

Die Apotheose des Disegno
Jacopo da Pontormos Bildkonzeption

Tim Wesly Hendrix

Köln, 2019

Vorgelegt als Inaugural-Dissertation zur Erlangung des Doktorgrades der
Philosophischen Fakultät der Universität zu Köln im Fach Kunstgeschichte. Verteidigt
am 12.12.2018

*For 'tis your thoughts that now must deck our kings,
Carry them here and there, jumping o'er times,
Turning the accomplishment of many years
Into an hour-glass; for the which supply,
Admit me chorus to this history;
Who, prologue-like, your humble patience pray
Gently to hear, kindly to judge our play.*

- Henry V, William Shakespeare

Vor hundert Jahren betrat *Frederick Mortimer Clapp* die *Cappella Capponi* und schrieb:

*„The moment was one of unexpected revelation. As I studied the picture with amazement and delight, I became conscious not only of its beauty but of the blindness with which I had accepted the prejudice of those for whom Andrea del Sarto is the last great Florentine artist and his younger contemporaries, one and all, mere facile eclectics whose work Vasari summed up in the frescoes of the Palazzo Vecchio. I had discovered Pontormo. Little by little I made my way through neglect into which he had fallen, and he became for me a living person.“*¹

Auch ein Jahrhundert hat dem mystischen Glanz des Werkes nicht dimmen können und so schlägt Pontormos Kunst den Betrachter ungebrochen in seinen Bann. Viel wurde über Leonardo da Vinci und Michelangelo geschrieben, wenig hingegen über Pontormo und dennoch war er einer jener Künstler, die in ihrer Zeit über alle Maßen gelobt wurden. Die Vernachlässigung Pontormos, wie sie Clapp noch vorfand, kann heute nicht mehr attestiert werden. So haben zahlreiche Ausstellungen und Publikationen bereits versucht ein besseres Bild des Künstlers zu erschaffen. Meine hier vorliegende, sprachlich überarbeitete, Dissertationsschrift soll einen weiteren Beitrag hierzu leisten, auch wenn sie nicht über die lyrische Kraft Clapps verfügt.

Diese Arbeit wäre nicht möglich gewesen ohne die stete Unterstützung zahlreicher Personen, die in der ein oder anderen Weise direkt oder indirekt Einfluss auf die Seiten meiner Arbeit genommen haben.

Zunächst gilt mein Dank vor allem meiner Doktormutter, Frau Prof. Dr. Ekaterini Kepetzi, die sich stehst Zeit nahm meinen Ideen und Sorgen zuzuhören und immer wieder wertvolle Beiträge zu meiner Forschung zusteuern konnte. Es ist nicht zuletzt ihrer Betreuung zu verdanken, dass dieses Buch einen erfolgreichen Abschluss gefunden hat.

Auch meinem Zweitkorrektor Herrn Prof. Dr. Kanz gilt mein Dank für seine Hilfe mit dieser Arbeit.

Allen Lehrenden am Kunsthistorischen Institut der Universität zu Köln, die mich auf meinem akademischen Weg begleitet haben gilt darüber hinaus mein Dank.

Besonders Herr Prof. Dr. Nussbaum, der es immer wieder schaffte mein Interesse für die Architektur von neuen zu wecken und der mich lehrte Kunstwerke immer als Objekte zu hinterfragen.

¹ In: Clapp 1916, S. xiii.

Frau Prof. Dr. Wittekind, die mit ihrer Begeisterung für die Kunst immer wieder auch den längsten Exkursionstag bereichern konnte, gilt ebenfalls mein besonderer Dank.

Herr Prof. Dr. Grohé und Frau Prof. Dr. Pawlak, die beide in ihrer jeweiligen Art meine Studienzeit entscheidend geprägt und bereichert haben. Aber auch den zahlreichen anderen Mitarbeitern des Kunsthistorischen Instituts gilt mein Dank. So möchte ich mich besonders bei Sabine Rudnik und Rita Esser bedanken.

Zudem möchte ich auch Dr. Ralph Lange für die zahlreichen fruchtbaren Stunden im Diskurs zu Pontormo, antiker Rhetorik und allen anderen Themen danken. Gleiches gilt für Laura Valentini und Anne-Marie Marker.

Meiner Ehefrau Laura gebührt nicht nur Dank für die schier unendliche Geduld mit der sie meine Arbeit korrigierte, sondern auch für die zahlreichen Photographien, die dieses Werk zieren. Ohne meine Großeltern, die mich früh an die Kunst heranführten und mich immer unterstützten hätte diese Arbeit ebenfalls nie entstehen können.

Nicht zuletzt deswegen ist dieses Buch ihnen gewidmet.

Neben den aufgeführten Personen haben noch zahlreiche andere Freunde und Kollegen aktiv an meiner Arbeit teilgehabt. Auch wenn ich sie nicht alle namentlich erwähnen kann, möchte ich ihnen danken.

Köln, 2018

I. Einleitung	1
II. Forschungsstand	16
III. Vasaris Vita Pontormos: eine kritische Evaluation	22
3.1. Ein Blick auf Pontormo durch die Augen Giorgio Vasaris	23
3.2. Die Genealogie der Melancholie	35
3.3. Die Rezeption in Folge der Viten Vasaris	38
IV. Pontormo - Versuch einer historischen Annäherung	46
V. Die Phasen im Oeuvre Pontormos	79
5.1. Die Frühphase 1513-1522	82
5.2. Die Certosa-Phase 1523-1525	135
5.3. Die Post-Certosa-Phase 1526-1529	157
5.4. Die Maniera-Phase 1530-1543	183
5.5. Die Spätphase in San Lorenzo 1545-1556	211
VI. Die Apotheose des <i>Disegno</i>? Pontormos Bildkonzeption	
6.1. Die Apotheose des <i>Disegno</i>	231
6.2. Pontormos Kunstschaffen im Kontext der Zeit	250
VII. Abschlussbetrachtungen	276

Abbildungsverzeichnis

Appendix II - Dokumente

Appendix III - Pontormos Tagebuch

Bibliographie

I. Einleitung

Die Aufgabe des Kunsthistorikers ist es, hinter den Schleier der Geschichte zu treten. Doch oft steht dem Verlangen nach Klarheit nicht nur die Zeit, sondern auch das historisch geformte Bild des Untersuchungsgegenstandes im Weg. Der Florentiner Maler Jacopo da Pontormo ist ein Beispiel hierfür. Die Biographie Vasaris, die Gegenreformation und die Kunstgeschichtsschreibung haben alle Bilder des Künstlers geprägt, die mehr oder weniger stark von der historischen Person abweichen und sich teilweise gegenseitig ausschließen. Das Ziel dieser Arbeit soll es daher sein, den jüngsten Forschungsansätzen folgend mehr Klarheit über die Person und das Kunstschaffen dieses oft in Mysterien gehüllten Künstlers zu erlangen.

Jacopo Carucci da Pontormo (1494-1557) stammt aus einer traditionsreichen Familie. Bereits 1380 lässt sich sein Vorfahre Ruffieri di Taddeo Carucci in den *Ufficiali della Torre* nachweisen, wenige Jahre später wurde dieser Mitglied der *Segnoria* von Florenz. Die Carucci konnten also auf eine mehr als 150-jährige Tradition als Bestandteil der Florentiner Bürgerschaft zurückblicken.¹ Jacopos Vater, Bartolommeo di Jacopo di Martino Carucci (?-1499), war ein Maler aus der Werkstatt Domenico Ghirlandaios (1449-1494). Bartolommeo hatte sich im zwanzig Kilometer von Florenz gelegenen Pontorme niedergelassen und die Tochter des angesehenen Bürgers Pasquale di Zanobi geheiratet. Hier erblickte Jacopo am 26. Mai 1494 das Licht der Welt.² Doch bereits kurz danach verstarb sein Vater 1499 und fünf Jahre später folgte der Tod seiner Mutter, Alessandra. Der junge Jacopo wuchs die nächsten Jahre im Hause seines Großvaters auf, wo seine Großmutter, Mona Brigida, eine frühe Bildung, die Latein beinhaltete, übernahm. Wieder war es ein Todesfall in der Familie, der dieser Situation ein Ende setzte. 1506 starb Pasquale di Zanobi, so dass sich Mona Brigida gezwungen sah, den jungen Pontormo nach Florenz in die Obhut des entfernten Verwandten Battista, eines *calzaiuolo*, zu senden. Dieser scheint ihn wiederum in eine Malerlehre gegeben zu haben. Nachweislich wurde nach dem Tod Mona Brigidas das Erbe Pontormos am 24. Januar 1508 in die Obhut der *pespilli*

¹ Vgl. Clapp 1916 Frederick Mortimer Clapp, Pontormo: His Life and Work, New York, 1916, S. 2.

² Auch wenn das genaue Geburtsdatum nicht durch Akten belegbar ist und Vasaris Vite keine genauen Angaben enthält, lässt sich dieses aus der ehemaligen Inschrift von Pontormos Fresken in San Lorenzo erkennen: „*Jacobus Puntormius qui antequam tantum opus absolveret de medio in Caelum sublatus est et vixit anno LXII. menses VII dies VL A S MDLVI*“ In: Costamagna 1994, S. 15.

gegeben.³ Pontormo kommt damit zu einer Zeit in Florenz an, als ein kurzes Interregnum zwischen den Regierungen der Medici herrscht. Das politische Geschehen wird jedoch nicht vom Volk, den *populi*, sondern von den Optimaten beherrscht.⁴ Pontormos Lehrjahre werden von Vasari nur kurz mit einer Reihe von Meistern benannt, die auch von der Forschung akzeptiert werden. Leonardo da Vinci (1452-1519) soll demnach sein erster Lehrer gewesen sein, gefolgt von Piero di Cosimo (1462-1522), Mariotto Albertinelli (1474-1515) und schlussendlich Andrea del Sarto (1486-1530). Wie dargelegt werden wird, kann dies nicht dem historischen Verlauf der Lehrjahre Pontormos entsprechen.⁵ Jacopo kommt in eine Stadt, die begonnen hat, von ihrer Vergangenheit zu zehren. Nachdem Michelangelo (1475-1564) und Leonardo da Vinci Florenz verlassen hatten, sind es vor allem die Werkstätten Albertinellis und Andrea del Sartos, die für den Fortschritt der Kunst verantwortlich sind. Zu diesen tritt nach einer Schaffenspause Fra Bartolommeo hinzu. Spätestens 1513 ist die Lehrzeit Pontormos abgeschlossen. Schnell machte er sich einen Namen durch die Ausführung von Fresken in SS. Annunziata und die Gestaltung ephemerer Malerei. Besonders hervorzuheben sind in dieser Zeit die Aufträge für die *Compagnia del Broncone* und die *Compagnia del Diamante*, Karnevalsgesellschaften, die von den 1514 nach Florenz zurückgekehrten Medici-Brüdern Lorenzo (1492-1519) und Giuliano (1479-1516) geführt wurden. Ein erster schöpferischer Höhepunkt ist in der *Heimsuchung* in SS. Annunziata (1515-16) zu bewundern. Auch die 1515 anlässlich des triumphalen Einzugs Leo X. (1475-1521) ausgeführten Fresken in der *Cappella del Papa* in Santa Maria Novella sind von großem Prestige. Diese führen nicht nur zur Wertschätzung von Malern wie Michelangelo, sondern auch zu zahlreichen Aufträgen aus der Florentiner Bürgerschaft. Die *Palla Pucci*, die Tafeln für Pierfrancesco Borgherini und das Lünettenfresko in der Medici-Villa in Poggio a Caiano zeigten schon früh eine besondere Förderung durch die Medici und ihre *familiari*. Nachdem die Pest 1523 in Florenz ausgebrochen war, schuf Pontormo in der *Certosa di San Lorenzo al Monte* in Galluzzo für die Kartäuser den ersten malerischen Passionszyklus Italiens. Von diesem Zeitpunkt an scheint er ein fester Bestandteil der Florentiner Künstlerschaft gewesen zu sein. Auch wenn Forster Vasaris Bericht folgend schreibt:

³ Vgl. Forster 1966, S. 17.

⁴ Vgl. Rubenstein 1996, S. 18-25, S. 18.

⁵ Die Tatsache, dass Leonardo da Vinci sich nur kurz um 1508 in Florenz aufhielt ist dabei nur einer von vielen Hinweisen auf Fehler in Vasaris Beschreibung der frühen Jahre Pontormos.

„Das Leben des früh verwaisten und in fremden Häusern aufgewachsenen Jacopo bleibt gezeichnet von Menschenscheu und Melancholie, die sich im Alter zu kauziger Zurückgezogenheit und nicht selten manischer Todesangst steigert“⁶,

zeichnet sich über die nächsten Jahre hinweg ein anderes Bild Pontormos. Er stand in engem Kontakt zu den führenden Humanisten der Stadt und pflegte einen regelmäßigen Umgang mit Künstlern und Handwerkern.

Die Werke nehmen in der Zeit nach den Passionsfresken der Certosa einen neuen Weg. In der sakralen Malerei zeigen die Aufträge in der *Cappella Capponi* (1525-1528) in Santa Felicità und der *Heimsuchung* (1528?) in Carmignano eine zunehmende mystische Gestaltungsweise Pontormos. Während der Zeit der letzten Republik ist Pontormo ebenso beschäftigt wie zuvor unter der Medici-Herrschaft. Unter anderem entstehen in dieser Zeit die Tafel der *Anna Selbdritt* (1528/29?) und des *Martyriums der Zehntausend* (1529-1530). Auch wenn in der Forschung gerade diese Werke als besonderer Ausdruck der republikanischen Gesinnung Pontormos angeführt werden, muss diese Einschätzung kritisch betrachtet werden. Besonders im Anschluss an die Eroberung der Stadt durch spanische Truppen und die erneute Inbesitznahme durch die Medici scheint Pontormos Ansehen vielmehr aufgeblüht zu sein. Bildnisse der Medici-Fürsten und eine Beteiligung an allen wichtigen Aufträgen unter Alessandro de' Medici (1510-1537) und Cosimo I. de' Medici (1519-1574) zeichnen ein deutliches Bild. Zunächst kam es in den frühen 30er Jahren aber zu einer engen Zusammenarbeit mit Michelangelo, in deren Folge Pontormo sich intensiv mit der Formensprache des *Divino* auseinandersetzte, ohne ihr sklavisch zu erliegen. Es ist scheinbar außergewöhnlich, dass Pontormo mit fast 40 Jahren noch die Kartons Michelangelos ausführt. Sowohl das *Noli me tangere* (1531-1532) als auch *Venus und Cupid* (1532-1534) wurden dabei von den Zeitgenossen als die perfekte Synthese aus Buonarrodis *disegno* und Pontormos *colore* gefeiert. Beide Tafeln sind auch ein Ausdruck der engen Beziehung und gegenseitigen Wertschätzung zwischen den beiden Künstlern. Diesen Aufträgen folgten die Freskendekorationen der Medici-Villen in Castello und Careggi sowie die Fortführung des 1521 unvollendet gelassenen Zyklus in Poggio a Caiano. Von diesen drei Werken kam jedoch nur eines über die Planungsphase hinaus. Die Fresken in der Villa bei Castello wurden zwar ausgeführt, hatten aufgrund der Ausführung in *secco* aber nur flüchtig Bestand und begannen sich schon kurz nach dem Tod Pontormos aufzulösen, so dass die einzigen Zeugen dieser späten profanen Werke die zahlreichen Zeichnungen Pontormos und die wenigen Berichte der

⁶ Vgl. Forster 1966, S. 18.

Zeitgenossen sind. Von 1546 bis zu seinem Tod 1557 führte Pontormo die Florentiner Antwort auf die Sixtinische Kapelle in der Grabeskirche der Medici, San Lorenzo, aus.⁷ Dieses monumentale Werk ist heute ebenfalls gänzlich zerstört. Bemerkenswert ist erneut, dass es sich hier um das prestigereichste Projekt seiner Zeit handelte, obgleich Pontormos Ausführung schon kurze Zeit später, im Zuge der Gegenreformation, auf Unverständnis stieß. Somit sind die letzten Jahre und damit die wohl innovativsten in der Schaffensperiode Pontormos nur noch ein Fragment, dessen Rekonstruktion die Forschung vor eine schwere Aufgabe stellt. Neben den zahlreichen erwähnten Werken schuf Pontormo darüber hinaus ununterbrochen Bildnisse der Florentiner, die deutlich zeigen, welches ungebrochene Ansehen der Künstler bei seinen Zeitzeugen genoss.

Pontormos Leben und Schaffen fiel in eine der ereignisreichsten Perioden der Florentiner Geschichte. Am 8. April 1492 war Lorenzo il Magnifico (1449-1492) im Alter von 43 Jahren verschieden; sein Tod beendete die Stabilität in der Republik und stürzte sie in eine lange Phase der Neufindung.⁸ In die gleiche Zeit fällt der zunehmende wirtschaftliche und industrielle Verfall der Stadt. Die *Arte della Lana* verlor unter dem ausländischen Konkurrenzdruck immer mehr an Bedeutung. Während die kommerzielle Kraft der Stadt schwand, stieg das Interesse der Optimaten, sich durch Grundbesitz abzusichern.⁹ Florenz bewegt sich somit schon zu diesem Zeitpunkt von einem republikanischen Weltbild und Staatswesen weg.

Die Autorität Lorenzo il Magnificos hatte diesem Druck noch standhalten können; sein Sohn und Erbe Piero hingegen vermochte es nicht, sich gegen die innen- und außenpolitischen Angriffe zu wehren. Als er sich 1494 den durch Italien marschierenden Truppen des französischen Königs unterwarf, kam es zur offenen Rebellion gegen seine Machtstellung in der Stadt. In der Folge wurden die Medici verbannt und eine neue Republik ausgerufen, in der erneut *Optimaten* und *Popolare* im Konflikt standen.¹⁰ Durch das Wirken des Dominikanermönches Fra Savonarola (1552-1498) wurde diese Entwicklung maßgeblich geprägt. Savonarola schaffte es, mit seinen prophetischen Predigten die Stimmung so weit anzuheizen, dass es zu einem allgemeinen religiösen Flächenbrand kam, welcher nicht nur die Kunst und Kultur der Stadt zu verschlingen drohte, sondern auch als Inspirationsquelle

⁷ Das exakte Todesdatum war lange in der Forschung umstritten. Erst Elizabeth Pilliod konnte ohne Zweifel beweisen, dass er am 1557 gestorben ist.

⁸ Vgl. Albertini 1956, S. 15.

⁹ Vgl. Albertini 1956, S. 16ff.

¹⁰ Vgl. Albertini 1956, S. 19.

zahlreicher Künstler, wie Fra Bartolommeo und Michelangelo, diente. Mit seinem Tod auf Geheiß des Borgia-Papstes am 23. Mai 1498 kam der religiöse Fanatismus nur oberflächlich zum Erliegen. An der allgemeinen politischen Lage änderte dies hingegen nichts. Erst mit der Wahl Giovanni de' Medici zum Papst Leo X. 1512 kam es zu einer Restitution des Medici-Geschlechts. Am 1. September 1512 zog Giuliano de' Medici feierlich in Florenz ein und begründete so erneut die Herrschaft seines Hauses über die Stadt.¹¹ Am 14. September 1512 besetzte Giovanni de' Medici mit spanischen Truppen die Stadt, am 16. September stürmten die Anhänger der Familie den Palazzo Vecchio und riefen erneut ein Parlament aus.¹² Giuliano de' Medici wurde in der Folge zum *Gonfaloniere della Chiesa* ausgerufen, Lorenzo de' Medici, der Enkel *il Magnifico*, übernahm die Herrschaft über die Stadt Florenz und Giulio de' Medici wurde zum Erzbischof von Florenz ernannt. Damit hatte Leo X. es geschafft, das Erbe seines Vaters zu konsolidieren, und die Machtposition der Medici zunächst sogar noch ausgebaut. Doch schon wenige Jahre später zog die Regierung Lorenzo de' Medici den Missbill aller Schichten auf sich. Durch seine kostspieligen Eroberungszüge, die ihm 1517 die Herzogswürde von Urbino sicherten, und seine Missachtung gegenüber den Optimaten, sorgte er bereits zu dieser Zeit dafür, dass aktiv über einen Umsturz nach dem Tod des Pontifex diskutiert wurde, um das Ziel Lorenzos, Florenz in ein Fürstentum zu verwandeln, aufzuhalten.¹³ Sein plötzlicher und *unbeweinter* Tod am 4. Mai 1519 befriedet die Lage zunächst. Unter der Ägide Giulio de' Medici wurde erneut die Politik Cosimo il Vecchios und Lorenzo il Magnifico aufgegriffen; als Giulio jedoch am 18. November 1523 als Papst Clemens VII. proklamiert wurde, muss dieser die direkte Regierung abgeben. An seiner statt wurden die minderjährigen Medici-Erben Ippolito (1511-1535) und Alessandro (1510-1537) nach Florenz entsandt, die Regierungsaufgaben ruhten hingegen bei Silvio Passerini (1469-1529), dem Kardinal von Cortona.¹⁴ Dessen von römischen Interessen geleitete Regierung wiederum sorgte für ein Erstarren der Opposition, die sich um Niccolò Capponi in Florenz formierte. Am 26. April 1527 kam es zu einem ersten Aufruhr in der Stadt, der jedoch noch unterdrückt werden konnte; am 17. Mai 1527 aber kehrten die Strozzi aus dem Exil zurück und die Medici werden aus Florenz verbannt.¹⁵ Bereits am 31. Mai kam es zu Neuwahlen der Signoria. Die politische Landschaft der neuen Republik

¹¹ Vgl. Albertini 1956, S. 30.

¹² Vgl. Albertini 1956, S. 32f.

¹³ Vgl. Albertini 1956, S. 41f.

¹⁴ Vgl. Albertini 1956, S. 46.

¹⁵ Vgl. Albertini 1956, S. 108ff.

wird vor allem durch drei Gruppen geprägt: die *Optimaten*, als Medici-Gegner, die *Pigoni*, welche erneut versuchten, ein Reich Gottes nach Savonarolas Vorbild zu etablieren, und die *Arrabiati*, die sich als Opposition zu den *Pigoni* und *Optimaten* als Stimme des Volkes sahen.¹⁶ Capponi war in dieser zerrütteten Situation zunächst in der Lage, eine Balance aufrechtzuerhalten. Am 22. Juni 1527 schloss die Signoria ein Abkommen mit Frankreich, im Sommer desselben Jahres wütete die Pest in Florenz und tötete ein Viertel der Bevölkerung, und schließlich wurde Capponi am 17. April 1528 nach Intrigen der Strozzi abgewählt. Clemens VII. hatte in dieser Zeit keine Energie auf die Rückeroberung aufwenden können, da er nach dem *Sacco di Roma* 1527 durch die Truppen Karls V. seiner weltlichen Macht enthoben worden war. Mit dem Vertrag von Barcelona am 29. Juni 1529 glätteten sich die Wogen zwischen Kaiser und Papst wieder und Karl V. gab seine Zusage, zur Rückeroberung von Florenz beizutragen. Als Franz I. sich, der spanischen Übermacht nicht gewachsen, mit dem französischen Heer aus Italien zurückzog, ermöglichte er die Belagerung von Florenz durch die frei gewordenen kaiserlichen Truppen.¹⁷ Die Florentiner Miliz bestand zu dieser Zeit aus 10.000 Bürgern, hinzu kamen angeheuete Söldner, mit deren Hilfe die Stadt zunächst standhalten konnte. Die Lage verschlechterte sich jedoch, so dass die Signoria am 12. August 1530 zur Kapitulation gezwungen war.¹⁸ Die Belagerung und ihre Nachwirkungen entvölkerten die Stadt von 90.000 Einwohnern zu Beginn der Belagerung auf 60.000 nach der Kapitulation.¹⁹ Ende 1530 wurde der Erzbischof von Capua zum Regenten der Stadt ernannt und am 9. Juli 1531 dann Alessandro de' Medici zum *Capo* von Florenz ausgerufen.²⁰ Bereits ein Jahr später führte dieser Reformen ein, die den Rat der 200 entmachteten und damit das Prinzipat vorbereiten. Alessandro ernannte sich danach zum *Duca della Repubblica Fiorentina* und wurde somit zum Alleinherrscher über Florenz, ohne formal die republikanische Regierungsform aufzuheben.²¹ Alessandros Herrschaft sollte nur kurz dauern, denn am 6. Januar 1537 fiel er einem Attentat seines Cousins Lorenzino de' Medici zum Opfer. Dies wird zumeist auf die absolutistischen Pläne und besonders

¹⁶ Vgl. Albertini 1956, S. 111.

¹⁷ Vgl. Albertini 1956, S. 124.

¹⁸ Oft wird auf die hohe Zahl an Bürgern in der Miliz hingewiesen, um eine allgemeine Zustimmung zur Republik im heroischen Kampf gegen die Truppen des Kaisers zu sehen. Beachtet man, dass die Bevölkerung von Florenz um 1529 sich auf 90.000 beläuft, so zeigt sich jedoch, dass es lediglich 11% der gesamten Einwohner sind, runter gerechnet auf die Wehrfähige Bevölkerung ergibt sich also nur eine 29% Quote von aktiv in die Belagerung eingreifenden Bürgern. Dies scheint gegen die oft verbreitete Idee der vereinten Republik Florenz zu stehen.

¹⁹ Vgl. Albertini 1956, S. 181.

²⁰ Vgl. Albertini 1956, S. 184.

²¹ Vgl. Albertini 1956, S. 198ff.

auf den schlechten Charakter des ersten Herzogs zurückgeführt. Es ist jedoch zu beachten, dass Alessandro sich durchaus fähig den Staatsgeschäften zugewandt hatte. Seine Politik einer allgemeinen Rechtsgleichheit führte zwar zum Missbill der Optimaten, hätte jedoch im Interesse des *Populus* sein müssen. Ebenso scheinen die Gerüchte seiner Grausamkeit und Exzesse nur ein Fall von posthumer Propaganda gewesen zu sein. Bereits am 8. Januar wurde mit Cosimo I. de' Medici ein bis dahin relativ unscheinbarer, aus einer Seitenlinie der Medici stammender, jugendlicher Mann zum neuen *Capo* der Republik gewählt.²² Die Motive des Rats mögen vielfältig gewesen sein. Sicher sorgte die schnelle Übernahme für Stabilität, Hoffnungen auf einen Marionettenherrscher unter der Führung der Optimaten wurden jedoch nicht erfüllt, vielmehr etablierte Cosimo in der Folge zuerst seine Familie als legitime alleinige Herrscher der Stadt Florenz, am 30. September 1537 krönte ihn Kaiser Karl V. zum Herzog von Florenz und schließlich erlangte er, nach der Unterwerfung Sienas, am 5. März 1570 den Titel des Großherzogs der Toskana. Cosimo zeigte sich über seine gesamte Regierungszeit hinweg als geschickter Politiker und Förderer der Künste. Grassi schrieb in diesem Zusammenhang:

*“Marshalling Florence’s preeminent scholars, painters, sculptors, and architects to the task of glorifying his reign, Cosimo was the first of a long line of Italian autocrats to understand the value of art and literature as the handmaidens of politics.”*²³

In diesem Klima der Restauration der Herrlichkeit der Geburtsstätte der Renaissance arbeitete Pontormo unter der konstanten Patronage Cosimos I., der ihn für alle wichtigen Aufgaben seiner Regierung heranzog. Als Pontormo 1557 starb, hat er bereits 27 Jahre unter dem Schutz der Medici seine Kunst entwickeln können.

Elf Jahre nach dem Tod Pontormos erschien 1568, in der zweiten Edition der Viten Giorgio Vasaris (1511-1574), eine erste Biographie des Malers. Doch bedingt durch die Gegenreformation geriet Pontormo lange Zeit in Vergessenheit und wurde noch bis weit in das zwanzigste Jahrhundert hinein vor allem wegen seiner Zeichnungen und Bildnisse geschätzt. Heute gilt er als einer der frühen Manieristen.

Der Begriff des Manierismus ist dabei nur im Diskurs zu klären. Das Problem ist demnach, zuallererst überhaupt zu fassen, was den *Manierismus* eigentlich auszeichnet.

²² Vgl. Albertini 1956, S. 206.

²³ In: Grassi 2010, S. 10.

Der Begriff der *maniera* selbst ist von dem italienischen *modo do fare* und dem lateinischen *manus* herzuleiten. Der Begriff wird schon seit der Renaissance gebraucht, um die *Handschrift* eines Künstlers zu beschreiben.²⁴ Er steht im Spannungsfeld zwischen der *idea* und der Ausführung von Künstlern und scheint der Tatsache Geltung zu tragen, dass neben dem vom Meister Erlernten auch ein ungreifbarer individueller Bestandteil den Werken eines jeden Künstlers innewohnt.²⁵ Doch schon im Gebrauch Vasaris ist eine mannigfaltige Bedeutung des Begriffes zu beobachten. Dabei geht er nicht von einer epochalen Bezeichnung aus, sondern einer Approximation zu dem absoluten Standard der perfekten Kunst Michelangelos.²⁶ Von *maniera* zu *Manierismus* bedurfte es jedoch mehrerer Jahrhunderte Abstand. Ähnlich wie das Konstrukt der Gotik oder Romanik handelt es sich also auch beim Manierismus um eine künstliche Einordnung, die die gesamte Bandbreite der Bewegung nur ungenügend fassen kann.

John Shearman schrieb in den 60er Jahren, dass die Konzepte des Manierismus chaotisch wirken, eine Beobachtung, die in Anbetracht der zahlreichen Definitionsversuche auch heute noch von Gültigkeit ist.²⁷ Erstmals wurde *Maniera* als Epochenbegriff durch den Kunsthistoriker Luigi Lanzi gegen Ende des 18. Jahrhunderts gebraucht, der diesen gleichzeitig auch abwertend verwendet, da er gegen eine *Kunst-Imitation* und für eine reine *Natur-Imitation* argumentiert. Somit erhält der Begriff schon von Beginn an eine negative Konnotation.²⁸ Dies ist auch in den Werken des berühmten Historikers Jakob Burckhardt zu sehen, der die Epoche zwischen 1530 und 1580 ansiedelt und den Künstlern dieser Zeit, unter ihnen auch Pontormo, eine sklavische Abhängigkeit des *Monstrums* Michelangelo attestiert.²⁹ Ein Wandel der Wertschätzung begann erst nach dem Ersten Weltkrieg mit den Werken Wölfflins, Friedländers und Dvořáks. Dabei sieht Wölfflin die Epoche des Manierismus als einen Protobarock an; Friedländer will hier den Weg zum *Spiritualistisch-Subjektivistischen*

²⁴ „<Maniera> meint schon in der italienischen Renaissance die individuelle und originelle Eigenart des Künstlers, die ihn heraushebt und unterscheidet von anderen Künstlern, die ihm in seinem sozialen Zusammenhang also auch seine Position sichert. <Maniera> ist schon immer eine ästhetische und als solche zugleich soziale Kategorie.“ In: Baumgart 2000, S. VII.

²⁵ „Das Bedeutungsfeld der >maniera< zwischen >Idee< und >Händen< ist ein vertracktes, in dem Metaphysisches mit erlernbaren, vom Meister abgesehenen Regeln ständig verquickt erscheint.“ In: Link-Herr 2000, S. 203-219.

²⁶ „Vasari and his generation were not conscious of periods in the history of art with contrary stylistic characteristics, but only of a greater or lesser approximation to an absolute standard of perfection.“ In: Shearman 1963, S. 207.

²⁷ Vgl. Shearman 1963, S. 200.

²⁸ Vgl. Bredekamp 2000, S. 112.

²⁹ Vgl. Bredekamp 2000, S. 113.

sehen und Dvořák sieht ihn, unter den Einflüssen des Krieges und des aufkommenden Expressionismus, als Spiegel einer Krisenzeit sowie eines gewollten Gegenpols zu den Idealen des Klassizismus.³⁰ Gombrich schrieb 1963 hierzu:

*“Dvorak’s basic hypothesis – which enthroned Mannerism as the expression of spiritual crisis and upsurge in which the anti-materialistic and the anti-humanists of our age could find their own image.”*³¹

Diese These wirkte lange nach, so hat in den 60er Jahren Briganti in seinem Werk über den Manierismus noch den alles umgebenden Sinn für die Katastrophen der Zeit zu einem Attribut der Kunst gemacht.³² Auch Frederick Hartt schrieb in den 60er Jahren:

*“Devoid of physical harmony, petrified by anxiety, incapable of action, the tormented figures so characteristic of Mannerism suggest much less the notion of artistic rebellion than that of collective neurosis.”*³³

John Shearman bemerkte hierzu wiederum:

*“But if we stand back a little we should be able to see that ‘tension’ and the rest already have a twentieth-century period flavour, and in fact the historian knows perfectly well that the expressionistic interpretation of Mannerism is an invention of the Expressionistic period.”*³⁴

Erwin Panofsky hingegen bemerkte, dass sich die Künstler dieser Zeit sowohl in der Tradition ihrer Vorgänger bewegten als auch gegen diese rebellierten. Das Bestreben der Renaissance sei demnach gewesen, das Mittelalter zu überwinden, während der Manierismus versuche, die Renaissance zu überwinden.³⁵ Zur gleichen Zeit schrieb Bernard Berenson:

*“A first generation of mannerists will then be one which no longer strives to realise form and movement; for these it finds already realised. It endeavours to use for decorative ends, as mere arabesques, certain shapes and attitudes that are the by-products of this Realisation. It admires form and action sincerely and deeply, and loves them enough to pay with them night and day; but its real purpose, of which it seems not quite aware, is decoration, elegance and distinction, grace and charm.”*³⁶

Angesichts dieser wechselhaften Geschichte mag es nicht überraschen, dass auch die neueren Beiträge zur Manierismusdebatte stark von unserem eigenen Zeitgefühl geprägt sind. Oliva schrieb 2000:

³⁰ Vgl. Bredekamp 2000, S. 120ff.

³¹ In: Gombrich 1963a, S. 169.

³² In: Briganti 1961, S.12.

³³ In: Hartt 1963, S. 222.

³⁴ In: Shearman 1967, S. 135.

³⁵ Vgl. Panofsky 1924, S. 39.

³⁶ In: Berenson 1939.

„Der manieristische Künstler bedient sich des Stils, um sich damit zu wappnen, er gebraucht ihn wie eine Rüstung, um jener umfassenden Katastrophe begegnen zu können, die das gesamte 16 Jh durchzieht“,³⁷

und:

„In dieser Krisenatmosphäre leben und arbeiten Künstler wie Pontormo, Beccafumi, Rosso Fiorentino und Parmigianino, die in kapriziösen und individualistischen Ausdrucksweisen ihren Dissens, dabei auch ihre unvermeidliche Depression erkennen lassen, um die irrationalen Triebkräfte des Menschen hervorzukehren und damit zugleich eine anthropologische Alternative ins Spiel zu bringen.“³⁸

Auch in der neuesten Publikation zu diesem Thema ist noch zu lesen:

„So spiegelt sich in diesen Bildern oft auch ein Stück weit das self-fashioning unserer eignen Zeit, das dem Betrachter einen gegenwärtigen Einstieg in eine Epoche bietet, der Stil alles bedeutet.“³⁹

Dies mag Anlass genug sein, um an Shearmans Worte zu erinnern: „It [Mannerism] can be and ought to be appreciated or rejected on its own terms, and according to its own virtues, not ours.“⁴⁰ und seiner Warnung zu folgen: „Contemporary standards do not give the right guidance to understand a past age, indeed in most cases they are a positive hinderance.“⁴¹

Die Fülle an Ideen und Definitionen scheint in sich wenig kohärent und so ist der Begriff des Manierismus zu flüchtig, um die gleiche Festigkeit anzunehmen, wie dies Epochenbezeichnungen wie *Renaissance* und *Barock* in den letzten Jahrhunderten geschafft haben. Doch gerade dies ist das bedeutendste Indiz zur Ergründung des Problems – der Manierismus ist eine Zeit des Wandels. Die Muster der Renaissance reichen nicht mehr aus, aber neue Formen haben sich noch nicht kanonisch etabliert. Maßgeblich an diesem Geschehen beteiligt sind die Gegenreformation und die damit neu entstehenden Richtlinien für das Kunstschaffen in katholischen Ländern. Die Renaissance kämpfte noch mit rein künstlerischen Problemen, die, einmal gelöst, mehr Freiraum für die frühen Manieristen boten, um neue piktoriale Problemlösungen zu ergründen. Mit dem Einsetzen der Gegenreformation jedoch wird nicht nur eine theologische Gleichschaltung der einstmals pluralistischen katholischen Kirche angestrebt, sondern auch eine künstlerische. Dies führt zu den beiden oppositionären

³⁷ In: Oliva 2000, S. 9.

³⁸ In: Oliva 2000, S. 29.

³⁹ In: Eclercy 2016a, S. 11.

⁴⁰ Shearman 1967, S. 15.

⁴¹ Shearman 1967, S. 136.

Stilen des *Klassizismus*, besonders in der Nachfolge Raffaels, und des späten Manierismus, der in den Barock übergeht.

John Shearman schrieb in seinem 1967 erschienenen Werk *Mannerism*:

“*The conclusion is unavoidable: each author must define his term and justify the way he uses it – not as an academic ritual, but so that the reader may make up his own mind about where it goes right and where it goes wrong.*”⁴²

Dieser Aufforderung folgend soll für diese Arbeit der Manierismus nicht als Ausdruck einer Krisenstimmung oder Auflehnung gegen die Renaissance definiert werden, sondern als kontinuierliche Weiterentwicklung. Die frühe Renaissance kämpfte mit den technischen Problemen einer mimetischen Naturdarstellung; nachdem Lösungen für dieses Problem gefunden worden waren, musste es zu einem erneuten Wandel kommen, um ein Erstarren der Kunst zu vermeiden. Vorangetrieben von der immer stärkeren Aufwertung der Künstlerpersönlichkeit und dem Einfluss des Neoplatonismus begann sich eine Kunst herauszukristallisieren, die aus dem Ausdruck der persönlichen *maniera* eines Künstlers und den Überlegungen einer idealen Repräsentation der Natur bestand. Die Wiedergabe der Natur wird damit nicht mehr als mimetisches Abbilden der Realität verstanden, sondern als kreativer Schöpfungsprozess, dessen Ziel die Darstellung des hinter der sichtbaren Manifestation liegenden Ideals im platonischen Sinne ist.

Pontormo als Manieristen zu bezeichnen ist dabei problematisch. Carlo Falciani warnt eindrücklich davor, Pontormo das Etikett *Manierist* aufzustempeln, da dies den wahren Charakter seiner Kunst verfälschen würde.⁴³ Vielmehr sieht er Pontormo in der Tradition von Ciceros Idee der *varietas* und wünscht sich daher einen Austausch der Begrifflichkeit. Er substituiert den einengenden Begriff *Manierismus* mit *Eklektizismus*. Gleichzeitig zeigt er auf, dass in der Kunst vor den 1530er Jahren allgemein ein solcher Ansatz zu verzeichnen ist und die künstlerische Freiheit erst in den Jahren nach Pontormo schwindet.⁴⁴ Unter den Humanisten finden sich bedeutende Eklektiker wie Petrarca, Valla und Piero della Mirandola, die für die Freiheit des Poeten und Philosophen eintreten, während Pietro Bembo mit seiner Forderung nach klassischen Mustern den Gegenpol bildet.⁴⁵ Im Wettstreit beider Anschauungen

⁴² In: Shearman 1967, S. 15.

⁴³ Vgl. Falciani 2014, S.15.

⁴⁴ Vgl. Falciani 2014b, S.59.

⁴⁵ Vgl. Albrecht 1994, S. 109f.

gewinnt der Eklektizismus in der Renaissance zunehmend an Bedeutung.⁴⁶ Eine Ursache, die dies begünstigte, war sicherlich das Verlangen nach eigener Schöpfung jenseits der reinen Imitation der antiken Werke in Prosa und Poesie. Auch die Philosophen der Renaissance sind zum größten Teil Eklektiker.⁴⁷ Hellenthal schreibt zum eklektischen Künstler:

„Der nicht spontan agierende Eklektiker reflektiert über Kunst, das heißt er betrachtet ein Kunstwerk analytisch und denkt über es nach statt bloß nachzuempfinden. Kunstwerksbetrachtung stellt somit vor allem eine Verstandesleistung dar, bei der kritische Stärke und Urteilskraft gefordert sind.“⁴⁸

Damit wird die Idee zum Derivat der Natur. Kunst wird aus Kunst geschaffen, nicht aus reiner Mimesis.⁴⁹ Der eklektische Künstler ist sich seiner Bedeutung als Glied der Geschichte bewusst und schafft aus ihr heraus neue Kunstwerke.⁵⁰ Eben dieses Verhalten lässt sich für zahlreiche Werke Pontormos attestieren. Doch lässt sich sein Schaffen nicht auf den Eklektizismus begrenzen, genauso wie er nicht der Kategorie der Manieristen zuzuordnen ist. Gerade dies mag ein Problem der Forschung sein. Im Rahmen dieser Arbeit soll Pontormo daher als Individuum gesehen werden und nicht als Vertreter einer bestimmten künstlerischen Strömung.

Pontormos Kunstschaffen ist vor allem durch eine stete Evolution der Gestaltungsmuster geprägt. Die Fundamente seiner Kunst bleiben dabei im Wesentlichen gleich, lediglich ihr Ausdruck wandelt sich. Der Grundstein der Malerei Pontormos ist immer das *disegno*. Aus ihm heraus werden alle Werke geschaffen. Dabei kann sowohl die Kunst als auch die eigene Imagination als Quelle für neue Kompositionen dienen. Pontormo ist sich dabei stets der Artifizialität der Kunst bewusst. Nicht in der genauen Naturnachahmung sieht er daher die Aufgabe der Malerei, sondern in der Darstellung einer idealisierten Welt. Gerade in Bezug auf sakrale Themen ist dies zu vermerken. Das Göttliche kann für Pontormo nicht nur als historische Geschichte mit scheinbar realen Protagonisten dargestellt werden, sondern muss unmittelbar die göttlichen Dimensionen – einer Vision gleich – wiedergeben. Die starke Anpassung an das jeweilige Thema ist eines der fundamentalen Prinzipien Pontormos. Nur wenige der großen Werke benutzen die gleichen Schemen. Vielmehr wendet sich der Maler jedem Thema mit einer neuen Idee zu, welche den piktoralen

⁴⁶ Vgl. Hellenthal 1992, S. 22.

⁴⁷ Vgl. Rombach 1991, S.13.

⁴⁸ In: Hellenthal 1992, S. 125.

⁴⁹ Vgl. Hellenthal 1992, S. 234.

⁵⁰ Vgl. Hellenthal 1992, S. 123.

Problemen des jeweiligen Auftrags entspricht. Die Brüche im Œuvre sind somit weniger Brüche als ein kontinuierlicher Ausdruck der Gestaltungsprinzipien Pontormos. Die *Maniera* Pontormos ist nicht frei von Modifikationen. Gerade der späte Kontakt mit Michelangelo wirkt sich auf Pontormos Darstellungen aus, doch ist dies kein Bruch, sondern eine Modifikation. Stets bleibt der Gedanke des idealen Kunstwerks in allen Werken Pontormos spürbar. Die große Bedeutung der Rhetorik für die Florentiner Humanisten der Zeit zeigt sich auch in Pontormos Kunstschaffen. Wie zu zeigen sein wird, sind es gerade die Grundlagen der Rhetorik, die in den Werken Pontormos als Richtschnur für die Gestaltung gedient haben. So sind zum Beispiel die Ideen des *Modus* und der *Varieta* stark in der Kunstauffassung Pontormos verankert. Pontormos Bildkonzeption ist somit nicht nur ein Ineinanderrücken von Kunstzitate, sondern ein intellektueller Prozess, der stark von der individuellen Persönlichkeit des Künstlers geprägt ist. Durch diese Prägung ist es im Rahmen dieser Arbeit zunächst notwendig, einen Blick auf die Person Jacopo da Pontormo zu werfen. Vasaris Schilderung muss in diesem Zusammenhang als Startpunkt dienen, da seine Vita Pontormos die meisten Hinweise auf den Künstler liefern kann. Vasaris Berichte sind immer kritisch zu bewerten, und gerade im Fall Pontormos scheinen weite Teile der Vita mehr durch die programmatischen Anforderungen Vasaris bestimmt zu sein als durch die historische Person des Künstlers. Eine Analyse des Bildes, welches uns Vasari vermittelt, kann dabei aber helfen, die Person und Kunst Pontormos näher zu ergründen. Nicht zuletzt ist in der Vasari folgenden Rezeption zu sehen, wie stark das Bild Pontormos durch die Viten beeinflusst worden ist.

Die Ergebnisse dieser Analysen können dann mit anderen Quellen abgeglichen werden, um ein Bild der Persönlichkeit des Künstlers zu rekonstruieren, wie dies im vierten Kapitel versucht werden soll. Durch die schlechte Überlieferungslage kann diese aber unweigerlich nur eine von zahlreichen Interpretationen der Quellen sein. Notwendig ist diese Arbeit dennoch, da die extrem individuell geprägte Kunst Pontormos nur unter Einbezug seiner Persönlichkeit wirklich ergründet werden kann. Die im ersten Teil erarbeiteten Grundlagen werden daher auch im zweiten Teil dieser Arbeit immer wieder aufgegriffen werden müssen. Hier soll es um eine Analyse der wichtigsten Werke Pontormos gehen. So lässt sich Pontormos Œuvre grob in fünf Phasen einteilen, die mehr oder weniger stark voneinander abgegrenzt sind.⁵¹

⁵¹ I. Frühphase 1513-1523
II. Certosa Phase 1523-1525
III. Post Certosa Phase 1525-1530
IV. Maniera Phase 1530-1544
V. Spätphase in San Lorenzo 1545-1557

In der *Frühphase* (1513-1523) zeichnet sich Pontormos Kunst bereits durch ihren Ideenreichtum und die komplexen durch die Komposition vermittelten Inhalte aus. Die Gestaltungsmuster beruhen zu dieser Zeit aber fast ausschließlich auf der Florentiner Tradition und zeigen noch nicht die intellektuelle und künstlerische Eigenständigkeit Pontormos. In den Passionsfresken (1523-1525) in der Certosa di San Lorenzo al Monte zeigt sich der Wendepunkt in der Gestaltungsweise Pontormos, so dass diese als eigene Phase begriffen werden können. Hier versucht Pontormo sich von der Malerei seiner Zeitgenossen zu lösen und einen individuellen Weg zu finden, ohne aber mit der Florentiner Tradition zu brechen, die weiterhin als Inspirationsquelle für seine Kunst dient. Das Resultat der Arbeiten in der Certosa sind die visionären Werke der *Post-Certosa-Phase* (1525-1530). Die Ausstattung der *Cappella Capponi* (1525-1528), die Darstellung der *Anna Selbdritt* (1528/29) und die *Heimsuchung* (1530) in Carmignano sind die Hauptwerke dieser Zeit. Erst durch den Kontakt mit Michelangelo und den beiden in Kooperation mit ihm ausgeführten Werken kam es erneut zu einer Modifikation, die aber bereits im *Martyrium der Zehntausend* (1530) vorbereitet war. Als Nachhall dieser *Maniera-Phase* (1530-1544) zeigen sich die Fresken im Chor von San Lorenzo (1545-1557), die sich aber erneut deutlich von Michelangelos Einfluss absetzen und Pontormos Personalstil in seiner abschließenden Form darstellen.

Mit Hilfe der so gewonnenen Erkenntnisse über die einzelnen Phasen kann der Versuch unternommen werden, die Kunsttheorie Pontormos zu ergründen. Unterstützt wird dies durch Pontormos Antwortschreiben an Benedetto Varchi, in dem er Teile seiner Kunstauffassung bereits ausgeführt hatte.

Zum Abschluss dieser Arbeit sollen die so gewonnenen Erkenntnisse mit anderen Ansätzen verglichen werden, um zu zeigen, dass er nicht *ex nihilo* zu seiner Kunst kam und gleichzeitig auch nicht abseits des zeitgenössischen Diskurses stand. Zu diesem Zweck werden mit Leon Battista Alberti und Leonardo da Vinci zwei bedeutende Personen der direkten Vorgängergeneration Pontormos herangezogen, um zu zeigen, dass Pontormo nur in einigen Punkten von ihnen abwich. Der Vergleich mit Michelangelo und Vasari wiederum zeigt, wie Pontormo im zeitgenössischen Kunstdiskurs zu verorten ist, während ein kurzer Ausblick auf den Wandel der Gegenreformation zeigt, warum Pontormos Stern nach dessen Tod so schnell verblasste.

Nicht zuletzt soll diese Arbeit zeigen, wie wichtig eine detaillierte Auseinandersetzung mit der individuellen Künstlerpersönlichkeit gerade im Cinquecento ist. Im Falle der berühmten Persönlichkeiten wie Leonardo da Vinci und Michelangelo ist bereits ein

Bewusstsein für diese Notwendigkeit vorhanden. Im Fall der heute weniger prominenten Künstler geschieht dies hingegen noch zu selten. Es ist wünschenswert, dass eine dezidiertere Auseinandersetzung mit weniger bekannten Künstlern dieser Zeit erfolgen wird.

Zum Schluss dieser Einleitung sei noch an die mahnenden Worte John Shearmans erinnert, welche den Leitgedanken dieser Arbeit bilden sollen:

*“It goes without saying, I would have thought, that we cannot step right outside our time, avoiding, as it were, all contamination by contemporary ideologies and intervening histories, but such inevitable imperfection ought not to be allowed to discourage the exercise of the historical imagination”.*⁵²

⁵² In: Shearman 1988, S. 4f.

II. Forschungsstand

Nach seinem Tod verfiel Pontormos Ruhm schnell. Die wenigen Berichte zu seinen Werken verwenden meistens – mehr oder weniger offensichtlich – Vasaris Text als Referenzpunkt. Im 18. Jahrhundert war Pontormos Ansehen so stark gesunken, dass seine Fresken im Chor von San Lorenzo bei Umbauarbeiten gänzlich zerstört wurden. Erst nach einem langen Dornröschenschlaf erwachte im ausgehenden 19. Jahrhundert das Interesse am Manierismus und damit auch an Pontormo.

Die moderne Kritik um Burckhardt, Papini und Becherucci sieht Pontormo primär als ein Opfer des übermächtigen Michelangelo.⁵³ Jakob Burckhardt beschreibt sowohl in seinem *Cicerone* als auch in seiner monumentalen *Geschichte der Renaissance in Italien* Pontormo und zahlreiche seiner manieristischen Zeitgenossen als Sklaven unter dem Joch des *Divino Michelangelo*. Pontormo lobt er zwar als großen Porträtisten, lehnt aber gerade sein Spätwerk ab, da dieses Burckhardt zu maniert erscheint. So schreibt er beispielsweise im *Cicerone*:

„Pontormo ist überhaupt nur um seiner Bildnisse willen hochgeschätzt [...] seine übrigen Arbeiten sind je früher, umso besser wenigstens gemalt. [...] die späteren Werke erscheinen durch unberechtigten Aufwand wirklicher oder vermeintlicher schöner Formen schon maniert, die Breitbilder mit Historien sehr zerstreut.“⁵⁴

Man erkennt schon an diesem kurzen Ausschnitt, dass Pontormo nicht für seine Eigenschaften als Künstler verurteilt wurde, sondern die Kritik im Eigentlichen auf eine allgemeine Kritik des Manierismus abzielt, der als dekadenter Verfall der klassizistischen Renaissance eines Raffael gesehen wurde. Dieses Geschichts- und Kunstverständnis wird ebenfalls in Bernard Berensons *The Drawings of the Florentine Painters* deutlich, für den Pontormo schon Teil des Verfalls der Kunst war.⁵⁵

1911 erschien mit Fritz Goldschmidts Werk zur Raumdarstellung Pontormos, Rossos und Bronzinos ein erstes wissenschaftliches Werk, das nicht die These des dekadenten Niedergangs der Kunst propagiert. In Zuge des Interesses des frühen 20. Jahrhunderts an der manieristischen Periode kam es zu einer vermehrten Auseinandersetzung mit Pontormos Werk und Leben. Eine erste Monographie schrieb Frederick Mortimer

⁵³ Vgl. Emil Maurer 1967, S. 141.

⁵⁴ In: Burckhardt 1959, S. 253.

⁵⁵ „Already part of the decline of art“ in: Berenson 1939, S. 300.

Clapp 1916. Dieser stellt zunächst die Qualitäten Pontormos als Zeichner heraus, lobt aber auch seine Malerei.⁵⁶ Doch selbst bei Clapp findet sich die tradierte psychologische Einschätzung des Künstlers: „*But to Jacopo's unworldly mind, success meant little, and when he had conquered one problem, he immediately and ardently undertook the solution of another.*“⁵⁷ So zeigen sich in der Monographie beide Seiten Pontormos, das Genie und der Wahnsinn. Damit schafft Clapp es, das moderne Bild des Künstlers für die nächsten hundert Jahre zu prägen. Dario Trento bemerkt hierzu: „*Like Berenson in his Lotto, Clapp in Pontormo's, biography has created the picture of the artist as an heroic paragon of modern artistic freedom without the foundation of tradition.*“⁵⁸

Das Bild Pontormos ist daher auch immer ein Spiegelbild der Zeit. In den 1920er und 30er Jahren spielt sich die Pontormo-Rezeption vor dem Hintergrund des Expressionismus und der starken sozialen und kulturellen Umwälzungen der Nachkriegszeit ab. Hermann Voss sieht 1920 Pontormo als den Schöpfer einer Phantasiewelt, die deutlich seinen problematischen Charakter zeigt.⁵⁹ Zum einen kritisierte er Pontormos Abhängigkeit von Dürers Graphik, zum anderen die späte Zuwendung zum Werk Michelangelos.⁶⁰ Voss' Einstellung lässt sich in folgendem Zitat erkennen: „*[...] mit den Delirien eines künstlerisch und seelisch aus dem Gleichgewicht geworfenen zu tun [...] denen folgen zu müssen eine qualvolle Anstrengung ist.*“⁶¹

Positiver fasst Heinrich Wölfflin Pontormos Kunst auf, so schrieb er zum Beispiel 1924 zu Pontormos *Heimsuchung* im Vorhof von SS. Annunziata: „*Wer neben Andrea del Sarto hier sich zeigen wollte, musste schon etwas außergewöhnlich Schönes machen. Pontormo hat es getan.*“⁶²

⁵⁶ „*But Pontormo was a greater draughtsman than anyone has realized. I have, indeed, come to feel that his drawings alone, with all of which I have dealt exhaustively in my 'Dessins de Pontormo', are enough to give him a place among the greatest names in Italian art.*“ In: Clapp 1916, S. xiv.

⁵⁷ In: Clapp 1916, S. 37.

⁵⁸ In: Trento 1992, S. 139.

⁵⁹ „Die Phantasiewelt eines durch und durch problematischen, ja halb pathologischen Geistes.“ in: Voss 1920, S. 166.

⁶⁰ „*Wie bei Andrea werden Spuren des Studiums nordischer Graphik sichtbar, aber nicht in der Form verständlicher Ablehnung oder Übernahme dieser und jener Figur, sondern als Verzerrung der ursprünglichen Motive zu spukhafter Phantastik.*“ in: Voss 1920, S. 166.

und

„*Aus ihnen ergibt sich, dass Pontormo, wir früher durch Dürer so jetzt durch Michelangelo völlig aus der Bahn geworfen ist.*“ in: Voss 1920, S. 168

⁶¹ In: Voss 1920, S. 172.

⁶² In: Wölfflin 1924, S. 167.

Max Dvořák ist es im Besonderen zuzuschreiben, dass Pontormo als heroischer Vorläufer des Expressionismus gesehen werden konnte. So attestiert Dvořák Pontormo, Bildkompositionen in die absolute Irrealität zu übertragen; ein Unterfangen der expressionistischen Kunst, nicht aber ein Konzept, dem sich Pontormo angeschlossen hätte. Es ist jedoch Dvořák, der erkannte, dass Pontormo weder Sklave Dürers noch Michelangelos war, sondern ein individuell arbeitender Maler.

Friedlaender, als Gegenpol zu Dvořák, sieht Pontormos Kunst weniger als Ausdruck des Expressionismus, sondern beschreibt den Künstler als *Antiklassiker*, der in seiner Kunst eine Gegenbewegung zur klassizistischen Hochrenaissance geschaffen hat. Dieses Gegenstreben sieht er als einen normalen geschichtlichen Prozess, der sich im Verlauf der Kulturgeschichte immer wieder von Neuem vollzieht. Problematisch an dieser These ist, dass sie die eigentliche Motivation und vor allem die zahlreichen Quellen Pontormos außer Acht lässt. So entsteht zwar ein durchaus in der eigenen Logik geschlossener Interpretations- und Analyserahmen, dieser spiegelt jedoch nicht die künstlerische Intention Pontormos wider. Wie zu zeigen sein wird, ist Pontormo kein *Antiklassiker*, sondern sieht sich vielmehr in Kontinuation der florentinischen Traditionen.

In den 1930er und 40er Jahren beruhigte sich das Interesse an Pontormo erneut. Forscher wie Doris Wild begnügen sich damit, die tradierten Bilder Pontormos zu wiederholen.⁶³ Erst zur vierhundertsten Wiederkehr des Todestages Pontormos kommt es zu einer erneuten kritischen Auseinandersetzung.⁶⁴ Luciano Berti schafft es 1955, eine erste umfangreiche Ausstellung in Florenz zu kuratieren, und kann in den folgenden Jahren das Œuvre Pontormos um zahlreiche Werke erweitern. Bertis Verdienst um ein umfassenderes Bild der Werke Pontormos kann nicht hoch genug geschätzt werden, da gerade durch die von Berti kuratierte Ausstellung eine Grundlage für weitere Diskussionen um Pontormo und den Manierismus ermöglicht wurde. Die größte Neuerung Bertis ist die Frage nach Pontormos religiöser Gesinnung, die in der Forschung bis zu diesem Zeitpunkt nicht diskutiert wurde. Berti sieht Pontormo im Lager der Protestanten und schafft damit die Grundlage für eine Deutung der sakralen

⁶³ Das beste Beispiel hierfür ist der folgende Auszug:

„Trotz verschiedener Gestaltungen schienen der Häßliche, quälend aussehende Psychopathenkopf der Anbetung und das lyrisch aufgelöste Idealhaupt der Grabtragung ein und die selbe Person darzustellen.“ in: Wild 1932, S. 182-185, S. 183.

⁶⁴ Vgl. Costamagna 1994, S. 11.

Werke im Kontext der Reformation und Gegenreformation.⁶⁵ So werden von einigen Forschern sowohl die *Capponi Pietà* als auch die Chorfresken in San Lorenzo als Paradebeispiele protestantischer Kunst gewertet. Dhrysa Damianaki schreibt: „*The greatest artwork of the Protestant Reformation in the Florence of Cosimo I is Pontormo’s series of frescoes in the Medicean Basilica of San Lorenzo.*“⁶⁶

1966 erschien eine erneut verbesserte Monographie durch Kurt W. Forster, die zahlreiche neue Erkenntnisse lieferte. Gerade der umfangreiche Katalog und die Zusammenfassung der neusten Forschungsergebnisse haben Forsters Werk bis heute zu einem wichtigen Startpunkt der Forschung gemacht. Er fügt in seiner Monographie die beiden bisher vertretenen Bilder Pontormos als Melancholiker und Kirchenkritiker zusammen. Gerade in letzteren Punkt ist Forster weniger auf eine protestantische Gesinnung fixiert als Berti, vielmehr sieht er den Künstler in einem ähnlichen religiösen Milieu wie Michelangelo.⁶⁷

Emil Maurer sieht Pontormo nicht als exzentrischen Außenseiter, sondern als Bestandteil der Florentiner Bürgerschaft.⁶⁸ Gefolgt wird diesem durch die bahnbrechenden Werke von Janet Cox-Rearick und John Shearman. Cox-Rearick verdanken wir eine umfangreiche und in weiten Teilen unwiderlegte Analyse des zeichnerischen Œuvres Pontormos;⁶⁹ John Shearman wiederum verdanken wir einen ersten Ausflug in die komplexen Vorgänge und Bedeutungsebenen der Kunst Pontormos.⁷⁰

Die erhoffte kritische Reaktion auf diese Werke blieb hingegen aus. So ist in Frederick Hartts Geschichte der Italienischen Renaissance noch 1987 Folgendes zu lesen: „*Pontormo, indeed, opens up for us a world of combined fantasy and perverseness, poetry and torment, unprecedented in the entire history of visual art and expressed in forms of disturbing beauty.*“⁷¹

⁶⁵ Vgl. Berti 1964, S. 23.

⁶⁶ Siehe Damianaki 2009, S. 77. Für die entsprechende protestantische Ausdeutung der Pietà siehe Harbison 1984. Ebenfalls zum vermeintlichen Protestantismus Pontormos: Simoncelli 1995 und Falciani 2014.

⁶⁷ Vgl. Forster 1967.

⁶⁸ Vgl. Maurer 1967, S. 141.

⁶⁹ Vgl. Cox-Rearick 1962.

⁷⁰ Exemplarisch hierfür Shearman 1971.

⁷¹ In: Hartt 1987, S. 555.

Petra Beckers leider wenig beachtete Dissertation aus dem Jahre 1985 ist ein sehr gutes Beispiel für die neue kritische Betrachtung der letzten Jahrzehnte.⁷² Sie schafft es, den Grundstein zur Erforschung einer der wichtigsten Perioden im Leben Pontormos zu legen, indem sie auf die Praktiken und Texte der Kartäuser im Bezug zu den Passionsfresken in der Certosa von Galluzzo eingeht. Ebenso setzt sie sich mit dem durch Vasari tradierten Bild kritisch auseinander:

„Die Mehrzahl der bisher erschienenen Untersuchungen zu den Passionsfresken Pontormos in der Certosa del Galluzzo ist stark beeinflusst durch Giorgio Vasaris überbetonte Einschätzung der Rezeption nordischer Ausdrucksformen im Werke dieses Künstlers.“⁷³

Leider werden ihre Ansätze in der Forschung kaum diskutiert. Dies ist umso verwunderlicher, da sich in den 1990er Jahren das Interesse an Pontormo noch verstärkt. Besonders in der italienischen Forschung kommt es zu einer Reihe von Publikationen. Zudem erstellt Philippe Costamagna 1994 eine erneute Monographie, die aber nur bedingt Forsters Werk verbessern kann und in vielen Fällen hinter diese zurückfällt. Costamagnas Hauptthese bezieht sich auf die politische Gesinnung Pontormos, den er als Republikaner sehen möchte. Die Tafel der heiligen Anna stilisiert er zusammen mit dem Martyrium der Zehntausend zu den Beweisen für die politische Haltung des Künstlers; dabei lässt er wichtige Fakten, wie die anhaltende Patronage durch die Medici, außer Acht.

Elizabeth Pilliod kann in ihrer Dissertation anschaulich darlegen, wie eng die Beziehung der Medici zu Pontormo war.⁷⁴ Darüber hinaus hat sie das soziale Milieu des Künstlers erstmals aufgearbeitet. Besonders zeichnet sie sich dabei durch ihre Kritik an Vasaris Vita aus, so schreibt sie;

“The discrepancy between Vasari’s treatment of Bronzino and Pontormo could motivate us to wonder if, in fact, Pontormo had so many quirks? The jibes Vasari makes at Pontormo’s household and other aspects of his character might be seen in a different light. It is possible to argue that Vasari wished to demean Pontormo by making him look hopelessly silly in his old age, and by associating him with a lower class, that of artisans.”⁷⁵

Neben den aufgeführten Forschern gibt es noch eine Fülle an Studien, die sich einzelnen Werken Pontormos widmen. Dabei scheint in den letzten Jahren das

⁷² Vgl. Beckers 1985.

⁷³ Vgl. Beckers 1985, S. 2.

⁷⁴ Vgl. Pilliod 2001.

⁷⁵ In: Pilliod 2001, S. 5.

Interesse am Manierismus zu steigen. Zahlreiche Veröffentlichungen in der deutschsprachigen Forschung erschienen im Zusammenhang mit Ausstellungen, so dass sowohl das Interesse des Publikums als auch der Forschung ungebrochen scheint. Dennoch muss an dieser Stelle ein Zitat aus Ludovico Brogos Dissertation über den Lehrer Pontormos, Mariotto Albertinelli aufgeführt werden, welches die bestehenden Probleme der Pontormo-Forschung anschaulich zusammenfasst;

“In short, after almost a full century of interest and research, biographical misconceptions and character judgments still block the view of a correct historical perspective of Albertinelli the artist, still distort the problems of authorship and chronology connected with him and thus prevent even the most enlightened criticism from explicating its function.”⁷⁶

⁷⁶ In: Borgo 1976, S. 9.

III. Giorgio Vasaris Vita Pontormos: eine kritische Evaluation

Giorgio Vasari schuf in seiner zweiten Ausgabe der Lebensbeschreibungen der exzellentesten Künstler seit Cimabue eine Vita Pontormos, die bis heute unser Bild des Künstlers entscheidend prägt. In vielen anderen Fällen hat eine kritische Auseinandersetzung mit Vasaris Werk und die wissenschaftliche Aufarbeitung zusätzlicher historischer Quellen zu einem weitaus differenzierteren Bild der Künstlerpersönlichkeiten geführt. Andrea del Castagno gilt heute nicht mehr als Mörder Domenichinos, Sodoma behielt zwar seinen Spitznamen, wird aber heute nicht mehr der Perversionen beschuldigt, die Vasari ihm nachsagte, und selbst das Bild Michelangelos hat eine grundlegende Revision erfahren.⁷⁷ Die Viten Vasaris bieten eine Vielzahl an Anekdoten, die nicht verifizierbar sind, aber dennoch von unsagbarem Wert in Hinblick auf ihre Aussagen als literarisches Produkt sind. Paul Barolsky schreibt in seiner Vasari-Kritik über die Viten:

“One of the ‘great books’ in the canon of Western literature, Vasari’s Lives of the Artists is a masterpiece of imaginative literature. [...] Vasari’s magisterial book is too often debased by those scholars who seek to extract facts from his text without adequate attention to its poetical character.”⁷⁸

Trotz dieser Problematik sind die Viten immer wieder die einzige Quelle zu Künstlern, die anderweitig nicht mehr greifbar sind. Im Falle Pontormos zeigt sich, dass ohne einen Rückgriff auf die Viten ein weiter Teil des Lebens und Schaffens des Künstlers im Dunkeln der Zeit verbleiben muss. Gleichzeitig muss jede Aussage der Viten mit Vorsicht verwendet werden und im vollen Bewusstsein um Vasaris Agenda hinter der Lebensbeschreibung Pontormos. In einigen Fällen lassen sich die Aussagen Vasaris mit historischen Quellen abgleichen, in anderen Fällen hingegen ist die Lage komplizierter, so dass eine Interpretation Vasaris der einzige Erkenntnisweg ist. Es wäre ein Trugschluss zu glauben, dass die zeitliche Nähe zwischen dem Tod Pontormos und der Veröffentlichung seiner Vita für eine höhere Authentizität spricht.

⁷⁷ So schreibt zum Beispiel Kepetzis: *“Drei Jahrhunderte lang haben Vasaris Viten die kunstliterarische Auseinandersetzung mit Künstlern und ihrem Werk strukturell und inhaltlich beeinflusst sowie die Vorstellung einer linearen Kunstentwicklung geprägt, die ihren Höhepunkt in den Künstlerheroen der Renaissance gefunden hat. Erst intensive Archivstudien seit dem 19. Jahrhundert haben sukzessive die Fehlinformationen, Erfindungen und Anekdoten in Vasaris Text aufgedeckt. Seitdem zieht sich Charles Holes Frage ‚Can you trust Vasari?‘ unterschwellig durch die Vasari-Literatur.”* in: Kepetzis 2006, S. 169.

⁷⁸ in: Barolsky 2012, S. 63.

Vielmehr war den zeitgenössischen Lesern, die Kontakt mit Pontormo gehabt hatten, bewusst, dass Vasaris Biographie nicht als Sachtext gelesen werden kann.⁷⁹

Aus diesem Grund muss eine Aufarbeitung der Kunst Pontormos auch eine Aufarbeitung Vasaris sein. Elizabeth Pilliod hat bereits in ihrer Dissertation Vasari in zahlreichen Punkten widerlegt, eine gründliche Aufarbeitung der Vita ist jedoch noch nicht erfolgt.⁸⁰ Dabei bietet gerade ein Blick auf Vasaris Intentionen neue Ansätze zum Verständnis Pontormos. Im Folgenden wird daher zunächst eine genaue Analyse der Vita Pontormos notwendig sein. Motive und Taktiken des Arretiner Biographen können ein genaueres Verständnis über den Wahrheitsgehalt der Viten liefern. Dabei müssen auch die anderen Viten des *dritten Zeitalters* mit einbezogen werden, da Vasaris Struktur ebenso aussagekräftig ist wie seine Worte. Zudem soll ein Blick über die Viten hinaus auf die Rezeption Pontormos geworfen werden. Diese ist unmittelbar durch Vasaris Berichte geprägt und tradierte das Bild des Künstlers bis in die heutige Zeit.

3.1. Ein Blick auf Pontormo durch die Augen Giorgio Vasaris

Vasari beginnt seine Lebensbeschreibung Pontormos mit dessen Herkunft. Die väterliche Linie führt er auf das toskanische Dorf Incisa zurück, aus dem schon der Poet und Humanist Petrarca stammte. Die mütterliche Linie siedelt er im gehobenen Bürgerstand der Provinzstadt Pontorme an. Letzteres lässt sich eindeutig durch Dokumente belegen, so dass angenommen werden kann, dass Vasaris Beschreibung an dieser Stelle den historischen Fakten entspricht. Auch die Angaben zur Jugend des Künstlers scheinen, soweit dies überprüfbar ist, den historischen Tatsachen zu entsprechen. Vasari nutzt geschickt die verifizierbaren Fakten, um Pontormo als Teil der Florentiner Tradition darzustellen und sich selbst als authentischen Biographen zu inszenieren. Wie wichtig Vasari seine eigene Autorität war, wird innerhalb der Vita immer wieder deutlich. Oft gibt er Quellen als Referenz an, die Pontormo persönlich

⁷⁹ Vasaris eigene Quellen sind nicht unbedingt nachvollziehbar. So hatte er Kontakt zu Pontormo und kannte ebenfalls zahlreiche Zeitgenossen und Freunde des Künstlers. Dariot Trento geht davon aus, dass Vasari darüber hinaus auch auf eine heute verlorene Lebensbeschreibung Pontormos zurückgreifen konnte: „*Questo prova prima di tutto che la maggiore fonte documentaria del Vasari non è la testimonianza orale del Bronzino, ma un testo scritto; in secondo luogo che questo testo scritto appartiene a una tradizione memoriale tipicamente fiorentina, diversa da quella più letteraria e umanisticamente indirizzata del Vasari.*“ In: Trento 1992, S. 140.⁷⁹

⁸⁰ Vgl. Pilliod 2001.

nahestanden, um so eine direkte Verbindung zu Pontormo zu kreieren. So schrieb er beispielsweise:

„Es ist jedoch auch möglich – wie Bronzino sagt, der meint, von Jacopo Pontormo gehört zu haben, dass Rosso ebenfalls an dieser Predella arbeitete.“⁸¹

Vasari ging im Folgenden in einem kurzen Abschnitt auf die Lehrjahre Pontormos ein. Dieser hatte laut Vasari zunächst kurze Zeit im Studio Leonardo da Vincis gearbeitet und wechselte dann zu Mariotto Albertinelli, um kurze Zeit später in das Studio Piero di Cosimos einzutreten und dann wiederum einen neuen Meister in Andrea del Sarto zu finden, dessen Manier er laut Vasari innerhalb kürzester Zeit verinnerlicht hatte. Obwohl die detaillierte Ausführung Vasaris glaubwürdig wirkt, muss von einer in weiten Teilen fiktiven Lehrbiographie ausgegangen werden. So war zum Beispiel Leonardo zu der angegebenen Zeit nur wenige Wochen in Florenz, kaum ausreichend, um ein Lehrverhältnis Pontormos anzunehmen. Vasari scheint hier bereits nicht mehr als reiner Chronist der Geschichte. Gerade die vielen Wechsel zeigen nicht nur ein unstetes Wesen, sondern spiegeln auch die verschiedenen Einflüsse Pontormos wider. Vasari nutzte daher die vermeintlichen Lehrer Pontormos, um die frühen Einflüsse in seiner Kunst zu erklären. Die Einflüsse der frühen Schaffensphase Pontormos lassen sich genau auf die von Vasari aufgeführten Künstler zurückführen. Gerade Leonardo, Fra Bartolommeo und Andrea del Sarto werden in den frühen Werken Pontormos rezipiert.

Zur gleichen Zeit beginnt Vasari auch von der Melancholie des jungen Pontormo zu sprechen – ein Thema, das sich durch die gesamten Viten zieht.⁸² Der Einschub gleich zu Beginn der Lebensbeschreibung soll den Leser unmittelbar in den weiteren Kontext einführen und bildet das Thema der Moralgeschichte hinter der Biographie Pontormos. Doch trotz dieser tiefen Melancholie lobt Vasari den Charakter Pontormos zunächst. Über den Auftrag der *Fides und Caritas* (1513) schreibt er zum Beispiel:

„Und von dem Wunsch befördert, sich einen Namen zu machen, sowie von der Lust am Schaffen und von der Natur, die ihn mit einem anmutigen und sehr schöpferischen Talent beschenkt hatte, führte er diese Arbeit mit unglaublicher Schnelligkeit zu einer solchen Vollendung, die selbst ein sehr alter und erfahrener Meister nicht hätte übertreffen können.“⁸³

⁸¹ Vgl. Vasari 2004, S. 15.

⁸² „Und da Jacopo, ein melancholischer und einsamer Junge, ohne Lehrer zurückgeblieben war, trat er von sich aus in die Werkstatt Andrea del Sartos ein.“ in: Vasari 2004, S. 14.

⁸³ In: Vasari, Das Leben des Pontormo, Alessandro Nova (Hrsg.), Berlin 2004, S. 16.

Hier sprach Vasari Pontormo drei wichtige Faktoren des Kunstschaffens zu: das Streben nach Ruhm, das von der Natur verliehene Talent und die schnelle Ausführung der Aufträge. Sämtliche Werke der Zeit vor den Passionsfresken in der Certosa von Galluzzo wurden von Vasari hoch gelobt. Ihr Liebreiz, ihre Zartheit und Lebendigkeit sowie die Plastizität und nicht zuletzt das Kolorit beschreibt Vasari überschwänglich.⁸⁴

Sein Ton ändert sich erst mit dem Wandel, den Pontormos Stil in den Passionsfresken (1523-25) der Certosa durchlief.⁸⁵ Schon am Umfang der Beschreibung ist zu erkennen, dass Vasari hier eine der wichtigsten Stationen im Schaffen Pontormos sieht. Vasari beschreibt zunächst, dass Pontormo nur aus Angst vor der Pest den Auftrag außerhalb der Stadt angenommen habe, der Lebenswandel der Mönche jedoch so sehr seinem Naturell entsprach, dass er in diesem Klima der gewählten Isolation Großes zu schaffen versuchte. Bereits dieser Einstieg muss die Aufmerksamkeit des Lesers erwecken. Isolation, Einsamkeit, das nicht mit anderen Künstlern Zusammentreffen sind für Vasari die größten Fehler, die ein Künstler begehen kann. So verwundert es nicht, dass in der nächsten Passage ein weiterer negativer Punkt aufgeführt wird:

„Kurz zuvor war eine große Zahl an Stichen aus Deutschland nach Florenz gelangt, die von Albrecht Dürer, dem hervorragenden deutschen Maler und einzigartigen Meister auf dem Gebiet der Holzschnitte und Kupferstiche, sehr fein mit dem Grabstichel ausgeführt und gedruckt worden waren. Unter anderem befanden sich darunter viele große und kleine Szenen der Passion Jesu Christi, in denen hinsichtlich Schönheit, Kleidervielfalt und Erfindungsreichtum die ganze Perfektion und Qualität eines mit dem Grabstichel ausgeführten Stichs zu sehen waren, die man nur erreichen kann. Daher gedachte Jacopo, der in den Ecken jenes Kreuzgangs Szenen der Passion des Erlösers malen sollte, sich der Einfälle des oben genannten Albrecht Dürer zu bedienen, im festen Glauben, damit nicht nur sich selbst, sondern auch dem Großteil der Florentiner Künstler Genüge zu tun, die alle die Schönheit dieser Drucke und ihre

⁸⁴ Als eines von zahlreichen Beispielen sei an dieser Stelle die Beschreibung Vasaris zur *Palla Pucci* (1518) in San Michele Visdomini in Florenz ausgeführt:

„Als ihm dann von Francesco Pucci, wenn ich mich recht erinnere, die Tafel für eine Kapelle angetragen wurde, die dieser in San Michele Visdomini in der Via de`Servi hatte einrichten lassen, führte Jacopo dieses Werk in einem so schönen Stil und in einem derart lebendigen Kolorit aus, dass es beinahe unmöglich scheint, dies zu glauben. In dieser Tafel streckt die sitzende Madonna das Jesuskind dem Heiligen Joseph hin, dessen Gesicht ein Lachen von solcher Lebhaftigkeit und Lebendigkeit zeigt, dass es ganz erstaunlich ist. [...] Auch sieht man darin den Evangelisten Johannes als wunderschönen Alten und einen niederknienden Heiligen Franziskus, der, da er die Finger seiner Hände ineinander verschlungen hat und in tiefer Kontemplation verharrend mit seinen Augen und seinem Geist die Jungfrau mit ihrem Sohn fixiert, lebendig wirkt und zu atmen scheint.“ in: Vasari 2004, S.24f.

⁸⁵ Vgl. Vasari 2004, S. 36-41.

Vortrefflichkeit durchweg einvernehmlich in einhelligem Urteil priesen. Als sich nun Jacopo daran machte, jenen Stil zu imitieren, indem er versuchte, dem Aussehen der Köpfe seiner Figuren jene Lebendigkeit und Vielfalt zu verleihen, die Albrecht ihnen gab, übernahm er ihn in einem Maße, dass der Liebreiz seines früheren Stils voll Zartheit und Anmut, die ihm die Natur mitgegeben hatte, von dieser neuen Beschäftigung und Anstrengung verdorben und von dem unglücklichen Umstand dieses deutschen Stils so geschädigt wurde, dass man in all diesen Werken, so schön sie auch sein mögen, fast nichts von jener Güte und Anmut erkennen kann, mit denen er bis dahin alle seine Figuren gestaltete.“⁸⁶

Dies war der Verrat am italienischen Erbe, aber auch an dem göttlichen Talent des *guidizio*. Statt sich lediglich der Ideen des Nordens zu bedienen und diese in den neuen und aus Vasaris Sicht wesentlich überlegenen Stil der Florentiner Tradition zu übertragen, verfiel Pontormo vermeintlich zur Gänze in die nordische Kunst. Diese von Vasari inszenierte Jüngerschaft Pontormos lässt sich bis in die Literatur späterer Zeit nachverfolgen: Pontormo, der deutsche Italiener, verdorben von Dürer, scheint ein ansprechendes Bild zu sein. Vasari fährt, seinen Absichten entsprechend, mit einer Wehklage auf Pontormos Verfall fort:

„[...] so dass sie beim Betrachter Mitleid über die Einfalt dieses Mannes erregen, der mit solcher Geduld und Mühe das zu können anstrebte, was von anderen gemieden wird und dessen sie sich zu entledigen suchen, nur um dadurch jenen Stil aufzugeben, der an Güte alle anderen übertraf und jedermann unendlich gefiel. Oder wusste Pontormo nicht, dass Deutsche und Flamen in diese Gegend kommen, um sich den italienischen Stil anzueignen, den er mit aller Mühe versuchte loszuwerden, als wäre er schlecht?“⁸⁷

Im logischen Geflecht der Viten wirkt Pontormos Zerfall wie ein Mahnmal gegen den schlechten stilistischen Einfluss der nordischen Kunst. Vasaris Kunstideal war in der Kunst Michelangelos bereits erfüllt. Nur durch die Nachfolge dieses Vorbildes konnte somit wahrhaftige Kunst geschaffen werden. Eine gezielte Abwendung von diesem Ideal galt für Vasari als Rückschritt und Verfall. Pontormos Kunst, ähnlich wie die vieler seiner Florentiner Zeitgenossen, zeigte den Einfluss der Druckgraphik des nordalpinen Raums. Die von Vasari beschworene Dominanz lassen hingegen selbst die Fresken in der Certosa vermissen. Vasari nutzte vielmehr diese Stelle im Leben Pontormos, um auf die für ihn richtige Auswahl der künstlerischen Quellen einzugehen, und wollte den Leser somit auch im ästhetischen Empfinden gegen die Ideen des Nordens beeinflussen. Die negative Belegung der *Barbaren* aus dem Norden

⁸⁶ In: Vasari 2004, S.36f.

