Originalveröffentlichung in: Visuelle Topoi, hg. U. Pfisterer und M. Seidel, München und Berlin: Deutscher Kunstverlag 2003, S. 263-302

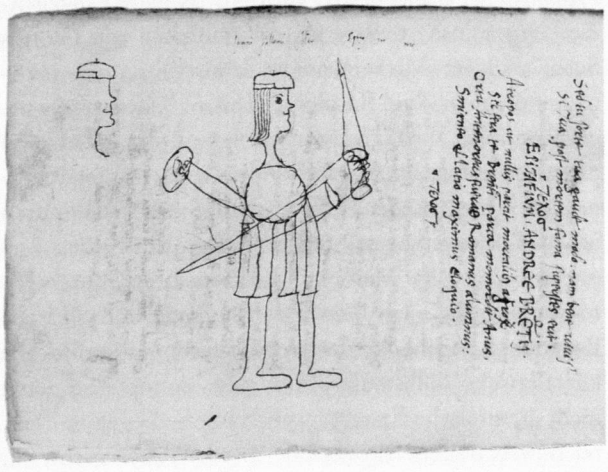
Ulrich Pfisterer

Erste Werke und Autopoiesis

Der Topos künstlerischer Frühbegabung im 16. Jahrhundert

Um die künstlerische Frühbegabung des Lateinschülers Kilian Reuter aus Mellerstatt scheint es genauso dürftig bestellt gewesen zu sein wie um die pädagogische Eignung seines Lehrers, des Humanisten und Arztes Georg Sibutus, berühmter *poeta et orator laureatus* am Wittenberger Hof Friedrichs von Sachsen. Der kleine Kilian hatte 1507 in einem der Bücher seines Lehrers ein Exlibris mit der Darstellung eines Vogels, der eine Fliege im Schnabel hält, entdeckt und dieses Insekt dann auf einem Fetzen Papier abzuzeichnen versucht. Sein Präzeptor dürfte gegen diese Abwechslung im Schulalltag keine prinzipiellen Einwände gehabt haben; seit dem späten 15. Jahrhundert erscheint auch in Deutschland zunehmend die (zumindest theoretische) Forderung nach einer Beschäftigung mit Bildern und schließlich selbst nach Zeichenunterricht im humanistischen Curriculum (Abb. 1).[1] Das mehr als klägliche Resultat der Unternehmung – ein unförmiger schwarzer Fleck – provozierte den Lehrer jedoch, in drei Stunden ein lateinisches Spottgedicht auf diese ›Kilians-Fliege‹, die *musca Chilianea*, zu verfassen. Nicht genug damit, erschienen die vernichtenden Verse noch im selben Jahr als schmales Bändchen mit einer Abbildung des Exlibris und der verunglückten Nachzeichnung des Jungen auf dem Titelblatt im Druck (Abb. 2).[2] Dieser Aufwand läßt erahnen, daß sich die Intention der Schrift kaum im Spott über das mißlungene ›Frühwerk‹ eines Schülers erschöpfte. Dieses lieferte nur den willkommenen Anlaß, um u.a. die *musca Chilianea* mit den in perfekter Illusion gemalten Fliegen des Albrecht Dürer und Lukas Cranach zu vergleichen und dabei insbesondere das Lob des erst seit zwei Jahren in Wittenberg tätigen Cranach zu singen – frühestes bekanntes Zeugnis für dessen aufsteigende Fama. Auch kann die Pointe der Episode für den zeitgenössischen Leser nicht nur darin bestanden haben, verschiedene Episoden über täuschend echt gemalte und mißlungene Fliegen auf Bildern miteinander in Verbindung zu bringen.[3] Der Vergleich von Kilian mit Dürer und Cranach gewinnt seinen Witz erst, wenn man voraussetzt, daß die beiden deutschen Malerfürsten bereits als Knaben in entsprechender Situation eine vollkommene Fliege gezeichnet hätten, wenn man also nicht das Werk eines Heranwachsenden ohne künstlerische Ausbildung mit demjenigen fertiger Künstler auf eine Stufe stellt. Der Spott des Sibutus über Kilian setzt vielmehr die Vorstellung von der künstlerischen Frühbegabung Cranachs und Dürers voraus, der zufolge die beiden noch vor jeder Ausbildung und gleich in den ersten Werken erstaunliche Resultate gezeitigt hätten.

Tatsächlich scheint auch für Dürer selbst künstlerische Frühbegabung ein wichtiges Thema gewesen zu sein: Darauf deuten weniger einige Bemerkungen in seinen Schriften[4] hin als die Tatsache, daß der Nürnberger seine eigenen Zeichnungen offenbar von Beginn der



1

1. Kinderzeichnung (Ende 15. Jh.), BAV, Ottob. lat. 1982, fol. 80 v.

Ausbildung an sorgfältig sammelte, sie dann nachträglich beschriftete und so in eine chronologische Reihenfolge brachte. Das ›erste Werk‹ dieses selbst erstellten Dürerschen Œuvrekatalogs eröffnet das jugendliche Selbstporträt der Wiener Albertina mit der selbstbewußten Beischrift: »Dz hab ich aws eim spigell nach mir selbst kunterfet im 1484 Jor do ich noch ein Kint was.«[5]

Zu diesem Zeitpunkt war südlich der Alpen zumindest ein berühmtes Beispiel für solche ›malenden Wunderkinder‹ bekannt: Der Hirtenjunge Giotto, der angeblich beim Abzeichnen seiner Schafe von Cimabue als künstlerisches Genie entdeckt worden war! Dabei gilt es zu betonen: Das Besondere aller dieser Beispiele besteht nicht so sehr im absoluten Alter der Künstler, sondern darin, daß sich nun ein neues (Selbst-)Bewußtsein für diese ›frühe‹ Begabung als Signum des exzeptionellen Künstlers zeigt. Im weiteren entwickelte sich die Vorstellung von dieser frühen Offenbarung des ›Genies‹ zu einem der geläufigsten Topoi nicht nur der Künstlerbiographie. Bereits 1688 konnte daher Adrien Baillet eine Zusammenstellung ihm in der Geschichte bekannt gewordener Wunderkinder auf ca. 140 Druckseiten publizieren – und der Kult um geniale Kinder sollte sich im Zuge der allgemeinen ›Entdeckung der Kindheit‹ des 18. und 19. Jahrhunderts noch intensivieren.[6]

Die antiken Wurzeln und das Wiederaufgreifen dieses Topos in der Frühen Neuzeit haben bislang vor allem Edgar Zilsel in seiner (in Wien abgelehnten) philosophischen Habilitationsschrift *Die Entstehung des Geniebegriffs* von 1926, George Boas in seiner Studie zum *Cult of Childhood* (1966), für die kunsthistorische Forschung 1934 Ernst Kris und Otto Kurz in ihrer *Legende vom Künstler* und jüngst ein französischer Sammelband zu *Le Printemps des Génies* (1993) verfolgt.[7] Neuere Einzelstudien liegen insbesondere für die Anekdote von Giottos Schaf und für Michelangelos Selbststilisierung vor – namentlich von Paul Barolsky.[8] Erstaunlicherweise wurde aber noch nicht zusammenhängend untersucht, ob dieses spätestens im 16. Jahrhundert wieder fest etablierte Ideal künstlerischer Frühbegabung nicht auch Spuren in den Kunstwerken selbst hinterlassen hat. Anders formuliert: Wenn die Maler und Bildhauer des Cinquecento wußten, daß sich eine herausragende künstlerische Begabung angeblich ›früh‹ manifestiert, mußte die künstlerische Selbststilisierung oder Autopoiesis dann nicht die topische Erwartungshaltung bedienen und unter Beweis stellen? Provozierte dieses Wissen nicht, mit programmatischen ›frühen‹ oder ›ersten‹ Werken an die Öffentlichkeit zu treten – wie man es ähnlich von ›letzten Werken‹ und dem ›Altersstil‹ von Künstlern kennt?[9]

Im Folgenden sollen nach einem kurzen Überblick zur literarischen Genese der Vorstellung von künstlerischer Frühbegabung drei Fallbeispiele analysiert werden: Leonardos angeblich auf einen Schild gemaltes ›Monster‹, Giovan Francesco Carotos *Lachender Junge mit Kinderzeichnung* und die Frühwerke Annibale Carraccis. Dabei wird – das Ergebnis thesenhaft vorwegnehmend – eine Entwicklung deutlich, die von der nachträglichen literarischen Stilisierung der künstlerischen Anfänge durch den Biographen bzw. den Künstler selbst hinführt zu einem künstlerischen Bewußtsein, das dezidiert bereits die ersten Werke als programmatische Selbstaussage und -offenbarung des zukünftig großen Meisters formt. Deutlich wird dabei auch, wie im Laufe der Renaissance die literarisch formulierte Vorstellung von künstlerischer Frühbegabung topischen Charakter annimmt und wie das visuelle Potential dieses Gedankenfeldes dann in einer Reihe bildlicher Umsetzungsversuche entwickelt wird.

Giottos Schaf: Die ersten Quellenzeugnisse für künstlerische Frühbegabung

Die Idee von der Frühbegabung des Künstlers, die sich bereits in dessen ersten Werken manifestiert, entwickelt sich in der Renaissance nach Ausweis der Schriftquellen in drei Phasen.[10] Zwar spielten dabei antike Vorstellungen eine wichtige Rolle, eine umfassende Theorie zur Frühreife des Genies hatte aber weder bei den Griechen noch bei den Römern existiert.[11] Zu den Bildkünsten äußerte sich in dieser Hinsicht direkt überhaupt nur ein einziger Autor des Altertums: Die Begabung Lukians für die Bildhauerei war nach seiner eigenen Aussage erkannt worden, da er bereits als kleiner Junge überaus geschickt Wachsfiguren modelliert hatte.[12] Plinius dagegen lobt nur ganz allgemein das *ingenium* von Künstlern und überliefert etwa für Lysippus, daß er ohne Lehrer zur Bildhauerei gekommen sei; und Kallistratos gesteht dem

2. Titelblatt aus G. Sibutus Daripinus, *Carmen in tribus horis editum de musca Chilianea*, Leipzig 1507.

Bildhauer zwar ›göttliche Inspiration‹ zu – frühreifes Alter spielt dabei freilich nie eine Rolle.[13] Auch war die Vorstellung, die Werke eines Menschen in eine frühe, mittlere und späte Phase unterscheiden zu können, bereits bekannt. Analog dazu ließ sich die historische Entwicklung der Künste insgesamt in ›Altersstufen‹ unterteilen, so daß etwa von der ›Kindheit der Malerei‹ die Rede sein konnte.[14] Jedoch fehlt auch hier die Schlußfolgerung, daß diese frühen Werke als Indikatoren ein zukünftiges Genie verraten könnten. Dagegen finden sich einige Berichte, wonach Dichter, Rhetoren und Philosophen bereits als Heranwachsende Erstaunliches leisteten: So war etwa die früh manifeste Begabung Ciceros sprichwörtlich – eine auch im 15. Jahrhundert bestens bekannte Tatsache, wie ein Fresko des Vincenzo Foppa, ehemals in der Mailänder Medici-Bank, anschaulich belegt, das Cicero als kleinen Jungen beim Studium zeigt (Abb. 3).[15] War eine solche literarische Begabung zunächst mit einer jeweils besonderen Eingebung durch die Musen bzw. einen Gott erklärt worden, so setzte sich doch spätestens im Laufe des 4. Jahrhunderts v. Ch. die Vorstellung von einer naturgegebenen, angeborenen und also dauerhaften Veranlagung durch: *Poeta nascitur, non fit.*[16] Quintilian, der zu Beginn seiner *Redekunst* auf Begabungsunterschiede und die Bedeutung der Erziehung zu sprechen kommt, sollte später dann den Gipfel der Redekunst in deren angeborenen, nicht erlernbaren Komponenten sehen: »Hinzu kommt, daß das, was beim Redner das Wichtigste ist, nicht nachahmbar ist: Talent, Erfindungsgabe, Kraft des Ausdrucks, Gewandtheit und alles, was sich nicht im Lehrbuch lernen läßt.«[17] Allerdings stellte diese Hochschätzung eine Ausnahme dar, mehrheitlich plädierte man für eine Kombination aus Begabung und Wissen, *ingenium* und *ars* bzw. *disciplina*, wie es wohl am konzisesten Vitruv formulierte.[18] Entsprechend hatte Xenophon das von der Natur geschenkte Talent allein für nicht ausreichend erachtet, um Großes zu leisten: »Menschen unterscheiden sich zwar durch natürliche Anlagen, sie steigern diese jedoch durch Übung.«[19] Und Plutarch lieferte in seiner *Vita des Lykurg* eine Erziehungsallegorie am Beispiel zweier Hunde, die zwar aus demselben Wurf stammten, dann aber ganz verschiedene Verhaltensweisen antrainiert bekommen hatten – später ein beliebtes Bildthema der niederländischen Malerei des 17. Jhs.[20]

Unbenommen ist, daß Prodigien, Zeichen wunderbarer Veranlagung und kindlicher Frühreife – seit der

2

Spätantike zum Topos vom *puer* oder der *puella senex* verdichtet und insbesondere von frühchristlichen Autoren forciert, die in der Überwindung der natürlichen Altersstufen göttliche Gnade wirksam sahen –, regelmäßig die Geburt und Kindheit von Abkömmlingen der Götter, (mythischen) Heroen, Herrschern und Heiligen begleiteten: Es sei nur an Herkules in der Wiege, die Geburt Alexanders des Großen, den zwölfjährigen Christus im Tempel oder den bereits im Kindesalter weisen Heiligen Bendikt erinnert.[21] Eine Übertragung auf Künstler läßt sich aber vor der Renaissance nirgends nachweisen.

1) Erstmals greift dann Petrarca die prominent bei Cicero, Seneca und Quintilian formulierte Erkenntnis auf, daß jeder Mensch verschiedene ›naturgegebene‹ Veranlagungen besitze, die es zu erkennen und zu entwickeln gelte – auf die in diesem Kontext ebenfalls relevanten Traditionen der Temperamentenlehre und astrologischen Beeinflussung kann hier nicht näher eingegangen werden.[22] Spätestens seit Pier Paolo Vergerios Erziehungstraktat (wohl 1402/03) wird daraus die pädagogische Forderung an Eltern und Lehrer, diese verschiedenen *ingenia* der Kinder früh zu erkennen und entsprechend zu fördern – eine Forderung, die im übrigen nicht nur die hu-

manistische Pädagogik, sondern auch die ›Hausväterliteratur‹ aufzugreifen beginnt.[23] Diese angeborene Begabung, die sowohl den Trieb zur Nachahmung (*imitatio*) als auch das Erfindungsvermögen (*inventio*) umfaßt, schien zur gleichen Zeit Coluccio Salutati – ähnlich wie bereits Quintilian – für das spätere Tun wichtiger als alle erlernbare Kunst (*ars*).[24] So selbstverständlich war jedenfalls schon zu diesem Zeitpunkt die Vorstellung von Frühbegabung geworden, daß nun im Gegenzug ›Spätberufene‹ einer besonderen Erklärung bedurften – so erläutert etwa Filippo Villani den außergewöhnlichen Fall des Arztes Taddeo Alderotti, der erst mit 30 Jahren sein Studium aufnahm, ausführlich mit dessen träger humoraler Komplexion.[25]

Um die Wende zum 15. Jahrhundert wird angeborene Veranlagung und Frühbegabung erstmals auch ein Kriterium des exzeptionellen Künstlers. Cennino Cennini konstatiert: »nicht ohne naturgegebenen Antrieb entscheiden sich einige Geister für die Malerei.«[26] Die Ausnahmeerscheinung Giottos sollte um dieselbe Zeit nicht nur Filippo Villani allgemein mit dessen »alto ingenio« begründen, sondern ein anonymer Kommentar zu Dantes *Commedia* berichtet ausführlich: Statt zur *arte della lana*, wohin den kleinen Giotto sein Vater schicken wollte, sei der Junge immer zur Werkstatt des Cimabue gelaufen, bis der Vater »seine wahre Natur« – »la natura sua« – erkannt habe.[27] In diesem angeborenen Übereifer traf sich Giotto im übrigen mit Petrarca: Dieser zeigte nicht nur als Kleinkind bereits Zeichen außergewöhnlicher Begabung. In zartem Alter begleitete er seinen Vater zum Gericht, malte dort aus eigenem Antrieb die Buchstaben ab und lernte so in kürzester Zeit lesen und schreiben; dann in der Schule hob sich Petrarca durch seinen ganz untypischen Lerneifer von allen anderen Jungen ab – man stelle sich eine Szene mit gelehrigen und unaufmerksamen Schülern vor, wie sie eine Mailänder Miniatur aus den letzten Jahren des 15. Jhs. in seltener Deutlichkeit zeigt (Abb. 4).[28]

3

Den entscheidenden Gedankenschritt für die Frühbegabung des Künstlers vollzieht aber der Mailänder Humanist Uberto Decembrio zwischen 1400 und 1404:

> Ich habe Michelino da Besozzo – den herausragenden Maler unserer Zeit – als kleinen Jungen gekannt, den die Natur derart für die Kunst geformt hatte, daß er, noch bevor er mit Sprechen anfing, begann, Ameisen und kleine Tiere so fein und genau zu zeichnen, daß darüber selbst erfahrene Künstler staunten [...].[29]

Knapp fünfzig Jahre später hält dann Ghiberti erstmals die nach demselben Schema konzipierte Version von der ›Entdeckung‹ Giottos schriftlich fest: Cimabue habe den kleinen Hirtenknaben angetroffen, wie er auf einen Stein eines seiner Schafe zeichnete, und daran dessen Begabung und große Zukunft erkannt.[30] Mit Leonardo, dem *Codice Magliabecchiano*, Giovanni Battista Gelli und Vasari sollte im Folgenden die Erfolgsgeschichte dieser Episode beginnen.[31] Ernst Kris und Otto Kurz verwiesen als Vorbilder für diesen Topos von der ›Entdeckung des Talents‹ auf den Bericht des Plinius über Lysipp, der ohne Lehrer, allein durch Nachahmung der Natur, zur Kunst kam, und eine Reihe anderer schicksalhafter Begegnungen, die für den weiteren Werdegang einer Person entscheidend waren, so das Treffen von Herodot und Thukydides oder von Sokrates und Xenophon.[32] Daß Giotto sich aber ausgerechnet vom Hirtenknaben zum Maler wandelt, hat noch weitere Gründe. Bereits Hesiod wurde als Hirte von den Musen berufen – freilich als erwachsener Mann.[33] Naheliegender wäre daher, an Dante zu denken. Laut Boccaccio träumte dessen Mutter vor der Geburt, sie würde auf einer Wiese unter einem Lor-

3. Vincenzo Foppa, *Der kleine Cicero lesend*, London, Wallace Collection.

4. Schulszene aus Donatus, *Ars minor* ..., Mailand, Biblioteca Trivulziana, cod. 2167, fol. 13 v.

beerbaum ihren Sohn zur Welt bringen, der sich daraufhin nur von dessen Blättern und Quellwasser ernähren und so zum Hirten-Dichter heranwachsen würde.[34] Dantes allgemeine Frühreife – so entzündet sich etwa auch seine Liebe für Beatrice bereits mit neun Jahren – ist gleich in den ersten Lebensbeschreibungen nachzulesen.[35] Ausgehend von Dante scheint dann Frühbegabung überhaupt zu einer erstrebenswerten Eigenschaft von Literaten geworden zu sein.[36] Für Giotto bedeutet dies: Der Mythos vom malenden Hirtenjungen wäre im Laufe der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts in Parallele zum Hirtenjungen Dante entstanden – ein Vorgang der Parallelisierung, der sich auch in anderer Hinsicht beobachten läßt. Beide sind ›Leuchten des Florentiner Ruhms‹, der eine erweckte die tote Poesie, der andere die tote Malerei wieder zum Leben.[37] Auch für die Vorstellung von Frühbegabung gilt somit die von Catherine Soussloff entwickelte These, daß die frühen Künstlerbiographien teilweise nach dem Vorbild der Dichtervitten konzipiert wurden.[38] Nur am Rande sei vermerkt, daß interessanterweise Ghiberti nicht nur als erster vom Hirtenknabe Giotto berichtet, sondern in seiner Autobiographie auch eine Art Prototyp des Œuvre-Katalogs entwirft, indem er *expressis verbis* die nördliche Bronzetür des Baptisterium als sein ›erstes Werk‹ bezeichnet: »mio primo opera« – ungeachtet des früheren Wettbewerbreliefs und der zusammen mit einem Gefährten in Pesaro aufgeführten Malereien.[39] ›Erstes Werk‹ meint hier also das erste eigenständige, der Öffentlichkeit präsentierte und den Erfolg begründende Kunstprodukt.

2) In den folgenden Jahren, der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts, wurde der Frühbegabungstopos festgeschrieben. Antonio Manetti sollte ihn in der Biographie Brunelleschis, Vespasiano da Bisticci in seinen *Vite*, Erasmus und Giovanfrancesco Pico della Mirandola in den Lebensbeschreibungen des älteren Pico della Mirandola aufgreifen.[40] Ficino und sein Kreis lieferten für die psychische Disposition dieser exzeptionell Begabten mit der Verbindung von aristotelischer Melancholie und platonischem Furor die entscheidende medizinisch-astrologische Theorie, in der Raimund Klibansky, Erwin Panofsky und Fritz Saxl überhaupt den Beginn der modernen Genie-Vorstellung erkannten: »Then – and not till then – did the modern age conceive the modern notion of genius, reviving ancient conceptions indeed, but filling them with a new meaning.«[41] Die frühesten Bildzeugnisse dieses neuen ›Genie-Kultes‹ finden sich in der

4

Gattung der Medaillen: So zeigt nicht nur die wohl in den 1480er Jahren entstandene Schaumünze des Niccolò Lelio Cosmico erstmals auf dem Revers einen Pegasus mit der Beischrift »GENIVS«.[42] Schon 1473 vermerkt die Medaille des römischen Kurienadvokaten Giovanni Aloisio Toscanelli rühmend dessen Frühreife: »PREVENIT AETATEM INGENIVM PRECOX« (Abb. 5).[43] Und auch die Formel vom *puer senex* findet auf Medaillen des frühen 16. Jahrhunderts mit ihre früheste Visualisierung – wenn nicht sogar schon ein Exemplar für Leonello d'Este mit zwei Jünglingen auf dem Revers (Mitte 15. Jahrhundert) diese Vorstellung aufrufen soll.[44] Aber nicht nur die auf den Medaillen Dargestellten, sondern auch die (häufig dilettierenden) Künstler selbst dokumentierten mittels Medaillen ihr frühes Können: So signierte ein nicht weiter bekannter Francesco Maria Teperelli mit »puerulus« (um 1520?); und der Verfertiger eines singulären Steinmedaillons (spätes 15. Jahrhundert) will offenbar mit der Angabe »XIIII« hinter dem Namen auf sein junges Alter hinweisen.[45]

5

Mit diesen Zeugnissen gingen nun aber auch zunehmend Warnungen vor ›verderblicher Frühreife‹ einher. In der Antike hatte insbesondere Martial die Gefahren solcher zu schnell aufblühender und daher umso schneller wieder welkender Geister geschildert – insbesondere der Fall des antiken Wunderknaben Hermogenes, der in seiner Jugend als Philosoph von sich reden machte, dann jedoch alle Erwartungen enttäuschte, wurde in der Renaissance diskutiert und als warnendes Beispiel falscher Erziehung angeführt.[46] Die weitverbreiteten Zweifel führten um 1500 nicht nur zu ersten spöttischen Bemerkungen über ›Wunderkinder‹: »imperocché l'uno, avendo da putto dato qualche opera alle lettere e per inconstanza di cervello voluto molte professioni abbracciare, solo di quelle ha la superficie presa, la qual mescolata con certa facundia sua naturale, di terra in terra in diversi abiti mascarato la va ostentando, […].«[47] Auch die neue Gattung der Emblembücher enthielt (seit der spanischen Alciati-Ausgabe von 1549) unter den Bildchiffren eines früh blühenden Mandelbaumes oder Huflattichs, eines hell auflodernden Feuers, eines Rebhuhnkükens, das noch mit seiner Schale herumzulaufen beginnt, oder eines Kindes mit Gegenständen der Erwachsenenwelt Warnungen vor dem *ingenium praecox* (Abb. 6).[48] Für das 15. und frühe 16. Jahrhundert mußte Begabung und ›Natur‹ immer durch Kunst und Übung geformt und rational kontrolliert werden: »Lo ingegno sanca disciplina o la disciplina sanca ingegnio non puo fare perfecto artefice«, wie es in Anlehnung an Vitruv bezeichnenderweise wieder erstmals bei Ghiberti – und zumindest teilweise noch bis hin zu Lomazzo – heißt.[49]

Nur angedeutet werden kann hier schließlich, daß die Konfessionsbildung des 16. Jahrhunderts bei den nordalpinen Gelehrten auch dazu führen sollte, daß die altgläubigen Gelehrten für die den individuellen Lebensweg bestimmenden Kräfte eher das ›angeborene Talent‹, die Reformierten dagegen eine ›göttlichen Berufung‹ in Anschlag brachten.[50] Dabei war es den Theologen besonders wichtig, daß die ›angeborene Natur‹ keinerlei Entschuldigung für die Lebensführung lieferte, sondern stets dem freien Willen des Einzelnen unterworfen blieb.[51]

3) Beinahe inflationär verwendet erscheint der Topos künstlerischer Frühbegabung ab der Mitte des 16. Jahrhunderts unter dem Einfluß Vasaris: Ob bei Cimabue, Giotto, Spinello Aretino, Andrea del Castagno, Domenico Beccafumi oder Andrea Sansovino, zentrales Motiv ist immer die frühe Entdeckung der herausragen-

5. ›Lysippus d. J.‹, Medaille auf Giovanni Aloisio Toscanelli, Berlin, Staatliche Museen, Münzkabinett.

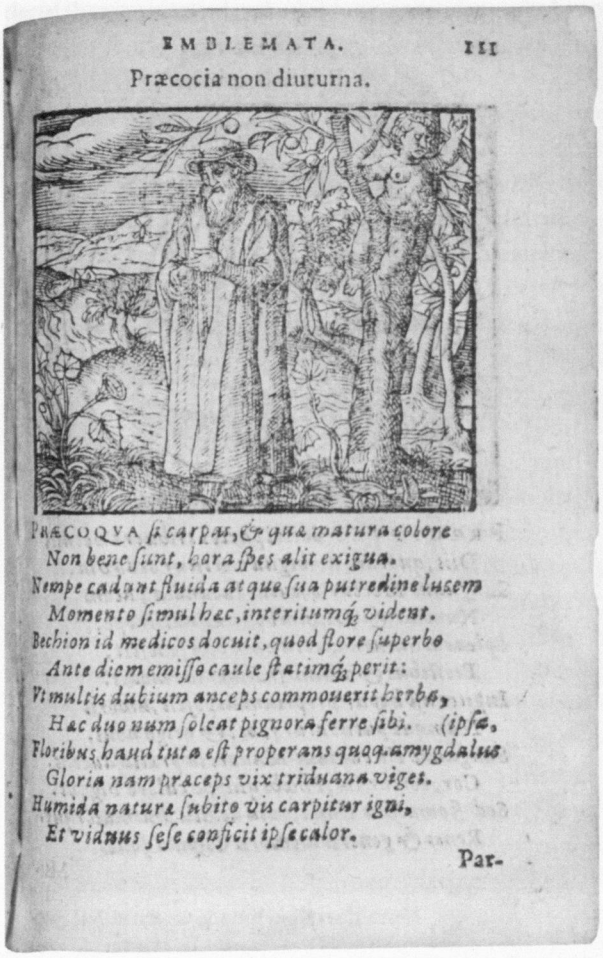
6. Joannes Sambucus, *Emblemata*, Antwerpen 1566, S. 100.

den Begabung.[52] Dabei können die Termini ›früh‹ und ›jung‹ sehr weite Kategorien umfassen, die genauso bewundernd für einen Achtjährigen wie einen gut Zwanzigjährigen gelten.[53]

Auch gemalte Darstellungen zur Künstlerausbildung und gemalte Künstlerviten betonen nun die frühen Zeugnisse des *ingenium*, am deutlichsten die Beispiele von der Hand Federico Zuccaris. Die heroisierenden Zeichnungen zum Leben seines früh verstorbenen Bruders Taddeo, entstanden in den Jahren zwischen 1590 und 1595, rufen das gesamte Spektrum topischer Vorstellungen von Frühbegabung auf: Der Knabe Taddeo überwindet tugendhaft alle Hindernisse, die ihn auf seinem Weg zum Künstler aufhalten wollen; Minerva selbst bzw. die Personifikationen von *Spirito* und *Disegno* leitet ihn; jede Lebenslage und jede freie Fläche nutzt er, sich im Zeichnen zu üben (Abb. 7); einige der bedeutendsten Künstler der Zeit – Michelangelo, Salviati, Daniele da Volterra etc. – ›entdecken‹ und rühmen sein Talent bei der Bemalung des Palazzo Mattei. Die Beischrift zu der Szene betont die ›grünende‹ Jugend Taddeos: »Ardir, Gratia, Fierezza, Arte e Disegno / Mostra Taddeo ne la sua verde etade / Che fa stupir' ogni più dotto ingegno«.[54] Ein kunsttheoretisches Zeichnungsblatt aus dem Umkreis Zuccaris zeigt entsprechend im Vordergrund den Aufstieg des von Ehre und Liebe motiverten Künstlerknaben, im Hintergrund dann die Stufen seiner Ausbildung.[55]

Die Freskendekoration von Federicos römischem Künstlerhaus schließlich, die sich mit einer Inschrift explizit an die jugendlichen Lehrlinge wendet (»O giovenil pensier / ferma qui il corso / e gli anni tuoi non consumar / più in vano […]«), stellt diesen die Herkules-Vita als Metapher für den eigenen, tugendhaften und mühevollen Lebensweg vor Augen: Gleich das erste Bild, das den kleinen Schlangenwürger in der Wiege zeigt, verweist dabei auf die angeborene und auszeichnende Frühbegabung.[56]

Das neue Interesse an der Psychologie des Lernens und der Begabung zeigte sich im übrigen noch anderweitig: Senecas sprichwörtliche Wendung vom Lernen selbst bis ins höchste Alter findet ihren Widerhall in einer ab 1538 im Stich verbreiteten Bilderfindung, die unter der Überschrift *Ancora imparo* einen Greis im Kinder-Laufstall zeigt.[57] Sofonisba Anguissola zeigt dagegen ein junges Mädchen, möglicherweise porträtiert sie sich dabei sogar selbst, die den Betrachter lachend auf die späten Versuche einer Amme hinweist, das ABC und Lesen zu meistern.[58]


EMBLEMATA. III

Præcocia non diuturna.

