

Frank Zöllner

Leonardo und Michelangelo: Vom Auftragskünstler zum Ausdruckskünstler

Erstmals publiziert in:

Huberty, Maren (Hrsg.): Leonardo da Vinci all'Europa. Einem Mythos auf der Spur. Berlin: Weidler, 2005, S. 131-167

Hinweis:

Die Seitenzählung der vorliegenden elektronischen Version weicht von der Paginierung der Druckfassung ab.

Zitierfähige URL:

<http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/volltexte/2006/178/>

Frank Zöllner

Leonardo und Michelangelo: Vom Auftragskünstler zum Ausdruckskünstler

Es war keineswegs der Beginn einer wunderbaren Freundschaft, als Leonardo da Vinci und Michelangelo Buonarroti sich zu Beginn des 16. Jahrhunderts in Florenz erstmals begegneten. Im Gegenteil, die Biographen berichten von einer ausgeprägten Feindschaft zwischen den beiden Protagonisten der Hochrenaissance.¹ Giorgio Vasari behauptet sogar, Michelangelo habe aufgrund dieser Feindschaft Florenz verlassen.² Ganz unabhängig von der faktischen Richtigkeit dieser Anekdote verweisen die Angaben der Biographen auf die fundamentalen Unterschiede zwischen Persönlichkeit und Kunstauffassung Leonardos und Michelangelos: Der eine, Leonardo, ein eher scheuer Mensch, der in seinen umfangreichen Aufzeichnungen kaum einen Hinweis auf sein Gefühlsleben gibt, zudem ein Tüftler und Bastler mit Hang zu skurrilen Forschungen und jungen Männern; der andere, Michelangelo, ebenfalls jungen Männern zugeneigt, zeigt sich in seinen Briefen, vor allem aber in seinen Gedichten emotional weitaus extrovertierter. Er demonstriert einen Hang zur künstlerischen Selbstdarstellung und Selbstreflexion, der für Leonardo nicht denkbar wäre.

Der Gegensatz zwischen den beiden Künstlern offenbart sich beispielhaft in ihren Arbeiten für den Großen Ratssaal im Palazzo Vecchio in Florenz, wo Leonardo und Michelangelo in den Jahren 1504 bis 1506 für kurze Zeit Seite an Seite arbeiteten. Die Künstler sollten hier zwei monumentale Schlachtengemälde schaffen, mit denen die Florentiner Regierung an die größten militärischen Triumphe in der Geschichte ihrer Stadt zu erinnern gedachte. Das von Leonardo im Herbst 1503 begonnene und im Frühjahr 1506 unvollendet zurückgelassene Gemälde schilderte in überlebensgroßen Figuren die Anghiarischlacht, einen 1440 erfochtenen Sieg der Florentiner und ihrer päpstlichen Alliierten über die Mailänder Truppen nahe dem toskanischen Städtchen Anghiari (Abb. 1).³ Unmittelbar neben die Komposition Leonardos hätte Michelangelos sogenannte "Cascinaschlacht" plaziert werden sollen, die Darstellung eines Alarms, der die Florentiner im Juli 1364 vor dem anrückenden Feind warnte und zum siegreichen Ausgang des Scharmützels beitrug (Abb. 2).⁴

In der dramatischen Darstellung der beiden Kriegshandlungen hätte der Kontrast zwischen den Entwürfen der beiden Künstler größer nicht sein können. Leonardo thematisierte den konzentrierten Zusammenprall gegensätzlicher Kräfte und kennzeichnete die Kriegsparteien mit erkennbaren Attributen. So trägt der Reiter links, Francesco Piccinino, einen Widderkopf und damit das Wappen seiner Familie auf seiner Brust. Neben ihm ist sein Vater dargestellt, ebenfalls erkennbar an seinem Hut und an seiner Physiognomie. Michelangelo hingegen legte weniger Wert auf eine Kennzeichnung des Bildpersonals und widmete sich um so intensiver der expressiven Gestaltung des männlichen Aktes.

In dem Wandbild Leonardos mag man dessen Vorliebe für die Darstellung dramatischer Bewegung und für sein besonderes Interesse an der Anatomie des Pferdes und der Physiognomie

des Menschen verwirklicht sehen, im Karton Michelangelos dessen Vorliebe für bewegte männliche Aktfiguren und homoerotische Neigungen.⁵ Tatsächlich scheint sich der Künstler eine Badeszene als Gegenstand seiner Darstellung ausgesucht zu haben, um hier ausgiebig seiner Lieblingsbeschäftigung, dem bewegten männlichen Akt, frönen zu können. Beide Ansichten, die zum Wandbild Leonardos und die zum Schlachtenkarton Michelangelos, spiegeln unabhängig von ihrer Richtigkeit eine moderne und psychologisierende Auffassung künstlerischen Schaffens wider, die da besagt, daß der Künstler sich in seinen Werken selbst zum Ausdruck bringe. Dieses Ansicht ist - was die Psychologie des Renaissancekünstlers anbelangt - nur eingeschränkt richtig. Gattungsgeschichtlich gesehen war vor allem für Leonardo der Auftrag und der vorgesehene Bildgegenstand bindend. Daher tendierte er auch mehr als Michelangelo zu einer identifizierbaren Gestaltung des Bildpersonals. Leonardo repräsentierte hiermit noch weit mehr als der knapp eine Generation jüngere Michelangelo einen Typus, den ich hier als Auftragskünstler bezeichnen möchte. In Michelangelo hingegen dürfen wir - zumindest von der Tendenz her - bereits einen moderneren Typus sehen, den des Ausdruckskünstlers, der sich eher als sein älterer Kollege von den Anforderungen des Auftrages emanzipieren konnte und daher größere Freiheiten in jenem Bereich hatte, den wir heute als künstlerischen Ausdruck bezeichnen würden. Dieser hier überspitzt formulierten Unterscheidung zwischen dem Auftragskünstler einerseits und dem Ausdruckskünstler andererseits werde ich mich im folgenden in einem Vergleich zwischen Leonardo und Michelangelo widmen.

Bekanntlich setzt Michelangelos Kunstauffassung in großen Teilen bereits eine Einheit von Künstler und Kunstwerk voraus, die einem modernen und bis in unsere Tage gültigem Konzept des Künstlerischen entspricht: Das Kunstwerk ist Ausdruck des künstlerischen Selbst. Dieses Konzept des Ausdruckskünstlers, dessen wechselvolle Geschichte noch zu schreiben bleibt, hatte in den Selbstdarstellungen Michelangelos, wenig später auch in denen Caravaggios und Rembrandts, wichtige Vorläufer und verdichtete sich mit der Verbreitung des sogenannten "Ausstellungskünstlers" im 19. Jahrhundert und mit der Kunsttheorie des Expressionismus zum wichtigsten Paradigma künstlerischen Schaffens überhaupt.⁶ Einen vergleichbaren Status besaß das Konzept des Ausdruckskünstlers zu Zeiten Leonardos und Michelangelos allerdings noch nicht. Zwar verstanden Humanisten des 15. Jahrhunderts wie Nicolaus von Cues⁷ oder Marsilio Ficino⁸ das Kunstwerk als Abbild des Künstlers bzw. seines Geistes, doch spiegelt dieser, der Antike entlehnte Topos weder die künstlerische Praxis jener Zeit vollständig wider noch den psychologischen Aspekt, der vor dem Zeitalter des Ausdruckskünstlers - wenn überhaupt - nur am Rand von Bedeutung gewesen sein kann. Das zeigt beispielsweise eine genaue Lektüre von Leon Battista Albertis Malereitratat; Alberti mahnt ein exaktes Naturstudium an und warnt die Künstler eindringlich davor, ein allzu aufbrausendes Gemüt in den Kunstwerken hervortreten zu lassen und dabei einzig das eigene Talent (ingenium) zum Maßstab der Kunst zu machen. Der Passus, mit dem Alberti eindeutig den Primat der "imitatio naturae" gegenüber den Freiheiten des künstlerischen Talents betont, lautet folgendermaßen:

"Es finden sich solche, die allzu heftige Bewegungen zum Ausdruck bringen und in derselben Figur zugleich Brust und Rücken sichtbar machen (eine unmögliche und unschickliche Sache) und auf Beifall hoffen, weil sie hören, daß Bilder um so lebendiger erscheinen, je mehr jede [Figur] ihre Glieder herum wirft. Und deshalb geben sie ihren Figuren das Aussehen von Fechtern und Schauspielern, ohne auf die Würde der Malkunst Rücksicht zu nehmen, so daß sie nicht nur Anmut und Lieblichkeit verfehlen, sondern vielmehr die überhitzte und ungestüme Veranlagung des Künstlers offenbaren."⁹

Ähnliche Vorbehalte gegen eine zu unmittelbare Selbstdarstellung oder Selbstentäußerung der Künstler in ihrer Kunst und hierbei besonders in der bewegten Figur müssen verbreiteter gewesen sein, als die Argumentation Albertis suggeriert.¹⁰ Das belegen vor allem Quellen, deren Wert aufgrund ihrer Nähe zur künstlerischen Praxis jener Zeit höher einzuschätzen ist als die Aussagekraft der bereits genannten Humanisten. Zu nennen wären als Beispiele in erster Linie zahlreiche Abschnitte aus der Kunsttheorie Leonardo da Vincis sowie der Inhalt und die Rezeptionsgeschichte des bekannten toskanischen Sprichworts "Ogni pittore dipinge sé" (Jeder Maler malt sich selbst).¹¹ Diesem Sprichwort, mit dem sich Leonardo so häufig wie kein anderer Künstler auseinandergesetzt hat, werde ich mich zunächst zuwenden.

Das besagte Sprichwort über den sich selbst malenden Maler entspricht einem seit der Antike geläufigen und in der Folgezeit unterschiedlich gedeuteten Topos vom Schriftsteller oder Dichter, der sein eigenes Selbst ausdrückt¹². Der Topos, für den sich auch mittelalterliche Varianten nachweisen lassen¹³, findet sich in sehr prononcierter Form in einer um 1478 entstandenen Sammlung Florentiner Schwänke. Dort heißt es von einem weisen Ausspruch Cosimo de' Medici: "Cosimo sagte, eher würden hundert Wohltaten vergessen als eine Beleidigung; und der Beleidiger verzeihe nie; und daß jeder Maler sich selbst male."¹⁴ Mit dem Sprichwort vom sich selbst malenden Maler wurde also hier die menschliche Schwäche betont, sich eher der bösen als der guten Taten zu erinnern. Hierbei nimmt der Künstler, der sich selbst darstellt oder sich selbst in seinem Werk thematisiert, die Rolle eines negativ konnotierten "tertium comparationis" ein.¹⁵

Weitere Quellen des 15. Jahrhunderts bestätigen die negative Konnotation des sich selbst malenden oder sich selbst ausdrückenden Künstlers. Als Beispiel sei ein Gedicht genannt, das der Florentiner Poet Matteo Franco gegen seinen literarischen Rivalen Luigi Pulci richtete. Beide Poeten tauschten zwischen 1474 und 1475 am Hofe Lorenzo de' Medici in Florenz heftige Polemiken aus, und in einem seiner Gedichte wirft Franco seinem Kontrahenten Pulci dessen mühsam ergaunerten Aufstieg vom Habenichts zum mediceischen Hofpoeten vor, den er nur aufgrund seiner Zudringlichkeit erreicht habe. Im Bezug auf dieses penetrante Strebertum behauptet Franco schließlich: "Jeder Maler malt sich selbst" - was in diesem Fall soviel heißt wie: Pulci könne gar nicht anders, als sich immer wieder impertinent um die Gunst eines Herrschers bemühen. Ein solches Verhalten läge in seiner Natur, er könne sich dem Ausdruck seines zwanghaften Charakters gar nicht entziehen.¹⁶

