



universität
wien

MASTERARBEIT

Titel der Masterarbeit

„Die Frauen des Pontormo.
Die Darstellung des Weiblichen und die Frage nach dem
Modell in den Zeichnungen des Künstlers.“

verfasst von

Miriam Petritz, BA

angestrebter akademischer Grad

Master of Arts (MA)

Wien, 2015

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 066 835

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Masterstudium Kunstgeschichte

Betreut von:

Univ.-Doz. Dr. Achim Gnann

Danksagung

Als erstes möchte ich meinem Betreuer, Dr. Achim Gnann, für seine Hilfe, sein Vertrauen in mich und meine Arbeit und die vielen anregenden Gespräche von ganzem Herzen danken. Durch seine Hilfestellung bot sich mir die Möglichkeit, die Zeichnungen Pontormos im Original in den Uffizien zu studieren. Somit möchte ich mich auch herzlich bei Dr. Marzia Faietti und allen Mitarbeitern des Gabinetto dei disegni e stampe degli Uffizi bedanken, die mir bei meiner Arbeit mit den Originalen mit Rat und Tat zu Seite standen. Mein Dank gilt außerdem dem Kunsthistorischem Institut in Florenz - Max Planck Institut, für die Studierenerlaubnis in der herausragenden Bibliothek.

Mein größter Dank gilt meinen Eltern, für ihre moralische, aber auch finanzielle Unterstützung während des Studiums und der Auslandsaufenthalte. Ihr Vertrauen in mich und meine Arbeit gaben mir immer sehr viel Sicherheit. Besonders meiner Mutter, die seit 15 Jahren meine Leidenschaft für die Kunst und das Reisen teilt, kann ich nicht genug danken. Durch die unzähligen Reisen, vor allem nach Italien, konnte ich in die Kunst und Kultur des Landes eintauchen.

Ich danke meinen Freunden und Studienkollegen für die zahlreichen Gespräche, aufbauenden Worte und ihr reges Interesse an meiner Arbeit. Ein besonderer Dank gilt hier Katharina und Tobias für das Korrekturlesen meiner Arbeit und des Abstracts.

Und vor allem danke ich Johannes, dem Mann an meiner Seite.

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung.....	1
2. Forschungsstand	3
3. Aufgaben und Ziele der Arbeit.....	6
4. Einblick in das zeichnerische Werk	7
4.1. Einflüsse.....	15
4.2. Röteln und schwarze Kreide	19
4.3. <i>primo pensiero, studio, modello?</i>	21
4.4. Besondere Merkmale der Zeichnungen	25
5. Das Modell in der Renaissance	27
5.1. Das Modell in ausgewählten Traktaten der Neuzeit	27
5.2. <i>Disegnare dalla natura</i>	31
5.3. Der <i>garzone</i> als Modell – das Leben in der <i>bottega</i>	33
5.4. Die Wandlung des Modells.....	35
6. Das Modell in den Zeichnungen Pontormos.....	37
6.1. Terrakotta-Modelle	38
6.2. Der eigene Körper als Modell.....	41
6.3. Das Modell in der Werkstatt des Pontormo	41
7. Die Darstellung des Weiblichen in den Zeichnungen Pontormos.....	45
7.1. Von den Anfängen bis Poggio a Caiano	45
7.2. Poggio a Caiano	52
7.3. Zwischen Klassik und modernen Linien.....	56
7.4. <i>Venere e Cupido</i> – der Auftrag Michelangelos.....	57
7.5. Die <i>Loggia di Careggi</i> und die Kraft Michelangelos	62
7.6. Die Studien zu den <i>drei Grazien</i>	67
7.7. Die <i>Ermafroditi</i> von Castello und die Frage nach dem Geschlecht.....	70
7.8. San Lorenzo – das finale Werk.....	73

8. Conclusio	79
9. Anhang.....	87
Literaturverzeichnis	87
Abbildungsnachweis.....	96
Abbildungen	105
Abstract deutsch.....	188
Abstrat englisch	189
Lebenslauf.....	190

1. Einleitung

Disegno. Das Wort *disegno* bedeutet mehr als nur Zeichnung und Entwurf, ist mehr als die Idee und Darstellung des Künstlers.¹ Der *disegno* ist das ursprüngliche Element, das alle Bereiche der Kunst in sich vereint. Vasari nennt ihn den Vater der drei Künste, Architektur, Skulptur und Malerei und für Varchi ist „*il disegno è l'origine, la forte e la madre di amendue loro [Malerei und Skulptur]*.“²

Die Bedeutung, die es für Pontormo hatte, wird in seiner Antwort an Benedetto Varchi deutlich. Pontormo antwortete seinem Freund Benedetto Varchi 1548 in einem Brief, der sich mit der *paragone*-Diskussion auseinandersetze, die im Florenz zur Mitte des 16. Jahrhunderts unter den Künstlern und Gelehrten großes Aufsehen erregte.³ Varchi befragte die bedeutendsten Künstler Florenz, neben Pontormo, Vasari, Bronzino, Giovanni Battista del Tasso, Francesco Sangallo, Tribolo, Cellini und Michelangelo, welche Kunst, Malerei oder Bildhauerei, die Größere sei.⁴ Pontormos Antwort stimmt mit dem allgemeinen Gedankengut überein, das viele Künstler, von Ghiberti bis Leonardo, Vasari und Zuccaro, teilten, nämlich, dass der *disegno* die Grundlage jeglicher Kunst ist, oder in Pontormos Worten: „[...]una cosa sola c'è che è nobile, che è el suo fondamento, e questo si è el disegno[...]“⁵ Diese Aussage steht sinnbildlich für Pontormo als Künstler, dessen Zeichnungen wahrhaftig das Wesen seiner Kunst verinnerlichen und nicht nur Hilfsmittel sind, sondern in ihrer individuellen stilistischen Persönlichkeit beachtet werden müssen, um das wahre Ausmaß seines künstlerischen Wertes zu begreifen.⁶

Doch im Florenz des beginnenden 16. Jahrhunderts wurde das Medium der Zeichnung nicht als eigenständiges Kunstwerk angesehen.⁷ Die Studien und Skizzen waren Hilfsmittel und sind in der Aufbereitung des Künstlers von großer Bedeutung, da er so durch unzählige Einzelstudien das Konzept seines Werkes erarbeiten konnte. Im 15. Jahrhundert entwickelte sich ein Ablauf in der Ausführung der Zeichnungen, der von einem *primo pensiero* zu einem *studio* führte, um letztendlich im oft dem Auftraggeber vorgelegten *modello* zu enden, das als Vorlage für die Ausführung des endgültigen Gemäldes verwendet wurde.⁸ Die Bedeutung und der Inhalt, der diesen Zeichnungen zugesprochen wurde, änderte sich aber im Laufe der Renaissance Anfang des 16. Jahrhunderts immer mehr dahin, dass die Zeichnung als ursprünglichste *idea* des Künstlers galt und so Einblick in das

¹ Vgl. Giles 1991, S. 26; Van Cleave 2007, S. 7.

² Vgl. Kemp 1974, S. 224; Barocchi 1960, S. 45.

³ Vgl. Cox-Rearick 1964, S. 3; Berti 1973, S. 5; Kemp 1974, S. 224.

⁴ Siehe Berti 1973, S. 5; Barocchi 1960, S. 67.

⁵ Vgl. Varchi 1549, S. 132-35; Cox-Rearick 1964, S. 3; Berti 1973, S. 5; Van Cleave 2007, S. 7.

⁶ Vgl. Cox-Rearick 1964, S. 3-4.

⁷ Van Cleave 2007, S. 7.

⁸ Van Cleave 2007, S. 22-23.

Schaffen des Meisters gewährte.⁹ Die Entwicklung der Zeichnung als Teil des Werkstattprozesses hin zu einem eigenständigen, wertvollen Werk, entstand nach Ames-Lewis in Mittelitalien wohl nicht vor 1500.¹⁰ Bezeichnend für das steigende Ansehen an sich ist wohl auch das Interesse der Bevölkerung für da Vincis Karton für *Hl. Anna Selbdritt* 1501 (Abb.1) und Michelangelos Karton der *Schlacht von Cascina* von 1504 (Abb.2).¹¹ Ames-Lewis nennt Leonardos Zeichnung des *Neptun* (Abb.3) für seinen Freund Antonio Segni als erste „Präsentations“-Zeichnung, obwohl sich diese Art der Zeichnung bereits um 1400 in Norditalien entwickelte, wo Zeichnungen schon früher den selben Standard wie ein Gemälde erreichten.¹² Somit waren Zeichnungen in Norditalien bereits eigenständige Werke, die es Wert waren, aufbewahrt zu werden.¹³ Im Gegenzug dazu wurde in Mittelitalien durch die Tradition der Quattrocento-Werkstatt, in der die Zeichnung ein Standard-Lehrmittel in der Ausbildung war, die Bedeutung der Eigenständigkeit einer Zeichnung etwas verzögert.¹⁴ Die Porträtzeichnung als eigenständiges Kunstwerk ist in Oberitalien schon im späten 15. Jahrhundert anzutreffen, etwa bei Giovanni Bellini und bei Vittore Carpaccio.¹⁵ Man geht hier von Auftragszeichnungen aus, da eine Porträtzeichnung um einiges erschwinglicher war als ein Gemälde.¹⁶ In Florenz entstanden auch vor 1500 Porträtzeichnungen, doch diese waren immer Studien für ein Gemälde oder Fresko, wie etwa bei Ghirlandaios herausragenden Köpfen (Abb.4).¹⁷ Bis Michelangelo in den 1530er Jahren in seinen Präsentationszeichnungen einige Charakterköpfe darstellte (Abb.5-6), war die Porträtzeichnung in Mittelitalien als eigenes Werk nicht anzufinden, erst durch die großen Veränderungen Anfang des 16. Jahrhunderts entwickelte sich auch die Zeichnung in Mittelitalien als eigenständige Gattung und bestand so nicht nur mehr in Norditalien, sie erlangte vor allem im Florentiner Kunstraum eine sehr bedeutende Rolle.¹⁸ Die unterschiedlichen Entwicklungen der Zeichnungen in Nord- und Süditalien wurden von Theoretikern des 16. Jahrhunderts gern in zwei Gruppen unterschieden. Die Mittelitalienischen, vor allem Florentiner Künstler waren mehr mit dem *disegno* zu identifizieren, während sich die Venezianische Kunst vor allem mit dem *colore* beschäftigte.

⁹ Van Cleave 2007, S. 7-8.

¹⁰ Ames Lewis 1982, S. 2.

¹¹ Vergleich Monbeig Goguel 2000, S. 256-257; Ames Lewis, 1982, S.3. Zu diesen Ereignissen sind auch zeitgenössische Kommentare erhalten. Die Gegebenheiten um den Karton von da Vinci beschreibt Vasari wie folgt: „[...] endlich aber verfertigte er einen Karton, worauf die Madonna, die Heilige Anna und das Christuskind so schön abgebildet waren, daß [sic!] nicht nur alle Künstler, sondern jeder sich zu Bewunderung bewogen fühlte, der ihn schaute, und man sah zwei Tage lang Männer und Frauen, jung und alt wie zu einem glänzenden Feste nach dem Zimmer wallfährten, worin das Wunderwerk Lionardo aufgestellt war.“ Vasari 1996, S. 24-25. Ames-Lewis verweist auf ein Zitat Benvenuto Cellinis, der die Kartons als „Schule der Welt“ beschrieb, in: Ames-Lewis 1982, S. 3; Benvenuto Cellini 1949, S. 87.

¹² Ames-Lewis 1982, S. 3-4.

¹³ Ames-Lewis 1982, S. 4.

¹⁴ Ebenda.

¹⁵ Ebenda.

¹⁶ Ebenda.

¹⁷ Ames-Lewis 1982, S. 4.

¹⁸ Siehe Ames-Lewis 1982, S. 4-7.

Jacopo Carucci aus Pontorme, einem Vorort von Florenz, der ihm auch seinen Namen geben sollte, wurde 1494 nun in dieses Umfeld geboren und konnte den Aufbruch der Zeichnung als eigenständiges Kunstwerk miterleben. Pontormo wuchs im florierenden Florenz zu einem Künstler heran, der von seinen verschiedenen Meistern jegliche Kunst und Tradition der Florentiner Epoche erfuhr, die durch die lange Werkstatttradition überliefert wurden. Waren Zeichnungen bis zum Cinquecento nur aufbewahrt worden, weil sie als Nachweis eines vollendeten Werkes galten, als Vorlage für künftige Ausführungen gebraucht oder von einem Meister an den nächsten vererbt wurden, kam es nun zu einem stetig ansteigenden Interesse an den Zeichnungen selbst.¹⁹ Die Entwicklung steht sicherlich auch in Zusammenhang mit dem großen Dreigestirn der Renaissance, Leonardo, Michelangelo und Raffael, deren Ruhm auch den Wert ihrer Zeichnungen steigerte und diese Sammlungswerte erhielten.²⁰ Auch Pontormo wird in seinem zeichnerischen Werk einen Beitrag zur Weiterentwicklung dieser Gattung beitragen. Er nutzt die Zeichnung nicht nur als künstlerisches Hilfsmittel, sondern hinterlässt auch Blätter, deren Motive keinem Werk zugeordnet werden können und die in ihrer Vollständigkeit ein eigenständiges Werk ausdrücken. Es sind Zeichnungen um des Zeichnens Willen, die der Künstler für sich selbst anzufertigen scheint.

2. Forschungsstand

Der Nachwelt wurden zwei zeitgenössische Quellen hinterlassen, die sich mit dem Leben des Pontormo befassen. Zum einen ist dies die Vita von Vasari, der in der zweiten Ausgabe seines Werkes *Le vite dei piu eccellenti pittori, scultori e architetti* von 1568 Pontormo ein Kapitel widmete. Herausragend ist jedoch die zweite Quelle, das *diario* von Pontormo selbst, das er in den letzten zwei Jahren seines Lebens, von 1554-56, verfasste und darin sowohl seinen Tagesablauf, Essgewohnheiten, Gesundheitszustände, aber auch die Arbeiten in San Lorenzo dokumentierte und mit kleinen Skizzen versah.

Problematisch ist das negative Bild, das die Vita Vasaris teilweise noch heute auf Pontormo wirft. Denn Vasari, der Pontormo wohl in späteren Jahren auch als Konkurrenz betrachtete, hinterließ der Nachwelt ein Bild des eigenbrötlerischen, eigensinnigen Künstlers. Vasari kritisierte Pontormos langsame Arbeitsweise, schrieb ihm einen melancholisch-schweren Charakter zu und wirft ihm die Vergeudung seines Talentes in späten Jahren vor. Dadurch wird eine Vorstellung von Pontormo geschaffen, die noch heute Einfluss in die Forschung nimmt. Natürlich findet auch Vasari lobende

¹⁹ Vergleich Van Cleave 2007, S. 7-8.

²⁰ Vergleich Van Cleave 2007, S. 7-8. Künstler wie Baccio Bandinelli und Giorgio Vasari, der in seinem Band *Libro de' Disegni*, Zeichnungen verschiedenster Künstler sammelte und anführte, sollen hier nur als Beispiel genannt werden.

Worte und erfreuliche Anekdoten, wie die frühen Anerkennungen von Raffael und Michelangelo. Vasari stützte sich in der Biografie Pontormos auf schriftliche Quellen, aber auch Erzählungen seines Schülers Bronzino.²¹ Die Entwicklung des Pontormos Werk in der Certosa di Galluzzo vor sich nahm, konnte Vasari nicht anerkennen: „Daher gedachte Jacopo [...] sich der Einfälle des oben genannten Albrecht Dürer zu bedienen, im festen Glauben, damit nicht nur sich selbst, sondern auch dem Großteil der Florentiner Künstler Genüge zu tun, die alle die Schönheit dieser Drucke und ihrer Vortrefflichkeit durchwegs einvernehmlich und in einhelligem Urteil priesen. Als sich nun Jacopo daran machte, jenen Stil zu imitieren, indem er versuchte, dem Aussehen der Köpfe seiner Figuren jene Lebendigkeit und Vielfalt zu verleihen, die Albrecht ihnen gab, übernahm er ihn in einem Maß, daß [sic!] der Liebreiz seines früheren Stils voll Zartheit und Anmut, die ihm die Natur mitgegeben hatte, von dieser neuen Beschäftigung und Anstrengung verdorben und von dem unglücklichen Umstand dieses deutschen Stils so geschädigt wurde [...].“²² Wie zu erkennen ist, schätzt Vasari zwar die Arbeiten Dürers, jedoch nicht dessen Aufnahme in Pontormos Werk, wie er wiederholend feststellt: „Und so schuf er jenes Fresko in einer so zarten und schönen Farbgebung, daß [sic!] es zweifellos wunderschön gewesen wäre, wenn er es in einem anderen Stil als in jenem deutschen ausgeführt hätte.“²³ Auch die Arbeiten in S. Felicita, die zu Pontormos Hauptwerken zählen, kann Vasari nicht kritiklos erwähnen, so sagt er über das Altarbild: „[...] schien es fast, als sei er zu seinem früheren Stil zurückgekehrt, doch hielt er sich nicht daran, als er die Altartafel gestaltete, denn da er Neues im Sinn hatte, [...] nach neuen Konzepten und ausgefallenen Arbeitsmethoden suchte und sich mit keiner zufriedengab noch an irgendeiner festhielt“ und das Verkündigungsfresko: „[ist] derart verunstaltet, daß man, wie gesagt, die absonderliche Überspanntheit dieses Geistes darin erkennt, der sich niemals mit irgend etwas zufriedengab.“²⁴

Die scharfe Kritik über das letzte Werk in San Lorenzo steht wahrscheinlich auch in Verbindung mit der politischen Situation in Florenz der Gegenreformation, wo Vasari sich gegen den reformatorischen Gedanken der Fresken stellen musste und schreibt: „Doch den Sinn dieser Szene hab ich nie begreifen können[...] weder eine Erzählordnung, noch Maß, Zeit, Vielfalt bei den Köpfen oder eine farbliche Abstufung im Inkarnat, kurzum keinerlei Regel oder Proportion noch irgendeine perspektivische Ordnung beachtet wurde. Statt dessen malte er überall nackte Figuren in einer Ordnung, einem *disegno*, einer Bildfindung, Komposition und Farbgebung, die er nach seinem Sinn gestaltete und dazu in einer so tiefen Melancholie und für den Betrachter so wenige ansprechend, [...] da ich es noch nicht verstehe [...] ich befürchte nämlich, dabei verrückt und verwirrt zu werden.“²⁵

²¹ Trento 1992, S. 139-140.

²² Vasari 2004, S. 36-37.

²³ Vasari 2004, S. 39.

²⁴ Vasari 2004, S. 44-45.

²⁵ Vasari 2004, S. 8-11, 62.

Jedoch vergisst Vasari zu erwähnen, dass Cosimo I. reges Interesse an dem Fortschreiten der Arbeiten zeigte und in den 11 Jahren mehrere Besuche abstattete. Die Einsamkeit und Ungeselligkeit, die Vasari Pontormo immer wieder unterstellt, wird durch Pontormos eigene Tagebuchaufzeichnungen widerlegt, in denen er die Besuche von Varchi, Bronzino, Naldini und einigen weiteren einflussreichen Persönlichkeiten erwähnt, die im Florenz von Cosimo I. von Bedeutung waren.²⁶

Die Literatur die sich mit Pontormos Zeichnungen befasste, ist nicht so umfassend und aufschlussreich wie man denken möchte. Die Zeichnungen Pontormos wurden erstmals 1903 von Berenson in seinem umfassenden Werk zu den Zeichnungen italienischer Meister beschrieben.²⁷ Auch wenn er nur einen Teil des Bestandes besprach, so konnte er bereits den starken Einfluss Michelangelos erkennen. Ausschließlich mit Pontormos Zeichnungen beschäftigte sich jedoch Clapp 1914, worauf zwei Jahre später eine Monografie über Pontormos Werk folgte.²⁸ Doch das umfassendste Werk, das sich mit Pontormos Zeichnungen auseinandersetzt ist der Katalog von Cox-Rearick.²⁹ Es ist dies eine exakte, systematische und chronologische Aufbereitung des zeichnerischen Werkes, das bis heute nicht an Gültigkeit verloren hat. Die Zuschreibung, Datierung und Zuordnung zu einzelnen Werken wird in dieser Arbeit zu einem Großteil von Cox-Rearick übernommen. Wie in den nachfolgenden Monografien zu Pontormos Zeichnungen bei Forlani Tempesti und Falciani, beschreibt auch Cox-Rearick die Wahrscheinlichkeit, dass Pontormo männliche Modelle für weibliche Figuren benutzte.³⁰ Vor allem Falciani erläuterte in der Monographie zu Pontormos Zeichnungen in den Uffizien, aber auch in einem Aufsatz zu den Terrakotta-Modellen die verschiedensten Möglichkeiten der Nutzung des Modells in Pontormos zeichnerischem Schaffen.³¹ Die umfassenden Monografien von Berti aber vor allem Costamagnas mit anschließendem Katalog, sind wichtige Werke für einen genauen Einblick in Pontormos Schaffen, seine Auftraggeber und die politischen Hintergründe seiner Zeit.³² Außerdem wird hier der Zusammenhang zwischen Zeichnungen und ausgeführten Gemälden oder Fresken hergestellt.

Die Frage nach dem Modell im Allgemeinen und das Zeichnen nach dem Lebenden wird in einigen literarischen Werken thematisiert. Hier sei auf die Arbeiten von Ames-Lewis verwiesen, die sich vor allem mit dem Zeichnen nach dem Modell ab dem Quattrocento und der Rolle, die Werkstattlehrlinge

²⁶ Trento 1992, S. 140.

²⁷ Berenson 1961, S. 444-467.

²⁸ Frederick Mortimer Clapp, *Les dessins de Pontormo. Catalogue raisonne*, Paris 1914.

²⁹ Janet Cox-Rearick, *The drawings of Pontormo*, Cambridge 1964.

³⁰ Anna Forlani Tempesti (Hg.), *Disegni di Pontormo del Gabinetti di Disegni e Stampe degli Uffizi*, (Kat. Ausst. Pinacoteca di Brera, Mailand 1970) Florenz 1970. Carlo Falciani, *Pontormo. Disegni degli Uffizi*, Florenz 1996.

³¹ Carlo Falciani, *Alcuni disegni, e „modelli di terra bellissimi“*, in: *Artista*, 1998, S.84-99.

³² Luciano Berti, *L'opera completa del Pontormo*, Mailand 1973; Luciano Berti, *Pontormo e il suo tempo*, Ponte alle Grazie 1993. Philippe Costamagna, *Pontormo*, Mailand 1994.

dabei einnehmen, befassen.³³ Wichtig für das Verständnis der Künstlerwerkstätten der Renaissance, vor allem im Hinblick auf das Leben und die Aufgaben der Lehrlinge ist das umfassende Werk von Wackernagel, aber auch der Aufsatz von Ugolini.³⁴ Ugolini beschreibt sehr deutlich den Zusammenhang von Lehrlingen als Modelle und die Wandlung des Modells in die gewünschte Darstellung.

Die Forschung zu Pontormo befasste sich bis dato noch nicht mit seiner Gestaltung der Weiblichkeit, weder in seinem zeichnerischen, noch in seinem gesamten Werk. Obwohl von der Forschung mehrmals auf die Vorlage eines männlichen Modells in Zeichnungen mit weiblichen Darstellungen hingewiesen wurde, kam es noch zu keiner umfassenden Untersuchung seiner weiblichen Zeichnungen mit Hinblick auf das Modell.

3. Aufgaben und Ziele der Arbeit

Diese Arbeit befasst sich mit den Zeichnungen Pontormos und seiner Darstellung des Weiblichen. Die fundierte Untersuchung der verschiedenen Gestaltungsformen, die Pontormo in seinen Zeichnungen von weiblichen Figuren verwendet, ist die zentrale Aufgabe dieser Arbeit. Die Frage nach dem Modell in seinen Zeichnungen des Weiblichen soll an Hand unterschiedlicher Beispiele untersucht und erläutert werden.

Ein Großteil der knapp 300 Zeichnungen Pontormos, beinahe 200 Blätter, befindet sich im Gabinetto dei disegni e stampe der Uffizien in Florenz, ungefähr weitere 70 Blätter sind in verschiedenen Sammlungen weltweit zerstreut, 29 davon allein in Rom, im Gabinetto nazionale delle stampe.³⁵

Durch die außergewöhnliche Möglichkeit, in den Uffizien die Originale zu studieren, konnte ich mich direkt am Objekt mit meinen Fragestellungen auseinandersetzen. Somit konnte ich methodisch die Zeichnungen studieren, die sich mit der Darstellung des Weiblichen befassen und diese mit anderen Blättern des Künstlers vergleichen. Durch diese intensive Befassung mit dem Original entwickelt sich ein besseres Verständnis für den Stil und die Handhabung der Zeichnung des Künstlers.

³³ Francis Ames-Lewis, *Drawing in Early Renaissance Italy*, New Haven/London 1982; Francis Ames-Lewis/Joannes Wright, *Drawing in the Italian Renaissance workshop*, London 1983; Francis Ames-Lewis, *The Intellectual Life of the Early Renaissance Artist*, New Haven/London 2000.

³⁴ Martin Wackernagel, *The world of the Florentine renaissance artist: projects and patrons, workshop and art market*, Princeton 1981. Sara Ugolini, *Una figura introversa: il giovane praticante d'arte in alcune opere del Rinascimento toscano*, in: Ivan Nicoletti/Sara Ugolini (Hrsg.), *Immagini del bambino e dell'adolescente nel Rinascimento. Percorsi evolutivi nell'arte toscana*, Firenze 2010. S. 69-92.

³⁵ Cox-Rearick 1964, S. 10.

Nach einem Überblick über das zeichnerische Oeuvre des Künstlers wird auf die Situation des Modells in der Renaissance eingegangen werden. Die Beschäftigung mit der Frage nach dem Modell an sich ist eine wichtige Voraussetzung um ein Verständnis für Pontormos Arbeitsweise mit dem selbigen zu entwickeln. Durch das Studium einiger bedeutender Traktate der Neuzeit soll der Umgang mit dem Modell und dem Zeichnen nach dem Lebenden in der Florentiner Kunstlandschaft aufgezeigt werden. Die Entwicklung wird an Hand einiger Beispiele aufgeführt, die veranschaulichen sollen, in welche Tradition Pontormo eingeführt wurde. Die Arbeitsweise, die Pontormo für sich selbst wählt, zeigt einen variantenreichen Umgang mit dem Modell an sich. Dies reicht von skulpturalen Vorbildern der Jugend über den *garzone* in der Werkstatt, bis hin zu unbewegten Vorbildern aus Marmor oder Terrakotta. Das zentrale Kapitel dieser Arbeit setzt sich mit den Zeichnungen Pontormos auseinander, die sich mit der Darstellung des Weiblichen befassen. Eine chronologische Untersuchung erfolgt, wodurch sich in der Betrachtung der Zeichnungen die verschiedensten zeichnerischen Darstellungsmöglichkeiten zeigen, mit denen Pontormo die Gestalt einer weiblichen Figur zum Ausdruck bringt. Abschließend sollen die Erkenntnisse dieser Arbeit zusammenfassend aufgeführt werden.

4. Einblick in das zeichnerische Werk

Die Entwicklung eines Künstlers wie Pontormo ist immer eine Reflexion auf die Geschehnisse seiner Zeit, dem sozialen und künstlerischen Umfeld und vor allem der Stadt in der er lebt. Als Jacopo Carucci aus Pontorme, genannt Pontormo, etwa 1507 im Alter von ungefähr 13 Jahren von seiner Großmutter in die Obhut des Kinderheimes von Florenz, dem Ospedale degli Innocenti, gegeben wurde, war Florenz nach dem Sturz der Medici durch den Dominikanermönch Savonarola und die republikanischen Mächte eine Republik geworden. Dies sollte sich noch in Pontormos Lehrjahren wieder ändern, als durch die Papstwahl Giuliano de Medicis zu Leo X. 1513, ein Sohn des berühmten Florentiner Mäzens, Lorenzo, *il Magnifico*, Medici, an die Macht gelangte und die Medici mit Giuliano II. Medici und nach ihm Lorenzo II. wieder die Geschicke der Stadt leiteten.³⁶ Hier stellen sich bereits die Weichen für Pontormos weiteres Leben, der seine Dienste und seine größten Werke immer im Auftrag der Medici vollführen wird.³⁷ Eines seiner frühesten genannten Werke ist die Ausstattung eines Karrens für den Triumphzug Leo X. in Florenz und somit auch die Rückkehr der Medici.³⁸ Pontormo befindet sich nun am Zenit der Hochrenaissance in der Stadt, die das Dreigestirn der damaligen italienischen Kunst hervorbrachte, Leonardo, Michelangelo und Raffael. Doch

³⁶ Rubinstein 1996, S. 18.

³⁷ Vgl. Bertsch 1998, S. 14-15.

³⁸ Vgl. Ausst. Kat. Palazzo Strozzi 1980, S. 168.

verließen diese Künstler ihre Stadt und folgten dem Ruf des Papstes, oder im Falle Leonardos der Strozzi in Mailand und später dem französischen König. Die Künstler, die in Florenz zurück blieben, wie etwa Fra Bartolomeo oder Andrea del Sarto nahmen auf und führten weiter, was in Florenz im 16. Jahrhundert von außerordentlicher Wichtigkeit sein wird, der *disegno*. Für die Hervorhebung dieses Genres, das eigentlich nur dem Studium eines Werkes galt, waren wohl auch Michelangelo, Raffael und Leonardo verantwortlich, die das Medium der Zeichnung auf eine neue Ebene brachten.

In diesem Umfeld entwickelt Pontormo seinen eigenen zeichnerischen Stil, der sehr wandelbar ist und sich stetig, durch verschiedenste Impressionen und Einflüsse verändert und weiterentwickelt. Pontormos Zeichenstil kann nicht einfach in die drei Phasen einer klassischen künstlerischen Entwicklung eingeteilt werden, die sich normalerweise von den jungen Lehrjahren zum Höhepunkt seines Schaffens entwickelt und in einer Spätphase endet.³⁹ Pontormo wird in die Renaissance hineingeboren und steht dadurch in seiner künstlerischen Entwicklung am Wendepunkt zur anticlassischen Kunst, die sich durch den Manierismus ausdrückt.

Dies spiegelt sich auch in seinen Zeichnungen wieder, in denen er anfänglich von den frühen Florentiner Meistern wie Fra Bartolomeo und dann vor allem durch del Sarto beeinflusst wird. Cox-Rearick bemerkt, dass in Pontormos früher Phase seine persönliche Auslegung des zeitgenössischen stilistischen Vokabulars sehr schnell aufscheint, jedoch die einzelnen Formen seiner Individualität noch nicht klar zu erkennen sind.⁴⁰ Seine Entwicklung verläuft durch fortwährendes Experimentieren als eine andauernde Suche nach seiner persönlichen Linie, so erscheint seine erste Schaffensperiode von 1514-19 noch mit dem Zeichenkonzept des späten Quattrocento sehr verbunden.⁴¹ Dies zeigt sich vor allem in den Zeichnungen des frühen S.Ruffillo-Altars (Abb.7), aber auch in zwei Blättern, denen wohl eine Skulptur als Motiv zu Grunde geht. Es handelt sich hierbei um eine Zeichnung Johannes des Täufers auf Blatt U6581Fv (Abb. 8) für den *Carro della Zecca* und eine Studie eines Jünglings auf Blatt U6564Fv (Abb. 9), die wahrscheinlich nach Donatellos *David* angefertigt wurde.⁴² Die Aktstudien wirken noch sehr statisch und unbewegt und sind noch ganz im Stile Fra Bartolomeos ausgeführt, was an der einfachen Formgebung und den starren Figuren zu erkennen ist.⁴³ Der Einfluss Fra Bartolomeos zeigt sich besonders in Pontormos einziger Landschaftsskizze, U6556Fv (Abb.10), jedoch wendet er sich bald auch stilistisch seinem Lehrer del Sarto zu, dessen viel bewegtere und freiere Handhabung der Kreide, vor allem in Rötel, auch in Pontormos Zeichnungen zu sehen sein

³⁹ Cox-Rearick 1964, S.15.

⁴⁰ Cox-Rearick 1964, S. 15-16.

⁴¹ Cox-Rearick 1964, S. 16.

⁴² Cox-Rearick 1964, S. 23.

⁴³ Vgl. Cox-Rearick 1964, S. 23.

wird.⁴⁴ Doch Pontormo übernimmt del Sartos Rötelsstil nicht direkt, sondern entwickelt unter dessen Aufsicht seine eigene persönliche Handschrift.⁴⁵ Die Zeichnungen um 1515, wie etwa Studien zu einer *Heimsuchung*, zeigen Pontormos Auseinandersetzung mit der Florentiner Renaissance, die auch im ausgeführten Fresko eine frühe Reife im klassischen Stil erkennen lässt. (Abb. 11-12).⁴⁶

Jedoch zeigen sich Pontormos Zeichnungen in den Jahren zwischen 1516-18 in einer experimentierfreudigeren Weise, die oft seinen Gemälden vorausgeht und die Entstehung einiger manieristischer Ansichten erkennen lassen, die bereits im Kontrast zu Andrea del Sartos Zeichnungen dieser Zeit stehen.⁴⁷ In den Zeichnungen für die Werke dieser Periode wie dem *Visdomini-Altar* (Abb. 13) und die *Josephslegenden* (Abb. 14-17) gibt Pontormo den Figuren bereits psychologischen Gehalt, ersichtlich auch an den Gesichtsstudien für den *Visdomini-Altar* (Abb.18-20), die ein erstes Anzeichen für die Entwicklung seines anticlassischen Stils sind.⁴⁸

Ab 1516 erkennt Cox-Rearick drei große Veränderungen in Pontormos zeichnerischem Werk, die ein Umdenken hin zu einem manieristischeren Ausdruck hervorbringen.⁴⁹ Die erste Veränderung zeigt sich durch Pontormos Auseinandersetzung mit Michelangelos *Cascina-Karton* (Abb. 2), der sich durch die Verwendung von schwarzer Kreide, manchmal mit Weißhöhungen versetzt, ausdrückt, und einer neuen, plastischeren Formulierung des Körpers, der nun nicht mehr schematisch dargestellt, sondern durch genaue Beobachtung der Anatomie und Muskelverläufe charakterisiert wird.⁵⁰ Deutlich erkennbar ist dies an einigen Aktstudien dieser frühen Zeit, wie etwa U675F, U6690Fr und 162r aus Lille (Abb. 21-23), die Studien zur Josephslegende darstellen.⁵¹ Jedoch nimmt Pontormo nur in den Aktstudien die muskulöse Körpergestaltung Michelangelos auf, in den Gemälden sind die Figuren sehr zart und nicht so kraftvoll wie in den Zeichnungen.⁵² Wie Cox-Rearick betont, zeigt dies einen wichtigen Schritt in Pontormos Entwicklung als Zeichner auf. Hier wendet er sich von der Hochrenaissance ab, in der den Zeichnungen vor allem eine vorbereitende Bedeutung zugeschrieben wurde.⁵³ Nun wird das Zeichnen für Pontormo auch zu einem privaten Medium, in dem er verschiedene Möglichkeiten des graphischen Ausdrucks erprobt, sie erlangen eine eigene, kreative Bedeutung und müssen nicht immer sofort mit einem Gemälde in Verbindung stehen.⁵⁴ Pontormos

⁴⁴ Vgl. Cox-Rearick 1964, S. 23-24.

⁴⁵ Cox-Rearick 1964, S. 25.

⁴⁶ Vgl. Cox-Rearick 1964, S. 26-27; Freedberg 1971, S. 102-103.

⁴⁷ Cox-Rearick 1964, S. 16.

⁴⁸ Vgl. Cox-Rearick 1964, S. 27.

⁴⁹ Cox-Rearick 1964, S. 27.

⁵⁰ Cox-Rearick 1964, S. 27-28. Die verspätete Auseinandersetzung Pontormos mit Michelangelos Karton rührt daher, dass erst durch sein Verschwinden 1516 diesem Werk erneut Aufmerksamkeit geschenkt wurde.

⁵¹ Cox-Rearick 1964, S. 28-29.

⁵² Vgl. Cox-Rearick 1964, S. 28-29; Kat. Ausst. Wallraf-Richartz-Museum, Graphische Sammlung 1991, S. 132-135, Kat. Nr. 42 (Brejon de Lavergnée).

⁵³ Cox-Rearick 1964, S. 28-29.

⁵⁴ Cox-Rearick 1964, S. 28-29.

langsame Abweichung von der klassischen Kunst zeigt sich anfänglich vor allem in seinen Zeichnungen, in den Gemälden erfolgt der Umbruch nicht so drastisch.⁵⁵ Gleichzeitig und im Gegensatz zu dem plastischen Einfluss Michelangelos werden die Bewegungen energischer, moderner, die Linie ist bewegter und dynamischer, oft sind die Haare wie vom Wind verweht, oder die Figuren umgibt eine bewegte Atmosphäre von schnellen Schraffuren, wie man etwa an U6542Fv (Abb. 24) erkennen kann.⁵⁶ Außerdem gibt Pontormo ab dieser Zeit, wie bereits erwähnt, seinen Figuren einen psychologischen Gehalt, der sich wiederum mehr in den Zeichnungen zu erkennen gibt, als in den Gemälden.⁵⁷

Vor der Ausstattung in Poggio a Caiano führt Pontormo das Fresko der Hl. Cecilia in Fiesole aus, das nur mehr durch die Zeichnungen erhalten ist und die Beschäftigung mit Michelangelo, der seit 1516 wieder in Florenz weilte, deutlich macht (Abb. 25-27).⁵⁸ Auch führte er zwei Heilige, Michael und Johannes den Evangelisten (Abb.28), für seine Heimatkirche S. Michele in Pontorme bei Empoli aus. Vor allem in der Haltung des Hl. Michael kann eine neue Grazilität und ein weiterer Schritt in Richtung *maniera* erkannt werden, wie Blatt U6506Fr (Abb.29) veranschaulicht.⁵⁹

Mit dem Altarbild für San Michele Visdomini (Abb.13) von 1518 vereint Pontormo all seine bisherigen Erfahrungen, die auch seine Wurzeln bei del Sarto und Fra Bartolomeo aufzeigen und lässt durch die Zusammenstellung der Komposition bereits Neuerungen erkennen.⁶⁰

Die Zeit in Poggio a Caiano kann wohl als erste bedeutende, reife Phase in Pontormos Entwicklung gesehen werden. Er wurde wahrscheinlich um 1519 von Ottaviano de Medici dem Papst Leo X. für die Ausstattung von Poggio a Caiano vorgeschlagen, da Ottaviano und Pontormo seit der wichtigen Ausführung des Porträts von *Cosimo Pater Patriae* (Abb. 30) in enger Verbindung miteinander standen.⁶¹ Obwohl es sich hier um eine kurze Zeitspanne von 1519-21 handelt, sind alleine aus dieser Periode über 100 Zeichnungen erhalten.⁶² Pontormo formt hier aus allen bisherigen Erfahrungen einen eigenen Stil, der, auch unter Einfluss der römischen Hochrenaissance, die wahrscheinlich im Zuge einer Romreise erforscht werden konnte, eine neue graphische Dimension in den Zeichnungen mit sich bringt.⁶³ In der Zeit vor Poggio a Caiano wird von einigen Seiten der Forschung eine Romreise angenommen, die jedoch, weder hier noch zu einem anderen Zeitpunkt, belegt werden kann. Diese Annahme wird besonders auf Pontormos Auseinandersetzung mit der Kunst der Hochrenaissance in

⁵⁵ Vgl. Cox-Rearick 1964, S. 29-30.

⁵⁶ Cox-Rearick 1964, S. 30.

⁵⁷ Vgl. Cox-Rearick 1964, S. 32.

⁵⁸ Costamagna 1994, S. 38.

⁵⁹ Vgl. Freedberg 1971, S. 182; Costamagna 1994, S. 38-40.

⁶⁰ Zupnick 1965, S. 349-50.

⁶¹ Costamagna 1994, S. 42-44.

⁶² Vgl. Cox-Rearick 1964, S. 16, 39-41; Freedberg 1971, S. 182; Berti 1993, S.186; Costamagna 1994, S. 18.

⁶³ Cox-Rearick 1964, S. 16;33.

Rom gestützt, da Zeichnungen und Motive in Pontormos Oeuvre erhalten sind, die auf ein Studium am Original verweisen könnten, insbesondere auf die Sixtinische Kapelle und die Stenzen Raffaels (Abb. 31-33).⁶⁴ Jedoch verweist Berti auch darauf, dass er große Ähnlichkeiten zwischen dem Laokoon und dem Josef des Visdomini-Altars erkennen kann, was bedeuten würde, dass Pontormo bereits vor 1518 in Rom gewesen sein müsste.⁶⁵

Die Zeichnungen für Poggio a Caiano zeigen Pontormos erstaunliche Auseinandersetzung mit Michelangelo und der Sixtinischen Kapelle. Jedoch kopiert Pontormo nicht einfach das Vorbild, sondern wurde durch ihn inspiriert und setzt seinen persönlichen Stil weiter fort. Besonders Michelangelos *ignudi* scheinen Pontormo inspiriert zu haben, denn er wandelt die heroischen Jünglinge in entzückende kleine *putti*, oder entwickelt daraus ein neues Thema, wie die Studien zu *Johannes der Täufer in der Wildnis* erkennen lassen (Abb.34-35).⁶⁶ Erst in einer späteren Phase wird es zu einer direkteren Beschäftigung mit Michelangelo kommen. In der finalen Auffassung der Fresken für Poggio a Caiano findet Pontormo seinen eigenen Stil, der sich in seiner manieristischen Reife ausdrückt, eine Florentiner Formulierung erhält und sich von den römischen Eindrücken abwendet.⁶⁷

In der Zeit zwischen der Vollendung von Poggio a Caiano (Abb. 36-38) Ende 1521 und der Flucht aus Florenz auf Grund des Pestaushalles 1522 wurden zwei Aufträge nie vollendet und sind nur in der zeichnerischen Ausführung erhalten. Es handelt sich hierbei um eine *Anbetung der Hl. drei Könige* auf U436S (Abb.39) in Röteln und *Sieg und Taufe der Zehntausend Märtyrer* 21253 aus Hamburg (Abb.40).⁶⁸ Wären diese Werke ausgeführt worden, würden sie nach Cox-Rearick in ihrer anticlassischen Formulierung den ausgeführten Werken seines Zeitgenossen Rosso Fiorentino in ihrer Radikalität der Gestaltung um nichts nachstehen.⁶⁹

Die dritte Phase von 1522-25 beschreibt Cox-Rearick als Umschwung in der zeichnerischen Entwicklung, der bezeichnend für Pontormo ist.⁷⁰ Pontormo zieht sich mit Bronzino als Gehilfen für die Freskenausstattung des großen Kreuzganges des Kartäuserklosters von Galluzzo (Abb. 41-45) aus Florenz zurück.⁷¹ In Galluzzo wendet er sich von seinen eigenen stilistischen Wurzeln ab, hin zu

⁶⁴ Für eine genauere Untersuchung siehe dazu Cox-Rearick 1964, S. 39-41

⁶⁵ Vgl. Freedberg 1971, S. 182; Berti 1993, S.186; Costamagna 1994, S. 18. Costamagna behauptet, dass Pontormo vielleicht schon 1511 in Rom gewesen sein mag. Freedberg nimmt an, dass Pontormo sich wahrscheinlich vor der Ausführung in Poggio a Caiano in Rom aufgehalten hat.

⁶⁶ Vgl. Cox-Rearick 1964, S. 39-44; Costamagna 1994, S. 53.

⁶⁷ Siehe Cox-Rearick 1964, S. 44.

⁶⁸ Cox-Rearick 1964, S. 48-49.

⁶⁹ Cox-Rearick 1964, S. 49.

⁷⁰ Cox-Rearick 1964, S. 16.

⁷¹ Vgl. Cox-Rearick 1964, S. 16; Costamagna 1994, S.61-64; Cropper 2004, S. 11; Vasari 2004, S. 36-42.

einem neuen Stil, der auch von Dürer und der nordalpinen Kunst beeinflusst wird.⁷² Die Lünettenfresken im Kreuzgang zeigen fünf Szenen aus der Passion Christi, *Christus am Ölberg*, *Christus vor Pilatus*, *Kreuztragung Christi*, *Beweinung und Auferstehung*.⁷³ Außerdem sind zwei Zeichnungen erhalten, die Studien für zwei unausgeführte Fresken zeigen, die die Kreuzigung (Abb. 46) und die Kreuzabnahme (Abb. 47) zum Thema haben.⁷⁴ Durch die Isolation im Klosterleben entstand eine natürliche Distanz zu seinem bisherigen stilistischen Umfeld, das vor allem durch del Sarto und Michelangelo geprägt wurde.⁷⁵ So konnte der Künstler sich neuen Eindrücken, wie den Werken Dürers widmen, die seit geraumer Zeit nicht spurlos an Pontormo vorübergingen, wie man an Werken der *Corsini-Madonna* und der *Pitti-Anbetung* (Abb.48-49) erahnen kann.⁷⁶ Jedoch scheinen bereits frühere Werke wie *Joseph in Ägypten* (Abb. 17) unter deutschem Einfluss zu stehen und dies laut Falciani und Costamagna nicht erst in der Certosa-Phase aufgekommen zu sein.⁷⁷ So scheint die Architekturszene im Hintergrund zu *Joseph in Ägypten* ein direktes Zitat zu Lucas van Leydens Stich des *Ecce Homo* zu sein (Abb. 50).⁷⁸ Diese Zwischenphase in Pontormos künstlerischem Oeuvre, die durch ihre Exzentrizität und Andersartigkeit zwischen den zugänglicheren Werken von Poggio a Caiano und den Fresken von S. Felicita steht, äußert sich durch Experimentierfreude und einen stärkeren Realismus als in Poggio a Caiano.⁷⁹ Pontormo weilte ohne Unterbrechung von 1523-25 im Kloster, kehrte aber bis 1527 für kleinere Arbeiten immer wieder dorthin zurück.⁸⁰ Pontormo orientiert sich hier vor allem an der *Kleinen Passion* (Abb. 51-52) von Dürer und übernimmt nicht nur die *invenzioni*, sondern fühlt selbst in den Vorzeichnungen für die Fresken in seiner vibrierenden, aussetzenden Linienführung den Holzschnitt in graphischer Weise nach (Abb.53-55).⁸¹ Außerdem wirken die Körper dünn, ins Geistige gehoben, und dieses Gefühl wird durch die vibrierende Linie unterstrichen, die die Figuren physisch nicht mehr greifbar macht.⁸² In den eleganten Gestalten der Passionsfresken greift Pontormo aber auch auf die Vertreter der Florentiner Frührenaissance mit Filippino Lippi, Benozzo Gozzoli und Domenico Ghirlandaio zurück, die Pontormo immer wieder in seinen Werken beeinflussen werden.⁸³ Ein weiteres Werk, das *Abendmahl in Emmaus* (Abb.56), wurde 1525 auch für die Kartäuser von Galluzzo ausgeführt, und zeigt in seinem Realismus deutlich den

⁷² Vgl. Cox-Rearick 1964, S. 16; Costamagna 1994, S.61-64; Cropper 2004, S. 11; Vasari 2004, S. 36-42.

⁷³ Kat. Ausst. Palazzo Strozzi 2014, S. 206-209, Kat. Nr. VI.2-3 (Fara).

⁷⁴ Giles 1991, S. 37.

⁷⁵ Vgl. Cox-Rearick 1964, S. 49-50.

⁷⁶ Vgl. Cox-Rearick 1964, S. 50; Falciani 2014, S. 197-198; Costamagna 1994, S.27-38.

⁷⁷ Ebenda.

⁷⁸ Hall 1999, S. 56.

⁷⁹ Vgl. Cox-Rearick 1964, S. 47-49.

⁸⁰ Acidini Luchinat 1996, S. 23.

⁸¹ Vgl. Cox-Rearick 1964, S. 52-53; Giles 1991, S. 32; Costamagna 1994, S. 61. Costamagna erwähnt, dass möglicherweise Buonafè Pontormo darum bat, Anleihen an Dürers Passionszyklen zu nehmen, da dies auch eine Hommage an den Papst aus dem Norden, Hadrian VI., und an die Reformgedanken Erasmus von Rotterdam darstellen würde.

⁸² Cox-Rearick 1964, S. 51.

⁸³ Vgl. Costamagna 1994, S. 62.

Einfluss der deutschen Kunst und in dessen Zeichnungen (Abb.57) führt es die Entwicklung für die Studien der Passionsfresken weiter fort.⁸⁴

Die Zeit von 1525-30 wird meist als die Blütezeit in Pontormos künstlerischem Schaffen angesehen. Ab 1525 befasste Pontormo sich mit der Ausstattung der Cappella Capponi in S. Felicità (Abb.58-60) und begann mit dem Kuppelfresko, das Gottvater mit vier Patriarchen zeigte, aber im 18. Jahrhundert zerstört wurde.⁸⁵ Darauf folgten vier runde Portraits in den Zwickeln mit den Büsten der Evangelisten, die teilweise von Bronzino ausgeführt wurden.⁸⁶ Das Altarbild, wohl auch das bekannteste Gemälde Pontormos, das sinnbildlich für seinen Florentiner Manierismus steht, wird allgemein als *Kreuzabnahme* bezeichnet (Abb. 58). In der Forschung kam es aber auch zu Vorschlägen, die etwa eine *Pietà*, *Beweinung Christi* oder *Grablegung* in der Darstellung dieses komplexen Bildes zu sehen vermochten.⁸⁷ Zur Rechten der Altarwand befindet sich das Verkündigungsfresko (Abb. 59-60), das wohl als letztes ausgeführt wurde. Weitere herausragende Gemälde sind die *Heimsuchung* von Carmignano (Abb. 61), *Madonna mit Kind und Johannesknaben* aus den Uffizien (Abb. 62) und den *Heiligen Hieronymus als Büsser* von Hannover und einige seiner bekannten Porträts, wie das Porträt des Hellebardier aus Los Angeles (Abb. 63-64).⁸⁸

Während Pontormo 1527 mit der Ausstattung der Capella Capponi beschäftigt ist, überfallen die Soldaten Karl V. Rom und der Medici-Papst Clemens VII. flüchtet in die Engelsburg.⁸⁹ Der *sacco di Roma* hat auch Auswirkungen auf Florenz, die Medici werden ein zweites Mal vertrieben und die Republik wird wieder ausgerufen, 1529 beginnt die Belagerung von Florenz durch die imperiale Armee.⁹⁰ Die politische Positionierung Pontormos ist nicht so bekannt wie die des Michelangelo, jedoch kann man annehmen, dass auch er auf der Seite der Republikaner stand.⁹¹

In seinen Zeichnungen setzt sich Pontormo nun mehr mit der optischen Erfahrung auseinander, wodurch die Beziehung von Künstler und Objekt, wie es Cox-Rearick so treffend formuliert, noch enger, subjektiver wird, wie etwa an seinem beeindruckenden Selbstporträt aus London (Abb. 65) zu erkennen ist.⁹² Cox-Rearick ist der Meinung, dass bereits die Zeichnungen ab 1518 als reifes Werk zu betrachten sind, da sie eine manieristische Aussage in sich tragen, aber Pontormo vereint laut der

⁸⁴ Vgl. Cox-Rearick 1964, S.53; Costamagna 1994, S. 61-65. Auf diesem Gemälde wurde auch der Prior Leonardo Buonafè verewigt, der Pontormo auch den Auftrag für die Passionsfresken erteilte.

⁸⁵ Vgl. Cox-Rearick 1956, S.17; Damianaki 2008, S. 309. Die Kapelle wurde 1525 von Ludovico di Gino Capponi erworben, war aber bereits im 15. Jahrhundert von Brunelleschi gebaut und der Verkündigung der Jungfrau Maria gewidmet.

⁸⁶ Steinberg 1974, S. 385.

⁸⁷ Vgl. Steinberg 1974, S. 385; Hall 1999, S. 61; Damianaki 2008, S. 329-338; Wasserman 2009, S. 44-46.

⁸⁸ Vgl. Cox-Rearick 1964, S. 59.

⁸⁹ Costamagna 1994, S.73.

⁹⁰ Costamagna 1994, S. 73.

⁹¹ Costamagna 1994, S. 73-74.

⁹² Cox-Rearick 1964, S.56.

Autorin nur in den Zeichnungen der späten 1520er Jahre die unterschiedlichen Stilelemente der neuen manieristischen Idee und der klassischen Tradition der Florentiner Renaissance.⁹³ Die Gestaltung der Figuren zeichnet sich hier durch eine innere Ruhe und *grazia* aus, die klassischen Formen werden neu aufbereitet und nicht nur Michelangelo, Raffael und Leonardo scheinen Pontormo wieder zu beeinflussen, sondern man erkennt in der Darstellung der weiblichen Heiligen auch die Auseinandersetzung mit Botticelli und Filippino Lippi.⁹⁴

In der Zeit nach 1530 wurde seine zeichnerische Schrift wiederum sehr experimentierfreudig und steht in verschiedensten Ausdrucksweisen in starkem Bezug zu Michelangelo.⁹⁵ So kann man im *Martyrium* (Abb.66) erstmals eine direkte Auseinandersetzung mit den zeitgenössischen Werken Michelangelos, den Statuen der Medici-Kapelle und des Sieges erkennen (Abb. 67-69), die Zeichnungen und das Gemälde beschreibt Cox-Rearick erstmals als „michelangelesque“ Arbeiten.⁹⁶

1530 markiert auch historisch einen Wendepunkt, die Belagerung Florenz' durch Karl V. endet, die Republik verliert ihren Kampf und die Medici übernehmen mit Alessandro de Medici wieder die Macht in der Stadt.⁹⁷

Die Zeit von 1532-36 ist auch für Pontormo von besonderer Bedeutung, da er unter der erneuerten Kunstpatronage der Medici mit der Freskierung der Villen in Poggio a Caiano und Careggi beauftragt wird.⁹⁸ Pontormo nimmt in dieser Zeit nach der Abreise Michelangelos nach Rom 1534 die Rolle des wichtigsten Künstlers seiner Stadt ein, selbst Michelangelo lässt zwei Gemälde nach seinem eigenen Entwurf von Pontormo ausfertigen (70-71).⁹⁹ Unter Cosimo I. Medici erfährt Pontormo ab 1537 weitere wichtige Aufträge, die er mit Bronzino ausführt, wie etwa die Freskierung der Villa di Castello, jedoch haben diese Aufträge bis auf die Tapisserien (Abb.72-73) für den Sala del Duecento im Palazzo Vecchio, privaten Charakter.¹⁰⁰ Auf 20 Tapisserien wird *die Josefserzählung* aus dem Alten Testament dargestellt, entworfen wurden drei von Pontormo, 16 von Bronzino und eine von Salviati.¹⁰¹ Eine weitere wichtige Funktion nimmt Pontormo als Porträt-Maler der Medici und anderer

⁹³ Cox-Rearick 1964, S. 16, 59.

⁹⁴ Vgl. Cox-Rearick 1964, S. 59.

⁹⁵ Vgl. Cox-Rearick 1964, S. 16-17.

⁹⁶ Cox-Rearick 1964, S. 67.

⁹⁷ Vgl. Costamagna 1994, S.81; Rubinstein 1996, S. 21.

⁹⁸ Vgl. Cox-Rearick 1964, S.69; Costamagna 1994, S. 87-88.

⁹⁹ Vgl. Cox-Rearick 1964, S. 69; Costamagna 1994, S. 82-86.

¹⁰⁰ Vgl. Cox-Rearick 1964, S. 69-70. Die Zuschreibung zweier Tapisserien an Pontormo ist jedoch mittlerweile umstritten, wahrscheinlich wurde der endgültige Entwurf von Bronzino ausgeführt. Cox-Rearick/Freedberg 1983, S. 520.