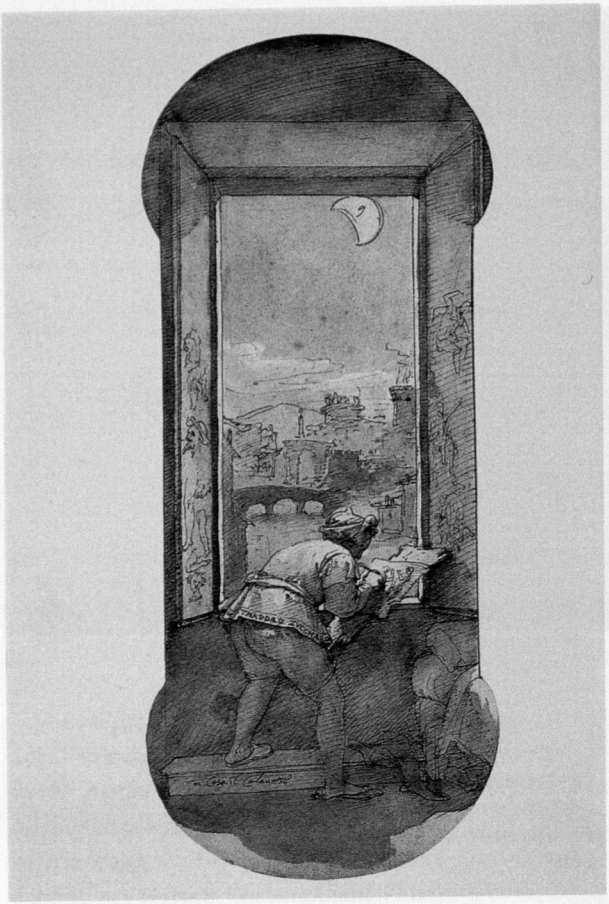
PRÆCOQVA ſi carpas, & qua matura colore
Non bene ſunt, horaſpes alit exigua.
Nempe cadunt fluida atque ſua putredine lucem
Momento ſimul hæc, interitumq; vident.
Bechion id medicos docuit, quod flore ſuperbo
Ante diem emiſſo caule ſtatimq; perit:
Vimultis dubium anceps commouerit herba,
Hæc duo num ſoleat pignora ferre ſibi. (ipſæ.
Floribus haud tuta eſt properans quoq; amygdalus
Gloria nam præceps vix triduana viget.
Humida natura ſubito vis carpitur igni,
Et vidnus ſeſe conficit ipſe calor.

Par-

6

Zu diesem Zeitpunkt beginnen sich auch Stimmen zu mehren, die immer unverhüllter eine ›originelle Begabung‹ als Voraussetzung großer Geister einfordern und damit die Verbindung von *ars* und *ingenium* zugunsten des letzteren verschieben, womit natürlich nicht die Bedeutung einer ergänzenden, soliden Ausbildung bestritten werden sollte. Bereits 1537 formuliert Pietro Aretino in einem berühmten Brief an Lodovico Dolce:

> Wer dichterisch singen will, und dazu nicht schon von den Windeln auf begnadet ist, der bleibt ein lauer Tropf […]. Darum folgt mir, wenn ichs mit jenem weisen Maler halte, der, als man ihn fragte, wen er nachahme, auf eine Gruppe von Leuten deutete, indem er damit sagen wollte, daß er nach dem Leben und nach der Wirklichkeit arbeite; gerade so wie ichs mache, wenn ich spreche und schreibe. […]



7

Darum bemüht euch, Skulptoren des Sinnes und nicht Miniatoren der Vokabeln zu sein.[59]

Vasari verband frühbegabtes Künstlertum stets mit einer unmittelbaren Naturnachahmung, die schnell und ohne (oder fast ohne) Lehrmeister zu höchster Vollendung und *grazia*[60] gelangte. Francisco de Holanda, Lodovico Dolce und Aretino postulierten ganz ähnlich, daß man zum großen Maler (wie auch zum Dichter) geboren sein müsse, beide seien ›Kinder der Natur‹ und folgten ihrem *genio*.[61] In diesem Sinne hatten bereits Hesiod, Aristoteles, Matteo Palmieri, Leon Battista Alberti und dann besonders explizit Machiavelli drei Klassen von ›Gehirnen‹ (*cervelli*) unterschieden, von denen die erste und höchste ganz eigenständige Geister umfasse, die zweite Klasse dasjenige verstehe, was andere ihr vorgedacht hätten, die dritte schließlich die völlig unverständigen Menschen subsummiere.[62] Juan Huarte lieferte schließlich in seinem ›Bestseller‹ *Examen de los ingenios para las scienzias* (1575), der 1582 in italienischer Übersetzung und dann noch in sechs weiteren Sprachen – u.a. 1752 in der deutschen Fassung des jungen Lessing – erschien, die zugehörige, voll ausformulierte Theorie nach, wobei auch er drei Grade menschlicher Begabung unterschied: dumpfes Mittelmaß, dann solche, die zwar schnell und leicht großes Wissen erlernten, aber selbst zu keiner neuen Erfindung gelangten, und schließlich die seltene dritte Stufe, Personen, deren *ingenium* die Natur so vollkommen gebildet hat, daß sie ohne Lehrmeister Wunderbares zu leisten vermögen – in späterer Terminologie: ›Genies‹.[63]

Abschließend ein *caveat*: Das Gesagte gilt in dieser Form uneingeschränkt nur für Männer. Zwar hören wir auch von frühbegabten Frauen – so schon zu Beginn des 15. Jahrhunderts von der neunjährigen Tochter des Mailänder Herzogs, von den von Geburt an (und ›ohne Lehrmeister‹) für die Bildnerei talentierten Frauen der Familie des Bildhauers Cristoforo Geremia (um 1500) oder von der 1559 mit einundzwanzig Jahren verstorbenen, adeligen Malerin Irene da Spilimbergo.[64] Auch andere Künstlerinnen des 16. Jahrhunderts – voran Sofonisba Anguissola – versuchten, ihr Können und ihren Status durch Selbstporträts unter Beweis zu stellen, auf denen sie ihr jugendliches Talent und ihre Jungfräulichkeit sowohl durch Inschriften als etwa auch durch das kontrastierende Einfügen einer alten Amme unterstrichen. Dennoch scheinen bei Künstlerinnen zumindest teilweise andere Maßstäbe zu gelten: Ihre (frühreife) Kunst kann ob ihrer Naturnachahmung Staunen erregen, bleibt aber in letzter Instanz doch hinter der ihrer männlichen Kollegen zurück. Denn Frauen kommt die Fähigkeit zur Reproduktion qua Natur zu, die Entstehung des Kunstwerkes entspricht dem natürlichen Vorgang der Geburt eines Kinders, wogegen die Werke von Künstlern aus rein intellektuellen Schöpfungs-Akten resultieren.[65]

7. Federigo Zuccari, *Taddeo übt sich trotz widriger Umstände nachts im Zeichnen* (*Leben des Bruders Taddeo Zuccari*), Privatsammlung.

Leonardos Monster: Fiktive Frühbegabung

Von Geburt an eingegebene, universale, gottgleiche Begabung – mit diesen Charakteristika beginnt Vasari seine hymnischen Lebensbeschreibungen des Leonardo da Vinci und Michelangelo.[66] Beiden Knaben wurde eine große Zukunft prophezeit, dem einen durch ein Vogel-Prodigium, dem anderen durch sein Geburtshoroskop.[67] Und bei beiden offenbarten erst ihre Kinderzeichnungen den Vätern die nicht vorgesehene, aber ihrer Natur entsprechende Berufung zum Künstler:

> Der kleine Leonardo, wiewohl er so vielerei Dinge trieb, unterließ es doch nicht zu zeichnen und erhabene Arbeiten zu verfertigen, eine Beschäftigung, die mehr als jede andere nach seinem Sinne war. Piero, sein Vater, der dies sah und die Herrlichkeit seines Geistes erkannte, nahm eines Tages mehrere seiner Zeichnungen und brachte sie seinem Freunde Andrea del Verrocchio mit der dringenden Bitte, ihm zu sagen: ›ob Lionardo, wenn er sich der Zeichenkunst widme, es darin zu etwas bringen könne.‹ Andrea erstaunte über die außerordentlichen Anfänge des Knaben und ermunterte Piero, ihn diesen Beruf wählen zu lassen.[68]

Michelangelo mußte dagegen größere Widerstände überwinden. Denn sein Vater Lodovico bekam

> mit der Zeit viele Kinder, und da er kein Vermögen und nur ein geringes Einkommen hatte, bestimmte er seine Söhne der Woll- und Seidenweberei und gab Michelangelo, der schon herangewachsen war, in die gelehrte Schule zu Herrn Francesco da Urbino; der Knabe aber, der durch inneren Trieb am Zeichnen Ergötzen fand, verwendete darauf so viel Zeit als möglich, tat es heimlich, weil er von seinem Vater und von seinen Lehrern darum gescholten, bisweilen sogar geschlagen wurde, die vielleicht jene Kunst, die sie nicht kannten, für niedrig und ihrer alten Familie nicht würdig genug achteten.[69]

Berichtet Vasari von diesen ersten, die vielversprechende Disposition der Knaben erweisenden Zeichnungen ganz summarisch, so wechselt sein Darstellungsmodus angesichts der ›ersten‹ Werke der jungen Künstler, die den Übergang von der Ausbildung zum eigenständigen Arbeiten markieren, zu einer sehr detaillierten Schilderung.

Die Liste des Leonardo-Œuvres eröffnet Vasari mit dem Engel, den der Lehrling in die *Taufe Christi* seines Lehrers Verrocchio einfügen durfte. Es folgt der Karton für einen dann nicht ausgeführten Teppich. Bei dem ersten ganz eigenständig realisierten Werk handelte es sich jedoch um einen hölzernen Schild, den Leonardos Vater von einem Bauern mit der Bitte erhalten hatte, von seinem Sohn ›irgendetwas Hübsches‹ darauf malen zu lassen. Leonardo übernahm den Auftrag:

> [...] er fing an nachzusinnen, was er wohl darauf malen könne, um den, der sich ihm entgegenstellte, zu erschrecken und dieselbe Wirkung hervorzubringen, wie man ehedem vom Haupt der Medusa erzählt. Zu diesem Zweck brachte er in ein Zimmer, welches nur er alleine betrat, Eidechsen, Grillen, Schlangen, Schmetterlinge, Heuschrecken, Fledermäuse und andere seltsame Tiere dieser Art, und erbaute aus diesem wunderlichen Haufen durch verschiedenartige Zusammenstellung ein gräßliches und erschreckliches Untier, gab ihm einen vergifteten Atem und einen feurigen Dunstkreis [...] so wunderbar, daß es fürwahr ungeheuerlich und schrecklich [*monstruosa et orribile*] erschien.[70]

Als der Vater dann das abgedunkelte Zimmer mit dem geschickt im einzigen Lichtstrahl des Fensters arrangierten, fertigen Bild betrat, erschrak er zunächst wie vor einem echten Ungeheuer, dann schien ihm das Werk ein Wunder der Malerei (*cosa più che miracolosa*). Der Bauer wurde mit einem anderen Schild abgefunden, Leonardos Werk aber gelangte angeblich zu einem hohem Kaufpreis in die Sammlung des Herzogs von Mailand, wo sich seine Spuren bereits für Vasari verlieren. Seit Walter Pater wird vermutet, daß es sich bei dieser Episode, für die sich vor 1550 keinerlei Quellenhinweis findet, um eine Fiktion handelt: Das Monster wäre – im Gegensatz zu Leonardos späterem, verlorenen Gemälde der Medusa[71] – eine der Erfindungen Vasaris. Die Erzählung verweise, so Barolsky, Rubin, Wasserman, Turner und andere, stellvertretend über das angeblich erste Werk des Knaben auf die spätere, täuschend echte Malkunst Leonardos.[72] Diese scheinbare Lebendigkeit seiner Kunst würde dabei durch das Motiv des Erstarrens

angesichts des Medusa-ähnlichen Untiers – einer Art ›negativer Mimesis‹ in der Formulierung Richard Turners – noch akzuentuiert. Nicht auf ideale Schönheit wie die meisten anderen Künstler, sondern auf getreue Nachahmung der abstoßendsten Häßlichkeit zielte also laut Vasari Leonardo mit seinem ersten Werk. Für den Betrachter ergab sich der ästhetische Genuß daher nicht schon aus dem Thema des Dargestellten, sondern erst im Erkennen der eigenen Täuschung und der daraus offenbaren künstlerischen Leistung. Genau dies hatte Aristoteles in seiner *Poetik* (1448b 10–12) für das Wesen künstlerischer Nachahmung festgestellt: »Selbst Dinge, die wir in Wirklichkeit mit Abscheu betrachten, gefallen uns, wenn wir sie als mit großer und genauer Kunstfertigkeit gemalte Bilder betrachten, wie z.B. die Formen der ekelerregendsten Tiere und Leichen.« Die Kommentatoren des 16. Jahrhunderts präzisieren: Mit den Tieren seien Würmer, Käfer, Schaben, Motten und anderes Kriechgetier gemeint – also genau das Inventar von Leonardos angeblichem Untier.[73] Die Theorie vom ästhetischen Genuß eigentlich häßlicher Objekte findet sich zwar auch bei Plutarch, Thomas von Aquin oder etwa Manuel Chrysoloras, aber um die Mitte des 16. Jahrhunderts war die Herkunft des Gedankens von Aristoteles unbezweifelt.[74] Zwei Überlegungen bestätigen zudem, daß Vasari seine Legende von Leonardos *monstrum* bewußt vor dem Hintergrund der aristotelischen *Poetik* entwickelte: Zum einen dürfte sich Leonardo selbst in seinen späten Jahren als ›neuer Aristoteles‹ verstanden haben, zumindest scheint darauf die Ähnlichkeit seines Porträts mit Renaissance-Bildnissen des Philosophen hinzudeuten.[75] Darüberhinaus entwickelte Aristoteles im Satz unmittelbar vor dem gerade zitierten zu den häßlichen Bildobjekten die Theorie, daß Nachahmung ein angeborener, natürlicher Trieb vom ersten Kindesalter an sei. Francesco Robortello faßte in seinem berühmten *Poetik*-Kommentar von 1548 beide Stellen zu einem Absatz zusammen. In der zugehörigen Erläuterung verweist er außerdem auf die bereits bekannte Stelle aus Lukian, dessen frühe Begabung für die Bildhauerei seine kindlichen Wachsfigürchen bewiesen hätten. Robortello versammelt also alle entscheidenden Äußerungen zur künstlerischen Frühbegabung (auch wenn seine Argumentation auf die menschliche Phantasie allgemein und nicht speziell auf frühreife Genies zielt).[76] Daß dann zwei Jahre später bei Vasari der jugendliche Leonardo – der sich später als ›neuer Aristoteles‹ offenbarte – seine frühen mimetischen Fähigkeiten ausgerechnet am Häßlichen erprobt, erscheint vor diesem Hintergrund wie ein Zusammenziehen beider Lehrsätze der *Poetik*.

Damit sind die Argumente für den fiktionalen Charakter und die Implikationen dieser Schild-Episode für Leonardos Kunst aber noch nicht erschöpft: Zunächst widerspricht sie offenbar den eigenen Vorschriften des Meisters an seine begabtesten Schüler. Leonardo, der mit seiner berühmten, um 1500 niedergeschriebenen ›Kindheitserinnerung‹ von der *culla del nibbio* auf die eigene exzeptionelle Berufung verwies, unterdrückte andererseits bewußt jede Regung frühreifer Malerei im Lehrbetrieb – so vermerkte es jedenfalls unmittelbar nach seinem Tod Paolo Giovio:

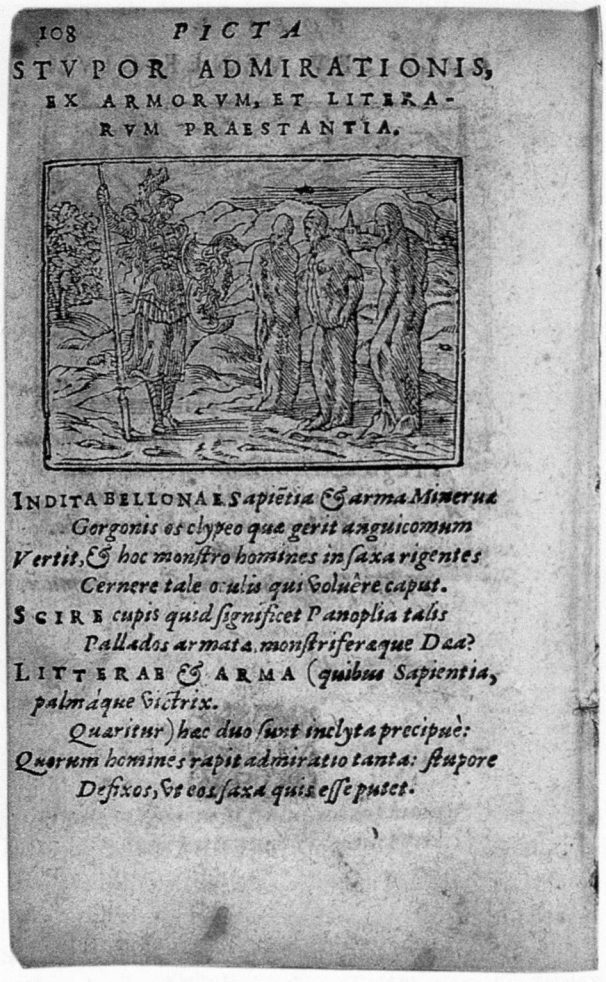
> Man muß darauf achten, daß die begierigen und beflügelten Begabungen nicht vor der rechten Zeit losfliegen [...] wie es in einem anderen, wenn auch nicht unähnlichen Bereich Leonardo da Vinci seinen liebsten Schülern vorzuschreiben pflegte [...]. Denn bis zu ihrem zwanzigsten Geburtstag verbot er ihnen gänzlich, den Pinsel und Farben zu benutzen und ließ sie nur die Zeichnung üben [...]. Das tat er, damit die Begabungen der Jungen nicht von der Attraktion des Pinsels und der Verführungskraft der Farben verleitet würde, bevor sie nicht die genauen Proportionen der Dinge zeichnen gelernt hätten.[77]

Darüberhinaus könnte man für Leonardos Schild auf die lange Tradition berühmter Kunstwerke auf Schilden verweisen, prominent eröffnet durch die *ekphraseis* der Ilias und Aeneis. Phidias begann seine Karriere angeblich mit einem gemalten Schild, und Plinius analysiert in der *Naturkunde* einzig den Schild der Athena Parthenos ausführlicher als signifikantes *pars pro toto* Phidiasischer Bildhauerkunst.[78] Vor allem aber berichtet im späten 14. Jahrhundert Franco Sacchetti in seiner beliebten Novellensammlung auch von einem spektakulären Schild, den Giotto für einen ›einfachen Mann‹ bemalt habe.[79]

Der naheliegendste Grund für Vasaris Wahl eines an Medusa erinnernden Monstrums als Initialwerk von

8. Barthélemy Aneau, *Picta poesis: ut pictura poesis erit*, Antwerpen 1564, S. 104 [zuerst 1552].

Leonardos Kunst dürfte jedoch der Begriff des *mostro* bzw. *monstruoso* selbst gewesen sein, den der *Viten*-Text mehrfach wiederholt. Denn die Kunst der Malerei insgesamt ist mit dem Sinnbild eines Monstrums zu vergleichen, wie etwa Tommaso Garzoni 1585 erläutert: »Daher können wir sagen, daß die Malerei eine seltene und monströse Kunst ist [...], die in den Betrachtern unendliche Bewunderung hervorruft.«[80] Als *tertium comparationis* fungiert das erschreckte Staunen (*stupore*) angesichts des Wunderbaren (*miracolo*) oder Außergewöhnlichen (*meraviglia*), das einmal in Form von Entsetzen, das andere Mal als Bewunderung der Kunst den Betrachter lähmt. Die Freude und der Genuß am Kunstwerk resultieren dabei aus dem extremen Affektumschwung während des Erkennens, der Dialektik von *inganno* und *disinganno*.[81] Die Quellen dieser Vorstellung lassen sich präzise ausmachen: Bereits in Vergils *Aeneis* (2, 31) staunen die Trojaner angesichts des Hölzernen Pferdes vor ihren Mauern.[82] In Italien beschrieben bereits im 14. Jahrhundert Ristoro d'Arezzo, Petrarca und Giovanni Dondi dall'Orologio die Reaktion der Betrachter auf überragende Kunstwerke mit *stupor* und verwandten Begriffen.[83] Die beginnende *admiratio*-Ästhetik des Cinquecento verwies dabei als illustrierendes Beispiel für den Zusammenhang zwischen lähmendem Staunen bzw. versteinerndem Erschrecken und wunderbarer Kunst häufig auf das Medusenhaupt und seine entsprechende Wirkung auf den Betrachter – so tritt etwa in Barthélemy Aneaus Emblembuch *Picta Poesis* (1552) Minerva mit dem versteinernden Medusenschild als Sinnbild des »STVPOR ADMIRATIONIS, EX ARMORVM, ET LITERARVM PRAESTANTIA« auf (Abb. 8).[84] In Vasaris *Viten*, die bereits in der Erstausgabe insgesamt mehr als 25 mal das Staunen des Betrachters bemühen, rufen inbesondere auch die frühen Werke der Künstler *stupor* hervor: Verrocchio staunt über Leonardos erste Zeichnungen, Lorenzo de'Medici staunt über den Faunskopf des jungen Michelangelo, ganz Rom über dessen Pietà, Parmigianinos frühes Œuvre wird vom Staunen begleitet usw.[85] Freilich dürfte nichts die neue Bedeutung dieser Gemütsbewegung so deutlich machen wie der zu Beginn des 16. Jahrhunderts verfaßte Hymnus des Giorgio Anselmi, eines Humanisten aus Parma, auf den personifizierten Gott Stupor. Gedanken des Aristoteles und Servius verschmelzend, mutiert Stupor hier nicht nur zum Erbauer des Trojanischen Pferdes und Bezwinger verschiedenster Ungeheuer, sondern überhaupt zum Erfinder aller Kultur und Zivilisation: Denn die Menschheit im primitiven Urzustand sei überhaupt erst durch das Staunen dazu veranlaßt worden, Erkenntnisse über die Welt zu sammeln und in der Folge die verschiedenen Wissenschaften und Künste ins Leben zu rufen – Staunen markiert also nicht nur das ›erste Werk‹ Leonardos, sondern überhaupt den Anfang aller Kunst.[86] Dieser allgemeine *admiratio*-Kontext wird nun aber offenbar vor allem durch einen Autor auf die gesuchte Metapher von der ›Kunst als Monstrum‹ zugespitzt. Agrippa von Nettesheim begann sein Kapitel zur Malerei in der *Declamatio de incertitudine et vanitate scientiarum et artium* (1530) mit einer Definition, die ab 1547 in italienischer Übersetzung vorlag:



8

> Die Malerei ist eine monströse Kunst, jedoch sehr genau in ihrer Nachahmung der Naturdinge [...].

> Sie genießt keine geringere Freiheit als die Poesie, wie Horaz [*Ars poetica*, 9f.] treffend sagt: Die Maler und Dichter hatten immer schon / gleicherweise die Freiheit, alles zu wagen, was ihnen beliebte.[87]

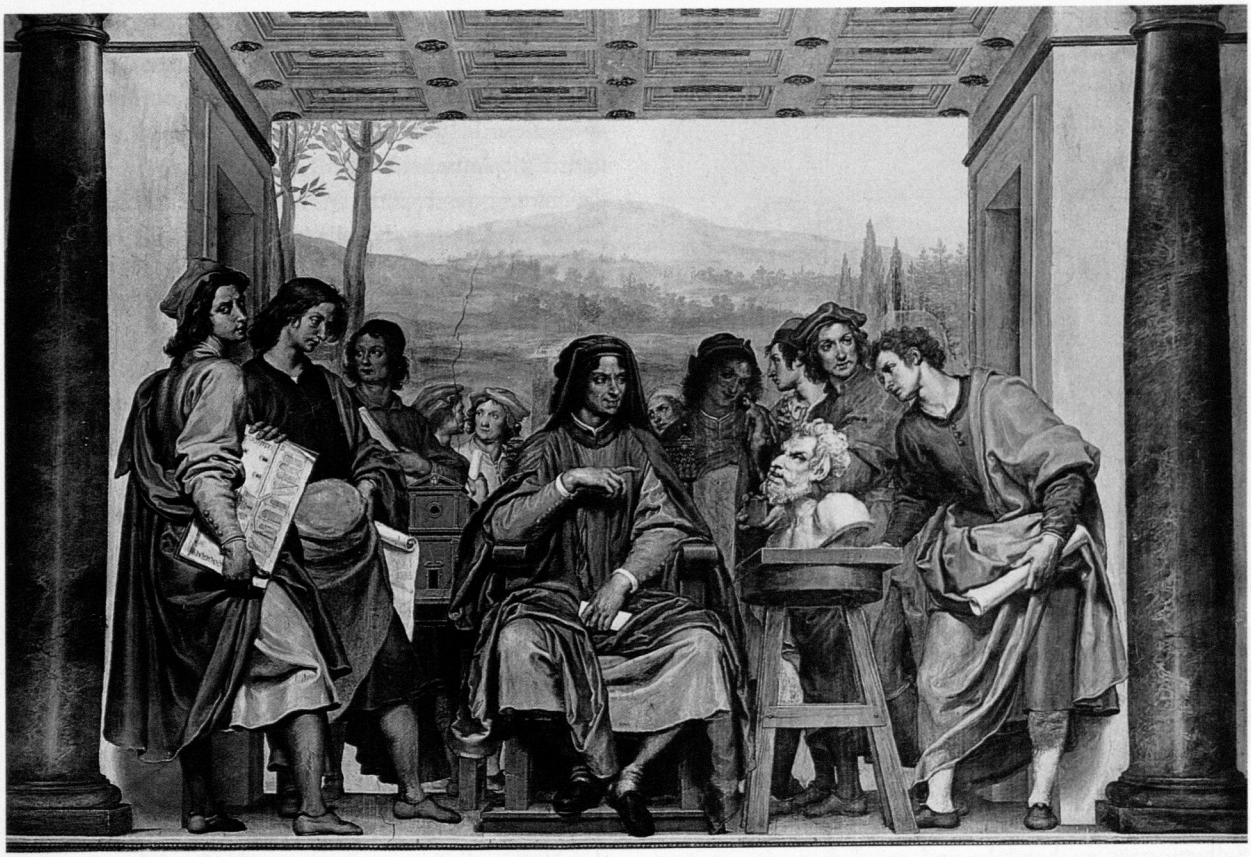
Das Horaz-Zitat erhellt den Gedankenkontext, in dem Agrippa zu seiner neuen Bestimmung von Malerei als ›monströser Kunst‹ gelangte: Der römische Dichter hatte bekanntlich als (Negativ-)Beispiel für künstlerische Freiheit und Wagemut ein fabelhaftes Mischwesen beschrieben, das man zu Beginn des Cinquecento nicht nur in einigen Elementen der antiken Groteskenmalerei wiederzuerkennen glaubte, sondern auch mit einer Bemerkung Vitruvs verband, der solche Chimären in der römischen Wandmalerei als *monstra* bezeichnete.[88] Bei Agrippa verweist die Definition der Malerei als ›monströs‹ also primär auf die Verbindung von präziser Naturnachahmung der einzelnen Bildelemente und zugleich der Freiheit zu künstlerischer Fiktion und Überschreitung des Naturmöglichen. Aus dieser Quelle, der *Declamatio de incertitudine et vanitate scientiarum et artium*, scheint nun nicht nur Vasari zu schöpfen, auch andere Autoren bedienen sich ab der Mitte des Cinquecento ähnlicher Formulierungen.[89] Schließlich wird sogar ein Künstler, allerdings nicht Leonardo, sondern Michelangelo, explizit als ›Ungeheuer der Vollkommenheit‹ oder aber als *mostro di quest'arte* bezeichnet.[90]

Für Leonardos Schild folgt aus all dem zweierlei: Gleich sein erstes Werk erscheint als bildgewordene Definition der Malerei und führt deren Erfindungsvermögen und höchste Wirkmacht vor Augen. Wenn zudem ein Künstler über seine *stupore* hervorrufende Kunst zum *mostro dell'arte* werden kann, dann läßt sich vermuten, daß auch das gemalte Monstrum als Signum des späteren Künstler-Monstrums Leonardo verstanden werden sollte. Das erste Werk könnte so geradezu als eine Art verstecktes oder metaphorisches Selbstporträt des Künstlers erscheinen. Allerdings belegt diese geistesgeschichtliche Herleitung aber auch nochmals zweifelsfrei, daß das Spektrum der hierfür relevanten Vorstellungen erst in den späten 1540er Jahren (mit Agrippa von Nettesheim und Robortello) allgemein verfügbar war und auf keinen Fall bereits zu Lebzeiten Leonardos; bei Vasaris Bericht über dessen Monster-Schild kann es sich daher tatsächlich nur um eine posthume Fiktion des Aretiners handeln.