Daß mit dem negativ konnotierten Sprichwort "Ogni pittore dipinge sé" auch eine ablehnende Haltung gegenüber dem Ausdruck des künstlerischen Selbst gemeint sein konnte, bestätigt

am deutlichsten und auch am ausführlichsten Leonardo da Vinci an mehreren Stellen seines hauptsächlich zwischen 1490 und 1510 niedergeschriebenen Malereitraktats. In einem um 1508 entstandenen Absatz dieses Traktats lesen wir:

"Ich habe Künstler gekannt, bei denen sah es so aus, als hätten sie sich in allen ihren Figuren nach der Natur selbst dargestellt, und man sieht in diesen Figuren die Haltung und die Art ihres Schöpfers. Ist dieser rasch und lebhaft in seiner Rede und in seinen Bewegungen, so sind seine Figuren von ähnlicher Lebhaftigkeit. Ist der Meister fromm, dann sehen die Figuren mit ihren krummen Hälsen ebenso aus; und scheut er Anstrengung, dann scheinen seine Figuren wie die nach der Natur selbst geschaffene Faulheit; und ist er schlecht proportioniert, sind es seine Figuren desgleichen; und ist er verrückt, so zeigt sich das ausgiebig in seinen Bildern [...]"¹⁷

Vielleicht hatte Leonardo mit diesen Beobachtungen an bestimmte Figuren des als fromm bekannten Malers Fra Angelicos gedacht, deren lange Hälse gelegentlich ein wenig krumm wirken. Der Vorwurf der schlechten Proportion mag an die gedrungenen Gestalten in den Gemälden Filippo Lippis erinnern, der Hinweis auf den verrückten Künstler an die aufgeregten Figuren Donatellos, die aufgrund ihrer ungestümen Bewegungen schon früh kritisiert wurden.¹⁸ Wie dem auch sei, Leonardo teilte die Auffassung Leon Battista Albertis (s.o.): Für ihn war die Ablehnung der unwillentlichen Selbstdarstellung eine ernste Angelegenheit, denn er sah durch sie ein zentrales Anliegen der Kunst des Quattrocento gefährdet, die exakte Naturnachahmung. Wie wichtig ihm die Sache war, zeigen weitere Formulierungen aus seinem Malereitraktat:

"Ein Maler, der plumpe Hände hat, wird eben solche in seinen Werken machen, und dasselbe wird ihm bei jedem Körperteil passieren, wenn ein langes Studium ihn nicht davon abhält. So achte also, Maler, genau auf jenen Teil, der in deiner Person am häßlichsten ist und versuche dich mit deinem Studium davor zu schützen. Denn wärest du von bestialischer Gestalt, deine Figuren würden ebenso und geistlos aussehen, und ebenfalls wird sich jeder Teil, der gut oder traurig an dir ist, zum Teil in deinen Figuren zeigen. [...] Und wärest du häßlich, so würdest du unschöne Gesichter auswählen und häßliche Gesichter machen - wie viele Maler, denn oft ähneln die Figuren ihrem Meister" - "Und du mußt wissen, daß du auf das Äußerste gegen diese Schwäche anzukämpfen hast, zumal sie ein Mangel ist, der mit dem Urteil zusammen zur Welt kam".¹⁹

Gegen die Tendenz der unwillentlichen Selbstdarstellung, die heute unter dem Namen "automimesis" bekannt ist, läßt sich allerdings etwas unternehmen, wenn man ihre Ursache erkannt hat. Das deutet Leonardo in dem zuletzt zitierten Text bereits an, wenn er den von der "automimetischen" Selbstdarstellung bedrohten Künstlerkollegen eifriges Studium nach Modellen empfiehlt. Um diese mögliche Überwindung der "automimesis" durch intensives Studium zu erläutern, greift Leonardo auf eine physiologische Erklärung zurück, die folgendermaßen lautet:

"Da ich mehrfach über die Ursache eines solchen Defekts [d.h. der "automimesis"] nachgedacht habe, glaube ich schlußfolgern zu können, daß die lebendige Seele, die jeden Körper lenkt und leitet, wohl dasjenige sei, was unser [angeborenes] Urteil ausmacht, bevor dieses [Urteil] zu unserem eigenen und eigentlichen Urteil heranreift. Die Seele hat also die gesamte Gestalt des Menschen so herausgebildet, wie es ihr für den eigenen Körper nach ihrem [angeborenen] Urteil gut erschien, sei es mit langer, kurzer oder gestülpter Nase, und so legte sie dem Körper seine

Größe und Gestalt fest. Und nun ist dieses [angeborene] Urteil von solcher Mächtigkeit, daß es dem Maler die Hand führt und ihn sich selbst wiederholen läßt, denn es scheint dieser Seele, dies sei die richtige Art und Weise einen Menschen zu gestalten [...]".²⁰

Die a priori bestehende, zusammen mit dem Körper in die Welt gelangte Seele ist also sowohl für das physische Äußere des Körpers als auch für seine Verrichtungen, wie zum Beispiel für das Malen, bestimmend. Daher malt der von seiner Seele gelenkte Maler die Figuren genau so, wie diese Seele den eigenen Körper einst in der Kindheit geformt hat. Die Wesensverwandtschaft zwischen dem physiologisch bedingten Ausdruck in der Gestalt des eigenen Körpers einerseits und im Schöpfungsprozeß des Künstlers andererseits führt zwangsläufig zu einer unwillkürlichen und ungewollten Selbstreproduktion des Künstlers in seinem Werk: Jeder Maler malt immer denselben Typus, und dieser Typus ähnelt immer seiner eigenen Gestalt, da die Gestalt ihre Form unmittelbar den formenden Kräften der Seele und ihres Urteils verdankt. Durch eine spezielle Schulung des menschlichen Gehirns kann der Maler dieser unwillentlichen Selbstdarstellung allerdings wirksam entgegengetreten, denn die Funktionen des Gehirns und damit des Urteils, das den dicken Maler dicke Figuren und den dünnen Maler dünne Figuren malen läßt, sind manipulierbar. Dieser komplizierte Prozeß der Manipulation des alles formenden und a priori bestehenden Urteils sei hier kurz erläutert.

Die von Leonardo propagierte Schulbarkeit des Gehirns und damit auch die Manipulierbarkeit der künstlerischen Arbeit im Hinblick auf eine Vermeidung der unwillentlichen Selbstdarstellung ergibt sich aus seinen Ansichten zur Physiologie. So befaßte sich Leonardo schon zu Beginn seiner anatomischen und physiologischen Studien gegen Ende der 80er Jahre des 15. Jahrhunderts intensiv mit den Funktionen und den einzelnen "Abteilungen" des Gehirns, wobei er sich im wesentlichen von den irrigen, aber weit verbreiteten Vorstellungen der Antike und des Mittelalters leiten ließ. In Anlehnung an diese noch im 17. Jahrhundert gängigen Allgemeinplätze widmete sich Leonardo dem sogenannten Gemeinsinn, dem "senso comune", der nach damaligem Verständnis als zentrale Schaltstelle des Gehirns fungiert. Seine Lokalisierung der wichtigsten Steuerungsinstanz des Gehirns veranschaulichte Leonardo in mehreren Zeichnungen, so etwa in einigen Schädelstudien, wo der Sitz des "senso comune" durch sich kreuzende vertikale und horizontale Linien genau festgelegt wurde.²¹

Die exakte Verortung des Gemeinsinns und anderer Gehirnfunktion illustrierte Leonardo auch in einem Blatt mit einem Quer- und einem Längsschnitt durch den menschlichen Schädel (Abb. 3).²² Hier demonstriert er die im Mittelalter gängige Auffassung, daß die verschiedenen Instanzen des menschlichen Gehirns sich auf drei nußschalengroße, hintereinander angeordnete Kammern verteilen: Die erste Kammer, ganz vorn im Schädel angesiedelt, enthält das Eindrucksvermögen ("imprensiva"), die zweite Instanz, in der Mitte plaziert, den Gemeinsinn ("senso comune") und die dritte das Gedächtnis ("memoria").

Um die ganze Tragweite diesen physiologischen Denkmodells zu ermessen, muß man sich Leonardos Verständnis der wichtigsten Hirnfunktionen und besonders des "senso comune" vor Augen halten. Dieses Verständnis, das einen mechanisch direkten Einfluß der Seelenvorgän-

ge auf alle körperlichen Funktionen voraussetzt, läßt sich folgendermaßen resümieren: Die durch die fünf Sinne aufgenommenen Dinge gelangen zunächst in das Eindrucksvermögen, das eine nur zwischengeschaltete Instanz ist und lediglich eine durchleitende Funktion hat. Die hier (im Eindrucksvermögen) aufgenommenen Eindrücke werden dann vom Gemeinsinn aufgenommen und beurteilt. Dort, im "senso comune", existieren die Eindrücke je nach ihrer Bedeutung mehr oder weniger intensiv weiter, um dann in das Gedächtnis weiter gereicht zu werden, wo sie ihrer Bedeutung und Intensität entsprechend entweder erinnert oder aber vergessen werden.²³

Die bedeutendste dieser Instanzen des Gehirns ist zweifelsohne der "senso comune". Nach dem Dafürhalten Leonardos zeichnet dieser Gemeinsinn auch für den Ausdruck der seelischen Zustände verantwortlich, denn er ist einerseits der Sitz der Seele; andererseits unterliegen die Ausdrucksmittel wie beispielweise die Gesten, Gebärden und die Mimik mittels der Nerven, Sehnen und Muskeln seinem Einfluß.²⁴ Dieser Einfluß verläuft über vom Gemeinsinn ausgehende Impulse, die sich durch einen "Geist" ("spirito") genannten Träger bis zu den ausführenden Organen fortsetzen.²⁵ Der Geist wiederum ist eine immaterielle Substanz, die ohne Körper nicht wirken kann und daher Nerven und Muskeln braucht, um die Bewegungen eines beseelten Lebewesens hervorzubringen.²⁶ Eine Illustration dieser Gedanken mag man in den anatomischen Studien Leonardos sehen, wo etwa die Nervenbahnen oder deren Durchgang durch die Nackenwirbel dargestellt sind.²⁷ Wie hoch Leonardo die Kenntnis der Nervenbahnen einschätzte, zeigt besonders eine Zeichnung mit der Sektion der Halspartie mit Nackenwirbeln und der schematischen Darstellung der entsprechenden Nervenbahnen. Auf diesem Blatt schreibt Leonardo über die unterhalb des Halswirbels entspringenden Nervenbahnen: "Diese Darstellung ist für gute Zeichner so wichtig wie die Ableitung lateinischer Wörter für Grammatiker; da derjenige, der nicht weiß, welche Muskeln welche Bewegungen verursachen, die Muskeln von Gestalten bei Bewegungen und Handlungen schlecht zeichnen wird."²⁸ Wenden wir diese Beischrift Leonardos auf die "automimesis" an, dann müßte der Künstler also die Muskeln- und Nervenbahnen genau kennen, da ihre Kenntnis bei der Unterdrückung der unwillentlichen Selbstdarstellung eine besondere Rolle spielt.