¹⁰¹ Kat. Ausst. Palazzo Strozzi 2014, S. 322-325, Kat. Nr. IX. 5+6 (Giusti). Pontormo stellte *Jakob's Klage, die Verführung des Joseph und die Festnahme Benjamins durch Joseph* dar, jedoch ist kein Karton erhalten.

wichtiger Persönlichkeiten in der Periode von 1530-45 ein, diese Tätigkeit wird von seinem Schüler Bronzino fortgesetzt werden.¹⁰²

Trotzdem muss beachtet werden, dass die letzten 25 Jahre seines Schaffens in den verschiedensten Medici-Villen nicht erhalten sind und nur durch einige Zeichnungen überliefert werden.¹⁰³ Auch die letzte Phase in seinem Leben ist als rein zeichnerisches Werk auf uns gekommen und Pontormo befasst sich von 1545-56 ganz mit der Freskenausstattung von S. Lorenzo.¹⁰⁴

Auch wenn der scharfe Ton in Vasaris *Vita* etwas anderes annehmen lässt, war Pontormo Zeit seines Lebens und noch viele Jahrzehnte darüber hinaus als Künstler hoch angesehen.¹⁰⁵ Als die wiederaufgenommene Compagnia di San Luca 1562 in der Kirche SS. Annunziata mit Hilfe Cosimo I. ein Gemeinschaftsgrab für Künstler errichtete, wurde Pontormo die Ehre zuteil, dass seine sterblichen Überreste als erstes hierher verlegt wurden.¹⁰⁶ So wurde er neben Michelangelo und Andrea del Sarto zu dem bedeutendsten akademischen Vorbild für die jungen Künstler in den letzten Jahrzehnten des 16. Jahrhunderts.¹⁰⁷

4.1. Einflüsse

Pontormos künstlerische Entwicklung steht auch in direkter Verbindung zu den Vorbildern und Zeitgenossen, die in einer so pulsierenden Stadt wie Florenz sehr vielfältig waren. Vasari schreibt in seiner *Vita* von mehreren Lehrmeistern, bei denen Pontormo ausgebildet wurde: „Dieser hatte sich noch nicht viele Monate in Florenz aufgehalten, als Bernardo Vettori ihn zu Leonardo da Vinci in die Lehre gab und wenig später zu Mariotto Albertinelli, zu Piero di Cosimo und schließlich, im Jahr 1512, zu Andrea del Sarto, bei dem er ebenfalls nicht lange blieb.“¹⁰⁸ Die Aussagen Vasaris können jedoch nicht mit eindeutigen Quellen belegt werden. Obwohl dies der Fall ist, scheint in der Forschung Vasaris Auflistung an möglichen Lehrmeistern Pontormos übernommen zu werden.¹⁰⁹ Erwähnt Costamagna zwar, dass es keine erhaltenen Schriftquellen gibt, baut er trotzdem Vasaris Reihenfolge ein und beschreibt so Pontormos frühere Laufbahn.¹¹⁰ Die Lehrzeit bei Leonardo etwa lässt sich nur auf den Zeitrahmen von 1507-1508 eingrenzen und kann nicht von langer Dauer gewesen sein, da

¹⁰² Vgl. Cox-Rearick 1964, S. 81; Costamagna 1994, S. 82-92. Für eine detaillierte Betrachtung siehe Rubinstein 1996, S. 18-25; Kat. Ausst. Philadelphia Museum of Art 2004, S. 92-95, 110-115, 120-121, 124-127, 130-133, 146-151.

¹⁰³ Vgl. Cox-Rearick 1964, S. 70.

¹⁰⁴ Vgl. Cox-Rearick 1964, S. 17; Costamagna 1994, S. 92.

¹⁰⁵ Feinberg 1991, S. 13-14.

¹⁰⁶ Feinberg 1991, S. 14.

¹⁰⁷ Ebenda.

¹⁰⁸ Vasari 2004, S. 14. Bernardo Vettori war der Bruder von Francesco Vettori, der bedeutende politische Ämter innehatte und engen Kontakt zu den Medici pflegte. Vasari 2004, S. 70-71.

¹⁰⁹ Vgl. Costamagna 1994, S. 15-20; Falciani 1996, S. 63-64, Schneider 2012, S. 84.

¹¹⁰ Costamagna 1994, S. 15-20.

Leonardo 1508 Florenz verlassen musste.¹¹¹ Doch in dieser kurzen Lehrzeit in Pontormos Jugend ist seine Arbeit bei da Vinci wahrscheinlich nicht über das Bereiten der Farben hinausgegangen.¹¹² Nach der Abreise Leonardos soll Pontormo von 1508-10 in die Werkstatt des Albertinelli übergegangen sein, der kurz zuvor mit Fra Bartolomeo eine gemeinsame *bottega* gegründet hatte, die als *scuola di San Marco* bekannt wurde und das Neueste in Florenz darstellte.¹¹³ Neben dem älteren Fra Bartolomeo, der nach seiner Rückkehr aus Venedig der bedeutendste Künstler Florenz' wurde, war Andrea del Sarto der zweite Meister, der nach dem Abgang von Michelangelo, Raffael und Leonardo die Tradition der klassischen Kunst weiterführte.¹¹⁴ Der neue Zeichenstil des Fra Bartolomeo, der sich vor allem durch die großzügigen, aber einfachen Umrisslinien in schwarzer Kreide auszeichnete, scheint für Pontormo ein wichtiger Einfluss in seiner Lehrzeit bei Albertinelli gewesen zu sein.¹¹⁵ So konnte Albertinelli die Errungenschaften seines Meisters und Freundes Fra Bartolomeo an seinen Lehrling Pontormo weitergeben.¹¹⁶ Nach der Lehre bei Albertinelli wurde Pontormo wahrscheinlich in der Werkstatt von Piero di Cosimo aufgenommen.¹¹⁷ Auch Pontormos späterer Meister Andrea del Sarto war bei di Cosimo in die Lehre gegangen und nach Meinung einiger Forscher war die spezielle und exzentrische Weise des Piero di Cosimo ein fruchtbarer Boden für die Ausbildung des jungen Pontormo.¹¹⁸ Außerdem erwähnt Cox-Rearick, dass die oft genannte Ähnlichkeit von Piero di Cosimo und Pontormo in Bezug auf die Expressivität des Ausdrucks in den Werken beider Künstler die Lehrzeit des Pontormo bei di Cosimo wahrscheinlich macht.¹¹⁹ Als gesichert angesehen wird Pontormos mehrjähriger Aufenthalt in der Werkstatt von Andrea del Sarto, der, nachdem Michelangelo und Raffael nach Rom gerufen wurden, neben dem älteren Fra Bartolomeo, der bedeutendste Künstler des frühen 16. Jahrhunderts in Florenz wurde.¹²⁰ Da Albertinelli 1512 seine *bottega* auflöste und Pontormo ohne Lehrmeister zurückblieb, scheint es annehmbar, dass er zu dieser Zeit in die Werkstatt von del Sarto wechselte.¹²¹ Cox-Rearick erwähnt, dass auch del Sarto sehr von Fra Bartolomeos post-1508 Stil der schwarzen Kreidezeichnungen beeinflusst wurde und es somit nicht verwundert, dass auch in Pontormos zeichnerischem Oeuvre Ähnlichkeiten mit Fra Bartolomeo bestehen, als er bei del Sarto in der Lehre war.¹²²

¹¹¹ Vgl. Forster 1966, S. 17; Costamagna 1994, S.15; Clapp 1916, S. 6, 267, 274; Dokument XI.: Einziger Beleg für Pontormos Aufenthalt in Florenz ist ein Dokument vom 24. Jänner 1508, dass er in Obsorge des Waisenhause steht

¹¹² Natali 2004, S.131.

¹¹³ Vgl. Freedberg 1971, S.102; Costamagna 1994, S. 15.

¹¹⁴ Vgl. Costamagna 1994, S. 15; Hall 1999, S. 55.

¹¹⁵ Cox-Rearick 1964, S. 21.

¹¹⁶ Vgl. Cox-Rearick 1964, S. 22; Freedberg 1971, S. 102. Obwohl die Autorin den Zeichenstil des Albertinelli selbst nicht so hoch einschätzte und stilistisch eher in Fra Bartolomeos Stil vor 1508 einordnet.

¹¹⁷ Natali 2004, S. 131.

¹¹⁸ Vgl. Costamagna 1994, S. 15; Lebensztejn 1992, S. 265-66.

¹¹⁹ Vgl. Cox-Rearick 1964, S. 21; Zupnick 1965, S.347.

¹²⁰ Cox-Rearick 1964, S. 23.

¹²¹ Vgl. Cox-Rearick 1964, S.23; Costamagna 1994, S. 18.

¹²² Cox-Rearick 1964, S. 23.

Doch der Künstler, dessen starker, ja fast überbordender Präsenz Pontormo sein ganzes Schaffen lang ausgesetzt ist, ist ohne Zweifel Michelangelo. Genau wie Pontormo ist er in Florenz in die Lehre gegangen und fühlte sich Zeit seines Lebens mit dieser Stadt sehr verbunden. Immer wieder überschneiden sich die Wege dieser zwei Menschen, die in ihrer Lebens- und Arbeitsweise doch sehr ähnlich sind. Beide sind Einzelgänger, die keine großen Werkstätten führen, wie etwa Raffael, und beide leben ein zurückgezogenes, fast asketisches Leben. Bis auf die Zeit der frühen 1520er Jahre, als sich Pontormo in die Certosa del Galluzzo zurückzieht und die Stiche Dürers und Lucas van Leyden großen Eindruck auf ihn ausüben, setzt er sich auf verschiedenste Art und Weise mit Werken Michelangelos auseinander.¹²³ Bereits Berenson beschreibt den starken Einfluss, den Michelangelo auf Pontormo hatte.¹²⁴ Nach Berenson und Costamagna erkennt man schon in den ersten Werken Pontormos die Reflexion auf Michelangelo, so an der Hl. Veronika von S.M.Novella und dem nachfolgenden Fresko von San Ruffillo (Abb. 74, 7).¹²⁵ Dies würde auch Costamagnas Vermutung untermauern, der behauptet, dass Pontormo bereits 1511 mit Andrea del Sarto und Jacopo Sansovino Rom bereiste und die Antiken, aber auch Werke Raffaels und Michelangelos mit eigenem Auge studieren konnte.¹²⁶ Berenson erwähnt, dass Pontormo durch seine guten Beziehungen zu Michelangelo und seinem Kreis auch dessen Zeichnungen einsehen konnte, dadurch findet man auch öfters schon vor 1530 Ähnlichkeiten zu Michelangelo in Pontormos eigenen Zeichnungen.¹²⁷ Ausschlaggebend ist sicherlich, dass Michelangelo von 1516-34 mit Unterbrechungen in Florenz weilte und beide Künstler somit über einen langen Zeitraum in derselben Stadt lebten. So wurde Pontormo immer wieder mit Michelangelos neuen Errungenschaften konfrontiert und es ist anzunehmen, dass er auch mit Michelangelo in Kontakt stand.¹²⁸ Vor 1530 übernimmt Pontormo Körperbewegungen, Haltungen und Positionen der Figuren Michelangelos, wie bereits am Beispiel der Zeichnungen um Poggio a Caiano erwähnt wurde, jedoch setzt er diese neuen Bilder in seine eigene zeichnerischen Sprache um.¹²⁹

Es kann aber auch festgestellt werden, dass Pontormo eine starke Beziehung zur Kunst des Quattrocento seiner Stadt hegte, deren Eindrücke immer wieder in sein Werk einfließen. So kann etwa eine Szene von Donatellos Kanzeln in S. Lorenzo, Christus vor Pilatus (Abb. 75), auch als Vorbild für die Certosa-Fresken genannt werden.¹³⁰ Ein weiterer Künstler, der Pontormo vor allem in der zweiten

¹²³ Vgl. Costamagna 1994, S. 28

¹²⁴ Berenson 1961, S. 444.

¹²⁵ Vgl. Berenson 1961, S.444; Costamagna 1994, S. 27.

¹²⁶ Costamagna 1994, S. 18.

¹²⁷ Berenson 1961, S.444.

¹²⁸ Vgl. Freedberg 1971, S. 177.

¹²⁹ Verweis Kapitel 4; Cox-Rearick 1964, S. 39-41.

¹³⁰ Giles 1991, S. 34. Giles erwähnt Übereinstimmungen in der Positionierung von Christus und Pilatus zueinander, die ungewöhnliche Darstellung der Frau des Pilatus, die Soldaten im Vordergrund, die in das Bild einführen und der architektonische Hintergrund.

Hälfte der 1520er Jahre beeinflussen wird ist Botticelli und dessen Kunst des Quattrocento. Dies drückt sich vor allem durch die aufgebauchten Stoffe der *Verkündigung* von S. Felicità (Abb. 59-60) oder in Carmignano (Abb. 61) aus, wo aber auch die physiognomische Gestaltung eine Resonanz auf die weiblichen Schönheiten von Botticelli darstellen. Ersichtlich wird dies an den schmalen, gelängten Köpfen, aber auch an den Gesichtszügen, wie etwa der Augenform und dem verschleierten, tiefen Blick, der eleganten Nase und den kunstvoll geflochtenen Haaren. Pontormo greift in dieser Zeit auch die Mode des späten Quattrocento auf, in der die Kleider mit einem Gürtel unter der Brust zusammengezogenen werden und der Rock sich durch voluminöse, aufgebauchte Stoffe auszeichnet. Eine weitere Zeichnung, die in direkter Verbindung zu Botticelli zu stehen scheint, ist das Blatt zu den *Drei Grazien* U6748F (Abb. 76). Hier übernimmt Pontormo die Handhaltungen der drei Grazien aus Botticellis *Primavera* (Abb. 77) und selbst das durchscheinende Tuch, das sie über ihre Köpfe halten ist von den zarten Gewändern Botticellis übernommen.

Ab den 1530er Jahren nimmt Pontormo auch Michelangelos plastische Gestaltung der Figuren in sein Oeuvre auf, diese zeichnen sich nun durch eine skulpturalere Auffassung aus, außerdem passt er seine weiblichen Figuren an Michelangelos Schönheitsideal und seine Idealgesichter an, dadurch wirken die Köpfe klassischer und idealisierter als zuvor. Dies wird sicherlich durch die Ausarbeitung zweier Gemälde intensiviert, die Pontormo nach den *cartoni* zu einem *Noli me tangere* und einer *Venus mit Amor* nach Entwürfen Michelangelos ausführen sollte (Abb. 70-71).¹³¹ Vor allem in den Entwurfszeichnungen für die zweite Ausstattungsphase von Poggio a Caiano in den frühen 1530er Jahren kann man eine starke Beschäftigung mit der Plastizität Michelangelos erkennen, außerdem werden die Körper betont gelängt, Falciani beschreibt sie sogar als starke Deformationen (Abb. 78-79).¹³² Eine weitere Nähe zu Michelangelo kann man auch in Pontormos Zeichenstil spüren, der sich, wie die Cavalieri-Zeichnungen Michelangelos (Abb. 80), in einer zarten, rauchigen Gestaltung der Figuren ausdrückt, in der die Linienbetonung Pontormos absolut zurücktritt.¹³³

¹³¹ Vgl. Forster 1966, S. 78-79; Falciani 1996, S. 143; Franklin 2005, S. 181; Marongiu 2007, S. 241; Marongiu 2007a, S. 246.

¹³² Falciani 1996, S. 143-45.

¹³³ Vgl. Falciani 1996, S. 149-50.

4.2.Rötél und schwarze Kreide

Pontormo war bei der Auswahl seines Zeichenmaterials sehr beständig und variierte wenig. Er bevorzugte Rötél und schwarze Kreide, mit denen er auf weißes bis cremefarbenes Papier zeichnete.¹³⁴

Die Kreide war wohl das beliebteste zeichnerische Material in der Renaissance, da sie in verschiedenen breiten, dünnen, aber auch spitzen Linien zugearbeitet werden konnte.¹³⁵ Die natürlichen Farben der Kreide waren Schwarz, Rot und Weiß und obwohl alle Sorten dieselben Eigenschaften innehatten, wie etwa auch die Möglichkeit die Kreide teilweise auszulöschen, hatte doch jede Farbe ihre besonderen Merkmale, nach denen sie auch eingesetzt wurde.¹³⁶ Wie es unter Florentiner Meistern im frühen 16. Jahrhundert üblich war, waren die *matita rossa* und *matita nera* Pontormos bevorzugte Zeichenutensilien, jedoch ist vor allem nach 1530 zu bemerken, dass er sich immer mehr auf die Benutzung der schwarzen Kreide festlegt.¹³⁷ Die schwarze Kreide wurde in der Renaissance an sich sehr vielseitig eingesetzt.¹³⁸ Unterschiedlich zugeschnitten kann sie verschiedene Effekte hervorrufen, breit und wächsern wie die Kreide an sich, aber auch wie ein Holzkohlestrich oder dünn wie Grafit.¹³⁹ Die schwarze Kreide wurde gerne für schnelle Studien und Aktzeichnungen verwendet, aber auch für Kartons, da das Material ebenso für großformatige Zeichnungen gut geeignet ist.¹⁴⁰ Auch Vorzeichnungen wurden oft in schwarzer Kreide ausgeführt und dann mit Rötél, Feder, Tinte, Tusche und Weißhöhung weiter ausgearbeitet.¹⁴¹ Pontormo verwendet in seiner letzten Schaffensphase um San Lorenzo, bis auf einige wenige Ausnahmen in Rötél, fast ausschließlich schwarze Kreide, wie bereits Michelangelo die letzten dreißig Jahre und da Vinci auch am Ende seines Lebens, wohl wegen der atmosphärischen Effekte, die man mit diesem Material erwirken kann.¹⁴² Rötél wurde wegen seiner Härte und der eher beschränkten Farbwerte im Gegensatz zu schwarzer Kreide nicht für große Zeichnungen verwendet, hat aber im Vergleich dazu eine wärmere Ausstrahlung und größere Feinheit.¹⁴³ Auf Grund dieser tonalen Wärme und der Ähnlichkeit zur Hautfarbe wurde Rötél gerne für Akt-und Muskelstudien verwendet. Wie bereits sein Lehrmeister del Sarto benutzte Pontormo Rötél, bis auf wenige finale Zeichnungen wie die *Erschaffung Evas* in U465Fr (Abb. 82), gerne für Akt-und Muskelstudien. Gerade diese Werkstattstudien, in denen *garzoni*

¹³⁴Vgl. Cox-Rearick 1964, S. 4; Eclercy, S. 45. Cox-Rearick benennt in ihren Untersuchungen eine allgemeine Papiergröße von 400x 250 mm, die manchmal variiert, dies aber meist durch Beschneidungen und es scheint, dass sich Pontormo meist einer Standardpapiergröße von 450x315 mm bediente.

¹³⁵ Van Cleave 2007, S. 16.

¹³⁶ Vgl. Monbeig Goguel 2000, S. 258; Van Cleave 2007, S. 16.

¹³⁷ Cox-Rearick 1964, S. 5.

¹³⁸ Van Cleave 2007, S. 16.

¹³⁹ Van Cleave 2007, S.16.

¹⁴⁰ Van Cleave 2007, S. 16-17.

¹⁴¹ Ebenda.

¹⁴² Van Cleave 2007, S. 17.

¹⁴³ Van Cleave 2007, S. 18.

in verschiedenen Positionen ihrem Meister Modell standen und die in Röteln ausgeführt wurden, zeigen Pontormos Lehrzeit bei Andrea del Sarto auf, da diese sich sowohl in der Ausführung als auch in der Anordnung des Sujets sehr ähnlich sind (Abb. 83-84). Van Cleave behauptet, dass wohl die außerordentlichen Aktstudien Michelangelos Andrea den Impuls gaben, auch seine Aktzeichnungen in Röteln anzufertigen.¹⁴⁴ Diese Überlegung ist durchaus einleuchtend, da sich wohl niemand in Florenz den großartigen Zeichnungen Michelangelos entziehen konnte und sicherlich auch Pontormo dadurch beeinflusst wurde, wie an einigen Blättern zu sehen sein wird.

Weißhöhungen wurden eingesetzt um die Lichteffekte darzustellen aber auch um der Zeichnung mehr Plastizität zu verleihen.¹⁴⁵ Es gibt nun drei verschiedene Methoden, um ein Blatt weiß zu höhen. Man konnte das Blatt mit weißer Kreide bearbeiten, ein weißes Pigment wurde nass mit einem Pinsel aufgetragen, oder das Papier wurde dort wo man Lichteffekte erzielen wollte einfach ausgespart.¹⁴⁶ Pontormo bevorzugte letzteres, das Aussparen des Papiers. Weißhöhungen mit weißer Kreide werden bei finalen Zeichnungen eingesetzt, um die malerischen Effekte besser herausarbeiten zu können.

Ungewöhnlich selten verwendet Pontormo Feder mit Tinte oder Bister und dies nur vor 1530.¹⁴⁷ Zu nennen sind hier die ersten Entwurfszeichnungen für Poggio a Caiano U454F und U455F, U536E, Kopfstudien in U6504F und den Verkündigungseengel für S. Felicita mit U6653F (Abb.85-89). Man kann somit an den erhaltenen Zeichnungen erkennen, dass Pontormo die Feder im Allgemeinen für Kompositionszeichnungen verwendete.

Auch bei der Wahl des Zeichenuntergrundes war Pontormo sehr beständig und bevorzugte weißes Papier. Manchmal wählte er auch braunes, graues oder blaues Papier oder bearbeitete weißes Papier mit einer rosa Waschung.¹⁴⁸ Die häufigste Färbung in Pontormos Oeuvre ist die rot-braune Waschung, von denen allein 36 zu dem Corsini-Zeichenbuch zählen, die sich heute im Gabinetto Nazionale delle Stampe in Rom befinden.¹⁴⁹ Diese Zeichnungen bestehen zu einem Großteil aus Muskelstudien des Oberkörpers.

¹⁴⁴ Van Cleave 2007, S. 19.

¹⁴⁵ Ebenda.

¹⁴⁶ Van Cleave 2007, S. 19.

¹⁴⁷ Vgl. Cox-Rearick 1964, S.5; Monbeig Goguel 2000, S. 258-259.

¹⁴⁸ Cox-Rearick 1964, S. 5.

¹⁴⁹ Vgl. Cox-Rearick 1964, S. 5.

4.3. Primo pensiero, studio, modello?

Die meisten in der Renaissance angefertigten Zeichnungen waren Werkzeugzeichnungen, somit Vorzeichnungen für Gemälde oder Fresken, Blätter mit Skulpturentwürfen waren eher selten.¹⁵⁰ Jeder Künstler hatte natürlich seine eigene Methodik an die Entwürfe heranzugehen, jedoch kann man einen grundlegenden Aufbau herauslesen.¹⁵¹ Zuerst wurde in einem *primo pensiero* oder *schizzo*, einem ersten Gedanken, in schnellen Skizzen ein erster Gesamtentwurf angefertigt.¹⁵² Danach wurden in einzelnen *studi* die verschiedenen Figuren erarbeitet, die wiederum in Detailstudien zu Gesicht, Händen oder Kleidung nochmals genauer ausgeführt wurden.¹⁵³ In einem weiteren Schritt wurden Kompositionsstudien angefertigt, in denen diese genau herausgearbeiteten Figuren zusammengeführt wurden, wobei hier natürlich noch Änderungen in Position und Haltung vorgenommen werden konnten, die nochmals im Detail ausgearbeitet wurden bis schlussendlich die finale Komposition zu Blatt gebracht wurde.¹⁵⁴ Dieser *disegno* wurde, wenn gewünscht, als *modello* ausgearbeitet und dem Auftraggeber zur Kontrolle vorgelegt.¹⁵⁵ Über die Kompositionszeichnung wurde meist ein quadratisches Raster gelegt, um so die Komposition im richtigen Maßstab entweder direkt auf die zu bemalende Fläche, oder auf einen größeren Karton zu übertragen, der dann wiederum auf den endgültigen Untergrund gepaust wurde.¹⁵⁶

Bei Pontormo ist jedoch eine Einteilung der einzelnen Zeichentypen in eine Kategorie von *pensieri*, *studi* oder *modelli* nicht mehr so einfach durchzuführen, da diese Kategorien öfters ineinander verschmelzen zu scheinen. Pontormo experimentierte gerne mit der Art der freien Studien und der finalen Zeichnungen. Der Art des *primo pensiero* ordnet Cox-Rearick etwa die Blätter GNS F.C 147r, U6672F und U6622F zu (Abb. 90-91; 47).¹⁵⁷ Alle drei Blätter bestechen durch ihre schnelle, skizzenhafte Struktur einer ersten Idee zur Komposition.¹⁵⁸ So kann man in Blatt GNS 147r bereits eine erste schnelle Kompositionsstudie für den Visdomini-Altar erkennen. Gemein haben alle drei Blätter die schnelle und starke Handhabung der Kreide, es sind prägnante, dicke Linien, die schematisch die Grundstruktur der einzelnen Figuren konturieren. Die Körper werden durch geometrische Formen zusammengestellt, gerade so weit, dass die Schemata der einzelnen Figuren erkennbar sind. Doch hier geht es noch nicht um die genaue Ausführung der einzelnen Personen,

¹⁵⁰ Van Cleave 2007, S. 22-29.

¹⁵¹ Vgl. Van Cleave 2007, S. 22.

¹⁵² Van Cleave 2007, S. 22-23.

¹⁵³ Ebenda.

¹⁵⁴ Van Cleave 2007, S. 23.

¹⁵⁵ Giles 1991, S. 26.

¹⁵⁶ Van Cleave 2007, S. 23.

¹⁵⁷ Cox-Rearick 1964, S. 6.

¹⁵⁸ Vgl. Cox-Rearick 1964, S. 6.

sondern um die kompositionelle Zusammensetzung der einzelnen Figuren und ihrer Beziehung im Raum zueinander.

Die meisten erhaltenen Zeichnungen können wohl als einfache *studi* bezeichnet werden, die jedoch in verschiedenster Weise ausgearbeitet werden. Von den ersten schnellen *pensieri* arbeitet Pontormo die Figur weiter aus, diese *studi* reichen von schnell konturierten Figuren, bis zu einer vollständigeren Ausführung in der schon Wert auf das Licht- und Schattenspiel gelegt wird, bis hin zu Details wie Gewand und Haarschmuck und einer immer genaueren Gestaltung der Figur, die mehr und mehr auf die mögliche bildliche Ausführung hinweisen. Diese *studi* sind jedoch keine identen Zeichnungen, sondern Variationen desselben Themas.¹⁵⁹

Im Gegensatz dazu sind weniger Zeichnungen erhalten, die als Kompositionszeichnung bezeichnet werden können. Manche von diesen Blättern sind bereits quadriert, um so die Übertragung auf einen Karton zu vereinfachen.¹⁶⁰ Ein Beispiel wäre das Blatt aus Oxford (Abb. 92), das den Entwurf für das Altarbild in S. Felicita zeigt und bereits für die Übernahme auf einen Karton quadriert wurde.¹⁶¹ Als möglicher *modello* kann wohl nur U465F (Abb. 82) gesehen werden. Die Schwierigkeit bei Pontormo besteht darin, dass viele fortgeschrittene Zeichnungen, die in ihrem Charakter den Eindruck einer finalen Kompositionszeichnung erwirken, noch in manchen Details die Skizzenhaftigkeit eines *primo pensiero* in sich haben. So etwa das Blatt U436S (Abb. 39), das eine Anbetung der Hl. Drei Könige zeigt, die aber nie ausgeführt wurde. Obwohl die Komposition und die Zusammenstellung der Figuren bereits ausgearbeitet sind, weisen einzelne Figuren noch einen sehr skizzenhaften Charakter auf. Nach 1530 verändert sich Pontormos Art zu Zeichnen grundlegend und die Zuordnung zu *pensiero*, *studio* oder *modello* erscheint noch schwieriger. Pontormos Zeichenstil wird feiner und ruhiger und es fehlt das energische Skizzieren der frühen Jahre, dadurch erlangen die Studien sofort einen vollständigeren Charakter und mancher *studio* könnte auch bereits ein *modello* sein. Durch diese Entwicklung besteht in Pontormos Spätphase außerdem die Schwierigkeit eine Unterscheidung zwischen einer finalen Zeichnung für ein Gemälde oder Fresko und einer unabhängigen Zeichnung zu treffen.¹⁶² Als Beispiel werden hier das Blatt U6748F (Abb. 76) mit der Darstellung der *Drei Grazien* und U6609F mit *Christus in der Glorie* (Abb. 93) genannt, beide Zeichnungen könnten als eigenständiges Werk gelten, jedoch ist nur eines als Vorzeichnung für ein Fresko gedacht.¹⁶³ Die Reihe verschiedenster wahrscheinlicher Vorzeichnungen um das Blatt U6748F *Drei Grazien* und die finale Zeichnung selbst,

¹⁵⁹ Vgl. Cox-Rearick 1964, S. 45-46.

¹⁶⁰ Cox-Rearick 1964, S. 6.

¹⁶¹ Jedoch stimmt die Zeichnung nicht ganz genau mit dem Gemälde überein, einige Details wurden noch verändert. So ist etwa im Gemälde die Leiter links oben nicht mehr angeführt, der Jüngling hinter der Madonna ist im Gemälde mit einem grünen Gewand bekleidet und das Selbstbildnis des Pontormo an der rechten Seite der Maria ist ausgeführt, während es in der Zeichnung nur skizziert ist. Siehe Shaw 1976, S. 65.

¹⁶² Cox-Rearick 1964, S. 6.

¹⁶³ Ebenda.

konnten bis heute keinem Auftrag zugeordnet werden und es ist wohl als eigenständiges zeichnerisches Werk zu betrachten. Faszinierend ist jedoch ohne Zweifel, dass Pontormo in seinen Zeichnungen sowohl durch seine freien, spontanen Skizzen, als auch durch die eigenständigen Zeichnungen, die als graphisches Werk zu betrachten sind, aus dem klassischen Konzept des *disegno* herausbricht.¹⁶⁴

Pontormos Arbeitsweise ist wegen der wenig erhaltenen Zeichnungen nicht so einfach nachzuvollziehen, jedoch lässt sich auch hier an einigen Werken die klassische Folge erahnen. So lässt sich etwa an Hand des Visdomini-Altars ein *primo pensiero* in GNS F.C. 147r (Abb. 90) erkennen. Der definierte Bildraum und die Zusammenstellung einzelner Figuren in schnellen, energischen Kreidestrichen lassen schon hier auf das fertige Gemälde schließen. Glücklicherweise sind für dieses Gemälde überaus viele Vorstudien erhalten, die sich nun im Detail mit der Darstellung und Körperhaltung der einzelnen Figuren beschäftigen. Die Haltung und Spannung des Körpers wird zuerst an nackten Modellen studiert (Abb. 94-96) dann werden einzelne Figuren, vor allem die Putti, frei nach der Fantasie erarbeitet (Abb. 97-99) und erst in einem weiteren Schritt werden die Gewandstudien darübergelegt. Im Detail werden nun die Gesichter und der Ausdruck der Figur gezeichnet und dies erfolgt meist in einer genaueren Ausführung (Abb. 18-20). Auch sind im Falle der Visdomini-Vorzeichnungen sogar Armstudien auf uns gekommen, die in Pontormos Werk sehr selten sind (Abb. 100). Leider ist keine fertige Kompositionszeichnung erhalten, jedoch kann man an Hand der überlieferten Blätter schon eine Abfolge erkennen. Da es sich hier außerdem um ein frühes Werk des Pontormo von 1518 handelt, kann man annehmen, dass er bei den anderen Werken auch so vorging. Dies bestätigen auch die vorhandenen Zeichnungen zu der Joseph-Serie, Poggio a Caiano und dem Heiligen Hieronymus als Büßer.¹⁶⁵

In manchen Fällen ist die fertige Kompositionszeichnung erhalten, jedoch sind keine Vorstudien auf uns gekommen, oder nur sehr wenige, wie etwa im Fall der Kompositionszeichnung zur *Heimsuchung* von Carmignano (Abb. 101), der *Heiligen Familie* aus der Hermitage (Abb. 102) oder der *Verkündigung* und *Kreuzabnahme* von S. Felicita (Abb. 89, 92, 103). Bis auf die Verkündigungsszene, in der man in beiden Blättern von einem *modello* ausgehen kann, da die Darstellung hier bereits darauf bedacht ist, die bildliche Ausführung vorwegzunehmen, erwecken die Kompositionszeichnungen, vor allem in Details wie Gewand, Händen und Füßen öfters noch einen sehr unvollständigen, *studio*-haften Eindruck. Da kein Karton auf uns gekommen ist, obwohl Vasari¹⁶⁶ diese nach dem Ableben Pontormos in seinem Haus gesehen haben mag und Pontormo selbst in seinem *diario* die Verwendung

¹⁶⁴ Vgl. Cox-Rearick 1964, S. 6-7.

¹⁶⁵ Zur Darstellung des Hl. Hieronymus vgl. Eclercy 2013, S. 45-51.

¹⁶⁶ Vasari 1966-87, Ed. 1568, S. 917: „molti disegni, cartoni e modelli di terra bellissimi.“

und Anfertigung von Kartons mehrmals nennt, kann nicht festgestellt werden, ob Pontormo die Details in Originalgröße am Karton ausbesserte oder erst am Fresko, respektive dem Gemälde selbst. Wenn man alle *modelli* und Kompositionszeichnungen betrachtet, wobei die meisten bereits mit einer Quadratur zur einfachen Übertragung versehen sind, scheint dies der Grad der Vollständigkeit zu sein, der Pontormo genügte, um den Entwurf auf ein größeres Format zu übernehmen. Möglicherweise sind diese Kompositionszeichnungen in schwarzem Stift aber nicht der endgültige Entwurf für die Übertragung auf einen Karton, sondern wurden für die Übertragung auf ein ähnlich großes Format quadriert. In einer weiteren Zeichnung, mit Feder und Lavierungen oder feinem Rötel ausgeführt, wird diese in einem weiteren Schritt in ihrer malerischen Gestaltung weiter ausgearbeitet. Die einzigen Blätter, die diesen Zwischenschritt veranschaulichen könnten, sind U6653F für den Engel und U448 für die Maria der *Verkündigung* in S. Felicita (Abb. 89, 103). Diese Zeichnungen kommen auch in der Gestaltung der Details an das Fresko heran und die Quadrierung weist darauf hin, dass diese Blätter der endgültige Bildentwurf für die Übertragung sein könnten. Ob jedoch Pontormo immer nach der Kompositionszeichnung in schwarzem Stift eine vollständigere, feine Zeichnung mit allen Details und Lichtabstufungen anfertigte, um diese dann erst auf den Karton zu übertragen, oder ob er manchmal auch direkt die nicht immer vollständige Kompositionszeichnung auf dem Karton ausbesserte, kann nicht mehr geklärt werden. Man kann jedoch feststellen, dass es zu besagten Details, wenig erhaltene, fein ausgearbeitete Detailstudien gibt und es denkbar wäre, dass er in der Lage war, die Details in der Übertragung auszubessern und schöner auszuformulieren. Es sind nur wenige Detailzeichnungen erhalten, die dem Zustand des fertigen Gemäldes entsprechen, wie der Christusknabe im Visdomini-Altar und das zugehörige Blatt 654Er (Abb. 18). Dass Pontormo am Gemälde selbst noch gerne Ausbesserungen vollführte, auch in größerem Rahmen, zeigt die Infrarotaufnahme von *Joseph in Ägypten* (Abb. 17) in London, wo die ganze obere Szene zuerst auf der linken Seite geplant war (Abb. 104).¹⁶⁷ Dies zeigt, dass Pontormo sehr wohl in der Lage war und die Spontanität besaß, bereits am Gemälde Änderungen vorzunehmen, dies kann aber auch gleichzeitig bedeuten, dass er im letzten Schritt manche Details wie Finger oder den Faltenwurf erst hier vollständig ausführte.

Wie Pontormo den Karton nun auf den Putz übertrug, in der *spolvero*-Technik oder als *incisione indiretta*, kann an einigen Originalen beobachtet werden. So finden sich an der *Heimsuchung* der Annunziata (Abb. 105), der S. Ruffillo-Madonna (Abb. 7) und an den stark beschädigten Fresken von Boldrone (Abb. 106) Einschnitte im Putz, die eindeutig als *incisione indiretta* angesehen werden können. Das bedeutet, dass Pontormo möglicherweise den Originalkarton mit *spolvero*-Technik auf

¹⁶⁷ Geronimus 2013, S. 113-115.

einen zweiten Karton übertrug und diesen dann auf den Putz hielt und die Einschnitte vornahm, die letztendlich auch den Karton zerstören.¹⁶⁸

4.4. Besondere Merkmale seiner Zeichnungen

Das vordergründig Auffällige an Pontormos Zeichnungen ist die Reduktion auf die Linie.¹⁶⁹ Der Großteil der erhaltenen Studien reduziert sich völlig auf ihren Ausdruck. Vor allem bis in die 1530er Jahre genügt es Pontormo, den Körper durch wenige, starke Konturlinien zu definieren. Durch diesen Abstraktionsgehalt erreichen manche Zeichnungen einen überaus modern anmutenden Ausdruck. Schattierungen und Schraffierungen, oder seltene Weißhöhungen, werden nur verstärkend hinzugefügt, die Figur würde aber auch ohne dieses Hinzutun nichts an ihrer Aussagekraft verlieren. Natürlich gilt dies für *schizzi* und *studi* wie die Blätter U6557F, U672E U6561Fr, U6645Fr, U6669Fr+v, U6685Fr und U6697Fv (Abb. 107-114). Die Betonung der Kontur reduziert sich ab Mitte der 1530er Jahre und es kommt zu einer zarteren, homogenen Gestaltung der Figur, was die Unterscheidung von Konturlinien und der Gestaltung des Körpers durch Schattierungen anbelangt.

Ein weiterer bemerkenswerter Punkt in Pontormos zeichnerischem Oeuvre ist in der Wahl des Sujets zu finden, das eine außerordentliche Reduktion auf den menschlichen Körper aufweist. Es finden sich keine Architekturstudien, Landschaftszeichnungen oder Tierstudien, mit Ausnahme des Hundes für das Lunettenfresko in Poggio a Caiano (Abb. 115) und der Pferde für *die Israeli trinken Wasser in der Wildnis* (Abb. 116) und seine einzige Landschaftsskizze in U6556Fv (Abb. 10).

Sein ganzes Augenmerk liegt auf der Darstellung der menschlichen Gestalt. Jedoch vertieft er sich nicht in genauen anatomischen Studien, sondern befasst sich mit den verschiedensten Möglichkeiten der Darstellung des menschlichen Körpers in einem Raum, der nur selten definiert wird. Die einzigen Zeichnungen, die als anatomische Studien angesehen werden können, sind die Skelett-Studien in U6521Fr+v und U6522 (Abb. 117-19), die wahrscheinlich für S. Lorenzo angefertigt wurden.

In den Zeichnungen des Corsini-Zeichenbuchs, die sich heute in Rom befinden, erreicht er in den Studien einzelner Körperpartien, wie Brustkorb, Rücken, Arme und Beine einen sehr plastischen Ausdruck, der seine Nähe zu Michelangelo veranschaulicht.¹⁷⁰ Die meisten von Pontormos erhaltenen Zeichnungen zeigen im Allgemeinen aber individuelle Figurstudien, häufig Aktstudien.¹⁷¹ Diese lebendigen Figurenstudien, die in ihrer spontanen, ersten Form immer nur Männer darstellen, zeichnen

¹⁶⁸ Zur Technik siehe Bambach 1999, S. 1-4, 12-21.

¹⁶⁹ Vgl. Cox-Rearick 1964, S. 5.

¹⁷⁰ Vgl. Elen 1995, S. 299-300.

¹⁷¹ Vgl. Cox-Rearick 1964, S. 6.

einen Großteil von Pontormos Zeichnungen aus und spannen sich wie ein roter Faden durch seine gesamte Entwicklung als Künstler. Diese Figurenstudien sind aber nicht immer zweckgebunden, sondern lassen sich auch nach dem heutigen Wissen über das malerische Oeuvre als freie Skizzen identifizieren.¹⁷² Das bedeutet, dass Pontormo auch um der Übung und des Zeichnens Willen zeichnet, vor allem die *garzoni* in seiner Werkstatt. Dadurch hatte er die Möglichkeit, verschiedenste Positionen und Haltungen zu erarbeiten, auf die er in einer späteren Komposition zurückgreifen konnte. Denn Pontormo verwendete Figurenentwürfe nach Jahrzehnten gerne wieder. Auch führte er am Verso eines frühen Blattes spätere Skizzen aus, oder reinterpretierte Motive in späteren Zeichnungen in seinem weiterentwickelten Stil.¹⁷³ Dies zeigt eine sehr ökonomische Vorgehensweise im Umgang mit dem eigenen künstlerischen Werk.

Wenn Pontormo Detailstudien anfertigt sind dies meist Gesichts- oder Teilkörperstudien.¹⁷⁴ Überraschend wenige Zeichnungen von Draperiestudien sind erhalten und dies erscheint recht ungewöhnlich, da Draperiestudien sehr verbreitet waren und zum zeichnerischen Korpus jedes Florentiner Meisters zählten.¹⁷⁵ Es macht den Anschein, als hätte Pontormo nur wenig Interesse an Draperiestudien und er verwendet sie auch selten in seinen Zeichnungen, sein Augenmerk liegt zumeist bei seinen Vorstudien auf dem nackten Körper.¹⁷⁶ Es gibt nur einige Blätter, auf denen Gewandstudien oder Draperiestudien dargestellt sind, es sind entweder Teilstudien wie U6520F (Abb.120), oder U6513Fv (Abb.121), ein Stück drapierten Stoffes im leeren Raum U6667Fv (Abb.122), oder eine Gewandstudie wie in U6537F (Abb.123). Erst wenn er sich mit der finalen Studie, wie etwa bei dem Blatt zum Gemälde in Carmignano (Abb. 101) beschäftigt, wendet er sich auch dem Gewand zu, das dann meist dem Gemälde oder Fresko sehr ähnlich ist. Jedoch ist von den Entwürfen, die zwischen der ersten spontanen Kompositionsskizze, in denen die Kleidung immer nur grob angedeutet wird, bis zur finalen Zeichnung, kein Blatt, außer den genannten, erhalten.

Herausragend sind Pontormos Köpfe, die durch ihre markante psychologische Konnotation bestechen und deren starker, durchdringender Blick ein Merkmal von Pontormos Handzeichnungen ist.¹⁷⁷ Es gibt einige erhaltene Gesichtsstudien, die man meist einem bestimmten Werk zuordnen kann und die wohl nochmal auf einem zweiten Blatt genauer ausgearbeitet wurden. Man erkennt hier aber auch Unterscheidungen in der Art der Vollständigkeit. So finden sich etwa für den Visdomini-Altar genaue Detailstudien für das Jesuskind und den Hl. Josef in U654Er, U6581Fr und U92201Fr (Abb.18-20), für S. Felicita zwei Kopfstudien in 6627Fr (Abb. 124). Zu den Besonderheiten in Pontormos

¹⁷² Vgl. Berenson 1961, S. 446; Cox-Rearick 1964, S. 6; Forster 1966, S. 110.

¹⁷³ Cox-Rearick 1964, S. 8.

¹⁷⁴ Cox-Rearick 1964, S. 6.

¹⁷⁵ Vgl. Cox-Rearick 1964, S. 6.

¹⁷⁶ Ebenda.

¹⁷⁷ Vgl. Cox-Rearick 1964, S. 6.

zeichnerischem Werk zählen sicherlich auch die Selbstporträts wie etwa U6719Fr oder U6587Fr für die *Kreuzabnahme* von S. Felicita (Abb.125-26), aber auch das Blatt U5542 Horne (Abb. 127).¹⁷⁸ All diesen Porträts ist das gelängte Gesicht mit der hohen Stirn gleich und man kann sie als eine Person identifizieren. Vergleicht man diese mit einer Zeichnung Bronzinos, U6698F (Abb. 128), die ein Porträt Pontormos zeigt, können die Zeichnungen als Selbstporträts Pontormos erkannt werden.

5. Das Modell in der Renaissance

Das Zeichnen nach einem Modell impliziert, wie auch Meder festhält, meist den nackten Körper, wobei es sich nach der Bedeutung des Wortes um jegliches Modell an sich handeln kann.¹⁷⁹ Das vermehrte Aufkommen des Aktzeichnens zu Beginn des Quattrocento ist wohl einer der stärksten Hinweise in der Graphik für die Umbrüche in intellektueller und künstlerischer Sicht, die die Bewegung der Frührenaissance mit sich brachte.¹⁸⁰

Die Entwicklungen sollen ein Verständnis dafür geben, in welches künstlerische Umfeld Pontormo als Lehrling eingeführt und wodurch seine Arbeit mit dem Modell beeinflusst wurde.

5.1. Das Modell in ausgewählten Traktaten der Neuzeit

Die Arbeit nach dem lebenden Modell geht in der Florentiner Kunstlandschaft auf eine lange Tradition zurück. Beispielhaft sollen hier einige Traktate aufgezeigt werden, die das Gedankengut verbreiteten.

Obwohl Cennino Cennini nie ausdrücklich das Zeichnen nach lebenden Modellen in seinem um 1400 entstandenen *Libro dell'Arte* beschrieb, so erwähnt er doch das Studium der Natur.¹⁸¹ Er schreibt: „Bemerke, dass die vollkommenste Führerin, welche man haben kann, das beste Steuer, die Triumphpforte des Zeichnens, das Studium der Natur ist. Es steht dies vor allen andern Mustern, diesem vertraue dich immer mit glühender Seele an, vornehmlich wenn du anfängst, einiges Gefühl im Zeichnen zu bekommen [...]“.¹⁸² Auch wenn es um die Darstellung von Tieren geht empfiehlt Cennini: „[...] entwirf und zeichne sie nach der Natur, soviel du kannst und versuche es [...]“.¹⁸³

¹⁷⁸ Falciani 1996, S. 9-11.

¹⁷⁹ Meder 1919, S. 382. „Modell, Modello (lat. Modulus), in seiner frühesten Bedeutung jede Art von Vorlage für Architektur, Skulptur und Malerei. Selbst die Kompositionsskizzen heißen modelli.“

¹⁸⁰ Ames-Lewis/Wright 1983, S. 177.

¹⁸¹ Cadogan 2012, S. 195.

¹⁸² Cennini 1871, S. 18, Cap. 28.

¹⁸³ Cennini 1871, S. 50, Cap. 70.

Alberti nennt in seinem Traktat *De Pictura* von 1436 zuerst das Malen nach der Natur, um die Bewegungen des Körpers nachzustellen: „Einem Maler müssen also die Bewegungen des Körpers vollkommen vertraut sein; was aber deren Darstellung betrifft, so hat er sich, nach meiner Auffassung, mit dem gebotenen Geschick nach der Natur zu richten.“¹⁸⁴ Die vorbildhafte Wirkung der Natur wird in Albertis Erläuterungen mit mehreren Aussagen diesbezüglich unterstrichen, so schreibt er: „[...]ich habe es von der Natur selbst abgelesen,“¹⁸⁵ und „[...]hat mich die Natur Folgendes gelernt [...]“.¹⁸⁶ Jedoch spezifiziert er den Ausdruck *nach der Natur* oder *alla natura* anfänglich nicht eingehend, es ist aber anzunehmen, dass er die Beobachtung aller Lebewesen und Dinge meint. In einem Punkt erwähnt Alberti das Zeichnen nach einem Lebend-Modell als das wichtigste Mittel, um der Wahrhaftigkeit eines Lebewesen nachzukommen: „[...]denn wenn die Maler danach trachten, ohne ein Modell, das sie nachahmen könnten, d.h. allein mit Hilfe ihrer Erfindungskraft die Ruhmestitel der Schönheit zu erhaschen, wiederfährt es ihnen leicht, dass sie als Folge ihrer Bemühung nicht die Schönheit gewinnen, die sie schulden oder suchen, sondern klarerweise zu schlechtem Malverhalten ableiten, dass sie – selbst wenn sie wollten – kaum mehr loswerden. Wer sich dagegen angewöhnt, alles der Natur selbst zu entnehmen, wird am Ende über eine so geübte Hand verfügen, dass alles, was er versucht, gleichsam, nach Natur riecht. [...] Darum wollen wir stets, was zu malen wir uns vornehmen, aus der Natur beziehen, und stets wollen wir dabei nur gerade das Schönste und Würdigste auswählen.“¹⁸⁷ Wenn man bereits vorhandene Kunstwerke als Modell nimmt, empfiehlt Alberti: „Fühlt sich trotzdem jemand dazu eingeladen, die Werke anderer nachzuahmen (weil Kunstwerke sich geduldiger als lebende Wesen dem Blick darböten), so lautet meine Empfehlung folgendermaßen: man möge sich eher eine mittelmäßige Skulptur als etwas hervorragend Gemaltes als Modell vornehmen. Denn mit Hilfe gemalter Gegenstände gewöhnen wir die Hand lediglich daran, eine gewisse Ähnlichkeit zu erzielen, während der Nutzen von Skulpturen darin besteht, dass wir ihnen sowohl Ähnlichkeit als auch wirklichkeitsgetreue Licht-Schatten-Verhältnisse herleiten können.“¹⁸⁸ Bei der Wahl des Modells ist es nach Alberti auch wichtig, „[...] dass man sich stets ein erlesenes und einzigartiges Modell vornimmt. Dieses gilt es dann zu betrachten und nachzuahmen.“¹⁸⁹ Es verwundert somit nicht, dass sich nach der Publikation des *Trattato della pittura* 1436 die Studien nach dem Lebenden und besonders die Aktzeichnungen auffallend vermehrten, die Florentiner

¹⁸⁴ Alberti 2000, S.271.

¹⁸⁵ Alberti 2000, S. 275.

¹⁸⁶ Alberti 2000, S. 277.

¹⁸⁷ Alberti 2000, S. 301-303; Vgl. Cadogan 2012, S. 196.

¹⁸⁸ Alberti 2000, S. 303.

¹⁸⁹ Alberti 2000, S. 305.

Künstler wahre Meister in den Zeichnungen nach dem Lebenden wurden und dies auch in die Ausbildung einfließen ließen.¹⁹⁰

Leonardo da Vinci beschreibt im zweiten Teil seines *Trattato della pittura* vor allem das Verhalten und die damit verbundenen Notwendigkeiten, die ein Lehrjunge aufbringen muss, um sein Werk richtig zu erlernen. So erwähnt er die Notwendigkeit des Lehrlings, nach der Hand seines Meisters zu studieren, um dann nach der Natur seine Fertigkeiten zu verbessern: „[...] soll er nach guten Meisters Hand zeichnen, [...] und dann nach der Natur, um sich die Gründe des Erlernten zu bestätigen.[...]“¹⁹¹ Erwähnt da Vinci die Arbeit nach dem Modell nicht direkt, so verweist er öfters indirekt auf die Nutzung desselbigen, indem er davon spricht, dass sich der Maler mit allen Dingen beschäftigen und diese beobachten soll: „[...] Da du also einsiehst, dass du kein guter Maler sein kannst, wenn du nicht ein allseitiger Meister bist, mit deiner Kunst alle Art und Eigenschaften der Formen abzuschildern, welche die Natur hervorbringt, und da du dieselben nicht zu machen wissen wirst, wenn du sie nicht im Geiste siehst und (von hier) abzeichnest, so schaue zu, dass dein Urteil, wenn du im Freien einhergehst, sich mancherlei Gegenständen zuwende, und betrachte dir nach einander jetzt dieses, dann jenes Ding, sammle dir ein Bündel verschiedener, auserlesener und unter anderen, weniger guten, ausgewählten Sachen auf.“¹⁹² Der Lehrling soll sich „[...] von allen Dingen, die er sieht, die in ihrer Gattung vorzüglichsten Theile [sic!] auswählen.“¹⁹³ Außerdem bevorzugt Leonardo die Nachahmung nach der Natur gegenüber der Nachahmung anderer Maler, denn „[...] die natürlichen Dinge in so grosser [sic!] Fülle vorhanden sind, so will und soll man sich viel eher an sie wenden, als zu den Meistern seine Zuflucht nehmen, die von ihr gelernt haben.“¹⁹⁴ Erstmals erwähnt da Vinci das direkte Modell nach dem Lebenden mit der Entwicklung eines Idealkörpers, indem er dem Maler rät, dass er „sich seine (Muster-) Figur nach der Regel eines natürlichen Körpers bilden,“ soll, „der an Proportionen ganz allgemein für lobenswerth [sic!] gilt.“¹⁹⁵ Auch für die Darstellung von Schönheit hat da Vinci eine sehr empirische Lösung: „[...] Diese Ahnmut [sic!] kann, wer sie nicht von Natur besitzt, durch Hinzutritt von Studium erlangen, in folgender Weise. Siehe zu, dass du von vielen schönen Gesichtern die Theile [sic!], die gut sind, entnimmst, und zwar solche, die mehr nach dem allgemeinen Urtheil [sic!] zu einander stimmen, als nach dem deinigen. [...] So entnimm also die Schönheit, wie ich dir es sage, und die lerne auswendig.“¹⁹⁶ Er beschreibt öfter das Abzeichnen eines Nackten, jedoch nur um dann technische Hilfestellungen zu geben, die das Zeichnen in Bezug auf Perspektive und Darstellung erleichtern sollen. Es kann somit aus dem Text herausgelesen werden,

¹⁹⁰ Ames-Lewis/Wright 1983, S. 177.

¹⁹¹ Leonardo da Vinci 1882, II, a, Nr. 47.

¹⁹² Leonardo da Vinci 1882, II, b, Nr. 57.

¹⁹³ Leonardo da Vinci 1882, II, b, Nr. 57a.

¹⁹⁴ Leonardo da Vinci 1882, II, c, Nr. 66.

¹⁹⁵ Leonardo da Vinci 1882, II, f, Nr. 74.

¹⁹⁶ Leonardo da Vinci, 1882, II, H.5., Nr. 257.

dass auch Leonardo das nackte Modell bevorzugte und dieses studierte.¹⁹⁷ Doch für Leonardo reicht das einfache Studium nach dem Lebenden nicht aus, sondern er befasst sich auch mit den darunterliegenden Muskeln, Sehnen und Knochen. Er empfiehlt die Beobachtung von Menschen in unterschiedlichen Altersgruppen, um zu studieren, wie sich die Körper in ihrem Aufbau voneinander unterscheiden.¹⁹⁸ Außerdem bevorzugt Leonardo das Beobachten von Menschen, wenn sie sich unbeobachtet glauben, um deren Bewegungen in verschiedensten Gemütszuständen zu studieren.¹⁹⁹ So kann aus Leonardos Traktat sehr wohl das Studium nach dem lebenden Modell herausgelesen werden, doch spricht er nicht direkt von einem Modell in der Werkstatt, sondern impliziert er dies in vielen seiner Aussagen. Darüber hinaus ist für Leonardo die Beobachtung nach der Natur, was natürlich auch den Menschen einschließt, von äußerster Wichtigkeit. In dem dritten Teil seines Traktates befasst er sich mit dem menschlichen Körper und erläutert, wie man diesen von Grund auf zu Gestalten habe. Diese Erläuterungen haben in ihrer Ausführlichkeit bereits eine sehr technische Ausprägung und Herangehensweise. Genauso erklärt er die Proportionen des Gesichtes und wie man es gestalten soll, auch im Hinblick auf die unterschiedlichsten Seelenzustände.

In den *vite dei più eccellenti architetti, pittori et scultori italiani* von 1568 hielt Vasari auch das Leben des Bildhauers und Freund des Andrea del Sarto, Jacopo Sansovino fest. Dieser ließ seinen Lehrling für sich Modell stehen. Da sich dies zur Zeit des Winters betrug, ergab sich eine kleine Anekdote, die Vasari der Nachwelt hinterließ: „Seine Studien für dieses Werk, sage ich, waren so gründlich, dass er in der Absicht, es vollkommen auszuführen, begann, einen seiner Lehrlinge namens Pippo del Fabbro nach dem Leben zu porträtieren, und obwohl es Winter war, ließ er ihn die meiste Zeit des Tages nackt posieren. [...] Doch sei es, weil er in jener Jahreszeit nackt und ohne Kopfbedeckung Modell stand oder weil er zuviel studierte und Ungemach erduldet, jedenfalls verlor er noch vor Vollendung des Bacchus beim Nachstellen von Haltungen den Verstand. [...] So ließ er sich porträtieren und stand, ohne zu sprechen, für die Dauer von zwei Stunden da, als sei er eine unbewegliche Statue.“²⁰⁰ Diese kurze Geschichte stellt etwas Wichtiges fest, nämlich, dass der Gebrauch der *garzoni* als Modelle in den Werkstätten des 16. Jahrhunderts bereits ganz selbstverständlich war.