⁸⁷ in: Vasari 2004, S. 37.

ist ein alter Topos, der selbst den Untergang des Römischen Reiches überlebte, und bietet sich somit gut zur Abgrenzung zwischen *wahrhaftiger* und *wahnsinniger* Kunst an. An späterer Stelle wird sich zeigen, dass die Wirkung der nordischen Graphik auf Pontormos Kunst weitaus geringer war, als weithin vermutet wird. Dies sollte den Blick für die literarische Funktion der Vita Pontormos im Gesamtkontext der Viten schärfen. Interessant ist, dass dieser Passage ein Einschub folgt, der das Urteil Vasaris entscheidend abmildert. An dieser Stelle scheint einer der Mitautoren der Viten den Wunsch gehabt zu haben, das starke Urteil des Arretiners abzumildern:

„Niemand soll glauben, Jacopo sei zu tadeln, weil er die Einfälle Albrecht Dürers nachahmte, denn dies ist kein Fehler und wurde und wird sogar noch immer von vielen Malern praktiziert. Doch anstatt den reinen deutschen Stil in jeder Hinsicht, in den Gewändern, dem Aussehen der Köpfe und den Gesten zu übernehmen, hätte er diesen vermeiden und sich einzig und allein die Bildfindungen zunutze machen sollen, weil er den modernen Stil mit Anmut und Schönheit vollkommen beherrschte.“⁸⁸

Für Vasari ist hingegen klar: Die Certosa ist der Anfang vom Ende sowohl auf künstlerischer als auch auf sozialer Ebene. Von hier an wird Pontormo sich in seinem Wesen ganz der Melancholie hingeben und in seinem rastlosen Geist Kunstwerke schaffen, die mehr Verwunderung als Bewunderung auslösen.

So beschreibt er denn auch das erste Kunstwerk nach dem Aufenthalt in der Certosa, die *Cappella Capponi* (1526-28) in Santa Felicità, in durchweg negativen Worten.⁸⁹ Erneut begann Vasari mit einer ausführlichen Beschreibung der Auftragsvergabe, die nicht durch die Fertigkeiten Pontormos zustande kam, sondern durch Pontormos Freundschaft zu Bekannten des Auftraggebers.⁹⁰ Niccolò Vespucci musste Capponi erst durch *Wort und Tat* überreden, Pontormo die Gestaltung der Kapelle zu überlassen. Betrachtet man hingegen den Florentiner Kunstmarkt, so muss Pontormo zu dieser Zeit als einer der bekanntesten und auch begehrtesten Künstler gelten; hinzu kommen zahlreiche geschäftliche Beziehungen zwischen Capponi und Pontormo über mehrere Jahre hinweg. So lebte der Künstler vor seiner Zeit in der Certosa nachweislich in einem Haus Capponis; dies wird jedoch in den Viten nicht erwähnt.

⁸⁸ In: Vasari 2004, S. 41f.

⁸⁹ Vgl. Vasari 2004, S.43-45.

⁹⁰ „Er besprach dies mit seinem engen Freund Messer Niccolò Vespucci, Ritter von Rhodos, und da dieser auch mit Jacopo befreundet war und zudem die Gabe und Fähigkeit jenes tüchtigen Mannes kannte, bewirkte er durch Wort und Tat, dass Lodovico Pontormo mit diesem Werk beauftragte.“ in: Vasari 2004, S. 44.

Vasari führte als Nächstes Pontormos Entscheidung auf, die gesamte Kapelle für drei Jahre so abzuschirmen, dass niemand seine Arbeit verfolgen konnte.⁹¹ Für die umfangreichen Arbeiten im gesamten Kapellenraum ist das Einkleiden der Kapelle nicht als außergewöhnlich zu betrachten. Zum einen musste eine Störung der fortlaufenden liturgischen Verwendung der Kirche vermieden werden, zum anderen bedurfte es zahlreicher Gerüste, um Fresken an Kuppel und Wänden zu gestalten. Ein einsames Sichzurückziehen in einen aktiven Kirchenraum scheint damit erneut der Feder Vasaris zu entspringen und spiegelt nicht den wirklichen Ablauf der Arbeiten sowie die Intentionen Pontormos wider. Für Vasari ist das Abschotten hingegen eine Grundvoraussetzung, um die Moral dieser Episode vorzubereiten, denn nach der Vollendung der Werke zeigte sich für Vasari kein Erfolg in der Gestaltung Pontormos:

„[...] als er die Altartafel gestaltete, denn da er Neues im Sinn hatte, führte er sie ohne Schatten aus und in einem hellen und derart kontrastarmen Kolorit, dass man nur mit Mühe das Licht von den Mitteltönen und die Mitteltöne von der Dunkelheit unterscheiden kann.“⁹²

und weiter unten:

„Auf der einen Seite die Jungfrau und auf der anderen der Verkündigungengel, doch sind beide derart verunstaltet, dass man, wie gesagt, die absonderliche Überspanntheit dieses Geistes darin erkennt, der sich niemals mit irgendetwas zufrieden gab.“⁹³

Capponi hingegen scheint mit den Werken Pontormos zufrieden gewesen zu sein, denn er ließ den Maler noch zahlreiche weitere Werke anfertigen. Vasari will hier zeigen, wie Pontormo durch seine Abschottung nicht von der Kritik anderer Maler und Sachkundiger profitieren konnte und so, ganz in seinen eigenen Ideen verharrend, ein Werk schuf, das für Vasari nicht den allgemeinen Normen entsprach. Die Wirkung der Kapelle ist in der Tat einzigartig in der Kunst dieser Zeit. Vasari verkannte auch in der Deutung die Ideen Pontormos, wobei offenbleiben muss, ob dies nur auf literarischer Ebene zutrifft oder ob er die hoch intellektualisierte Kunst Pontormos nicht vollends entschlüsseln konnte.

In den Certosa-Fresken hatte Vasari Pontormos mangelndes Urteilsvermögen gerügt, in der Cappella Capponi hingegen ist es die mangelnde Kritikfähigkeit, die von Vasari

⁹¹ Dies wird kurz danach von Vasari noch einmal aufgegriffen:

„Und um es nach seinem Willen gestalten zu können, ohne dabei von irgendwem abgelenkt zu werden, wollte er das Werk nicht einmal vom Auftraggeber selbst in Augenschein nehmen lassen, so lange er daran arbeitete.“ in: Vasari 2004, S. 45.

⁹² In: Vasari 2004, S. 44.

⁹³ In: Vasari 2004, S. 45.

bemängelt wurde. Damit konnte ein Mangel an Urteilskraft nicht durch die Kritik ausgeglichen werden. Vasari hatte die Verbindung beider Qualitäten in der Lebensbeschreibung Michelangelos deutlich gemacht. So hörte der junge Michelangelo auf die Kritik Lorenzo *il magnifico*, konnte aber, nachdem er ein vollkommenes Urteilsvermögen erlangt hatte, auf die Ratschläge anderer verzichten.⁹⁴ Das Beispiel der Cappella Capponi zeigt dementsprechend die Gefahr der Selbstüberschätzung des Künstlers, der weder auf den Rat anderer hören will noch über ein ausreichendes eigenes Urteilsvermögen verfügt und somit in seinem Kunstschaffen Fehler begehen muss.

Ein kurzes positives Intermezzo bildet das *Martyrium der Zehntausend* (1530), welches Vasaris Lob erntet.⁹⁵ Doch bereits der nächste Auftrag bestätigt das negative Bild Pontormos. Durch Papst Clemens VII. beauftragt, sollte Ottaviano de' Medici die Medici-Villa in Poggio a Caiano zur Vollendung bringen. Dieser bediente sich Pontormos, zum einen da er eng mit ihm befreundet war, zum anderen, so Vasari, da die anderen Maler der ursprünglichen Ausmalung nicht mehr zur Verfügung standen.⁹⁶ Doch das Werk blieb bis zur Einstellung der Arbeiten durch den Tod Clemens' VII. unvollendet. Vasari sah den Grund dafür in der Melancholie Pontormos: „*Da er sich aber in Grübeleien und Erwägungen verlor, brachte er das Werk nicht weiter zur Ausführung.*“⁹⁷

Ein erneuter Tiefpunkt der künstlerischen und sozialen Entwicklung des Künstlers. Immer stärker betonte Vasari die negativen Auswirkungen der Melancholie; die Vertiefung in den Saturn brachte die kreative Flamme Pontormos zum Erlöschen. Vasari stilisierte hier erneut Pontormo als Gegenpart zu Michelangelo, dessen Melancholie durch das natürliche Genie des Künstlers in kreative Bahnen gelenkt wird. Darüber hinaus entschuldigt Vasari Michelangelos unvollendete Werke immer wieder mit den externen Problemen, die nicht durch Michelangelo beeinflusst werden konnten und ihn zwangen, Werke aufzugeben. Pontormos langsame Ausführung und die vielen unvollendeten Werke seines späten Œuvres wurden von Vasari hingegen nicht entschuldigt, sondern dienen als Beispiel für die Gefahren der Melancholie. Diese ist eine der Grundgefahren des geistigen Arbeitens für Vasari, doch darf der Künstler sich nicht durch den Einfluss des Saturns von der Ausführung seiner Werke

⁹⁴ Vgl. Vasari 2009, S. 36.

⁹⁵ Vgl. Vasari 2004, S. 48.

⁹⁶ Vgl. Vasari 2004, S. 50.

⁹⁷ In: Vasari 2004, S. 50.

abbringen lassen. Dass Pontormo in seinem Scheitern nicht die Ausnahme ist, sondern sich in die zahlreichen unvollendeten Werke des 16. Jahrhunderts einreicht, macht Vasaris Mahnung erst notwendig. So sah der Arretiner die Problematik als eines der großen Hindernisse für den Künstler seiner Zeit und versuchte durch das mahnende Beispiel Pontormos den Leser für die Gefahren der Melancholie zu sensibilisieren.

Wie stark Vasaris Vita programmatisch geprägt ist, zeigt sich an dem schnellen Schwanken der einzelnen Bewertungen. Während die Ausmalungen für die mediceischen Villen noch ein absoluter Misserfolg waren, schaffte Pontormo es, sein naturegegebenes Talent erneut zum Vorschein zu bringen, indem er für Alfonso d'Avalos ein *Noli me tangere* (1531) nach einem Karton Michelangelos ausführte. In diesem Werk konnte Michelangelos *disegno* auf Pontormo wirken, dessen eigene Leistung in einem harmonischen Kolorit lag. Vasari schreibt:

„Nachdem Jacopo dieses Werk nun zur Vollendung gebracht hatte, wurde es sowohl wegen Michelangelos herausragendem disegno als auch aufgrund von Pontormos Kolorit als einzigartiges Gemälde geschätzt.“⁹⁸

Gleiches gilt für die kurze Zeit später entstandenen *Venus und Cupid* (1534). Beide Werke führten laut Vasari zu einem erneuten Wandel in Pontormos Bildgestaltung. Die intensive Auseinandersetzung mit Michelangelos Zeichnungen wirkte demnach auf Pontormo so stark, dass er begann, die *maniera* Buonarrotis aufzunehmen. Hier zeigte Vasari, dass ein ideales Vorbild dem verirrtten Künstler als Hilfe dienen kann.

Gefolgt wird die Beschreibung der beiden unter Anweisung von Michelangelo entstandenen Werke von einer Geschichte, die typisch für den Geist Pontormos in der Darstellung Vasaris ist. Gleichzeitig bildet diese auch einen erneuten Gegenpol zum vorangegangenen Lob des Künstlers. Pontormo hatte ein Bildnis Alessandro de' Medicis angefertigt und verlangte nur eine geringe Summe als Entlohnung. Vasari schreibt:

„Für diese Werke beabsichtigte der Herzog, die Leistung Jacopos auf jeden Fall großzügig anzuerkennen, und so ließ er ihm durch seinen Diener Niccolò da Montaguto ausrichten, dass er verlangen solle, was er wolle und was ihm gefalle. Doch die Kleinmut dieses Mannes, wenn ich es so nennen soll, oder seine übergroße Ehrfurcht und Bescheidenheit waren so groß, dass er nicht mehr Geld verlangte, als er brauchte, um einen in Eile verpfändeten Mantel einzulösen. Als der Herzog dies

⁹⁸ In: Vasari 2004, S. 51.

hörte, ließ er ihm fünfzig Goldscudi auszahlen und ein Gehalte anbieten, nicht ohne sich über diesen so gearteten Mann zu amüsieren.“⁹⁹

Für Giorgio Vasari bestimmte auch der Preis eines Werkes seinen Wert. Pontormo in seinem vermeintlichen Kleinmut zeigte daher, welcher geringen Wert er seiner Kunst beimisst; darüber hinaus ist sein Verhalten auch ein Verstoß gegen die soziale Stellung des Künstlers, wie Vasari sie sah. Ein Künstler, der sich gegenüber seinem Fürsten nicht als selbstbewusster Meister der freien Künste verhielt, konnte nicht dem Ideal Vasaris entsprechen.

Diese Anekdote war für Vasari die Einleitung in eine Reihe von Schilderungen des unkonventionellen Verhaltens Pontormos. Dieser nutzte das Geld des Herzogs für den Ausbau eines angeblich eigenwilligen Hauses, das den für Handwerker in Florenz üblichen Bauten entsprochen haben muss, aber von Vasari als Karikatur einer Behausung geschildert wurde.¹⁰⁰ Die Kritik an Pontormos Bau ist auch ein Zeichen für die Ansprüche an den Status des Künstlers, der nicht mehr dem Handwerk verhaftet sein sollte, sondern als Hofmann ein anderes Repräsentationsbedürfnis hatte. Vasari steigerte Pontormos Ablehnung der gesellschaftlichen Konventionen darüber hinaus noch. Der gleiche Künstler, der eben noch seinen Mantel verpfändet hatte, lehnte nun Arbeiten ab, die ihn nicht ansprechen:

*„Doch das, was den Menschen am meisten an ihm missfiel, war, dass er nicht arbeiten wollte, wenn ihm Zeit und Auftraggeber nicht zusagten und nur entsprechend seiner Laune. Als er daher viele Male von Edelmännern aufgesucht wurde, die ein Werk von ihm haben wollten, insbesondere einmal von dem erlauchten Ottaviano de’Medici, verweigerte er ihnen seine Dienste.“*¹⁰¹

Gerade dieses Verhalten war für Vasari unvorstellbar, besonders da Pontormo zur gleichen Zeit den Maurer Rossino mit einem Gemälde entlohnt. Die Ablehnung von Werken, die Ruhm und Reichtum versprechen könnten, war für den Arretiner eine der schlimmsten Sünden der Künstler. Auch nutzte Pontormo seine Zeit nicht, um ein tieferes Studium der Künste zu betreiben oder sich dem Otium hinzugeben. Vielmehr malt er seine Werke für Menschen niederen Standes, von denen keine Hilfe im sozialen Aufstieg zu erwarten war. Im System Vasaris konnte ein solches Verhalten nicht als rationales Handeln des Künstlers verstanden werden, so dass Vasari es auf den fortlaufenden geistigen Verfall Pontormos zurückführte. Vasari wurde so gezwungen,

⁹⁹ In: Vasari 2004, S. 52.

¹⁰⁰ Pilliod schrieb hierzu: „My research into Pontormo’s house and neighborhood suggests that they are typical of the artisan class to which he belonged.“ in: Pilliod 2001, S. 10.

¹⁰¹ In: Vasari 2004, S. 53.

die folgenden Großprojekte für die Medici als Misserfolge darzustellen, die an dem Wesen Pontormos gescheitert waren. Alessandro de Medici beauftragte Pontormo mit der Ausschmückung der Loggien in der Villa bei Careggi (1536).¹⁰² Die Ermordung Alessandros durch seinen Cousin Lorenzino setzte diesem Werk ein vorzeitiges Ende. Auch Cosimo de' Medici bediente sich der Kunst Pontormos in seinem ersten großen Auftrag, der Dekoration seiner Villa bei Castello (1538-43). Die Arbeiten wurden laut Vasari auch nach fünf Jahren nicht zur Zufriedenheit ausgeführt, und die mit Ölfarben auf den trockenen Putz gemalten Szenen verfielen innerhalb kürzester Zeit. Vasaris Schilderung steht dabei im Widerspruch zu dem Verhalten Cosimos, der Pontormo kurze Zeit später mit dem wichtigsten sakralen Auftrag seiner jungen Regentschaft beauftragte. So muss vermutet werden, dass Vasari an dieser Stelle die Probleme beider Aufträge nutzte, um Pontormos stetigen Verfall darzustellen.

Den Tiefpunkt seines Schaffens erreichte Pontormo laut Vasari in den Chorfresken von San Lorenzo (1545-56). Das ambitionierte Projekt Cosimo de' Medicis sollte eine Florentiner Antwort auf die Ausmalungen der Sixtinischen Kapelle geben. Vasari gab an dieser Stelle an, Cosimo habe sich nur der Dienste Pontormos bedient, da dieser in seinen frühen Werken Großes geschaffen hatte.¹⁰³ Um die Vergabe des Auftrags an Pontormo zu erklären, reichte dies nicht aus, so dass Vasari hinzufügt, sein Freund Salviati habe nur durch die Intervention des Majordomus Messer Pierfrancesco Riccio den Auftrag nicht erhalten – genau wie Vasari in seiner eigenen Lebensbeschreibung Riccio für sein eigenes Scheitern am Hofe der Medici beschuldigt hatte. Pontormos Ruf in Florenz war zu dieser Zeit aber ohnegleichen. Als einer der prominentesten Künstler der Stadt war die Vergabe des Auftrags auch ein Zeichen der Medici für eine Florentiner Kunst und gegen die römische Manier Salviatis. Um Pontormo zu diskreditieren und sein mangelndes Urteilsvermögen zu zeigen, führte Vasari Gerüchte auf, deren Glaubwürdigkeit er zwar bezweifelte, aber die er dennoch in seinen Text aufnahm. So schreibt Vasari:

„Manche behaupten, Jacopo habe gesagt, als er feststellte, dass man ihm den Auftrag für dieses Werk erteilt hatte, obwohl Francesco Salviati in Florenz weilte – ein Maler von großem Namen, der die Malereien in dem vormals als Audienzsaal der Signoria dienenden Saal des Palastes vorzüglich ausgeführt hatte –, er werde nun zeigen, wie

¹⁰² Vgl. Vasari 2004, S. 55-56.

¹⁰³ „Doch obwohl diese mühsame und anstrengende Arbeit insgesamt nicht sehr zufriedenstellend war und sehr hinter den allgemeinen Erwartungen zurückblieb, äußerte sich Seine Exzellenz ihr Wohlgefallen und bediente sich Jacopos zu jeder Gelegenheit, da dieser Maler aufgrund seiner in der Vergangenheit geschaffenen sehr schönen und guten Werke bei den Leuten große Verehrung genoss.“ In: Vasari 2004, S. 57.

*man zeichne und male und wie man in Fresko arbeite und darüber hinaus, dass die andren Maler nur Dutzendarbeiter seien und andere ähnliche hochnäsige und allzu beleidigende Worte. Doch da ich Jacopo immer als eine bescheidene Person gekannt habe, die von jedermann ehrenwert und auf eine solche Weise sprach, die sich für einen so sittsamen und talentierten Künstler wie ihn geziemt, glaube ich, dass man ihm diese Dinge anhängte und derartige Prahlereien nie über seine Lippen kamen, denn sie sind zumeist die Sache eitler Menschen, die zu viel von sich halten.*¹⁰⁴

Die Pontormo so unterstellten Worte zeigen aber auch, welchen Unterschied es zwischen ihm und Künstlern wie Vasari gab. So sind die Fresken in San Lorenzo durchaus als Ausdruck der Kunstauffassung Pontormos zu sehen, der hier in *disegno* und *colore* eine Florentiner Kunst zeigen wollte die sich grundlegend von Salviatis römischer Kunst unterschied. Auch der Vorwurf, Maler seien Dutzendarbeiter, setzt Pontormos Arbeitsweise in Kontrast zu Vasaris schneller Ausführung im Arbeitsverband mit unzähligen Gehilfen. So wird schon zu Beginn deutlich, dass Pontormo in Opposition zu Vasaris Kunstauffassung steht, die sich zur Zeit der zweiten Edition der Viten in Florenz etabliert hatte. Das Scheitern Pontormos wurde von Vasari so vorbereitet, den eigentlichen Grund sah der Biograph aber im Charakter des Künstlers. So schottete sich Pontormo angeblich erneut von der Außenwelt ab und versuchte über elf Jahre im Geheimen die Fresken zu fertigen.¹⁰⁵ Die Einsamkeit und der wirre Geist Pontormos führten für Vasari dazu, dass ein Kunstwerk entstand, das nicht verstanden werden kann und sogar die Fähigkeit besitzt, den Geist zu umnachten.¹⁰⁶ Pontormos Streben nach einem vollkommenen Werk hatte durch sein mangelndes Urteilsvermögen und die Geheimhaltung dazu geführt, dass seine Melancholie ihn in den Wahnsinn getrieben hatte. So schließt Vasari auch mit dem Urteil ab: *„Da, wo er geglaubt hatte, sämtliche Malereien der Kunst durch diese zu*

¹⁰⁴ in: Vasari 2004, S. 58.

¹⁰⁵ *„Nachdem er nun die Kapelle mit Mauern, Bretterwänden und Planen verhüllt und sich völlig der Einsamkeit hingegeben hatte, hielt er sie für den Zeitraum von elf Jahren fest verschlossen, so dass außer ihm dort keine lebende Seele, weder Freunde noch sonst irgendjemand, Zutritt hatte.*“ In: Vasari 2004, S. 58.

¹⁰⁶ *„Doch den Sinn dieser Szene habe ich nie begreifen können, obwohl ich weiß, dass Jacopo von sich aus Verstand besaß und mit gelehrten und gebildeten Personen Umgang hatte. [...] weder eine Erzählordnung noch Maß, Zeit, Vielfalt bei den Köpfen oder eine farbliche Abstufung im Inkarnat, kurzum keinerlei Regeln oder Proportion noch irgendeine perspektivische Ordnung beachtet wurde. Stattdessen malte er überall nackte Figuren in einer Ordnung, einem disegno, einer Bildfindung, Komposition und Farbgebung, die er nach seinem Sinn gestaltete und dazu in einer so tiefen Melancholie und für den Betrachter so wenig ansprechend, dass ich beschlossen habe, das Urteil darüber jenen zu überlassen, die es sich anschauen werden, da ich es noch nicht verstehe, obwohl ich selbst Maler bin. Ich befürchte nämlich, dabei verrückt und verwirrt zu werden, so wie er scheinbar in der ihm zur Verfügung stehenden Zeit von elf Jahren sich selbst und jeden anderen zu verwirren suchte, der diese Malerei mit derartigen Figuren betrachtete.*“

In: Vasari 2004, S. 63f.

übertreffen, reichte er größtenteils nicht einmal an seine eigenen, früher entstandenen Werke heran.“¹⁰⁷

Um die charakterlichen Mängel Pontormos dem Leser zu vergegenwärtigen, schrieb Vasari am Ende der Vita:

*„Pontormo hatte wunderschöne Gesichtszüge und eine solche Angst vor dem Tod, dass er unter keinen Umständen davon reden hören wollte, und das Zusammentreffen mit Toten vermied er. Nie ging er zu Festen oder zu anderen Orten, an denen sich Menschen versammelten, um nicht von der Menge erdrückt zu werden, und er war über die Maßen einsam. Wenn er an die Arbeit ging, zerbrach er sich manchmal so gründlich den Kopf darüber, was er darstellen wollte, dass er ging, ohne den ganzen Tag irgend etwas Anderes getan zu haben, als nachzudenken. Und dass es ihm unzählige Male bei dem Werk in San Lorenzo so erging, kann man leicht glauben, denn wenn er, so erfahren und tüchtig wie er war, erst einmal eine Entscheidung gefällt hatte, zögerte er keineswegs, das ins Werk zu setzen, was er wollte oder was er beschlossen hatte.“*¹⁰⁸

Die Aussagen Vasaris lassen sich durch Pontormos eigene Aufzeichnungen klar widerlegen, so dass erneut klar wird, dass an dieser Stelle keine biographische, sondern eine programmatische Information vermittelt werden sollte.¹⁰⁹

Vasari schuf in der Vita Pontormos ein Mahnmal für die Künstler seiner Zeit. So hat Pontormo zu Beginn seines Lebens alle Voraussetzungen, um ein großer Künstler zu werden. Neben hervorragenden Lehrmeistern war sein gottgegebenes Talent schon früh sichtbar geworden. Seine frühen Werke versprechen eine entsprechend ruhmreiche Zukunft. Durch vermeidbare Fehler werden seine Kunst und sein Geist aber von dem Weg der richtigen Kunst abgebracht. Vasari zeigt, wie die Melancholie zur Gefahr werden kann, wenn sie dem Künstler nicht mehr als Quelle dient, sondern seine schöpferischen Kräfte zum Erlahmen bringt. Ein weiterer zentraler Punkt ist das Urteilsvermögen. Pontormo glaubt so auf dem richtigen Weg zu sein, verirrt sich aber dennoch. So kann der Maler laut Vasari nur erfolgreich werden, wenn er durch die Nachahmung großer Meister oder die Kritik an seiner Kunst durch andere sein *guidizio* schult. Pontormos Weigerung, sich der Kritik auszusetzen, und seine Vertiefung in Einsamkeit führen ihn somit in den Wahnsinn, sowohl im geistigen als auch im künstlerischen Sinn.

¹⁰⁷ In: Vasari 2004, S. 64.

¹⁰⁸ In: Vasari 2004, S. 66.

¹⁰⁹ Vgl. Pontormo 1984 und das folgende Kapitel.

Vasari wählt Pontormo gezielt als Träger dieser Eigenschaften, da dessen Kunst von einer starken geistigen Anstrengung getragen wird. Als die zweite Edition der *Viten* veröffentlicht wurde, war Pontormos Kunst zudem bereits nicht mehr zeitgemäß und durch Vasaris eigene Auffassung verdrängt worden. Gleichzeitig waren Pontormos Werke noch präsent und müssen in ihrer Komplexität auf die Betrachter verwirrend gewirkt haben. In der Weigerung, sich an dem Vorbild Buonarroto zu orientieren, wird nicht nur das schlechte Urteilsvermögen Pontormos angemahnt, sondern auch gezeigt, dass der Versuch eines Gegenentwurfs zu Michelangelo nicht erfolgreich sein kann und nur die Nachahmung seiner Werke zum Erfolg führen kann. Wie stark die programmatische Bedeutung Michelangelos dabei die Konzeption der *Vita* Pontormos beeinflusst, wird nur im Kontext aller Lebensbeschreibungen sichtbar.

3.2. Die Genealogie der Melancholie

Die *Vita* des Pontormo ist sicherlich zunächst als eine eigene Moralgeschichte zu sehen. Die individuellen Fehler des Künstlers führen zu Konsequenzen für seinen Lebensweg und sein Kunstschaffen. Die Lebensbeschreibung funktioniert darüber hinaus auch im Kontext mit den anderen Beschreibungen. Zahlreiche *Viten* sind direkt oder indirekt mit der *Vita* Pontormos verknüpft. Das zentrale Thema all dieser *Viten* ist das künstlerische Scheitern, und der zentrale Fehler aller gescheiterten Künstler ist die Melancholie, so dass man von einer Genealogie der Melancholie reden kann. Vasari baute nicht nur seine *Vita* in einem künstlerischen Stufenmodell auf, sondern verband jede Stufe über die Beschreibungen mit der anderen. Bestimmte Charaktereigenschaften lässt er immer wiederkehren. In der Milanesi-Edition der *Viten* umfassen diese Künstler, obwohl zeitlich und räumlich direkt in Interaktion stehend, fünf Bände. Leonardo, der Beginn der *tertia eta*, steht noch in Verbindung mit Fra Bartolommeo und Mariotto Albertinelli sowie Piero di Cosimo. Andrea del Sarto findet sich jedoch erst wesentlich später, und noch später ist das Leben des Pontormo zu finden, erneut durch einen Band getrennt von seinem Schüler Bronzino. Dadurch wird dem Leser ein direkter Vergleich der *Viten* erschwert, doch gleichzeitig bildet sich so eine Kette an Beispielen für Persönlichkeitsmuster, die den Künstler daran hindern, sein wahres Potential zu erreichen. Erst mit Michelangelo – als Ideal der Kunst – wird dies aufgelöst.

Schon in den unterschiedlichen Lehrmeistern Pontormos wird ein Hinweis auf die Verkettung der Viten gegeben. Vasari führt zuerst Leonardo da Vinci an. Dieser weilte jedoch nur wenige Monate im Winter 1507 in Florenz, um Figuren für das Baptisterium zu fertigen. Den ersten Beweis für Pontormos Ankunft in Florenz bietet eine Urkunde über sein Vermögen vom 24. Januar 1508.¹¹⁰ Selbst wenn wir davon ausgehen, dass Vasari recht hatte und Pontormo im Alter von 13 Jahren, also 1507 nach Florenz gelangt, ergibt sich das Problem, dass er nur wenige Monate Zeit gehabt hätte, die Kunst Leonardos zu lernen – zu kurz, beachtet man den damaligen Lehr- und Lernprozess.¹¹¹ Auch wenn man eine geistige Verbundenheit des Jungen aus Empoli und des Genies aus Vinci zu rekonstruieren versucht, führt dies doch nicht zu einem aussagekräftigen Ergebnis.¹¹² Die Lehrzeit Pontormos bei Leonardo ist damit fast mit Sicherheit auszuschließen. Vasari hatte andere Gründe, Pontormo in die Tradition Leonardos zu stellen. Zum einen zeigen die frühen Werke Pontormos klar ein großes Interesse an der Kunst des Meisters, zum anderen schafft es Vasari so, eine Brücke zwischen den Fehlern Leonardos und denen Pontormos zu schlagen. Besonders die Unfähigkeit, Werke zu Ende zu führen, aber auch der stete Drang, mit den Medien der Malerei zu experimentieren, ist beiden Künstlern gleich. Deutlich wird dies in zwei Episoden aus den Beschreibungen Vasaris: So führte Leonardo da Vincis Versuch, das Letzte Abendmahl in S. Ambrogio in Öl auszuführen, zu einem schnellen Verfall; Pontormo begeht eben diesen Fehler in den Dekorationen der Medici-Villa in Castello. So stehen sich Leonardo und Pontormo gerade in ihrem Scheitern nahe.

Von Leonardo soll Pontormo in die Werkstatt Piero di Cosimos gewechselt sein. Er wendet sich laut Vasari als vom ewig über die Kunst grübelnden Genie Leonardo zum wilden Mann der Kunstgeschichte Piero di Cosimo. Wahrscheinlicher ist, dass Pontormo von Beginn an in die Lehre zu Piero di Cosimo ging. Für Vasari ist dies jedoch vor allem die Gelegenheit, sein Bild Pieros mit dem Pontormos zu verknüpfen. Piero, der den Wandel vom begehrten Künstler über den Pigone hin zum melancholischen Exzentriker in seiner Vita durchschreitet, bereitet das Vorbild für die Melancholie Pontormos, und damit ist auch er ein Negativbeispiel für den Verfall der

¹¹⁰ Vgl. MCCCCCVII, Firenze, Archivio di Stato. Officiali dei Pupilli, Deliberationes et Partitiones, 1507-1508, No.119, C. 114.

¹¹¹ Vasaris Angaben sind an dieser Stelle irre führend. Zum einen gibt er an, dass Pontormos Großmutter, Mona Brigida, ihn nach dem Tod des Großvaters, der definitiv auf 1506 zu datieren ist, mehrere Jahre in ihre Obhut genommen hätte; ihm unter anderem Latein und Mathematik in dieser Zeit hätte lernen lassen. Zum anderen spricht er davon dass Pontormo im Alter von 13 Jahren nach Florenz geschickt worden wäre. Vasari muss sich also in einem der beiden Punkte geirrt haben.

¹¹² Diese These ist in den Anmerkungen zur Vita Pontormos vertreten. Vgl. Vasari 2004, S. 71.

künstlerischen Fähigkeiten in selbst gewählter Isolation. Bereits in der Beschreibung des Lebens des Piero di Cosimo setzt Vasari mit der Gefahr der Isolation des Künstlers ein. Piero, der sich zu einem Eremiten innerhalb der Stadt Florenz entwickelte und jeden sozialen Umgang scheute, ist der erste dem Wahnsinn nahe Melancholiker. Sein zeitweiser Lehrling Pontormo setzte dies fort und geriet damit in die gleichen Wirrungen wie sein Meister. Vasari zeigte somit die Gefahr von zu großer Isolation für den Künstler auf, der nicht mehr das Korrektiv der Kritik durch den Kunstverständigen finden konnte.

Pontormo wird durch die Verknüpfung mit Leonardo und Piero di Cosimo in eine Kette von Künstlern gestellt, die durch ihre Melancholie in ihrer Kunst scheitern. Piero verfällt dem Wahnsinn und Leonardo schafft es, nur wenige Werke zu vollenden. Pontormo hingegen nimmt die Fehler beider auf und verfällt sowohl dem Wahnsinn als auch der Unfähigkeit, seine Werke zu vollenden. In der ersten Edition der Viten war Leonardo bereits als Gegenpart zu Michelangelo inszeniert worden. Die Vita Pontormos führt diese Idee weiter. Denn in der Nachfolge der schlechten Eigenschaften seiner Lehrmeister wird Pontormo vom Vorbild Michelangelos abgebracht und zum Scheitern verurteilt. Pontormo wird dadurch zum Gegenpart der Nachfolger Michelangelos. In den Werken, die Pontormo mit Michelangelo schöpft, wird deutlich, wie dessen Einfluss eine kurzzeitige Verbesserung der Kunst Pontormos herbeiführt. Vasari erfindet einen persönlichen Bruch zwischen beiden Künstlern, um zu zeigen, dass Pontormo sich persönlich und künstlerisch von Buonarroti wieder entfernt. Nur Michelangelo aber kann das perfekte Vorbild sein. Mit dem Erscheinen des *Erlösers* der Kunst gibt es ein Absolutum. Diejenigen Künstler, die wider die Natur und göttliche Vorhersehung nicht Michelangelo folgen, werden somit von vornherein disqualifiziert. Vasari orientierte sich an einem christlichen Geschichtsverständnis, welches vom *Noah* Giotto, der die Kunst nach der großen Sintflut des Mittelalters wieder aufblühen ließ, zum Christus, dem Erlöser in der Gestalt Michelangelos, strebt. Dieser bringt die endgültige Erlösung der Künste durch sein göttliches Vorbild. Durch dieses Programm wird es aber notwendig, Pontormo zu isolieren. Eine Nachfolge Pontormos als eigener Kunstzweig würde der Stellung Michelangelos widersprechen. Aus diesem Grund wurde Bronzinos Vita von Pontormo räumlich getrennt. Auch wenn Bronzino immer wieder in der Vita Pontormos als sein Freund auftaucht, wird das künstlerische Erbe Pontormos immer in den Hintergrund gestellt. Wie Elizabeth Pilliod bereits bemerkte, spricht Vasari nie von einer Schule um Pontormo, obwohl es zahlreiche Künstler gab, die in enger Verbindung zu ihm standen und zum Teil auch

bei ihm lernten.¹¹³ Neben Bronzino lernte auch Alessandro Allori zunächst bei Pontormo, bevor dieser ihn an Bronzino weiterempfahl. Vasari hingegen erwähnt nur wenige, heute vergessene Schüler Pontormos.¹¹⁴ Andere erwähnt er in den gesamten Viten nicht. Besonders prägnant ist dies im Falle von Pierfrancesco Foschi, einem Gründungsmitglied der *Accademia dell' disegno*, der von Vasari vollkommen missachtet wurde.¹¹⁵

Pontormos Rolle in den Viten Vasaris ist damit klar. Seine Biographie dient als direkte Warnung vor den Auswirkungen der Melancholie, der Überschätzung des eigenen Urteilsvermögens und dem Verzicht auf Kritik. Darüber hinaus steht er im Kontext der Viten als Nachfolger der Künstler, die durch ihre Fehler immer wieder scheiterten, und zeigt, dass nur Michelangelo als Vorbild für Künstler fungieren kann.

Pontormo wird in den Viten daher weniger als Person greifbar als vielmehr als Kunstfigur. Doch gerade diese ist von Vasari so gestaltet worden, dass seine Lebensbeschreibung die weitere Rezeption Pontormos maßgeblich gesteuert hat, wie im nächsten Kapitel zu ergründen sein wird.

3.3 Die Rezeption infolge Vasaris

Das Bild Pontormos ist bis heute durch Vasaris programmatische Moralgeschichte geprägt. Die heutige Forschung beginnt sich des literarischen Charakters der Viten bewusst zu werden, Gleiches kann aber nicht für die Autoren und Künstler der Vergangenheit gesagt werden. Dabei muss es verwundern, wie schnell sich dieser Prozess vollzogen hat, denn innerhalb weniger Jahre scheint der Ruhm Pontormos auch in Florenz verblasst zu sein. Dies liegt unter anderem an seinem künstlerischen Erbe. Bronzino war durchaus in der Lage, Pontormos *maniera* zu imitieren, und seine Arbeiten in San Lorenzo mögen in genau der Weise gefertigt worden sein, die Pontormo intendiert hatte. Gleichzeitig hatte Bronzino eine individuelle Form gefunden, die sich wesentlich von Pontormos Kunst unterschied. Die Ursache hierfür scheint in der Lehrweise Pontormos zu liegen, der individuelles Talent und eigene *maniera* in seinem Schüler gefördert hatte. Alessandro Allori wiederum wurde nach

¹¹³ Vgl. Pilliod 2001, S. 4.

¹¹⁴ Diese sind: Givambattista Naldini, Giovanmaria Butteri, Chistofano dell'Altissimo, Stefano Pieri, Lorenzo dello Scorina, Francesco da Pappi. Vgl. Pilliod 2001 S.6.

¹¹⁵ Vgl. Pilliod 1998, S.33.

seiner Lehrzeit unter Bronzino so stark von der römischen Kunst beeinflusst, dass seine Arbeiten in Poggio a Caiano deutlich den Bruch zu Pontormos Florentiner Kunst dokumentieren. Somit gab es keinen direkten Nachfolger Pontormos. Ebenso scheinen seine Arbeiten nur unmittelbar auf Künstler gewirkt zu haben. Lediglich von Jan de Bisschop konnten Zeichnungen und Stiche nach dem Chor von San Lorenzo verzeichnet werden. Für Rubens lassen sich keine direkten Studien nachweisen, doch scheint gerade die Ähnlichkeit seiner großen Tafeln mit Pontormos Kunst hier für eine Auseinandersetzung mit Pontormos letztem Werk zu sprechen.¹¹⁶ Pontormos Kunst war zu individualistisch, um von einer breiten Masse aufgenommen zu werden. Gleichzeitig änderte sich infolge der Gegenreformation auch die sakrale Kunst maßgeblich. Pontormos Malerei stand zu den Normen der neu formulierten Kirchenkunst in Opposition.¹¹⁷ So kann weder von Seiten der Künstler noch von offiziellen Kanälen Interesse an Pontormos Werk bestanden haben. Dennoch klingt in den Beschreibungen, die Pontormo aufnehmen, der Ruhm des Künstlers nach. Dabei handelt es sich aber meist nicht um eigene Überlegungen, sondern um eine Interpretation Vasaris. Die beiden in Bezug auf Pontormo hauptsächlich relevanten Texte sind Raffaello Borghinis *Il Riposo* (1584) und Francesco Bocchis 1591 erschienenes Werk *Le Bellezze della Citta di Firenze*.

Raffaello Borghinis *Il Riposo* ist eine Panegyrik auf die Florentiner Kunst. Das Ziel dieser Abhandlung war es, in der Tradition der *Campanile-Literatur* seine Heimatstadt zu ehren und aufzuzeigen, wie dort auch in Zukunft Kunstwerke gefertigt werden sollten. Die Ausführungen Borghinis sind weniger detailliert als Vasaris und erreichen nicht die theoretische Tiefe und anekdotische Unterhaltsamkeit, die man an den Viten Vasaris so sehr schätzt. Das Entstehungsdatum der Schrift ist in Bezug auf die Rezeption Pontormos wichtig, da sich 1584 die Gegenreformation mit ihren neuen Doktrinen endgültig gefestigt hat. Dies wirkte sich auch auf die Wahrnehmung der Kunst nachhaltig aus.

In seiner Beschreibung des Frühwerkes Pontormos war Raffaello Borghini zunächst voll des Lobes. Die Darstellung der *Fides und Caritas* (1513-14) in SS. Annunziata

¹¹⁶ Die Verbindung von Rubens und Pontormo ist meines Erachtens noch nicht untersucht worden und scheint ein lohnendes Unterfangen zu sein. Gerade in Bezug auf die Engelsstürze wäre eine genaue Analyse der Beziehung beider Künstler sicher nicht ohne Interesse.

¹¹⁷ Vgl. Kapitel 6.2, S. .

lobte er besonders für ihre Schönheit und Anmut.¹¹⁸ Ebenso pries er die Lieblichkeit der Madonna und die Naturnähe der Figuren der *Heimsuchung* (1514-16) im Vorhof von SS. Annunziata.¹¹⁹ Auch die *Palla Pucci* (1518) in San Michele Visdomini sah er als selten schönes Zeichen der großen Kunstfertigkeit Pontormos.¹²⁰ Die hier aufgeführten Kunstwerke sind allesamt noch mehr oder weniger stark in der florentinischen Kunsttradition verhaftet. Zwar hatte Pontormo zu dieser Zeit schon begonnen, seinen eigenen Personalstil herauszubilden, jedoch war dieser den allgemeinen Tendenzen der Florentiner Kunst seiner Zeit noch sehr nah. Borghini schätzte besonders die Naturnähe; das Beibehalten des gängigen Regelwerks und der tradierten Konventionen sind daher die Eigenschaften der Kunst, welche nicht auf eigene Innovationen Pontormos zurückzuführen sind. Dabei stützte sich Borghini in seinem Text neben Vasaris Viten immer wieder auf andere bereits etablierte literarische Werke wie Leon Battista Albertis *Della Pittura* (1435) und Baldassar Castigliones *Libro del Cortegiano* (1528), die beide Anmut, Lebendigkeit und Regelmäßigkeit in Kunst und Charakter als zentrale Qualitätsmerkmale aufführten.

Borghini bediente sich zur Beschreibung der nächsten künstlerischen Phase Pontormos der Beschreibung Vasaris. In den Fresken der Certosa von Galluzzo (1523-25) geriet Pontormo laut Borghini in den Bann der deutschen Manier Dürers und verlor dadurch seine von der Natur gegebene Schönheit des Stils.¹²¹ Besondere Beachtung verdient der Vorwurf, Pontormo habe sich gegen seine natürlichen Anlagen gewandt, da die

¹¹⁸ „le quali figure sono di tutta quella bontà e grazio, che si possa fare: e in fresco infino allora non su veduta pittura meglio condotta, con più rilievo, e con piu bel colorito: e non aveva Jacopo, quando le fece, piu che 19 anni: e se avesse seguitato di dipignere in quella maniera, arebbe passato tutti i pittori antichi e moderni.” in: Borghini 1730, S. 393.

¹¹⁹ „Lavorò dopo nel cortile de`Servi la istoria della Visitazione della Madonna, di tanta bella maniera, e con tanta dolcezza di colorito, che le figure pajon vive, e di carne, e non dipinte.” in: Borghini 1730, S. 393.

¹²⁰ „Fece dipoi la tavola, che è in San Michele Bisdomini(sic) nella via de`Servi, in cui è la nostra Donna, che fiede, porgendo il piccolo Giesù ridente a San Giuseppe, e vi è un altro bambino bellissimo, fatto per S. Giovambatista, e due altri sanciuilli nudi, che tengono un padiglione: insomma tutte le figure, che vi sono, sono perfettissime, e questa è la piu bella tavola, che mai facesse questo raro pittore.”

in: Borghini 1730, S. 393.

¹²¹ „In questo tempo essendo venute di Lamagna alcune stampe d'Alberto Duro molto belle, si diede il Puntormo ad imitare quella maniera Tedesca, lasciando in gran parte la sua, datagli dalla natura, tutta piena di dolcezza e di grazia: e con questa maniera alterata dipinse, essendo chiamato da' frati della Certosa, nel chostro loro molte istorie a fresco della passione di Giesù Cristo, delle quali la migliore, e che meno abbia di quella maniera Tedesca, è quella, dove è Crifto colla croce in ispalla, e innanzi gli sono due ladroni ignudi: e vi è Santa Veronica, che gli porge il Sudario, accompagnata dalle molte femmine, e da' Giudei ministri della giustizia in varie attitudini a piede e a cavallo a. Molte altre opere e quadri fece per detti frati; ma bellissimo un quadro in tela a olio di sua maniera, dipintovi Cristo a tavola con Cleofas e Luca, grandi quanto il naturale: e fra quei, che fervono, vi son ritratti alcuni converti di quei frati, che pano vivi.” in: Borghini 1730, S. 394.

hier aufgeführten Argumente aus den Viten übernommen wurden. Borghini gewichtete sogar noch stärker Pontormos Verrat an der *bella maniera* seiner Florentiner Heimat, als Vasari dies getan hatte. Dies ist auf das zentrale Anliegen des Werkes zurückzuführen, das Lob der Stadt Florenz, deren Dominanz in Kultur, Kunst und Wirtschaft bereits gebrochen war. Pontormos scheinbarer Verrat an seinem Florentiner Erbe musste daher für Borghini von besonderem Gewicht sein.

Die Werke in der *Cappella Capponi* (1526-28) wurden, im Kontrast zu Vasaris Schilderung, von Borghini als Rückkehr zur Florentiner Kunst gesehen, so dass er die Malereien als Zeichen für Pontormos meisterhafte Lichtführung sehen konnte.¹²² Dieser Siegeszug setzt sich in den Beschreibungen des *Martyriums der Zehntausend* (1530) fort; ein Kunstwerk, das laut Borghini unendliches Lob verdiente.¹²³ Ebenso stilisierte er die in Zusammenarbeit mit Michelangelo entstandenen Werke als ideale Kunst, die aus der Synthese von Michelangelos göttlichem *disegno* und Pontormos perfektem *colore* entstand.¹²⁴ Es muss offenbleiben, ob Borghini diese Werke wirklich gesehen hatte oder seine Beschreibung nach Vasari und anderen zeitgenössischen Quellen anfertigte.

Nach diesem zweiten Höhepunkt in Pontormos Schaffen folgt der erneute Verfall in den Fresken von San Lorenzo (1545-56). Sie sind die einzigen Werke Pontormos, die Raffaello Borghini zweimal in seinem Werk erwähnt. In der eigentlichen *Vita* kritisiert er das Fehlen von Perspektive, Farbe und Ordnung und beurteilt die Fresken als bar jeden inneren Geschmacks und Verstands. Auch wenn seine Sprache hier gesteigert ist, zeigt sich doch Vasaris Bericht als eine der Quellen für die Schilderung Borghinis. Darüber hinaus wird hier deutlich, wie stark die Gegenreformation zu dieser Zeit auf das Kunstempfinden gewirkt hatte. Die Perspektive wurde so zum Ausdruck der

¹²² „Dipinse poscia in Santa Felicita la cappella di Lodovico Capponi il vecchio, facendo nel cielo della volta Dio Padre, che ha intorno quattro patriarchi bellissimi: e ne' tondi degli angoli i quattro evangelisti, de quali ve n'è un solo tutto di mano del Bronzino, che allora flava seco: e in questa opera si vede, che il Puntormo era tornato alla sua buona maniera di prima; ma nella tavola di questa cappella, dove è un Cristo deposto di croce, por- portato alla sepoltura; volle variare; onde fece un colorito chiaro e tanto unito, che appena si conosce il lume dal mezzo, e il mezzo dagli oscuri. Fece ancora al medesimo Lodovico un quadro di nostra Donna, e nella testa d'una Santa Maria Maddalena ritraile una figliuola d'elfo, che era bellissima fanciulla.” in: Borghini 1730, S. 394-395.

¹²³ „e un altro ne fece alle donne dello Spedale degl'Innocenti, entrovi la istoria degli undici mila Martiri, fatti crucinggere in un boso da Diocleziano, dove è una battaglia di cavalli e d'ignudi, e alcuni fanciulli bellissimi, che volando per aria avventano saette a'crocifflbri , opera veramente degna d'infinita lode”
in: Borghini 1730, S. 395.

¹²⁴ „Avendo Michelagnolo Buonarruoti fatto il famoso cartone della Venere ignuda, che bacia Cupido il Puntormo da quel cartone ritraendola, ne dipinse una, che per lo disegno di Michelagnolo, e per lo colorito di Jacopo riuset co- fa rarissima, e F ebbe e tenne molto cara il Duca Alessandro.”
in: Borghini 1730, S. 395.

intellektuellen Kraft eines Künstlers und die innere Ordnung der Komposition zum Ausdruck der göttlichen Ordnung. Borghini führte Pontormos Scheitern in beiden Punkten vor allem auf dessen Alter zurück, da dieses ihn taub für die Kritik anderer gemacht habe, so dass er sich in der Fülle der Figuren verirrt.¹²⁵

Im Vorwort wird Borghini in seiner Kritik an Pontormos Spätwerk noch deutlicher. Dieser wird zum Beispiel für Maler, die sich nach ihren eigenen Vorstellungen richten und nicht auf die biblischen Geschichten achten.¹²⁶ So kritisierte er, dass Pontormo nicht versucht hatte, den Pakt zwischen Noah und Gott der Bibel folgend darzustellen, sondern dieses Thema genutzt habe, um zunächst seine eigene Kunstfertigkeit zur Schau zu stellen.¹²⁷ So gab Borghini an, die Geschichte der Sintflut nicht nachvollziehen zu können, da wichtige Teile der Geschichte fehlten.¹²⁸ Weder der Altar, auf dem Noah Gott Opfer dargebracht hatte, noch die Tiere der Arche waren von Pontormo dargestellt worden, so dass zwei Elemente des biblischen Textes fehlten, die eine klare Identifizierung der Geschichte ermöglicht hätten. Aus Sicht der Gegenreformation waren Fehler in der Interpretation der sakralen Darstellungen nur durch die klare Erkenntnis der Szene vermeidbar. Borghini kritisierte ebenfalls, dass Noah nackt sei und inmitten der ertrinkenden, zum Teil noch nach Rettung suchenden Opfer der Flut stehe, die nach der biblischen Geschichte bereits den Tod in den Wassern gefunden haben müssten.¹²⁹ Darüber hinaus erschienen ihm die Fresken nicht naturgetreu genug, um reale Ereignisse darzustellen.

¹²⁵ „Ultimamente gli fu dal Gran Duca Cosimo allogata la cappella di San Lorenzo, sopra la quale egli flette undici anni: e avantichè avelle del tutto finita, si morì d'anni 65. e di quella cappella (perchè non vi veggo nè invenzione, nè disposizione, nè prospettiva, nè colorito, che vaglia, sebben vi è qualche torso buono) non ne parlerò altramente, confessando o non intendere quel che egli si abbia voluto fare, o non vi aver dentro gusto alcuno. Dal che si può giudicare, che quando gli uomini vogliono l'rafare fanno peggio: e che le persone, quando cominciano a esser d'età, vagliono più nel dar consiglio, che nell'operare.

in: Borghini 1730, S. 396.

¹²⁶ „Questo é l'error comune di tutti i pittori voler piuttosto spiegare i suoi capricci, che osservare la sacra istoria, e che aver rispetto al santo tempio di Dio, dove la dipingono.” in: Borghini 1730, S.59-63.

¹²⁷ „Male oliervate mi par che l'abbia Jacopo da Puntormo nella cappella di San Lorenzo, come ché in altre lue opere sia flato valentuomo per ciocche avendo egli dipinto Noe, uscito fuor dell' arca dopo il diluvio , che fa il patto col grande Iddio, come si vede per li arco celeste, non ha fedelmente rappresentata l'invenzione della sacra istoria”

„Io credo, che e gli abbia fatto quei tanti corpi nudi per mostrar l'eccellenza dell' arte in varie attitudini, siccome veramente vi si scorge.” in: Borghini 1730, S.59-63.

¹²⁸ „Ora se ha voluto il Puntormo dimostrare quella istoria, quando Noè uscito dell'arca fa il patto col Signore; domando dove è l'altare, sopra cui egli fece fa, orificio: e dove fono i tanti animali, che erano usciti dell'arca, i quali potevano arricchire l'istoria, e dar vaghezza alla pittura: e perchè ha fatto Noe nudo, come se uscite dell'acqua, poco dissimile da quelli, che ancora entro vi fono?” in: Borghini 1730, S.59-63.

¹²⁹ „e domando, che fanno quegli uomini ancor vivi, che cercano di scampare dall'acque sopra i cavalli, e quegli altri che vanno notando per salvarsi?” in: Borghini 1730, S.59-63.

Borghinis Werk bewegt sich zwischen Vasaris Viten und den Bedürfnissen der Gegenreformation. So zeigt sich, dass er in weiten Teilen Vasari als Hauptquelle nutzt, besonders wenn der Zugang zu bestimmten Werken als unwahrscheinlich angenommen werden muss. Gleichzeitig steigert sich die Bedeutung der religiösen Darstellungskonventionen, so dass seine Kritik an den Fresken noch stärker ausfällt, als dies bei Vasari geschehen war. Bedeutend ist aber, dass Borghini das Bild des Melancholikers nicht aus Vasaris Viten übernahm, sondern vielmehr dem Alter die alleinige Schuld an Pontormos künstlerischer Fehlgestaltung gab. In diesem Punkt weicht er klar von den weiteren Texten ab.

Kurz nach Borghini schrieb Francesco Bocchi 1591 seinen campanilistischen Kunstführer *Le Bellezze della Citta di Firenze*. Bocchi ging davon aus, dass die Kunst seiner Zeit im Verfall begriffen war. Ornamente und ausschmückende Gestaltungen waren für ihn ein Zeichen der zunehmenden Dekadenz, sowohl in der Gesellschaft als auch in der Kunst. Er betonte den zivilisierenden und kultivierenden Charakter der Kunst, deren eigentlicher Sinn für Bocchi in ihrer moralisierenden Wirkung lag. Die Skulptur sah er für diesen Zweck als die am besten geeignete Kunst an, da sie von sich aus über weniger Ornamentik als die Malerei verfügte. Ebenso legte er weitaus weniger Wert auf den Genie-Gedanken und die mystischen Elemente der Kunst und stellte den Verstand als wichtigste Qualität des Künstlers in den Vordergrund.¹³⁰ An Pontormo kritisierte er vor allem die Chorfresken in San Lorenzo (1545-56), da hier keine Korrespondenz zwischen Erzählung und Ausdruck bestehe.

Bocchi äußerte sich in seinem Werk generell nicht sehr ausführlich zu einzelnen Gemälden, da sein eigentliches Augenmerk auf der Skulptur lag. Trotz der meistens nüchternen Schilderungen wird Pontormo bereits zu Beginn als Melancholiker dargestellt. Zur Untermauerung des Charakterbildes führte er eine Anekdote ein, die an keiner bekannten anderen Stelle zu finden ist:

*„Il Pontormo diede in un’eccesso di melanconia, e per fare al naturale quelle figure del Coro di S. Lorenzo state sotto l’acque del Diluvio, teneva i cadaveri ne’trogoli d’acqua per farli cosi gonfiare, ed appestar dal puzzo tutto il vicinato.“*¹³¹

¹³⁰ Vgl. Campbell 2000, S. 328ff.

¹³¹ in: Bocchi 1677, S. 18f.

Ob Pontormo wirklich Leichen in Wassertröge legte, ist zweifelhaft.¹³² Wahrscheinlicher ist es, dass Bocchi an dieser Stelle versuchte, den optischen Eindruck der Fresken mit einer entsprechenden Anekdote zu untermauern.

Da Bocchi keine chronologische Reihenfolge seiner Betrachtungen vornahm, folgte der Anekdote um die Fresken von San Lorenzo eine Beschreibung der Cappella Capponi, die er aber nur knapp als schöne Tafel schilderte.¹³³ Ähnlich knapp und mit fast identischen Worten wurden die anderen Gemälde Pontormos abgehandelt.¹³⁴ Eine längere Passage wurde hingegen einer Zeichnung Pontormos zugestanden, die durch Bocchi besonderes Lob erhielt. Bezeichnenderweise handelt es sich bei der Zeichnung um eine Studie zu den Fresken in San Lorenzo. Deutlich betonte er zum Ende des Abschnitts, dass die Schönheit des Blattes klar die Schönheit der ausgeführten Fresken übertreffe.¹³⁵

Der Chor von San Lorenzo wurde gegen Ende des Werkes erneut aufgegriffen. Erstaunlich in Anbetracht der zeitgenössischen Kritik ist, dass er zunächst durchweg Lob für das Kunstwerk fand.¹³⁶ Gerade die Tatsache, dass Bocchi das *disegno* Pontormos lobte, muss im Kontext der Zeit überraschen. Dennoch ist die Kritik der

¹³² Im zeichnerischen Oeuvre Pontormos finden sich nur wenige Blätter, die anatomische Studien bezeugen, so dass Pontormos Interesse an einem Studium toter Körper scheinbar stark begrenzt war.

¹³³ „*Poco di qui lontano è la chiesa di S. Felicità ove stanno Monache: In questa Piazza è sopra una colonna di granito eretta una statura di terra cotta vetriata rappresentante un S. Pier Martire, è di maniera assai antica prima, che fiorisse Luca: nell'entrare in questa chiesa a mano dritta si trova accanto alla porta la Cappella de' Capponi, nella quale è una bella tavola di mano di Iacopo da Pontormo, ed è tutta la cappella vagamente acconcia*” in: Bocchi 1677, S. 117.

¹³⁴ Als Beispiel sei hier die Beschreibung zur Palla Pucci aufgeführt:

„*San Michele Visdomini; alla Cappella de' Rossi vi è una bella tavola nella quale è effigiata a la Natività di Cristo con S. Carlo, e S. Andrea di mano dell'Empoli: poi alla Cappella de' Pucci è una tavola di mano di Iacopo da Pontormo, stimata molto rara, e bellissima; ci è una Madonna di nobile colorito, ed in sue fortezze par di vero viva, e che per lo disegno, sia quasi di rilievo. Ella nel porgere le mani per prendere il figliuolo, il quale è sostenuto da S. Giuseppe, pare che muova la persona con somma grazia. Il Cristo di maniera morbida nelle freschezza delle carni oltra ogni stima è mirabile. Grande è l'artificio, con cui è fatto il S. Giuseppe; ma un S. Francesco ginocchione è ammirato da gli uomini, che intendono: ed un S. Giovanni Vangelista, che siede sopra un sasso, è panneggiato mirabilmente.*” in: Bocchi 1677, S. 403.

¹³⁵ „*E certamente con felicità incredibilmente singulare si è avanzato questo rarissimo artefice in questa fatica, ed all'appetito altrui ruspande meglio in questo foglio, il quale è maraviglioso, e bellissimo, che nelle figure del coro di S. Lorenzo non è avvenuto. Perché se fosse stato messo in opera questo disegno, agevol sosa era; che nel colorito sodo facesse all'appetito di coloro, i quali in quello, che si vede poco nella facciata del coro anno lodate l'anni sa del Pontormo, ed in questo disegno tanto l'ammirano, e tanto il commendano.*” in: Bocchi 1677, S. 368.

¹³⁶ „*Si mostrano in varie, e bizzarre attitudini da basso molti, che risuscitano; e per disegno, per colorito, e per rilievo è maravigliosa ciascuna figura. ed i pittori, che bene intendono, ci riconoscono grande artificio, e perciò sommamente l'ammirano. E grande la moltitudine dei corpi morti, che sono dipinti dall'acque, effigiati con molta industria, ed in compagnia di Noè con bellissime attitudini, e con gran disegno assai sanno fede, quanto bene la virtù di sua arte intendesse questo raro artefice. [...] In somma è questa pittura di Giacopo mirabile per colorito, nobile per disegno, e rarissima per rilievo*” in: Bocchi 1677, S. 515f.

Fresken kaum von den Ansichten Vasaris und Borghinis zu unterscheiden.¹³⁷ Bocchi differenzierte hier aber zwischen der künstlerischen Qualität, die er durchaus wertschätzen kann, und der Erfüllung der eigentlichen Aufgabe des Kunstwerks. In letzterem Punkt sah er Pontormos eigentliche Verfehlung.

Bocchis Betrachtungen sind zweigeteilt. Die Werke wurden in Bezug auf ihren künstlerischen Wert betrachtet. Die Kritik an den Werken Pontormos zeigt die künstlerischen Entwicklungen des späten 16. Jahrhunderts und eine starke Präferenz für plastische Werke. Gleichzeitig nimmt Bocchi aber auch die Persönlichkeit Pontormos in seine Schrift auf. Die einzige Quelle für diese Beobachtungen war Vasaris Lebensbeschreibung des Künstlers, so dass spätestens im Falle Bocchi die Tradierung des vasarianischen Bildes deutlich wird.

Gleichzeitig war die Beschreibung Bocchis auch das letzte Werk, welches Pontormos Malerei genauer betrachtete. Die Prominenz der Chorfresken an der Grablege von San Lorenzo scheint nicht zu einem weiteren Interesse an dem Künstler geführt zu haben, so dass erst im späten 19. Jahrhundert eine erneute Auseinandersetzung mit Pontormos Œuvre erfolgte. Im Gegensatz zur realen Künstlerpersönlichkeit ging die literarische Figur im weiteren Verlauf nicht verloren, da sich Vasaris Bücher ungebrochener Beliebtheit erfreute. So wurde im Laufe der Zeit die Schilderung der Viten zur hauptsächlichen Quelle für jede Überlegung zum Leben und Schaffen Pontormos. Das so entstandene Bild ist stark verzerrt und bedarf einer umfangreichen Überprüfung, die im nächsten Kapitel erfolgen soll.

¹³⁷ „Nelle parti di que`corpi molte cose belle visono, come la`distinzione de`muscoli, ma tutta l`opera in se è molto consusa, e sforzndo si di far più che meglio, non gli sù possibile arrivare al bene”
in: Bocchi 1677, S. 517.

IV. Pontormo – Versuch einer historischen Annäherung

Im vorausgegangenen Kapitel ist deutlich geworden, dass Vasaris Vita nur in einem stark begrenzten Rahmen Hinweise auf die historische Person Pontormo liefern kann. Zu stark überwiegt der literarische Charakter der Viten. Dies macht eine erneute historische Annäherung notwendig, auch wenn dieses Unterfangen sicherlich nicht mehr mit einem Anspruch auf Vollständigkeit zu verwirklichen ist. Dennoch ist es wichtig, den Versuch zu unternehmen, um die Hintergründe der Kunstwerke zu erschließen. Eine Interpretation der Bilder als autonome, jenseits des Erfahrungshorizontes des Künstlers existierende Werke ist nicht erstrebenswert und kann nur unbefriedigende Resultate liefern.

Die Untersuchungen können sich dabei auf zahlreiche Quellen stützen. Pontormos *libro mio*, die Aufzeichnungen seiner letzten Lebensjahre, bietet zahlreiche Informationen zum sozialen Umgang des Künstlers. Darüber hinaus finden sich verstreute Hinweise auf Pontormos Leben in Zeitdokumenten. Dennoch kann eine Rekonstruktion nur unter Einbeziehung der Vita Vasaris erfolgen. Diese muss mit gebotener Vorsicht konsultiert werden, bietet aber in zahlreichen Punkten die einzigen überlieferten Hinweise. Das so entstehende Bild der Persönlichkeit Pontormos kann nur ein Interpretationsvorschlag der Quellen sein und niemals Anspruch auf Allgemeingültigkeit erheben.

Im Folgenden wird zunächst die Bildung Pontormos untersucht, da diese sich direkt auf die hoch intellektuellen Werke auswirkte. Auch soll die soziale Umgebung und die Patronagestruktur rekonstruiert werden. Auch die religiösen Einflüsse müssen erarbeitet werden, da diese sich besonders in den sakralen Werken deutlich manifestieren.

Über Pontormos Bildung wurde selten geschrieben. Dabei betonte Vasari die Bildung und Gelehrsamkeit Pontormos. Schon in seiner Jugend soll Pontormo die Grundlagen des Lateinischen erlernt haben.¹³⁸ In Florenz gehörte es zum bürgerlichen Selbstverständnis, den Söhnen eine gute schulische Ausbildung zu sichern. Im Falle der Handwerker und Kaufleute bestand diese aus dem Besuch des Abakus, einer auf

¹³⁸ „[...] dass Jacopo in der Obhut seiner Großmutter Frau Brigida blieb, die ihn für einige Jahre in Pontorme bei sich aufnahm und ihm Lesen und Schreiben sowie die ersten Grundlagen der lateinischen Grammatik beibringen ließ.“ in: Vasari 2004, S. 13.

mathematische und kaufmännische Gebiete spezialisierten Schule. Im Gegensatz dazu bereitete das Studium der lateinischen Sprache den Schüler auf eine Laufbahn als Notar, Jurist oder im Klerus vor.¹³⁹ Pontormo scheint im privaten Unterricht die Bildung eines angehenden Humanisten genossen zu haben. Die Tatsache, dass er bereits in der Jugend Unterricht in einer humanistischen Richtung erhielt, sagt auch etwas über die Stellung seiner Familie aus. Unter Handwerkern waren Lateinkenntnisse fast nicht zu finden, aber auch in der Künstlerschaft, die sich im Cinquecento versuchte aus dem Handwerksstand zu emanzipieren, waren Lateinkenntnisse nicht die Norm. Leonardo da Vinci, belesen und hochgelehrt, eignete sich autodidaktisch im Laufe seines Künstlerlebens rudimentäre Lateinkenntnisse an und auch Michelangelo Buonarroti schaffte es erst im hohen Alter, diese Bildungslücke zu füllen. Pontormos Großvater, Pasquale di Zanobi, bei dem er aufwuchs, muss somit zur oberen sozialen und wirtschaftlichen Schicht in Pontorme gezählt haben.¹⁴⁰ Pontormos formaler Unterricht scheint geendet zu haben, als seine Großmutter, der Last der Erziehung durch ihr hohes Alter nicht mehr gewachsen, den dreizehnjährigen Jungen in die Obhut eines Verwandten in Florenz gab. Sowohl Vasaris Text als auch die anderen Quellen geben Aufschluss darüber, dass Pontormo den Umgang mit Gebildeten zeit seines Lebens pflegte und bei seinen Zeitgenossen als gelehrt angesehen wurde.¹⁴¹ So scheint das Ende seiner Schuljahre in Pontorme nicht das Ende seiner Weiterbildung gewesen zu sein.

Das *libro mio* Pontormos weist ebenso auf seine humanistische Bildung hin.¹⁴² Die Anlage des Buches selbst zeigt bereits, dass sich Pontormo mit antiken Schriften auseinandergesetzt hat, da die Form direkt an Sokrates' *Memorabilia* erinnert.¹⁴³ So ist in Xenophons *Erinnerungen an Sokrates* zu lesen:

„[...] und jeder Einzelne solle sich selbst sein ganzes Leben lang beobachten, um zu erfahren, welche Speisen, welches Getränk, welche Anstrengung ihm wohl tue und welchen Gebrauch er von diesen Dingen machen müsse, um sich bester Gesundheit

¹³⁹ Zur Bildung im Italien der Renaissance vgl. Blake 1991.

¹⁴⁰ Die Familienverhältnisse im Falle Pontormos sind nur auf der väterlichen Seite mit Genauigkeit zu bestimmen. In Florenz lassen sich die Carucci bis 1298 nachweisen. Sie scheinen immer zum gehobenen Handwerk gehört haben und beteiligten sich auch aktiv am politischen Geschehen der Republik Florenz (Vgl. Clapp 1916, S. 1ff). Die mütterliche Seite ist weniger erforscht. In Anbetracht der Tatsache, dass Pontormo von seinen Großeltern ein Haus in Pontorme geerbt hatte, deutet darauf hin, dass sie zumindest zum gehobenen Mittelstand gehörten und sich somit auch die private Erziehung des Erben leisten konnten (Vgl. Pilliod 1991, S.67ff).

¹⁴¹ „[...] obwohl ich weiß, dass Jacopo von sich aus Verstand besaß und mit gelehrten und gebildeten Personen Umgang hatte.“ in: Vasari 2004, S. 62.

¹⁴² Vgl. Pontormo 1984. Die originalen Blätter befinden sich in der Biblioteca Centrale Nazionale in Florenz. Ms. Magl. VIII 1490.

¹⁴³ Pontormo 1984, S. 17.

zu erfreuen. Wer sich nämlich auf diese Weise selbst beobachte, könne nur schwer einen Arzt finden, der besser als er selbst verstünde, was seiner Gesundheit zuträglich sei.“¹⁴⁴

Nichts anderes als einen solchen Bericht schrieb Pontormo nieder. Fern von geistiger Umnachtung, ist das *libro mio* daher ein Zeichen seiner starken Verbindung zur antiken Philosophie. Hier führte der Künstler auf, welche Speisen ihm zusagten und welche in seinem Körper eine negative Reaktion hervorriefen.¹⁴⁵ Seine körperliche Verfassung mag zu diesem Zeitpunkt bereits langsam nachgelassen haben. Mit 60 Jahren befand er sich schon in einem fortgeschrittenen Alter und sollte wenige Jahre nach Beginn der Aufzeichnungen versterben. Dies ist das Handeln eines rationalen Mannes, der sich um seine Gesundheit bemüht, und nicht, wie auch behauptet wird, eines Geisteskranken, der mit der Konsequenz seiner Exkreme beschäftigt ist.

Gerade der erste Teil der Aufzeichnungen erinnert an ein *tacuinum sanitatis* in hippokratischer Tradition. Die Anweisungen muten wie eine Paraphrase der durch Galen geprägten Medizintraktate an. Dieser Teil ist auch sprachlich so abgeändert, dass er als direkte Rezeption Galens gesehen werden kann.¹⁴⁶ So sind die ersten Seiten des Tagebuches ein Beweis für Pontormos Auseinandersetzung mit antiken Schriften, die in seinem sozialen Umfeld diskutiert wurden. Bei genauerer Betrachtung fallen auf der ersten Seite bereits Referenzen zu antiken und modernen Autoren auf. So ist hier zu lesen: „[...] *ma subito al tempo dolci e humido lo riscalda e ricresce e rignonfia;* [...]“¹⁴⁷ Der Begriff *tempo dolci* verweist direkt auf Petrarca und Hippokrates.¹⁴⁸ Wie weiter unten noch gezeigt werden wird, war Pontormo mit Giovanbattista Gelli befreundet. Dieser hatte antike Texte bereits ins Italienische übertragen, so dass Pontormo dieses Wissen zugänglich war.

Auch in seinen Werken verarbeitete Pontormo klassische Autoren. Das Buch in seinem Doppelporträt zeigt ein Zitat aus Ciceros *Laelius de amicitia*.¹⁴⁹ Im Porträt Cosimo il Vecchios steht ein Auszug aus Vergils *Aeneis* auf einem in den Lorbeer gewundenen Band und in der Lünette in Poggio a Caiano finden sich Verse der Gregorica. Es lässt sich nicht abschließend sagen, ob Pontormo die entsprechenden Werke kannte oder die Zitate durch den Auftraggeber vermittelt wurden.

¹⁴⁴ in: Xenophon, *Erinnerungen an Sokrates*, IV. Buch, München, 1977, S. 317.

¹⁴⁵ Beispielhaft sei hier nur der Eintrag des 19. März 1554 aufgeführt: „*Montag nach dem Abendessen stark und munter und mir war wohl: ich aß Kopfsalat, eine Brüh von bestem Hammelfleisch und für vier Kreuzer Brot.*“ in: Pontormo 1984, S. 35.

¹⁴⁶ Vgl. Pontormo 1984, S. 28.

¹⁴⁷ In: Nigro 2014, S. 109f.

¹⁴⁸ Für eine detaillierte Ausführung vgl. Pontormo 1984, S. 30, Anm.6.

¹⁴⁹ Vgl. Forster 1966, S.

Neben den klassischen Autoren gibt es auch Hinweise auf Pontormos Interesse an den großen italienischen Dichtern. Der Eintrag des 27. Januar 1555 lautet:

„Den 27. Januar, Mittagsmahl und Abendessen im Hause Bronzino und nach dem Mittagsmahl kam auch Alexandra und blieb bis zum Abend und ging dann wieder: und an demselben Abend gingen Bronzino und ich zu mir nach Hause, bei Petrarca nachsehen, wie das heißt Hüften, Mägen usw., und ich bezahlte, was wir gewettet hatten.“¹⁵⁰

Bei der Stelle handelt es sich um eine Passage aus Petrarcas *Trionfi dell Morte* (1351-75).¹⁵¹ Pontormo zeigt sich in dieser Episode zwar Bronzino unterlegen, doch gleichzeitig bezeugt diese Stelle auch, wie gegenwärtig der Petrarca-Diskurs in Pontormos Umfeld war. Auch muss Pontormo das Buch besessen haben, so dass anzunehmen ist, dass er zumindest eine kleine Bibliothek besaß. Aus Pontormos eigenen Aufzeichnungen wissen wir zudem, dass er eine regelmäßige Korrespondenz pflegte.¹⁵² Die Briefe sind verschollen und so müssen Themen und Adressaten unbekannt bleiben.¹⁵³ Dennoch zeigt sich Pontormo im Akt des Schreibens als Teil der humanistischen Gesellschaft.

Dass Pontormo Teil dieser Gesellschaft war, wird auf den Seiten des *libro mio* unmissverständlich klar. Vasaris Fiktion vom zurückgezogenen Melancholiker wird hier durchweg widerlegt. So zeigt sich Pontormo in seinen letzten Lebensjahren als Teil eines gemischten Freundeskreises aus Künstlern, Handwerkern, Klerikern und Humanisten.

Es verwundert nicht, dass Pontormo in Kontakt zu zahlreichen Künstlern stand. Von der Beziehung zwischen Bronzino und Pontormo wird zu einem späteren Zeitpunkt noch zu reden sein. Aber auch andere bekannte Namen finden sich im Bekanntenkreis Pontormos. Der Kontakt zu Michelangelo lässt sich nur durch die zwei in Kollaboration geschaffenen Werke faktisch darlegen. So fertigte Pontormo zunächst

¹⁵⁰ Pontormo 1984, S. 45.

¹⁵¹ „E gliocchi hauea l ciel fissi
Diuotamente: poi mise in silentio
Quelle labbrarosate, infin chio dissi,
Silla, Mario, Neron, Gaio, e Mezentio;
Fianchi, stomachi, febbri ardenti sanno
Parer la morte amara piu, ch'assentio.”

in: Francesco Petrarca, *I Trionfi del Petrarca*, con la spositione di M. Giovanni Andrea Gesvaldo da Traetto, Venezia, 1553. *Trionfo de la Morte*, Capitolo Secondo, v. 37-42.

¹⁵² Als Beispiel sei hier auf den Eintrag des 26. Mai 1555 verwiesen: „Samstag zum Abendessen Salat und zwei Eier; und tagsüber einige Briefe geschrieben.“ in: Pontormo 1984, S. 55.

¹⁵³ Beachtet man den sozialen Umgang Pontormos, so bleibt die Möglichkeit, welche leider nicht im Rahmen dieser Arbeit ausgearbeitet werden konnte, dass in den Nachlässen Benedetto Varchis, Lucca Martinis und zahlreicher anderer bedeutender Männer ihrer Zeit sich noch Briefe Pontormos befinden, die weiteren Aufschluss über das Leben und die Persönlichkeit des Künstlers geben könnten.

ein *Noli me tangere* für Alfonso d'Avalos.¹⁵⁴ Kurze Zeit später malte Pontormo *Venus und Cupido* für Michelangelos Freund Bartolomeo Bettini.¹⁵⁵ Eben dieser Auftrag soll laut Vasari zur Entzweiung beider Männer geführt haben, da das Gemälde von Agenten des Herzogs Alessandro de'Medici geraubt wird. Vasari schreibt über Michelangelos Reaktion dazu: „*Als Michelangelo von diesem Vorfall hörte, war er aus Liebe zu seinem Freund, für den er den Karton gestaltet hatte, verdrossen und grollte Jacopo deswegen.*“¹⁵⁶ Es gibt keinen Beweis für ein solches Verhalten Michelangelos. Vielmehr zeigt Bettinis Verhalten sowohl gegenüber den Medici als auch gegenüber Bronzino, der die restlichen Tafeln noch ausführt, dass die Annexion durch Alessandro de Medicis Agenten keine weitreichenden Auswirkungen hatte. Die Beziehung Pontormos zu Michelangelo muss somit in den 1530er Jahren zumindest auf gegenseitigem professionellem Respekt beruht haben, da Buonarroti seinen Freunden riet, seine Zeichnungen von Pontormo ausführen zu lassen. Auch in der Zeit der letzten Republik ist ein enger Kontakt wahrscheinlich. Doch mit dem endgültigen Umzug Michelangelos nach Rom lässt sich kein Kontakt rekonstruieren, da Pontormos Briefwechsel nicht überliefert ist und unter den Briefen Michelangelos kein Hinweis auf Pontormo zu finden ist. Die Natur der Beziehung beider Männer bleibt daher rein spekulativer Natur. Wahrscheinlich ist, dass beide gelegentlichen Kontakt pflegten und Michelangelo Pontormos Kunstfertigkeit schätzte. Dieser wiederum wird wie fast alle Künstler der Zeit Buonarroti mit Ehrerbietung begegnet sein. So kann nicht unbedingt von einer Freundschaft gesprochen werden, schon aber von einem intensiven Gedankenaustausch in künstlerischen Dingen.

Pontormos Freundschaft mit Giovanni Battista del Tasso (1500-1555) lässt sich im Gegensatz dazu zweifelsohne rekonstruieren. Tasso wurde zu seiner Lebenszeit hoch geschätzt und stand ebenso wie Pontormo in den Diensten Cosimo de'Medici. Zu seinen Hauptwerken in dieser Zeit zählt sicher der *Mercato Novo* in Florenz.

Ebenso lässt sich der Kontakt zu Francesco di Cristofano Bigi (1482-1525), meist Franciabigio genannt, rekonstruieren. Zwar begegnet er uns nicht in dessen Aufzeichnungen, da er bereits im Jahre 1525 gestorben war, dennoch deuten einige Indizien auf eine Beziehung über die Lehrjahre Pontormos hinaus hin. Gesichert ist, dass Franciabigio mit Andrea del Sarto zusammen seine Bottega betrieb. Auch sind zahlreiche Kollaborationen, an denen auch Pontormo beteiligt war, bekannt. So waren alle drei Künstler an der Ausstattung des Josefszyklus für Salvi Borgherini und an der

¹⁵⁴ in: Vasari 2004, S. 51.

¹⁵⁵ in: Vasari 2004, S. 51.

¹⁵⁶ in: Vasari 2004, S. 52.

Freskendekoration der Villa Medici in Poggio a Caiano beteiligt. Im Milieu der Florentiner Handwerker und Künstler kommt es zu zahlreichen Überschneidungen, die ein komplexes Beziehungsgeflecht hervorrufen. So war Franciabigio mit Matteo Sofferoni befreundet, dieser wiederum war der Onkel Alessandro Alloris und ebenfalls mit Pontormo befreundet. Sofferoni war dabei nicht nur ein Handwerker, sondern nutzte seine Zeit auch, um sich als Historiker und Literat zu betätigen. Sofferoni verkörpert den aktiven Florentiner Bürger, der der humanistischen Bewegung eine gewisse gesellschaftliche Breite verlieh. Pontormos Beziehung zu ihm kann durch die Familienbande mit den Alloris rekonstruiert werden und durch einen Vertrag Sofferonis vom 4. November 1528, bei dem Pontormo als sein Zeuge fungierte.¹⁵⁷ Über Sofferoni und Franciabigio, aber auch Bronzino und Alessandro Allori Vater, Cristofano di Lorenzo, ist Pontormo ebenfalls in die Nähe der *Compagnia di San Bastiano* zu sehen, einer von vielen Laienvereinigungen, die zum Teil bis heute Teil der Florentiner Gesellschaft sind, ihre Blüte aber im 16. Jahrhundert erlebten.¹⁵⁸ Pontormo ist damit ebenso mit Handwerkern vertraut gewesen wie mit Künstlern. Pontormos Kontakte gehen aber über die bürgerlichen Schichten hinaus.

So pflegt Pontormo Kontakte in den hohen Florentiner Klerus. Das wohl prägnanteste Beispiel ist Vincenzo Borghini (1515-1580), Prior des *Spedale degli Innocenti*. In seinen Schriften wie den *Selva di notizie* äußerte er sich über Themen der Kunst.¹⁵⁹ Ebenso genoss er das Vertrauen Cosimo de' Medicis, unter anderem in Kunstfragen, so dass er es war, der das Programm für die Fertigstellung der Freskendekoration der Villa Medici in Poggio a Caiano entwarf, die durch Alessandro Allori ausgeführt wurden. Genau wie Varchi und Michelangelo gehörte auch er den *Spirituali* an.¹⁶⁰ Forster sieht in einem Gedicht Varchis an Borghini Beweise hierfür:

„*Ma tanti sono e così grandi i meriti,
Di Gesù, che per noi fu crocifisso,
Che nessun è, che'l ciel per lui non meriti.*“¹⁶¹

Zu seiner Beziehung mit Pontormo ist bereits viel geschrieben worden. Die Beziehung zwischen ihm und Pontormo ist bereits oft diskutiert worden, so werden die Passagen der Vita Pontormos, welche Verständnis und Mäßigung gegenüber dem Künstler zeigen, oft dem Einfluss Borghinis zugeschrieben.¹⁶² Ebenso ging Pontormos Tafel

¹⁵⁷ Vgl. Pilliod 2001, S. 82.

¹⁵⁸ Vgl. Pilliod 2001, S.83.

¹⁵⁹ Vgl. Vasari 2010, S. 59.

¹⁶⁰ Vgl. Forster 1967, S. 183.

¹⁶¹ in: Vgl. Forster 1967, S. 184.

¹⁶² Es sei an dieser Stelle auf Katja Burzers Kommentar zur Vita Pontormos hingewiesen, die einige Abschnitte klar als Werk Borghinis identifiziert. Vgl. Vasari 2004, S.109, Anm. 162.

des *Martyriums der Zehntausend* (1530), welche im Auftrag der Nonnen des *Spedale degli Innocenti* angefertigt worden war, direkt in den Besitz Borgherinis über. Pontormo erwähnt in seinen Aufzeichnungen Borghini nur ein einziges Mal und verwendet nicht seinen Namen, sondern lediglich seine Stellung. Dies ist ungewöhnlich für Pontormos Aufzeichnungen, da er bei allen anderen Personen zumindest den Vornamen nennt.¹⁶³

So scheint auf den ersten Blick die Quelle für einen oberflächlichen Kontakt zwischen beiden Männern zu sprechen. Dagegen spricht jedoch, dass beide, wie Pontormo schreibt, ohne weitere Gäste ihr Mahl verbrachten. In Ermanglung weiterer Quellen muss die genaue Art der Verbindung beider Männer ungeklärt bleiben.