Leonardos Reflexionen über die direkten Verbindungen zwischen Gemeinsinn und den Verrichtungen des Körpers waren nur ein erster Schritt, um die "automimesis" zu besiegen. Außerdem glaubte er, daß die unwillentliche Selbstdarstellung des Künstlers durch Schulung und Übung vermieden werden könne. Die Begründung hierfür läßt sich etwa folgendermaßen zusammenfassen: Da der "senso comune" als zentrale Instanz der Seele die wahrgenommenen Eindrücke und Informationen der Außenwelt verarbeitet, da er also eine aktive und selektierende Instanz ist, ergibt sich eine gewisse Lernfähigkeit des Künstlers, mit der wiederum der von der Seele "a priori" diktierte Hang zur Darstellung ihrer selbst unterbunden werden kann. Schult der Künstler beispielsweise seine Fähigkeit, Figuren zu zeichnen, dann nimmt der "senso comune" das Erlernte in sich auf, in diesem Fall die zur Übung gezeichneten Figuren, die dann verarbeitet werden, um der "automimesis" entgegen zu wirken.²⁹ Das ausdauernde Zeichnen und damit also

das Naturstudium selbst sollen also die exakte Naturnachahmung als Prinzip der Kunst durchsetzen und das als konterproduktiv empfundene Prinzip des Ausdrucks eindämmen helfen.

Da die Schulung des "senso comune" gezielt gegen die unwillentliche künstlerische Reproduktion des Selbst eingesetzt werden kann (indem eben jene Figuren erlernt werden, die dem eigenen Wiederholungstrieb entgegenstehen), müßte ein dicker Maler am ehesten dünne Figuren darzustellen üben und umgekehrt, oder am besten natürlich perfekte Figuren bzw. jene Musterfiguren, die Leonardo zeichnete und aus seiner Vermessung des Menschen gewann. Konkret beschreibt Leonardo dieses Vorgehen folgendermaßen:

"Der Maler soll sich seine (Muster-) Figur nach der Regel eines natürlichen Körpers bilden, der in der Proportion allgemein für lobenswert gilt. Außerdem soll er sich selbst ausmessen und feststellen, in welchem Teil er sehr viel oder wenig von jener vorgenannten lobswerten Figur abweicht. Und wenn er das gelernt hat, dann muß er mit seinem ganzen Studium dafür sorgen, daß er nicht bei den von ihm geschaffenen Figuren in die gleichen Mängel verfällt, die sich an seiner eigenen Person finden."³⁰

Angesichts der ausführlichen Reflexionen Leonardos über das Problem der "automimesis" sowie über deren physiologische Ursachen und wirksame Bekämpfung erscheinen auch seine über die künstlerische Praxis hinausgehenden wissenschaftlichen Studien wie etwa die Anthropometrie, die Vermessung des Menschen, in einem anderen Licht. Im Verlaufe dieser Vermessung gelangte Leonardo beispielsweise zu seiner berühmten Zeichnung von Vitruvs Proportionsfigur (Abb. 4). Eingedenk seines Kampfes gegen die "automimesis" mutet diese Figur geradezu emblematisch an: sie steht für den "wissenschaftlich"-objektiven Versuch, dem unerwünschten Ausdruck des Selbst ein objektivierendes Korrektiv in Gestalt einer rational bestimmten Musterfigur entgegenzusetzen. Mit dieser Ansicht stand er nicht alleine dar, denn das Ziel der Verobjektivierung, garantiert durch Naturstudium und Naturnachahmung, wurde teilweise noch im 16. Jahrhundert gegen die unerwünschten Auswirkungen der "automimesis" ins Spiel gebracht.³¹

Als Ergebniss unserer Analyse der physiologischen Reflexionen Leonardos und seiner Auseinandersetzung mit dem Phänomen der "automimesis" können wir also zusammenfassen: Der 1452 geborene Leonardo stand dem Ausdruck des künstlerischen Selbst ablehnend gegenüber und machte sich ernsthafte Gedanken darüber, wie man den unwillentlichen Selbstaussdruck vermeiden könne. Ziel seiner Kunst war somit eine Objektivierung der Darstellung, eine Mimesis nicht im ursprünglichen Sinne von Ausdruck, sondern im Sinne von "imitatio naturae", im Sinne der Nachahmung der Natur. Mit diesem Drang zu einer Objektivierung der sichtbaren Welt, die auch in seinen zahlreichen wissenschaftlichen Studien deutlich wird, stand Leonardo noch im Gegensatz zu einem neueren Künstlertypus, dessen Schaffensideal bereits den Hang zu einer größeren Subjektivierung aufwies. Leonardo gehörte also noch einer Zeit an, die man als Epoche vor dem Zeitalter des Ausdrucks bezeichnen könnte, jenem Zeitalter, das mit der reflektierten Subjektivität des sentimentalischen Dichters des 18. Jahrhunderts etwa oder der romanti-

schen Kunstauffassung eingeläutet wurde, im Expressionismus einen ersten Höhepunkt erfuhr und sich in der älteren Kunstgeschichte nur durch einige Ausnahmekünstler angekündigt hatte.

Die Emanzipation von der reinen Auftragskunst und die Entwicklungsstufen einer Ausdruckskunst lassen sich an der weiteren Geschichte des Sprichworts "Jeder Maler malt sich selbst" verfolgen. Während Leonardo in der unwillentlichen Selbstdarstellung des Künstlers in seinem Werk ein ernstes Problem sah, konnte der zwei Generationen jüngere Vasari über das Sprichwort "Jeder Maler malt sich selbst" bereits scherzhaft reflektieren. So begründet er die oft rundlichen Figuren der mittelalterlichen Skulptur damit, daß deren Schöpfer einen runden Geist sowie eine einfältige und grobe künstlerische Auffassung gehabt hätten.³² Ebenso scherzhaft geht Vasari in der Vita Michelangelos mit demselben Phänomen um, wenn er berichtet: "Ein Maler, ich weiß nicht welcher, hatte ein Bild ausgeführt, in dem ein Ochse besser gemalt war als die anderen Dinge. Man fragte Michelangelo, warum der Maler jenen lebhafter als die anderen Gegenstände gemacht hatte, und der antwortete: 'Weil jeder Maler sich selbst gut darstellt.'"³³ Die Auffassungen Vasaris (die übrigens einem antiken Topos entspricht³⁴) und die von ihm kolportierte Meinung Michelangelos sind bezeichnend für einen Paradigmenwechsel, der sich bereits in der Kunstgeschichte des 15. Jahrhunderts mit der Anerkennung des künstlerischen Personalstils angekündigt hatte³⁵ und in der Kunst und Kunsttheorie des 16. Jahrhunderts in Italien vollzogen wurde. Während in der Frührenaissance im Rahmen der Forderung nach Naturnachahmung die künstlerische Praxis in erster Linie auf eine exakte Wiedergabe der gegenständlichen Welt hinauslief, wurde dieses Postulat im Cinquecento um eine wichtige Forderung erweitert: Nicht mehr nur die exakte und damit "richtige" Naturnachahmung stand im Mittelpunkt, sondern gleichzeitig die Thematisierung und Darstellung einer inneren Idee, mochte sie nun im neoplatonischen Sinn Ausdruck einer übergeordneten göttlichen Kraft sein oder in einer eher profanen Variante Ausdruck der persönlichen Ideen und der Befindlichkeit des Künstlers.³⁶ Ausgehend von diesem Paradigmenwechsel, der das Verhältnis des künstlerischen Subjekts zu den von ihm geschaffenen Objekten radikal veränderte und am Beginn einer Autonomisierung des Kunstwerks stand, konnten sich die Ansichten zum künstlerischen Ausdruck des Selbst im Laufe des 16. Jahrhunderts so weit ins Positive wenden, daß das zunächst bei Leonardo und seinen Zeitgenossen noch negativ konnotierte Sprichwort "Ogni pittore dipinge sé" abgewandelt bzw. ergänzt wurde und schließlich bei Orlando Pescetti um 1600 lautete: "Ogni buon pittore dipinge sé" (Jeder gute Maler malt sich selbst).³⁷

Als sich im Laufe des 16. Jahrhunderts die Auffassung hinsichtlich des künstlerischen Ausdrucks wandelte, spielte hierbei vor allem Michelangelo eine entscheidende Rolle. Zwar gab es auch schon vor Michelangelo ein Vorbewußtsein des persönlichen künstlerischen Ausdrucks, beispielweise mithilfe des sogenannten Selbstporträts in der Assistenz³⁸ oder in der Idee des Personalstils, der in den Quellen des 15. Jahrhunderts gelegentlich mit der individuellen Handschrift verglichen wird³⁹; zwar läßt sich für einige Künstler des 15. und frühen 16. Jahrhunderts ein gewisser Hang zur Selbstentäußerung im Kunstwerk konstatieren - etwa, wenn Künstler in einzel-

nen Werken in bestimmte Rollen schlüpfen, beispielsweise Andrea Mantegna in die des antiken Dichters Orpheus⁴⁰, oder wenn Dürer in seinem Münchener Selbstporträt sogar mit der Idee der "imitatio Christi" zu spielen scheint⁴¹; zwar kann man auf vereinzelte Versuche anderer Künstler wie Jan van Eyck verweisen, hoch reflektierte und konzeptuell durchdachte Werke zu schaffen⁴²; zwar hat die Forschung gerade in den letzten Jahren versucht, Einzelwerke wie die Davidsdarstellungen Donatellos und Andrea del Castagno als komplexe Selbstäußerungen zu deuten⁴³: Doch basieren gerade die Deutungsansätze jüngster Zeit, die dem Ausdrucksdenken und dem konzeptualistische Kunstverständnis moderner Prägung verdächtig nahestehen, oft auf gleich mehreren Hypothesen. In dieser Hinsicht etwas überzeugender gedeutet ist die Darstellung von "David und Goliath" des venezianischen Künstlers Giorgione (ca. 1509-1510), erhalten in einem strittig zugeschriebenen Gemälde (Braunschweig, Herzog Anton-Ulrich-Museum) und in einer Radierung des Wenceslaus Hollar von 1650.⁴⁴ Einer endgültigen Klärung harrt hierbei allerdings noch die Frage, ob Giorgione sich (wie kurz vorher Michelangelo⁴⁵ und später Gian Lorenzo Bernini⁴⁶) in der Gestalt des triumphierenden David sah oder ob er sich (wie später Caravaggio⁴⁷) im Gestus der "humilitas" und im Hinblick auf den Topos des leidenden Künstlers in der Figur des Goliath porträtierte.