Carlo Malvasi betont in seiner *vite de' pittori bolognesi* immer wieder Gepflogenheiten der Werkstatt, die im Kontext dieser Arbeit sehr aufschlussreich sind. So erwähnt er, dass Caravaggio als Jüngling seinem Meister Lionello Spada als Modell diene, und die Caracci-Brüder sich gegenseitig Modell standen umso auch den Bewegungsablauf selbst nachzuspüren.²⁰¹ Außerdem gab es eine eigene

¹⁹⁷ Vgl. Leonardo da Vinci 1882, II, B.I., Nr. 100; B.II, Nr. 103; B.III.; Nr. 106.

¹⁹⁸ Vgl. Leonardo da Vinci 1882, II, B. V, Nr. 111.

¹⁹⁹ Vgl. Leonardo da Vinci 1882, II, G., Nr. 228-229.

²⁰⁰ Vasari 2007, S. 22-23.

²⁰¹ Malvasia 1678, IV, 105 zitiert nach Meder 1919, S. 388.

Ausdrucksart, um das nackte Modellstehen eleganter zu umschreiben. So bedient sich Malvasia dem Ausdruck *farsi nudo e servirgli di modello* und das Wort für *ausziehen*, *spogliare*, wurde mit der Tätigkeit des Modellsitzens gleichgesetzt.²⁰²

5.2. *Disegnare dalla natura*

Wie bereits in den zeitgenössischen Schriften zu erkennen ist, war das Zeichnen ein wichtiger Bestandteil der *bottega*. Um diese Fertigkeit zu erlernen, wurde der Lehrling schon früh in diesem Fach geschult, indem er Zeichnungen seines Meister kopierte, aber vor allem durch das Studium bedeutender Gemälde und Fresken, seltener wurde nach Skulpturen gezeichnet.²⁰³ Das Zeichnen nach Skulpturen war durchaus noch aktuell, wie man auch in einigen Schriften und Traktaten nachvollziehen kann, jedoch bewirkte die Veränderung im Gedankengut im frühen Quattrocento bereits ein Umdenken und Hinwenden zum Zeichnen nach dem Lebenden und hier vor allem nach dem Akt. Wichtig war die Darstellung nach der Natur, nach dem Realen und dies betraf natürlich vor allem auch die Darstellung des Menschen.²⁰⁴ Um den Menschen nun naturgetreu zeichnen zu können, bedarf es des umfassenden Wissens um Anatomie und Körperbau, das nur mit genauesten Studien des Aktes in verschiedensten Bewegungen, Posen und Ansichten erreicht werden konnte.²⁰⁵

Die ersten frühen Aktzeichnungen, wenn sie wirklich nach dem Lebenden gefertigt wurden, wirken noch etwas plump und nicht immer lebensnah. Oft ist die Darstellung der Anatomie und des Körperbaus noch unbeholfen und unproportioniert wie man an zwei Beispielen des frühen 15. Jahrhunderts aus dem Kreis des Stefano da Verona, *männliche Studie*, und aus Schule von Verona, *nackte männliche Figur, einen Ball werfend* (Abb. 129-30) erkennen kann.²⁰⁶ Wie Ames-Lewis beschreibt, ändert sich die Einstellung zu Aktstudien in der Mitte des Quattrocento vor allem in Florenz, wo der Künstler unter die Oberfläche zu blicken suchte und somit das Studium nach dem Akt von immensem Vorteil war, da sich hier das Spiel zwischen Muskeln, Sehnen und Fleisch studieren ließ.²⁰⁷

Aber die Künstler erkannten bald, dass eine akkurate Wiedergabe einzelner Körperteile nicht genügt, um der Zeichnung nach dem Lebenden wirklich auch Leben einzuhauchen, sondern dass bei der Arbeit mit dem Modell auch die Darstellung von Bewegung und ausdrucksvollen Gesten ein wichtiger

²⁰² Ebenda.

²⁰³ Vgl. Costamagna 2005, S. 274; Chapman 2010, S. 28.

²⁰⁴ Vgl. Ames-Lewis/Wright 1983, S. 177, Bambach 1999, S. 187.

²⁰⁵ Ames-Lewis/Wright 1983, S. 177.

²⁰⁶ Vgl. Ames-Lewis 1882, S. 92-93; Ames-Lewis/Wright 1983, S. 177.

²⁰⁷ Vgl. Ames-Lewis 1882, S. 96; Ames-Lewis/Wright 1983, S. 178.

Beitrag für eine realistische Wiedergabe des menschlichen Körpers ist.²⁰⁸ Durch diese neue Herangehensweise an das Zeichnen nach dem Modell wurden auch neue Materialien dafür entdeckt oder bereits bekannte neu eingesetzt, denn wie die Zeichnungen Filippino Lippis veranschaulichen, stößt sein Silberstift mit Weißhöhungen durch die Schnelligkeit der Handhabung an die Grenze seiner Möglichkeiten (Abb. 131).²⁰⁹ Es stellte sich heraus, dass die Kreide als Material am geeignetsten war, um die Struktur des nackten Körpers zu erfassen, sei es um Muskeln, einzelne Bewegungen oder einfach den feinen Übergang verschiedener Tonestufen darzustellen.²¹⁰

Zeichnungen nach dem lebenden Modell zeigen meist verschiedene Ansichten, variieren in der Größendarstellung, zeigen oft auch Detailstudien und stellen, nach Cadogan, den physischen Kontakt des Künstlers zu seinem Modell im Raum dar.²¹¹ Außerdem ist die Vielzahl der Positionen und Bewegungen, die ein lebendes Modell einnehmen kann, unermesslich. Im Vergleich dazu zeigen die Studien nach Skulpturen meist nur eine Ansicht und Größe und behalten die Vollständigkeit der Skulptur bei, jedoch ist das Zeichnen nach der Skulptur von Vorteil, wenn man sich mit dem Lichteinfall befassen soll.²¹²

In den ersten Zeichnungen nach lebenden Modellen waren diese, meist Lehrlinge, noch mit engen Strümpfen bekleidet, um, wie Meder festhält, dem nackten Körper nahe zu kommen.²¹³ Einer der ersten Künstler, der Aktstudien nach dem Lebenden zeichnete, war wohl Pisanello.²¹⁴ Wirklich erstaunlich ist bei Pisanello, dass er auch weibliche Akte zeichnete (Abb. 132).

Neben dem Lehrling, der seinem Meister Modell steht, muss man nach Meder ab der zweiten Hälfte des Quattrocento auch mit Berufsmodellen rechnen.²¹⁵ Meder bezieht sich hier auf eine anonyme Zeichnung des 15. Jahrhundert, die einen jungen Knaben im Kriegsgewand zeigt und erwähnt, dass Marcantonio Raimondi in seiner Werkstatt laut Baldinucci bezahlte Modelle unterhielt.²¹⁶

²⁰⁸ Ames-Lewis/Wright 1983, S. 179.

²⁰⁹ Ames-Lewis/Wright 1983, S. 179-180.

²¹⁰ Vgl. Ames-Lewis/Wright 1983, S. 180; Costamagna 2005, S. 274-275.

²¹¹ Cadogan 2012, S. 201.

²¹² Vgl. Ames-Lewis 1982, S. 94; Cadogan 2012, S. 202.

²¹³ Meder 1919, S. 382. Siehe auch Meder/Ames 1978, S. 301.

²¹⁴ Vgl. Cadogan 2012, S. 196; Meder 1919, S. 383.

²¹⁵ Meder 1919, S. 388.

²¹⁶ Meder 1919, S. 388; Baldinucci 1768, VI, S. 520.

5.3. Der *garzone* als Modell – das Leben in der *bottega*

In der Forschung an sich wird dem Thema der Lehrlinge, der *garzoni* der verschiedenen *botteghe*, nicht viel Aufmerksamkeit zugedacht. Wie Ugolini schreibt, werden diese nur in Bezug auf das Zeichnen *dal naturale* und der Lehraufgabe des Meisters in der *bottega* genannt.²¹⁷ Das Modell hat aber vor allem in der Florentiner Renaissance, in der sich die Zeichnung zu einem wichtigen Lehr- und Ausdrucksmittel entwickelt, eine große Bedeutung. Die Frage nach dem Modell und dessen Nutzung wird aber kaum gestellt. Es wird als Hingegeben angesehen, obwohl es doch als sehr spannend erscheint, dass gerade die niederen *garzoni* einer Werkstatt ihren Körper und ihr Gesicht Heiligen, Engel und Madonnen schenken.²¹⁸

Bevor ihre Lehrzeit begann, wurden manche Jungen, wie etwa Bramante, Leonardo und viele andere, in die Abacus-Schule geschickt, wo sie etwas lesen und schreiben lernten, jedoch kein Latein.²¹⁹ Das Leben des jungen Lehrlings in der *bottega* begann meist im Alter von 12-14 Jahren, in diesem Zeitraum wohnte der Lehrling im Hause des Meisters und bekam einen bestimmten Lohn, der zwischen dem ersten und dritten Ausbildungsjahr angehoben wurde.²²⁰ Die künstlerische Ausbildung der jungen Knaben befasste sich mit dem Studium und der Anwendung von technischen Fertigkeiten, vor allem jedoch mit dem Zeichnen.²²¹ Die Auszubildenden benutzten hier fertige Zeichnungen des Meisters oder Werke anderer bekannter Künstler als Vorlage.²²² Weitere Aufgaben für die Lehrlinge und Hilfskräfte waren das Anmischen und Anrühren der Farben aus verschiedensten Pigmenten mit einem Bindemittel, wie etwa Öl oder Tempera.²²³ Da die Arbeit der jungen *bottega*-Hilfskräfte oft sehr anstrengend und schweißtreibend war, waren sie auch des Öfteren leicht bekleidet.²²⁴ Neben den Skulpturen oder kleinen *manichini*, Holzpüppchen, die in der Werkstatt als Zeichenmodelle benutzt wurden, musste auch der *garzone* dem Meister Modell stehen.²²⁵ Diese Modelle sind meistens eher jüngere Burschen, nicht immer nur *garzoni*, auch Mitarbeiter, Freunde oder Besucher der *bottega*.²²⁶ Die Möglichkeiten der Positionen und Haltungen sind so verschieden wie die Arbeit in der *bottega* selbst. Die *garzoni* wurden bei der Arbeit, etwa beim Anmischen der Farben, bei einer Pause oder sogar schlafend gezeichnet, andere wurden absichtlich in eine bestimmte Position gebracht, damit der

²¹⁷ Ugolini 2010, S. 69.

²¹⁸ Ugolini 2010, S. 69-70.

²¹⁹ Ames-Lewis 2000, S. 19-20.

²²⁰ Vgl. Ugolini 2010, S. 72; Cassanelli 1998, S. 15. Wobei Cassanelli erwähnt, dass der Lehrling in Florenz mindestens ein Alter von 14 Jahren und nicht mehr als 15 Jahre haben durfte. Dies traf aber nicht immer zu, da etwa Pontormo, aber auch Michelangelo früher in die Lehre kamen.

²²¹ Ugolini 2010, S. 72.

²²² Vgl. Ugolini 2010, S. 72; Wackernagel 1981, S. 382.

²²³ Ebenda.

²²⁴ Dalli Regola 1992, S. 62.

²²⁵ Vgl. Dalli Regola 1992, S. 62; Ames-Lewis 1992, S. 1; Ugolino 2010, S. 78.

²²⁶ Ebenda.

Meister sie so zeichnen konnte.²²⁷ Durch diese naheliegende Praxis der Werkstätten entwickelten sich die sogenannten *garzone*-Studien.²²⁸ Wie Ugolini in ihrer Arbeit festhält, zeigen die bildlichen Hinterlassenschaften eines Künstlers durch seine *bottega* nicht nur Spuren einer Institution auf, die zu dieser Zeit der Schule oder einer Bruderschaft um nichts nachstand und in der sich junge Menschen weiterbildeten, sondern auch Hinweise, die ein näheres Verständnis der Beziehung zwischen Meister und Lehrling geben können.²²⁹ So können die verschiedenen Tätigkeiten der Lehrlinge auch durch einige überlieferte Zeichnungen oder Vorstudien für eine Komposition dokumentiert werden.²³⁰

Die Nutzung der Modelle aus Fleisch und Blut hat nicht nur zum Vorteil, dass diese die Positionen und Haltungen im Vergleich zu Modellen aus Holz, Gips oder Stein vielfältig variieren können, sondern sie bestechen auch durch die Wahrhaftigkeit des menschlichen Körpers und werden, um die anatomischen Besonderheiten des Körpers hervorzuheben, deswegen meist nur leicht bekleidet oder auch nackt gezeichnet.²³¹

Die Entwicklung der *garzoni* als Modelle ist durch einige Werkstattstudien ab dem frühen Quattrocento gut nachzuvollziehen und soll hier an Hand einiger Beispiele aufgezeigt werden. Einer der ersten Künstler, der in seinen Studien offensichtlich Werkstattgehilfen als Modelle benutzt war wohl Antonio Pisanello. Er ist nicht nur ein Vorreiter im Studium nach der Natur, sondern auch einer der ersten, dessen Handzeichnungen eines der frühesten Beispiele darstellen, die direkt auf den Gebrauch des *garzone* als Modell verweisen.²³² Das Studienblatt aus Edinburgh soll hier beispielhaft genannt werden, das eine Rückenstudie eines *garzone* zeigt, der als Vorlage für einen „Gehängten“ im Fresko *Hl. Georg und Prinzessin* in St. Anastasia, Verona, gilt (133-34).²³³ Es ist wahrscheinlich, dass hier eine Figur nachgestellt wurde, die sich im Londoner Blatt *Studie von Gehängten* (Abb.135) rechts oben befindet und nach einer realen Begebenheit gezeichnet wurde.²³⁴

Die Werkstattstudien des Maso Finiguerra aus der Mitte des Quattrocento stellen in mehrerer Hinsicht einen wichtigen Punkt in den Studien der *garzoni* als Modelle dar. Einerseits zeichnet Finiguerra seine Werkstattgehilfen offensichtlich *dalla natura* um sich in der Darstellung der menschlichen Gestalt zu üben, andererseits ist durch die gezeigten Tätigkeiten der *garzoni* auch ein Zeugnis für die Arbeiten in einer Malerwerkstatt gegeben. Dies ist auf den Zeichnungen von sitzenden, zeichnenden Lehrlingen zu

²²⁷ Dalli Regola 1992, S. 62; Van Cleave 2007, S. 21.

²²⁸ Westfelling 1991, S. 10.

²²⁹ Ugolini 2010, S. 73.

²³⁰ Ugolini 2010, S. 78.

²³¹ Ugolini 2010, S. 78-80. Wie sich aus dem Zitat Vasaris über Sansovino und seinen Gesellen herauslesen lässt, besteht die Schwierigkeit bei menschlichen Modellen auch darin, dass diese eine bestimmte Haltung nicht ewig ausführen können. Siehe Kapitel 5.1.

²³² Vgl. Ames-Lewis/Wright 1982, S. 54; Cadogan 2012, S. 196.

²³³ Vgl. Ames-Lewis/Wright 1983, S. 54, Cadogan 2012, S. 200.

²³⁴ Vgl. Ames-Lewis/Wright 1982, S. 54; Kat.Ausst. British Museum 2010, S. 108, Kat. Nr. 9 (Chapman); Cadogan 2012, S. 200.

erkennen, wovon ein Blatt von Maso Finiguerra berichtet (Abb. 136).²³⁵ Diese Zeichnungen nach dem Lebenden dienen als Repertoire des Meisters, auf welches er bei Bedarf zugreifen kann, wie auch auf verschiedene Handstudien (Abb. 137-38).²³⁶

Durch diese Entwicklung, die sicherlich durch die Schriften Albertis gefördert wurde, war es bereits für Pollaiuolo, aber auch Verrocchio, in der zweiten Hälfte des Quattrocento üblich, nach dem lebenden Modell zu zeichnen.²³⁷

Ein weiteres interessantes Beispiel einer *garzone*-Studie sind die Zeichnungen Filippino Lippis aus den Uffizien und Oxford in denen er einen Tragbahnen-Träger darstellt, der wahrscheinlich als Vorstudie für die *Auferweckung der Drusiana* in Santa Maria Novella, Florenz, diente (Abb. 131).²³⁸ Die Schwierigkeit besteht hier darin, dass der *garzone* in dieser in Bewegung befindlichen Position nicht lange ausharren kann und der Künstler seine Skizze schnell durchführen muss.

5.4. Die Wandlung des Modells

Diese Werkstattstudien junger Gehilfen wurden nun in Gemälden und Fresken eingearbeitet, indem das Modell des Jungen in verschiedene namhafte Figuren verwandelt wurde. Ugolini beschreibt an einem anschaulichen Beispiel wie diese Modellzeichnungen nach jungen *garzoni* im Werk des Künstlers transformiert und eingearbeitet werden. Sie erläutert dies an einem Gemälde des Fra Bartolomeo und der Figur des Hl. Bartolomäus in *Matrimonio mistico di santa caterina* (Abb. 139) der Galleria Palatina des Palazzo Pitti. Da die Vorzeichnungen zu dieser Figur erhalten sind, kann man den Ablauf gut nachvollziehen. Die erste Zeichnung (Abb. 140) zeigt offensichtlich einen *garzone*, dessen Haltung sich in der Figur des Heiligen im vollendeten Gemälde wiederfindet.²³⁹ In einem weiteren Schritt werden in einer Detailstudie am selben Blatt (Abb. 140) bereits die Gesichtszüge des Jungen verändert und denen eines erwachsenen Mannes angepasst. Anstatt der zeitgenössischen Bekleidung eines Malerlehrlings, werden antike Gewänder hinzugefügt (Abb. 140a) und die Transformation einer Zeichnung eines einfachen Lehrling in einen erwachsenen, bärtigen und anmutigeren Heiligen ist beinahe vollzogen.²⁴⁰

Es gibt aber auch Bildbeispiele, in denen das ausgeführte Werk noch nahe zur ursprünglichen Zeichnung steht und das Modell nicht so sehr verändert wurde. Ugolini nennt hier das Gemälde

²³⁵ Ames-Lewis/Wright 1983, S. 58-61.

²³⁶ Kat. Ausst. British Museum 2010, S. 150, Kat. Nr. 26 (Chapman).

²³⁷ Westföhring 1991, S. 9.

²³⁸ Ames-Lewis/Wright 1983, S. 70-73.

²³⁹ Ugolini 2010, S. 80.

²⁴⁰ Vgl. Petrioli-Tofani 1991, S. 176-177; Ugolini 2010, S. 80.

Peruginos *Tobias und Engel* aus London (Abb. 141), die Vorzeichnung zeigt hier noch einen jungen und einen älteren *bottega*-Mitarbeiter (Abb. 142), die sich an den Händen halten.²⁴¹ Am Gemälde wurde aber nicht mehr viel an den Gesichtern verändert. Es war üblich, die jungen, noch zarten und anmutigen Gesichter der Lehrknaben, mit ihren feinen, oft feminin anmutenden Zügen als Vorbild zu nehmen, um Engelschöre, Heilige oder weibliche Figuren zu gestalten.²⁴² Die beiden Beispiele verdeutlichen sehr gut, wie die ständige Anwesenheit junger Modelle in der *bottega* genutzt wurde, um dem Meister als Vorlagen zu dienen. Wie bereits erklärt, wird der *garzone* als Modell in mehreren Bereichen genutzt. Zunächst wird die reine Körperhaltung studiert und dadurch die passende Position für die jeweilige Figur im Gemälde herausgearbeitet. Es gibt aber auch Künstler wie Pontormo, deren Zeichnungen der Gehilfen nicht immer Vorzeichnungen für bestimmte Gemälde sein müssen, sondern einfach Zeichnungen an sich sind, wie die sehr naturalistische Darstellung eines schlafenden Jungen (Abb. 143).

Diese Entwicklung geht noch einen Schritt weiter, wenn es sich um die Darstellung des Weiblichen handelt. Es werden auch die zarten Jünglingsgesichter in weibliche Antlitze verwandelt.²⁴³ Ein weiterer Schritt, der weitaus schwieriger erscheint, ist die Wandlung des männlichen Körpers in den einer Frau. Das *garzone*-Modell wurde offensichtlich dazu genutzt, um Studien zu entwerfen, die dann in einen weiteren Ausführungsschritt oder durch Hinzufügen von Details wie Haarpracht, Schmuck oder Gewand in eine weibliche Gestalt umgewandelt wurden. Hierbei sei anzumerken, dass die Frau als Modell an sich in der Renaissance noch nicht üblich war. Das heißt, wenn eine Zeichnung einer weiblichen Figur *alla natura* ausgeführt wurde, kann dies im öffentlichen Raum, wie etwa dem Kirchen- oder Marktplatz entstanden sein, oder im privaten, familiären Rahmen des Künstlers, sicher jedoch nicht in der *bottega*. Obwohl es Hypothesen gibt, dass sich einige Künstler, um so nah an der Natur wie möglich zu arbeiten, Frauen als Modelle bezahlten, so ist dies in keiner zeitgenössischen Quelle aufgezeichnet.

Auch Raffael studierte die Gestalt einer weiblichen Figur manchmal an einem männlichen Modell, wie etwa für die Madonna Norton Simon in Lille (Abb. 144).²⁴⁴ Hier wurde der Körper eines Jungen mit dem zarten Gesicht einer Madonna versehen. Ein weiteres Beispiel kann mit der Vorstudie für die Madonna Alba gefunden werden. Die Zeichnung aus Lille zeigt auf dem Verso eine Vorstudie eines Jungen, der die Haltung der Madonna auf dem Recto vorwegnimmt (Abb. 145-46).²⁴⁵ Eine Zeichnung die hier von besonderem Wert ist, ist das Blatt aus New York, das Studien zur Lybischen Sibylle von

²⁴¹ Vgl. Ugolini 2010, S. 81; Kat. Ausst. Alte Pinakothek 2011, S. 212, Kat.Nr. 8 (Schumacher)

²⁴² Ugolini 2010, S. 81.

²⁴³ Ebenda.

²⁴⁴ Westfeling 1991, S. 10.

²⁴⁵ Ebenda.

Michelangelo zeigt (Abb.147). In mehreren Detailstudien tastet Michelangelo sich an die Figur heran - eine Art zu Zeichnen, die auch Pontormo übernehmen soll. Wie Cadogan bemerkt, soll es sich hier um eine Studie nach dem Leben handeln, in der ein männliches Modell in eine weibliche Figur verwandelt wird.²⁴⁶ Dies wird durch die Gesichtsstudie links unten ersichtlich, die im finalen Entwurf in der Mitte des Blattes viel zarter dargestellt wird. Auch ist die Kopfstudie, die wahrscheinlich für eine *Leda mit dem Schwan* angedacht war (Abb. 148), bei genauerer Betrachtung eine Studie nach einem Jünglings-Kopf. Erkennbar ist dies an der Werkstattkappe, die von Michelangelo noch angedeutet wurde. Betrachtet man die Zeichnungen Michelangelos und die wenigen weiblichen Studien, erkennt man sogleich den immer wieder verwendeten schönen, klassischen Kopf. Dieser zieht sich durch viele Zeichnungen Michelangelos und soll auch Pontormos Schaffen beeinflussen.

6. Das Modell in den Zeichnungen des Pontormo

Betrachtet man nun Pontormos zeichnerisches Werk in Bezug auf den Umgang mit verschiedensten Modellen und Vorbildern, so ist schnell ersichtlich, dass sich Pontormo von seinem frühen Schaffen bis in die dreißiger Jahre des 16. Jahrhunderts vor allem auf das Studium nach dem lebenden Modell, *alla natura*, bezieht. Wie es in der Florentiner Werkstatt Tradition war, übte sich der Lehrjunge auch an Werken anderer berühmter Meister, wie etwa Michelangelo in seinen Zeichnungen Werke von Giotto studierte. Jedoch lässt sich dies bei Pontormo nur an wenigen Blättern vermuten, wie etwa bei U6564F (Abb. 9) nach Donatellos David. Es finden sich weder Zeichnungen, die offensichtlich nach berühmten Gemälden oder Fresken angefertigt wurden, noch Antikenstudien oder Detailstudien wie Gewanddraperien oder Handstudien. Natürlich besteht immer die Möglichkeit, dass viele Zeichnungen nicht auf uns gekommen sind, doch vom heutigen Standpunkt aus kann man feststellen, dass Pontormo sich vor allem mit dem Studium des lebenden Körper befasste.²⁴⁷ Dies dürfte sich bereits in der Werkstatt Andrea del Sartos entwickelt haben, da die *garzone*-Studien von beiden Künstlern in verschiedenen Punkten ein Naheverhältnis aufweisen. So lässt sich an Andreas Studien junger Männer erkennen, dass Pontormo hier die Auseinandersetzung mit dem nackten Körper und die Beschäftigung mit dem Rötel erlernte.

Im Laufe seines Lebens wird sich Pontormo von verschiedensten Werken, aber vor allem von denen Michelangelos, beeinflussen lassen und diese Eindrücke dann aus der Fantasie in seine eigenen Zeichnungen einarbeiten, oder aber auch Modelle in ähnlichen Positionen studieren. Falciani bemerkt, dass es vor allem in seinem Spätwerk ab 1530 den Anschein macht, als würde Pontormo das Zeichnen

²⁴⁶ Cadogan 2012, S. 195.

²⁴⁷ Vgl. Geronimus 2013, S. 114. Der Autor geht hier auch auf die Auseinandersetzung Pontormos mit seinem eigenen Körper ein, das er auch in seinem Tagebuch festhält.

nach dem lebenden Modell hinter sich lassen und mehr und mehr seine Figuren aus der Fantasie heraus gestalten oder aber Terrakotta-Modelle benutzen.²⁴⁸

6.1.Terrakotta-Modelle

Die Arbeit mit Terrakotta-Modellen in den *botteghe* ist auch außerhalb von Florenz sehr verbreitet gewesen. Das Material stellte sich als sehr praktikabel heraus, war leicht zu bearbeiten und nicht zu teuer. Einige Maler beschäftigten sich auch mit Werken ihrer Künstlerkollegen und studierten deren Skulpturen auch oft in Form der *bozzetti*. Falciani nennt etwa Andrea del Sarto, der sich von *bozzetti* von Sansovino inspirieren ließ, Bronzino, der kleine plastische Modelle von Tribolo besaß und als wohl bekanntestes Beispiel Tintoretto, der sich Michelangelos Werke in Gips nachgießen ließ.²⁴⁹ Falciani macht in seinem Artikel auf ein interessantes Phänomen in Pontormos spätem Zeichenwerk aufmerksam, das Zeichnen nach einem Terakotta-*bozzetto*. Bereits Vasari erwähnt in seiner *Vita*, dass nach dem Tode Pontormos in seinem Haus „molti disegni, cartoni e modelli di terra bellissimi“²⁵⁰ gefunden wurden. Falciani bemerkt, dass sich wahrscheinlich die meisten dieser Zeichnungen nach Tonmodellen mit dem Chor von San Lorenzo befassten, und zum Großteil in den Uffizien endeten.²⁵¹ Erstaunlich ist jedoch, dass von den *bozzetti* keinerlei dokumentarische Spur auf uns gekommen ist. Interessant ist, dass sich Pontormo anscheinend in seinen späten Jahren auch mit der Plastik als Modell für seine Zeichnungen befasste und somit eine tiefergehende Beschäftigung erfolgte, die sicherlich auch in Bezug zu Michelangelo und der Diskussion um Benedetto Varchi steht.²⁵² Pontormo scheint in seinem Spätwerk nicht nur auf frühere Zeichnungen zurückzugreifen, deren Figuren er wieder übernimmt und neu bearbeitet, sondern sich auch von Studien nach dem Lebenden eher abzuwenden und sich mehr mit dem Zeichnen nach Terrakotta-Modellen zu beschäftigen.²⁵³ Falciani ist der Auffassung, dass Pontormo sich durch die Beschäftigung mit Varchi mehr und mehr der Skulptur als einziges Modell zuwendet und dies auch in seinen Zeichnungen ersichtlich ist, da der früher lebendige, schnelle und sehr improvisiert wirkende Ausdruck, der durch das Zeichnen nach einem lebenden Modell entsteht, seinen Blättern entschwunden ist.²⁵⁴ Der Vorteil in den Terrakotta-Plastiken liegt

²⁴⁸ Falciani 1996, S. 155.

²⁴⁹ Falciani 1998, S. 84.

²⁵⁰ Vasari 1966-87, Ed. 1568, S. 917.

²⁵¹ Falciani 1998, S. 91.

²⁵² Vgl. Falciani 1998, S. 84.

²⁵³ Falciani 1998, S. 86.

²⁵⁴ Falciani 1998, S. 84.

darin, dass sie über Stunden und Tage den verschiedensten Lichtsituationen ausgesetzt und so beobachtet und studiert werden können.²⁵⁵

Da kein *bozzetto* überliefert ist, kann die Aussage, dass Pontormo sich ausschließlich in seiner Zeit in San Lorenzo mit Terrakotta-Modellen befasste, nicht bestätigt werden. Es findet sich aber in Vasaris Vita ein Kommentar, der auf die Arbeit mit Terrakotta-Modellen in der Arbeit zu San Lorenzo hinweist: „Und obgleich man in diesem Werk manchen Torso sieht, der einem den Rücken oder die Brust zuwendet, sowie einige Seitenansichten, die von Jacopo mit wunderbarem Eifer und unter großen Mühen ausgeführt wurden, da er von fast allen rundplastische und fein ausgearbeitete Tonmodelle schuf, bleibt das Ganze seinem Stil doch fern.“²⁵⁶

Es ist an Hand der überlieferten Zeichnungen doch ersichtlich, dass vor allem ab den 1540er Jahren ein Gebrauch von kleinen Plastiken als Modelle zu erkennen ist, nicht nur in den Zeichnungen um San Lorenzo, sondern auch in Bezug zu der Studienserie der *drei Grazien* (Abb. 76).²⁵⁷ Doch sollen zuerst einige *bozzetti* gezeigt werden, die auf außerordentliche Weise in Bezug zu Pontormos Zeichnungen stehen und sich heute in der Casa Buonarrotti in Florenz befinden. So scheinen einige *bozzetti* der Casa Buonarrotti, die der Hand Michelangelos zugeschrieben sind, in gesicherten Zeichnungen Pontormos wieder auf, vor allem die Ähnlichkeit zweier Modelle zu Zeichnungen für San Lorenzo lässt einige Fragen offen.²⁵⁸ Es handelt sich hierbei um zwei *torsi* mit der Inventarnummer 539 und 191 (Abb. 149-152), die auch heute in der Casa Buonarrotti ausgestellt werden und im Allgemeinen auch Michelangelo zugeschrieben sind.²⁵⁹ Falciani entdeckte die erstaunliche Ähnlichkeit des Torso 539 (Abb. 149) in einigen Zeichnungen Pontormos, am offensichtlichsten jedoch in der Vorstudie zu den *drei Grazien* des Blattes U6620F (Abb. 153).²⁶⁰ Das Blatt U6620F zeigt eine weitere Teilstudie des Oberkörpers, jedoch in einer anderen Position und weiter nach vorne gebeugt. Durch diese unterschiedlichen Darstellungsperspektiven schließt Falciani auf die Wahrscheinlichkeit eines *bozzetto* als Vorlage, wobei es sich um den Torso 539 der Casa Buonarrotti handeln könnte.²⁶¹ Ein weiteres Blatt aus den Uffizien, dessen Vorlage der *bozzetto* 539 gewesen sein könnte, ist U6745Fr (Abb. 154).

²⁵⁵ Falciani 1998, S. 86.

²⁵⁶ Vasari 2004, S. 64.

²⁵⁷ Vgl. Falciani 1998, S. 91-96.

²⁵⁸ Falciani 1998, S. 91. Falciani stellt außerdem fest, dass in den Quellen der Casa Buonarrotti nichts zu finden ist, dass auf den Eintritt dieser beiden *bozzetti* in das Museum weisen würde. Erst 1684 in der Beschreibung der Gallerie durch Leonardo Buonarrotti werden diese Modelle genannt, wie das Zitat nach Procacci 1965, S. 187-189 erläutert: „tutti insieme i modelli di Michelangel e uno del Bandinelli.“

²⁵⁹ Falciani 1998, S. 91. Beide Modelle wurden erstmals im Inventar von 1859 beschrieben. Der Torso Nr. 539, damals Inv.Nr. 181 wurde wie folgt beschrieben: „un torso virile in terra cotta scura, con base foderata in seta.“ Bei Torso 191, damals Inv.nr. 182 las man: „uno detto giovane, in terra cotta chiara.“ auch die Zuschreibungen an Michelangelo erfolgte erst sehr spät und sind etwas vage, so wurde der Torso 539 erst Mitte des 19.Jhdts. und nie als definitiv angesehen, außerdem schwanken die Datierungen von 1516 bis in die 1530er. Bei Torso 191 hingegen geht die Zuschreibung auf Tolnay zurück. Dazu siehe auch Tolnay 1943-60, 4, S. 157.

²⁶⁰ Falciani 1998, S. 91.

²⁶¹ Falciani 1998, S. 93.

Dieses Blatt steht in seiner Darstellung nahe zu der vorbereitenden Serie der *drei Grazien*, wird jedoch stilistisch etwas später eingeordnet, im Bereich der Entwurfszeichnungen um San Lorenzo. Einen weiteren *bozzetto* (Abb. 150-152) scheint Pontormo aus verschiedenen Ansichten studiert zu haben, da mehrere Zeichnungen erhalten sind, die Ähnlichkeiten mit dieser Vorlage aufzeigen.²⁶² Das erste Blatt, das hier genannt werden soll, ist U6747F (Abb. 155), welches immer wieder in Zusammenhang mit den *drei Grazien* genannt wird und den Rücken nach dem *bozzetto*-Modell darstellt.²⁶³ Eine weitere Darstellung auf Blatt U6569F (Abb. 156) zeigt einen liegenden Oberkörper, der große Ähnlichkeit mit dem Torso 191 aufweist, jedoch sind auf der Zeichnung auch der Kopf und die Arme ausgeführt, die auf dem Torso fehlen.²⁶⁴ Falciani nennt noch ein drittes Blatt, U6534Fv (Abb. 157), das er in Verbindung mit dem Torso 191 bringt und auf dem ein sitzender, aufgerichteter männlicher Körper zu sehen ist, dessen Oberkörper an das Modell aus der Casa Buonarrotti erinnert.²⁶⁵ Bis auf das Blatt U6620F (Abb. 153) können die Zeichnungen wohl stilistisch auf Grund der weichen Art die Körper und Schatten zu modellieren, den Studien um San Lorenzo zugeschrieben werden.

Es lässt sich beobachten, dass die Körperpartien, die den Torso als Vorlage hatten, viel präziser und sorgfältiger ausgeführt sind, während die Zufügungen wie Gesicht oder Gliedmaßen, schneller und ungenauer skizziert wurden. Außerdem scheinen diese Gliedmaßen und Köpfe oft als zu klein, was bereits Vasari in seiner *Vita* feststellt: „Und fast jedem scheint es ohne jegliches Maß, da die *torsi* überwiegend groß, die Beine und Arme aber klein sind, ganz zu schweigen von den Köpfen, in denen man rein gar nichts von jener Güte und einzigartigen Anmut erkennt, die er ihnen ganz zur Zufriedenheit derer zu verleihen pflegte, die seine anderen Gemälde bewundern.“²⁶⁶ In der detaillierten Darstellung von Schatten und Licht im Bereich des Torso, zeigt sich also auch nach Falciani sehr deutlich, dass Pontormo es bevorzugte, sich nur auf diesen Teilbereich zu konzentrieren und genau auszuarbeiten, den das Modell des *bozzetto* vorgibt, das allem Anschein nach auch nur einen Torso zeigte.²⁶⁷ Dies unterscheidet laut Falciani auch Pontormos Art zu Zeichnen von Vasari, nach dessen Grundvorstellung die Gesichter und Gliedmaßen die wichtigsten Ausdrucksmittel sind, da diese das Gefühl und den Inhalt am besten vermitteln können.²⁶⁸

²⁶² Falciani 1998, S. 93.

²⁶³ Falciani 1998, S. 94. Falciani bemerkt auch, dass es sich auf Grund des gedämpften Lichtschimmers der Zeichnung bereits auch schon um eine Zeichnung für San Lorenzo handeln könnte. Vgl. Cox-Rearick 1964, S. 293.

²⁶⁴ Vgl. Falciani 1998, S. 93.

²⁶⁵ Falciani 1998, S. 94.

²⁶⁶ Vasari 2004, S. 64.

²⁶⁷ Falciani 1998, S. 88.

²⁶⁸ Ebenda.

Die Tonmodelle werden im Allgemeinen Michelangelo zugeschrieben, durch die Ähnlichkeit der *bozzetti* mit den Zeichnungen könnte man aber auch annehmen, dass die Tonmodelle von Pontormo selbst stammen.²⁶⁹

6.2. Der eigene Körper als Modell

Bedenkt man, dass Pontormo des Öfteren sein eigenes Antlitz zeichnete, und dieses sogar in eines seiner Gemälde, der *Kreuzabnahme* von S. Felicita (Abb. 126), einfügte, so scheint es eine logische Schlussfolgerung zu sein, dass er auch seinen eigenen Körper als Modell benutzte.²⁷⁰ Es gibt einige Zeichnungen, die darauf verweisen, dass Pontormo seinen eigenen Körper womöglich vor einem Spiegel studierte und das Blatt am Boden auflegte, wie etwa in U6740Fv oder Berlin 465v (Abb. 158-59), oder auf eine Staffelei stellte, wie möglicherweise in Rom, F.C.120r und F.C.125r (Abb. 160-61), wo der ausführende, zeichnende Arm ausgespart wird.²⁷¹ Das herausragendste Beispiel für diese Behauptung, die vor allem durch Falciani und Del Bravo in der Forschung diskutiert wurde, ist die Zeichnung aus London (Abb. 65).²⁷² Der Oberkörper ist nach rechts gewendet, jedoch sind das Gesicht und die ausgestreckte, zeigende rechte Hand auf den Betrachter ausgerichtet, die linke Hand ist nicht ganz ausgeführt, die Position ist aber mit dem zeichnenden Gestus zu vereinbaren. Diese außergewöhnliche Positionierung kann mit Sicherheit als Pontormos Reflektion auf Michelangelos Haman in der Sixtinischen Kapelle gesehen werden (Abb. 162), jedoch weisen der durchdringende Blick und die Haltung auf ein Selbstporträt im Spiegel hin. Neben dem Selbstporträt, das er in die *Kreuzabnahme* von S. Felicita einfügte, wird eine Studie für Gottvater in der Kuppel, U6686Fr (Abb. 163), auch als mögliches Selbstporträt gesehen, in dem Pontormo seinen eigenen Körper in einer spiegelnden Oberfläche studierte und die linke Hand auf eine Art Pult stützte.²⁷³ Außerdem weisen diese zwei außerordentlichen Zeichnungen eine starke Ähnlichkeit in der Physiognomie auf.

6.3. Das Modell in der Werkstatt des Pontormo

Pontormos Faszination für den nackten Körper ist ab den frühesten Zeichnungen ersichtlich. Ganz im Stile der Florentiner Werkstatttradition studiert er die gewünschte Pose einer Figur am nackten Modell,

²⁶⁹ Falciani 1998, S. 91.

²⁷⁰ Vgl. Del Bravo 1985, S. 78-82; Falciani 1996, S. 8.

²⁷¹ Vgl. Del Bravo 1985, S. 79-81; Falciani 1996, S. 9.

²⁷² Vgl. Del Bravo 1985; Falciani 1996.

²⁷³ Vgl. Del Bravo 1985, S. 75-81; Falciani 1996, S. 34-35.

dal naturale, um den Körper und dessen Bewegungen von Grund auf begreifen zu können.²⁷⁴ Die Figur wird zuerst nach der Idee des Künstlers mit Hilfe des Modells studiert, um dann erst in weiteren Schritten durch das Hinzufügen von Kleidung, Alter und Geschlecht ausgearbeitet zu werden.²⁷⁵ Diese Entwicklung kann man bis in die 1530er Jahre verfolgen. Im frühen Werk finden sich etwa Studien für die Maria von S. Ruffilo in U6676Fr (Abb. 164), Figurenstudien für die *Heimsuchung* der S. Annunziata, U6542Fr (Abb. 165), der *Josephslegende*, 6690Fr (Abb. 23) oder etwa den Hl. Franziskus für die Pala Visdomini mit U6744Fr (Abb. 166).²⁷⁶

In der Zeichnung U447 (Abb. 54) kann man sogar den Übergang vom nackten zum bekleideten Modell nachvollziehen. Pontormo wiederholt hier die selbe Pose zweimal, wobei die linke Gestalt noch unbekleidet ist und nur am rechten Arm Teile des Gewandes ausgeführt wurden, hingegen die rechte Figur schon vollständig bekleidet ist, jedoch noch den individuellen Gesichtsausdruck des Modells erahnen lässt.²⁷⁷ Aber auch für die *Kreuzabnahme* in S. Felicita sind noch reine Werkstattstudien nach dem Modell angefertigt worden, wie etwa U6576Fr (Abb. 167), deren Haltung fast ident in der Figur rechts oben im Gemälde wiederzuerkennen ist, oder U6619Fr (Abb. 168) für den Christus und U6536F (Abb. 169), wahrscheinlich die Studie für einen Soldaten, die im vollendeten Werk so nicht ausgeführt worden sind.²⁷⁸

Es gibt aber auch Studien nach dem lebenden Modell, in denen das Modell sich einer Position annähern soll, die bereits in einem berühmten Werk zu finden ist. So lässt sich Pontormo in seinen Zeichnungen für eine Pieta von Michelangelos Christus inspirieren. Die Blätter U6691Fr, U6670Fr und 6689Fr (Abb. 170) zeigen somit Studien nach dem Lebenden, in denen das Modell jedoch durch die Körperhaltung und die geschlossenen Lider so nahe wie möglich an die Vorstellungen des Pontormo für einen toten Christus herankommt.²⁷⁹

Es gibt jedoch auch Zeichnungen nach dem Lebenden, die keinem Werk zugeordnet werden können. Manche Ideen wurden möglicherweise verworfen, andere Blätter stellen teilweise reine Handübungen dar, durch die am Modell verschiedenste Posen oder Gemütszustände geübt werden konnten. Die Werkstattstudien am Modell sind auch an unterschiedlichen Hilfsmitteln erkennbar, wie etwa Podeste oder Halterungen, damit das Modell die Position länger einhalten kann, sichtbar an U6596Fr, U6690Fr, U6541F, U6590F oder auch U6610F (Abb. 23, 171).²⁸⁰

²⁷⁴ Vgl. Falciani 1996, S. 15-18.

²⁷⁵ Falciani 1996, S. 18.

²⁷⁶ Falciani 1996, S.15-22.

²⁷⁷ Vgl. Falciani 1996, S.126-27.

²⁷⁸ Falciani 1996, S.37-40.

²⁷⁹ Vgl. Falciani 1996, S. 24-26.

²⁸⁰ Vgl. Falciani 1996, S. 20, 28, 32.

Jedoch entwickelt Pontormo auch Figuren aus dem Kopf heraus, was bedeutet, dass er durch die Arbeit am Modell in der Lage ist, Gesehenes oder die Idee einer Figur frei, ohne Modell, umzusetzen oder weiterzuentwickeln. Deutlich wird dies etwa an U6662F für die Pala Pucci (Abb. 97), wo er die Gestalt eines Putto erarbeitet indem er sich durch Zuhilfenahme von geometrischen Formen und seinem Wissen um die Anatomie des menschlichen Körpers diesen Putto aus seiner Fantasie heraus schaffen kann.²⁸¹ Es gibt sogar Blätter, an denen sowohl *dal naturale*, als auch frei nach der Fantasie gezeichnet wurde. Beispielhaft sind hierfür die Blätter U6740F und U6669Fr (Abb. 158,111). So ist auf Blatt U6740F (Abb. 158) der nach vorne gebeugte Knabe nach dem Lebenden, wahrscheinlich sogar nach Pontormos eigenem Spiegelbild gezeichnet und die Figur rechts versucht sich in der Darstellung einer geläufigen Position, die Pontormo nach seiner Erinnerung skizziert.²⁸² Bei U6669Fr (Abb. 111) erkennt man in dem jungen Knaben links die Studie einer realen Person, während die Skizzen daneben Ausführungen nach der Fantasie sind, in denen Pontormo bekannte Posen, die er an Lehrlingen studierte, für den Körper eines Putto umwandelt.²⁸³

Diese Erkenntnis lässt folgern, dass Pontormos Zeichnungen auf das nackte Modell zurückgehen, an dem er anfänglich seine Hand übte. Durch Erlangung dieser Fähigkeiten kann er als Künstler nun nach seiner eigenen Fantasie auch Figuren erschaffen und durch das Wissen um die Anatomie und Bewegungen des Körpers kann er die Vorlage des einfachen Werkstattmodells auf verschiedenste Persönlichkeiten umlegen, wie etwa einen Putto, einen alten Mann oder auch Frauen. Die Zeichnung beginnt immer mit einem nackten männlichen Modell, erst durch seine Fantasie und das Hinzufügen unterschiedlichster Details entsteht die gewünschte Figur.

Es sind nun einige Aktstudien erhalten, die als Vorzeichnungen für einzelne Gemälde angefertigt wurden, um vor allem Haltung und Position der Figur zu erarbeiten. Hierbei geht es noch um die durchaus typische Arbeitsweise der Malerwerkstätten, die Figuren und Haltungen zuerst an Hand einiger *garzoni* in der Werkstatt zu studieren. Diese Vorstudien zeigen jedoch nur männliche Akte, offensichtlich *garzoni*, die Pontormo als Modell dienten. Diese Zeichnungen wurden dann mit Details, wie Gewanddraperien, weiter ausgeformt, bis sie letztendlich eine weibliche Person darstellen. Dieser Schritt ist eine Vorstufe zu dem Hauptthema dieser Arbeit, das im Folgenden weiter erläutert werden wird.

Das Blatt U6676Fv (Abb. 164) zeigt einen Männerakt, der sich in leichtem Kontrapost nach hinten lehnt und auf seine rechte Hand stützt. Die Skizze ist in Rötel ausgeführt und zeigt eine sehr schnelle, expressive Arbeitsweise, der man das flinke Skizzieren vor dem lebenden Modell nachempfinden

²⁸¹ Vgl. Falciani 1996, S.42-43.

²⁸² Falciani 1996, S.44-46.

²⁸³ Falciani 1996, S. 57-58.

kann. Betrachtet man die Körperhaltung genauer, kann man erkennen, dass diese der Maria in der *sacra conversazione* der Ruffillo-Madonna (Abb. 7) entspricht.²⁸⁴ Viele Werkstattzeichnungen die vor allem Lehrlinge in verschiedenen Positionen und Ansichten zeigen waren reine Übungsstücke, man kann aber in diesem bestimmten Fall annehmen, dass Pontormo dezidiert die Figur der Maria an einem männlichen Modell im Groben erarbeitete um es erst später zu einer eindeutigen Jungfrau Maria zu formen.

Das Blatt 146v zeigt wohl eine sehr frühe Studie zur Hl. Cecilia, in der die Figur noch stehend und etwas nach vorne gebeugt gezeigt wird.²⁸⁵ In späteren Zeichnungen verändert sich die Haltung, Cecilia sitzt nach rechts gebeugt und wendet den Blick ihrem Betrachter zu. Diese erste Skizze, auf deren Recto die erhaltene finale Zeichnung der Hl. Cecilia zu finden ist (Abb. 27), zeigt das erste Herantasten an eine Figur in ihrer puristischsten Form, dem nackten Körper, der nur in wenigen Konturlinien skizziert wird. Ein weiteres Blatt im selben Kontext ist U6694Fv, das am Verso einen schnell skizzierten Männerakt in Rückenansicht zeigt und am Recto eine Studie der Cecilia (Abb. 26) beinhaltet, die sich vor allem auf das Gewand bezieht. Ein weiteres Beispiel ist das Blatt U6548F, das sowohl auf seinem Recto, als auch Verso Studien einer Figur zeigt, die in der Forschung unterschiedlich zugeordnet wurden, Cox-Rearick sie aber mit der Hl. Veronika bei der Kreuztragung der Certosa del Galluzzo identifiziert (Abb. 172-73).²⁸⁶

In den Vorzeichnungen zur *Kreuzabnahme* in S. Felicita findet sich auch die Zeichnung einer Männerbüste, die in die Ferne starrt (Abb. 174). Man kann an der Kopfbedeckung erkennen, dass es sich hier wohl um einen *garzone* handelt, der als Modell diente. Betrachtet man das Gemälde kann man sehr schnell erahnen, dass es sich bei diesem Männerkopf um eine erste Vorzeichnung für die Jungfrau Maria handelt. Die Bewegung des Kopfes, der geöffnete Brustkorb, der das Ausstrecken der Arme bereits andeutet, der gelängte Hals und sogar bereits die vollen Lippen sind sehr nahe am Gemälde. Natürlich wurde in der weiteren Ausarbeitung noch etliches verbessert und verändert, doch kann man schon an den ersten Studien den Zusammenhang erkennen.

Die in diesem Abschnitt genannten Zeichnungen stellen Studien dar, in denen an Hand einer männlichen Figur erste Haltungen und Positionen nach dem Lebenden erarbeitet wurden, wie es in den *botteghe* üblich war. Nun stehen diese Studien aber als Vorzeichnungen für Figuren, die in der endgültigen Fassung am fertigen Gemälde Frauen sind, meist Heilige wie die Jungfrau Maria oder S. Cecilia. Dies befürwortet die in dieser Arbeit allgemein aufgestellte Hypothese, dass Pontormo keine Frauen zeichnete, sondern nur männliche Modelle hatte, die er in verschiedensten Schritten am Blatt in

²⁸⁴ Vgl. Cox-Rearick 1964, S. 103; Kat. Ausst. Pinacoteca di Brera 1970, Kat.Nr. 1; Falciani 1996, S. 16.

²⁸⁵ Cox-Rearick 1964, S. 160.

²⁸⁶ Cox-Rearick 1964, S.219-220.

eine weibliche Person umgestaltete. An Hand der wenigen überlieferten Beispiele erkennt man bereits, dass für die im *primo pensiero* schematisch dargestellten männlichen und weiblichen Gestalten in den Detailstudien immer männliche Personen, natürlich vor allem Lehrjungen, als Modelle herangezogen wurden. Diese Zeichnungen stellen eine Vorstufe dar, denn sie zeigen dezidiert männliche Figuren, die nur im Vergleich und im Wissen um das fertige Werk einer weiblichen Figur in Bezug auf Haltung, Position oder Gesichtsausdruck zugeordnet werden können. Durch die wenigen Zeichnungen, die von Pontormo erhalten sind, sind diese Blätter oft die einzige Verbindung zwischen Zeichnung und dem ausgeführten Werk.

7. Die Darstellung des Weiblichen in den Zeichnungen Pontormos

7.1. Von den Anfängen bis Poggio a Caiano

Wenn man Pontormos frühes zeichnerisches Werk betrachtet, finden sich um 1515 mehrere Zeichnungen, die sich mit dem Weiblichen auseinandersetzen. Bereits diese ersten Blätter zeigen Pontormos Umgang mit der Darstellung des Weiblichen auf. Es ist zu erkennen, dass er sich hier keines weiblichen Modells bediente, sondern eine männliche Vorlage durch verschiedenste Hilfsmittel verweiblichte. Dieser Prozess kann an den Zeichnungen mit ihren unterschiedlichen Entwicklungsstufen verdeutlicht werden.

Eines der frühesten Beispiele für Pontormos Arbeitsweise ist die Darstellung einer Frau mit Kind auf Blatt U6533Fr (Abb.175). Nach Cox-Rearick zeigt dieser *studio* eine seitenverkehrte Skizze für die Gruppe links hinter der Madonna für die Heimsuchung der S. Annunziata (Abb. 105).²⁸⁷ Die skizzenhafte Gestaltung der Figuren legt nahe, dass Pontormo hier Wert auf die Darstellung der Beziehung der Personen zueinander legte. Diese neutrale Skizze wird erst durch das Kind als eine Darstellung einer Mutter mit Kind erkennbar, da die Frau noch keine weiblichen Züge an sich hat. Die Figur wird nackt gezeigt, um die Haltung des Körpers besser bearbeiten zu können. Die linke Armmuskulatur ist doch sehr ausgeprägt, die Biegung des Rückens und die Darstellung der Seite mit den angedeuteten Rippen sprechen eindeutig für ein männliches Modell. Erstaunlich ist, dass der flache Brustkorb der Madonna mit horizontalen, parallelen Schraffuren noch betont wurde, was die Männlichkeit der Figur unterstreicht. Dieses frühe Blatt weist bereits darauf hin, dass Pontormo für den Entwurf seiner Figuren männliche Modelle benutzte um die Körperhaltung zu studieren.

Ein erstes Merkmal, das Pontormo zur Verweiblichung seiner Figuren entwickelt, ist die Formulierung eines einheitlichen Gesichtstypus, den er bis in die 1530er Jahre bei vielen weiblichen Figuren

²⁸⁷ Cox-Rearick 1964, S. 108. Die Aufschrift am linken unteren Bildrand mit *Jacopo da Pont* wird von Cox-Rearick nicht dem Künstler selbst zugeschrieben, sondern einer Hand aus dem späten 16. Jahrhundert.

einsetzen wird. Dieses Gesicht, das nun schablonenartig verwendet wird, zeichnet sich durch einen schmalen, fast spitzen Wangen- und Kinnbereich und eine grazile Nase aus. Augen und Mund werden meist nur skizzenhaft ausgeführt und durch Schatten betont. Dies ist in ersten Ansätzen bereits bei U6533Fr ersichtlich, wird jedoch in den Blättern U341F (Abb. 176), Berlin 4195 (Abb. 177), GNS FCN2943R (Abb. 178) und München 14042r (Abb. 11) deutlich erkennbar. Die Zeichnung aus Berlin stellt eine schon ausgereifere vorbereitende Rötelstudie einer bekleideten Frau dar, die sich nach links wendet, aber nach rechts zeigt und deren Kopf mit einem Tuch bedeckt ist. Diese Studie befasst sich vor allem mit der Haltung und Kleidung der Figur. Der zeigende Gestus wird durch das authentisch gespannte Gewand noch verstärkt und durch den Lichteinfall betont. Die feminine Gestalt wird durch das schmale, zarte Gesicht und das Gewand geformt, eine Andeutung der Brust mit einer festeren Linie verschafft der Figur eine weiblichere Form. Diese Figur scheint in ihrer Haltung ein direktes Zitat auf Pharmenides/Euklit in der Stanza della Segnatura von Raffael (Abb. 179) zu sein, ebenso entspricht die Farbigkeit des Freskos in der Annunziata als auch die Anordnung und Szenerie der Schule von Athen.²⁸⁸ Als erste weist Cox-Rearick das Blatt der Heimsuchung in S. Annunziata (Abb. 105) zu und bringt es mit der dritten Person von links im Gemälde in Verbindung.²⁸⁹

Das Blatt aus München (Abb. 11) zeigt zwei bekleidete Figuren, die auch als Studie für eine Heimsuchung angesehen werden.²⁹⁰ Sie zeichnen sich durch eine ausgereifere Gestaltung der Körper und der darüber liegenden Kleidung aus, die trotzdem die Gestalt und die Rundungen spürbar macht. Cox-Rearick benennt diese Figuren als zwei bekleidete Frauen, jedoch ist die Zuordnung eines Geschlechts objektiv nicht eindeutig.²⁹¹ Die femininere Gestaltung wird vor allem an der linken Figur durch die Rundungen an Bauch und Hüften betont. Außerdem hebt die Kleidung, die einen sinnlichen Einblick auf den Körper gewährt, diesen Eindruck noch hervor.²⁹² Es lässt sich jedoch abschließend keine eindeutige Zuweisung an ein Geschlecht machen und wahrscheinlich war dies von Pontormo auch nicht gewollt, sondern es handelt sich hierbei wohl eher um eine neutrale Zeichnung zweier bekleideter Figuren.

Eine weitere Kompositionszeichnung in Rötel zeigt das Blatt aus Rom (Abb. 178), das eine Madonna mit Kind und Johannesknaben darstellt. Erstaunlich ist, dass der Entwurf bereits in einen Rahmen eingefasst ist, um so das nachfolgende Gemälde bereits anzudeuten. Die Zeichnung ist womöglich eine

²⁸⁸ Natali 2014, S. 26.

²⁸⁹ Cox-Rearick 1964, S. 109.

²⁹⁰ Cox-Rearick 1964, S. 112.