Ebenso schwierig gestaltet sich die Quellenlage im Fall von Pontormos Beziehung zu Pierfrancesco Riccio. Lediglich Vasari nannte Riccio als Förderer Pontormos am Hofe der Medici. Riccio wird von Vasari die Schuld am eigenen Scheitern in Florenz gegeben, da dieser seine Machtposition ausgenutzt habe. In der Vita des Tribolo schreibt Vasari zu ihm:

*„Als Giorgio Vasari zu jener Zeit aus Bologna zurückgekehrt war und für Messer Bino Altoviti an der Tafel für seine Kapelle in Santo Apostolo in Florenz arbeitete, wurde er nicht besonders geschätzt, obwohl er mit Tribolo und Tasso befreundet war. Denn unter dem Schutz des besagten Messer Pierfrancesco Riccio hatten sich einige zu einer Sekte zusammengefunden, und wer nicht zu ihnen gehörte, kam nicht in den Genuss der höfischen Gunst, mochte er auch noch so tugendhaft und gut sein.“*¹⁶⁴

Auch wenn Riccio sicherlich zu den extremeren Spirituali und wahrscheinlich sogar zu den Valdesiern gerechnet werden muss, ist die Beschreibung Vasaris an dieser Stelle mit Sicherheit nicht der Wahrheit entsprechend, vielmehr deutet diese Stelle auf Vasaris eigene Frustration hin. Seinen Misserfolg konnte er sich nur erklären, indem er versucht, die verantwortlichen Parteien einer Verschwörung gegen ihn zu beschuldigen. Dennoch deutet einiges darauf hin, dass Riccio Pontormo bevorzugt für größere Projekte in Anspruch nahm und zusammen mit Ottaviano de' Medici als einer der Begründer der Stellung Pontormos am Hof der Medici-Fürsten gelten muss. Klar ist: Ohne Riccios Einverständnis hätte Pontormo nicht die Aufträge Cosimo de Medicis erhalten können.

¹⁶³ Am Donnerstag, den 9. Januar 1556 schrieb Pontormo: „*Donnerstag, Abendessen mit dem Prior der Nocenti, er und ich allein, Gallerte und Eier.*“ in: Pontormo 1984, S. 75.

¹⁶⁴ in: Vasari 2004, S. 113, Anm. 176.

Pontormos Beziehung zum Klerus ist nur schwer zu rekonstruieren. Die beiden aufgeführten Kleriker zeigen, dass auch ein gesellschaftlicher Kontakt angenommen werden muss, aber bis auf den Tagebucheintrag Pontormos gibt es keine Beweise für eine soziale Interaktion abseits der Vergabe von Aufträgen.

Auch in humanistischen Kreisen hatte Pontormo zahlreiche Kontakte. Lucca Martini (1507-61) war von 1547 an Agent Cosimos und sein enger Berater. Durch seine humanistische Bildung und seine ingenieurstechnischen Meisterleistungen, wie zum Beispiel ein Irrigationssystem für die sumpfige Küstenregion der Toskana, hatte er sich einen Namen gemacht und genoss hohes Ansehen.¹⁶⁵ Vielfach wird er in Pontormos Tagebuch erwähnt. Ein Beispiel für die zahlreichen Treffen ist der Eintrag vom Montag, den 24. Oktober 1554: „*Und am Montag Abendessen mit Bronzino, Luca Martini und der Tasso kamen auch, Huhn und Hasen und 8 Unzen Brot.*“¹⁶⁶ Dabei scheint die Beziehung über Martinis Freundschaft zu Bronzino entstanden zu sein. Pontormos Aufzeichnungen zufolge besuchte Martini allerdings auch Pontormo in seinem Haus, wenn er sich in Florenz aufhielt.

Ebenso wie im Falle Martini scheint die Freundschaft zwischen Benedetto Varchi und Pontormo durch Bronzinos Vermittlung begonnen zu haben. Varchi selbst hatte zu dieser Zeit schon eine bewegte Wandlung durchgemacht. Nach dem Studium in Pisa und dem Tod seines Vaters kehrte er 1524 nach Florenz zurück, um als Notar und Jurist zu arbeiten. 1529 war er der Florentiner Miliz der letzten Republik beigetreten und gehörte zu den Gesandten, die 1530 im Auftrag der Signoria einen Frieden mit Papst Clemens VII. in Genua verhandeln sollten. Diese Aktivitäten führen jedoch nicht zu seiner Verbannung aus Florenz; erst 1537 muss er nach Bologna flüchten, nachdem er den Mord an Herzog Alessandro de' Medici am 6. Januar des Jahres als Tyrannenmord preist und infolgedessen von Cosimo I. in Abwesenheit zum Tode verurteilt wird. Im Bologneser Exil schließt er sich zunächst der Opposition um Strozzi an, sieht sich jedoch schnell auch dieser Fraktion nicht mehr verbunden. Durch das Bestreben Luca Martinis wird er im Frühjahr 1543 durch Cosimo de' Medici begnadigt und kehrt nach Florenz zurück, wo er schnell zu einem gefragten Mitglied des Hofes wird und das intellektuelle humanistische Leben der Stadt entscheidend beeinflusst.¹⁶⁷

¹⁶⁵ Vgl. Acidini Luchinat 2002, S. 152.

¹⁶⁶ in: Pontormo 1984, S. 41.

Martini erscheint in den Einträgen zum: 17 Dezember 1554; 1., 10. und 14., Dezember 1555; 29. September 1556; 1. und 2. Oktober 1556.

¹⁶⁷ Vgl. Varchi 2013, S. 20.

Aus dem Gegner der Medici-Herrschaft war, ganz im Sinne des Florentiner Pragmatismus, ein Höfling des Herzogs geworden, der stets in der Gunst der Medici bleiben sollte. In seinen beiden Vorlesungen im März 1547 zur Beilegung des Paragone-Streits befasste sich Varchi auch mit Themen der Kunst.¹⁶⁸ Die revolutionäre Briefumfrage an die führenden Künstler der Stadt Florenz scheint dabei sowohl ein Ausdruck seines persönlichen Umgangs als auch der hohen Wertschätzung der bildenden Künstler in Kreisen der Accademia Fiorentina zu dieser Zeit zu sein. Neben den Briefen von Giorgio Vasari und Michelangelo finden sich auch Schreiben von Pontormo und Bronzino unter den Antworten, von denen an anderer Stelle noch die Rede sein wird.

In Pontormos *libro mio* tritt Varchi, neben dem Vermerk zum Sonett, das er Pontormo geschickt hatte, an zahlreichen Stellen als Begleitung auf. Ein typischer Eintrag lautet: „Sonntag, Mittagsmahl und Abendessen mit Bronzino und am Abend lange aufgeblieben, denn Varchi war da.“¹⁶⁹ Es scheint somit häufige Begegnungen zwischen beiden Künstlern gegeben zu haben und besonders von Seiten Varchis eine große Ehrerbringung gegenüber Pontormo, der wiederum die Gesellschaft des Humanisten ebenso geschätzt zu haben scheint. Neben dem Sonett, welches Varchi direkt an Pontormo überreichte, fertigte er auch noch ein weiteres Sonett zum Tod Pontormos an, das Bronzino Trost spenden sollte, gleichzeitig aber auch seine eigene tiefe Bestürzung zum Ausdruck brachte.¹⁷⁰ Die Fakten sprechen für eine enge Freundschaft.

Ebenfalls aus dem gelehrten Kreis der Florentiner Humanisten und der *Accademia degli Umidi* stammte Pontormos Bekannter Giovanbattista Gelli (1498-1563), der auch „il Gello“ genannt wurde. Der Schuhmacher, welcher seinen Beruf scheinbar so

¹⁶⁸ Vgl. Varchi 2013, S. 7f.

¹⁶⁹ in: Pontormo 1984, S. 81.

¹⁷⁰ „Bronzino, dove possio fuggir, s`ancora

In questa sì remota, e sì ronita
Profonda valle il duol sempre m`addita,
Sol perch`io pianga, e mi lamenti ognora?

Lo gran Pittor, che dianzi in sì poc`ora
Impensata da noi fece partita,
E me lasciò, perch`io morissi, in vita
Con voi, cui sorte, e danno eguale accora?

Ohimè dunque il chiaro vostro, e mio
Puntormo ha spento morte anzi`l suo giorno;
E voi vivete, e `l Martin vive, ed io?

Pur ne consoli, ch`ei non lunge a Dio
Lieto il rimira, e vedrallo al gran giorno
Quale il dipinse a noi tra fero, e pio.”

in: Domenico Moreni (Hrsg.), Rime Inedite di Raffaello Borghini e di Angiolo Allori detto il Bronzino, Firenze, 1822, S. 30.

schätzte, dass er sich weigerte, ihn aufzugeben, um ein volles Mitglied der *Accademia* zu werden, besaß eine der besten privaten Bibliotheken in Florenz. Er veröffentlichte zahlreiche Schriften, unter ihnen auch eine Kunstgeschichte der Stadt, welche in Teilen als Quelle für Vasaris *Viten* fungierte.¹⁷¹ Gelli gehört zu den Persönlichkeiten, die heute nur noch schwer zu deuten sind. Er wurde am 12. August 1498 im Florentiner Stadtteil San Paolo geboren. Seine Familie lässt sich dort, ähnlich der Pontormos, über lange Zeit zurückverfolgen; so hatte einer seiner Vorfahren das Amt des *Lion d'Oro* des Viertels von Santa Maria Novella inne. Sein Großvater war Apotheker gewesen; sein Vater hingegen arbeitete zunächst als Weinhändler, versuchte dann aber sein Glück als Schuster.¹⁷² Seine formale Schulbildung scheint durch den Vater nicht forciert worden zu sein und so taucht Gelli 1527 als Schuster im *Livro V delle matricole dell'arte delle Seta* auf.¹⁷³ Trotz dieses einfachen Ursprungs gehörte er später zu den gefragtesten Gelehrten der Stadt. Nicht nur durch seinen Status als Handwerker war er dabei mit Pontormo verbunden, sondern auch durch seine älteste Tochter, die den Maler Raffaello di Bastiano di Compagno geheiratet hatte.¹⁷⁴ Auch in seiner Lebensführung scheint er Pontormo nahegestanden zu haben. Zwar war er nicht übermäßig reich, konnte sich jedoch eines gewissen Wohlstandes erfreuen. Doch zog er es vor, in vergleichsweise einfachen Verhältnissen zu leben und sein Geld stattdessen in die Anschaffung von Büchern zu investieren.¹⁷⁵ Zu seinen eigenen Schriften gehören unter anderem, neben dem bereits erwähnten *Capricci del Bottai*, die italienische Übersetzung von Erasmus' *Euripides Hecuba*, der Text zur Sintflut *Intenta sempre alla bellezza et alla conservazione dello universo* und zahlreiche zu ihrer Zeit populäre Theaterstücke wie zum Beispiel *La Circe*. In der Philosophie war er besonders von Ciceros Schriften und den Lehren des Professor Francesco Verino beeinflusst. Sein Wissen über Naturwissenschaften, Geschichte und Astronomie war umfassend.¹⁷⁶ Auf politischer Ebene waren sich Gelli und Pontormo ähnlich. Beide waren kaum politisch aktiv, pflegten aber gute Beziehungen mit den herrschenden Medici.¹⁷⁷ So wurde Gelli am 31. Januar 1543 von Cosimo de' Medicis persönlichem Sekretär, Pierfrancesco di Tolendo, damit beauftragt, sich für Benedetto Varchis Rückkehr nach Florenz einzusetzen. Somit kann davon ausgegangen werden, dass

¹⁷¹ Vgl. Beuzelin 2013, S. 83.

¹⁷² Vgl. Gaetano 1976, S. 10.

¹⁷³ Vgl. Gaetano 1976, S. 12. (*Livro V delle matricole dell'arte delle Seta*, fol. 118, 1527.)

¹⁷⁴ Vgl. Gaetano 1976, S. 13.

¹⁷⁵ Vgl. Gaetano 1976, S. 14.

¹⁷⁶ Vgl. Gaetano 1976, S. 26ff.

¹⁷⁷ Vgl. für Gelli siehe Gaetano 1976, S. 17.

Cosimo ihn für einen verlässlichen Getreuen hielt.¹⁷⁸ Der Kontakt zwischen Gelli und Pontormo lässt sich anhand zahlreicher Quellen verifizieren. Pontormo erwähnte Gelli in seinem Tagebuch nur ein einziges Mal.¹⁷⁹ Gelli selbst hat als Zeuge im Prozess um das Erbe Pontormos nach dessen Tod seine Beziehung zu Pontormo wie folgt geschildert:

*„Et prima sopra li capitoli predeci disse questo sapere, cioè che da anni 40 in qua vel circha sino alla morte die Jacopo di Bartolomeo da Pontormo pictore, qual pingeva la cappella di Santo Lorenzo, con epso Jacopo, come suo intimo amico, praticò et praticava et conversava tanto continuamente che quasi si può dir ogni giorno fuissimo insieme.“*¹⁸⁰

Sollte Gellis Aussage korrekt sein, so bedeutet dies, dass die Freundschaft beider Männer sich über mehr als 40 Jahre erstreckte. Dieses Bild Pontormos widerspricht nicht nur Vasaris Charakterisierung Pontormos, sondern zeigt auch ein Problem des *libro mio*, da in den kurzen Aufzeichnungen zahlreiche soziale Interaktionen scheinbar nicht aufgeführt werden.

Ein weiterer prominenter Freund Pontormos war Ottaviano de' Medici (1484-1546). Er stammte aus einem unbedeutenden Nebenzweig der Medici, wurde aber durch seine Hochzeit mit der Enkelin Lorenzo *il magnifico*s, Francesca Salviati, in die Kreise des herrschenden Zweiges erhoben. Als Erzieher der Medici-Erben Alessandro und Ippolito versuchte er die Tugenden des Erasmus, die ihn selber tief beeinflusst hatten, vergebens an seine Zöglinge weiterzugeben.¹⁸¹ Gerüchten der Zeit zufolge hatte Ottaviano sogar zum Wohle des Staates auf die Herzogswürde nach dem Attentat auf Alessandro de' Medici verzichtet und so Cosimo de' Medici an die Macht gebracht.¹⁸² Sein Palast befand sich am Ende der Via Larga und war Berichten zufolge ein zentraler Anlaufpunkt für Künstler.¹⁸³ Klar ist, dass Ottaviano sowohl mit den großen Männern seiner Zeit, wie Frederico da Montefeltro und Kardinal Guilio di' Medici, als auch mit zahlreichen Handwerkern und Künstlern in engem Kontakt stand. Zu ihnen zählten auch Fra Bartolommeo und Andrea del Sarto, so dass es wahrscheinlich ist, dass

¹⁷⁸ Vgl. Gaetano 1976, S. 20ff.

¹⁷⁹ Am Dienstag, den 14. Januar 1556 schreibt er schlicht: „[...] und ging am Dienstag in die Werkstatt des Gello.“ in: Pontormo 1984, S. 77.

¹⁸⁰ in: ASF, Conservatori di Leggi (1532-1777), 793, Filza delli acti civili dello ufficio de' Signori Conservatori di Leggi principiata il dì novembre 1556 a tucto aprile 1557, Fol 12v-13v. Siehe auch Pilliod 2001, S. 222.

¹⁸¹ Vgl. Paolozzi Strozzi 2000, S. 162

¹⁸² Vgl. Vasari 2010, S. 24.

¹⁸³ Vgl. Vasari 2005, S. 16.

Pontormo über seinen Aufenthalt in der Bottega del Sartos bereits Bekanntschaft mit Ottaviano knüpfte.¹⁸⁴ Vasari gibt an, Pontormo habe ihn erst um 1519 kennengelernt, als der Künstler das Porträt Cosimo il Vecchios schuf.¹⁸⁵ Der Auftrag kann durch Fakten korroboriert werden, ebenso ist das Bildnis hinterher im Besitz Ottaviano de' Medici und später seines Sohnes Alessandro nachzuweisen. Wahrscheinlicher ist, dass Pontormo bereits Jahre zuvor die Bekanntschaft Ottavianos machte.¹⁸⁶ An anderer Stelle versucht Vasari darzustellen, wie die Beziehung zwischen Pontormo und Ottaviano scheinbar aufgebrochen ist, da der Künstler seinem Gönner nicht den Gefallen eines Bildes machen möchte.¹⁸⁷ Dies scheint in vielerlei Hinsicht unglaubwürdig und muss klar als gezielter Versuch Vasaris gewertet werden, Pontormos Verbindungen in das Haus Medici abzuwerten. Es muss also davon ausgegangen werden, dass Ottaviano, der ebenfalls mit Michelangelo eine innige Freundschaft pflegte, vom Patron zum Freund Pontormos geworden war. Das Problem der greifbaren Fakten bleibt auch im Falle Ottavianos letztendlich bestehen, jedoch ist die Tatsache, dass Pontormo von Beginn an unter der Patronage der Medici stand, wie noch zu sehen sein wird, ein deutlicher Hinweis auf eine frühe Förderung durch einen einflussreichen Patron. Als herausragende Persönlichkeit und besonders als Berater der Medici-Herrscher in kulturellen und künstlerischen Fragen kommt gerade Ottaviano de' Medici als Fürsprecher des jungen Künstlers in Frage.

Die wichtigste Bezugsperson Pontormos aber war sein Schüler Bronzino, der auch nach seiner Lehrzeit ein enger Freund und Ziehsohn des Künstlers blieb. Wichtiger noch als jedes künstlerische Band muss der persönliche Bund gewesen sein. Kaum vergeht ein Tag im Leben beider Männer, an denen sie sich nicht begegnen. Meistens nehmen sie zumindest eine Mahlzeit am Tag zusammen ein.¹⁸⁸ Deutlich wird dies,

¹⁸⁴ Vgl. Paolozzi Strozzi 2000, S. 163.

¹⁸⁵ „Und danach schuf er für Messer Goro aus Pistoia, damals Sekretär der Medici, in einem Gemälde von den Knien an aufwärts das wirklich lobenswerte Bildnis des erlauchten Cosimo Vecchio de' Medici. [...] Dank dieses Werks und vor allem durch jenes Bildnis von Cosimo wurde Pontormo Messer Ottavianos Freund.“ in: Vasari 2004, S. 33.

¹⁸⁶ Es ist an dieser Stelle wichtig zu erwähnen, dass es sich weder bei dem im *libro mio* Pontormos erwähnten *Attaviano*, noch bei dem dort ebenso aufgeführten *Ottaviano* um Ottaviano de' Medici handelt, da letzterer bereits am 28. Mai 1546 gestorben war.

¹⁸⁷ „Doch das, was den Menschen am meisten an ihm mißfiel, war dass er nicht arbeiten wollte, wenn ihm Zeit und Auftraggeber nicht zusageten und nur entsprechend seiner Laune. Als er daher viele Male von Edelmännern aufgesucht wurde, die ein Werk von ihm haben wollten, insbesondere einmal von dem erlauchten Ottaviano de' Medici, verweigerte er ihnen seine Dienste.“ in: Vasari 2004, S. 53.

¹⁸⁸ Alle Textstellen an dieser Stelle zu zitieren scheint wenig zur Erleuchtung des Themas beizutragen. Somit sei die Lektüre des Tagebuches an dieser Stelle empfohlen.

betrachtet man die wichtigen Feste des Jahres. So schreibt Pontormo zum Beispiel über den Heiligen Abend 1555:

*„Abendessen im Hause Bronzino, mit Luca Martini und allen aus dem Hause Daniello, am Weihnachtstag dort zum Mittagmahl und zum Abendessen. Den 26. gingen wir nach San Francesco und kamen zum Mittagessen zurück, denn Alexandra war da und Mona Lucretia und wir blieben den ganzen Abend und gingen alle um die 6. Stunde“.*¹⁸⁹

Pontormo scheint zu allen wichtigen Ereignissen die Gesellschaft des lebendigen Haushaltes Bronzinos gesucht zu haben, in dem sich zahlreiche Personen aus dessen Familie, Bottega und Freundeskreis tummelten. Als Pontormo ein Haus in San Pier Maggiore mietet, ist es ebenfalls Bronzino, der als Zeuge des Vertrags fungiert.¹⁹⁰ Wie stark die emotionale Bindung beider Männer war, wird in den Sonetten deutlich, die Bronzino anlässlich des Todes Pontormos schrieb.

*„Ben fu presagio di più grave danno,
Orme, del passo tuo l'empia ruina
Poichè partir dovea la pelligrina
Alma del tuo gran lume anz'il quart anno.
Quella, che amò sì'l vero, odiò l'inganno
D'arte eccellente, e di bontà divina,
Che l'Arno altero a par teco cammina
Colmo di gloria, e di pietoso affano.
Doce, vago, gentil chiaro ruscello
Piangi con meco, e da quest'occhi prendi
Più che dal fonte tuo forza, e vigore.
Tu perso hai'l figlio, io l'amico, e'l fratello,
Anzi'l padre, 'l maestro: or meco rendi
Debito officio a così giusto amore.“*¹⁹¹

Man könnte sich keinen rührenderen Beweis filialer Liebe vorstellen. Bronzino beklagt den Tod Pontormos, der nicht nur sein Lehrer war, sondern auch sein Freund, Bruder und sogar Vater. Gleichsam beschwört er den Arno, der mit Pontormo einen geliebten Sohn verloren hat, mit ihm zusammen zu weinen und trauern. Als Tribut an seinen Ziehvater stellte er diesen in seiner Tafel „Christus in der Vorhölle“ direkt zur Rechten Christi dar; neben Pontormo erscheint ein weiterer Weggefährte, Gelli. Beide gehören, zumindest bildintern, zu den Figuren, die Christus direkt aus den Qualen des

¹⁸⁹ in: Pontormo 1984, S. 71f.

¹⁹⁰ Vgl. Pilliod 2001, S. 53.

¹⁹¹ in: Domenico Moreni (Hrsg.), Rime Inedite di Raffaello Borghini e di Angiolo Allori detto il Bronzino, Firenze, 1822, S. 32.

Todes befreit und noch vor der Erlösung durch die Auferstehung als Gerechte in den Himmel ruft. Ein passenderer Tribut ist kaum vorstellbar. Es fällt schwer, den Charakter Pontormos, wie er gerade durch das *libro mio* und die Sonette Bronzinos transportiert wird, mit dem fiktionalen Charakter Vasaris in Verbindung zu bringen. Auch durch die enge Anbindung Pontormos an die erweiterte Familie Bronzinos wird Vasaris Bild in Frage gestellt. So schreibt Pontormo häufig von den schönen Abenden in der Gesellschaft einiger Familienmitglieder Bronzinos. Alessandra und Mona Lucretia gehören zu den engsten Freunden Pontormos, und gerade der Einfluss der 1528 geborenen Tochter Alloris, Alessandra, scheint besonders stark auf Pontormo zu wirken.¹⁹²

Pontormo war somit in ein weites Geflecht aus Bekanntschaften und Freundschaften eingebunden. Fast täglich hat er Kontakt zu seinen Freunden und verbringt zahlreiche Abende in ihrer Gesellschaft. Besonders mit Bronzino verbinden ihn enge Bande. Das Bild Vasaris ist damit eindeutig widerlegt.

Pontormos Einbindung in das Gefüge der Stadt Florenz ist so umfassend, dass sein gesamtes Leben sich hier abspielt. So zeigt sein Schaffen auch den Wandel im Kunstmarkt der Stadt und somit in den sozialen Bedingungen für die Florentiner Künstler. Befinden sich im frühen 16. Jahrhundert noch unterschiedliche Auftraggeber, die aber ebenfalls aus dem Umkreis der Medici stammen, so zeigt sich nach der Machtergreifung Alessandro de Medicis, dass Pontormo sogar ausschließlich im direkten Auftrag der Medici handelt. In den letzten zwanzig Jahren seines Lebens ist er exklusiv mit Arbeiten für das Fürstenhaus beauftragt und nimmt fast die Stellung eines Hofkünstlers ein.

Bereits mit seinen ersten Arbeiten begann Pontormos Tätigkeit für die Medici und ihren Umkreis. Sein erstes Werk schuf er für die Servieten in Santissima Annunziata, die den Medici nahestanden und das besondere Wohlwollen Leos X. genossen. Ebenfalls wurde er von den Medici-Erben Lorenzo und Alessandro mit Malereien an Festwagen beauftragt.¹⁹³ Die Karnevalsumzüge, für die Pontormo die Wagen fertigte, waren eine Propagandaveranstaltung der Medici, um nach dem Exil ihre neugewonnene Machtbasis unter den Bürgern auszubauen. Die Wahl Pontormos deutet darauf hin, dass sie ihn nicht als politischen Gegner betrachteten. Auch der

¹⁹² Vgl. Pilliod 2001, S. 81.

¹⁹³ Vgl. Vasari 2004, S. 18ff.

feierliche Einzug des neu gewählten Medici-Papstes Leo X. wurde von Pontormo mitgestaltet. Neben ephemeren Kunstwerken für den Umzug schuf dieser ein Fresko der *Heiligen Veronika* in der *Sala dei Papa*.¹⁹⁴

Etwas später erhielt Pontormo den Auftrag, Teile der Ausstattung für die *camera Borgherini* zu gestalten. Der Auftraggeber, Salvi Borgherini, war ebenfalls Parteigänger der Medici. Dicht gefolgt wurde dieser Auftrag von der *Palla Pucci* für Francesco di Giovanni Pucci, den ehemaligen *Gonfalonere* von Florenz, der ebenfalls in das Lager der Medici verortet werden muss. Dieser Tafel folgte das Porträt Cosimo il Vecchios im Auftrag des Medici-Agenten Goro Gheri und im Anschluss zu Pontormos Arbeiten an der Villa Medici in Poggio a Caiano. Die Freskengestaltung des Sala Grande war eines der großen Projekte mediceischer Propaganda und diente mit ihrer verschlüsselten Ikonographie der Verherrlichung der langen Geschichte der Medici. Pontormos Lünettenfresko an diesem Ort sollte dem Betrachter unter anderem die immer wiederkehrende Herrschaft der Medici als Goldenes Zeitalter präsentieren. In der Certosa da Galluzzo findet sich der erste Auftrag Pontormos, der nicht direkt mit den Medici verbunden werden kann. Doch wurde der Auftrag für die Arbeiten bei den Kartäusern durch den Prior des Klosters, Leonardo Buonafè (ca.1450-1545), vergeben. Neben dieser Stellung hatte Buonafè auch die Führung Santa Maria Novellas inne.¹⁹⁵ In letzterer Funktion tritt er auch in den Viten Vasaris in Erscheinung.¹⁹⁶ Später wurde Buonafè durch die Medici zum Bischof von Cortona ernannt, um den verstorbenen Kardinal Passerini abzulösen. Dies zeigt, dass Buonafè mit den Medici verbunden war, so dass auch Pontormos Auftrag in der Certosa nicht gänzlich von den Medici losgesprochen werden kann. Carlo Falciani spricht auch von einer Freundschaft zwischen Pontormo und Buonafè, die zwar nicht abschließend bewiesen werden kann, aber Pontormo erneut in den Umkreis der Medici positioniert.¹⁹⁷

Nach den Fresken in der Certosa schuf Pontormo die *Cappella Capponi* und etwas später die *Heimsuchung* von Camignano. Wie Elizabeth Pilliod bemerkte, lassen sich

¹⁹⁴ Vgl. Vasari 2004, S. 22f.

¹⁹⁵ Vgl. Rubin 1995, S. 175.

¹⁹⁶ Vasari schreibt in der Vita Rosso Fiorentinos:

„Der Vorsteher des Spitals von Santa Maria Nuova ließ ihn eine Tafel ausführen. Als er aber ihren Entwurf sah, erschienen ihm, der kein großer Kenner der Kunst war, all jene Heiligen wie Teufel, da Rosso die Angewohnheit hatte, in seinen Ölskizzen die Gesichter mit einer gewissen Wildheit und Verzweiflung zu gestalten, die er dann im Lauf der Fertigstellung milderte und ins Gute verwandelte. Aus diesem Grund flüchtete der Vorsteher des Spitals aus dem Haus und lehnte die Tafel ab, in dem er sagte Rosso habe ihn betrogen.“ In: Vasari 2004, S. 13.

¹⁹⁷ Vgl. Falciani 2014, S. 59.

beide Aufträge mit der *Compagnia di San Bastiano* verbinden. Diese wurde bereits weiter oben im Zusammenhang mit Pontormos sozialem Umfeld genannt. Ludovico Capponi und Bonaccorso Pinadori, beides Mitglieder der *Compagnia*, waren die Auftraggeber der beiden Werke.¹⁹⁸

Ludovico di Gino Capponi stammt aus einer angesehenen Florentiner Familie mit einer bewegten Geschichte. Ihre Ursprünge können bis in das frühe 13. Jahrhundert nachgewiesen werden, reichen aber wohl noch weiter zurück. Sie wurden zunächst durch den Handel mit Seide reich und nutzten diesen Reichtum, um als Bankiers in ganz Italien zu agieren. Gleichzeitig nahm die Familie immer aktiv am politischen Leben der Stadt teil. Besonders Niccolò Capponi machte sich dabei einen Namen, als er während der letzten Republik die Staatsgeschicke in Florenz lenkte. Man sollte die Capponi jedoch deswegen nicht generell als Gegner der Medici sehen, denn obwohl Niccolò Capponi zunächst gegen sie stand, behielt er gute Kontakte zum Medici-Papst Clemens VII. bei, die von seinen Gegnern innerhalb der Stadt auch zu seinem Sturz genutzt wurden.¹⁹⁹ So verwundert es wenig, dass Cosimo de' Medici die Familie Capponi begnadigte und sogar mit Ehrungen an ihn band. Ludovico Capponi gelangte 1502 nach Rom, da seine Familie aus Florenz verbannt worden war. Schnell konnte er dort als Kaufmann aufsteigen und durch seine Hochzeit in das Bankhaus des Giovanfrancesco Martelli einsteigen. Während dieser Zeit pflegte er eine enge Freundschaft zu den wichtigsten Personen der Kurie. So zählten Julius II., Leo X., Clemens VII. und Kardinal Alessandro Farnese zu seinem Freundeskreis.²⁰⁰ Auch zu bedeutenden Künstlern pflegte er zahlreiche Kontakte. Nach seiner Rückkehr aus Rom beteiligte er sich bis zu seinem Tod 1534 aktiv am politischen Leben der Republik und des frühen Prinzipats. Mit Raffael kam er unter anderem über seine Rolle als Gründungsmitglied der römischen Kirche *San Giovanni de' Fiorentini* in Kontakt. Vasari erwähnt ihn ebenfalls als Auftraggeber eines Freskos von Penni, dem Schüler Raffaels, und auch Fra Bartolommeo scheint seine Gunst genossen zu haben. Darüber hinaus stand er in einer regelmäßigen geschäftlichen Beziehung zu einem der größten Glaskünstler seiner Zeit: Giglielmo da Marcillat.²⁰¹ Sein bedeutendster Auftrag ging an Pontormo – die Cappella Capponi in Santa Felicità. Vasari schreibt zur Auftragsvergabe in der Vita Pontormos:

¹⁹⁸ Vg. Pilliod 2001, S. 91ff.

¹⁹⁹ Vgl. Albertini 1956, S. 108-123.

²⁰⁰ Vgl. Shearman 1971, S. 3.

²⁰¹ Vgl. Shearman 1971, S. 3.

„Er besprach dies mit seinem engen Freund Messer Niccolò Vespucci, Ritter von Rhodos, und da dieser auch mit Jacopo befreundet war und zudem die Gabe und Fähigkeiten jenes tüchtigen Mannes kannte, bewirkte er durch Wort und Tat, dass Lodovico Pontormo mit diesem Werk beauftragte.“²⁰²

Niccolo Vespucci, ebenfalls aus einer illustren Familie stammend, scheint somit ein Freund Pontormos gewesen sein, so dass sich an dieser Stelle erneut zeigt, wie weit das soziale Netzwerk des Künstlers gespannt war. Ebenfalls stand Pontormo in Kontakt mit zahlreichen Mitgliedern der *Compagnia di San Bastiano*, der auch Capponi angehörte, darüber hinaus hatte Pontormo auch eine lange geschäftliche Bindung zu Capponi. So mietete Pontormo zwischen 1519 und 1521 ein Haus von Simone Capponi.²⁰³ Dass Capponi darüber hinaus in engem Kontakt zu Pontormo stand, kann ebenfalls abgeleitet werden, da er im Besitz zahlreicher Kartons von der Hand des Künstlers war.²⁰⁴

Bonaccorso-Pinadori war der Auftraggeber der *Heimsuchung* in Carmignano. Gerade Bertsch will in ihm einen Beweis für Pontormos Verbindungen zur letzten Republik sehen. Er rekonstruiert eine Medici-Gegnerschaft nicht über die tatsächlichen Auftraggeber, sondern beschreibt, dass Paolo Pinadori und seine vermeintliche Schwiegertochter Bartolomea Bonnacorsi-Pinadori gegen die Medici agierten, da Paolos Bruder ebenfalls in den Kreisen der Republikaner verkehrte. Alessandro Pinadori war 1530 gehängt worden, Giuliano Pinadori war 1543 ebenfalls aufgrund eines Attentats auf Cosimo de Medici hingerichtet worden. Als weiteres Indiz spricht sich Bertsch dafür aus, dass die Familie in der Folge die Tafel Pontormos geheim gehalten habe.²⁰⁵ Diese Position lässt sich nach Auswertung der Quellen nicht bestätigen. Der Auftrag an Pontormo erfolgte über den Testamentsvollstrecker der Witwe Paolo Pinadoris, die vermeintliche Schwiegertochter ist vielmehr die Ehefrau Pinadoris, Bartolomea del Pugliese.²⁰⁶ Aus der 1895 von Antonio Ricci verfassten Chronik Carmignanos ergeben sich ebenfalls Hinweise auf die historische Realität weitab von Bertschs Behauptungen.²⁰⁷ So verlor zwar Alessandro Buonaccorso Pinadori sein Leben und der Racheversuch seines Neffen Guiliano scheiterte ebenfalls.

²⁰² in: Vasari 2004, S. 44.

²⁰³ Vgl. Waldman 2002, S. 295.

²⁰⁴ Vasari beschreibt schon, dass sich einige der Entwürfe für die zweite Phase in Poggio a Caiano im Hause Capponis befanden. „Auf einem jener Kartons, die sich heute größtenteils im Haus von Lodovico Capponi befinden, ist ein Herkules dargestellt, der Antäus erwürgt.“ in: Vasari 2004, S. 50. Zwei dieser Blätter sind als ein Adonis in den Uffizien (U6630F) und eine Venus in der Hamburger Kunsthalle (21173r) identifiziert worden.

²⁰⁵ Vgl. Bertsch 1998, S. 34.

²⁰⁶ Vgl. Sebregondi 2014, S. 64.

²⁰⁷ Vgl. Ricci, *Memorie Storiche del Castello e Comune di Carmignano*, Prato, 1895. Bertsch zitiert Ricci nur unvollständig, so dass ein verfälschtes Bild entsteht.

Dass diese beiden Beispiele aber nur einen Zweig der Familie betreffen, muss als bewiesen gelten, da die Buonaccorso Pinadoris auch später in Carmignano aktiv waren und während der Herrschaft Cosimo de Medicis weitreichende administrative Aufgaben ausführten. Die *Rocca di Carmignano*, heute eine malerische Ruine, war zur Zeit des Medici-Prinzipats von größter strategischer Bedeutung. Gerade deshalb musste dieses Dorf durch eine Familie kontrolliert werden, die gegenüber den Medici loyal gesinnt war. So muss davon ausgegangen werden, dass der Hauptzweig der Buonaccorso-Pinadoris auf Seiten der Medici stand und sich nur einige Individuen des Geschlechts gegen die Herrscher stellten.²⁰⁸ Jacopo Buonaccorso-Pinadori war darüber hinaus ein reicher Händler der *Arte degli Speciali*.²⁰⁹ Über ihn bezogen zahlreiche Künstler ihre Pigmente. Der Kontakt zu Pontormo ist daher auf vielen Ebenen zu finden: über die Compagnia di San Bastiano, über den Handel mit Künstlerbedarf und auch über die Medici.

Ebenfalls zur Zeit der letzten Republik führte Pontormo die Tafel des *Martyriums der Zehntausend* aus. Auch hier wird in der Forschung von einem dezidiert republikanischen Kunstwerk gesprochen.²¹⁰ Betrachtet man den Auftraggeber, so wird das vermeintlich republikanische Kunstwerk erneut in ein anderes Licht gesetzt. Offiziell malte Pontormo die Tafel für die Nonnen des *Spedale degli Innocenti* in Florenz. Als Vasari seine Lebensbeschreibung Pontormos schrieb, befand sich das Gemälde jedoch schon im privaten Besitz Vincenzo Borghinis, der dort als Prior fungierte. Man mag vermuten, dass, obgleich der offizielle Auftrag über das Kloster verhandelt wurde, er der eigentliche Auftraggeber war. Dies schließt eine anti-mediceische Bedeutung des Kunstwerkes aus, da Borghini der persönliche Berater Cosimo de Medicis war. Die antirepublikanische Interpretation der Tafel wird damit nichtig.

Schwieriger fällt eine Positionierung Bartolomeo Bettinis, der Pontormo mit der Tafel *Venus und Cupido* beauftragte, die nach der Fertigstellung aber von Alessandro de Medici konfisziert worden war. Bettini selbst ging kurze Zeit später nach Rom. Die Tatsache, dass er sich zu Beginn der Regierung Alessandros in Florenz aufhielt und später Kontakt zu Cosimo I. de Medici pflegte, spricht dafür, dass er nicht dezidiert republikanisch gesonnen war und höchstens zeitweise gegen die Medici agiert haben

²⁰⁸ Vgl. Ricci 1895, S. 98ff.

²⁰⁹ Aus der Zeit der Chorfresken in San Lorenzo sind Zahlungen an Jacopo Pinadori und Francesco Guglielmo, für „*più sorte di colori*“ zwischen 1549 und 1552 überliefert. Vgl. Pilliod 2001, S. 18f.

²¹⁰ Vgl. Eclercy 2016b, S. 38.

kann. Ähnlich Benedetto Varchis Verhalten kann man davon ausgehen, dass er in seiner politischen Ausrichtung flexibel war.

Zwischen 1533 und seinem Tod 1557 arbeitete Pontormo ausschließlich für die Medici-Herzöge. Er wurde mit zahlreichen repräsentativen Projekten betraut und trotz einiger vermeintlicher Fehlschläge genoss er scheinbar genug Ansehen am Hofe Cosimos, dass ihm immer neue Aufgaben anvertraut wurden. Pontormos Stellung kann zwar nicht als Hofkünstler im engeren Sinne verstanden werden, doch scheint er unter den Medici-Herrschern eine ähnliche Funktion erfüllt zu haben. Elizabeth Pilliod hat in ihrer Dissertation die Beziehung zwischen Pontormo und den Medici-Fürsten grundlegend aufgearbeitet. Das Stipendium Alessandro de' Medicis kann sich auf Vasaris Bericht stützen, konnte aber auch unabhängig davon verifiziert werden. Für die Zeit unter Cosimo de' Medicis Herrschaft finden sich ebenfalls Dokumente, die durchgehende Zahlungen des Herzogs an Pontormo beweisen. Zwar sind die Dokumente für die frühe Regierung nur lückenhaft überliefert, so dass für die Zeit bis 1545 keine genaue Aussage getroffen werden kann, dennoch scheint Pontormo auch in dieser Zeit bereits regelmäßige Zahlungen erhalten zu haben. Pilliod rekonstruiert diese für die Zeit zwischen 1537 und 1542 mit 8 Scudi monatlich.²¹¹ Der früheste schriftliche Beweis stammt aus dem Jahre 1545. In den Büchern der *Capitani di Parte Guelfa* finden sich zum einen wöchentliche Zahlungen von 14 Lire (2 Scudi), zum anderen wurden Pontormo am 1. März 1545 96 Florin ausgezahlt. Insgesamt erscheint Pontormo in neun Bänden als *Maestro Iacopo da Pontormo, dipintore*. Zwischen März 1550 und Februar 1556 steigt sein Gehalt zudem auf 100 Florin jährlich.²¹² Pilliod sieht dies als Beweis für Pontormos Stellung am Hofe der Medici-Fürsten.²¹³ Sie schreibt:

*“Pontormo was evidently the only official painter in Florence during Alessandro de' Medici's rule and the early years of Cosimo's, although others aspired to this status.”*²¹⁴

So zeigt sich, dass alle bedeutenden Werke Pontormos entweder direkt von den Medici in Auftrag gegeben wurden oder durch Personen, die ihnen nahestanden. Im Falle der Bildnisse lässt sich diese Beobachtung nicht bestätigen. Vielmehr zeigt sich hier ein breites Spektrum an Auftraggebern, die sowohl zu den Medici als auch in Opposition

²¹¹ Vgl. Pilliod 2001, S. 21ff.

²¹² Vgl. Pilliod 2001, S. 22.

²¹³ „Pontormo then becomes, with the sculptor and architect Baccio Bandinelli, one of the earliest court artists recognized by and on salary to the Medici dynasty.” in: Pilliod 2001, S. 23.

²¹⁴ in: Pilliod 2001, S.31.

zu ihnen gerechnet werden können. Dennoch sind es gerade mediceische Aufträge, die Pontormos Kunst prägen. Unter diesem Gesichtspunkt ist es fraglich, ob eine republikanische Gesinnung Pontormos anhand seiner Werke abgelesen werden kann. Auch der Versuch, eine Schaffenskrise unter dem Medici-Prinzipat zu konstruieren, wie dies Christoph Bertsch versucht, kann sich nicht aufrechterhalten lassen.²¹⁵ Im Gegenteil: Die Jahre des Prinzipats geben Pontormo die nötige Sicherheit, um seine Kunst weiterzuentwickeln. Nur die Arbeiten für Alessandro de Medici können als künstlerischer Fehlschlag gelten, da sowohl die Arbeiten in Castello als auch der Chor von San Lorenzo trotz langer Ausführungszeit für Pontormo als Erfolge angesehen werden müssen. Vielmehr deuten sein soziales Umfeld und die Patronage durch die Medici auf eine entgegengesetzte Haltung hin. Letztendlich gibt es aber keine Quellen, die Pontormos Standpunkt belegen, so dass dieser Teil seines Lebens nicht mehr greifbar ist.

Die gleiche problematische Quellenlage kennzeichnet die Untersuchung zu Pontormos religiöser Einstellung. So kann zwar der geschichtliche Rahmen weitestgehend abgesteckt werden, aber nur wenige direkte Hinweise auf die religiösen Praktiken Pontormos lassen sich finden. Dennoch muss versucht werden, das religiöse Umfeld möglichst genau zu skizzieren, da dieses sich unmittelbar auf die Malerei Pontormos auswirkte.

Das Cinquecento war wie wohl kein anderes Jahrhundert von Brüchen des Glaubens geprägt, an deren Ende die katholische Kirche nicht mehr die alleinige Macht in der westlichen Christenheit war. Ihr gegenüber standen zahlreiche protestantische Gruppierungen, die um weltliche und geistliche Macht streitend das Abendland seiner ehemaligen Einheit beraubten und somit die Grundlage unserer modernen Welt unmittelbar erschufen. Dies sorgte für eine zunehmende Ungewissheit in weiten Teilen der Bevölkerung. Pontormo war hiervon nicht ausgenommen.

Ein Blick auf die vorreformatorische Kirche offenbart eine große Pluralität und steten Wandel. Bereits zu ihren Anfängen prägten Konzile ein wechselndes Bild des

²¹⁵ „*Giuliano Briganti sieht die seiner Meinung nach kurze Zeit weltlichen Glücks im Leben Pontormos eng mit den Medici verknüpft, wohl übersehend, dass nach der endgültigen Machtergreifung dieser Familie 1531 Pontormos Schaffensdrang beinahe zum Stillstand kommt, für ihn die Arbeit des Malens immer stärker zu ‚einer Geistesqual‘ wird, seine Projekte für die Medici unter keinem guten Stern stehen und die ersten beiden Jahrzehnte des Prinzipats für die Künstler der Toskana allgemein als problematisch zu charakterisieren sind.*“ in: Bertsch 1998, S. 13.

westlichen Christentums. Im 14. Jahrhundert zeigt sich dies in den Konzilen von Konstanz (1414-1418) und Basel (1431-1437).²¹⁶ Die Bestrebungen der Kirche zielten darauf ab, einen Wandel zu erreichen, der das zentrale Wesen des Glaubens in Dogma und Kult bewahrte.²¹⁷ Die Impulse zu einzelnen Reformen kam dabei aus verschiedenen Richtungen. Päpste gingen weltlich und geistlich unterschiedliche Richtungen, so dass die Kirche 1503 unter Julius II. einen anderen Weg einschlug als 1522 unter Hadrian VI. Neben den offiziellen Reformen kam es auch immer wieder zu lokal und temporär begrenzten Ereignissen, welche die Kirche nachhaltig prägten. Das wohl bekannteste Beispiel hierfür ist der Heilige Franziskus von Assisi. Einzelne charismatische Prediger wandten sich auch gegen die Kirchenhierarchie. In Florenz löste der Dominikanermönch Savonarola einen religiösen Wahn aus, der erst durch das Einschreiten der päpstlichen Inquisition und die Hinrichtung des Mönches gestillt werden konnte. Das Beispiel Savonarolas zeigt, dass die Kirche zwar zahlreiche geistige Strömungen duldet, doch Angriffe auf ihre dogmatische und weltliche Vorherrschaft mit Entschiedenheit abstrafte. Strömungen, die das Vorrecht der Kirche hingegen nicht angriffen, wurden meistens geduldet. Der Papst behielt sich aber immer das Recht vor, abschließende Urteile zu fällen. Dieses Vorgehen war vor allem den weit gefächerten Bedürfnissen der Gläubigen geschuldet, da die Kluft zwischen dem Volksglauben und den Ansichten der Humanisten genauso wie die unterschiedlichen lokalen Prägungen zusammengeführt werden mussten. Die offene Ausrichtung war durch die Monopolstellung der katholischen Kirche möglich. Mit der Reformation wird diese Allmachtstellung jedoch angegriffen, so dass die katholische Kirche in der Gegenreformation sich genauer definiert und dadurch die Pluralität des Glaubens beschneidet. Oft wird in diesem Zusammenhang von dem schicksalsschwangeren Jahr 1517 gesprochen, in dem Martin Luther sich gegen die Kirche auflehnte. Doch war Luther nur einer von vielen Reformatoren, die einen Wandel in der Kirche bewirken wollten und sich später von ihr abspalteten. Die allgemeine Unzufriedenheit mit der römischen Kurie und die starken sozialen Umwälzungen der Neuzeit führten zu einer zunehmenden Unzufriedenheit weiter Gesellschaftsteile. Auch innerhalb der Kirche strebten humanistische Gelehrte und Ordensleute einen fundamentalen Wandel an, im Gegensatz zu den Reformatoren war ihr Ziel aber eine innere Reform der Kirche und kein weitreichendes Schisma des Abendlandes.²¹⁸ Die allzu weltlichen Gelüste der Kurie und des Klerus waren auch ihnen ein Dorn im Auge – Misstände, wie sie nur

²¹⁶ Vgl. Weiss 2005.

²¹⁷ Vgl. Weiss 2005, S. 18.

²¹⁸ Vgl. Blunt 1956, S. 64.

allzu bildhaft von den Borgia bekannt sind. Der Dekadenz setzten die Reformer eine Respiritualisierung der Gläubigen entgegen, die das Fundament der Kirche erneuern sollte, ohne es zu stürzen. Selbst Leo X. strebte Reformen an. Wie Roscoe in seiner monumentalen Biografie des Pontifex gezeigt hat, ist der Ruf dieses Papstes in weiten Teilen der geschickten Propaganda der Protestanten geschuldet. Indes besteht kein Zweifel an seinem weltlichen Machtbestreben und vor allem an dem Verlangen, Florenz erneut unter die Herrschaft des Hauses Medici zu bringen.²¹⁹ Im Pontifikat des zweiten Medici-Papstes Clemens VII. kam es zu einem der größten Einschnitte in der Neuzeit, als die Truppen Karl V. 1527 Rom plünderten. Die in Rom wütenden Truppen waren fast ausschließlich deutsche Protestanten, die ihren barbarischen Gelüsten unter dem Deckmantel religiösen Aufruhrs freien Lauf ließen. Die Frucht Luthers bestand somit zunächst aus Mord, Brandschatzung und Vergewaltigung. 1527 ist die Zäsur der Kirche, gleichzeitig ist dieses unglückliche Jahr auch eine Zäsur der gesamten westlichen Weltanschauung. Die Hochrenaissance mit ihren humanistischen Idealen der Würde des Menschen fällt mit diesem Datum endgültig. Das Papsttum erhebt aus der Asche Roms hingegen gestärkt.²²⁰ Nach 1530 sind die Papststaaten die mächtigste Einheit in Italien, doch sie wandeln sich vom progressivsten zum reaktionärsten Teil Europas. Gerade in der inneren Ordnung ist dies zu sehen. So wenden sich die Päpste von der traditionellen merkantilen Wirtschaft Italiens ab und führen ein feudales Steuersystem wie im Spanischen Reich ein, was einen Wirtschaftskollaps bedingt.²²¹ Die Folgen der Reformation für die katholische Kirche waren daher nicht nur ein Machtverlust, sondern vor allem auch ein fundamentaler Wandel des Kirchenklimas, der wenig Freiraum für Divergenzen bot. Bis sich der neue Kircheng Geist über die ganze katholische Kirche verbreiten konnte und konkrete Auswirkungen zeigte, verging indes eine längere Zeit. Erst mit der Wahl Pauls IV. 1555 und zehn Jahre danach mit dem Pontifikat des ehemaligen Großinquisitors Pius V. wurden die moderaten Reformer der Kirche durch den blinden Glauben an die Autorität, den strikten Gehorsam gegenüber der Kirche und der Starre der Dogmen verdrängt.²²² Die Gegenreformation begann in den 1530er Jahren und gewann mit dem laufenden Jahrhundert an Definition und Geschwindigkeit zuzunehmen. Das Trienter Konzil

²¹⁹ Roscoes 1828 erschienene mehrbändige Biographie Leo X. ist immer noch das Standardwerk zum Leben des ersten Medici Papstes und sei an dieser Stelle für nähere Informationen zu diesem empfohlen. William Roscoe, *The Life and Pontificate of Leo the Tenth*, 4 Bd., Heidelberg, 1828.

²²⁰ Vgl. Blunt 1956, S. 64.

²²¹ Vgl. Blunt 1956, S. 104.

²²² Vgl. Blunt 1956, S. 76.

tagte zwischen 1541 und 1564 und legte die neue Richtung der Kirche fest.²²³ Anthony Blunt fasst die Auswirkungen der Gegenreformation wie folgt zusammen:

*“The movement was just as much Counter-Renaissance as Counter-Reformation, and it set itself to destroy the human scale of values in which the Humanists believed and to replace it once again with a theological scale such as had been maintained during the Middle-Ages.”*²²⁴

Auch wenn Florenz zunächst nicht mit dem gleichen Enthusiasmus die Gegenreformation aufnahm, kam es 1551 zu einer Massenverhaftung von fünfundzwanzig Protestanten, doch kann nicht davon ausgegangen werden, dass dies auf eigenes Bestreben geschah, sondern nur unter dem Druck der römischen Kurie ausgeführt wurde.²²⁵

Für Pontormo bedeutet dies vor allem, dass die Unruhen seiner Zeit auf ihn eingewirkt haben, aber das Resultat der Gegenreformation ihn nicht mehr beeinflussen konnte. Die Einflüsse auf sein geistiges Leben müssen daher früher gesucht werden.

Florenz erlebte unter dem Einfluss des Dominikanermönches Savonarola (1452-1498) eine Welle religiösen Fiebers, das auch nach dessen Tod auf dem Scheiterhaufen noch deutlich in der Stadt zu spüren war. Savonarola hatte die Abkehr vom weltlichen Leben gefordert und stellte Florenz unter die Herrschaft Christi, gleichzeitig beschwor er die nahende Apokalypse und verlangte von allen Bürgern, sich ganz Gott zuzuwenden. Mithilfe seiner Anhänger errichtete er ein theokratisches Regime, das keine Abweichungen von seinen Lehren duldete. Auch die römische Kirche und besonders den Borgia-Papst Alexander VI. griff er scharf an, was schlussendlich zu seinem Niedergang führte. Die Diskrepanz zwischen den Schriften Savonarolas und seiner Terrorherrschaft ist offensichtlich. Dennoch schlossen sich ihm weite Teile der Unter- und Mittelschicht an. Überraschender ist, dass auch bedeutende Humanisten wie Marsilio Ficino und Pico della Mirandola unter den Anhängern Savonarolas zu finden waren.²²⁶ Albertini schreibt daher:

²²³ 1541 - Trienter Konzil einberufen
1545 - Eröffnung des Konzils
1547 - Konzil wird nach Bologna verlegt, da in Trient die Pest ausbricht
1551 - Wiedereröffnung in Trient
1552 - Suspension
1562 - 3. Periode
1563 - Abschlusssitzung
1564 - Papst bestätigt die Beschlüsse mit Benedictus Deus

Vgl. Weiss 2005, S. 45.

²²⁴ in: Blunt 1956, S. 104.

²²⁵ Vgl. Welti 1985, S. 50.

²²⁶ Antonetti 1922, S. 101

„Savonarola und die von ihm ausgelöste religiöse Welle dürfen nicht als Antipoden zur Renaissance, als mittelalterliche Relikte im Zeitalter des Humanismus oder gar als Voraussetzung der Reformation verstanden werden.“²²⁷

Dennoch sorgte die Bewegung des Dominikaners für die Zerstörung zahlreicher Kulturgüter der Renaissance, die auf den Scheiterhaufen der Eitelkeiten verbrannten, darunter zahlreiche mythologische Werke Botticellis.²²⁸ Der Einfluss des Frate auf die Kunst Botticellis war tiefgreifend. Beltings Urteil zur Savonarola Pietà fällt zwar negativ aus, doch trifft dies nur unter den Kriterien der Renaissance zu.²²⁹ Botticelli war scheinbar so von dem religiösen Eifer berührt, dass seine späten Werke eine tiefe Spiritualität vermitteln, die direkt auf Savonarolas Einfluss zurückzuführen ist. Neben Botticelli wurden auch Künstler wie Lorenzo di Credi, Piero di Cosimo und Fra Bartolommeo durch das Wirken des Frate geprägt.²³⁰ Savonarola spricht sich nicht direkt gegen die Kunst aus. Wie aus seiner Schrift *Il Trionfo della Croce* zu ersehen ist, erkannte er sehr wohl die Möglichkeiten der Kunst. Für ihn haben die bildenden Künste zwei primäre Funktionen. Zum einen kann Kunst als Erinnerung an die biblischen Geschichten dienen, zum anderen ermöglicht die Kunst die Darstellung komplexer Themen, die anderweitig nicht vermittelbar wären.²³¹ Der Gedanke der Schönheit in der Kunst scheint Savonarola gänzlich fremd zu sein und seine Texte zeigen lediglich die Kunst im platonischen Sinne.²³² Für ihn ist die wahre Schönheit nur in Gott zu finden, während die materielle Welt lediglich eine Reflexion der göttlichen Schönheit ist, so dass Proportionen, Harmonie, Farben und Licht nur ein Widerhall der spirituellen und mystischen Schönheit Gottes sein können. Die Naturnachahmung wird damit zu einem grundlegenden Kriterium der Kunst. Außerdem muss Kunst aus Savonarolas Sicht auf christliche Themen beschränkt sein und sich somit auf die Rolle als Bibel der Alliterierten fokussieren.²³³ Trotz dieser engen Kunstauffassung und der desaströsen Resultate seiner Herrschaft hatten gerade die Schriften Savonarolas einen langanhaltenden Einfluss in Italien. Gerade im frühen Cinquecento war die Erinnerung an ihn noch frisch in Florenz und so wundert es nicht,

²²⁷ in: Albertini 1956, S. 23.

²²⁸ Vgl. Antonetti 1922, S. 219.

²²⁹ Vgl. Belting, 1990, S. 525

²³⁰ Steinberg merkt in Bezug auf Fra Bartolommeo zahlreiche Diskrepanzen zwischen historischen Fakten und Vasaris Schilderungen an. So stimmen die vermeintlichen Reden Savonarolas in Verbindung mit Savonarola zeitlich nicht überein und Fra Bartolommeo gehörte ebenfalls nicht zu den Verteidigern von San Marco, trat dem Dominikanerorden gar erst zwei Jahre nach dem Tod Savonarolas bei. Vgl. Steinberg 1977, S. 33f.

²³¹ Vgl. Steinberg 1977, S. 47.

²³² Vgl. Steinberg 1977, S. 53.

²³³ Vgl. Blunt 1956, S. 47.

dass noch in der letzten Republik (1527-1531), in Anlehnung an Savonarola, Christus zum Herrscher der Stadt erhoben wurde.²³⁴

Pontormo muss die Nachwehen des Frate, gerade unter Handwerkern und Künstlern, bei seiner Ankunft in Florenz noch verspürt haben. Es gibt aber keinen Hinweis auf eine starke Verbindung zu Savonarolas Schriften, obwohl er in direktem Kontakt zu Piero di Cosimo und Fra Bartolommeo gestanden hat.

Wichtiger als Savonarola waren die Mönche der Kartause, mit denen er während seiner Arbeiten in Galluzzo wohnte. Die Kartäuser waren berühmt für ihre strengen Ordensregeln und die gänzliche Vertiefung in die spirituelle Welt. Im Cinquecento zogen sie noch jene an, denen es nach Wissen beehrte, denn die Kartausen boten eine ungeheure Fülle an literarischen Schätzen. Nicht zuletzt boten sie auch das *otium*, den notwendigen Kontrast zur *vita activa*. Pontormos Verhältnis zur Kartause von San Lorenzo al Monte in Galluzzo, wenige Kilometer vor Florenz, war zunächst geschäftlicher Natur. Durch den Prior Leonardo Bonafè erhielt er während der Pest von 1523 die Möglichkeit, vor der Seuche zu fliehen und durch die Ausstattung des Kreuzgangs mit Fresken der Passion in Lohn und Brot zu stehen. Laut Vasari fand Pontormo schnell Gefallen am Leben der Mönche und war der Certosa auch später noch eng verbunden.²³⁵ Die Verbundenheit Pontormos mit den Kartäusern muss sich auch auf seine Kunst ausgewirkt haben, dies scheint durch den Bruch im Œuvre, den die Fresken markieren, deutlich zu werden.

Die Geschichte des Kartäuser-Ordens reichte zu diesem Zeitpunkt bereits einige Jahrhunderte zurück. Als der Heilige Bruno aus Köln sich 1084 mit sechs Mitstreitern in die Einsamkeit der Chartreuse zurückzog, hatte er noch keine Intention, einen neuen Orden zu gründen. Doch nach einem kurzen Aufenthalt am Hof Papst Urban II. zog es ihn erneut in die Einsamkeit und es kam zur offiziellen Ordensgründung. Zu Beginn war der Orden wenig organisiert und erst der fünfte Prior, Guino (1083-1136), schrieb in seinen *Consuetudines* die Gebräuche der Kartäuser nieder.²³⁶ Der Orden wuchs rasch an Ansehen und Einfluss, da viele Aristokraten und aufstrebende Handelsdynastien die stetig betenden und asketisch lebenden Mönche als beste Garanten für die Vergebung ihrer Sünden sahen. Durch stete Förderung konnten die Kartausen sich zu Zentren der humanistischen Studien entwickeln und als Förderer der

²³⁴ Vgl. Albertini 1956, S. 24.

²³⁵ Vgl. Vasari 2004, S. 41.

²³⁶ Vgl. Blüm 1983, S. 13.

Künste in Erscheinung treten.²³⁷ Den Mönchen stand dabei zu, ihren Tag weitestgehend selbst zu organisieren, um einen persönlichen Zugang zu Gott zu finden. Lediglich drei Mal am Tag wurde diese selbstgewählte Abgeschlossenheit durch Gottesdienste aufgebrochen. Somit bestand das Leben der Brüder aus Gebeten, Lesen, wenig Schlaf und Schweigen.²³⁸ Die Speisen der Mönche wurden entweder individuell in kleinen, zu den einzelnen Zellen gehörenden Gärten angebaut oder durch Spenden gestellt. Brot, verdünnter Wein und gespendeter Fisch, an Sonn- und Donnerstagen auch Eier und Käse standen auf dem kargen Speiseplan der Ordensmitglieder.²³⁹ Dass dies auf Pontormo abgefärbt hat, wird in den Zeilen des *libro mio* deutlich, auch wenn er sich weiterhin gelegentlich dem Fleischgenuss hingab. Den einzigen Reichtum der Kartäuser bildeten ihre Bibliotheken, die antike und moderne Werke in großer Menge bereithalten.²⁴⁰ Das Kopieren von Büchern war eine der wenigen apostolischen Aufgaben des Ordens, wie Guigo I. in Paragraph 28 der *Conseuetudines*[?] festgelegt hatte. Das Abschreiben der Texte galt dabei als stilles Gebet der Mönche. Die Werke klassischer Autoren wurden von ihnen besonders als Quelle guten lateinischen Stils und moralischer Lehren gesehen.²⁴¹

Um den Orden und nicht zuletzt auch seinen Einfluss auf Pontormo zu verstehen, müssen die mystischen Praktiken der Kartäuser betrachtet werden. Guigo II. (- 1192/93) beschrieb das Gebet als eine vierstufige Leiter zum Himmel.

- I. Lectio
- II. Meditatio
- III. Oratio
- IV. Contemplatio

In der Lesung findet zunächst das eifrige Studium der Schrift mit wachem Geiste statt, dies wird in der folgenden Meditation vertieft, die mit der Hilfe des Verstandes die tieferen Wahrheiten der Texte ergründen soll. Das darauffolgende Gebet soll eine aktive Hinwendung zu Gott sein, die den Geist vom Übel befreit und aktiv zum Heil führt. In der Kontemplation erhebt sich für die Kartäuser dann die Seele zum Herrn

²³⁷ Yocum geht in seiner Abhandlung über Petrarca's Verbindung mit dem Orden sogar so weit zu sagen: „*The only centers of humanism were the charterhouses*” in: Yocum 2013, S. 4.

²³⁸ Für eine genaue Ausführung zu den Praktiken des Ordens, die sich bis heute kaum geändert haben siehe: Blüm 1983, S. 13-20.

²³⁹ Vgl. Yocum 2013, S. 11ff.

²⁴⁰ Walter Baier bemerkt dies und schreibt:

„*Die Kartäuserbibliotheken im ausgebauten Zustand gehören zu den reichsten des Mittelalters und lassen auf ein reges geistiges Leben schließen.*” in: Baier 1977, S. 25.

²⁴¹ Vgl. Yocum 2013, S. 7.

und erhält einen Vorgeschmack auf das Himmlische Reich.²⁴² Dabei waren gerade die Beschreibungen der Passion Christi Gegenstand des alltäglichen Gebets der Kartäuser. Der Verzicht auf Luxus, Nahrung und Gesellschaft wurde als Mittel betrachtet, um einen Zustand vollkommener Verbundenheit zu Gott zu erlangen. Das Fleisch und die Seele konnten für sie nicht gleichzeitig Freude und Schönheit empfinden, so dass die Seele der Askese bedarf, um sich ganz in das Leben Jesu Christi und die Wahrheiten Gottes zu vertiefen.²⁴³

Gerade die austere Lebensweise des Ordens zog die Humanisten des Trecento und Quattrocento an. Dies wird besonders in Petrarcas religiösen Schriften deutlich, die allesamt einen starken kartäusischen Einfluss aufweisen. Die Beziehung war scheinbar von gegenseitigem Respekt, denn Petrarcas Schriften lassen sich in beinahe allen Kartäusern nachweisen.²⁴⁴ *De vita solitaria* (1346), *de otio religioso* (1347) und der erste *Eclogue* (nach 1346) sind zusammen mit den Briefen an seinen Bruder Gerard, der in die Chartreuse eingetreten war, ein deutliches Zeichen seiner Verbundenheit mit dem Orden. Gerade durch das weit verbreitete Werk *de vita solitaria* machte Petrarca wiederum die restliche Welt mit dem von Seneca hergeleiteten und durch die Mönche praktizierten antiken Konzept des *otiums* erneut vertraut.²⁴⁵ Gemeint ist eine produktive Ruhe, die der Geist braucht, um das Leben und die unvergänglichen Wahrheiten zu kontemplieren. Dieses Konzept wird auch von Cosimo il Vecchio aufgenommen, der sich zeitweise in eine Zelle in San Marco zurückzog. Petrarca war es auch, der sich der mystischen Schriften der Kartäuser des 11. und 12. Jahrhunderts annahm und diese mit Eifer studierte.²⁴⁶

Einer der wohl bedeutendsten Texte ist die *Vita Christi*, welche zwischen 1470 und 1870 in mehr als 60 Auflagen und zahlreichen Übersetzungen erschienen ist und neben Petrarca auch die Heilige Theresa von Avila und den Heiligen Ignatius da Loyola entscheidend beeinflusste. Der Autor, Ludolf von Sachsen, war 1310 zunächst den Dominikanern beigetreten, bevor er sich 1340 den Kartäusern zuwandte.²⁴⁷ Im 14. Jahrhundert rafften Not und Pest die Bevölkerung hin, die sich dadurch mehr den spirituellen und mystischen Aspekten des Glaubens zuwendete. In diesem Klima fordert Ludolf die Menschen dazu auf, die Menschlichkeit Jesu in den Mittelpunkt zu

²⁴² „Die unaussprechliche Seligkeit des ewigen Lebens wird in der Lesung gesucht, in der Meditation gefunden, im Gebet erlebt und in der Kontemplation verkostet.“ in: Lorenzi 1996, S. 10.

²⁴³ Vgl. Baier 1977, S. 476.

²⁴⁴ Vgl. Yocum 2013, S. 19.

²⁴⁵ Vgl. Constable 1980, S. 57.

²⁴⁶ Vgl. Constable 1980, S. 56.

²⁴⁷ Für eine ausführliche Biographie Ludolf von Sachsens siehe: Abbott Conway 1976.

stellen und in der Kontemplation Gott als wirkliche Präsenz zu sehen.²⁴⁸ In der *Vita Christi* wird das gesamte Leben Christi anhand der entsprechenden Bibelstellen enzyklopädisch betrachtet. Die Gewichtung der einzelnen Episoden ist unregelmäßig und stark auf den Höhepunkt in der Passion Christi ausgerichtet. Gerade hier entfaltet Ludolf seine ganze Wortgewalt, um den Leser emotional in das Geschehen und seine Bedeutung innerhalb der Heilsgeschichte einzubinden. Da Ludolf alle Evangelien als Quellen nutzt, kommt es an vielen Stellen zu Doppelungen, wie im Falle der Vertreibung aus dem Tempel, die an zwei Stellen des Lebens Christi zu finden ist.²⁴⁹ Dabei geht Ludolf davon aus, dass die Substanz der Geschichte wichtiger ist als ihre historische Verifizierbarkeit. Abbott Conway jr. schreibt hierzu:

*“Early in the work, Ludolf notes that not all the writers of the gospels have followed the same order, and cites Augustine to suggest that this maybe because each writer accepted the tradition he received for the sake of the faithful around him did not break.”*²⁵⁰

Ludolf behält jedoch ungeachtet der unterschiedlichen Gewichtung einzelner Passagen stets dieselbe Struktur bei. Zunächst wird die Textstelle der Bibel aufgeführt, dann wird ihr historischer, geographischer Hintergrund erläutert und gegebenenfalls auf andere Begebenheiten verwiesen. Als dritter Schritt erfolgt eine allegorische Analyse, die durch die Erklärung der einzelnen Rollen, Symbole, Orte, Protagonisten oder Objekte beziehungsweise durch den Verweis auf analoge Stellen in der Liturgie ergänzt werden kann. In einem vierten Schritt wird die Stelle auf die spirituelle Situation des Lesers angewandt. Den Schluss bildet immer ein Gebet zu den diskutierten Tugenden.²⁵¹ Somit wird die Heilige Schrift zum Anstoß eines intellektuellen und emotionalen Erlebnisses von Gottes Gegenwart und Heilsplan.

Die Schrift Ludolfs von Sachsen kann Pontormo bekannt gewesen sein, da die Certosa eine Ausgabe besaß. Aus Berichten über die Kartausen ist bekannt, dass die *Vita Christi* in jedem Refektorium vorgelesen wurde. Neben Manuskripten gab es auch zahlreiche Drucklegungen. In Italien erschienen zwischen 1498 und 1564 allein sechs Ausgaben in Venedig.²⁵² Aus der Certosa in Galluzzo ist bekannt, dass sie zwischen 1472 und 74 die *Vita Christi* in einer zwei Bände umfassenden Version in ihre Bibliothek aufnahm.²⁵³ Somit kann davon ausgegangen werden, dass Pontormo

²⁴⁸ Vgl. Abbott Conway 1976, S. 12ff.

²⁴⁹ Dies beruht auf den unterschiedlichen Zeitpunkten die in Johannes Evangelium bzw bei den Synoptikern angegeben werden.

²⁵⁰ in: Abbott Conway 1976, S. 20.

²⁵¹ Vgl. Abbott Conway 1976, S. 25.

²⁵² Vgl. Baier 1977, S. 151ff.

²⁵³ Vgl. Beckers 1985, S. 84. Cécil Beuzelin hat darauf hingewiesen, dass Leonardo Buonafè über den Ausbau der Bibliothek präsidierte. Vgl. Beuzelin 2013, S 82.

zumindest während seiner Zeit in der Certosa mit dem Buch in Kontakt gekommen ist. Aus Interesse am Inhalt oder aber als ganz konkrete Inspiration für den Auftrag des Passions-Zyklus, lag es doch im Interesse der Kartäuser, gerade die spirituelle Intensität und die lebhaften Schilderungen Ludolf von Sachsens in den Fresken zu verewigen. Nicht zuletzt auch, da sie sich dieser auf dem täglichen Gang zum Refektorium immer gewahr wurden. Der Einfluss der Kartäuser auf die Kunst Pontormos muss in einem späteren Kapitel näher erörtert werden. In Bezug auf die Persönlichkeit des Künstlers scheint es, dass sein Aufenthalt ihn tief bewegte. Das einfache Leben, welches von Vasari kritisiert wird, kann so sicher auch auf die Certosa zurückgeführt werden. In seiner selbstgewählten Askese tritt er dabei nicht nur Gott näher, sondern scheint auch den Versuch unternommen zu haben, durch die Methoden der Kartäuser seine künstlerischen Kräfte zu fokussieren.

Die Kartäuser sind zwar ein wichtiger Bestandteil der religiösen Erfahrungen Pontormos, doch ebenso war er im Kreis der *spirituali* beheimatet. Juan de Valdés (1490-1541) war zu Lebzeiten ein einflussreicher Theologe und Diplomat an der Kurie gewesen. Seine Schriften zirkulierten in weiten Kreisen, was sich erst Jahrzehnte nach seinem Tod änderte, als er 1567 posthum der Häresie beschuldigt wurde. Kern von Valdés' Thesen ist die Notwendigkeit des Gläubigen, die Leiden Jesu nachzufühlen, um so ein besseres Verständnis der Natur und des Willens Gottes zu erlangen. Valdés ging davon aus, dass es der Intervention des Heiligen Geistes bedarf, um die Heiligen Bücher in ihrer Gänze zu verstehen. So gestaltet sich die Kontemplation der Schrift in drei Manifestationen:²⁵⁴

- I. Das natürliche Verständnis Gottes
- II. Das Lesen der Schrift ohne göttliche Inspiration
- III. Die Erkenntnis Gottes durch Christus

Juan de Valdés lebte nie in Florenz, einer seiner Anhänger, Pietro Carneseccchi, ein Florentiner, der vor allem durch seine Kommentare zu Petrarca bekannt war, flüchtete sich aus Rom in späteren Jahren nach Florenz, wo er am Hofe Cosimo de Medicis aufgenommen wurde. Der Medici-Fürst lieferte ihn letztendlich an den Papst und die Inquisition aus, die ihn als Ketzer zum Tode verurteilten. Daraus lässt sich aber keine protestantische Gesinnung Cosimo de Medicis herleiten, vielmehr scheint Florenz versucht zu haben, so weit wie möglich nicht dem religiösen Fanatismus der Gegenreformation anheimzufallen. Valdés stand auch in engem Kontakt zu Fra

²⁵⁴ Vgl. Nieto 1970, S. 198ff.

Benedetto da Mantova, dem Autor des *Del Benefizio di Gesù Cristo Crocefisso*. Auch hier ist erneut die Gnade Gottes im Mittelpunkt der Abhandlung. Der Kreuzestod Jesu wird als Sündenopfer für die Menschheit in den Mittelpunkt gestellt. Benedetto da Montova ist somit in den Reihen der *spirituali* zu sehen, denen Varchi, Riccio und auch Vincenzo Borgherini angehörten.²⁵⁵ Zwar wurde das Werk später auf den tridentinischen Index gesetzt, doch zunächst war es frei zugänglich und äußerst beliebt. Benedetto Varchi diente es als Quelle für seine Predigt *Sermone tutto alla croce et recitato il venerdì santo della compagnia di S. Domenico l'anno MDXLIX*.²⁵⁶ Auch Pontormos anderer enger Freund, der Majordomus Pierfrancesco Riccio, schätzte dieses Werk so sehr, dass er es vor der Inquisition schützte und nach dem Konzilsbeschluss das einzige bekannte Exemplar dieser Schrift in Florenz besaß. Die Person Riccios ist dabei oft als offener Protestant bezeichnet worden. Dies scheint jedoch nicht verifizierbar zu sein. Zwar wurde er 1548 dieses Vergehens angeklagt, konnte aber dank der Unterstützung des Dekans der theologischen Fakultät zu Florenz, Andrea Ghetti da Volterra, einen Freispruch erreichen. Sein plötzliches Ausscheiden aus dem Dienste Cosimo de' Medici ist nicht seiner religiösen Haltung geschuldet, sondern wurde durch eine plötzlich einsetzende schwere Krankheit verursacht, die ihn zur Aufgabe aller Ämter zwang.

Pontormos persönliche religiöse Einstellung lässt sich nur schwer rekonstruieren. In der Forschung finden sich zwei unterschiedliche Ansätze. So wird Pontormo entweder als Mitglied der *spirituali* gesehen oder in den Kreis der Protestanten gezählt.

Paolo Simoncelli schreibt, dass sowohl die *Accademia Fiorentina* als auch der Medici-Hof reformatorische Tendenzen aufweisen. Er geht so weit, Pontormo zum Protestanten zu erklären.²⁵⁷

Carlo Falciani wiederum sieht in den Fresken der Certosa eine Darstellung der reformatorischen Ideale.²⁵⁸ Im Falle der Cappella Capponi sprechen sowohl Craig Harbinson als auch Paolo Simoncelli von einem dezidiert protestantischen Werk.

²⁵⁵ Kurt W. Forster zeigt dies deutlich in seinem Aufsatz: Forster 1967, S. 181-185. Er führt unter anderem einige Zeilen Varchis an Borgherini auf:

“Ma tanti sono e così grandi i meriti,
Di Gesù, che per noi fu crocefisso,
Che nessun è, che 'l ciel per lui non meriti.”
Op.Cit nach Forster 1967, S. 184.

²⁵⁶ Vgl. Bormann 2013, S. 156.

²⁵⁷ Vgl. Simoncelli 1995, S. 488.

Es ist bezeichnet, dass er Pontormos, heute verschollenes Gemälde, der Erweckung des Lazarus aus dem Jahre 1522 als hinreichenden Beweis für Pontormos Republikanismus sieht. Ibnd. S. 497.

²⁵⁸ Vgl. Falciani 2014, S. 191.

Harbinson versucht seine These über Pontormos vermeintliche Verwendung eines Stiches von Baldung Grien zu konstruieren. So schreibt Harbinson: „*There is no question, at the time of the Capponi Chapel decorations, that Pontormo consciously articulated a heretical or even fully evangelical program.*“²⁵⁹ Simoncelli folgt dieser Aussage im Wesentlichen.²⁶⁰ Auch die Fresken in San Lorenzo werden immer wieder als protestantisches Werk dargestellt. So schreibt Chrysa Damianaki:

„*The greatest artwork of the Protestant Reformation in the Florence of Cosimo I is Pontormo's series of frescoes in the Medicean Basilica of San Lorenzo.*“²⁶¹

Die Thesen beruhen meistens auf Beobachtungen der Kunstwerke Pontormos und zeigen ein generelles Problem der Interpretation seiner Werke. Die hoch komplexen Kompositionen sind immer in ihrem Inhalt offen gestaltet, so dass auch Interpretationen außerhalb der von Pontormo intendierten Inhalte möglich ist.²⁶² Als Beweis für eine katholische oder protestantische Gesinnung Pontormos lassen sich die Werke nicht heranziehen, besonders da neben Pontormos eigenem Einfluss immer auch der Auftraggeber zu berücksichtigen ist. Besonders in der Certosa und in San Lorenzo kann ein protestantischer Inhalt gänzlich ausgeschlossen werden, da sowohl der Auftraggeber als auch die Prominenz des Ortes kein dezidiert protestantisches Werk erlaubt hätten.

Die zweite Tendenz in der Forschung ist eine Einordnung Pontormos zu den *spirituali*.²⁶³ So schreibt Kurt Forster: „*Seit den Passionsfresken in der Certosa mündet Pontormos eigene Tendenz in die frühen Bewegungen der katholischen Reform.*“²⁶⁴ Forster sieht Pontormo zusammen mit Michelangelo als Valdesier.²⁶⁵

Aus dem *libro mio* ist zu entnehmen, dass er den normalen katholischen Praktiken gefolgt sein muss. So bemerkt er dezidiert, dass er am Sonntag, dem 25. August 1555, nicht in die Messe gegangen war.²⁶⁶ Sein Umfeld spricht darüber hinaus zumindest für einen engen Kontakt mit Vertretern der *spirituali*.

²⁵⁹ in: Harbinson 1984, S. 324.

²⁶⁰ Vgl. Simoncelli 1995, S. 448.

²⁶¹ in: Damianaki 2009, S.77.

²⁶² Siehe hierzu Kapitel 6.1.

²⁶³ Neben Forster wird diese Einschätzung durch zahlreiche Forscher unterstützt. Shearman spricht im Falle der Capponi Pietà von einem durch die Theatiner geprägten Werk. Vgl. Shearman 1971 Dieser Einschätzung schließt sich Massimo Firpo ebenfalls an. Monseigneur Timothy Verdon wiederum spricht von einer spiritualistisch savonarolanischen Grundeinstellung Pontormos. Vgl. Verdon 1996, S. 48.

²⁶⁴ in: Forster 1966, S. 76.

²⁶⁵ Vgl. Forster 1967.

²⁶⁶ „*Sonntag Mittagsmahl mit Bronzino und keine Messe gehört.*“ in: Pontormo 1984, S. 65.

Am Beispiel Giovanbattista Gellis lässt sich eine solche Haltung genauer nachverfolgen. Gelli hatte zahlreiche theologische Äußerungen hinterlassen. Dabei war er in seiner Kritik an der katholischen Kirche deutlich und vertrat oft Ansichten, die auf Savonarola zurückgeführt werden können. Gleichzeitig war er Cosimo de' Medici treu ergeben.²⁶⁷ Unter seinen engsten Freunden befanden sich ebenfalls zahlreiche Mitglieder des Klerus, die scheinbar wenig Anstoß an seiner gegen Rom gewandten Kritik nahmen.²⁶⁸ Er führte die Probleme des Glaubens auf die Führung der Kirche zurück und verlangte allen Gläubigen die Heilige Schrift näherzubringen. Dabei sieht er gerade den Verstand als bestes Werkzeug, um den Weg zu Gott zu beschreiten. Gleichzeitig sah er den Verstand auch als einziges Werkzeug gegen die Häretiker, die er nicht gewaltsam bekehren wollte, sondern durch Argumente.²⁶⁹ Als er erfuhr, dass eine seiner Schriften auf dem Index der Kirche aufgeführt wurde, arbeitete er mit der Inquisition zusammen, an der Abänderung des Werkes, das danach wieder vom Index entfernt wurde.²⁷⁰ Ebenso hatte sich Gelli der Italienisierung des Wissens verschrieben und lateinische Werke wie Erasmus von Rotterdams *Euripides Hecuba* ins Italienische übersetzt. Auch war er im Besitz einer italienischen Bibel, diese lehnte er aufgrund ihrer Ungenauigkeiten aber ab.²⁷¹ Seine philosophischen und theologischen Überlegungen sind geprägt vom Florentiner Campanilismus und dem unerschütterlichen Glauben an den Verstand des Menschen. So sieht er die Kunst als Imitation Gottes und der Natur und leitet daraus ab, dass Gott selbst Florenz für die Wiedergeburt, das *Rinascimento* der Künste erwählt hatte.²⁷² Der Verstand wiederum bewog ihn zu der Aussage, dass es unmöglich sei, die Unsterblichkeit der Seele zu beweisen, und verwies diese Frage in den Raum des Glaubens.²⁷³ Auch in Fragen der Erlösung des Menschen geht Gelli auf die Aussagen des heiligen Augustinus zurück und bekennt, dass die Erlösung einzig durch den Kreuzestod Christi erfolgt, jedoch sieht er das Wirken guter Taten als ein unabdingbares Zeichen der Dankbarkeit gegenüber Gott.²⁷⁴ Als Mitglied der *Confraternita di San Domenico* hielt er während der Fastenzeit ein Oratorium in Santa Cecilia di Fiesole und zeigte sich in theologischen Fragen den Klerikern ebenbürtig.²⁷⁵ Armand de Gaetanos schreibt:

²⁶⁷ Vgl. Gaetano 1976, S. 20f.