Um mögliche Zweifel an dieser Deutung zu zerstreuen: Für Michelangelos vermeintlich erstes bildhauerisches Werk gilt ähnliches. Condivi und ihm folgend Vasari in der zweiten Auflage der *Viten* berichten, wie der ungefähr fünfzehnjährige Michelangelo im Skulpturengarten des Lorenzo de' Medici bei San Marco auf Geheiß des Magnifico einen antiken, fragmentierten Faunskopf kopierte, wobei er nach eigener Phantasie diejenigen Dinge ergänzte, die dem Vorbild fehlten. Dadurch sei der junge Bildhauer von Lorenzo als zukünftiges Genie entdeckt worden.[91] Die kunsthistorischen Versuche, dieses Initialwerk bzw. Kopien danach wiederzufinden, müssen bislang als erfolglos gelten: Gegen die vorgeschlagenen Stücke scheint teils die geringe künstlerische Qualität, teils die Überlieferung zu sprechen. Denn den Quellen nach zu schließen, müßte das berühmte Werk jedenfalls im 16. Jahrhundert gänzlich in Vergessenheit geraten und erst im 17. Jahrhundert wieder aufgetaucht sein, wobei man sich dann allerdings nicht einigen konnte, ob es sich bei dem Frühwerk Michelangelos tatsächlich um eine Maske oder nicht doch eher um eine Faunsbüste gehandelt hatte, wie sie ein Fresko des Ottavio Vannini mit der legendären Entdeckung Michelangelos durch Lorenzo de'Medici im Palazzo Pitti zeigt (Abb. 9).[92] Ohne weitere Existenzbeweise des Stücks wird man André Chastel und Paul Barolsky zustimmen, die in sorgfältiger Argumentation für eine Erfindung des alten Michelangelo selbst plädierten,[93] der auch sonst großen Wert auf seine vermeintliche ›Frühbegabung‹ legte: So überliefert Condivi nach dem angeblich mehr oder weniger direkten Diktat des Meisters, daß bereits Michelangelos Geburtshoroskop das spätere Genie verraten und der Knabe mit der Milch seiner Amme aus Settignano den Bildhauerberuf eingesogen habe.[94] Zudem besitzen offenbar auch andere Nachrichten über den Mediceischen Skulpturengarten halb fiktiven Charakter.[95]

Das Thema ›Faun‹ jedenfalls eignete sich für Michelangelos Selbststilisierung in mehrfacher Hinsicht: Das ungeschlachte Naturwesen entsprach dem Charakter des Meisters, dessen bäurische und rauhe Art Paulo Giovio verwundert seinem so überragenden *ingenium* kontrastierte.[96] Seine Werke spiegeln die ›ungebändigte Natur‹ eines Menschen, der ohne wirkliche Lehrer allein aufgrund seiner Begabung in allen Gattungen zur Vollendung kam – »operando per sé solo«.[97] Die phy-

9. Ottavio Vannini, *Lorenzo de'Medici entdeckt den jungen Michelangelo*, Fresko, Florenz, Palazzo Pitti.



9

siognomische Ähnlichkeit des Naturwesens mit dem Bildhauer erinnerte zudem an den bekannten Ausspruch des Sokrates, der sich äußerlich mit einer häßlichen Satyrstatue verglich, in deren Innerem jedoch ein besonders schönes Bildwerk – die Seele – verborgen war. Auch bei Michelangelo erscheint somit das erste Werk in die Nähe eines Krypto-Selbstporträt des späteren Künstlers zu rücken.[98] Allerdings ergibt sich der entscheidende Unterschied, daß im Falle Leonardos der Biograph Vasari das ›erste Werk‹ konstruierte (1550), wogegen Michelangelo gleichzeitig oder in unmittelbarem Anschluß (Condivis *Vita* erscheint 1553) wohl selbst die Anfänge seiner *persona* für die Nachwelt formte.

Nach diesem fiktionalen Auftakt von Michelangelos Œuvre galt den zeitgenössischen Biographen – unter Übergehung etwa der *Madonna della Scala* – das Relief der *Kentaurenschlacht* als erstes eigenständiges Werk des *Divino*.[99] Michelangelo trat hier bekanntlich unter Anleitung Polizians in Wettstreit mit einem literarisch überlieferten Relief des Phidias. Der ganz junge Bildhauer konkurrierte mit dem alten Meister, dessen Selbstbildnis als glatzköpfiger Steinewerfer Michelangelo getreu der Überlieferung ebenfalls in sein Relief übernimmt.[100] Wenn hier Michelangelo nicht nur eine Ekphrasis in die Anschauung rückübersetzt, sondern bewußt auch sein frühes Talent dem des alten Phidias parallelisieren wollte, würde sich der junge Künstler selbst zum *puer senex* stilisieren. Damit wäre der erste Versuch eines Künstlers greifbar, seine Frühbegabung bildlich umzusetzen. Für Michelangelos wenig spätere Identifikation mit dem im biblischen Bericht knabenhaften Heroen David, der gegen den übermächtigen Goliath siegt, könnte Ähnliches gelten.[101]

Insgesamt scheinen sich spätestens seit diesem Zeitpunkt alle Arten von Selbstporträts besonders gut wenn nicht für das ›erste‹, so doch für eines der ersten Werke und als Ausweis künstlerischer Frühbegabung zu eignen – wobei der mythische Sonderfall des Narziß, dessen ›Selbstbildnis‹ im Wasser ja zugleich den Beginn aller künstlerischen Tätigkeit überhaupt markiert, ausgeklammert bleiben soll[102]: Neben Leonardo, Michelan-

10

gelo und Dürer berichtet Vasari etwa auch für Lorenzo di Credi, daß er viele Porträts verfertigte, »darunter in der Zeit, da er noch jung war, sein eigenes«.[103] Bei Raffaels erster erhaltener Zeichnung scheint es sich um ein Selbstporträt zu handeln und möglicherweise stammt von ihm auch eine der ersten Selbstdarstellungen im Medium des autonomen Tafelbildes.[104] Die Selbstporträt-Medaillen des Giovanni Boldù zeigen den jugendlichen Künstler, von dem allerdings weder biographische Daten noch weitere Werke bekannt sind.[105] Parmigianinos *Selbstporträt im Rundspiegel* steht zwar nicht am Beginn seines heute bekannten Œuvres, aber es wurde doch Papst Clemens VII. als erstes Zeugnis seiner jugendlichen Hand – »così giovane«, wie erstaunt vermerkt wurde – gezeigt und eröffnete die Reihe seiner dem römischen, d.h. dem ›internationalen‹ Publikum bekannten Werke.[106] Dagegen ist Lomazzos um 1560 entstandenes kleines Selbstporträt, das den jungen Maler im Alter wohl um oder kurz vor 20 zeigt, tatsächlich sein erstes bekanntes Ölbild (Abb. 10). Im übrigen dienten auch ihm seine frühen Selbstporträts als Präsentationsstücke, an denen der Empfänger – wie Lomazzo selbst schreibt – seine Manier ablesen könne.[107] Ähnliches dürfte dann auch für Caravaggio gelten, der sich für seinen *Bacchino malato* – dem ersten in Rom entstanden und sicher zugeschriebenen Werk – selbst im Spiegel konterfeite.[108] Und zwischen 1593 und 1617 hatte Federigo Zuccari festgelegt, daß die Aufnahmearbeit in die römische *Accademia di San Luca* in einem Selbstporträt bestehen müsse.[109] Um mit einem nordischen Beispiel diese längst nicht vollständige Reihe abzuschließen: Eine Aufschrift identifiziert nicht unglaubhaft eine Zeichnung des 16jährigen, noch knabenhaft wirkenden Lucas van Leyden als Selbstporträt des Malers und Stechers, von dem Karel van Mander als wahres Wunder zu berichten weiß, er habe bereits mit neun Jahren eigene Drucke verkauft.[110] Neben einem natürlichen eigenen und fremden Interesse an der Physiognomie des jungen Künstlers dürften auch für das gehäufte Auftreten von Selbstbildnissen wieder zeitgenössische Theorien zur ›Begabung‹ eine Rolle gespielt haben. Der Gedankengang sei in aller Kürze resümiert[111]: Die herausragende frühe Begabung gründet im angeborenen *ingenium*. Dieses seelische Vermögen ist zugleich aber auch als ›Formkraft‹ für das Wachstum des Menschen und damit sein Aussehen verantwortlich. Darüberhinaus kontrolliert das *ingenium* das Urteilsvermögen eines jeden, im Falle des Künstlers also auch seine ästhetische Urteilskraft, welche für die Formfindung seiner Werke verantwortlich zeichnet. Wenn ein frühreifer Künstler sich demnach selbst malt, fallen alle diese drei Wirkungsbereiche des *ingenium* in eins zusammen – das Produkt spiegelt so in größtmöglicher Verdichtung die Theorie von den eingeborenen und früh manifesten Geisteskräften.

Giovan Francesco Carotos *Lachender Junge mit Kinderzeichnung*: Kritisierte Frühbegabung

Erst vor diesem Hintergrund läßt sich Giovan Francesco Carotos *Lachender Junge mit Kinderzeichnung* aus den 1510er Jahren als erstes kritisches Bildzeugnis für den visuellen Topos künstlerischer Frühbegabung verstehen (Abb. 11). Das kleine, nur 29 × 37 cm große und in seiner Ikonographie singuläre Bild, das 1910 von Bernard Be-

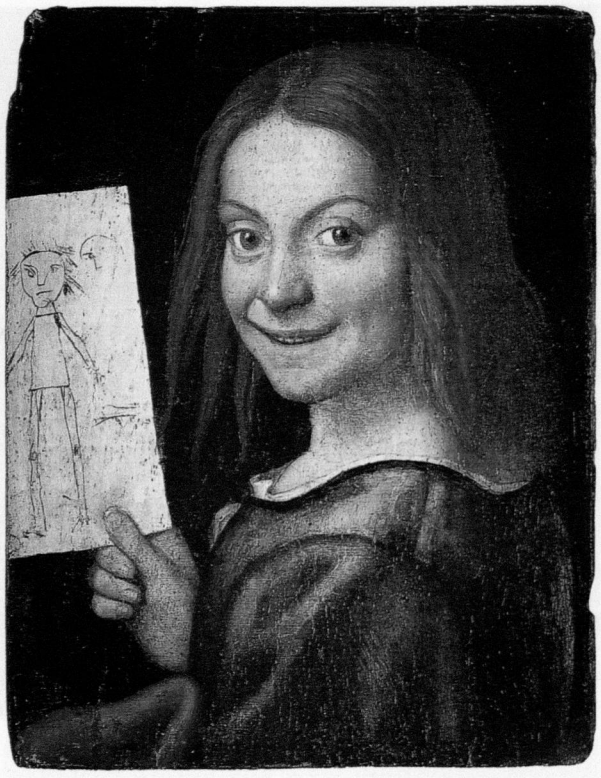
10. Gian Paolo Lomazzo, *Selbstbildnis*, Wien, Kunsthistorisches Museum.

11. Giovan Francesco Caroto, *Lachender Junge mit Kinderzeichnung*, Verona, Museo Civico del Castello Scaligero.

renson dem Veroneser Maler überzeugend zugeschrieben worden war[112], erfreut sich doppelter Berühmtheit: Es wird in vielen Überblicksdarstellungen zur Geschichte der Kindheit wie auch der (Zeichen-)Kunst abgebildet.[113] Ein vielleicht acht- bis höchstens zwölfjähriger Knabe, den der enge Bildausschnitt bis knapp zu den Ellenbogen zeigt und dessen Positionierung beinahe als *ritratto di spalla* erscheint, hält dem Betrachter lachend ein Blatt entgegen. Darauf ist nicht nur eines der frühesten Beispiele einer exakt beobachteten Kinderzeichnung zu sehen, wie sie zur Entwicklungsstufe eines sechs- bis achtjährigen Kindes paßt. Neben dem Strichmännchen wurde wie in einer Art zweitem Versuch ein weiterer Kopf und darunter ein Auge im Profil zu zeichnen begonnen. Damit läßt sich das Blatt in den zeitgenössischen Ausbildungsprozeß eines Malerlehrlings einordnen, der nicht nur bestimmte Körperpartien auf demselben Blatt mehrfach darzustellen übte, sondern die einzelnen Körperteile überhaupt zunächst getrennt nach einem vom Meister vorgegebenen Muster nachzuzeichnen lernt, bevor er sie zu einem Körper, dann einer Komposition zusammenzusetzen versuchte.[114] Dieses Prozedere ist nicht nur in Darstellungen und Schilderungen von Künstlerwerkstätten zu erkennen, es entspricht in seiner additiven Struktur auch dem Erlernen des ABC, dem sich das Bilden ganzer Worte, schließlich ganzer Satzperioden anschließt – ein Vergleich, den bereits Alberti bemühte.[115] Barbara Wittmann hat jüngst die Deutung des Gemäldes im Sinne eines ›gemalten Witzes‹ zugespitzt, dessen geistreiche Pointe einmal darin liege, daß Caroto trotz perfekt beherrschter Naturnachahmung bei der Zeichnung das Niveau einer Kinderkritzelei, die das Lernziel verfehlt habe, zu imitieren wußte. Darüberhinaus provoziere der angeblich häßliche, über sein eigenes Werk lachende Junge im Betrachter eine entsprechende Reaktion auf diese Parodie.[116]

Ausgehend von vier zusätzlichen Beobachtungen gilt es diese Sicht jedoch zu modifizieren.

Zunächst: Läßt sich der Junge identifizieren? Die Ausbildung zum Maler begann in der italienischen Renaissance frühestens mit dem zehnten, in der Regel zwischen dem zwölften und vierzehnten Lebensjahr.[117] Für den dilettantischen Malunterricht im Curriculum einer gehobenen Ausbildung war sogar erst der Zeitraum zwischen dem vierzehnten und einundzwanzigsten Lebensjahr vorgesehen – so jedenfalls die Vorschrift des Pandolfo Collenucci in seinem Erziehungstraktat aus dem



11

frühen 16. Jahrhundert.[118] Aber um eine gesellschaftlich höher stehende Person dürfte es sich bei dem leicht nachlässig gekleideten und frisierten Jungen sowieso nicht handeln. Wieso aber hätte Caroto dann einen sehr jungen, höchstens am Anfang seiner Ausbildung stehenden Lehrjungen porträtieren sollen – ein ganz außergewöhnlicher Vorgang? Auffälligstes Merkmal des Unbekannten sind seine feuer- oder karottenroten Haare – *cappelli caroti*. Dürfte nicht der Name unseres Malers Caroto, der sich offenbar überhaupt erstmals bei seinem Vater Pietro Caroto di Caravaggio findet, auf diese seltene, in der Familie vererbte Haarfarbe verweisen?[119] Entsprechend waren die charakteristischen Haare etwa auch für die Namensgebung des Rosso Fiorentino und Andrea Briosco alias Riccio (›Lockenkopf‹) verantwortlich.[120] Um welches Familienmitglied der Caroto könnte es sich dann handeln? Giovan Francescos einziges Kind, Bernardino, kam wohl 1505 zur Welt; zwei Jahre zuvor hatte seine Schwester einen Sohn, Giovanni Pietro, geboren; die drei Brüder Giovan Francescos bleiben dagegen kinderlos. Chronologische Überlegungen erlauben es bestens, in dem Zehn- bis Zwölfjährigen des

12

Gemäldes, das sich nicht genauer in die 1510er Jahre datieren läßt, einen dieser beiden zu erkennen. Mit größter Wahrscheinlichkeit ist auf dem Bild daher der Sohn des Malers, Bernardino, porträtiert, woraus sich das exzeptionelle Interesse des Vaters gerade an diesem Bildthema am besten erklären würde – allerdings läßt sich die Möglichkeit, daß es sich um den Neffen Giovanni Pietro handelt, nicht ganz ausschließen.[121]

Zweitens: Eine Reihe von Kunsthistorikern, zuletzt Kathke und Wittmann, haben in der Strichzeichnung den Versuch eines Selbstporträts des Jungen erkannt.[122] Tatsächlich scheinen sich der vergleichbare Schnitt der Augen und insbesondere der von der Augenbraue in die Nase überleitende Schwung zu entsprechen. Die leicht struppigen Haare wären auf der Zeichnung übertrieben charakterisiert. Für eine solche Interpretation spricht zudem, daß der Knabe die Zeichnung so neben seinem Kopf hält, daß der Betrachter richtiggehend zum Vergleich zwischen Original und Abbild aufgefordert wird. Allerdings verfestigt sich gerade dadurch auch der Eindruck, daß der Junge für das Niveau der Zeichnung eigentlich schon zu alt ist: Entweder haben wir einen in seiner künstlerischen Entwicklung etwas langsamen Acht- bis Neunjährigen vor uns, oder aber, der Knabe zeigt uns gar keine aktuelle Zeichnung, sondern eines seiner früheren Produkte. Sein Gesichtsausdruck ließe sich dann als Mischung aus stolzem Vorweisen und zugleich Lachen über die eigenen, freilich nicht lange zurückliegenden Anfänge verstehen. Halten wir also die Möglichkeit einer Selbstporträtzeichnung, die vielleicht schon einige Jahre früher entstanden ist, fest.

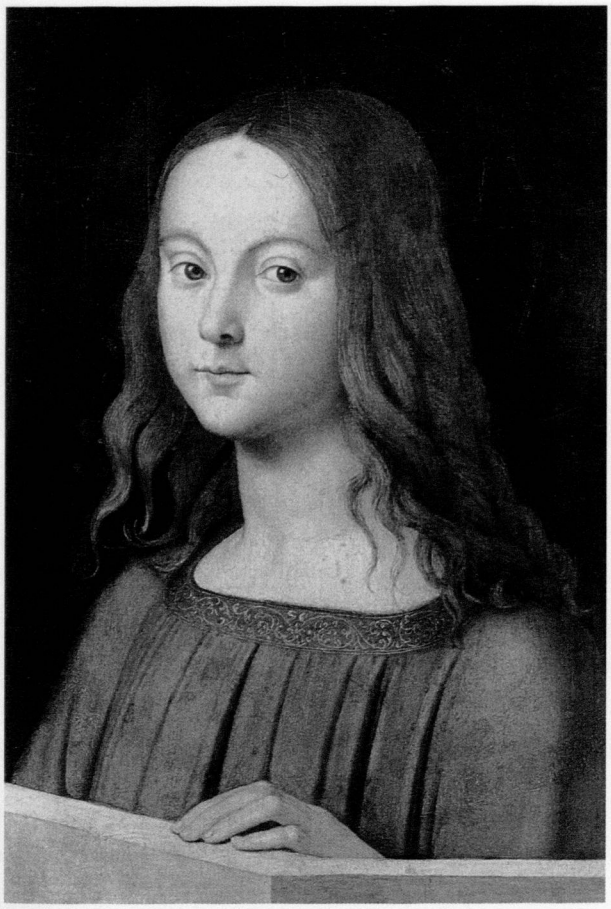
Die schon mehrfach angesprochenen struppigen Haare führen zu einem dritten Punkt: Im Vergleich mit anderen Kinderbildnissen der Zeit präsentiert Carotos Junge ein vielleicht nicht gerade unordentliches, aber doch nachlässigeres Äußeres – nur eine Tendenz, die aber die vermutete Selbstporträt-Zeichung durch das wild abstehende Haargekritzel noch deutlicher zu artikulieren scheint. Wirre Künstlerlocken und Geringachtung der Umgangsformen hatte bereits Horaz als Zeichen des gottbegeisterten Dichters beschrieben.[123] Vasari nach zu schließen, wurde ein solch vernachlässigtes Erscheinungsbild zum Charakteristikum einer ganzen Reihe der wichtigsten Renaissance-Künstler, von Donatello über Piero di Cosimo und Michelangelo bis hin zu Pontormo.[124] Und auf der Medaille der Lavinia Fontana und dann bei Cesare Ripa sollte das ungebändigte Haar direkt den Furor und die freie Phantasietätigkeit der personifizierten Malerei verbildlichen.[125] Mit aller Vorsicht könnten daher diese Charakteristika von Carotos Knabe als Parodie eines frühen ›genialischen Habitus‹ verstanden werden.

Die abschließende, vierte Überlegung erfordert, kurz die zwei dem Bildnis am nächsten kommenden Vergleichsbeispiele vorzustellen, wobei beide Gegenüberstellungen auf anderen Wegen zu ähnlichen Überlegungen führen: Bereits Berenson hatte auf Bernardino Luinis Porträt eines kleinen Kindes hingewiesen, das lächelnd mit Hilfe eines Klapptäfelchens dem Betrachter ein Zauberkunststück vorführt und wie der jüngere Bruder von Carotos Knabe erscheint (Abb. 12; Taf. V).[126] Zwar sind die Bezüge zu Caroto so eng, daß man gerne

12. Bernardino Luini, *Kind mit Klapptäfelchen*, Peterborough, Elton Hall, Sammlung Proby.

13. Francesco Buonsignori, *Zwölfjähriger Jesus*, Philadelphia, John G. Johnson Collection.

14. Meister des Jean Mansel, Illustration zu Boccaccio, *Decameron*, VI, 6, Paris, Bibliothèque de l'Arsenal, ms. 5070, fol. 229 v (Ausschnitt).



13

14

ein Abhängigkeitsverhältnis annehmen möchte, allerdings läßt sich das chronologische Verhältnis beider Gemälde bislang nicht sicher bestimmen. In Spielzeug wie dem Klapptäfelchen jedenfalls – das als Zauber-Utensil die Geistesschärfe besonders deutlich unter Beweis stellte – sehen die zeitgenössischen Erziehungstraktate bei Kindern ein Vorzeichen späterer Begabung, wogegen es bei Erwachsenen zum Attribut geistiger Minderbemittelung wird. So schreibt etwa Giovanni Antonio Flaminio 1524 in seinem *Dialogus de educatione liberorum, ac institutione*: »Das Spielen der Jungen stört mich keineswegs. Ist dies doch ein Zeichen geistiger Regsamkeit. Auch den Charakter erkennt man bei miteinander spielenden Kindern am einfachsten.«[127] Und ein anderer Autor schließt daran noch die Überlegung an, daß die menschliche Geistes- und Phantasietätigkeit auch für Affekte wie Lachen und Weinen verantwortlich sei.[128]

Wittmann hat zudem auf zeitgleiche Darstellungen des jugendlichen Christus im Büstenausschnitt hingewiesen, von denen ein Exemplar des Francesco Bonsignori von ca. 1510/14 die größte Ähnlichkeit zu Carotos Knaben aufweist (Abb. 13).[129] Das ›close-up‹ von Bonsignoris Christus gibt zwar keine weiteren Hinweise auf den Kontext, in dem Christus vorzustellen ist, die Evangelien überliefern jedoch nur eine einzige Episode zur Jugend Christi: Die Disputation des Zwölfjährigen im Tempel, wo er unter den Schriftgelehrten als allwissender *puer senex* auftritt. Apokryphe Texte schildern zwar noch weitere Begebenheiten: So wird Jesus sogar im Unterricht von seinem Lehrer geschlagen, da er diesem die Bedeutung des A und Ω vordoziert.[130] Der Tenor aller Berichte läuft jedoch immer auf dasselbe hinaus: Bereits im frühen Alter wird das einzigartige *ingenium* des Gottessohnes offenbar.

Wenn wir voraussetzen, daß Caroto den *Decameron* Boccaccios kannte, ergibt sich vielleicht noch eine weitere Vergleichsmöglichkeit, diesmal mit Gottvater selbst. In einer seiner Novellen liefert Boccaccio eine

15

Begründung für die Existenz häßlicher Menschen: Gott habe sie sozusagen in seiner ›Übungs- und Ausbildungsphase‹ gemalt, als er noch klein gewesen sei, daher würden diese Menschen aussehen wie auf Kinderzeichnungen: »sì come sogliono essere i visi che fanno da prima i fanciulli che apparano a disegnare«.[131] Auf den seltenen Illustrationen zu dieser Episode – am deutlichsten in einer dem ›Meister des Jean Mansel‹ zugeschriebenen Handschrift – hält das göttliche Kind auch tatsächlich eine Tafel mit einem verwackelten Männchen hoch, nicht unähnlich Carotos Knaben (Abb. 14, 15).[132]

Beide Gegenüberstellungen – mit Buonsignori wie Boccaccio – setzen Carotos Malerknabe in einen witzigen Bezug zur überragenden göttlichen Begabung. Möglicherweise läßt sich bereits hier auch eine Kritik an dem in der Renaissance aufkommenden Begriff des *divino ingenio* greifen, der sich schon vor Michelangelo und Tizian häufiger auf Künstler bezogen findet.[133] Vor diesem Hintergrund dürfte bei Caroto das Hochhalten einer Selbstporträt-Zeichnung und wohl auch das Lachen des Jungen als Verweis auf dessen *ingenium* zu verstehen sein.