²⁹¹ Cox-Rearick 1964, S. 112-113.

²⁹² Kat.Ausst. The Morgan Library and Museum 2012, S. 46, Kat.Nr. 13.

Studie für das Gemälde der Salvi-Madonna, das Berti bereits 1956 Pontormo zugeschrieben hat (Abb. 180).²⁹³ Die Ähnlichkeit zwischen Zeichnung und Gemälde würde dafür sprechen.

Die bekleideten Figuren in Berlin 4195, Rom und München 14042r werden durch ihre Kleidung erst dem Geschlecht zugeschrieben, das sie darstellen sollen. Es ist aber eine dezente Art, wie sich der Stoff um den Körper legt und manchmal ganz zart den Busen betont, im Allgemeinen jedoch ist das mit einem Schleier bedeckte Haupt und das wallende Gewand jedoch kein ausreichender Hinweis. Die Zuschreibung an das Weibliche kann also meist nur mit Hilfe weniger Details wie der Haarpracht oder dezenten Körperrundungen erfolgen. Auch das Zufügen weiterer Personen, wie etwa Kinder, kann die Figur als eine Madonna ausweisen. Außerdem stellen die frühen Frauenzeichnungen Pontormos eine starke Beziehung zu Fra Bartolomeo und der klassischen Renaissance her.

Ein weiteres Kennzeichen für Pontormos Verweiblichung einer männlichen Vorlage zeigt sich in der Darstellung einer *Venus mit Amor* (Abb. 176). Der erste Anblick vermittelt eine sehr vollständige Zeichnung mit finalem Charakter, die möglicherweise als *modello* oder als Studienblatt diente. Diese Zeichnung der Venus mit dem kleinen Amor zu ihren Füßen könnte eine Studie zu einer antiken Statue sein, da Pontormo, wie viele andere Künstler dieser Zeit, wahrscheinlich auch die Antiken studierte. Dies lässt die genaue Darstellung der Haltung des Körpers vermuten, außerdem ist es ein recht unübliches Motiv für Pontormo. Diese sehr muskulöse Gestaltung scheint für Pontormos frühe Jahre sehr ungewöhnlich. Vor allem die Ausführung des Brustbereiches wirkt sehr starr und lässt vermuten, dass Pontormo ein Modell oder eine Statue studierte und diese dann mit weiblichen Attributen versah und so in eine Venus verwandelte.

Diese fünf Zeichnungen zeigen somit bereits in den Anfängen den Umgang Pontormos mit der Darstellung von weiblichen Figuren auf. Die ersten Frauendarstellungen in Pontormos zeichnerischem Werk weisen auch Gemeinsamkeiten in ihrer Beschaffenheit und Ausführung aus. Pontormo wählt zu ihrer Ausführung den Rötelfarb, mit dem er die Konturierung der Figuren noch sehr betont. Gestaltet werden sie durch lineare Schraffierungen, die noch deutlich die einzelne zeichnerische Spur erkennen lassen. Mit der Schraffierung versucht Pontormo bereits die Rundungen der einzelnen Körperteile zu betonen und durch abgerundete Linien auch zu formen. Schatten werden durch eine dichtere Schraffierung gebildet, während die vom Licht beschienenen Partien am Papier ausgespart werden.

Die mit drapierten Kleidern und Tüchern verhüllten Frauengestalten erinnern noch stark an den klassischen Madonnen-Typus der Renaissance und hier vor allem an Zeichnungen Fra Bartolomeos, dessen Einfluss in Pontormos frühen Zeichnungen noch stark mitschwingt.

²⁹³ Berti 1993, S. 185. Cox-Rearick schreibt das Gemälde der Salvi-Madonna jedoch nicht Pontormo zu, sondern nennt es eine Kopie nach einem verschollenen Gemälde Pontormos, für die das Blatt aus Rom eine Vorstudie gewesen sein könnte. Cox-Rearick 1964, S. 110

Dieser frühe Frauentyp Pontormos erscheint in mehreren seiner Fresken, wie in dem der Heimsuchung in der S. Annunziata (Abb. 105), für die U6533F und Berlin 4195 (Abb. 175, 177) direkte Vorstudien zeigen, aber auch in dem der Hl. Veronica in S. Maria Novella (Abb. 74).²⁹⁴ Diese Frauenzeichnungen sind sehr dem Sujet verhaftet und zeigen in ihrer Ausführung keine spontanen Skizzen, sondern objektbezogene Studien. In den folgenden Zeichnungen der jungen Jahre Pontormos findet sich ein größerer Variantenreichtum, was die Darstellung der Frau anbelangt, der von frühen Akten, in denen er erste Veränderungen hin zum Weiblichen versucht, bis zu fertigen Zeichnungen reicht.

Zwei Studien für den Visdomini-Altar verdeutlichen nochmals, dass Pontormo die Körperhaltung einer weiblichen Figur, wie hier der Madonna, zuerst an einem männlichen Model studierte. Eine erste Kompositionsstudie (Abb. 90) für den Visdomini-Altar wird auf 1517-18 datiert und musste nach Costamagna vermutlich wegen der unsymmetrischen Figurenzusammenstellung einer traditionelleren Gestaltung weichen.²⁹⁵ Die Haltung der Madonna, die hier besprochen werden soll, ist mit der S. Ruffilo-Madonna (Abb. 7) zu vergleichen und stellt wohl eine Wiederaufnahme des Motivs dar, wie es bei Pontormo noch öfter zu bemerken sein wird. Obwohl es sich hier um eine schnelle Skizze der Figur handelt, ist in dieser Kompositionsstudie die Gestalt der Madonna eindeutig als weiblich ausgeführt, da der Brustbereich mit einigen Kreidestrichen deutlich betont wird. Außerdem kann die Figur auch durch ihre Kleidung und nahe Position zum Kind als Madonna identifiziert werden. Die Haltung der Madonna wurde auf Blatt U8976Sv (Abb. 94) an Hand eines nackten Jünglings studiert, was wiederum verdeutlicht, dass Pontormo die Haltung der weiblichen Figuren zunächst jedenfalls an jungen Männern studierte. Das Blatt U6551Fv (Abb. 181) zeigt eine Rötelskizze eines Kopfes mit drapiertem Haartuch, das von Berenson der Madonna des Visdomini-Altars zugeordnet wurde.²⁹⁶ Dies verdeutlicht Pontormos Arbeitsweise, dass er Details sehr wohl gesondert studierte, jedoch oft auf eine sehr schematische Art und Weise. Das abstrakt dargestellte Gesicht wird in den Zeichnungen Pontormos in Zukunft noch öfter zu sehen sein, da er sich in seinen Studien erst im ausgereifteren Zustand mit Details wie einer Gesichtsmimik auseinandersetzt und sie anfangs nur schematisch darstellt.²⁹⁷

Pontormos Arbeitsweise der frühen Jahre lässt in der Darstellung des Weiblichen eine Entwicklung erkennen, die verdeutlicht, dass er den Körper wohl nur an männlichen Modellen erarbeitet und die Weiblichkeit einer Figur durch Details zum Ausdruck gebracht wird. Die folgenden ausgewählten Blätter sollen diese Entwicklung unterstreichen.

²⁹⁴ Vgl. Berenson 1961, S. 444; Cox-Rearick 1964, S. 110.

²⁹⁵ Costamagna 1994, S.36.

²⁹⁶ Cox-Rearick 1964, S.125.

²⁹⁷ Vgl. Cox-Rearick 1964, S. 125.

Ein interessantes Blatt in der Entwicklung des Weiblichen in Pontormos Zeichnungen ist das Blatt U675E (Abb. 21). Es ist in Rötel auf weißem Papier gezeichnet und zeigt drei unbekleidete, sitzende Figuren, die den oberen Bildraum ausfüllen. Die rechte Figur ist in kauender Haltung gezeigt. Die mittlere Figur wendet Oberkörper und Gesicht dem Betrachter zu, das Gesicht ist aber in der oberen Hälfte abgeschnitten und scheint, genauso wie das Gesicht des rechten, bärtigen Mannes mehrmals überarbeitet worden zu sein, besonders im Bereich der Augen, wodurch diese ein maskenhaftes Antlitz erhalten. Für diese Diskussion erscheint die mittlere Figur von großer Wichtigkeit. Der Körper ist leicht nach links gedreht, durch die Drehung ist sie dem Betrachter jedoch beinahe frontal zugewendet. Interessant ist hier die Ausführung des Brustkorbes. Die Intention eine weibliche Figur darzustellen, lässt sich vor allem durch die deutliche Ausarbeitung einer weiblichen Brust erklären. Durch mehrere Linien, die versuchen, die richtige Form zu finden und die Schattierung unter und zwischen dem Busen, werden die Rundungen deutlich hervorgehoben. Durch die leicht vorgebeugte Haltung liegt die Brust etwas auf dem Oberkörper auf, dies verstärkt den Effekt des Weiblichen noch mehr. Im Vergleich zu den anderen zwei männlichen Figuren lässt sich dies noch deutlicher erkennen. Die rechte Figur ist neben dem Geschlechtsmerkmal auch durch den äußerst ausgeprägten Brustkorb als Mann zu erkennen. Die linke Figur ist nicht muskulös gestaltet, der Brustkorb ist eher flach ausgebildet aber dennoch eindeutig männlich. Es ist jedoch anzunehmen, dass es sich bei dem Modell zu der mittleren Figur trotzdem um einen Mann handelt, wahrscheinlich sogar um einen *garzone* aus Pontormos Werkstatt. Diese Vermutung lässt sich mit dem Hinweis auf die Kopfbedeckung unterstreichen, dessen Falte über dem Ohr zu erkennen ist, da diese ganz wie das übliche Kopftuch aussieht, das von den Lehrjungen umgebunden wurde. Dieses Blatt verdeutlicht in einem ersten Schritt, wie Pontormo versucht den männlichen Akt in einer Übungsskizze durch Hinzufügen von weiblichen Körperpartien zu verwandeln.

Ein weiteres überzeugendes Beispiel für die Darstellung des Weiblichen nach einem männlichen Modell zeigen die Studien zur S. Cecilia in Fiesole auf. Das heute zerstörte Lünettenfresko der Hl. Cecilia über einem Eingang für die Compagnia S. Cecilia in Fiesole war eines der wichtigsten Aufträge des Pontormo im Jahre 1519. Doch die überlieferten Zeichnungen geben der Nachwelt einen Eindruck, wie das zerstörte Fresko ausgesehen haben mag.²⁹⁸ Überliefert sind drei Blätter GNS F.C 146r, Louvre 496 und U6694Fr (Abb. 25-27), wobei sich auf den Zeichnungen in Rom und Florenz am Verso Vorstudien zur Körperhaltung der Figur befinden.

Die Vorstudie zu dem Blatt aus Rom (Abb. 27) ist eine Zeichnung aus den Uffizien (Abb. 26). Es zeigt eine Oberkörperstudie in Rötel auf weißem Papier, links unten befindet sich die Aufschrift „Sta

²⁹⁸ Vgl. Cox-Rearick 1964, S. 159.

Cecilia ette a Fiesole''.²⁹⁹ Die Figur ist von der Seite zu sehen, sie ist nach rechts gewendet und blickt auf den Betrachter. Das Interesse Pontormos bei dieser Zeichnung lag in der Gestaltung des Gewandes.³⁰⁰ Das Gesicht hingegen ist sehr zart skizziert und lässt ein Motiv erkennen, das häufiger bei Pontormo zu finden ist. Wie bereits bei einer Kopfstudie des Visdomini-Altars (Abb.181) handelt es sich auch hier um Pontormos abstrakte Art, einen Kopf schematisch zu skizzieren, wenn er sich mit anderen Details auseinandersetzt. Man kann am Gesicht nicht erkennen, dass es sich hier um eine Studie für eine weibliche Heilige handelt. Dadurch ist eine solche Beschreibung durch Cox-Rearick etwas vage und in Frage zu stellen.³⁰¹ Deutlich ist, dass es sich hierbei um eine neutrale Studie handelt, deren Augenmerk im Studium der Gewanddraperien besteht und wahrscheinlich einem männlichen Modell zu Grunde liegt. Die zentrale Zeichnung der Diskussion um die Hl. Cecilia ist jedoch das Blatt aus Rom, GNS FC 146r (Abb.27). Es handelt sich hierbei um eine Rötzelzeichnung auf weißem Papier, das bereits auf die Form einer Lünette zugeschnitten wurde. Die Kompositionsstudie zeigt die Figur nach rechts gebeugt sitzend, den Blick dem Betrachter zugewandt, eine Rose haltend. Dahinter erscheinen drei beflügelte Putti. Erstaunlich ist hierbei, dass das Tuch die Gestalt nur teilweise verhüllt und den Blick auf den männlichen Oberkörper freilässt. Mit einer Gesichtsstudie zu der Hl. Cecilia befasst Pontormo sich in dem Blatt aus dem Louvre 496 (Abb. 25). Die Darstellung erscheint wie ein close-up und hat größere Ähnlichkeit mit der Kopie nach Pontormo aus San Francisco als mit den ungenauen Darstellungen in Rom und Florenz. Jedoch kann diese detailliertere Gesichtsstudie für eine Heilige noch nicht ganz überzeugen, was die feminine Ausprägung anbelangt. Es könnte sich hierbei durchaus um das Gesicht eines Jünglings handeln. Bezeichnend ist in der Gestaltung der Hl. Cecilia ein weiteres Mal die Vorgehensweise, da Pontormo Studien nach einem männlichen Modell anfertigt, das auch an dem muskulösen Oberkörper auf dem Blatt aus Rom zu erkennen ist. Durch das Hinzufügen von Details wie etwa der Kleidung, dem Tuch, das elegant um den Kopf gelegt wird und auch der Versuch, ein zartes, feminines Gesicht zu gestalten, entwickelt der Künstler in mehreren Schritten das Abbild einer Heiligen.

Die Studie zu einer Pieta U300Fr (Abb. 182) unterstreicht die Beobachtungen der vorherigen Beispiele, in denen Pontormo die Weiblichkeit der Figuren vor allem durch Details wie der Bekleidung zum Ausdruck bringt. Die Zeichnung wird auf 1519-20 datiert und in engem Zusammenhang mit den Zeichnungen für die S. Cecilia-Lünette gesehen, dies wird durch die ähnlich entschlossene Handhabung von Rötzel begründet.³⁰² In der Forschung wurde dieses Blatt öfters in Zusammenhang mit Pontormos Altarbildern für S. Michele in Empoli (Abb. 28) gebracht, da es sich

²⁹⁹ Cox-Rearick 1964, S. 160. Cox-Rearick weist diese Signatur dem späten 18. Jahrhundert zu.

³⁰⁰ Cox-Rearick beobachtet richtig, dass diese Gewandstudie mehr der Kopie nach Pontormos Fresko nahe steht, als der Kompositionszeichnung aus Rom. Cox-Rearick 1964, S. 160-161.

³⁰¹ Cox-Rearick 1964, S. 160.

³⁰² Cox-Rearick 1964, S. 164.

hier vielleicht um den Entwurf für den Altaraufsatz handeln könnte.³⁰³ Diese erste Kompositionsstudie, die das Konzept der Gestaltung und Zusammenstellung der Figuren veranschaulichen soll, zeigt eine außergewöhnliche Bandbreite in der Handhabung der roten Kreide, von einer sehr weichen Linie und zarten Verwischungen bis hin zu fast braunen, dicken Linien, in der Herausarbeitung der Kontur. Jedoch kann keine Unterscheidung der Geschlechter in der Handhabung des Zeichenmaterials ausgemacht werden. Die Gestaltung der Frauen differenziert sich nicht durch eine zartere oder weichere Linie von denen der Männer. Durch die Anordnung der Personen im Raum entsteht eine Symmetrie, die vor allem durch die leere Raummitte betont wird. Der Charakter der Emotionen wird durch die Körperhaltung unterstrichen, das schmerzverzerrte Gesicht, das Aufbäumen mit ausgebreiteten Armen der Maria und die Aufwärtsbewegung der drei Marien steht im Kontrast zu der stillen, gebeugten Trauer, die durch die männliche Gruppe dargestellt wird. Die Hauptfiguren Maria und Jesus werden in der jeweiligen Gruppe in den Mittelpunkt gestellt. Die sehr emotionale Beschaffenheit dieses Blattes weist Pontormo als einfühlsamen Zeichner aus. Selten in Pontormos Zeichnungen ist die räumliche Einordnung der Darstellung, die wenn überhaupt, bei Kompositionszeichnungen wie diesen vorzufinden ist. Die Darstellung der Frauen ist hier durch Bekleidung, Kopftuch und Haare bereits so weit fortgeschritten und doch in den Gesichtern noch sehr schematisch, dass die Frage nach dem Modell nicht offensichtlich geklärt werden kann. Eindeutig scheint jedoch, dass Pontormo sich von der Frauengruppe von Raffaels Borghese-Kreuzabnahme inspirieren ließ, die sich wiederum auf die kniende Maria in Michelangelos Tondo Doni bezieht (Abb. 183-84).³⁰⁴ Bedenkt man die gängige Arbeitsweise der *botteghe* erscheint es als annehmbar, dass vor allem hier die Gestaltung des Körpers an männlichen Modellen erarbeitet und den Figuren die Weiblichkeit durch die Kleidung angefügt wurde. Für den weiblichen Ausdruck ist auch die stützende Haltung, die die junge Frau bei Maria einnimmt und deren Brustkorb und Taille somit betont wird, von Vorteil.

Neu erscheint die Herangehensweise an den weiblichen Körper in der Zeichnung aus Rom (Abb. 185), die bereits ein deutlicheres Abbild einer Frau darzustellen vermag als in den bisherigen Zeichnungen Pontormos. Das Blatt ist einem Skizzenbuch entnommen und zeigt eine unbekleidete, weibliche Figur in Röteln gehalten mit Weißhöhlungen auf rot-rosa präpariertem Papier. Die energische Art der Kreideführung und die Haltung der Beine, die offensichtlich eine Adaption des Hl. Michael in Pontorme sind, stellen die Verbindung zu Blatt U300Fr (Abb. 182) und U6506Fr (Abb. 29) her.³⁰⁵ Ihr linker Fuß steht wie in S. Michele auf einem rundlichen Gegenstand, der rechte Arm ist energisch nach

³⁰³ Vgl. Cox-Rearick 1964, S.162-63; Falciani 1996, S. 107.

³⁰⁴ Falciani 1996, S. 107.

³⁰⁵ Vgl. Cox-Rearick 1964, S. 168; Clapp 1914, S. 340.

oben gestreckt, während der Linke mit einem Tuch den Schoß verdeckt.³⁰⁶ Man erkennt noch den männlichen Körper, der Pontormo in seinen vielen Körperstudien als Modell diente, jedoch ist hier bereits ein freierer Versuch wahrzunehmen, etwas Feminines zu schaffen und nicht die Studie eines Mannes zu verweiblichen. Unterstützt wird dies durch die Drehung und Aufwärtsbewegung des Körpers, der den Blick auf den offensichtlich weiblichen Oberkörper freilässt und die Rundungen an Brust, Bauch und Oberschenkel, die den weiblichen Eindruck verstärken. Cox-Rearick vermutet in dieser Zeichnung eine Allegorie der Fortuna.³⁰⁷

Die Kompositionsstudie zu einer *Erschaffung Evas* aus Florenz (Abb. 82) zeigt auf, dass die Darstellungsweise von männlichen und weiblichen Figuren in Pontormos zeichnerischem Werk sehr nahe aneinander liegt. Wahrscheinlich handelt es sich hierbei um das Pendant zu dem Gemälde *Vertreibung aus dem Paradies* (Abb. 186) in den Uffizien um 1519-20.³⁰⁸ Dieses Blatt besticht durch seine Vollständigkeit in der Ausführung, die bei Pontormo in diesem Ausmaß nur hier zu finden ist. Der Grad der Ausfertigung und das Fehlen einer Quadratur für die Übertragung sprechen für eine finale Kompositionsstudie, die dem Auftraggeber wahrscheinlich als *modello* vorgelegt wurde.³⁰⁹ Die Gestaltung von Adam und Eva ist sehr fein und der einheitliche, malerische Effekt wird durch das Verwischen der Schraffur verstärkt. Es lässt sich aber keine Unterscheidung der Geschlechter im Hinblick auf die Anwendung der Kreide erkennen. Eva wird nicht betont zarter gestaltet, allein durch die Körperdrehung vermag der nicht betont weibliche Körper einen femininen Charakter zu erhalten.

7.2. Poggio a Caiano

Die Ausstattung der Medici-Villa in Poggio a Caiano war einer der bedeutendsten Aufträge der Medici in Florenz in der 1. Hälfte des 16. Jahrhunderts.³¹⁰ Für Pontormo, der neben den älteren und bereits etablierten Florentiner Künstlern del Sarto und Franciabigio die Freskenausstattung übernehmen sollte, war es der erste von drei Aufträgen für eine Villenausstattung der Medici. Pontormos Aufbereitung für

³⁰⁶ Vgl. Cox-Rearick 1964, S. 168.

³⁰⁷ Cox-Rearick 1964, S. 168. In der Forschung wird angenommen, dass es sich hierbei um eine Vorstudie einer Statue für *Joseph in Ägypten* von 1518-19 handeln könnte, oder nach Cox-Rearick eine andere Allegorie, aber aus derselben Zeit.

³⁰⁸ Cox-Rearick 1964, S. 166.

³⁰⁹ Trotzdem befindet sich am Verso eine Studie für San Lorenzo, was ein besonderer Beweis dafür ist, wie sparsam Pontormo mit seinem Zeichenmaterial umging, auch wenn es eine so herausragende Zeichnung wie diese ist.

³¹⁰ Im Auftrag von Papst Leo X., der die Villa im Andenken an seinen Vater Lorenzo il Magnifico revitalisieren wollte, kümmerten sich Kardinal Giulio Medici und Ottaviano Medici um die Dekoration und Freskenausstattung der Villa. Paolo Giovio zeichnete sich für das Programm verantwortlich. Durch den Tod des Papstes am 1. Dezember 1521 wurde die Arbeit in der Villa abgebrochen. Erst unter Papst Clemens VII. wurde das Projekt wieder aufgenommen, und nachdem Sarto und Franciabigio 1532 bereits verstorben waren, wurde Pontormo mit dem ganzen Auftrag betraut. Die Überlieferungen sind nicht ganz kohärent, jedenfalls soll Pontormo einen weiteren Entwurf und Karton ausgearbeitet haben, der von der Forschung mit den Zeichnungen zu der Calcio-Gruppe identifiziert wird, jedoch wurden diese nie ausgeführt. Vgl. Cox-Rearick 1964, S. 172-74 und 285-86; Costamagna 1994, S. 47-52; Hall 1999, S. 66.

diese Ausstattung ist sehr umfassend und wird einige Male verworfen, bevor er die passende Komposition und Positionierung der Figuren fand.³¹¹

Die Blätter für Poggio a Caiano zeigen ein weiteres Mal deutlich auf, wie Pontormo die Transformation eines männlichen Modells in eine weibliche Figur vornimmt. Die Zeichnungen zeigen erstmals deutliche Vergleichsbeispiele, in der die schrittweise vorgenommene Wandlung abzulesen ist.

Die Kompositionszeichnung U454F (Abb. 85) für eine Lünette von Poggio a Caiano zeigt Bister mit Lavierungen auf weißem Papier mit zarten Vorzeichnungen in schwarzer Kreide. Dies ist mit U455F (Abb. 86) eines der wenigen Blätter Pontormos die in Tinte oder Bister auf uns gekommen sind. Es zeigt eine Komposition, die wahrscheinlich auch so dem Auftraggeber vorgelegt wurde, jedoch kam es zu Veränderungen, denn diese Entwürfe entsprechen nicht der endgültigen Ausfertigung.³¹² Die drei männlichen Figuren rechts sind nur spärlich mit einem Tuch bekleidet, während die Frauen links doch in Kleider gehüllt und die Haare unter einem Tuch gebunden sind (Abb. 85). Durch die Bekleidung werden die weiblichen Charakteristika noch hervorgehoben. Dadurch unterscheiden sich die muskulösen männlichen Körper doch von den zarteren, durch das Gewand in Taille und Brust sehr betont weiblichen. Jedoch lassen die kräftigen Arme der Frauen auf Pontormos Arbeiten mit dem männlichen Körper rückschließen. Die Blickrichtung und der eher staunende Ausdruck der männlichen Figuren sind im Vergleich zum ruhigen Blick der frontalen weiblichen Figur auszumachen.

Zwei weitere Studien für Poggio a Caiano zeigen in ihrer skizzenhaften Ausführung der Blätter eine Unterscheidung der Geschlechter auf, die bereits von der Kompositionsskizze für den Visdomini-Altar (Abb. 90) bekannt ist. Die Studien für *Raub der Sabinerin* (Abb. 91)³¹³ und *Salbung der Athleten und eine Leda mit Schwan* (Abb. 187) sind in ihrem Ausführungsgrad unterschiedlich, jedoch auf Grund von stilistischen Ähnlichkeiten und Aufbau werden beide als Entwürfe für die nicht ausgeführten Fresken unterhalb der Lünetten von Poggio a Caiano angesehen.³¹⁴ Beide Studien zeichnen sich durch eine größere Anzahl an Figuren aus, die in eine Architektur eingebunden sind. Pontormo beschäftigt sich hierbei vor allem mit dem Bewegungsablauf und der Stellung der einzelnen Figuren zueinander. Die Körper sind nackt und schematisch dargestellt. Die nackten Körper setzten sich vor allem bei dem *Raub der Sabinerin* (Abb. 91) aus runden Elementen zusammen, die nur durch die festere Konturlinie definiert werden. Interessant ist an diesen Blättern, dass Pontormo in einem sehr frühen Stadium der Komposition, in der er sich noch nicht mit weiteren Details auseinandergesetzt hat, eine

³¹¹ Winner 1972, S. 153.

³¹² An diesen zwei Blättern kann man erkennen, wie Pontormo vor allem das Problem der zwei Oculi zu lösen versucht. Der Oculus dürfte mit einer Art Zirkel vorgeritzt worden sein, da man an dem inneren und äußeren Kreis noch die Ritzungen erkennen kann. Im inneren des Oculus sind Notizen angeführt, die in Pontormos Zeichnungen äußerst selten zu finden sind.

³¹³ Das Blatt besteht aus zwei miteinander verbunden Papierstreifen, erkennbar an den Linien im oberen Drittel.

³¹⁴ Vgl. Cox-Rearick 1964, S. 39, 174-77; Meder/Ames 1978, Volume 2, S. 93.

Unterscheidung zwischen Mann und Frau vornimmt. Auffallend ist hier die extrem-weibliche Darstellung der Leda (Abb. 187) im oberen Bereich, die sich in ihrer Gestaltung definitiv von den männlichen Figuren absetzt. Auch wenn es nur durch wenige Linien angedeutet wird, ist die Brust der Leda (Abb. 187) oder bei den Sabinerinnen (Abb. 91) betont.

Glücklicherweise sind von den Studien zur Freskenausstattung der Villa Medici in Poggio a Caiano die drei finalen Zeichnungen für die drei Frauen in der rechten Hälfte der Lünetten erhalten. Durch diese Blätter zeigt sich Pontormos Herangehensweise an die Darstellung von weiblichen Figuren durch Umformung eines männlichen Vorbildes deutlich auf.

Für die weibliche Gestalt, die sich im Fresko in der Mitte der linken Seite befindet und wahrscheinlich Ceres darstellt ist nur die finale Kompositionszeichnung (Abb. 188) erhalten.³¹⁵ Die Zeichnung scheint beinahe ein fertiges *modello* zu sein, nur im Gesicht und an den Füßen ist der beinahe malerische Aspekt dieser Zeichnung noch nicht vollständig ausgeführt. Es gibt wenige erhaltene Zeichnungen Pontormos die dieses Stadium der Vollständigkeit erreichen und deren Figur auch bekleidet ist. Die Weiblichkeit wird, abgesehen von der Kleidung, vor allem durch den Brustbereich betont. Feine, zarte Linien legen sich in weichen, runden Schwüngen um den Hals und somit wird die weibliche Rundung mehr hervorgehoben. Die Brust ist nur mit einem Abwiegen aus hellen und dunklen Schattierungen herausgearbeitet, vor allem der Schatten zwischen dem Busen vermittelt eine stärkere Wölbung. Der Ausdruck des Weiblichen wird auch noch durch die gelockten, aufgesteckten Haare vermittelt. Die noch sehr maskulin anmutenden Füße sind jedoch nicht sehr feminin und lassen das männliche Vorbild noch deutlich erahnen. Die Haltung des Fußes wurde an einem männlichen Modell bereits studiert, wie auf U6515Fv (Abb. 189) zu erkennen ist. Die ganze Zeichnung vermittelt eine sanfte Rauchigkeit, ein *sfumato*, das vor allem durch Verwischen der Kreide erreicht wird.

Ebenso wie für die Darstellung der Ceres ist für die Frau in Rosa nur diese finale Kompositionszeichnung am Recto des Blattes 6673Fr (Abb. 190) erhalten. Diese junge Frau in Rosa wird manchmal als Sommer gedeutet.³¹⁶ Die Zeichnung zeigt somit auch eine Rückenfigur, auf einer Ebene liegend, der Oberkörper ist aufgerichtet und der Kopf ist nach links gedreht und blickt seitlich aus dem Bildraum hinaus. Die Arme, die vor ihrem Körper gehalten sind und dadurch nur der linke Arm zu erkennen ist, halten einen Zweig mit schmalen, ovalen Blättern. Die weibliche Figur ist bekleidet und das Gewand liegt eng am Körper an, dies kann man sehr gut am Rücken erkennen und auch an den Beinen ist das Tuch durch die Sitzposition eng an den Körper angelegt. Ein dünnes, hier

³¹⁵ Kliemann 1972, S. 297. Das Blatt wurde zerschnitten und ist nun in zwei Blättern, U6530F und U6531F erhalten. Das Blatt wurde im Bereich des Bauches getrennt und es fehlen ca. zwei cm der Zeichnung sowie der rechte Abschnitt des Blattes U6530F.

³¹⁶ Kliemann 1972, S. 317.

durchsichtig gezeigtes Tuch ist um den Körper gerafft, was der ganzen Kleidung Bewegung verleiht, da der Stoff wie vom Wind aufgebauscht zu sein scheint. Die Figur erreicht dadurch eine subtile Leichtigkeit. Dieses Blatt entspricht weitgehend dem Original, nur legt sich die Figur am Fresko etwas gebückter nach vorne, ebenso ist das Gesicht tiefer nach unten gesenkt.

Die Gestaltung des Weiblichen zeichnet sich hier durch die sanfte Darstellung des Körpers aus, der ohne die Betonung einzelner Muskeln, die sich durch den Stoff hindurch abzeichnen, auskommt. Außerdem spricht die Betonung der Taille, die Andeutung des Busens und die Bekleidung eine weitere Rolle. Der Busen wird hier nochmals mit einer scharfen, präzisen Kontur umgeben, um die Form vom rauchigen Hintergrund abzusetzen. Im Gegensatz dazu hat das halbverdeckte Gesicht keine hervorstechenden weiblichen Züge. Der Gesichtstypus erinnert an bereits genannte Zeichnungen und scheint von Pontormo schablonenartig für das weibliche Antlitz angewendet worden zu sein.

Für die Gestalt am Verso von U6673F (Abb. 191), bei der es sich wahrscheinlich um Pomona³¹⁷ handelt, gibt es eindeutige Vorstudien, die belegen, dass Pontormo sich hier eines männlichen Modells bediente um die Figur zu erarbeiten. Denn dieser Zeichnung gehen zwei Blätter voraus, die aufzeigen, wie an Hand eines lebendigen, männlichen Modells diese Position in der Werkstatt studiert wurde. Es handelt sich hierbei um zwei verschiedene Modelle mit zwei unterschiedlichen Haltungen, U6514F (Abb. 192) und U6515Fv (Abb. 189), die jedoch ohne Zweifel Vorstudien für U6673v darstellen.³¹⁸ Die Haltung der Pomona wird erstmals auf Blatt U6514F (Abb. 192) erprobt. Das Aufstützen des Körpers auf den linken Arm und der ausgestreckte rechte Arm, der nach einem Stab greift, stimmen bereits mit der Darstellung der Pomona überein. An einem weiteren männlichen Modell (Abb. 189) wird die ideale Haltung weiter ausgearbeitet. Die Figur kommt zum Liegen und hebt sich nur durch das Aufstützen des Oberkörpers mit dem rechten Arm auf. Dies entspricht nun beinahe der Pomona (Abb. 191), die jedoch den Oberkörper etwas weiter nach vorne beugt. Dieses Herantasten an die ideale Haltung mit Hilfe von Studien männlicher Modelle und deren langsame Transformation hin zur gewünschten weiblichen Figur wird noch öfters in Pontormos Werk zu finden sein. Nachdem die ideale Haltung gefunden wurde, verwandelt Pontormo das männliche Vorbild durch Hinzufügen einiger Hilfsmittel in eine weibliche Figur. In diesem Fall wird Pomona's (Abb. 191) Weiblichkeit durch die Gestaltung der Kleidung hervorgehoben. So wird die Rundung des Busens durch eine kreisförmige Linienführung und zusätzliches Herausarbeiten mit Bleiweiß betont. Dies sowie die schmale Taille verstärken sofort den Eindruck eine weibliche Person vor sich zu haben, im Gegensatz dazu ist die mächtige Hand noch sehr auffallend von dem männlichen Vorbild übernommen worden.

³¹⁷ Kliemann 1972, S. 303.

³¹⁸ Vgl. Kat. Ausst. Amsterdam 1954, S. 30; Falciani 1996, S. 114-116.

Diese drei Zeichnungen der Frauen von Poggio a Caiano (Abb. 188, 190-91) stimmen in der weichen Handhabung der Kreide und dem teilweise bereits ausgearbeiteten malerischen Effekt überein. Alle drei Blätter zeigen den endgültigen Entwurf der Figur für das Fresko.

7.3. Zwischen Klassik und modernen Linien

Die folgenden Zeichnungen dieses Kapitels umfassen eine große Zeitspanne, von 1522-30, denen jedoch allen die Thematik, der Darstellung der Madonna, gemein ist. In dieser Zeit entwickelt Pontormo in seinen Gemälden und Fresken einen sehr klassischen Frauentypus, der noch sehr dem Ideal der Florentiner Renaissance verbunden ist. Auch erinnert die Gestaltung des Gewandes und der Haare teilweise an Botticelli und die Kunst des späten Quattrocento. Pontormo wird diesen einheitlichen Gesichtstypus in dieser Phase der Hochblüte seines künstlerischen Schaffens immer wieder anwenden. In der Darstellung der Frau entwickelt er nun verschiedene Herangehensweisen.

Um 1525 entstehen zwei Zeichnungen (Abb. 114, 193), in denen Pontormo erstmals in dieser freien Art der Ausführung eine Madonna mit Kind skizziert. Es handelt sich hierbei wahrscheinlich um Vorstudien zur Corsini-Madonna (Abb. 43) auf Blatt U6728F (Abb. 193) und zur Geburt des Hl. Johannes (Abb. 194) auf Blatt U6697Fv (Abb. 114).³¹⁹ Beide Blätter zeichnen sich durch dieselbe energische und spontane Linienführung aus. Diese Darstellungen scheinen freie Skizzen zu sein, bei denen Pontormo keine unmittelbaren Vorstudien ausgeführt hat, sondern die Form der Darstellung durch seine Kreativität am Blatt findet. Die Heiligen sind hier nicht offensichtlich mit weiblichen Attributen ausgestattet, vielmehr lässt sich die Figur durch das beigegebene Kind und durch die Kleidung als Frau erkennen. Im Gegensatz zu der neutralen Gestaltung in U6728F (Abb. 193), zeigt sich in U6697Fv (Abb. 114) durch die gebeugte Körperhaltung der Madonna zum Kind hin sofort das nahe Verhältnis und die Hingabe der beiden zueinander. So drückt Pontormo in dieser Studie die Weiblichkeit auch durch die Hingabe einer liebenden Mutter aus und nicht nur durch körperliche Charakteristika.

Die finalen Kompositionsstudien zu den klassischen Madonnen können nicht mehr eindeutig einem männlichen Modell zugeordnet werden, da keine Vorstudien erhalten sind. Jedoch lassen sie einen gemeinsamen, klassischen Gesichtstypus erkennen den Pontormo wiederholend einzusetzen scheint und der in verschiedenen Ausführungsgraden in der Zeichnung für die *Heilige Familie* (Abb. 102) für das Gemälde in der Hermitage (Abb. 195), die Madonna der *Verkündigung* (Abb. 103) und die Frauen in Carmignano (Abb. 101) ausgeführt wird. Die feinere Ausführung der Gesichter ist in der Zeichnung

³¹⁹ Cox-Rearick 1964, S. 245, 274.

der Maria (Abb. 103) und den Frauen aus Carmignano (Abb. 101) wahrzunehmen, bei denen auch eine Unterscheidung des Alters zwischen Maria und Elisabeth zu erkennen ist. Jedoch ist bei der linken der vier Frauen die Gestaltung des Gesichtes noch sehr skizzenhaft und es könnte sich hier auch um ein Abbild eines Jünglings mit längeren Haaren handeln.

Die Madonnen werden in ausladende, wallende Kleider gehüllt, die den darunterliegenden Körper nur mehr erahnen lassen. Die weiblichen Formen werden durch die Kleidung betont, die sich, wie etwa in den Zeichnungen zur *Heimsuchung* in Carmignano (Abb. 101) und der Maria der *Verkündigung* (Abb. 103) von S. Felicita, enger um die Taille legt, und so eine weibliche Silhouette betont.

Zwischen 1522-30 schuf Pontormo allerdings ein weiteres Gemälde, die *Madonna mit Kind und Johannesknaben* (Abb. 62) aus den Uffizien, aus dessen Vorstudien man Rückschlüsse auf die allgemeine Herangehensweise der Gestaltung der schönen Madonnen ziehen kann. Diese Vorstudien zeigen auf, wie Pontormo in Blatt U6649Fr (Abb. 195) zunächst ein nacktes, männliches Modell in der gewünschten Körperhaltung studiert.³²⁰ Nachdem diese Position an einem jungen Mann studiert wurde, wandelt Pontormo die Studie auf Blatt U6697Fr (Abb. 197-98) in die Madonna des Gemäldes um. Das Blatt zeigt Detailstudien in Röteln, die teilweise von einem männlichen Rückenakt übermalt wurden. Man erkennt das Gesicht und den Oberkörper der Madonna im Profil, sowie eine Detailstudie des Schulterbereiches. Die Wandlung des männlichen Modells erfolgt durch eine Feminisierung des Gesichtes, das sich dem idealisierten Frauenbild in Pontormos klassischer Phase annähert. Auch entstehen auf diesem Blatt bereits Teilstudien zur Bekleidung der Madonna. Unter den Draperiestudien des Mantels kann man den gewölbten Brustbereich ausmachen. Somit zeigen die beiden Rötelnstudien für die Draperie- und den Schulterbereich der Madonna Vorstudien für die Uffizien-Gruppe.³²¹

7.4. *Venere e Cupido* – der Auftrag Michelangelos

Michelangelos Schaffen war so allumfassend, dass sich wohl kein Künstler seines Einflusses entziehen konnte. Vor allem in seiner Heimatstadt Florenz, in der er in den frühen 1530er Jahren die Sacrestia Nuova von S. Lorenzo mit den Medici-Grabmälern ausstattete (Abb. 68-69), prägte er auch Pontormo. Doch dies war nicht die einzige Verbindung zwischen Michelangelo und Pontormo. Erstaunlicherweise gibt es eine direkte künstlerische Beziehung zwischen den beiden Meistern, ein Kontakt durch welchen Pontormo wohl tief in die Arbeitsweise Michelangelos eindringen konnte und daraus auch seinen späten Stil entwickelt zu haben scheint. Michelangelo fertigte Anfang der 1530er

³²⁰ Dieses Blatt wurde bereits 1920 von Gigliolo mit dem Gemälde aus den Uffizien in Verbindung gebracht. Cox-Rearick 1964, S. 265.

³²¹ Vgl. Cox-Rearick 1964, S. 265.

Jahre zwei Kartons an, die von Pontormo als Gemälde ausgeführt wurden.³²² 1531 bestellt Alfonso d'Avalos, Marchese del Vasto und Feldherr Karls V., eine Darstellung des *Noli me tangere* bei Michelangelo (Abb. 71).³²³ Da der Künstler nur den Karton anfertigte, lies d'Avalos das Gemälde auf Anraten Michelangelos von Pontormo ausführen um es dann seiner Tante Vittoria Colonna zu schenken.³²⁴ Da Michelangelo mit der Ausführung seines Kartons zufrieden war, bat er Pontormo auch die malerische Gestaltung für eine *Venus mit Amor* (Abb. 70) zu übernehmen, die er seinem Freund Bartolomeo Bettini zum Geschenk machte.³²⁵ Die Gemälde fanden großen Anklang, da sie von Vasari als : [...] *pittura rara per la grandezza del disegno di Michelagnolo e per lo colorito di Iacopo*[...]''³²⁶ beschrieben wurden.

Das Gemälde der *Venus mit Amor* (Abb. 70) wurde wahrscheinlich 1533 ausgeführt, somit sind die Zeichnungen Pontormos, die unter dem Einfluss Michelangelos stehen und die Gestalt der Venus mehrmals rezipieren werden, ab den frühen 1530er Jahren einzuordnen. Doch Pontormo wird noch mit U15644 (Abb. 199) in den 1540er Jahren auf das Sujet von Michelangelo zurückgreifen. Es wird ersichtlich werden, dass die Formengestaltung Michelangelos Pontormo über einen größeren Zeitraum bis in die späte Phase von S. Lorenzo beeinflussen wird.³²⁷

Die hier zu besprechenden Zeichnungen stehen somit in direktem Zusammenhang mit Pontormos Ausführung des Gemäldes nach dem Entwurf von Michelangelos Karton zu *Venus mit Amor*. Interessant in Bezug auf die Fragestellung dieser Arbeit ist, dass Pontormo sich hier ganz auf die Darstellung des Weiblichen konzentriert. Jedoch nicht Pontormo selbst entwickelt die Gestaltung neu, sondern er bezieht sich ganz auf die Zeichnung Michelangelos. Das heißt, wenn er sonst, der Argumentation dieser Arbeit folgend, männliche Modelle zeichnet, um diese Studien dann schrittweise in eine weibliche Komposition zu verwandeln, so benutzt er hier ein nicht reales Vorbild, das zwar weiblich ist, jedoch ist es kein lebendes Modell, sondern es handelt sich hierbei um die Rezeption eines zeitgenössischen Werkes. Bezeichnend scheint es für Pontormos Beschäftigung mit dem weiblichen Körper zu sein, dass er sich von einem Künstler beeinflussen lässt, der für seine sehr muskulösen und kräftigen Darstellungen von Frauen bekannt ist. Interessant ist auch weiterführend,

³²² Hirst 2004, S. 5; Hirst/Mayr 1997, S. 335.

³²³ Berti 1973, S.105.

³²⁴ Costamagna 1994, S. 82-85; Pilliod 2003, S. 34-35. Pilliod erwähnt die Korrespondenz zwischen Antonio Mini, einem Schüler Michelangelos, und Pontormo 1531, in dem Mini Pontormo bittet, nach Fertigstellung des Gemäldes in Florenz den Karton wieder zurück zu senden, da Michelangelo Mini diesen geschenkt habe.

³²⁵ Costamagna 1994, S. 86; Berti 1973, S. 105. Dies ereignete sich um 1532 und das Gemälde war dafür gedacht, die Räume seines Hauses zu schmücken, in denen Abbildungen aller berühmter Poeten zu finden sein sollten, die die Liebe in der italienischen Poesie zelebriert hatten. Darunter auch die Porträts Bronzino's von Dante, Petrarca und Boccaccio. Das Gemälde kam jedoch nie in den Besitz von Bettini, den Alessandro Medici nahm es sogleich für seine Sammlung in Beschlag und Bettini kehrte 1536 nur mit dem Karton Michelangelos nach Rom zurück.

³²⁶ Vasari 1568/1966-87, Volume II, S. 489.

³²⁷ Vgl. Costamagna 1994, S. 86; Cox-Rearick 2002, S. 219.

dass er die Bewegung und Körpergestaltung, die er von Michelangelos Venus übernommen hat, für die Darstellung einer männlichen Figur einsetzt, wie bei U6506F (Abb. 80) für Poggio a Caiano und U6560F (Abb. 200) für S.Lorenzo deutlich zu erkennen ist.

Am deutlichsten zeigt sich die Rezeption der Venus (Abb. 70) auf Blatt U6534F (Abb. 201). Die Ähnlichkeit dieser Zeichnung mit dem Gemälde einer *Venus mit Amor* (Abb. 70) nach Michelangelos Karton ist offensichtlich, nur wendet Pontormo das Vorbild spiegelverkehrt für die Darstellung einer Madonna mit Kind an.³²⁸ Diese harmonische Darstellung einer Mutter mit Kind scheint durch die Sanftheit des eingesetzten Materials, schwarzer Kreide, noch betont zu werden. Der Einfluss Michelangelos ist unverkennbar, vor allem der füllige, voluminöse Körper der Frau und das wohlgenährte, muskulöse Kind zeigen die Nähe zum großen Meister. Diese Zeichnung wurde durch die vielen *pentimenti* in der Haltung auch mit dem verlorenen Gemälde zu einer *Madonna del libro* in Verbindung gebracht, genauso wie eine weitere Studie einer Madonna mit Kind aus Hamburg, 21173v (Abb. 202).³²⁹ Pontormo beschäftigt sich über einen längeren Zeitraum mit dieser Vorlage Michelangelos. So verwendet er die Haltung des Kindes, und hier speziell die übereinander gelegten Beine, wiederum spiegelverkehrt in einer Zeichnung (Abb. 203), die den Entwürfen für die Loggia di Castello zugeschrieben wird.

Eine Weiterführung der liegenden Venus findet sich auf Blatt U6586F (Abb. 204). Die relativ kleine Zeichnung in schwarzer Kreide kann durch die Vollständigkeit des Ausführungsgrades als eigenständiges Werk betrachtet werden. Es scheint als habe Pontormo die Zeichnung Michelangelos, die er selbst schließlich als Gemälde ausführte, wiederholt in verschiedenen Ausführungen studiert, die Figuren nach seinem Verständnis weiterentwickelt und dabei diese finale Zeichnung geschaffen.

Dieses Blatt wurde auf Grund der Darstellung, die möglicherweise eine Venus zeigt, sowohl der zweiten Freskenausstattung in Poggio a Caiano, als auch der Villa in Castello zugeschrieben.³³⁰ Vasari erwähnt den Karton zu einer Venus in der Beschreibung zu Poggio a Caiano: „[...] *a fare di quest'opera altro che i cartoni, [...] è un Ercole che fa scoppiare Anteo; in un altro una Venere et Adone, et in una carta una storia d'ignudi che giuocano al calcio.*“³³¹ Allerdings berichtet Vasari auch in seiner Beschreibung der Fresken von Castello von mächtigen Frauengestalten, die Pontormo neben anderen allegorischen Darstellungen ausführte: „*Vi fece poi in certe femmine grandi, e quasi*

³²⁸ Vgl. Cox-Rearick 1964, S. 294, Kat.Ausst. Galleria dell'Accademia 2002, S. 218, Kat.Nr. 39 (Cox-Rearick).

³²⁹ Kat.Ausst. Galleria dell'Accademia 2002, S. 218, Kat.Nr. 39 (Cox-Rearick).

³³⁰ Vergleich Cox-Rearick 1964, S. 297; Costamagna 1994, S. 240; Kat.Ausst. Galleria dell'Accademia 2002, S. 218, Kat.Nr. 39 (Cox-Rearick).

³³¹ Vasari 1568/1966-87, Volume II, S. 489. Vgl. Cox-Rearick 1964, S. 296-97; S.329-330, Falciani 1996, S. 75; Kat. Ausst. Palazzo Strozzi u.a.a.O. 2002, S. 329-330, Kat.Nr. 198.

tutte ignude, la Filosofia, l'Astrologia, la Geometria, la Musica, l'Aritmetica, et una Cerere [...].³³²

Cox- Rearick spricht sich glaubhaft gegen eine Zuordnung zu Castello aus, da ihrer Meinung nach diese Figur nicht für eine Lünette oder einen Zwickel gestaltet wurde.³³³ Außerdem sprächen auch die stilistische und motivische Nähe zu Blatt U6505F (Abb. 80), das definitiv eine der wenigen Zeichnungen für Poggio a Caiano darstellt, für diese Zuordnung.³³⁴ Die Zeichnung U6505F (Abb. 80) bildet das männliche Pendant zu U6586F (Abb. 204) in Bezug auf die Körperhaltung. Die Betonung der Fülle und Muskulösität und die überproportioniert wirkenden Oberschenkel entsprechen in beiden Bildern dem Vorbild und sind doch etwas unrealistisch ausgeführt. Diese beiden Zeichnungen zeigen bereits eine gestalterische Nähe zu der weiblichen Figur in Careggi (Abb. 205), sind aber in der Feinheit der Modellierung ausgereifter. Außergewöhnlich in Pontormos zeichnerischem Werk ist nun die offene Darstellung der Weiblichkeit, die auf Blatt U6586F (Abb. 204) zu finden ist. Die Figur liegt mit lasziv geöffneten Beinen auf einem drapierten Tuch, ihren rechten Arm hinter dem Kopf und ihre Linke auf eine Kugel gelegt. Durch die reizvolle Haltung des Körpers hat diese Figur einen sehr sinnlichen Charakter, der bis dato in Pontormos Zeichnungen nicht vorzufinden war. Der überlängte Körper und die muskulöse und schwere Ausbildung der Gestalt zeigen eine direkte Übernahme und Ausarbeitung der Zeichnung Michelangelos. Dies wird vor allem durch die Haltung und Drehung des Unterkörpers erreicht. Die plastische Gestaltung des Busens lässt auch die Nähe zu Michelangelos Skulpturen, wie etwa der *Aurora* in San Lorenzo (Abb. 68) erkennen.

Doch diese Positionierung des Körpers findet sich nicht nur in der *Venus* (Abb. 70), deren Karton Michelangelo Pontormo zur malerischen Ausführung überließ, sondern auch in Michelangelos *Tityos* aus Windsor, 12771 (Abb. 81).³³⁵ So rezipieren die Zeichnungen U6505F (Abb. 80) und U6586F (Abb. 204) möglicherweise nicht nur die *Venus*, sondern auch die *Tityos*-Darstellung von Michelangelo und übernehmen gleichzeitig auch den Zeichenstil.³³⁶

³³² Vasari 1568/1966-87, Volume II, S. 492. Wie Vasari berichtet, befanden sich die Kartons für Poggio a Caiano im Hause der Familie Ludovico Capponi: „In uno de' quali cartoni, che sono oggi per la maggior parte in casa di Lodovico Capponi[...]“ Jedoch verweist das Inventar der Maddalena und Ludovico Capponi, das heute in der Biblioteca Riccardiana, Ms. Ricc., nr 2139, aufbewahrt wird, auf den Ankauf von drei Pontormo-Studien zu Poggio a Caiano am 1. August 1559: „A spese della nostra Chasa di Firenze [...] e addi primo dagosto lire 56. -. 4 piccioli per loro a Nicholaio dipintore che sono per 3 cartoni disegnati per mano di Jacopo da Pontormo, conperi da llui, che sono uno Ercole che iscoppia Anteo, una Venere con un putto e uno Giucho di chalcio di piu figure insieme---Lire 56.-.4.“ Paolozzi Strozzi 1997, S. 265. Dies könnte bedeuten, dass Vasari sich in seiner Beschreibung irrte und eine Venus mit Cupido, nach dem Vorbild Michelangelos, dargestellt werden sollte. Dies würde auch die starke Auseinandersetzung Pontormos mit diesem Sujet, das er auch in eine Mutter-Kind Gruppe umwandelte, erklären. Paolozzi Strozzi 1997, S. 265-266.

³³³ Vgl. Cox-Rearick 1964, S. 297; Falciani 1996, S. 75, Kat. Ausst. Galleria dell'Accademia 2002, S. 218, Kat. Nr. 39 (Cox-Rearick).

³³⁴ Kat. Ausst. Galleria dell'Accademia 2002, S. 218, Kat. Nr. 39 (Cox-Rearick). Die Calcio-Szenen sind Vorstudien zu der geplanten zweiten Ausstattungsphase in Poggio a Caiano in den frühen 1530er, die aber nie zur Ausführung kamen. Vgl. Cox-Rearick 1964, S. 285-86, 296-97; Berti 1973, S. 105-106; Costamagna 1994, S. 47-52.

³³⁵ Vgl. Cox-Rearick 1964, S. 297. Der *Tityos* war mit anderen mythologischen Darstellungen Teil der Geschenkzeichnungen die Michelangelo seinem Freund Tommaso Cavalieri überlies. Gnann 2010, S. 273.

³³⁶ Falciani 1996, S. 75

Die Zeichnung U15644F (Abb. 199) zeigt eine Darstellung von *Venus und Amor*, die dem Gemälde nach dem Entwurf von Michelangelo in der Zuwendung der beiden Figuren zueinander sehr nahe kommt. Außerdem erfolgt hier eine Weiterentwicklung der Körperauffassung im Vergleich zu den Venus-Darstellungen (Abb. 201, 204) der frühen 1530er Jahre. Der Oberkörper der Venus erscheint auf diesem Blatt weitaus gelänger und der Busen erweckt den Eindruck eines aufgesetzten Details, das die Geschlechtszuordnung bekräftigen soll. Trotzdem hat diese Venus keine betont weibliche oder muskulöse Ausprägung wie U6534F (Abb. 201) oder U6586F (Abb. 204). Die Auffassung des Körpers ist nicht mehr so kräftig wie bei den Zeichnungen aus den frühen 1530ern Jahren desselben Themas, hier ist der Körper gelänger, die Drehung wirkt unnatürlich und steht den Zeichnungen von Castello nahe, wie etwa U17405F (Abb. 203). Dadurch erscheint die von Cox-Rearick vorgeschlagene, spätere Datierung um 1540-45 als glaubhaft.³³⁷

Der dargestellte Kuss zwischen Venus und Amor, der hier das Gemälde der *Venus und Amor* (Abb. 70) auch im Detail rezipiert, wird in mehreren Blättern nochmals aufgenommen. Auf einer Zeichnung aus Köln, 5583 (Abb. 206), ist eine Detailstudie der beiden Gesichter und des Kusses zu sehen, die auch stilistisch der Zeichnung aus Florenz (Abb. 199) nahezukommen und aus derselben Periode zu sein scheint.³³⁸ Ein weiteres Blatt desselben Themas, U6754Fv (Abb. 207), zeigt die spiegelverkehrte Darstellung von U15644Fr (Abb. 199). Der zarte *schizzo* erinnert in seiner Ausführung an U6534Fr (Abb. 201), jedoch lässt die Auffassung des Körpers, der hier jeglichen weiblichen Reiz verloren hat, bereits an die unausgereiften Studien von Castello denken.

Betrachtet man das Detail des Kusses in U15644Fr (Abb. 199), U6754Fv (Abb. 207) und Köln 5583 (Abb. 206), so können diese Blätter durchaus als Vorlage für die Zeichnung aus dem Louvre (Abb. 208) angesehen werden. Das Blatt wird als *Venus und Cupido mit den Sternzeichen des Steinbock und Widder* beschrieben.³³⁹ In der Körperhaltung finden sich Parallelen zur Venus aus Careggi (Abb. 204) und zu Hamburg 21173r (Abb. 210). Auch hier kann auf Grund der Gestaltung, die durch die weiche Anwendung der Kreide einen sehr rauchigen Charakter erhält, die Datierung in die Mitte der 1540er gelegt werden.³⁴⁰

Anhand dieser Gruppe von Zeichnungen, die alle als Rezeption und Studien auf den Karton Michelangelos für eine *Venus und Amor* entstanden, wird deutlich, wie sehr Pontormo durch Michelangelo beeinflusst wurde. Durch die Beschäftigung mit den Werken Michelangelos reflektiert Pontormo seine Art zu zeichnen und verändert sich somit auch stilistisch. Ab den *Venus*-Zeichnungen

³³⁷ Kat. Ausst. Galleria dell'Accademia 2002, S. 219, Kat.Nr. 40, (Cox-Rearick).