²⁶⁸ Vgl. Gaetano 1976, S. 279.

²⁶⁹ Vgl. Gaetano 1976, S. 259ff.

²⁷⁰ Vgl. Gaetano 1976, S. 239.

²⁷¹ Vgl. Gaetano 1976, S. 253.

²⁷² Vgl. Gaetano 1976, S. 47.

²⁷³ Vgl. Gaetano 1976, S. 228.

²⁷⁴ Vgl. Gaetano 1976, S. 271f.

²⁷⁵ Vgl. Gaetano 1976, S. 16f.

“From concern with which Gelli expressed his wishes about his funeral ceremony one can see that he took his religion seriously and that he must have been active in religious circles.”²⁷⁶

Gelli zeigt sich also als Kirchenkritiker, der auch in dogmatischen Dingen versucht, eigene Ideen zu propagieren. Dennoch nimmt er eine aktive Rolle in der katholischen Laienbewegung ein und folgt den Anweisungen der Inquisition. Mit diesem Verhalten ist Gelli repräsentativ für viele gelehrte Florentiner, die auf der einen Seite den Geist des Humanismus weiterverfolgen und auf der anderen Seite innerhalb der Normen der katholischen Kirche bleiben.

Pontormos religiöse Einstellung dürfte Gellis in Grundzügen entsprochen haben. Weder widersetzte er sich der Kirche, noch stimmte er in allen Punkten mit ihr überein. Er war stark von der persönlichen Kontemplation Gottes geprägt, wie Pontormo sie in der Certosa erlebt hatte. Dies wurden durch die Ideen der *spirituali* ergänzt. In der praktischen Ausführung des Glaubens bleibt Pontormo aber den Riten der katholischen Kirche verbunden.

Trotz der Plausibilität dieser Aussagen müssen sie rein spekulativer Natur bleiben, da die Grundlagen für eine genaue Feststellung fehlen. Pontormos religiöse Einstellung kann weder aus seinen Aufzeichnungen vollkommen erschlossen werden, noch bieten seine Kunstwerke ausreichende Hinweise für eine Positionierung.

Im Verlauf dieses Kapitels hat sich somit gezeigt, dass Vasaris Charakterisierung des Künstlers rein in weiten Teilen Fiktion ist. Pontormo zeigt sich vielmehr als eng in das soziale Gefüge der Stadt eingebunden und pflegt zahlreiche Freundschaften zu unterschiedlichsten Personen. Seine Auftraggeber sind entweder die Medici direkt oder aber Personen aus ihren Kreisen. Ab der Machtergreifung Alessandro de Medicis arbeitet Pontormo bis an sein Lebensende exklusiv für die Medici-Herzöge, so dass seine Stellung in Florenz einem Hofkünstler gleicht. Seine religiöse Neigung tendiert in die Richtung der *spirituali*, soweit diese zu erschließen ist.

²⁷⁶ in: Gaetano 1976, S. 15f.

V. Die Phasen im Œuvre Pontormos

Das Œuvre Pontormos zeichnet sich durch einen starken Wandel aus. Seine ersten Werke zeigten zwar eigene Ansätze, ließen aber noch nicht den individuellen Stil erkennen, den Pontormo später entwickelte und mit dem er sich deutlich von seinen Zeitgenossen absetzte. Es fällt schwer, den Schöpfer der Chorfresken von San Lorenzo, den Maler der *Pietà* in der Cappella Capponi und den Künstler, der kleine Tafeln für Karnevalswagen fertigte, in das Œuvre einer Person zu zwängen. Die Aufgaben und Lösungen, die sich in diesen Werken manifestieren, sind sehr unterschiedlich, dennoch finden sich immer Spuren der *maniera* Pontormos. Stets bleibt ein Wiederhall seiner eigenen Handschrift in den Werken, die den Autor zu erkennen geben. Die Grundprinzipien der Bildgestaltung bleiben darüber hinaus weitestgehend unberührt von Veränderungen. Es ist daher niemals ein kompletter Bruch festzustellen, sondern immer eine Transformation der Malweise. So lässt sich im Wandel ein Konzept erkennen, das deutlich aufzeigt, wie Pontormo auf der Suche nach der *Wahrheit* in der Kunst an Reife gewann und seinen Stil hin zu einer äußerst individuellen und selten kopierten Darstellungsweise entwickelte. Diese Entwicklung ist durch ein inneres Verlangen nach neuen Lösungen für die Problemstellungen der Malerei begründet. Pontormos Quellen waren nicht nur die Natur und Literatur, sondern vor allem auch die Kunst selbst. Cennino d'Andrea Cennini (1360-1427) hatte in seinem *libro dell'arte* über das Kopieren guter Vorbilder geschrieben:

„Du solltest diese Methode übernehmen. Nachdem du dich zuerst eine Weile in der Zeichnung geübt hast, wie ich es zuvor beschrieben hatte, das heißt auf einer kleinen Tafel, kopiere mit Sorgfalt und Genuss ohne Unterlass die besten Dinge, von der Hand großer Meister, die du finden kannst [...] Und, während du so von Tag zu Tag so fortfährst, wird es gegen die Natur sein, wenn du nicht etwas von seinem Stil und seinem Geist behältst.“²⁷⁷

Pontormo befolgte diesen Rat, wie aus seinen Zeichnungen deutlich wird, in denen er einzelne Motive anderer Künstler aufgriff und versuchte, diese zeichnerisch zu analysieren. Langsam näherte er sich so dem von Cennini beschriebenen Geist seiner Vorbilder. In seinen Werken tauchen diese Motive dann erneut auf, werden aber durch

²⁷⁷ „You should adopt this method. Having first practiced drawing for a while as I have taught you above, that is on a little panel, take pains and pleasure in constantly copying the best things which you can find done by the hand of great masters. [...] And, as you go on from day to day, it will be against nature if you do not get some grasp of his style and of his spirits.“
in: Cennini 1954, S. 14. Übersetzung des Autors.

seine *maniera* umgestaltet.²⁷⁸ Diese Rückgriffe auf Motive der Kunst lassen sich zumeist in Werken finden, die Pontormo mit neuen piktorialen Problemen konfrontierten; ihm vertraute Aufgaben löste er hingegen oft durch Rückgriffe auf seine eigenen Werke und bereits gefundene Darstellungsmuster. Obwohl sich dieses Vorgehen über das gesamte Schaffen Pontormos hinweg finden lässt, führt die stete Modifikation der Kunst zu Werken, die stark heterogen wirken, obwohl sie auf die gleichen Grundlagen der Bildgestaltung zurückgreifen, wie im Weiteren gezeigt wird.

Das Œuvre Pontormos lässt sich in fünf Phasen unterteilen, in denen sowohl sein Streben als auch seine Kunst unterschiedliche Wege beschreiten. Die *Frühphase* (1513-1522) kann auch als *eklektische Phase* bezeichnet werden. Stets begann er seine Werke mit zahlreichen Zeichnungen, die Motive anderer Künstler aufnehmen. Er analysierte sie und bewertete ihre Möglichkeiten zur Lösung der sich ihm bietenden künstlerischen Probleme. Dennoch entstehen so keine reinen Pastiche aus den zahlreichen Quellen, sondern unabhängige Kompositionen. Die Fresken des *Passionszyklus* (1523-1525) in der Certosa von San Galluzzo bedeuteten einen radikalen Umbruch in der Gestaltungsweise und müssen als eigene Phase im Schaffen Pontormos gesehen werden. Hier sah er sich mit neuen Problemen konfrontiert, für die er keine direkten Lösungen in der Tradition der Florentiner Kunst vorfand. Auch andere Kunstrichtungen konnten ihm nur Impulse liefern, nicht aber eine befriedigende Lösung bieten. Sowohl in der nordischen Graphik als auch in den Relieifarbeiten Donatellos fand Pontormo Muster für kleinformatige Darstellungen der Passion Christi; diese scheinen ihm aber nur zu einem geringen Teil für die Gestaltung der monumentalen Fresken in der Certosa dienlich gewesen zu sein. Pontormo emanzipierte sich im Verlauf der mehrere Jahre dauernden Arbeiten zunehmend von seinen ursprünglichen Vorbildern und findet zu einer ihm eigenen Gestaltungsweise, die neue Wege geht. Das Resultat der Entwicklungen wird in der *Post-Certosa-Phase* (1526-1529) deutlich. In der *Cappella Capponi* (1526-28), der *Heimsuchung* (1528) in Carmignano und der *hl. Anna Selbdritt* (1528/29?) zeigt sich der Umbruch deutlich. Die Werke setzten sich deutlich von der Gestaltungsweise seiner Zeitgenossen ab.²⁷⁹ Dies führte dazu, dass er eine Kunst schuf, die stark visionär und mystisch erscheint. Durch den engen Kontakt mit Michelangelo wird diese Arbeitsstufe beendet. In der

²⁷⁸ Clapp machte bereits die Beobachtung: „*New problems of form attracted him, and new influences swayed his sensitive nature.*“ In: Clapp 1916, S. 18.

²⁷⁹ Gerade im heutigen Ausstellungskontext der Tafel der Anna Selbdritt, im Louvre wird klar, wie stark sich Pontormo gerade in der Behandlung des Kolorits von seinen Zeitgenossen absetzt.

Maniera-Phase (1530-1543) begann Pontormo die Kunst Michelangelos mit neuen Augen zu sehen und gelangte durch den persönlichen Kontakt zu Buonarroti zu einer neuen Gestaltungsweise. Gleich seiner frühen Methode näherte er sich den Werken Michelangelos zeichnend. Die zahlreichen Blätter dieser Zeit zeigen, dass Pontormo durch dieses Studium stark bewegt wurde. Seine Figuren erlangen eine neue Qualität der Bewegung und der Proportionskanon wurde nachhaltig verändert. Pontormo übernahm dabei nicht Michelangelos Gestaltungsweise, wie dies zahlreiche seiner Zeitgenossen taten, sondern destilliert die Essenz Buonarrotis und modifiziert dadurch seine eigene *maniera*, ohne diese aufzugeben. Spätestens in *San Lorenzo* (1545-1556) trat Pontormos individuelle Kunstvorstellung hervor, die weitestgehend von Michelangelos Vorbild gelöst war und Pontormos Florentiner Antwort auf das *Jüngste Gericht* (1536-1541) in der Sixtinischen Kapelle darstellte.

Auf den folgenden Seiten werden die wichtigsten Werke der einzelnen Phasen analysiert, um so die Essenz dieser Perioden im Schaffen Pontormos genauer aufzuzeigen. Dabei sind bewusst nur einige exemplarische Werke gewählt, die den Wandel am besten illustrieren. Die Bildnisse sind dabei ausgeschlossen, da Pontormo sich in diesem Genre zwar als Meister zeigt, aber nur wenige Änderungen in seiner Gestaltungsweise vollzog. Gleich zu Beginn seiner Karriere scheint er die ihn befriedigende Formel für die Gestaltung der Porträts gefunden zu haben, welche zu gleichen Teilen aus naturgetreuer Wiedergabe und lyrischer Ausstrahlung besteht. Pontormo scheint die frühe Lösung als befriedigend empfunden zu haben und suchte somit nicht nach neuen Ansätzen für dieses Genre. Gleiches gilt in eingeschränkter Weise auch für die zahlreichen kleineren Werke: Madonnen und Heilige, die wunderschön zu betrachten sind, aber anscheinend nie den besonderen Reiz des Geistes in Pontormo bewegten, so dass sich hier zwar ein gewisser Wandel erkennen lässt, dieser vollzieht sich aber nur in Abhängigkeit von den großen Werken. So zeigt sich Pontormos Kunst vor allem in seinen großen innovativen Werken, in denen er gezielt nach neuen Gestaltungsmustern suchte.

5.1. Die Frühphase 1513-1522

Die Frühphase Pontormos erstreckt sich über die erste Dekade seines Schaffens. Auch wenn die Untersuchungen dieser Arbeit erst mit der *Heimsuchung* (1514-1516) in SS. Annunziata beginnen, hatte Pontormo zu diesem Zeitpunkt bereits zahlreiche Werke geschaffen, die weitestgehend verloren oder in einem schlechten Zustand überliefert sind. Von den Tafeln für Karnevalsprozessionen und Prozessionen, aber auch von Bannern, Kerzen und anderen ephemeren Werken sind nur noch Fragmente vorhanden. Vasari, der sie selbst gesehen hatte, beschrieb die Werke ausführlich. Für die Karnevalsprozessionen am 6. und 8. Februar 1513 schuf Pontormo sämtliche Malereien der beiden Medici-Bruderschaften, der *Compagnia delle Broncone* und *Compagnia della Diamante*. Diese Aufträge brachten Pontormo ein frühes Ansehen. So ist bei Vasari zu lesen:

„Die Werke, die Pontormo anlässlich dieses Festes schuf, brachten ihm neben dem Geld so viel Lob ein, wie es womöglich nur wenige junge Männer seines Alters in jener Stadt erfahren hatten.“²⁸⁰

Eine ungefähre Vorstellung von ihnen können wir uns nur anhand der Fragmente einer anderen Arbeit Pontormos machen. Die Tafeln des Umzugswagens der *Zecca* befinden sich heute teilweise im Palazzo Vecchio.²⁸¹ Stilistisch muss die starke Nähe zu seinen Meistern hier besonders ins Auge stechen. So spiegelt die *Heimsuchung*, welche Pontormo für den Wagen schuf, das größere Tafelbild seines frühen Lehrers Mariotto Albertinelli getreu wider.²⁸² Nur leichte Abwandlungen sind im Kolorit des ursprünglichen Motivs zu sehen. Ebenso ist das erste kleinere Fresko mit Szenen aus dem Spitalleben, welches er 1514 für den Krankensaal der Frauen im Sankt-Matthäus-Hospital in Florenz anfertigte, noch sehr traditionell gestaltet.²⁸³ Gleiches lässt sich auch für den zwischen 1513 und 1514 entstandenen *San-Ruffillo-Altar* sagen.²⁸⁴ Auch hier wurden die standardisierten Schemata seiner Lehrer gekonnt umgesetzt; gleichzeitig ist zu sehen, dass Pontormo seine eigene *maniera* entwickelte und zu diesem Zeitpunkt bereits versuchte, seine Werke mit einer größeren Dynamik

²⁸⁰ in: Vasari 2004, S. 22.

²⁸¹ Vgl. Forster 1966, S. 128.

²⁸² Jacopo da Pontormo, *Heimsuchung*, Öl auf Holz, 69x53cm, Palazzo Vecchio, Florenz, 1514. Siehe hierzu auch Forster 1966, S. 128f.

Mariotto Albertinelli, *Heimsuchung*, Öl auf Holz, 232x146cm, Galleria degli Uffizi, Florenz, 1503.

²⁸³ Jacopo da Pontormo, *Szenen aus dem Spitalleben*, Fresko, 91x150cm, Galleria dell'Accademia, Florenz, 1514.

²⁸⁴ Jacopo da Pontormo, *Madonna und Kind mit den Hl. Lucia, Michael, Agnes (?) und Zacharias*, Fresko, 223x196cm, SS. Annunziata, Capella San Luca, Florenz, 1513-14. Siehe hierzu auch Forster 1966, S. 128.

auszustatten. Über sein früheres Meisterwerk, die in Santissima Annunziata freskierten *Caritas und Fides* (1513-1514), lässt sich aufgrund des Erhaltungszustandes kein abschließendes Urteil bilden, auch wenn die Berichte Vasaris und Bocchis Aufschluss über die erste Rezeption des Werkes geben.²⁸⁵ Vasari berichtete auch über die vermeintliche Reaktion Michelangelos.²⁸⁶ Dennoch lassen die ruinösen Überreste dieses Freskos keine unabhängige Analyse zu, so dass die Untersuchungen erst mit der Heimsuchung in SS. Annunziata beginnen können.

Die Frühphase ist auf der einen Seite durch das Ende seiner Lehrjahre und auf der anderen Seite durch den Beginn der Certosa-Fresken begrenzt. Die wichtigsten Werke waren neben der *Heimsuchung* (1514-1516) die Tafeln des *Josefszyklus* (1515-1518), die *Palla Pucci* (1518) in San Michele Visdomini und das *Lünettenfresko* in der Villa Medici in Poggio a Caiano (1519-1521). Die schnelle Abfolge und zahlreiche Überschneidungen zeigen, dass Pontormo zu dieser Zeit durchgehend an großen Aufträgen arbeitete und diese auch schnell ausführte. Gleichzeitig ist jedes dieser Werke unabhängig von den anderen gestaltet. Pontormo nutzte zwar die gleichen kompositorischen Mittel über einen längeren Zeitraum hinweg, so dass die Werke in SS. Annunziata und Poggio a Caiano die gleichen Muster aufweisen, doch passte er die Darstellung an die jeweiligen Funktionen an. Charakteristisch für die erste Phase in Pontormos Œuvre ist, dass er sich zu dieser Zeit besonders an den Kunstwerken der Florentiner Tradition orientiert, aus der heraus er seine Malereien schuf, die dennoch stark von dem Streben Pontormos nach Innovationen geprägt war.

²⁸⁵ Jacopo da Pontormo, *Fides und Caritas*, Fresko, 430x500cm, SS. Annunziata, 1513-14. Siehe Forster 1966, Tafel 1.

Bocci-Cinelli beschrieb das Werk mit folgenden Worten:

„Ma sopra l'arco dell'antiporto sono due figure con puttini di colorito stupendo di mano di Iacopo da Puntormo. Si vede adunque una carità, ed una Fede dipinte con meraviglioso artifizio. Quanto sia bella questa Fede nel volto, nelle braccia, ed in tutta la persona, egli non si potrebbe di vero agevolmente esprimere già mai; i panni appresso di bellissime pieghe, e con grazia naturale sopra la persona ordinati, sanno sembante oltra ogni stima lodevole, e grazioso. La Carità è bellissima parimente, e panneggiata con somma arte, e pregiata, ferma l'occhio di chi contempla, la quale di nobile aria, come conviene, pare, che arda nel volto di amore, e di benigno affetto. Riluce in un puttino, che tiene in collo, vinezza, ed allegria, e quasi che sia vero, in certo modo atteggia le sue gentil membra, e come quegli, che ha, chi tien cura di lui, di star lieto, e di far sesta, non pare, che si fazi. E' ammirato un'altro puttino, che da alto guarda in giù, ed affacciato si ad una soinda, sembra per l'altezza grande, di bauer timore di cadere; il colorito sfumato, dolce, e fondato sopra ottimo disegno è tenuto peri all'opere de' più sovrani artefici, ed è lodato senza fine. Perche, dopo, che hebbe un giorno veduta questa opera il Buonarrotto, la lodò sommamente, come cosa rara: ed inteso, come Iacopo era di età di XIX. anni senza più disse; se questo giovane seguita, le vestigie di sì raro colorito, egli condurrà la pittura al cielo. Sono bellissimo due altri putti, che sostengono un panno, che quasi all'arme di Papa Leone sa padiglione, con somma grazia. Questa loggia fu tirata innanzi dal Caccini che per non guastar le figure già dette fu forzato seguitar l'ordine delle due prime colonne del Portico antico, che sole erano in questo luogo.“

in: Bocchi Cinelli 1677, S. 415-416. Vgl. Forster 1966, S. 127.

²⁸⁶ „Soviel man sieht, wird dieser junge Mann - sollte er weiterleben und damit fortfahren - diese Kunst einmal zur Perfektion bringen.“ In: Vasari 2004, S 17

Die *Heimsuchung* (1514-1516) in Santissima Annunziata in Florenz ist das erste monumentale Fresko im Œuvre Pontormos.²⁸⁷ Es befindet sich auch heute noch in situ, wurde jedoch anlässlich der großen Manierismus-Ausstellung 1955 auf Kunststoff übertragen und restauriert. Durch diese Prozeduren und gerade die Reinigung des Freskos kam es zu einem starken und unwiederbringlichen Verlust an den oberen Malschichten des Werkes. Die erneute Reinigung und Restauration, die zwischen Dezember 2013 und Februar 2014 stattfand, konnte dem Werk sein ursprüngliches Kolorit erneut verleihen, so dass die heutige Farbwirkung eine bessere Repräsentanz des ursprünglichen Freskos darstellt.

Betritt man den *Chiostro dei Voti* von der *Piazza degli Innocenti* aus, so befindet sich Pontormos Fresko in der rechten Ecke des Vorhofes, zur Rechten liegt die *Himmelfahrt Mariens* (1517) von der Hand Rosso Fiorentinos (1495-1540), zur Linken Franciabigios (1482-1525) frühere *Vermählung Mariens* (1513).

Im Zentrum des Bildes spielt sich vor einer bühnenhaften Tempelarchitektur, auf Stufen gelagert, die eigentliche Szene des Treffens Marias und Elizabeths ab. Letztere kniet demütig auf den Stufen vor Maria, reicht dieser ihre rechte Hand und blickt zu ihr auf, Maria kommt ihr entgegen und legt ihren linken Arm auf die greise Frau. Diese Gruppe ist kompositorisch ganz in sich geschlossen und sondert sich von den restlichen Figuren ab. Hinter den beiden Protagonistinnen befindet sich eine Apside, welche durch vier Pilaster gegliedert ist, in deren Mitte, Maria und Elizabeth umfangend, eine Ädikula den Mittelpunkt des Raumes definiert. Folgt man zeitgenössischen Stichen, so befand sich zuvor eine Statuette in dieser Nische, die heute nicht mehr erkennbar ist, aber in den Drucken stark an antike Hermesdarstellungen erinnert.²⁸⁸

Sowohl rechts als auch links der zentralen Gruppe sind zahlreiche Figuren auf den Stufen dargestellt. Zur rechten Seite liegt zunächst ein nackter, antikisch anmutender Jüngling auf den untersten Stufen. Hinter ihm, den rechten Bildrand markierend, ist der Evangelist Johannes dargestellt, der, ein offenes Buch an seine Hüften gelagert, den Blick zum Betrachter gewandt hat. Links von ihm erscheint eine bärtige Figur in roter Gewandung, welche die rechte Hand im rhetorischen Gestus erhoben hat und offensichtlich die Heimsuchung bezeugt. Vor dieser kniet eine weitere männliche

²⁸⁷ Jacopo da Pontorno, Heimsuchung, Fresko, 392x337cm, Chiostro dei Voti, SS. Annunziata, Florenz, 1514-1516. Abbildung 1.

²⁸⁸ Carlo Bozzolini und Gaetano Vasellini, Kupferstich nach Pontormos Heimsuchung, in Marco Lastri, *L'Etruria pittrice ovvero storia della pittura toscana del secolo X final al presente*, 2. Bd., Florenz, 1791-1795, I. Bd., Tafel 44. In: Wasserman 1995, S. 47. Siehe Abbildung 6.

Figur, die als zentrale Mittlerfigur zwischen dem Zentrum um Maria und der oben befindlichen Szene der Opferung Isaaks fungiert. Ihre rechte Hand zeigt auf Maria und Elizabeth, während ihre linke auf die alttestamentarische Szene oberhalb des Gesimses deutet. Der Alte blickt jedoch nur auf den unter ihm stehenden Mann, nimmt das Geschehen also nicht aktiv wahr. Hinter ihm ist eine ebenfalls männliche Figur dargestellt, die mit dem rechten Arm und Blick wieder auf die Figuren unterhalb deutet. Die linke Seite wird, im Kontrast zur rechten, nur aus weiblichen Figuren gebildet. Auf der untersten Stufe lagert eine Frau in weiten Gewandungen, die aus dem Bildraum blickt. Oberhalb von ihr ist eine Lasten auf ihrem Kopf tragende Figur dargestellt, die mit kräftigem Schritt vorwärts in den Bildmittelpunkt strebt, auch sie ist zum Betrachter gewandt. Gleiches gilt für die Figur zu ihrer Rechten, welche den rechten Arm zur Bildmitte gerichtet hat. Zur Linken befindet sich eine Greisin, die, den Stab in ihrer Rechten fest aufgestützt, aus dem Bildraum auf *Franciabigios Vermählung Mariens* zu blicken scheint. Rechts oberhalb dieser Gruppe befindet sich auf gleicher Ebene mit Maria eine Figur, welche das Geschehen im Mittelpunkt betrachtet und ein nacktes Kleinkind trägt, das Blickkontakt mit dem Betrachter aufnimmt. Aus den Kopien lassen sich noch zwei weitere männliche Figuren hinter Maria und Elizabeth erkennen. Die rechte dieser Figuren deutet dabei anscheinend auf Maria. Oberhalb der zentralen Apsis ist auf dem Gesims die Inschrift *ANVE OPTIME DEVS* zu erkennen. In der Szene über dem Gesims kniet mittig Jakob, das Messer zur Opferung seines Sohnes Isaac bereit, der wiederum nackt auf den Knien vornübergebeugt und die Hände auf den Rücken gefesselt vor seinem Vater positioniert ist. Zu beiden Seiten dieser Gruppe befinden sich Putten mit Schrifttafeln, zur Linken ist hier *NVM DEE EVM*, zur Rechten *NEC VANIVR* zu lesen. Hierauf wird zurückzukommen sein.

Die Heimsuchung Pontormos ist Bestandteil eines aus zwölf Fresken bestehenden Gesamtprogramms. Die architektonische Gestaltung des Vorhofes wurde 1447 von Michelozzo (1396-1472) entworfen. In den 1460er Jahren wurde die malerische Gestaltung des Vorhofes begonnen. In diesem Abschnitt wurde lediglich das an der nördlichen Stirnseite befindliche Fresko der *Anbetung der Hirten* (1460-1462) durch Alessio Baldovinetti (1425-1499) fertiggestellt.²⁸⁹ Die Freskierung der nordwestlichen Seite des Vorhofes zeigt das Leben des *Heiligen Filippo Benizi*. Cosimo Roselli (1439-1507) fertigte hier 1476 das Fresko der *Vestizione del Santo* an.²⁹⁰ Andrea del Sarto

²⁸⁹ Alessio Baldovinetti, *Anbetung der Hirten*, Fresko, 390x488cm, SS. Annunziata, 1460-62.

²⁹⁰ Cosimo Roselli, *La Vestizione del Santo*, Fresko, 364x303cm, SS. Annunziata, 1476.

(1486-1530) malte zwischen 1509 und 1510 fünf weitere Szenen aus dem Leben des Heiligen.²⁹¹ Die südöstliche Seite des Vorhofes, an der auch das Fresko Pontormos zu finden ist, zeigt Szenen aus dem Leben Mariens. Hier schuf Andrea del Sarto 1511 die *Anbetung der Weisen*.²⁹² 1513 fügte Franciabigio das Fresko zur *Vermählung Mariens* hinzu.²⁹³ Dies wurde 1514 durch die *Geburt Mariens*, das letzte Werk, das Andrea del Sarto an diesem Ort malte, ergänzt.²⁹⁴ Die beiden weiteren Fresken wurden von seinen Schülern Pontormo und Rosso Fiorentino gestaltet. Pontormos *Heimsuchung* wurde 1516 fertiggestellt, Rossos *Himmelfahrt Mariens* erst 1517.²⁹⁵

Gerade im Vorhof, der zu dieser Zeit zu den populärsten Orten in Florenz gehörte, konnte sich die Schule um Andrea del Sarto mit ihrer *maniera moderna* im Vergleich mit den Werken früherer Künstler in monumentalen Fresken messen. Sebregondi beschrieb diesen Ort zu Recht als Schmelztiegel der modernen Kunst.²⁹⁶ Dies scheint auch der Intention der Serviten-Bruderschaft entsprochen zu haben. So ist in den Viten aller beteiligten Künstler gerade dieses Verlangen der Auftraggeber betont worden. In der Vita Pontormos ist so zum Beispiel zu lesen:

„Er glaubte nämlich, dass er im Wettstreit mit den anderen Meistern, die dort schon gearbeitet hatten, für den noch zur Bemalung ausstehenden Rest irgendetwas von außerordentlicher Schönheit erschaffen zu müssen.“²⁹⁷

Vasaris Schilderung scheint dabei der Wirklichkeit entsprochen zu haben.

Für Pontormos *Heimsuchung* lassen sich zwischen Dezember 1514 und Juni 1516 Zahlungen an den Künstler in den Büchern des Klosters nachweisen. Pontormo hat demnach im Verlauf seiner Arbeiten insgesamt 12 Florin 2 Lire und 15 Soldi erhalten. Dies wäre nach den damaligen ökonomischen Bedingungen ein sehr geringes Gehalt gewesen.²⁹⁸ Man darf jedoch nicht vergessen, dass Pontormo nicht die gesamten achtzehn Monate aktiv an dem Fresko arbeitete. Gerade in Anbetracht der zahlreichen Werke, die er zeitgleich für den Einzug Papst *Leo X.* schaffen musste, ist die Summe

²⁹¹ Andrea del Sarto gestaltete hier folgende Szenen in Fresko:

Il Lebbroso Guarito, 380x321cm.

I Bestimmatori Puniti, 360x304cm.

Morte del Santo e Guarigione di un Fanciullo, 362x306cm.

Il Miracolo delle Reliquie del Santo, 286x380cm.

²⁹² Andrea del Sarto, *Anbetung der Weisen*, Fresko, 407x321cm, SS. Annunziata, 1511.

²⁹³ Franciabigio, *Vermählung Mariens*, Fresko, 385x321cm, SS. Annunziata, 1513. Abbildung 9.

²⁹⁴ Andrea del Sarto, *Geburt Mariens*, Fresko, 410x340cm, SS. Annunziata, 1514.

²⁹⁵ Rosso Fiorentino, *Himmelfahrt Mariens*, Fresko, 385x337cm, SS. Annunziata, 1517.

²⁹⁶ „*Crucible of Florentine modern manner*“ in: Sebregoni 2014, S. 23.

²⁹⁷ in: Vasari 2004, S. 24. In der Vita Andrea del Sartos wird der Aspekt des Wettstreites ebenso aufgegriffen. Vgl. Vasari 2005, S. 20ff.

²⁹⁸ Im Vergleich zu den sieben bis zehn Soldi, die ein ungelernter Arbeiter in dieser Zeit täglich verdiente, wäre Pontormos Tagesgehalt mit 2,6 Soldi äußerst gering gewesen. Obgleich es ihm erlaubt haben würde ein Haus zu mieten und für ausreichend Nahrung zu sorgen. Zur ökonomischen Situation in Florenz der Zeit siehe auch: Brucker 1971, S. 1ff.

irreführend. Sicherlich wird seine Situation nicht dem vergleichsweise sorglosen Leben späterer Jahre entsprochen haben, für einen jungen Künstler war hingegen nicht nur der mögliche Ruhm, sondern auch die Bezahlung ein ausreichender Anreiz, an dieser Stelle etwas Großes zu schaffen.

Die *Heimsuchung* wurde durchweg positiv bewertet. Die unmittelbaren Zeitgenossen schätzten das Werk als eines der besten in Pontormos Œuvre. Vasari schrieb:

„Nachdem Jacopo dort also Hand angelegt hatte, schuf er nicht weniger aus dem Wunsch nach Ruhm und Ehre als um des Verdienstes willen die Szene der Heimsuchung Mariens in einem etwas leichteren und lebhafteren Stil, als er ihm bis dahin zu eigen war: Dies verlieh dem Werk neben weiteren unendlich schönen Dingen endlos viel Qualität, denn die Frauen, Kinder, Jungen und Alten sind so zart und in einer solchen farblichen Abstimmung in Fresko gestaltet, dass es ganz wunderbar ist. Das Inkarnat eines Knaben, der dort auf einer Treppenstufe sitzt, und eigentlich auch das aller anderen Figuren ist solcher Art, dass man es in Fresko weder besser noch in größerer Zartheit ausführen könnte. Und weil dieses Werk neben den anderen von ihm geschaffenen die Künstler von seiner Perfektion überzeugte, räumten sie seinem Werk den gleichen Rang ein wie denen von Andrea del Sarto und Franciabigio.“²⁹⁹

In gleichem Ton ist Raffaello Borghinis Beschreibung, 20 Jahre nach Vasari, gehalten:

„Lavorò dopo nel cortile de’ Servi la istoria della Visitazione della Madonna, di tanta bella maniera, e con tanta dolcezza di colorito, che le figure pajon vive, e di carne, e non dipinte.“³⁰⁰

Auch die modernen Kritiker loben das Werk, so schreibt Wölflin: *„Wer neben Andrea del Sarto hier sich zeigen wollte, musste schon etwas außergewöhnlich Schönes machen. Pontormo hat es getan.“³⁰¹* Clapp sieht in der *Heimsuchung* die Kulmination der ersten Periode Pontormos: *„The ‚Visitation‘ at the Annunziata marks the culmination of Pontormo’s first period.“³⁰²* Forster äußerte sich ebenfalls zur Wirkung des Werkes: *„Sein erstes monumentales Fresko verrät die Kräfte, die ihm im Florenz des 16. Jahrhunderts eine einzigartige Stellung sichern werden.“³⁰³* Betrachtet man moderne und zeitgenössische Kritiker, so fällt auf, dass es gerade die Schönheit des Werkes ist, die hier gepriesen wird. Der leichte und lebhafte Stil sowie die farbliche Gestaltung führen für Vasari und Borghini zu einem mehr lebendig wirkenden als gemalten Kunstwerk. Das Werk erfüllt sowohl die Kriterien *bellezza* als auch der *grazia*, dazu kommt die lebensnahe Naturwiedergabe. Hingegen betont keiner der

²⁹⁹ in: Vasari 2004, S. 24.

³⁰⁰ in: Borghini 1584, S. 393.

³⁰¹ in: Wölflin 1924, S. 167.

³⁰² in: Clapp 1916, S. 18.

³⁰³ in: Forster 1966, S. 25.

Kritiker die intellektuelle Komponente des Freskos. Die Kombination aus *disegno*, *colore* und Bedeutung scheint für die Autoren nicht einer tieferen Betrachtung zu bedürfen. Doch gerade hier zeigt sich Pontormos Wille zur Innovation.

Neben den Terminen der einzelnen Zahlungen wissen wir wenig über die konkrete Entstehung des Werkes. Daher lässt sich nur der Dezember 1514 als Beginn der Arbeiten und der Juni 1516 als das Ende festlegen. Pontormo wird zunächst einige Zeit mit der Kompositionsfindung und zeichnerischen Studien verbracht haben. Im Gegensatz zu seinen späteren Werken sind nur wenige Zeichnungen überliefert, die den Prozess der Kompositionsfindung und Bildkonzeption erhellen könnten.³⁰⁴ Dadurch fällt es schwer, diesen Abschnitt im frühen Schaffen Pontormos nachzuvollziehen. Die schlechte Überlieferungslage im Falle dieses Freskos ist die Ausnahme im Œuvre Pontormos, spiegelt zugleich aber den generellen Mangel für Kunstwerke dieser Zeit wider. Janet Cox-Rearick führt in ihrem *Catalogue Raisonné* der Zeichnungen Pontormos drei Vorstudien für die *Heimsuchung* in SS. Annunziata auf. Die Studie einer Frau mit Kleinkind ist so allgemein gehalten, dass sie entweder zu Studienzwecken oder aber als Vorbereitung für eines der zahlreichen Madonnengemälde des Künstlers gedient haben könnte. Auch wenn eine verwandte Figur im Werk auftritt, ist die gewandelte Haltung so entfremdend, dass sie keine Aussagekraft innehat.³⁰⁵ Von größerem Interesse ist das im Berliner Kupferstichkabinett befindliche Blatt mit der Studie einer weiblichen Figur und die von Cox-Rearick nicht zugeordnete Studie aus der Staatlichen Graphischen Sammlung in München.³⁰⁶ Anhand dieser Blätter erkennt man, wie Pontormo, nachdem er die Komposition in groben Zügen angelegt hatte, versuchte, für einzelne Gruppen und Figuren Lösungen zu finden. So ist letztere Zeichnung ein Experiment, die beiden weiblichen Figuren auf der Treppe harmonisch und sinntragend zusammenzufügen. Deutlich wird hier, wie er die Bewegung des Körpers der vorderen Figur bereits zu einem frühen Zeitpunkt plante, ohne sich auf die Details der Figur festzulegen. Im Fresko ist diese einer Lastenträgerin gewichen, deren Momentum er beibehalten hat, ohne den Zeigegestus weiter zu verfolgen. Vielmehr koppelt er die beiden Figuren, so dass sie den Blick mit Kraft, aber gleichzeitig subtil steuern können. Dies geschieht, indem er der vorderen eine starke Bewegung in den Bildmittelpunkt verleiht, ihren Arm jedoch so positioniert, dass er in den Arm der hinteren übergehen zu scheint. Im

³⁰⁴ Für eine genaue Aufstellung aller Zeichnungen siehe Cox-Rearick 1964, S. 107-109.

³⁰⁵ Man vergleiche hierzu nur U6533Fr und eine der zahlreichen Madonnen, wie zum Beispiel den späteren Tondo für Loduvico Capponi.

³⁰⁶ Berliner Kupferstichkabinett Inv. 4195, München Staatliche Graphische Sammlung Inv. 14042r. Siehe Abbildungen 3 und 4.

Gegensatz zur Vorstudie greift diese den Zeigegestus auf, so dass beide Figuren in Kombination eine klare diagonale Achse bilden. Das Berliner Blatt ist in diesem Zusammenhang als Weiterführung dieses Gedankens zu sehen. Die Studie kann klar mit der hinteren weiblichen Figur des Freskos in Verbindung gebracht werden. Pontormo entschied sich dafür, in der Ausführung die Achsendrehung des Körpers und den Zeigegestus des rechten Armes beizubehalten. Den Blick wandelte er hingegen ab. In der Vorstudie scheint dieser auf eine Interaktion mit den anderen Figuren der Gruppe abgezielt zu sein. Dies hätte eine Spiegelung des komplexen Beziehungsgeflechtes der rechten, männlichen Seite bedeutet. Anscheinend war Pontormo nicht daran gelegen, so dass er sich dafür entschied, die Figur ebenfalls dem Betrachter zugewandt darzustellen. Hieraus ergibt sich eine erneute Verdoppelung in Kombination mit der vorderen Figur. Im Falle der Aktstudie eines sitzenden Mannes geht Cox-Rearick von einer Vorstudie für den sitzenden Jüngling zur Rechten aus. Berenson hatte eben diese Zeichnung dem Lünettenfresko in Poggio a Caiano zugeordnet, eine Einordnung, der ich an dieser Stelle folgen möchte.

Bei einem im Katalog nicht veröffentlichten Blatt aus dem Nationalmuseum in Budapest handelt es sich hingegen um eine Studie für eben diesen Jüngling.³⁰⁷ Die Aktstudie zeigt Pontormo an einem bereits fortgeschrittenen Punkt seiner Kompositionsfindung. Nachdem er die Komposition mit den Figuren festgelegt hatte, studierte er nun den Körper in den entsprechenden Posen. Deutlich erkennt man die *führenden* Linien, die Volumen, Licht und Schatten genau aufnehmen. Im Fresko ist diese Figur in der gleichen Haltung und Lichtführung wiederzufinden. Scheinbar hielt Pontormo es nicht für nötig, von dieser Studie abzuweichen, so dass sie als direkte Vorstufe der Anfertigung des Kartons zu sehen ist. An dieser Figur wird Pontormos Studium der *Schule von Athen* (1510-1511) Raffaels hergeleitet.³⁰⁸ Diese Beobachtung mag auf den ersten Blick vielversprechend sein. In der Tat vermittelt Pontormos Fresko eine an Raffael gemahnende Harmonie, gerade in der Gestaltung des Kolorits scheint eine Rezeption möglich. Zu einer Romreise Pontormos zu diesem Zeitpunkt gibt es aber keine Hinweise. Der Transfer der Komposition kann somit über Stiche oder Zeichnungen stattgefunden haben, das Kolorit wiederum spiegelt Franciabigios Farbgebung in der *Vermählung Mariens*. Über Druckgraphiken kann auch die Vermittlung des Motivs des sterbenden *Galliers* erfolgt sein, welcher in Haltung und

³⁰⁷ Jacopo da Pontormo, Figurenstudie für die Heimsuchung, schwarze Kreide auf Papier, 242x314mm, Museum der Feinen Künste, Budapest, Inv. 2181. Siehe Abbildung 5.

³⁰⁸ Raffaello Santi, Schule von Athen, Vatikanischer Palast, Rom, 1510-1511.

Ausdruck dem Jüngling Pontormos nahe ist.³⁰⁹ Doch zahlreiche weitere Quellen stehen für dieses Motiv zur Verfügung, die Pontormo direkt zugänglich gewesen sein müssen. So tritt ein ähnlich gestalteter Putto auf dem Baldachin in Andrea del Sartos *Geburt Mariens* in dem gleichen Zyklus auf. Fra Bartolommeo verwendet ebenso in seinen Werken wie der unvollendeten *hl. Anna Tafel* (1510) Putti, die in ähnlicher Weise auf den Treppen gelagert sind.³¹⁰ Auch die Scheinarchitektur in diesem Werk gleicht Pontormos Gestaltung. In Bartolommeos *Palla Pitti* (1512) ist darüber hinaus die Quelle für die Figur des Evangelisten in der *Heimsuchung* zu sehen.³¹¹ Pontormo tauschte lediglich das Haupt des bärtigen Mannes in der Tafel des Frate gegen das Antlitz des jungen Evangelisten im Fresko. Auch die Komposition richtet sich nach den Florentiner Vorbildern. Die Staffelung zahlreicher Figuren auf beiden Seiten des Bildfeldes und das auf die zentralen Figuren reduzierte Bildmittelfeld finden sich in den Tafelwerken Fra Bartolommeos und ebenfalls im Werk Andrea del Sartos wieder. In den Figuren wiederum vereinen sich unterschiedliche Elemente beider Meister. Die Körperlichkeit und Gewandungen erinnern an Fra Bartolommeo, die Bewegung der Figuren wiederum ist auf Andrea del Sarto zurückzuführen. Auch in Details finden sich die genannten Quellen wieder. Wie man aus der bereits erwähnten Kopie des Freskos erkennen kann, hatte Pontormo in der Apsis-Kalotte eine sinntragende Statuette positioniert, die an Fra Bartolommeos *Darbringung im Tempel* (1516) erinnert.³¹² Pontormo war gut mit den Werken des Frate vertraut, obwohl er nicht direkt als dessen Geselle arbeitete. Nicht nur genoss dieser zu dieser Zeit einen beachtlichen Ruhm, sondern war auch in einer jahrelangen Partnerschaft mit Mariotto Albertinelli (1474-1515) verbunden, bei dem Pontormo vor dem Übergang in die Werkstatt Andrea del Sartos gelernt hatte. Pontormo war in seinen Einflüssen aber nicht auf seine Zeitgenossen begrenzt. Vielmehr ist die *Heimsuchung* ein deutlicher Beweis für seine weitgefächerten Studien der Florentiner Kunst. In der Lastenträgerin ist ein direktes Zitat der *Paradiespforte* (1425-1452) Lorenzo Ghibertis (1381-1455) zu erkennen. Im Vordergrund des Reliefs mit der alttestamentarischen Geschichte Josefs findet sich die Figur in fast identischer Weise wieder.³¹³ Rückgriffe auf Werke

³⁰⁹ Der Sterbende Gallier, Marmor, römische Kopie, Kapitolisches Museum, Vatikan, ca. 200 v.Chr.

³¹⁰ Fra Bartolommeo, *Hl. Anna*, Öl auf Holz, 444x308cm, unvollendet, Museo Nazionale di San Marco, Florenz, 1510.

³¹¹ Fra Bartolommeo, *Die mystische Vermählung der Hl. Katherina von Siena*, Öl auf Holz, 356x270cm, Galleria Palatina, Florenz, 1512. Abbildung 7.

³¹² Fra Bartolommeo, *Darbringung im Tempel*, Öl auf Holz, 155x159cm, Kunsthistorisches Museum, Wien, 1516. Vgl. Wasserman 1995, S. 48.

³¹³ Lorenzo Ghiberti, *Die Josefsgeschichte*, Bronze, 79x79cm, Baptisterium, Florenz, 1425-52. Siehe Abbildung 8. Vgl. ebenfalls Freedberg 1985, S. 506.

der Florentiner Tradition und besonders auf die Reliefwerke Ghibertis und Donatellos zeigen sich in vielen Werken Pontormos. Andere Einflüsse lassen sich weniger direkt bemerken. Die Farbigkeit zum Beispiel harmoniert zwar mit den umgebenden Werken, ihre eigentliche Wurzel liegt hingegen in den Fresken Massaccios (1401-1428) in der *Cappella Brancacci* (1424-1428).³¹⁴ Ebenso scheinen die Figuren mit den *Propheten* Donatellos (1386-1466) eine Formensprache zu teilen.³¹⁵ Clapp schrieb den heroischen Charakter der Figuren dem Studium des Kartons Michelangelos zur *Schlacht von Cascina* zu.³¹⁶ Die zahlreichen Kunstzitate legen es daher nahe, sein Vorgehen als *eklektisch* zu bezeichnen. Dass Pontormo es dennoch schaffte, die Komposition in sich zu harmonisieren, kann als das größte Qualitätsmerkmal seiner Kunst gesehen werden. Denn alle Elemente, die er entlieh, transformierte er in seine eigene *maniera* und ordnete die einzelnen Zitate seiner eigenen Struktur unter.

Die eigentliche Komplexität des Freskos wird erst bei einer genauen Betrachtung der Struktur und des Zusammenspiels von *disegno* und *colore* deutlich. Zunächst fällt die Asymmetrie der Komposition auf. Diese wird nicht durch die Anzahl der Figuren gesteuert, sondern durch die Größe. So ist die rechte, durchweg mit männlichen Figuren besetzte Bildhälfte in einem geringfügig kleineren Maßstab gehalten, die weibliche Linke hingegen wirkt durch die Größe der Figuren deutlich gewichtiger. Der Versuch, die Größen der Seiten nicht symmetrisch zu gestalten, mag der Idee geschuldet sein, die Bildseite der dominierenden Figur Mariens weiter zu monumentalisieren. Die so entstehende Disbalance lässt den Blick des Betrachters zunächst zur Gruppe von Maria und Elizabeth aufschauen. Erst bei näherer Betrachtung greifen die anderen konstruktiven Elemente. So ist das Bildfeld zunächst horizontal in vier Bereiche gegliedert. Der Bodenbereich mit den Treppen sowie der Bereich über Maria sind leer und separieren die Szenen des Neuen und Alten Testaments. Bereits Goldschmidt bemerkte, dass das Geheimnis der Komposition Pontormos im Dreieck liege.³¹⁷ So bilden Maria und Elizabeth ein eigenständiges Dreieck, das über die Figuren der sitzenden Frau zur Linken und des nackten Knaben zur Rechten weitergeleitet werden kann. Diese beiden Figuren bilden in sich ebenso Dreiecksformen.

³¹⁴ Vgl. Baldini 1994

³¹⁵ Vgl. Pope-Hennessy 1986, S.69-73.

³¹⁶ Bastiano da Sangallo nach Michelangelo, Schlacht von Cascina, Holz, 76,4x130,2cm, Norfolk, 1542. Siehe Abbildung 104.

Clapp hierzu: „In the ‘Visitation’ his figures show a tendency to a heroic largeness of type. Many sketches, drawn between 1513 and 1518, indicate beyond the possibility of a doubt that the source of this tendency was Michelangelos cartoon of the ‘Battle of Cascina.’” in: Clapp 1916, S. 18.

³¹⁷ Vgl. Goldschmidt 1911, S. 4.

Auch alle Figuren des unteren Bildfeldes können mit der Szene der Opferung Isaacs im oberen Bildfeld in ein Dreieck eingeschrieben werden. Neben dem Dreieck dominiert der Diamant die Bildkomposition, so lässt sich eine Raute um Maria und Elizabeth bilden, deren Zentrum durch die Hände der beiden Frauen gebildet wird. Die Linien gehen von der Spitze der Apsiskalotte und damit der erhobenen Hand der Statuette, an den Rücken der beiden Figuren bis hin zu dem Haupt der sitzenden weiblichen Figur links und dem Buch des Evangelisten rechts, um dann wieder über die Arme des Jünglings und der weiblichen Figur nach innen in den Kreis auf dem Boden zu leiten. Der Mittelpunkt dieser Raute wirkt bis auf die beiden Hände der Maria-Elizabeth-Gruppe leer. Konstruktiv nutzt Pontormo darüber hinaus die Diagonalen, welche aus einer Verlängerung des gestreckten Beins des Jünglings und der Wade der sitzenden weiblichen Figur gebildet werden und so das Aufeinandertreffen der Hauptprotagonistinnen in den absoluten Mittelpunkt stellen. Eine weitere Raute umschließt beide Bildfelder. Von Abraham ausgehend führt sie links zum Wendepunkt in der Lastenträgerin, die Pontormo zu diesem Zweck eingefügt haben mag, und rechts zu dem Evangelisten. Erneut läuft sie in dem Kreis auf dem Boden zusammen. Somit schafft Pontormo es nicht nur, beide Bildfelder zu verbinden, sondern auch die wichtigsten Personen konstruktiv einzubinden. Zunächst stellt er damit das Hauptgeschehen der Heimsuchung in den Mittelpunkt und weist dann auf die Verknüpfung mit der Szene des Alten Testaments hin. Innerhalb dieses Geflechtes an Linien leitet Pontormo die Blicke des Betrachters durch die Gestik und Blicke der Figuren. Erneut unterscheiden sich beide Seiten in ihrem Ausdruck grundlegend. Die linke Seite wird von kraftvollen, aber zugleich gemäßigten und würdevollen Bewegungen geprägt. Die rechte hingegen scheint in ihrer Bewegung statischer, aber emotional aufgeladener zu sein und wird durch die Interaktion der Figuren gekennzeichnet. Dabei nimmt auf dieser Seite nur die Figur des Evangelisten direkten Blickkontakt mit dem Betrachter auf. Die Gruppe hinter ihm scheint dagegen nicht direkt am Geschehen teilzunehmen. So blickt keiner von ihnen zu der Hauptszene hin. Der stehende Greis betrachtet über das Haupt Mariens hinweg auf die Statuette in der Apsiskalotte und hat seine Hand im rhetorischen Gestus erhoben. Der vor ihm Kniende hingegen schaut den Greis an und zeigt mit seiner Rechten auf die Heimsuchung, während seine Linke einen Stab greifend den Blick nach oben lenkt. In einer Gegenbewegung zeigt die Figur hinter ihm zurück auf den redenden Greis. Der Jüngling scheint im Gegensatz dazu, ganz in sich selbst versunken, jedem Kontakt zu entsagen. Im Kontrast hierzu nehmen die drei weiblichen Figuren der linken Seite direkt Kontakt zu dem Betrachter auf. Das Kleinkind auf dem Arm blickt ebenso aus

dem Bildfeld, die Figur, in deren Armen er sich befindet, scheint hinter Maria entlang auf die andere Seite zu blicken. Die Alte am äußersten Bildrand hingegen schaut aus dem Bildfeld hinaus auf die Szene der Vermählung Mariens auf der anderen Wand. Außer ihr blickt nur Abraham auf das andere Fresko, so dass hier ein doppelter Hinweis auf die Verknüpfung beider Werke gegeben wird.

Trotz der unterschiedlichen Gewichtung und Gestaltung der beiden Seiten gelingt es Pontormo, ein harmonisches Ganzes zu gestalten, dies liegt nicht zuletzt an der farblichen Gestaltung. So ziehen sich die Farben alle über das gesamte Bildfeld hin und vereinen damit beide Seiten. Dabei dominieren Rot-, Gold- und Blautöne. Pontormo hat darauf geachtet, dass alle Farben gleichmäßig verteilt sind und auf jeder Seite und auch im Bildmittelpunkt wiederhallen. Um eine stärkere Farbwirkung zu erhalten, benutzte Pontormo darüber hinaus den Vollton als Schatten und hellte diesen entsprechend auf, so dass selbst in den dunkelsten Partien noch eine leuchtende Farbwirkung schimmert. Die einzige Ausnahme scheint der Bereich um die Hände Mariens und Elizabeths zu sein, der bewusst dunkel gehalten ist und so ebenso zur Hervorhebung dieses zentralen Momentes instrumentalisiert wird.

In der Heimsuchung in SS. Annunziata schuf Pontormo ein Werk, das sowohl aus Sicht des Bildaufbaus als auch aus theologischer Sicht äußerst komplex ist. Er nutzte die Komposition gezielt als Bedeutungsträger, um die theologische Bedeutung in mehreren Ebenen lesbar zu machen. Die Interpretation des Freskos scheint auf den ersten Blick durch den Titel *Heimsuchung* weitestgehend abgeschlossen. Die Begegnung Marias und Elizabeths, wie sie im Lukas-Evangelium zu finden ist, lässt sich klar im Bildmittelpunkt erkennen.³¹⁸ Auch die alttestamentarische Szene der Opferung Isaacs ist konventionell und gut lesbar gestaltet.³¹⁹ Doch gerade in der

³¹⁸ Lukas 1,39-56:

„Nach einigen Tagen machte sich Maria auf den Weg und eilte in eine Stadt im Bergland von Judäa. Sie ging in das Haus des Zacharias und begrüßte Elisabeth. Als Elisabeth den Gruß Marias hörte, hüpfte das Kind in ihrem Leib. Da wurde Elisabeth vom Heiligen Geist erfüllt und rief mit lauter Stimme: Gesegnet bist du mehr als alle anderen Frauen und gesegnet ist die Frucht deines Leibes. Wer bin ich, dass die Mutter meines Herrn zu mir kommt? In dem Augenblick, als ich deinen Gruß hörte, hüpfte das Kind vor Freude in meinem Leib. Selig ist die, die geglaubt hat, dass sich erfüllt, was der Herr ihr sagen ließ. Da sagte Maria: Meine Seele preist die Größe des Herrn, und mein Geist jubelt über Gott, meinen Retter. Denn auf die Niedrigkeit seiner Magd hat er geschaut. Siehe, von nun an preisen mich selig alle Geschlechter. Denn der Mächtige hat Großes an mir getan und sein Name ist heilig. Er erbarmt sich von Geschlecht zu Geschlecht über alle, die ihn fürchten. Er vollbringt mit seinem Arm machtvolle Taten: Er zerstreut, die im Herzen voll Hochmut sind; er stürzt die Mächtigen vom Thron und erhöht die Niedrigen. Die Hungernden beschenkt er mit seinen Gaben und lässt die Reichen leer ausgehen. Er nimmt sich seines Knechtes Israel an und denkt an sein Erbarmen, das er unseren Vater verheißt hat, Abraham und seinen Nachkommen auf ewig. Und Maria blieb etwa drei Monate bei ihr; dann kehrte sie nach Hause zurück.“ (Katholische Einheitsübersetzung 1980)

³¹⁹ Genesis 22,1-18:

Verbindung dieser Szenen entsteht ein komplexes Kunstwerk. Auch wenn Forster richtig bemerkte, dass eine Verbindung der beiden Motive ohne Vorbild ist, muss die Verbindung im Kontext der *Verkündigung* (1497) Fra Bartolommeos gesehen werden.³²⁰ Auch hier erscheint das Motiv der Opferung Isaacs in der Dekoration des Tympanons und somit über dem eigentlichen Geschehen der Verkündigung. Pontormo nimmt diese Idee auf, verknüpft aber beide Szenen durch kompositorische Mittel und Bildgeometrie, so dass die Beziehung zwischen Altem und Neuem Testament für den Betrachter im Bild lesbar wird. Daraus ergibt sich eine zweite Interpretationsebene, welche über die rein biblische Geschichte hinausgeht. Die beiden Szenen treten als individuelle Aussagen in den Hintergrund und erlangen als Verbindung eine transzendente Bedeutung. Das Thema dieser Ebene ist klar der Heilsplan Gottes, der durch Altes und Neues Testament hinweg bis in die Gegenwart und hin zum Jüngsten Gericht wirkt. So sind die drei dargestellten Elternteile Maria, Elizabeth und Abraham jeweils diejenigen, welche ihre Söhne zur Opfergabe hingeben. In treuer Verbundenheit mit Gottes Vorhersehung fügen sie sich dem vorherbestimmten Schicksal. Die Opfer selbst scheinen auf den ersten Blick nur durch die Figur Isaacs repräsentiert; beachtet man jedoch die beiden anderen Kinder des Freskos, so wird klar, dass Pontormo in diesen Stellvertreter für die noch Ungeborenen eingefügt hat.

„Nach diesen Ereignissen stellte Gott Abraham auf die Probe. Er sprach zu ihm: Abraham! Er antwortete: Hier bin ich. Gott sprach: Nimm deinen Sohn, deinen einzigen, den du liebst, Isaak, geh in das Land Morija und bring ihn dort auf einem der Berge, den ich dir nenne, als Brandopfer dar. Frühmorgens stand Abraham auf, sattelte seinen Esel, holte seine beiden Jungknechte und seinen Sohn Isaak, spaltete Holz zum Opfer und machte sich auf den Weg zu dem Ort, den ihm Gott genannt hatte. Als Abraham am dritten Tag aufblickte, sah er den Ort von weitem. Da sagte Abraham zu seinen Jungknechten: Bleibt mit dem Esel hier! Ich will mit dem Knaben hingehen und anbeten; dann kommen wir zu euch zurück. Abraham nahm das Holz für das Brandopfer und lud es seinem Sohn Isaak auf. Er selbst nahm das Feuer und das Messer in die Hand. So gingen beide miteinander. Nach einer Weile sagte Isaak zu seinem Vater Abraham: Vater! Er antwortete: Ja, mein Sohn! Dann sagte Isaak: Hier ist Feuer und Holz. Wo aber ist das Lamm für das Brandopfer? Abraham entgegnete: Gott wird sich das Opferlamm aussuchen, mein Sohn. Und beide gingen miteinander weiter. Als sie an den Ort kamen, den ihm Gott genannt hatte, baute Abraham den Altar, schichtete das Holz auf, fesselte seinen Sohn Isaak und legte ihn auf den Altar, oben auf das Holz. Schon streckte Abraham seine Hand aus und nahm das Messer, um seinen Sohn zu schlachten. Da rief ihm der Engel des Herrn vom Himmel her zu: Abraham, Abraham! Er antwortete: Hier bin ich. Jener sprach: Streck deine Hand nicht gegen den Knaben aus und tu ihm nichts zuleide! Denn jetzt weiß ich, dass du Gott fürchtest; du hast mir deinen einzigen Sohn nicht vorenthalten. Als Abraham aufschaute, sah er: Ein Widder hatte sich hinter ihm mit seinen Hörnern im Gestrüpp verfangen. Abraham ging hin, nahm den Widder und brachte ihn statt seines Sohnes als Brandopfer dar. Abraham nannte jenen Ort Jahwe-Jire (Der Herr sieht), wie man noch heute sagt: Auf dem Berg lässt sich der Herr sehen. Der Engel des Herrn rief Abraham zum zweiten Mal vom Himmel her zu und sprach: Ich habe bei mir geschworen - Spruch des Herrn: Weil du das getan hast und deinen einzigen Sohn mir nicht vorenthalten hast, will ich dir Segen schenken in Fülle und deine Nachkommen zahlreich machen wie die Sterne am Himmel und den Sand am Meeresstrand. Deine Nachkommen sollen das Tor ihrer Feinde einnehmen. Segnen sollen sich mit deinen Nachkommen alle Völker der Erde, weil du auf meine Stimme gehört hast.“ (Katholische Einheitsübersetzung 1980)

³²⁰ Vgl. Forster 1966, S. 22.

Fra Bartolommeo, Verkündigung, Öl auf Holz, 176x170cm, Kathedrale zu Voletra, 1497.

Der nackte Jüngling zu Füßen Elizabeths vertritt somit Johannes den Täufer, die Rolle Jesu nimmt wiederum das Kleinkind auf dem Arm der weiblichen Figur im linken Bildfeld hinter Maria ein. Dies wird gerade durch die Ähnlichkeit zwischen diesem Motiv und den zahlreichen Mariendarstellungen Pontormos verdeutlicht. Ebenso fungiert die heute nicht mehr zu erkennende Statuette in der Apsiskalotte als Hinweis auf die Enthüllung einer solchen verschlüsselten Wahrheit. Wie aus der druckgraphischen Reproduktion des Freskos deutlich wird, rekuriert die Pose der Figur deutlich auf antike Hermesdarstellungen.³²¹ In seiner Rolle als Götterbote gibt Hermes daher hier einen Hinweis auf die verhüllte Wahrheit, welche unter der ersten Schicht zu finden ist, wenn der Betrachter in der Lage ist, sie zu entschlüsseln. Die Bibelpassagen unterstützen darüber hinaus diese Interpretation. In Genesis 22, 15-18 heißt es:

„Der Engel des Herrn rief Abraham zum zweiten Mal vom Himmel her zu und sprach: Ich habe bei mir geschworen – Spruch des Herrn: Weil du das getan hast und deinen einzigen Sohn mir nicht vorenthalten hast, will ich dir Segen schenken in Fülle und deine Nachkommen zahlreich machen wie die Sterne am Himmel und den Sand am Meeresstrand. Deine Nachkommen sollen das Tor ihrer Feinde einnehmen. Segnen sollen sich mit deinen Nachkommen alle Völker der Erde, weil du auf meine Stimme gehört hast.“

Die Nachkommen Abrahams, daher das Volk Israels, werden aber nur zum Segen für alle Völker der Erde, da aus ihrer Mitte Jesus geboren wird, der den Heilsplan Gottes vollendet. Dies wird in der Heimsuchung im Lukas-Evangelium direkt angesprochen. So steht in Lukas 1, 49-55:

„Denn der Mächtige hat Großes an mir getan und sein Name ist heilig. Er erbarmt sich von Geschlecht zu Geschlecht über alle, die ihn fürchten. Er vollbringt mit seinem Arm machtvolle Taten: Er zerstreut, die im Herzen voll Hochmut sind; er stürzt die Mächtigen vom Thron und erhöht die Niedrigen. Die Hungernden beschenkt er mit seinen Gaben und lässt die Reichen leer ausgehen. Er nimmt sich seines Knechtes Israel an und denkt an sein Erbarmen, das er unseren Vätern verheißen hat, Abraham und seinen Nachkommen auf ewig.“

Das Versprechen Gottes an Abraham wird durch das Wirken Johannes des Täufers und den Opfertod Jesu realisiert. Die Kontinuität der Einflussnahme Gottes wird durch Pontormo nicht nur bildintern thematisiert. Abraham blickt aus dem Bildraum auf das über Eck gelegene Fresko Franciabigios.³²² In der Szene der Hochzeit Mariens stellte

³²¹ Carlo Bozzolini und Gaetano Vasellini, Kopie der Heimsuchung in Marco Lastri, *L'Etruria pittrice ovvero storia della pittura toscana del secolo X final al presente*, 2. Bd., Florenz, 1791-1795, I. Bd., Tafel 44. In: Wasserman 1995, S. 47. Siehe Abbildung 6.

³²² Franciabigio, Vermählung Mariens, Fresko, 385x321cm, SS. Annunziata, 1513. Abbildung 9.

dieser im Hintergrund als Teil einer Fassadendekoration mehrere Szenen des Alten Testaments dar. Im oberen Feld sind die Szenen des Sündenfalls und der Vertreibung aus dem Paradies zusammengefasst, darunter erscheinen, von links nach rechts, Moses und der brennende Dornenbusch, Opferung Isaaks, Moses erhält die Gesetzestafeln sowie die Israeliten und das Goldene Kalb. Diese Szenen müssen in die Lesung von Pontormos Fresko miteinbezogen werden. Ebenso blickt der Evangelist nicht auf den Betrachter, sondern direkt auf das Hauptportal der Kirche. Pontormo stellt hierdurch die gesamte Heilsgeschichte dar und zeigt auf, dass sie in der Kirche weitergeführt wird.

Um diese Beziehungen für den Betrachter noch weiter zu verdeutlichen, fügte Pontormo mehrere Inschriften ein. Wie Jack Wasserman zeigen konnte, haben die Restaurierungsarbeiten 1958 wahrscheinlich die ursprünglichen Inschriften entfernt, da diese zu einem unbekanntem Zeitpunkt nachgezogen wurden.³²³ Dennoch lässt sich der ursprüngliche Zustand noch heute durch Clapps Transkription rekonstruieren, die er vor der Restaurierung anfertigte. Demnach ist mittig auf dem unteren Gesims *ANVE OPTIME DEVS* zu lesen. Diese Formel lässt sich als „*Schau milde auf uns größter Gott*“ übersetzen. Die von Putti gehaltenen Tafeln zeigen zur Linken die Buchstaben *NVM DEE EVM* zur Rechten *NEC VAN IVR*.³²⁴ Die Übersetzungen dieser Epigraphiken sind zahlreich. So möchte Wasserman hier Ähnlichkeiten zu französischen Grabinschriften des 15. Jahrhunderts sehen, auf denen sich die Inschrift *VNUM CREDE DEVM NE IVRAS VN* befindet, was als „*Glaube an einen Gott, blasphemiere nicht oder schwöre vergeblich*“ zu lesen ist.³²⁵ Die Inschrift lässt sich jedoch auch mit „*Darum wollen sie ihn aber verschwenden doch seine Gerechtigkeit*“ übersetzen. In diesem Falle würden die Inschriften auf Gottes Gnade und Gerechtigkeit anspielen und damit den zentralen Mittelpunkt beider biblischer Geschichten aufgreifen. Pontormo stellte neben den bereits diskutierten Inhalten eine weitere Lesung dar. So ist die Aufteilung in eine weibliche und eine männliche Bildhälfte, die eine voller *Gravitas*, die andere von Bewegung geprägt, nicht zufällig, vielmehr wird hier die *vita activa* und *vita contemplativa* dargestellt. Pontormo spricht damit direkt die zwei Naturen der Hingabe zu Gott an. In den Werken sowie in der Meditation treten gerade die Brüder der klösterlichen Gemeinschaft Gott näher und versuchen sich so dem christlichen Ideal zu nähern.

³²³ Vgl. Wasserman 1995, S. 41f.

³²⁴ Jacopo da Pontormo, Heimsuchung, Detailansicht, Fresko, 392x337cm, Chioostro dei Voti, SS. Annunziata, Florenz, 1514-1516. Siehe Abbildung 2.

³²⁵ Vgl. Wasserman 1995, S. 42.

Die Heimsuchung in SS. Annunziata ist das exemplarische Beispiel für eine Methode der Bildkonzeption, die Pontormo über die gesamte Frühphase seines Schaffens hin anwenden sollte. Eklektisch fügte er verschiedene Motive unterschiedlicher Künstler zusammen, harmonisierte sie dann durch seine eigene *maniera*. Seine Kompositionen sind Geflechte aus Linienführungen und Kompositionsschemen, die nicht nur das Werk strukturieren, sondern auch immer Bedeutungsträger sind. Dabei nutzte er bewährte Kompositionselemente seiner Lehrer und direkten Zeitgenossen, wandelt sie aber ab. Die *Heimsuchung* zeigt darüber hinaus, wie Pontormo mit mehreren Interpretationsebenen arbeitet, um komplexe theologische Inhalte zu verbildlichen. Dieses Streben nach mehrdeutigen, verschlüsselten Inhalten zieht sich durch das gesamte Œuvre Pontormos und tritt auch in dem nächsten Werk zutage.

Der Erfolg seiner Arbeiten in SS. Annunziata und Santa Maria Novella machte Pontormo umgehend zu einem gefragten Künstler. Dies veranlasste Salvi Borgherini dazu, Pontormo mit einem Teil der Ausstattungen der *Stanza Borgherini* zu beauftragen, welche er als Hochzeitsgemach für seinen Sohn Pier Francesco Borgherini und dessen Braut Margherita di Roberto Acciaiuoli ausschmücken ließ.³²⁶ Salvi Borgherini, der als Michelangelos Bankier in Rom fungierte, verpflichtete neben Pontormo auf Anraten Buonarrotis auch Andrea del Sarto, Bracchiacco und Michelangelos Jugendfreund Granacci.³²⁷ Baccio d'Angnolo, der schon Borghinis heute als *Palazzo Rosselli del Turco* bekannten Familiensitz im Buorgo S. Apostoli entworfen hatte, schuf die Holzarbeiten für die *Stanza Borgherini*. In diesem Raum schufen die anderen Künstler vierzehn Tafeln, von denen sieben Spalliere-Arbeiten, vier kleinformatige *tornaletti* und drei Tafeln *cassone*, die in Florenz als Hochzeitsgeschenke bekannten Truhen, waren.³²⁸ Andrea del Sarto und Granacci schufen jeweils zwei Tafeln, Bracciacca sechs und Pontormo vier Werke. Der gesamte Zyklus befasst sich mit der alttestamentarischen Geschichte Josefs.³²⁹ Venzlaff

³²⁶ Forster geht davon aus, dass der Auftrag Borgherinis an Pontormo zeitgleich mit der Heimsuchung stattgefunden hat. Vgl. Forster 1966, S. 26.

³²⁷ Zur Beziehung zwischen Salvi Borgherini und Michelangelo siehe Hartt 1987, S. 556 und Wackernagel 1938, S. 286.

³²⁸ Anne Barriault hat in ihrer Untersuchung der Spalliera-Malerei im Florenz der Renaissance diesen Zyklus ausführlich beschrieben, so dass an dieser Stelle lediglich auf ihre maßgebliche Abhandlung verwiesen sein soll. In der Bewertung der einzelnen Tafeln wurde ihre Einteilung beibehalten. Lediglich die Titel der Werke wurden teilweise neu bewertet. Vgl. Barriault 1994, S. 26.

³²⁹ Die Tafeln des Zyklus sind folgende:

Andrea del Sarto, Das frühe Leben des Josef, Öl auf Holz, 99x132cm, Palazzo Pitti, Firenze.

Andrea del Sarto, Josef wird dem Pharaoh vorgeführt, Öl auf Holz, 99x152cm, Palazzo Pitti, Firenze.

Granacci, Josef wird ins Gefängnis geworfen, Öl auf Holz, 96x152cm, Palazzo Davanzati.

versucht die genaue Hängung innerhalb des Raumes zu rekonstruieren, kann sich dabei aber nicht auf zuverlässige Fakten stützen.³³⁰ In Ermangelung wirklicher Beweise muss daher eine schlussendliche Aussage zur Anbringung im Raum offenbleiben. Da die Szenen der Geschichte folgend chronologisch gelesen werden können, kann aber davon ausgegangen werden, dass Venzlaffs These ein brauchbares Modell darstellt.³³¹ Borgherini war es offensichtlich nicht an einem einheitlichen Bild des Raumes gelegen, so dass er den Künstlern nur den entsprechenden Teil der Josefsgeschichte vorgab, ihnen aber die Freiheit der künstlerischen Gestaltung ließ. Man muss hier das Verlangen des Auftraggebers sehen, die Maler in einen direkten Wettstreit zueinander zu setzen und so ein veraltetes Genre als Ausdruck der modernsten Kunst seiner Stadt zu inszenieren. Dies hatte zur Folge, dass die Ausstattung zwar eine einheitliche Geschichte erzählt, die Werke aber eine heterogene Erscheinung haben. Francesco Granaccis Tafeln zeigen deutlich die Florentiner Cassone-Tradition in ihrer Gestaltung und Farbwahl. Die Figuren agieren in einer klassischen Architektur und einer detailliert ausgeführten Landschaft, die stark an das Quattrocento erinnert. Auch die Bewegungen und die Erzählstruktur evozieren die Werke Florentiner Meister, wie Botticelli und Filippo Lippi. In Granaccis Werken werden vor allem die Erdfarben für die Landschaft und Architektur genutzt, während die Figuren in pastellenem Blau, Rot und Goldtönen gehalten sind. Im Vergleich dazu schuf Andrea del Sarto wesentlich komprimiertere Kompositionen.

Die Landschaft ruft auch hier Erinnerungen an die Florentiner Tradition wach, die Architektur hingegen ist in weiten Teilen an zeitgenössische Architektur angepasst, lediglich im Hintergrund sind nordische Vorbilder zu erkennen. Die Figuren sind in zahlreichen Szenen in der Landschaft platziert, die somit nicht mehr wie eine Staffage wirkt, sondern Teil des vermeintlich realen Raumes wird. Andrea del Sartos

Granacci, Die Präsentation Jacobs und Josefs Brüder vor dem Pharaon, Öl auf Holz, 95x224cm, Uffizi, Firenze.

Bracchiacca, Inhaftierung von Josefs Brüdern, Öl auf Holz, 36x27cm, Galleria Borghese, Roma.

Bracchiacca, Josef lässt seine Brüder frei, Öl auf Holz, 36x27cm, Galleria Borghese, Roma.

Bracchiacca, Der zweite Besuch der Brüder, Öl auf Holz, 36x142cm, National Gallery, London.

Bracchiacca, Durchsuchung der Getreidesäcke, Öl auf Holz, 36x27cm, Galleria Borghese, Roma.

Bracchiacca, Benjamin und der Silberbecher, Öl auf Holz, 36x27cm, Galleria Borghese, Roma.

Bracchiacca, Josef gibt sich seinen Brüdern zu erkennen, Öl auf Holz, 36x142cm, National Gallery, London.

Pontorno, Die Verteilung des Getreides, Öl auf Holz, 35x142cm, National Gallery, London.

Pontorno, Der Bäcker und der Kämmerer, Öl auf Holz, 50x58cm, National Gallery, London.

Pontorno, Benjamins Abschied von Jacob, Öl auf Holz, 50x58cm, National Gallery, London.

Pontorno, Josef in Ägypten, Öl auf Holz, 93x110cm, National Gallery, London.

³³⁰ Vgl. Venzlaff 1998.

³³¹ Vgl. Venzlaff 1998, S. 502. Erst 1584 wurden der Raum durch Herzog Francesco I de' Medici aufgelöst. In Folge dessen gelangten zahlreiche Tafeln in englische Sammlungen, aus denen sie in die National Gallery überführt wurden.

Farbpalette setzt sich ebenso deutlich von Granacci ab. Zwar dominieren auch hier die Erdtöne in der Landschaft, die Figuren hingegen sind in kräftigere Farben gehüllt. Gerade tiefe Blautöne, Gold, Orange und brillante Rottöne wechseln sich in harmonischer Komposition ab. Bacchiaccas Werke hingegen wirken auf eine seltsame Art anders. Auch er verwendet eine Landschaft mit Luftperspektive und gestaltet seine Architektur sowohl in zeitgenössischer als auch nordischer Form. Doch wird die Landschaft in den Maßstäben nicht an das Geschehen angepasst, so dass die Figuren überdimensioniert wirken. Dies führt dazu, dass seine Bildkompositionen oft von einer bedrückenden Fülle und im Falle der kleineren Tafeln auch einer extremen Flachheit geprägt sind. Die Figuren wirken zudem in ihren gekünstelten Bewegungen gleich einem Theaterstück. Bacchiacca scheint an dieser Stelle – nicht ohne einen gewissen Erfolg – versucht zu haben, die Eleganz des Quattrocento auf seine eigene Zeit zu übertragen.

Pontormos Werke gehen einen anderen Weg. Ist seine vermutlich erste Tafel, die *Verteilung des Getreides*, noch im Aufbau den Tafeln der anderen Künstler nahe, so zeigen die darauffolgenden Tafeln einen deutlichen Unterschied zu den anderen Werken. In der *Verteilung des Getreides* schuf Pontormo eine Cassone-Tafel, die im formalen Aufbau stark an Florentiner Traditionen erinnert. Die Landschaft des Hintergrundes wirkt auf den ersten Blick konventionell, sogar die Luftperspektive versucht Pontormo einzubeziehen. Auffällig ist hingegen, dass die Landschaft eben keinen weiten Blick ermöglicht, sondern als Hintergrund die Figurengruppen einzuschließen scheint. Hier erkennt man Pontormos Inspirationsquelle in den Relieifarbeiten des 14. Jahrhunderts. Der Einfluss der Werke Lorenzo Ghibertis und Donatellos auf den jungen Künstler ist ersichtlich. So erinnern der Kornspeicher und die um ihn dargestellten Figuren klar an die Josefsgeschichte an der *Porta dell Paradiso* des Florentiner Baptisteriums.³³² Auch verteilte Pontormo in Anlehnung an Ghiberti die beiden Szenen im Bildfeld. Darüber hinaus wurden die Figuren in direkten Zitaten, aber auch in ihrer allgemeinen Anmutung stark von den Reliefs beeinflusst. Das wohl markanteste Beispiel hierfür ist der mittig im Vordergrund kniende Mann, der sich im Schmerz vorbeugt und seine Augen bedeckt. Diese Figur findet sich bei Ghiberti in der oberen linken Ecke. Waren die Anleihen Ghibertis in der ersten Tafel noch den allgemeinen Darstellungsnormen der *spalliere*- und *cassone*-Arbeiten unterworfen, so setzte Pontormo sich in den folgenden beiden Tafeln, *Der Bäcker und*

³³² Lorenzo Ghiberti, Die Josefsgeschichte, Bronze, 79x79cm, Baptisterium, Florenz, 1425-52. Siehe Abbildung 8.

der *Kämmerer* sowie *Der Abschied Benjamins*, über die Konventionen des Genres hinweg und übertrug die Sprache der Reliefe unmittelbar in seine Werke.³³³ Die horizontale Staffelung der Geschichte ist deutlich an die Bildkonzeption Donatellos in seinen späten Reliefarbeiten für die Kanzeln von San Lorenzo angelehnt. Auch die Figuren zeigen erneut eine Mischung aus Donatellos intensiver Emotionalität und Ghibertis gotischer Eleganz. Oft wird in der Forschung über die vermeintlichen nordischen Vorbilder an dieser Stelle diskutiert. Insbesondere in der Tafel des *Bäckers und des Kämmerers* wird Lukas van Leydens Stich *Die Anbetung der Weisen* (1513) als Vorbild für den vor dem Pharao knienden Kämmerer gesehen. Die Figur hat aber vielmehr ihren Ursprung in den Darstellungen Ghibertis, die zuvor auch schon als Inspiration für Pontormos Figuren gedient hatten. Diese Anlehnung scheint umso logischer, als dass Pontormo sich ohne Zweifel mit den Arbeiten der Florentiner Tradition intensiv auseinandergesetzt hat. Zahlreiche Zeichnungen belegen dies über spezifische Aufträge hinweg. So ist auf einem frühen Blatt klar Donatellos David zu erkennen.³³⁴ Studien nordischer Grafik hingegen fehlen gänzlich im Œuvre Pontormos.

Das Hauptwerk Pontormos in der *Stanza Borgherini* ist die mit 93 x 110 cm größte Tafel des gesamten Zyklus. Sie zeigt den Höhepunkt der biblischen Geschichte und wird als *Josef in Ägypten* bezeichnet.³³⁵ Hier ist zu erkennen, wie Pontormo versucht, neue Lösungen für das Genre der Spalliermalerei zu finden. Er zeigt drei der letzten Szenen aus dem Leben Josefs. In der linken unteren Ecke ist die Präsentation Jakobs vor dem Pharao zu sehen, wie im Buch Genesis 47,1-10 beschrieben.³³⁶ Pontormo

³³³ Die hier als *Der Abschied Benjamins* bezeichnete Tafel wird in der Literatur auch weiterhin oft als *Verkauf des Josef an Potiphar* bezeichnet, wie Forster jedoch zeigen konnte spricht die Lesung für die erste Titulierung (Vgl. Forster 1966, S. 27). Darüber hinaus stellt Andrea del Sarto in seiner Tafel *Die Frühe Geschichte des Josef* bereits dar. Eine Doppelung der Themen macht im Rahmen eines eng gewebten Zyklus keinen Sinn.

³³⁴ Jacopo da Pontormo, Studie nach Donatellos David, schwarze Kreide und Rötel auf papier, 331x191mm, Galleria degli Uffizi, Florenz, U6564Fv. Siehe Abbildung 12.

³³⁵ Pontormo, Josef in Ägypten, Öl auf Holz, 93x110cm, National Gallery, London, 1517/18. Siehe Abbildung 17.