Während die Ansichten über die Selbstdarstellung des Künstlers in den Rollenporträts von David und Goliath kontrovers sind oder in einigen Fällen auf Konjekturen beruhen, bewegt sich die Forschung im Falle Michelangelos auf vergleichsweise sicherem Grund. Tatsächlich kann man angesichts einer reichhaltigen Dokumentation sogar behaupten, daß Michelangelo in seinen Werken und Schriften ausgesprochen häufig und auch eindeutig belegbar das Bedürfnis kultiviert hat, sich selbst darzustellen und sein Innerstes nach Außen zu kehren. Kein Maler oder Bildhauer vor ihm war durch eine vergleichbar enge Verknüpfung zwischen seiner Person und seinen künstlerischen Ausdrucksformen aufgefallen.⁴⁸

Diese Verknüpfung von Person und Werk tritt deutlich in den sogenannten Geschenk- oder Präsentations-Zeichnungen zutage, in denen Michelangelo sich mit dem dargestellten Personal weitgehend identifizierte, um dabei vornehmlich intimste Anliegen, wie beispielsweise sein homoerotisches Begehren, zu thematisieren. Adressat der zumeist in den 30er Jahren des 16. Jahrhunderts entstanden Geschenk-Zeichnungen war hauptsächlich Tommaso Cavalieri, ein junger Mann, dem die platonische Zuneigung Michelangelos galt.⁴⁹ Die Mehrzahl der Blätter für Cavalieri weist mehr oder weniger deutliche erotische Konnotationen auf, so beispielsweise die "Bestrafung des Tityos" und der "Raub des Ganymed", wo Michelangelo die Qualen angesichts seines sündigen homoerotischen Begehrens sowie die Bestrafung für dieses Verlangen zum Ausdruck bringt.⁵⁰ So geht es in der Tityos-Komposition (Abb. 5) entsprechend der Überlieferung des antiken Mythos' um das Motiv der bestraften Fleischeslust: Der Titan Tityos hatte versucht, sich an der Göttin Latona, der Mutter von Apoll und Diana, sexuell zu vergehen. Zur Strafe für seine wollüstigen und gewalttätigen Absichten wurde er getötet, dann in der Unterwelt mit Ketten an einen Felsen gefesselt und schließlich auf ewig dazu verdammt, täglich von einem

Geier die Leber - nach antiker Vorstellung der Sitz der Leidenschaft⁵¹ - aus dem Leib gerissen zu bekommen. Vergil beschreibt diese Szene im sechsten Buch der "Aeneis" mit folgenden Worten:

"Tityos auch, den Pflegling der Mutter des Weltalls,
Sah ich; neun Hufe des Bodens bedeckt sein mächtiger Körper,
Und der entsetzliche Geier zerhackt mit gebognem Schnabel
Ihm die unsterbliche Leber, sein Fleisch, das zur ewigen Strafe
Immer ihm wächst, und wühlt in dem Fraß und wohnt in des Busens
Hohem Gewölbe, vergönnt nicht Ruhe dem nachwachsenden Fleische."⁵²

Michelangelo hat den grausamen Akt der ewigen Bestrafung der Wollust allerdings entscheidend modifiziert: Aus dem Geier ist der edelste aller Raubvögel, ein Adler geworden, offenbar ein Äquivalent zu demselben Vogel im "Raub des Ganymed" (Abb. 6). Statt eiserner Ketten entschied sich Michelangelo für leichte Fesseln, die an den Fußgelenken ganz oder teilweise gelöst sind. Auch wühlt der Vogel nicht, wie Vergil schreibt, mit seinem Schnabel in den Eingeweiden des Tityos. Da zudem die weichen Schattierungen des Körpers eine gewisse sinnliche Qualität suggerieren und Tityos sich kaum zu wehren scheint, darf man in dieser Zeichnung nicht nur eine Thematisierung der Bestrafung von Wollust, sondern ebenso eine mehr oder weniger deutliche Darstellung passiver homosexueller Hingabe sehen.

Ähnliches gilt auch für den "Raub des Ganymed", der nur in strittig zugeschriebenen Zeichnungen erhalten ist (Abb. 6). Die Darstellung - Zeus-Jupiter in Gestalt des Adlers raubt den jungen Ganymed - thematisiert zweifelsohne das sexuelle Begehren (wobei es dem Urteil des Betrachters überlassen bleibt, wessen Begehren hier im Zentrum steht). Neben einem spirituellen Motiv, dem Flug der Seelen Ganymeds und Zeus-Jupiters und damit auch derjenigen Tommaso Cavalieris und Michelangelos zu Höherem⁵³, darf man natürlich auch hier die offenkundigen homosexuellen Anspielungen der Zeichnung nicht übersehen. Ganymed wehrt sich kaum, sein rechter Arm ruht passiv in der mächtigen Schwinge des Adlers: ein Motiv passiver sexueller Hingabe also auch hier. Zudem erinnert die Position des Adlers im Rücken Ganymeds fast überdeutlich an gängige homosexuelle Praktiken des Analverkehrs.

Die private Gattung der Präsentations- oder Geschenkzeichnung erleichterte es dem Künstler natürlich, der eigenen Person bzw. den persönlichen Neigungen und deren Problematik Ausdruck zu verleihen. Doch Michelangelo beschränkte sich nicht allein auf diese Möglichkeit, denn auch in monumentalen, für eine große Öffentlichkeit bestimmten Auftragswerken stellte er Facetten seiner Persönlichkeit dar - allerdings nicht die sexuell konnotierten. Genannt sei hier der 1504 vollendete Marmordavid, in dem Michelangelo nicht nur die Auseinandersetzung des jugendlichen Helden mit dem Riesen Goliath thematisierte, sondern auch den Kampf seiner eigenen Geschicklichkeit als Künstler mit der widrigen Materie des harten Marmors.⁵⁴ Darauf jedenfalls läßt eine dazugehörige Zeichnung schließen, die den Entwurf für einen heute verschollenen Bronzedavid Michelangelos (1502-1508), eine Skizze für den rechten Arm des Marmordavid

sowie einige Zeilen einer Beischrift zeigt. In dieser Beischrift vergleicht sich der Künstler mit dem alttestamentlichen Helden David:

"Davichte cholla Fromba
e io collarcho
Michelagnuolo [...]"
(David mit der Schleuder
und ich mit dem Bogen
Michelangelo [...]).⁵⁵

Die Schleuder ist also das "Werkzeug" Davids im Kampf gegen den übermächtigen Gegner, und mit dem Bogen meint Michelangelo hier den Bohrer des Bildhauers, ein Werkzeug, mit dem er dem gigantischen Marmorblock zu Leibe rückt. Durch die zitierte Beischrift deutet Michelangelo an, daß er mit Hilfe des Bohrers die Materie des gigantischen Marmorblocks ebenso besiegt habe wie David mit seiner Schleuder den Giganten Goliath. Der Marmordavid kann also als Rollenporträt verstanden werden, ohne daß allerdings das Gesicht der Skulptur hierbei eine physiognomische Ähnlichkeit mit Michelangelo aufweisen müßte.

Neben die mittelbare Art der Selbstdarstellung im "David" trat zudem das physiognomisch tatsächlich wieder erkennbare Rollenporträt. Als ein Beispiel dieser Gattung gilt die Florentiner "Pietà" (ca. 1547-1555), in der Michelangelo sich in Gestalt des Nikodemus porträtierte (Abb. 11), um hiermit zunächst anzudeuten, daß er den Anhängern des sogenannten "Nikodemismus", einer spirituellen katholischen Reformbewegung, nahestand.⁵⁶ Zudem verweist die Florentiner Pietà mit dem Rollenporträt als Nikodemus auf die Wiederauferstehungshoffnung des Künstlers, denn ursprünglich hatte Michelangelo diese Skulptur für seine Grabstätte vorgesehen; außerdem thematisiert der biblische Bericht über den bekehrten jüdischen Zweifler Nikodemus generell die Möglichkeit der Wiedergeburt des gläubigen Christen (Jh 3.1-8). Die Florentiner Pietà wäre demnach als das persönliche spirituelle Vermächtnis des Künstlers anzusehen. Als nicht weniger spirituell gilt auch das Selbstbildnis in der abgezogenen Haut des hl. Bartholomäus im "Jüngsten Gericht" (1536-1541)⁵⁷, in der Michelangelo sowohl sein persönliches Leiden als Künstler thematisierte, als auch den Gedanken zum Ausdruck brachte, daß erst mit dem Verlust der äußerlichen körperlichen Hülle die Erlösung von den irdischen Qualen erfolgen kann.⁵⁸ Die Argumentation der aktuellen Forschung geht hier sogar so weit, das Rollenporträt in der Bartholomäushaut auf eine mögliche Dante-Exegese Michelangelos zu beziehen: Der Künstler habe sich nicht nur allgemein mit dem Leiden des christlichen Märtyrers Bartholomäus identifiziert, sondern auch mit dem geschundenen Marsays, denn erst dessen extremes Leid während seiner Schindung durch Apoll führte zu seiner Inspiration durch die göttliche und damit poetische Kraft. Die für diese Deutung maßgeblichen Zeilen aus Dantes "Commedia" (Par. 1.19-24) lauten:

"Komm du hinein in meine Brust und hauche,
wie du getan, als du den Marsyas
Herausgezerrt aus seiner Glieder Schlauche.
O Gotteskraft, kommst du in mein Gelaß,
Daß ich das Schattenbild vom selgen Raume,
Ins Haupt mir eingezeichnet sehen laß [...]." ⁵⁹

In die Reihe der Selbstdarstellungen Michelangelos gehört schließlich auch der Kopf des enthaupteten Holofernes im südöstlichen Gewölbezwickel der Sixtinischen Decke, der erkennbar die Züge des Künstlers trägt. Ähnlich wie im Falle der Bartholomäushaut inszenierte Michelangelo auch hier einen ambivalenten Gestus: einerseits das mit der Figur des Holofernes assoziierte Motiv des bestraften Hochmuts ⁶⁰ und andererseits den Topos des leidenden Künstlers bzw. des Opfers. Ebenfalls als Leidender stellt er sich in seinen Briefen dar, in denen er betont, daß er unfreiwillig die Freskierung der Sixtinischen Decke übernommen habe ⁶¹, womit er diesen monumentalen und prominenten Auftrag nicht, wie man eigentlich erwarten würde, als einen Triumph, sondern als ein Martyrium versteht.

Deutlicher noch als in den Geschenkzeichnungen und in den Rollenporträts thematisiert Michelangelo sein künstlerisches Ich und hier erneut seine Leidenshaltung ⁶² in seinen Gedichten. Als Beispiel mag ein Madrigal aus den frühen 40er Jahren des 16. Jahrhunderts dienen, in dem Michelangelo erklärt, daß er in seiner Skulptur jenes Ich, jenen gequälten Aspekt seiner Selbstdarstellung, dessen Leiden die ihn abweisende Geliebte verursacht habe:

Geschieht es wohl, daß in dem Block ein Bildner
sich selber ähnlich macht des andern Bildnis,
so bild' ich meine Herrin totenbleich
und düster, so, wie sie mich selber machte:
Und glaub' ich sie zu formen,
nehm' ich mein eignes Angesicht zum Vorbild.
Vom Stein wohl könnt' ich sagen,
in dem ich sie gestalte,
daß er an rauher Härte gleicht ihrer selber;
und d'rum, so lang sie mich
verachtend tötet, kann ich
nichts andres weißeln, als mein eignes Leid.
Doch rettet Kunst die Schönheit
für spät're Zeiten - Ihr Dauer zu verschaffen,
das macht mich froh, und schön wird d'rum ihr Bildnis. ⁶³

Verbunden mit dem Drang oder sogar mit dem Zwang zur Darstellung des Selbst ist hier wie auch in anderen Fällen der Leidensgestus Michelangelos, der sich wie ein Leitmotiv durch sein Denken und Schaffen zieht.