³³⁸ Kat. Ausst. Wallraf-Richartz-Museum, Graphische Sammlung 1991, S. 138-140, Kat.Nr. 45 (Westföhl); Kat. Ausstg. Galleria dell'Accademia 2002, S. 219-220, Kat.Nr. 40 (Cox-Rearick).

³³⁹ Kat. Ausstg. Galleria dell'Accademia 2002, S. 216, Kat.Nr. 38 (Cox-Rearick).

³⁴⁰ Kat. Ausstg. Galleria dell'Accademia 2002, S. 216-217, Kat.Nr. 38 (Cox-Rearick).

übernimmt Pontormo diesmal nicht nur das Formgefühl Michelangelos, sondern imitiert erstmals auch dessen Zeichenstil.³⁴¹ Die sonst bei Pontormo ersichtlichen einzelnen Linien der Schraffierungen gehen nun über in eine homogene, pudrige, *sfumato*-ähnliche Oberfläche, deren Textur, von rauchig bis körnig, in verschiedenen Abstufungen erscheint.³⁴² Dadurch erfolgt eine genaue Modellierung des Körpers und das Inkarnat erhält einen rauchig-zarten Charakter, der noch in zukünftigen Zeichnungen zu finden sein wird. Die Handhabung der Kreide nähert sich Michelangelos Cavalieri-Zeichnungen an, auch nimmt sich die Konturlinie erstmals in Pontormos Zeichnungen zurück und ist nur mehr eine dezente Linie, die die Form der Zeichnung begrenzt.³⁴³

Durch die Auseinandersetzung mit Michelangelo ändert Pontormo auch seinen klassischen, noch von der Renaissance beeinflussten Gesichtstypus in der Darstellung der Frau. Ab den frühen 1530er Jahren lässt sich in den verschiedenen Venus-Darstellungen eine Veränderung in Pontormos Frauenbild erkennen. Die Venus und auch die nachfolgenden Frauen in Careggi machen den Einfluss von Michelangelo ersichtlich. Der elegante, gelängte Frauenkopf wird runder und kompakter und erhält durch die markanteren Gesichtszüge und der charakteristischen Nase einen antikisierten Ausdruck. Dieses neue Frauenbild ist somit durch die Idealköpfe und Statuen Michelangelos (Abb. 5,6, 68-69) beeinflusst und wird mit Ausnahme der *drei Grazien* (Abb. 76) bis zum finalen Werk in San Lorenzo von Pontormo eingesetzt.

7.5. Die Loggia di Careggi und die Kraft Michelangelos

Die Zeichnungen für die Loggia von Careggi sind mit den Zeichnungen, die unter dem Einfluss des Kartons von Michelangelo standen, ein sehr wichtiger Schritt in Pontormos Entwicklung als Zeichner. Wie auch in den Zeichnungen um die *Venus und Amor*-Gruppe nähert er sich Michelangelo an und setzt sich stark mit der Zeichenkunst, aber auch den Skulpturen des großen Meisters auseinander.³⁴⁴ Die Darstellung des Weiblichen erreicht hier interessante Ausformungen, die einerseits ein männliches Vorbild in Frage zu stellen scheinen, andererseits aber noch immer durch die Umformulierung eines männlichen in einen weiblichen Körper erfolgen. Beide Gruppen können sich jedoch dem neuen Vorbild, Michelangelo, nicht entziehen.

³⁴¹ Vgl. Cox-Rearick 1964, S. 72.

³⁴² Vgl. Cox-Rearick 1964, S. 72.

³⁴³ Ebenda.

³⁴⁴ Vgl. Nigro 1991, S. 57.

Die Ausstattung Pontormos der zweiten Medici-Villa in Careggi ist auch von Vasari überliefert.³⁴⁵ Pontormo wurde von Herzog Alessandro de' Medici wohl um 1535 mit der Ausstattung beauftragt und konnte die erste Loggia noch 1536 fertigstellen.³⁴⁶ Die Ausführung der zweiten Loggia wurde durch den Mord an Alessandro Medici nicht mehr vollendet.³⁴⁷ Da Alessandro auf eine schnelle Fertigstellung drängte, übergab Pontormo einen großen Teil der Ausführung an Bronzino.³⁴⁸ Pontormo verwendete hier wahrscheinlich dieselbe Freskotechnik wie ein paar Jahre später in Castello, *a olio sulla calcina secca*, deren Verfall sehr schnell vonstattengegangen sein muss, da diese Ende des 16. Jahrhunderts nicht mehr erwähnt wurden.³⁴⁹

Zwei Blätter, die höchstwahrscheinlich miteinander in Verbindung stehen, aber deren Zuordnung noch unklar ist, sind U6759Fr (Abb. 209) und die Zeichnung aus der Hamburger Kunsthalle 21173r (Abb. 210). Die Zeichnung aus den Uffizien (Abb. 209) ist nicht im besten Zustand, das Blatt ist beschädigt und eingerissen. Die bereits als weibliche Figur zu deutende Gestalt ist vom Kopf bis zu den Knien dargestellt. Rechts oben findet sich eine kleinere Studie mit fast identer Körperhaltung.³⁵⁰ Diese Studie beschäftigt sich mit der Bewegung und Drehung des Oberkörpers in einer leicht geschwungenen S-Linie. In der Darstellung dieses Körpers lassen sich die neuen Formen Pontormos bereits gut erkennen, die er durch die Auseinandersetzung mit Michelangelo entwickelt hat. Der Oberkörper ist stark gelängt, aber im Vergleich zu den muskulösen Beinen schmaler ausgeführt. Dadurch erscheinen Kopf- und Brustbereich sehr klein. Die Schultern sind ausgeprägt, leicht angehoben und gehen in die recht muskulösen Oberarme über. Der Übergang in den Busen wirkt sehr starr und skulptural, vor allem der große Abstand zwischen dem Busen erscheint unnatürlich. Diese Zeichnung kann auf Grund der Körperhaltung der Figur und der Ähnlichkeit in der starken Gestaltung der Kontur als eine Vorstudie zu dem Blatt in der Hamburger Kunsthalle (Abb. 210) betrachtet werden.³⁵¹ Auffallend ist die

³⁴⁵ Vasari 1568/1966-87, Volume II, S. 491: „Avendo dunque Iacopo chiamato il Bronzino, gli fece fare in cinque piedi della volta una figura per ciascuno, che furono la Fortuna, la Iustizia, la Vittoria, la Pace e la Fama; e nell'altro piede, che in tutto son sei, fece Iacopo di sua mano un Amore. Dopo, fatto il disegno d'alcuni putti, che andavano nell'ovato della volta, con diversi animali in mano che scortano al di sotto in su, gli fece tutti, da uno in fuori, colorite dal Bronzino, che si portò molto bene. E perché, mentre Iacopo et il Bronzino facevano queste figure, fecero gl'ornamenti intorno Iacone, Pierfrancesco di Iacopo et altri, restò in poco tempo tutta finita quell'opera con molta sodisfazione del signor Duca, il quale voleva far dipingere l'altra loggia; ma non fu a tempo [...]”

³⁴⁶ Vgl. Cox-Rearick 1964, S. 287-88; Berti 1973, S. 106; Costamagna 1994, S. 87-88; Franklin 2005, S. 222.

³⁴⁷ Ebenda.

³⁴⁸ Vgl. Cox-Rearick 1964, S. 288; Berti 1973, S. 106; Costamagna 1994, S. 87-88. Die dekorative Ausführung übernahmen Jacone und Pierfrancesco di Jacopo Foschi.

³⁴⁹ Cox-Rearick 1964, S. 288.

³⁵⁰ Die Figur rechts oben wiederholt fast genau die Haltung der Hauptfigur. Auch hier wird das Überschlagen der Beine studiert und am rechten Bein gibt es mehrere *pentimenti*. Der Oberkörper ist aber hier aufrechter und neigt sich nur mehr ganz wenig nach rechts. Schulterbereich und Kopf werden an dieser Skizze nicht bearbeitet, es scheint als läge die Aufmerksamkeit hier auf der Fußhaltung. Der Busen ist ebenfalls wie bei der Hauptfigur recht plastisch durch zwei halbkreisförmige Linien aufgemalt.

³⁵¹ Vgl. Cox-Rearick 1964, S. 290; Klemm 2009, S. 299. Da dieses Blatt aus Hamburg nicht im Original betrachtet werden konnte, soll hier auf die Beiträge in der Literatur verwiesen werden. Es werden Ritzungen eines Stichtels an den Konturen beschrieben, die wohl auf eine Übertragung hinweisen. Vgl. Kat. Ausst. National Gallery of Canada 2005, S. 222, Kat.Nr.75 (Franklin). Klemm 2009, S. 299-300, Kat. Nr. 440.

komplizierte Haltung der Figur aus Hamburg, die auf dem linken Bein zu balancieren scheint, während das rechte angewinkelt dahinter gelegt ist. Mit dem rechten Arm stützt sich die Figur auf einen Spiegel, der sie als Prudentia ausweist, eine der Figuren, die Vasari in der Ausstattung für Careggi beschreibt.³⁵² Das Blatt aus Hamburg kann wegen des genauen Ausführungsgrades auch als eigenständiges Werk angesehen werden. Diese Entwicklung etabliert sich in den Zeichnungen des Künstlers ab den frühen 1530er Jahren, in denen der Ausführungsgrad soweit fortgeschritten ist, dass die Blätter als vollständige Kunstwerke definiert werden können. Obwohl nicht bekannt ist, ob Pontormo wie Michelangelo Geschenkszeichnungen anfertigt, so nähert er sich doch dessen Grad an Vollständigkeit und Feinheit in der Handhabung des Zeichenmaterials an.³⁵³

Die Darstellung der Frau in diesem Blatt (Abb. 210) ist gemeinsam mit einer weiteren Zeichnung aus der Zeit um S. Lorenzo, eine der schönsten und auch vollständigsten Zeichnungen eines Frauenaktes die man in Pontormos Oeuvre finden wird. Obwohl die gelängten und weichen Gliedmaßen die *maniera* Pontormos zum Ausdruck bringen, ist dieses Blatt wohl eine harmonische Verbindung zwischen seinem eigenen frühen Stil der Florentiner *maniera*, wie etwa in der *Kreuzabnahme* in S. Felicita (Abb. 58), und den Eindrücken Michelangelos. Bei der Betrachtung dieser zwei Blätter wirft sich auch die Frage auf, ob Pontormo nicht doch ein weibliches Modell verwendete, da die Darstellung des weiblichen Körpers durch seine Weichheit, Eleganz und betont femininen Körper überzeugen könnte. Diesem muss aber widersprochen werden, da die Zeichnung den Anschein einer frei konzipierten Figur macht. Diese Annahme kann etwa durch die Vorstudien (Abb. 209) unterstrichen werden, da Pontormo sich hier an der komplexen Körperhaltung versucht, die dann auf dem Hamburger Blatt ausgeführt wurde. Außerdem ist bereits in den Vorstudien der Übergang von Oberkörper zu Beinen sehr verformt dargestellt. Aber vor allem in der Zeichnung aus Hamburg (Abb. 210) wirkt der Körper teilweise sehr unnatürlich. Für eine künstlich geschaffene Figur spricht vor allem der unnatürliche Übergang des Rumpfes in die Gliedmaßen. Außerdem strahlt die Figur keine Lebendigkeit aus, der Körper wirkt weich und knochenlos. Außerdem vereint diese Figur verschiedene Elemente aus Pontormos bisherigem Werk und seinen neuen Eindrücken, was wiederum auch für eine freie Komposition ohne Modell sprechen würde. Zum einen stellen die überlängten Gliedmaßen und die Schwerelosigkeit eine Verbindung zur *Kreuzabnahme* von S. Felicita (Abb. 58) her. Zum anderen zeigen der Oberkörper mit der plastisch aufgesetzten Brust und der neue Gesichtstypus eine Nähe zu

³⁵² Vasari 1568/1966-87, Volume II, S. 491; Franklin 2005, S. 222. Franklin weist auf Pilliod, die dieses Blatt auf Grund der kleinen Studien am Blatt und die Ähnlichkeit der Haltung der Ausstattung für S. Lorenzo zuweist und somit später datiert. Wie Franklin jedoch richtig argumentiert, benutzte Pontormo seine Zeichenblätter oft auch Jahrzehnte später, es ist somit durchaus möglich, dass Pontormo das Hamburger Blatt nochmals benutzte um Skizzen für S. Lorenzo darauf anzufertigen. Außerdem steht es in der Ausführung nahe zu einem weiteren Blatt für Careggi, U6584Fr. Siehe dazu Pilliod 2001, S. 39-40.

³⁵³ Vgl. Cox-Rearick 1964, S. 73.

Michelangelo und dessen weiblichen Skulpturen in S. Lorenzo (Abb. 68-69) auf, die sicherlich in Pontormos Formensprache eingegangen sind.

Eine ähnliche Problematik ergibt sich für das Blatt U6570F (Abb. 211). Die halbbekleidete, weibliche Figur wird von der Forschung zwischen die zweite Ausstattungsphase von Poggio a Caiano und die Loggia von Careggi eingeordnet.³⁵⁴ Die Gestaltung des Körpers wirkt aber nur im ersten Moment feminin und zart. Bei genauerer Beobachtung erkennt man unter dem feinen, durchsichtigen Stoff die muskulösen Arme eines jungen Mannes. In der Auffassung der Figur steht diese Darstellung noch sehr nahe zu der *Kreuzabnahme* in S. Felicita (Abb. 58). Wie in dieser Zeichnung scheint auch am Altarbild oft eine Schwierigkeit in der Zuordnung der Geschlechter zu bestehen. Die zarten, gelängten Oberkörper der Jünglinge erwecken trotz der muskulösen Oberarme einen femininen Eindruck. Dies scheint in der Zeichnung noch verstärkt worden zu sein. Die Dame der Zeichnung definiert sich durch die schmale Taille, die Gestaltung des Gesichtes, die elegante Bewegung und die Kleidung als Frau. Das dünne Tuch, das vor der Brust mit einer Art Brosche zusammengehalten wird, ist von großer Feinheit und die suggerierte Durchsichtigkeit des Stoffes erweckt einen sehr femininen Eindruck. Obwohl der Busen dargestellt wird, ist er so fein und zart formuliert und erscheint durch den Übergang in die muskulösen Arme, aber auch die teilweise Verdeckung durch den Stoff nicht sofort als bewusst weibliches Erkennungsmerkmal. Die elegante Bewegung und die fast *figura serpentinata*-artige, tänzelnde Drehung verstärkt den Charakter des Weiblichen. Vor allem im Vergleich mit dem Altarbild von S. Felicita (Abb. 58) wird der männliche Körper als Vorlage auch für dieses Blatt deutlich. Trotz allem gelingt Pontormo hier die Erschaffung einer bewusst weiblichen Figur durch das Zurücknehmen der Muskulösität und durch das Einsetzen eines schlanken, grazilen Körpers.

An Hand der drei folgenden Zeichnungen für die Darstellung der Justitia (Abb. 212) kann erneut beispielhaft für Pontormos Arbeitsweise eine Entwicklung einer männlichen Studie bis hin zur Darstellung einer weiblichen Figur aufgezeigt werden. Der erste Schritt zeigt sich in einer klassischen Werkstattstudie eines liegenden, männlichen Rückenakts (Abb. 213). Diese ist eine der feinsten und zartesten Zeichnungen Pontormos in der Handhabung des Zeichenmaterials. Die Position und Haltung dieses männlichen Studienmodells weisen darauf hin, dass Pontormo an Hand dieser Studie die Figur der Justitia (Abb. 212) weiterentwickelte. In Feinheit und Ausführungsgrad steht es den folgenden Blättern U6583 (Abb. 205) und U6584Fr (Abb. 212) ebenfalls auch sehr nahe. Der männliche Rückenakt wurde an einem weiteren Modell (Abb. 205), das der Körperhaltung der endgültigen

³⁵⁴ Vgl. Cox-Rearick 1964, S. 295-296; Berti 1993, S. 261, Costamagna 1994, S. 206, 231-32, 318. Cox-Rearick ordnete es der zweiten Ausstattung von Poggio a Caiano zu, wo Pontormo auch eine *Venus mit Adonis* darstellen sollte. Berti und Costamagna ordnen diese Figur jedoch der Allegorie der Liebe zu, die in der Loggia di Careggi laut Vasari ausgeführt wurde. Vasari 1568/1966-87, Volume II, S. 491: „Avendo dunque Iacopo chiamato il Bronzino, gli fece fare in cinque piedi della volta una figura per ciascuno, che furono la Fortuna, la Iustizia, la Vittoria, la Pace e la Fama; e nell'altro piede, che in tutto son sei, fece Iacopo di sua mano un Amore“.

Darstellung (Abb. 212) bereits näher kommt, weiter ausgearbeitet. Diese Rötelzeichnung (Abb. 205) erinnert in der Arbeitsweise sehr an Michelangelos Zeichnungen für die Sixtinische Kapelle, vor allem an die Zeichnung für die delphische Sybille (Abb. 147).³⁵⁵ Die Herangehensweise ist bei Pontormo sehr ähnlich. Auch er zeichnet die Figur in verschiedenen Positionen und Stadien der Ausfertigung. Während die Hauptzeichnung in der Mitte sehr fein ausgeführt ist, finden sich noch mehrere schnelle Skizzen am Blatt. Betrachtet man die erhaltenen Zeichnungen Pontormos, so ist das für diesen Künstler ein eher ungewöhnliches Blatt. Gewiss neigte Pontormo dazu, Studien aus mehreren Gesichtspunkten anzufertigen und auch öfters ein Blatt wieder zu benutzen, um eine weitere Studie 20 Jahre später hinzuzufügen. Doch was man an U6583F (Abb. 205) vorfindet, nämlich, dass er insgesamt vier Studien eines Rückens anfertigte und das auf demselben Blatt, auf derselben Seite, ist wohl eine Ausnahme. Es handelt sich um eine Studie nach einem Modell, da hier derselbe Rücken in vier verschiedenen Teilansichten gezeichnet wurde. Offensichtlich wurde noch ein männliches Modell studiert, wie man an den Geschlechtsmerkmalen der rechten, oberen Teilstudie erkennen kann. Außerdem weist der Kragen am Halsansatz der Studie links unten auf die Kappe eines *garzone* hin. Betrachtet man die zweite Studie im rechten, oberen Eck des Blattes, so erkennt man, dass die Position der Hauptstudie etwas nach rechts geöffnet wurde und den Blick schon ein wenig auf den Brustkorb freigibt. In der Detailstudie links oben kann man hierbei auch schon Ansätze von Rundungen erkennen. Die Ausprägung der Muskeln an Rücken, Gesäß und Oberschenkel wird zurückgenommen, um dem Körper eine weichere Struktur zu geben. Diese Haltung nähert sich schon Blatt U6584Fr (Abb. 212) an.³⁵⁶

In einem letzten Schritt, in dem der Körper noch weiter nach rechts geöffnet wird, erfolgt die Seitenansicht der Justitia (Abb. 212). Trotz der Darstellung einer weiblichen Figur kommt es zu einer Betonung der Muskeln und des kräftigen Körpers, der weniger feminin erscheint als die Vorstudie. Die Figur wirkt sehr mächtig, imposant und muskulös für eine Frau. Doch dies scheint von Pontormo bewusst dargestellt zu sein. Trotz des männlichen Körpers ist die Figur durch Busen und Gesicht als Frau zu erkennen.

Im Allgemeinen kann man feststellen, dass Pontormos Zeichnungen ab den 1530er Jahren und der Gestaltung der Villa in Careggi einen feineren, zarteren und fast pudrigen Stil erreichen. Dies steht unausweichlich mit dem großen Einfluss Michelangelos in Verbindung, der in den frühen Dreißigern in Florenz weilte. Was die Gestaltung seiner Zeichnungen anbelangt, so scheint Pontormo

³⁵⁵ New York, Metropolitan Museum of Art, Inv.nr. 24.197.2. Auch hier handelt es sich um eine Studie nach einem männlichen Modell, das in eine weibliche Sybille umgewandelt wurde, dies erkennt man vor allem auch an der Gesichtsstudie links unten. Cadogan 2012, S. 195.

³⁵⁶ Vgl. Cox-Rearick 1964, S.290-91.

Michelangelos Cavalieri-Zeichnungen zu reflektieren und den weichen Umgang mit der schwarzen Kreide aufzunehmen.

7.6. Die Studien zu den drei Grazien

Die *drei Grazien* in U6748F (Abb. 76) zeigen einen spannenden Punkt in Pontormos Entwicklung als Zeichner. Nach der von Michelangelo stark beeinflussten Phase der Loggia dei Careggi wendet sich Pontormo wieder von ihm und dem monumentalen Stil ab und folgt einem neuen Gesichtspunkt, dem einzigartigen Ausdruck einer neuen *maniera*.³⁵⁷ Im Gegensatz zu den präsenten, muskulösen Figuren der *Calcio*-Gruppe zeigen diese gelängten, eleganten Frauen nicht die starken, ineinander verwobenen Körper der Michelangelo-nahen Zeichnungen, sondern stehen für sich in stiller Interaktion und fließender Bewegung zueinander.³⁵⁸

Auftraggeber und Bestimmungsort für die *drei Grazien* sind in der Forschung nicht bekannt, die Zeichnungen werden aber allgemein in die Periode von Careggi, 1535-36, datiert.³⁵⁹ Stilistisch kann eine Nähe der Grazien-Gruppe zu den Zeichnungen von Careggi in der feinen und subtilen Zeichenart ausgemacht werden.

Die Konfrontation mit Michelangelo ist bei den *drei Grazien* nicht mehr vorherrschend, sondern Pontormo setzt sich hier mit einem anderen Florentiner Künstler auseinander. Die erste Zeichnung dieser Gruppe ist U6747F (Abb. 155), eine Rückenstudie eines männlichen Aktes, der eine starke Biegung innewohnt und dessen Muskulatur betont hervorgehoben wird.³⁶⁰ Wie auch die Zeichnungen zu Careggi (Abb. 205, 213) lässt dieses Blatt in der detaillierten Ausführung der Rückenpartie bereits die Arbeitsweise Pontormos ab den 1530er Jahren erkennen. Im Bereich des Rückens sind die einzelnen Schraffierungen bereits so dicht, dass man keine einzelnen Linien mehr erkennen kann, sondern ein sehr homogener Eindruck des Hell-Dunkel entsteht. Auffallend ist hier bereits die Handhaltung der rechten Hand, die in der finalen Zeichnung U6748F (Abb. 76) an der rechten Figur wieder aufgenommen wird.

³⁵⁷ Vgl. Cox-Rearick 1964, S. 74.

³⁵⁸ Ebenda.

³⁵⁹ Vgl. Cox-Rearick 1964, S. 292; Costamagna 1994, S.88; Berti 1993, S. 262. Falciani stellt die Theorie auf, dass die drei Grazien womöglich auch für Careggi geschaffen wurden um die Allegorie der Liebe, womöglich U6570F, zu begleiten. Dies würde wiederum eine Verbindung zu Botticellis *Primavera* herstellen, wo die drei Grazien ebenfalls aufgeführt sind. Falciani 1996, S. 75.

³⁶⁰ Es ist eine Rötelsezeichnung auf weißem Papier der Größe 26,7x16,4 cm. Wie bereits in Kapitel 6.1. erwähnt, könnte dieser Rückenakt auch auf ein Terrakotta-Modell zurückgehen. Doch auch der *bozzetto* würde auf ein männliches Modell zurückgehen.

Wie bereits in Careggi bildet diese Rückenstudie den Ausgangspunkt von Pontormos Formfindung von einem männlichen Modell hin zu einer weiblichen Figur. Der auf die rechte Seite geneigte männliche Akt wird in einer weiteren Zeichnung (Abb. 153) verweiblicht und kommt so der Mittelfigur in der finalen Zeichnung zu den *drei Grazien* (Abb. 76) deutlich näher. Diese Verweiblichung erfolgt durch wenige, subtile Veränderungen. Der Körper neigt sich nun auf Blatt U6620F (Abb. 153) elegant nach links und die Arme werden, wie auch in der finalen Zeichnung (Abb. 76), bereits angehoben. Rücken und Gesäß werden durch die Biegung des Körpers dezent schmaler und femininer, auch wird die Muskulatur bereits etwas zurückgenommen.

An Hand einer weiteren Zeichnung kann man erkennen, dass Pontormo sich mit der Rückenfigur der *drei Grazien* genauer auseinandersetzte. Im rechten Bereich von U6570Fr (Abb. 211) findet sich die Rötelstudie eines Rückenaktes, in dessen Bearbeitung auf die Ausführung von Gesäß bis Fuß geachtet wurde, der Rücken wird nur in der Kontur angedeutet. Die Darstellung des Gesäßes und vor allem die Feinheit in der Handhabung des Rötel-Stiftes stehen in Verbindung mit den *drei Grazien* (Abb. 76), vor allem mit der mittleren Figur. Jedoch erscheint diese Körperstudie noch viel schlanker und graziler.³⁶¹

Der Übergang von U6620F (Abb. 153) auf das finale Blatt der *drei Grazien* U6748F (Abb. 76) erfolgt wiederum sehr subtil. Es ist ersichtlich, dass U6620F (Abb. 153) die direkte Vorstudie zu der mittleren Figur der *drei Grazien* darstellt. Doch wurde die Grazie im finalen Blatt noch etwas femininer ausgeführt. Die Muskulatur wurde im Vergleich zu U6620F noch mehr zurückgenommen, vor allem an Rücken und Gesäß, wodurch ein weicheres, sanfteres Bild entsteht. Auch scheinen die Beine noch etwas schmaler und zarter geworden zu sein.

Die finale Zeichnung zeigt die *drei Grazien* (Abb. 76) als drei unbekleidete Frauen, die sich an den Händen halten und in einem Kreis aufgestellt sind. Die Mittlere wendet dem Betrachter den Rücken zu während sie die anderen Beiden zu ihrer linken und rechten Seite an der Hand hält. Die zwei äußeren Figuren blicken dem Betrachter direkt in die Augen und sind beinahe ganz frontal dargestellt. Sie halten mit der inneren Hand ein fast durchsichtiges Tuch, das sehr groß zu sein scheint und am Boden hinter Ihnen zum Liegen kommt.

³⁶¹ Interessant ist, dass in die Quadratur, die über dem Bereich des Oberkörpers der Figur liegt, eine noch feinere Quadratur hineingelegt wurde. Da sie weit über die Armhaltung der Venus in schwarzer Kreide hinausreicht, ist es für möglich zu halten, dass Pontormo den Rückenakt als erstes auf das Blatt zeichnete und danach erst die monumentale Zeichnung der Venus anfertigte, da vor allem die kleine Quadratur eine eigenständige ist und nicht eine Verkleinerung der allgemeinen Quadratur. Es stellt sich aber die Frage warum genau dieser Bereich dann so ungenau ausgeführt wurde. Da auch am Verso ein weiterer Rückenakt und einige Kniestudien und Hals- und Schulterskizzen in Rötel aufgeführt sind, ist anzunehmen, dass dies ein gängiges Übungsblatt war, in dem ein *garzone* nackt Model stand und Pontormo noch einige Details herausgenommen hat. Die feine Rötelzeichnung und die Art der Materialhandhabung setzt auch dieses Verso nahe an die *drei Grazien*.

Von den *drei Grazien* (Abb. 76) erscheint die Mittlere dank beschriebener Details wohl auch als die Ansprechendste. Es ist auch jene, zu deren Formfindung die besprochenen Vorzeichnungen, wie U6747F, U6570F und U6620F (Abb. 155, 211, 153) erhalten sind. Die Haare sind am Hinterkopf sorgfältig zusammengebunden und im Vergleich zu den anderen beiden Figuren sehr detailliert ausgearbeitet. Der Hinterkopf mit den zart zusammengebundenen Haarsträhnen und der grazilen Drehung des Halses erinnern an die Studien auf U6583F (Abb. 205) für Careggi. Die Gestaltung des Rückens und der Schulterblätter ist sehr ausführlich und die Muskeln werden hier noch betont, wurden aber im Vergleich zu den Vorstudien (Abb. 153, 155) schon stark zurückgenommen.

Die rechte Grazie erscheint in ihrer ganzen Gestaltung doch noch sehr maskulin. Die durch das Haarband nach hinten gebundenen Haare erinnern an die Kopfbedeckung der *garzoni*. Das Gesicht erscheint noch recht breit und plump, das Kinn ist fester und die Schulterpartien sehr muskulös ausgeprägt. Durch die Frontalität der Figur wirkt der Brustkorb sehr flach und die Oberarme haben nichts mit der übertrieben muskulösen Justitia (Abb. 212) der Careggi-Loggia gemein, sondern suggerieren viel eher den Körper eines jungen Mannes.

Die linke Grazie ist nicht ganz frontal gezeichnet, sondern ihre linke Schulter ist etwas nach hinten gedreht, da sie mit der linken Hand das Tuch hochhält. Diese Figur wirkt im Ganzen doch viel weiblicher als die rechte Grazie. Dies wird nicht nur durch den deutlich erkennbaren Busen und die gewellten Haare unterstrichen, sondern vor allem durch die Zartheit des Gesichtes vermittelt. Im Vergleich zu ihrer Schwester sind die Gesichtszüge viel feiner und graziler ausgeführt. Auch das Kinn ist schmaler und der Gesamteindruck vermittelt ein weicheres und weiblicheres Bild. Die Schulterpartie wirkt nicht ganz so muskulös.

Wie am Beispiel der mittleren Grazie aufgezeigt werden konnte, beruhen diese drei Figuren noch auf Studien nach männlichen Modellen. Dies ist noch immer im gelängten Oberkörper, der geraden, stämmigen Hüfte und dem muskulösen Schulterbereich deutlich auszumachen.

Eine weitere Besonderheit der *drei Grazien* ist die Nähe zu Sandro Botticelli und dem Gemälde *Primavera* (Abb. 77-78), das sich damals in der Villa Medici in Castello befand.³⁶² Erstaunlich ist die idente Handhaltung der zwei rechten Figuren mit den zwei Grazien in Botticellis Werk (Abb. 78). Es ist natürlich anzunehmen, dass Pontorno eines der größten Werke seiner Stadt kannte und sich Sandro zum Vorbild nahm. Außerdem erinnert die eng zusammenstehende, miteinander verbundene Frauengruppe an Pontornos eigenes Werk in Carmignano.³⁶³

³⁶² Vgl. Berti 1993, S. 262; Costamagna 1994, S. 88; Falciani 1996, S.72-73.

³⁶³ Vgl. Clapp 1914, 275-76; Clapp 1916, S.61; Cox-Rearick 1964, S. 293.

7.7. Die *Ermafrodit* von Castello und die Frage nach dem Geschlecht

Diese Zeichnungen sind in der Eigenart ihrer Darstellung von besonderem Wert, da Pontormo sich hier zwischen den Geschlechtern bewegt und Körper schafft, die nahe an der Transsexualität zu liegen scheinen.

Pontormo wurde 1537 von Cosimo I. beauftragt, die Loggia von Castello, Residenz seiner Mutter Maria Salviati, zu freskieren.³⁶⁴ Vasari und Borghini zu Folge handelte es sich bei den zerstörten Fresken um eine allegorische Darstellung der *artes liberales* und einigen antiken Göttern.³⁶⁵ Durch den raschen Verfall der Fresken ist eine Zuordnung zu einzelnen Zeichnungen äußerst schwierig. Es scheint als hätten sich die meisten Entwürfe mit dem bei Vasari erwähnten *Mars Hermaphrodit* im Zeichen des Löwen und der Jungfrau beschäftigt. Cox-Rearick stellt aber die plausible Behauptung auf, dass es sich hier bei der Aussage Vasaris um einen Fehlbericht handle, da die Darstellung eines Mars als Hermaphrodit ungewöhnlich erscheint und wohl eher Merkur im Zeichen der Zwillinge als solcher dargestellt werde.³⁶⁶ So sind jeweils Zeichnungen erhalten, bei denen es sich einmal um Mars im Zeichen des Löwen handelt, U6760Fr (Abb. 214) und einmal Merkur im Zeichen des Zwillinges, U14705Fr (Abb. 203). Vasari dürfte somit die beiden Darstellungen vermischt haben.

Von der Zuordnung abgesehen, haben vier der erhaltenen Zeichnungen die Darstellung eines sehr feminin wirkenden Mannes zum Inhalt, welcher als Hermaphrodit gesehen werden könnte. Was die bei Vasari genannten *artes liberales* mit den Darstellungen der Allegorie der Philosophie und der Göttin Ceres anbelangt und somit die Darstellung von weiblichen Figuren betrifft, so wird das Blatt aus London, 1-57r (Abb. 215), mit der Loggia direkt in Verbindung gebracht.³⁶⁷ Diese direkte Darstellung der Weiblichkeit findet sich in dieser Deutlichkeit wohl nur in einer Zeichnung für Careggi (Abb. 204). Die linke Gestalt ist unverkennbar als weibliche Figur anzuerkennen, deutlich sichtbar an ihrem Busen und der Scham. Die überzeichnete und komplizierte Körperhaltung spricht für Pontormos späteres Schaffen.³⁶⁸ Die Haltung der Figur ist eine Wiederaufnahme der Figuren aus Careggi, die mit

³⁶⁴ Cox-Rearick 2002, S. 51.

³⁶⁵ Vgl. Cox-Rearick 1964, S.302-303; Berti 1973, S.107; Costamagna 1997, S. 91; Vasari 2004, S. 55-57. Durch die Technik von Öl auf trockenem Putz scheint die Ausstattung von Castello bereits im späten 16. Jahrhundert so stark beschädigt gewesen zu sein, dass selbst Borghini nur mehr vage Beschreibungen abgeben konnte. Nach Vasari und Borghini handelt es sich um die erste Loggia links nach dem Eingang von der Villa von Castello. Die sechs bestehenden Lünetten entsprechen der Anzahl der genannten Allegorien bei Vasari, nämlich die *artes liberales* Astronomie, Geometrie, Musik und Arithmetik, außerdem einer Philosophie und Ceres, die allesamt „*feminone grande e quasi tutte ignude*“ waren. Außerdem werden noch ein Saturn im Zeichen des Steinbocks, ein Mars Hermaphrodit im Zeichen des Löwen und der Jungfrau sowie schwebende Putten wie in Careggi genannt. Cox-Rearick stellt die These auf, dass diese Gottheiten mit den ihnen zugeordneten Sternzeichen wahrscheinlich das Horoskop Cosimo I. darstellen sollten und dies im Gewölbe zu sehen war. Cox-Rearick 1984, S. 260-61

³⁶⁶ Vgl. Vasari 1568/1966-87, Volume II, S. 492; Cox-Rearick 1964, S. 307.

³⁶⁷ Kat. Ausst. National Gallery of Canada 2005, S. 221, Kat.Nr. 74 (Franklin). Das Blatt 1-57r aus London, wurde bereits von Popham Pontormo zugeschrieben.

³⁶⁸ Kat. Ausst. National Gallery of Canada 2005, S. 221, Kat.Nr. 74 (Franklin).

den übereinandergelegten Beinen und den angewinkelten, aber ausgestreckten Armen als Vorlage dienen (Abb. 209-10, 214). Der Körper ist sehr muskulös und maskulin gestaltet und nur durch die Geschlechtsmerkmale und den prägnanten Kopfschmuck als weibliche Gestalt zu identifizieren. Derselbe überlängte Torso findet sich in der rechten Figur, die eine dritte Gestalt zu halten scheint. Diese mittlere Figur scheint durch die geschwungene Rückenansicht und den weniger muskulösen Körper wohl eher an eine Darstellung des Weiblichen zu erinnern, soll aber nach dem Gesicht zu urteilen einen Jüngling darstellen. Diese Problematik weist schon auf das besondere Merkmal der Zeichnungen für Castello hin, in denen die männlichen Figuren besonders feminine Ausprägungen aufweisen, während die weibliche Gestalt hingegen mit dem muskulösen Körper eines Mannes versehen wird.

Die Zeichnungen der sogenannten Hermaphroditen zeichnen sich durch die sensible, aber auch laszive Gestaltung des männlichen Körpers aus, dessen Darstellungen aber oft ins transsexuelle übergehen. Dies zeigt sich vor allem bei den Blättern U6683F, U6630F, U6611F und auch Cambridge 1932.144 (Abb. 216-19), die wahrscheinlich Studien zu dem bei Vasari genannten *Mars Hermaphrodit* sind. Hier scheint Pontormo absichtlich die Grenzen zwischen den Geschlechtern zu verwischen. Die Ausführung des lasziv weiblich geschwungenen Körpers irritiert durch die doch männlichen Gesichter. Die Darstellung eines Hermaphroditen wird durch die fehlenden männlichen Geschlechtsmerkmale unterstrichen. Es ist doch sehr erstaunlich, dass Pontormo in der Gestaltung des Weiblichen immer den männlichen Körper als Modell heranzieht oder sich den sehr muskulösen Körpern Michelangelos annähert, jedoch bei der Darstellung der Männer von Castello diese sehr feminine und zarte Züge annehmen lässt. Betrachtet man etwa U6630F (Abb. 217), so erinnern Gesichtszüge und Haarpracht an Vorzeichnungen der Frauen für die Lünette in Poggio a Caiano (Abb. 188, 190-91). Blatt U6611F (Abb. 218) scheint eine direkte Reflektion auf Michelangelos *Pieta* (Abb. 220) in London zu sein, sowohl in der Körperhaltung als auch in der zarten, pudrigen Kreideführung. Die anderen Vorzeichnungen zu Castello scheinen sich mit den bei Vasari genannten Gottheiten zu befassen, denen immer ein Sternzeichen zugefügt ist. Diese haben auch eine ganz andere Körpergestaltung und weisen bereits mit ihren überlängten, mit Muskeln aufgeblasenen Körpern auf S. Lorenzo. Die meisten erhaltenen Zeichnungen befassen sich wohl mit der Darstellung des *Hermaphroditen* und bilden auch eine Einheit in Ausdruck und Technik. Es handelt sich um die Zeichnungen U6611Fr, U6630Fr, U6683Fr sowie Cambridge 1932.144 (Abb. 216-19). Allen sind Feinheit und Sanftheit in der Anwendung des Zeichenmaterials, Röteln bei U6630F und in Cambridge, sowie schwarzer Stift bei U6611F und U6683F, gleich. Die zarte Modellierung ist eine Weiterführung in Pontormos zeichnerischer Entwicklung, die seit Careggi diesen Weg geht. Der Ausdruck der Linie steht hier nicht mehr im Vordergrund, die Kontur nimmt sich zurück und bildet einen Übergang zu den homogenen

Schattierungen, die nicht mehr in einzelne Schraffuren unterschieden werden können. Sie erscheint wie die Verdichtung der Schatten hin zu einer Linie. Die Modellierung des Inkarnats erreicht hier eine Subtilität und Zartheit in ihrer einheitlichen Gestaltung, die nur in wenigen Blättern Pontormos vorzufinden ist. Wenn sich noch zarte, einzelne Linien in der dichten Schattierung erkennen lassen, so scheinen sie die Gliedmaßen zu umgarnen, um die Dreidimensionalität des Körpers hervorzuheben. Der feine Übergang der Schattierungen von hell zu dunkel formuliert den Körper. Durch die Unterscheidung werden einzelne Muskeln und Einbuchtungen betont, wie etwa Knie- oder Armbeugen. Auffallend ist bei diesen vier Blättern die erotische Auffassung der Körperhaltung. Es erscheint befremdlich, dass diese Männer femininere und elegantere Bewegungen zeigen, als die meisten weiblichen Figuren, die in Pontormos Zeichnungen erhalten sind. Da es sich aber vermutlich hier um einen *Hermaphrodit* handeln soll, kann man wohl die zeitgenössische Auffassung eines solchen daran erkennen. Auffallend ist die Betonung der Taille und des Gesäßes, die in einer sehr weiblichen Formulierung ineinander übergehen und bei U6683Fr, U6630Fr, und Cambridge 1932.144 sehr zur Geltung kommen (Abb. 216, 217, 219). Die Gestaltung von Taille und Gesäß erinnert vor allem bei U6630Fr und in Cambridge an die Zeichnungen der Frauen von Careggi (Abb. 205, 212). Pontormo scheint hier wie des Öfteren ein bereits bekanntes Detail wiederaufzunehmen und in einen neuen Kontext einzubauen. Wenn das Gesicht ausgeführt ist, so hat es einen melancholisch-nachdenklichen Ausdruck der den Betrachter direkt anspricht. Wiederum überwiegt hier die feine Ausführung durch das Zeichenmaterial. Herausragend ist die Gestaltung des Kopfes in Blatt U6611Fr (Abb. 218), der durch die Biegung des Körpers nicht sofort gänzlich erkennbar ist. Doch bei genauer Betrachtung sieht man das realistische nach hinten Rollen der Pupillen, wodurch nur das Weiß der Augen ersichtlich ist.

Eine weitere Zeichnung für die Loggia in Castello ist das Blatt U17405 (Abb. 203), das eine nach rechts gewandte Figur zeigt, die auf einem schrägen Untergrund aufzuliegen scheint. Hinter dieser lassen sich zwei Putti erkennen, die in einer quadratischen Rahmung vorzufinden sind. Cox-Rearick betont, dass es sich hierbei wahrscheinlich um die Darstellung von Merkur im Zeichen des Zwillings handelt, der wohl eher als Hermaphrodit dargestellt werden könnte als Mars, so wie Vasari es fälschlicherweise interpretierte.³⁶⁹

Das Blatt U6760Fr (Abb. 214) kann als eine erste Studie für den *Mars im Zeichen des Löwen* gesehen werden, in der bereits der Löwe in Röteln skizziert ist. Die komplizierte Körperhaltung steht zwischen U6630Fr und U6683Fr.

³⁶⁹ Cox-Rearick 1964, S. 306-07.

Obwohl die Auseinandersetzung mit Michelangelo nicht so offensichtlich ist wie in Careggi ist sie durchaus spürbar. Wie auch Cox-Rearick bemerkt, sind die Körperhaltungen der Zeichnungen eine Rezeption auf die Skulpturen der Fürstenkapelle in S. Lorenzo.³⁷⁰ Die Zeichnung U6611F scheint sogar eine direkte Rezeption von Michelangelos *Beweinung Christi*, (Abb. 220) zu sein. Sowohl der stark nach hinten gebeugte Oberkörper, der den Brustbereich sehr betont als auch die Anwendung des schwarzen Stiftes lassen deutlich erkennen, dass Pontormo diese Zeichnung Michelangelos, die einige Jahre früher, um 1533-34, entstanden ist, gekannt haben muss.³⁷¹

7.8. San Lorenzo - das finale Werk

Die Ausstattung des Chores von S. Lorenzo war wohl der bedeutendste Auftrag in Pontormos Leben, aber auch einer der wichtigsten seiner Stadt Florenz, der in der Mitte des 16. Jahrhunderts zu vergeben war. In der Hauskirche der Medici hatten bereits bedeutende Künstler wie Brunelleschi, Donatello und Michelangelo der Familie ihren Dienst erwiesen. Die Freskenausstattung war ein Zeichen der neuen Macht der Medici, da Cosimo I. die Hauskirche seiner Familie in direkten Vergleich zu der Sixtinischen Kapelle im Vatikan setzte.³⁷² Pontormo sollte somit eine direkte Antwort auf das *Jüngste Gericht* der Sixtinischen Kapelle schaffen und wurde in direkten Vergleich zu Michelangelo gestellt.³⁷³

Cosimo I. beauftragte Pontormo wohl um 1546 mit der Ausstattung, wer hinter dem komplexen Programm steht, ist jedoch nicht überliefert.³⁷⁴ Pontormo arbeitete über zehn Jahre unter Ausschluss

³⁷⁰ Cox-Rearick 1964, S.306.

³⁷¹ Vgl. Gnann 2010, S. 303.

³⁷² Vgl. Costamagna 1994, S. 92; Firpo 1997, S. 3-4; Falciani 1998, S. 84; Cox-Rearick 2002, S. 52.

³⁷³ Ebenda.

³⁷⁴ Vgl. Cox-Rearick 1964, S. 318-19; Berti 1973, S. 109; Costamagna 1994, S.92-93; Sohm 2007, S. 105, Tazartes 2008, S. 180-186. Sohm erwähnt, dass bereits 1545 Pierfrancesco Riccio, Sekretär und *maggiordomo* Cosimo I., Pontormo die Ausstattung des Chores zusprach. Costamagna bemerkt, dass es wahrscheinlich ist, dass Pontormo nach Rom reiste um das *Jüngste Gericht* zu studieren und sich auch mit Michelangelo über dessen Inhalt auseinandersetzte. Nach Costamagna gehen beide Freskenausstattungen auf dieselbe populäre Lehre zurück, dass nämlich die Gnade Gottes nicht von der Fürsprache der Heiligen abhinge, sondern vom Glauben des Einzelnen. So manifestiert in der 1542 publizierte Lehre *Trattato utilissimo del Beneficio di Cristo crocifisso verso i cristiani*. Diese Lehre, die in Florenz wahrscheinlich durch Piero Carnesecchi und Michelangelo bekannt wurde, war auch am Hofe Cosimo I. von einigen Persönlichkeiten vertreten, so auch Pierfrancesco Riccio und Pontormo. Tazartes bemerkt, dass bereits einige Forscher wie De Tolnay, Forster, Cox-Rearick und Berti hinter den Fresken von S. Lorenzo die theologische Lehre von Juan de Valdes erkannten, denen neben Pontormo auch bedeutende Akademiker der Zeit, wie Benedetto Varchi und Vincenzo Borghini nahe standen. Varchi wird laut Tazartes auch als *concettista* des Programms von S. Lorenzo vermutet und wahrscheinlich nannte Vasari Riccio als Verantwortlichen für das Programm, da er seinen Freund Varchi schützen wollte. Denn nach dem Konzil von Trient wurde diese Glaubenseinstellung verboten und die Anhänger wurden geahndet. Dadurch ist es nicht verwunderlich, dass Vasari in seinen *Vite* das Programm nicht mehr verteidigt, sondern auch die Wertigkeit der Fresken vermindert. Zur detaillierten Analyse der Fresken in S. Lorenzo siehe Firpo 1997.

der Öffentlichkeit bis zu seinem Tod am 1. Jänner 1557 an der Gestaltung des Chores.³⁷⁵ Die Fertigstellung erfolgte durch seinen Schüler Bronzino, der den unteren Teil des Chores vollendete.³⁷⁶

Da die Fresken nicht mehr erhalten sind, lässt sich das Programm nur aus zeitgenössischen Überlieferungen und Stichen rekonstruieren (Abb. 221).³⁷⁷ Daraus ergeben sich die Darstellungen *Opfer Kains und Abels und Brudermord, Segnung Noahs und Bau der Arche, Moses erhält die Gesetzestafel, Vertreibung aus dem Paradies, Christus in der Glorie, Sündenfall, Erschaffung Evas, Vier Evangelisten, Opferung Isaaks, Adam und Eva bei der Arbeit, Gott spricht zu Noah, Sintflut, Himmelfahrt der erlösten Seelen, Martyrium des Hl. Laurentius und Auferstehung der Toten*.³⁷⁸ Von den zehn Jahren, die Pontormo mit der Gestaltung des Chores von S. Lorenzo verbrachte, sind die letzten zwei Jahre, 1554-56, sehr genau in dem *diario* des Künstlers für die Nachwelt erhalten.³⁷⁹ In diesem Tagebuch beschrieb Pontormo minutiös seinen Leibeszustand, die zu sich genommenen Speisen, beschreibt knapp, woran er gearbeitet hat und vermerkt kleine Skizzen der einzelnen Figuren am Rande des Textes.³⁸⁰ Die Fresken wurden jedoch durch Arbeiten im Chor 1742 zerstört und somit ist Pontormos spätes Werk, wie Cox-Rearick es so treffend formuliert, für die Nachwelt nur durch seinen späten Zeichenstil überliefert.³⁸¹

Die 32 erhaltenen Zeichnungen zu den Fresken von S. Lorenzo sind allesamt in schwarzer Kreide ausgeführt, einige wurden für den Transfer bereits quadriert.³⁸² Die Kreide wird sehr sanft angewendet und zeichnet sich durch das charakteristische *sfumato* aus, das Pontormo durch sanftes Verwischen erreicht, außerdem befinden sich die Figuren nun in einem leeren Raum und scheinen zu schweben.³⁸³ Vasari berichtet außerdem, dass Pontormo für jede Figur ein eigenes Terrakotta-Modell schuf um die Figuren ausführlich in Zeichnungen und *cartone* vorbereiten zu können, um sie dann schlussendlich auf die Altarwand zu übertragen.³⁸⁴

Dieses letzte große Schaffen des Pontormo zeichnet sich durch zwei Gruppen aus. Die Erste bildet sich aus den im oberen Bereich des Chores angebrachten Fresken, wie *Opfer Kains und Abels und Brudermord, Segnung Noahs und Bau der Arche, Moses erhält die Gesetzestafel, Vertreibung aus dem Paradies, Christus in der Glorie, Sündenfall, Erschaffung Evas, Vier Evangelisten, Opferung Isaaks,*

³⁷⁵ Cox-Rearick 1992, S. 244.

³⁷⁶ Tazartes 2008, S. 177.

³⁷⁷ Vgl. Tazartes 2008, S. 175.

³⁷⁸ Vgl. Cox-Rearick 1964, S. 318, Vasari 2004, S. 59; Tazartes 2008, S. 175.

³⁷⁹ Vgl. Tazartes 2008, S. 175; Pontormo 2014, S. 7-36.

³⁸⁰ Vgl. Pontormo 2014, S. 7-36. So vermerkt er hier auch, dass er noch am 27. August 1556 den Karton für das *Martyrium des Hl. Laurentius* in die Kirche brachte. Vgl. Pontormo 2014, S. 7-36; Tazartes 2008, S. 178.

³⁸¹ Vgl. Cox-Rearick 1964, S. 84; Berti 1973, S. 109.

³⁸² Vgl. Cox-Rearick 1964, S. 84. Quadriert sind die Blätter U6508Fr, U6535F, U6739Fr, U6749Fr, Bergamo 2357, Dresden C65, Venedig 550.

³⁸³ Vgl. Cox-Rearick 1964, S. 93.

³⁸⁴ Vgl. Vasari 1976, S. 885-886; Tazartes 2008, S. 174-177.

Adam und Eva bei der Arbeit, die Zweite durch die im unteren Bereich an drei großen Wänden ausgeführten Darstellungen, nämlich *Gott spricht zu Noah*, *Sintflut*, *Himmelfahrt der erlösten Seelen*, *Martyrium des Hl. Laurentius* und *Auferstehung der Toten*. Die Darstellungen unterscheiden sich auch in der Auffassung der Körper. Im oberen Bereich überwiegen Figuren mit überlängten Körperdrehungen, während vor allem in den Zeichnungen für *Sintflut* und teilweise auch für die *Auferstehung der Toten* nur mehr ineinander verwundene Leiber zu erkennen sind.

Die für diese Arbeit relevanten Zeichnungen zu S. Lorenzo befassen sich ausschließlich mit der Darstellung der Eva. Diese wird in drei Phasen ihres Lebens gezeigt, bei der *Erschaffung Evas*, *Adam und Eva bei der Arbeit* und der *Vertreibung aus dem Paradies*.

Blatt U6609F (Abb. 93) zeigt neben dem Hauptthema *Christus in der Glorie* am unteren Blattrand auch die *Erschaffung Evas*. Diese Kompositionsstudie ist wohl eine direkte Vorstudie für das Fresko in der Mitte der beiden Fenster an der Hauptwand des Chores, wie an einem Stich aus der Albertina nachzuvollziehen ist (Abb. 221).³⁸⁵ Die Gruppe um die Erschaffung Evas setzt sich aus Gottvater mit dem Segensgestus, der auch auf die an der darunter liegenden Wand abgebildeten auferstehenden Seelen weist, dem schlafenden Adam links und Eva auf der rechten Blattseite zusammen.³⁸⁶ Das Sujet erinnert in seinem Aufbau sehr an die Zeichnung U465F (Abb. 82) aus dem Jahre 1520.³⁸⁷ Dass Pontormo seine eigene Zeichnung als Vorlage benutzte, ist auch am Verso des Blattes U465F zu erkennen, worauf er eine Studie für den Adam in S. Lorenzo ausführte.³⁸⁸ Außerdem ist die Haltung von Adam und Eva fast ident mit dem Blatt U465F. Wie bereits in der frühen Zeichnung erscheint die Unterscheidung zwischen Mann und Frau nicht offensichtlich, die Gestaltung der Eva ist sogar in S. Lorenzo weitaus muskulöser und kraftvoller als in U465F (Abb. 82). Im Gegensatz zu der Darstellung von 1520 ist Eva noch gebeugter, sich zu Gottvater nach hinten wendend gezeigt, wodurch ihre Gestalt noch verdeckt wird und man nur den seitlichen Oberkörper wahrnimmt.

Auf dem Blatt zu *Adam und Eva bei der Arbeit* (Abb. 222) findet sich wohl eine der schönsten weiblichen Aktzeichnungen Pontormos. Die Figur der Eva befindet sich im linken oberen Bereich des Bildes, während das restliche Blatt mit zwei Studien zu Adam ausgefüllt ist.³⁸⁹ Die Figur der Eva ist auch schon am vollständigsten ausgeführt und wurde mit dem schreitenden Adam bereits mit einer Quadratur versehen, um diese Zeichnungen auf ein größeres Blatt, oder bereits den Karton, zu

³⁸⁵ Vergleich Cox-Rearick 1964, S. 331-334.

³⁸⁶ Tazartes 2008, S. 177. Ungewöhnlich ist, dass Gottvater mit der linken Hand den Segensgestus ausführt und nicht mit der traditionell rechten Hand.

³⁸⁷ Vgl. Cox-Rearick 1964, S. 88, 334.

³⁸⁸ Ebenda.

³⁸⁹ Rechts und links oben in den Ecken sieht man zwei spontane Skizzen, die mit schnellen Linien die Kontur zweier weiblicher Körper erfassen. Die Rechte ist sehr unförmig und ungeschickt geführt und kann auch ein nachträglicher Zusatz sein, der nicht aus der Hand Pontormos stammen muss. Die Linke hingegen, wiederholt die Körperhaltung der Eva in entgegen gesetzter Richtung.

übertragen. Eva lehnt auf einer Art Wolke, den Körper frontal dem Betrachter zugewendet. Den Kopf nach links aufwärts blickend, hält sie eine Art Spindel in der rechten Hand. Die Darstellung des Weiblichen ist hier wohl eine der glaubwürdigsten und stimmigsten, da die Geschlechtsmerkmale für Pontormo realistisch, aber nicht übertrieben betont erscheinen und auch die Körpergestaltung in sich angemessen ist. Hier gibt es keinen Zweifel, dass es sich um eine Zeichnung einer Frau handelt. Vom zarten Kopf, der zwar einen betonten Hals hat, der aber nicht zu männlich wirkt, ein schmales Kinn bis zur zarten Nase und dem schön formulierten Mund, scheinen die Gesichtszüge doch sehr feminin. Die etwas muskulöseren Schultern und der Oberkörper können, wie auch der Brustbereich, eine Rezeption auf Michelangelo und seine kräftigen Figuren in S. Lorenzo sein (Abb. 68-69). Überhaupt steht dieses Blatt in großer Nähe zu den Zeichnungen aus Careggi und den monumentalen Frauendarstellungen (Abb. 210,212), wie sich vor allem an der Haltung der Eva erkennen lässt.³⁹⁰

Zur *Vertreibung aus dem Paradies* sind zwei Studien der Eva erhalten, wobei U6715F eine Detailstudie der Eva auf Blatt C65 aus Dresden ist (Abb. 223, 224).³⁹¹ Eva ist in Gehbewegung nach links gezeigt, wendet sich aber, die Hände schützend zu ihrem Kopf geführt, nach rechts oben. Die Nacktheit des doch recht muskulösen Körpers wirkt grob im Vergleich zum zarten, weiblichen Gesicht Evas. Vor allem der Unterkörper ist der Körper eines Mannes und nicht der einer Frau, die Muskeln und Sehnen sind durch die feinen Schattierungen viel zu stark herausgeformt. Auch die Arme wirken sehr muskulös und erinnern an die kräftigen Arme, die Michelangelo so oft seinen weiblichen Figuren gibt. Der Busen, der nur links ausgeführt ist und rechts am Körper fast nicht zu erkennen ist, ist sehr plastisch formuliert. Der Busen und das Gesicht sind somit die einzigen Merkmale einer weiblichen Gestalt, die hier wie Versatzstücke angefügt werden, um dem männlichen Körper weiblichen Ausdruck zu geben. Im Gegensatz zu der Detailstudie (Abb. 224) ist die Gestaltung der Eva aus Dresden (Abb. 223) weniger muskulös und etwas femininer vollzogen. In der Kompositionsstudie, die die *Vertreibung aus dem Paradies* zeigt, ist Eva mit Adam auf der Flucht dargestellt, während der Engel über ihnen schwebt. Adam und Eva flüchten nach links, Adam wendet sich ganz von dem strafenden Engel ab, während Eva, ihre Hände schützend über den Kopf haltend, mit ängstlichem Blick zu ihm aufsieht. Die Weiblichkeit der Eva wird durch die Zurücknahme der Muskeln und die Betonung der Brust und der weichen Gesichtszüge im Gegensatz zur Detailstudie (Abb. 224) mehr betont. Das zeigt, dass Pontormo in der Kompositionsstudie bereits mehr Wert auf die Ausarbeitung der femininen Züge legt und die Weiblichkeit der Eva hier von größerer Bedeutung ist.