³³⁶ Genesis 47.1-10:

„Josef ging also hin, berichtete dem Pharao und sagte: Mein Vater und meine Brüder sind mit ihren Schafen, Ziegen und Rindern und mit allem, was ihnen gehört, aus Kanaan gekommen. Sie sind bereits in Goschen. Aus dem Kreis seiner Brüder hatte er fünf Männer mitgebracht und stellte sie dem Pharao vor. Der Pharao fragte Josefs Brüder: Womit beschäftigt ihr euch? Sie antworteten dem Pharao: Hirten von Schafen und Ziegen sind deine Knechte; wir sind es und unsere Väter waren es auch schon. Weiter sagten sie zum Pharao: Wir sind gekommen, um uns als Fremde im Land aufzuhalten. Es gibt ja keine Weide für das Vieh deiner Knechte, denn schwer lastet die Hungersnot auf Kanaan. Nun möchten sich deine Knechte in Goschen niederlassen. Darauf sagte der Pharao zu Josef: Dein Vater und deine Brüder sind also zu dir gekommen. Ägypten steht dir offen. Im besten Teil des Landes lass deinen Vater und deine Brüder wohnen! Sie sollen sich in Goschen niederlassen. Wenn du aber unter ihnen tüchtige Leute kennst, dann setze sie als Aufseher über meine Herden ein! Darauf führte Josef seinen Vater Jakob hinein und stellte ihn dem Pharao vor. Jakob grüßte den Pharao mit einem Segenswunsch. Der

zeigt den Pharao vor anderen Figuren seines Hofstaates aus einem Portal schreitend. Josef steht, seine rote Kappe in der Hand haltend, bittend auf einer Stufe unter dem Monarchen. Weiter unterhalb auf der Treppe knien Jakob und zwei weitere Figuren. Jakob, in ein bläulich schimmerndes Gewand gekleidet, kniet flehend vor dem Pharao; sein Greisenalter, deutlich zu erkennen, zeichnet ihn als den alten Pilger aus, der in der biblischen Erzählung geschildert wird. Rechts von dieser Szene ist im Mittelgrund eine große Schar an Menschen zu sehen. Sie werden von Soldaten in Zaum gehalten, ihre Gesichter zeugen von Qualen und Not. An der Spitze dieser Gruppe ist ein in Rot gewandeter Mann zu sehen, der sich scheinbar bittend an den auf seinem Triumphwagen sitzenden Josef in der rechten unteren Ecke wendet. Erneut ist diese Szene ohne Probleme mit der korrespondierenden alttestamentarischen Stelle in Genesis 47, 13-26 zu verbinden, zugleich fungiert Josef an dieser Stelle als Ausgangspunkt der nächsten Erzählung aus Genesis 48, 1-22.³³⁷ Josef sitzt in der

Pharao redete Jakob an: Wie viele Lebensjahre zählst du? Jakob gab dem Pharao zur Antwort: Die Zahl der Jahre meiner Pilgerschaft beträgt hundertdreißig. Gering an Zahl und unglücklich waren meine Lebensjahre und sie reichen nicht heran an die Lebensjahre meiner Väter in den Tagen ihrer Pilgerschaft. Jakob verabschiedete sich vom Pharao mit einem Segenswunsch.” (Katholische Einheitsübersetzung 1980)

³³⁷ Genesis 47, 13-26: „Im ganzen Land gab es kein Brot und der Hunger war sehr drückend. Ägypten und Kanaan waren vor Hunger erschöpft. [...] Das Jahr ging indes zu Ende und im nächsten Jahr kamen sie und sagten zu ihm: Wir können unserem Herrn nicht verhehlen, dass das Geld zu Ende und unser Viehbestand in den Besitz unseres Herrn übergegangen ist. Wie unser Herr sieht, haben wir nichts mehr als unsere Leiber und unser Ackerland. Warum sollen wir vor deinen Augen umkommen, wir selbst und auch unser Ackerland? Kauf uns und unsere Äcker um Brot! Wir und unser Ackerland wollen dem Pharao dienstbar sein. [...] So verfügte Josef als gültiges Recht bis auf den heutigen Tag, dass das Ackerland Ägyptens zugunsten des Pharao mit einem Fünftel zu besteuern ist. Nur die Äcker der Priester wurden nicht Eigentum des Pharao.“

Genesis 48, 1-22:

„Einige Zeit danach ließ Jakob Josef sagen: Dein Vater ist krank. Da nahm Josef seine beiden Söhne mit, Manasse und Efraim, und ließ Jakob melden: Dein Sohn Josef ist zu dir gekommen. Israel nahm sich zusammen und setzte sich im Bett auf. Dann sagte Jakob zu Josef: Gott, der Allmächtige, ist mir zu Lus in Kanaan erschienen und hat mich gesegnet. Er hat zu mir gesagt: Ich mache dich fruchtbar und vermehre dich, ich mache dich zu einer Schar von Völkern und gebe dieses Land deinen Nachkommen zu ewigem Besitz. Jetzt sollen deine beiden Söhne, die dir in Ägypten geboren wurden, bevor ich zu dir nach Ägypten kam, mir gehören. Efraim und Manasse sollen mir so viel gelten wie Ruben und Simeon. Die Nachkommen aber, die du erst nach ihnen gezeugt hast, sollen dir gehören; nach dem Namen ihrer Brüder soll man sie in ihrem Erbteil benennen. Als ich aus Paddan-Aram kam, starb mir unterwegs Rahel in Kanaan; nur noch ein kleines Stück war es bis Efrata. Ich begrub sie dort auf dem Weg nach Efrata, das jetzt Betlehem heißt. Als Israel die Söhne Josefs sah, fragte er: Wer sind diese? Josef sagte zu seinem Vater: Meine Söhne sind es, die mir Gott hier geschenkt hat. Da sagte Israel: Bring sie her zu mir, ich will sie segnen. Israels Augen waren vor Alter schwer geworden, er konnte nicht mehr recht sehen. Er zog die Söhne Josefs an sich heran, küsste und umarmte sie. Dann sagte Israel zu Josef: Ich hatte nicht mehr geglaubt, dich jemals wieder zu sehen. Nun aber hat mich Gott sogar noch deine Nachkommen sehen lassen. Josef holte sie von seinen Knien weg und sie warfen sich mit ihrem Gesicht zur Erde nieder. Dann nahm Josef beide, Efraim an seine Rechte, zur Linken Israels, und Manasse an seine Linke, zur Rechten Israels, und führte sie zu ihm hin. Israel streckte seine Rechte aus und legte sie Efraim auf den Kopf, obwohl er der jüngere war, seine Linke aber legte er Manasse auf den Kopf, wobei er seine Hände überkreuzte, obwohl Manasse der Erstgeborene war. Er segnete Josef und sprach: Gott, vor dem meine Väter Abraham und Isaak / ihren Weg gegangen sind, / Gott, der mein Hirt war mein Lebtag bis heute, der Engel, der mich erlöst hat / von jeglichem Unheil, / er segne die Knaben. / Weiterleben soll mein Name durch sie, / auch der Name meiner Väter / Abraham und Isaak.

rechten unteren Ecke noch auf seinem Triumphwagen und wird durch einen Boten aus der eigentlichen Handlung gerissen, der vor ihm kniend einen Brief darbietet. Von dort folgt der Blick Josefs über die sich diagonal in das Bildfeld windende Treppe hoch in den runden Innenraum in der rechten oberen Ecke, in dem die Szene des Todes Jakobs dargestellt ist. Josefs Söhne Ephraim und Menasse knien am Bett ihres Großvaters, der Ephraim, den jüngeren Sohn, entgegen den Wünschen Josefs segnet. Im Hintergrund sind die Brüder Josefs zu sehen, die ebenfalls auf die Verteilung des Erbes warten. *Josef in Ägypten* ist eine der Tafeln Pontormos, die seit ihrer Schaffung durchgehend geschätzt werden. Bereits Vasari betont Anmut, Perfektion und Qualität des Werkes. So schreibt er:

„Insbesondere bemalte er dort eigenhändig zwei Truhen mit einigen kleinfigurigen und wirklich wunderschönen Szenen aus dem Leben des Joseph. Wer aber das Beste sehen möchte, was Jacopo in seinem Leben geschaffen hat, und um sein Talent und seine Leistung hinsichtlich der Lebendigkeit von Köpfen, der Verteilung von Figuren, der Vielfalt an Haltungen und der Schönheit im Einfall einzuschätzen, der schaue sich im Zimmer des Florentiner Edelmannes Borghini in der Ecke links vom Eingang eine Szene an, die trotz kleiner Figuren von Größe zeugt. Darin ist Joseph in Ägypten gewissermaßen als König und Fürst dargestellt, der mit unglaublicher Herzlichkeit seinen Vater Jakob mit all seinen Brüdern und den Enkeln Jakobs empfängt. Unter den dargestellten Gestalten malte er, am Fuße des Geschehens auf einer Treppenstufe sitzend, Bronzino mit einem Korb, der damals noch ein Junge und sein Schüler war: eine lebendige und wunderbar schöne Gestalt. Und würde sich diese kleinformatige Szene in entsprechendem Maßstab auf einer großen Tafel oder Wand befinden, wagte ich zu behaupten, dass es unmöglich wäre, ein anders Gemälde von solcher Anmut, Perfektion und Qualität zu erblicken wie diese von Jacopo ausgeführte Szene. Daher wird sie verdienstermaßen von allen Künstlern für die schönste Malerei gehalten, die Pontormo je geschaffen hat.“³³⁸

Vasari nutzt Pontormos Werk darüber hinaus als Anlass für die patriotische Rede der Ehefrau Pierfrancesco Borgherinis, Magherita Acciaiuoli, zur Verteidigung des

/ Im Land sollen sie sich tummeln, / zahlreich wie die Fische im Wasser. Als Josef sah, dass sein Vater seine Rechte Efraim auf den Kopf legte, gefiel ihm das nicht. Josef ergriff die Hand seines Vaters, um sie von Efraims Kopf auf den Kopf Manasses hinüberzuziehen, und er sagte zu seinem Vater: Nicht so, Vater, sondern der ist der Erstgeborene; leg deine Rechte ihm auf den Kopf! Aber sein Vater wollte nicht. Ich weiß, mein Sohn, ich weiß, sagte er, auch er wird zu einem Volk, auch er wird groß sein; aber sein jüngerer Bruder wird größer als er und seine Nachkommen werden zu einer Fülle von Völkern. Er segnete sie an jenem Tag mit den Worten: Mit deinem Namen wird Israel segnen und sagen: Gott mache dich wie Efraim und Manasse. So setzte Israel Efraim vor Manasse und er sagte zu Josef: Sieh, ich muss sterben. Gott wird mit euch sein und euch in das Land eurer Väter zurückbringen. Ich gebe dir einen Bergrücken schulterhoch über deinen Brüdern, den ich der Hand der Amoriter mit Schwert und Bogen entrissen habe.“

³³⁸ in: Vasari 2004, S. 29.

Werkes gegen Giovan Battista della Palla, der versuchte, mit Zustimmung der Sengnoria die Ausstattung des Raumes an sich zu reißen, um sie König Franz von Frankreich zu überbringen. In einem wahrscheinlich fiktiven Monolog spricht Magherita hier die Bedeutung der Tafel als Schmuck der Heimat an, so dass das Kunstwerk nicht nur für die Nobilität der Kunst, sondern gleichsam auch für die Nobilität der Auftraggeber und der gesamten Stadt Florenz entsteht.³³⁹

Im Gegensatz zu Vasari fasst sich Raffaello Borghini in seinem *Il Risposo* kurz:

„Dipinse a Pierfrancesco Borgherini, a concorrenza d'altri maestri, in due cassoni alcune istorie di figure piccole de' fatti di Gioseffo, a la qual pittura, in ogni parte in tutta perfezione, non si può a bastanza lodare.“³⁴⁰

Doch auch hier wird das Werk für seine Schönheit und Perfektion gelobt. Dies macht die relative Missachtung der späteren Forschung umso erstaunlicher.

Wir wissen, dass Pontormo zwischen 1515 und 1518 an den Tafeln für die *Stanza Borgherini* gearbeitet hat. Die Reihenfolge, in der er die einzelnen Szenen anfertigte, ist hingegen nicht bekannt. Stilistisch muss *Josef in Ägypten* als letzte Tafel fertiggestellt worden sein, da deutlich zu erkennen ist, wie Pontormo eine Lösung für die piktorialen Probleme der kleinformatigen Cassone-Malerei gefunden hat und weniger auf kompositorische Vorbilder angewiesen ist, als dies in den anderen Tafeln der Fall ist. Nur wenige Zeichnungen sind für dieses Werk erhalten, auch wenn Palazotta und Billinge eine weitere Zeichnung nach ihren Infrarot-Untersuchungen hinzufügen konnten.³⁴¹ Diese Untersuchungen lieferten auch wertvolle Erkenntnisse zu dem Entstehungsprozess der Tafel. So konnte nachgewiesen werden, dass Pontormo die Tafel zuerst in einer vollkommen anderen Komposition erdachte und

³³⁹ „Du willst also - sagte sie - so kühn sein, du, Giovan Battista, niederträchtiger Trödelhändler, kleiner Pfennigfuchser, die Ausstattung der Gemächer von Edelleuten herauszureißen und diese Stadt ihrer prächtigsten Werke berauben, wie du es schon getan hast und weiterhin tust, um damit fremde Gegenden und unserer Feinde zu schmücken? [...] Und wenn jene, die dir nichtsnutzigen und niederträchtigen Menschen glauben, König Franz von Frankreich ein Geschenk machen wollen, sollen sie sich aufmachen und ihm eines senden, indem sie ihre eigenen Häuser des Schmucks und der Betten ihrer Gemächer berauben. Und solltest du dich erdreisten, dieses Haus in dieser Angelegenheit noch einmal zu betreten, werde ich dir unter nicht unerheblichen Schaden für dich selbst den Respekt lehren, den deinesgleichen vor Häusern der Edelleute haben sollte.“ in: Vasari 2004, S. 29.

³⁴⁰ in: Borghini 1730, S. 393.

³⁴¹ U6662Fv ist eine Vorstufe für die ursprüngliche Gestaltung des Josef auf seinem Wagen. Darüber hinaus werden von Cox-Rearick GNS F.C. 122r, Rom, U6735Fr und U6537F angeführt.

Jacopo da Pontormo, Sitzender Akt, schwarze Kreide mit weißen Höhungen auf braunem Papier, 401x263mm, Galleria degli Uffizi, Florenz, U6662Fv. Abbildung 13.

Jacopo da Pontormo, Studie einer männlichen Statue, Rötél mit weißen Höhungen auf rosa Papier, 218x152mm, Rom, GNS F.C. 122r. Abbildung 14.

Jacopo da Pontormo, Figurenstudie, schwarze Kreide mit weißen Höhungen auf rosa Papier, 219x135mm, Galleria degli Uffizi, Florenz, U6735Fr. Abbildung 15.

Jacopo da Pontormo, Gewandstudie, Rötél auf Papier, 235x113mm, Galleria degli Uffizi, Florenz, U6537F. Abbildung 16.

diese als Vorzeichnung auf den Bildträger transferierte. Palazotta und Billinge schließen daraus, dass Pontormo keine Vorstudien in Form von Zeichnungen unternahm, sondern vielmehr das Werk auf der Tafel entwickelt hat.³⁴² Pontormo ist nicht nur durch Vasari bekannt für seine genauen Vorstudien, auch die zahlreichen Zeichnungen zeigen ihn als emsigen Zeichner. Jede Komposition ist auf das Genaueste im Geist ersonnen und auf dem Papier getestet. Die Tatsache, dass nur wenige Zeichnungen überliefert sind, darf nicht als Hinweis darauf gedeutet werden, dass keine Vorstudien existierten. Die Idee, dass alle uns überlieferten Zeichnungen wirklich das Œuvre des Künstlers widerspiegeln, geht von einem grundlegenden Fehler aus. Im Falle Pontormos zeigt sich deutlich, wie viele Zitate aus der Kunst er in seine frühen Werke einfügt, für die nur in den seltensten Fällen Zeichnungen überliefert sind. Da ein solcher Transfer zwangsläufig das genaue zeichnerische Studium der Werke erfordert, muss hier von einer Lücke ausgegangen werden. Überhaupt ist erst ab seinen Arbeiten in Poggio a Caiano der Bestand der Zeichnungen konstant gegeben. Dies ist kein Phänomen Pontormos, sondern ein allgemeines Problem der Kunstgeschichte, bei anderen Künstlern ist es in der Forschung präsenter als im Falle Pontormos. Der große Corpus an Zeichnungen Pontormos ist ein absoluter Glücksfall und täuscht über den anzunehmenden Verlust seines graphischen Œuvres hinweg. Abgesehen von diesem Trugschluss widerspricht die Behauptung von Palazotta und Billinge allen uns bekannten Methoden der Zeit. Dennoch sind die Beobachtungen aussagekräftig. So lässt sich sehen, wie Pontormo zunächst eine Komposition zeichnerisch entwarf, dann einzelne Motive in weiteren Zeichnungen untersuchte und das fertige *modello* auf die Tafel übertrug. Bei dem Transfer muss ihm aufgefallen sein, dass die Komposition die gestellten Probleme nur unzureichend löst. Der Betrachter würde in der alten Komposition die Szenen nur schwer in einer chronologischen Reihenfolge lesen können. Der Tod Jakobs in der oberen linken Ecke würde, als erste Szene, vor der Präsentation Jakobs stehen. Die Übermittlung des Briefes an Josef in der rechten unteren Ecke hingegen würde losgelöst für sich stehen. Die Komposition mag auf einem kleinen Blatt gelungener gewirkt haben. Auf der Tafel hingegen kann sie weder inhaltlich noch chronologisch funktionieren. Pontormo muss dies wahrgenommen haben, denn er änderte die Motive nur geringfügig ab und wandelte die Komposition so, dass sie ein harmonisches Ganzes ergibt.

³⁴² „The infra-red reflectogram mosaic provides an extraordinary insight into the genesis of the composition, suggesting that it was developed in an intense campaign of invention not so much on paper in advance, but in an energetic welter of drawing on the panel itself.“ in: Palazotta&Billinge 2002, S. 661.

Die Quellen Pontormos in diesem Werk werden oft auf die Werke nordischer Druckgrafiker reduziert. Dabei gelten die Stiche Lukas van Leydens und Dürers als fast kanonische Vorlagen. Lukas van Leydens *Susanna beim Bad* und *Josef deutet den Traum Pharaos* sind dabei von vornherein abzulehnen.³⁴³ Im Falle von Dürers *Christus vor Pilatus* aus der kleinen Kupferstichpassion und Lukas van Leydens *Christus vor Annas* ist die Ähnlichkeit der Motive mit Pontormos Präsentation Jakobs vor dem Pharao nicht zwingend auf eine Nutzung der Graphiken zurückzuführen.³⁴⁴ Der grundlegende Gedanke eines Podests kann kaum als Zitat verstanden werden. Hinzu kommt, dass die Figuren allesamt eine andere Gestaltung erfahren haben, daher kann nicht davon ausgegangen werden, dass Pontormo sich an dieser Stelle bei nordischen Künstlern bediente, vielmehr ist das Motiv aus der gesamten Tradition des Quattro- und Cinquecento in Florenz.

Lukas van Leydens Stich *Ecce Homo* (1510) hingegen scheint Pontormo in der Tat als Inspiration für das Torgebäude gedient zu haben.³⁴⁵ Dieser Stich hatte bereits Andrea del Sarto in seiner Tafel *Josef wird dem Pharao vorgeführt* verwendet.³⁴⁶ Hier findet sich das kleine Haus auf der rechten Seite von Pontormos Torhaus in einem Hintergrundgebäude wieder, welches durch den Rundbogen in der Ferne gesehen werden kann. Marcia B. Hall hat diese neue Florentiner Affinität für nordische Druckgrafik darauf zurückgeführt, dass in Florenz zu dieser Zeit lediglich kleine Werke in Auftrag gegeben wurden und daher in den Stichen der nordalpinen Künstler nach Vorbildern gesucht wurde. Für Pontormo stellt sie zudem fest, dass dieser mehr noch als seine Zeitgenossen bereit war, die Florentiner Konventionen zu brechen.³⁴⁷ Die erste Behauptung kann als schlichtweg falsch gewertet werden. Pontormo schuf die Tafeln der Josefsgeschichte beinahe gleichzeitig mit dem Fresko in der SS. Annunziata und der ebenfalls großformatigen *Palla Pucci*, auch andere Künstler fertigten in dieser Zeit Werke gleicher Ausmaße. Pontormo war zudem sicher bereit, die florentinischen Traditionen zu brechen, doch ist die Verwendung nordischer Vorbilder für die Hintergrundgebäude nicht ein Bruch mit der Tradition. Vielmehr verwendeten zahlreiche Künstler die Architektur nordischer Stiche in ihren Werken.

³⁴³ Lukas van Leydens *Susanna beim Bad* und *Josef deutet den Traum Pharaos* sind in Jacobowitz 1983, S. 69. und Forster 1966, S. 29 abgebildet.

³⁴⁴ Albrecht Dürer, *Christus vor Pilatus*, Kleine Kupferstichpassion, 129x99mm, 1511 und Lukas van Leyden, *Christus vor Annas*, Kupferstich, 29,5cm Durchmesser, 1509. Abbildungen 17 und 18.

³⁴⁵ Lukas van Leyden, *Ecce Homo*, 1510. Abgebildet in Friedländer 1924, Taf. XXVII.

³⁴⁶ Andrea del Sarto, *Josef wird dem Pharao vorgeführt*, Öl auf Holz, 98x135cm, Palazzo Pitti, Florenz. Siehe Abbildung 19.

³⁴⁷ „Pontormo was clearly more willing than his predecessors and most of his contemporaries to seek new solutions not sanctioned by tradition.“ in: Hall 1999, S. 62.

Die eigentliche Funktion der Architektur wird darüber hinaus bei einer solchen Interpretation übersehen. So fügte Pontormo sowohl in dieser Tafel als auch in der späteren *Anbetung der Weisen* (1521-1522) für die *Camera Benintendis* nordische Architektur-Versatzstücke im Hintergrund ein, um so die Ferne und das Fremde darzustellen.³⁴⁸ Die Architektur nimmt in beiden Darstellungen eine spezifische Funktion ein und kann nicht als ästhetisches Zitat gesehen werden. Vielmehr nutzte Pontormo die Andersartigkeit der nordischen Architektur, um ein Symbol für Distanzen zu finden. Das Torhaus in *Josef in Ägypten* ist damit als Symbol für den weiten Weg der Israeliten aus Canaan nach Ägypten zu sehen. Aus dieser Ferne kommen sie an den Hof des Pharaos, der architektonisch ganz in der Tradition der Renaissance steht. In gleicher Weise soll die Architektur im Hintergrund der *Anbetung der Weisen* für die Distanz stehen, welche die Weisen aus dem Morgenland an die Krippe Jesu zurückgelegt haben. Die nordische Architektur vermittelt dies auf zwei Ebenen. Zum einen verband der Betrachter die nordischen Elemente mit einem weit entfernten Land und erhielt daher ein Distanzgefühl, zum anderen stehen sie aber auch für eine kulturelle Fremde und zeigen den Übergang von einem Kulturkreis in den nächsten. Näherliegende Quellen für Pontormo lagen in der Florentiner Tradition. Forster merkte eine Verwandheit zu Ghibertis Paradiespforten an, doch erst Anne B. Barriault formulierte deutlich die Abhängigkeit der Narration Pontormos von den Relieifarbeiten Donatellos und Ghibertis.³⁴⁹ Die Josefsgeschichte Ghibertis wurde bereits zuvor erwähnt. Pontormo entlieh aus ihr hier sowohl die Idee, einen runden Baukörper gegen einen rechteckigen zu setzen, als auch einzelne Figuren. Das beste Beispiel hierfür ist der vor dem Pharaos gebeugte Jakob, der eine leichte Abwandlung Ghibertis ist. Andere Figuren übernahm er aus dem Relief *Jakob und Esau*.³⁵⁰ Gerade die Sterbeszene in Pontormos Werk muss an die im Hintergrund des Reliefs Ghibertis stattfindende Sterbeszene Isaacs erinnern. Aber auch die kniende Figur in der rechten unteren Ecke des Reliefs findet Verwendung in Pontormos Figur des knienden Dieners. Neben der Florentiner Tradition fand Pontormo in Jacopo Sansovinos Werken Anregungen. Die Statuen im Mittel- und Hintergrund scheinen auf ein direktes Studium seines Zeitgenossen, der auch ein enger Freund Andrea del Sartos war, hinzuweisen.³⁵¹

³⁴⁸ Jacopo da Pontormo, *Anbetung der Könige*, Öl auf Holz, 85x190cm, Palazzo Pitti, Florenz, 1521-22. Abbildung 20.

³⁴⁹ Vgl. Forster 1966, S. 30 und Barriault 1994, S. 62ff.

³⁵⁰ Lorenzo Ghiberti, *Jakob und Esau*, Bronze vergoldet, 79x79cm, Baptisterium Florenz, 1425-1452.

³⁵¹ Besonders der *Bacchus* Sansovinos muss als Vorbild Pontormos gelten und wurde zwischen 1511 und 1518 in Florenz gefertigt, so dass Pontormo diesen studiert haben kann.

Die farbliche Gestaltung der Tafel zeigt sich ebenfalls im Kontrast zu den anderen Werken des Zyklus. Pontormo entschied sich hier für leuchtende Farben, die selbst in seinen vorangegangenen Werken kein Vorbild hatten. Josef wird durchgängig durch seine Gewandfarben identifiziert. So trägt er in allen Szenen einen fliederfarbenen Umhang, ein goldenes Gewand und eine rote Kappe. Das restliche Bild ist von Rot, Gold und Erdtönen geprägt, die sich auf das gesamte Bildfeld harmonisch verteilen. Die Narration ist, an andere Spalliera-Arbeiten angelehnt, linear und ermöglicht eine problemlose Lesung der Geschichte durch den Betrachter. Dabei hat Pontormo verschiedene Perspektiven angewandt. Jede Szene erhält so ihr eigenes internes Gefüge. Durch das Zusammenfügen rechteckiger und runder Architekturelemente konnte Pontormo es jedoch vermeiden, dass die unterschiedlichen Perspektivräume disharmonisch das Gesamtgefüge verzerren. Zupnik meint darüber hinaus unterschiedliche Größen der Figuren feststellen zu können und stellt dies in Verbindung mit einer *archaischen* Tradition. Der Größenunterschied scheint jedoch lediglich durch die Positionierung im Vorder- und Mittelgrund bedingt zu sein. Hätte Pontormo somit allen Figuren die gleiche Größe gegeben, würden die hinteren überdimensioniert erscheinen und das Gesamtgefüge des Bildes müsste in Disharmonie verfallen.³⁵² Frederick Antal verglich Pontormos *Josef in Ägypten* mit den Werken Raffaels und kam zum Schluss:

*„Diese beiden Bilder repräsentieren auf typische Weise die beiden Stile, die im 16. Jahrhundert eine Vorrangstellung einnahmen. Raffael vertritt die rationalistische Komposition auf einer naturalistischen Ebene, den sogenannten klassischen oder klassizistischen Stil. Pontormo repräsentiert auf der anderen Seite eine irrationalistische Komposition, den sogenannten manieristischen Stil.“*³⁵³

Diese Beobachtung Antals missachtet die rationale Aufteilung Pontormos. So dient ihm der vollkommenste platonische Körper, der Kreis, als strukturelles Grundprinzip. Die Komposition wird auf zwei Kreisbahnen gelenkt. Von der Statue hinunter an der Gruppe um Josef und den Pharao und von der Statue des Hintergrundes die Treppe hinabfallend um die Sterbeszene verlaufen die Segmente eines Kreises. Der Betrachter kann daher von der Statue, die antiken Hermesdarstellungen, transportiert durch Jacopo Sansovino, nachempfunden ist, seinen Blick an der ersten Szene hinunterkreisen und dann von Josef auf seinem Wagen bis hin zum Schlusspunkt der Geschichte erneut aufsteigen lassen. Da es sich um die Vollendung der Geschichte

Jacopo Sansovino, Bacchus, Marmor Statue, 146cm, Museo Nazionale del Bargello, Florenz, 1511-1518.

³⁵² Vgl. Zupnik 1965, S. 349.

³⁵³ in: Antal 1980, S. 10.

handelt, ist die Wahl des Kreises umso bedeutender. Um diesen Lesefluss noch zu stimulieren, lässt Pontormo einige Figuren hinter dem Pharaon aus dem Bildfeld blicken, um so den Betrachter in das Geschehen zu ziehen. Im Mittelfeld und auf der Treppe geschieht dies ebenfalls. Lediglich die Sterbeszene schließt den Betrachter aus. Das Geschehen hier ist vielmehr einem Bühnenstück gleich präsentiert. Die prominente Rolle der Statuen wurde von Pontormo ebenfalls mit Bedeutung aufgeladen. Die erste Statue kündigt, Hermes gleich, den Beginn der Geschichte an. Die dritte Statue ist nicht für das Verständnis des Bildes von Bedeutung, sondern ist als Stellungnahme Pontormos zu sehen. So kann nicht im eigentlichen Sinne von einer Statue gesprochen werden, da der Putto fleischfarben gemalt ist und sein Gewand sich bewegt. Die Präsentation auf der Säule hingegen muss unweigerlich mit Statuen in Verbindung gebracht werden. Betrachtet man darüber hinaus, dass dieser Putto einen Pinsel in seiner Rechten emporstreckt und als Personifikation der Malkunst gedeutet werden kann, so zeigt Pontormo an dieser Stelle, dass die Malerei das biblische Geschehen mit Leben füllen kann. Der Kontrast zwischen der Statue des Hermes und der vermeintlichen Statue der Pittura überhöht zudem die Malerei über die Bildhauerei.³⁵⁴

Die Interpretation der Tafel offenbart erneut mehrere Bedeutungsebenen. Die Geschichte des Alten Testaments wird getreu den Stellen des Buches Genesis erzählt. Damit fügt es sich nahtlos in den gesamten Zyklus ein. Die Narration der Josefsgeschichte führt über eine reine *istoria* hinaus auf die Idee des Generationenaustausches und stellt die patriarchischen Strukturen des biblischen Geschehens und der Florentiner Gesellschaft anschaulich zur Schau. Dies entspricht der Funktion innerhalb des Hochzeitsgemachs. So kann Jakob als Alter Ego zu Salvi Borgherini gesehen werden, der als Patriarch seiner Familie die Führung an seinen Sohn weitergibt und auch dessen Nachkommen segnet. Neben diesen offensichtlichen Interpretationen kann auch eine weitere Ebene aus den Figuren des Mittelgrunds gelesen werden. Diese sind im Rahmen der Josefsgeschichte als Bürger identifiziert worden, die Josef um Nahrung anflehen. Doch kann man auch anhand der Gewandungen einen zeitlichen Verlauf in den unterschiedlichen Gruppen sehen. So würde Jakob im Hintergrund vor einem Felsbrocken stehen, sich Ägypten annähern. In der Gruppe und im Vordergrund taucht die gleiche Figur wieder auf und lässt sich zumindest im Vordergrund eindeutig als Jakob identifizieren. Sollte dieser Verlauf von

³⁵⁴ Pontormos Stellung im Paragone Diskurs wird in Kapitel 6.1 genauer untersucht.

Pontormo intendiert sein, so ergibt sich der Schluss, dass die Darstellung der Gruppe als Spiegelbild der Florentiner Gesellschaft fungieren kann, da die Figuren, im Gegensatz zu allen des Vordergrundes, in zeitgenössische Kleidung gehüllt sind. Sollte diese Beobachtung richtig sein, ergäbe sich die Möglichkeit einer mediceischen Deutung der Tafel. Jakob könnte in diesem Fall für Cosimo il Vecchio stehen. Gerade die Bezeichnung Cosimos als *pater patriae* kann auch auf den Stammvater Israels angewandt werden. Josef wiederum kann mit Lorenzo *il magnifico* identifiziert werden. Vom Opfer der Missgunst seiner Brüder wird Josef zum mächtigsten Mann nach dem Pharaon in Ägypten; anstatt sich zu rächen, nutzt er seine Position, um seinen Brüdern zu helfen und sie erneut zu Wohlstand zu führen. Lorenzo wurde Opfer der Verschwörung eines Teils der Bürgerschaft und vergab diesen zwar nicht, doch richtete er mit mehr Milde, als zu erwarten war. Auch setzte er die Arbeit seines Vaters fort und führte Florenz zu Wohlstand und Frieden. Als Parteigänger der Medici war Salvi Borgherini Zeuge dieser Geschehen geworden und kann durchaus eine solche Lesung intendiert haben. Auch wenn dies nicht der Fall ist, zeigt sich hier, wie offen die Werke Pontormos gestaltet sind. So ist oft eine endgültige Ausdeutung nicht möglich, da scheinbar kein Schlusspunkt der Lesevarianten zu finden ist.

Hatte Pontormo es in seinem ersten monumentalen Werk, der Heimsuchung in SS. Annunziata, geschafft, mehrere theologische Ideen strukturell in der Komposition so eng zu verknüpfen, dass aus ihnen ein harmonisches Werk wurde, so versuchte er gerade in der letzten Tafel des Josef-Zyklus in einem profanen Werk an dies anzuknüpfen. Dabei stellten sich ihm neue Aufgaben. Neben dem Format war auch die simultane Darstellung mehrerer Szenen auf einer Tafel für ihn ungewohnt. Die Folgen haben wir in der späten Umgestaltung des Werkes gesehen. Pontormo sucht sich seine Vorbilder in anderen Werken gleichen Inhalts und ähnlichen Formates. Bei den Relieifarbeiten der Florentiner Bildhauer Donatello und Ghiberti wird er fündig. Erneut zeigt sich, wie er versucht, die Essenz seiner Vorbilder zu assimilieren und ihre Problemlösungen auf sein Werk anzuwenden, dabei aber alles unter seiner *maniera* zu homogenisieren. Auch im nächsten Werk, welches wir betrachten wollen, sah sich Pontormo mit neuen Aufgaben und Problemen konfrontiert.

In San Michele Visdomini, nicht weit von der SS. Annunziata entfernt, befindet sich das nächste Werk Pontormos.³⁵⁵ Die *Palla Pucci* (1518) wurde von Pontormo fast zeitgleich mit *Josef in Ägypten* (1518?) geschaffen. Der visuelle Eindruck hingegen ist

³⁵⁵ Jacopo da Pontormo, *Palla Pucci*, Öl auf Holz, 214x185cm, San Michele Visdomini, Florenz, 1518. Siehe Abbildung 21.

fundamental unterschiedlich. Würde nicht Pontormos *maniera* beide Werke aneinanderbinden, wäre nur schwerlich zu erkennen, dass beide vom gleichen Künstler zur gleichen Zeit geschaffen wurden. Extreme Brüche bedingt durch den Versuch, immer neue Lösungen zu finden, sind das durchgängige Merkmal aller Schaffensperioden Pontormos.

Francesco di Giovanni Pucci, der ehemalige *Gonfaglionere* von Florenz und Parteigänger der Medici, beauftragte Pontormo 1518 mit der Schaffung der Tafel. Sie sollte in San Michele Visdomini, der Pfarrkirche der Familie Pucci, sein Grab schmücken. Die Auftragsvergabe für die *Palla Pucci* ist seit der Publikation des Testaments durch Franklin ohne Zweifel bekannt.³⁵⁶ Am 17. Januar 1517 bestimmte Pucci demnach die Summe von 500 Florin zur Gestaltung einer Kapelle, die dem hl. Josef geweiht werden sollte. Zu diesem Zeitpunkt sollte diese in SS. Annunziata liegen. Erst nach mehreren Änderungen des Testaments wurde am 9. Juni 1518 der Ort auf San Michele Visdomini verlegt und in der endgültigen Fassung am 26. Juli 1518 bestätigt. Zwischen den beiden letzten Daten muss Pucci Pontormo für die Gestaltung des Altarbildes angeworben haben. Die Ausführung muss daher zwischen dem Sommer 1518 und Frühjahr 1519 stattgefunden haben, da Pucci am 24. März 1519 verstarb.

Vasari berichtet von der *Palla Pucci* als einem der gut gelungenen frühen Werke Pontormos, stellt ihre Schaffung jedoch noch vor die der Ausstattung für die *Stanza Borgherini*. Dies ist nicht der einzige unklare Punkt in der Schilderung Vasaris:

„Als ihm dann von Francesco Pucci, wenn ich mich recht erinnere, die Tafel für eine Kapelle angetragen wurde, die dieser in San Michele Visdomini in der Via de’ Servi hatte einrichten lassen, führte Jacopo dieses Werk in einem so schönen Stil und einem derart lebendigen Kolorit aus, dass es beinahe unmöglich scheint, dies zu glauben. In dieser Tafel streckt die sitzende Madonna das Jesuskind dem Heiligen Joseph hin, dessen Gesicht ein Lachen von solcher Lebhaftigkeit und Lebendigkeit zeigt, dass es ganz erstaunlich ist. Ebenso wunderschön ist ein Knabe, der Johannes den Täufer verkörpert, sowie zwei weitere kleine nackte Jungen, die einen Baldachin halten. Auch sieht man darin den Evangelisten Johannes als wunderschönen Alten und einen niederknienenden Heiligen Franziskus, der, da er die Finger seiner Hände ineinander verschlungen hat und in tiefer Kontemplation verharrend mit seinen Augen und seinem Geist die Jungfrau mit ihrem Sohn fixiert, lebendig wirkt und zu atmen scheint. Nicht weniger schön ist der Heilige Jakob, den man neben den anderen sieht. Es ist

³⁵⁶ Siehe Appendix II, Dokument II. Vgl. Franklin 1990.

*deshalb kein Wunder, wenn dies die schönste Tafel ist, die dieser einzigartige Maler je schuf.*³⁵⁷

Vasari geht auch nicht auf die Komposition Pontormos ein. Vielmehr fokussiert er sein Interesse erneut auf die Lebhaftigkeit der Figuren und die Qualität des Kolorits. Die Schilderung Vasaris kann daher als Indiz für die Eigenschaften gewertet werden, welche seine Zeitgenossen besonders an der Tafel schätzten. Über das Erscheinungsbild und die Ikonographie des Werkes hüllt Vasari sich jedoch weitestgehend in Schweigen.

Auch wenn die Kirche im Lauf der Jahre mehrmals erneuert wurde und der Altar ebenfalls starke Änderungen erfuhr, hat sich die Positionierung im Kirchenraum nicht geändert, so dass es möglich ist, das Werk in seinem ursprünglichen Kontext zu betrachten. Der Lichteinfall und der Kontext der Aufstellung sind so erhalten geblieben. Die Predella und der Rahmen hingegen sind verloren gegangen, auch wenn Janet Cox-Rearick überzeugend für die *Dubliner Predella* als Teil des Altar-Ensembles argumentiert.³⁵⁸

Eine an Fra Bartolommeo erinnernde Scheinarchitektur dient als Kulisse für Pontormos Gestaltung der *Sacra Conversatione*. Doch Pontormo wandelt die Konventionen des Sujets in eine eigenartig verschlossene Komposition. In den oberen beiden Ecken halten Putten einen Baldachin und geben somit dem Betrachter das Geschehen preis. Auch wenn nominal keine Bewegung vorhanden ist, schuf Pontormo die Figuren mit einer solchen inneren Belebtheit und kraftvollen Posen, dass selbst in der Starre noch die in Florenz geliebte Bewegung zum Vorschein tritt.³⁵⁹ Auf einem Podest vor dem Hintergrund einer Apsiskalotte sitzt Maria leicht seitwärts und zeigt mit ihrer rechten Hand rechts aus dem Bildfeld, während ihre linke halb auf dem Bein ruht, halb nach dem Kreuz in der Hand Jesu greift. Dieser, in der Gestalt eines Kleinkindes, steht unter ihr auf den Beinen Josefs, der auf einer Stufe unter Maria Platz genommen hat und in dieselbe Richtung wie diese aus dem Bild schaut. Die Hände Josefs halten den Knaben sanft empor. Dieser scheint, in heftiger Bewegung begriffen, fast vom Schoß seines Ziehvaters zu springen. Seine linke Hand hält ein einfaches Kreuz fest umschlungen, seine rechte deutet auf dieses. Auch er hat sein Haupt nach rechts gewandt. Unter dieser Gruppe wiederum sitzt rechts der Evangelist Johannes, durch einen Adler klar gekennzeichnet. Er hat jedoch nicht im durch die Architektur

³⁵⁷ in: Vasari 2004, S. 24f.

³⁵⁸ Vgl. Freedberg&Cox-Rearick 1961 und Cox-Rearick 1964, S. 137-145.

³⁵⁹ Die Florentiner Vorliebe für Aktion und Bewegung in einer solchen Eloquenz von Sir Kenneth Clark beschrieben, dass an dieser Stelle lediglich auf sein Werk *The Nude* hingewiesen sei. Vgl. Clark 1956.

gestalteten Raum Platz genommen, sondern sitzt auf einem Felsen, in der Rechten eine Feder und in der Linken ein aufgeschlagenes Buch haltend, auf dessen Seiten Verse zu erkennen sind.³⁶⁰ Diese Figuren bilden eine abfallende Diagonale, aufsteigend befinden sich asymmetrisch gestaltet drei weitere Figuren. Mittig sitzt Johannes der Täufer, der zwar deutlich älter als das Jesuskind gestaltet ist, dem Knabenalter aber noch nicht entsprungen scheint. Seine Hand deutet in Einheit mit den Figuren der anderen Seite rechts aus dem Bildraum. Sein Haupt hingegen schaut über seine rechte Schulter hinweg auf den hinter ihm knienden heiligen Franziskus, der andächtig niederkniend in die Betrachtung Jesu vertieft ist. Hinter ihm etwas erhöht steht eine weitere Figur, die als einzige aus dem Bildraum schaut und Kontakt mit dem Betrachter aufnimmt. Vasari identifiziert diese Figur als Jakob. Die Attribute der Figur sind für eine endgültige Identifizierung zu vage. Aus dem Aufbau des Werkes würde die Gestalt eines Propheten am ehesten Sinn ergeben.

Die Palla Pucci ist das erste Werk im Œuvre Pontormos, bei dem nicht nur der Auftrag und die In-situ-Situation lückenlos geklärt sind, sondern darüber hinaus auch eine Vielzahl an Zeichnungen die Werkgenese belegen. Insgesamt sind 37 Zeichnungen mit dieser Tafel in Verbindung zu bringen.³⁶¹ Die Zeichnungen geben einen genauen Einblick in den kreativen Prozess Pontormos. Auch wenn er noch auf der Tafel selbst Veränderungen durchführt, sind diese immer durch zeichnerische Untersuchungen gestützt. Eine der wohl aufschlussreichsten Zeichnungen für die Genese der *Palla Pucci* ist ein früher Entwurf der Komposition.³⁶² Hier wird eine vollkommen andere Komposition versucht, die aber der Schilderung Vasaris deutlich ähnlicher ist als dem fertigen Werk. Maria erscheint halb liegend in der linken Ecke und reicht das Jesuskind hinunter zu Josef. Die anderen Figuren stehen isoliert in der rechten Bildhälfte. In der Mitte entstand so ein dreieckiger Freiraum, der Platz für einen Engel bietet, welcher über beiden Gruppen schwebt und deutlich die Rolle eines Mittlers zwischen dem biblischen Geschehen auf der Linken und den bildinternen Betrachtern auf der Rechten übernimmt. Die von Pontormo hier erdachte Komposition zeichnet sich vor allem dadurch aus, dass die Figuren untereinander in Kontakt stehen, aber keine Interaktion mit dem außerhalb des Bildes befindlichen Raum haben. Die Spannung der finalen Komposition und auch viel ihrer Bewegung sind hier so weit aufgehoben, dass es

³⁶⁰ Johannes 1:6-7: „Fuit homo missus a Deo, cui nomen erat Iuannes; hic venit in testimonium perhiberet de lumine, ut omnes credrent per illum.“ Johannes 1:10 „[...] et mundus eum non cognovit und Johannes 1:15 „Et Verbum caro factum est et abitavit in nobis; et vidimus gloriam eius[...].“

³⁶¹ Cox-Rearick zählt lediglich 32 Zeichnungen zu diesem Projekt. Vgl. Cox-Rearick 1964, S. 122-137.

³⁶² Jacopo da Pontormo, Kompositionsstudie für die Palla Pucci, schwarze Kreide mit weißen Höhlungen auf rosa Papier, 218x160mm, Rom, GNS F.C. 147r. Siehe Abbildung 22.

wenig verwundern mag, dass Pontormo mit dieser Lösung nicht zufrieden war. Die Kompositionsskizze zur finalen Zeichnung ist nicht überliefert, doch kann davon ausgegangen werden, dass Pontormo schnell andere Lösungen suchte, da die meisten anderen Zeichnungen nur im Kontext der finalen Lösung zu sehen sind. Gerade in den Studien zu einzelnen Figuren ist zu sehen, wie viele verschiedene Posen Pontormo für jedes von ihm erdachte Motiv ausprobierte, um so zu einer Lösung zu kommen, welche die gesamte Komposition harmonisch ergänzt. An zwei Figuren lässt sich dies exemplarisch zeigen – Johannes dem Täufer und dem Heiligen Franziskus von Assisi. In einer Serie von sechs Zeichnungen findet Pontormo allmählich die richtige Pose für Johannes den Täufer. In einer frühen Idee liegt Johannes, noch den Körper nach rechts gewandt, das Haupt in die Richtung Jesu gewandt, da.³⁶³ Dann entwickelt Pontormo mehr Bewegung in der Pose. Die Spannung des Blattes in Rotterdam liegt vor allem in der Beinposition und Verdrehung des Körpers.³⁶⁴ Im nächsten Stadium wird gerade die Spannung des Körpers zurückgenommen und die Drehung des Torsos aufgehoben.³⁶⁵ Die Beinposition jedoch bleibt bestehen. Scheinbar hatte Pontormo an dieser Stelle eine Lösung gefunden, die ihn befriedigte, denn er verfolgte sie weiter. In drei weiteren Zeichnungen treten unterschiedliche Varianten auf. Zwei davon sind durch ihre Skizzenhaftigkeit und die symbolhafte Darstellung des Körpers klar als Ideen zu erkennen, die Pontormo im Geiste konzipierte.³⁶⁶ Das dritte Blatt hingegen ist eine Studie nach einem lebenden Modell.³⁶⁷ Hier wird deutlich, wie Pontormo zuerst mit Hilfe seiner Imagination Figuren schuf, um diese dann an Modellen zu studieren, bevor er diese in das gesamte Werk einfügte. Ähnliche Beobachtungen lassen sich auch für die Figur des hl. Franziskus machen. In zwei frühen Versuchen experimentiert Pontormo hier mit der Pose des Heiligen.³⁶⁸ Auch wenn die weitere Evolution der Pose nicht durch Zeichnungen überliefert ist, lässt sich anhand eines Blattes in den Uffizien zeigen, wie Pontormo auch hier eine Studie nach einem

³⁶³ Jacopo da Pontormo, Studie für Christus in der Palla Pucci, Rötel auf Papier, 265x341mm, Galleria degli Uffizi, Florenz, U6520Fr. Siehe Abbildung 23.

³⁶⁴ Jacopo da Pontormo, Studie für Johannes den Täufer in der Palla Pucci, Rötel auf Papier, 375x255mm, Museum Boymans-Van Beuningen, Rotterdam, I285r. Siehe Abbildung 24.

³⁶⁵ Jacopo da Pontormo, Studie für Johannes den Täufer in der Palla Pucci, schwarze Kreide, Rötel und weiße Höhungen auf rosa Papier, 217x155mm, Rom, GNS F.C. 149r. Siehe Abbildung 25..

³⁶⁶ Jacopo da Pontormo, Studie für Johannes den Täufer in der Palla Pucci, Rötel mit weißen Höhungen auf rosa Papier, 216x153mm, Rom, GNS F.C. 127. Siehe Abbildung 26.

³⁶⁷ Jacopo da Pontormo, Studie für Johannes den Täufer in der Palla Pucci, schwarze Kreide und Rötel auf braunem Papier, 309x192mm, Galleria degli Uffizi, Florenz, U7452Fr. Siehe Abbildung 27.

³⁶⁸ Jacopo da Pontormo, Studie für den hl. Franziskus, schwarze und braune Kreide auf Papier, 265x395mm, Paris, Ecole des Beaux-Arts, 3337v. Siehe Abbildung 28.

lebenden Modell durchführte.³⁶⁹ Nachdem er so die Form des Körpers erschlossen hatte, fügte er noch eine Studie der Gewandung hinzu.³⁷⁰ Diese scheint ebenfalls von einem lebenden Modell zu stammen, auch wenn die Gliedmaße nur in einer kurzen Notation wiedergegeben sind. Darüber hinaus fertigte Pontormo aber auch detaillierte Studien der Köpfe an. Im Falle des hl. Franziskus scheint es sich hier um eine Porträtstudie gehandelt zu haben.³⁷¹ Gleiches kann für das Haupt des Jesuskindes angenommen werden.³⁷² Im Unterschied dazu wirkt das Haupt Josefs beinahe klassisch und scheint vielmehr auf antike Werke zurückzugreifen.³⁷³ Bemerkenswert ist, wie viele Detailstudien sich unter den Blättern zum Visdomini-Altar finden. So ist der Arm des Evangelisten Johannes sowohl als Studie der Muskulatur als auch in einer Gewandstudie zu finden.³⁷⁴ Ähnlich verhält es sich mit zahlreichen weiteren Elementen des Werkes. Eine Besonderheit der *Palla Pucci* ist die Materialität der Tafel. Diese besteht aus fünf Paneelen, diente aber nicht als direkter Träger der Malschicht. Pontormo experimentierte vielmehr mit einer neuen Idee. Anstatt einen *Gesso*-Grund direkt auf das Holz aufzutragen, leimte er schweres Papier auf die Tafeln und legte seine Zeichnung auf diesem an. Man kann nur spekulieren, was ihn hierzu bewog. Scheinbar gibt es keinen Grund für diese Methode. Sie spricht aber für den Versuch, die Zeichnung direkt auf Papier in originaler Größe zu gestalten und dann direkt auf den Träger zu transferieren. Der Misserfolg der ersten Komposition der Tafel *Josef in Ägypten* mag Pontormo dazu bewogen haben, einen Karton in Originalgröße anzufertigen, um die Dimensionen des finalen Werks bereits in der Zeichnung vorzufinden. Da er sich dieser Methode nicht mehr bediente, scheint sie nicht zu einer wesentlichen Arbeitserleichterung beigetragen zu haben. Dieser singuläre Weg zeigt, dass Pontormo auch technisch versuchte, seine Kunst zu revolutionieren.

³⁶⁹ Jacopo da Pontormo, Studie für den hl. Franziskus, schwarze Kreide mit weißen Höhungen auf Papier, 367x253mm, Galleria degli Uffizi, Florenz, U6744Fr. Siehe Abbildung 29.

³⁷⁰ Jacopo da Pontormo, Studie für den hl. Franziskus, Michel Gaud Collection, St. Tropez. Siehe Abbildung 30.

³⁷¹ Jacopo da Pontormo, Studie für den hl. Franziskus, schwarze Kreide mit weißen Höhungen auf Papier, 329x219mm, Galleria degli Uffizi, Florenz, U92201Fv. Siehe Abbildung 31.

³⁷² Jacopo da Pontormo, Studie für Christus, schwarze Kreide auf Papier, 215x168mm, Galleria degli Uffizi, Florenz, U654Er. Siehe Abbildung 32.

³⁷³ Jacopo da Pontormo, Studie für den hl. Josef, Rötel auf Papier, 175x127mm, Galleria degli Uffizi, Florenz, U6581Fr. Siehe Abbildung 33.

Jacopo da Pontormo, Studie für Christus und den hl. Josef, schwarze Kreide und Rötel auf Papier, 329x219mm, Galleria degli Uffizi, Florenz, U92201Fr. Siehe Abbildung 34.

³⁷⁴ Jacopo da Pontormo, Studie für einen Evangelisten, Rötel mit weißen Höhungen auf rosa Papier, 215x153mm, Rom, GNS F.C. 139r. Siehe Abbildung 35.

Jacopo da Pontormo, Studie für den hl. Johannes, Rötel auf Papier, 240x111mm, Neapel, Galleria Nazionale Capodimonte, 0242. Siehe Abbildung 36.

Wie bei den vorherigen Werken flossen auch in der *Palla Pucci* zahlreiche Quellen zusammen. Die frühe Forschung sah dabei gerade das *chiarascuro* Leonardos als offensichtliches Merkmal der Tafel an; die letzte Restauration durch Lisa Venerosi Pescolini und Anna Teresa Monti hat aber gezeigt, dass das Kolorit mehr an Andrea del Sartos *Harpier Madonna* erinnert.³⁷⁵ Die Scheinarchitektur ist, wie bereits zuvor in der *Heimsuchung* in SS. Annunziata, aus Fra Bartolommeos Werken entliehen. Die Vorbildfunktion von Raffaelino del Garbos *Sacra Conversazione* (1505) in Santa Spirito und Andrea del Sartos *Vermählung der hl. Katharina* (1514-1515) ist nicht zwingend. Das Motiv der einen Baldachin beiseite ziehenden Putten ist zu allgemein, um es auf spezifische Werke zurückzuführen, und muss als Bestandteil des allgemeinen Formenkanons der Zeit gesehen werden. Gleiches gilt für die Gesten der Figuren, welche nicht auf Leonardo da Vinci zurückgeführt werden müssen, sondern Bestandteil der zeitgenössischen Kunstpraktik waren, auch wenn ihr Ausgangspunkt in den Werken Leonardos gesehen werden kann. Näher hingegen liegt die Verbindung zu Raffaels *Madonna dell'Imponata* (1513-1514) und Andrea del Sartos *Borghese Madonna* (1515).³⁷⁶ Von Raffael kann die Idee der diagonalen Verschiebung Jesu und Johannes des Täufers herrühren, von Andrea del Sarto kommen mit Sicherheit die Posen Jesu und Johannes des Täufers. Gerade das Jesuskind scheint direkt aus dem Werk del Sartos entliehen zu sein. Die *Borghese-Madonna* wurde 1518 zeitgleich mit der *Palla Pucci* geschaffen, so dass Pontormo die Figuren aus dem Umgang mit Andrea del Sarto kennen konnte.³⁷⁷

Offensichtlicher noch als die zuvor genannten Elemente zitierte Pontormo in den Häuptern des hl. Josef und Johannes des Evangelisten antike Skulpturen. Natali spricht in diesem Zusammenhang von den hellenistischen Köpfen des *sterbenden Alexander*, bei genauer Betrachtung der Vorstudie scheint aber eine Rezeption der 1506 durch Felice de Fredis entdeckten *Laokoon-Gruppe* naheliegender.³⁷⁸ Die Skulptur war umgehend nach ihrem Fund zu Berühmtheit gelangt und dürfte Pontormo durch Stiche und Zeichnungen romreisender Künstler wie Jacopo Sansovino bekannt gewesen sein. Allgemein fällt auf, dass Pontormo weniger Kunstzitate in diesem Werk unterbringt, als dies in seinen vorangegangenen Werken der Fall war. Vielmehr treten nun auch

³⁷⁵ Andrea del Sarto, Madonner der Harpien, Öl auf Holz, 208x178cm, Galleria degli Uffizi, Florenz, 1517. Siehe Abbildung 10.

³⁷⁶ Raffaello Sanzi, Madonna dell'Impannata, Öl auf Holz, 158x125cm, Palazzo Pitti, Florenz, 1513-14 und Andrea del Sarto, Madonna mit Kind und Johannes dem Täufer, Öl auf Holz, 154x101cm, Galleria Borghese, Rom, 1515.

³⁷⁷ Die Tatsache, dass beide Künstler zu diesem Zeitpunkt scheinbar noch einen engen Kontakt pflegten spricht gegen Vasaris Schilderung, der Entzweiung beider Künstler nach dem Fresko der Charitas und Fides (1513). Vgl. Vasari 2004, S. 14.

³⁷⁸ Vgl. Natali 2014b. Laokoon-Gruppe, Marmor, Museo Pio-Clementino, Vatikan, 1.Jh.v.Chr..

Zitate seines eigenen Œuvres auf. So ist der Prophet eine Kopie seines Evangelisten der *Heimsuchung* in SS. Annunziata und wurde sogar von Pontormo an der gleichen Stelle in die Komposition eingefügt. Diese Tendenz wird sich auch in der Lünette der Medici-Villa in Poggio a Caiano wiederfinden lassen. Es ist ein Indiz dafür, dass Pontormo sich seiner eigenen Kunst mehr und mehr bewusst wird und im Rahmen der ihm gestellten Aufgaben das Selbstbewusstsein entwickelt, eigene Lösungen zu finden. Ein weiterer Faktor hierfür mag in der mangelnden Tradition der Josefsdarstellung liegen, die nur äußerst selten vor der Gegenreformation gefunden werden kann, so dass Pontormo eine größere künstlerische Freiheit genoss.³⁷⁹

Zwei grundlegende Funktionen erklären die eigenwillige Komposition der Palla Pucci: zum einen der Unterschied zwischen Kontemplation und Aktion, zum anderen die Interaktion zwischen Betrachter, Bild und Kirchenraum. Der gesamte Aufbau ist diesen Punkten unterworfen. Pontormo trennt den Bereich des biblischen Geschehens durch die freie Mitteldiagonale von dem Bereich der Anbetung. Auf der rechten Seite unterstützt Johannes der Täufer den Heiligen Franziskus von Assisi bei der Anbetung Jesu. Der Prophet wiederum lädt den Betrachter ein, Franziskus in der Kontemplation des Geschehens zu folgen. Von ihm gehen auch die beiden Leserichtungen des Werkes aus. Zum einen lenkt er den Blick des Betrachters auf Maria und von dort zu Jesus, Josef und dem Evangelisten, zum anderen weist er hinunter zum Heiligen Franziskus und Johannes dem Täufer, von dort aber wiederum hinauf zu Jesus. Durch ihren Blick aus dem Bildfeld folgt der Betrachter unweigerlich ihrem Vorbild und wirft seinen Blick auf den Hauptaltar mit dem großen Kruzifix. So interagiert das Werk mit dem restlichen Kirchenraum und erfüllt gleichzeitig seine Funktion als Grablege. Oberflächlich wird das Bild also durch bildinterne und -externe Diagonalen bestimmt. Unter diesen hat Pontormo weitere geometrische Linienführungen gelegt, um die einzelnen Elemente der Komposition voneinander zu trennen. Diese strukturelle Trennung ist dabei immer bedeutungstragend.³⁸⁰ Zunächst fallen die ineinander verschlungenen Dreiecksformen auf: das liegende Dreieck mit Maria als Spitze und das stehende Dreieck von den Putti ausgehend mit Johannes dem Täufer in der Spitze. Forster sah hier eine Verbindung mit Andrea del Sartos Monogramm und beschrieb

³⁷⁹ Franklin bemerkt hierzu: „*The rarity of altar dedications to Joseph before the Counter Reformation is relevant to a discussion of Pontormo's originality in the Pucci painting. In the absence of a marked cult of the saint, a convention for church altar-pieces with Joseph as a focal point did not exist in Florence. Joseph was still in search of an identity - even canonical attributes and colours - and he rarely appeared in an altar piece as a saint in his own right.*“ in: Franklin 1990, S. 488.

³⁸⁰ Forster bemerkte dies schon und schrieb: „*Der Bildbau entpuppt sich also nicht als bloß formale Spielerei, er ist auf ein Ziel gerichtet und hat bedeutungsmäßige Funktionen.*“ in: Forster 1966, S. 34.

daher die Palla Pucci als Hommage Pontormos an seinen Lehrmeister.³⁸¹ Diese konstruierte Hommage ist nicht zwingend. Vielmehr erfüllen beide Dreiecke andere Aufgaben. Das liegende Dreieck umfasst alle Personen außer dem Erzengel Michael, dem so eine Sonderstellung als Mittler zwischen Bild und Betrachter eingeräumt wird. Das stehende Dreieck kann auch als Raute gesehen werden und isoliert in seiner Fläche Maria, Jesus sowie Johannes den Täufer. Die Putti bilden zusammen mit der Apsiskalotte darüber hinaus einen Kreis, der Maria und Jesus einschließt. Wir sehen also erneut komplizierte und vielschichtige Kompositionen, die unterschiedliche Aspekte der Tafel in den Vordergrund stellen sollen, gleichzeitig aber sind sie so miteinander verwoben, dass das gesamte Werk harmonisch zusammengefügt wird. Die Harmonie wird auch durch das Kolorit unterstützt. Pontormo verteilt die Farbtöne regelmäßig über das gesamte Bildfeld. Besonderes Augenmerk verdient die Lichtführung. Das Licht wurde gezielt so gestaltet, dass die Lichtquelle links außerhalb des Bildes liegt. Somit wird das am Hauptaltar befindliche Kreuz zur Quelle des Leuchtens innerhalb der Tafel. Der Kreuzestod wirft keine Schatten, sondern erfüllt die Figuren vielmehr mit Licht.

Genau wie die Komposition aus verschiedenen Ebenen besteht, lässt sich auch der Inhalt des Werkes nur in verschiedenen Ebenen begreifen. Primär hatte die Tafel zwei Funktionen. Sie musste zum einen Josef angemessen als Patron der Kapelle darstellen, zum anderen musste sie der Funktion des Ortes als Grablege Francesco Puccis gerecht werden. So stellt Pontormo Josef direkt mit Jesus dar und rückt ihn so noch näher an den Mittelpunkt, als dies in Darstellungen der Heiligen Familie geschieht. Durch die Überreichung des Jesus Kindes von Maria an Josef stellt Pontormo die Annahme der Ziehvaterschaft dar.³⁸² Matthäus 1, 21 ist in diesem Punkt ebenfalls von Bedeutung, da hier beide Funktionen der Tafel ineinander übergehen.³⁸³ Ebendies wird durch die Hinwendung der Figuren zum Kreuz dargestellt. Gerade das Zusammenspiel des

³⁸¹ Vgl. Forster 1966, S. 34.

³⁸² Matthäus 1, 18-24

„Mit der Geburt Jesu Christi war es so: Maria, seine Mutter, war mit Josef verlobt; noch bevor sie zusammengekommen waren, zeigte sich, dass sie ein Kind erwartete - durch das Wirken des Heiligen Geistes. Josef, ihr Mann, der gerecht war und sie nicht bloßstellen wollte, beschloss, sich in aller Stille von ihr zu trennen. Während er noch darüber nachdachte, erschien ihm ein Engel des Herrn im Traum und sagte: Josef, Sohn Davids, fürchte dich nicht, Maria als deine Frau zu dir zu nehmen; denn das Kind, das sie erwartet, ist vom Heiligen Geist. Sie wird einen Sohn gebären; ihm sollst du den Namen Jesus geben; denn er wird sein Volk von seinen Sünden erlösen. Dies alles ist geschehen, damit sich erfüllte, was der Herr durch den Propheten gesagt hat: Seht, die Jungfrau wird ein Kind empfangen, / einen Sohn wird sie gebären, / und man wird ihm den Namen Immanuel geben, / das heißt übersetzt: Gott ist mit uns. Als Josef erwachte, tat er, was der Engel des Herrn ihm befohlen hatte, und nahm seine Frau zu sich.“

³⁸³ Matthäus 1, 21

„Sie wird einen Sohn gebären; ihm sollst du den Namen Jesus geben; denn er wird sein Volk von seinen Sünden erlösen.“

Kreuzes des Hauptaltars und des Kreuzes, welches Jesus in seinen Händen hält, soll dies verdeutlichen. Als Zeugen und Propheten des göttlichen Plans nehmen die anderen Figuren ebenfalls zentrale Rollen ein. Auf einer Ebene kann hier von einer persönlichen Bedeutung ausgegangen werden. Johannes der Täufer, der Namenspatron Giovanni Puccis, zeigt dem hl. Franziskus, dem Namenspatron des Auftraggebers Francesco Pucci, das Heil Christi, so dass eine Weitergabe vom Vater an den Sohn gezeigt wird. Darüber hinaus ergibt sich aber gerade in Verbindung mit den von Pontormo dargestellten Textstellen im offenen Buch des Evangelisten Johannes eine gewichtigere Bedeutung. Natali bemerkte, wie ungewöhnlich die Auswahl der Stellen ist, da hier nicht eine Stelle niedergeschrieben wurde, sondern Elemente von drei Stellen.³⁸⁴ In Johannes 1: 6-7 steht zunächst:

„Es trat ein Mensch auf, der von Gott gesandt war; sein Name war Johannes. Er kam als Zeuge, um Zeugnis abzulegen für das Licht, damit alle durch ihn zum Glauben kommen.“

Johannes der Täufer erfüllt auch in Pontormos Tafel genau diese Funktion, indem er auf den Jesusknaben deutet. Dies wird erneut in der letzten Passage des Bildes angesprochen, die aus Johannes 1: 15 stammt, hier steht:

„Johannes legte Zeugnis für ihn ab und rief: Dieser war es, über den ich gesagt habe: Er, der nach mir kommt, ist mir voraus, weil er vor mir war.“

Sowohl Text als auch Darstellung korrespondieren hier. Die dritte Textstelle hingegen stammt von Johannes 1:10 und besagt:

„Er war in der Welt und die Welt ist durch ihn geworden, aber die Welt erkannte ihn nicht.“

Pontormo schreibt dabei nur die letzten Wörter dieser Stelle nieder, *et mundus eum non cognovit*. Die Welt kann somit nur durch Christus bestehen, erkennt ihn aber nicht. Doch um zum Leben nach dem Tod zu gelangen, ist die Erkenntnis Christi eine zwingende Notwendigkeit. Nur in der Kontemplation des Lebens und Sterbens Jesu kann der Gläubige wirklich Teil des göttlichen Heils werden. Als Beispiel hierfür wird der hl. Franziskus dargestellt, der, tief in der Kontemplation Jesu versunken, vor dem Kinde kniet. Damit kniet aber zugleich auch der Stifter Francesco Pucci vor dem Kinde und betet es inbrünstig an.

Eine weitere Ebene ist die Interpretation in Bezug auf den apokalyptischen Inhalt, der hier verschlüsselt dargestellt wird. Wie in der Forschung bereits dargelegt wurde, waren apokalyptische Predigten zur Zeit der Entstehung der Tafel gerade durch das

³⁸⁴ Vgl. Natali 2014b, S. 72.

Stadtkonzil verboten worden.³⁸⁵ Dass ein solches Verbot überhaupt ausgesprochen wurde, weist auf die Popularität der Predigten auch nach dem Tod Savonarolas hin. So kann die Darstellung des Franziskus durchaus auch als verschlüsselte Anspielung auf dessen Rolle verstanden werden.³⁸⁶ Gerade die besondere Qualität des Lichtes in Pontormos Tafel muss an Bonaventuras Deutung des hl. Franziskus erinnern, der als neuer Zeuge von Gott gesandt wurde, um das Kommen des Lichtes zu verkünden. Dieses kommende Licht Christi ist das Jüngste Gericht. Der heilige Franziskus wurde von Pontormos Zeitgenossen als der Engel des Ostens mit dem sechsten Siegel des lebendigen Gottes gesehen, ein Bild, das auch Leo X. in seiner Schrift *A Vos* 1507 verwendete.³⁸⁷ So kann die *Palla Pucci* auch als Mahnmal vor dem kommenden Jüngsten Gericht gedeutet werden und fordert dadurch noch inniger dazu auf, den beiden Zeugen Gottes – Johannes dem Täufer und dem Heiligen Franziskus – zu folgen.

Erneut zeigt sich, dass Pontormo versucht, durch eine vielschichtige Komposition verschiedene Themen teils verschleiert darzustellen. Die Konstruktion der *Palla Pucci* unterstützt verschiedene Lesarten des Werkes. Die Bedeutungsebenen werden nur durch die aktive geistige Leistung des Betrachters enthüllt. Dieses Spiel zwischen Offenbarung und Verschleierung zeigte sich zwar schon in der *Heimsuchung* in SS. Annunziata, in der *Palla Pucci* wird dies noch stärker forciert. Von hier ausgehend sollte es zu einem der grundlegendsten Prinzipien der Kunst Pontormos werden. Bereits in seinem nächsten großen Auftrag, der Lünette in der Medici-Villa in Poggio a Caiano, wird dies in einem profanen Rahmen offensichtlich.

Siebzehn Kilometer außerhalb der Stadtmauern von Florenz liegt der kleine Ort Poggio a Caiano an der einstmals wichtigen Straße nach Pistoia. Hier befindet sich eine der großen Villen der Medici. Man kann diese Villa und die umliegende Landschaft als das Herz Lorenzo il Magnificos bezeichnen. In seinem Gedicht *Ambra* beschreibt er nicht nur die Jahreszeiten im Wandel und die Jagd des Flussgottes *Ombrone* nach der jungen Nymphe *Ambra*, sondern zugleich auch, wie er, der *Lauro*, in inniger Liebe zu dieser Landschaft entbrannt ist. Ebenso schwärmerisch dichtete Poliziano in seiner *Silva Ambra* (1485) über diesen Ort.³⁸⁸ Ursprünglich gehörte das Landgut *Palla di Nofri Strozzi*, dessen Schwiegersohn Giovanni Rucelai es erbte und

³⁸⁵ Vgl. Sebegondi 2014, S. 15.

³⁸⁶ Vgl. Natali 2014b, S. 69ff.

³⁸⁷ Vgl. Natali 2014b, S. 73.

³⁸⁸ Für die deutsche Fassung der Verse Lorenzo de' Medicis siehe: Carl Stange, *Lorenzo il Magnifico: Dichtungen*, 1 Bd., Bremen, 1940, S. 31-49.

1469 noch weitere Güter hinzufügte. Die ersten Gebäude wurden zwischen 1448 und 1469 errichtet. In den Folgejahren gab Rucelai mehr als 400 Florin für den Ausbau aus. Darunter waren jedoch auch Ausgaben für Wein und Olivenbäume, die daran erinnern, dass es sich nicht nur um einen Ort des Lustwandels, sondern auch um eine wirtschaftliche Unternehmung handelte. Noch 1473 zeigt Giovanni Rucelai seinen Stolz über dieses arkadische Landgut. Am 29. Mai 1474 jedoch kommt es zu ersten Verhandlungen mit Lorenzo de Medici, die bereits am 16. Juni 1474 abgeschlossen werden. Der Grund für diesen eiligen Verkauf war wahrscheinlich die finanzielle Lage Rucelais. Lorenzo konnte aber aufgrund juristischer Streitigkeiten das Landgut erst am 19. Mai 1477 für mehr als sechstausend Florin erstehen. Die offizielle Übergabe erfolgte gar erst im Jahre 1479. Ein Jahr später scheint Lorenzo mit den Umbauten begonnen zu haben.³⁸⁹ Die Villa Medici wurde 1485 von Giuliano da Sangallo entworfen. Die Arbeiten müssen zu diesem Zeitpunkt begonnen worden sein. Landinos Vermerk der Villa im Perfekt *aedificavit* deutet Kliemann als Zeichen dafür, dass zumindest das Gebäude um 1489 vollendet wurde.³⁹⁰ Der symmetrische Aufbau der Villa, die Portika in der Gestalt eines antiken Tempels und die Loggia mit Kolonnaden zeigen die Villa in einem antiken Gewand, welches beinahe die perfekte Umsetzung der Ideen Albertis zu sein scheint.³⁹¹ Um den zentralen Saal gliedern sich symmetrisch die beiden weiteren Baukörper. Dabei ist die tonnengewölbte *salla grande* ein absolutes Novum in der toskanischen Architektur der Renaissance.³⁹² An der östlichen Wand der Loggia befindet sich Lippis unvollendetes Fresko des *Opfers Laokoons* und darüber hinaus entwarf der Maler auch einen *Tod des Meleager*, welcher jedoch nicht ausgeführt wurde.³⁹³ Ein figurenreicher Fries umgibt den Baukörper. Cox-Rearick geht davon aus, dass der Dichter Polizian das Programm für diesen aus der klassischen Literatur entlehnte.³⁹⁴ So zeigt sich von außen schon die Idee einer Wiedergeburt der Antike als eigentliches Ansinnen Lorenzos. Klar wird auch, dass die Ausstattung auf das Ziel hin ausgelegt wurde, einen Ort zu schaffen, der nicht nur der Muße diene, sondern auch repräsentative Funktionen erfüllen konnte. Dies ist für die folgenden Phasen der Dekoration von tragender Bedeutung. Der Tod Lorenzos 1492 und die Verbannung der Medici 1494 stoppten den Ausbau der Villa. Mit der Wahl des Medici-Papstes Leo X. wurde die Villa als eines der ersten Projekte

³⁸⁹ Vgl. Kent 1979, S252ff.

³⁹⁰ Vgl. Kliemann 1976, S. 9. Die Baugeschichte des Landgutes in Poggio a Caiano wurde durch Philip Ellis Foster aufgearbeitet. Vgl. hierzu: Foster 1969, S. 47-56 und Foster 1974.

³⁹¹ Vgl. Cox-Rearick 1984, S. 67.

³⁹² Vgl. Kliemann 2004, S. 262.

³⁹³ Vgl. Berti 1993, S. 41.

³⁹⁴ Vgl. Cox-Rearick 1984, S. 68.

wiederaufgenommen. Zwischen 1515 und 1519 kam es zu umfangreichen Arbeiten an der Villa. Da keine Verträge oder andere Dokumente für den Bau vorliegen, muss der genaue Start der Freskoarbeiten in dem großen Saal unbekannt bleiben. Allgemein wird davon ausgegangen, dass dies zwischen 1519 und 1520 stattfand. Sebregondi geht sogar davon aus, dass der Auftrag noch vor dem Tod Lorenzo de' Medici, Herzog von Urbino (1519), vergeben wurde.³⁹⁵ Da Andrea del Sarto erst im Oktober 1519 aus Frankreich zurückkehrte, scheint es aber weitaus wahrscheinlicher, dass der Auftrag erst 1520 erteilt wurde, besonders da Paolo Giovio, der für das Programm verantwortlich war, sich nachweislich erst im Sommer 1520 in Florenz aufhielt.³⁹⁶

Die Ausführung der Arbeiten war in die Hände Ottaviano de' Medici gelegt worden, was die Wahl der Maler beeinflusste. Der für seine Grottesken-Malerei bekannte Künstler Andrea di Cosimo Feltrini wurde verpflichtet, das Tonnengewölbe auszumalen und auch an den Wänden Dekorationen anzubringen. Franciabigio und Andrea del Sarto erhielten jeweils den Auftrag, zwei Werke an den seitlichen Wänden auszuführen, während Pontormo die beiden Lünetten gestalten sollte. Bis auf Feltrini schaffte es keiner der Maler, seine Arbeiten bis zum Baustopp durch den Tod Leo X. am 1. Dezember 1521 zu vollenden. Die heutige Ausstattung ist erst 1582 durch Alessandro Allori vollendet worden. In der ersten Phase entstanden neben Pontormos südöstlicher Lünette lediglich Andrea del Sartos *Tribut an Caesar* und Franciabigios *Triumph Ciceros*.³⁹⁷

Pontormo war der jüngste Künstler in diesem Projekt, dennoch kam ihm eine schwierige Aufgabe zu. Nicht nur das Thema seiner Lünette war komplex, wie sich im Folgenden zeigen wird, auch der Okulus in der Mitte seines Bildfeldes stellte ihn vor eine enorme Herausforderung. Cox-Rearick geht davon aus, dass Pontormo den Auftrag aufgrund des gelungenen posthumen Porträts Cosimo il Vecchios im Auftrag Goro Gheris erhielt. Dieser diente als Agent der Medici, so dass der wahre Auftraggeber durch Cox-Rearick mit Leo X. identifiziert wird.³⁹⁸ Sicher ist, dass das Porträt sich später im Besitz Ottaviano de' Medici befand. Vasari schreibt diesem Bildnis ebenfalls die Auftragsvergabe durch Ottaviano zu.³⁹⁹ Bemerkenswert ist die

³⁹⁵ Vgl. Sebregondi 214, S. 38.

³⁹⁶ Vgl. Cox-Rearick 1984, S. 89.

³⁹⁷ Andrea del Sarto, *Tribut an Caesar*, Fresko, 502x356cm, Villa Medici, Poggio a Caiano, 1520. Siehe Abbildung 52.

Franciabigio *Triump Ciceros*, Fresko, 580x530cm, Villa Medici, Poggio a Caiano, 1520. Siehe Abbildung 53.

³⁹⁸ Vgl. Cox-Rearick 1984, S. 53.

³⁹⁹ „Dank dieses Werks und vor allem durch jenes Bildnis von Cosimo wurde Pontormo Messer Ottavianos Freund, und da der große Saal in Poggio a Caiano ausgemalt werden sollte, ließ man ihn

hohe Vergütung Pontormos, der monatlich 30 Florin für die Arbeiten erhielt.⁴⁰⁰ Dies zeigt nicht nur, dass er sich bereits einigen Ruhm erarbeitet hatte, sondern auch, wie hoch seine Kunst von den Medici zu dieser Zeit bereits geschätzt wurde.

Die zeitgenössischen Berichte über das Fresko scheinen diesen Ruhm nur bedingt wiederzugeben.⁴⁰¹ Während die Werke Andrea del Sartos und Franciabigios immer auf ihren Gehalt untersucht werden, findet sich sowohl bei Raffaello Borghini als auch bei Vasari nur eine unzureichende Betrachtung des Lünettenfreskos.⁴⁰² Vasaris Beschreibung des Werkes ist bemerkenswert in ihrer programmatischen Denunzierung des Charakters Pontormos und der Abwesenheit der sonst so ausgeprägten Ekphrasis des Schriftstellers:

„Da Jacopo sowohl aus Achtung vor dem Ort als auch aufgrund der Konkurrenz zu anderen dort arbeitenden Malern mehr denn je den Wunsch hatte, sich Ehre zu machen, ging er mit so viel Fleiß an die vorbereitenden Studien, dass er es damit übertrieb. Daher zerstörte und erneuerte er heute das, was er gestern geschaffen hatte, und zermarterte sich auf eine Weise das Hirn, dass man Mitleid bekam: Doch hatte er währenddessen ständig neue Einfälle, die seinem Ruf und der Schönheit des Werks zugutekamen. Da er dort einen Vertumnus mit seinen Feldarbeitern dazustellen hatte, schuf er einen sitzenden Bauern mit einer Hippe in der Hand, der so schön und gut gelang, dass er ebenso wie einige dort unvorstellbar lebendig und natürlich dargestellte Putten einzigartig war. Auf der anderen Seite stellte er Pomona und Diana mit weiteren Göttinnen dar, denen er vielleicht etwas zu füllige Gewänder verlieh; nichtsdestotrotz war das ganze Werk von Schönheit und wurde sehr gelobt. Doch während man an diesem Werk arbeitete, starb Leo X., so dass es wie viele andere ähnliche Werke in Rom, Florenz, Loreto und weiteren Orten unvollendet blieb, ja schlimmer noch, dass die Welt dadurch arm und ohne einen wirklichen Mäzen der Tüchtigen zurückblieb.“⁴⁰³

Die uns überlieferten 39 Zeichnungen sprechen zunächst für Vasaris Behauptung, Pontormo habe sich in Poggio a Caiano in seinen Studien verirrt und mit Besessenheit versucht, immer neue Ideen zu erfinden.⁴⁰⁴ Winner spricht von einer ganz ungewöhnlich *kläubernden* Vorbereitung und schreibt: *„Er wendet auch an die*

die beiden Stirnseiten mit den lichtspendenden Okkuli, sprich den Fenstern, vom Gewölbe bis zum Fußboden bemalen.“ in: Vasari 2004, S. 33.

⁴⁰⁰ Wackernagel zeigt ebenfalls auf, dass ein normales Einkommen 60-70 Florin jährlich betrug. Den Preis eines Gemäldes hingegen setzt er mit 80-300 Florin an. Vgl. Wackernagel 1938, S. 350ff

⁴⁰¹ Jacopo da Pontorno, Vertumnus und Pomona, Fresko, 461x990cm, Villa Medici, Poggio a Caiano, 1519-1521. Siehe Abbildungen 37-40.

⁴⁰² Der 1550 verfasste „Anonimo Magliabeciano“ zeigt darüber hinaus, dass auch die anderen Fresken oft nur unzureichend verstanden wurden. Vgl. Kliemann 1976, S. 12.

⁴⁰³ in: Vasari 2004, S. 33-34.

⁴⁰⁴ Für eine Auflistung und Diskussion aller Zeichnungen siehe Cox-Rearick 1964, S. 172-190.

*Durchbildung jeder einzelnen Gestalt mehr Arbeit auf, als es üblicherweise bei ihm oder anderen Meistern der Zeit nachgewiesen werden kann.*⁴⁰⁵ Die erste Behauptung kann klar zurückgewiesen werden. Wie bereits zuvor ausgeführt wurde, ist die detaillierte Ausarbeitung Teil des Werkprozesses Pontormos. Die Werke, für welche wir weniger Vorstudien besitzen, können dabei entweder in den Bereich der Bildnisse verortet werden oder sind auf Grund der Überlieferungslage unvollständig. Dass Pontormo besonders viele Studien für das Lünettenfresko in der Medici-Villa anfertigte, zeigt sich hingegen nicht. Die Studien für Poggio a Caiano sind insofern einzigartig im Œuvre Pontormos, als dass sie einen direkten Einblick in die Entwicklung der Gesamtkomposition bieten. In drei Blättern zeigt sich die Evolution der Idee Pontormos deutlich. Die früheste Idee ist eine der seltenen Arbeiten im zeichnerischen Werk, die in Tusche mit Bistre-Waschungen ausgeführt wurden.⁴⁰⁶ Der Entwurf stellt den Okulus in den Mittelpunkt des Freskos. Dicke Lorbeeräste umschließen ihn und verbinden zugleich die Figurengruppen zu beiden Seiten. Die Figuren sind symmetrisch zu beiden Seiten in einer Dreieckskomposition angeordnet, zwei liegen dabei auf dem Boden, während eine Figur jeweils auf einer Mauer sitzt und das Geäst umgreift. Teile dieser Komposition behielt Pontormo bei. So ist die Mauer in allen Entwürfen deutlich zu erkennen. Auch die Dreieckskomposition wurde in aufgelöster Form im ausgeführten Fresko umgesetzt. In allen anderen Punkten befriedigte diese Komposition hingegen nicht Pontormos Kunstsinn. Oft wurde behauptet, dass gerade das für ihn untypische Medium auf eine andere Funktion hinweist. So soll dieses Blatt den Auftraggebern übergeben worden sein. Dem widersprechen die zahlreichen handschriftlichen Anmerkungen Pontormos, die sowohl Maße als auch praktische Arbeitshilfen beinhalten.⁴⁰⁷ Da die erste Komposition nicht den Erwartungen Pontormos entsprach, versuchte er in einer zweiten eine radikale Umgestaltung.⁴⁰⁸ Die Anzahl der Figuren wurde erhöht, so dass nun auf jeder Seite vier zu finden sind. Dabei stehen auf beiden Seiten die dem Okulus

⁴⁰⁵ in: Winner 1972, S. 153.