Ob in Gemälden, Zeichnungen oder Gedichten, Michelangelo wußte bekanntlich seinen Leiden die unterschiedlichsten Ausdrucksformen zu geben, sie waren zentraler Bestandteil seines Selbstverständnisses als Künstler. Angesichts seiner Qualen konnten schließlich im 16. Jahrhundert die Biographen Michelangelos, Ascanio Condivi und Giorgio Vasari, den Künstler sogar in

die Nähe des Heiligen und Göttlichen rücken, denn er litt unter den Widrigkeiten des Künstleralltags ebenso wie einst die Märtyrer unter den Verfolgungen durch die Heiden. Diese Heiligkeit Michelangelos "bewahrheitete" sich bereits unmittelbar nach seinem Tod, als sein Leichnam selbst nach 25 Tagen weder zu verwesen noch zu stinken begann - so die Überlieferung, die hier an Heiligenlegenden des Mittelalters anknüpfte und dem Künstler eine sakrale Aura verlieh.⁶⁴

Doch auch schon vor seinem Tod hatte die Sakralisierung Michelangelos begonnen, denn er galt als der göttliche Künstler schlechthin, beispielsweise im "Rasenden Roland" Ludovico Ariosts von 1516⁶⁵ und natürlich bei Vasari, der diese Göttlichkeit u.a. mit den Fresken der Sixtinischen Kapelle in Verbindung bringt. Das monumentale Deckengemälde der Sixtina bezeichnet er euphorisch als das erlösende Licht, das auf die bis dahin im Dunkeln wandelnden Künstler der eigenen Epoche scheine.⁶⁶ Mit dieser Metaphorik spielt der Biograph deutlich auf Christus als Licht der Welt und als Erlöser an, auf einen biblischen Allgemeinplatz, mit dem er bekanntlich schon die Vita Michelangelos eingeleitet hatte.⁶⁷ In direkter Analogie zu Christus galt Michelangelo somit als Licht der Welt und gottgleicher Erlöser der Kunst.

Mit seiner Idee vom göttlichen Künstler knüpfte Vasari an den bekannten Topos vom "deus artifex", vom Gott als Künstler an, an jenen Gemeinplatz also, der im Mittelalter dazu diente, das Wesen göttlichen Schaffens zu veranschaulichen und in der Kunsttheorie der Renaissance dazu umfunktioniert wurde, den Künstler zu heroisieren und damit über seine reale, oft profane Existenz zu erheben.⁶⁸ Heute mutet dieser Topos des "artista divino" natürlich wie eine rhetorische Übertreibung an, doch sollte man nicht vergessen, daß die Vergöttlichung Michelangelos und die Heroisierung seiner Leiden der Schaffung eines neuen, bis heute gültigen Ideals dienten: der Konstituierung des emanzipierten Künstlers, der seinem Auftraggeber selbstbewußt entgegentritt und der sowohl ein komplexes Sujet als auch seine eigene Persönlichkeit, letztlich also den Ausdruck seiner selbst, zum Gegenstand seiner Kunst zu machen vermag. Erst mit der Heroisierung Michelangelos durch Giorgio Vasari und andere Literaten, erst mit der uneingeschränkten Anerkennung seiner Leidensgesten, durfte das Sprichwort vom sich selbst malenden Maler lauten: "Ogni buon pittore dipinge sé" - "Jeder gute Maler malt sich selbst".

Abschließend sei nach den möglichen Gründen für die unterschiedlichen Auffassungen des künstlerischen Ausdrucks bei Leonardo und Michelangelo gefragt. Daß Michelangelo eher dem Typus des modernen Ausdruckskünstlers entspricht als Leonardo, darf man sicherlich aus den sehr unterschiedlichen Persönlichkeitsstrukturen der beiden Männer ableiten. Zudem gehörten die beiden Künstler zwei verschiedenen Generationen an: Der jüngere, der 1475 geborene Michelangelo, konnte bereits auf erfolgreiche Bestrebungen der Künstleremanzipation zurückblicken, die für den älteren, den 1452 geborenen Leonardo, weit weniger selbstverständlich waren.⁶⁹ Tatsächlich mußte sich Leonardo seinen Aufstieg zu einem Elite-Künstler und zu den damit verbundenen Privilegien mühsam erkämpfen, wobei er gegenüber hochrangigen Auftraggebern wie beispielsweise dem Papst noch nicht die Freiheiten genoß, wie sie wenige Jahre später für Michelangelo gelten sollten. Außerdem hatten sich mit dem Ende der Hochrenaissance und

mit der Kunst des Manierismus die Prioritäten der künstlerischen Konzepte verschoben: Während Leonardo, ganz im Geiste des Quattrocento, auf eine Perfektionierung der "imitatio naturae" abzielte und hierbei mithilfe seiner wissenschaftlichen Studien auf eine Nobilitierung der Künste hinarbeitete, galt dieser Aspekt für Michelangelo nur noch eingeschränkt. Zudem hatte Michelangelo aufgrund seiner Herkunft und seiner besseren familiären Beziehungen zur herrschenden Klasse von Florenz von vornherein bessere Möglichkeiten der künstlerischen Selbstverwirklichung als Leonardo eine knappe Generation früher. Auch die Voraussetzungen für die Entwicklung des Ausdruckskünstlers und die Emanzipation von den Beschränkungen des Auftragskünstlers waren also historisch bedingt - ebenso historisch bedingt wie das bis heute gültige Ideal freien künstlerischen Ausdrucks, das unmittelbar die fast schrankenlose individuelle Freiheit der modernen pluralistischen Gesellschaft widerspiegelt.

Abbildungsverzeichnis

Abb. 1: Unbekannter Künstler nach Leonardo, Anghiarischlacht, Den Haag, Königliches Hausarchiv.

Abb. 2: Cascinaschlacht, Holkham Hall, Sammlung des Earl of Leicester.

Abb. 3: Leonardo, Quer- und einem Längsschnitt durch den menschlichen Schädel, ca. 1489-1490, Windsor Castle, Royal Library, RL 12603.

Abb. 4: Leonardo da Vinci, Vitruvs Proportionsfigur, ca. 1490, Venedig, Gallerie dell'Accademia.

Abb. 5: Michelangelo, Bestrafung des Tityos, ca. 1532-33, Windsor Castle, Royal Library.

Abb. 6: Michelangelo (Kopie nach Michelangelo?), Raub des Ganymed, ca. 1532-33, Cambridge (Mass.), Fogg Art Museum, Harvard University.

Abb. 7: Michelangelo, David, 1501-1504, Florenz, Accademia.

Abb. 8: Michelangelo, Zeichnung für Bronzedavid und Arm des Marmordavid, ca. 1501-1502, Paris, Louvre.

Abb. 9: Michelangelo, Deckenfresko, Ausschnitt (Eckzwickel) mit dem Kopf des Holofernes, ca. 1508-1512, Rom, Capella Sistina.

Abb. 10: Michelangelo, Jüngstes Gericht, Ausschnitt mit der Bartolomäus-Haut, ca. 1536-1541, Rom, Capella Sistina.

Abb. 11: Michelangelo, Pietà, Ausschnitt, 1547-1555, Florenz, Dom.

Anmerkungen

1. Vgl. Carl Frey, *Il Codice Magliabechiano*, Berlin 1892, S. 115; André Chastel, *Chronik der italienischen Renaissancemalerei 1280-1580*, Würzburg 1984, S. 142-169.

2. Giorgio Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori scultori ed architettori* [1568], Ed. Milanese, 9 Bde., Florenz 1906 (Nachdruck Florenz 1981), IV, S. 47.

3. Frederick Hartt, *Leonardo and the Second Florentine Republic*, in: *Journal of the Walters Art Gallery*, 41, 1983, S. 95-116; Nicolai Rubinstein, *Machiavelli and the Mural Decoration of the Hall of the Great Council of Florence*, in: *Musagetes. Festschrift für Wolfgang Prinz*, hg. v. R. Kecks, Berlin 1991, S. 275-285; Frank Zöllner, *La Battaglia di Anghiari di Leonardo da Vinci fra mitologia e politica (XXXVIII Lettura Vinciana)*, Florenz 1998.

4. Wilhelm Koehler, *Michelangelos Schlachtkarton*, in: *Kunstgeschichtliches Jahrbuch der kaiserlich-königlichen Zentralkommission*, 1, 1907, S. 115-172; Charles de Tolnay, *Michelangelo, 1. The Youth of Michelangelo*, Princeton 1969, S. 105-109, 209 e 219; Gigetta dalli Regoli, *Leonardo e Michelangelo: il tema della "Battaglia" agli inizi del Cinquecento*, in: *Achademia Leonardi Vinci*, 7, 1994, pp. 98-106; *L'Officina della Maniera: Varietà e fierezza nell'arte fiorentina del Cinquecento fra le due repubbliche 1494-1530*, a cura di Antonio Natali e Alessandro Cecchi, Venezia 1996, Nr. 20; Frank Zöllner, *Leonardo da Vinci 1452-1519*, Köln 2003, Kap. VII.

5. Chastel, *Chronik*, S. 155.

6. Zu Michelangelo s.u., Anm. 48 und passim. - Zu Rembrandts marktorientierter Selbstdarstellung vgl. Svetlana Alpers, *Rembrandt als Unternehmer. Sein Atelier und der Markt*, Köln 1989 (zuerst engl. 1988), S. 198-264; H. Perry Chapman, *Rembrandt's Self-Portraits. A Study in Seventeenth-Century Identity*, Princeton 1990; *Rembrandts Selbstbildnisse. Ausst.-Kat.*, hg. v. Ch. White u. Q. Buvelot, Stuttgart 1999. - Zum "Ausstellungskünstler" vgl. Oskar Bätschmann, *Ausstellungskünstler. Kult und Karriere im modernen Kunstsystem*, Köln 1997. - Zum Ausdruckskünstler im Expressionismus vgl. Wassily Kandinsky, *Über das geistige in der Kunst*, München 1911, S. 51-52, 80 und passim; *Der Blaue Reiter*, hg. v. W. Kandinsky u. F. Marc, München 1912, passim; Paul Fechter, *Der Expressionismus*, Berlin 1914; André Malraux, *Stimmen der Stille*, Berlin etc. 1960 (zuerst frz. 1951), S. 359. - Allgemein zum Ausdruck in der Moderne vgl. Sandro Bocola, *Die Kunst der Moderne. Zur Struktur und Dynamik ihrer Entwicklung. Von Goya bis Beuys*, München 1997 (zuerst 1994), S. 18; Wolfgang Ruppert, *Der moderne Künstler. Zur Sozial- und Kulturgeschichte der kreativen Individualität in der kulturellen Moderne im 19. und im frühen 20. Jahrhundert*, Frankfurt 1998, S. 269-280.

7. Nicolaus von Cues, *De visione Dei*, XIII, und *Idiota de mente*, XXV, in: *Opera*, Paris 1514, I, fol. CXIIIv und XCIIv; Ulrich Pfisterer, *Künstlerische "potestas audendi" und "licentia" im Quattrocento*, in: *Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana*, 31, 1996, S. 107-148, 138; Ders., *Künstlerliebe. Der "Narcissus"-Mythos bei Leon Battista Alberti und die Aristoteles-Lektüre der Frührenaissance*, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 64, 2001, S. 305-330, bes. S. 327. Pfisterer blendet leider weitgehend die Bedeutung des Sprichworts "Ogni pittore dipinge sé" aus, das sehr viel unmittelbarer von der zeitgenössischen Kunstanschauung zeugt als die von ihm zitierten humanistischen Topoi. Hierzu s.u.