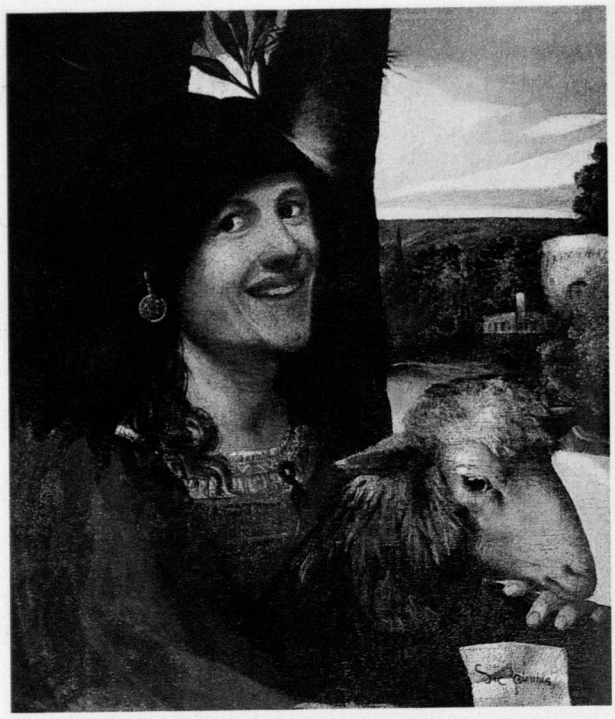
Alle Einzelbeobachtungen lassen sich jetzt zu einer Gesamtdeutung zusammenfügen: Für den zeitgenössischen Betrachter hätte Carotos Bildwitz zunächst darin bestanden, die in den letzten einhundert Jahren ausgebildete Erwartungshaltung zu konterkarieren, daß nämlich die frühesten Zeichnungen späterer großer Maler – man denke an das Beispiel Giottos – bereits vor jeder Ausbildung erstaunliche Nachahmungsleistungen präsentieren. Das erst bei näherer Betrachtung auffällige Auge des Zeichnungsblattes hätte dann an die Lehrpraxis erinnert – und somit das zentrale Begriffspaar für jede Art von höherer Ausbildung evoziert: *ingenium* und *ars*, Begabung und erlernbare Kunst. Möglicherweise sollte dies sogar im Sinne einer Kritik am neuen Frühbegabungskult verstanden werden: Alles *ingenium* nützt ohne Ausbildung nichts, bzw. noch schärfer: an solchen Kinderzeichnungen läßt sich zuverlässig noch überhaupt keine Begabung ablesen. Denn daß dem Jungen

15. Illustration zu Boccaccio, *Decameron*, VI, 6, Paris, Bibliothèque Nationale, ms. Fr. 12421, fol. 266 r.

16. Giorgione (?), *Giovanni Borgherini mit seinem Lehrer*, Washington, National Gallery.

ingenium attestiert wird, dürfte der Bildtyp mit seinem doppelten Rekurs auf Christus und auf zeitgenössische ›ingeniöse‹ Kinderporträts wie auch die Phantasietätigkeit signalisierenden, struppigen Haare bezeugen. Wenn die Zeichnung schließlich als Selbstporträt erkannt wird, ergibt sich noch eine weitere, zentrale Dimension des *ingenium*-Begriffs: die im 16. Jahrhundert intensiv diskutierte Frage, ob Begabung vererbbar sei. Denn das Selbstbildnis spiegelt nicht nur die Geistesdisposition des jungen Zeichners, sondern eröffnet auch einen naheliegenden Bezug zum Vater (oder – weniger wahrscheinlich – Onkel): Denn wie der Vater im Sohn sein Abbild produziert und also indirekt auch in dem Gemälde, so der Sohn in der Zeichnung. Auf die lange, spätestens mit Aristoteles prominente und in der Renaissance bestens bekannte Tradition, das Zeugen von Kindern mit dem Erschaffen von Kunstwerken zu vergleichen – beides eine Art ›Selbstporträt‹ – kann hier nicht ausführlich eingegangen werden.[134] Jedenfalls wiederholt sich die in dem gemalten Bildnis manifeste exzeptionelle Begabung des Vaters nicht in der Zeichnung des Sohnes, das malerische *ingenium* des Älteren scheint nicht direkt auf den Jüngeren übergegangen zu sein. Caroto konfrontiert den Betrachter scherzhaft mit einer Situation, die diesen an das berühmte Lamento Ciceros erinnern mußte, der bei seinem für die Redekunst gänzlich unbegabten Sohn durch die beste Erziehung mangelnde Veranlagung kompensieren wollte.[135] Carotos Bildnis erschöpft sich also nicht im Lachen über eine verunglückte Kinderzeichnung. Der eigentliche Bildwitz verlangt, die in der Erziehungs- und Kunsttheorie des frühen 16. Jahrhunderts neuen Überlegungen zu Frühbegabung und ›ersten Werken‹ kritisch mit der so ganz anderen Wirklichkeit zu vergleichen. Wobei all dies natürlich letztlich in Bewunderung für die künstlerische Leistung Carotos umschlägt, der das Spektrum der Malerei von der perfekt imitierten Kinderkritzelei – d. h. dem Nullpunkt der *ars* und damit gesuchter *difficultà* für den ausgebildeten Künstler – bis hin zur täuschenden Lebendigkeit – vollendeter Kunst

16



17

also – souverän beherrrscht.[136] Abschließend läßt sich vielleicht anmerken, daß der junge Bernardino Caroto, den wir auf dem Porträt vermuteten, später tatsächlich nicht als Maler, sondern als Apotheker in den Steuerlisten erscheint – sein *ingenium* ihn also doch in andere Richtung lenkte.[137]

Carotos witzig-kritische Bildreflektion über Frühbegabung steht in der norditalienischen Malerei des beginnenden 16. Jahrhunderts nicht allein. Giorgione oder einem seiner engsten Nachfolger wird das Doppelporträt des jungen Giovanni Borgherini mit seinem Lehrer, vermutungsweise Niccolò Leonico Tomeo, zugeschrieben und um das Jahr 1506 datiert (Abb. 16).[138] Der Knabe hält die Attribute seiner umfassenden Ausbildung: Flöte, Lapis, Pinsel und Zirkel in der Linken. Sein Erzieher, selbst wohl erst in den frühen Zwanzigern, streckt ihm eine Armillarsphäre und ein Spruchband entgegen. Mit der anderen Hand verweist er auf das untere Ende dieses Spruchbandes, d.h. auf den zweiten Teil der Inschrift: »Non valet ingenium nisi / facta valebunt« – eine sinngemäße Übersetzung könnte lauten: »Das Ingenium ist wertlos, wenn nicht Taten [seinen] Wert erweisen werden.« Der Zeigegestus und die verschiedenen Tempora des Mottos – Präsens (*valet*) und Futur (*valebunt*) – machen ganz deutlich, daß sich die Anlagen und derzeitige Ausbildung des Giovanni Borgherini erst in dessen zukünftiger Tätigkeit bewähren müssen. Auch in diesem Falle wird die Gabe des *ingenium* qualifiziert, allerdings nicht wie bei Caroto nur durch den Hinweis, daß frühe Begabung erst durch Kunst und Übung zur Vollendung gelange, sondern auch durch die Einschränkung, daß Begabung allein noch keine tatsächliche Umsetzung garantiere. Hier erscheint die oben angesprochene Warnung Martials vor verderblicher, weil unproduktiver Frühreife variierend aufgegriffen. Erst vor diesem Deutungshorizont erklärt sich auch, warum der Lehrer seinem Schüler ausgerechnet eine Armillarsphäre so vor die Augen hält, daß sie den Kopf des Knaben fast zu berühren, wenn nicht gar diesen zurückzudrängen scheint. Hier soll nicht primär die Astronomie / Astrologie als wichtigste Wissenschaft im Ausbildungskanon akzentuiert werden – auch wenn das Instrument zusammen mit Stift, Zirkel, Pinsel und Flöte exakt auf den zweiten, fortgeschrittenen Teil des zeitgenössischen Fächerkanons der Ausbildung verweist.[139] Die prominent über dem *ingenium*-Spruchband plazierte Armillarsphäre macht vielmehr sinnfällig, daß sich die Begabung zunächst dem Einfluß der Gestirne verdankt, deren Konstellation zum Zeitpunkt der Geburt – das Horoskop also – entscheidet über die spätere Veranlagung und damit natürlich teilweise auch über den weiteren Lebensweg; allerdings kommt der späteren Ausbildung und dem eigenen Willen eine wichtige Korrekturfunktion zu.[140] Das Doppelporträt vermittelt somit die pädagogische Aufforderung, die von der Natur bzw. vom Himmel gegebenen Anlagen im Laufe des Lebens bestmöglich umzusetzen.

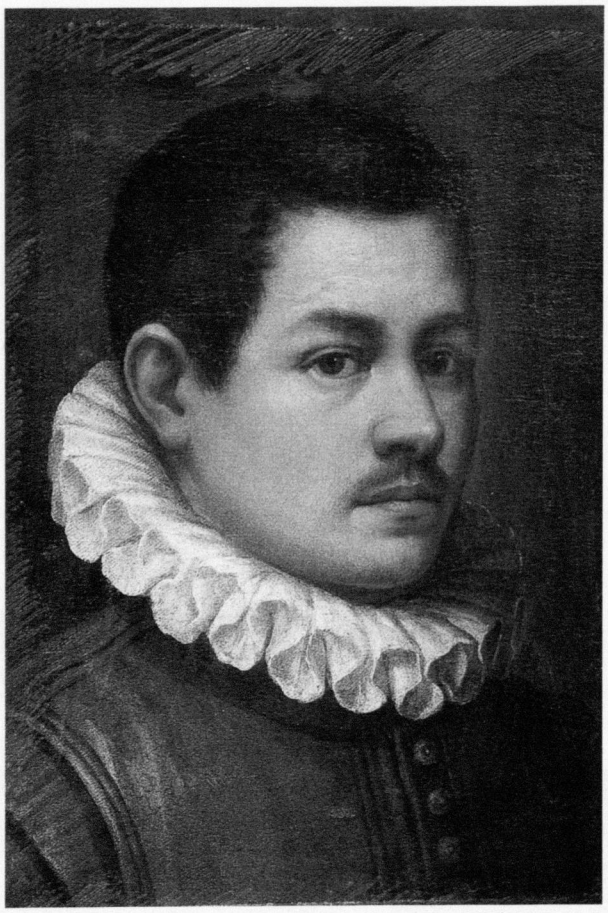
Das Interesse von Giorgione und seinen Auftraggebern am Thema Frühbegabung könnte im übrigen auch das lange Zeit unter dem Titel *Die drei Lebensalter* bekannte Bild in Florentiner Palazzo Pitti von ca. 1503/04 belegen; dann nämlich, wenn es sich um die seltene Darstellung der Erziehung des jungen Marcus Aurelius (*Historia Augusta*, Marcus Aurelius 2, 7–31 und 4, 1–4) handelt – so vermerkte es jedenfalls ein Inventar von 1666: Der frühreife Sohn des Kaisers Antoninus Pius, der Philosophie stu-

17. Dosso Dossi, *Lachender Mann mit Schaf*, Modena, Galleria Estense.

18. Annibale Carracci, *Selbstporträt* (Aufbewahrungsort unbekannt).

dierte, überraschte alle Gelehrten durch sein Wissen und insbesondere seine Kenntnis liturgischer Musik.[141]

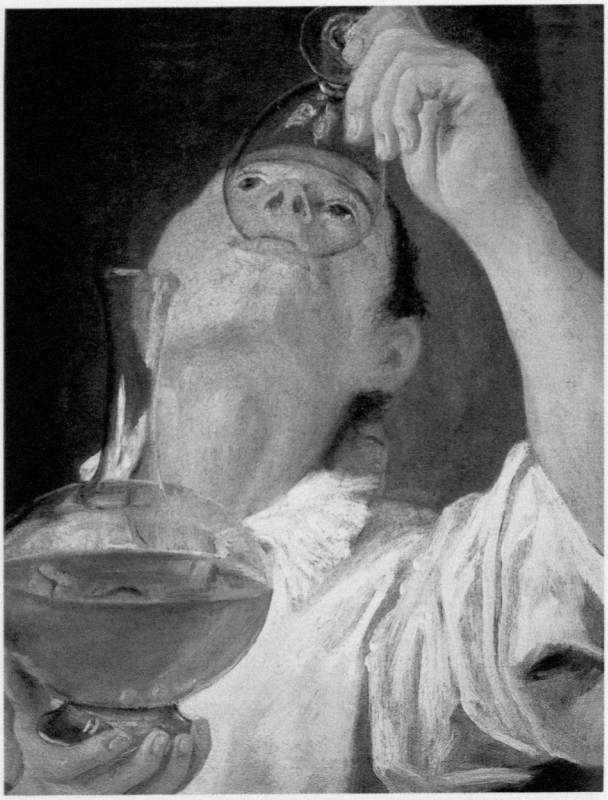
Schließlich gehört mit einiger Wahrscheinlichkeit auch ein – leider sehr schlecht erhaltenes – frühes Gemälde des Dosso Dossi in diesen Kontext (Abb. 17): Auf der 60,5 × 53 cm großen, wohl in den 1510er Jahren entstandenen Tafel ist in freier Landschaft die Halbfigur eines dem Betrachter zugewandeten, lachenden jungen Mannes zu sehen, der ein Schaf oder Lamm umfaßt. Vor dem Tier befindet sich ein Zettel mit der beschädigten Aufschrift: ›Sic gi…ius‹. Zwar überliefert ein Testament von 1631 die Lesweise ›Sic Genius‹; die neuere Forschung tendiert jedoch dahin, ›Gierius‹ zu emendieren und darin entweder den Namen eines (anderweitig nicht belegten) zeitgenössischen Spaßmachers bzw. Hofnarren oder aber die latinisierte Namensform des durch Alcinas Zauber verweichlichten und in Frauenkleidung steckenden Helden Ruggiero aus Ariosts *Orlando Furioso* zu vermuten.[142] Beides überzeugt kaum. Die Kleidung des jungen Mannes, das geraffte, eng anliegende weiße Hemd, der rote Mantel und insbesondere die rote *beretta* mit der Schaumünze erinnern eher an Jünglinge der oberen Gesellschaftsschichten, wenn sich diese auf's Land begaben – man denke etwa an den Lautenspieler des zwischen Giorgione und Tizian strittigen *Ländlichen Konzertes*.[143] Vergleichbar ist außerdem der modisch lange, gelockte Haarschnitt (*zazara*), der bei Dosso freilich – nicht unähnlich der ›genialischen‹ Haartracht von Carotos Knaben – etwas zerzaust wirkt, sowie die im *Ländlichen Konzert* zumindest im Hintergrund erscheinenden Schafe. Schließlich sprießt über dem Kopf von Dossos Lachendem ein Zweig mit lanzettförmigen Blättern, die trotz Beschädigungen deutlich an Lorbeer erinnern. Alle diese teils widersprüchlichen Elemente ließen sich leicht zusammenbringen, versteht man Dossos Bild als Parodie auf den just in diesen Jahren insbesondere in Norditalien entstehenden Kult junger Männer, den Hirten in der Natur als ›Liebling der Musen‹ zu verstehen. Aufgerufen wird die bereits oben kurz skizzierte Tradition, laut der beginnend mit Hesiod dem unter einem (Lorbeer)Baum sitzenden Hirten-Dichter der Kuß der Musen und die künstlerische Eingebung im weitesten Sinne zuteil wird. Dosso verspottet mit seinem als jungen Adligen verkleideten Spaßmacher diese jungen ›Naturgenies‹, indem er das Schaf als Sinnbild Arkadiens mit der *Genius*-Inschrift zusammenbringt und damit auf die zweite Bedeutungsmöglichkeit des Schafes, den sprichwörtlich beschränkten Verstand des Tieres anspielt, oder anders formuliert: indem er unter Lachen die Begabung und den Verstand dieser Möchtegern-Arkadier mit den Fähigkeiten eines Schafes vergleicht.[144] Eine Steigerung hätte dieser Gedanke möglicherweise für den zeitgenössischen Betrachter noch dadurch erfahren, daß Dossos früher, eng an Giorgione orientierter Stil unweigerlich eben den Maler ins Gedächtnis rufen mußte, der das ideale Bild des insprierten jugendlichen Hirtendichers bzw. -musikers wenig zuvor begründet hatte.[145]



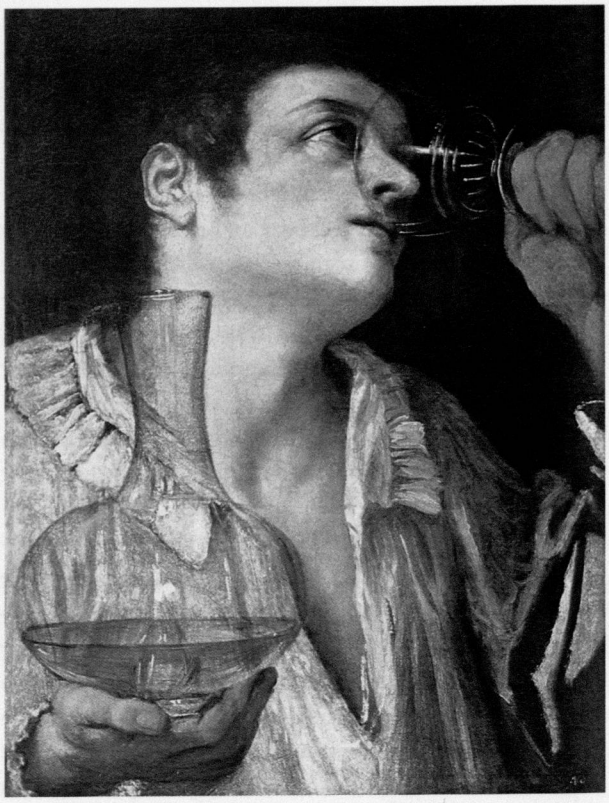
18

Annibale Carraccis Anfänge: Forcierte Frühbegabung

Als letzte Konsequenz dieser Entwicklung, die mit der nachträglichen Stilisierung der künstlerischen Anfänge begann, ergibt sich, daß junge, von ihrem *ingenium*



19



20

überzeugte und auf eine große Karriere hoffende Maler bewußt mit ihren ersten Werken dem Topos der Frühbegabung zu entsprechen versuchten. Dies soll abschließend am Frühwerk Annibale Carraccis gezeigt werden. Noch kein besonderes Interesse rechtfertigen würde, daß Annibale um 1580 die Reihe seiner Gemälde mit einem Selbstbildnis eröffnete – folgt man in Zuschreibung und Datierung der Mehrheit der Carracci-Literatur (Abb. 18).[146] Und wenn die ihm wohlgesonnenen Kunstschriftsteller des 17. Jahrhunderts Annibales erstes öffentliches Werk, die *Kreuzigung* für S. Nicolò, zum Zeugnis seiner Frühbegabung emporstilisieren und dabei dessen gesicherte Entstehung 1583 um einige Jahre nach vorne verschieben, verlassen wir auch damit noch nicht den bereits beschriebenen Rahmen.[147] Für das Folgende wichtig wird aber die ebenfalls mit diesem Altarbild verbundene Kritik der Zeitgenossen, Annibales Malerei beruhe einzig auf der unmittelbaren, durch keine Kunst gefilterten Naturnachahmung.[148]

Außergewöhnlich sind die übrigen Werke Annibales, die zwischen diesen drei bis vier Jahren, d. h. den ersten Selbstbildnissen und der *Kreuzigung*, entstanden: Allein fünf Fassungen des zuvor in dieser Form nicht nachweisbaren Bildthemas *Trinkender Junge* (Abb. 19, 20; Taf. VI), zwei ebenso neuartige Versionen einer *Fleischerei* (Abb. 21), der *Bohnen-Esser* oder *Mangiafagioli*, der *Cristo in scorcio* und das Bildnis eines Spaßmachers oder *buffone* (Abb. 22).[149] Auch wenn wir über die Rezipienten und den Kontext dieser Bilder kaum etwas wissen[150], so gilt doch mit Sicherheit die zeitgenössische Kritik an der *Kreuzigung* auch für sie: Annibale malt das einfache Volk im scheinbar unmittelbaren Zugriff eines kunstlosen Naturalismus. Die Carracci selbst erheben dieses Kriterium in den überlieferten Randbemerkungen zu Vasaris *Viten* – die zu einem wichtigen Teil von Annibale eige-

19. Annibale Carracci, *Trinkender Knabe*, New York, Peter Sharp Collection.

20. Annibale Carracci, *Trinkender Knabe*, Hamble (Southampton), Sammlung Van Buren – Emmons.

21. Annibale Carracci, *Große Fleischerei*, Oxford, Christ Church Gallery.

ner Hand zu stammen scheinen – zum positiven Leitbild: So verwandelt einer der ausführlichsten Einträge die negativen und parteiischen Bemerkungen des Florentiners Vasari zu den ›bäuerischen‹ Bildern des Jacopo Bassano in höchstes Lob. Gerade Bassano habe vergleichbar dem antiken Zeuxis durch seine (ungeschönte) Naturnachahmung alle Betrachter, den Autor der Randbemerkung eingeschlossen, zu täuschen vermocht.[151]

Solche Diskussionen über die Stilhöhe von Bildern mußten im späteren 16. Jahrhundert zwingend die entsprechende Passage in der *Poetik* (1448a, 1–6) des Aristoteles evozieren, wo eine Reihenfolge entwickelt wird von Polygnot, der die Menschen besser malt, als sie sind, über Dionysos, der sie malt, wie sie sind, hin zu Pauson, der sie schlechter malt. Welchen Aspekt der Bilder Aristoteles mit der Abstufung: besser – gleich – schlechter meinte, wurde in den zugehörigen Kommentaren, in den Poetiken und kunsttheoretischen Schriften der Zeit heftig diskutiert.[152] Ein wichtiger Vorschlag lief darauf hinaus, die aktuellen drei Gattungen des religiösen Bildes, der profanen Historie und der Genredarstellung zum Vergleich heranzuziehen. Francesco Robortello etwa erläuterte zur letzten Gruppe: »Das sind Maler, die Menschen beim Geschlechtsverkehr zeigen oder mit verzerrten Gesichtern oder mit aufgeblasenen Backen. Denn unter ›schlechter‹ lassen sich Darstellungen niedriger und unwürdiger Menschen verstehen.«[153] Trissino ging mit seiner Aktualisierung noch weiter, indem er die Darstellungen der besseren Menschen konkret Leonardo da Vinci zuordnete, die der gleichen dem Tizian und die der schlechteren Montagna.[154] In diese Logik reihte sich Annibale Carracci jedenfalls mit seinen ersten Bildern in die Gefolgschaft des Pauson ein.

Dieser zuvor fast unbekannte antike Maler Pauson als der Vertreter des ›Schlechteren‹ – wir würden sagen: der Genremalerei – war plötzlich in aller Munde. Dabei schien zunächst völlig unklar, ob Pauson nicht mit den von anderen antiken Schriftstellern ebenfalls erwähnten Malern Pausias bzw. Pason zu identifizieren ist. In Bolgona plädierte etwa der ansonsten allwissende Ulisse Al-

21

22

drovandi für eine Gleichsetzung.[155] Die Spezialität des Pausias jedenfalls waren kleine Bilder von Knaben. Diese Bilder dienten ihm zugleich als anschaulicher Beweis gegen die Vorwürfe seiner Kollegen, die Regeln der Kunst nicht zu beherrschen und zu langsam zu arbeiten.[156] Entsprechend wurde auch Annibale Carraccis ›kunstlose‹ Malerei kritisiert, auch Annibale war ein Vertreter langsamen Arbeitens, wie wiederum aus seinen Randnotizen zu Vasaris *Viten* deutlich wird.[157] Die berühmtesten Werke des Pausias alias Pauson waren jedoch zwei Tafelbilder in Delphi. Eines davon zeigte eine Allegorie der Trunkenheit, die dergestalt aus einer gläsernen Schale trank, daß durch diese hindurch das Gesicht zu sehen war – eine überraschend exakte Beschreibung des zentralen und in der Bildtradition des 16. Jahrhunderts nicht anzutreffenden Charakteristikums der *Trinkenden Kaben* Annibales (Abb. 19, 20).[158] Die Allegorie der Trunkenheit (*ebrietas*) besitzt im Griechischen, Lateinischen und Italienischen zwar weibliches Geschlecht, es dürfte freilich im späten Cinquecento keiner allzu großen Geistesanstrengung bedurft haben, diese mit den berühmten Knabenbildnissen des Pauson in einem Bild zusammen zu ziehen. Nur am Rande sei auf den ähnlichen Fall bei El Greco hingewiesen, der auf der Grundlage von Plinius ebenfalls ein antikes Gemälde rekonstruierte, das einen Knaben beim Anblasen der Glut eines Feuers zeigt.[159] Pauson malte auch großformatige Gemälde, namentlich die Szene eines Stieropfers (*immolatio boum*). Auch die beiden frühen großformatigen Bilder Annibales zeigen Szenen, in denen Tiere geschlachtet werden: nämlich Fleischerläden (Abb. 21). Auf den ersten Blick erscheint dieser Vergleich natürlich abwegig. Was hat das rituelle Töten eines Tieres mit dem Schlachten zu tun? Aber Annibale selbst stellt diese Verbindung her. Der junge Mann mit dem Schaf im Vordergrund der *Großen Fleischerei* zitiert ausgerechnet das Opfer Noahs aus Raffaels Loggien, ein etwa durch den Nachstich des Marco Dente weithin bekanntes und leicht zu erkennendes Vorbild (Abb. 23).[160] Das hier besonders offensichtliche Denken Annibales, wie es Roberto Zapperi analysiert hat, scheint mir für alle frühen Werke charakteristisch: Es geht um ein witzig-ironisches Verarbeiten etablierter Gedanken und Bildformeln und um eine Nobilitierung des einfachen Volkes, der einfachen Naturnachahmung, der einfachen Malweise.[161] Als weiteres Charakteristikum von Pausons Stil erwähnt Plinius extreme Verkürzungen – ein Kommentar zu Annibales *Christus* erübrigt sich, ohne daß man die Darstellungstradition des *Cristo in scorcio* seit Mantegna deshalb außer Acht lassen müßte. In der *Poetik* des Aristoteles dient die Abstufung von Polygnot, Dionysos und Pauson natürlich keinem Selbstzweck, sondern fungiert als anschaulicher Vergleich für entsprechende ethisch-moralische und stilistische Abstufungen bei literarischen Stillagen. Dem Polygnot vergleichbar sind Homer, die Kommentare ergänzen für die Renaissance Dante und Petrarca. Dem Pauson entsprechen die leicht-unterhaltsamen und wenig lehrreichen Schriften des Hirtendichters Theokrit, im 15. Jahrhundert die des Burchiello; des weiteren

22. Annibale Carracci, *Buffone*, Rom, Galleria Borghese.

23. Marco Dente, Nachstich nach Raffaels *Opfer Noahs* in den Loggien des Vatikan.

23

läßt sich Pauson mit dem Komödianten und *comicus* Niochares zusammengruppieren.[162] Annibale Carracci malt nun nicht nur ebenfalls das Bild eines *comicus* bzw. *buffone* (Abb. 22). Im Vorwort zu seinen posthum publizierten *Arti di Bologna* wird Annibales malerischer Stil ausführlich mit dem Stil des zeitgenössischen Spaßmachers Sivello verglichen, zumindest in diesem Punkt läßt sich die Parallele von Pauson und Annibale also kaum bestreiten.[163] Ob schließlich Annibales so demonstrativ in den vier Farben Schwarz, Weiß, Rot und Ocker gehaltenes Porträt des *buffone* auch daran erinnern sollte, daß Pauson und Apelles, der bekanntlich nur mit diesen vier Farben seine Meisterwerke malte, Zeitgenossen und Schüler desselben Meisters waren, sei dahingestellt.