⁴⁰⁶ Jacopo da Pontormo, Kompositionsstudie für die Lünette in Poggio a Caiano, schwarze Kreide und Rötel auf Papier, 269x420mm, Galleria degli Uffizi, U6660Fv. Siehe Abbildung 45.

Jacopo da Pontormo, Kompositionsstudie für die Lünette in Poggio a Caiano, Tinte und Bistre auf Papier, 198x380mm, Galleria degli Uffizi, Florenz, U454F. Siehe Abbildung 46.

Jacopo da Pontormo, Kompositionsstudie für die Lünette in Poggio a Caiano, Tinte und Bistre auf Papier, 185x381mm, Galleria degli Uffizi, Florenz, U455F. Siehe Abbildung 47.

⁴⁰⁷ Auf der Mauer unten links steht *ba 5 e 1/2*, dies steht für *5 1/2 Braccia* und bezieht sich auf den Abstand zwischen dem Mittelpunkt und den Wänden zu jeder Seite hin. Im Okkulus findet sich zudem die Beschriftung: *Fogli 62..pezzi 137*. Diese bezieht sich laut Cox-Rearick wiederum auf die Anzahl an Blättern, die für den Karton notwendig gewesen wären. Vgl. Cox-Rearick 1964, S. 177.

⁴⁰⁸ Jacopo da Pontormo, Kompositionsstudie für die Lünette in Poggio a Caiano, Tinte und Bistre auf Papier, 185x381mm, Galleria degli Uffizi, Florenz, U455F. Siehe Abbildung 47.

am nächsten befindlichen oberen Figuren, neben diesen sitzt jeweils eine weitere Figur. Auch erscheint jetzt das Medici-Wappen in einer Stafette unterhalb des Okulus. Dieser Entwurf wurde von Pontormo ebenfalls verworfen. In einem dritten Blatt nähert sich das Konzept bereits an die spätere Ausführung an.⁴⁰⁹ Doch ist diese Zeichnung zu vage, um wirklich Auskunft über die stattfindende Suche nach der vollendeten Komposition zu erlauben. Es scheint wahrscheinlich, dass Pontormo noch weitere Kompositionen erprobte und sich allmählich an die endgültige Fassung heranarbeitete. Dafür sprechen auch die zahlreichen Figurenstudien, denen man zum Teil noch ihren chaotischen Schöpfungsprozess ansieht.⁴¹⁰ Linien werden schnell gezogen. Posen werden übereinander gelagert und dennoch verlaufen die Studien im Nichts. Die Zeichnungen scheinen an dieser Stelle Vasari Recht zu geben. Doch die Suche nach der Form ist nicht manisch und eigenbrötlerisch, in tiefer Melancholie gefangen. Vielmehr erkennt man zu jeder Zeit, wie er mit einem festen Ziel vor Augen versucht, etwas zu schaffen. Dann bewertet er es kritisch, übernimmt Elemente des einen und fügt neue hinzu. Dieses Vorgehen muss als rationaler Schöpfungsprozess gesehen werden. Anhand einer über mehrere Zeichnungen hin entwickelten Figurenstudie lässt sich Pontormos Vorgehen rekonstruieren.⁴¹¹ Auf dem ersten Blatt ist der spontane Gedanke Pontormos zu erkennen, lediglich mit wenigen Strichen ist die Form angedeutet. Die Konturen sind rund und fest, die Hände und das Haupt nur eine Stenografie der Imagination Pontormos. Im darauffolgenden Blatt hat die Figur an Form gewonnen. Doch auch hier handelt es sich um die Imagination des Künstlers. Erst im letzten Blatt der Serie zeigt sich die Figur als Lebendstudie. Auch wenn Costamagna zu Recht auf die Schwierigkeiten in der Beurteilung der Zeichnungen Pontormos hinwies, kann in diesem Fall mit Sicherheit die Reihe von der ersten Idee hin zur finalen Studie geknüpft werden.⁴¹² Neben den aufgeführten Zeichnungen

⁴⁰⁹ Jacopo da Pontormo, Kompositionsstudie für die Lünette in Poggio a Caiano, schwarze Kreide und Rötel auf Papier, 269x420mm, Galleria degli Uffizi, U6660Fv. Siehe Abbildung 45.

⁴¹⁰ U6685Fv Siehe Cox-Rearick 1964, cat. 134.

⁴¹¹ Jacopo da Pontormo, Studie für Vertumnus, schwarze Kreide auf Papier, 432x265mm, Galleria degli Uffizi, Florenz, U6515Fr. Siehe Abbildung 48.

Jacopo da Pontormo, Studie für Vertumnus, schwarze Kreide auf Papier, 403x265mm, Galleria degli Uffizi, Florenz, U6685Fr. Siehe Abbildung 49.

Jacopo da Pontormo, Studie für Vertumnus, schwarze Kreide und Rötel auf Papier, 390x276mm, Galleria degli Uffizi, Florenz, U6599Fr. Siehe Abbildung 50.

⁴¹² „Pontormo’s regular habit of drawing from life so profoundly affected the nature of his draftmanship that it is often difficult to differentiate his studies from life from those after earlier models or simply from the sprang of his imagination” in: Costamagna 2005, S. 284.

fertigte Pontormo noch eine Fülle an weiteren Entwürfen an. Unter diesen sind besonders die Porträtstudien hervorzuheben.⁴¹³

Die Probleme der Formfindung wurden auch durch die Herausforderung vollkommen neuartiger piktorialer Probleme kompliziert. Ein komplexes allegorisches Thema in bukolischer Stimmung für den Landsitz der Medici zu schaffen lässt sich nicht mit den zeitgenössischen Aufgaben in Florenz vergleichen. Während an den Höfen bereits solche Ausschmückungen vorgenommen worden waren, bot Florenz kein hinreichendes Vorbild. Dies führte dazu, dass Pontormo sich nur bedingt der allgemeinen Kunstströmung anschloss. Die in der Literatur oftmals beschworene Verwandtschaft zu Dürers *Männer im Bad* und Lukas van Leydens *La Lattina* kann nicht nachverfolgt werden.⁴¹⁴ Clapp beobachtete treffend, dass Pontormo vielmehr eine Mischung aus Piero di Cosimos und Albertinellis Formgefühl, Andrea del Sartos Sinn für Realität und dem Interesse für die neue *grande maniera* zeigt.⁴¹⁵ Das Kolorit der Tafel erinnert stark an Raffaels Fresken. Andrea del Sartos Romreise in Verbindung mit den Fresken in Poggio a Caiano lässt sich nachweisen und sein *Tribut an Caesar* ist als Auseinandersetzung mit der römischen Malerei zu sehen.⁴¹⁶ Pontormo kann ebenfalls mit Andrea del Sarto nach Rom gereist sein und somit die Werke Raffaels selbst gesehen haben. Ebenfalls spricht die Michelangelo-Rezeption in der Lünette dafür, dass Pontormo die Sixtinische Kapelle gekannt hatte. Gerade der Jüngling auf der linken Seite muss an Michelangelos *Jonas* aus der Sixtina erinnern.⁴¹⁷ Doch auch hier kopiert Pontormo nicht blind, sondern passt die Grundidee der Formen Buonarrotis seinem eigenen Werk an. So findet sich noch die gleiche sitzende Pose wieder, der Oberkörper wurde hingegen abgewandelt. Auch der heroische Formenkanon der Sixtinischen Kapelle wurde nicht übernommen. Stattdessen schuf Pontormo das Gegenstück zu den energiegeladenen Figuren Michelangelos in der bukolischen Muße seiner Figuren. So sind Vergils *Gregorica* und das in Florenz neu aufkommende Interesse an der etruskischen Kultur als Inspiration für Pontormos Werk zu sehen.⁴¹⁸

Frederick Cooper gab darüber hinaus zu bedenken, dass das florentinische Theater der Renaissance weitreichende Einflüsse auf Pontormos Werk hat. Er geht so weit, das

⁴¹³ Jacopo da Pontormo, Studie für Vertumnus, Rötel auf Papier, 177x109mm, Galleria degli Uffizi, U6579Fr. Siehe Abbildung 51. Ein interessantes Kuriosum bilden die beiden Blätter U452Fv und U6514Fv, welche die gleiche Person in leicht abgewandelter Kopfhaltung darstellen.

⁴¹⁴ Für die Gegenposition siehe Berti 1993, S. 209.

⁴¹⁵ Vgl. Clapp 1916, S. 27.

⁴¹⁶ Vgl. Shearman 1965, S. 75.

⁴¹⁷ Michelangelo, Der Prophet Jonas, Fresko, Sixtinische Kapelle, Rom, 1508-12. Siehe Abbildung 54.

⁴¹⁸ Vgl. Weil-Garris Posner, 1973, S. 649.

Programm für das gesamte Fresko aus Jacopo Nardis Stück *I due felici rivali* herzuleiten.⁴¹⁹ Pontormos bühnenhafte Architektur mit den Figuren im Vorder- und Mittelgrund wurde bereits an anderer Stelle beobachtet. Die Fresken in Poggio a Caiano hingegen zeigen eine weitaus plastischere Raumgestaltung, so dass die formalen Anleihen an das Theater hier wenig präsent sind. Darüber hinaus ist die Giovanni Battista della Palla gewidmete Komödie im *Orto Rucellai* entstanden, so dass es kaum im Interesse der Medici gelegen haben wird, dieses Stück an einem Ort der Verherrlichung des eigenen Hauses abbilden zu lassen. Auch der Inhalt der Komödie lässt sich nur schwer mit dem Fresko vereinbaren, so dass Coopers These an dieser Stelle widersprochen werden muss.

Das Lünettenfresko misst 990 x 461 cm und wird in der Mitte durch einen Okulus von 320 cm Durchmesser durchtrennt. Pontormo platzierte zu beiden Seiten jeweils drei Figuren und einen Putto. Zwei der Figuren sind, auf jeder Seite liegend, auf einem Absatz gelagert, der Putto und die dritte Figur hingegen haben auf einer Mauer dahinter Platz genommen. Auf der linken Seite fügte Pontormo zudem einen Hund zwischen den liegenden Figuren ein. Im Hintergrund ist der gerötete Abend oder Morgenhimmel zu erkennen. Oberhalb wird der Okulus von zwei auf Baumstämmen sitzenden Putti flankiert, die ein Banner spannen, auf dem, aus Vergils *Gregoricas* entliehen, der Vers *STVDIV.QVIBVS.ARVA.TVERI* eingeschrieben ist.⁴²⁰ Aus den scheinbar toten Stämmen sprießen Äste, die zu beiden Seiten herabhängen und klar als Lorbeer zu identifizieren sind. Auf der rechten Seite wird einer dieser Äste von der auf der Mauer sitzenden weiblichen Figur gegriffen. Sie schaut direkt auf den Betrachter und trägt wie ihre beiden Begleiterinnen eine üppige Gewandung. Links von ihr schaut ein Putto auf die beiden unter ihm liegenden Figuren. Die Figuren dieser Seite bilden in sich Dreiecke und ebenfalls im Zusammenschluss der weiblichen Figuren ein weiteres großes Dreieck. Auch sind ihre Gewandungen in Rot, Violett und Grün aus dem ansonsten in Erdfarben gehaltenen Fresko klar herausstechend. Unter dem Okulus führen Lorbeergirlanden hinüber auf die andere Seite. In diese sind Zitrusfrüchte geflochten. In der Mitte vor den Kranz gelagert befindet sich genau am Mittelpunkt des Halbkreises ein Diskus mit der Aufschrift *GLOVIS*. Auf der linken Seite befinden sich im Gegensatz zur rechten nur männliche Figuren. Um der Komposition dennoch

⁴¹⁹ Vgl. Cooper 1973, S. 381ff. Siehe Detail Abbildung 40.

⁴²⁰ Der Vers stammt aus Vergils *Gregorica* I, 21-23:

„*Dique deaque omnes, studium quibus arva tueri, quique novas alitis non ullo semine fruges quique statis largum caelo demittitis imbrem.*”

„*Alle Götter und Göttinnen, die ihre Mühe darauf verwenden, die Äcker zu schützen, die neuen Feldfrüchte ganz ohne Samen anwachsen und reichlich genug Regen vom Himmel herabströmen lassen.*” aus: Schönberger 1994.

Symmetrie zu verleihen, bediente sich Pontormo der gleichen Dreiecksformen. Auf den Boden gelagert erscheint erst ein in Weiß und Flieder gewandeter junger Mann. Zwischen ihm und der außen links befindlichen Figur eines sitzenden Greises befindet sich ein Hund, auf der Mauer ein bis auf einen fliedernen Lendenschurz nackter Jüngling, der sich zum Lorbeer windet und diesen mit seiner Linken ergreift. Keine der Figuren der rechten Seite blickt den Betrachter direkt an. Der Jüngling ist ganz in den Lorbeer vertieft, während der junge Mann sein Interesse dem Jüngling widmet und der Greis in sich selbst gekehrt in den Saal über den Betrachter hinweg zu schauen scheint. Lediglich der Hund blickt hinunter, ohne jedoch direkten Kontakt mit dem Betrachter aufzunehmen. So führt die Komposition den Blick im Kreis um den Okulus herum, macht diesen jedoch nicht zum zentralen Drehpunkt, der vielmehr in der Imprese *GLOVIS* liegt, die so zum Fulkrum des Freskos wird.

Mortimer Clapp bemerkte, dass Poggio a Caiano als monumentales profanes Werk Pontormo die nötige Freiheit bot, um seinem radikalen neuen Stil Ausdruck zu verleihen, was in religiösen Themen nur bedingt möglich war.⁴²¹ Auf der kompositorischen Ebene mag dies nicht auffallen. Erneut sind es pyramidale Formen, die in einem komplexen Zusammenspiel die einzelnen Akteure harmonisch vereinigen. Gleichzeitig verleihen sie den einzelnen Gruppen eine Abgeschlossenheit, die sie von der Interaktion mit der jeweils anderen Gruppe trennt. Lediglich der auf der Mauer sitzende Jüngling vermag dies in seiner Betrachtung des Lorbeers aufzulösen. Doch hier dient sein Blick mehr der Führung des Betrachterblickes, als dass er wirklich eine Interaktion beschreiben will. Die runde Form des Okulus, aufgegriffen in den hängenden Lorbeerästen, und die Lorbeergirlanden mit dem Diskus unterhalb des Fensters brechen die Starre der Gruppen auf und verleihen dem Fresko eine gewisse Bewegung, ohne es seiner Ruhe zu berauben, so dass die Wirkung primär einen kontemplativen Charakter beibehält. Hier lässt sich jedoch nicht der von Clapp beschriebene radikale Umschwung erkennen. Vielmehr werden in der Komposition alte Muster auf ein neues Problem angewandt. Auffällig ist die Darstellung nackter Figuren. In Pontormos vorherigen Werken waren nackte Körper auf Putti und Statuen begrenzt. In Poggio a Caiano lassen sie Fleisch und Blut und den Sinn für eine idealisierte Wirklichkeit erkennen, die nicht mit der heroischen Nacktheit Michelangelos zu verwechseln ist. Keine muskulösen antiken Götter zeigen sich hier, sondern real proportionierte Figuren, die ihre Schönheit vor allem ihrer Anmut und Grazie verdanken. So trifft Pontormo in der Gestaltung der Figuren die Stimmung der

⁴²¹ Vgl. Clapp 1916, S. 27.

Verse Vergils. Die Inschrift aus den Gregorica ist somit nicht nur Teil der Interpretation, sondern spiegelt sich auch in der malerischen Gestaltung als Schlüssel für Pontormos Problemlösung wider. Gleichzeitig zeigt sich, wie Pontormo nicht nur die räumlichen Probleme in der Komposition beachtet, sondern auch das Problem des aktionslosen Bildes meistert, denn im Gegensatz zu Andrea del Sartos und Franciabigios Fresken erzählt Pontormos Werk nicht primär eine Geschichte, sondern ist eine Allegorie mit zahlreichen Ebenen der Interpretation.

Die Interpretation des Freskos wird durch den Mangel an Handlung erschwert. Es wird keine Historie im herkömmlichen Sinne erzählt, Pontormo schuf stattdessen ein profanes Andachtsbild, in dem auf vier Ebenen Inhalte verschlüsselt sind. Die einzelnen Schichten sind losgelöst voneinander zu lesen, der eingeweihte oder kundige Betrachter kann von Ebene zu Ebene tiefer in die Bedeutung des Werkes eindringen. So spielt Pontormos Fresko vor allem mit dem Enthüllen und Verschlüsseln von Inhalten. Teile gibt er offen preis nur, um den Betrachter in Details auf eine weitere Ebene hinzuweisen. Die erste Ebene der Deutung wurde bereits in Vasaris Schilderung erwähnt und wird auch im *Anonimo Magliabecchiano* (1550) vermerkt. Beide Berichte sprechen von der Darstellung der *Vertumnus- und Pomona*-Geschichte aus dem vierzehnten Buch der Metamorphosen Ovids. Pontormo hielt sich nicht an die üblichen Muster für dieses Thema, welche in zahlreichen Miniaturen die unterschiedlichen Ausgaben von Ovids Versen illustrierten. Statt einer belebten Szene versuchte er die Geschichte durch einzelne Details zu repräsentieren. Ovid beschrieb den Garten der Pomona mit folgenden Worten:

*„Damals war’s, als Pomona gelebt, die Gärten zu pflegen
Trefflich wie keine verstand der latinischen Hamadryaden,
Die auf Baumesertrag sorgfältig wie keine bedacht war.
Davon ist sie benannt. Nicht Waldungen liebt sie und Flüsse,
Fluren allein und von köstlichem Obst vollhangende Zweige.
Statt mit dem Spieß ist die Rechte beschwert mit gebogener Hippe,
Womit bald sie zu üppigen Wuchs beschränkt und verwildert
Schweifende Ranken verkürzt, bald auch in gespaltene Rinde
Pfropfet ein Reis und Saft darreicht dem entliehenen Pflegling.
Nichts auch lässt sie vergehn vor Durst, und der saugenden Wurzel
Krummes Gefaser benetzt sie mit drübergeleitetem Wasser.
Dies ist Neigung und Lust; auch Lieb ist nimmer ihr Trachten.*

*Fürchtend jedoch die Gewalt der Flurenbewohner, verschließt sie
Innen den Garten und wehrt und fliehet den männlichen Zutritt.* ⁴²²

Pontormo stellt in seinem Fresko alle Elemente der dichterischen Schilderung des Gartens dar. So ist die Mauer die Trennwand, die ihn von der Außenwelt abschließt. Pontormo nutzt zugleich den Okulus, um die Trennung der weiblichen Sphäre der Pomona, in der keine Männer erlaubt sind, von den männlichen Göttern abzugrenzen. Die üppigen floralen Girlanden stelle die reiche Frucht der Bemühungen Pomonas zur Schau. Dabei sind die Zitrusfrüchte zum einen von den Medici in Poggio a Caiano mit Vorliebe angebaut worden und zum anderen erinnern sie an die Palle des Medici-Wappens. Besonderes Augenmerk muss auch den Baumstüpfen gelten, die Pomona erneut zum Austreiben bringt, aber auch zurechtschneidet, da dieses Element nicht auf Ovid zurückzuführen ist, sondern in einer späteren mediceischen Deutung an Bedeutung gewinnt. Die Figuren der linken, männlichen Seite korrespondieren ebenfalls mit Ovids Versen:

*„Was nicht alles geschah von den Satyrn, der hüpfenden Jugend,
Und von den Panen im Feld mit den fichtenumwundenen Hörnern,
Von Silenus, dem Greis, der jugendlich bleibt im Alter,
Auch von dem Gott, der die Diebe erschreckt mit dem Glied und der Hippe,
Um der Pomona Besitz! Vor ihnen sogar im Verlangen
Tat sich Vertumnus hervor, doch glücklicher nicht als die anderen.
Oh, wie trug er so oft in der Tracht ausdauernden Schnitters
Ähren im Korb und gewährte das Bild leibhaftigen Schnitters!
Oftmals, wenn er ans Haupt frischduftendes Heu sich gebunden,
Schien er gemähetes Gras erst eben gewendet zu haben.
Oft in schwieliger Hand auch trug er den Stachel, und schwören
Mochtest du, dass er entjocht vorher die ermatteten Rinder.
Hielt er die Hipp: er war Laubscherer und Schnitter der Rebe.
Trug er die Leiter am Hals: Obst, dächte man, ging er zu brechen.* ⁴²³

⁴²² Ovid, Metamorphosen, Buch XIV, Verse 623-636. Originaltext:

„Iamque Palatinae summam Proca gentis habebat:/ rege sub hoc Pomona fuit, qua nulla Latinas/inter hamadryadas coluit sollertius hortos/ nec fuit arborei studiosior altera fetus;/ unde tenet nomen: non silvas illa nec amnes./rus amat et ramos felicia poma ferentes;/nec iaculo gravis est, sed adunca dextera falce,/qua modo luxuriam premit et spatiantia passim/bracchia conpescit, fisso modo cortice lignum/ inserit et sucos alieno praestat alumno;/nec sentire sitim patitur bibulaeque recurvas/radicis fibras labentibus inrigat undis./hic amor, hoc studium, Veneris quoque nulla cupido est;/vim tamen agrestum metuens pomaria claudit/

⁴²³ Ovid, Metamorphosen, Buch XIV, Verse 637-650. Originaltext:

„quid non et Satyri, saltatibus apta iuventus,/ fecere et pinu praecincti cornua Panes/ Silvanusque, suis semper iuvenilior annis,/quique deus fures vel falce vel inguine terret,/ ut poterentur ea? sed enim superabat amando/ hos quoque Vertumnus neque erat felicior illis/o quotiens habitu duri messoris aristas/ corbe tulit verique fuit messoris imago!/tempora saepe gerens faeno religata recenti/ desectum poterat gramen versasse videri;/ saepe manu stimulos rigida portabat, ut illum/ iurares fessos modo

Pontormo stellte auf der untersten Stufe gelagert einen greisen und einen jungen Mann dar, zwischen ihnen steht ein Hund. Ursprünglich war unter der Figur des Greisen die Buchstaben PAN zu sehen; ob diese Beschriftung von Pontormo stammt, kann nicht geklärt werden.⁴²⁴ Der Hund als Attribut Pans spricht für diese Deutung, so dass der jugendliche Mann als Silvanus identifiziert werden müsste. Vertumnus kann somit in der Figur des einen Ast greifenden nackten Jünglings erkannt werden. Pomona kann daher, obwohl ihr entsprechende Attribute fehlen, als die weibliche Figur auf der Mauer gedeutet werden, die durch die Berührung des Lorbeers mit Vertumnus verbunden ist. Pontormo entschied sich dafür, keine Handlung darzustellen, obwohl die Geschichte gerade durch die angedrohte Vergewaltigung voller Aktion ist und so auch von anderen Künstlern in der Folge dargestellt wurde. Der Verzicht auf den erotischen Höhepunkt der Geschichte muss daher auf eine tiefere Ebene hinweisen. Pontormo wollte keine reine Illustration der Geschichte malen, sondern nutzt die Oberfläche der Verse Ovids, um tiefere Interpretationsebenen zu verschleiern. Durch das Einfügen eines Verses aus Vergils *Gregorica* schafft Pontormo es, eine weitere Schicht zwischenschalten, die vor allem dazu dient, die vorausgegangen Elemente zu verstärken. Denn wie in Ovids Geschichte von Pomona und Vertumnus handelt auch Vergils Gedicht von der Pflege des Landes. Dabei wählte Pontormo lediglich einen Nebensatz aus den Vergil-Versen *studium quibus arva tueri – die ihre Mühen darauf verwenden*. Die Inschrift bildet also den Ausgangspunkt für die Betrachtung des Gedichtes. Elemente der *I Gregorica* werden in der Darstellung Pans und Silvanus' wieder aufgegriffen. Gerade die Figur des Pan ist dabei für das Verständnis des Freskos von Bedeutung. Wie Christina Strunck bemerkte, wurde der Schriftzug PAN unter dem Greis nachträglich durch I.F.P. übermalt.⁴²⁵ So ist diese Figur eindeutig mit dem Gott zu identifizieren. Pan, der Herrscher über das mystische Arkadien, steht für einen idyllischen Lebensstil und das *Goldene Zeitalter*. Darüber hinaus wird Pan mit dem *Cosmos* und somit mit Cosimo il Vecchio verbunden.⁴²⁶ Marsilio Ficino übertrug dies auf Lorenzo il Magnifico und der Dichter Poliziano besang die Medici-Villa in Poggio a Caiano als Reich des Pan. Somit ist der Gott nicht nur in seiner mythologischen Gestalt zu deuten, sondern auch als Teil der mediceischen Ikonographie und somit als weiterer Vermerk auf die eigentliche Bedeutung des Freskos. Dem zeitgenössischen Betrachter muss auch das Ende der

disiunxisse iuencos./ falce data frondator erat vitisque putator;/ induerat scalas: lecturum poma putares"

⁴²⁴ Vgl. Strunck 1999, S. 120.

⁴²⁵ Siehe Detail Abbildung 44.

⁴²⁶ Vgl. Strunck 1999, S. 120ff.

ersten Strophe der Gregorica bekannt gewesen sein, in der Vergil Caesar als Schutzherr des Landes und der Städte sowie als Förderer der Kunst und Kultur preist. Caesar wird in Andrea del Sartos Fresko als Verschlüsselung Lorenzo il Magnificos dargestellt, so dass der Vergleich dem eingeweihten Betrachter auch an diesem Punkt offensichtlich zugänglich gewesen sein muss. Auch die Anspielungen auf Etrurien in der zweiten Strophe der Gregorica müssen als unterschwellige Bedeutung gesehen werden, gerade in einer Zeit, in der sich das archäologische Interesse der führenden Florentiner Schicht an dem etruskischen Erbe deutlich zeigt.

Durch die auf die Toskana und das Haus Medici hinweisenden Elemente wird der Betrachter darauf hingewiesen, dass eine mediceische Ausdeutung des Freskos möglich ist. Es muss offenbleiben, warum Vasari nur von einer Deutung berichtet, gerade in Anbetracht der Tatsache, dass er zu einer Zeit schreibt, in der die Medici sich als Herrscher der Toskana und fürstliche Familie nicht mehr vor einer öffentlichen Zurschaustellung ihrer Familiengeschichte scheuen mussten. Fragen des Dekorums oder der sozialen Problematiken, die noch während der ursprünglichen Konzeption des Programms vorherrschten, treffen zu dieser Zeit nicht mehr zu.

Pontormo setzt gezielt doppeldeutige Elemente ein, um auf die anderen Ebenen hinzuweisen. Diese Art der Verschlüsselung kann auf Paolo Giovios Programm zurückgeführt werden, da dieser ein Buch über die Kunst der Impresen geschrieben hatte.⁴²⁷ Christina Struncks Aufsatz hat die Relevanz der Impresen für Pontormos Werk detailliert herausgearbeitet.⁴²⁸ Der strukturell als Mittelpunkt des Kreises der Lünette fungierende Diskus trägt die Inschrift *GLOVIS*, dies ist die von Giuliano de' Medici gewählte persönliche Imprese.⁴²⁹ Gleichzeitig kann die Inschrift auch als *SIVOLG(E)*, *es wendet sich*, gelesen werden, so dass der Diskus auch das *Rad der Fortuna* darstellt, welches die intellektuelle Bewegung in der Betrachtung des Freskos widerspiegelt. Strunck arbeitet vor allem die regenerativen Themen des Freskos heraus. Die vier auf der untersten Ebene befindlichen Figuren stellen dabei die vier Jahreszeiten dar. Dabei scheint Pontormo allerdings nicht dem natürlichen Zyklus gefolgt zu sein. So befindet sich der Winter in der linken Ecke und wird durch den Greis dargestellt, neben ihm befindet sich der Herbst. Auf der rechten Seite befinden sich Frühling und Sommer in Frauengestalt. Strunck weist darüber hinaus auf das grammatikalische Geschlecht der Jahreszeiten im Italienischen hin. *Inverno* und

⁴²⁷ Paolo Giovio, Dialogo dell'impresa, 1555.

⁴²⁸ Vgl. Strunck 1999.

⁴²⁹ Siehe Detail Abbildung 41.

Autunno sind so als Männer dargestellt, *Primavera* und *Estate* hingegen als Frauen.⁴³⁰ Der ewige Wandel der Jahreszeiten in Verbindung mit dem Rad der Fortuna stellt die stete Regeneration der Natur dar. Gleichzeitig bezieht sich diese Regeneration nicht nur auf die Natur, sondern auch auf die Toskana, Florenz und das Haus Medici. Diese Betrachtung eröffnet den Blick auf die nächste Ebene: die Verherrlichung des Hauses Medici.

Die gesamte Ausstattung des *Sala Grande* in Poggio a Caiano diene auch als Verherrlichung des Hauses Medici. Da Leo X. dies jedoch nicht öffentlich darstellen konnte, musste ein Programm voller Zweideutigkeiten erschaffen werden. Lediglich in den Details wird auf die wirkliche Bedeutungsebene hingewiesen. Julian Kliemann hat als Erster die Freskenausstattung analysiert. Franciabigios *Triumph Ciceros* ist eine Anspielung auf Cosimo il Vecchio. Wie Cicero verbrachte auch Cosimo Zeit im Exil und kehrte triumphierend zurück, um von der Bevölkerung als *Pater Patriae* gefeiert zu werden.⁴³¹ Auch als Staatsmann und Philosoph kann man durchaus eine gewisse Ähnlichkeit beider Persönlichkeiten feststellen, so dass sich der Vergleich leicht erschließen lässt, sobald man von der Grundvoraussetzung der Lesbarkeit als dynastische Repräsentation ausgeht. Andrea del Sartos *Tribut an Caesar* sieht er in Bezug zu einem Tribut an Lorenzo il Magnifico. Besonders, da kein vergleichbarer Tribut an Julius Caesar durch die antike Literatur überliefert ist, wohingegen im November 1487 eine Gesandtschaft des ägyptischen Herrschers Qa-'it-Bay Lorenzo de'Medici zahlreiche Geschenke darbrachte. Die dort überreichten Tiere finden sich allesamt im Fresko wieder und werden durch weitere tierische Geschenke an Leo X., wie zum Beispiel Zibetkatzen und Puter, als exotische Mitbringsel aus der neuen Welt, ergänzt. Die verschiedenen Generationen der Medici werden so bildlich verbunden.⁴³² Pontormos Lünette ist der Schlüssel für diese Leserichtung. Die Medici werden hier durch zahlreiche Elemente repräsentiert. Die Zitrusfrüchte als *Palle* des Familienwappens und der Lorbeer als Pflanze Lorenzo il Magnificos, aber auch als Sinnbild für die gesamte Familie, wie er in Pontormos Bildnis Cosimo il Vecchios bereits Verwendung fand. Pomona, die Herrscherin des Freskos, pflegt ihn, aber zugleich beschneidet sie ihn auch, kürzt Äste ein und stutzt den Baum. Auf diese Weise sorgt sie aber gerade für das kräftige Wachstum der besten Äste. In den Jahren um die Entstehung des Freskos ist diese Anspielung prägnant. Zahlreiche Mitglieder der Familie sterben. Die Hoffnung auf eine starke Dynastie wird somit scheinbar

⁴³⁰ Vgl. Strunck 1999, S. 119.

⁴³¹ Vgl. Kliemann 1976, S. 25ff.

⁴³² Vgl. Kliemann 1976, S. 15ff.

vernichtet. Doch Leo X. verleiht dieser Hoffnung auf einen starken Stammbaum einen Ausdruck in seinem Auftrag. Der Lorbeer hat aber nicht nur wegen seiner Anspielung auf Lorenzo il Magnifico und seiner regenerativen Fähigkeiten Bedeutung, auch als Pflanze des Gottes Apollo, des Beschützers und Förderers der Musen und Dichter, kann er gesehen werden. Die Medici werden also direkt in Verbindung mit diesem Gott gesetzt und stellen sich selbst als Begründer und Förderer der Dichter, Künstler und der Kultur der Florentiner Renaissance dar.⁴³³ So beschreibt Pontormos Fresko die Vergangenheit und Zukunft der Medici und erlaubt es dem Betrachter, auf die mediceische Bedeutung der anderen Werke zu schließen.

Wie tiefschichtig Pontormos Fresko wirklich ist, offenbart sich in der letzten Ebene, die zwar mit der vorhergehenden korrespondiert, aber eine andere Konnotation aufweist.⁴³⁴ Am 11. Juni 1519 wurde Cosimo I. de' Medici geboren. Sein Großonkel Papst Leo X. benennt ihn nach Cosimo il Vecchio. Oft wird Cosimo als unbedeutender Spross der Seitenlinie bezeichnet, der aus der Obskurität durch den Mord an Herzog Alessandro de' Medici plötzlich und unvorbereitet an die Spitze der Familie gelangte. Diese Darstellung ist falsch. Indem Leo X. bei der Namensvergabe direkt auf den Gründer der Medici-Dynastie zurückführt, zeigt er, welche Bedeutung Cosimo für ihn von Beginn an hat. Dies wird maßgeblich durch den Geburtstag des jungen Medici beeinflusst. Wie die meisten Humanisten glaubt auch Leo an die Astrologie und deutet die Zeichen um die Geburt Cosimos als Neubeginn für die Dynastie. Zum einen fielen 1519 Pfingsten, Neumond und die Sommersonnenwende auf den 11. Juni, zum anderen war dieser Tag für Leo X. auch persönlich wichtig, da er Ravenna am 11. Juni 1512 befreit hatte.⁴³⁵ Dass die Ausstattung der Medici-Villa in Poggio a Caiano mit diesem Ereignis in Zusammenhang steht, ergibt sich zum einen aus dem Zeitpunkt des Auftrages, zum anderen spiegelt sich dies direkt in Pontormos Fresko wider. Cosimo I. vereinte beide Äste des Stammbaums der Medici. Die beiden toten Stämme repräsentieren die beiden toten Zweige der Familie, aus denen neues Leben sprießt, welches von Pomona genährt wird. Betrachtet man Pontormos Fresko aus der Sicht eines Astrologen, so erkennt man, dass es sich hierbei um eine Darstellung des Geburtshoroskopes Cosimo I. de' Medicis handelt. Das Banner mit der Inschrift *I.V.P.P.* ist wohl der offensichtlichste Hinweis auf diese Ebene.⁴³⁶ Der gewohnten

⁴³³ Kliemann geht auf die Bedeutung des Lorbeers ein, ohne tiefer auf die Funktion des Freskos im Zyklus einzugehen. Vgl. Kliemann 1976, S. 40ff.

⁴³⁴ Die erste grundlegende Analyse dieser Ebene erfolgte durch Janet Cox-Rearick. Vgl. Cox-Rearick 1984.

⁴³⁵ Vgl. Cox-Rearick 1984, S. 52.

⁴³⁶ Siehe Detail Abbildung 43.

Leserichtung folgend müsste es links erscheinen, um in Verbindung mit dem zweiten Banner, welches die Inschrift *VTINAT* trägt, zu *Iuppiter Pater Vtinat*, daher *Jupiter der Vater wünscht es*, verbunden werden zu können.⁴³⁷ Überlagert man das Fresko mit dem Geburtshoroskop Cosimos, so erscheint der Planet Jupiter an der Stelle der Inschrift. Das zweite Banner hingegen steht an der astrologisch bedeutsamen Stelle der Himmelsmitte. Dieses wird vom Sternzeichen Skorpion dominiert. So verherrlicht Pontormo bereits zu dieser frühen Zeit den zukünftigen Medici-Herzog. Der Tod Leo X. verlieh erst anderen Erben der Familie die Führung, dennoch scheint es die Intention des Medici-Papstes gewesen zu sein, Cosimo als die Zukunft der Familie zu inszenieren. Damit wird das Fresko und die restliche Ausstattung zu einer Vorhersage für die gesamte Medici-Dynastie. Gleichzeitig zeigt sich Pontormo in diesem Werk als *familiaris* der Medici, da seine komplexe Ikonographie nur mit dem vollen Wissen um ihren Inhalt möglich war.

Pontormo schuf in seinem Lünettenfresko in der Villa Medici in Poggio a Caiano den wichtigsten Bestandteil und Schlüssel der Ausstattung. Er stellt in mehreren Ebenen mythologische und literarische Themen dar und schuf zugleich eine Verherrlichung der Medici-Dynastie. Sein Interesse an komplexen bedeutungstragenden Kompositionen zeigt sich auch in dem ersten monumentalen profanen Auftrag Pontormos. Die gleichen Methoden, welche er in seinen sakralen Werken angewandt hatte, spiegeln sich auch im Fresko wider. Auffällig ist, dass Pontormo noch weniger auf künstlerische Quellen zurückgreift, um Motive für seine Komposition zu finden. An die Stelle der Inspiration durch Kunst tritt das Naturstudium und ein aufwendiger Prozess der Kompositionsfindung. Dieser Wandel wurde sicherlich auch durch das für Florenz unbekanntes Sujet des Freskos bedingt, für das es keine Vorbilder in der Toskana gab. Pontormo zeigt damit gerade in seinem letzten Werk vor den Fresken in der Certosa ein neues Selbstbewusstsein. Den ihm gestellten Problemen begegnet er mit eigenen Ideen, ohne auf fremde Einflüsse angewiesen zu sein. Damit ist das Fresko in der Medici-Villa auch der Höhepunkt und die Vollendung seiner ersten Schaffensperiode. Die Frühphase Pontormos zeichnet sich vor allem durch die immer wiederkehrenden Kunstzitate auf, die Pontormo bei der Findung einer eigenen Komposition helfen, ohne aber zu dominieren. Gleichzeitig zeigt sich, dass Pontormo für piktoriale Probleme, die er bereits gemeistert hat, nur noch auf eigene Ideen

⁴³⁷ Siehe Detail Abbildung 42.

zurückgreift und ebenfalls in der Lage ist, ein Thema ohne Vorbilder selbst umzusetzen.

Die künstlerische Sicherheit, die das Fresko in Poggio a Caiano ausstrahlt, wurde aber schon in Pontormos nächstem Auftrag, den Passionsfresken in der Certosa von Galluzzo, herausgefordert. Erneut stellte sich Pontormo malerischen Problemen, für die es keine Florentiner Vorbilder gab, mit weitreichenden Folgen für seine Kunstkonzeption.

5.2. Die Certosa-Phase

Die *Certosa del Galluzzo San Lorenzo al Monte* wurde 1341 durch die Stiftung des wohlhabenden Florentiners *Niccolò Acciaoli* (1310-1365) gegründet.⁴³⁸ Wenige Kilometer an der Straße von Florenz nach Siena liegt sie auf einem steilen Felsen. Wie bei allen Klöstern der Kartäuser befinden sich auch hier zahlreiche kleine Häuser um einen großen Hof gruppiert. In diesen lebten die Mönche in selbstgewählter Einsamkeit, abgeschlossen von der Außenwelt. Nur zu den Messen und Mahlzeiten betraten sie den Innenhof, um zum Refektorium und in die Kirche zu gelangen. Lediglich der Prior der Kartause verfügte über ein komfortableres Apartment. Trotz der eremitischen Ausrichtung der Bruderschaft ist das Kloster ein Beispiel für den Geist der Renaissance. Der Bau erinnert an die Architektur Brunelleschis. In der umfangreichen Bibliothek befanden sich neben zahlreichen religiösen Schriften auch die Werke Petrarcas, Dantes und antiker Autoren.⁴³⁹ Darüber hinaus wurde die Certosa durch mannigfaltige Kunstwerke geschmückt. Im Kapitelsaal befand sich eine Tafel mit der Kreuzigung Christi von der Hand Mariotto Albertinellis aus dem Jahre 1506.⁴⁴⁰ Den großen Kreuzgang schmückten zahlreiche Terrakotta-Arbeiten, die Figuren des Alten Testaments, Evangelisten, Apostel und Heilige darstellen und aus der Werkstatt Giovanni della Robbias stammen. Pontormo wurde an diesem Ort mit der Schöpfung eines Passions-Zyklus beauftragt, der für Italien im 16. Jahrhundert schon thematisch ein Novum darstellte.⁴⁴¹

⁴³⁸ Vgl. Moreno 1981, S. 308. Für eine genaue Geschichte der Certosa di Galluzzo empfiehlt sich: Giovanni Leoncini, *La Certosa di Firenze. Nei suoi Rapporti con L'Architettura Certosina*, Salzburg, 1979.

⁴³⁹ Genaue Angaben für die Ausstattung der Bibliothek im 16. Jahrhundert fehlen weitestgehend. Einige Werke lassen sich anhand von Zahlungen nachweisen. Ein späteres Inventar findet sich in Moreno 1981.
⁴⁴⁰ Mariotto Albertinelli, *Kreuzigung, Certosa, 1506*.

⁴⁴¹ Bis auf wenige Ausnahmen lassen sich zur Entstehungszeit der Fresken keine zusammenhängenden Zyklen der Passion Christi in Italien finden. Vgl. Forster 1966, S. 50.

Die Werke Pontormos in der Certosa werden seit Vasari als ein Umbruch in seinem Œuvre bezeichnet. Vasari deutet sie als Verfall Pontormos in die „deutsche Manier“, weg von der ursprünglichen „Grazia“ der frühen Werke. Vasari schreibt:

„Daher gedachte Jacopo, der in den Ecken jenes Kreuzgangs Szenen der Passion des Erlösers malen sollte, sich der Einfälle des oben genannten Albrecht Dürer zu bedienen, im festen Glauben, damit nicht nur sich selbst, sondern auch dem Großteil der Florentiner Künstler Genüge zu tun, die alle die Schönheit dieser Drucke und ihre Vortrefflichkeit durchweg einvernehmlich und in einhelligem Urteil priesen. Als sich nun Jacopo daran machte, jenen Stil zu imitieren, indem er versuchte, dem Aussehen der Köpfe seiner Figuren jene Lebendigkeit und Vielfalt zu verleihen, die Albrecht ihnen gab, übernahm er in einem Maß, dass der Liebreiz seines frühen Stils voll Zartheit und Anmut, die ihm die Natur mitgegeben hatte, von dieser neuen Beschäftigung und Anstrengung verdorben und von dem unglücklichen Umstand dieses deutschen Stils so geschädigt wurde, dass man in allen diesen Werken, so schön sie auch sein mögen, fast nichts von jener Güte und Anmut erkennen kann, mit denen er bis dahin alle seine Figuren gestaltete.“⁴⁴²

Dieser Einschätzung folgt auch ein Großteil der modernen Forschung. Vasaris Urteil wird zum Paradigma, durch das Pontormos Rückgriff auf nordische Stiche gesehen wird. So führte der Bericht in der Vita dazu, dass jedes Kunstwerk Pontormos auf seine nordischen Ursprünge überprüft wird. Vasaris Beweggründe für die Darstellung Pontormos wurden bereits weiter oben besprochen. In Bezug auf die Fresken der Certosa wird die Problematik der Viten deutlich. Vasari spricht sich nicht generell für eine Ablehnung der nordischen Graphik, sondern nur gegen ihre übermäßige Verwendung aus.⁴⁴³ Kanz folgert daraus: *„Was Vasari verwirren musste, war die Konsequenz, mit der Pontormo die ‚maniera tedesca‘ in seine Malerei integrierte.“⁴⁴⁴* Vasaris Ablehnung der Fresken war eine zwingende Notwendigkeit seines zyklischen Kunstverständnisses. Die *maniera tedesca* als Antipode zur italienischen *maniera moderna* kann für ihn nicht als Vorbild für toskanische Künstler wie Pontormo dienen, da dies in der inneren Logik Vasaris als Rückschritt zu werten ist. Dabei ist zu

Diese sind nicht mit den Passionsdarstellungen der Franziskaner zu verwechseln, deren Fokus anders gelagert ist. Vgl. Benay&Raffanelli 2016, S. 109f.

⁴⁴² In: Vasari 2004, S. 36f.

⁴⁴³ Kanz hierzu: *„Entlehnungen einzelner Motive aus deutscher Druckgraphik waren nichts Ungewöhnliches, sie entsprachen gängiger künstlerischer Praxis, schließlich erfreute sich nordeuropäische Kunst mindestens seit dem Quattrocento gerade in Florenz einiger Beliebtheit.“* In: Kanz 2003, S. 284.

⁴⁴⁴ In: Kanz 2003, S. 286.

beachten, dass Pontormos Rückgriffe auf die nordische Graphik nur in geringem Maße Einfluss auf die Fresken in der Certosa hatten. Petra Becker bemerkte hierzu:

*„Die Mehrzahl der bisher erschienenen Untersuchungen zu den Passionsfresken Pontormos in der Certosa del Galluzzo ist stark beeinflusst durch Giorgio Vasaris überbetonte Einschätzung der Rezeption nordischer Ausdrucksformen im Werke dieses Künstlers. Die überlieferte Sichtweise des florentinischen Kunsthistoriographen bewirkte in der Forschung eine Verengung der Interpretationsmöglichkeiten der Fresken in Bezug auf ihre Beeinflussung durch die italienische Kunsttradition.“*⁴⁴⁵

Wichtiger als nordische Vorbilder ist die Tradition des Florentiner Quattrocento für Pontormo. Durch eine Rückbesinnung auf Donatellos plastische Werke kommt Pontormo so zu einer neuen Ausdrucksform, die den Graphiken Dürers ähnelt, ohne aber direkt auf diese zu rekurrieren. Sollte Vasari dies bewusst gewesen sein, muss sein Urteil dennoch gleichbleiben, da auch der Rückgriff auf das Quattrocento als Rückschritt zu werten ist, wenn dieser nicht durch die *maniera moderna* aufgewertet wird. Verwundern muss, dass Pontormos Fresken bis auf Vasaris Schilderung ohne Interesse in ihrer Zeit blieben. Dies mag an der Lage in der Kartause liegen, kann aber auch Zeichen für die Akzeptanz des Urteils Vasaris gelesen werden.

Der Verlauf der Arbeiten in der Certosa lässt sich heute nur in einem größeren Rahmen nachvollziehen. Nach dem Tod Leos X. waren die Arbeiten in Poggio a Caiano eingestellt worden und zudem brach 1523 die Pest in Florenz aus.⁴⁴⁶ Vasari schreibt hierzu:

*„Als im darauffolgenden Jahr 1522 in Florenz für kurze Zeit die Pest ausbrach und aufgrund dessen viele die Stadt verließen, um dieser höchst ansteckenden Seuche zu entfliehen und sich zu retten, bot sich auch für Jacopo die Gelegenheit, das Weite zu suchen und der Stadt zu entfliehen. Da ein Prior der Kartause – einem drei Meilen außerhalb von Florenz gelegenen und von den Acciaiuoli errichteten Ort – ein paar Malereien in den Ecken eines wunderschönen, riesengroßen und eine Wiese einfassenden Kreuzgangs in Fresko ausführen lassen wollten, schlug man ihm Jacopo vor.“*⁴⁴⁷

Vasari benutzte für seine Schilderungen noch die Florentiner Zeitrechnung. Dies sorgte dafür, dass noch Clapp den Beginn der Arbeiten auf 1522 datierte, während sie tatsächlich erst 1523 begannen.⁴⁴⁸ Der Prior der Kartause, dessen Namen Vasari aus

⁴⁴⁵ in: Becker 1985, S. 2.

⁴⁴⁶ Vgl. Forster 1966, S. 49.

⁴⁴⁷ in: Vasari 2004, S. 36.

⁴⁴⁸ Vgl. Acidini Luchinat 1996, S. 23.

eigenem Interesse unterschlägt, war Leonardo Buonafè, der uns bereits zuvor begegnet ist. Buonafè war seit 1494 Prior der Certosa und seit 1500 auch *Spedalingo* von Santa Maria Novella, darüber hinaus war er einer der bevorzugten Kleriker Leos X. gewesen und stand den Medici nahe.⁴⁴⁹ Die Zahlungen der Certosa an Pontormo sind in den von Clapp erstmals veröffentlichten Dokumenten klar nachzuweisen und umspannen die Zeit vom 4. Februar 1523 bis hin zum 10. April 1524.⁴⁵⁰ Pilliod gibt zu bedenken, dass weitere Zahlungen bis 1526 verbucht sind, und schlussfolgert daraus, dass Pontormos Arbeiten in der Certosa und in der *Cappella Capponi* (1525-1528) parallel ausgeführt hat.⁴⁵¹ Diese letzte Zahlung ist eindeutig mit der Tafel des *Emmaus Mahles* (1525) zu verbinden.⁴⁵² Innerhalb des so gesetzten Zeitrahmens lassen sich hingegen keine gesicherten Aussagen zu der genauen Reihenfolge treffen, in der Pontormo die einzelnen Fresken fertigte.

Durch die mangelnde Dokumentation der Restaurationsarbeiten, im Rahmen derer die Fresken auf Aluminium übertragen und vom Kreuzgang in einen inneren Gang transferiert wurden, kommt es in der Forschung oft zu Diskussionen um die genaue Anbringung der einzelnen Fresken. Dabei waren 1955 zahlreiche Photographien erstellt worden, die den originalen Zustand belegen.⁴⁵³ Auch hatte Clapp 1916 den Zyklus treffend beschrieben. Erst die Arbeiten von Graham Smyth und Petra Becker berichtigten die Fehler, wurden aber nicht in der gesamten Literatur übernommen.⁴⁵⁴ In einer korrekten Rekonstruktion beginnt die Reihe der Darstellungen mit *Jesus im Garten Gethsemane* an der unteren Ecke der nordwestlichen Wand und geht von dort mit *Christus vor Pilatus* an der linken Ecke der südwestlichen Wand weiter. Die *Kreuztragung* befand sich an der unteren Ecke der südöstlichen Wand. Darauf folgt die nicht ausgeführte Szene der *Kreuznagelung* an der oberen Ecke derselben Wand. Die *Beweinung* war an der rechten Ecke der nordöstlichen Wand und die *Auferstehung* an der zurückspringenden linken Ecke der Wand angebracht.⁴⁵⁵ Die Szenen bewegen sich also gegen den Uhrzeigersinn um den Hof, in dessen Mitte sich heute ein barocker Brunnen befindet, der ursprünglich aber durch ein schlichtes Kreuz geschmückt war. Trotz dieser kausalen Folge kann man jedoch nicht von einem Zyklus im engeren Sinne sprechen, da die Dimensionen des Hofes keine kontinuierliche Lesung fördern.

⁴⁴⁹ Vgl. Paolozzi Strozzi 1996, S. 38.

⁴⁵⁰ Siehe Appendix II, Dokumente III-V.

⁴⁵¹ Vgl. Pilliod 1995, S. 144.

⁴⁵² Pontormo, Christus und die Emmausjünger, Öl auf Leinwand, 230x173cm, Uffizi, Florenz, 1525.

⁴⁵³ Vgl. Moreno 1981, S. 308. Die Photographien sind: Alinari NOS 30418, 3426, 2427, 3228A, 3429 und Borgi 4364. Ein Beispiel für eine fehlerhafte Rekonstruktion ist in Forster 1966 zu finden.

⁴⁵⁴ Vgl. Becker 1985 und Smith 1979.

⁴⁵⁵ In Abbildung 55 ist die ursprüngliche Anbringung rekonstruiert.

Neben den sechs Szenen der Passion Christi wurde Pontormo auch mit der Ausmalung von zwei Tympanon-Feldern beauftragt, die Bronzino ausführte. Das eine stellt das *Martyrium des heiligen Laurentius* dar, das andere wird meist als *Pietà* gedeutet, muss jedoch vielmehr an die Darstellungen des *Schmerzensmanns* in der nordischen Druckgraphik erinnern.⁴⁵⁶

Pontormo sah sich in diesem Auftrag mit mehreren Problemen konfrontiert. Das Thema eines zusammenhängenden Zyklus der Passion Christi war in Italien im Cinquecento weitestgehend unbekannt.⁴⁵⁷ Forster konstruiert hieraus, dass Pontormo zunächst durch die nordalpine Druckgraphik mit dem Thema vertraut wurde.⁴⁵⁸ Dies lässt jedoch Donatellos *Passionskanzeln* (1440-1465) in San Lorenzo außer Acht, die spätestens seit 1515 in San Lorenzo frei zugänglich waren.⁴⁵⁹ Wie wichtig die Kanzeln für Pontormos Werk in der Certosa waren, wird aus dem zweiten Problem, mit dem er sich konfrontiert sah, deutlich. So mussten die Fresken primär dem Usus der Mönche entsprechen. Neben der Askese war es vor allem die tiefe Kontemplation des Lebens und Leidens Christi, die den Tagesablauf der Mönche dominierte.⁴⁶⁰ Betrachtet man die Anbringung der Fresken, so muss auffallen, dass auf den täglichen Wegen der Mönche kein Abschreiten der einzelnen Szenen stattfand. Ein gezieltes Wandeln im Hof entspricht zudem nicht den Gebräuchen des Ordens. So sind Pontormos Fresken nicht unbedingt als zusammenhängender Zyklus wahrzunehmen, sondern vielmehr als Einzelwerke, die verschiedene Aspekte des Leidens Christi darstellen. Pontormo versuchte zwar die Fresken in Harmonie zueinander zu gestalten, konnte gleichzeitig aber auch seine Darstellungsweise von Werk zu Werk modifizieren, da kein gänzlich homogenes Erscheinen notwendig war.

Wie bereits zuvor nutzte Pontormo Kunstzitate, wenn er einer neuen, ihm unvertrauten Aufgabe gegenüberstand. Im Falle der Certosa führte dies zu einer breiter gefächerten

⁴⁵⁶ Die Fresken können lediglich im Hinblick auf ihren Inhalt dienen, nicht aber auf ihren künstlerischen Wert, da der Zustand dermaßen ruinös ist, dass keine Aussage zu ihrer ursprünglichen Erscheinung möglich ist. Sie sind hier nur der Vollständigkeit halber erwähnt.

⁴⁵⁷ Vgl. Forster 1966, S. 50.

⁴⁵⁸ „Mit geschlossenen Zyklen der Passion wurde Pontormo wohl zum ersten Mal durch Dürers *Holzschnittfolge* bekannt.“ in: Forster 1966, S. 50.

⁴⁵⁹ Donatello schuf zwischen 1440 und 1465 zwei Kanzeln. Die Passionskanzel zeigt die Szenen: *Christus in Gethsemane*, *Christus vor Kaiphas und Pilatus*, *Kreuzigung*, *Kreuzabnahme* und *Grablege*. Die Auferstehungskanzel zeigt die *drei Marien am Grabe*, *Christus im Limbus*, *Auferstehung*, *Himmelfahrt*, *Pfingsten* und das *Martyrium des Hl. Laurentius*. Vgl. Pope-Hennessy 1986, S. 234. Siehe Abbildungen 56-61.

⁴⁶⁰ Vgl. Paolozzi Strozzi 1996, S. 35.

Auswahl, als dies in seinen vorausgegangenen Werken zu beobachten war. Die Fresken der Certosa scheinen die gewonnene Sicherheit in der Gestaltung aufgebrochen zu haben. Die künstlerische Tradition in Florenz bot Pontormo einen Grundstock an Gestaltungsmustern. Gerade in Donatellos Relieifarbeiten fand er erneut die grundlegenden Prinzipien, die emotionale Intensität und die mystische Aura.⁴⁶¹ Darüber hinaus waren aber auch die Maler des Tre- und Quattrocento von Bedeutung für Pontormo. Gerade die Fresken der *Spanischen Kapelle* (1366-1367) von Andrea di Firenze sowie Giotto's und Taddeo Gaddis Fresken in Florenz lassen sich in ihrer Wirkung unmittelbar mit den Fresken Pontormos in der Certosa vergleichen. Auch in der direkten Vorgängergeneration Pontormos sind deutliche Anleihen zu sehen. Insbesondere muss hier die Rolle Fra Angelicos, Ridolfo Ghirlandaios und im begrenzten Maße auch Raffaels beobachtet werden. Neben diesen sind ohne Zweifel auch nordische Graphiken von Dürer, Schongauer und Lukas van Leyden von Bedeutung gewesen. Die Stellung dieser ist weitaus weniger prägnant, als oftmals beschrieben.

Erneut sind nur wenige Zeichnungen überliefert, die uns einen Hinweis auf die Genese der Fresken geben. In diesem Fall muss davon ausgegangen werden, dass Pontormo zahlreiche Kompositionen und Studien anfertigte. Zeichnungen für alternative Versionen von *Christus vor Pilatus* und der *Beweinung* deuten auf einen langwierigen Prozess hin, Gleiches gilt für das unvollendete Fresko der *Kreuznagelung*.⁴⁶² Im Rahmen von materialogischen Untersuchungen konnte festgestellt werden, dass Pontormo zunächst Farbflächen in den für die Freskotechnik üblichen Pigmenten anlegte. Erdfarben und Eisenbasen-Pigmente fanden großflächig Anwendung. Gerade dies ist verantwortlich für die starken Oxydationsschäden. Darüber hinaus lassen sich große Mengen von *Bianco San Giovanni* und *Smalte* nachweisen. Auf diese Farbschicht trug Pontormo dann Lasuren in *secco* auf, die größtenteils durch Erosion und vorherige Restaurationen abgetragen wurden.⁴⁶³ Dies muss zwangsläufig zu der bitteren Erkenntnis führen, dass Pontormos Fresken in ihrer Tiefen- und Farbwirkung nicht mehr nachvollziehbar sind. Eine Rekonstruktion des ursprünglichen Erscheinungsbildes ist nur in Ansätzen möglich. Doch muss davon ausgegangen werden, dass die Reliefwirkung wesentlich stärker war und auch die Gestaltung weniger von nordischer Dramatik hatte. Ebenfalls kann durch die Untersuchungen

⁴⁶¹ Zu Donatellos Rolle und Rezeption im 16. Jahrhundert siehe Fulton 1997.

⁴⁶² Vgl. Stratis 1991.

⁴⁶³ Vgl. Scudieri et al. 1996, S. 55.

gezeigt werden, dass Pontormo die fertigen Kompositionen mit Hilfe der *incisioni*-Technik auf das frische *intonaco* transferierte. Dabei wurden nicht nur die Konturen ausgeführt, sondern auch die Details und sogar die Ornamentik. Somit kann der Prozess für die Fresken in der Certosa exakt nachvollzogen werden. Kompositionen folgten detaillierte Studien, die zu einem fertigen Karton führten, der dann auf den frischen Putz übertragen wurde. Die *Giornate* lassen sich ebenfalls deutlich erkennen. Auffallend sind die vielen kleinen Abschnitte. Im Vergleich mit Studien zu anderen Fresken, wie zum Beispiel Massaccios *Cappella Brancacci*, zeigt sich deutlich, dass Pontormo mehr Zeit auf die einzelnen Segmente verwandte, so dass sich eine Vielzahl an Abschnitten ergibt. Auffällig ist, dass auch scheinbar unbedeutende Partien als gesonderte *Giornate* gestaltet wurden; so ist beispielsweise Marias Gewandung in der *Beweinung* in zwei Teile getrennt, ebenfalls ist das Gewand Christi in der Darstellung *Christus vor Pilatus* in zwei Schritten entstanden.

Die Fresken sind jedoch nicht einheitlich vierteilig, sondern weisen eine unterschiedliche Komplexität auf. In *Christus vor Pilatus*, *Christus im Garten Gethsemane* und in der *Beweinung* ist die Verteilung der *Giornate* den zeitgenössischen Werken sehr nahe. Die *Auferstehung Christi* zeigt eine zunehmende Anzahl von Arbeitsschritten, gerade in den Gliedmaßen einzelner Figuren, dies wird in der *Kreuztragung* noch gesteigert. Dieser Befund deutet darauf hin, dass Pontormo nach neuen Lösungen suchte und außerhalb des ihm bekannten Canons seine Arbeiten nur langsam umzusetzen vermochte. Gleichzeitig ist in den Fresken dieser Wandel auch stilistisch zu beobachten. Von den noch sehr stark an die Tradition angelegten Werken mit wenigen Figuren und einer Hintergrundlandschaft wandeln sich Pontormos Kompositionen hin zu einer kompletten Negierung des Bildraumes als Realraum. Die Landschafts- und Architekturdarstellungen fallen entweder gänzlich weg oder werden nur als flächige Farbpunkte eingebracht. Die Figurenzahl wird dabei immer mehr gesteigert und beginnt den kompletten Bildraum einzunehmen; dabei entsteht ein Reliefcharakter, der keine Tiefendarstellung zulässt. Diese Entwicklung geht über die Fresken der Certosa hinaus und setzt sich bis hin zu den Fresken in San Lorenzo fort. Sowohl die technische Analyse als auch die stilistische Betrachtung lassen daher eine zeitliche Abfolge der Malereien erkennen. In der sich so ergebenden Reihenfolge steht *Christus vor Pilatus* am Beginn der Arbeiten. Die Wirkung dieses Freskos ist noch an die Arbeiten in Poggio a Caiano gebunden und unterscheidet sich deutlich von der folgenden Szene, *Christus im Garten Gethsemane*. Beide Darstellungen verbindet jedoch die Nähe zu Donatellos *Passionskanzeln*, die ebenfalls noch in dem dritten Werk, der *Beweinung*, evident ist. Diese ist sowohl farblich als

auch kompositionell stark mit der vorherigen Szene verbunden. Die *Kreuztragung* und die intendierte *Kreuznagelung* hingegen zeigen einen starken Unterschied in der Komposition. Beide Sujets sind in Italien zu dieser Zeit selten zu finden, besonders die Szene der *Kreuznagelung* ist fast ausschließlich in der nordischen Kunst repräsentiert, so dass Pontormo sich mit einer ihm vollkommen unbekanntem Aufgabe auseinandersetzen musste und versuchte, eine neue Art der Bildkomposition zu finden, die sowohl dem Inhalt als auch der Funktion gerecht wurde. An der nicht ausgeführten *Kreuznagelung* und dem erneuten Wandel in der Auferstehung ist zu sehen, dass Pontormo mit der Problemlösung nicht zufrieden war.

Betrachtet man die direkt im Anschluss an die Certosa entstandenen Werke, so zeigt sich, wie sich Pontormos Interesse von einer reinen Darstellung der *istoria* hin zu einer malerischen Darstellung der Bedeutung seiner Sujets wandelt. Dieser Prozess findet seinen Anfang in den Fresken der Certosa. Auf einer emotionalen Ebene mag er auch mit den aufgeladenen Entwürfen Dürers und anderer nordischer Künstler korrespondieren. Pontormo fand in diesen nicht die nötige Klarheit der Komposition, so dass nur einzelne Motive in seinen Formen- und Figurenkanon einfließen, diese erlangten eine andere symbolische Bedeutung, wie noch zu zeigen ist. Angesichts dieser Betrachtungen bietet es sich an, die Werke nicht in ihrer biblischen, sondern in der Reihenfolge ihrer Schaffung zu betrachten, um die Entwicklungen Pontormos nachzuvollziehen.

Das Fresko mit der Darstellung *Christi vor Pilatus* befand sich ursprünglich in der westlichen Ecke der südwestlichen Wand des großen Kreuzganges.⁴⁶⁴ Christus steht isoliert in der Mitte der Komposition und dominiert die Vertikale. Seine Arme sind auf den Rücken gebunden, sein Haupt ist gesenkt und in innerer Meditation vertieft. Im Vergleich mit den anderen Figuren ist seine Größe über die Proportionen hinaus vergrößert. Vor ihm sind durch den unteren Bildrand beschnitten Soldaten in Rückenansicht zu sehen. Auf der rechten Seite befinden sich am rechten Rand mehrere Soldaten, die das Geschehen nicht direkt betrachten, sondern vielmehr in den Raum des Betrachters blicken. Neben ihnen, direkt hinter Christus, befindet sich einer der jüdischen Älteren in ein blaues Gewand gekleidet und über den Kopf Christi hinweg auf Pilatus deutend. Die linke Seite wird durch den in Goldgelb gewandeten, auf einem angedeuteten Thron sitzenden Pilatus dominiert. Hinter ihm befindet sich eine männliche Figur, die halb zu ihm gebeugt ihren Blick auf Christus gerichtet hat.

⁴⁶⁴ Jacopo da Pontormo, Christus vor Pilatus, Fresko, 300x290cm, Certosa di San Lorenzo al Monte, Galluzzo, 1523-1525. Siehe Abbildung 62.

Daneben erscheint die Frau des Pilatus, in blaue und weiße Gewänder gehüllt, welche mit ihrer Rechten auf Christus zeigt und gleichzeitig Pilatus anblickt, um ihn vor der Verurteilung Christi zu warnen. Daneben befindet sich ein in Violett gekleideter weiterer Älterer der Juden. Im Hintergrund ist eine Treppenarchitektur zu sehen. Auf den obersten Stufen schreitet ein Jüngling hinunter, der eine Schale mit Wasser für Pilatus herbeibringt. Hinter der Balustrade erscheinen zudem zwei Figuren, die das gesamte Geschehen beobachten.

Für die finale Ausführung des Freskos sind keine Zeichnungen überliefert. Ein Blatt im Art Institute of Chicago zeigt einen frühen Entwurf Pontormos, der stark an die Tafeln des *Josefs-Zyklus* erinnert.⁴⁶⁵ Der Wandel in Pontormos Gestaltung ist somit offensichtlich zu ersehen. Im Chicagoer Blatt ist die Figur des Pilatus im Zentrum des Bildes, isoliert steht er erhöht über den anderen Figuren, während Christus mit auf dem Rücken zusammengebundenen Händen nur in der Rückenansicht zu sehen ist. Die Gewichtung der Komposition hätte somit den biblischen Richterschluss des Pilatus in den Vordergrund gestellt. Gerade die Anordnung aller anderen Figuren in Seiten- und Rückenansicht in einem Kreis um Pilatus zentriert den Blick auf den römischen Statthalter. Dieses Element behielt Pontormo bei, transformierte es aber, um die Figur Jesu Christi in gleicher Weise zu isolieren, so dass der Betrachter primär auf Jesus und seine Reaktion auf das Verhör gelenkt wird. Für den Betrachter bedeutet die zweite Bildkomposition, eine größere Vertiefung auf die emotionalen Qualitäten Christi. Seine interne Handlung wird verdeutlicht, während das Geschehen um ihn herum sich außerhalb des Fokus abspielt.

Aus den Infrarotaufnahmen lässt sich erkennen, dass Pontormo besondere Sorgfalt auf die Gesichter Christi und des Pilatus gelegt hat. Alle anderen Partien zeugen von einer raschen Ausführung. Insbesondere die so liebreizende Figur des Dieners wurde mit einem großen Teil der Architektur gleichzeitig geschaffen. So lässt sich erkennen, dass Pontormo sich in diesem Werk seiner Fähigkeiten sicher ist. Die Komposition zeigt ein direktes Zitat Donatellos.⁴⁶⁶ In *Christus vor Pilatus* an der Passionskanzle in San Lorenzo ist fast die gesamte Gestaltung Pontormos begründet. Lediglich die Vielzahl der Figuren und die Architektur wurden reduziert. Letztere wurde von Pontormo zugunsten der Treppenarchitektur abgewandelt, dabei behielt er die im Hintergrund befindliche Balustrade mit den Betrachtern bei, setzte vor sie aber Treppen. Auffällig

⁴⁶⁵ Jacopo da Pontormo, Kompositionsstudie zu Christus vor Pilatus, schwarze Kreide mit weißen Höhungen auf Papier, 274x283mm, Art Institute, Chicago, 1989.187. Siehe Abbildung 63.

⁴⁶⁶ Donatello, Christus vor Kaiphas und Pilatus, Passionskanzle, San Lorenzo, Florenz, 1440-1465. Siehe Abbildung 57.

ist, dass die Kämpferzone aus Donatellos Relief auch im Hinblick auf die Perspektive beibehalten wurde, obwohl der aufliegende Bogen außerhalb des Bildraumes liegt. Dadurch erreicht Pontormo eine stärkere Betonung auf die vertikale Ausrichtung der Komposition, welche zu einer geringeren Tiefenwirkung und flächigeren Staffellung der Figuren führt. Besonders einflussreich war Donatellos Gedanke der halb vom Bildrand abgeschnittenen Rückenfiguren. In der ihm folgenden Florentiner Kunst finden sich diese Figuren nur in Form von Stifterporträts, die jedoch in einer Profilsansicht gezeigt werden. Einzig Donatello nutzt die abgeschnittene Rückenfigur am unteren Bildrand, um eine Umkreisung der zentralen Figur zu erreichen, die den Fokus klar in die Mitte lenkt und zugleich die ikonographisch aufgeladene Form des Kreises in der Komposition verankert. Pontormo erkennt die kompositorische Bedeutung und wandte sie auf seine Kompositionen bewusst an. Nicht nur in diesem Fresko findet sich diese Gestaltung wieder, sondern auch in den folgenden Werken Pontormos. Die Figur des Pilatus wird oft mit Dürers *Christus vor Herodes* (1509) aus der kleinen Holzschnittpassion in Verbindung gebracht.⁴⁶⁷ Geht man aber von einer Rezeption Donatellos aus, so zeigt sich, dass dieser Schluss für die Figur des Pilatus nicht zwingend notwendig ist. Anders verhält es sich mit der Figur Christi, die direkt auf Dürers Graphik zurückzuführen ist. Dies zeigt, wie stark sich in den Fresken der Certosa die unterschiedlichen Einflüsse vermischen, so dass eine genaue Zuschreibung nicht mehr möglich ist. Ein weiterer Einfluss der Florentiner Kunsttradition muss in den Werken Ghibertis an den Toren des Baptisteriums gesehen werden. Gerade ein Vergleich mit der *Taufe Christi* (1525-52) zeigt, wie sehr Pontormo sich von dem eleganten Stil Ghibertis in seiner Figurengestaltung beeinflussen ließ.⁴⁶⁸

Pontormo verknüpft in seinem Fresko Elemente aus allen vier Evangelien.⁴⁶⁹ Durch die Darstellung des Dieners zeigt er zudem deutlich, dass es sich um die zweite Vorführung Christi handelt, die in der Verurteilung Christi enden wird. Noch führt Pilatus seine Rede und fordert die Juden auf, zwischen Christus und Barabas zu wählen, doch das Wasser, in dem er sich von der Schuld an Christi Tod versuchen wird reinzuwaschen, ist bereits auf dem Weg zu ihm. Wie bereits in seinen vorherigen Werken nutzt Pontormo auch hier die Struktur des Bildes als Bedeutungsträger. Durch unterschiedliche Strukturebenen weist er auf unterschiedliche Konnotationen hin, welche die Vielzahl der theologischen Bedeutungen der biblischen Szenen wiedergeben. Die offensichtlichste dieser Ebene ist die Präfiguration des Kreuzestodes

⁴⁶⁷ Albrecht Dürer, Kleine Holzschnittpassion: Christus vor Herodes, 1509.

⁴⁶⁸ Lorenzo Ghiberti, Taufe Christi, Bronze, 79x79cm, 1525-1552.

⁴⁶⁹ Vgl. Becker 1985, S. 11f.

Christi. Der vertikale Balken des Kreuzes wird durch die Figur Christi und in der Verlängerung durch die Figur des Dieners gebildet. Der horizontale Balken kann sowohl durch die Balustrade als auch durch die von den Gesten Pilatus' und des rechten Älteren gebildete Linie gesehen werden. In Zusammenhang mit dieser Ebene sind die Formen des Kreises und des Quadrates zu sehen, bilden sie doch die perfekten Formen und das Sinnbild der göttlichen Unendlichkeit, so dass der Kreis um Christus auf seine Auferstehung und Ewigkeit hindeutet. So stellt die Komposition die Unausweichlichkeit des Kreuztodes, die stoische Haltung Christi dar und spielt zugleich auf die Erfüllung des göttlichen Heilsplans in der Auferstehung an.

Petra Becker hat in ihrer Dissertation bereits gezeigt, wie stark Ludolf von Sachsens *Vita Christi* (1374) Einfluss auf die Gestaltung der Fresken in der Certosa hatte.⁴⁷⁰ Auch ohne diese Schrift kann das Fresko verstanden werden. Das Wissen um die biblische Geschichte und die Struktur des Freskos ermöglichen es dem Betrachter, in die Tiefe der Passionsszene einzudringen. Da die *Vita Christi* aber als einer der Schlüsseltexthe der Kartäuser zu betrachten ist und für die Bibliothek der Certosa di Galluzzo nachgewiesen werden kann, muss gerade in dieser ein Schlüssel für das Verständnis des Freskos liegen. Ludolf beschreibt die Szene mit den Worten:

„Allora mando a Pilato, che sedeva nel tribunale la moglie, la quale era nominata Procula dicendo. Non ti impacciar in niuna cosa di quel giusto, cioè. Non vi sia causa alcuna tra te, & quel giusto, come se dicesse. Non haver causa alcuna, ne ti voler intrometter a occider quell'huomo, perche è giusto, conciosia che hoggi ha patitio molte cose nel vedere, & ne sogni per lui, peroche la moglie di questo gentile haveva intenso per sogni & visioni, quello che i Giudei vigilando ne volsero credere ne meno intendere. Percioche il diavolo l'era apparso, movendola con spaventii alla liberatione di Christo. Finalmente intendendo il demonio dover perder le sue spoglie per Christo, o nel mondo, o nell'inferno, si penti che l'havesse fatto prendere, & però misse visioni a questa donna, accio per quella fosse impediata la morte di Christo, & si come prima per quella fosse impedita la morte di Christo, & si come la prima per la donna haveva portato nel mondo la morte, cosi hora aspira a liberar Christo dalle mani de Giudei per una donna, accioche per la morte di Christo non perda l'imperio della morte. Hormai poteva col cenno, & Virtù di Dio conoscer il mistero della croce, & però s'affaticava, accioche Christo non moriss.“⁴⁷¹

Gerade in der Darstellung der Frau des Pilatus wird deutlich, dass hier die Worte Ludolfs aufgegriffen werden. Nimmt sie in Donatellos Fresko noch eine mittelnde

⁴⁷⁰ Vgl. Becker 1985.

⁴⁷¹ Ludolf von Sachsen, *Vita di Gesù Christo di Ludolphus Carthusiensis*, Venetia, 1570, fol.282r. Vgl. Becker 1985, S. 92.

Rolle ein, stellt Pontormo sie hier isoliert von Christus mit dem Blick auf Pilatus gewandt dar. Ihre von Ludolf zugeschriebene Rolle als Werkzeug des Bösen, welches den Heilsplan verhindern will, wird so deutlich dargestellt.⁴⁷²

Diese Stellen zeigen, dass Pontormo sich der Funktion seiner Werke bewusst war. Nicht nur eine biblische Geschichte wird hier illustriert, sondern eine Hilfestellung zur Kontemplation der Passion und auch der Schrift Ludolfs geboten. Gleichzeitig zeigen sowohl diese Szene als auch die ihr folgende *Jesus im Garten Gethsemane*, dass Pontormo zu diesem Zeitpunkt noch keinen direkten Zugang zur Mystik und Spiritualität der Kartäuser gefunden hatte. Nicht zuletzt die Verwendung Florentiner Vorbilder und die weitestgehend seinen ursprünglichen Mustern folgende Komposition sind Zeichen für diese noch nicht gereifte Sensibilität gegenüber der religiösen Atmosphäre des Klosters, welche über die Aufträge in der Certosa hinaus einen starken Einfluss auf Pontormos Kunstschaffen hatte.

Die Darstellung der Szene *Christus im Garten Gethsemane* ist biblisch gesehen der Auftakt der Passionsbetrachtungen. Pontormo scheint diese hingegen erst nach dem zuvor beschriebenen Fresko ausgeführt zu haben.⁴⁷³ Das Werk befand sich ursprünglich in der westlichen Ecke der nordwestlichen Wand. Die asymmetrische Komposition fügt zwei biblische Szenen zusammen. Links im Vordergrund ruhen drei Jünger, leicht über ihnen kniet Christus betend, während ihm aus einer Wolke ein Engel den Kelch zeigt und gleichzeitig nach oben deutet, um auf den Heilsplan Gottes zu verweisen. Durch einen Zaun von ihnen getrennt erscheint Judas auf der rechten Seite im Mittelgrund mit einer großen Schar bewaffneter Soldaten. Im Hintergrund erstrecken sich auf Hügeln eine Stadtmauer und andere Gebäude.

Auch für dieses Fresko ist die Überlieferungslage der Studienblätter Pontormos dürftig. Lediglich ein Blatt mit einer Studie für den linken Jünger ist erhalten. Diese scheint bereits aus einer späten Phase der Entwicklung zu stammen.⁴⁷⁴ Wie bereits in Christus vor Pilatus zu sehen war, schuf Pontormo das Fresko in wenigen *Giornaten*. Besonders die Häupter der Figuren nahmen dabei sein Augenmerk in Anspruch.

Der Zustand des Freskos ist so ruinös, dass die ursprüngliche Lösung Pontormos nicht mehr aus dem Werk erschlossen werden kann. Vergleicht man das Fresko mit der

⁴⁷² Vgl. Becker 1985, S. 92f

⁴⁷³ Jacopo da Pontormo, Christus im Garten Gethsemane, Fresko, 300x290cm, Certosa di San Lorenzo al Monte, Galluzzo, 1523-1525. Siehe Abbildung 64.

⁴⁷⁴ Jacopo da Pontormo, Studie für Christus im Garten Gethsemane, Rötel auf rosa Papier, 199x158mm, Galleria degli Uffizi, Florenz, U6682Fr. Siehe Abbildung 65.

Kopie Jacopo da Empolis, so ist der Unterschied frappierend.⁴⁷⁵ Die Tiefenwirkung, welche im Fresko durch die fehlenden *secco*-Schichten nicht mehr zu erkennen ist, wird im Tafelbild deutlich. Darüber hinaus ist die Naturdarstellung hier deutlich detaillierter. Man muss davon ausgehen, dass die Kopie die Ideen Pontormos getreulich wiedergibt, so dass die Fehlstellen des Freskos entsprechend ergänzt werden können.

In dem Fresko ist das erste Mal ein stärkerer Einfluss nordischer Graphik zu beobachten. Auch wenn Dürers Stiche emotional aufgeladener und im Allgemeinen von einer ungezügelter Wildheit geprägt sind, scheint Pontormo Interesse an der Komposition des deutschen Künstlers gefunden zu haben. Ein Vergleich mit der gleichen Szene in Dürers kleiner Passion zeigt dies deutlich.⁴⁷⁶ Pontormo transformiert aber den Kupferstich in seine eigene Maniera und wandelt die Ideen Dürers seinen Bedürfnissen entsprechend um. So behält er zwar die Gruppierung der Jünger und Christi bei, fügt diese jedoch enger zusammen und verschiebt die Gruppe um Judas und die Soldaten vom Hintergrund in Dürers Stich in den rechten Mittelgrund im Fresko. Auch die Figuren sind hier von einer größeren Grazie geprägt. Dürers Darstellung einer entfernten Stadt, die Jerusalem darstellen soll, setzt Pontormo in den Hintergrund und lässt sie klarer hervortreten, als dies im Stich zu sehen ist. Die Wildheit des Gartens wird von Pontormo ebenfalls nicht übernommen, lediglich ein blattloser Baum, in Anlehnung an den verdorrten Feigenbaum aus der biblischen Geschichte, bildet die greifbare Vegetation in Pontormos Darstellung.

Betrachtet man die Figuren der Jünger, so fällt unweigerlich auf, dass sie mehr denen Ghibertis in dem entsprechenden Relief der Baptisteriumstore entsprechen.⁴⁷⁷ Auch Donatellos Kanzel mag erneut als Vorbild fungiert haben. Jedoch entschied sich Pontormo für eine reduzierte Personenzahl und änderte die Komposition grundlegend ab, so dass die Anleihe auf die Darreichung des Kelches durch den Engel mit Hilfe eines Tuches reduziert ist.⁴⁷⁸ Für Pontormo ungewöhnlich ist die starke Verwandtschaft der Figur des Judas mit den Figuren der *Anbetung der Könige*, die er

⁴⁷⁵ Jacopo da Empoli, Pietà, Kopie nach Pontormo, Öl auf Holz, Certosa di San Lorenzo al Monte, Galluzzo, 1582. Siehe Abbildung 66.

⁴⁷⁶ Albrecht Dürer, Christus im Garten Gethsemane, Kleine Kupferstichpassion, 118x75mm, 1507-1513. Siehe Abbildung 67.

⁴⁷⁷ Lorenzo Ghiberti, Christus im Garten Gethsemane, Bronze, 39x39cm, Baptisterium, Florenz, 1404-1424. Siehe Abbildung 68.

⁴⁷⁸ Donatello, Christus im Garten Gethsemane, Passionskanzel, Bronze, San Lorenzo, Florenz, 1461-1466. Siehe Abbildung 56.

Jahre zuvor für die *Camera Benintendis* gefertigt hatte.⁴⁷⁹ In ihr zeigt sich am deutlichsten, dass er nicht der nordischen Rohheit verfallen war, sondern vielmehr immer noch einer florentinischen Eleganz anhing.

Wie stark der heutige Eindruck des Freskos die Gestaltung Pontormos zerstört, wird durch Petra Beckers Schlussfolgerungen deutlich. Zum einen wird durch die Kopie Jacopo da Empolis klar, dass die Füße der Jünger ursprünglich in Kontakt zur Erde standen, so dass der schwebende Eindruck des Freskos nicht mehr zutrifft.⁴⁸⁰ Wenn Becker schreibt, dass Pontormo keine Tiefenwirkung in seinem Fresko erreicht, muss diese Aussage durch die Kopie ebenfalls negiert werden.⁴⁸¹ Gleiches trifft auch auf Beckers folgende Schlussfolgerung zu: „*Zusammenfassend kann man sagen, dass die Szene des Gebets Jesus am Ölberg räumlichen, zeitlichen und örtlichen Kategorien enthoben ist.*“⁴⁸² Pontormos Komposition ist im Gegenteil auf eine genaue Verortung der Szene hin konzipiert. Der Garten ist klar durch den Zaun abgetrennt und durch die Stadtmauer im Hintergrund sogar vor die Stadt Jerusalem gelagert. Aus dieser Stadt kommen die Soldaten mit Judas und drängen aus dem Mittelgrund hin zu Jesus und seinen Jüngern.

