
S. Anna dei Lombardi
Verkündigungsalter (Benedetto da Maiano)
136ff., 152, 154, 156f., 161
New York
Metropolitan Museum 163, 216ff.
Woodner Collection 302
- Orvieto, Dom 72
Oxford, Ashmolean Museum 218, 223, 234, 250,
252, 261f., 285, 318f., 359, Kat. 20
- Padua
S. Antonio (Il Santo) 80, 293
Palazzo Benavides 332
- Paris
Louvre
– Engel (Verrocchio u. Mitarb.) 92, 101ff.,
125f., 157, 347f., Kat. 2
– Kreuzabnahme (Susini) 253, 256
– Rebellischer Sklave (Michelangelo) 25, 218,
223f., 261
– Sterbender Sklave (Michelangelo) 220
– Reiterkampfgruppe (Rustici) 245f.
– Cabinet des Dessins 45, 98, 127f., 131, 197,
199ff., 216, 218f., 250, 268, 330f., 341f.
Musée Jacquemart-André
– Modell des Hl. Jakobus (Jacopo Sansovino)
79, 202–209, 221, 225ff., 274, 292, 314, 351f.,
Kat. 9
- Passignano 204, 209
Perugia, Collegio del Cambio
Justitia (Benedetto da Maiano) 156
Peretola, S. Maria
Sakramentstabernakel (Luca della Robbia u.
Verrocchio) 112
- Perugia
S. Maria di Monteluca
Sakramentstabernakel (Francesco di Simone
Ferrucci) 88
- Pisa, Dom, Kanzel (Nicola Pisano) 20f.
- Pistoia, Dom S. Zeno
Forteguerrri-Monument (Verrocchio u. a.)
87–109, 132
Prato, Dom
Außenkanzel (Donatello u. Michelozzo) 78
Madonna dell' Ulivo 156
- Reims, Kathedrale 71 Anm. 250
- Rom
Galleria Colonna 327, 333, 339, 341
Palazzo Venezia, Reliefmodelle (Jacopo
Sansovino) 287–296, 308–311, 361, Kat. 22
S. Agostino 209
S. Cecilia in Trastevere, Forteguerrri-Grabmal
(Mino da Fiesole u. Andrea Bregno) 82
S. Giacomo degli Spagnoli 209
S. Maria del Popolo, Grabmäler im Chorscheitel
(Andrea Sansovino) 179–186, 190, 207, 210
S. Maria sopra Minerva, Papstgrabmäler
(Bandinelli) 191, 285
St. Peter, Grabmal Innozenz' VIII. (Antonio del
Pollaiuolo) 93
S. Pietro in Montorio, Grabmäler der del
Monte 325
S. Pietro in Vincoli, Juliusgrabmal (Michel-
angelo) 286, 295
Villa Giulia 342 Anm. 342
Nymphäum 332
- San Francisco, M.H. de Young Memorial
Museum
Marmorputto 124f.
- S. Gimignano
S. Agostino, Altar des Hl. Bartolus (Benedetto
da Maiano) 153 Anm. 524, 161
- San Marino 255ff., 370f., Kat. 35
- Siena, S. Domenico 188f.
- Stockholm, Statens Konstmuseer
Entwurf eines Grabmals (Francesco di Simone
Ferrucci) 114–118, 132
- Treviso, Dom
Zanetti-Grabmal (Pietro Lombardo) 128
Anm. 464
- Turin 308f.
- Venedig
Piazza S. Marco, Loggetta (Jacopo Sanso-
vino) 313
SS. Giovanni e Paolo, Piazza, Reiterstandbild
Bartolomeo Colleoni 86, 103, 129, 169, 177f.
S. Marco
– Kanzeln 287, 294, 310f.

- Balustrade, Evangelistenfiguren (Jacopo Sansovino) 294 ff.
Volterra, Baptisterium 187 Anm. 640

Washington, National Gallery, Putto auf einer Kugel 121, 127

Weimar 179-183, 185, 188, 190, 216

Wien, Albertina 45, 199 f., 268

Windsor 167-171, 174, 176 ff., 194