Es dürfte Annibale Carracci insgesamt auch gar nicht darum gegangen sein, sich konkret als ›neuer Pauson‹ zu präsentieren – dazu hätte sich angeboten, auch noch ganz andere überlieferte Werke des antiken Malers aufzugreifen.[164] Entscheidendes Kriterium scheint vielmehr gewesen zu sein, sich in diejenige antike Kunsttradition einzuordnen, die sich direkt und ausschließlich an der Natur orientiert und dabei scheinbar auf alle künstlich-künstlerischen Überhöhungen zu verzichten, wie sie die den Carracci vorausgehende manieristische Malerei praktizierte. Annibale Carraccis frühe Bilder sollen sozusagen Natur ohne Kunst zeigen. An diesen Gedanken schließt sich an, daß laut seinen Biographen Annibale keinen Lehrer hatte: Der ältere Cousin Ludovico erkannte das frühe Talent von Annibale und Agostino, die ihre Schulbücher und die Wände mit Zeichnungen vollkritzelten, und drängte beide, die Schule zu verlassen und sich – teils unter seiner Führung – die Grundlagen der Malkunst selbständig zu erarbeiten.[165] Daß die drei mit großer Wahrscheinlichkeit dennoch 1582 die *Acca-*

24

demia degli Incamminati als eine zwar in wichtigen Aspekten neuartige, aber doch an den Akademien in Florenz und Rom orientierte Form der Ausbildungsstätte für angehende Künstler gründeten, hat eine langdauernde Forschungskontroverse über die (kunsttheoretische) Bildung und den malerischen Eklektizismus der Carracci im vermeintlichen Gegensatz zu ihrer Erneuerung der Malerei auf der Grundlage ›unmittelbarer‹ Naturnachahmung heraufbeschworen – kurz gesagt, einen Streit über das Verhältnis von künstlerischer Theorie und Praxis.[166] Ohne das Problem *in extenso* diskutieren zu können, sei doch angemerkt, daß die hier verfolgten Überlegungen zumindest teilweise die scheinbar widersprüchliche Quellenlage wie auch den Befund der Bilder zu versöhnen vermögen: Um seine Frühbegabung auszuweisen, hätte Annibale zum einen das ›eigenständige‹ Naturstudium via Zeichnung forciert und zudem einen ›venezianischen‹ Malstil mit offenem Pinselduktus gewählt, der als Resultat unmittelbarer Naturbeobachtung galt. Andererseits berief er sich auf diejenigen Elemente der antiken und Renaissance-Kunsttheorie und Bildtradition, die eben diese Vorstellung vom frühbegabten Naturgenie zum Topos erhoben hatten. Diese Verbindung von gelehrter Theorie und unmittelbarer Praxis stellt dabei erst für einen am nachromantischen Natur- und Geniegedanken orientierten Rezipienten einen unüberwindbaren Widerspruch dar. Allein vor diesem Hintergrund lassen sich auch die frühen ›Genrebilder‹ Annibales nicht als Randerscheinungen, wie bislang häufig geschehen, sondern als logischer Anfang seiner Entwicklung verstehen.[167]

In diesem Sinne dokumentieren auch die frühen Zeichnungen aller Carraccis ein neues Interesse an den Anfängen von Künstlern: So skizziert Agostino bereits 1577 seinen Mitgesellen Tiburzio Passerotti bei der Arbeit an dessen erstem öffentlichen Werk; und eine von Annibales frühen Zeichnungen zeigt meines Wissens erstmals einen Werkstattburschen, der mit Pinsel und Farbe auf großer Leinwand malt und nicht auf Zeichnungen und kleine Formate beschränkt bleibt (Abb. 24).[168] Noch erhellender für das von allen drei Carracci gemeinsam verfolgte Ideal erweist sich das Bildnis eines jungen Mannes in bacchischer Aufmachung, bei dem strittig ist, ob es sich um ein frühes ›verkleidetes‹ Selbstporträt von Annibale oder Ludovico handelt (Abb. 25; Taf. VII): Die dem Betrachter entgegen gestreckten Trauben verweisen über die – ›Bildung‹ implizierenden – Legenden von den Trauben und dem Knabenbildnis des Zeuxis auf perfekte malerische Mimesis als Ziel der Kunst, die Inszenierung als ›Naturbursche‹ und der malerische Stil zugleich auf unmittelbare und ›kunstlose‹ Darstellungsweise, die sich

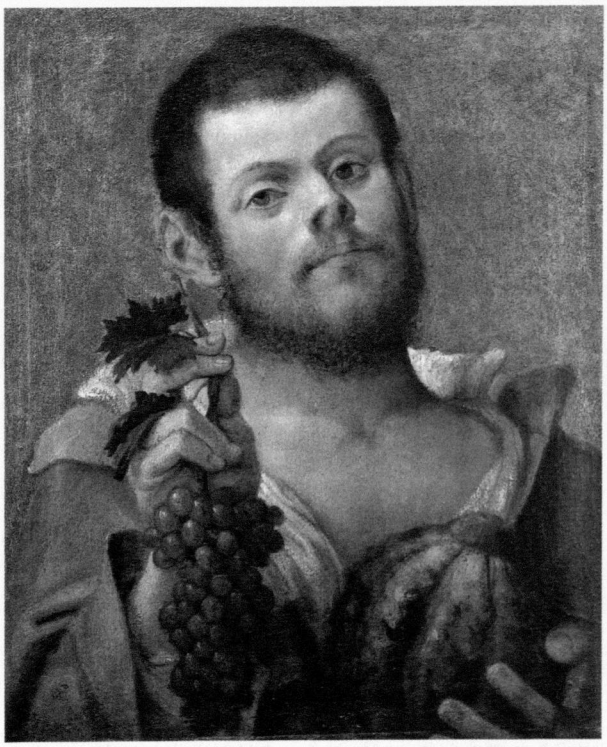
24. Annibale Carracci, *Malerlehrling*, Trustees of the British Museum.

25. Annibale Carracci (?), *Selbstbildnis mit Trauben und Kürbis*, Stonor Park, Oxfordshire.

einer bacchischen Inspiration verdankt – insgesamt müßte das ganze Bild in seinem genrehaften und pastosen Modus dann als Protest gegen die vorangehende Malereitradition verstanden werden.[169]

Unmittelbare Naturnachahmung ohne Lehrer – genau dies zeichnet aber das frühbegabte Malergenie aus, seit der kleine Giotto seine Schafe gezeichnet hatte. Hier schließt sich der Bogen zum Topos der Frühbegabung. Alle Erneuerungen der Kunst waren von frühbegabten Künstlern geleistet worden, die sich ohne Lehrer direkt an das Vorbild der Natur hielten. Nur die höchste Stufe der Begabung, die ohne Lehrer auskommt, war überhaupt – um nochmals an die genau zeitgleiche Theorie des Juan Huarte zu erinnern – zu solchen Neuerfindungen fähig. Die an sein frühestes Selbstbildnis unmittelbar anschließenden neun Gemälde des jungen Annibale Carracci bezeugen nicht nur für die Anschauung, sondern eben auch über den Rekurs auf die Werke des antiken Malers Pauson, daß sie als unmittelbare Mimesis der Natur verstanden werden sollten. Stil und Ikonographie demonstrieren gleichermaßen die zumindest intentional weitgehende Abkehr von der unmittelbar vorangehenden Malerei. Der junge Annibale muß daher bereits mit seinen ersten Werken bewußt die Erneuerung der Malerei vor Augen gehabt haben. Damit ist aber die letzte Konsequenz in der Visualisierung der Vorstellung von künstlerischer Frühbegabung erreicht, die bereits in den ersten Werken die späteren Leistungen erkennbar macht und vorwegnimmt.

Zusammenfassend: Die ersten literarischen Zeugnisse für die Idee von künstlerischer Frühbegabung finden sich um 1400. Der bereits aus der Antike bekannte Gedanke verfestigt sich in den folgenden rund einhundertfünfzig Jahren zu einem literarischen Topos, unter dessen Vorgaben zunehmend die Frühzeit herausragender Künstler von den Biographen stilisiert wird; spätestens mit Vasaris *Viten* sind alle Aspekte voll entwickelt. Die Erfindung von Leonardos ›Monster‹ liefert eines der besten Beispiele für diese nachträgliche Stilisierung der künstlerischen Anfänge. Ungefähr gleichzeit läßt sich bereits für Michelangelo vermuten, daß der alte Künstler selbst die Anfänge seiner *persona* für die Überlieferung der Nachwelt formte – frühestes Beispiel einer solchen Autopoiesis. In Michelangelos tatsächlichem Frühwerk, der *Kentaurenschlacht* und dem *David*, finden sich möglicherweise auch die ersten Ansätze einer visuellen Umsetzung des Topos: Michelangelo erscheint



25

hier im Vergleich zu Phidias bzw. Goliath als *puer senex*. Ausführlich thematisiert dann wenige Jahre später Carotos *Lachender Junge mit Kinderzeichnung* in witziger Form das Verhältnis von Frühbegabung und Ausbildung, von *ingenium* und *ars*, und die Frage nach der Vererbbarkeit von Talent – zeitgenössische norditalienische Maler wie Giorgione oder Dosso Dossi finden zu diesem Gedankenkreis andere Visualisierungen. Mit Annibale Carraccis Frühwerk wird insofern eine neue und letzte Stufe der Idee erreicht, als der junge Künstler nicht nachträglich oder vereinzelt, sondern nun mit einer praktisch vom ersten erhaltenen Werk an das gesamte frühe Œuvre erfassenden Konsequenz seine Malerei – formal und thematisch – als Erneuerung der Kunst versteht. Wie es vor dem höchst intellektualisierten Hintergrund des 16. Jahrhunderts kaum anders denkbar scheint, mußte Annibale dazu paradoxerweise die gesamte Geistestradition bemühen, um im Gefolge Pausons zu seiner scheinbar voraussetzungs- und kunstlosen Naturnachahmung des ›frühbegabten Genies‹ zu gelangen. Spätestens ab diesem Zeitpunkt[170] sind Wunderkinder, Frühbegabung und spektakuläre ›erste Werke‹ aus der Geschichte der Künste und des künstlerischen Geniegedankens nicht mehr wegzudenken.

Anmerkungen

Für Hinweise danke ich Wolfgang Kemp, Cornelia Logemann und den Diskussionsteilnehmern der Tagung, insbesondere Hella Preimesberger und Gosbert Schüßler.

1 Die bislang unpublizierte Kinder-Zeichnung findet sich am Ende eines Heftes mit Übungsbriefen und abgeschriebenen Gedichten, das Ende des 15. Jh.s in der römischen Schule des Pomponio Leto benutzt wurde (BAV, Ottob. Lat. 1982, fol. 80v). – Zur Gesamtproblematik H. Arndt, »›Johannes est stultus. Amen‹. Kinderzeichnungen eines Lateinschülers aus den Tagen des Erasmus«, in: *Argo. Festschrift Kurt Badt*, hrsg. v. M. Gosebruch & L. Dittmann, Köln 1970, S. 261–276; W. Kemp, *»... einen wahrhaft bildenden Zeichenunterricht überall einführen«. Zeichnen und Zeichenunterricht der Laien 1500–1870*, Frankfurt a. M. 1979; L. Rubin, »First draft artistry: children's drawings in the sixteenth and seventeenth centuries«, in: *Children of Mercury. The education of artists in the sixteenth and seventeenth centuries*, Ausstellungskatalog Providence, Rhode Island 1984, S. 10–19; P. Riché & D. Alexandre-Bidon, *L'enfance au Moyen Age*, Paris 1994, S. 150f. Zur humanistischen Kunst-Erziehung, ihren antiken Quellen und weiterer Forschungsliteratur siehe U. Pfisterer, »Kunst im Curriculum des 15. und 16. Jahrhunderts oder: Eine Nürnberger Erziehungsallegorie der Reformation«, in: *Anfänge und Grundlegungen moderner Pädagogik im 16. und 17. Jahrhundert (Beiträge zur historischen Bildungsforschung)*, hrsg. A.-S. Göing & H.-U. Musolff, Köln/Weimar 2003, S. 205–233.

2 G. Sibutus Daripinus, *Carmen in tribus horis editum de musca Chilianea*, Leipzig 1507; dazu Dürer, *Schriftlicher Nachlaß*, 3 Bde., hrsg. v. H. Rupprich, Berlin 1956–1969, Bd. 3, S. 461; A. Chastel, »Addendum muscarium«, in: *Revue de l'Art*, 72, 1986, S. 24f.

3 In diesem Sinne Chastel (wie Anm. 2); vgl. Zum ›Fliegen-Topos‹ auch A. Chastel, *Musca depicta*, Mailand 1984; A. Ronen, »La mosca di Giotto e la testa di Fauno di Michelangelo, due illustrazioni del pensiero storico del Vasari«, in: *Atti e memorie della Accademia Petrarca di Lettere, Arti e Scienze*, N.S. 51, 1989, S. 105–122; A. Eörsi, *»Puer, abige muscas!* Remarks on Renaissance Flyology«, in: *Acta Historiae Artium*, 42, 2001, S. 7–22. Bereits im 14. Jh. gibt es Illustrationen von Malern, die ihr Können an einem Schmetterling beweisen, siehe V. Wylie Egbert, *The medieval artist at work*, Princeton 1967, S. 68f. – Für eine eingehendere Deutung der Kilians-Episode siehe Pfisterer (wie Anm. 1), S. 205–215.

4 Dürer (wie Anm. 2), Bd. 2, S. 91f., 113 und 132; Bd. 3, S. 293; vgl. J. Białostocki, »Vernunft und Ingenium in Dürers kunsttheoretischem Denken«, in: *Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft*, 25, 1971, S. 107–114; G. Rohowski, *Albrecht Dürer – ›Almanis pictor clarissime terris‹. Zur Geschichte einer Künstlerlegende* (Diss. Frankfurt a. M. 1993), Frankfurt a. M. 1994, S. 125f. und 130f.

5 Dazu L.J. Koerner, *The moment of self-portraiture in German Renaissance Art*, Chicago/London 1993, S. 34–51. – Sogar noch einige Jahre bevor Dürer seine Zeichnungen ordnete – um 1490/1500 –, könnten ähnliche Überlegungen zur frühen Begabung eine Rolle gespielt haben bei dem anonymen, mit ›M N‹ monogrammierten (Selbst-?)Porträt eines jungen Mannes mit Reißfeder und Aktzeichnung: W.K. Zülch, »Selbstbildnis M. N.«, in: *Pantheon*, 3, 1929, S. 222–224; E. Buchner, *Das deutsche Bildnis der Spätgotik und Dürerzeit*, Berlin 1953, S. 199 (Kat. 85); M.F. Schloss, »Grünewald and the Chicago portrait«, in: *Art Journal*, 23, 1963, S. 10–16; P. Kathke, *Porträt und Accessoire. Eine Bildnisform im 16. Jahrhundert*, Berlin 1997, S. 83 und 274; K. Arndt, »Grünewald – Fragen um einen geläufigen Künstlernamen«, in: *Das Rätsel Grünewald*, hrsg. v. R. Riepertinger u. a., Augsburg 2002, S. 17–30, hier S. 29 als »oberdeutsch (Augsburg?), um 1490/1500«.

6 A. Baillet, *Des enfants devenues célèbres par leurs études ou par leurs écrits*, Paris 1688; dann übernommen in das Hauptwerk des Autors, *Jugemens des savans sur les principeaux ouvrages des auteurs*, zit. 2. ergänzte Aufl. Amsterdam 1725, Bd. 5, allerdings listet Baillet keine frühreifen Künstler auf. Hierzu J.-C. Bonnet, »Les dictionnaires d'enfants célèbres au siècle des Lumières«, in: *Le Printemps des Génies. Les enfants prodiges*, hrsg. v. M. Sacquin, Paris 1993, S. 113–123. – Zum Wandel der Vorstellung von Kindheit insgesamt siehe Ph. Ariès, *Geschichte der Kindheit*, München/Wien 1975; D. Richter, *Das fremde Kind. Zur Entstehung der Kindheitsbilder des bürgerlichen Zeitalters*, Frankfurt a. M. 1987; allerdings gilt es, die v.a. von Aries und Laurence Stone etablierte Vorstellung, wonach die ›Kindheit‹ als eigenständige Entwicklungsphase überhaupt erst im 18. Jh. entdeckt wurde, zu relativieren, siehe Ch. Klapisch-Zuber, »Childhood in Tuscany at the beginning of the fifteenth century«, in: ead., *Women, family and ritual in Renaissance Florence*, Chicago 1985, S. 94–116, v.a. S. 113–116 und L. Haas, *The Renaissance man and his children. Childbirth and early childhood in Florence 1300–1600*, New York 1998.

7 E. Zilsel, *Die Entstehung des Geniebegriffs*, Tübingen 1926; vgl. auch id., *Die Genie-religion*, Wien/Leipzig 1918 (die von Johann Dvorak herausgegebene Ausgabe, Frankfurt a. M. 1990 mit kritischer Würdigung von Zilsels Arbeiten); G. Boas, *The cult of childhood (Studies of the Warburg Institute, 26)*, London 1966; E. Kris & O. Kurz, *Die Legende vom Künstler*, Wien 1934 (zit. ergänzte Ausgabe Frankfurt a. M. 1980; der Versuch einer wissenschaftsgeschichtlichen Einordnung des Buches bei L. Rose, *The survival of images. Art historians, psychoanalysts, and the ancients*, Detroit 2001, S. 113–120); *Le Printemps des Génies* (wie Anm. 6), hier speziell zu Künstlern: Odile Faliu, »Itinéraire du jeune artiste«, S. 55–71; J. Bilstein, »Nichts den Lehrern schulden. Über Künstler als Prototypen der Selbstkonstitution«, in: *Neue Sammlung*, 38, 1998, S. 19–39. Vgl. auch G.F. Hartlaub, *Der Genius im Kinde. Ein Versuch über die zeichnerische Anlage des Kindes*, 2. erweiterte Auflage, Breslau 1930 (zuerst 1922); nur eine kurze Skizze des Problems bei H. Tietze, »Earliest and latest works of great artists«, in: *Gazette des Beaux-Arts*, 26, 1944, S. 273–284; der Sammelband *Genius: the history of an idea*, hrsg. v. P. Murray, Oxford 1989 geht nur am Rande auf das Thema ›Frühbegabung‹ ein.

8 Siehe im folgenden Anm. 55, 93 und 98.

9 Vgl. etwa (mit der älteren Literatur) I. Lavin, »The sculptor's ›last will and testament‹«, in: *Allen Memorial Art Museum*, 35, 1977–78, S. 4–39; C.M. Soussloff, »Old age and old-age style in the ›lives‹ of artists: Gianlorenzo Bernini«, in: *Art Journal*, Sommer 1987, S. 115–121; H.-J. Raupp, »Der alte Künstler und das Alterswerk«, in: *Bilder vom alten Menschen in der niederländischen und deutschen Kunst 1550–1750*, Ausstellungskatalog, Braunschweig 1993, S. 87–97; E. J. Campbell, *Old-age style and the resistance of practice in Cinquecento art theory and criticism*, Ph.D. diss., University of Toronto 1998.

[10] Zur Entstehung des künstlerischen Genie-Gedankens in Antike und früher Neuzeit neben der in Anm. 8 zitierten Literatur auch E. Panofsky, »Artist, scientist, genius: notes on the ›Renaissance-Dämmerung‹«, in: *The Renaissance: Six Essays*, hrsg. v. W.K. Ferguson u.a., New York 1962, S. 123–140 und 167–182; M. & R. Wittkower, *Künstler – Außenseiter der Gesellschaft*, Stuttgart 1989, S. 116–148 [engl. Originalausgabe 1963]; M. Kemp, »From mimesis to ›fantasia‹: The Quattrocento vocabulary of creation, inspiration and genius in the visual arts«, in: *Viator*, 8, 1977, S. 347–398; id., »The ›super-artist‹ as genius: The sixteenth-century view«, in: *Genius* (wie Anm. 7), S. 32–53. Zur *longue durée* der damals entwickelten Gedanken siehe etwa G. Pollock, »Artists mythologies and media genius, madness and art history«, in: *Screen*, 21/3, 1980, S. 57–95 und C. Soussloff, *The absolut artist. The historiography of a concept*, Minneapolis/London 1997.

[11] P. Murray, »Poetic genius and its classical origins«, in: *Genius* (wie Anm. 7), S. 9–31.

[12] Lukian, *Somnium*, § 2. Eine angeborene Freude an der Nachahmung hatten bekanntlich Aristoteles, *Poetik*, 1448b und Philostrat, *Leben des Apollonius von Tyana*, II, 22 allen Kindern attestiert; vgl. auch Quintilian, *Institutio Oratoria*, I, 3, 1 f.

[13] Plinius, *Naturalis historia*, 34, 61; Kallistratos, *Descriptiones*, 2, 1.

[14] Vgl. etwa Aristoteles, *Rhetorik*, II, 12–15; III, 7, 6; Quintilian, *Institutio Oratoria*, II, 4, 4–8; XI, 1, 30–32 und XI, 6, 3–7; Seneca, *De senectute*, 10, 33 (aufgegriffen etwa von Dante, *Convivio*, IV, 27, 2); Helian, *Varia Historia*, X, 10 ›De vetustis pictoribus‹: »Quum ars pingendi inciperet, et quodam modo in lacte fascusque versaretur, adeo ruditer simulabant animantia, ut inscriberet iis pictores, hoc est bos, illud equus, hoc arbor.« Dazu auch Campbell (wie Anm. 9), S. 17–25. Die Parallelisierung von Kunst- und Künstlergeschichte mußte also nicht auf die (möglicherweise auch an Darwins Parallele von Phylo- und Ontogenese orientierten) Theorien etwa bei H. Wölfflin, *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*, München 1915 (zit. 8. Auflage 1943, S. 249) warten.

[15] Plutarch, *Leben Ciceros*, II, weitere Beispiele bei Boas (wie Anm. 7), S. 17. Die richtige Deutung von Foppas Fresko erstmals bei E. Waterhouse, »The fresco by Foppa in the Wallace Collection«, in: *Burlington Magazine*, 92, 1950, S. 177; jüngst M.G. Balzarini, *Foppa*, Mailand 1998, S. 21 f. und 157.

[16] W. Ringler, »Poeta nascitur non fit: Some notes on the history of an aphorism«, in: *Journal of the History of Ideas*, 2, 1941, S. 497–504, sowie die Literatur in Anm. 12. Ringler zeigt, daß das Sprichwort ab ca. 1500 von Polydoro Vergilio, Badio Ascensio, Celio Ricchieri etc. verstärkt rezipiert und diskutiert wurde.

[17] Quintilian, *Institutio Oratoria*, X, 2, 12: »adde quod ea, quae in oratore maxima sunt, imitabilia non sunt, ingenium, inventio, vis, facilitas et quidquid arte non traditur.« – Zur Begabung insgesamt siehe Anm. 23.

[18] Vitruv, *De architectura*, I, 1, 3.

[19] Xenophon, *Memorabilien*, III, 9, 3.

[20] J.B. Bedaux, »Beelden van ›leersucht‹ en tucht. Opvoedingsmetaforen in de Nederlandse schilderkunst van de zeventiende eeuw«, in: *Netherlands Kunsthistorisch Jaarboek*, 33, 1983, S. 49–74; id., »Discipline for innocence. Metaphors for education in seventeenth-century Dutch painting«, in: *The reality of symbols. Studies in the iconology of Netherlandish art 1400–1800*, Den Haag 1990, S. 155–160.

[21] Vgl. E. Norden, *Die Geburt des Kindes. Geschichte einer religiösen Idee (Studien der Bibliothek Warburg 3)*, Leipzig/Berlin 1924; C.G. Jung & K. Kerényi, *Einführung in das Wesen der Mythologie. Das göttliche Kind. Das göttliche Mädchen*, Zürich 1951 [zuerst 1940/41]; E.R. Curtius, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Bern 1948, S. 106–113; C. Gnilka, *Aetas Spiritalis: Die Überwindung der natürlichen Altersstufen als Ideal frühchristlichen Lebens*, Bonn 1972; Manfred Bambeck, *»Puer* und *puella senex* bei Ambrosius von Mailand: Zur altchristlichen Vorgeschichte eines literarischen Topos«, in: *Romanische Forschungen*, 84, 1972, S. 297–313; id., »Zum Topos des *puer senex* in der altfranzöischen hagiographischen Literatur«, in: *Philologia Romanica: Erhard Lommatzsch gewidmet*, hrsg. v. M. Barmbeck u.a., München 1975, S. 31–40; J.A. Burrow, *The ages of man: a study of medieval writing and thought*, Oxford 1986, S. 95–134; J. Lacarrière, »Enfances antiques, antique enfances«, in: *Le printemps des Génies* (wie Anm. 6), S. 17–25; M. Pastoureau, »Enfants prodiges, enfants du diable«, in: ibid., S. 27–33 und M. Fumaroli, »Conclusion«, in: ibid., S. 293–299.

[22] Cicero, *De officiis*, I, 30–34; Seneca, *De tranquillitate animi*, VI, 1–6, *Ad Marciam*, II, 1, *De Ira*, II, 21 und III, 7; Quintilian, *Institutio Oratoria*, I, 3, 1–5 und II, 8, 1–7; F. Petrarca, *Rerum familiarum libri*, XXIII, 22; XXIV, 7 und *De vita solitaria*, I, 3, 4; I, 4, 1; I, 6, 1; vgl. auch Platon, *Republica*, II, 370; V, 455; VI, 491; VII, 519, 535; Seneca, *Epistolae morales*, 41 und 88. Dazu der wichtige Aufsatz von R.M. Douglas, »Talent and vocation in humanist and protestant thought«, in: *Essays in honor of E. H. Harbison*, hrsg. v. Th.K. Rabb & J.E. Seigel, Princeton 1969, S. 261–298. Zu Astrologie und Temperamentenlehre die Hinweise in Anm. 140.

[23] P.P. Vergerio, »De ingenuis moribus et liberalibus studiis adulescentiae«, hrsg. v. A. Gnesotto, in: *Atti e memorie della R. Accademia di scienze, lettere e arti in Padova*, 377, 1917–18, S. 75–157, hier S. 99 f.: »Principio igitur erit uni cuique suum ingenium per se spectandum, aut, si minus per aetatem nobis perpendere id licebit, parentes caeterique, quibus curae erimus, animadvertere debebunt; et in quas res natura proni aptique fuerimus, eo potissimum studia nostra conferri, et in eis totos versari conveniet.« Zu diesem Traktat D. Robey, »Humanism and education in the early Quattrocento«, in: *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, 42, 1980, S. 27–58. – Vgl. bereits zuvor (1368) C. Salutati, *Epistolario*, hrsg. v. F. Novati, Rom 1891, Bd. 1, S. 65: »pubertatis ineuntis initium datum esse a natura ad eligendum quam quisque viam sit ingressus«; dann etwa L.B. Alberti, *I libri della famgilia*, nach: L.B. Alberti, *Opere volgari*, hrsg. v. C. Grayson, Bari 1960–1973, Bd. 1, S. 44; um 1444 M. Vegio, *Erziehungslehre*, hrsg. v. K.a. Kopp, Freiburg i.Br. 1889, S. 58–60 (I, 18); A.S. Piccolomini, *Traktat über die Erziehung der Kinder*, hrsg. v. P. Galliker, Freiburg i.Br. 1889, S. 244 (cap. i); vgl. auch *Ausgewählte pädagogische Schriften des* Desiderius Erasmus/Johannes Ludovicus Vives' *pädagogische Schriften*, hrsg. v. D. Reichling & F. Kayser, Freiburg i. Br. 1896, S. 61 f. und 214 f. – Zur Pädagogik des 15. Jhs. etwa G. Müller, *Mensch und Bildung im italienischen Renaissance-Humanismus*, Baden-Baden 1984, E. Garin, »L'immagine del bambino nella trattatistica pedagogica del Quattrocento«, in: *Storia dell'infanzia; 1. Dall'Antichità al Seicento*,

hrsg. v. E. Becchi & D. Julia, Rom/Bari 1996, S. 182–203 und H.-U. Mulsoff, *Erziehung und Bildung in der Renaissance*, Köln/Weimar/Wien 1997.

[24] C. Salutati, *De laboribus Herculis*, hrsg. v. B.L. Ullmann, 2 Bde., Zürich 1951, Bd. 1, S. 17–20: »Valet autem, hoc est excellit et eminet, longe magis natura quam arte. Ego quidem arbitor omnium artium principia sic ingeniis ipsique nature coniuncta esse, et omnium artem naturam taliter imitari quod ipsarum inventio ferme nichil aliud sit quam naturalium operationum quedam subtilitas et acuta perceptio atque distinctio [...] Delectantur etiam per similitudinem unius rei in alterius tum noticiam, tum memoriam devenire. [..., mit Zitat nach Horaz, *Ars Poetica*, 408–411] Hac autem similitudine mentes nostras naturaliter delectari et habere cum melodiis ingenitam familiaritatem patet ex pueris, qui a nativitatis sue crepundiis inconditis etiam nutricum neniis et cantilenis et flere desinunt et in somnifere quietis dulcedinem soporantur; que si aliquando priusquam somnus irrepserit taceant, amisse delectationis suavitatem repetitis fletibus deprecantur. Videmus et pueros etiam ante discretionis annos larvatorum personationibus, etsi turpes pertimescant facies, delectari.« Vgl. Für die antiken Quellen zum Nachahmungstrieb Anm. 13. Der Gedanke eines angeborenen Gespürs für Musik bei Kleinkindern später etwa auch bei P. Aaron, *Toscanello in Musica*, Venedig 1523, I, i (zit. 3. Auflage 1539, fol. [Aiiii v]).

[25] F. Villani, *De origine civitatis Florentie et de eiusdem famosis civibus*, hrsg. v. G. Tanturli, Padua 1997, S. 388 f.: »[...] annosque pueritie et adolescentie sue signis et quasi animo consternato abiecte exercuit et vilissimis deditus ministeriis questuique ignobili diu pauperrimam vitam squalidamque produxit. Cum iam in dies maturuisset suos et ad annum usque trigesimum tenebroso oppilatus cerebro pervenisset, [...] exactis tandem annis triginta grossisque consumptis humoribus quos medicine periti volunt pigram tenere naturam animeque operationes ipsamque complexionem, que instrumentum eius est, impedire, qui cooperante natura in tempore resolvuntur ipsumque hominem suo intellectui restituunt aptumque reddunt complexionis instrumentum, ubi erat ineptum, Taddeus, quasi alter et novus homo experrectus somno et quasi deperdito restauratus ingenio, querende scientie cepit amore flagrare et quasi renatus puer ad discendum prima elementa propere festinavit.« – Gegen die Vorstellung von Frühbegabung und für ›lebensbestimmende Wandlungen‹ in der späteren Vita argumentiert etwa W.S. Heckscher, »Egogenesis. Introductory remarks«, in: *Ars Auro Prior. Studia Ioanni Białostocki sexagenario dicata*, Warschau 1981, S. 11–19

[26] C. Cennini, *Il Libro dell'arte*, hrsg. v. M. Serchi, Florenz 1991, cap. 2: »Non sanza cagione d'animo gentile alcuni si muovono di venire a questa arte, piacendogli per amore naturale. Lo intelletto al disegno si diletta, solo che da loro medesimi la natura a ciò gli trae, senza nulla guida di maestro, per gentilezza di animo.«

[27] Villani (wie Anm. 25), S. 411 f.; *Commento alla Divina Commedia d'Anonimo Fiorentino del Secolo XIV*, hrsg. v. P. Fanfani, Bologna 1868, Bd. 2, S. 187 f.: »E dicesi che 'l padre di Giotto l'avea posto all'arte della lana, et ogni volta ch'egli n'andava a bottega si fermava e ponea alla bottega di Cimabue. Il padre dimandò il lanajuolo con cui avea posto Giotto, com' egli facea; risposegli, egli è gran tempo ch'egli non v'era stato: trovò ultimamente ch'elli si rimanea co' dipintori, dove la natura sua il tirava, ond'egli, per consiglio di Cimabue, il levò dall'arte della lana, et poselo a dipingniere con Cimabue. Divenne gran maestro, et corse in ogni parte il suo nome.« Zum Nachruhm Giottos insgesamt E.T. Falaschi, »Giotto: The literary legend«, in: *Italian Studies*, 27, 1972, S. 1–27.