Die Struktur des Bildes fügt Christus mit seinen Jüngern in einer Raute zusammen, die den Blick des Betrachters zunächst gefangen hält. Erst nach dieser Betrachtung vollzieht das Auge den Sprung hin zur Stadtmauer und von dort in den Mittelgrund zur Gruppe um Judas, welche erneut durch eine Horizontale in Richtung Christi weist. Auffallend ist, dass Pontormo, entgegen seiner üblichen Gestaltungsweise, keine komplexen Geflechte mit unterschiedlichen Bedeutungsebenen gestaltete. Vielmehr ist das Fresko klar lesbar. So steht vor allem die Unabwendbarkeit der Passion am chronologischen Beginn des Zyklus. Durch die enge Verbindung mit der Gruppe der Jünger wird der Betrachter zudem dazu angehalten, sich der Gefahren des Schlafes gewahr zu werden, in dessen Deckung das Böse sich den Gläubigen in Form von Judas und den Soldaten nähern kann. Als Mahnung ist auch der verdorrte Baum hinter Jesus zu sehen, der klar mit Matthäus 21, 18-22 zu verbinden ist.⁴⁸³ Diese Warnung

⁴⁷⁹ Jacopo da Pontormo, Anbetung der Könige, Öl auf Holz, 85x190cm, Palazzo Pitti, Florenz, 1521-1522. Siehe Abbildung 20.

⁴⁸⁰ Vgl. Becker 1985, S. 4.

⁴⁸¹ „*Das Bild zieht den Beschauer nicht illusionistisch in die Tiefe, sondern seine einzelnen Kompartimente werden flächenbezogen, nämlich durch Über- und Nebeneinanderstaffelung der einzelnen Bildelemente erfaßt.*“ in: Becker 1985, S. 7.

⁴⁸² in: Becker 1985, S. 4.

⁴⁸³ „*Als er am Morgen in die Stadt zurückkehrte, hatte er Hunger. Da sah er am Weg einen Feigenbaum und ging auf ihn zu, fand aber nur Blätter daran. Da sagte er zu ihm: In Ewigkeit soll keine Frucht mehr an dir wachsen. Und der Feigenbaum verdorrte auf der Stelle. Als die Jünger das sahen, fragten sie erstaunt: Wie konnte der Feigenbaum so plötzlich verdorren? Jesus antwortete ihnen: Amen, das*

verdeutlicht die vorangegangene Aufforderung, aufmerksam im Gebet zu wachen. Darüber hinaus sind jedoch keine weiteren Ebenen in der Darstellung zu erkennen. Dies widerspricht den Werken Pontormos, die ohne Ausnahme mit zahlreichen Struktur- und Bedeutungsebenen komponiert werden. Dies ist das Resultat der zunehmenden Bedeutung des Usus der Mönche. Die Fresken als Andachtsbilder mussten die Kartäuser in ihren Meditationen unterstützen. Pontormo wird sich dieses Problems im Verlauf der Arbeiten in der Certosa immer bewusster und sucht nach einer angemessenen Lösung. In der Simplifizierung der Komposition und Inhalte versucht er dies zunächst umzusetzen. So mischt sich das Verlangen einer Erzählung der biblischen Geschichte mit der Idee des Andachtsbildes. Dieser Wandel ist einer der wichtigsten Punkte in der Entwicklung Pontormos. Gerade in der Zeit nach der Passion entstehen Werke, die zwar noch als Geschichte lesbar sind, aber vor allem einen visionären Charakter aufweisen, der zudem eine offene Interpretation der Werke fördert.

In der *Pietà* zeigen sich die gleichen Bestrebungen wie in den beiden vorangegangenen Fresken fortgeführt. Die Beweinung befindet sich in der östlichen Ecke der nordöstlichen Wand.⁴⁸⁴ Auch in diesem Fall ist der Zustand des Freskos so schlecht, dass, wo einst Figuren zu sehen waren, dem Betrachter heute farbige Massen das Verständnis rauben, so dass erneut die Kopie Jacopo da Empolis den wichtigsten Hinweis auf das ursprüngliche Erscheinungsbild des Werkes bietet.

Im Mittelpunkt des Werkes befindet sich Maria, die in ein violettes Gewand gekleidet ist und auf den Betrachter blickt. Ihre rechte Hand bewegt ein Tuch zu ihren tränenden Augen, während die Linke auf den toten Christus weist und so unseren Fokus auf den auf Tüchern gebetteten, von einem Lendenschurz bedeckten Leichnam des Gottessohnes richtet. Sein Haupt wird von einem Alten gehalten, der sich tief hinunterbeugt. Zu den Füßen Christi hat sich eine weibliche Figur auf ihren Knien niedergelassen und beugt sich über die Gliedmaße Christi, um die Kreuzeswunden zu küssen. Umgeben wird die Szene von zahlreichen anderen Figuren, die in ihrer Mannigfaltigkeit als Zierrat zu sehen sind und mehr zur farbigen Flächenbildung als zur Handlung beitragen. Ihr wahrer Wert liegt in den vielfältigen Emotionen, die sie

sage ich euch: Wenn ihr Glauben habt und nicht zweifelt, dann werdet ihr nicht nur das vollbringen, was ich mit dem Feigenbaum getan habe; selbst wenn ihr zu diesem Berg sagt: Heb dich empor und stürz dich ins Meer!, wird es geschehen. Und alles, was ihr im Gebet erbittet, werdet ihr erhalten, wenn ihr glaubt.“ Matthäus 21. 18-22, Einheitsübersetzung.

⁴⁸⁴ Pontormo, *Pietà*, Fresko, 300x290cm, Certosa di San Lorenzo al Monte, Galluzzo, 1523-1525. Abbildung 78.

vermitteln. Von stiller Trauer über stoische Kontemplation bis hin zu bitteren Tränen stellt Pontormo alle Reaktionen auf den Tod Christi dar. Im Hintergrund erscheinen zwei Kreuzesbalken und zwei Leitern. Klar sind hier das Kreuz Christi und das Kreuz des guten Diebes angedeutet. Die Leitern ragen direkt in den Himmel und vermitteln weniger den Eindruck eines Werkzeugs der Kreuzabnahme als vielmehr den einer Himmelsleiter, wie sie nicht nur im Alten Testament zu finden ist, sondern auch von Dante in der Göttlichen Komödie beschrieben wird.

Cox-Rearick hat ein Blatt mit mehreren Studien in Zusammenhang mit der Pietà identifiziert.⁴⁸⁵ Hier wird ersichtlich, wie Pontormo versuchte, die Szene ursprünglich anders zu gestalten. Man erkennt deutlich, wie er zunächst eine konventionelle Pietà gestalten wollte, in der der Kopf Christi auf dem Schoß Mariens gelagert wäre. Der Blick Mariens ist hier ganz ihrem toten Sohn gewidmet und isoliert sie vom Betrachter. Auch erscheint der Leichnam Christi in einem anderen Entwurf auf diesem Blatt spiegelverkehrt zu der Lagerung im ausgeführten Fresko. Dies zeigt deutliche Anleihen zu einer ganzen Reihe an Studien, die alle den Leichnam Christi zum Gegenstand haben.⁴⁸⁶ Diese zeigen eine stetige und durchdringende Beschäftigung Pontormos mit der Gestaltung des toten Körpers; allen Studien ist gemeinsam, dass sie Christus mit dem Haupt nach links gerichtet zeigen. Im Fresko hingegen ist dieser nach rechts hin orientiert. Eine weitere Zeichnung steht in direkter Verbindung mit der *Pietà*. Im Marseiller Blatt ist eine erste Konzeption der männlichen Figur links von Maria zu sehen, die nach dem Salbgefäß greift.⁴⁸⁷ Die überlieferten Zeichnungen sind starke Indikatoren, dass Pontormo auch in den Fresken in der Certosa an seinem Werkprozess zur Kompositionsfindung festhielt. Wie in den beiden vorher behandelten Werken sind die *Giornate* auch hier Ausdruck einer schnellen Ausführung des Freskos und weisen auf eine sichere Handhabung des Sujets hin.

Komplizierter scheint die Frage nach den Inspirationen für die einzelnen Motive des Freskos. Die Formfindung spielt sich im zunehmenden Spannungsfeld zwischen Florentiner Tradition und nordischer Intensität ab. Pontormo übernahm zwar keine Formen Dürers in diesem Werk, die emotionale Eindringlichkeit des Werkes erzielt dennoch den gleichen Effekt wie die Stiche Dürers. Die Mittel und Aussagen beider

⁴⁸⁵ Jacopo da Pontormo, Studie für die Pietà, schwarze Kreide und Rötel auf Papier, 288x188mm, Galleria degli Uffizi, Florenz, U6702Fv. Siehe Abbildung 70.

⁴⁸⁶ Jacopo da Pontormo, Figurenstudie, schwarze Kreide und Rötel auf Papier, 253x369mm, Galleria degli Uffizi, Florenz, U6690Fv. Siehe Abbildung 71.

Darüber hinaus: U6670Fr+v, U6689Fr, St. Tropetz, Michel Gaud Collection und Rotterdam, Museum Boymans-Van Beuningen I285v.

⁴⁸⁷ Studie für die Pietà, Marseille Musée de Longchamp, Cox-Rearick 1964 cat. 214.

Kompositionen sind nichtsdestotrotz von grundlegend unterschiedlicher Art. Im Ausdruck der Figuren findet sich ein Gegenpart in der emotionalen Vielfalt der Fresken Fra Angelicos im Kloster von San Marco. Ebenso lässt sich eine gewisse Verwandtschaft zu Fra Bartolommeos Beweinung erkennen.⁴⁸⁸ Die Idee, Maria direkt auf den Betrachter schauen zu lassen, ist eines der grundlegenden Elemente des Freskos und taucht zuvor schon in Andrea del Sartos 1520 entstandener *Pietà* auf.⁴⁸⁹ Die Gestaltungsprinzipien sind charakteristisch für Pontormos Werke der Zeit und zeigen den Versuch, sich mit bekannten Vorbildern einem für ihn neuen malerischen Problem zu stellen.

Pontormo konfrontiert in diesem Fresko den Betrachter mit dem Tod Christi durch die Vermittlung Mariens. In der nordischen Kunst ist diese Konfrontation direkter. Die Maria wird hier zur Trägerin der eigentlichen Trauer und somit zu einem Sinnbild für die Gefühle des Betrachters. Pontormo hingegen nutzt die umgebenden Figuren, um die verschiedenen Emotionen der Trauer zu versinnbildlichen, Maria hingegen weist auf ihren Sohn und lädt den Betrachter somit ein, durch sie zur Erkenntnis des toten Christus zu gelangen. Dies entspricht der meditativen Gesinnung der Kartäuser mehr als die hoch aufgeladenen Werke Dürers. Anstatt die emotionale Ebene des Todes Christi zu bedienen, nutzt Pontormo die Komposition, um die intellektuelle Bedeutung des Geschehens in den Vordergrund zu stellen.

Die ursprünglich in der südlichen Ecke der südöstlichen Wand befindliche Szene der *Kreuztragung* zeigt einen extremen gestalterischen Wandel zu allen anderen Fresken. Die Landschaft tritt zurück, lediglich der Hügel Golgatha ragt noch aus einem Meer von Figuren heraus, die scheinbar chaotisch über das Bildfeld gestreut sind. Von der einst durch eine geordnete Struktur bestimmten Kompositionsweise Pontormos scheinen nur noch aufgelöste Reste zu existieren. Im Vordergrund ist Christus unter der Last des Kreuzes zu Boden gegangen. Simon der Nazaräer greift jedoch bereits nach diesem, um die Last von den Schultern Christi zu nehmen. Vor Christus kniet die Heilige Veronika und reicht ein weißes Tuch, um das von Blut und Schweiß bedeckte Antlitz des Herrn zu säubern. Umgeben wird diese Gruppe von zahlreichen Soldaten, Frauen und Männern, die teils mit Speißen bewaffnet, teils eine Leiter tragend chaotisch um die eigentliche Szene stehen. Im rechten Mittelgrund erscheinen die beiden Sünder, welche mit Christus gekreuzigt werden sollen, gefolgt von einem der Ältesten der Juden, der hoch zu Pferde erhoben den Betrachter direkt anblickt. Weitere

⁴⁸⁸ Fra Bartolommeo, *Pietà*, Öl auf Holz, 158x199cm, Palazzo Pitti, Florenz, 1511-1512.

⁴⁸⁹ Andrea del Sarto, *Pietà*, Öl auf Holz, 99x120cm, Kunsthistorisches Museum, Wien, 1520.

Reiter erscheinen im linken Mittelgrund. Halb abgetrennt von dem Hügel erscheint eine Gruppe trauernder Frauen um Maria und den Jünger Johannes.

Petra Becker möchte in der Staffellung eine zeitliche Folge sehen.⁴⁹⁰ In der Tat sind einige Figuren, wie der gebundene Reiter auf der linken Seite, Hinweise auf diese Leseweise. Eine wirkliche Folge kann dennoch daraus nicht abgelesen werden, da die einzelnen Figuren zu unterschiedlich gestaltet sind. Vielmehr ist eine Bewegungsrichtung um den Fuß des Hügels herum auf dessen Gipfel zu erkennen. Unterstützt wird diese Bewegung durch den nach vorne fallenden Christus, an dem wiederum die Lanze des über ihm stehenden Soldaten nach oben weist. Auch die Orientierung der Pferde funktioniert zu einem ähnlichen Zweck.

Die Szene der Kreuztragung war zu dieser Zeit in Italien nicht weit verbreitet, so lassen sich nur wenige Beispiele für dieses Motiv finden. In der nordalpinen Kunst hingegen gehört sie zu den beliebtesten Themen. So lassen sich mehrere Versionen im graphischen Œuvre Dürers finden.⁴⁹¹ Dass sie Pontormo bekannt waren, scheint wahrscheinlich. Über das Medium der Druckgrafik wurde das Motiv des unter der Last des Kreuzes gefallenen Christus und der vor ihm knienden hl. Veronika transportiert. Beide Motive gehören nicht zum gängigen Kanon der italienischen Kunst dieser Zeit. Ebenso lassen sich Parallelen mit Martin Schongauers Stich der Kreuztragung finden.⁴⁹² Zeigt Dürer in seinen Werken eine starre Momentaufnahme, so ist in Schongauers Stich die Bewegung des Zuges deutlich zu erkennen. Pontormo scheint aus diesem die Idee der Pferde als Bewegungsmarker entliehen zu haben. Andrea da Firenzes (1346-1379) Fresken in der spanischen Kapelle bieten darüber hinaus auch ein Florentiner Beispiel für eine Kreuztragung, das Pontormo bekannt gewesen sein musste.⁴⁹³ Die Figur Christi ist deutlich näher an nordischen Mustern, die Führung des Zuges der Kreuztragung und die Behandlung des Hintergrundes wiederum sprechen für eine stärkere Rezeption der frühen Florentiner Werke. Damit steht er deutlich in Kontrast zur römischen Manier. Der Vergleich mit Raffaels *Lo Spasimo di Sicilia* (1515) zeigt deutlich, wie groß dieser Unterschied ist.⁴⁹⁴ Wie stark diese Spannung Pontormo beschäftigte, wird in der Unsicherheit der Ausführung deutlich, die in so viele kleine *Giornate* unterteilt ist wie kein anderes Fresko in der Certosa.

⁴⁹⁰ Vgl. Becker 1985, S. 28.

⁴⁹¹ Albrecht Dürer, Kreuztragung, große Holzschnittpassion, 384x279mm, 1498. Siehe Abbildung 72.

⁴⁹² Martin Schongauer, Kreuztragung, Kupferstich, 286x430mm, um 1475. Siehe Abbildung 73.

⁴⁹³ Andrea da Firenze, Kreuztragung, Fresko, Cappella degli Spagnoli, Santa Maria Novella, 1366-1367.

⁴⁹⁴ Raffael, *Lo Spasimo di Sicilia*, Öl auf Holz, 318x229cm, Museo Nacional del Prado, Madrid, 1515.

Vasaris Bericht bezog sich aufgrund der starken nordischen Anleihen wahrscheinlich besonders auf die *Kreuztragung*. Diese sind dabei weniger in der Gestaltung der Figuren zu finden, die in Pontormos *maniera* gehalten sind, als vielmehr in der emotionalen Aufladung und dem wilden Durcheinander, das dem Ordnungsgedanken des Cinquecento zutiefst widerspricht. Pontormos Intentionen für diesen Wandel sind nur schwer nachzuvollziehen. Nordische Stiche und frühe Florentiner Malerei waren Pontormo zugänglich. In den Pestjahren waren es mit Sicherheit gerade die Graphiken, welche ihm in der Certosa zur Verfügung standen. Den Wandel in der Gestaltung aber auf ein rein logistisches Problem zu reduzieren verfehlt Pontormos Ansinnen. Vielmehr versucht er nordalpine Muster aufzunehmen, um so auf einer emotionalen Ebene die biblische Handlung darzustellen. Die Kunst kann somit durch den Intellekt und durch die Seele aufgefasst werden. Der dargestellte Inhalt reduziert sich auf eine klare Bedeutungsebene, die aber so offen gestaltet ist, dass sie als Meditationsplattform für die Gedanken des Betrachters offen bleibt. Die zahlreichen aus dem Werk blickenden Figuren ziehen den Betrachter in das Bildgeschehen, wo er durch die Gestaltung aufgewühlt und zur Meditation der Passion Christi angeregt wird. Diese Gestaltung mag mit der nordischen Idee des Vesperbildes übereinstimmen. Im Falle Pontormos kann sie mit Sicherheit auf das Bestreben der Mönche und den Usus in der Kartause zurückgeführt werden. Für Pontormos Kunst hatte dieser erste Versuch weitreichende Folgen, die sich bis in sein Spätwerk kontinuierlich, wenn auch in modifizierter Form nachweisen lassen. So ist es gerade die Kreuztragung, welche zum ersten Mal Figuren als ornamentale Gliederungen des gesamten Bildfeldes einführte. In der Cappella Capponi und später in den monumentalen Fresken in San Lorenzo wurde dieses Prinzip immer weiter zugespitzt und fand seinen Höhepunkt in der Auferstehung der Seelen in San Lorenzo.⁴⁹⁵

Die *Kreuznagelung* war ursprünglich an der südöstlichen Wand geplant, wurde aber nicht in Fresko ausgeführt. Lediglich aus der Kompositionsskizze lassen sich die Ideen Pontormos noch rekonstruieren.⁴⁹⁶ Christus liegt isoliert in der Mitte eines Kreises aus Figuren. Im Vordergrund sind zahlreiche Figuren zu sehen, die in Rückenansicht vom Bildrand beschnitten werden. Hinter Christus wiederum wird die Fläche komplett von Figuren eingenommen. In der Mitte über Christus kniet eine Figur und schwingt den Hammer auf die wehrlosen Hände Christi nieder.

⁴⁹⁵ Vgl. Kapitel 5.5.

⁴⁹⁶ Jacopo da Pontormo, Kompositionsstudie für die Kreuznagelung, schwarze Kreide und Rötel mit weißen Höhlungen auf Papier, 173x165mm, Galleria degli Uffizi, Florenz, U6671F. Siehe Abbildung 74.

Pontormo nutzt erneut die abgeschnittenen Rückenfiguren, um die Aufmerksamkeit auf die Mitte mit Christus zu lenken, der den Blick des Betrachters ganz einnimmt. Die restlichen Figuren zeichnen sich weniger durch ihre Handlung aus, sondern dienen vielmehr als dekoratives Hintergrundelement, wie in der Kreuztragung zuvor bereits zu erkennen war.

Die zahlreichen überlieferten Studien zu diesem Werk zeigen erneut, wie Pontormo einzelne Figuren aus der Komposition im Detail nach Modellen studiert hat.⁴⁹⁷ So scheint es, als seien die Arbeiten an diesem Werk bereits weit fortgeschritten gewesen. Ob Pontormo das Werk nicht mehr ausführte, da er mit der Cappella Capponi bereits einen weiteren Großauftrag angenommen hatte oder in seinem Entwurf keinen gelungenen Lösungsansatz sah, muss offenbleiben.

Die Kreuznagelung ist ein Motiv, welches fast nur in Zyklen vorkommt und auch hier zumeist Teil des nordalpinen Kanons ist. Ein Vergleich mit Dürers Kreuznagelung der kleinen Holzschnittpassion zeigt hingegen, dass Pontormo sich in diesem Fresko nicht mehr primär an nordischer Kunst orientiert.⁴⁹⁸ Dies ist ein deutliches Zeichen für Pontormos Probleme mit der nordischen Gestaltung. In der *Kreuztragung* hatte er versucht, nordische Muster auf ein italienisches Werk anzuwenden. In der *Kreuznagelung* bot sich dies aufgrund des Themas ebenso an, scheint aber nicht zu dem gewünschten Resultat geführt zu haben. Pontormo nutzte die von Donatello stammende Idee der abgeschnittenen Rückenfiguren erneut, um den Fokus auf die Mitte und damit Christus zu ziehen. Die weiteren Figuren zeigen ebenso ein typisch florentinisches Interesse am Ausdruck der Bewegung, die in ihrer Kraft an die Werke Michelangelos erinnert. Deutlich zeigt sich gerade in dem Entwurf, wie Pontormo versucht, die emotionale Kraft der nordischen Stiche mit einer italienischen Gestaltung zu vereinen. In der Zurschaustellung des nackten Körpers Christi gelingt ihm dies offensichtlich.

Die *Auferstehung* war räumlich von den anderen Fresken getrennt über einem Portal, das zu einem Aufenthaltsraum der Mönche führte, angebracht. Dies bedingt die kleineren Dimensionen von 232 x 290 cm.⁴⁹⁹ In der Mitte nimmt Christus beinahe die gesamte Vertikale ein. Zu seinen Füßen rechts und links gelagert erscheint eine Vielzahl schlafender Soldaten. Ihre Hellebarden und Spieße ragen nach oben.

⁴⁹⁷ U447Fr, U6652Fr und U6665F sind gute Beispiele hierfür.

⁴⁹⁸ Albrecht Dürer, Kreuznagelung, Kleine Holzschnittpassion, 128x98mm, ca. 1509. Siehe Abbildung 75.

⁴⁹⁹ Jacopo da Pontormo, Auferstehung Christi, Fresko, 232x290cm, Certosa di San Lorenzo al Monte, Galluzzo, 1523-1525. Siehe Abbildung 76.

Pontormo nutzt diese Komposition, um das Aufstreben Christi aus der Grabeshöhle zu betonen. Dennoch scheint das Werk merkwürdig aus jeder Wirklichkeit entrückt, ohne jeden Raum- und Zeitbezug, eher eine Vision des göttlichen Christus als eine Repräsentation des historischen Ortes.

Gerade dies unterscheidet Pontormos Darstellung von Dürers Holzschnitt der Großen Passion.⁵⁰⁰ Die Figur Christi scheint auf den ersten Blick eine getreuliche Spiegelung von Dürers Einfalls zu sein, Pontormo negiert jedoch die Bewegung so weit, dass der Charakter grundlegend geändert wird. Auch die verzerrten Fratzen der um Christus lagernden Landsknechte Dürers wurden von Pontormo abgeändert. Zum einen geschieht dies durch die Gestaltung in einer ansprechenderen italienischen Manier, zum anderen stellt er die Soldaten schlafend dar, so dass die emotionale Unruhe Dürers aufgehoben wird. Donatello übermittelt die gleiche Stimmung, gestaltete aber die Auferstehung Christi in einer asymmetrischen Komposition, die wenig sinnstiftend für ein monumentales Andachtsbild sein konnte. Wie funktional die von Pontormo erdachte Komposition war, wird aus den zahlreichen Kopien deutlich. Nicht nur Jacopo da Empoli kopierte die Auferstehung, auch Andrea Boscoli und andere spätere Künstler übernahmen Pontormos Idee zumindest auf einer formalen Ebene.⁵⁰¹

Es ist eben diese Funktion als Andachtsbild und somit als Meditationshilfe, die Pontormo dazu führte, sich aller erzählerischen und Bewegung konnotierender Elemente zu entledigen. Die Auferstehung wird dadurch zu einem Sinnbild für den Triumph Christi, der weit über das biblische Geschehen der Auferstehung hinausgeht. Christus entsteigt nicht dem Grab, vielmehr siegt er über Sünde, Tod und weltliche Despoten. Das Fresko wird durch Pontormos Gestaltung nicht zum Historienbild, sondern dient als Reflexionsgrund für die persönliche Begegnung des Betrachters mit Christus.

Wie Petra Becker bemerkte, steht die Auferstehung in direkter Verbindung mit der Gestaltung Pontormos in der Cappella Capponi in Santa Felicità:

„In diesem Fresko spürt man die zeitliche Nähe zur ‚Deposizione‘ in Santa Felicità in Florenz, in der das Geschehen auch jeglicher Raum- und Zeitkategorien entrückt ist und dadurch eine eindeutige Interpretation des Themas unmöglich macht.“⁵⁰²

Es ist gerade in diesem letzten Fresko der Certosa-Arbeiten also, dass Pontormo seinen Visionsstil entwickelt. Dies führte zu einem Wandel, der seine späteren Werke bis heute in einen Hauch des Mystischen hüllt.

⁵⁰⁰ Albrecht Dürer, Auferstehung Christi, Große Holzschnittpassion, 394x276mm, 1510. Siehe Abbildung 77.

⁵⁰¹ Andrea Boscoli, Resurrezzione, Louvre Cabinet des Dessins, Paris, RF497.

⁵⁰² in: Becker 1985, S. 66.

In den Werken im *Chiostro Grande* lässt sich der große Wendepunkt im Schaffen Pontormos finden. Zuvor waren seine Kompositionen formal kompliziert aufgebaut und wurden von einer durch die Bildgeometrie entzifferbaren Schichtung verschiedener Bedeutungsebenen getragen, dennoch fügten sich die Werke nahtlos in die florentinische Kunst der Zeit. Während der Aufträge in der Certosa hingegen wandelt Pontormo seinen Fokus von der Darstellung der *Realwelt* hin zu einer *Visionswelt*, den transzendenten christlichen Wahrheiten. Man mag Vasari in der Beobachtung, wie stark die Atmosphäre der Certosa Pontormo beeinflusste, zustimmen. Die Ruhe zum Studium nicht nur der Malerei, sondern auch literarischer Werke scheint Pontormo dazu bewogen zu haben, von der reichen Bibliothek Gebrauch zu machen. Die *Vita Christi* des Ludolf von Sachsen ist ohne Zweifel seit 1447 in der Bibliothek der Kartause nachzuweisen.⁵⁰³ Auch Werke Dantes, Petrarcas und eine große Sammlung an antiken Schriften fanden sich dort. Man muss daher einen großen Teil seiner Kenntnisse antiker Autoren und christlicher Mystiker auf die Zeit der Certosa datieren. In Bezug auf Pontormos Kunstschaffen könnte nichts von größerer Bedeutung sein als diese Phase des produktiven *Otiums* im Pestexil der Kartause. Petra Becker schreibt dementsprechend auch der *Vita Christi* die Gestaltung der Fresken zu und schreibt:

*„Pontormo hingegen sucht die erneute Aufspaltung von Betrachter- und Bildraum, was sich der realen Erfahrbarkeit des Abgebildeten entgegenstellt und so eine anders geortete Beziehung von Bild und Betrachter notwendig macht, die hier, Ludolf von Sachsen zufolge, einen geistigen Vorstellungsprozess erfordert.“*⁵⁰⁴

Das Prinzip der Entweltlichung hält Pontormos Geist bis hin zu den Fresken in San Lorenzo gefesselt, und in alle Werke nach der Certosa mischt sich ein visionärer Charakter, der durch den intensiven Kontakt mit Michelangelo nur formal modifiziert wird, dessen Grundlage aber das Bestreben nach Verbildlichung der göttlichen Essenz mit den Mitteln der Malerei ist. Auch auf seine profanen Werke hat dieses Bestreben einen starken Einfluss, da er auch hier versucht, die *idea* im platonischen Sinne darzustellen.

⁵⁰³ Vgl. Becker 1985, S. 84.

⁵⁰⁴ in: Becker 1985, S. 73.

5.3. Die Post-Certosa-Phase

Mit dem Ende der Arbeiten in der Certosa begann künstlerisch eine neue Phase im Schaffen Pontormos. Die nächsten Werke zeichnen sich allesamt durch ihren visionären Charakter aus. Die Landschaftsdarstellung findet fast keine Beachtung mehr, die Figuren werden aus realen Raumelementen herausgenommen und bilden nun die eigentlichen Bezugspunkte der Komposition. Nicht nur das *disegno* ändert sich deutlich, auch das *colore* wandelt sich in eine bis dahin in der Kunst unbekannt Richtung. *Disegno* und *colore* streben nicht mehr zur *Mimesis* hin, sondern wollen die Fähigkeiten der Malerei in den visionären Raum ausdehnen. Dieser Wandel hatte sich in den *Certosa*-Fresken angedeutet, in den ihnen folgenden Werken erblüht er zu einer Kraft, die deutlich zeigt, wie Pontormo seinen ihm eigenen Stil kreiert, der weniger auf die Kunst seiner Vorgänger zurückgreift, sondern eine intellektuelle Neuerung darstellt. So erfolgreich ist Pontormos Konzeption, dass selbst heute, in einer Zeit, in der auch die Kunstwissenschaft nüchterner geworden ist, nur schwer eine rein sachliche Betrachtung möglich erscheint. Beschreibungen wie *mystisch* und *visionär* sind ein deutliches Zeichen hierfür. In der Tat war es das Ziel Pontormos, etwas Mystisches zu kreieren. Doch darf Mystizismus nicht mit Aberglaube oder gar Unwissenheit verwechselt werden. Der Intellekt ist nicht getrennt vom Empfinden, vielmehr existieren beide zusammen, so dass Pontormo eine Kunst schuf, die beide Seiten der Kunstbetrachtung einbezieht. Die Sinne und den Geist wollte er gleichermaßen ansprechen und so zeigen, wie die Malerei in der Lage ist, das Undarstellbare darzustellen. Am Beginn dieser neuen Kunstauffassung steht die *Cappella Capponi*, in der sich der einzigartige Geist Pontormos in einer mächtigen Vision der *Pietà* manifestiert.

Die Kirche *Santa Felicità* liegt direkt hinter dem Ponte Vecchio auf der Oltrarno-Seite der Stadt. Die Medici-Herrscher wohnten hier zu späterer Zeit den Messen aus der Sicherheit des von Vasari geschaffenen Korridors bei, der direkt durch den Chor der Kirche führt. Als Pontormo hier seine *Cappella Capponi* schuf, war die Kirche noch unberührt von den späteren Umbauten. Erste Dokumente für eine Kirche an diesem Ort lassen sich auf 972 datieren. Eine frühmittelalterliche Kirche wurde 1077 errichtet und im 14. Jahrhundert durch einen gotischen Bau ersetzt.⁵⁰⁵ Im 15. Jahrhundert wurde die *Cappella Barbadori* vermeintlich durch Brunelleschi (1377-1446) oder einen

⁵⁰⁵ Vgl. Fiorelli-Malesci 1986, S. 10.

seiner Nachfolger geschaffen, so dass im Innenraum nun ein Kontrast zwischen Gotik und Renaissance entstand. Erst die Neugestaltung der Kirche durch Ferdinando Ruggieri (1691-1741) zwischen 1722 und 1728 sowie in einer zweiten Phase zwischen 1736 und 1739 hob die Spannung auf und homogenisierte den Raum in einem barocken Gewand.⁵⁰⁶ Die Folgen dieses letzten Umbaus für die Wahrnehmung der *Cappella Capponi* sind tiefgehend. Das Zusammenspiel von Renaissance und Gotik ist aufgehoben und schwerwiegender noch, die eigentliche Kapelle wurde grundlegend remodelliert, so dass Brunelleschis Konzept nur noch im Geiste nachvollzogen werden kann. Besonders die *cupola* wurde durch diese Arbeiten so entstellt, dass das Zusammenspiel der einzelnen Teile der Ausstattung kaum noch rekonstruiert werden kann, nicht zuletzt auch, da die Fresken Pontormos an dieser Stelle vernichtet wurden. Bereits 1620 war die *Verkündigungsszene* Pontormos an der westlichen Wand der Kapelle in Teilen zerstört worden, als ein Reliquiar des Heiligen Carlo Borromeo eingefügt wurde.⁵⁰⁷ Daher muss zunächst die Baugeschichte bis 1525 betrachtet werden, um den Zustand zur Zeit der Arbeiten Pontormos zu rekonstruieren.

Seit ihrer Schaffung stand die Kapelle unter dem Mäzanat von drei Familien. Die Erben Bartolommeo Barbadoris beauftragten Brunelleschi oder einen seiner Nachfolger 1419 mit dem Bau der Kapelle, die auf der rechten Seite des ersten Jochs der Kirche liegt und der Florentiner Tradition folgend somit der *Annunziata* geweiht war. Die Arbeiten scheinen 1423 beendet worden zu sein. 1487 verkauften die Barbadori das Patronatsrecht an Antonio Paganelli für 200 Florin. Bernado di Gherado Paganelli, der Enkel Antonios, verkaufte wiederum die Kapelle am 22. Mai 1525 für 200 Florin an Ludovico Capponi (1482-1534).⁵⁰⁸ Dieser wollte diesen Ort als Grablege seiner Familie nutzen und änderte mit dem Kauf auch die Weihe zur *Pietà*.⁵⁰⁹ Dennoch wurde der Kult der Verkündigung an dieser Stelle nicht unterdrückt, wie durch die Stiftung von Capponis Enkel Aloysius zu erkennen ist.

Am ersten Juli 1525 schuf Ludovico Capponi eine neue Stiftung, die eine komplette Umwandlung der Kapelle vorsieht.⁵¹⁰ In diesem Zusammenhang muss auch der ursprüngliche Okulus durch ein neues Fenster ersetzt worden sein. Capponi hatte hierfür im September 1525 die Genehmigung durch die Guicciardini, welche das

⁵⁰⁶ Vgl. Fiorelli-Malesci 1986, S. 11.

⁵⁰⁷ Vgl. Fiorelli-Malesci 1986, S. 205.

⁵⁰⁸ Vgl. Waldman 2002, S. 293. Siehe Appendix II, VI und VII.

⁵⁰⁹ Siehe Appendix II, VIII.

⁵¹⁰ Vgl. Saalman 1993, S. 97. Siehe Appendix II, IX.

Patronatsrecht für die Fassade innehatten, erhalten.⁵¹¹ Bis auf das neu gestaltete Fenster ist wenig über die Arbeiten an den architektonischen Elementen der Kirche bekannt. Balocci gibt 1828 an, Dokumente für eine vollkommene Umgestaltung gefunden zu haben, die jedoch verschollen sind.⁵¹² Aufgrund der Umgestaltungen des 18. Jahrhunderts und des Fehlens von Zeichnungen oder Stichen, die den Zustand überliefern könnten, muss jede Überlegung in diesem Zusammenhang spekulativ bleiben.⁵¹³ Die architektonischen Arbeiten müssen bis September 1526 abgeschlossen worden sein, da das Fenster, welches Guillaume de Marcillat (1470-1529) schuf, am 11. September 1526 eingefügt wurde.⁵¹⁴ Dies spricht dafür, dass Pontormo kurz nach diesem Zeitpunkt mit den Arbeiten begann.

Die Auftragsvergabe durch Capponi wird von Vasari wie folgt beschrieben:

„Wenig später entschloß sich der aus Rom zurückgekehrte Lodovico di Gino Capponi, der in Santa Felicita eine Kapelle erworben hatte, die einst die Barbadori von Messer Filippo Brunelleschi zur Rechten des Kircheneingangs hatte erbauen lassen, das gesamte Gewölbe bemalen und anschließend eine reich geschmückte Tafel dort aufstellen zu lassen. Er besprach dies mit seinem engen Freund Messer Niccolò Vespucci, Ritter von Rhodos, und da dieser auch mit Jacopo befreundet war und zudem die Gabe und die Fähigkeit jenes tüchtigen Mannes kannte, bewirkte er durch Wort und Tat, dass Lodovico Pontormo mit diesem Werk beauftragte. Und so baute er einen Verschlag, der jene Kapelle für drei Jahre verschlossen hielt, und begann mit der Arbeit.“⁵¹⁵

Ludovico di Gino Capponi hatte zuvor sein Bankhaus in Rom geführt und pflegte dort freundschaftlichen Kontakt zu Julius II., Leo X. und Kardinal Alessandro Farnese, dem späteren Paul III. In seiner römischen Zeit hatte er zudem Raffaels Schüler Penni und Marcillat gefördert.⁵¹⁶ Die Familie der Capponi gehört zudem wohl zu den ältesten Geschlechtern der Stadt und lenkte sowohl in Zeiten der Republik und unter der Regentschaft der Medici die Geschicke von Florenz. So erscheint es wenig tragbar, wenn in der Forschung zu lesen ist, dass Pontormo nicht nur wegen seines Rufes als Künstler, sondern auch als Anti-Medici-Künstler für diesen Auftrag ausgewählt wurde. Gerade die Person des Ludovico Capponi ist eng mit den Medici verbunden. Nicht nur durch seine Freundschaft mit Leo X. wird dies ersichtlich, sondern auch durch die Beziehung zu den Medici-Herzögen, die ihn in ihren Regierungsapparat

⁵¹¹ Vgl. Waldman 2002, S. 297 und Appendix II, X.

⁵¹² Vgl. Shearman 1971, S. 8.

⁵¹³ Für eine Diskussion der Architektur siehe Saalman 1993, Waldman 2002 und Shearman 1971.

⁵¹⁴ Vgl. Wasserman 2009, S. 35.

⁵¹⁵ in: Vasari 2004, S. 43.

⁵¹⁶ Vgl. Shearman 1971, S. 3f.

integrierten. Die Wahl Pontormos für die *Cappella Capponi* hängt vielmehr mit dem sozialen Geflecht der Stadt zusammen. Vasaris Hinweis an dieser Stelle scheint glaubwürdig zu sein, so dass Niccolo Vespucci durchaus den Anstoß für die Vergabe gegeben haben kann. Darüber hinaus lässt sich auch eine Beziehung zwischen Capponi und Pontormo direkt rekonstruieren. Der Künstler mietet zwischen 1519 und April 1520 ein Haus im *Borgo Pinti* an, welches Simone Capponi gehörte.⁵¹⁷ So zeigt sich, wie eng Pontormo in das Patronatsgeflecht seiner Zeit eingebunden war. Für ihn sprach sicher sein stetig wachsender Ruhm als Maler, aber auch die Fähigkeit, einen neuen Stil zu kreieren, der den Bedürfnissen der Zeit und gerade des im *Oratorio dell divino amore* aktiven Ludovico Capponi entsprach. Überraschend ist, dass Vasari angibt, Pontormo habe die Kapelle für drei Jahre geschlossen. Das umfassende Programm mit den zahlreichen Arbeiten hätte mit Sicherheit eine längere Schaffensphase gerechtfertigt. Betrachtet man aber die Daten, ergibt sich ein anderes Bild. Capponi kaufte die Kapelle im Mai 1525, es folgten umfangreiche Arbeiten an der architektonischen Gestaltung bis September 1526, die mit dem Einlassen des Fensters endeten. Erst zu diesem Zeitpunkt ist es wahrscheinlich, dass Pontormo in der Kapelle arbeitete, anstatt nur Studien zu erstellen. Die Formulierung des Testamentes Capponis deutet darüber hinaus darauf hin, dass die Kapelle bereits Ende Juli 1527 vollständig ausgestattet war.⁵¹⁸ Somit ergäbe sich eine Zeit von nur zwei Jahren für die gesamten Umbauten der Kapelle und lediglich zehn Monaten für die Ausführung der Malereien durch Pontormo und Bronzino. Dies ist umso erstaunlicher, betrachtet man, wie stark die einzelnen Teile der Ausstattung miteinander korrespondieren und in ein zusammenhängendes Programm eingefügt sind.

Nicht von Pontormos Hand stammt das Fenster und dennoch muss es am Beginn der Betrachtung liegen.⁵¹⁹ Guillaume de Marcillat war einer der bekanntesten Glaskünstler seiner Zeit. Seine Werke in Rom hatten ihm nicht nur Ruhm eingebracht, sondern auch die Aufmerksamkeit Capponis auf sich gezogen, mit dem er ebenfalls eine geschäftliche Beziehung pflegte.⁵²⁰ Waldman ist der Meinung, dass Marcillat Probleme mit den Dimensionen des Fensters hatte.⁵²¹ Zudem ist der heutige Zustand kritisch zu betrachten. So schrieb Vasari erstmals:

⁵¹⁷ Vgl. Waldman 2002, S. 295 und Appendix VI.

⁵¹⁸ Vgl. Waldman 2002.

⁵¹⁹ Guillaume de Marcillat, Kreuzabnahme, Glas, Palazzo Capponi alle Rovinate, 1526. Siehe Abbildung 78.

⁵²⁰ Vgl. Shearman 1971, S. 3f.

⁵²¹ Vgl. Waldman 2002, S. 300.

„Er schickte sie auch an verschiedene Orte, wie nach Castiglione del Lago und nach Florenz zu Lodovico Capponi, bestimmt für Santa Felicita, wo sich die Tafel des höchst vortrefflichen Malers Jacopo Pontormo befindet, der dort eine Kapelle ausgestaltet hat, und zwar mit Wandgemälden in Öl und Fresko und einem Tafelbild. Dieses Fenster gelangte in die Hände der Jesuitenbrüder, die jenes Handwerk in Florenz ausüben. Sie nahmen es vollständig auseinander, um zu sehen, wie es gemacht war, lösten dabei viele Stücke als Proben heraus und setzten sie später wieder ein, so dass es am Ende ganz anders aussah als vorher.“⁵²²

Inwiefern Vasaris Aussage wirklich zutrifft und in welchem Maße die Untersuchungen der Mönche das Fenster entstellten, muss offenbleiben. Sicherlich verfolgte Vasari auch hier eine über die historische Schilderung hinausgehende Strategie. Doch kann gleichzeitig davon ausgegangen werden, dass eine solche Untersuchung stattgefunden hat. Ob diese aber direkt beim Eintreffen des Fensters in Florenz geschah, ist nicht zu belegen. Sinniger mag es sein, dies auf ein späteres Datum zu legen, da gerade unter Cosimo I. de' Medici die heimische Wirtschaft erneut angekurbelt werden sollte. Zu den von Cosimo geförderten Zweigen zählte auch die Glasmanufaktur, so dass ein solches Unterfangen in den 1530er oder 40er Jahren stattgefunden haben kann. Zu diesem Zeitpunkt war das Wissen Marcillats bereits nicht mehr direkt greifbar, da dieser 1529 in Arezzo gestorben war.

So wie sich das Fenster heute nach der Restauration zeigt, strahlen die Farben in sehr unterschiedlicher Qualität in den Kapellenraum. Die Komposition windet sich um die Mittelachse zwischen Gral unten und Kreuzesabnahme oben. In der unteren rechten Ecke sitzt Maria Magdalena schräg oberhalb von ihr erscheint auf der linken Seite Maria, von dort wird der Blick erneut auf die rechte Seite und den Leichnam Christi gelenkt, schließlich findet die Komposition ihren Abschluss in einer vielfigurigen Kreuzabnahme. Die gesamte Komposition funktioniert weniger über die fragmentarische Landschaftsdarstellung als vielmehr durch eine Übereinander-Staffelung von Figuren. Dabei entsteht im Vorder- und Mittelgrund eine totale Negierung jeder Tiefenwirkung, und auch die eigentlich im Hintergrund angelegte Szene der Kreuzabnahme wirkt nur nominal in die Tiefe verlegt. Erst durch die Strahlen des Sonnenlichts erhält das Fenster seine wahre künstlerische Qualität. Illuminiert erscheint der Körper Christi fast vollständig in ein warmes, gelbliches Licht aufgelöst, und die roten Gewänder der Figuren zeigen gerade durch die Beleuchtung im Kontrast mit dem grünen Licht der sie umgebenden grünen Glasflächen auf eine

⁵²² in: Vasari 2006, S. 58f.

mystische Art die Blutsühne des Kreuzestodes – Themen, die Pontormo ebenfalls in der Gestaltung seiner Haupttafel der Kapelle aufnahm.

Zur rechten und linken Seite des Fensters befinden sich jeweils die Figuren der *Verkündigung*, die Pontormo schuf.⁵²³ Trotz des schlechten Zustandes der Fresken sind die beiden Figuren, der Erzengel Gabriel und Maria, zwei der schönsten, die Pontormo je geschaffen hat. Vasaris Aussage lässt dies umso verwunderlicher erscheinen, schreibt er doch:

*„Auf der Fensterseite befinden sich zwei Gestalten in Fresko: auf der einen Seite die Jungfrau und auf der anderen der Verkündigungengel, doch sind beide derart verunstaltet, dass man, wie gesagt, die absonderliche Überspanntheit dieses Geistes darin erkennt, der sich niemals mit irgendetwas zufriedengab.“*⁵²⁴

Was Vasaris Missfallen hervorgerufen hat, lässt sich an dieser Stelle nicht mehr rekonstruieren. Bronzino scheint eine andere Einschätzung der Komposition gehabt zu haben, da er sie im Wesentlichen für eine spätere Verkündigungsszene nutzte.⁵²⁵ Es sind nur zwei Entwürfe überliefert, die quadriert sind und bereits das Endstadium vor der Übertragung auf die Kartons darstellen.⁵²⁶ Pontormo schuf hier eine Verkündigungsszene, deren Aufbau konventionell ist. Raumillusionistisch schuf er einen Boden in Perspektive und übernahm Andrea del Sartos gemalte Konsolen aus dem Abendmahl, so dass die Wand als Erweiterung des Kirchenraumes dient.⁵²⁷ Damit suggeriert er nicht zuletzt auch das Vorhandensein einer weiteren Kapelle in Richtung der Westwand. Damit wird sowohl eine visuelle Erinnerung an die ursprüngliche *Cappella Barbadori* geschaffen, als auch der Florentiner Tradition, die ersten Kapelle der rechten Seite der *Verkündigung* zu widmen, Rechnung gezollt. In der Mitte zwischen Maria und Gabriel befindet sich heute das Reliquiar des hl. Carlos Borromeos, zuvor war hier eine Lilie in einem Glasgefäß zu sehen. Während der Engel sich schwebend auf der linken Seite Maria nähert, wendet diese sich mit ihrem Gesicht und Oberkörper ihm zu, während ihr Unterkörper weiterhin der angedeuteten Bank mit einem Kerzenleuchter zugewandt ist. Vor diesem befinden sich zwei Stufen, die

⁵²³ Jacopo da Pontormo, Verkündigung, Fresko in zwei Streifen, je 250x110cm, Santa Felicità, Florenz, 1525-1528. Siehe Abbildung 79.

⁵²⁴ in: Vasari 2004, S. 45.

⁵²⁵ Agnolo Bronzino, Verkündigung, Holz, Galleria deglo Uffizi, Florenz, 1553.

⁵²⁶ Jacopo da Pontormo, Studie für die Madonna der Verkündigung, Rötél auf Papier, quadriert, 393x217mm, Galleria degli Uffizi, Florenz, U448F. Siehe Abbildung 80.

Jacopo da Pontormo, Studie für den Engel der Verkündigung, schwarze Kreide und Rötél mit weißen Höhungen auf Papier, quadriert, 391x215mm, Galleria degli Uffizi, Florenz, U6653F. Siehe Abbildung 81.

⁵²⁷ Andrea del Sarto, Das letzte Abendmahl, Fresko, 525x871cm, San Salvi, Florenz, 1520-1525.

Maria in diesem Moment scheinbar beschreitet. Ihr Stand ist von antiken Kontrapostfiguren abgeleitet. Dabei erinnert sie stark an Botticellis Verkündigung.⁵²⁸ Oft ist zu dieser Komposition zu lesen, dass es sich um den Typus einer getrennten Verkündigung handelt und damit ähnliche Kompositionen anknüpft.⁵²⁹ Diese Beobachtung ist nur durch die nachträgliche Einfügung des Reliquiars zu begründen. In der ursprünglichen Gestaltung Pontormos befinden sich beide Figuren im gleichen Raum, das Fenster der Westwand durchdringt die Gruppe nicht und fügt sich vielmehr als Teil der illusionistischen Raumgestaltung in das Werk ein. Beide Figuren treten dazu mit den anderen Bestandteilen der Ausstattung in Verbindung. So wird durch die Einbindung des Fensters in den Bildraum ein Zusammenspiel zwischen dem Licht, als Symbol Gottes, der Kreuztragung Marcillats und der Verkündigung Pontormos geschaffen, das in dem Beginn der biblischen Geschichte Jesu bereits dessen Ende voraussieht. Durch ihre Gliedmaßen leiten die Figuren wiederum die Blicke in Diagonalen nach oben, so dass der Blick auf den Dom weitergelenkt wird.

Die heutige Kuppel wurde erst im 18. Jahrhundert geschaffen und stellt wohl den größten Verlust und das größte Problem der Rekonstruktion dar. Auch Vasaris Beschreibung bietet nur wenige Anhaltspunkte:

„Am Gewölbehimmel schuf er einen Gottvater, umgeben von vier wunderschönen Patriarchen, und in den vier Tondi der Zwickel die vier Evangelisten, das heißt drei davon schuf er eigenhändig und einen malte Bronzino ganz alleine.“⁵³⁰

So lässt sich aus diesen Worten lediglich das Sujet bestimmen und eine grobe Anordnung der Werke. Die Forschung beschäftigt sich daher intensiv mit der Rekonstruktion der Kuppelausstattung.⁵³¹ In den zahlreichen Abhandlungen wird dabei zumeist nicht auf den Bezug aller Werke der Kapelle zueinander geachtet. Die bereits beschriebenen komplexen Beziehungsgeflechte in der Kunst Pontormos machen dieses Vorgehen aber unumgänglich. Eine Rekonstruktion muss somit immer das Ganze betrachten.

Zunächst muss die Architektur der Kapelle betrachtet werden. Die heutigen Bögen scheinen die Harmonie zwischen Tafel, Rahmen und Architektur zu stören. Gleiches gilt für die Seite der Verkündigung, in der das Fenster nicht mit dem Bogen

⁵²⁸ Sandro Botticelli, Verkündigung, Holz, Galleria degli Uffizi, Florenz, 1489-90,

⁵²⁹ Vgl. Waldman 2002, S. 304.

⁵³⁰ in: Vasari 2004, S. 43.

⁵³¹ Die wesentlichen Diskussionen finden sich in Cox-Rearick 1956, Cox-Rearick 1962, S. 252-257; Shearman 1971, S. 20f; Steinberg 1974; Wasserman 2009.

harmoniert. Ein gelängter Bogen würde dies ändern. Daraus würde sich auch eine geringere Steigung der *Pendentive* ergeben, so dass die *Tondi* weniger geneigt wären. Die Mitte der Kuppel wird allgemein als geschlossen angesehen. Betrachtet man die religiösen Aufführungen mit Mechaniken als Teil der Planung Brunelleschis, so würde auch eine durch einen Okulus abgeschlossene Kuppel in Frage kommen.⁵³² Dies wiederum würde sowohl Shearmans Idee der Taube im Mittelpunkt der Kuppel als auch Wassermans Vorschlag der Positionierung Gottes an dieser Stelle ausschließen.⁵³³

Zunächst müssen die beiden Hauptbetrachtungspunkte bedacht werden. Zwar schuf Pontormo auch Bezüge innerhalb der Kuppel, das Programm ist aber auf zwei Betrachtungspunkte hin konzipiert. Der Hauptpunkt befindet sich direkt am südlichen Eingang zur Kapelle und bietet einen Blick auf die Pietà. Der zweite Betrachtungspunkt befindet sich am östlichen Eingang und bietet einen Blick auf die Verkündigung. Wendet man sich den *Tondi* zu, so muss die derzeitige Anbringung als korrekte Version angesehen werden. Pontormo versucht in allen Werken den Betrachter durch Figuren auf die zentralen Elemente seiner Werke zu lenken. Der Tondo des *Evangelisten Matthäus* erfüllt eben diese Aufgabe in seiner jetzigen Position zur rechten Seite der Pietà.⁵³⁴ Nicht nur visuell nimmt er den Blick des Betrachters auf, auch sein Ausdruck dient als Schlüssel zur Passionsbetrachtung und dem Mitleiden am Tod Christi. Dies wird besonders deutlich, wenn man den derzeitigen Zustand der Tafel missachtet. Durch Fiorelli Maleschi wurde zuerst erwähnt, dass es sich bei dem derzeitigen Werk um eine vollkommene Übermalung aus dem zwanzigsten Jahrhundert handelt.⁵³⁵ Wasserman konnte in einem Aufsatz zeigen, dass die durch Röntgenaufnahmen erkenntlichen Reste des originalen Werkes einen anderen Ausdruck des Evangelisten bedingen, der in seinem emotionalen Ausdruck noch gesteigert ist.⁵³⁶ Der Tondo des Evangelisten Matthäus wird meist mit Bronzinos Tafel in Verbindung gebracht, diese Zuschreibung ist falsch. Wie Wasserman ebenfalls beweist, deutet der Stil signifikant darauf hin, dass es sich bei dem ursprünglichen Tondo um ein Werk Pontormos handelt, das lediglich durch den

⁵³² Sowohl Saalman 1993 als auch Cooper 1973 beschreiben die christlichen Aufführungen in Santa Felicità ausführlich.

⁵³³ Vgl. Shearman 1971, S. 20 und Wasserman 2009, S. 36.

⁵³⁴ Jacopo da Pontormo(?), Matthäus, Öl auf Holz, d.70cm, Santa Felicità, Florenz, 1525-1528. Siehe Abbildung 82.

⁵³⁵ Vgl. Fiorelli-Maleschi 1986, S. 205.

⁵³⁶ Vgl. Wasserman 2009.

jetzigen Zustand in Verbindung mit Bronzino gebracht wird.⁵³⁷ Darüber hinaus ist dieser Tondo wohl der wichtigste des Programms, was ebenfalls gegen eine Autorenschaft Bronzinos spricht.

Zur linken Seite der *Pietà* ist der *Evangelist Johannes* angebracht.⁵³⁸ Dieser erscheint im Profil und betrachtet die *Pietà*. Somit leitet auch er den Blick vom Hauptblickpunkt des Betrachters aus auf die zentrale Tafel.

Die Rolle des Evangelisten Matthäus vom Hauptbetrachtungspunkt wird im zweiten Betrachtungspunkt durch den *Evangelisten Markus* ausgeführt, der den Betrachter direkt anblickt.⁵³⁹ Dieser zeigt nicht die gleiche emotionale Aufladung wie die im direkten Kontext zur *Pietà* stehenden Tondi, so dass die Verbindung mit der *Annunziation* noch offensichtlicher wird.

Auf der Seite des frei stehenden Pfeilers wiederum war der *Evangelist Lukas* angebracht, der weder vom Hauptblickpunkt noch vom zweiten Blickpunkt betrachtet werden kann.⁵⁴⁰ Er scheint weder in die Verkündigung noch in die *Pietà*-Szenen eingebunden, sondern leitet den Blick des Betrachters durch seinen eigenen, kontemplierenden Blick auf die gegenüberliegende Seite zur Kuppel hin. Diese Überleitung setzt voraus, dass an dieser Stelle ein zentrales Element des Programmes angebracht war.

Die Kuppelausmalung zu rekonstruieren scheint auf den ersten Blick ein beinahe unmögliches Unterfangen. Es sind keine Zeichnungen bekannt, die den Zustand dokumentieren könnten, so dass lediglich Pontormos mehr oder weniger finale Studien als Hinweis dienen können.⁵⁴¹ Anhand von drei Zeichnungen lässt sich die Ausmalung über der *Pietà* erahnen. Die Kuppel wurde von Pontormo in drei Stufen eingeteilt. Auf dem untersten Ring, der sowohl in U8966S als auch in U6590F zu erkennen ist, lagern die Propheten. Zur rechten Seite der *Pietà* ist hier zunächst die Figur von U8966S zu erkennen.⁵⁴² Auf der gleichen Ebene zur linken Seite der *Pietà* ist U6686Fr angebracht

⁵³⁷ Wasserman spricht sich für eine Zuschreibung des Evangelisten Markus an Bronzino aus und kann dies schlüssig darlegen, so dass ich ihm in diesem Punkt folgen möchte. Vgl. Wasserman 2009, S. 12ff.

⁵³⁸ Jacopo da Pontormo, Johannes, Öl auf Holz, d.70cm, Santa Felicità, Florenz, 1525-1528. Siehe Abbildung 83.

⁵³⁹ Jacopo da Pontormo, Markus, Öl auf Holz, d.70cm, Santa Felicità, Florenz, 1525-1528. Siehe Abbildung 84.

⁵⁴⁰ Jacopo da Pontormo, Lukas, Öl auf Holz, d.70cm, Santa Felicità, Florenz, 1525-1528. Siehe Abbildung 85.

⁵⁴¹ Cox-Rearick hat in ihrem Aufsatz zu diesem Thema die entsprechenden Zeichnungen identifiziert. Lediglich das Blatt U6632Fr (cat.262) kann, meiner Meinung nach, nicht der Kuppelausstattung zugeschrieben werden. Vgl. Cox-Rearick 1956.

⁵⁴² Jacopo da Pontormo, Studie für die Kuppel der Cappella Capponi, schwarze Kreide mit weißen Höhenlinien auf Papier, 273x342mm, Galleria degli Uffizi, Florenz, U8966S. Siehe Abbildung 86.

gewesen.⁵⁴³ Beide Figuren treten bei einer solchen Anbringung, vom Hauptbetrachtungspunkt aus, direkt in Kontakt mit dem Betrachter. Zudem zeigen beide selbst in den Studien schon eine starke emotionale Aufladung, die mit dem Tondo des Evangelisten Matthäus zu vergleichen ist. Bei einer solchen Anbringung würden sie den auf Stufen über ihnen gelagerten Gott Vater rahmen. Das Blatt U6590F muss als eben diese Figur gesehen werden.⁵⁴⁴ Er thront majestätisch über dem gesamten Programm und blickt direkt auf den Betrachter. Aus dieser Beobachtung lassen sich die beiden Figuren ebenfalls identifizieren. Shearman hatte sich für ein Programm ausgesprochen, welches aus Adam, Noah, Abraham und Jakob besteht.⁵⁴⁵ Wasserman hatte das Blatt U8966S als Moses identifiziert, der seinen Schleier in den Händen hält.⁵⁴⁶ Somit würde Moses rechts von Gott erscheinen. Noah auf der linken Seite würde eine Verbindung mit der Heilsgeschichte und damit der *Pietà* herstellen. Hinzu kommt die zunehmende Popularität der Figur Noahs als Stammvater der Florentiner, wie sie in dieser Zeit durch Mitglieder der *Accademia degli Umidi*, wie Giovanbattista Gelli, propagiert wurde. Somit würde sich eine Identifizierung der beiden anderen Patriarchen mit Abraham und Jakob anbieten.

Oberhalb des Evangelisten Markus ist das Blatt U6613Fr zu verorten.⁵⁴⁷ Nur so kann sein Blick in Bezug zu der restlichen Ausstattung gesehen werden. Bringt man ihn in dieser Ecke an, so betrachtet er Gott im Zentrum der gegenüberliegenden Seite. Damit ergibt sich für U6686Fv nur der Platz oberhalb des freistehenden Pfeilers in der südöstlichen Ecke.⁵⁴⁸ Diese Rekonstruktion würde ebenfalls Vasaris Bericht entsprechen, da so Gott Vater von den Patriarchen umgeben erscheint.

Die Hauptaltartafel der *Pietà* ist das Kernstück der bereits beschriebenen Bezüge aller anderen Teile und gleichzeitig der Schlüssel zum Verständnis des gesamten Programms.⁵⁴⁹ Noch heute erstrahlen die seltsam anmutenden Farben in dem

⁵⁴³ Jacopo da Pontormo, Studie für die Kuppel der Cappella Capponi, schwarze Kreide auf Papier, 257x245mm, Galleria degli Uffizi, Florenz, U6686Fr. Siehe Abbildung 87.

⁵⁴⁴ Jacopo da Pontormo, Studie für die Kuppel der Cappella Capponi, schwarze Kreide mit weißen Höhungen auf Papier, 279x213mm, Galleria degli Uffizi, Florenz, U6590F. Siehe Abbildung 88.

⁵⁴⁵ Vgl. Shearman 1971, S. 21.

⁵⁴⁶ Vgl. Wasserman 2009, S. 42ff.

⁵⁴⁷ Jacopo da Pontormo, Studie für die Kuppel der Cappella Capponi, Rötel auf Papier, 363x222mm, Galleria degli Uffizi, U6613Fr. Siehe Abbildung 89.

⁵⁴⁸ Jacopo da Pontormo, Studie für die Kuppel der Cappella Capponi, schwarze Kreide auf Papier, 257x245mm, Galleria degli Uffizi, Florenz, U6686Fv. Siehe Abbildung 90.

⁵⁴⁹ Jacopo da Pontormo, *Pietà*, Tempera auf Holz, 313x192cm, Santa Felicità, Florenz, 1525-1528. Siehe Abbildung 91. Die hier gewählte Bezeichnung der Tafel als *Pietà* ist nur eine von zahlreichen Bezeichnungen. So bezeichnet zum Beispiel Forster die Tafel als Grabtragung. Vasari nutzt keinen Titel sondern umschreibt das Werk mit den Worten: „*In questa tavola è un Cristo morto deposto di croce, il quale è portato alla sepoltura.*“ Vasari-Milanesi, Bd. VI, S. 271.

originalen Rahmen, der vergoldet und mit zahlreichen Schnitzereien den Bildraum vom Realraum trennt und so für den Betrachter den Übergang in eine andere Realitätsebene andeutet. Die Anderweltlichkeit erstrahlt aber auch in den Farben und in der Komposition des Werkes.

Der Leichnam Christi wird von zwei Figuren getragen, die hintere scheint leichten Schrittes voranzuschreiten, während die vordere hockend den Körper hochstemmt. Dabei zeigt sich nur eine emotionale Belastung, nicht aber eine körperliche, so dass der Leib des Herrn weniger wie eine weltliche Last als vielmehr wie eine geistige wirkt. Hinter dieser Gruppe staffeln sich mit geringer Tiefenwirkung die anderen Figuren über das gesamte Bildfeld. Hinter Christi Kopf erscheinen zwei weibliche Figuren, die sein Haupt und seine Hand liebevoll halten. Die obere Figur blickt aus dem Bildfeld nach oben, die untere, Christus näher positionierte blickt auf Maria, die rechts versetzt in einer nicht genau definierbaren Pose zwischen Stehen und Fallen durch ihre pastosen blauen Kleider und das frontal auf den Betrachter ausgerichtete Gesicht besonders gekennzeichnet ist. Zwischen der Gruppe um Christus und Maria entsteht somit eine Leere, die nur von den Händen Christi und den weiblichen Figuren dominiert wird. Vor Maria bewegt sich raschen Schrittes eine ganz in pastellene rot und rosa Töne gewandete weibliche Figur. Über Maria wiederum erscheinen eine androgyne Figur und eine weibliche Figur. Die erstere ist in ein grünes Gewand und ein rotes Tuch gekleidet. Die letztere wiederum ist in Rosa, Weiß und Blau gewandet und steht senkrecht auf der Mittelachse des Bildfeldes, den Blick auf Christus werfend. Die Körper der Figuren wirken allesamt ineinandergeschoben.

Cox-Rearick führt elf Zeichnungen an, die den kreativen Prozess Pontormos für diese Tafel widerspiegeln.⁵⁵⁰ Dies stellt jedoch nicht die wirkliche Fülle an Zeichnungen dar. Weitere fünf Zeichnungen können ebenfalls dem Projekt zugeschrieben werden.⁵⁵¹ Mit diesen Ergänzungen lässt sich die gesamte Werkgenese nachvollziehen.

Im Blatt U6622F, welches Cox-Rearick nicht der Pietà zuschreibt, ist eine frühe Idee für die Tafel zu sehen.⁵⁵² Gerade die Andeutung der Rundung, aber auch der allgemeine Eindruck der Komposition erinnern schon an die finale Lösung Pontormos. Die Figuren erscheinen alle auf einer Ebene in zahlreichen Posen. Christi Leib wird

⁵⁵⁰ U6619F; U6587F; U6576Fr; U6666Fr; U6613Fv; U6536F; U6730Fr; U6627Fr; U6577F; BM1933-8-3-13 und Jacopo da Pontormo, Kompositionstudie für die Pietà, schwarze Kreide mit weißer Höhlung auf Papier, 445x276mm, Oxford, Christ Church Library, F68. Siehe Abbildung 92.

⁵⁵¹ Diese sind: U6729Fv; U6693Fr; U6689Fv; U6622F und U6670Fr.

⁵⁵² Jacopo da Pontormo, Kompositionstudie für die Pietà, Rötel auf Papier, 126x100mm, Galleria degli Uffizi, Florenz, U6622F. Siehe Abbildung 93.

hauptsächlich von einem Träger in Rückenansicht getragen. Maria scheint am unteren linken Bildrand getrennt von ihrem Sohn zusammengebrochen zu sein. Diese Komposition füllt nicht den gesamten Bildraum und lässt somit Lücken im oberen Bildfeld erscheinen, die Pontormo nicht wünschte. Vergleicht man den Entwurf in Oxford und die Tafel mit diesem Entwurf, muss gerade dies den entscheidenden Unterschied ausmachen. In der Zeichnung in Oxford versucht Pontormo die Komposition noch gedrängter darzustellen und zeichnete zusätzliche Figuren in den rechten oberen Hintergrund, in der Tafel wird diese Lücke durch eine Wolke geschlossen. Der erste Entwurf wiederum hätte zahlreiche Probleme beim Schließen dieser Lücken nach sich gezogen. Auch ist die vertikale Staffelung der Figuren noch gelöster. Zwischenräume lassen diese hier nicht als ein homogenes Geflecht erscheinen, wie Pontormo dies später intendierte. Dass es sich dennoch um einen Entwurf für das Projekt in der Cappella Capponi handelt, lässt sich auch in der angedeuteten Rundung erkennen – ein Format, welches Pontormo für gewöhnlich nicht verwendete und welches auf die Arbeit in *Santa Felicità* zugeschnitten war. Ebenfalls können zwei Studien für Körper mit diesem Entwurf in Verbindung gebracht werden, die Cox-Rearick ebenfalls anders zuordnet.⁵⁵³ Beide zeigen männliche Figuren; da es sich um frühe Studien handelt, können diese auch für die Figuren um die Mariengruppe in dem frühen Entwurf gedient haben. In ihrem Ausdruck sind sie aber zweifelsohne den anderen Blättern zur *Pietà* zugehörig.

Die übrigen Zeichnungen zeigen das bereits bei den früheren Werken beobachtete Muster Pontormos. Porträtstudien und Modellstudien der einzelnen Posen dominieren den erhaltenen Corpus. Besondere Beachtung wird zumeist einer Porträtstudie für die Figur des Nikodemus gewidmet. Diese soll ein Selbstporträt Pontormos enthalten. Im Vergleich zu den von Bronzino überlieferten Darstellungen des Künstlers erscheint das Gesicht runder, die Nase weicher und doch mag man eine gewisse Verwandtschaft in den Augen des Nikodemus und denen des Pontormo sehen. Diese Beobachtung ist nur von sekundärem Interesse für die Gestaltung der Tafel, sagt dafür aber umso mehr über ihre persönliche Bedeutung für den Künstler aus.

Zwei Zeichnungen des Corpus sind von größerer Bedeutung für die Werkgenese der Tafel; sie dienen dem Studium der hinteren stehenden Trägerfigur.⁵⁵⁴ In der ersten,

⁵⁵³ Jacopo da Pontormo, Figurenstudie, Rötel auf Papier, 392x262mm, Galleria degli Uffizi, Florenz, U6693Fr. Siehe Abbildung 94.

Jacopo da Pontormo, Figurenstudie, Rötel und schwarze Kreide auf Papier, 280x404mm, Galleria degli Uffizi, Florenz, U6689Fv. Siehe Abbildung 95.

⁵⁵⁴ Jacopo da Pontormo, Figurenstudie zur *Pietà*, Rötel auf Papier, 307x270mm, Galleria degli Uffizi, Florenz, U6613Fv. Siehe Abbildung 96.

U6613Fv, lassen sich zwei Stufen des kreativen Prozesses Pontormos erkennen. Auf der rechten Seite sind mehrere Versuche zu erkennen, eine bewegte Pose für die Figur zu finden. Diese sind nur wenig ausgearbeitet und entsprangen ohne Zweifel der Vorstellungskraft des Künstlers. Auf der linken Seite des Blattes hingegen erscheint eine Modellstudie des Schreitmotives, hier sind die Details des Körpers naturgetreu notiert. Seinen besonderen Fokus hat Pontormo allerdings auf das Studium des Lichtfalls gelegt. Vergleiche mit dem *Apollo Belvedere* bieten sich hier an. Klar ist, dass Pontormo zu dieser Zeit nicht in Rom war. Ein früherer Rombesuch kann ebenfalls nicht durch Dokumente untermauert werden, scheint aber wahrscheinlich. Neben der direkten Rezeption der antiken Statue kann auch von dem Studium der Figur durch Zeichnungen und Stiche ausgegangen werden. Im zweiten Blatt, U6730Fr, zeigt sich die gleiche Pose wie im vorherigen Blatt, nun treten jedoch die anatomischen Details in den Hintergrund und Pontormo studiert stattdessen die Draperien, erneut unter besonderer Beachtung des Lichteinfalls. Im oberen Bereich des Blattes erkennt man darüber ein gleiches Vorgehen für die Figur am oberen rechten Bildrand. Die korrespondierende anatomische Studie lässt sich in Blatt U6576Fr finden.⁵⁵⁵ So lässt sich hier ein mehrstufiger Prozess nachvollziehen, der von einer ersten Idee über die Modellstudie der Anatomie hin zur Gewandstudie reicht.

Die finale Komposition wiederum lässt sich aus dem Blatt in Oxford erkennen. Die Quadrierung zeigt deutlich, dass Pontormo hier den Abschluss seiner Studien gefunden hat und das Blatt zur Übertragung auf die Tafel vorbereitete. Wie in seinem Œuvre immer wieder zu erkennen ist, hat er auch hier erneut zahlreiche Änderungen vorgenommen. Die Figur des Nikodemus erscheint noch nicht eingebunden, die Figuren sind enger zusammengestaucht und im Hintergrund erscheinen noch ein Kreuz und eine Leiter. In der finalen Umsetzung fielen diese Ideen weg.

Die *Pietà* Pontormos ist auf den ersten Blick ein so neuartiges Werk, dass Vasaris Verwunderung durch den Betrachter unmittelbar nachvollzogen werden kann. Die Tafel in einen Bezug zur Kunsttradition zu setzen scheint schwer und doch wird der Versuch immer wieder unternommen, sie in Abhängigkeit zahlreicher Muster zu sehen. Besonders die nordischen Vorbilder werden dabei betont. Doch die nordische

Jacopo da Pontormo, Figurenstudie zur *Pietà*, Rötel auf Papier, 334x125mm, Galleria degli Uffizi, Florenz, U6730Fr. Siehe Abbildung 97.

⁵⁵⁵ Jacopo da Pontormo, Figurenstudie zur *Pietà*, schwarze Kreide mit weißen Höhlungen auf Papier, 390x215mm, Galleria degli Uffizi, Florenz, U6576Fr. Siehe Abbildung 98.

Kunst ist nicht der Anknüpfungspunkt Pontormos. Alle Versuche in diese Richtung müssen fruchtlos bleiben und basieren auf Konstruktionen, die sich als nicht haltbar erweisen. So versucht Ilka Braunschweig-Kühl das Motiv der Handreichung auf Dürers Gemälde *Jesus unter den Schriftgelehrten* (1506) zu beziehen.⁵⁵⁶ Nicht nur spricht Dürers Werk eine ganz andere Sprache, auch muss offenbleiben, wie der Transport dieses Motives konstruiert werden könnte. Dass Pontormo das Gemälde Dürers kannte, muss ohne Zweifel abgelehnt werden. Ähnlich verhält es sich mit Craig Harbinsons Vergleich mit Baldungs *Passion*.⁵⁵⁷ Harbinson versucht über vermeintliche Parallelen beider Werke eine protestantische Gesinnung Pontormos und Capponis zu konstruieren. So schreibt er: „*There is no question, at the time of the Capponi Chapel decorations, that Pontormo consciously articulated a heretical or even fully evangelical program.*“⁵⁵⁸ Die Verbindung beider Werke funktioniert aber auch formal nicht. Dabei lassen sich durchaus zahlreiche Quellen für Pontormos *Pietà* finden. Die Große *Passion* Dürers scheint einen bleibenden Eindruck auf ihn gehabt zu haben. Besonders in Verbindung mit Donatellos Reliefkunst kann man hier den Grundstein für die flächendeckende figurale Gestaltung finden. Gerade in der *Grabtragung* (1510) Dürers erkennt man deutliche Anleihen. Pontormo staffelte Dürer gleich die Figuren, so dass sie das gesamte Bildfeld einnehmen, und auch die im ursprünglichen Entwurf noch zu sehende Gestaltung *Golgathas* in der oberen rechten Ecke erinnert stark an das Blatt des Nürnbergers.⁵⁵⁹ Auch die vatikanische *Pietà* Michelangelos scheint direkten Einfluss auf Pontormos Gestaltung des Leichnams Christi gehabt zu haben, während in der vorderen Trägerfigur noch ein Nachhall der Sixtinischen Kapelle zu erkennen ist.⁵⁶⁰ Ob Raffaels *Grabtragung* in Pontormos Werk eingeflossen ist, muss offenbleiben.⁵⁶¹ Das zentrale Motiv der Hände scheint darauf hinzuweisen, auch wenn Pontormo dieses emotional noch steigert und zum zentralen Fokus seines Werkes macht. Möglich ist jedoch auch, dass die Komposition ein direktes Studium antiker Sarkophagreliefe widerspiegelt. Ebenso wie Raffael sich die antiken Szenen der *Meleager* Geschichte zum Vorbild für seine Gestaltung nahm.⁵⁶² Dass Pontormo antike Skulpturen gerade in diesem Werk nutzte, wird aus der

⁵⁵⁶ Vgl. Braunschweig-Kühl 2006, S. 104. Albrecht Dürer, *Jesus unter den Schriftgelehrten*, Öl auf Holz, 65x80cm, Sammlung Thyssen-Bornemisza, Madrid, 1506.

⁵⁵⁷ Harbinson 1984, S. 324.

⁵⁵⁸ in: Harbinson 1984, S. 326f.

⁵⁵⁹ Albrecht Dürer, *Große Passion Grabtragung*, 280x390mm, 1510.

⁵⁶⁰ Michelangelo, *Pietà*, Marmor, 174x195cm, St.Peter, Vatikan, 1498-1499.

⁵⁶¹ Raffael, *Deposizione*, Öl auf Holz, 184x176cm, Galleria Borghese, Rom, 1507.

⁵⁶² Anonymus, *Szenen des Meleager Mythos*, Marmor, Sarkophagrelief, 205x74cm, Louvre, Paris, ca. 180 n.Chr.

Rezeption des *Apollo Belvedere* in der hinteren Trägerfigur deutlich. Gerade die bereits aufgeführten Studien zu dieser Figur lassen den Schluss zu, dass Pontormo in der *Pietà* für die *Cappella Capponi* ein erstarktes Interesse an antiken Werken und den Werken der neuen römischen *maniera* zeigte.⁵⁶³

Doch wie Forster schreibt: „*Die Analyse des Werkes wird allerdings keine Rückkehr, sondern eine singuläre Leistung in der Florentiner Malerei der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts festhalten müssen.*“⁵⁶⁴ Denn Pontormos *Pietà* wird weniger durch die Rezeption anderer Kunstwerke genährt, als vielmehr durch die neuen Ideen Pontormos geformt.

Die auffälligste Neuerung Pontormos ist das Kolorit der Tafel, wie aus Vasaris Beschreibung deutlich wird:

*„In jenen Werken, die er bis zu diesem Punkt in besagter Kapelle schuf, schien er fast, als sei er zu seinem früheren Stil zurückgekehrt, doch hielt er sich nicht daran, als er die Altartafel gestaltete, denn da er Neues im Sinn hatte, führte er sie ohne Schatten aus und in einem hellen und derart kontrastarmen Kolorit, dass man nur mit Mühe das Licht von den Mitteltönen und die Mitteltöne von der Dunkelheit unterscheiden kann. In dieser Tafel ist der vom Kreuz abgenommene tote Christus zu sehen, der zu Grabe getragen wird, die in Ohnmacht fallende Madonna und die anderen Marien, die sich hinsichtlich ihrer Gestaltungsweise von der ersten unterscheiden, woran man deutlich erkennt, dass dieser Geist ständig nach neuen Konzepten und ausgefallenen Arbeitsmethoden suchte und sich mit keiner zufrieden gab noch an irgendeiner festhielt. Kurz gesagt: Komposition und Kolorit dieser Tafel unterscheiden sich völlig von den Gewölbefiguren, und was die vier Evangelisten in den Gewölbezwickeln betrifft, so sind diese sehr viel besser und von einem anderen Stil.“*⁵⁶⁵

Vasari kritisiert also vor allem das Kolorit der Tafel, welches nicht seinen Sehgewohnheiten entsprach und das sich deutlich von allen anderen Werken in der Kapelle unterschied. Pontormo verwendet in der *Pietà* nicht die übliche *Chiaroscuro*-Malerei, welche noch in der Palla Pucci so dominant war, sondern eine Mischung aus *Congiamento* und Lasurtechnik. Dies deutet auf eine genaue Betrachtung der Farbeigenschaften des *Doni Tondos* Michelangelos hin und kann ebenfalls als Indiz für eine direkte Rezeption der *Cappella Sistina* gelten, in der Michelangelo diese Technik ebenfalls anwandte.⁵⁶⁶ Die Farben Pontormos sind im Gegensatz zum Doni

⁵⁶³ Zur Rezeption der Antike in diesem Werk siehe auch Shearman 1971, S. 12ff.

⁵⁶⁴ in: Forster 1966, S. 59.

⁵⁶⁵ in: Vasari 2004, S. 43-45.

⁵⁶⁶ Michelangelo, *Doni Tondo*, Öl und Tempera auf Holz, d. 120cm, Galleria degli Uffizi, Florenz, 1504-1506 und Michelangelo, *Deckenfresken*, Fresko, 40x14m, *Cappella Sistina*, Vatikan, 1508-1512.

Tondo aber von einer vollkommen anderen Qualität. Vasari beschrieb das Werk als schattenlos, doch bei genauerer Betrachtung zeigen sich Schatten, doch nicht in der plastischen Wirkung der Malereien Leonardos oder Fra Bartolommeos. Dennoch ist die Farbe instrumental in der Erzeugung einer Tiefenwirkung. Pontormos spezielle Handhabung des Kolorits stützt sich auf zwei Ebenen. Zum einen wird hier deutlich, dass er sein Werk durch die Farbigkeit von der realen Welt abgrenzen wollte und vielmehr einen Visionsraum darstellt, der nicht in der gleichen plastischen und kontrastreichen Ebene existiert wie die Umgebung des Betrachters. Zum anderen ist es aber gerade die Umgebung, welche Pontormo zu dieser sonderbaren Farbigkeit anregte. Denn die *Cappella Capponi* wird nur durch ein Fenster beleuchtet und wird somit in schummriges Licht gehüllt. Dies wird auch durch die Beschreibung Bocchis gestützt. Dieser beschrieb die Kapelle und ihre Ausstattung mit den Worten:

*“Poco di qui lontano è la chiesa di S. Felicita ove stanno Monache: In questa Piazza è sopra una colonna di granito eretta una statura di terra cotta vetriata rappresentante un S. Pier Martire, è di maniera assai antica prima, che fiorisse Luca: nell’entrare in questa chiesa a mano dritta si trova accanto alla porta la Cappella de’Capponi, nella quale è una bella tavola di mano di Iacopo da Pontormo, ed è tutta la cappella vagamente acconcia“.*⁵⁶⁷

Dieses vage Licht also würde eine Tafel im klassischen *Chiaroscuro* der Zeit zu düster erscheinen lassen. So schuf Pontormo gezielt ein Werk, welches den Lichtbedingungen und dem Sujet auch farblich entspricht. Die Intention Pontormos lässt sich anhand der zumeist publizierten Aufnahmen nicht erkennen, da künstliche Beleuchtung die Tiefenwirkung des Kolorits aufhebt. Ebenso wird der moderne Besucher getäuscht, der am Eingang der Kapelle die Wahl hat, sein Geld in Licht zu verwandeln, und dem so nicht gewahr wird, wie stark das so entstehende Licht den Genuss am Kunstwerk verstellt. Dies scheint auch in der Forschung oft vergessen zu werden. Nur unter den ursprünglichen Lichtgegebenheiten kann das Kolorit und auch das *disegno* wirklich auf den Betrachter wirken. So wirkt die Tafel unter Tageslicht nicht flach und schattenlos, sondern voller Bewegung und Tiefe. Gerade der Wandel zwischen zwei Farbtönen belebt sie, die dunkle, vollfarbig gestaltete Mitte, welche meist als Loch beschrieben wird, erhält so eine Tiefenwirkung, die nicht leer wirkt, sondern vielmehr auf unerklärliche Weise belebt den Betrachter scheinbar in die Tiefe der Tafel und somit in eine andere Dimension führt. Dass diese Wirkung von Pontormo intendiert ist, wird schon durch die Lichtführung der Tafel deutlich. Diese geht von einem Beleuchtungspunkt rechts oberhalb der Tafel aus, so dass das innerbildliche

⁵⁶⁷ in: Bocchi 1677, S. 117.