8. Marsilio Ficino, *Theologia platonica*, 3.1, in *Ficinos Opera omnia*, Basel 1576, I, S. 118-119, 228-229. Zu der häufig zitierten Stelle siehe Ernst H. Gombrich, *Das Symbolische Bild. Zur Kunst der Renaissance I*, Stuttgart 1986 (zuerst engl. 1945 und 1972), S. 96-97, 226; Margot und Rudolf Wittkower, *Künstler. Außenseiter der Gesellschaft*, Stuttgart 1989 (zuerst engl. 1963), S. 111; Werner Beierwaltes, *Marsilio Ficinos Theorie des Schönen im Kontext des Platonismus (Sitzungsberichte der Heidelberger Akademie der Wissenschaften. Philosophisch-historische Klasse*, 11, 1980), S. 47; Pfisterer, *Künstlerische "potestas audendi"*, S. 138.

9. "Truovasi chi esprimendo movimenti troppo arditi, e in una medesima figura facendo che ad un tratto si vede il petto e le reni, cosa impossibile e non condicente, credono essere lodati, perché odono quelle immagini molto parer vive quali molto gettino ogni suo membro, e per questo in loro figure fanno parerle

schermidori e istrioni senza alcuna dignità di pittura, onde non solo sono senza grazia e dolcezza, ma più ancora mostrano l'ingegno dell'artefice troppo fervente e furioso." Leon Battista Alberti, *Della pittura*. Über die Malkunst, hg. v. O. Bätschmann u. S. Gianfreda, Darmstadt 2002, § 44. - In der lateinischen Fassung schwächt Alberti seine Argumentation interessanterweise ab: Leon Battista Alberti, *Das Standbild*. Die Malkunst. Grundlagen der Malerei, hg. v. O. Bätschmann, Darmstadt 2000, Die Malkunst, §§ 44 und 56. - Siehe auch eine gegenteilige Auffassung bei Pfisterer, *Künstlerische "potestas" audendi*, S. 138, und Ekkehard Mai, *Atelier und Bildnis. Künstler über sich selbst*, in: *Wettstreit der Künste. Malerei und Skulptur von Dürer bis Daumier*, Ausst.-Kat., München/ Köln 2002, hg. v. E. Mai und K. Wettengl, Wolf-Ratshausen 2002, S. 110-125, 110, die hierbei auf Alberti, *Die Malkunst*, §§ 26 und 62, verweisen.

10. Vgl. ähnlich noch Gian Paolo Lomazzo, *Scritti sulle arti*, hg. v. R. P. Ciardi, Florenz 1974, II, S. 99 (d.i. Trattato, 2.2). Lomazzos Warnung vor zu "wilden" Figuren hängt wohl damit zusammen, daß die bewegte Figur am ehesten den Personalstil des Künstlers ausdrückt; vgl. Giulio Camillo Delminio, *Della imitazione* [ca. 1530], in: B. Weinberger, *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento*, 2 Bde., Bari 1970, I, S. 159-185, 180.

11. Salvatore Battaglia, *Grande dizionario della lingua italiana*, Turin 1961ff, IV, 1966, S. 512; Albert Wesselski (Hg.), *Angelo Polizians Tagebuch*, Jena 1929, S. 72, Nr. 150; Julius von Schlosser, *Die Kunstliteratur*, Wien 1924, S. 74-75; Martin Kemp, 'Ogni dipintore dipinge sé': A Neoplatonic Echo in Leonardo's Art Theory?, in: *Cultural Aspects of the Italian Renaissance. Essays in Honour of Paul Oskar Kristeller*, hg. v. C. H. Clough, New York 1976, S. 311-323; Ders., *Leonardo da Vinci. Science and the Poetic Impulse*, in: *The Royal Society of the Encouragement of Arts, Manufactures and Commerce Journal*, 133, 1983, fasc. 5343, S. 196-214; Frank Zöllner, 'Ogni pittore dipinge sé'. Leonardo on 'automimesis', in: *Wathias Winner (Hg.), Der Künstler über sich in seinem Werk, Internationales Symposium der Bibliotheca Hertziana (Rom 1989)*, Weinheim 1992, S. 137-160; Pfisterer, *Künstlerische "potestas audendi"*, S. 137; Daniel Arasse, *Le Sujet dans le tableau*, Paris 1997, S. 7-9. - Zur weiteren Rezeption dieses Sprichworts siehe Filippo Baldinucci, *Notizie de' professori del disegno*, Florenz 1686-1728, II, S. 40 (Vita des Antonio Rossellino); Ebd., III, S. 202 (Vita des Gregorio Pagani); Thomas Kirchner, *L'expression des passions*, Mainz 1991, S. 239-240.

12. Cicero, *Tusculanae disputationes*, 5.16 (47); Seneca, *Epistolae*, 75.4; 114; Philo Alexandrinus, *De specialibus legibus (De monarchia)*, 1.6, 32-35 (216M), Ed. Cohn, Berlin 1906, V, S. 8-9. Vgl. hierzu Karl Borinski, *Die Antike in Poetik und Kunsttheorie*, 2 vols., Leipzig 1914-1924, I, S. 25; Eduard Norden, *Die antike Kunstprosa vom VI. Jahrhundert v. Chr. bis in die Zeit der Renaissance*, 5. Aufl., Darmstadt 1958, S. 11; Bernardt Schweitzer, *Der bildende Künstler und der Begriff des Künstlerischen in der Antike (Neue Heidelberger Jahrbücher 25)*, in: Bernard Schweitzer, *Zur Kunst der Antike*, 2 Bde., Tübingen 1963, I, S. 11-104 und 77. - Die Argumente antiker Autoren finden sich auch bei Angelo Poliziano, *Opera omnia*, Basel 1553, S. 113 (Epist. 8.16 an Paolo Cortesio): "Non exprimis (inquit aliquis) Ciceronem. Quid tum? Non enim sum Cicero, me tamen (ut opinor) exprimo". Vgl. Gombrich, *Das Symbolische Bild*, S. 263.

13. Kemp, *Leonardo. Science* (wie Anm. 11); Zöllner, 'Ogni pittore dipinge sé', S. 137, 143/144 (Anm., mit weiteren Verweisen); Pfisterer, *Künstlerliebe*, S. 327.

14. "Diceva Cosmo che si dimenticano prima cento benefici che una ingiuria, e chi ingiuria non perdona mai, e che ogni dipintore dipinge sé." Zitiert nach Battaglia, *Grande dizionario*, IV, S. 512, Nr. 20; deutsche Übersetzung nach Wesselski, *Angelo Polizians Tagebuch*, S. 72, Nr. 150.

15. Die negative Konnotation des Sprichworts findet sich noch im 16. Jahrhundert bei Giovan Maria Cecchi, *Commedie inedite*, hg. v. G. Tortoli, Florenz 1855, S. 167 (Cecchi lebte 1518 bis 1587); sie scheint sich teilweise bis ins 19. Jahrhundert gehalten zu haben; vgl. etwa Pietro Fanfani, *Vocabolario della lingua italiana*, 3. Aufl., Florenz etc. 1891, Sp. 3473. Dieser negative Trend in der Geschichte des Sprichworts sollte dazu veranlassen, die Möglichkeiten künstlerischen Ausdrucks in der Renaissance mit gebo-

tener Vorsicht zu beurteilen; vgl. hierzu schon Wittkower, *Künstler. Außenseiter*, S. 296-298; Gegenpositionen, die m.E. durch Projektionen der Kunstauffassung des 20. Jahrhunderts bestimmt sind, finden sich bei Robert Klein, *Form and Meaning. Essays in the Renaissance and Modern Art*, New York 1971 (zuerst frz. 1970), S. 161-169; Pfisterer, *Künstlerische "potestas audendi"* (wie Anm. 7), S. 137; Ders., *Künstlerliebe* (wie Anm. 7), S. 327.

16. Luigi Pulci/ Matteo Franco, *Il "Libro dei Sonetti"*, hg. v. G. Dolci, Mailand 1933, S. 24.

17. "[...] perche n'ho [i.e. degli artisti] cognociuti alcuni, che in tutte le sue figure pare haueruisi ritratto al naturale, et in quelle si uede li atti e li modi del loro fattore. e s'egli è pronto nel parlare e n' moti, le sue figure sonno il simile in prontitudine; e s' el maestro è diuotto, il simile paiano le figure con lor colli torti; e se'l maestro è da poco, le sue figure paiono la pigrizia ritratta al naturale; e s' el maestro è sproportionato, le figure sue son simili, e s'egli è pazzo, nelle sue istorie si dimostra largamente [...]". Leonardo da Vinci, *Trattato di pittura/ Das Buch von der Malerei*, hg. v. Ludwig, Wien 1882 (neu hg. als: Leonardo da Vinci, *Libro di pittura*, hg. v. C. Pedretti u. C. Vecce, 2 Bde., Florenz 1995) § 108.

18. Antonio Averlino Filarete, *Trattato di architettura*, hg. v. A. M. Finoli u. M. Grassi, 2 Bde., Mailand 1972, II, S. 659 (fol. 179v).

19. "Quel pittore che avrà goffe mani le farà simili nelle sua opere, e quel medesimo l'interverà in qualunque membro, se lungo studio non glielo vita. Adunque tu pittore guarda bene quella parte che à piu brutta nella tua persona e in quella col tuo studio fa bono riparo. Imperochè se sarai bestiale, le tue figure paranno il simile e senza ingegno, e similmente ogni parte di bono e di tristo che à in te, si dimostrerà in parte in nelle tue figure. [...] E se tu fussi brutto eleggieresti volti non belli e faresti brutti volti come molti pittori, che spesso le figure somigliano il maestro." - "[...] E sapi, che con questo vitio ti bisogna sommamente pugnare, con cio sia ch' egli è mancamento, ch'è nato insieme col giuditio". J. P. Richter (Hg.), *The Literary Works of Leonardo da Vinci*, 2 Bde., 3. Aufl., Oxford 1970 (zuerst 1883), §§ 586-587; Leonardo, *Trattato di pittura*, § 109.

20. "E havendo io piu volte considerato la causa di tal difetto, mi pare, che sia da giudicare, che quella anima, che reggie e governa sciascun corpo, si è quella, che fa il nostro giuditio inanti sia il proprio giudito nostro. Adonque ella ha condotto tutta la figura del homo, com'ella ha giudicato quello stare bene, o' col naso longo, o' corto, o' camuso, e cosi li afermò la sua altezza e figura. Et è di tanta potentia questo tal giudito, ch' egli move le braccia al pittore e fa gli replicare se medesimo, parendo à essa anima, che quella sia il vero modo di figurare l'homo [...]". Leonardo, *Trattato*, § 108.

21. Windsor Castle, Royal Library, RL 19057, 19058; Zöllner, Leonardo, Kat. Nr. 257, 260.

22. Windsor Castle, Royal Library, RL 12603; Zöllner, Leonardo (wie Anm. 4), Kat. Nr. 253.

23. Richter, *Literary Works*, §§ 836-838; Leonardo, *Trattato*, § 15; Martin Kemp, "Il concetto dell'anima" in *Leonardo's Early Skull Studies*, in: *Jornal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 34, 1971, S. 115-134; Kenneth D. Keele/ Carlo Pedretti, *Leonardo da Vinci. Corpus of the Anatomical Studies in the Collection of her Majesty the Queen at Windsor Castle*, 3 Bde., London/ New York 1978-1980, passim; Zöllner, Leonardo, Kap. V.