³⁹⁰ Vgl. Cox-Rearick 1964, S. 339.

³⁹¹ Nach Cox-Rearick ist das rechte Bein von einer zweiten Hand überarbeitet worden, dies würde auch die für Pontormo recht plumpe und grobe parallele Schraffierung am Oberschenkel erklären, die im Vergleich zum Rest des Blattes auch viel zu spitz und fest ausgeführt ist. Cox-Rearick 1964, S. 331.

In den Blättern, die sich mit Szenen aus den unteren Wandbereichen des Chores, wie der *Sintflut* oder der *Auferstehung der Toten* befassen, kann keine Figur als dezidiert weiblich angesehen werden. Pontormo begibt sich hier auf eine Ebene des neutralen Geschlechts, dessen Zuordnung auch nicht unbedingt von Bedeutung zu sein scheint. Zu Unklarheiten kommt es auch in der Zuschreibung der Zeichnungen an eines der drei großen Themen, *Sintflut*, *Himmelfahrt der erlösten Seelen* und der *Auferstehung der Toten*.³⁹²

In den drei faszinierenden Studien zu der *Sintflut* U6752Fr, U6753F und U6754Fr (Abb. 225-27) stellt sich die Unterscheidung der Geschlechter als sehr schwierig heraus.³⁹³ Die Körper sind massiv, mit gelängten Oberkörpern, die in lange Gliedmaßen übergehen, die sich um andere Körper winden und so die Figuren zu einer großen Woge aus Körpern werden, die alle ineinander verschmolzen sind. Die Geschlechter werden nicht mehr genau betont, die Gestaltung der Körper kann nicht mehr unterschieden werden, da Pontormo sich hier wohl bewusst der Darstellung einer asexuellen Masse widmet.

Die Zeichnungen zur *Himmelfahrt der erlösten Seelen* (Abb. 228-30) sind in ihrer Darstellung der geschwächten Körper, die sich mit hoher Anstrengung erheben und sich dabei gegenseitig stützen, von großem künstlerischem Ausdruck. Das Abwiegen zwischen Schwäche, zusammensinkenden Körpern und neuem Aufheben hat Pontormo hier in sehr eindrucksvoller Weise umgesetzt. Die Körper sind sehr groß und gelängt und doch drücken sie eine starke Sinnlichkeit aus. In der Zeichnung aus Venedig (Abb. 228), ist die Auffassung der Körper sehr kraftvoll und zeigt den Kontrast zwischen den erschöpften Figuren, die hier als eine Art Podest dienen, auf dem sich die zwei Hauptfiguren mit letzter Anstrengung empordrücken. An der Gestaltung der Körper mit ihren kräftigen, muskulösen Gliedern ist der Einfluss Michelangelos unverkennbar. Auch hier kann eine Unterscheidung der Geschlechter nicht leicht getroffen werden, jedoch scheint es sich hier um ein Paar zu handeln, bei dem sich die linke Figur durch etwas weichere Rundungen als weiblich herausstellen könnte.³⁹⁴

Die Studie zur *Auferstehung der Toten* (Abb. 231) wurde in der Forschung sowohl der *Sintflut* als auch der *Wiederauferweckung der Toten* zugeschrieben, aber wie Cox-Rearick richtig bemerkt, erscheinen die Körper in diesem Blatt kräftiger und lebendiger und haben nichts mit dem schwachen, stillen, ineinander gelegten Körper der drei Sintflut-Blätter gemein.³⁹⁵ Außerdem stellt die Autorin den

³⁹² In dieser Arbeit liegt das Hauptaugenmerk jedoch auf der Darstellung des Weiblichen. Cox-Rearick benennt nur das Blatt 550 aus Venedig für die *Himmelfahrt der erlösten Seele*, während etwa bei Tazartes oder in der aktuellen Auflage des *Diario* 2014 auch 6608F und 6565F zu dieser Gruppe gezählt werden und nicht wie bei Cox-Rearick zur *Auferstehung der Toten*. Vgl. Cox-Rearick 1964, S. 341-44; Tazartes 2008, S.179, Pontormo 2014, S. 107-108.

³⁹³ Tazartes verweist darauf, dass dieses Fresko erst von Bronzino 1557-58 vollendet wurde. Tazartes 2008, S. 177.

³⁹⁴ Kat. Ausst. Saarland-Museum 1997, S. 214, Kat.Nr. 72 (Güse). Die Ausführung in schwarzer Kreide ist wie bei den anderen zwei Zeichnungen zu diesem Thema sehr weich, jedoch ist das Blatt aus Venedig bereits in Rötel quadriert.

³⁹⁵ Cox-Rearick 1964, S. 342.

Zusammenhang dieses Blattes mit der *Himmelfahrt der erlösten Seelen* aus Venedig (Abb. 228) und einem weiteren Blatt (Abb. 232) dar.³⁹⁶ Gemein ist den drei Zeichnungen die Darstellung von mächtigen, breiten und fülligen Körpern, die in ihrer Erscheinung und durch ihre Rundungen auf die Gestaltung eines weiblichen Körpers hindeuten. Wie bereits erläutert, scheint sich die Darstellung eines Geschlechts in der Arbeit um San Lorenzo immer mehr aufzulösen, dies gilt natürlich mit Ausnahme der Darstellungen der Eva (Abb. 222-24).

Die Zeichnung (Abb. 231) ist in zwei Ebenen geteilt, wobei die Hauptgruppe in der oberen Hälfte des Blattes, eine *Auferweckung der Toten*, mit vier Figuren von Bedeutung ist. Die mittlere Figur scheint sich auf die drei dahinter befindlichen liegenden Gestalten aufzustützen und lässt eine doch lasziv wirkende Körperhaltung erkennen. Es kann sich hier durch die Andeutung des Busens und des nackten Körpers um eine Frau handeln, ebenso lässt die Figur links davon auch Anzeichen des Weiblichen erkennen.

Bei einem weiteren Blatt (Abb. 232) findet sich im unteren Blattbereich eine Rötelstudie zur *Auferstehung der Toten*.³⁹⁷ Es ist eine Studie mehrerer übereinander- und in sich verkeilter Körper, die nicht immer zu unterscheiden sind und in einer schweren Bewegung nach oben streben. Wie bei den anderen Gruppenzeichnungen zu San Lorenzo ist das Skizzenhafte, Schematische und Einheitliche auch hier vorzufinden. Wenn man diese genauer betrachtet, so kann man sich auch hier einen weiblichen Körper vorstellen, etwa in der Mitte der Gruppe und links davon. Die Gestaltung der Körper ist sehr füllig und breit, erinnern in ihrer schematischen Skizzenhaftigkeit jedoch auch an frühe Studien des Pontormo.

³⁹⁶ Cox-Rearick 1964, S. 342.

³⁹⁷ Ein weiteres Mal zeigt dieses Blatt wie ökonomisch Pontormo mit seinen Zeichnungen umging, denn am Verso findet sich eine Portraitstudie im Profil eines jungen Mannes in schwarzem Stift, die das ganze Blatt ausfüllt und somit doch recht imposant ist. Wahrscheinlich handelt es sich hierbei um ein Porträt für Cosimo I. de Medici. Cox-Rearick 1964, S. 341.

8. Conclusio

Diese Arbeit vertritt die These, dass Pontormo sich in seinem zeichnerischen Werk nur mit männlichen Modellen befasst und seiner Darstellung des Weiblichen eine zeichnerische Transformation des männlichen Vorbildes zu Grunde liegt. Eine Ausnahme bilden jene Zeichnungen, die unter dem Einfluss Michelangelos stehen.

Durch die Untersuchung der Zeichnungen Pontormos konnten einige neue Erkenntnisse über die Darstellung des Weiblichen in seinen Zeichnungen erfolgen.

Zunächst soll betont werden, dass Pontormo in der Wahl des Zeichenmaterials keine Unterscheidung vornahm, ob es sich um eine weibliche oder männliche Gestalt handelt. Die Wahl seines Materials hängt vielmehr mit dem Stadium der Zeichnung zusammen und in welcher Phase seines künstlerischen Schaffens er sich befindet. Auch in der Art und Weise wie er die Zeichnung anfertigt kann kein signifikanter Unterschied erkannt werden. Es gibt wenige Blätter, in denen Pontormo sowohl eine weibliche, als auch eine männliche Figur ausführt. Hier sei auf das Blatt U675Fr (Abb. 82) mit der Darstellung der *Erschaffung Evas* hingewiesen. Betrachtet man die beiden Körper ganz subjektiv und ohne Wissen des Dargestellten, so kann man auf den ersten Blick keine Unterscheidung der Geschlechter treffen. Der weiche, füllige Bauch ist bei beiden vorzufinden, ebenso die Ähnlichkeit der Schulter- und Armpartie, es ist offensichtlich ein und derselbe neutrale Körper. Was Pontormo jedoch hier macht und dies in seinem ganzen Werk ausführen wird ist die Bearbeitung dieser neutralen, aber eher männlichen Körper mit kleinen Details. So lässt er etwa Evas Figur durch die Aufwärtsbewegung viel weiblicher erscheinen, indem er ihre Taille betont und unter dem Arm ihren Busen andeutet. Obwohl die Haare nicht unbedingt einer Frau zuzuordnen wären, lässt sich durch das leicht gewellte, offenere Haarbild ein Unterschied zu Adams Haaren herstellen. Das Zeichenmaterial, Rötels, unterstreicht in seiner Anwendung jedoch keine Unterscheidung der Geschlechter. Man kann keine sanftere, zartere Anwendung bei Eva erkennen.

Auch im *primo pensiero* zum Visdomini-Altar, GNS FC 147r (Abb. 90), ist die Figur der Madonna in ebenso schnellen, prägnanten Strichen in schwarzer Kreide ausgeführt, wie auch die dargestellten männlichen Personen. Einzig die Betonung des Busens schafft eine Trennung der Geschlechter, jedoch nicht die Anwendung des Materials. Dies gilt genauso für weitere Blätter, in denen beide Geschlechter ausgeführt werden, wie etwa das Blatt aus Oxford mit dem Entwurf für S. Felicita (Abb. 92), die Skizze aus London (Abb. 187) oder die Pieta (Abb. 182).

Auch in seiner Spätphase in der Ausstattung von San Lorenzo findet sich bei beiden Geschlechtern dieselbe Art zu zeichnen. Die Darstellungen variieren zwar im Ausführungsgrad, wie etwa in U6535F

(Abb. 222), in der Eva bereits mit einer feineren Modellierung versehen ist, jedoch kann keine Geschlechtertrennung durch die Anwendung des Zeichenmaterials erkannt werden. Auch in weiteren Zeichnungen, wie auch der Sintflut-Gruppe für San Lorenzo finden sich hinsichtlich des Zeichenmaterials und seiner Ausführung keine Abweichungen in Bezug auf die Geschlechter.

Die wichtigste Erkenntnis dieser Arbeit ist, dass Pontormo bei der Gestaltung einer weiblichen Figur meist von einem männlichen Modell ausgeht, eine Ausnahme findet sich in der Vorbildwirkung der Skulpturen und Kartone Michelangelos.

Pontormo studierte die Körperhaltung einer zukünftigen weiblichen Figur an männlichen Modellen. Dies ist noch nicht ungewöhnlich, da es der Werkstattpraxis zu Grunde liegt, erste Bewegungsstudien an Modellen zu studieren, die zur Verfügung standen und dies waren meist Lehrlinge. Herausragend ist jedoch, dass sich aus den verschiedensten Phasen seines künstlerischen Schaffens Zeichnungen erhielten, die Pontormos Arbeitsweise aufzeigen. Dass Pontormo männliche Modelle für die Schaffung seiner weiblichen Figuren benutzte kann in verschiedensten Stadien und Ausführungen an den Zeichnungen erkannt werden.

Eine frühe Zeichnung U6533F (Abb. 175) zeigt ein Anfangsstadium, in dem Pontormo eine Vorzeichnung zu einer Frau mit Kind ausführt. Die Darstellung ist neutral und erst durch das Kind wird das Thema erkennbar, denn die Frau hat noch keine weiblichen Züge an sich. Erstaunlicherweise betont Pontormo, so wie auch im nächsten Blatt zur Hl. Cecilia noch die Männlichkeit der Vorlage durch Abflachung der Brust und die muskulösen Oberarme. Auch in den Studien zur Hl. Cecilia ist das männliche Modell noch deutlich zu erkennen. In der Vorstudie aus Florenz (Abb. 26) handelt es sich um eine Gewandstudie und die Figur erscheint noch neutral. Die Rötelstudie aus Rom zeigt eine weitere Ausführung (Abb. 27). Es erscheint sehr ungewöhnlich, dass bei einer Studie zu einer weiblichen Heiligen die Rippen und der Oberkörper, welcher offensichtlich männlich ist, derart betont werden. Die Ausführung der Muskelstränge und einzelnen Rippenpartien des Oberkörpers lässt dies offensichtlich erkennen. Es scheint hier wiederum ein sehr eindeutiges Beispiel dafür zu sein, dass Pontormo die Haltung der Figur an einem männlichen Modell in der Werkstatt studierte. Erst nachdem er den Oberkörper und die Arme in der richtigen Position gezeichnet hatte, fügt er die Kleidung und den Schleier hinzu und verwandelt so eine Studie einer gebeugten männlichen Gestalt in ein Sujet für eine Heilige.

Jedoch kann das männliche Modell bei einigen Studien nicht nur angenommen werden, sondern es ist durch den Erhalt mehrerer Zeichnungen die Entwicklung und Arbeitsweise Pontormos systematisch nachzuvollziehen. Daraus wird ersichtlich, dass er die weibliche Figur aus vorangegangenen Studien des männlichen Körpers herausarbeitet.

Als erstes soll auf die Studien zu den drei Frauen in Poggio a Caiano hingewiesen werden. Dem Blatt U6673Fv (Abb. 191) gehen zwei Vorstudien voraus, die ein männliches Modell zeigen, an dem die Haltung der Figur studiert wurde. Es handelt sich hierbei um zwei verschiedene Modelle mit zwei unterschiedlichen Haltungen.³⁹⁸ In U6514F (Abb. 192) wird die Körperhaltung an Hand eines nackten Modells studiert, das sich auf seinen linken Arm stützt, nach rechts wendet, während es mit der ausgestreckten rechten Hand einen Stab hält. Dies ist aber nicht die Haltung für die sich Pontormo schlussendlich entscheidet. Er arbeitet die Figur in eine Liegefigur um und lässt dafür einen weiteren Jungen als Modell in diese Position bringen. So wird in U6515Fv (Abb. 189) in schwarzer Kreide und in schnellen Linien die Kontur umrissen und schematisch das Gewand skizziert. Wichtig ist hier die Hand, die bereits wie in U6514F eine Art Stab hält, der aber hier nur angedeutet wird und das ausgestreckte Bein, das später vom Kleid verdeckt wird. Die Studie wird unten in der Blattmitte ganz klein wiederholt, außerdem findet sich links eine Studie eines Unterschenkels, der als Vorzeichnung für U6530F+U6531F (Abb. 188) gedient haben mag und eindeutig dieselbe Haltung in fast genau demselben Maßstab wiedergibt. Diese beiden Vorstudien nach dem lebenden, männlichen Modell sind herausragende Beispiele, die die Arbeitsweise des Pontormo veranschaulichen können. Am männlichen Modell werden zuerst verschiedene Varianten der Positionierung erarbeitet um dann in einem weiteren Schritt das männliche Modell etwas in der Körperhaltung zu drehen, sodass der Oberkörper dem Betrachter direkt zugewandt wird und man Taille und Brustbereich besser betonen kann. Durch die dezente Veränderung des Körpers kann nun die Weiblichkeit durch weiteres Hinzufügen von Kleidung besser hervorgehoben werden.

Zwei Studien zu der *Madonna mit Kind und Johannesknaben* aus den Uffizien (Abb. 62) belegen auf erstaunliche Weise die Theorie dieser Arbeit. Das erste Blatt (Abb. 196) zeigt die Teilstudie eines nackten jungen Mannes, die als Haltungsstudie diente. Es ist an einigen Details ersichtlich, dass dieser Vorstudie ein männliches Modell zu Grunde liegt. Das Gesicht ist ohne Zweifel das eines jungen Mannes, der muskulöse Hals mit dem angedeuteten Kehlkopf, und auch die Art wie die kurzen Haare nach hinten gelegt sind, unterstreichen dies. Es ist anzunehmen, dass ein *garzone* diese präzise Haltung einnahm. Dieser Zeichnung sind aber wahrscheinlich bereits einige weitere vorausgegangen. Es ist keine einfache Skizze mehr, sondern eine genaue Studie der Körperhaltung, die bereits sehr nahe an die Madonna im Gemälde herankommt. Wie auch am Blatt U6697Fr (Abb. 197-98) studiert Pontormo hier ein Detail, das dann mit den Erfahrungen der anderen Studien verbunden wird und so den fertigen Entwurf ergibt. Erstaunlich ist hier, dass Pontormo offensichtlich die Studie zu einer Frauenfigur an einem männlichen Modell entwickelte und dies durch das Blatt U6649Fr (Abb. 196) auch überliefert ist. Auf dem zweiten Blatt sehen wir mehrere Skizzen, die sich bereits mit dem Gewand und dem

³⁹⁸ Vgl. Kat. Ausst. Amsterdam 1954, S. 30; Falciani 1996, S. 114-116.

Ausdruck der Madonna befassen (Abb. 197-98). Wie hier an Blatt U6697Fr ersichtlich wird, studierte Pontormo auch die Haltung der Madonna an einem männlichen Modell, wie an Blatt U6649Fr zu sehen ist, dass dann durch Hinzufügen von Schleier oder Kleidung zum Abbild des Weiblichen transformiert wurde.

Für die Freskenausstattung der Villa Medici in Careggi sind einige Zeichnungen erhalten, die für diese Arbeit von außerordentlicher Wichtigkeit sind. An Hand dieser Zeichnungen, darunter einige der wenigen überzeugenden Frauenakte von Pontormo, kann beispielhaft die Entwicklung des Formfindungs- und Zeichenprozesses von Pontormo erläutert werden. Reiht man nun die Zeichnungen U6605F, U6583 und U6584 (Abb. 213, 205, 212) aneinander, so kann ohne Zweifel erkannt werden, dass diese drei Blätter Studien von männlichen Rückenpartien sind, die in einem Schaffensprozess zu einer weiblichen Figur für die Loggia di Careggi transformiert wurden. Offensichtlich ist auch die Auseinandersetzung mit Michelangelo und dessen weiblichen Skulpturen in S. Lorenzo. Es scheint als habe Pontormo eine ähnliche Position an Hand von Modellen, wahrscheinlich *garzoni* seiner Werkstatt, studiert und immer weiterentwickelt. Erscheint der männliche Rückenakt von U6605F (Abb. 213) noch sehr maskulin und kräftig in seiner Statur, wird dies in Blatt U6583F (Abb. 205) schon etwas aufgelockert. Beeindruckend ist hier die Gestaltung des etwas überzeichnet-muskulösen Rückens, doch wirkt die Figur an sich nicht mehr so massiv wie U6605F, sondern etwas leichter. Es scheint sich aber um dasselbe Modell zu handeln, wenn man den Kopf- und Gesäßbereich miteinander vergleicht. Nur wirkt durch das Hochstrecken der Hauptstudie in U6583F (Abb. 213) die Figur weniger schwerfällig. Im selben Blatt U6583F, in einer weiteren Studie rechts oben, erfolgt die nächste Stufe dieser Entwicklung. Nun dreht sich die Figur mehr nach rechts und öffnet den Brustkorb schon etwas hin zum Betrachter. Die linke Hand ist nun nicht sichtbar, aber der Ansatz der rechten Hand weist darauf hin, dass sie nun nicht mehr nach oben gestreckt wird, sondern einfach horizontal vom Körper weist. Durch die Drehung des Oberkörpers, der nicht mehr ganz so muskulös dargestellt wird wie die Hauptstudie, kann man bereits den Brustbereich sehen. Obwohl es sich hier noch ganz klar um einen männlichen Körper handelt, scheint sich der Brustbereich schon etwas gerundet zu haben. Geht man den letzten Schritt hin zu Blatt U6584F (Abb. 212), erkennt man Pontormos Intention und Schaffensweise sofort. Die Figur ist noch weiter nach rechts gedreht und obwohl Rücken und Gesäß noch von derselben Person sind wie in U6605F und U6583F, haben sich doch Gesicht und Brustkorb in eine weibliche Figur verwandelt. Die Rückenmuskulatur wird etwas zurückgenommen, durch die Betonung des Busens ist die Transformation vollzogen und obwohl die Figur noch einen männlich-muskulösen Eindruck macht, soll hier eindeutig eine weibliche Gestalt dargestellt werden.

Wie zu den Zeichnungen für Careggi ist die Studienserie der *drei Grazien* (Abb. 76) eine der wenigen Fälle, in denen Vorstudien erhalten sind, die in anscheinend schlüssiger Beziehung zueinander stehen.

Es wird auch hier ersichtlich sein, dass Pontormo zuerst seine Körper an männlichen Vorbildern studiert und dann durch wenige Feinheiten in weibliche Figuren transformiert, die er ja in diesem Beispiel schlussendlich darstellen will. Betrachtet man noch einmal die Entwicklung und Reihenfolge der einzelnen Blätter, die der Zeichnung der drei *Grazien* zu Grunde liegen, so erkennt man aufs Neue Pontormos Herangehensweise an die Darstellung des Weiblichen, wie es bereits schon in der Loggia in Careggi aufgefallen ist. Die Entwicklung kann hier an Hand der mittleren Figur der *drei Grazien* (Abb. 76) beobachtet werden. Auch hier kann man davon ausgehen, dass eine einfache Werkstattstudie, interessanterweise auch hier von einem Rückenakt, Pontormo zur Weiterbildung inspiriert hat. Oder es ist viel mehr das Rückgreifen auf eine einfache Studie eines männlichen Aktes, die ihm bei der Entwicklung und Umformulierung zu einer weiblichen Figur von Nutzen war. Betrachtet man das Blatt mit der männlichen Vorstudie U6747F (Abb. 155) erkennt man sogleich, wie Pontormo die Umformung in einen weiblichen Körper vornimmt. Sowohl in der Rötelsstudie in U6570 (Abb. 211) als auch in U6620 (Abb. 153) erfolgt eine Transformation. Die Taille wird im Vergleich zu U6747F (Abb. 155) schmaler gestaltet, Die leichte Drehung des Oberkörpers nach links und das nach vorne gebeugte linke Knie unterstützen die elegantere Haltung. Die ausgestreckten Arme wirken nicht mehr so schwerfällig, sondern leichter und graziler. Die Muskulatur des Körpers wird im Gegensatz zu Careggi im Vergleich zum männlichen Vorbild sehr zurückgenommen, um einen feminineren Ausdruck zu erzielen. Dies sind die Feinheiten mit denen Pontormo arbeitet. Blatt U6620 (Abb. 153) kann als direkte Vorstudie zu der mittleren Figur im finalen Blatt (Abb. 76) angesehen werden. Jedoch kann man an den beiden anderen *Grazien*, die frontal dem Betrachter zugewandt sind, noch einen stärkeren maskulinen Ausdruck erkennen. Vor allem der Oberkörper lässt als Vorbild noch den Körper eines jungen Mannes erkennen und drückt dadurch nicht so viel Grazie und Zartheit aus, wie das Sujet womöglich verlangt hätte.

Pontormo bedient sich immer wieder einiger Hilfsmittel um seine weiblichen Figuren femininer wirken zu lassen oder ihnen zumindest einen einheitlichen Ausdruck zu geben. Auffallend ist jedoch, dass Pontormo für die Gestaltung einer weiblichen Figur immer denselben Gesichtstypus anwendet, den er schablonenartig einsetzt. Dies zeigt sich bereits in den frühen Zeichnungen um 1515. Bei den meisten Studien handelt es sich um eine sehr skizzenhafte Ausführung des Gesichtes. Dies zeigt sich durch eine ovale Form, das durch ein leicht spitzes Kinn betont und von lockigem Haar umgeben wird. Die Augen sind meist nur halbovale Striche, die einen eher erstaunten Blick suggerieren, Nase und Mund werden hingegen in den meisten Zeichnungen nur schematisch durch die Schattierung angedeutet. Dadurch ist das Gesicht bei den weiblichen Darstellungen im Gegenteil zu den Jünglingen oft nicht sehr aussagekräftig und einseitig. Es wird ein einheitlicher Typus geschaffen, der mal mehr, mal weniger genau ausformuliert wird. Allgemein kann man auch feststellen, dass dieses Gesicht

trotzdem keinen unbedingt weiblichen Ausdruck hat, denn es fehlt die Weichheit und Zartheit in der Ausführung. Dies ändert sich erst in den 1530er Jahren, als der Einfluss Michelangelos Pontormo zur Gestaltung eleganterer Frauenköpfe inspiriert. Diese erinnern an die Köpfe der *Aurora* oder der *Nacht* (Abb. 68-69) und auch an die Zeichnungen der schönen Frauenköpfe (Abb. 5-6) von Michelangelo. Es ist dies immer wieder derselbe antikisierte Kopf mit einer markanten, aber schönen Nase, die Haare meist leicht gewellt und im Nacken zusammengesteckt.

Ein wichtiges Mittel in der Transformation des Männlichen in eine weibliche Gestalt ist die Bekleidung der Figur. Pontormo studiert die Figur zuerst an einem *garzone*. Durch das Hinzufügen femininer Gesichtszüge erfolgt ein weiterer Schritt. Jedoch wird erst mit dem Gewand der Körper zu einem Großteil wirklich feminin. Mit der Bekleidung kann Pontormo die weibliche Figur unterstreichen, wie er es etwa in Poggio a Caiano tut. In U6673Fr (Abb. 190) betont das Kleid die Taille und den Busen und unterstreicht somit die weichen Formen eines weiblichen Körpers. Stärker erfolgt dies noch am Verso desselben Blattes (Abb. 191), indem der Gürtel und das Schultertuch den Blick auf den Brustbereich ziehen, wo wiederum die Bekleidung den sonst eher maskulinen Körper femininer hervorbringt.

Es existieren jedoch auch Studien, zu denen es keine Vor- oder Nacharbeiten gibt und Pontormos klassisches Frauenbild durch das Einsetzen eines allgemeinen Gesichtstypus und der gängigen Bekleidung erreicht wird. Pontormo nutzt hier im Allgemeinen die Bekleidung um einem neutralen Körper femininen Anklang zu geben, der manchmal durch die Betonung der Taille und des Busen betont wird. Ein prägnantes Beispiel hierzu ist die Studie zu einer Heimsuchung (Abb. 11) im Vergleich zu einer Studie zu Johannes dem Täufer (Abb. 12). Offensichtlich ist der Unterschied in der Darstellung von einer männlichen zu den zwei weiblichen Figuren sehr gering und nicht unbedingt einfach festzumachen. Auch in weiteren frühen Studien um 1515 (Abb. 177-78) wird die bekleidete Figur durch Betonung des Busens und Hinzufügen von Kindern oft erst verweiblicht und somit auch als Madonna oder einfache Frau mit Kind identifizierbar. Auch in den Zeichnungen der klassischen Phase (Abb. 101-103, 114) lässt sich das Weibliche oft nur mit dem Wissen um das Thema der Darstellung benennen.

Eine bedeutende Wirkung hat die intensive Auseinandersetzung Pontormos mit Michelangelo ab den frühen dreißiger Jahren des 16. Jahrhunderts. Bis dahin nutzte Pontormo männliche Modelle für seine Darstellung von Frauen, die noch eher einen androgynen Körperbau hatten. Durch Michelangelos Einfluss gewann Pontormo ein neues Körpergefühl in seinen Zeichnungen. Nun sind auch in seinen Vorstudien für Careggi oder die *drei Grazien* muskulöse Männerakte vorzufinden, die dann in Frauen umgewandelt werden, die noch immer Michelangelos kraftvolles Vorbild in sich tragen.

Pontormo setzte sich in mehreren Zeichnungen (Abb. 199, 201-02, 204-09) mit der Venus aus Michelangelos Karton für *Venus und Amor* (Abb. 70) auseinander und nahm ihre Körperhaltung, aber auch das neue Körpergefühl in seinen Zeichnungen auf. Wahrlich überzeugend scheint Michelangelos Entwurf in Pontormos Arbeit einzudringen, da er hier, in den frühen dreißiger Jahren beginnt, die Gestaltung des weiblichen Körpers völlig zu verändern und sich mit den kräftigen, maskulinen und fülligen Körpern Michelangelos auseinandersetzt. Hier formt sich Pontormos klassischer Frauentypus, den er jahrelang wie eine Schablone einsetzte. In Betrachtung der Arbeit Michelangelos entwirft auch Pontormo ein neues Frauenbild, das sich durch weiblichere Formen, einem klassisch-schönen Gesicht und einer neuen Herangehensweise an die Darstellung der Frau auszeichnet. Hat Pontormo bisher in seinen Zeichnungen den jungen, männlichen Körper durch Hinzufügung mehrerer Details verweiblicht, so scheint er einen Schritt weiter zu gehen. Denn Pontormo ändert nicht nur seine Darstellung der weiblichen Figuren, sondern nun ist Michelangelos Karton der Venus auch Modell für die Gestaltung eines männlichen Körpers (Abb. 80). Die Körper sind kräftiger, stärker und strahlen den Charakter Michelangelos heroischer Gestalten aus. Aber auch das Gesicht ist hier immer wieder Abbild des schönen antiken Ideals, der *teste divine*, das man in so vielen Werken Michelangelos erkennen kann, doch scheint es erst jetzt auf Pontormo Eindruck gemacht zu haben (Abb. 5-6). Das neue Frauenbild Pontormos, das er bis zur Eva in S. Lorenzo beibehalten wird, ist immer wieder Abbild, Nachfühlen der großen Köpfe Michelangelos, nie aber ein leibhafter Mensch. Pontormo arbeitet ab nun mit diesen neuen Versatzstücken, die er immer wieder zu einer weiblichen Gestalt zusammenfügt.

Obwohl die Figuren das plastische Körpergefühl Michelangelos aufnehmen, kann Pontormo auch einen weicheren, feminieren Frauentypus entwickeln, wie etwa die zwei Studien zu Careggi, aber auch die schöne Eva aus S. Lorenzo zeigen (Abb. 210-11, 222). Hier übernimmt er nicht den schweren Körper des Venus-Auftrages, sondern formuliert in einer Synthese aus seiner eigenen, stilistischen Blütezeit in S. Felicità und dem Einfluss Michelangelos durch die Skulpturen in S. Lorenzo, einen eleganten und überzeugenden Frauentypus.

In der späten Schaffensphase Pontormos scheinen sich in der Gestaltung des Weiblichen somit zwei Typen herauszubilden. Zum einen ist dies, wie die Eva in Dresden und in den Uffizien (Abb. 223-24), die muskulöse, männliche Gestalt, die mit weiblichen „Attributen“ versehen wird und die man im ganzen Werk des Pontormo immer wieder finden kann. Zweitens ist es eine Gestaltung, die durch den Einfluss Michelangelos in den 1530er Jahren aufzukommen scheint, zwar kräftige und geformte Körper zeigt, diese jedoch eindeutig Weiblichkeit aufzeigen und ausdrücken sollen. Hier seien die Blätter für Careggi zu nennen und vor allem die Eva für San Lorenzo (Abb. 210-11, 222).

Diese Beobachtungen verdeutlichen, dass Pontormo in seinen Zeichnungen eine Transformation des männlichen Körpers, etwa eines jungen *garzone*, in eine weibliche Gestalt vollzieht. Dies wird in verschiedenen Schritten und mit variierenden Hilfsmitteln vollzogen. Die naturgetreue Darstellung einer Frau scheint nicht notwendig gewesen zu sein, die Andeutung und Betonung weiblicher Attribute ist hinreichend. Durch die Befassung mit Michelangelos Werken erlangt der weibliche Körper eine realistischere Ausprägung, ist aber wieder nur Umformung eines ausgewählten Modells. Viele der genannten Zeichnungen erscheinen anfänglich geschlechtsneutral, oft wird erst durch die Ausführung am Gemälde oder Fresko die Weiblichkeit, die feinen Gesichtszüge und anmutigen Bewegungen betont dargestellt. Interessanterweise scheint erst Michelangelo Pontormo ein Frauenbild vermittelt zu haben, das ihn dazu verleitet, femininere Figuren zu zeichnen. Bereits mit Castello und abschließend vor allem in den Zeichnungen zu San Lorenzo formt Pontormo ein neutrales Menschenbild, dessen Geschlecht bewusst schwierig zu definieren zu sein scheint. Bei Castello zeigt sich dies durch die feminine, transsexuelle Darstellung von männlichen Figuren, während die weiblichen Körper in San Lorenzo zunehmend eine muskulöse und kräftige Körperauffassung annehmen. Obwohl Pontormo sich natürlich auch den Konventionen seiner Zeit beugen musste, ist vielleicht die Transsexualität der Figuren letztendlich der rote Faden in Pontormos freiesten und unabhängigsten Zeichnungen.

Monografien und Aufsätze:

Acidini Luchinat 1996

Cristina Acidini Luchinat, Pontormo alla Certosa, in: Monica Bietti (Hg.), Da Pontormo e per Pontormo: novità alla Certosa, Firenze 1996, S. 23-34.

Alberti 2000

Leon Battista Alberti, Das Standbild. Die Malkunst. Grundlagen der Malerei, hrsg., eingeleitet, übers. und kommentiert von Oskar Bätschmann/Christoph Schaublin, Darmstadt 2000.

Ames-Lewis 1982

Francis Ames-Lewis, Drawing in Early Renaissance Italy, New Haven/London 1982.

Ames-Lewis/Wright 1983

Francis Ames-Lewis/Joannes Wright, Drawing in the Italian Renaissance workshop, London 1983.

Ames-Lewis 1992

Francis Ames Lewis, The Renaissance draughtsmen and his models, in: Drawing: master and methods. Raphael to Redon. Papers presented to the Woodner Master drawings symposium at the Royal Academy of Arts, London, London 1992, S. 1-6.

Ames-Lewis 2000

Francis Ames-Lewis, The Intellectual Life of the Early Renaissance Artist, New Haven/London 2000.

Baldinucci 1768

Filippo Baldinucci, Notizie de' Professori del Disegno, Turin 1768.

Bambach 1999

Carmen C. Bambach, Drawing and painting in the Italian Renaissance workshop: theory and practice, 1300 – 1600, Cambridge 1999.

Barocchi 1960

Paola Barocchi (Hg.), Trattati d'arte del Cinquecento: fra manierismo e controriforma. 1, Varchi-Pino-Dolce-Danti-Sorte, Bari 1960.

Berenson 1961

Bernhard Berenson, I disegni dei pittori fiorentini. Überarb. und erweiterte Ausgabe, Mailand 1961.

Berti 1973

Luciano Berti, L'opera completa del Pontormo, Mailand 1973.

Berti 1993

Luciano Berti, Pontormo e il suo tempo, Ponte alle Grazie 1993.

Bertsch 1998

Christoph Bertsch, Jacopo Pontormo. Le quattro donne di Carmignano. Un capolavoro del manierismo nel contesto dei cambiamenti politici e ideologici nella seconda Repubblica Fiorentina, Florenz 1998.

Cadogan 2012

Jean K. Cadogan, From relief to mimesis: Drawing the human figure from life and from antique sculpture in the Renaissance, in: Michael W. Kwakkelstein/Lorenza Melli (Hg.), From Pattern to Nature in Italian Renaissance Drawing: Pisanello to Leonardo, Florenz 2012, S. 195-210.

Cassanelli 1998

Roberto Cassanelli (Hrsg.), Künstlerwerkstätten der Renaissance, Mailand 1998.

Cellini 1949

Benvenuto Cellini, Leben des Benvenuto Cellini. Florentinischen Glogschmieds und Bildhauer. Von ihm selbst geschrieben, übers. Von Johann Wolfgang von Goethe, über. Von Kurt Salzer, Stuttgart 1949.

Cennini 1871

Cennino Cennini, Das Buch von der Kunst oder Tractat der Malerei des Cennino Cennini da Colle di Valdelsa, übers. mit Einleitung, Noten und Register vers. von Albert Ilg, Wien 1871.

Chapman 2010

Hugo Chapman, The function and survival of Italian fifteenth-century drawings, in: Hugo Chapman/Marzia Faietti (Hg.), Fra Angelico to Leonardo. Italian Renaissance drawings (Kat. Ausst. British Museum, London 2010), London 2010, S. 20-35.

Clapp 1914

Frederick Mortimer Clapp, Les dessins de Pontormo. Catalogue raisonne, Paris 1914.

Clapp 1916

Frederick Mortimer Clapp, Jacopo Carucci da Pontormo. His life and work. New Haven 1916.

Costamagna 1994

Philippe Costamagna, Pontormo, Mailand 1994.

Costamagna 2005

Philippe Costamagna, The Formation of Florentine Draftsmanship: Life Studies from Leonardo and Michelangelo to Pontormo and Salviati, in: Master Drawings, Vol. 43, No. 3, Sixteenth Century Florentine Drawings, 2005, S. 274-291.

Cox-Rearick 1956

Janet Cox-Rearick, Pontormos Drawings for the Destroyed Vault of the Capponi Chapel, in: The Burlington Magazine, Vol. 98, Nr. 634, S. 17.

Cox-Rearick 1964

Janet Cox-Rearick, The drawings of Pontormo, Cambridge 1964.

Cox-Rearick/Freedberg 1983

Janet Cox-Rearick/S.J. Freedberg, A Pontormo (partly) recovered, in: The Burlington Magazine, Vol. 125, Nr. 966, 1983, S. 520-527.

Cox-Rearick 1984

Janet Cox-Rearick, *Dynasty and destiny in Medici art. Pontormo, Leo X. and the two Cosimos*, Princeton 1984.

Cox-Rearick 1992

Janet Cox-Rearick, Pontormo, Bronzino, Allori and the lost 'Deluge' at S. Lorenzo, in: *The Burlington Magazine*, Vol. 134, Nr. 1069, 1992, S. 239-248.

Cox-Rearick 2002

Janet Cox-Rearick, *L'arte alla corte del duca Cosimo I de' Medici (1537-1574)*, in: Marco Chiarini/Alan P. Durr/Cristina Giannini (Hg.), *L'ombra del genio. Michelangelo e l'arte a Firenze 1537-1631*, (Kat. Ausst. Palazzo Strozzi, Florenz 2002, The Art Institute of Chicago, Chicago 2002/3, The Detroit Institute of Art, Detroit 2003) Mailand 2002, S. 43-55.

Cropper 2004

Elizabeth Cropper, Pontormo and Bronzino in Philadelphia: A Double Portrait, in: Carl Brandon Strehlke (Hg.), *Pontormo, Bronzino and the Medici. The Transformation of the Renaissance Portrait in Florence*, (Kat. Ausst. Philadelphia Museum of Art, Philadelphia 2004/2005) Philadelphia 2004, S. 1-34.

Dalli Regola 1992

Gigetta Dalli Regola, *Il disegno nella bottega*, in: Mina Gregori/Antonio Paolucci/ Cristina Acidini Luchinat (Hg.), *Maestri e botteghe. Pittura a Firenze alle fine del Quattrocento*, Firenze 1992, S. 61ff.

Damianaki 2008

Chrysa Damianaki, *la cappella Capponi di Jacopo Pontormo in Santa Felicità a Firenze. Per un riesame dei contenuti iconografici e religiosi*, in: Harald Hendrix/Paolo Procaccioli (Hg.), *Officine del nuovo. Sodalizi fra letterati, artisti ed editori nella cultura italiana fra Riforma e Controriforma. Atti del Simposio internazionale Utrecht 8-10 novembre 2007*, Rom 2008, S. 309-348.

Del Bravo 1985

Carlo Del Bravo, *Dal Pontormo al Bronzino*, in : *Artibus et Historiae*, Vol.6, No. 12, S. 75-87.

Eclercy 2013

Bastian

Eclercy, *Pontormos Heiliger Hieronymus als Büsser. Annäherungen an ein Meisterwerk*, in: Bastian Eclercy (Hg.), *Pontormo. Meisterwerke des Manierismus in Florenz*, (Kat. Ausst. Niedersächsisches Landesmuseum Hannover 2013) Petersberg 2013, S. 18-63.

Elen 1995

Albert Jan Elen, *Italian late-medieval and Renaissance drawing-books from Giovanni de' Grassi to Palma Giovane. A codicological approach*, phil. Diss., Leiden 1995.

Falciani 1996

Carlo Falciani, *Pontormo. Disegni degli Uffizi*, Florenz 1996.

Falciani 1998

Carlo Falciani, *Alcuni disegno, e „modelli di terra bellissimi“*, in: *Artista*, 1998, S.84-99.

Falciani 2014

Carlo Falciani, Pontormo at the Certosa between Leonardo and the ``unmixed German Manner'', in: Carlo Falciani/Antonio Natali (Hg.), Pontormo and Rosso Fiorentino. Diverging Paths of Mannerism, Florenz 2014, S.191-202.

Feinberg 1991

Larry J. Feinberg, Florentine draftsmanship under the first Medici grand dukes, in: Larry J. Feinberg (Hg.), From studio to studiolo. Florentine draftsmanship under the first Medici grand dukes, (Kat. Ausst. Allen Memorial Art Museum, Oberlin, Ohio 1991, Bowdoin College Museum of Art 1991, Hood Museum of Art, Dartmouth College 1992) Seattle 1991.

Firpo 1997

Massimo Firpo, Gli affreschi di Pontormo a San Lorenzo. Eresia, politica e cultura nella Firenze di Cosimo I., Turi 1997.

Forster 1966

Kurt Forster, Pontormo. Monografie mit kritischem Katalog, München 1966.

Franklin 2005

David Franklin, A Newly Discovered Drawing by Pontormo, in: The Burlington Magazin, Vol. 147, No. 1224, 2005, S. 180-182.

Freedberg 1971

Sidney Joseph Freedberg, Painting in Italy 1500-1600, Harmondsworth 1971.

Giles 1991

Laura M. Giles, ``Christ before Pilate'': A Major Composition Study by Pontormo, in: Art Institute of Chicago Museum Studies, Vol. 17, No. 1, Italian Drawings at the Art Institute: Recent Acquisitions and Discoveries, 1991, S. 22-40; 89-92.

Geronimus 2013

Dennis Geronimus, Pontormos Werkprozess, in: Bastian Eclercy (Hrsg.), Pontormo. Meisterwerke des Manierismus in Florenz, Petersberg 2013.

Gnann 2010

Achim Gnann, Michelangelo. Zeichnungen eines Genies (Kat. Ausst., Albertina, Wien 2010), Wien 2010.

Hall 1999

Marcia B. Hall, After Raphael. Painting in central Italy in the sixteenth century, Cambridge 1999.

Hirst/Mayr 1997

Michel Hirst/Gudula Mayr, Michelangelo, Pontormo und das NOLI ME TANGERE für Vittoria Colonna, in: Sylvia Ferino-Pagden (Hg.), Vittoria Colonna. Dichterin und Muse Michelangelos (Kat. Ausst., Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie, Wien 1997), Wien 1997, S. 335-344.

Hirst 2004

Michael Hirst, Tre saggi su Michelangelo, Florenz 2004.

Kemp 1974

Wolfgang Kemp, Disegno. Beiträge zur Geschichte des Begriffs zwischen 1547 und 1607, in: Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft, 19. Bd., 1974, S. 219-240.

Klemm 2009

David Klemm, Italienische Zeichnungen 1450-1800. Katalog, in: Hubertus Gaßner/Andreas Stolzenburg (Hg.), Die Sammlung der Hamburger Kunsthalle Kupferstichkabinett. Band 2, Köln 2009.

Kliemann 1972 Julian Kliemann, Vertumnus und Pomona. Zum Programm von Pontormos Fresken in Poggio a Caiano, in: Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz, 16. Bd. , Heft 3, 1972, S. 293-328.

Lionardo da Vinci 1882

Lionardo Da Vinci, Das Buch von der Malerei. Deutsche Ausgabe, nach dem Codex Vaticanus 1270, Übers. u. unter Beibehalt d. Haupteintheilung übersichtl. geordnet von Heinrich Ludwig, Wien 1882.

Lebensztejn 1992

Jean-Claude Lebesztejn, Journal de Jacopo da Pontormo, Paris 1992.

Marongiu 2007

Marcella Marongiu, Pontormo. Noli me tangere, in: Barbara Agosti, Michelangelo, amici e maestranze. Sebastiano del Piombo, Pontormo, Daniele da Volterra, Marcello Venusti, Asciano Condivi, Mailand 2007, S. 240-245.

Marongiu 2007a

Marcella Marongiu, Pontormo. Venere e Amore, in: Barbara Agosti, Michelangelo, amici e maestranze. Sebastiano del Piombo, Pontormo, Daniele da Volterra, Marcello Venusti, Asciano Condivi, Mailand 2007, S. 246-249.

Meder 1919

Joseph Meder, Die Handzeichnung. Ihre Technik und Entwicklung, Wien 1919.

Meder/Ames 1978

Joseph Meder, The mastery of drawing. Volume 1-2, translated and revised by Winslow Ames, New York 1978.

Monbeig Goguel 2000

Catherine Monbeig Goguel, il disegno Fiorentino del Cinquecento. Uso e funzione, in: Roberto Paolo Ciardi/Antonio Natali (Hg.), Storia delle arti in Toscana. Il Cinquecento, Florenz 2000, S. 255-276.

Natali 2004

Antonio Natali, The atmosphere of the Land. Leonardo, maestro of Pontormo, in: Romano Nanni/Elena Testaferrata (Hg.), Vinci: the town of Leonardo. History and memories, Vinci 2004.

Natali 2014

Antonio Natali, From Andrea's Rib: the Genesis of Two Path, in: Carlo Falciani/Antonio Natali (Hrsg.), Pontormo and Rosso Fiorentino. Diverging Paths of Mannerism, Florenz 2014, S. 20-29.

Nigro 1991

Salvatore S. Nigro, Pontormo. Disegni, Genua 1991.

Paolozzi Strozzi 1997

Beatrice Paolozzo Strozzi, Scherzi d'omonimia. Nuovi documenti e una precisazione sul Pontormo, in: Cristina Alcidi Luchinat (Hg.), Scritti per l'Istituto Germanico di Storia dell'Arte di Firenze. Settanta studiosi italiani, Florenz 1997, S. 265-268.

Petrioli Tofani 1991

Annamaria Petrioli Tofani (Hg.), Disegni di figura 1. Inventario gabinetto disegni e stampe degli Uffizi, Florenz 1991.

Pilliod 2001

Elisabeth Pilliod, Pontormo, Bronzino, Allori. A Genealogy of Florentine Art, New Haven/London 2001.

Pilliod 2003

Elisabeth Pilliod, The influence of Michelangelo: Pontormo, Bronzino and Allori, in: Francis Ames-Lewis/Paul Joannides (Hrsg.), Reactions to the Master. Michelangelo's Effect on Art and Artists in the Sixteenth Century, Aldershot 2003.

Pontormo 2014

Jacopo Pontormo, Diario, Florenz 2014.

Procacci 1965

Ugo Procacci, la casa Buonarroti a Firenze, Mailand 1965.

Rubinstein 1996

Nicolai Rubinstein, Firenze tra repubblica e principato e i ritratti dei Medici del Pontormo, in: Roberto P. Ciardi/Antonio Natali, Pontormo e Rosso. Atti del convegno di Empoli e Volterra. Progetto Appiano di Piombino, Venedig 1996, S. 18-25.

Schneider 2012

Norbert Schneider, die anticlassische Kunst. Malerei des Manierismus in Italien, Berlin 2012.

Shaw 1976

James Byam Shaw, Drawings by old masters at Christ Church Oxford, Oxford 1976.

Sohm 2007

Philip Sohm, The Artist grows old. The Aging of Art and Artist in Italy, 1500-1800, New Haven und London 2007.

Steinberg 1974

Leo Steinberg, Pontormo's Capponi Chapel, in: The Art Bulletin, Vol. 56, No. 3, 1974, S. 285-399.

Tazartes 2008

Maurizia Tazartes, Il <<ghiribizzoso>> Pontormo, Florenz 2008.

Tolnay 1943-60

Charles De Tolnay, Michelangelo, IV. The tomb of of Julius II., Princeton 1943-60.

Trento 1992

Dario Trento, Pontormo e la corte di Cosimo I., in: Kunsthistorisches Institut Florenz (Hg.)/ Monika Cämmerer (Red.), Kunst des Cinquecento in der Toskana, München 1992, S. 139-145.

Ugolini 2010

Sara Ugolini, Una figura introversa: il giovane praticante d'arte in alcune opere del Rinascimento toscano, in: Ivan Nicoletti/Sara Ugolini (Hrsg.), Immagini del bambino e dell'adolescente nel Rinascimento. Percorsi evolutivi nell'arte toscana, Firenze 2010. S. 69-92.

Van Cleave 2007

Claire Van Cleave, Meisterzeichnungen der italienischen Renaissance, Petersberg 2007.

Varchi 1549

Benedetto Varchi, Due Lezioni di M. Benedetto Varchi, Florenz 1549.

Vasari 1966-87

Giorgio Vasari, Vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori, 1550 e 1568, R. Bettarini/P. Barocchi (Hrsg.), Florenz 1966-1987.

Vasari 1976

Giorgio Vasari, Vita di Jacopo da Pontormo pittore fiorentino, in: Le vite dei piu eccellenti pittori, scultori e architetti (1568), 3, Mailand 1976, S. 843-888.

Vasari 1996

Giorgio Vasari, Das Leben von Lionardo da Vinci, Raffael von Urbino und Michelagnolo Buonarotti, Stuttgart 1996.

Vasari 2004

Giorgio Vasari, Das Leben des Pontormo, neu übers., hrsg. und komm. von Katja Burzer, Berlin 2004.

Vasari 2007

Giorgio Vasari, Das Leben des Sansovino und des Sanmicheli mit Ammannati, Palladio und Veronese, neu übers. Von Katja Lemelson und Sabine Feser; hrsg. eingel. Und komm. Von Katja Lemelsen und Jessica Witan, Berlin 2007.

Wackernagel 1981

Martin Wackernagel, The world of the Florentine renaissance artist: projects and patrons, workshop and art market, Princeton 1981.

Wasserman 2009

Jack Wasserman, Pontormo in the Capponi Chapel in Santa Felicita in Florence, in: Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz, 53. Bd., Heft 1, 2009, S. 35-72.

Westfehling 1991

Uwe Westfehling, Renaissance-Zeichnungen – Kunst und Wissenschaft, in: Barbara Brejon dde Lavergnée (Hg.), Raffael und die Zeichenkunst der italienischen Renaissance. Meisterzeichnungen aus dem Musée des Beaux-Arts in Lille und aus eigenem Bestand, (Kat. Ausst. Wallraf-Richartz-Museum, Graphische Sammlung Köln 1990/1991), Köln 1991, S. 9-15.

Winner 1972

Matthias Winner, Pontormos Fresko in Poggio a Caiano: Hinweise zu seiner Deutung, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte, 35. Bd., H. 3, 1972, S. 153-197.

Zupnick 1965

Irving Zupnick, Pontormo's Early Style, in: The Art Bulletin, Vol. 47, No. 3, 1965, S. 345-353.

Ausstellungskataloge:**Kat. Ausst. Amsterdam 1954**

Luisa Marcucci (Hg.), Mostra di disegni die primi manieristi italiani, (Kat. Ausst. Amsterdam 1954), Florenz 1954.

Kat. Ausst. Pinacoteca di Brera 1970

Anna Forlani Tempesti (Hg.), Disegni di Pontormo del Gabinetti di Disegni e Stampe degli Uffizi, (Kat. Ausst. Pinacoteca di Brera, Mailand 1970) Florenz 1970.

Kat. Ausst. Palazzo Strozzi 1980

Firenze e la Toscana dei Medici nell'Europa del Cinquecento. Il primato del disegno (Ausst. Kat. Palazzo Strozzi, Florenz 1980), Florenz 1980.

Kat. Ausst. Wallraf-Richartz-Museum, Graphische Sammlung 1991

Barbara Brejon de Lavergnée (Hg.), Raffael und die Zeichenkunst der italienischen Renaissance. Meisterzeichnungen aus dem Musée des Beaux-Arts in Lille und aus eigenem Bestand, (Kat. Ausst. Wallraf-Richartz-Museum, Graphische Sammlung Köln 1990/1991), Köln 1991.

Kat. Ausst. Saarland-Museum 1997

Ernst-Gerhard Güse/Alexander Perrig (Hg.) Zeichnungen der Toskana. Das Zeitalter Michelangelos, (Kat. Ausst. Saarland-Museum Saarbrücken) München 1997.

Kat. Ausst. Galleria dell'Accademia 2002

Franca Falletti/Jonathan Katz Nelson (Hg.), Venere e Amore. Michelangelo e la nuova bellezza ideale, (Kat. Ausst., Galleria dell'Accademia, Tribuna del David, Florenz 2002), Florenz 2002.

Kat. Ausst. Palazzo Strozzi u.a.a.O. 2002

Marco Chiarini/Alan P. Durr/Cristina Giannini (Hg.), L'ombra del genio. Michelangelo e l'arte a Firenze 1537-1631, (Kat. Ausst. Palazzo Strozzi, Florenz 2002, The Art Institute of Chicago, Chicago 2002/3, The Detroit Institute of Art, Detroit 2003) Mailand 2002.

Kat. Ausst. Philadelphia Museum of Art 2004

Carl Brandon Strehlke, Pontormo, Bronzino and the Medici. The transformation of the Renaissance Portrait in Florence, (Kat. Ausst. Philadelphia Museum of Art, Philadelphia 2004/2005), Philadelphia 2004.

Kat. Ausst. National Gallery of Canada 2005

David Franklin (Hg.), Leonardo da Vinci, Michelangelo, and the Renaissance in Florence, (Kat. Ausst. National Gallery of Canada, Ottawa 2005) Ottawa 2005.

Kat. Ausst. British Museum 2010

Hugo Chapman/Marzia Faietti (Hg.), Fra Angelico to Leonardo. Italian Renaissance drawings, (Kat. Ausst. British Museum, London 2010) London 2010, S. 20-35.

Kat. Ausst. Alte Pinakothek 2011

Andreas Schumacher (Hg.), Perugino – Raffaels Meister, (Kat. Ausst. Alte Pinakothek, München 2011) Ostfildern 2011.

Kat. Ausst. The Morgan Library and Museum 2012

Von Dürer bis de Kooning. 100 Meisterzeichnungen: Die Staatliche Graphische Sammlung München zu Gast in New York, (Kat. Ausst. The Morgan Library and Museum 2012/2013), München 2012.

Kat. Ausst. Palazzo Strozzi 2014

Carlo Falciani/Antonio Natali (Hg.), Pontormo and Rosso Fiorentino. Diverging Paths of Mannerism, (Kat. Ausst. Palazzo Strozzi, Florenz 2014) Florenz 2014.

Abb. 1: Carmen C. Bambach (Hg.), Leonardo da Vinci. Master Draftsman, New York 2003, S. 18, Fig. 17.

Abb. 2: Gnann 2010, S. 71.

Abb. 3: Carmen C. Bambach (Hg.), Leonardo da Vinci. Master Draftsman, New York 2003, S. 513, Kat. 93.

Abb. 4: Ames-Lewis 1982, S. 158, Abb. 160.

Abb. 5: Gnann 2010, S. 285.