[28] F. Villani, *De vita et moribus Francisci Petrarchae poetae laureati* (zit. nach *Le vite di Dante, Petrarca e Boccaccio scritte fino al secolo decimosesto*, hrsg. v. A. Solerti, Mailand 1904, S. 276): »Per eos dies Franciscus infantiae annos adhuc agens, signa quaedam egregiae indolis coepit ostendere, quae patrem observatorem curiosum talium saepe cogerent admirari. [...] Laetabatur pater animum pueri, atque patiebatur aliquando, ut quae scribebat, manu audaciore corriperet, quia scilicet, adhibito indice ad elementorum figuras, propensius quaeritabat de sono, deque significatu, atque positura earum, atque inordinate, confuseque, ut petierat, audiebat. Cumque pater ad forum iudiciarium pervolasset, puer, sumpto calamo, lineamenta licterarum effigiabat, et in ordinem, atque compositionem verba, et nomina conabatur, factumque est brevi tempore, quasi patri doctrinam subripuisset, ut rapte legeret et scriberet ad stuporem. Eo valde omine bono permotus pater, festine puerum in scholas litterarias haud invitum vel reluctantem, ut mos pueris est, sed volentem atque expetentem adegit, ubi legendi, scribendique peritiam tam prompte, tam supra pueriles vires usque ad decorem brevi tempore consecutus est.« – Zu der Miniatur, die aus einer illuminierten Sammelhandschrift mit Donatus' *Ars minor*, den *Dicta Catonis* und *Institutiones grammaticales* stammt und für die Erziehung des jungen Massimiliano Sforza (*1493) angefertigt wurde, siehe G. Bologna, *Libri per una educazione rinascimentale*, Mailand 1980 (Faksimile und Kommentarbd., hier S. 13); G. L. Banfi, »Scuola ed educatione nella Milano dell'ultimo Quattrocento«, in: *Milano nell'età di Ludovico il Moro*, Mailand 1983, Bd. 2, S. 387–395.

[29] U. Decembrio, *De Republica*, Mailand, Biblioteca Ambrosiana, Ms. B. 123 sup., fol. 97 v: »Michaelem papiensem nostri temporis pictorem eximium puerulum novi, quem ad artem illam adeo natura formaverat ut prius loqui inciperet aviculas et minutas animalium formas ita subtiliter et proprie designabat, ab illius artis periti artifices mirarentur, qualis nunc magister exceverit opus docet, nullum reor sibi esse consimile.« Dazu U. Jenni, »Der Beginn des Naturstudiums. Eine Legende vom zeichnenden Hirtenknaben«, in: *Von der Macht der Bilder*, hrsg. v. E. Ullmann, Leipzig 1983, S. 129–135 und C. B. Strehlke, »›Li magistri con li discepoli‹: Thinking about art in Lombardy«, in: B. Agosti u. a., *Quattro pezzi lombardi (per Maria Teresa Binaghi)*, Brescia 1998, S. 9–38, hier S. 22 f.

[30] *Lorenzo Ghibertis Denkwürdigkeiten (I Commentarii)*, hrsg. v. J. von Schlosser, Berlin 1912, Bd. 1, S. 35.

[31] Leonardos um 1490 niedergeschriebene Notiz in J.P. Richter, *The literary works of Leonardo da Vinci*, Oxford, 1970, Bd. 1, S. 371 f. (Nr. 660).; C. Frey, *Il Codice Magliabechiano*, Berlin 1892, S. 50 f.; G. Mancini, »Vite d'artisti di Giovanni Battista Gelli«, in: *Archivio storico italiano*, 5. Ser., 18, 1896, S. 39 f.; G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori*, hrsg. v. R. Bettarini & P. Barocchi, 11 Bde., Florenz 1966–1998, Bd. 2, S. 96 f. Die früheste bildliche Darstellung dieser Episode scheint allerdings erst von

1579 zu datieren, siehe H. U. Asemissen & G. Schweikart, *Malerei als Thema der Malerei*, Berlin 1994, S. 10; den Vorschlag von P. Meller, »Ritratti ›bucolici‹ di artisti del Quattrocento«, in: *Emporium*, 132, 1960, S. 3–10, in einem Hirten auf Gozzolis Fresken der Medici-Kapelle den zeichnenden Giotto zu erkennen, halte ich für nicht überzeugend.

32 Kris & Kurz (wie Anm. 7), S. 49–51.

33 Hesiod, *Theogonie*, 22–35; zu König Kyros als Hirtenjunge siehe Herodot, *Historien*, 1, 114 f.

34 G. Boccaccio, *Trattatello in laude di Dante* (zit. nach Solerti [wie Anm. 28], S. 13 f.): »Pareva alla gentile donna nel suo sonno esse sotto uno altissimo alloro, sopra uno verde prato, allato ad una chiarissima fonte, e quivi si sentia partorire uno figliuolo, il quale in brevissimo tempo, nutriciandosi solo delle orbache, le quali dello alloro cadevano, e delle onde della chiara fonte, le parea che divenisse un pastore, e s'ingegnasse a suo potere d'avere delle fronde dell'albero, il cui frutto l'avea nudrito; [...] sua infanzia, nella quale assai segni apparirono della futura gloria del suo ingegno, dico, che dal principio della sua puerizia, avendo già li primi elementi delle lettere impresi, non secondo i costumi de' nobili odierni si diede alle fanciullesche lascivie e agli ozii, nel grembo della madre impigrendo, ma nella propria patria tutta la sua puerizia con istudio continuo diede alle liberali arti, e in quelle mirabilmente divenne esperto.« Aufgegriffen etwa von Benvenuto da Imola und Giannozzo Manetti, ibid., S. 77 f. und 115 f. – Dazu C. M. Sousloff, »*Lives* of poets and painters in the Renaissance«, in: *Word & Image*, 6, 1990, S. 154–162.

35 Dazu Boccaccio, siehe Solerti (wie Anm. 28), S. 15–23 und 72; Filippo Villani, ibid., S. 84; Fra Giovanni da Serravalle, ibid., S. 95; Leonardo Bruni, ibid., S. 99.

36 Das Motiv der Frühbegabung findet sich nicht nur in den Viten von Petrarca und Boccaccio wieder, siehe Solerti (wie Anm. 28), S. 254 und 681. Der venezianische Humanist Niccolò Barbo (ca. 1420–1462) vermerkt vor einer seiner Reden: »has ineptias anno aetatis meae XV composui et egi, non sine gloriola ingenioli mei« (nach M. L. King, *Venetian humanism in an age of patrician dominance*, Princeton 1986, S. 329); zu literarischen Produkten Jugendlicher im frühen 15. Jh. siehe etwa auch J. R. Berrigan, »Gregorii Corrarii Veneti Liber Satyrarum«, in: *Humanistica Lovaniensia*, 22, 1973, S. 10–38 und die Einschätzung über A. Cermisione 1433 von M. Savonarola (nach id., *Libellus de magnificis ornamentis Regie civitatis Padue [Rerum Italicarum Scriptores XXIV/5]*, hrsg. v A. Segarizzi, Città di Castello 1902, S. 39, Anm. 3): »etate tener sensus maturus et alti/Ingenii«.

37 M. Collareta, »Le ›luci della fiorentina gloria‹«, in: *Artista*, 1991, S. 136–143.

38 Soussloff (wie Anm. 34) und Soussloff (wie Anm. 10), v.a. 43–72. – Allgemein zur Struktur von Dichterviten L. Lipking, *The life of the poet. Beginning and ending poetic career*, Chicago/London 1981; ein Überblick zu den Formen der Biographie von der Mitte des 14. bis zur Mitte des 16. Jh.s bei M. McLaughlin, »Biography and Autobiography in the Italian Renaissance«, in: *Mapping Lives. The uses of biography*, hrsg. v. P. France & W. St. Claire, Oxford u.a. 2002, S. 37–65.

39 Ghiberti (wie Anm. 30), Bd. 1, S. 46.

40 A. Manetti, *Vita di Filippo Brunelleschi*, hrsg. v. C. Perrone, Rom 1992, S. 50–52: »Fu molto ubidiente a chi gli mostrava, e molto docile e timoroso di vergonga, e questo gli giovava piú che le minace o altro, e desideroso d'onore dove se ne poteva punto apiccare. Dilettosi naturalmente del disegno e pittura molto piccolino e molto n'era vago, e però nel darlo el padre a qualche mestiero, come s'usa, elesse essere orefice; [...]. E in quel mestiere diventò presto molto universale rispetto al fondamento del disegno, che subito apparí in lui molto maraviglioso. [...] Perch'egli appariva in lui, come si dice, maraviglioso ingegno, molto era richiesto di consigli di muramenti; [...].« – Vespasiano da Bisticci, *Le Vite*, hrsg. v. A. Greco, Florenz 1976, Bd. 2, S. 10 (Piero di Neri Acciaiuoli) und S. 331 (Pandolfo di meser Giannozzo Pandolfini): »La gravità, la quale parve che in lui fussi naturale, avendola cominciata da sua teneri anni, et quella sempre oservò [...]« – Thomas Morus, *Leben des Giovanni Pico della Mirandola* (1510; zit. nach Giovanni Pico della Mirandola, *Über die Würde des Menschen*, hrsg. v. H. W. Rüssel, Fribourg u.a. 1949, S. 22 f.): »Im Lernen aber war er so wunderbar schnell und von solcher Auffassungsgabe [...] Und so unermüdliche Mühe gab er sich mit diesen [philosophischen] Studien, daß er, obwohl noch ein bartloses Kind, bald für einen vollkommenen Philosophen und einen vollkommenen Theologen gehalten wurde und es auch war.«

41 R. Klibanski, E. Panofsky & F. Saxl, *Saturn and Melancholy*, London u.a. 1964, v.a. S. 241–274, Zitat S. 250; für die Zeit ab dem späteren 16. Jh. auch W. Schleiner, *Melancholy, Genius, and Utopia in the Renaissance*, Wiesbaden 1991.

42 G. F. Hill, *A corpus of Italian medals of the Renaissance before Cellini*, London 1930, Bd. 1, Nr. 406.

43 Ibid., Nr. 812; G. F. Hill & G. Pollard, *Renaissance Medals from the Samuel H. Kress Collection at the National Gallery*, London 1967, S. 43, Nr. 221.

44 Die Beispiele bei E. Wind, *Heidnische Mysterien in der Renaissance*, Frankfurt a. M. 1981, S. 119 f.; zur Medaille des Leonello d'Este E. Corradini in: *Le Muse e il Principe*, hrsg. v. A. Mottola Molfino & M. Natale, Modena 1991, Bd. 1, S. 63 f.

45 Hill (wie Anm. 42), Nr. 604 und 406bis.

46 Martial, 6, 29, 7; Philostratus, *Vitae Sophistarum*, §577; Quintilian, *Institutio Oratoria*, I, 3, 3–5; Aelian, *De natura animalium*, IV, 12 etc.; dazu L. Caelius Rhodiginus, *Lectionum antiquarum libri XXX*, Lyon 1560, Bd. 3, S. 10 f. (lib. XXI, cap. vi); I. A. Flaminius, *Dialogus de educatione liberorum ac institutione*, Bologna 1524, fol. 28r; P. Valeriano, *Hieroglyphica ...*, Basel 1556, XXIV, 40.

47 V. Calmeta, *Prose e lettere edite e inedite*, hrsg. v. C. Grayson, Bologna 1959, S. 38 (aus *Della ostentazione*).

48 *Emblemata. Handbuch zur Sinnbildkunde des XVI. und XVII. Jahrhunderts*, hrsg. v. A. Henkel & A. Schöne, Stuttgart 1967, Sp. 126, 178, 232, 345 (zum abgebildeten Emblem des Sambucus), 844 f., 959 f.; Alciatis Emblem 209 erstmals abgedruckt in der spanischen Ausgabe des B. Daza, *Los Emblemas de Alciato Traducidos in rhimas Espanoles*, Lyon 1549.

49 Kemp (wie Anm. 10), S. 389 f. Vgl. etwa die einflußreiche, vor 1520 niedergeschriebene Poetik des M. H. Vida, *De arte poetica lib. III ...*, Lyon 1536, S. 6 und 16 f.: »Saepe tamen cultusque frequens, & cura docentum/Impeat ingenijs, naturaque flectitur

arte./[...]/Nulla sit ingenio quam non liberavit artem.« Dieses Kräftespiel von *ingenium* und *ars* dürfte in Bertoldos Bronzegruppe *Bellerophon zügelt den Pegasus* verbildlicht sein, dazu U. Pfisterer, »Künstlerische *potestas audendi* und *licentia* im Quattrocento – Benozzo Gozzoli, Andrea Mantegna, Bertoldo di Giovanni«, in: *Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana*, 31, 1996, S. 107–148, hier S. 138–145.

50 Douglas (wie Anm. 22).

51 Vgl. zu diesem auch schon aus mittelalterlichen Diskussionen bekannten Argument A. Possevino, *Coltura degl'ingegni*, Vicenza 1598, S. 15: »Or chiarissima cosa è, che diversi sono gl'ingegni degli huomini, ancorche a ciascuno da Dio sia infusa un'anima intellettiva, che informa il corpo. Questa diversita poi, non è tanto cagionato l'organo corporale, che ci veste, & di cui l'anima si serve per trarre per mezo del senso la notitia del vero: ma dal libero arbitrio [...].« Im weiteren Kontext – gegen Melancholie als Signum ›göttlicher Begabung‹ – auch C. Mancini, *De somniis, ac synesi per somnia. De risu ac ridiculis. De synaugia Platonica*, Ferrara 1591, v.a. 60f. und 97f. – Vgl. insgesamt U. Langer, *Divine and poetic freedom in the Renaissance*, Princeton 1990.

52 Vasari (wie Anm. 31), Bd. 2, S. 35f. (Cimabue); S. 96f. (Giotto); S. 203f. (Taddeo Gaddi); S. 217f. (Orcagna); S. 277 (Spinello Aretino); S. 315f. (Lorenzo di Bicci); Bd. 3, S. 328f. (Filippo Lippi; dessen natürliche Veranlagung zur Malerei aufgegriffen bei M. Bandello, *Le Novelle*, hrsg. v. G. Brognoligo, Bari 1928, Bd. 2, S. 286 [I, 58]); Bd. 3, S. 352f. (Andrea del Castagno); Bd. 4, S. 271f. (Andrea Sansovino); Bd. 5, S. 165 (Beccafumi). Entsprechend dann C. Malvasia, *Felsina Pittrice. Vite de' pittori Bolognesi*, Bologna 1841, etwa Bd. 1, S. 265 und Bd. 2, S. 346, sowie Karel van Mander in seinen holländischen Künstlerleben zu Lukas van Leyden, Heemeskerck, Rijkaart Aertz., Joris Hoefnaghel, Bartolomäus Spranger, Hendrick Goltzius; Hans von Aachen; Cornelisz Cornelisz. und sich selbst. Zu diesen Beispielen Kris & Kurz (wie Anm. 7), S. 52–63; wenig Neues bei A. Steptoe, »Artistic temperament in the Italian Renaissance: a study of Giorgio Vasari's *Lives*«, in: *Genius and the mind. Studies of creativity and temperament*, hrsg. v. A. Steptoe, Oxford u.a. 1998, S. 253–270.

53 Zu den verschiedenen Modellen der Einteilung und Terminologie von Alterstufen und ihrer Tradition seit der Antike siehe C. Gilbert, »When did a man in the Renaissance grow old«, in: *Studies in the Renaissance*, 14, 1967, S. 7–32; Burrow (wie Anm. 21); E. Sears, *The ages of man: medieval interpretations of the life cycle*, Princeton 1986; M. E. Goodich, *From birth to old age: the human life cycle in medieval thought, 1250–1350*, Lanham 1989.

54 Zur *Vita* D. Heikamp, »Vicende di Federico Zuccari«, in: *Rivista d'arte*, 32, 1957, S. 175–232 und neuerdings – nach Auftauchen der Originalzeichnungen (*The Life of Taddeo Zuccaro from the Collection of The British Rail Pension Fund*, Sotheby's New York 11. Jan. 1990) – J. Gere, »I disegni di Federico Zuccari sulla vita giovanile di suo fratello Taddeo«, in: *Per Taddeo e Federico Zuccari nelle Marche*, hrsg. v. B. Cleri, Sant'Angelo in Vado 1993, S. 49–52; S. Rossi, »Virtù e fatica. La vita essemplare di Taddeo nel ricordo ›tendenzioso‹ di Federico Zuccari«, in: *Federico Zuccari. Le idee, gli scritti*, hrsg. v. B. Cleri, Mailand 1997, S. 53–69.

55 C. King, »Late sixteenth-century careers advice: a new allegory of artists' training«, in: *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte*, 41, 1988, S. 77–97 (noch mit Zuschreibung an Lomazzo); ead., »Italian self-portraits and the reward of virtue«, in: *Autobiographie und Selbstportrait in der Renaissance (Atlas 2)*, hrsg. v. G. Schweikart, Köln 1998, S. 69–91, v.a. S. 79–81. Vgl. auch eine Zeichnung des fünfzehnjährigen Giuseppe Cesari zur Personifikation des Labor in der Sala Clementina des Vatikan, deren Signatur: »io jos. darpina.« möglicherweise auf eine Selbstidentifizierung hindeutet, dazu K. Hermann-Fiore: »Il tema ›labor‹ nella creazione artistica del Rinascimento«, in: *Der Künstler über sich in seinem Werk. Internazionales Symposium der Bibliotheca Hertziana*, hrsg. v. M. Winner, Weinheim 1992, S. 245–292, hier S. 254.

56 Zur Ausmalung grundlegend K. Hermann-Fiore, »Die Fresken Federico Zuccaris in seinem römischen Künstlerhaus«, in: *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte*, 18, 1979, S. 36–112; zuletzt E. Leuschner, »›Il camin sovrano ...‹: Zu Federico Zuccaros Tugendbegriff in den Fresken der Galleria und der Architektur seines römischen Künstlerhauses«, in: *Federico Zuccaro. Kunst zwischen Ideal und Reform*, hrsg. v. T. Weddigen, Basel 2000, S. 169–194, v.a. S. 180–183. Karel van Mander bemüht den Vergleich von kleinem Herkules und frühbegabtem Malerknaben in der Einleitung zu seinen *Künstlerleben*.

57 Seneca, *Epistulae morales*, 76; dazu A. Blake Smith, »Anchora Inparo«, in: *Art Quarterly*, 30, 1967, S. 119–125; ein deutsches Bsp. von Hans Glaser aus der Mitte des 16. Jh.s bei P. Borscheid, *Geschichte des Alters*, München 1989, S. 20f.; zur verwandten Aussage Michelangelos, die Werke der Jugend seien besser als die des Alters, siehe P. Barolsky, *Michelangelo's nose: a myth and its maker*, University Park/London 1990, S. 30.

58 Das Gemälde aus den frühen 1550er Jahren ist verloren, aber über die Vorzeichnung und einen Nachstich des J. Bos mit der Beischrift »La vecchia rimbambita muove riso alla fanciuletta« dokumentiert, dazu *Sofonisba Anguissola e le sue sorelle*, hrsg. v. P. Buffa, Ausstellungskatalog Cremona, Mailand 1994, S. 270–277 (Kat. 37–39).

59 P. Aretino, *Lettere sull'arte*, hrsg. v. E. Camesasca, Mailand 1957, Bd. 1, S. 56–58 (Nr. 32): »il cantar poetico diventa un cimbalo senza sonagli e un campanil senza campane, per la qual cosa chi vuol comporre, e non trae cotal grazia da le fasce, è un zugo infreddato; [...]. Sì che imparate ciò ch'io favello da quel savio dipintore il quale, nel mostrare a colui che il domandò che egli imitava, una brigata d'uomini col dito, vuolse inferire che dal vivo e dal vero toglieva gli essempi, come gli tolgo io parlando e scrivendo [...]: sì che attendete a esser scultor di sensi, e non miniator di vocaboli.« Vgl. bereits etwas früher die ähnliche Formulierung ibid., Bd. 1, S. 108 (Nr. 66). K. Vossler, »Pietro Aretinos künstlerisches Bekenntnis«, in: *Neue Heidelberger Jahrbücher*, 10, 1900, S. 38–65, hier S. 54f. – In diese Richtung dann etwa auch F. Patrizi, *Della Poetica*, Ferrara 1586, S. 29 und G. Bruno, *Von den heroischen Leidenschaften*, hrsg. v. Ch. Bacmeister, Hamburg 1989, S. 26–29, 160f.; vgl. H. Thüme, *Beiträge zur Geschichte des Geniebegriffs in England*, Halle 1927, S. 12f. und K. Bauerhorst, *Der Geniebegriff, seine Entwicklung und seine Formen unter besonderer Berücksichtigung des Goetheschen Standpunktes*, Breslau 1930, S. 15.

[60] Zu diesem Schlüsselbegriff (mit weiterer Literatur) P. Emison, »Grazia«, in: *Renaissance Studies*, 5, 1991, S. 427–460.

[61] M. W. Roskill, *Dolce's* Aretino *and Venetian art theory of the Cinquecento*, Toronto u. a. 2000 [zuerst 1967], S. 158; Francisco de Hollanda, *Vier Gespräche über die Malerei*, hrsg. v. J. de Vasconcellos, Wien 1899, S. 32–35; Aretino (wie Anm. 59), Bd. 2, S. 180 (Nr. 368); dazu auch Zilsel (wie Anm. 7), S. 243–246 und Bilstein (wie Anm. 7).

[62] Hesiod, *Werke und Tage*, 293–297; Aristoteles, *Nikomachische Ethik*, 1095b; Leon Battista Alberti, *Villa* (nach Alberti [wie Anm. 23], Bd. 1, S. 361): »Chi da sé fa le cose utili e lodate, costui ène ottimo. Chi fa quando tu l'ordinasti, costui secondo luogo presso a quell'ottimo ène buono. Chi non fa né da sé, né quando altri gliel ricorda, costui ène di tutti pessimo»; M. Palmieri, *Della vita civile*, hrsg. v. G. Belloni, Florenz 1982, I, 179; N. Machiavelli, *Il Principe*, 22. Kap. (nach id., *Opere*, hrsg. v. C. Vivanti, Turin 1997, S. 182 f. und Kommentar S. 886): »E perché e' sono di tre generazioni cervelli – l'uno intende da sé, l'altro discerne quello che altri intende, el terzo non intende né sé né altri: quel primo è eccellentissimo, el secondo eccellente, el terzo inutile»; dann auch Francesco Bocchi (1584), dazu Zilsel (wie Anm. 7), S. 191 f.

[63] J. Huarte, *Essame de gl'Ingegni de gli Huomini*, Venedig 1582, S. 73 f., wo es zur zweiten und dritten ›Begabungsstufe‹ heißt: »Altri ingegni s'alzano un grado più sù: perche sono piacevoli, & facili nell'apprendere le cose [...]. Di questi si può verificare quella tanto celebrata sentenza d'Aristotele: Il nostro intelletto è come una tavola piollata, nella quale neßuna cosa è dipinta. Perche tutto quello, che hanno da sapere, & apprendere, bisogna che prima l'odano da un'altro, & sopra ciò non hanno inventione alcuna. Nel terzo grado fa la natura alcuni ingegni tanto perfetti, che non hanno bisogno di maestri, i quali insegnino loro [...]. Questi ingegni ingannarono Platone, & lo fecero dire, che 'l nostro sapere è una certa specie di reminiscenza, udendogli parlare, & dire quello, che già mai non venne in consideratione appreßo a gli uomini.« Zur herausragenden Bedeutung Huartes für die Psychologie der Begabung siehe etwa H. Mehnert, »Der Begriff ingenio bei Juan Huarte und B. Gracian«, in: *Romanische Forschungen*, 91, 1979, S. 270–280; M.K. Read, *Juan Huarte de San Juan*, Boston 1981; D. Yudurain, »En torno al *Examen de ingenios* de Huarte de San Juan«, in: *Boletin de la Real Academia Espanola*, 79/279, 1999, S. 7–54; M. Garrido Palazon, »El ›Examen de ingenios para las ciencias‹ de Huarte de San Juan y el enciclopedismo retorico y didactico de sù tiempo«, in: *Revista de literatura*, 61/122, 1999, S. 349–373.

[64] L. Thorndike, *A history of magic and experimental science*, New York 1923–1958, hier Bd. 4, S. 195 zur neunjährigen Tochter des Herzogs von Mailand, Pepona: »quem cum Pepona novem annorum puella mirandi ingenii ducis maximum oblectamentum quodam miro modo conspexisset interrogata quid de viro hoc conspiciebat respondit virum vinosum nimis magno pretio emptum.« Vgl. wenig später die frühbegabte Battista Sforza, dazu B. Pecci, »Contributo per la storia degli Umanisti nel Lazio«, in: *Archivio della R. Società Romana di Storia Patria*, 13, 1890, S. 451–526, hier S. 476 f.; allgemein L. Gardin, »The myth of the learned lady in the Renaissance«, in: *Historical Journal*, 28, 1985, S. 799–820. – Zu den Frauen der Familie des Cristoforo Geremia siehe R. Maffeus Volterranus, *Commentariorum rerum urbanum libri XXX*, Rom 1506, fol. CCCv: »Mirumque in ea domo vel foeminas nullo praeceptore picturas omnes ab ipsa natura delineare edoctas, cera etiam fingere solitas fuisse.« – A. Jacobson Schutte, »Irene di Spilimbergo: The image of a creative women in late Renaissance Italy«, in: *Renaissance Quarterly*, 44, 1991, S. 42–61.

[65] Während vor allem F. H. Jacobs, *Defining the Renaissance* Virtuosa. *Women artists and the language of art history and criticism*, Cambridge 1997 für Anguissola eine Sonderstellung postuliert, verweisen auf Vasaris durchgängig geschlechtsspezifische Differenzierung B. Vinken »Auf Leben und Tod: Vasaris Kanon«, in: *Kanon – Macht – Kultur: theoretische, historische und soziale Aspekte ästhetischer Kanonbildung*, hrsg. v. R. v. Heydebrand, Stuttgart 1998, S. 201–214, M. Christadler, »Natur des Genies und Weiblichkeit der Natur. Zur Rekonstruktion moderner Mythen in Künstler-Viten der frühen Neuzeit«, in: *Mythen von Autorschaft und Weiblichkeit im 20. Jahrhundert*, hrsg. v. K. Hoffmann-Curtius & S. Wenk, Marburg 1997, S. 32–43 und ead., *Kreativität und Geschlecht. Giorgio Vasaris ›Vite‹ und Sofonisba Anguissolas Selbst-Bilder*, Berlin 2000, v. a. S. 200 f.; vgl. auch C. King, »Looking a sight: Sixteenth-century portraits of women«, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 58, 1995, S. 381–406 und V. Guazzoni, »Donna, pittrice e gentildonna. La nascità di un mito femminile del Cinquecento«, in: *Sofonisba Anguissola* (wie Anm. 55), S. 57–70.

[66] Vasari (wie Anm. 31), Bd. 4, S. 15–22 und Bd. 6, S. 3–12.

[67] M. Shapiro, »Freud and Leonardo: an art historical study«, in: *Journal of the History of Ideas*, 17, 1956, S. 147–178 (zit. nach id., *Theory and philosophy of art: style, artist, and society*, New York 1994, S. 153–192); D. Arasse, »Léonard et la *culla del nibbio*: pour une approche historique du ›souvenir d'enfance‹«, in: *Symboles de la Renaissance*, Bd. 2, Paris 1982, S. 61–69; K. Lippincott, »When was Michelangelo born?«, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 52, 1989, S. 228–232.

[68] Die Übersetzung nach G. Vasari, *Leben der ausgezeichnetsten Maler, Bildhauer und Baumeister*, hrsg. v. L. Schorn & E. Förster, Stuttgart/Tübingen 1832–1849, hier Bd. 3, S. 5.