24. Richter, *Literary Works*, § 838.

25. Ebd., § 859.

26. Ebd., §§ 1212, 1214.

27. Windsor Castle, Royal Library, RL 12021v, 19034v, Zöllner, Leonardo, Kat.-Nr. 360, 356 (K/P 62v, 76v).
28. Royal Library, RL 19034v, Zöllner, Leonardo, Kat.-Nr. 356 (K/P 6v).
29. Vgl. die bereits genannten Verweise und Leonardo, Trattato, §§ 108, 406; Richter, Literary Works, §§ 836, 838; Zöllner, "Ogni pittore" (wie Anm. 11), S. 144-145.
30. "Debbe il pittore fare la sua figura sopra la regola d'un corpo naturale, il quale comunemente sia di proportione laudabile. Oltre di questa far misurare se medesimo et vedere, in che parte la sua persona varia assai o' poco a quella antedetta laudabile. E fatta questa notitia, debbe riparare con tutto il suo studio, di non incorrere nei medisimi mancamenti nelle figure da lui operate, che nella persona sua si trova." Leonardo, Trattato (wie Anm. 17), § 109.
31. Paolo Pino, Dialogo di pittura, in: Paola Barocchi, Trattati d'arte del Cinquecento, fra manierismo e controriforma, 3 Bde., Bari 1960-1962, I, S. 133.
32. "[...] avevano essi ancora tondi gli spiriti e gli ingegni stupidi e grossi." Giorgio Vasari, Le vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani da Cimabue insino a' tempi nostri [1550], hg. v. L. Bellosi u. A. Rossi, Turin 1986, S. 333/310.
33. "Aveva non so che pittore un'opera, dove era un bue che stava meglio dell'altre cose; fu dimandato, perchè il pittore aveva fatto più vivo quello che l'altre cose; disse: 'Ogni pittore ritrae se medesimo bene.'" Vasari [1568], 1906 (wie Anm. 2), VII, S. 280.
34. Vgl. das Sprichwort "Wenn Ochsen malen könnten, würden sie die Welt nach dem Bilde des Ochsen malen" (nach Fritz Mauthner, Wörterbuch der Philosophie, 2 Bde., Zürich 1980 [zuerst 1910/1911], II, S. 91), das auf Xenophanes (25, fr. 15) zurückgeht: "Wenn Kühe, Pferde oder Löwen Hände hätten und damit malen und Werke wie die Menschen schaffen könnten, dann würden die Pferde pferde-, die Kühe kuhähnliche Götterbilder malen und solche Gestalten schaffen, wie sie selber haben." Zitiert nach Wilhelm Capelle (Hg. u. Übers.), Die Vorsokratiker, Stuttgart 1968, S. 121.
35. Martin Warnke, Praxisfelder der Kunsttheorie, in: *Idea* 1, 1982, 54-71; Willibald Sauerländer, From stilus to Style. Reflections on the Fate of a Notion, in: *Art History* 6, 1983, 253-270; Zöllner, "Ogni pittore", S. 142; Ulrich Pfisterer, Donatello und die Entdeckung der Stile 1430-1445, München 2002, bes. 40-68 und passim; Material zu diesem Themenkomplex auch bei Philipp Sohm, *Style in the Art Theory of Early Modern Italy*, Cambridge 2001.
36. Erwin Panofsky, *Idea. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie*, 4. Aufl., Berlin 1982 (zuerst 1924); Rensselaer W. Lee, *Ut pictura poesis. The Humanistic Theory of Painting*, New York 1967 (zuerst 1940); Wolfgang Kemp, *Disegno. Beiträge zur Geschichte eines Begriffs zwischen 1547 und 1607*, in: *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, 19, 1974, S. 219-240.
37. Orlando Pescetti, *Proverbi italiani*, Venedig 1603, S. 283 (Pescetti lebte etwa 1556 bis 1624).
38. Hermann Ulrich Asemissen/ Gunter Schweikhart, *Malerei als Thema der Malerei*, Berlin 1994, S. 48-56; Justus Müller-Hofstede, *Der Künstler im Humilitas-Gestus. Altniederländische Selbstporträts und ihre Signifikanz im Bildkontext. Jan van Eyck - Dieric Bouts - Hans Memling - Joos van Cleve*, in: *Autobiographie und Selbstporträt*, hg. v. G. Schweikhart, Köln 1998, S. 39-68; Ders., *Florentiner Maler des Trecento und Quattrocento im Zeichen von Heilserwartung und Künstlerruhm. Zur Entstehung des frühen Selbstporträts im Kontext der sakralen Historie*, in: *Florenz in der Frührenaissance. Kunst - Literatur - Epistolographie in der Sphäre des Humanismus. Gedenkschrift für Paul Oskar Kristeller (1903-1999)*, hg. v.

J. Müller Hofstede, Rheinbach 2000, S. 35-108, 69-70.

39. Filarete, Trattato (wie Anm. 18), I, S. 27 (fol. 5v-6r).

40. Antoinette Roesler-Friedenthal, Ein Porträt Andrea Mantegnas als "Alter Orpheus" im Kontext seiner Selbstdarstellungen, in: Römische Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana, 31, 1996, S. 149-186.

41. Georges Didi-Huberman, L'autre miroir: autoportrait et mélancolie christique selon Albrecht Dürer, in: Il ritratto e la memoria. Materiali 2, hg. v. Augusto Gentili, Philippe Morel u. Claudia Cieri Via, Florenz 1993, S. 207-240; Gisela Goldberg/ Bruno Heimberg/ Martin Schawe, Albrecht Dürer. Die Gemälde der Alten Pinakothek, München 1998, S. 315-351; Rudolf Preimesberger, "Proprijs sic effingebam coloribus ...": Zu Dürers Selbstbildnis von 1500, in: The Holy Face and the Paradox of Representation, hg. v. Herbert L. Kessler u. Gerhard Wolf, Bologna 1998, S. 279-300; Ders., Albrecht Dürer: "... proprijs sic ... coloribus" (1500), in: Porträt. Hg. v. R. Preimesberger, H. Baader u.a., Berlin 1999, S. 210-220. - Siehe auch Eckhard Neumann, Künstlermythen. Eine psychohistorische Studie über Kreativität, Frankfurt 1986, S. 82-92.

42. Rudolf Preimesberger, Zu Jan van Eycks Diptychon der Sammlung Thyssen-Bornemisza, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte, 54, 1991, S. 459-489; Ders., Ein "Prüfstein der Malerei" bei van Eyck?, in: Winner (Hg.), Der Künstler (wie Anm. 11), S. 85-100 (vgl. hierzu auch die Kritik von Michael V. Schwarz, Visuelle Medien im christlichen Kult, Wien/ Köln/ Weimar 2002, S. 110-114); Z. Sebková-Thaller, Jan van Eycks Selbstzeugnisse und das Buch der Weisheit, in: Konsthistorisk tidskrift, 60, 1991, S. 1-7.

43. John Shearman, 'Only connect...'. Art and the Spectator in the Italian Renaissance, Princeton 1992, S. 17-23; Pfisterer, Donatello, bes. S. 393-403. Die Ansichten zu Donatellos und Castagnos künstlerischer Selbstdarstellung sind allerdings spekulativ, da diesbezügliche Argumentationen weitgehend "ex silentio" erfolgen und bislang kein zwingender Beleg dafür vorliegt, daß beide Künstler einen Bildungsstand erreicht hätten, der eine komplexe, aus literarischen Quellen entwickelte Selbstdarstellung plausibel machen würde. Zum Ausbildungsstand von Künstlern im 15. Jahrhundert vgl. Michael Baxandall, Painting and Experience in Fifteenth-Century Italy, 2. Aufl., Oxford/ New York 1982, S. 86, 171; Werner Jacobsen, Die Maler von Florenz zu Beginn der Renaissance, München/ Berlin 2001, S. 74-76 (bes. zu Castagno S. 76). Der nur schwer einzuschätzende Bildungsstand Donatellos war, wenn man den Dokumenten trauen darf, nicht sonderlich hoch; vgl. Rufus G. Mather, Donatello debitore oltre la tomba, in: Rivista d'arte, 19, 1937, S. 181-192; Volker Herzner, Regesti Donatelliani, in: Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte, 3. Serie, 2, 1979, S. 169-228.

44. Vasari, "Vite", IV, S. 93. Der älteste Hinweis auf ein Selbstporträt in diesem Gemälde stammt aus einem Inventar des Jahres 1528; Shearman, 'Only connect...', S. 25. Siehe auch Joanna Woods-Marsden, Renaissance Self-Portraiture: The Visual Construction of Identity and the Social Status of the Artist, New Haven/ London 1998, S. 117-119.

45. Irvin Lavin, Michelangelo's David and David's Bow, in: Winner (Hg.), Der Künstler (wie Anm. 11), S. 161-190.

46. Rudolf Wittkower, Gina Lorenzo Bernini, London 1955, S. 183, Kat.-Nr. 17; Avigdor W. G. Posèq, Bernini's Self-Portrait as David, in: Source, 9, 1990, S. 14-22; Pfisterer, Donatello, S. 293.

47. Das eindeutigste und durch frühe Quellen belegte künstlerische Rollenporträt mithilfe des Themas "David und Goliath" ist das gleichnamige Gemälde Caravaggios (ca. 1609/1610) in der Galleria Borghese, von dessen Verständnis die heute üblichen Deutungsmuster für entsprechende Werke anderer Künstler (Castagno, Donatello, Michelangelo, Bernini) abhängen (auch hier drängt sich bisweilen der Verdacht auf,

daß die Forschung ausgehend von Caravaggio Projektionen vornimmt). Vgl. hierzu Herwarth Röttgen, *Il Caravaggio*, Rom 1974; Howard Hibbard, *Caravaggio*, New York 1983, S. 261-267; Maurizio Marini, *Michelangelo Merisi da Caravaggio. "Pictor praestantissimus"*, Rom 1989, Nr. 100; Avigdor W. G. Posèq, *Caravaggio's Self-Portrait as the Beheaded Goliath*, in: *Konsthistorisk Tidskrift*, 59, 1990, S. 169-182; Sergio Rossi, *Peccato e redenzione negli autoritratti del Caravaggio*, in: *Michelangelo Merisi da Caravaggio. La vita e le opere attraverso i documenti*, hg. v. S. Macioce, Rom 1995, S. 316-330; Rudolf Preimesberger, *Golia e Davide*, in: *Docere, delectare, movere. Affetti, devozione e retorica nel linguaggio artistico del primo barocco romano*, Rom 1998, S. 61-69; Catherine Puglisi, *Caravaggio*, London 1998, S. 359-365.