Abb. 6: Van Cleave 2007, S. 131.

Abb. 7: Berti 1993, S. 189.

Abb. 8: Cox-Rearick 1964, Abb. 2.

Abb. 9: Berti 1993, S. 79.

Abb. 10: Cox-Rearick 1964, Abb. 7.

Abb. 11: Kat. Ausst. The Morgan Library and Museum 2012, S. 47.

Abb. 12: Cox-Rearick 1964, Abb. 22, Kat.Nr. 18.

Abb. 13: Berti 1993, S. 191.

Abb. 14: Berti 1993, S. 197.

Abb. 15: Berti 1993, S. 198.

Abb. 16: Berti 1993, S. 199.

Abb. 17: Berti 1993, S. 200.

Abb. 18: Berti 1993, S. 193.

Abb. 19: Berti 1993, S. 193.

Abb. 20: Berti 1993, S. 193.

Abb. 21: Fotografie der Autorin des Faksimiles, Abbildung in schwarz/weiß bei: Cox-Rearick 1964, Abb. 77, Kat. Nr. 74.

Abb. 22: Geronimus 2013, S. 112, Abb. 86.

Abb. 23: Fotografie der Autorin des Faksimile, Abbildung in schwarz/weiß bei: Cox-Rearick 1964, Abb. 35, Kat.Nr. 26.

Abb. 24: Pontormo, dibujos (Kat. Ausst. Fundacion Mapfre, Madrid 2014), Madrid 2014, S. 79, Kat. Nr. 2.

Abb. 25: <http://arts-graphiques.louvre.fr>. Cox-Rearick 1964, Abb. 96, Kat.Nr. 97.

Abb. 26: Cox-Rearick 1964, Abb. 97, Kat.Nr. 96

Abb. 27: Berti 1993, S. 208.

Abb. 28: Kat. Ausst. Palazzo Strozzi 2014, S. 107, Kat.Nr. III. 3a-b.

Abb. 29: Nigro 1991, Abb. 22.

Abb. 30: Costamagna 1996, S. 43.

Abb. 31: Falciani 1996, S. 71, Fig. 48.

Abb. 32: Cox-Rearick 1964, Abb. 143, Kat.Nr. 151.

Abb. 33: Falciani 1996, S. 120, Fig. 72.

Abb. 34: Falciani 1996, S. 120, Fig. 74.

Abb. 35: Berti 1993, S. 219.

Abb. 36: Berti 1993, S. 212-213.

Abb. 37: Berti 1993, S. 212.

Abb. 38: Berti 1993, S. 213.

Abb. 39: Berti 1993, S. 241.

Abb. 40: Kat. Ausst. National Gallery of Canada 2005, S. 197, Kat. Nr. 63.

Abb. 41: Berti 1993, S. 229.

Abb. 42: Berti 1993, S. 231.

Abb. 43: Berti 1993, S. 232.

Abb. 44: Berti 1993, S. 233.

Abb. 45: Berti 1993, S. 234.

Abb. 46: Berti 1993, S. 236.

Abb. 47: Nigro 1992, Abb. 40.

Abb. 48: Berti 1993, S. 241.

Abb. 49: Kat. Ausst. Palazzo Strozzi 2014, S. 109, Kat. Nr. III. 4.

Abb. 50: Berti 1993, S. 204-205.

Abb. 51: Giles 1991, S. 32, Fig. 13.

Abb. 52: Berti 1993, S. 235.

Abb. 53: Berti 1993, S. 72.

Abb. 54: Nigro 1991, Abb. 39.

Abb. 55: Falciani 1996, S. 61, Fig. 42.

- Abb. 56: Berti 1993, S. 237.
- Abb. 57: Kat. Ausst. Palazzo Strozzi 2014, S. 173, Abb. V. 1.6.
- Abb. 58: Berti 1993, S. 245.
- Abb. 59: Berti 1993, S. 249.
- Abb. 60: Berti 1993, S. 249.
- Abb. 61: Costamagna 1994, S. 197.
- Abb. 62: Berti 1993, S. 91.
- Abb. 63: Costamagna 1994, S. 202.
- Abb. 64: Berti 1993, S. 153.
- Abb. 65: Kat. Ausst. Palazzo Strozzi 2014, S. 172, Abb. V.1.5.
- Abb. 66: Berti 1993, S. 163.
- Abb. 67: Gabriele Bartz/ Eberhard König, Michelangelo Buonarroti. 1475-1564, Köln 1998, S. 91, Abb. 83
- Abb. 68: Gabriele Bartz/ Eberhard König, Michelangelo Buonarott. 1475-1564, Köln 1998, S. 75, Abb. 68.
- Abb. 69: Gabriele Bartz/ Eberhard König, Michelangelo Buonarott. 1475-1564, Köln 1998, 79, Abb. 72.
- Abb. 70: Costamagna 1994, S. 219.
- Abb. 71: Pilliod 2003, S: 35, Abb. 2.1.
- Abb. 72: Kat. Ausst. Palazzo Strozzi 2014, S. 323, Abb. IX.5.
- Abb. 73: Kat. Ausst. Palazzo Strozzi 2014, S. 325, Abb. IX. 6.
- Abb. 74: Berti 1993, S. 128.
- Abb. 75: Giles 1991, S. 33, Fig. 14.
- Abb. 76: Nigro 1991, Abb. 63.
- Abb. 77: Hans Körner, Botticelli, Köln 2006, S. 210-121, Abb. 102.
- Abb. 78: Hans Körner, Botticelli, Köln 2006, S. 120, Abb. 102.
- Abb. 79: Berti 1993, S. 261.
- Abb. 80: <http://www.wikiart.org/en/jacopo-pontormo/kicking-player>. Cox-Rearick 1964, Abb. 299, Kat.Nr. 308.
- Abb. 81: Gnann 2010, S. 272-273, Kat. Nr. 82.
- Abb. 82: Berti 1993, S. 220.

Abb. 83: Fotografie der Autorin eines Faksimiles, Abbildung in schwarz/weiß bei: Cox-Rearick 1964, Abb. 80, Kat. Nr. 77.

Abb. 84: Andrea del Sarto 1486-1530. Dipinti e disegni a Firenze (Kat. Ausst. Palazzo Pitti, Florenz 1986/1987), Florenz 1986, S. 248, Kat. Nr. 43.

Abb. 85: Berti 1993, S. 216.

Abb. 86: Berti 1993, S. 216.

Abb. 87: Falciani 1996, S. 71, Fig. 47.

Abb. 88: Berti 1993, S. 142.

Abb. 89: Nigro 1991, Abb. 51.

Abb. 90: Berti 1993, S. 193.

Abb. 91: Fotografie der Autorin von einem Faksimile, Abbildung in schwarz/weiß bei: Cox-Rearick 1964, Abb. 116, Kat.Nr. 130.

Abb. 92: Shaw 1976, Abb. 87, Kat.Nr. 119.

Abb. 93: Falciani 1996, S. 189, Fig. 115.

Abb. 94: Pontormo, dibujos (Kat. Ausst. Fundacion Mapfre, Madrid 2014), Madrid 2014, S. 92, Kat. Nr. 9.

Abb. 95: [www.http://calcografica.ing.beniculturali.it](http://calcografica.ing.beniculturali.it). Cox-Rearick 1964, Abb. 59, Kat.Nr. 59.

Abb. 96: [www.http://calcografica.ing.beniculturali.it](http://calcografica.ing.beniculturali.it).

Abb. 97: Nigro 1991, Abb. 9.

Abb. 98: [www.http://calcografica.ing.beniculturali.it](http://calcografica.ing.beniculturali.it). Cox-Rearick 1964, Abb. 48, Kat. Nr. 41.

Abb. 99: Nigro 1991, Abb. 13.

Abb. 100: [www.http://calcografica.ing.beniculturali.it](http://calcografica.ing.beniculturali.it). Cox-Rearick 1964, Abb. 50, Kat. Nr. 47.

Abb. 101: Nigro 1991, Abb. 56.

Abb. 102: Cox-Rearick 1964, Abb. 181, Kat. Nr. 192.

Abb. 103: Nigro 1991, Abb. 52.

Abb. 104: Geronimus 2013, S. 113, Abb. 87.

Abb. 105: Berti 1993, S. 190.

Abb. 106: Berti 1993, S. 70-71.

Abb. 107: Berti 1993, S. 217.

Abb. 108: Fotografie der Autorin eines Faksimiles, Abbildung in schwarz/weiß bei Cox-Rearick 1964, Abb. 175, Kat. Nr. 174.

Abb. 109: Eclercy 2013, S. 44, Abb. 31.

- Abb. 110: Nigro 1991, Abb. 35.
- Abb. 111: Falciani 1996, S. 57, Fig. 40.
- Abb. 112: <http://www.polomuseale.firenze.it/archiviofotografico>.
- Abb. 113: Nigro 1992, Abb. 27.
- Abb. 114: Nigro 1991, Abb. 54.
- Abb. 115: Costamagna 1994, S. 48.
- Abb. 116: Cox-Rearick 1964, Abb. 226, Kat. Nr. 230.
- Abb. 117: <http://www.polomuseale.firenze.it/archiviofotografico>.
- Abb. 118: Falciani 1996, S. 198, Fig. 122.
- Abb. 119: <http://www.polomuseale.firenze.it/archiviofotografico>.
- Abb. 120: Fotografie der Autorin.
- Abb. 121: Fotografie der Autorin.
- Abb. 122: <http://www.polomuseale.firenze.it/archiviofotografico>.
- Abb. 123: Cox-Rearick 1964, Abb. 294, Kat.Nr. 297.
- Abb. 124: Nigro 1991, Abb. 48.
- Abb. 125: Nigro 1991, S. 4.
- Abb. 126: Nigro 1991, Abb. 50.
- Abb. 127: Berti 1993, S. 173.
- Abb. 128: Berti 1993, S. 180.
- Abb. 129: Ames-Lewis 1982, S. 92, Abb. 68.
- Abb. 130: Ames-Lewis 1982, S. 92, Abb. 69.
- Abb. 131: Ames-Lewis 1982, S. 41, Abb. III.
- Abb. 132: Laurence Posselle (Hg), Pisanello. Le peintre aux sept vertus, (Kat. Ausst. Musée du Louvre, Paris, 6 mai - 5 août 1996) Paris 1996. S. 86, Abb. 41.
- Abb. 133: Laurence Posselle (Hg), Pisanello. Le peintre aux sept vertus, (Kat. Ausst. Musée du Louvre, Paris, 6 mai - 5 août 1996) Paris 1996, S. 237, Abb. 135.
- Abb. 134: Renzo Chiarelli, Pisanello, Florenz 1966, Abb. 11.
- Abb. 135: Laurence Posselle (Hg), Pisanello. Le peintre aux sept vertus, (Kat. Ausst. Musée du Louvre, Paris, 6 mai - 5 août 1996) Paris 1996, S. 236, Abb. 152.
- Abb. 136: Ames-Lewis 2000, S. 28, Abb. 8.
- Abb. 137: Lorenza Melli, Maso Finiguerra. I disegni, Florenz 1995, S.197, Abb. 154.
- Abb. 138: Lorenza Melli, Maso Finiguerra. I disegni, Florenz 1995, S.197, Abb. 153.

- Abb. 139: Serena Padovani (Hg.), L'età di Savonarola. Fra Bartolomeo e la scuola di San Marco, Venedig 1996, S. 95.
- Abb. 140: Serena Padovani (Hg.), L'età di Savonarola. Fra Bartolomeo e la scuola di San Marco, Venedig 1996, S. 99.
- Abb. 140a: Petrioli Tofani 1991, S. 176-177.
- Abb. 141: Kat. Ausst. Alte Pinakothek 2011, S. 212, Abb. 117.
- Abb. 142: Kat. Ausst. Alte Pinakothek 2011, S. 213, Kat.Nr. 8.
- Abb. 143: Kat. Ausst. Palazzo Strozzi 2014, S. 173, Abb. V.1.7.
- Abb. 144: Westfehling 1991, S. 13.
- Abb. 145: Westfehling 1991, S. 107, Kat. Nr. 33 Recto
- Abb. 146: Westfehling 1991, S. 14, Kat. Nr. 33 Verso
- Abb. 147: Gnann 2010, S. 151, Abb. 41.
- Abb. 148: Gnann 2010, S. 254, Abb. 76.
- Abb. 149: Falciani 1998, S. 93.
- Abb. 150: Falciani 1998, S. 89.
- Abb. 151: Falciani 1998, S. 97.
- Abb. 152: Falciani 1998, S. 95.
- Abb. 153: Cox-Rearick 1964, Abb. 308, Kat. Nr. 322.
- Abb. 154: <http://www.polomuseale.firenze.it/archiviofotografico>.
- Abb. 155: Nigro 1991, Abb. 64.
- Abb. 156: Falciani 1996, S. 185, Fig. 113.
- Abb. 157: Falciani 1998, S. 94.
- Abb. 158: <http://www.polomuseale.firenze.it/archiviofotografico>. Cox-Rearick 1964, Abb. 156, Kat.Nr. 166.
- Abb. 159: Del Bravo 1985, S. 78, Abb. 5.
- Abb. 160: Del Bravo 1985, S. 81, Abb. 10.
- Abb. 161: Del Bravo 1985, S. 81. Abb. 11.
- Abb. 162: Gabriele Bartz/ Eberhard König, Michelangelo Buonarott. 1475-1564, Köln 1998, S. 57, Abb. 48.
- Abb. 163: Del Bravo 1985, S. 82, Abb. 12.
- Abb. 164: Pontormo, dibujos (Kat. Ausst. Fundacion Mapfre, Madrid 2014), Madrid 2014, Kat.Nr. 1 Verso.

Abb. 165: Nigro 1991, Abb.2

Abb. 166: Cox-Rearick 1964, Abb. 54, Kat. Nr. 48.

Abb. 167: Nigro 1991, Abb. 45.

Abb. 168: Nigro 1991, Abb. 46.

Abb. 169: Nigro 1991, Abb. 49.

Abb. 170: Nigro 1991, Abb. 70.

Abb. 171: Del Bravo 1985, S. 79, Abb. 6.

Abb. 172: Cox-Rearick 1964, Abb. 190, Kat.Nr. 200.

Abb. 173: Fotografie der Autorin.

Abb. 174: Nigro 1991, Abb. 47.

Abb. 175: Nigro 1991, Abb. 3.

Abb. 176: Berti 1993, S. 276.

Abb. 177: <http://www.smb-digital.de>. Cox-Rearick 1964, Abb. 15, Kat. Nr. 13.

Abb. 178: [www.http://calcografica.ing.beniculturali.it](http://www.calcografica.ing.beniculturali.it). Costamagna 1994, S. 18.

Abb. 179: Bruno Santi, Raffael, Florenz 1991, S. 40-41, Abb. 44.

Abb. 180: Berti 1993, S. 185.

Abb. 181: Cox-Rearick 1964, Abb. 38, Kat.Nr. 31.

Abb. 182: Berti 1993, S. 18.

Abb. 183: Bruno Santi, Raffael, Florenz 1991, S. 30, Abb. 30.

Abb. 184: Gabriele Bartz/ Eberhard König, Michelangelo Buonarroti. 1475-1564, Köln 1998, S. 23, Abb. 15.

Abb. 185: <http://calcografica.ing.beniculturali.it>. Cox-Rearick 1964, Abb. 107, Kat. Nr. 107.

Abb. 186: Berti 1993, S. 221.

Abb. 187: Berti 1993, S. 125.

Abb. 188: Nigro 1991, Abb. 34.

Abb. 189: Cox-Rearick 1964, Abb. 139, Kat.Nr. 147.

Abb. 190: Nigro 1991, Abb. 30.

Abb. 191: Cox-Rearick 1964, Abb. 140, Kat.Nr. 148.

Abb. 192: Nigro 1991, Abb. 28.

Abb. 193: Cox-Rearick 1964, Abb. 238, Kat.Nr. 249.

Abb. 194: Berti 1993, S. 254.

Abb. 195: Berti 1993, S. 222.

Abb. 196: Eclercy 2013, S. 35, Abb. 15.

Abb. 197: Eclercy 2013, S. 35, Abb. 16.

Abb. 198: Eclercy 2013, S. 35, Abb. 16.

Abb. 199: Kat. Ausst. Galleria dell'Accademia 2002, S. 219, Kat.Nr. 40.

Abb. 200: Falciani 1996, S. 195, Fig. 120.

Abb. 201: Kat. Ausst. Galleria dell'Accademia 2002, S. 218, Kat. Nr. 39.

Abb. 202: Kat. Ausst. Galleria dell'Accademia 2002, S. 218, Kat.Nr. 39a.

Abb. 203: Cox-Rearick 1964, Abb. 320, Kat.Nr. 342.

Abb. 204: Pontormo, dibujos (Kat. Ausst. Fundacion Mapfre, Madrid 2014), Madrid 2014, S. 159.

Abb. 205: Cox-Rearick 1964, Abb. 307, Kat.Nr. 317.

Abb. 206: Kat. Ausst. Galleria dell'Accademia 2002, S. 220, Kat.Nr. 40b.

Abb. 207: Kat. Ausst. Galleria dell'Accademia 2002, S. 220, Kat.Nr. 40a.

Abb. 208: Costamagna 1994, S. 249.

Abb. 209: Cox-Rearick 1964, Abb. 304, Kat.Nr. 315.

Abb. 210: Kat. Ausst. National Gallery of Canada 2005 , S. 222, Kat. Nr. 75

Abb. 211: Nigro 1991, Abb. 65.

Abb. 212: Nigro 1991, Abb. 58.

Abb. 213: Nigro 1991, Abb. 59.

Abb. 214: Nigro 1991, Abb. 60.

Abb. 215: Kat. Ausst. National Gallery of Canada 2005, S. 220, Kat.Nr. 74.

Abb. 216: Nigro 1991, Abb. 62.

Abb. 217: Nigro 1991, Abb. 61.

Abb. 218: Falciani 1996, S. 160, Fig. 104.

Abb. 219: <http://www.harvardartmuseums.org/collections>.

Abb. 220: Gnann 2010, S. 305.

Abb. 221: Cox-Rearick 1992, S. 239, Abb. 13.

Abb. 222: Berti 1993, S. 267.

Abb. 223: Berti 1993, S. 267.

Abb. 224: Nigro 1991, Abb. 72.

Abb. 225: Berti 1993, S. 272.

Abb. 226: Nigro 1991, Abb. 75.

Abb. 227: Nigro 1991, Abb. 74.

Abb. 228: Costamagna 1994, S. 262.

Abb. 229: Falciani 1996, S. 191, Abb. 118.

Abb. 230: Kat. Ausst. Palazzo Strozzi 2014, S. 177, Abb. V.1.11.

Abb. 231: Nigro 1991, Abb. 76.

Abb. 232: Nigro 1991, Abb. 77.



Abb.1: Leonardo da Vinci, Hl. Anna Selbdritt („The Burlington House Cartoon“) 1499/1500, Holzkohle mit weißer Kreide gehöht auf Papier, auf Leinwand gezogen, 141,5 x 104,6cm, National Gallery, London.

Abb.2: Aristotile da Sangallo (nach Michelangelo), Die Schlacht von Cascina, 1542, Öl auf Holz, 76,4 x 130,2cm, Sammlung Earl of Leicester, Holkham Hall, Norfolk.



Abb.3: Leonardo da Vinci, Neptun, um 1504, schwarze Kreide auf Papier, 25,2 x 38,9 cm, Inv. 12570, Royal Library, Windsor Castle.

Abb.4: Domenico Ghirlandaio, Kopf einer Frau, 1480er, schwarze Kreide, 36,6 x 22cm, Inv. 885r, Sammlung des Grafen von Devonshire, Chatsworth.

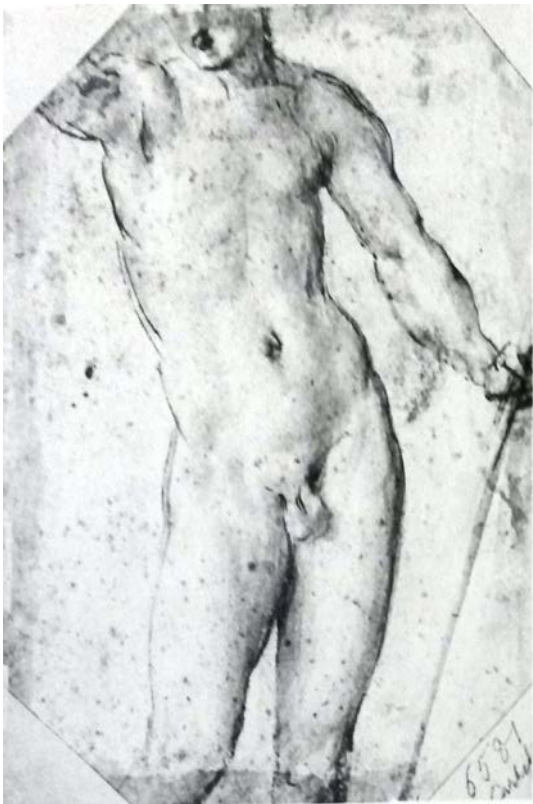


Abb.5: Michelangelo, Halbfigur der Kleopatra, um 1533, Stift in schwarz, 22,5 x 17,0cm, Inv. 2 F, Fondazione Casa Buonarroti, Florenz.

Abb.6: Michelangelo, Idealisierter Kopf, 1525-28, schwarzer Stift, 28,7 x 23,5 cm, Inv. 1895-9-15-493, The British Museum, London.



7



8

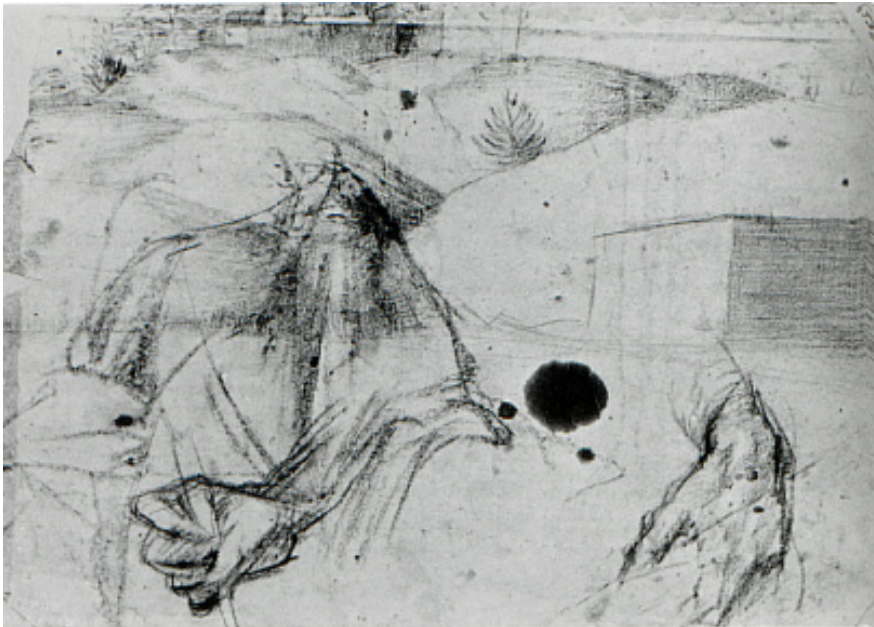


9

Abb.7: Pontormo, Sacra Conversazione, 1514, abgenommenes Fresko, 223 x 196cm, Kapelle Hl. Lukas, Konvent Santissima Annunziata, Eigentum von Accademia delle Arti del Disegno, Florenz.

Abb.8: Pontormo, Studie zu Johannes der Täufer, um 1515, Feder und Bister, Inv. 6581Fv, Gabinetto dei disegni e stampe degli Uffizi, Florenz.

Abb.9: Pontormo, Stehender Akt, um 1514, schwarze und rote Kreide, 33,1 x 19,1cm, Inv. 6564F, Gabinetto dei disegni e stampe degli Uffizi, Florenz.



10



11



12

Abb. 10: Pontormo, Studie mit Landschaft und Handstudien, um 1515, schwarze Kreide, die Landschaft in Röt, 24,0 x 33,7cm, Inv. 6556Fv GDSU, Florenz.

Abb. 11: Pontormo, Studie für eine Heimsuchung, um 1515, Röt, 39,4 x 26,3cm, Inv. 14042r, Staatliche Graphische Sammlung, München.

Abb. 12: Pontormo, Studie zu Johannes dem Täufer, um 1515, Röt, 39,4 x 26,3cm, Inv. 14042v, Staatliche Graphische Sammlung, München.



13



15



14

Abb. 13: Pontormo, Visdomini-Altar (Pala Pucci), 1518, Öl auf Holz, 214 x 195cm, S. Michele Visdomini, Florenz.

Abb. 14: Pontormo, Joseph zeigt sich seinen Brüdern, um 1515, Öl auf Holz, 36,3 x 142,5cm, National Gallery, London.

Abb. 15: Pontormo, Joseph wird an Potiphar verkauft, um 1515, Öl auf Holz, 61 x 51,6cm, National Gallery, London.



Abb. 16: Pontormo, Hinrichtung des Bäckers, um 1515, Öl auf Holz, 61 x 51.7 cm, National Gallery, London.

Abb. 17: Pontormo, Jospheh in Ägypten, um 1518, Öl auf Holz, 96,5 x 109,5 cm, National Gallery, London.



18



20

Abb. 18: Pontormo, Studie für das Christuskind, Visdomini-Altar, um 1517-18, schwarze Kreide, 21,5 x 16,8cm, Inv. 654Er, GDSU, Florenz.

Abb.19: Pontoro, Studie für Joseph und Christuskind, Visdomini-Altar, um 1517-18, schwarze Kreide und Röt, 32,9 x 21,9, Inv. 92201Fr, GDSU, Florenz.

Abb.20: Pontormo, Studie für Joseph, Visdomini-Altar, um 1517-18, Röt, 17,5 x 12,7cm, Inv. 6581Fr, GDSU, Florenz.



21



23



22



24

Abb.21: Pontormo, drei Aktstudien, um 1517, Rötels, 20,4 x 25,4cm, Inv. 675Fr, GDSU, Florenz.

Abb. 22: Pontormo, Studie für den Joseph, um 1517, Rötels, 41,0 x 27,1cm, Inv. 162r, Musée des Beaux-Arts, Lille.

Abb.23: Pontormo, Studie für den Joseph, um 1517, Rötels, 39,6 x 25,3cm, Inv. 6690Fr, GDSU, Florenz.

Abb.24: Pontormo, Studie für den Joseph, um 1517, Rötels, 35,9 x 26,4cm, Inv. 6542Fv, GDSU, Florenz.



25



26



27

Abb.25: Pontormo, Studie zur Hl. Cecilia, 1519, Rötels, 17,5 x 13cm, Inv. R.F. 496, Cabinet des Desinss Louvre, Paris.

Abb. 26: Pontormo, Studie zur Hl. Cecilia, 1519, Rötels, 20,9 x 21,5cm, Inv. 6694Fr, GDSU, Florenz.

Abb. 27: Pontormo, Studie zur Hl. Cecilia, 1519, Rötels, 23 x 40cm, Inv. F.C. 146r, Gabinetto nazionale delle stampe, Rom.



Abb. 28: Pontormo, S. Michele-Altar, um 1519, Öl auf Holz, jeweils 173 x 59cm, S. Michele in Pontormo, Empoli.

Abb. 29: Pontormo, Studie zu Hl. Michael, 1519, Rötel, 39,3 x 26cm, Inv. 6506Fr, GDSU Florenz

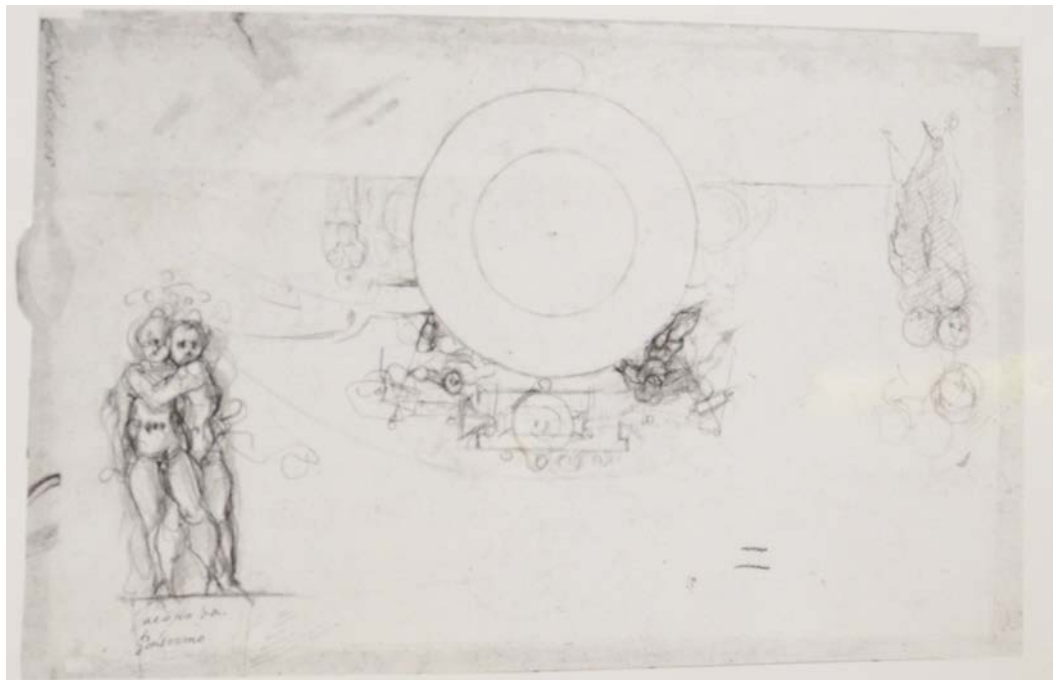
Abb. 30: Pontormo, Cosimo der Ältere, ca. 1519-20, Öl auf Holz, 90 x 72cm, Uffizien, Florenz.



31



32



33

Abb. 31: Pontormo, Studie, um 1519-20, Rötel, 40,5 x 28,6cm, Inv. 6726Fv, GDSU Florenz.

Abb. 32: Pontormo, Studie zu Vertumnus und Pomona, um 1519-21, schwarze Kreide, 44 x 29cm, Inv. 1932.342r, Fogg Art Museum, Cambridge.

Abb. 33: Pontormo, Studie zu Vertumnus und Pomona, um 1519-21, Rötel und schwarze Kreide, 26,9 x 42cm, Inv. 6660Fv, GDSU, Florenz.

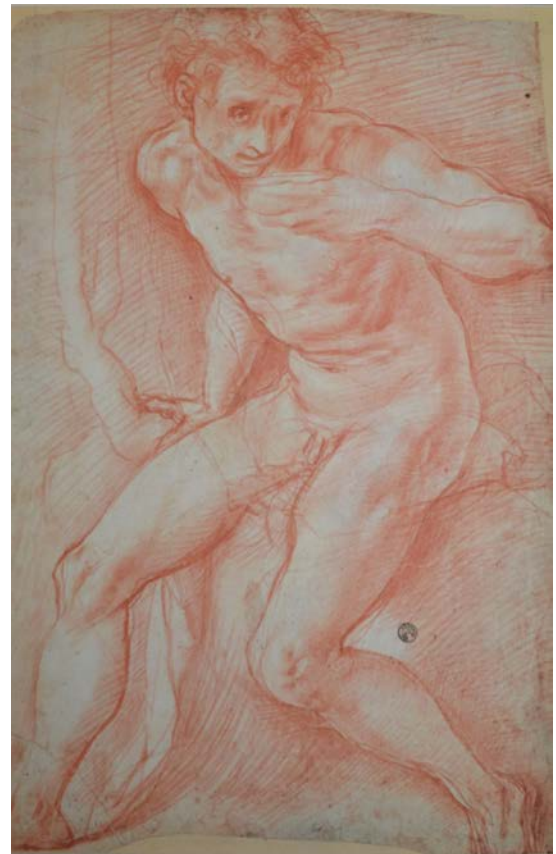
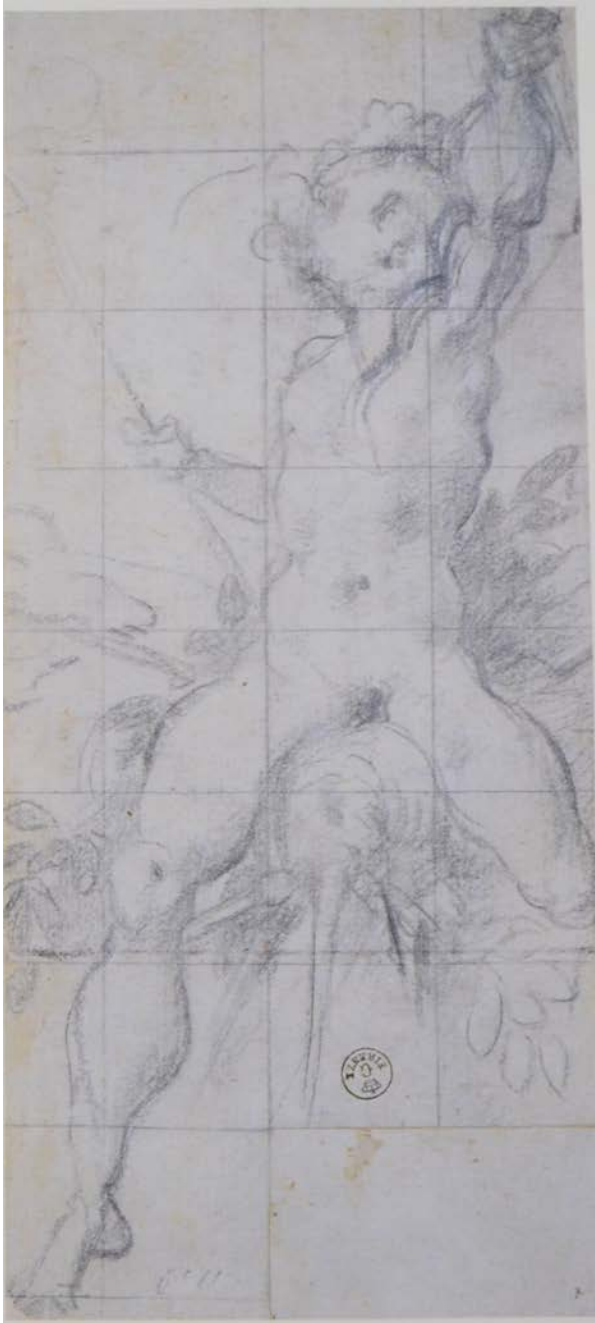


Abb. 34: Pontormo, Studie zu Vertumnus und Pomona, um 1519-21, schwarzer Stift, Inv. 6511Fr GDSU, Florenz.

Abb. 35: Pontormo, Studie zu Hl. Johannes der Täufer in der Wildnis, um 1518-22, Röt, 39,3 x 27,1cm, Inv. 6597Fr GDSU, Florenz.



Abb. 36: Pontormo, Vertumnus und Pomona, 1521, Fresko, 461 x 990cm, Villa Medici, Poggio a Caiano.

Abb. 37: Pontormo, Detail Vertumnus und Pomona, 1521, Fresko, 461 x 990cm, Villa Medici, Poggio a Caiano.

Abb. 38: Pontormo, Detail Vertumnus und Pomona, 1521, Fresko, 461 x 990cm, Villa Medici, Poggio a Caiano.



39



40



Abb.39: Pontormo, Studie zu Anbetung der Könige, um 1522, Rötel, weiß gehöht, 47,5 x 31,4cm, Inv. 436S GDSU, Florenz.

Abb.40: Pontormo, Sieg und Taufe der Zehntausend Märtyrer, um 1522, Rötel, weiß gehöht, 41,8 x 36,8cm, Inv. 21253, Kunsthalle Hamburg.

Abb. 41: Pontormo, Christus am Ölberg, 1522-25, Fresko, 300 x 290cm, Certosa San Lorenzo, Galluzzo.



Abb. 42: Pontormo, Christus vor Pilatus, 1522-25, Fresko, 300 x 292cm, Certosa San Lorenzo, Galluzzo.

Abb. 43: Pontormo, Kreuztragung Christi, 1522-25, Fresko, 300 x 292cm, Certosa San Lorenzo, Galluzzo.

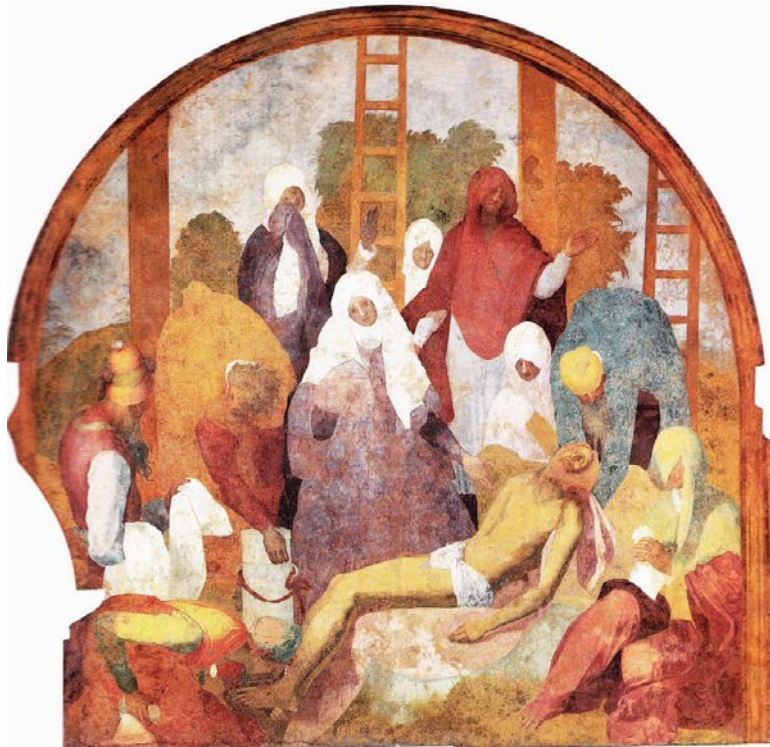


Abb. 44: Pontormo, Beweinung Christi, 1522-25, Fresko, 300 x 290cm, Certosa San Lorenzo, Galluzzo.

Abb. 45: Pontormo, Auferstehung Christi, 1522-25, Fresko, 232 x 292cm, Certosa San Lorenzo, Galluzzo.



46



47



48



49

Abb.46: Pontormo, Studie zur Kreuzigung Christi, 1522-25, schwarzer Stift, weiße Kreide, Röt, 17,3 x 16,5 cm, Inv. 6671F GDSU, Florenz.

Abb.47: Pontormo, Studie zu einer Kreuzabnahme, 1522-25, Röt, 12,6 x 10 cm, Inv. 6622F GDSU, Florenz.

Abb. 48: Pontormo, Madonna mit Kind und Johannesknaben, 1523-25, Öl auf Holz, 87 x 67cm, Galleria Corsini, Florenz.

Abb. 49: Pontormo, Anbetung der Könige, 1519-20, Öl auf Holz, 85 x 191cm, Galleria Palatina, Palazzo Pitti, Florenz.



50



51



52



53

Abb. 50: Lucas van Leyden, *Ecce Homo*, 1510, Stich, 28,9 x 45,6cm, Inv. 27.54.4 The Metropolitan Museum of Art, New York.

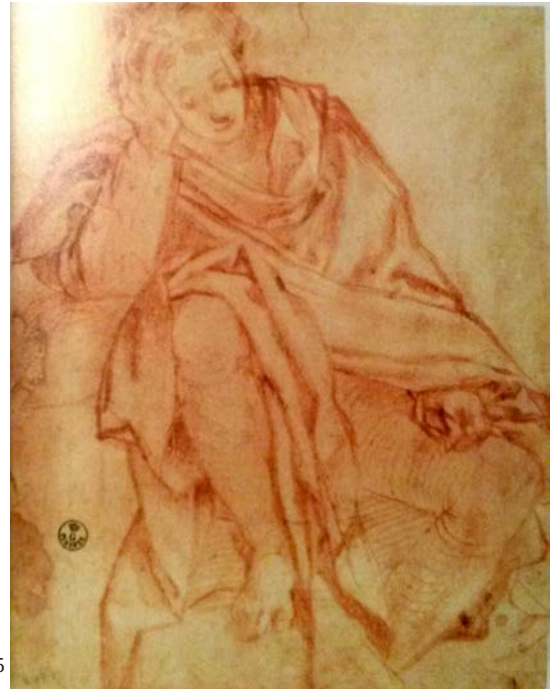
Abb. 51: Albrecht Dürer, *Christus vor Herodes* (die kleine Passion), 1509, Holzschnitt, 12,8 x 9,8, Inv. 1951.117, The Art Institute of Chicago, Clarence Buckingham Collection, Chicago.

Abb. 52: Albrecht Dürer, *Auferstehung Christi*, um 1510, Holzschnitt, 39,4 x 27,5cm.

Abb. 53: Pontormo, *Studie zur Kreuzigung*, um 1522-25, schwarzer Stift, weiß gehöht, Rötel, 23,6 x 38cm, Inv. 6665F GDSU, Florenz.



54



55



56



57

Abb. 54: Pontormo, Studie zur Kreuzigung, um 1522-25, Rötel, 30,7 x 19,0cm, Inv. 447Fr GDSU, Florenz.

Abb. 55: Pontomro, Studie zu Christus am Ölberg, um 1522-25, Rötel, 19,9 x 15,8cm, Inv. 6682Fr GDSU, Florenz.

Abb. 56: Pontormo, Abendmahl in Emmaus, 1525, Öl auf Leinwand, 230 x 173cm, Galleria degli Uffizi, Florenz.

Abb. 57: Pontomro, Studie eines Mönches zum Abendmahl in Emmaus, 1525, Rötel, 29,2 x 20,9cm, Inv. 6656E GDSU, Florenz.



Abb. 58: Pontormo, Deposition, 1526-28, Öl auf Holz, 313 x 192cm, S. Felicita, Florenz.

Abb. 59: Pontormo, Verkündigung, Detail Engel, 1527-28, Fresko, S. Felicita Florenz.

Abb. 60: Pontormo, Verkündigung, Detail Madonna, 1527-28, Fresko, S. Felicita Florenz.



61



62



63



64

Abb. 61: Pontormo, Heimsuchung, 1528-30, Öl auf Holz, 202 x 156cm, Pieve di San Michele Arcangelo, Carmignano.

Abb. 62: Pontormo, Madonna mit Kind und Johannesknaben, 1529-30, Öl auf Holz, 89 x 74cm, Galleria degli Uffizi, Florenz.

Abb. 63: Pontormo, HI Hieronymus als Büsser, 1529-30, Öl auf Holz, 105 x 80cm, Niedersächsisches Landesmuseum Hannover, Hannover.

Abb. 64: Pontormo, Hellebardier, 1529-30, Öl auf Holz, transferiert auf Leinwand, 92 x 72cm, Getty Museum, Los Angeles.



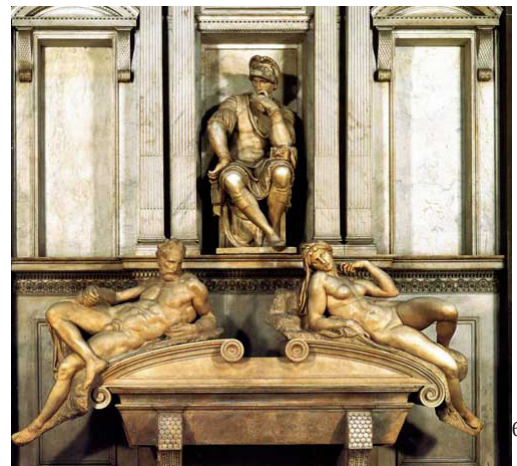
65



66



67



68



69

Abb. 65: Pontormo, Studie, 1525-30, Rötel, 28,4 x 20,2cm, Inv. 1936-10-10-10r, The British Museum, London.

Abb. 66: Pontormo, Zehntausend Märtyrer, 1529-30, Öl auf Holz, 65 x 73cm, Galleria Palatina, Palazzo Pitti, Florenz.

Abb. 67: Michelangelo, der Sieger, um 1532-34, Marmor, 261cm hoch, Palazzo Vecchio, Florenz.

Abb. 68: Michelangelo, Grabmal Lorenzo, Herzog von Urbino, um 1525, Marmor, Sagrestia Nuova, San Lorenzo, Florenz.

Abb. 69: Michelangelo, Grabmal Giuliano, Herzog von Nemours, um 1526-31, Marmor, Sagrestia Nuova, San Lorenzo, Florenz.



70



71



72



73

Abb. 70: Pontormo, nach Michelangelo, Venus und Cupido, um 1533, Öl auf Holz, 128 x 194cm, Galleria dell'Accademia, Florenz.

Abb. 71: Pontormo, nach Michelangelo, Noli me tangere, um 1534, Öl auf Holz.

Abb. 72: Pontormo, Zeichnung für den Karton; Bronzino und Werkstatt, Zeichnungen für die Bordüre; gewoben von Jan Ros; Jakobs Klage, 1545-53, Tapisserie, Segretario Generale della Presidenza della Repubblica, Palazzo del Quirinale, Rom.

Abb. 73: Pontormo, Zeichnung für den Karton; Bronzino und Werkstatt Zeichnungen für die Bordüre; gewoben von Jan Rost; Verführung Josephs, 1545-47, Segretario Generale della Presidenza della Repubblica, Palazzo del Quirinale, Rom.



Abb. 74: Pontormo, HI Veronika, 1514-15, Fresko, Capella del Papa, Konvent S. Maria Novella, Florenz.

Abb. 75: Donatello, Christus vor Pilatus, Kanzel, 1460-66, Bronze-Relief, San Lorenzo, Florenz.

Abb. 76: Pontormo, Studie zu den drei Grazien, 1535-36, Rötel, 29,5 x 21,2cm, Inv. 6748F GDSU, Florenz.



Abb. 77: Sandro Botticelli, Der Frühling. 1482, Tempera auf Holz, 203 x 314cm, Galleria degli Uffizi, Florenz.

Abb. 78: Sandro Botticelli, Der Frühling, Detail, 1482, Tempera auf Holz, 203 x 314cm, Galleria degli Uffizi, Florenz.



Abb. 79: Pontormo, Studie zur Calcio-Gruppe, 1532-34, Rötels, 11,2 x 25,5cm, Inv. 6738F GDSU, Florenz.

Abb. 80: Pontormo, Studie zur Calcio-Gruppe, 1532-34, schwarze Kreide, 26,3 x 40,3cm, Inv. 6505F GDSu, Florenz.

Abb. 81: Michelangelo, die Bestrafung des Tityos, 1532, schwarze Kreide, 19,0 x 33,0cm, Inv. 12771, The Royal Collection, Windsor Castle, London.



Abb. 82: Pontormo, Erschaffung Evas, um 1519-20, Rötel, 42,3 x 31,5cm, Inv. 465F GDSU, Florenz.

Abb. 83: Pontormo, zwei Aktstudien, 1517-18, Rötel, 39,4 x 26,6cm, Inv. 6534Fr GDSU, Florenz.

Abb. 84: Andrea del Sarto, Studie, Rötel, Inv. 318F GDSU, Florenz.



Abb. 85: Pontormo, Studie zu Lunette, um 1520, Feder und Bister, laviert, über schwarzer Kreide, 19,8 x 38 cm, Inv. 454F GDSU, Florenz.

Abb. 86: Pontormo, Studie zu Lunette, um 1520, Feder und Bister, laviert, über schwarzer Kreide, 18,5 x 38,1 cm, Inv. 4545 GDSU, Florenz.



87



88



89



90

Abb. 87: Pontormo, Studie zu Gott befiehlt Noah eine Arche zu bauen, um 1519-21, Feder und Bister, 30,5 x 25,3 cm, Inv. 526E GDSU, Florenz.

Abb. 88: Pontormo, Kopfstudien, um 1519-21, schwarze Kreide und braune Tinte, 42,3 x 27 cm, Inv. 6504F GDSU, Florenz.

Abb. 89: Pontormo, Studie für den Verkündigungseigel, 1526-28, schwarze Kreide, Tinte laviert, Röt, 39,2 x 21,4 cm, Inv. 6653F GDSU Florenz.

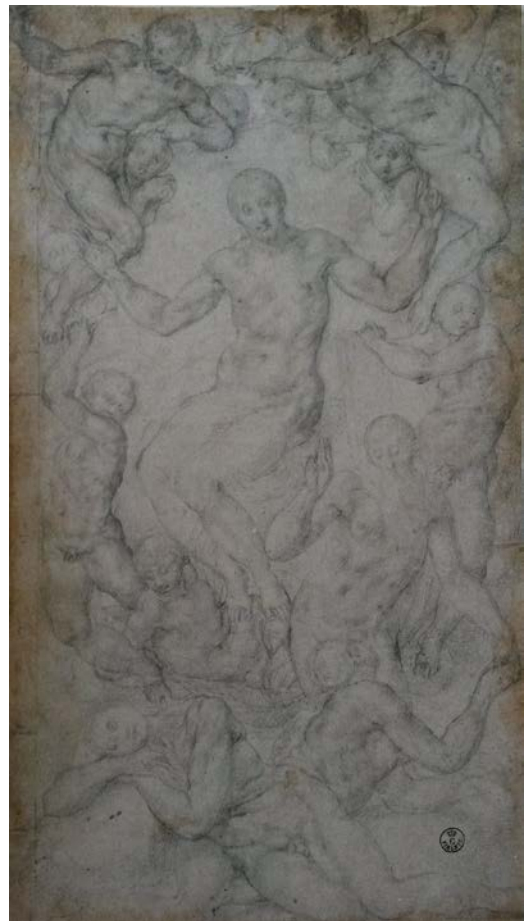
Abb. 90: Pontormo, Studie zum Visdomini-Altar, um 1517-18, schwarze Kreide, 21,8 x 16 cm, Inv. F.C.147r GNS, Rom.



91



92



93

Abb. 91: Pontormo, Studie zu Raub der Sabinerin, 1520-21, Rötels, 17,3 x 28,5 cm, Inv. 6672F GDSU, Florenz.

Abb. 92: Pontormo, Studie zur Deposition, 1526-28, schwarze Kreide weiß gehöht, Bister laviert, in Rötels quadriert, 44,5 x 27,6 cm, Inv. F68 Chrsit Church Library, Oxford.

Abb. 93: Pontormo, Christus in der Glorie, um 1546-1550, schwarze Kreide, 32,6 x 18 cm, Inv. 6609F GDSU, Florenz.



94



95



96

Abb. 94: Pontormo, Studie zur Madonna des Visdomini-Altars, um 1517-18, schwarze Kreide und Röt, 33,5 x 19,5 cm, Inv. 8976Sv GDSU, Florenz.

Abb. 95: Pontormo, Studie zum Visdomini-Altar, um 1517-18, Röt, 21,6 x 15,3 cm, Inv. F.C.138r GNS, Rom.

Abb. 96: Pontormo, Studie zum Visdomini-Altar, um 1517-18, Röt, 21,6 x 15,4cm, Inv. F.C.120v GNS, Rom.



97



99



98



100

Abb.97: Pontormo, Studie eines Putto, um 1517-18, schwarze Kreide weiß gehöht, 40,1 x 26,3 cm, Inv. 6662F GDSU Florenz.

Abb. 98: Pontormo, Studie zum Visdomini-Altarm 1517-18, schwarze Kreide weiß gehöht über Rötöl, 21,7 x 15,5 cm, Inv. F.C.149r GNS, Rom.

Abb. 99: Pontormo, Studie zum Christus, Visdomini-Altar, 1517-18, Rötöl und schwarze Kreide, 28,9 x 20,5 cm, Inv. 6554Fr GDSU, Florenz.

Abb. 100: Pontormo, Studie zum Visdomini-Altar, 1517-18, Rötöl weiß gehöht, 21,5 x 15,3 cm, F.C.139r GNS, Rom.



101



103



102

Abb. 101: Pontormo, Studie zur Heimsuchung von Carmignano, um 1528, schwarze Kreide weiß gehöht, in Röteln quadriert, 32,7 x 24 cm, Inv. 461F GDSU, Florenz.

Abb. 102: Pontormo, Studie zur Hl. Familie mit dem Johannesknaben, um 1522, schwarze Kreide weiß gehöht, in Röteln quadriert, 25,5 x 18,9 cm, Inv. 6729Fr GDSU, Florenz.

Abb. 103: Pontormo, Studie zur Maria der Verkündigung, um 1526-28, Röteln, quadriert, 39,3 x 21,7 cm, Inv. 448F GDSU, Florenz.



Abb.104: Pontormo, Joseph in Agypien, Detail Infrarotaufnahme, um 1518, Öl auf Holz, 96,5 x 109,5cm, National Gallery, London.

Abb. 105: Abb. 167: Pontormo, Heimsuchung S. Annunziata, Florenz



Abb. 106: Pontormo, Boldrone-Tabernakel, 1526-27, abgenommenes Fresko, 307 x 429 cm, Accademia delle Arti del Disegno, Florenz.

Abb. 107: Pontormo, Studie, 1519-20, schwarze Kreide, 28,2 x 40,3cm, Inv. 6557F GDSU, Florenz.



108



109



110



111

Abb. 108: Pontormo, Studie, um 1519-21, Rötél, 37,5 x 28,3cm, Inv. 672E GDSU, Florenz.

Abb. 109: Pontormo, Studie zum Hl. Hieronymus, 1528-30, Rötél, 22,5 x 16,4cm, Inv. 6561Fr GDSU, Florenz.

Abb. 110: Pontormo, Studie, 1519-21, Rötél, 21,8 x 15,3cm, Inv. 6645F GDSU, Florenz.

Abb. 111: Pontormo, Studien, 1524-25, Rötél, 27,9 x 40,3cm, Inv. 6669Fr GDSU, Florenz.



112



113



114

Abb. 112: Pontormo, Studien, 1524-25, Rötel, 27,9 x 40,3cm, Inv. 6669Fv GDSU, Florenz.

Abb. 113: Pontormo, Studie für Poggio a Caiano, 1520-21, schwarze Kreide, 40,3 x 26,5cm, Inv. 6685Fr GDSU, Florenz.

Abb. 114: Pontormo, Studie für eine Madonna mit Kind, um 1525, schwarze und rote Kreide, 40,7 x 27,8cm, Inv. 6697Fv GDSU, Florenz.



115



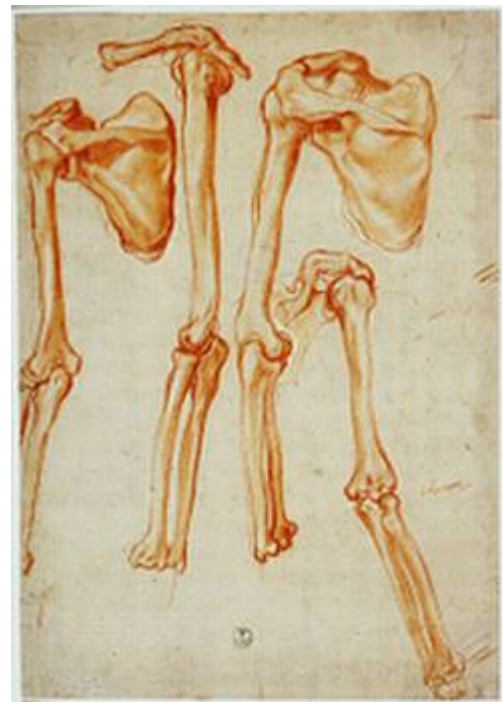
117



118



116



119

Abb. 115: Pontormo, Studie des Hundes für Poggio a Caiano, 1519-21, Inv. 931/863 Nationalmuseum, Stockholm.

Abb. 116: Pontormo, Studie für die Israelis in der Wüste, 1522-25, schwarze Kreide, 43 x 27cm, Inv. 6722Fr GDSU, Florenz.

Abb. 117: Pontormo, Teilstudien von einem Skelett, 1546-50, schwarze Kreide, 33,9 x 21,1cm, Inv. 6521Fv GDSU, Florenz.

Abb. 118: Pontormo, Teilstudien von einem Skelett, 1546-50, schwarze Kreide, 33,9 x 21,1cm, Inv. 6521Fr. GDSU, Florenz.

Abb. 119: Pontormo, Studie zu einem Skelett, 1546-50, Röteln, Inv. 6522F GDSU, Florenz.



122



120



121



123

Abb. 120: Pontormo, Studie zur Madonna, Visdomini-Altar, 1517-18, Rötel, 26,5 x 34,1cm, Inv. 6520Fv GDSU, Florenz.