[69] Ibid., Bd. 5, S. 260.

[70] Ibid., Bd. 3, S. 5 f.

[71] J. Varriano, »Leonardo's Lost *Medusa* and other Medici Medusas from the *Tazza Farnese* to Caravaggio«, in: *Gazette des Beaux-Arts*, 130, 1997, S. 73–80.

[72] W. Pater, *The Renaissance*, Cleveland/New York 1961, S. 108 f., der Leonardos zweite *Medusa* in einem Gemälde der Uffizien wiederzuerkennen glaubte wie vor ihm etwa schon Shelley, dazu D. Hughes, »Shelley, Leonardo, and the monsters of thought«, in: *Criticism*, 12, 1977, S. 195–212. Seitdem etwa J. Wasserman, »The monster Leonardo painted for his father«, in: *Art Studies for an Editor. 25 Essays in Memory of Milton F. Fox*, New York 1975, S. 261–267; P. Rubin, »What men saw: Vasari's Life of Leonardo da Vinci and the Image of the Renaissance artist«, in: *Art History*, 13, 1990, S. 34–46; G. Maiorino, *Leonardo da Vinci: the Dedalian mythmaker*, University Park (Pennsylvania) 1992, v. a. S. 209–226; A. R. Turner, *Inventing Leonardo*, New York 1993, S. 64–66; S. Fermor, *Piero di Cosimo. Fiction, invention and* fantasia, London 1993,

S. 26f.; P. Barolsky, *The Faun in the garden. Michelangelo and the poetic origins of Italian Renaissance art*, University Park (Pennsylvania) 1994, S. 80–83; J. Reinhard Lupton, *Afterlives of the saints. Hagiography, typology, and Renaissance literature*, Stanford 1996, S. 169–172; D.A. Brown, *Leonardo da Vinci. Origins of a Genius*, New Haven/London 1998.

73 P. Vettori, *Commentarii in primum librum Aristotelis de arte poetica*, Florenz 1560, S. 31f.

74 Plutarch, *Moralia*, 17F; Thomas v. Aquin, *Summa Theologiae*, I qu39 ar 8 co; zu Chrysoloras siehe G. Pochat, »Natura Pulchrior Ars?«, in: *Kontinuität und Transformation der Antike im Mittelalter*, hrsg. v. W. Erzgräber, Sigmaringen 1989, S. 205–219.

75 Ausgangspunkt für das Renaissance-Wissen über die Physiognomie des Aristoteles war eine Zeichnung des Ciriaco d'Ancona, siehe L. Planiscig, »Leonardos Porträte und Aristoteles«, in: *Festschrift Julius Schlosser*, hrsg. v. A. Weixlgärtner & L. Planiscig, Zürich u.a. 1927, S. 137–144; eine Aristoteles-Büste in *Die Beschwörung des Kosmos. Europäische Bronzen der Renaissance*, hrsg. v. Ch. Brockhaus, Ausstellungskatalog Duisburg 1994, S. 79.

76 F. Robortello, *In librum Aristotelis de arte poetica explicationes*, Florenz 1548, S. 28f.: »In hominibus vis quaedam est, quam Graeci φαντασίαν vocant; eam nos cogitandi vim appellare possumus, haec imagines a sensibus ad se pervenientes recepit, retinetque; [...] Homines igitur cum hac phantasia maxime efficaci sint praediti; apti sunt ad imitandum quicquid voluerint; nam retinentes animo, & cogitatione ea, quae viderunt, & audierunt, omnia facile imitari possunt; hinc sit ut pueri etiam ipsi imagines, & simulacra quaedam effingant ex cera, & limo, cuiusmodi a se puero effictas narrat Lucianus in prima Narratione [...].«

77 P. Giovio, *Fragmentum Trium Dialogorum* (nach *Scritti d'arte del Cinquecento*, hrsg. v. P. Barocchi, Mailand/Neapel 1971, Bd. 1, 20f.): »Adhibenda [...] est cura cupidis et alacribus ingeniis, ne ut implumes aviculae non plane siccatis alis festinantibus provolent, sicuti in dispari, sed non omnino dissimili facultate, carioribus discipulis praecipere erat solitus Leonardus Vincus, [...] illis namque intra vigesimum, ut diximus, aetatis annum penicillis et coloribus penitus interdicebat, quum iuberet, ut plumbeo graphio tantum vacarent, priscorum operum egregia monumenta diligenter excerpendo, et simplicissimis tractibus imitando naturae vim et corporum lineamenta, quae sub tanta motuum varietate oculis nostris efferuntur.« – Zur *culla del nibbio*, d.h. dem Milan, der mit seinem Schwanz dem kleinen Leonardo in der Wiege mehrfach über den Mund gestrichen sein soll, als Abwandlung eines antiken und patristischen Berufungstopos siehe die Literatur in Anm. 67.

78 Homer, *Ilias*, 18; Vergil, *Aeneis*, VIII, 622–731; zur Tradition der Schildbeschreibung J.A.W. Heffernan, *Museum of Words. The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*, Chicago/London 1993; die antiken Quellen zu Phidias bei F. Preisshofen, »Phidias – Daedalus auf dem Schild der Athena Parthenos«, in: *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts*, 89, 1974, S. 50–69.

79 F. Sacchetti, *Il Trecentonovelle*, hrsg. v. V. Marucci, Rom 1996, S. 181–183 (Novella 63); darauf weist auch P. Barolsky, *Giottos Vater. Vasaris Familiengeschichten*, Berlin 1996 [engl. Originalausgabe 1992], S. 94–96 hin.

80 T. Garzoni, *La Piazza universale di tutte le professioni del mondo*, hrsg. v. P. Cherchi & B. Collina, Turin 1996, Bd. 2, S. 1073: »Onde potremo dire che la pittura sia un'arte rara e monstruosa che, composta di debite descrizioni di lineamenti e di conveniente accommodazione di colori, genera infinito stupore a' riguardanti.«

81 Zur Freude am Neuen etwa A. Piccolomini, *Annotazioni nel libro della Poetica d'Aristotele*, Venedig 1575, S. 325: »[...] la maraviglia di quella novità e il diletto, che se ne suol prendere, essendo l'assuefazione e l'uso nemici della maraviglia e conseguentemente del diletto«. Vgl. zu diesen Begriffen L. Grassi & M. Pepe, *Dizionario di termini artistici*, Turin 1994, S. 519 und 952; D. Aguzzi-Barbagli, *»Ingegno, acutezza* and *meraviglia* in the sixteenth-century great commentaries to Aristoteles«, in: *From Petrarch to Pirandello*, hrsg. v. J. Molinaro, Toronto 1973, S. 73–94; D. Biow, *Mirabile Dictu. Representations of the marvelous in medieval and Renaissance epic*, Ann Arbor 1996; J.V. Mirollo, »The aesthetics of the marvelous: The wondrous work of art in a wondrous world«, in: *Wonders, marvels, and monsters in early modern culture*, hg. P.G. Plett, Newark/London 1999, S. 24–44.

82 Vgl. etwa D. Summers, »Pandora's crown: On wonder, imitation, and mechanism in Western art«, in: *Wonders* (wie Anm. 81), S. 45–75.

83 Ein Überblick bei D. Summers, *Michelangelo and the language of art*, Princeton 1981, S. 171–176.

84 Die Abbildung ist der zweiten Auflage Barthélemy Aneau, *Picta poesis: ut pictura poesis erit*, Antwerpen 1564, S. 104 entnommen; dazu auch A. Henkel & A. Schöne, *Emblemata. Handbuch zur Sinnbildkunde des XVI. und XVII. Jahrhunderts*, Stuttgart 1978, Sp. 1735f. – Vgl. zu diesem ›Medusa‹-Effekt auch L. Marin, *To destroy painting*, Chicago 1995 [frz. Originalausgabe 1977]; M. Cole, *Cellini and the principles of sculpture*, Cambridge u.a. 2002, S. 43–78 (mit weiterer Literatur); zu Vasaris Vorstellungen von Medusa siehe Ph. Morel, »La chair d'Andromède et le sang de Meduse: mythologie et rhetorique dans le ›Persée et Andromède‹ de Vasari«, in: *Andromède, ou le héros à l'épreuve de la beauté*, hrsg. v. F. Siguret & A. Laframboise, Paris 1996, S. 57–83.

85 Vasari (wie Anm. 31), Bd. 4, S. 17 und 535, 538; Bd. 6, S. 10 und 17; vgl. auch M. Thiemann, »›Un lume di grazia tanto piacevole‹. Parmigianinos Londoner Madonna im Lichte einer Künstleranekdote Vasaris«, in: *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, 26, 1999, S. 139–155, v.a. S. 146.

86 Textausgabe und Interpretation des Hymnus bei E. Klecker, »Admiratio initialis. Der Stuporhymnus des Giorgio Anselmi«, in: *Studi umanistici piceni*, 20, 2000, S. 204–220; Z. 98f. trägt Stupor in Parallele zu Athena auch das Gorgoneion/Medusenhaupt. – Klecker übersieht allerdings den Bezug zu Aristoteles, *Metaphysik*, 980a 22.

87 »Pictura itaque ars est monstrosa, sed imitatione rerum naturalium acuratissima [...]. Ipsa vero non minus libera est atque poesis, sicut bene cecinit Flaccus: Pictoribus atque poetis/quaelibet audendi semper fuit aequa potestas.« Die Volgare-Übersetzung, die »arte mostruosa« schreibt, stammt von Lodovico Domenichi; beide Versionenen in *Scritti d'arte* (wie Anm. 77), Bd. 1, S. 751. Die neue deutsche Ausgabe: Agrippa von Nettesheim, *Über die Fragwürdigkeit, ja Nichtigkeit der Wissenschaften, Künste und Gewerbe*,

hrsg. v. S. Wollgast & G. Güpner, Berlin 1993, S. 60 verkennt mit ihrer Übersetzung: »Die Malerei ist eine merkwürdige Kunst« den Kontext vollkommen.

88 Die Verbindung von Horaz und Vitruv mag die Formulierung Ciceros, *Tusculanae disputationes*, 1, 11 von den »poetarum et pictorum portenta« begünstigt haben, explizit hergestellt ist sie bei C. Cesariano, *Di Lucio Vitruvio Pollione de architectura Libri Dece traducti de latino in Vulgare affigurati: Commentati: & con mirando ordine Insigniti*, Como 1521, fol. CXVIIr (zit. Reprint, hrsg. v. A. Bruschi, Mailand 1981). Vgl. dann etwa B. Cellini, *La Vita*, hrsg. v. L. Bellotto, Parma 1996, S. 113–115. Dazu Summers (wie Anm. 83), S. 103–143; Pfisterer (wie Anm. 49); U. Pizzani, »Il dipinto mostruoso che apre l'*Ars poetica* di Orazio e la sua interpretazione in epoca rinascimentale«, in: *Disarmonia, brutezza e bizzarie nel Rinascimento*, hrsg. v. L. Secchi Tarugi, Florenz 1998, S. 215–232.

89 Siehe etwa I. Ringhieri, *Cento Giuochi liberali, et d'ingegno*, Bologna 1551, fol. 151v–152r (lib. X, cap. xciii ›Giuoco de Mostri‹): »ma bene di tanta & tale bellezza alcune di voi adorno, di cosi angeliche intelligenze, di doti, & doni cosi rari, che per cose mirabili, per grandi eccessi d'ogni bene, per nuovi Mostri, per insoliti modi, & quasi sopra naturali creati v'ammiro, non gia come Mostri ch'eccedano, o manchi, & imperfetti, contro il primo intendimento di lei che far cose intiere, non mancanti desidera; ma come cose che ogni espettazione ogni pensiero avanzano, & sono al mondo per la sua ecellente rarita carissime [...].«

90 Vom »monstro de perfeicao« spricht Francisco de Hollanda (wie Anm. 61), S. 32; »mostro di quest'arte« bei P. Accolti, *Lo Inganno de gl'occhi, prospettiva pratica*, Florenz 1625, 145.

91 Dazu zusammenfassend K. Weil-Garris Brandt, »›The Nurse of Settignano‹. Michelangelo's beginnings as a sculptor«, in: *Michelangelo. The Genius of the sculptor in Michelangelo's work*, hrsg. v. P. Théberge, Ausstellungskatalog, Montreal 1992, S. 21–43; in der Interpretation etwas abweichend W.E. Wallace, »How did Michelangelo become a sculptor?«, in: ibid., S. 151–167.

92 Eine Liste der vorgeschlagenen Stücke und zusammenfassende Forschungsdiskussion in: *Michelangelo e l'arte classica*, hrsg. v. G. Agosti & V. Farinella, Florenz 1987, S. 15–20; *Giovinezza di Michelangelo*, hrsg. v. K. Weil-Garris Brandt u. a., Ausstellungskatalog Florenz, Florenz/Mailand 1999, S. 226f. (Ch. L. Frommel); zuletzt und den Bericht der Viten als Tatsache verstehend schlägt M. Lisner, »Michelangelos Anfänge: Gedanken zu seinen ersten rundplastischen Arbeiten«, in: *Münchner Jahrbuch der bildenen Kunst*, 3. F., 52, 2001, S. 17–57, hier S. 17–21 vor, die kleinformatige Bronzebüste eines Fauns im Bargello als Variante Michelangelos (unter Beteiligung Bertoldos?) zu seinem Marmorfaun zu sehen.

93 A. Chastel, »L'École du Jardin de Saint-Marc«, in: *Studi Vasariani*, Florenz 1952, S. 159–167; Barolsky (wie Anm. 54), S. 130–134; Barolsky (wie Anm. 72), v. a. S. 82–85; relativiert – doch Wirklichkeit? – in id., »Michelangelo's marble Faun revisited«, in: *artibus & historiae*, 40, 1999, S. 113–116; vgl. auch Ronen (wie Anm. 3).

94 A. Condivi, *Vita di Michelagnolo Buonarroti*, hrsg. v. G. Nencioni, Florenz 1998, S. 8f.; zu den Quellen dieser Metapher Weil-Garris Brandt (wie Anm. 91) und Barolsky (wie Anm. 72), S. 17–20. Vgl. auch ein zwischen 1541–44 entstandenes Madrigal Michelangelos zu seinen Anfängen, siehe M. Buonarroti, *Rime*, hrsg. v. E.N. Girardi, Bari 1960, S. 347f. (Nr. 164).

95 Allerdings wurde in den letzten Jahren auch wieder die historische Faktenbasis gestärkt, siehe C. Elam, »Lorenzo de' Medici's Sculpture Garden«, in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, 36, 1992, S. 41–84 und ead., in: *Il Giardino di San Marco. Maestri e compagni del giovane Michelangelo*, hrsg. v. P. Barocchi, Ausstellungskatalog, Florenz 1992, S. 159–170.

96 P. Giovio, *Michaelis Angeli Vita* (nach *Scritti d'arte* [wie Anm. 77], Bd. 1, S. 12): »Caeterum tantum ingenii vir natura adeo agrestis ac ferus extitit, ut supra incredibiles domesticae vitae sordes successores in arte posteris inviderit« Ohne dieses Zitat, aber in entsprechendem Sinne Barolsky (wie Anm. 54), S. 13–30 und Barolsky (wie Anm. 72), v. a. S. 47–62 und 77–85.

97 Vasari (wie Anm. 31), Bd. 6, S. 3.

98 Zum Aussehen des Sokrates etwa P. Crinito, *De honesta disciplina*, hrsg. v. C. Angeleri, Rom 1955, S. 73f. (nach Hieronymus, *Adversus Jovinianum*, I, 48); ähnlich für Tizians Aretino-Porträt bei L. Freedman, *Titian's portraits throught Aretino's lens*, University Park (Pennsylvania) 1995, S. 62–66 und B. Waddington, »A satirist's impresa«, in: *Renaissance Quarterly*, 42, 1989, S. 655–681. – Zur Bedeutung anderer Masken für die Selbststilisierung der *persona* Michelangelos – nicht immer ganz überzeugend – J.T. Paoletti, »Michelangelo's masks«, in: *Art Bulletin*, 74, 1992, S. 423–440; allgemein zur ›Selbstformung‹ St. Greenblatt, *Renaissance Self-Fashioning. From More to Shakespeare*, Chicago/London 1980.

99 Der Forschungsstand zu beiden Werken in *Giovinezza di Michelangelo* (wie Anm. 92), S. 170–172 (E.D. Schmidt) und S. 188–198 (K. Weil-Garris Brandt).

100 Der Bezug erstmals erkannt von P. Barolsky (wie Anm. 54), S. 52–54; vgl. weiterhin U. Pfisterer, »Phidias und Polyklet von Dante bis Vasari: Zu Nachruhm und künstlerischer Rezeption antiker Bildhauer in der Renaissance«, in: *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, 26, 1999, S. 61–97 und A. Thielemann, »Schlachten erschauen – Kentauren gebären: zu Michelangelos Relief der Kentaurenschlacht«, in: *Michelangelo: neue Beiträge*, hrsg. v. M. Rohlmann & A. Thielemann, München/Berlin 2000, S. 17–92.

101 Zum Bezug Michelangelo – David etwa I. Lavin, *Past – Present. Essays on historicism in art from Donatello to Picasso*, Berkeley/Los Angeles/Oxford 1993, S. 29–61.

102 Zuletzt U. Pfisterer, »Künstlerliebe. Der *Narcissus*-Mythos bei Leon Battista Alberti und die Aristoteles-Lektüre der Frührenaissance«, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 64, 2001, S. 305–330.

103 Vasari (wie Anm. 31), Bd. 4, S. 300.

104 H. Wagner, *Raffael im Bildnis*, Bern 1969, S. 31–35; zur Zuschreibung des Porträts eines Jugendlichen in Hampton Court an Raffael siehe J. Woods-Marsden, *Renaissance Self-Portraiture*, New Haven/London 1998, S. 111–115; dagegen J. Meyer zur Capellen, *Raphael – the paintings*, Bd. 1, Münster/Landshut 2001, S. 52, 286–290 und 315.

105 *The currency of fame. Portrait medals of the Renaissance*, hrsg. v. S.K. Scher, Ausstellungskatalog, Washington/New York 1994, S. 102f.

106 M. Warnke, »Der Kopf in der Hand«, in: *Zauber der Medusa. Europäische Manierismen*, hrsg. v. W. Hofmann, Ausstellungskatalog,

Wien 1987, S. 55–61; N.E. Land, »Parmigianino as Narcissus«, in: *Source*, 16, 1997, S. 25–30; A. Nova, »Beobachten und beobachtet werden. Die Metamorphosen des Betrachters und des Betrachteten bei Correggio und Parmigianino«, in: *Imagination und Wirklichkeit*, hrsg. v. K. Krüger & A. Nova, Mainz 2000, S. 81–98, v.a. S. 92–94 (mit weiterer Literatur).

[107] G.P. Lomazzo, *Idea del tempio della pittura*, cap. 38, nach id., *Scritti sulle arti*, hrsg. v. R.P. Ciardi, Florenz 1973, Bd. 1, S. 364: »mi dimostra pittore, con la mia maniera del dipingere«; vgl. F. Porzio in: *Rabisch. Il grottesco nell'arte del Cinquecento*, hrsg. v. M. Kahn-Rossi & F. Porzio, Ausstellungskatalog Mailand, Mailand/Lugano 1998, S. 311.

[108] Im einzelnen differieren die Deutungsversuche enorm, siehe etwa K. Hermann Fiore, »Il *Bacchino malato* autoritratto del Caravaggio ed altre figure bacchiche degli artisti«, in: *Quaderni di Palazzo Venezia*, 6, 1989, S. 95–134; A. von Lates, »Caravaggio's peaches and academic puns«, in: *Word & Image*, 11, 1995, S. 55–60; S. Rossi, »Peccato e redenzione negli autoritratti del Caravaggio«, in: *Michelangelo Merisi da Caravaggio*, hrsg. v. S. Maciocce, Rom 1996, S. 316–330.

[109] S. Marschke, *Künstlerbildnisse und Selbstporträts. Studien zu ihren Funktionen von der Antike bis zur Renaissance*, Weimar 1998, S. 156.

[110] M.J. Friedländer, *Lucas van Leyden*, Berlin 1963, S. 74. – Vgl. etwa auch die Serie von frühen Selbstporträts des Hans von Aachen, dazu zuletzt *Rudolf II and Prague. The court and the city*, hrsg. v. E. Fucikova, Ausstellungskatalog Prag, London 1997, S. 389.

[111] M. Kemp, »›Ogni dipintore dipinge se‹: A neoplatonic echo in Leonardo's art theory«, in: *Cultural aspects of the Italian Renaissance. Essays in honour of Paul Oskar Kristeller*, hrsg. v. C.H. Clough, Manchester 1976, S. 311–323.

[112] B. Berenson, *North Italian painters of the Renaissance*, New York/London, S. 190; vgl. C. Del Bravo, »Per Giovan Francesco Caroto«, in: *Paragone*, 15, 1964, Hft. 173, S. 3–16; M.T. Franco Fiori, *Giovan Francesco Caroto*, Verona 1971, S. 100 (Kat. 48).

[113] Siehe etwa Kemp (wie Anm. 1); Kathke (wie Anm. 5), S. 194f. und 283; M. Wundram, *Kleine Kunstgeschichte des Abendlandes*, Stuttgart 2000.

[114] Um 1565 beschrieben bei A. Allori, *I Ragionamenti delle regole del disegno. Dialogo sopra l'arte di disegnare le figure*, zit. nach *Scritti d'arte* (wie Anm. 77), Bd. 2, S. 1941–1981. Vgl. G. Bleeke-Byrne, »The education of the painter in the workshop«, in: *Children of Mercury* (wie Anm. 1), S. 28–40; C. Amornpichetkul, »Seventeenth-century italian drawing books: their origins and development«, in: ibid., S. 109–118; A. Perrig, »Vom Zeichnen und von der künstlerischen Grundausbildung im 13. bis 16. Jahrhundert«, in: *Die Kunst der italienischen Renaissance*, hrsg. v. R. Toman, Köln 1994, S. 416–440. – Vgl. im frühen 17. Jh. ein *Ritratto di ragazzo* in *Giovanni Serodine (1594/1600–1630) e i precedenti romani*, hrsg. v. R. Contini & G. Papi, Ausstellungskatalog Rancate, Lugano 1993, S. 45–48 und 114, sowie ein Gemälde der Le Nain-Schule mit zwei Knaben, die Callot-Stiche kopieren, dazu W.B. MacGregor, »The authority of prints: an early modern perspective«, in: *Art History*, 22, 1999, S. 389–420.

[115] L.B. Alberti, *Das Standbild. Die Malkunst. Grundlagen der Malerei*, hrsg. v. O. Bätschmann, Darmstadt 2000, S. 296–299.

[116] B. Wittmann, »Der gemalte Witz: Giovan Francesco Carotos ›Knabe mit Kinderzeichnung‹«, in: *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte*, 50, 1997, S. 185–206. – Vgl. auch H.-J. Bachorski, »Wie im 16. Jahrhundert das Lachen ins Bild gesetzt wird. Eine kleine Galerie«, in: *Gestalt, Funktion, Bedeutung. Festschrift für Friedrich Möbius zum 70. Geburtstag*, hrsg. v. F. Jäger & H. Sciurie, Jena 1999, S. 142–160.

[117] Siehe neben der Literatur in Anm. 114 auch S. Rossi, *Dalle botteghe alle Academie. Realtà sociale e teorie artistiche a Firenze dal XIV al XVI secolo*, Mailand 1980 und A. Thomas, *The painter's practice in Renaissance Tuscany*, Cambridge 1995.

[118] P. Collenutio, *Educatione usata da li Antichi in alevare li loro figlioli*, Venedig 1543, fol. 6 r und 9 r: »Nel terzo settennio, che è da li .xiiij. anni sino a li .xxi. insegnavano la seconda parte de Philosophia chiamata Mathematica, cioe scientifica, quale in .iiii. parte e distinta. GEOMETRIA, ARITHMETICA, MVSICA, ASTROLOGIA. [...] La pittura, e posta sotto la Geometria, e sotto la minerale, per la prospettiva per rispetto de le linee, umbre, e lumi, ne le qual cose la pittura consiste, e per la mistione di colori che in essa concorreno.«

[119] Bezeichnenderweise nennt sich der vermutlichem Bruder Pietros, Stefano, noch nach dem Vater Bettino Baschi di Caravaggio. – Zur Genealogie der Caroto siehe L. Simeoni, »Nuovi documenti sul Caroto«, in: *L'Arte*, 7, 1904, S. 64–67.

[120] Zum Rufnamen ›Rosso‹ Vasari (wie Anm. 31), Bd. 4, S. 486; auch P. Barolsky, »Rosso's red hair«, in: *Source*, 16/2, 1997, S. 33–36; zu Riccios gelockten Selbstporträts E. Fiorentini, *Ikonographie eines Wandels. Form und Funktion von Selbstbildnis und Porträt des Bildhauers im Italien des 16. Jahrhunderts*, Berlin 1999, S. 18–28. Sowohl rotes als auch stark krauses Haar war im übrigen in der zeitgenössischen Physiognomik negativ konnotiert, siehe B. Cocles, *Physiognomiae & Chiromantiae Compendium*, Bologna 1534, fol. A5r–v: »Cuius capilli sunt multum crispi, significant hominem duri ingenii, aut multae simplicitatis, sive utrunque etc. [...] Cuius capilli sunt rubei, significant hominem invidum, venenosum, fallacem, superbum & maliloquum.«

[121] Gegen eine dritte, zumindest theoretische Alternative, daß es sich um ein ›retrospektives Selbstporträt‹ des Malers selbst als Knabe handelt, spricht, daß diese komplizierte Selbstinszenierung in der frühen Neuzeit ohne jedes Vergleichsbeispiel wäre.

[122] Kathke (wie Anm. 5), S. 194f.; Wittmann (wie Anm. 116). – In diesem Spiel mit dem eigenen Gesicht läßt sich Carotos Bild ein Gemälde Schalckens von 1670/80 in der Hamburger Kunsthalle vergleichen, auf dem ein Junge einen Pfannkuchen emporhält, aus dem Mund und Augen ausgebissen sind; Th. Beherman, *Godfried Schalcken*, Paris 1988, S. 248 (Kat. 155); P. Hecht, »Art beats nature, and painting does the best of all: the *paragone* competition in Duquesnoy, Dou and Schalcken«, in: *Simiolus*, 29, 2002, S. 184–201.

[123] Horaz, *Epistolae*, 2, 3, 295 ff.

[124] Wittkower (wie Anm. 10), v.a. S. 84–88 und 107–110.

[125] J. Owens Schaefer, »A note on the iconography of a medal of Lavinia Fontana«, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 47, 1984, S. 232–234; Woods-Marsden (wie Anm. 104), S. 206–208.

[126] A. Ottino della Chiesa, *Bernardino Luini*, Novara 1956, S. 131 (Nr. 216): 66 auf 50,8 cm, Peterborough, Elton Hall, Sammlung

Proby. Den Gegenstand identifizierte G. Pauli, »Ausstellung von Gemälden der lombardischen Schule im Burlington Fine Arts Club (Schluß)«, in: *Zeitschrift für Bildende Kunst*, N.F. 10, 1898/99, S. 19–154, hier S. 149: »die Halbfigur eines braunäugigen nackten Knäbleins, das mit schelmischer Miene dem Beschauer ein Taschenspielerstückchen vormacht. Es hält ein Paar jener Klapptäfelchen in der Hand, die sich durch eine sinnreiche Bandverschlingung nach beiden Seiten öffnen lassen. Eben zeigt es auf der einen Seite eine hinter das Band geschobene Gräte, die es beim abermaligen Öffnen verschwinden lassen wird.«

[127] Flaminius (wie Anm. 46), fol. 30 v: »Nec me offenderit lusus in pueris. Est & hoc signum alacritatis. [...] Mores quoque se inter ludendum simplicius detegunt, [...].« Auch Huarte (wie Anm. 63), S. 122 f. deutet Spiele in diesem Sinne als Zeichen einer »buona imaginativa«. Grundlage dieser Äußerungen ist Quintilian, *Institutio Oratoria*, I, 3, 10–12.

[128] Caelius Rhodiginus (wie Anm. 46), Bd. 2, S. 738 f. (lib. XX, cap. xv): »Argumento est, viros ingenio praesignes saepius esse molliculos carne, praemacros, & valetudine nonnumquam parum sequunda. Hinc Platonis illud ex Timaeo: Potuerat, inquit, Deus tam solidum corpus hominis concinnare, ut nocumento forinsecus occursanti minus foret obnoxium. Sed mollius efficere praeoptavit, quo esset contemplationi paratius. Adnectit porrò, animi praepotentis motiones proprium corpus quandoque resolvere ac dissolvere. Sed cur item ex animantibus cunctis homini tantum risus est datum? datae similiter & lachrymae? nempe ex potestate quam in corpus habet anima. Sed age, affectus qui phantasiam consequuntur dispiciamus: sunt vero hi quatuor numero, appetitus, voluptas, metus, dolor.« Vgl. dagegen für Erwachsene Cocles (wie Anm. 120), fol. B5 r: »Risus abundat in ora stultorum [...] Cuius bucca ex facili ridet, significat hominem simplicem, vanum, instabilem, cito, credentem, großi ingenii & nutrimenti, servitialem, & non secretum.«

[129] Wittmann (wie Anm. 116), S. 195–197.