48. Die im vergangenen Jahrzehnt stark angeschwollene Literatur zu diesem Thema sei hier nur ausschnittsweise genannt: Ernst Heimeran, *Michelangelo und das Porträt*, Phil. Diss., Erlangen 1925; Judith Anne Testa, *The Iconography of the "Archers": A Study of Self-Concealment and Self-Revelation in Michelangelo's Presentation Drawings*, in: *Studies in Iconography*, 5, 1979, S. 45-72; Paul Barolsky, *Michelangelo's Nose. A Myth and its Maker*, University Park 1990; John T. Paoletti, *Michelangelo's Masks*, in: *Art Bulletin*, 74, 1992, S. 423-440; Watthias Winner, *Michelangelo's "Il Sogno" as an Example of an Artist's Visual Reflection in His Drawings*, in: *Michelangelo Drawings*, 1992, S. 227-242; Jean-Pierre Barricelli, *Michelangelo's Finito: in the Self, the Later Sonnets, and the last Pietà*, in: *New Literary History*, 24, 1993, S. 597-616; Laura Camille Agoston, *Sonnet, Sculpture, Death: The Mediums of Michelangelo's Self-Imaging*, in: *Art History*, 20, 1997, S. 534-555 (die im übrigen den christlichen Rahmen von Michelangelos Reflexionen betont); Michael Rohmann, *Kontinuität und Künstlerwettstreit in den Bildern der Sixtinischen Kapelle*, in: *Wallraf-Richartz-Jahrbuch* 60, 1999, S. 163-196, S. 186-187, 195; Frank Zöllner, *Michelangelos Fresken in der Sixtinischen Kapelle. Gesehen von Giorgio Vasari und Ascanio Condivi*, Freiburg 2002, S. 108-123.

49. Frederick Hartt, *Michelangelo's Drawings*, New York 1970, S. 249-258; Charles de Tolnay, *Corpus dei disegni di Michelangelo*, 4 Bde., Novara 1975-1980, II (1976), S. 103-110; Christoph L. Frommel, *Michelangelo und Tommaso dei Cavalieri*, in: *Castrum Peregrini*, 28, 1979, S. 6-132 (Separatum, Amsterdam 1979); Testa, *Iconography of the "Archers"*; Winner, *Michelangelo's "Il Sogno"*.

50. Vgl. bes. Testa, *Iconography of the Archers*, und die von der Autorin zur Deutung herangezogenen Dichtungen Michelangelos, abgedruckt bei Karl Frey (Hg.), *Die Dichtungen des Michelagnolo Buonarroti*, 2. Aufl., Berlin 1964, LII, XLIV, CIX, LV.

51. Panofsky, *Studies in Iconology*, S. 217.

52. "Nec non et Tityon, terrae omniparentis alumnum,
cernere erat, per tota novem cui iugera corpus
pottigitur, rostroque immanis vultur obunco
immortale iecur tondens fecundaque poenis
viscera rimaturque epulis habitatque sub alto
pectore, nec fibris requies datur ulla renatis."

Vergil, *Aeneis*, 6.595-600 (Text nach P. Vergilius Maro, *Aeneis*, 5. und 6. Buch, übers. u. hg. v. E. u. G. Binder, Stuttgart 1998; Übersetzung nach Vergil, *Aeneis*, übers. u. hg. v. W. Plankl, Stuttgart 1976).

53. Panofsky, *Studies in Iconology*, S. 171-230, bes. S. 212-218.

54. Irving Lavin, *Michelangelo's David and David's Bow*, in: Winner (Hg.), *Der Künstler* (wie Anm. 11), S. 161-190; Ders., *Past-Present: Essays on Historicism in Art from Donatello to Picasso*, Berkeley/ Oxford 1993, S. 29-61; Pfisterer, *Donatello* (wie Anm. 35), S. 395-398.

55. Lavin, Michelangelo's David.

56. Ascanio Condivi, Vita di Michelagnolo Buonarroti, hg. v. G. Nencioni, Florenz 1998, S. 51-52; Vasari, Vite [1568], VII, S. 219, 242-244; die Identifizierung als Selbstporträt geht auf einen Brief Vasaris an Leonardo Buonarroti zurück, zit. bei Carl Frey, Der literarische Nachlaß Giorgio Vasaris, 2 Bde., München 1923-1930, II, Nr. CDXXXVI, S. 59-62; vgl. hierzu John Pope-Hennessy, The Portrait in the Renaissance, Princeton 1966, S. 289-300; Valerie Shrimplin-Evangelidis, Michelangelo and Nicodemism: The Florentine Pietà, in: Art Bulletin, 71, 1989, S. 58-66; Jane Kristof, Michelangelo as Nicodemus: The Florentine Pietà, in: Sixteenth Century Journal, 20, 1989, S. 163-182; Alexander Nagel, Michelangelo and the Reform of Art, Cambridge (Mass.) 2000, S. 202-212. - Die Identifizierung als Selbstporträt wird auch durch andere Nikodemusdarstellungen sowie Quellen gestützt, die ihn als Bildhauer bezeichnen; vgl. Pope-Hennessy, Portrait; Wolfgang Stechow, Joseph of Arimathea or Nicodemus?, in: Studien zur toskanischen Kunst. Festschrift für Ludwig Heinrich Heydenreich, München 1969, S. 289-302; Corine Schleif, Nicodemus and Sculptors: Self-Reflexivity in Works by Adam Kraft and Tilman Riemenschneider, in: Art Bulletin, 75, 1993, S. 599-626, 611-612.

57. Ernst Steinmann/ Rudolf Wittkower, Michelangelo-Bibliographie, Leipzig 1927 (Nachdruck Hildesheim 1967), Nr. 1109 (zur Entdeckungsgeschichte des Selbstporträts); Leo Steinberg, The Line of Faith in Michelangelo's Painting, in: Critical Inquiry, 6, 1980, S. 411-454, 423-430 (mit wichtigen Hinweisen auf die ikonographische Tradition der Bartholomäus-Haut und die Rezeption dieses Selbstporträts); Avigdor W. G. Posèq, Michelangelo's Self-Portrait on the Flayed Skin of St. Bartholomew, in: Gazette des Beaux-Arts, 124, 1994, S. 1-14; Bernardine Barnes, Metaphorical Painting: Michelangelo, Dante, and the 'Last Judgement', in: Art Bulletin, 77, 1995, S. 64-81, 69; Beat Wyss, Der Wille zur Kunst, Köln 1996, S. 12-13; Michael Rohlmann, Kontinuität und Künstlerwettstreit in den Bildern der Sixtinischen Kapelle, in: Wallraf-Richartz-Jahrbuch 60, 1999, S. 163-196, S. 186-187, S. 195; Ders., Michelangelos 'Jüngstes Gericht' in der Sixtinischen Kapelle, in: Michelangelo. Neue Beiträge, hg. v. M. Rohlmann u. A. Thielemann, München/ Berlin 2000, S. 205-234, S. 207, 210, mit älterer Literatur; Frederica Jacobs, (Dis)assembling: Marsyas, Michelangelo, and the Accademia del Disegno, in: Art Bulletin, 84, 2002, S. 426-448.

58. Edgar Wind, Heidnische Mysterien in der Renaissance, Frankfurt 1981 (zuerst engl. 1958), S. 200, 216.

59. Dante Alighieri, La Divina Commedia, ed. G. A. Scartazzini, Mailand 1893, Il Paradiso, 1.19-24:
"Entra nel petto mio, e spira tue
Sì come quando Marsia traesti
Della vagina delle membra sue.
O divina virtù, se mi ti presti
Tanto che l'ombra del beato regno
Segnata nel mio capo io manifesti [...]."

Vgl. Cecilia Magnusson, En not om Michelangelo och Belvederetorson, in Konsthistorisk Tidskrift, 53, 1984, S. 45-46; Wyss, Wille zur Kunst, S. 7-25, bes. S. 22; Posèq, Caravaggio's Self-Portrait, S. 173; Bernardine Barnes, Metaphorical Painting: Michelangelo, Dante, and the 'Last Judgement', in: Art Bulletin, 77, 1995, S. 64-81, S. 69.

60. Tolnay, Michelangelo. II. The Sistine Ceiling, S. 95/96, 180; Agoston, Sonnet, Sculpture, Death, S. 546-547 (hier auch Verweise auf andere Enthauptungs-Motive ähnlichen Zuschnitts). Für neuerliche Zweifel an der Identifizierung vgl. James Beck, Die drei Welten des Michelangelo, München 2001 (zuerst engl. 1999), S. 224, der im Haupt des Holofernes Papst Julius II. (!) porträtiert sieht.

61. Vgl. z.B. Il Carteggio di Michelangelo. Edizione postuma di Giovanni Poggi. A cura di Paola Barocchi e Renzo Ristori, 5 Bde., Florenz 1965-1983, I, S. 16; III, S. 7-9; Frey, Dichtungen, Nr. IX; Zöll-

ner, Michelangelos Fresken, S. 75-82, 119-120.

62. Vgl. hierzu auch Wittkower, *Künstler. Außenseiter* (wie Anm. 8), S. 88-92.

63. "S'egli è che 'n dura pietra alcun somigli
talor l'immagin d'ogni altri a se stesso,
squallido e smorto spesso
il fo, com'i' son fatto da costei;
e par ch'esempio pigli
Ogni or da me, ch'i' penso di far lei.
ben la pietra potrei
per l'aspra sua durezza,
in ch'io l'esempio, dir c'a lei s'assembra;
del resto non saprei,
mentre mi strugge e sprezza,
altro scolpir che le mie afflite membra.
Ma se l'arte rimembra
agli anni la beltà, per durare ella,
farà me lieto, ond'io la farò bella."

Frey, *Dichtungen*, CIX.53 (Orthographie modernisiert); vgl. auch ebd., LXXIII.15; CIX.68; CIX.89 (S. 67, 173, 191), und S. 434; Heimeran, *Michelangelo und das Porträt*, S. 73-76.

64. Vasari, *Vite*, 1906, S. 285; Barolsky, *Michelangelo's Nose*, S. 55; Lisa Pon, *Michelangelo's "Lives": Sixteenth-Century Books by Vasari, Condivi and Others*, in: *Sixteenth Century Journal*, 27, 1996, S. 1015-1037.

65. Ludovico Ariost, *Orlando furioso*, hg. v. P. Papini, Florenz 1916, S. 441 (33.2).

66. Vasari, *Vite*, VII, S. 179, 185-186; Zöllner, *Michelangelos Fresken*, §§ 9 und 18.

67. Vasari, *Vite*, VII, S. 135-136; vgl. hierzu Barolsky, *Michelangelo's Nose*, S. 67-72, und die Bibelstellen Mt. 4,16; Lk. 1,78; 2, 32; Apg. 13, 47; 26, 18 und 23.

68. Erwin Panofsky, *Idea. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie*, 4. Aufl., Berlin 1982 (zuerst 1924), S. 71; Laura Riccò, *Vasari scrittore. La prima edizione del libro delle "Vite"*, Rom 1979, S. 150-172; Ernst Kris/ Otto Kurz, *Die Legende vom Künstler*, Frankfurt 1980 (zuerst 1934), S. 64-86; Neumann, *Künstlermythen*, S. 82-86.

69. Zur Geschichte dieser Emanzipation am Beispiel Leonardos siehe Frank Zöllner, *Leonardo da Vinci: Die Geburt der "Wissenschaft" aus dem Geiste der Kunst*, in: *Leonardo da Vinci. Der Codex Leicester*, Ausst.-Kat., München/ Berlin 1999, S. 15-31; zur Emanzipation am Beispiel des Künstlerselbstporträts siehe Woods-Marsden, *Renaissance Self-Portraits* (wie Anm. 44); zur Emanzipation des Künstlers allgemein siehe Wittkower, *Künstler. Außenseiter* (wie Anm. 8), S. 18-32; Martin Warneke, *Hofkünstler. Zur Vorgeschichte des modernen Künstlers*, Köln 1985.