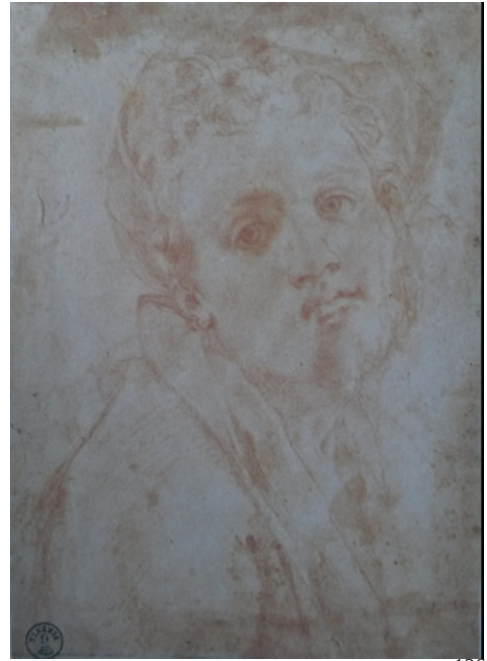
Abb. 121: Pontormo, Draperie-Studie, 1522-25, Rötel, 22,2 x 36,3cm, Inv. 6513Fv GDSU, Florenz.

Abb. 122: Pontormo, Draperie-Studie, schwarze Kreide, 29,6 x 27,3cm, Inv. 6667Fv GDSU, Florenz.

Abb. 123: Pontormo, Mantelstudie mit Arm, um 1529, Rötel, 23,5 x 11,3cm, Inv. 6537F GDSU, Florenz.



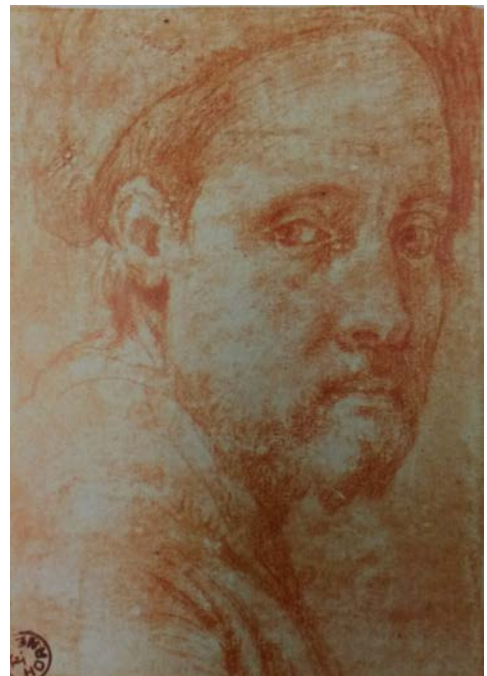
124



126



125



127

Abb. 124: Pontormo, Studie zu S. Felicita, 1526-27, Rötels, 20,2 x 14cm, Inv. 6627Fr GDSU, Florenz.

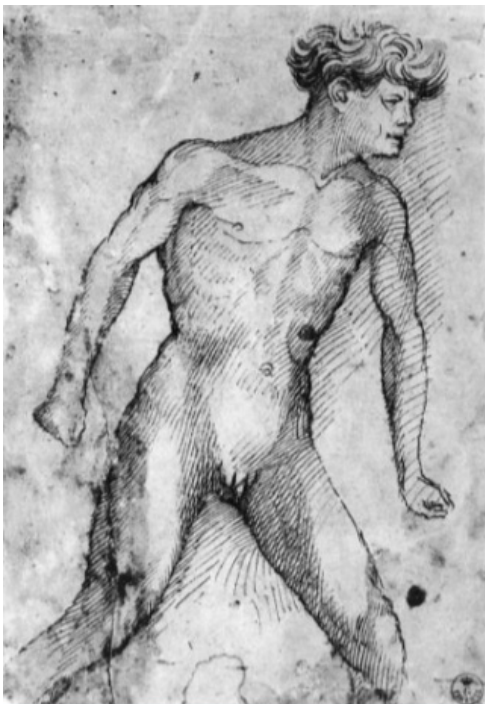
Abb. 125: Pontormo, Studie eines bärtigen Mannes, 1515, Rötels, 11,4 x 7,1cm, Inv. 6719Fr GDSU, Florenz.

Abb. 126: Pontormo, Studie für S. Felicita, Selbstporträt (?), 1526-27, Rötels, 15,5 x 10,7cm, Inv. 6587Fr GDSU, Florenz.

Abb. 127: Pontormo, Kopfstudie, 1528-30, Rötels, 12,1 x 8,2cm, Inv. Horn Foundation 5542.



128



129

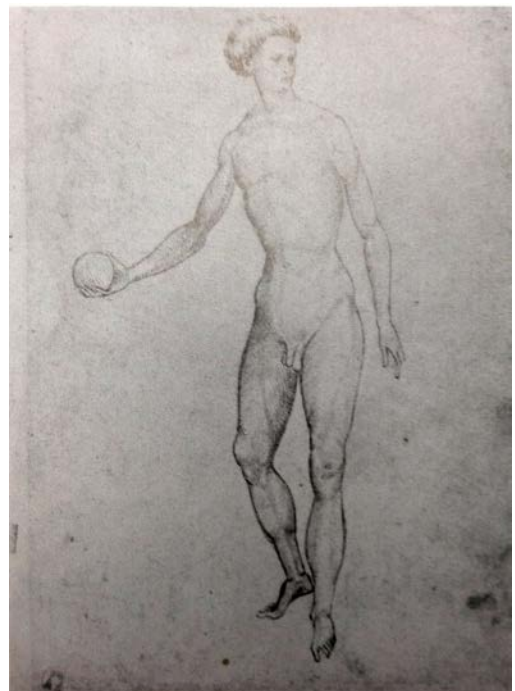


Abb. 128: Bronzino, Bildniss des Pontormo, 1533-34, schwarzer Stift, 38,8 x 25,6cm, Inv. 6698F GDSU, Florenz.

Abb. 129: Kreis des Stefano da Verona, männlicher Akt, frühes 15. Jhdt., Feder und Tinte, 18,7 x 12,9cm, Inv. 59E GDSU, Florenz.

Abb. 130 : Veroneser Künstler, Studie Mann einen Ball haltend, um 1400, Feder und Tinte, 21,5 x 17,5cm, Inv. JBS 685, Christ Church Library, Oxford.



Abb. 131: Filippino Lippi, Wasserträger, Silberstift mit Weißhöhung, 18 x 13,2cm, Christ Church Library, Oxford.

Abb. 132: Pisanello, Verkündigung, Frauenakte und badende Frauen, um 1425, Metalstift, Stift und Tinte in braun, Inv. I520r, Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam.



133



135



134

Abb. 133: Pisanello, Studie Mann mit Händen hinter dem Rücken, um 1434-38, Stift und Federzeichnung über Metallstift, 26,7 x 18,5cm, National Gallery of Scotland, Edinburgh.

Abb. 134: Pisanello, Hl. Georg befreit die Prinzessin von dem Drachen, um 1430, Fresko, 223 x 430cm, äußerer Bogen der Capella Pellegrini, Sant' Anastasia, Verona.

Abb. 135: Pisanello, Studie zu den Gehängten, um 1434-38, Stift und Federzeichnung über Metallstift, 28,3 x 19,3cm, Inv. 1895-9-15-441, The British Museum, London.



136



138



137



Abb. 136: Maso Finiguerra, zeichnender Junge, um 1460, Stift, Tinte und Lavierung, Inv. 115F GDSU, Florenz.

Abb. 137: Maso Finiguerra, Handstudien, Stift und braune Tinte über schwarzer Kreide, 9,5 x 3,8cm, Inv. 1986.70:2, the Morgan Library, New York.

Abb. 138: Maso Finiguerra, Studie einer Hand, Stift und braune Tinte über schwarzer Kreide, 2,9 x 3,7cm, Inv. 1986.70:3, the Morgan Library, New York.

Abb. 139: Fra Bartolomeo, Mystische Vermählung der Hl. Katharina von Siena und Heilige (Pala Pitti), um 1512, Öl auf Holz, 356 x 270cm, Galleria Paltina, Palazzo Pitti, Florenz



140



140a



141



142

Abb. 140: Fra Bartolomeo, Studie für Hl. Bartolomäus, um 1512, Inv. 1141E GDSU, Florenz

Abb. 140a: Fra Bartolomeo, Studie für den Hl. Bartholomäus, um 1512, schwarze Kreide, weiß gehöht, 27,6 x 18,1cm, Inv. 407 GDSU, Florenz.

Abb. 141: Perugino, Erzengel Raphael mit Tobias, um 1499/1500, Öl auf Holz, 126 x 58cm, The National Gallery, London.

Abb. 142: Perugino, Studien für den Erzengel Raphael mit Tobias, um 1499/1500, Silberstift mit Bleiweiß gehöht, 23,8 x 18,3cm, Inv. 1846.3 P II 27, The Ashmolean Museum, Oxford.



143



144

Abb. 143: Pontormo, Studie eines Knaben, 1522-25, Rötels, 28,4 x 39,5cm, Inv. 6632Fv GDSU, Florenz.

Abb. 144: Raffael, Modellstudie für die Madonna Norton Simon, Metallstift, 25 x 18cm, Inv. 442, Musée des Beaux-Arts, Lille.



145



147



146



148

Abb. 145: Raffael, Studien zur Alba-Madonna, 1509-10, Rötels und Feder, 42,2 x 27,3cm, Inv. 456r, Musée des Beaux-Arts, Lille.

Abb. 146: Raffael, Studien zur Alba-Madonna, 1509-10, Rötels, 42,2 x 27,3cm, Inv. 456v, Musée des Beaux-Arts, Lille.

Abb. 147: Michelangelo, Studie zur Lybischen Sibylle, 1511-12, Rötels, 28,9 x 21,4cm, Inv. 24.197.2, the Metropolitan Museum of Art, New York.

Abb. 148: Michelangelo, Kopfstudie, 1529/30, Rötels, 35,5 x 27cm, Inv. 7F, Fondazione Casa Buonarroti, Florenz.



149



151

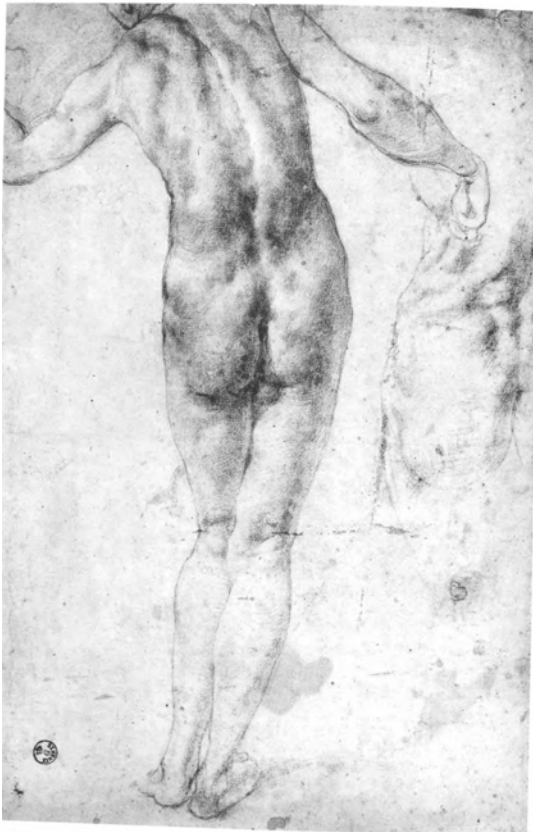


150

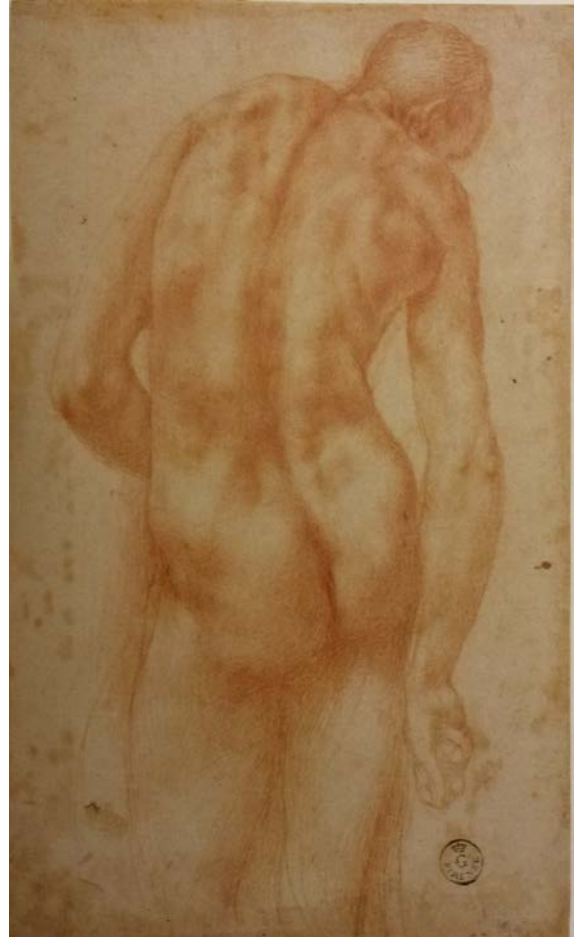


152

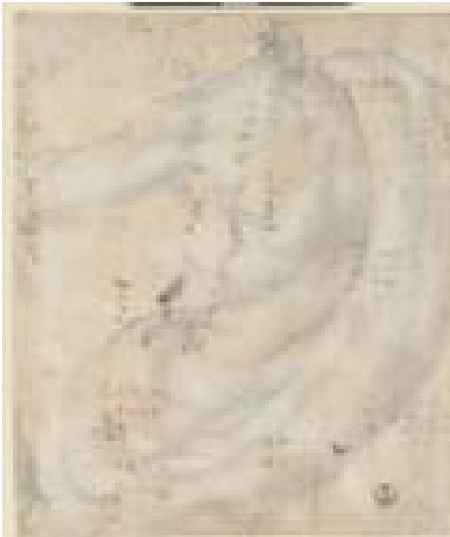
Abb. 149: Michelangelo (zugeschrieben), Torso, Ton, Inv. 539, Casa Buonarroti, Florenz.
Abb. 150-52: Michelangelo (zugeschrieben), Torso, Ton, Inv. 191, Casa Buonarroti, Florenz.



153



155



154



156

Abb. 153: Pontormo, Studie zu den drei Grazien, 1535-36, Rötél, 29,2 x 20,7cm, Inv. 6620F GDSU, Florenz.

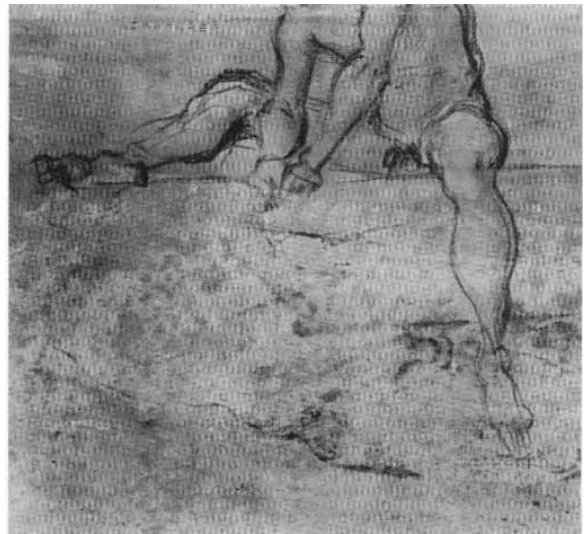
Abb. 154: Pontormo, Rückenstudie, schwarze Kreide, Inv. 6745Fr GDSU, Florenz.

Abb. 155: Pontormo, Studie zu den drei Grazien, 1535-36, Rötél, 26,7 x 16,4cm, Inv. 6747F GDSU, Florenz.

Abb. 156: Pontormo, Studie zu S. Lorenzo, 1552-56, schwarzer Stift, 16,5 x 22cm, Inv. 6569F GDSU, Florenz.



157



159



158

Abb. 157: Pontormo, Studien eines Aktes, 1535-36, schwarze Kreide, 28 x 40,5cm, Inv. 6534Fv GDSU, Florenz.

Abb. 158: Pontormo, Studien zweier Figuren, 1519-21, schwarze und rote Kreide, 28,6 x 41cm, Inv. 6740Fv GDSU, Florenz.

Abb. 159: Pontormo, Studie für einen Putto, 1520-21, schwarze Kreide, 40,5 x 21,5cm, Inv. 465v, Kupferstichkabinett Staatliches Museum, Berlin.



160



161



162



163

Abb. 160: Pontormo, Studie zum Visdomini-Altar, um 1517-18, Rötel, 21,6 x 15,4cm, Inv. F.C.120r GNS, Rom.

Abb. 161: Pontormo, Studie, 1517-18, Rötel, Inv. F.C. 125r, GNS Rom.

Abb. 162: Michelangelo, Haman, Detail Sixtinische Decke, 1508-12, Fresko, Sixtinische Kapelle, Rom.

Abb. 163: Pontormo, Studie für S. Felicita, 1525, schwarzer Stift, 25,7 x 24,5cm, Inv. 6686Fr GDSU, Florenz.



164



165



166



167

Abb. 164: Pontormo, Studie für S. Ruffillo, 1514, Rötels und schwarzer Stift, 39,8 x 25,5cm, Inv. 6676Fv GDSU, Florenz.

Abb. 165: Pontormo, Studie, 1514-16, Rötels, 35,9 x 26,4cm, Inv. 6542F GDSU, Florenz.

Abb. 166: Pontormo, Studie zum Visdomini-Altar, 1517-18, schwarzer Stift, 36,7 x 25,3cm, Inv. 6744Fr GDSU, Florenz.

Abb. 167: Pontormo, Studie für S. Felicita, 1525-28, schwarze Kreide, 39 x 21,5cm, Inv. 6576Fr GDSU, Florenz.



168



169



170



171

Abb. 168: Pontormo, Studie, 1525-28, Rötel laviert, 35,3 x 28cm, Inv. 6619Fr GDSU, Florenz.

Abb. 169: Pontormo, Studie für S. Felicita, 1525-28, Rötel, quadriert, 22,2 x 16,1cm, Inv. 6536F GDSU, Florenz.

Abb. 170: Pontormo, Studie für eine Pieta, 1517-18, Rötel, 28 x 39,6cm, Inv. 6670Fr GDSU, Florenz.

Abb. 171: Pontormo, Studie eines Mannes, 1525-28, schwarzer Stift, weiße Kreide, 34 x 25,7cm, Inv. 6610Fr GDSU, Florenz.

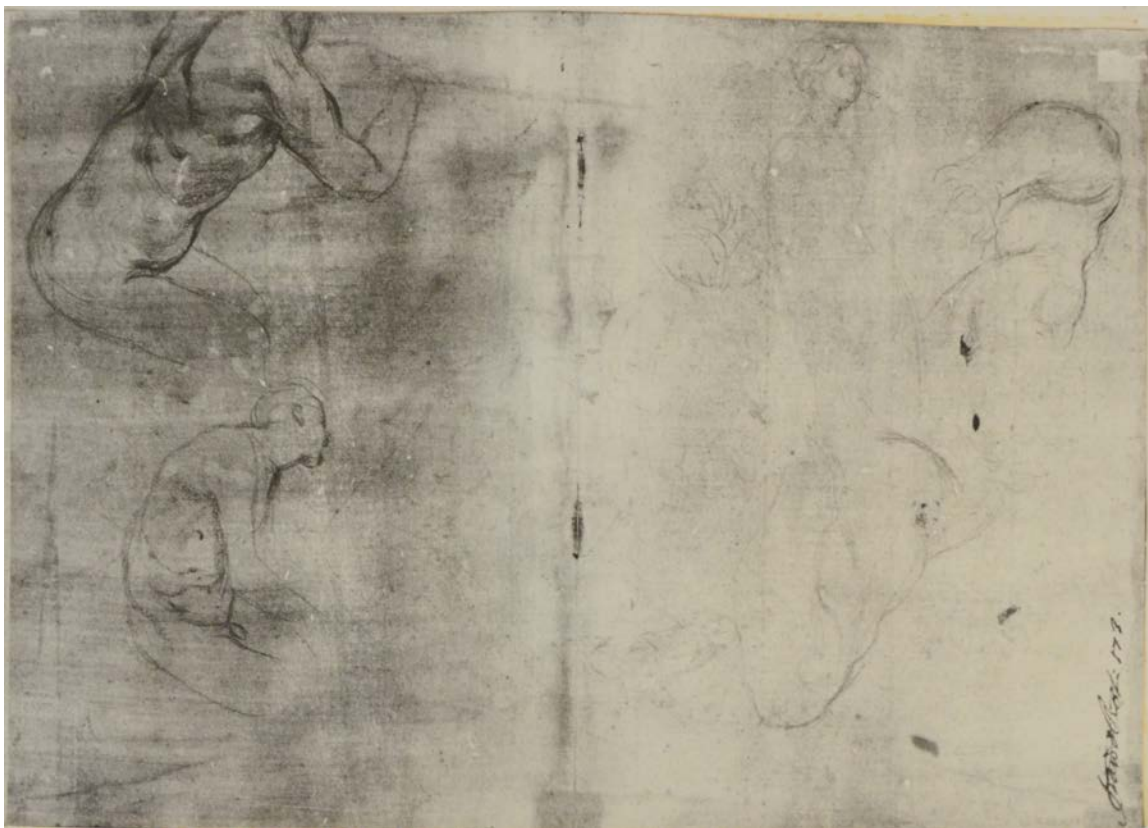
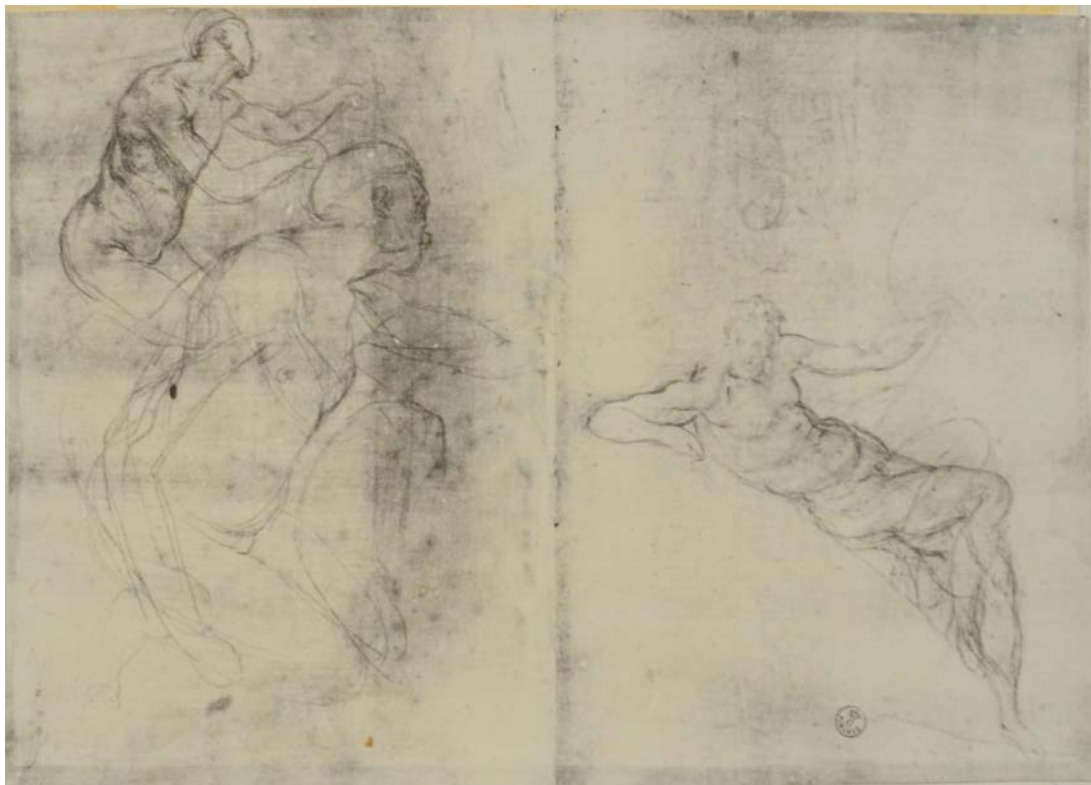


Abb. 172: Pontormo, Studie zur Hl. Veronika, 1522-25, schwarze Kreide, 21,5 x 30,3cm, Inv. 6548Fr GDSU, Florenz.

Abb. 173: Pontormo, Studie zur Hl. Veronika, 1522-25, schwarze Kreide, 21,5 x 30,3cm, Inv. 6548Fv GDSU, Florenz.



Abb. 174: Pontormo, Studie für die Madonna, S. Felicita, 1526-27, Rötel, 16,5 x 14,6cm, Inv. 6666F GDSU, Florenz.

Abb. 175: Pontormo, Studie für Frau mit Kind, um 1514, Rötel, 15,3x14,4cm, Inv.nr. 6533Fr GDSU, Florenz.



176



177



178

Abb.176: Pontormo, Studie für eine Venus mit Cupid, 1515, Rötel, 39,3 x 18cm, Inv. 341F GDSU, Florenz.

Abb. 177: Pontormo, Studie für eine Visitation, 1515, Rötel, 32,8 x 19,4cm, Inv. 4195, Kupferstichkabinett Staatliches Mueseum, Berlin.

Abb. 178: Pontormo, Studie für einne Madonna mit Kind und Johannesknaben, 1515, Rötel, 34,1 x 25,7cm, Inv. F.N. 2934r GNS, Rom.



Abb. 179: Raffael, die Schule von Athen, 1510-11, Fresko, Stanza della Segnatura, Vatikan.
 Abb.180: Pontormo, Madonna mit Kind und Johannesknaben (Salvi-Madonna), um 1514,
 64 x 50cm, Museo del Cenacolo di San Salvi, Florenz.

Abb. 181: Pontormo, Studie für die Madonna, Visdomini-Altar, 1517-18, Rötzel, 24,9 x
 18,2cm, Inv. 6551Fv GDSU, Florenz.



Abb. 182: Pontormo, Studie zu einer Pietà, 1518-19, Rötel, 16,7 x 33,3cm, Inv 300Fr GDSU, Florenz.

Abb. 183: Raffael, Grablegung Christi, 1507, Öl auf Holz, 184 x 176cm, Galleria Borghese, Rom.

Abb. 184: Michelangelo, Tondo Doni, 1503-4, Tempera auf Holz, 120 x 120cm, Galleria degli Uffizi, Florenz.

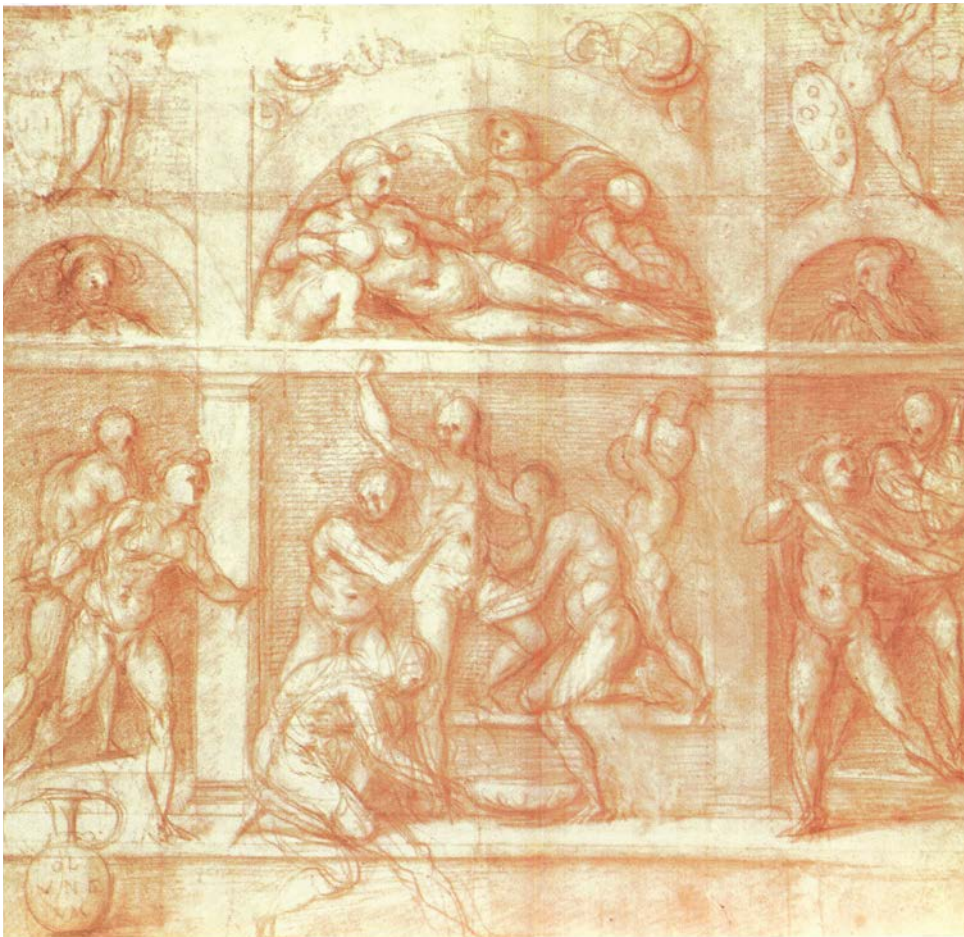


Abb. 185: Pontormo, Studie einer Frau, 1518-19, Rötel, 21,6 x 15,4cm, Inv. F.C. 121r GNS, Rom.

Abb. 186: Pontormo, Vertreibung aus dem Paradies, um 1519/20, Öl auf Holz, 43 x 31cm, Galleria degli Uffizi, Florenz.

Abb. 187: Pontormo, Salbung der Athleten, 1520-21, Rötel, Inv. 1860-6-16-106-107, The British Museum, London.

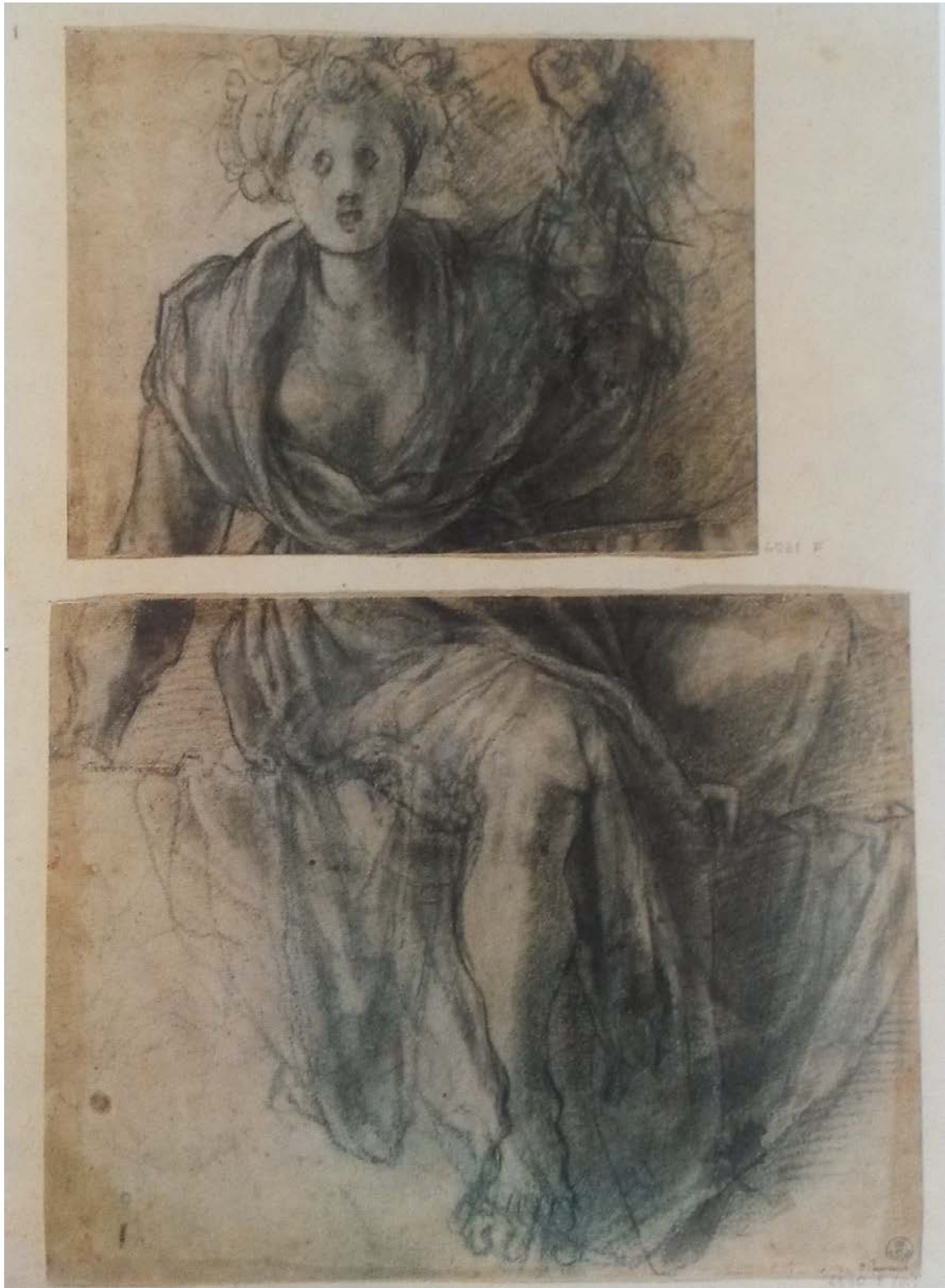


Abb.188: Pontormo, Studie für Vertumnus und Pomona, 1520-21, schwarze Kreide weiß gehöht, 17 x 22,3 und 21, 4 x 27,7cm, Inv. 6530F+6531F GDSU, Florenz.



Abb. 189: Pontormo, Studie zu Vertumnus und Pomona, 1520-21, schwarzer Stift, 43,2 x 26,5cm, Inv. 6515Fv GDSU, Florenz.

Abb. 190: Pontormo, Studie zu Vertumnus und Pomona, 1520-21, schwarze Kreide weiß gehöht, 23,7 x 35cm, Inv.6673Fr, GDSU, Florenz.



Abb. 191: Pontormo, Studie zu Vertumnus und Pomona, 1520-21, schwarze Kreide weiß gehöht, 23,7 x 35cm, Inv.6673Fv, GDSU, Florenz.

Abb.192: Pontormo, Studie für Vertumnus und Pomona, 1520-21, Rötelm 34,2 x 36,5cm, Inv. 6514F GDSU, Florenz.



193



195



194



196

Abb. 193: Pontormo, Studie zu Madonna mit Kind, 1524-25, schwarze Kreiden, 32,7 x 27,6cm, Inv. 6728F GDSU, Florenz.

Abb. 194: Pontormo, Geburt des Hl. Johannes, 1529, Öl auf Holz, Durchmesser von 54cm, Galleria degli Uffizi, Florenz.

Abb. 195: Pontormo, Hl Familie, 1522, Öl auf Holz, 120 x 98cm, Hermitage, St. Petersburg.

Abb. 196: Pontormo, Studie zur Madonna mit Kind und Johannesknaben, 1527-28, Rötöl, 25 x 16,7cm, Inv. 6649F GDSU Florenz.



Abb. 197: Pontormo, Studie zu Madonna mit Kind und männlicher Akt, 1527-28, Rötel und schwarze Kreide, 40,7 x 27,8cm, Inv. 6697Fr GDSU, Florenz.

Abb. 198: Pontormo, Studie zu Madonna mit Kind und männlicher Akt, Detail, 1527-28, Rötel und schwarze Kreide, 40,7 x 27,8cm, Inv. 6697Fr GDSU, Florenz

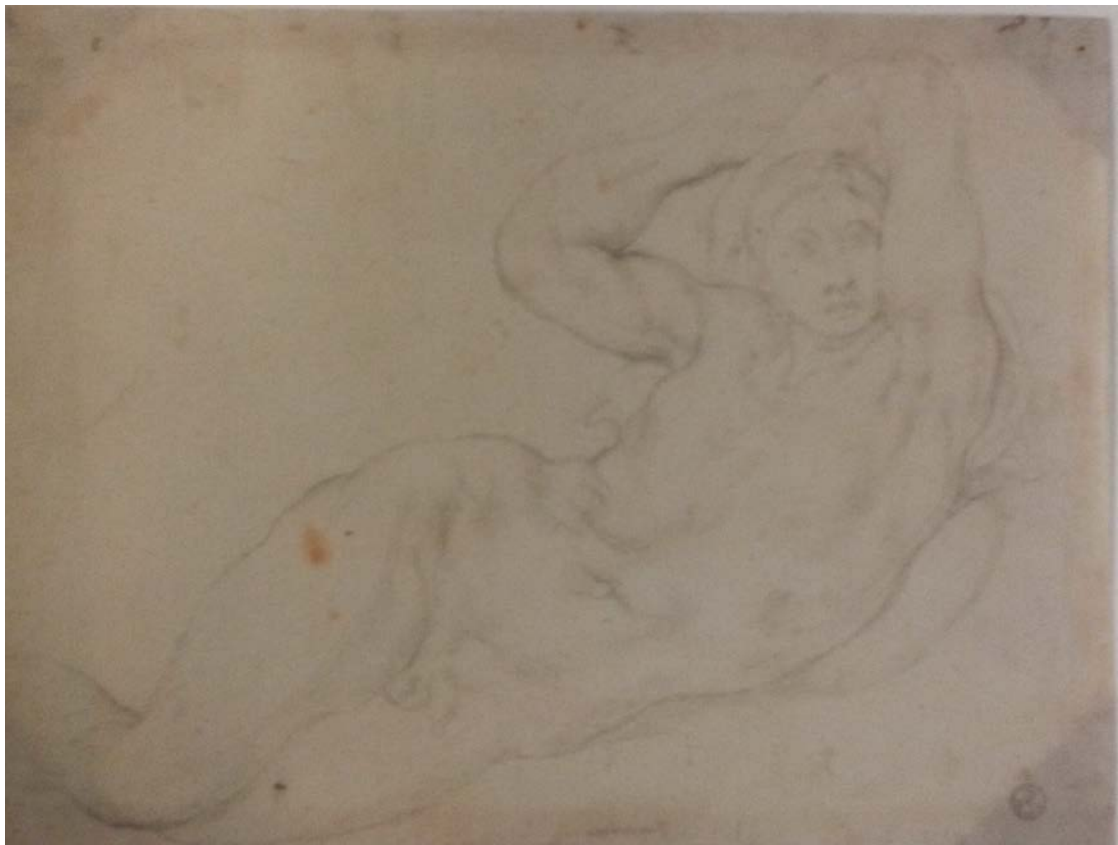


Abb. 199: Pontormo, Studie zu Venus und Cupi, 1540-45, Rötel über schwarzer Kreide, 13 x 20,6cm, Inv. 15644Fr GDSU, Florenz.

Abb. 200: Pontormo, Studie eines Aktes, 1545-50, schwarzer Stift, 21 x 27,7cm, Inv. 6560F GDSu, Florenz.

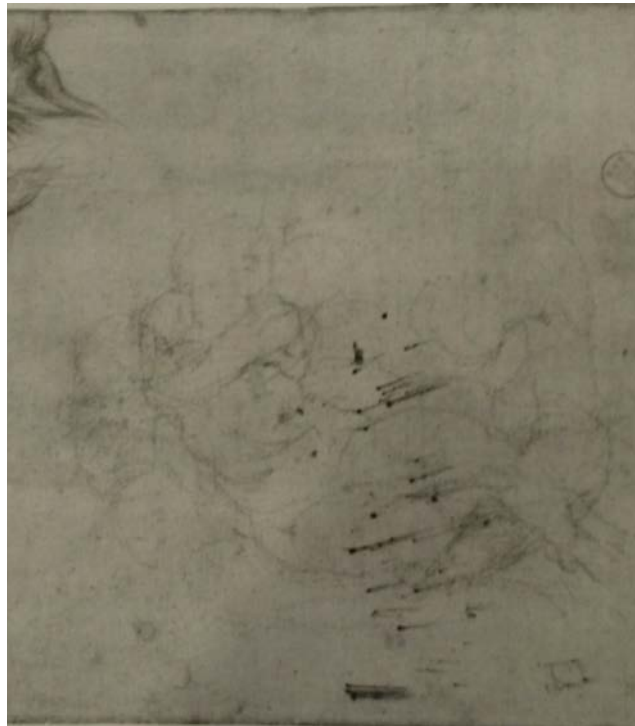


Abb. 201: Pontormo, Studie zu Madonna und Kind 1535-40, schwarze Kreide, 28 x 40,5cm, Inv. 6534F GDSU, Florenz.

Abb. 202: Pontormo, Madonna mit Kind, 1535-45, schwarze Kreide, Inv. 21173v, Kunsthalle, Hamburg.



Abb. 203: Pontormo, Studie zu Castello, 1537-42, schwarze Kreide, 15,3 x 17,2cm, Inv. 17405F GDSU, Florenz.

Abb. 204: Pontormo, Frauenakt, Detail, 1532-34, schwarze Kreide, Inv. 6586F, GDSU, Florenz.



Abb. 205: Pontormo , Studie für die Careggi-Loggia, 1535-36, Rötel, 20,4 x 26,5cm, Inv. 6583F GDSU, Florenz.

Abb. 206: Pontormo, Studie Venus und Cupid, 1540-45, schwarze Kreide, Inv. 5583, Wal-
raff-Richartz-Museum, Köln.



207



208



209

Abb. 207: Pontormo, Studie zu Venus und Cupid, 1535-45, schwarze Kreide, Inv. 6754Fv GDSU, Florenz.

Abb. 208: Pontormo, Studie zu Venus und Cupid, um 1535, schwarze Kreide, quadriert, Inv.10396r Departmenet des Arts Graphiques, Musee du Louvre, Paris.

Abb. 209: Pontormo, Studie für Careggi, 1535-36, schwarze Kreide, 25,7 x 17,2cm, Inv. 6759Fr GDSU, Florenz.



Abb. 210: Pontormo, Studie für Careggi, 1535-36, schwarze Kreide weiß gehöht, , 35,3 x 16,2cm, Inv. 21173r, Kunsthalle Hamburg.



Abb.211: Pontormo, Studie für Careggi, 1535-36, schwarze Kreide weiß gehöht, Röt, quadriert, 40,2 x 27,4cm, Inv. 6570F GDSU, Florenz.



Abb. 212: Pontormo, Studie zu Careggi, 1535-36, schwarze Kreide, 26,9 x 29,5cm, Inv. 6584F GDSU, Florenz.

Abb. 213: Pontormo, Studie für Careggi, 1535-36, schwarze Kreide, 22,7 x 28,8cm, Inv. 6605F GDSU, Florenz.



Abb.214: Pontormo, Studie zu Castello, 1537-43, schwarze und rote Kreide, 18,4 x 24,1cm, Inv. 6760Fr GDSU, Florenz.

Abb. 215: Pontormo , Studien zu Castello, 1537-43, Rötzel, 20,2 x 27,8cm, the British Museum, London.



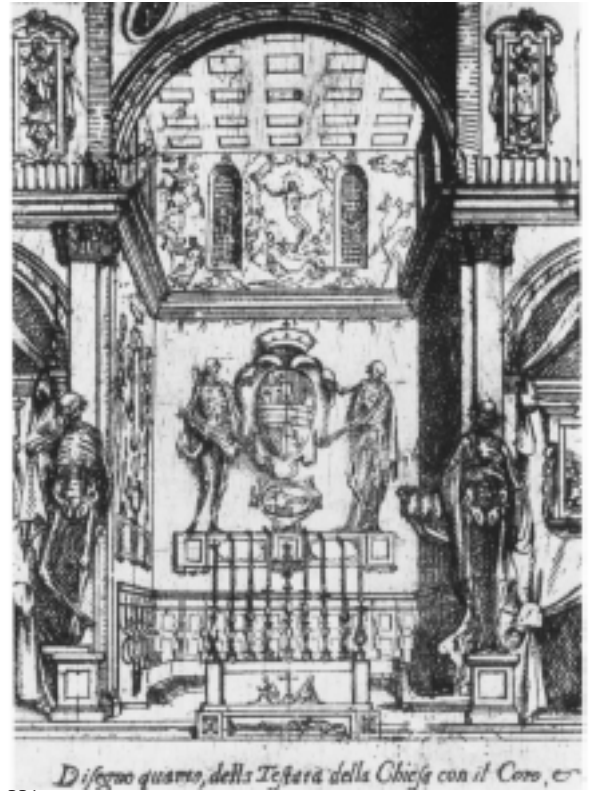
Abb. 216: Pontormo, Studie für Castello, 1537-43, schwarze Kreide, 19,9 x 31,8cm, Inv. 6683F GDSU, Florenz.

Abb. 217: Pontormo, Studie für Castello, 1537-43, Rötöl, 21,2 x 28,9cm, Inv. 6630F GDSU, Florenz.

Abb.218: Pontormo, Studie für Castello, 1537-43, schwarze Kreide, Inv. 6611Fr GDSU, Florenz.



219



221



220

Abb. 219: Pontormo, Studie für Castello, 1537-43, Rötel, 29,2 x 19,4cm, Inv. 1932.144, the Fogg Art Museum, Cambridge.

Abb. 220: Michelangelo, Beweinung Christi, 1533/34, schwarze Kreide, 28,2 x 26,2cm, Inv. 1896-7-10-1, the British Museum, London.

Abb. 221: Chor von S. Lorenzo 1598, Stich ,Albertina

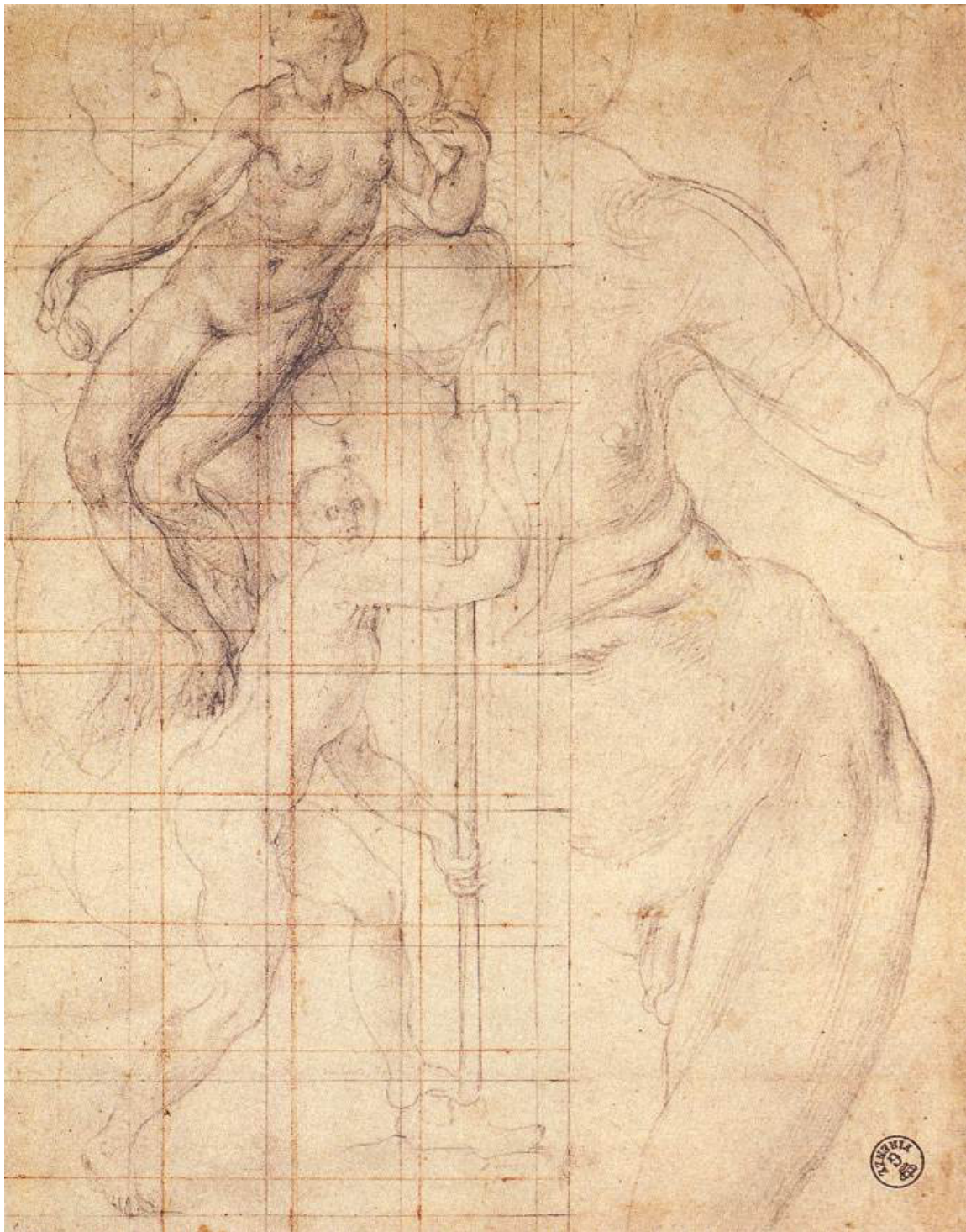


Abb.222: Pontormo, Studie zu Adam und Eva in S. Lorenzo, 1546-50, schwarze Kreide, Rötél quadriert, 20,3 x 15,8cm, Inv. 6535F GDSU, Florenz.



Abb.223: Pontormo, Studie zur Vertreibung aus dem Paradies, 1546-50, schwarze Kreide, quadriert, 38,5 x 14cm, Inv. C65, Kupferstichkabinett, Dresden.

Abb. 224: Pontormo, Studie zur Eva, 1546-50, schwarze Kreide, 29 x 21cm, Inv. 6715F GDSU, Florenz.



Abb. 225: Pontormo, Studie zur Sintflut, 1552-56, schwarze Kreide, 15,6 x 24,4cm, Inv. 6752F, GDSU, Florenz.

Abb. 226: Pontormo, Studie zur Sintflut, 1552-56, schwarze Kreide, 13,5 x 30,6, Inv. 6753F, GDSU, Florenz.

Abb. 227: Pontormo, Studie zur Sintflut, 1552-56, schwarze Kreide, 26,6 x 40,2cm, Inv. 6754Fr GDSU, Florenz.



Abb. 228: Pontormo, Studie zu S. Lorenzo, 1550-56, schwarze Kreide, Röteln quadriert, 28,8 x 19cm, Inv. 550, Gallerie dell'Accademia, Venedig.



229



Abb. 229: Pontormo, Studie zur Himmelfahrt der erlösten Seelen, 1552-56, schwarze Kreide, 41,0 x 25,9cm, Inv. 6608F GDSU, Florenz.

Abb. 230: Pontormo, Studie zur Himmelfahrt der erlösten Seelen, 1552-56, schwarze Kreide, 39,0 x 24,7cm, Inv. 6565F GDSU, Florenz.



Abb. 231: Pontormo, Studie zur Auferstehung der Toten, 1552-56, schwarze Kreide, 24,3 x 18,4cm, Inv.17411F GDSU, Florenz.

Abb. 232: Pontormo, Studie zur Auferstehung der Toten, 1552-56, schwarze Kreide und Rötöl, 42,1 x 21,5cm, Inv. 6528Fr GDSU, Florenz.

Abstract

Jacopo Carucci aus Pontorme (1494-1556), genannt Pontormo, lebte und wirkte als ein Hauptvertreter des Florentiner Manierismus in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts in Florenz. Von Pontormos herausragendem zeichnerischem Werk sind in etwa noch 300 Blätter erhalten, von denen sich rund 50 Zeichnungen mit der Darstellung des Weiblichen befassen. Die verschiedenen Ausdrucksmöglichkeiten, die der Künstler in der Gestaltung des Weiblichen findet, sollen in dieser Arbeit untersucht werden. Die Beschäftigung mit der zeichnerischen Gestaltung der Frau im frühen 16. Jahrhundert wirft dabei unweigerlich die Frage nach dem Modell und der Herangehensweise auf. Das Studium nach dem Lebenden und der Natur erlebt im Quattrocento einen großen Aufschwung, unter anderem beeinflusst durch Schriften, wie den Künstlertraktaten. Die Arbeit mit dem lebenden Modell ermöglicht dem Künstler eine naturgetreue Darstellung des menschlichen Körpers und seines Bewegungsablaufes. Eine wichtige Rolle nimmt hierbei der Lehrjunge, *garzone*, aus der Künstlerwerkstatt ein. Denn es liegt nahe, dass diese Jünglinge dem Meister Modell standen und dies auch Teil ihrer Aufgabe in der *bottega* war. Diese *garzone* dienten als Vorlage für Heilige, Engel, Könige und oftmals auch für weibliche Figuren. Diese Vorgehensweise ist auch in Pontormos Zeichnungen zu erkennen. Positionen, Haltungen und Figurenzusammenstellungen werden zuerst am männlichen Modell studiert. Eine fundierte Untersuchung der verschiedenen Gestaltungsformen in Pontormos Darstellung des Weiblichen weist darauf hin, dass Pontormo sich Versatzstücke aneignet, mit denen er das männliche Modell schrittweise verweiblicht. Dies reicht von einem einheitlichen Gesichtstypus über Kleidung, Frisur bis hin zur Gestik. Diese Entwicklung kann man bis in die frühen 1530er Jahre verfolgen. Durch den Einfluss Michelangelos verändert Pontormo seine Frauendarstellungen nach dessen Vorbild. Im Zuge dieser Arbeit soll festgestellt werden, dass Pontormo keine Frauen zeichnete, sondern männliche Modelle am Blatt durch Hinzufügung und Überarbeitung verschiedenster Details verweiblichte.

Abstract

Jacopo Carucci from Pontorme (1494-1556), usually known as Pontormo, was one of the leading exponents of Mannerism in the early 16th century. Today, the corpus of extant drawings by Pontormo is comprised of about 300, 50 of which are concerned with the portrayal of women. This paper aims at analysing the artist's different means of expression in connection to the portraiture of the female body. The examination of the graphic representation of women in the early 16th century inevitably raises the issues of the sitter and the artist's approach. During the Quattrocento, studying from the living object and nature experienced a boom, due to the influence of writings like the artist's treatise. Working with an actual sitter enabled the artist to create a naturalistic depiction of the human body and its movements. In this regard, the *garzone*, the shop boy, played an important role. These boys acted as sitters for their master; it was an integral aspect of their duties in a *bottega*. The *garzone* served as a reference for saints, angels, kings and oftentimes for female characters. This approach can be recognised in Pontormo's drawings: Positions, poses and compositions of figures initially are being studied by using a male sitter. A scientifically sound examination of Pontormo's means of expression in connection to the portraiture of the female body, points to the conclusion that he used substitutes that helped him gradually feminise the image of the male sitter. This strategy can be noted in a unified face structure, clothes, hairstyle and gestures. This development can be observed up until the early 1530's, when, due to Michelangelo's influence, Pontormo adapted his way of portraying women accordingly. From that point on, Michelangelo's statues and drawings served as a reference for Pontormo's depictions of women. This study seeks to show that Pontormo did not draw women, but male sitters that were feminised by adding and editing various details, only afterwards.

Lebenslauf

Name: Miriam Petritz

Schulausbildung

Sept. 1994-Juni 2006 Rudolf Steiner Schule Pötzleinsdorf Wien

Sept. 2006-Juni 2007 ORG Matura

Studienverlauf

Okt. 2007- Mai 2008 Wirtschaftsuniversität Wien

Okt. 2008-Okt. 2011 Bachelorstudium Kunstgeschichte Universität Wien

Seit Okt. 2011 Masterstudium der Kunstgeschichte an der Universität Wien

Auslandsaufenthalte zu Studienzwecken

Sept. 2011-Juni 2012 Erasmusaufenthalt an der Università Ca'Foscari Venezia

Feb.-März 2014 Forschungsaufenthalt im Gabinetto dei Disegni e Stampe, Uffizien, Florenz und im Kunsthistorischen Institut Florenz – Max Planck Institut, gefördert durch das kurzfristige Auslandsstipendium (KWA) der Universität Wien.

Weitere Qualifikationen

Englisch in Sprache und Schrift

Italienisch in Sprache und Schrift (C1)

Russisch Grundkenntnisse in Sprache und Schrift