[130] Vgl. für eine italienische Buchmalerei des 13. Jh.s *L'enfance* (wie Anm. 1), S. 130.

[131] G. Boccaccio, *Decameron*, hrsg. v. V. Branca, Mailand 1976, V, 6.

[132] Zu Paris, Bibliothèque de l'Arsenal, ms. 5070, fol. 229v siehe Asemissen & Schweikart (wie Anm. 31), S. 27 f. und *Boccaccio visualizzato. Narrare per parole e per immagini fra Medioevo e Rinascimento*, hrsg. v. V. Branca, Turin 1999, Bd. 3, S. 218–225; zu Paris, Bibliothèque Nationale, ms. Fr. 12421, fol. 266 r ibid., Bd. 3, S. 230–235; weiteren Illustrationen dieser Episode: Bd. 3, S. 225–230 zu Wien, Österreichische Nationalbibliothek, ms. 2561 (Eng. 144), fol. 232 v; die einzige italienische Illustration dazu, um 1430 in Florenz entstanden, zeigt nur Scalza im Gespräch, siehe Bd. 2, S. 104–114 zu Paris, Bibliothèque Nationale, ms. It. 63, fol. 201 r.

[133] Dazu Zilsel 1926 (wie Anm. 7), S. 276–283.

[134] Siehe dazu mit weiterer Literatur Pfisterer (wie Anm. 102), S. 307 f.

[135] Cicero, *De officiis*, I, 1 f.; mit diesem Beispiel eröffnet etwa Huarte (wie Anm. 63), S. 1–4 seinen Traktat; im 15. Kapitel (S. 289 f.) diskutiert er dann ausführlich das Problem, warum begabte Väter unbegabte Söhne zeugen können.

[136] Zu dieser – mit rhetorischen Strategien der *ironia* vergleichbaren – ›Selbstverkleinerung‹, wie sie insbesondere eine bei Vasari überlieferte Episode für Michelangelo lobt, Wittmann (wie Anm. 116), S. 190–194, sowie R. Preimesberger und V. von Rosen in diesem Band.

[137] Wogegen der Neffe Giovanni Pietro tatsächlich als Maler tätig wurde. – Apotheker und Maler waren bekanntlich eng verwandte, häufig in einer Zunft zusammengefaßte Berufe, dazu Rossi (wie Anm. 117), S. 37 f.

[138] *Catalogue of the Italian Paintings. National Gallery of Art, Washington*, hrsg. v. F. Rusk Shapley, Washington 1979, S. 217 f.; J. Anderson, *Giorgione. The painter of poetic brevity*, Paris/New York 1997, S. 140–148 und 315; T. Pignatti & F. Pedrocco, *Giorgione*, Mailand 1999, S. 212.

[139] Vgl. Anm. 118.

[140] Die Theorien zum Einfluß der Gestirne im Verhältnis zu anderen Faktoren, wie sie nach der Antike verstärkt seit dem späten 13. Jh. – etwa bei Restoro d'Arezzo, *La Compositione del Mondo*, hg. A. Morino, Florenz 1976; Cecco d'Ascoli, *L'Acerba*, Ascoli Piceno 1971; M. Savonarola, *De sapiente*, BAV, Ott. Lat. 1667, fol. [81r]; M. Ficino, *Theologia Platonica*, IX, 5 (in id., *Opera*, Basel 1576, S. 216); P. Trannsis, *Liber de ingenuis adolescentium moribus*, s.l. 1496 – entwickelt wurden, resümiert kritisch H. Capellus, *De Disciplinis Ingenuis, urbe libera liberoque iuvene dignis*, Padua 1570, S. 104 f. (lib. III, cap. 10): »De causis praestantiae & diversitatis ingeniorum a sapientibus varia enunciantur, Porphyrius, et Proclus id tribus condonandum dicebant, Affectionibus animi inspirationibus numinum, & coelestibus influxibus. Sic Plato Atticam regionem ingeniis florere asserebat, at plurima horum a Peripatetico non admittuntur. Diminute Origines causam assignavit qui id solum coelestibus influxibus tribuerat: nec adaequatam causam alij attulere, qui causam referebant in qualitatem loci ex multis commixtam atque occultam: neque Panaetius rem accurate absolvit, qui temperei aeris id tribuebat. Dicamus itaque in huiusmodi causis considerari ordinem, & nonnullas proximas, alias esse remotas, coeli per lumen & motum causae sunt remotissimae, aer ambiens, & situs regionis causae remotae parentum varia temperatura, alimenta, & consuetudines causa proximior, at congruum temperamentum, congruaque organorum dispositio causa proxima censeri debet.« – Vgl. allgemein E. Garin, *Astrologie in der Renaissance*, Frankfurt/New York 1997 [ital. Originalausgabe 1976]; zur Bedeutung für Vasari A. Chastel, »L'*aria*: théorie du milieu à la Renaissance«, in: id., *Fables, formes, figures*, Paris 1978, Bd. 1, S. 393–405 [zuerst 1973].

[141] So Anderson (wie Anm. 138), S. 164 f. und 298; eher eine profane Musikstunde über Liebesleid sieht M. Lucco, *Le tre età dell'uomo*, Florenz 1989, S. 11–29, hier S. 12–18; die Forschung resümierend Pignatti & Pedrocco (wie Anm. 138), S. 134–136; abwegig die Deutung von E. Guidoni, *Giorgione*, Rom 1999, S. 234, der den Dargestellten über die Armillarsphäre als Kopernikus identifizieren will.

[142] Forschungsstand und ältere Literatur bei *Dosso Dossi. Pittore di Corte a Ferrara nel Rinascimento*, hrsg. v. P. Humphrey & M. Lucco, Ausstellungskatalog, Ferrara 1998, S. 86–88 (Kat. 2); eine Datierung um 1508–1510, die Ergänzung der Inschrift zu ›Gie-

nius‹ und die Inventarnennungen bei A. Ballarin, *Dosso Dossi: la pittura a Ferrara negli anni del Ducato di Alfonso I*, 2 Bde., Cittadella Padova 1994–1995, hier Bd. 1, S. 293; die Deutung als Ruggiero und verkleidetes Selbstbildnis des Malers zuerst bei H. Mendelsohn, »Zur Chronologie der Werke Dossos«, in: *Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen*, 33, 1912, S. 229–251, hier S. 245–248; ebenfalls ein Selbstbildnis vermutet zuletzt E. Guidoni, *Ricerche su Giorgione e sulla pittura del Rinascimento*, Rom 2000, Bd. 2, S. 90 f.; zu den Anfängen dieser Bildgattung – allerdings ohne neue Erkenntnisse – M. Hochmann, »Genre scenes by Dosso and Giorgione«, in: *Dosso's Fate*, hrsg. v. L. Ciammitti u. a., Los Angeles 1998, S. 63–82.

143 Vielleicht noch besser vergleichbar die vermutlich aus dem frühen 17. Jh. datierenden Kopien von Musikern nach Giorgione in der Galleria Borghese, Rom, dazu Anderson (wie Anm. 138), S. 340 und Pignatti & Pedrocco (wie Anm. 141), S. 208 f. Daß Witz und Gelächter nicht gleich auf einen *buffone* deuten, sondern zum Ideal des Humanisten und Hofmanns zählen, zeigt G. Luck, »Vir facetus: a Renaissance ideal«, in: *Studies in Philology*, 55, 1958, S. 107–132.

144 Zum im 16. Jh. sprichwörtlichen Schafsverstand vgl. etwa P. Aretino, *Lo Ipocrito*, prol. 2 (nach id., *Teatro*, hrsg. v. G. Petrocchi, Mailand 1971, S. 225): »se discorri con gravità e con arte, sei proverbiato per peccora e per filosofo»; B. Dovizi da Bibbiena, *Calandra*, hrsg. v. G. Padoan, Padua 1985, Akt 1, Szene 1, 1: »se 'l marito non avesse più della pecora che de l'omo«. Vergleiche der menschlichen Physiognomie mit *pecorella* und *montone* auch bei G. B. della Porta, *Della Fisionomia dell'Huomo tradotti di Latino in Volgare* ..., Padua 1623, fol. 17 r und 71 v.

145 Zusammenfassend G. Frings, *Giorgiones Ländliches Konzert. Darstellung der Musik als künstlerisches Programm in der venezianischen Malerei der Renaissance*, Berlin 1999.

146 D. Posner, *Annibale Carracci*, London 1971, Bd. 2, S. 3 (Kat. 1). Das Bildnis ist vor wenigen Jahren auf dem Kunstmarkt (Katalog Christie's, London 9. April 1990, lot 60) aufgetaucht, siehe seitdem zustimmend zu Posners Einschätzung D. S. Pepper, »Ludovico Carracci: A new sequence of his works and additions to his catalogue«, in: *Accademia Clementina. Atti e memorie*, 33–34, 1994, S. 49–67; unentschieden D. Sparti, »Giovan Pietro Bellori and Annibale Carracci's self-portraits. From the *Vite* to the artist's funerary monument«, in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, 45, 2001, S. 60–101, hier S. 84. – Lange Zeit hielt man auch eine Zeichnung eines Jugendlichen (Royal Library, Windsor Castle, inv. 2254) für ein Selbstporträt Annibales, das dann an den Anfang seines graphischen Œuvres zu datieren wäre, siehe jedoch jüngst dagegen D. Benati in: D. Benati u. a., *The Drawings of Annibale Carracci*, Washington/London 1999, S. 88 f.

147 G. P. Bellori, *Le vite de' pittori, scultori et architetti moderni*, hrsg. v. E. Borea, Turin 1976, S. 32 f.: »in età minore di venti anni»; Malvasia (wie Anm. 53), Bd. 1, S. 267: »in età di diciotto avea posto fuori le due prime sue tavole»; dazu R. Zapperi, *Annibale Carracci. Bildnis eines jungen Künstlers*, Berlin 1990, S. 26 und A. Summerscale, *Malvasia's Life of the Carracci. Commentary and translation*, University Park (Pennsylvania) 2000, S. 86 f. und 121 f. zu frühen Karikaturen.

148 Bei Bellori und Malvasia, ibid. auch die Stimmen der Kritiker. – Annibales künstlerische Anfänge diskutiert bislang am ausführlichsten A. W. A. Boschloo, *Annibale Carracci in Bologna. Visible reality in art after the Council of Trent*, Den Haag 1974, 2 Bde.

149 Posner (wie Anm. 146), S. 3–6 (Kat. 3, 4, 5, 7, 8, 9, 10). – Zu Posners zwei Versionen des *Trinkenden Jungen* in Oxford, Christ Church und in der Sammlung van Buren (ex Emmons) in Hamble (Southampton) sind weitere *Trinkende Jungen* in einer Züricher Privatsammlung, erstmals publiziert in *Catalogue of the Ellesmere Collection of Drawings by the Carracci*, hrsg. v. Southeby & Co, London/Hamburg 1972, S. 93 (lot 40), in der Peter Sharp Collection, New York (siehe *Nell'età di Correggio e dei Carracci*, hrsg. v. A. Emiliani, Ausstellungskatalog Bologna 1986, S. 264–266, Kat. 84) und im Cleveland Museum of Art, Leonard C. Hanna, Jr. Fund 1994. 4 zu ergänzen; zu einer Pietro Faccini zugeschriebenen Fassung in einer Privatsammlung *La scuola dei Carracci*, hrsg. v. E. Negro & M. Pirondini, Modena 1994, S. 153 und 157 (N. Roio); Hermann Fiore (wie Anm. 108), S. 110 f. machte den Vorschlag, in einem der *Trinkenden Knaben* ein Selbstporträt Annibales zu erkennen. – Eine zweite Version des *Mangiafagioli* mit wenig überzeugender Attribution an Annibale und einer Datierung ›um 1583‹ im Allentown Art Museum (Pennsylvania), inv. 1986. 17, dazu *Immagini del sentire. I cinque sensi nell'arte*, hrsg. v. S. Ferino-Padgen, Venedig 1996, S. 132 f.; dieses Gemälde wird in *La scuola dei Carracci*, S. 157 Pietro Faccini zugeschrieben. – Ein anonymes, vor Carracci datierendes Bologneser (?) Gruppenporträt in einer Schlachterei veröffentlicht von G. Cavalli-Björkman, »A Bolognese portrait of a butcher«, in: *Burlington Magazine*, 141, 1999, S. 418 f.; zu neuen Porträtzuschreibungen an Annibale für die 1580er Jahre etwa *Figure come il naturale. Il ritratto a Bologna dai Carracci al Crespi*, hrsg. v. D. Benati, Ausstellungskatalog Bologna, Mailand 2001, S. 14 und 60.

150 Vgl. etwa K. Christiansen, »The historiography of a once (and future?) Annibale Carracci«, in: *Studi di storia dell'arte in onore di Denis Mahon*, hrsg. v. M. G. Bernardini u. a., Mailand 2000, S. 23–131.

151 »Questo Jacomo Bassano è stato pittore molto degno di maggior lode di quelle che gli dà il Vasari, perciochè oltre all'altre bellissime sue pitture a fatto di que' miraccoli che si dice che facevano al'antichi Geusi [d. h. Zeusi] et altri, ingannando facilissimamente non pur gli animali, ma i huomini anco dell'arte, et io ne son testimonio perché fui ingannato da lui una volta, ch'essendo io nella sua bottega stesila mano per pigliar un libro il quale era posto sopra una sedia, et con tutto ch'egli mi paresse d'assai buona grandezza, m'aviddi che io strinsi un picciolo pezzetto di cartonzello, nel qual era con artificio figurato un libro in iscorto [...]»; zit. nach *Gli scritti dei Carracci*, hrsg. v. G. Perini, Bologna 1990, S. 10 und 163; letzte Diskussion des Forschungsstandes und weitere Literatur bei H. Keazor, *»Distruggere la maniera»? Die Carracci-Postille*, Freiburg i. Br. 2002; zu *Geusi* als Bologneser Dialektwort für *Zeusi* siehe M. Fanti, »Annibale Carracci e Zeusi ovvero per una zeta in più: osservazioni su una ›scoperta‹ del prof. Charles Dempsey«, in: *Il Carrobbio*, 17, 1991, S. 119–123.

152 V. Madio & B. Lombardo, *In Aristotelis librum de poetica comunes explanationes*, Venedig 1550, S. 60–63 und 108 f.; Vettori (wie

Anm. 73), S. 21; L. Castelvetro, *Poetica d'Aristotele vulgarizzata e sposta*, hrsg. v. W. Romani, Bari 1978–1979, Bd. 1, S. 59f.; T. Tasso, *Discorsi dell'arte poetica e del poema eroico*, hrsg. v. L. Poma, Bari 1964, S. 149; *Poetica Aristotelis ab* Antonio Riccobono *latine conversa eiusdem Riccoboni paraphrasis*, Padua 1587, S. 14f. und 33; P. Torelli, »Trattato della poesia lirica [1594]«, in: *Trattati di Poetica e Retorica del Cinquecento*, hrsg. v. B. Weinberg, Bd. 4, Bari 1974, S. 244f., jedoch relativierend ibid., 284f. Aristoteles nennt Pauson auch noch in *Metaphysik*, 1050a 19 und *Politeia*, 1340a. – Die Bedeutung von Aristoteles für die Theorie der Genremalerei des 16. Jh.s betont bereits B. Wind, »Pitture Ridicole: Some late Cinquecento comic genre paintings«, in: *Storia dell'Arte*, 20, 1974, S. 25–35; die relevanten Textpassagen von Aristoteles und Plinius kommentiert in *Genremalerei*, hrsg. v. B. Gaehtgens, Berlin 2002, S. 47–53 und 71–83. – Zur Bedeutung der *Poetik* des Aristoteles in der 2. Hälfte des 16. Jh.s siehe B. Weinberg, *A history of literary criticism in the Italian Renaissance*, Chicago u.a. 1961, 2 Bde. und (mit weiterer Literatur), D. Javitch, »The assimilation of Aristotle's *Poetics* in sixteenth-century Italy«, in: *The Cambridge history of literary criticism*, hrsg. v. G. P. Norton, Cambridge u.a. 1999, S. 53–65.

153 Robortello (wie Anm. 76), S. 20: »Pictores effingunt praestantiores, cum aut Heroas, aut eos viros exprimunt, cuiusmodi aetate nostra non reperiuntur. Sicuti adhuc temporibus faciunt plerique pictores, qui maxime excellunt in imaginibus sanctorum hominum, qui e vita excessere, pingendis; qui tamen in aliis pingendis operam infeliciter ponunt suam. Alii recte pingunt ea, quae communis quidam aetatis suae usus fert: ut habitum personarum, Armaturam; Cincturam. Equitationem. Alii polite deteriora pingunt, ea scilicet quae speciem habent rerum malarum, & turpium. Cuiusmodi sunt pictores qui coeuntes homines pingunt, aut distorquentes os & inflantes buccas. Per deteriores tamen possunt etiam viles & ignobiles intellegi: [...].« – Annibales *lascivia*-Stich mit Satyr und schlafender Venus, der mit dem Hinweis auf ›Menschen beim Geschlechtsverkehr‹ in Verbindung zu bringen wäre, datiert allerdings erst von 1592, vgl. D. DeGrazia, *Le stampe dei Carracci*, Bologna 1984, S. 237f. (Kat. 17).

154 G. G. Trissino, *La Quinta e la Sesta Divisione della Poetica*, Venedig 1562, fol. 6 v: »Essendo adunque tutti gli huomini per vitij, o per virtù, tra se nelli loro costumi differenti, e necessaria cosa farli overo migliori, opvero come sono quelli della nostra età, overo peggiori, ome fanno alcuni pittori, delli quali il Vinci imitava i migliori, il Montagna i peggori, e Titiano gli fa simili. [...] E cosi nelle imitationi, che si fanno con gli essametri, Homero imitò i migliori, e Theocrito i peggiori, medesimamente nelle Canzoni e Sonetti, il Burchiello, e'l Berna, imitò i peggiori, e Dante, e Petrarca i migliori.«

155 In einem Schreiben an Kardinal Paleotti, der sich nach mehreren die Künste betreffenden Dingen – u.a. Pauson – erkundigt hatte, siehe *Trattati d'arte del Cinquecento*, hrsg. v. P. Barocchi, Bari 1961, Bd. 2, S. 515f. – Vgl. bereits Maffeus Volterranus (wie Anm. 64), fol. CCLIr: »Pausias Sicyonius [...]. Pauson pictor quem ego eundem cum superiore putaverim quamquam aliter appellatus.«

156 Plinius, *Naturalis historia*, 21, 4 und 35, 123–127; etwa auch Horaz, *Satirae*, II, 7, 95. Diese Informationen kolportieren etwa *Il Codice Magliabechiano* (wie Anm. 31), S. 18f.; Francisco da Hollanda (wie Anm. 61), S. 177 und G. B. Adriani in Vasari (wie Anm. 31), Bd. 1, S. 197f.

157 *Scritti dei Carracci* (wie Anm. 151), S. 158.

158 Pausanias, *Descriptio Graeciae*, II, 27, 3; in der lateinischen Übersetzung des Romulo Amasaeo, *Pausaniae de florentiss. veteris Graeciae regionibus commentarii*, Basel 1557, S. 162, lautet die Passage: »In eo [Tholo] Pausiae pictoris opus, Cupido abiecto arcu & sagittis, lyram tenens. Ebrietas etiam ab eodem opifice facta: bibit ea è vitrea phiala: expressa ita est in tabula vitrea phiala, ut per eius perspicuitatem muliebre se os ostendat.« Auf die Verbindung von Annibale zu Pauson weisen bislang nur L. Konecny in: *Immagini del sentire* (wie Anm. 149), S. 134f. und ihm folgend Keazor (wie Anm. 151), S. 123 hin, allerdings ohne weiterreichende Überlegungen. Als bislang einziges visuelles Vorbild für das durch das Glas sichtbare Gesicht wurde ein Detail aus einem Stich des Jacob de Gheyn vorgeschlagen, siehe C. Spada, »Gli Argonauti nel porto di Haarlem. La fortuna delle stampe fiamminghe e il giovane Annibale Carracci«, in: *Accademia Clementina. Atti e memorie*, 32, 1993, S. 255–270, hier S. 262f.

159 Plinius, *Naturalis historia*, 34, 79 zu Lycius, 35, 138 zu Antiphilus, 35, 143 zu Philiscus; dazu J. Bialostocki, »Puer sufflans ignem«, in: *Arte in Europa. Scritti di storia dell'arte in onore di Edoardo Arslan*, Mailand 1966, S. 591–595; *El Greco. Identity and Transformation*, hrsg. v. J. Àlvarez Lopera, Ausstellungskatalog Madrid-Rom-Athen, Mailand/Madrid 1998, S. 365–367.

160 Die Übernahme erkannte J. R. Martin, »The Butcher's Shop of the Carracci«, in: *Art Bulletin*, 45, 1963, S. 263–266.

161 Zapperi (wie Anm. 147), S. 62–65; in diese Richtung deutet bereits B. Wind, »Annibale Carracci's ›Scherzo‹: The Christ Church Butcher Shop«, in: *Art Bulletin*, 58, 1978, S. 93–96. Jüngst hat F. Rossi, »La ›Macelleria‹ di Annibale Carracci e il bando per la quaresima del Cardinal Gabriele Paleotti«, in: *Paragone*, XLVIII/565, 1997, 19–35 die Fleischerei mit einer 1579 für Bologna erlassenen, gegenreformatorischen Fastengesetzgebung in Verbindung zu bringen versucht; vgl. id., »Rappresentazioni del cibo tra riforma e controriforma, da Pieter Aertsen ad Annibale Carracci«, in *Aux quatre vents: a Festschrift for Bert W. Meijer*, hrsg. v. A. W. Boschloo u.a., Florenz 2002, S. 219–230.

162 A. S. Minturno, *De poeta*, Venedig 1559, S. 24.

163 »E perche al tempo di Annibale viveva il valentissimo Sivello, il quale superò forse gli antichi Histrioni celebrati [...] & era amico de' medesimi Carracci; quindi è, che, in riguardo dell'ottima imitatione, specialmente à lui veniva Annibale paragonato. [...] e perciò assai acconciamente si adattava la comparatione di Annibale al Sivello: perche si come questi ingannava l'uditore, che non vedeva, così quegli ingannò più volte il riguardante, che non toccava«, zit. nach D. Mahon, *Studies in Seicento art and theory*, London 1947, S. 234f.; dazu R. Zapperi, »Il ritratto e la maschera: ricerche su Annibale Carracci ritrattista«, in: *Bollettino d'arte*, 60, 1990, S. 85–94 und S. McTighe, »Perfect deformity, ideal beauty and the *imaginaire* at work: the reception of Annibale Carracci's *Arti di Bologna* in 1646«, in: *Oxford Art Journal*, 16, 1993, S. 75–91; eine anders akzentuierte Deutung von Massanis Einleitung bei E. Cropper, *The ideal of painting: Pietro Testa's Düsseldorf notebook*, Princeton 1984, S. 57f. und 63f.

164 So das bei Plinius für Pausias überlieferte Gemälde eines Blumenmädchens und sein im 16. Jh. häufig erwähntes Bild eines galoppierenden Pferdes nach Plutarch, *Moralia*, 396E; Aelian, *Varia historia*, XIV, 15 und Ps. Lukian, *Demosth. encom.*, 23 f.

165 Malvasia (wie Anm. 147), Bd. 1, S. 265. Dazu C. Goldstein, *Visual fact over verbal fiction. A study of the Carracci and the criticism, theory, and practice of art in Renaissance and Baroque Italy*, Cambridge 1988, S. 13 f.

166 Die Positionen klar dagelegt von Ch. Dempsey, *Annibale Carracci and the beginnings of Baroque style*, Glückstadt 1977 (zit. 2. ergänzte Auflage Florenz 2000) und id., »Some observations on the education of artists in Florence and Bologna during the later sixteenth century«, in: *Art Bulletin*, 62, 1980, S. 552–569, der selbst als Hauptexponent v.a. gegen D. Mahon, D. Posner und A. Boschloo die ›Bildungsposition‹ vertritt; in Reaktion auf Dempsey plädiert wieder für eine modifizierte Gegenthese der ›unmittelbaren Naturnachahmung‹, ebenfalls mit gutem Resümee der Forschung, Goldstein (wie Anm. 165).

167 Für das weitere Problem, daß die Carracci bei ihrer Naturnachahmung dennoch eine Verbesserung des Vorbildes anstrebten, wie einigen ihrer Randbemerkungen zu Vasari und Äußerungen ihrer Biographen abzulesen, und somit einen Mittelweg zwischen Caravaggio und Manieristen anstrebten, scheint mir zu wenig beachtet, daß die Carracci eine gedankliche Entwicklung durchlaufen: Für Annibales Frühwerk trifft diese Idealisierung jedenfalls noch nicht zu.

168 Britische Privatsammlung und Trustees of the British Museum, inv. 1895-9-15-874, siehe *Drawings by the Carracci from British Collections*, hrsg. v. C. Robertson & C. Whistler, Ausstellungskatalog, Oxford 1996, S. 60 und 103 (Nr. 20 und Nr. 55); ähnlich eine Zeichnung in Berlin, Kupferstichkabinett KdZ 26364, dazu M. Winner in: *Vom späten Mittelalter bis zu Jacques Louis David*, Ausstellungskatalog, Berlin 1973, 79 (Kat. 126). Vgl. zur Ausbildungs-Praxis direkt auf der Leinwand eine Briefpassage des Marcantonio Bassetti an Palma il Giovane von 1616: »[...] dato principio alla nostra accademia, dissegnando le attitudini con li pennelli e colori che questa gente la chiama un'accademia alla veneziana«, zit. nach D. Rosand, »The crisis of the Venetian Renaissance tradition«, in: *L'Arte*, 11–12, 1970, S. 5–53, hier S. 33.

169 Für ein Selbstbildnis Ludovicos plädiert G. Perini, »L'effigie di Ludovico: contributo all'iconografia del Carracci maggiore«, in: *Accademia Clementina. Atti e memorie*, N.S. 32, 1993, S. 355–385; hier S. 355 f.; für Annibale dagegen Pepper (wie Anm. 146), S. 66 f. und jüngst A. Brogi, *Ludovico Carracci*, Bologna 2001, Bd. 1, S. 251 (Kat. R 7); unentschieden Sparti (wie Anm. 146), S. 84. Dieses Gemälde dürfte das Bologneser Inventar des C.C. Malvasia von 1694 als »Un Quadreto con Cornice liscia bianca rapresentante meza figura di un Contadino che hà in una mano dell'Uva, e nell'altra un mellone, tela da 12, dicesi di Annibale Carazzi« beschreiben, siehe R. Morselli, *Collezioni e quadrerie nella Bologna del Seicento: Inventari 1640–1707 (Italian Inventories 3)*, Santa Monica (CA) 1998, S. 312, 318 (Anm. 25) und 324 (Nr. 128). – Die Bedeutung der Zeuxis-Episode für die Carracci erhellt auch der Bericht über Agostino in Lucio Faberios Grabrede, siehe Malvasia (wie Anm. 147), Bd. 1, S. 309. Wenig spätere Bilder dieses Typus von Hans von Aachen und Caravaggio wurden bereits als wettstreitende Rekonstruktion mit dem verlorenen Zeuxis-Gemäldes gedeutet, siehe L. Konečný, »Zeuxis in Prague: some thoughts on Hans von Aachen«, in: *Prag um 1600*, hrsg. v. E. Fucikova, Freren 1988, S. 147–155; ein weiteres Beispiel mit einer Frauengestalt in *Natura morta nell'età di Caravaggio*, hrsg. v. A. Cottino, Ausstellungskatalog Rom, Neapel 1996, S. 64 f.

170 Wie eine Zusammenfassung dieser Gedanken lesen sich zu Beginn des 17. Jh.s die ersten Absätze eines Vortrags *Ai Giovani Accademici, et Pittori. Discorso intorno al Disegno* von Pietro Accolti, in: Accolti (wie Anm. 90), S. 144 f.

Abbildungsnachweis:

Biblioteca Apostolica Vaticana: 1
Bibliothèque Nationale, Paris: 15
Kunsthistorisches Institut in Florenz: 3, 4, 5, 7, 9, 10, 11, 13, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25
Kunstgeschichtliches Seminar, Hamburg: 2, 6, 14
Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg: 8
Sammlung Proby, Elton Hall, Peterborough: 12