Licht dem äußeren Lichteinfall entspricht. Übertragen kann man also von einer Belebung der Tafel durch das Licht sprechen. Symbolisch gesehen ist es damit Gott, welcher im Bild durch das Licht wirkt. Hinzu tritt eine weitere symbolische Bedeutung, die im Zusammenhang mit dem Sujet der *Pietà* steht. Wie Waldman bereits bemerkte, stand der Ausspruch *ex hac luce migrare*, daher *aus dem Licht treten*, in der Renaissance für das Sterben.⁵⁶⁸ Somit zeigt auch das Licht den Tod Christi deutlich, und doch schimmert noch aus der Tafel ein Rest jenes himmlischen Lichtes, welches die Auferstehung Christi bringt.

Darüber hinaus ist es auch das Kolorit, welches die gesamte Kapellendekoration vereint. Durch die blässere Farbwirkung der *Pietà* entsteht so kein Bruch mit den Freskomalereien der Verkündigung. Die gleiche Wirkung darf für die Ausmalung der Kuppel angenommen werden. Wie stark sich Pontormo gezielt in der Farbwirkung seiner Tafel von der gängigen Norm des Cinquecento absetzt, wird besonders bei der Materialwahl deutlich. So haben die neusten Studien gezeigt, dass er für die *Pietà* auf das veraltete Medium der Temperamalerei zurückgriff.⁵⁶⁹ Dies muss als deutliches Indiz dafür gelten, dass Pontormo einen einheitlichen Kapellenraum anstrebte und zugleich die flachere pastellene Wirkung des Temperamediums als Mittel der Visionsgestaltung nutzte.

Das Disegno der Tafel wirkt im Zusammenspiel mit dem Kolorit noch eindringlicher auf die zahlreichen Ebenen der Interpretation, als dies in Pontormos vorherigen Werken bereits der Fall war. Die Landschaftsdarstellung ist auf einen unreal wirkenden Boden am Fuß der Tafel reduziert. Die Figuren sind ebenso jeder Realität beraubt, in die Höhe gestaffelt und nur durch die zahlreichen Überschneidungen kann eine Staffelung in die Tiefe erkannt werden, welche nicht durch einen realen Raum erfüllbar ist. So wird schon in diesem Punkt deutlich, dass nicht eine geschichtliche Erzählung historischer Ereignisse erwünscht ist, sondern eine visionäre Darstellung göttlicher Wahrheit. Strukturell dominieren zwei lose Rauten die Komposition. Die äußere Raute wird durch die Figuren gebildet, die innere wiederum löst das Handreichungsmotiv vom Rest der Figuren. So kann der Betrachter zum einen vom vorderen Träger ausgehend über den Leichnam Christi im Kreis zu Maria gelangen und auf der anderen Seite komplett von der Mitte fixiert werden. Diese Kreis- und

⁵⁶⁸ Vgl. Waldman 2002, S. 302.

⁵⁶⁹ Die Ergebnisse der letzten Restaurationsarbeiten Daniello Rossis sind zum Zeitpunkt dieser Arbeit noch nicht veröffentlicht worden. Ich möchte an dieser Stelle dem Restaurator für die Informationen danken.

Rautenmotive übertragen sich symbolisch auf die immerwährende göttliche Existenz des Opfertodes Christi und die damit verbundene Erlösung und Auferstehung.

Die Pietà lässt sich einerseits isoliert und andererseits im Kontext der Kapelle interpretieren. Vasari beschreibt das Sujet der Tafel mit den Worten: „*In questa tavola è un Cristo morto depresso di croce, il quale è portato alla sepoltura [...]*“⁵⁷⁰ Hieran lässt sich bereits erkennen, dass eine eindeutige Zuordnung des Sujets nur schwerlich möglich ist. Insofern ist der bisher verwendete Begriff der *Pietà* irreführend, reduziert er den Inhalt der Tafel doch zu sehr auf eine konkrete Tradition. Wie schwer eine Deutung des Werkes ist, wird auch in der Forschung deutlich. So lässt sich wahlweise der Begriff *Pietà* oder *Kreuztragung* finden. Auch die Interpretation des Werkes scheint die Forschung vor eine unlösbare Aufgabe zu stellen. Die unterschiedlichen Interpretationsstränge sind dabei oftmals sich gegenseitig ausschließend. So schreibt Ilka Braunschweig-Kühl, dass es sich in Pontormos *Pietà* um ein rein neoplatonisches Werk handelt, welches im Zusammenhang mit der Reformation zu sehen ist. Ihr Hauptargument ist dabei die Idee, es handele sich um eine Darstellung der Seele Christi, die sie in Opposition zu katholischen Lehren sieht.⁵⁷¹ Die Idee eines protestantischen Werkes wird ebenfalls von Harbinson und Simoncelli propagiert. Letztere fügt dieser Interpretation auch noch eine republikanische Deutung hinzu.⁵⁷² Im Gegensatz zu diesen Behauptungen deuten zahlreiche Forscher die *Pietà* als Darstellung des katholischen Dogmas der Realpräsenz.⁵⁷³ Wie ein Kunstwerk sowohl ein Zeichen für häretischen Protestantismus und dogmatischen Katholizismus sein soll, ist nur schwer zu ersehen, doch zeigt die Divergenz der Interpretationen, dass Pontormo die Tafel offen für die persönliche Deutung des Betrachters gestaltet hat. Eine sinnstiftende Interpretation der Tafel muss dennoch deren Funktion mit einbeziehen. Lodovico Capponi hatte die Kapelle als Grablege seiner Familie vorgesehen und ließ die Weihe von der *Verkündigung* auf die *Pietà* ändern. So scheint es nur logisch, dass die erste Interpretationsebene die *Pietà* ist. Die Gestaltung Pontormos zollt diesem Gedanken Rechenschaft. In der emotionalen Aufladung lassen sich die Folgen des *Certosa*-Aufenthalts noch erkennen. In Anlehnung an die bereits beschriebene *Vita Christi* des Ludolf von Sachsen ermöglicht es die Tafel dem Gläubigen, sich in das biblische Geschehen zu vertiefen. In diesem Zusammenhang

⁵⁷⁰ Vasari-Milanesi Bd. VI, S. 271.

⁵⁷¹ Vgl. Braunschweig-Kühl 2006, S. 79.

⁵⁷² Vgl. Harbinson 1984, S. 324f und Simoncelli 1995, S. 488ff.

⁵⁷³ Vgl. Shearman 1971, S. 26; Nathali 2014c, S.232 und Sebregondi 2014, S. 16.

lassen sich auch die tieferliegenden Ebenen ergründen, denn für Ludolf ist das biblische Geschehen immer nur ein Ausgangspunkt für die meditative Betrachtung der dahinterliegenden Wahrheiten des Heilsplans Gottes. So ermöglicht es die Pietà, sowohl das Leiden Mariens mitzuerleben als auch über den Opfertod Christi nachzudenken, der im Sakrament der Eucharistie fortwährend am Altar stattfindet. Am Altar unterhalb der Tafel wird dieses Sakrament im Gedenken an die Verstorbenen der Capponi-Familie laut der Stiftung Loduvicos zelebriert. Die Pietà wird somit direkt zur visionären Darstellung des Ritus. Gerade im Kolorit wird dies deutlich, denn im Licht der Kapelle muss die Tafel mehr als unwirkliche Vision erscheinen denn als reales Gemälde.

Im Zusammenspiel mit der restlichen Ausstattung wird diese Deutung noch deutlicher. Simoncelli möchte das gesamte Programm auf Capponi zurückführen und als Zeichen seines Protestantismus sehen.⁵⁷⁴ Sebegondi geht gar so weit, das Konzept auf Marcillat zurückzuführen.⁵⁷⁵ Doch hatte Pontormo bereits in seinem ersten großformatigen Werk, der Heimsuchung in *SS. Annunziata* (1514-1516), die Umgebung nicht nur formal, sondern auch interpretatorisch eingebunden. Dies spricht dafür, dass Pontormo die Ausstattung selbst gestaltet hat. Das Programm mag durch Capponi oder einen theologisch geschulten Berater entworfen worden sein, die Ausführung aber trägt deutlich Pontormos Handschrift. Die vorausgegangene Rekonstruktion der Kapelle zeigt ein vielschichtiges Programm, das aber der Funktion einer Grablege angemessen ist. So zeigt sich von Gott in der Kuppel ausgehend sein Heilsplan zur Erlösung des Menschen und damit der Verstorbenen der Familie Capponi. Unterhalb Gottes erscheinen die Patriarchen. Moses als Gesetzgeber kann klar identifiziert werden. Noah darf ebenfalls als einer der vier angesehen werden, denn gerade im Florenz der Zeit war diese Figur beliebt, dazu zeigt sich in der Geschichte Noahs der neue Bund Gottes nach der Sintflut. Darunter liegen die Pendantive mit den Tondi der Evangelisten, die Gottes Plan durch das Neue Testament verkünden. Die Verkündigung bildet dementsprechend den Anfang der neutestamentlichen Heilsgeschichte. Über ihr ist die nächste Szene der Kreuzigung und Grabtragung dargestellt, welche ihr Licht auf die Pietà fallen lässt. Diese Tafel wiederum zeigt, wie zuvor beschrieben, auch die Realpräsenz Christi in der Eucharistie. So schließt sich der Kreis zu einer ganzheitlichen Erzählung der Heilsgeschichte. Neuartig sind hingegen die komplexe aufeinander Bezug nehmende Kapellengestaltung und der visionäre Charakter ihres Hauptwerkes. Pontormo scheint

⁵⁷⁴ Vgl. Simoncelli 1995, S. 495.

⁵⁷⁵ Vgl. Sebegondi 2014, S. 57.

durch seinen Aufenthalt in der *Certosa* zu neuen künstlerischen Überlegungen gefunden zu haben. Ihm geht es nunmehr nicht um die Darstellung der realen Welt, sondern einer Visionswelt, die weiterführende göttliche Wahrheiten verbildlicht. Dabei wird die Lesbarkeit des Werkes jedoch reduziert und verlangt nach einer intellektuellen Erkenntnissuche, die weit von der Idee des Bildes, als Bibel für Alliterierte, entfernt ist und mehr an die Verwendung der Ikonen im orthodoxen Ritus erinnert. In seinem nächsten Werk, der heute in Carmignano befindlichen *Heimsuchung* (1528), steigert er diesen Charakter noch weiter.

Wie fragmentarisch Vasaris Schilderungen sind, wird am nächsten Werk deutlich. Die Tafel der *Heimsuchung* (1528) stammt ohne Zweifel aus der Zeit direkt nach der Ausstattung für die *Cappella Capponi* (1525-1528) und muss als eines der beeindruckendsten Werke des Künstlers gelten, doch Vasari erwähnt es mit keinem Wort.⁵⁷⁶ Auch wenn Trenti-Antonelli das Testament der Witwe *Bartolomea del Pugliese Pinadori* publizierte und daraus einen Terminus ante quem von 1538 konstruiert, scheint diese Datierung zu spät.⁵⁷⁷ Auch Sebregondi und Costamagna nutzen das Testament als Beweis für ein späteres Datum und schließen sich Trenti-Antonelli in der Meinung an, die Tafel sei für die Kirche geschaffen worden, wo sie den Altar der Pinadori von Beginn an schmückte. Darüber hinaus konstruieren die beiden letzteren Autoren so einen Beweis für Pontormos Ablehnung der Medici.⁵⁷⁸ Für beide Behauptungen gibt es jedoch keine zwingenden Beweise. Das Testament der Witwe Pinadori führt lediglich einen Altar der Heimsuchung auf und stiftet 18 Lire für die besondere Lesung der Messe am Tag des Festes.⁵⁷⁹ Die Tafel Pontormos wird nicht aufgeführt. In der Tat wird das Werk erst 1677 durch Bocchi Cinelli erwähnt.⁵⁸⁰ Dieser beschreibt, dass sich das *Bolzetto* im Besitz des *Senatore Andrea Pitti* befindet, die Tafel aber in der Villa der Pinadori in Carmignano aufgestellt ist. Somit sind sowohl Trenti-Antonelli als auch Costamagna und Sebregondi klar widerlegt. Die Tafel befindet sich 1677 noch im Privatbesitz und wird der Inschrift am Altar zufolge erst 1740 in den heutigen Altar integriert. Ebenso muss die These des *republikanischen*

⁵⁷⁶ Jacopo da Pontormo, *Heimsuchung*, Öl auf Holz, 202x156cm, San Michele, Carmignano, 1528-1530(?) Siehe Abbildung 99.

⁵⁷⁷ Hierzu Trenti-Antonelli 1994.

⁵⁷⁸ Vgl. Sebregondi 2014, S. 64.

⁵⁷⁹ Vgl. Bertsch 1998, S. 32f

⁵⁸⁰ „Modello d'una Visitazione in piccolo del Pontormo, i cui panneggiamenti son bellissimo e toccati con franchezza, e stimo che l'originale in grande sia in una Villa de Pinadori a Carmignano, dipoi nella casa di Piero, e fra Vincenzo Capponi da S. Friano vièun.“ in: Bocchi Cinelli 1677, S. 286f.

Kunstwerkes zurückgewiesen werden. Spätestens seit dem Ende der Belagerungen und der Einrichtung des Prinzipats galt Carmignano als strategisch wichtiger Stützpunkt. Die *Rocca di Carmignano* beherbergte noch unter Cosimo I. de' Medici ein spanisches Truppenkontingent. Zwar stellten sich einige Mitglieder der Familie Pinadori gegen die Medici-Herrschaft, doch zählten auch nach der Machtübernahme zahlreiche Mitglieder der Handelsdynastie der Pinadori-Bonacorso zu den leitenden Funktionären innerhalb des Regierungsapparates Cosimos.⁵⁸¹ Daher kann weder eine Medici-Gegnerschaft Pontormos noch seiner Auftraggeber attestiert werden. Auch scheint das Werk eine solche Lesart nicht zu befürworten. Vielmehr ist es losgelöst von politischen und weltlichen Belangen und muss als das zweite Hauptwerk der christlichen Visionsikonographie Pontormos gesehen werden.

Die Tafel wird von vier weiblichen Figuren im Vordergrund dominiert. Zuvorderst sind Maria und Elizabeth in einer innigen Umarmung zu erkennen. Maria, in Grün gewandet mit einem rosa Tuch in ihre Haare gewunden, umarmt die greise Elizabeth, die in ein helleres Grün und ein leuchtend gelbes Übergewand gekleidet ist und ihr Haar unter einem weißgräulichen Schleier verbirgt. Hinter Maria und Elizabeth erscheint das Haupt einer greisen Frau, die, Elizabeth gleich, verschleiert ist und den Betrachter direkt anblickt. Links hinter Maria erscheint eine in Rosa und Grün gewandete jugendliche Frau, die ebenfalls den Betrachter direkt anschaut. Zur Rechten dieser Figuren ist eine in ihren Proportionsraum passende Architektur mit einer Pforte angedeutet. Auf der linken Seite ist eine zeitgenössische Stadtarchitektur zu erkennen, die aber weder in ihren Proportionen noch in der Perspektive mit dem Vordergrund korrespondiert. Auf einer Straßebank sitzen zwei kleine männliche Figuren. Einer der Männer steht, der andere sitzt vor ihm und zeigt auf die Hauptszene der Heimsuchung. An der Straßenecke erscheint ein Esel. In einem der Fenster wiederum ist eine Frau, die mit dem Lüften der Wäsche beschäftigt ist und keinen Kontakt zur Hauptszene aufnimmt.

Es ist lediglich eine Zeichnung zur Tafel der Heimsuchung überliefert.⁵⁸² Das quadrierte Blatt ist weitestgehend identisch mit der ausgeführten Version, zeigt aber

⁵⁸¹ Zur Geschichte Carmignanos siehe: Antonio Ricci, *Memorie Storiche del Castello e Comune di Carmignano*, Prato, 1895.

⁵⁸² Jacopo da Pontormo, *Kompositionsstudie für die Heimsuchung in Carmignano*, schwarze Kreide mit weißen Höhlungen auf Papier, mit Röteln quadriert, 327x240mm, Galleria degli Uffizi, Florenz, U461F. Siehe Abbildung 100.

in der Gestaltung des Hintergrunds noch starke Unterschiede. Die linke Seite der Tafel scheint gänzlich zu fehlen. Dies ist für Cox-Rearick Anlass genug, das Blatt nicht mit dem von Bocchi Cinelli beschriebenen *Modello* des Senatore Andrea Pitti zu identifizieren.⁵⁸³ Beachtet man Pontormos übliche Vorgehensweise, so ist der Unterschied zwischen Entwurf und Tafel hingegen nicht verwunderlich. Durchweg ist zu sehen, wie Pontormo wichtige Änderungen und Ergänzungen noch auf der Tafel zeichnerisch festhält. Eine eindeutige Identifizierung mit dem spezifischen Modell Pittis ist so zwar nicht möglich, doch kann ebenfalls kein Gegenbeweis angeführt werden.

Die Forschung führt vor allem den Einfluss Dürers auf die Komposition Pontormos immer wieder aus. Sowohl der Stich der *Heimsuchung* (1510) aus Dürers Kupferstichpassion als auch der heute irreführend als *Vier Hexen* (1497) betitelte Stich werden als Grundlage der Heimsuchung gesehen.⁵⁸⁴ Das Blatt der Heimsuchung stellt dabei nur auf den ersten Blick eine Verwandtschaft zu Pontormos Tafel dar. Bertsch gibt Dürers Stich Anlass, über die okkulten Neigungen Pontormos zu schreiben.⁵⁸⁵ Dies ist umso verwunderlicher, da Bertsch selbst aufzeigt, dass noch in Karel van Manders *Schilder-Boeck* von 1604 dieser Stich als *Vier Grazien* beschrieben wird.⁵⁸⁶ Neben der Frage nach der eigentlichen Ikonographie des Stiches muss aber auch die Frage einer Anlehnung Pontormos betrachtet werden. Die primäre Ähnlichkeit mag in dem Motiv von vier Frauen liegen. Die Unterschiede dominieren jedoch. Pontormo lässt die beiden hinteren Frauen klar auf einer Ebene erscheinen und den Betrachter direkt ansehen. Die Hauptfiguren wiederum sind in einer solch innigen Umarmung vertieft, dass ein direkter Kontakt zu ihnen nicht möglich ist. Dürer hingegen lässt den Betrachter zu keinem Zeitpunkt direkt Kontakt zu den Figuren aufnehmen. Sein Anliegen scheint in der Darstellung unterschiedlicher Ansichten zu liegen, während Pontormo auf eine solche Variation der Posen verzichtet. So überwiegen die Unterschiede zwischen beiden Blättern und müssen zumindest die kritische Frage erlauben, welchen Sinn eine ikonographische Übertragung des Grazienmotivs oder der Hexen auf die Heimsuchung haben kann. Das Motiv der innigen Umarmung ist beiden gemein, dieses rekurriert aber gefiltert durch Ghirlandaio und Lippi auf byzantinische

⁵⁸³ Vgl. Cox-Rearick 1964, S. 272.

⁵⁸⁴ Vgl. z.B. Forster 1966, S. 68. Albrecht Dürer, Große Kupferstichpassion Heimsuchung, Kupferstich, 280x390mm, 1510 und Albrecht Dürer, Die Vier Hexen, Kupferstich, 195x137mm, 1497.

⁵⁸⁵ Vgl. Bertsch 1998, S. 77ff.

⁵⁸⁶ Vgl. Bertsch 1998, S. 62.

Vorbilder.⁵⁸⁷ Gerade die heute im Louvre zu betrachtende Heimsuchung Ghirlandaios zeigt sich als belegbarer Einfluss, ist doch nicht nur das Umarmungsmotiv, sondern auch die Reduzierung der Personen auf vier Frauen hier zu finden.⁵⁸⁸ Pontormos Handhabung des Motives ist hingegen singulär. Die statische Erscheinung gerade der hinteren Figuren kann an byzantinische Figuren erinnern, wie sie Pontormo in den Mosaiken des Baptisteriums zum Beispiel gesehen haben kann. Zwingend sind diese Vergleiche aber nicht. Vielmehr lässt sich die Tafel als Zeichen einer künstlerischen Unabhängigkeit sehen, die Pontormo dazu bewegt, das alte Thema der *Heimsuchung* neu zu gestalten.

Das Kolorit ist ein erneuter Wandel zur *Pietà* der *Cappella Capponi*. Hier wird dem Betrachter sofort gewahr, dass die Tafel nicht für ihren derzeitigen Aufstellungsort konzipiert wurde. Spielt Pontormo doch in der *Pietà* so gekonnt mit den Bedingungen der Kapelle, wird die Heimsuchung in San Michele durch das schlechte Licht förmlich erstickt. So zeigt sich im Kolorit, dass Pontormo von einem wesentlich helleren Aufstellungsort ausgegangen ist. Nur unter einer künstlichen Beleuchtung lässt sich die wirkliche Kraft der Farben noch erkennen. Gleich der *Pietà* verwendet Pontormo auch hier erneut die *Changiamento*-Technik für die Gewandungen und Lasuren für die Schattenpartien im Fleisch seiner Figuren. Das Licht erleuchtet die Figuren von links.⁵⁸⁹ Auch wenn Bertsch anmerkt, dass Pontormo eine Abenddämmerung dargestellt habe, lässt sich dies nicht vollständig bestätigen.⁵⁹⁰ Das Licht scheint hierfür zu unreal zu sein und kann lediglich als Bedeutungsträger gesehen werden, nicht aber als Repräsentation einer realen Lichtsituation.⁵⁹¹

Die Komposition erscheint auf den ersten Blick einfach. Vor einer Stadtarchitektur erscheinen im Vordergrund Maria und Elizabeth in einer innigen Umarmung, hinter ihnen zwei weitere Frauen. Doch genau diese Simplizität wird bei genauerem Studium nicht eingehalten. Maria ist in die Mitte der Tafel gerückt. Dies war im Entwurf nicht gegeben. Doch durch das Einfügen der Palastarchitektur auf der linken Seite konnte Pontormo die Komposition nicht nur symmetrisch zur rechten Seite ausgleichen, sondern auch den Fokus auf Maria lenken, die nun die Bildmitte einnimmt. Die Palastarchitektur der rechten Seite nimmt die Proportionen der Figurengruppe auf,

⁵⁸⁷ Vgl. Forster 1966, S. 68.

⁵⁸⁸ Domenico Ghirlandaio, Heimsuchung, Öl auf Holz, 172x165cm, Louvre, Paris, 1491.

⁵⁸⁹ Wie Bertsch auf eine Lichtführung von links unten nach rechts oben kommt, kann ich nicht nachvollziehen. Vgl. Bertsch 1998, S. 40.

⁵⁹⁰ Vgl. Bertsch 1998, S. 41.

⁵⁹¹ Diese Bedeutung sollte jedoch nicht wie bei Bertsch Überbewertet werden. Dieser schrieb: „Die moralische Größe des Künstlers findet hier ihren Ausdruck.“ in: Bertsch 1998, S. 7.

während die linke Seite nicht in das gleiche Proportionssystem passt. Ebenso sind die beiden kleinen Figuren im linken Hintergrund in einem dritten System gebunden. So entsteht ein Kontrast zwischen rechter und linker Seite, der durch die interne Struktur wiederum harmonisiert wird. Denn die Fluchtlinien der Architektur dieser Seite treffen an dem Punkt zusammen, an dem sich die Leiber der beiden Frauen berühren, und werden somit zum Zeichen für die im Verborgenen stattfindende Begegnung der ungeborenen Kinder, Jesus Christus und Johannes des Täufers. Somit ist es erneut die Struktur des Werkes, welche die Lesbarkeit des Inhalts erst möglich macht.

Gerade die Interpretation der Heimsuchung scheint die Forschung vor eine unlösbare Aufgabe zu stellen. Braunschweig-Kühl möchte in den beiden kleinen Figuren des Hintergrunds Dante und Vergil sehen und stellt die Tafel in Bezug zum 12. Canto des Purgatoriums der Göttlichen Komödie.⁵⁹² Im Gegensatz dazu gibt Bertsch an, dass Pontormo in Bezug auf Dürers *Vier Hexen* (1510) Konzepte der Fruchtbarkeit und neoplatonische Ideen der Seelenfahrzeuge darzustellen wünscht. Darüber hinaus konstruiert er eine Künstlerpersönlichkeit für Pontormo, die ganz von okkulten Praktiken und den semipaganen Ideen Marsilio Ficinos geprägt ist und somit auch als Gegenposition zur katholischen Kirche für Bertsch erscheint.⁵⁹³ In diesem Zusammenhang schreibt er: „*Es ist nicht zuletzt eine ästhetische Häresie, eine formale Bildsprache, die Pontormo als Ritual zelebriert.*“⁵⁹⁴ Diese beiden Deutungen zeigen anschaulich, wie komplex die Interpretation der Tafel ist. Die Komposition kann einen ersten Hinweis zur Deutung liefern. Der Unterschied zwischen linker Stadtarchitektur und der eigentlichen Szene ist offensichtlich. Gleichzeitig, wie wir bereits schrieben, liegt der Fluchtpunkt dieser Seite in dem Punkt, an dem sich die Leiber der Frauen berühren. Somit werden beide Räume verbunden. Die Darstellung der Heimsuchung mit der Betonung der ungeborenen Kinder beider Frauen ist offensichtlich. Durch den Unterschied zwischen beiden Räumen stellt Pontormo zwei unterschiedliche Realitätsebenen dar. Die linke Seite der Tafel lässt sich direkt mit einer typischen Stadtszenerie der Zeit gleichsetzen und stellt den realen Raum dar. Sowohl der Esel als auch die aus dem Fenster schauende Frau bilden eine glaubwürdige Darstellung des Stadtgeschehens. Die beiden Figuren auf der Straßebank hingegen haben ihren Blick und ihre Haltung auf die im Vordergrund stattfindende Szene gerichtet. Sie sind somit Zeugen des göttlichen Geschehens, welches in einem anderen Realitätsgefüge

⁵⁹² Vgl. Braunschweig-Kühl 2006, S. 127ff.

⁵⁹³ Vgl. Bertsch 1998, S. 63ff.

⁵⁹⁴ in: Bertsch 1998, S. 90.

stattfindet. Pontormo stellt hier also nicht nur eine historische Szene dar, sondern betont die Gegenwärtigkeit der Heimsuchung. Die historisch vergangene Episode aus dem Leben Jesu wird somit zu einem fortdauernden Ereignis für die Gläubigen. Die Szene der Heimsuchung ist damit zwar verbunden mit der Realwelt, aber gleichzeitig auch von allen zeitlichen Kategorien ausgeschlossen. Pontormo spielt somit mit der Trennung von Real- und Visionsraum. Der Betrachter findet sich in den Figuren des Hintergrundes wieder und wird aufgefordert, ihnen gleich die Heimsuchung zu betrachten. Die beiden Figuren hinter Maria und Elizabeth haben durch ihren direkten Blick auf den Betrachter eine ähnliche Funktion. Sie binden ihn ein in das transzendente Geschehen des göttlichen Heilsplans. Doch scheint ihre Funktion hier nicht begrenzt zu sein.

An dieser Stelle muss eine jede Interpretation in Spekulation abdriften, denn eine exakte Deutung ist nicht mehr möglich. Man mag lediglich Begleiter der Hauptfiguren in ihnen erkennen, wie dies in den anderen Darstellungen der Heimsuchung zu sehen ist. Gleichzeitig ist eine Deutung in zahlreiche allegorische Richtungen möglich. Bertsch merkt in diesem Zusammenhang an, dass es sich um eine Gegenüberstellung alttestamentarischer und neutestamentarischer Figuren handeln kann. Auch wenn die Idee einer Lilith-Darstellung auf den ersten Blick unwahrscheinlich wirkt, ist die Verbindung zu Psalm 85 durchaus möglich.⁵⁹⁵ Doch könnte die alte Frau auch eine Darstellung der Trauer und die junge der Hoffnung sein, da das Los beider Kinder der gewaltsame Tod ist, der aber durch Gottes Heilsplan zur Hoffnung für die Menschheit wird. Ebenso ist eine Gegenüberstellung von Alter und Jugend, Schönheit und Weisheit sowie zahlreicher anderer Konzepte möglich. Gerade in der offenen Gestaltung fordert Pontormo somit die aktive Auseinandersetzung des Betrachters mit dem Werk heraus und gestaltet ein Werk, das darauf abzielt, die direkte Lesbarkeit zu negieren und den Inhalt der Tafel zu verschleiern. Damit ist es für jeden Betrachter zwar möglich, die zentrale Szene der Heimsuchung zu erkennen, die darunter verborgen liegenden Schichten sind aber auf eine persönliche Interpretation hin ausgelegt, die nie abschließend auf einen Punkt reduziert werden kann. So kann das Werk nie vollends interpretiert werden. Pontormo hatte dieses Konzept bereits in der *Pietà* der *Cappella Capponi* begonnen, in der *Heimsuchung* in *Carmignano* steigert er

⁵⁹⁵ Psalm 85; 11-14: „*Es begegnen einander Huld und Treue; Gerechtigkeit und Friede küssen sich. Treue sprosst aus der Erde hervor; Gerechtigkeit blickt vom Himmel hernieder. Auch spendet der Herr dann Segen und unser Land gibt seinen Ertrag. Gerechtigkeit geht vor ihm her und Heil folgt der Spur seiner Schritte.*“ An dieser Stelle sei bemerkt, dass Bertsch Psalm 85 Vers 7 angibt, dies stimmt jedoch mit dem Text der Bibel nicht überein. Vgl. Bertsch 1998, S. 63.

aber den offenen Charakter des Werkes erneut. In den Chorfresken in San Lorenzo, wie noch zu zeigen ist, findet diese Art der Bildgestaltung ihren Höhepunkt.

Die Phase nach der Certosa zeichnet sich damit durch neue Wege in der Komposition und der farblichen Gestaltung der Werke Pontormos aus. Genau wie die *Pietà* und die *Heimsuchung* nimmt auch der heute im Louvre beheimatete *St.-Anna-Altar* (1528-1529?) die gleichen Gestaltungselemente auf.⁵⁹⁶ Pontormo schafft in dieser Phase Werke, die sich aus der Kunsttradition seiner Zeit formal und inhaltlich gänzlich loslösen. Dies muss als Zeichen einer neuen Sensibilität seitens des Künstlers gelten. Pontormo sieht in den vorgegebenen Mustern keine ausreichende Darstellung der sakralen Themen. Ihm geht es nicht um eine naturgetreue Darstellung eines realen Geschehens, sondern um den Versuch, die Essenz des Sujets mit den Mitteln der Malerei darstellbar zu machen. Daraus resultiert eine mystische Aura, die sich einer nüchternen wissenschaftlichen Betrachtung in vielen Punkten entzieht. Gleichzeitig sind die Werke dieser Zeit der wohl beste Ausdruck eines Geistes, der sich ganz in die religiösen Themen vertieft hat. Sicherlich war die Zeit in der Certosa und die Lektüre der hier verwahrten Schriften, wie der mystischen *Vita Christi*, für diesen Wandel in Pontormos Kunstschaffen hauptverantwortlich. So kann nur durch die Gedankenwelt der mystischen Praktiken und Konzepte seiner Zeit verstanden werden, was Pontormo zum Ausdruck bringen wollte. Malerei wird damit zur geistigen Beschäftigung mit den religiösen Themen und nicht mit der Mimesis der Realnatur. Vielmehr will Pontormo über die rein visuelle Repräsentation hinausgehen und in die wahre Natur seiner Sujets eindringen. Dabei reduziert Pontormo sich nicht auf eine rein geistige Deutung des Bildwerkes, sondern nutzt die Mittel der Malerei, um eine angemessene emotionale Reaktion auf das sakrale Thema zu erzeugen, die direkt auf die Sinne wirkt.

⁵⁹⁶ Pontormo, Hl. Anna Selbdritt, Öl auf Holz, 228x176cm, Louvre, Paris, 1528-1529(?).

5.4. Die Maniera-Phase

Pontormos visionäre Tafeln waren der Ausdruck einer Suche nach neuen Gestaltungsformen, die dem sakralen Inhalt der Werke gerecht werden konnten. Man kann ihnen allgemein eine Entweltlichung unterstellen. Die Florentiner Malerei und die römische Schule strebten hingegen nicht in dieselbe Richtung. Vielmehr erkennt man gerade in den Werken Michelangelos, wie stark das Interesse an der menschlichen Form war, besonders wenn diese in starker Bewegung begriffen ist. Diese Werke versuchen nicht in der Vision die transzendente Wahrheit der Heilsgeschichten darzustellen, sondern sehen den idealisierten menschlichen Körper als direkten Ausdruck dieser. Pontormos Malerei der 1520er Jahre steht in direktem Konflikt zu dieser Richtung der Malerei. Über zehn Jahre hinweg kam es kaum zu Berührungen zwischen Pontormo und der *maniera moderna*. Erst der direkte Kontakt zu Michelangelo sorgte für einen dramatischen Wandel in Pontormos Kunst. Diese Phase im Œuvre des Künstlers kann als *Maniera-Phase* bezeichnet werden, denn sie wird durch den Versuch Pontormos charakterisiert, den Stil Michelangelos mit seiner eigenen *maniera* zu fusionieren. Dieser Umbruch schließt erneut die Bildnisse aus, welche unbewegt am alten Muster festhalten. Doch in allen anderen sakralen und profanen Werken ist der Einfluss dieser neuen Kunst deutlich zu spüren. Dies veranlasste Burckhardt, von der *sklavischen Abhängigkeit* Pontormos von Michelangelo zu sprechen. Die Werke Pontormos zeigen etwas anderes. Anstatt sklavisch dem göttlichen Buonarroti zu folgen, denkt Pontormo über die Kunst unentwegt nach, studiert sie und wandelt sie, so dass er am Ende dieser Periode nicht nur den Formenkanon Michelangelos verstanden hat, sondern auch durch seine persönliche Kunsteinstellung zu einer neuen Gestaltungsform gefunden hat, die ganz sein Eigen ist und nicht eine blinde Kopie des Meisters.

Am Anfang dieser Phase steht das *Martyrium der Zehntausend*, welches Pontormo zwischen 1529 und 1530 schuf.⁵⁹⁷ Die kleinformatige Tafel knüpft mehr an die Werke für die *Stanza Borgherini* (1515-1518) an, als dass sie Verwandtschaft zu den Tafeln der 1520er Jahre aufweist. Dies mag sowohl dem Format als auch der Funktion des Werkes geschuldet sein. Vasari zufolge schuf Pontormo das Gemälde für die Nonnen des *Spedale degli Innocenti*, diese gaben es jedoch an ihren Prior, den bereits mehrfach

⁵⁹⁷ Jacopo da Pontormo, das Martyrium der Zehntausend, Öl auf Holz, 73x65cm, Galleria Palatina di Palazzo Pitti, Florenz, 1528-30. Siehe Abbildung 101.

erwähnten Freund Pontormos, *Don Vincenzo Borghini* (1515-1580). So schreibt Vasari:

*„In einem anderthalb Ellen großen Gemälde schuf er für die Frauen des Waisenhauses mit unzähligen kleinen Figuren die Geschichte der elftausend Märtyrer [...] Dieses ganz und gar lobenswerte Gemälde wird heutzutage von Don Vincenzo Borghini, dem Vorsteher jenes Ortes und einst sehr guten Freund Jacopos, in großer Wertschätzung gehalten.“*⁵⁹⁸

Nachweisbar ist Pontormos Werk bis 1565 im Besitz Borghinis, danach verlieren sich die Spuren und erst ab 1864 kann es im Bestand des Palazzo Pitti verbucht werden. Ebenso undeutlich ist Vasaris Behauptung, Pontormo habe eine kleinere Version der Tafel für *Carlo Neroni* geschaffen. So schreibt der Historiograph:

*„Ein Gemälde, das dem oben genannten ähnelt, jedoch nur die Schlacht der Märtyrer und den sie taufenden Engel zeigt, schuf er für Carlo Neroni, mit dessen Bildnis an der Seite.“*⁵⁹⁹

Wahrscheinlich ist, dass es sich bei diesem Werk um die heute Bronzino zugeschriebene Tafel handelt. Diese ist der Beschreibung Vasaris gleich auf die Schlacht der Märtyrer begrenzt und scheint mit den gleichen Kartons angefertigt worden zu sein.⁶⁰⁰

Die Rezeption des Werkes beschränkt sich auf Vasaris Bericht, der im Anschluss an die scharfe Kritik an den Werken in der *Certosa* und der *Cappella Capponi* den erneuten Wandel im Stil Pontormos lobend kommentiert. So schreibt er:

*„Darin stellte Jacopo eine Schlacht mit Pferden und sehr schönen nackten Männern dar sowie mit einigen wunderschönen in der Luft schwebenden Putten, die mit Pfeilen auf die die Kreuzigung verrichtenden Peiniger schießen. Auch rings um den Imperator gibt es einige wunderschöne nackte Männer, die, von ihm verurteilt, in den Tod gehen. Dieses ganz und gar lobenswerte Gemälde wird heutzutage von Don Vincenzo Borghini, dem Vorsteher jenes Ortes und einst sehr guten Freund Jacopos, in großer Wertschätzung gehalten.“*⁶⁰¹

Vasari stellt somit gerade die Darstellung der Figuren in den Vordergrund und unterstützt sein eigenes Urteil durch den Verweis auf Borgherinis Wertschätzung des Werkes. Vasaris Urteil über die nackten Körper der Krieger ist auch heute noch nachvollziehbar. So scheint Vasari gerade der Wandel von transzendentaler Kunst zu

⁵⁹⁸ In: Vasari 2004, S. 48.

⁵⁹⁹ In: Vasari 2004, S. 49.

⁶⁰⁰ Agnolo Bronzino, Martyrium der Zehntausend, Öl auf Holz, 66,5x44,7cm, Galleria degli Uffizi, Florenz, um 1530.

⁶⁰¹ In: Vasari 2004, S. 48.

einer Darstellung des Menschen im Sinne Michelangelos aufgefallen zu sein. Dass Pontormo sich mit dieser alleine nicht zufrieden gab, wird dem Maler aus Arezzo nicht verhüllt geblieben sein, doch gerade als Auftakt zu einer Phase in der Lebensbeschreibung, die Pontormo zwangsweise mit Michelangelo und damit der für Vasari idealen Kunst in Verbindung bringt, ist der Fokus auf den greifbaren Teil der Tafel von programmatischer Notwendigkeit. Gleichzeitig prägte Vasari so eine flache Sicht auf das Werk. Das Martyrium der Zehntausend wird so auf Vasaris Beschreibung reduziert. Sein wahrer Inhalt und die von Pontormo selbst erdachten Elemente gehen verloren.

Um die im *Palazzo Pitti* befindliche Tafel zu verstehen, muss zunächst der Ursprung der Komposition betrachtet werden. Dieser liegt ungefähr zehn Jahre vor der Schaffung der Tafel und damit vor der *Certosa* und den Werken der visionären Phase im direkten Anschluss an die zahlreichen kleinformatigen Tafeln für die *Stanza Borgherini* (1515-1518) und die *Camera Benintendis* (1521-1522).

Das Blatt in der Kunsthalle Hamburg zeigt die Taufe und Schlachtszene aus der ausgeführten Tafel.⁶⁰² Es wird bereits durch Cox-Rearick direkt vor die *Certosa* auf das Jahr 1522 datiert. Gerade durch den Vergleich mit Zeichnungen für die Anbetung der Könige und andere Blätter der Zeit lässt sich der gleiche Stil deutlich ablesen.⁶⁰³ Ebenfalls ist es Cox-Rearick, die das Blatt mit einem geplanten Fresko gleichen Themas in Verbindung bringt. Bastian Eclercy konnte in seinem Aufsatz klar ausarbeiten, dass dieses Blatt für eine Darstellung des Martyriums der Zehntausend in der Kirche San Salvatore di Camaldoli in Florenz gedacht war.⁶⁰⁴ Im Gegensatz zur Tafel ist das Blatt schon formal an den Anbringungsort angepasst. Auch thematisch unterscheidet es sich, da lediglich die ersten beiden Szenen der Heiligengeschichte dargestellt werden. Dies ist bedingt durch den Plan eines mehrteiligen Programmes. So entwarf *Perino del Vaga* (1501-1547) eine weitere Szene, die das eigentliche Martyrium darstellt, welche ebenso nicht ausgeführt wurde.⁶⁰⁵ Obwohl Pontormo und Perino del Vaga in der Gegenüberstellung die volle Spannung zwischen Florentiner und römischer *maniera* gezeigt hätten, muss davon ausgegangen werden, dass Pontormo ursprünglich beide Szenen hätte ausführen sollen. Merritt sieht Pontormos

⁶⁰² Jacopo da Pontormo, Kompositionsstudie für ein Martyrium der Zehntausend, Rötel auf Papier, 420x367mm, Hamburg, Kunsthalle, 21253. Siehe Abbildung 102.

⁶⁰³ Vgl. Cox-Rearick 1964, S. 210ff.

⁶⁰⁴ Vgl. Eclercy 2016b, S. 33.

⁶⁰⁵ Perino del Vaga, Martyrium der Zehntausend, Feder mit weißen Höhungen auf braunem Papier, 338x229mm, Albertina, Wien, 1522. Siehe Abbildung 103.

Werk erst im Anschluss an Perino del Vagas Entwurf. Cox-Rearick hingegen argumentiert für eine umgekehrte Abfolge. Eclercy spricht sich schlussendlich für eine gleichzeitige Vergabe der Szenen an beide Künstler aus.⁶⁰⁶ Für diese These spricht die Tatsache, dass Vasari angibt, Perino hätte sein Werk nur nicht ausgeführt, da die Pest über Florenz einbrach, so dass für seine Vorstudie 1522 als wahrscheinliches Datum angenommen wird. Auch war er nur mit der Schaffung einer Szene beauftragt. Die Zeichnung zeigt deutlich, dass er nur das Martyrium darstellen wollte, nicht aber die Vorgeschichte. Pontormos Zeichnung in Hamburg wiederum zeigt nur diese Vorgeschichte. Damit wird deutlich, dass die Bruderschaft der Märtyrer beide Künstler von Beginn an in Konkurrenz zueinander beauftragt hatte.

Das Blatt ist für die Jahre später entstandene Tafel aus mehreren Gründen wichtig. Es zeigt, dass Pontormo Ideen auch nach langen Zeitabständen erneut aufgreift und sogar noch weitergeht, denn das Blatt wurde, wie anhand der Spuren der Übertragung zu sehen ist, direkt als Karton für die spätere Tafel verwendet. Wie sich anhand der Unterzeichnung sehen lässt, übertrug Pontormo die Zeichnung direkt auf den Malgrund und fügte dann die anderen Bestandteile der Szene erst ein. Dies erklärt auch, warum für diese hoch komplexe Arbeit nur eine Vorstudie erhalten ist, obwohl die Überlieferungslage für die Zeichnungen der 1530er Jahre recht gut ist. Die Positionierung der Figuren ist daher identisch, lediglich die anatomische Ausgestaltung und das Kolorit wurden durch Pontormo entsprechend angepasst.

Die Szene des Blattes befindet sich in der ausgeführten Tafel im oberen rechten Bildfeld und dominiert den Mittel- und Hintergrund. In der oberen rechten Ecke erscheinen die Märtyrer auf einem Berg. Einige haben sich bereits entkleidet, um die Taufe zu empfangen, andere entkleiden sich gerade. Ein in Gelb gewandeter Engel spendet die Taufe. Über dieser Szene erscheinen drei Putten, die Speere in die im Mittelfeld tobende Schlacht schleudern. Am Fuß des Berges schreitet ein Tross bewaffneter und gerüsteter Soldaten hinter einem Hügel und zieht in die Richtung der Schlacht. Diese tobt im linken Mittelgrund. Nackte Soldaten ringen hier miteinander, teils beritten, teils ihre Gegner mit schierer Kraft zu Boden werfend, zeigt sich hier ein Getümmel mit scheinbar endlosen Posen. Im Vordergrund erscheint ein Podest, auf dem links der antikisch gewandete Imperator den Befehl zur Folter der christlichen Truppen an den Henker vor ihm gibt. Dieser ist mit dem Rücken zum Betrachter dargestellt und schreitet, die Marterwerkzeuge in seinen Händen, zu den Gefangenen

⁶⁰⁶ Vgl. Eclercy 2016b, S. 34; Meritt 1963, S. 258 und Cox-Rearick 1964, S. 211f.

auf der rechten Seite. Links ergeben sich weitere nackte Gefangene in ihr Schicksal. Der Diagonale in die linke obere Ecke folgend erscheinen weitere Märtyrer, die über ausgestreute Kreuzesnägel schreiten sollen. Ein Engel weiter oben im Bild sammelt diese jedoch vor ihnen auf. In der oberen rechten Ecke vollendet sich das Martyrium der Soldaten in der Kreuzigung auf einem Berg. Die teils von Schmerzen gezeichneten, teils toten Leiber vermischen sich mit den Bäumen, die ihnen als Kreuze dienen. Hier findet das Werk seinen emotionalen Höhepunkt und gleichzeitig auch das erzählerische Ende.

Die literarische Quelle der Legende hat ihren Ursprung im Mittelalter und wird oft auch als *Martyrium des hl. Achatius* bezeichnet. Vermutlich handelt es sich bei dieser Geschichte um eine Variation der Legende des *hl. Mauritius und der Legion von Theben*. Bereits um 1470 im *Catalogus Sanctorum* des Petrus de Natalibus ist die Geschichte kodifiziert.⁶⁰⁷ Achatius wurde demnach mit neuntausend Soldaten von den Kaisern Hadrian und Antonius zur Unterdrückung einer Rebellion entsandt. Am Abend vor der Schlacht erschien ihm ein Engel, der den Sieg prophezeite, sollten sich die Soldaten im Namen Christi taufen lassen. Die Schlacht endet mit einem Sieg und die Soldaten wenden sich zum heiligen Berg Arat, wo sie in den christlichen Lehren unterrichtet werden. Doch die Kaiser senden weitere tausend Soldaten, um die abtrünnigen Truppen zu strafen. Nun geschehen die nächsten Wunder. Die Steine prallen an den Leibern ab, ohne Schaden zu verursachen, und die Peitschen fallen zu Boden, ohne Striemen zu hinterlassen. Dies bewegt den Anführer des Bestrafungscorps, Theodorus, sich ebenfalls dem Christentum zuzuwenden. Daraufhin versammeln die Kaiser, unter sieben Königen[?], eine neue Streitmacht und marschieren gegen die Märtyrer. Zunächst sollen diese über Nägel laufen, welche aber von einem Engel aufgesammelt werden, doch dann finden sie den Kreuzestod.⁶⁰⁸

Die Legende des hl. Achatius war gerade im nordalpinen Raum populär, so dass von der Forschung generell Dürers Stich zu diesem Thema als Pontormos Vorbild angesehen wird.⁶⁰⁹ In der Tat scheint Dürers Stich sich einiger Popularität in Andrea del Sartos Kreisen erfreut zu haben, und auch Marcantonio Raimondi kopierte ihn.⁶¹⁰ Eine Betrachtung des Holzschnitts zeigt hingegen deutlich, dass Pontormo nicht nur

⁶⁰⁷ Vgl. Merritt 1963, S. 259.

⁶⁰⁸ Vgl. Merritt 1963, S. 259.

⁶⁰⁹ Vgl. Merritt 1963, S. 259. Albrecht Dürer, Das Martyrium der Zehntausend, Holzschnitt, B117.

⁶¹⁰ Vgl. Mészáros 1983, S. 106f.

eine andere szenische Auswahl traf als Dürer, sondern auch die Gestaltung der ganzen Tafel nicht mit Dürers Werk in Zusammenhang gebracht werden kann. So stellt Dürer die einzelnen Szenen des Martyriums dar, nicht aber die vorausgegangene Geschichte. Stärker ist Pontormo hier als in den meisten seiner Werke der Florentiner Tradition verschrieben. Die Schlachtszene im Mittelfeld zeigt eine Fusion aus Elementen von Michelangelos *Schlacht von Cascina* (1505) und Leonardo da Vincis *Schlacht von Anghiari* (1505).⁶¹¹ Pontormo setzt sich also in den 1520er Jahren nachweislich mit beiden Werken auseinander. Zudem erkennt man eine Verwandtschaft der Figur des Kaisers mit Michelangelos Medici-Grabmal (1524-1533).⁶¹² Dies belegt das steigende Interesse Pontormos am Werk Buonarrotis. Zugleich ist sowohl die Komposition, das Kolorit, aber gerade auch die Kreuzigungsszene so stark von Pontormos eigenem Geist geprägt, dass man nicht von einer vermeintlichen sklavischen Abhängigkeit von Michelangelo reden kann. Durch die Beschneidung am linken Bildrand ist ein weiteres aufschlussreiches Zitat Pontormos nicht mehr deutlich zu erkennen. In der Zeichnung in Hamburg sowie der Kopie Bronzinos sind jedoch deutlich am linken Rand die kämpfenden Krieger zu sehen. Hier hat Pontormo die Laokoon-Gruppe rezipiert, so dass klar zu erkennen ist, dass auch antike Werke zu den Quellen Pontormos zählen, die sich aber oftmals mehr in Details zu erkennen geben. Die Wahl des Laokoons ist aber an dieser Stelle gezielt eingebracht, um dem Leiden der Soldaten einen direkten emotionalen Ausdruck zu geben.

Die Struktur des Bildes zeigt deutlich Pontormos eigene Ideen. Die Diagonalen schneiden sich alle in der Figur des Kaisers, so dass dieser und seine Handlung betont werden. Die einzelnen Szenen werden so miteinander homogenisiert, lediglich die Kreuzigung bricht dieses Muster. Gleichzeitig verfügt jede Szene scheinbar über ihr eigenes Raumgefüge. Dies war bereits in den vorausgegangenen Tafeln *Josef in Ägypten* (1518) und *Die Anbetung der Könige* (1521-1522) zu erkennen. Pontormo nutzt dieses Gestaltungsmittel gezielt, um die Szenen voneinander zu trennen und somit die Simultandarstellung lesbarer zu komponieren.

Die Struktur macht es daher möglich, die Geschichte in einer chronologischen Weise als Erzählung des Martyriums zu lesen. Eine weitere Ebene wird durch die Dominanz

⁶¹¹ Beide Werke sind nur durch Kopien überliefert. Bastiano da Sangallo, *Die Schlacht von Cascina nach Michelangelo*, Öl auf Holz, 77x130cm, Holkham Hall, ca. 1542 und Peter Paul Rubens, *Die Schlacht von Anghiari nach Leonardo da Vinci*, Tinte mit Lasuren auf Papier, 453x636mm, Louvre, Paris, ca. 1603. Siehe Abbildungen 104 und 105.

⁶¹² Michelangelo, *Grabmal des Herzogs Giuliano de' Medici*, Marmor, Capella Medici, San Lorenzo, Florenz, 1524-1533. Siehe Abbildung 106.

der Figur des Kaisers verdeutlicht. Pontormo thematisiert hier die Macht des Regenten und damit der weltlichen Mächte über die Menschen. Die ausgezehrtten Märtyrer agieren somit in ihrem Schicksal, ohne sich wirklich wehren zu können. Dies wird ebenfalls durch den Kontrast zwischen kämpfenden und leidenden Soldaten gezeigt. Sind die Märtyrer in ihrer Rolle als Kämpfer noch kraftvoll und in energischer Bewegung dargestellt, so erscheinen ihre ausgemergelten elongierten Körper als Sinnbild der Folterqualen und bannen sie in die Rolle der passiv leidenden Märtyrer, die zur gleichen Zeit in ihrer Physiognomie nicht von der Pein gekennzeichnet sind, sondern eine stoische Ruhe ausstrahlen. So scheint das Werk den Betrachter auf der einen Seite zur durch Gott sanktionierten kraftvollen Aktion aufzurufen, auf der anderen Seite aber ein stoisches Ertragen der Leiden in Hoffnung auf die Auferstehung zu propagieren. Eclercy schreibt in diesem Zusammenhang:

*„Jenes düstere Panorama von Kampf, Bedrohung und Tod, bei dem der Maler bezeichnenderweise das Hoffnung und Erlösung verheißende Jüngste Gericht aus der Hamburger Zeichnung weggelassen hat, gleicht der aktuellen Situation der Florentiner Bürger.“*⁶¹³

Doch wie schon zahlreiche Forscher zuvor bemerkt hatten, greift Pontormo die Belagerung der Stadt Florenz durch die spanischen Truppen Karls V. in seiner Tafel auf. Die Entbehrungen der Bevölkerung, unter denen auch Pontormo und sein Kreis gelitten haben müssen, spiegeln sich gerade in den Märtyrern wider. Doch sie rufen zu einem Ertragen, nicht zu einem Aufstand auf und sie zeigen deutlich, dass der Lohn für diesen Stoizismus die Teilhabe an Gottes Heil ist. Kritischer ist die Wertung des Figurenzitats zu sehen. Pontormo lässt zwar in der Figur des Kaisers deutlich das Medici-Grabmal einfließen, aber er wandelt es ab. Zudem kann aus diesem Zitat nicht direkt eine Parteinahme Pontormos abgeleitet werden.⁶¹⁴ Zum einen litten nicht nur Gegner der Medici. So war Pontormos Mäzen und Freund Ottaviano de Medici zur Zeit der Belagerung inhaftiert worden. Er litt daher ebenso unter der weltlichen Macht. Auch scheint die Zeit nicht gänzlich negativ für Pontormo gewesen zu sein, da er noch während der Belagerung das Grundstück für sein Haus kaufte und mit dem Bau beginnen konnte.⁶¹⁵ Darüber hinaus stellt Pontormo die Taufe so dar, dass gleichzeitig auch eine Darstellung der Unterrichtung auf dem Berg Arat gezeigt werden kann. Dies wiederum steht in Zusammenhang mit den Lehren der Aramäer, so dass ein Identifikationsmuster der späteren Medici-Regenten hier bereits anklingt. Auch der

⁶¹³ In: Eclercy 2016b, S. 38.

⁶¹⁴ Die These eines Anti-Medici Kunstwerks findet sich unter anderem bei Sebregondi 2014, S. 70 und Cropper 1997, S. 47f.

⁶¹⁵ Vgl. Sebregondi 2014, S. 70 und Appendix II, XII.

Auftrag durch das *Spedale degli Innocenti* spricht gegen ein republikanisches Werk, war doch Don Vincenzo Borghini ein treuer Parteigänger der Medici, der gerade unter der Herrschaft Cosimos I. de' Medici zu den maßgeblichen Beratern des Herzogs zählte. Damit kann keine Wertung in die eine oder andere Richtung mit vollständiger Sicherheit durch das Werk gestützt werden. Die Wahrscheinlichkeit spricht aber gegen die These des Anti-Medici-Kunstwerks und für eine Darstellung allgemeinerer Themen.

Neben den Interpretationsebenen des religiösen Themas ist auch die künstlerische Gestaltung für ein Verständnis der Bedeutung des Werkes von Wichtigkeit. Die vielszenige Gestaltung der Tafel ermöglicht es Pontormo, seine Kunstauffassung in einer vielfältigen Komposition darzustellen. So beinhaltet die Legende der zehntausend Märtyrer sowohl Schlacht- als auch Marterszenen. Pontormo nutzt dies, um eine bewegte energische Schlacht mit nackten Figuren in zahlreichen Posen darzustellen. Gleichzeitig ermöglichen es die Figuren der Märtyrer, Schmerz, Folter und Transzendenz des Geschehens auszudrücken. Das Martyrium der Zehntausend kann somit genau wie der Bethlehemische Kindermord jenseits der ikonographischen Bedeutung als Paradestück der Kunst gesehen werden.⁶¹⁶ Diese Betrachtungsweise entwickelt sich besonders in der Gegenüberstellung zwischen Pontormos Entwurf und dem Werk Perino del Vargas. Wie Vasari berichtet, sah dieser den Auftrag als Möglichkeit, seine römische *maniera* zu präsentieren und sich so Ruhm zu sichern. Vasari schreibt:

„Mit dem Malen dieser Szene wurde Perino beauftragt, und obwohl der Ort entlegen und der Lohn bescheiden war, reizten ihn die großen Möglichkeiten der Bildfindung und die ausladenden Dimensionen der Wand, so dass er sich zu ihrer Gestaltung bereit erklärte. Außerdem wurde er darin von Freunden sehr bestärkt, vor allem in Hinblick auf die Geltung, die ihm dieses Werk verschaffen und die seinem Talent zustehen würde, und das nicht nur bei den Einwohnern dieser Stadt, denen er unbekannt war, sondern auch bei den Florentiner Künstlern, die ihn nur dem Ruf nach kannten.“⁶¹⁷

Hätten beide Künstler ihre Werke hier ausgeführt, so wäre die Florentiner Tradition in direkten Wettkampf mit der römischen *maniera moderna* getreten. Dementsprechend vereint Pontormo Michelangelo und Leonardo, die großen Künstler seiner Stadt, in ihren größten Werken in Florenz, der *Schlacht von Cascina* und der *Schlacht von*

⁶¹⁶ Zur Rolle des Bethlehemischen Kindermordes siehe Kepetzis 2006.

⁶¹⁷ in: Vasari 2008c, S. 34,

Anghiari. Doch selbstbewusst fügt er seine eigene Bildauffassung hinzu und schafft somit ein Werk, das für die Florentiner Tradition und Zukunft gleichermaßen spricht. Im Gegensatz dazu zeigt Vaga deutlich, wie stark ihn die Werke Raffaels und die römische *maniera* beeinflussten.

In der ausgeführten Tafel zeigt Pontormo, wie sehr sich sein Kunstempfinden in den Jahren zwischen beiden Werken geändert hat. Er hält an der Tradition fest und fügt ein moderneres Zitat hinzu. Gleichzeitig stellt er seine eigene Bildauffassung zur Schau, die Tradition und Neuerung zu einer Synthese zusammenfügt. Damit ist das *Martyrium der Zehntausend* mehr noch ein Sinnbild für die Kunst Pontormos als eine Repräsentation eines sakralen Themas. In Anbetracht der Tatsache, dass Vincenzo Borghini einer der führenden Kunstkenner seiner Zeit war, gewinnt diese Betrachtung noch an Prägnanz, denn es ist kaum vorstellbar, einen aufmerksameren Rezipienten für die Gestaltung des Werkes zu finden, das nicht zuletzt das Primat der Florentiner Kunst zu einem Zeitpunkt affirmiert, an dem die Stadt politisch und wirtschaftlich auf ihrem Tiefpunkt war. So ist die Tafel zugleich auch eine Erinnerung an das Versprechen Gottes, Florenz zu Größe zu führen.

Pontormo bewegt sich im *Martyrium der Zehntausend* noch zwischen den Polen Michelangelo, Leonardo und zeitgenössischer Kunst. Seine nächsten Werke hingegen führen ihn immer stärker zu Buonarrotis Kunst hin. Diese beschäftigt Pontormo so intensiv, dass er immer stärker in das Wesen der Kunst Michelangelos eindringen will. Hierbei geht es nicht um bloße Kopie, sondern um ein durchdringendes Verständnis der Kunst. Den Grundstein für diesen Wandel legt der persönliche Kontakt zu Buonarroti und die Kooperation beider Künstler in zwei Werken, die zu ihrer Zeit großen Ruhm genossen: das *Noli me tangere* (1531-1532) sowie die *Venus und Cupido* (1532-1534).⁶¹⁸

Zunächst berichtet Giorgio Vasari von der Schaffung des *Noli me tangere*:

„Als Herr Alfonso d’Avalos, Markgraf von Vasto, unterdessen durch Vermittlung von Nikolaus Schönberg einen Karton Michelangelo Buonarrotis erhalten hatte, mit einem Christus, der Magdalena im Garten erscheint, setzte er alles daran, damit Pontormo ihm diesen als Gemälde ausführte, da Buonarroti ihm gesagt hatte, dass keiner ihm besser dienen könne als er. Nachdem Jacopo dieses Werk nun zur

⁶¹⁸ Jacopo da Pontormo, *Noli me tangere*, Öl auf Holz, 124x95cm, Privatbesitz, Mailand, 1531-1532 und Jacopo da Pontormo, *Venus und Cupido*, Öl auf Holz, 128x197cm, Accademia del disegno, Florenz, 1532-1534. Siehe Abbildung 107.

*Vollendung gebracht hatte, wurde es sowohl wegen Michelangelos herausragendem disegno als auch aufgrund von Pontormo Kolorit als einzigartiges Gemälde geschätzt. Deshalb ließ sich Alessandro Vitelli, der damals in Florenz Kommandant der Wachsoldaten war und dieses Werk gesehen hatte, von Jacopo ein Gemälde nach demselben Karton malen, dass er nach Città di Castello sandte und in seinem Haus aufhängen ließ.*⁶¹⁹

So zeichnet Vasari ein von gegenseitigem Respekt geprägtes Verhältnis Michelangelos und Pontormos. Künstlerisch führt dies zu einer Kooperation, welche die beiden Pole der Malerei *disegno* und *colore* im Entwurf Michelangelos und Kolorit Pontormos vereint und so ein Werk ungeahnter Schönheit schafft. Problematisch an dem Werk ist lediglich die Überlieferung. Vasari spricht bereits von zwei Werken und in der Folgezeit sind zahlreiche Kopien bekannt, die Michelangelos Karton nutzten. So lässt sich nicht nachvollziehen, welches der Werke Pontormo eindeutig zuzuschreiben ist. Die Zuschreibung der Tafel in der *Casa Buonarroti* in Florenz kann nicht aufrechterhalten werden. Zu sehr unterscheiden sich die Pinselführung und das Kolorit von Pontormos anderen Werken, und auch die Ausführung der Figuren deutet auf eine andere Hand hin.⁶²⁰ Im Falle der Tafel in Mailänder Privatbesitz ist die Unzugänglichkeit ein weiteres Problem. So stehen für eine genaue Untersuchung des Werkes nicht die notwendigen Grundlagen zur Verfügung.

Anders steht es mit einem der berühmtesten und beliebtesten Werke des Cinquecento *Venere e Amore*. Auch hier lässt sich eine beinahe unendliche Zahl an Kopien aufführen. Allein Vasaris *Recordo* zeigt zwei solcher Kopien aus seiner eigenen Werkstatt. Das Original ist ohne Zweifel zu identifizieren und ist heute in der Accademia in Florenz untergebracht. Ursprünglich als das perfekte Kunstwerk gefeiert und mit den Statuen der Antike verglichen, hat der Ruhm die Zeit nur bedingt überdauert. Die Figuren wollen nicht mit unserem Schönheitsideal übereinstimmen und der Inhalt ist scheinbar unergründlich. Auch ist die Idee einer Kooperation zweier berühmter Maler mit unserer modernen Vorstellung von Autorenschaft nicht vereinbar. So findet sich das Werk heute als Pontormo in der Accademia, während die Zeitgenossen es als Werk Michelangelos sahen, das lediglich durch Pontormos Ausführung an Schönheit gewonnen hatte. Das *disegno* war somit wichtiger als das

⁶¹⁹ in: Vasari 2004, S. 50f.

⁶²⁰ Dass der Restaurationsstand dieser Tafel nicht bekannt ist kann nicht mit abschließendem Urteil gesagt werden ob es sich nicht doch um Pontormos Werk handelt. Im jetzigen Zustand muss die Zuschreibung jedoch abgelehnt werden.

colore, doch erst das Zusammenspiel ergab jene Perfektion, die Männer schmachmend vor der Venus in die Knie gehen ließ.⁶²¹

Neben der Authentizität des Werkes sprechen zwei weitere Punkte für eine genauere Analyse. Zum einen wurde die Tafel einer gründlichen Untersuchung und Restauration unterzogen, so dass sowohl die Unterzeichnung als auch der originale Zustand besser bewertet werden können.⁶²² Zum anderen ist gerade die Unzugänglichkeit der Ikonographie und die Figurengestaltung ein wichtiger Ansatzpunkt für die spätere Entwicklung von Pontormos Kunstauffassung.

Die Auftragsvergabe ist klar und kann durch unterschiedliche Quellen korroboriert werden. Der Florentiner Bankier *Bartolommeo Bettini* ließ eines seiner Gemächer mit Darstellungen toskanischer Dichter gestalten und wollte sich, angespornt durch die Aufmerksamkeit, welche die erste Kooperation zwischen Michelangelo und Pontormo erhalten hatte, ein Werk gleicher Güte sichern. Vasari berichtet:

„Als daraufhin Bartolomeo Bettini merkte, wieviel Achtung Michelangelo Pontormo entgegenbrachte und mit wieviel Sorgfalt Pontormo die Zeichnungen und Kartons Michelangelos vollendete und aufs Vortrefflichste in Malerei übertrug, tat er sein Möglichstes, damit ihm sein guter Freund Buonarroti einen Karton einer Venus gestaltete, die von einem Cupido geküßt wird. Diesen wollte er sich von Pontormo als Gemälde ausführen lassen und es dann mitten in einem seiner Gemächer unterbringen, in deren Lünetten Bronzino gerade damit begonnen hatte, Dante, Petrarca und Boccaccio zu malen, in der Absicht, dort noch weitere Dichter darzustellen, die in toskanischer Dichtung und Prosa die Liebe besungen hatten.“⁶²³

Bettini wird in der Literatur meist als Gegner der Medici aufgeführt. Richard Aste beschreibt ihn als Mitglied der Florentiner Miliz während der Belagerung durch die spanischen Truppen und sieht seine spätere Patronage als Versuch, sich gegen die Aufträge der Medici zu positionieren und seinen eigenen Stand somit zu nobilitieren. So wird für Aste die *Venus und Cupido* mit der Ausschmückung durch Bronzino zu einem politischen Projekt.⁶²⁴ Es lässt sich nachweisen, dass Bettini in der Miliz tätig war. Doch sogar *Benvenuto Cellini* war zu Beginn Mitglied dieser Truppen. Man kann

⁶²¹ Für eine genaue Analyse dieses Wandels in der Betrachtung des Werkes siehe Katz-Nelson. Dieser schreibt trefflich: „*The idea that two major painters collaborated on a single work jars with our sensibilities, especially when both artists have a well-established reputation for being extremely individual; this is not, we feel, how Renaissance painting should be done.*“ In: Katz-Nelson 2006, S. 27.

⁶²² Die Restauration wurde 2002 durch Rosella Lari ausgeführt. Vgl. Falletti&Katz-Nelson 2006, S. 249.

⁶²³ In: Vasari 2004, S. 51.

⁶²⁴ Vgl. Aste 2006, S. 8ff.

dennoch davon ausgehen, dass die Bettini-Familie zur Zeit der Belagerung gegen die Medici agierte. Nach der Eroberung von Florenz im Jahre 1530 wandte sich Bartolomeo nicht ins Exil nach Padua, um sich dort den anderen Medici-Gegnern anzuschließen. Vielmehr zog es ihn nach Rom. Dies wird unter anderem von Aste als Exil vor den Medici gesehen.⁶²⁵ Es ist jedoch fraglich, wie Rom ein Exil für Feinde der Medici sein konnte, wurde es doch in der Zeit durch den Medici-Papst Clemens VII. regiert. In Rom ist er ebenfalls nicht von der politischen Landschaft in Florenz isoliert. Vielmehr wurde er 1544, daher unter der Regierung Cosimo I. de' Medici, zum Florentiner Konsul in Rom gewählt und konnte am 29. September 1545 in die Accademia Fiorentina eintreten. Diese war zu diesem Zeitpunkt bereits fest in der Hand des Herzogs. Hinzu kommt die Tatsache, dass Pontormo in dieser Zeit bereits wieder für die Medici mit der Fertigstellung des Sala Grande in Poggio a Caiano tätig war. Eine öffentliche Zurschaustellung einer antimediceischen Haltung hätte weder für die betroffenen Künstler noch für den Auftraggeber Sinn ergeben. Darüber hinaus sind die Beweggründe Bettinis klar in einem historisch-literarischen Rahmen zu sehen. Auch lässt das Interesse Alessandro de Medicis an der Tafel darauf schließen, dass Venus und Cupido auch von den Medici geschätzt wurde. Wie spannungsgeladen die Atmosphäre in Florenz zu dieser Zeit war, wird jedoch aus Vasaris weiterer Schilderung deutlich:

„Als Jacopo unterdessen die Venus nach dem Karton Bettinos fertig gemalt hatte und dieser wunderbar gelungen war, wurde sie besagtem Bettino nicht zu dem von Jacopo versprochenen Preis ausgehändigt, sondern, um diesem zu schaden, von gewissen Schurken fast gewaltsam der Hand Pontormo entrissen und Herzog Alessandro überbracht, wobei Bettino seinen Karton zurückerhielt. Als Michelangelo von diesem Vorfall hörte, war er aus Liebe zu seinem Freund, für den er den Karton gestaltete hatte, verdrossen und grollte Jacopo deswegen. Selbst wenn dieser vom Herzog fünfzig Scudi erhalten hatte, kann man dennoch nicht behaupten, er hätte an Bettino Betrug begangen, weil er die Venus auf Befehl seines Herren herausgegeben hatte: Doch sagen einige, dass Bettino selbst zu großen Teilen dafür verantwortlich war, weil er zu viel dafür verlangte.“⁶²⁶

Die Beziehung Michelangelos und Pontormos ist generell nur schwer zu ergründen. Vasaris Worte werden so oft ohne kritische Betrachtung hingenommen. Fakt ist, dass Pontormo sich, im Gegensatz zu anderen Künstlern, in seinem Antwortschreiben direkt auf Michelangelo stützt und diesen als größten Künstler preist. Ein Verhalten,

⁶²⁵ Vgl. Aste 2006, S. 8.

⁶²⁶ In: Vasari 2006, S. 53.

das gegen eine Feindschaft beider Männer spricht. Doch auch die Konfiszierung mag problematisch erscheinen. So erhielt Bettini den Karton Michelangelos zurück und hielt diesen Vasari zufolge stets in Ehren. Die Tatsache, dass Bettini kurze Zeit später nach Rom übersiedelt und hier schnell Karriere machen konnte, kann als Zeichen guter Beziehungen zu den Medici gewertet werden. So muss die Frage aufkommen, ob Vasaris Schilderung nicht zugleich Pontormos Beziehung mit Michelangelo und Alessandro de Medicis Charakter in ein bestimmtes Licht setzen will. Dass die Tafel direkt von Pontormo an die Medici ging, ist unumstritten, doch kann es sich hierbei auch um ein geschicktes Manöver Bettinis gehandelt haben, um sich die Gunst des Herzogs zu sichern.

Wichtiger als der Auftraggeber noch ist die Rezeption des Werkes. Vasari ist an dieser Stelle verhalten. Zwar erwähnt er den Entstehungsprozess, das Sujet und die Enteignung, seine ansonsten so ausgeprägte Ekphrasis wendet er jedoch nicht auf die Tafel an. So schreibt er lediglich:

„Nachdem Jacopo diesen Karton also erhalten hatte, führte er ihn, wie noch zu sagen sein wird, mit Müße in jenem Stil zur Perfektion, den jedermann kennt, ohne dass ich ihn noch extra loben müßte.“⁶²⁷

Dies mag überraschend wirken, war der herausragende Kunstwert des Werkes doch bereits in Benedetto Varchis Paragone-Diskurs *Due Lezioni* (1549) gewürdigt worden. Hier wird vor allem die Kraft des Bildes gewürdigt, welche, den antiken Künstlern ebenbürtig, in der Lage ist, Männer in Liebe zu verzehren. So schreibt Varchi:

„Non dice egli, che gl huomini medesimi si sono innamorati delle statue di marmo, come avvenne ancora hoggi tutto il giorno nel la Venere, che disegnò Machelagnolo à M. Bartolomeo Bettini, colorita di mano di M. Iacopo Pontormo.“⁶²⁸

Varchi führt keine Anekdoten im Sinne Vasaris auf, doch seine Aussage ist von ungleich größerem Wert für unsere Betrachtungen. So lässt sich erkennen, wie erneut die Gewichtung der Anteile, nicht zuletzt auch dem Ruhm Michelangelos geschuldet, primär das *disegno* in den Vordergrund stellt. Aber auch die Betonung der Ausführung ganz von der Hand Pontormos darf nicht unbeachtet sein, denn nur durch die Kombination beider konnte so ein perfektes Kunstwerk entstehen, welches den

⁶²⁷ In: Vasari 2004, S. 52.

⁶²⁸ n: Varchi 2013, S. 116. Übersetzung: „Schreibt er etwa nicht, dass selbst Männer sich in Marmorstatuen verliebt hätten, wie es mit der Venus des Praxiteles geschah? Es soll aber nicht unerwähnt bleiben, dass dies heute noch und den ganzen Tag mit jener Venus geschieht, die Michelangelo für Herrn Bartolommeo Bettini zeichnete und die Herrn Jacopo Pontormo eigenhändig kolorierte.“ in: Varchi 2013, S. 177. I

Werken der berühmten antiken Künstler in nichts nachstand. Die Tatsache, dass Pontormo es schafft, in dem scheinbar niederen Medium der Malerei nicht nur Tiere, sondern auch Menschen zu bewegen, muss dabei besonders hervorgehoben werden. War es bei Praxiteles eine wunderschöne Skulptur der Venus, die in ihrem dreidimensionalen Erscheinungsbild die Männer betörte, so erzielten Michelangelo und Pontormo mit ihrem zweidimensionalen Werk Gleiches. Hier deutet sich schon an, dass die berühmtesten Künstler in der Mitte des 15. Jahrhunderts nicht mehr als reine Nachfolger der Antike vor einem unerfüllbaren Vorbild erblichen, sondern sich der Antike gleich und in der Malerei sogar überlegen schätzten. Vasaris Konzept, den Höhepunkt der Kunstgeschichte in Michelangelo zu sehen, ist nur der uns heute bekannteste Ausdruck dieses Gedankens, aber seinen Ursprung kann man durchaus in der Tafel *Venus und Cupido* sehen. Ein weiterer Hinweis für die Sonderstellung des *disegnos* Michelangelos findet sich in den scheinbar endlosen Kopien, die auch heute noch in zahlreichen Sammlungen zu finden sind.⁶²⁹

Die originale Tafel erscheint heute in neuem Glanz. In der rechten Ecke des Vordergrunds liegt Venus unbekleidet mit gespreizten Beinen. Sie ist zugleich ein Bild von majestätischer Ruhe und animierter Bewegtheit. Von hinten umgreift sie der geflügelte Cupido und küsst sie innig. Sein linkes Bein hat er um sie geschlungen, so dass es den Intimbereich verdeckt. In seiner rechten Hand hält er den auf ihn gerichteten Pfeil, den Venus ebenfalls mit ihrer rechten Hand spielerisch umfasst. Im rechten Mittelgrund erscheint ein Altar. Auf ihm steht eine kunstvolle Schale gefüllt mit Rosen, hinter der weitere Pfeile Amors erscheinen. Auf dem Altar liegen ebenfalls ein Tuch und ein Bogen, an dem lose zwei Masken baumeln. Die eine erscheint in der verzerrten Fratze eines Satyrs, die andere aber als makellooses Antlitz eines Jünglings. Auf dem Boden des Altars liegt eine menschliche Statuette. Im Hintergrund erscheint, in Licht gehüllt, ein Berg in einer lieblichen Landschaft.

Die Werkgenese scheint der Narration folgend klar. Michelangelo schuf einen Karton und Pontormo transferierte diesen auf die Tafel und kolorierte lediglich das Werk. Die zahlreichen Kopien in mehr oder weniger gleicher Art gehalten scheinen dies zu bestätigen. Vasari spricht in diesem Zusammenhang von einem Karton und Zeichnungen, die Michelangelo an Pontormo gab, damit dieser die Tafel gestalten konnte. Dies spricht eindeutig gegen einen Karton, wie wir ihn heute sehen. Wie

⁶²⁹ So werden in Falletti&Katz-Nelson 2006 alleine 36 Repliken aufgeführt. Vgl. Falletti&Katz-Nelson 2006, S. 233-236.

Bellucci und Frosinini bereits erwähnten, ist unsere heutige Auffassung eine andere als noch im Cinquecento.⁶³⁰ Der Karton Michelangelos war demnach eine aus mehreren Blättern zusammengesetzte entsprechend große Zeichnung; diese war hingegen nicht, wie Hirst schreibt, in der gleichen Größe wie die Tafel. Vielmehr fertigte Michelangelo eine Zeichnung, von der Pontormo dann eine Kopie anfertigte, die auf die Tafel übertragen wurde. Zwar gibt es berechtigte Zweifel an der Authentizität der Zeichnung in Neapel, doch auch wenn es sich nicht zwangsweise um das Werk Michelangelos handelt, so scheint es doch einen guten Eindruck von Michelangelos Karton zu geben.⁶³¹ Die Infrarot-Untersuchung der Tafel zeigt, dass Pontormo lediglich die Umrisse der Figuren und des Altars übertrug. Die Landschaft fügte er ohne Vorzeichnung ein.

Die Vorbilder dieser Tafel sind nur schwer zu erfassen. Michelangelo scheint Elemente antiker Sarkophage aufzugreifen und bedient sich unter anderem Elementen wie Masken, die zu dieser Zeit bereits weit verbreitet sind. Darüber hinaus erinnert die Darstellung von Venus und Cupido an die Ikonographie der Florentiner Venus- und Mars-Darstellungen. Die Figuren selbst sind ganz und gar Kreaturen aus Michelangelos eigenem Genius. Vorbereitet werden sie in den weiblichen Figuren der Cappella Medici.⁶³² Bereits hier schuf Michelangelo weibliche Figuren, die nicht unseren Vorstellungen des Schönheitsideals entsprechen mögen. Schon Ludovico Doni kritisierte ihre muskulösen Körper, so dass wir davon ausgehen können, dass es sich nicht alleine um unsere Vorbehalte handelt, sondern auch durch die Zeitgenossen durchaus als Abweichung eines Schönheitsideals gesehen wurde. Die Venus wirkt wie ihre Vorgängerinnen immer noch von kräftigem Bau. Man mag ihre Muskeln nicht so offen sehen wie an anderer Stelle in den Werken Michelangelos, doch besteht für den Betrachter kein Zweifel daran, dass unter ihrem warmen Fleisch ein kraftvoller Körper liegt. So kommt die Venus auf der einen Seite näher an ein zeitgenössisches Schönheitsideal und kann dennoch Michelangelos Intention transportieren. In seiner Gestaltung weiblicher Figuren orientiert sich Michelangelo nicht an den Idealen seiner Zeit oder weiblichen Modellen. Vielmehr nutzt er die mehr oder weniger stark

⁶³⁰ Vgl. Bellucci&Frosinini 2006, S. 122.

⁶³¹ Michelangelo (?), Venus und Cupid, schwarze Kreide auf Papier, 127,7x182,3cm, Museo Nazionale di Capodimonte, Neapel. Siehe Abbildung 108. In Ihren Maßen passt diese Zeichnung nicht direkt zu einer Kopie der Tafel und weist ebenso keine Spuren von Anwendungsrückständen auf. Ob es sich um eine Werk Michelangelos handelt muss dennoch offen bleiben.

⁶³² Michelangelo, Morgen und Nacht, Cappella Medici, San Lorenzo, Florenz, 1526-1531. Siehe Abbildungen 110 und 111.

ausgebildete Muskulatur, um Konzepte zu vermitteln. So zeigt ein Vergleich der Venus und der Leda deutlich, wie Michelangelo im letzteren Fall einen femininen weichen Körper darstellt, der der Rolle entsprechend passiv gestaltet ist; die Venus steht im Kontrast hierzu. Ihre Formen sind kraftvoller und wirken maskuliner. Hierdurch wird klar, welche Kraft und Ausstrahlung sie hat.⁶³³ So führt die Figur der Venus als Schlüssel in die Interpretation des Werkes.

Viele Interpretationen sind bereits vorgebracht worden. Es ist durchaus eine der Qualitäten des Werkes, dass es nicht endgültig ausgedeutet werden kann. Vielmehr ist es ein Gedankenanstoß. Venus zieht den Betrachter an sich und nimmt ihn ganz gefangen. Entdeckt man eine Deutungsrichtung, so erscheint kurze Zeit ein erneuter Anstoß. So wird der Betrachter von Gedanke zu Gedanke geleitet und muss doch letztendlich erkennen, dass er nie zu einer eindeutigen Lösung des Rätsels kommen kann. Eine solche Gestaltung entspricht dem Anliegen des Auftraggebers. Bartolomeo Bettinis Intention einer Kammer mit den großen Dichtern und Prosaikern der toskanischen Geschichte muss in diesem Zusammenhang betrachtet werden. Bronzino fertigte hierfür halbfigurige Porträts Petrarcas, Dantes und Boccaccios an.⁶³⁴ Der intendierte Anbringungsort war daher darauf ausgerichtet, eine Umgebung zu schaffen, in der nicht nur ein angeregter Diskurs über die Dichtungen stattfinden konnte, sondern auch einen Ort zu kreieren, der zur Kontemplation der Wahrheiten hinter diesen Dichtungen einlud. Bettinis Bestreben, einen solchen Ort zu schaffen, zeigt den Wunsch, sich selbst als Teil der literarischen Elite darzustellen, und gleichzeitig spricht seine Freundschaft mit Benedetto Varchi und Luca Martini deutlich dafür, dass seine intellektuellen Interessen mit diesem Programm in Einklang standen. So ist es wenig verwunderlich, wenn Michelangelo ein Werk schuf, das diesen Gegebenheiten und sicherlich auch seinen eigenen Neigungen entsprach.

Mendelsohn wies darauf hin, dass das Bild mehrere antike Geschichten gleichzeitig illustriert. Die meistgenannte Quelle ist sicherlich das zehnte Buch der Metamorphosen Ovids.⁶³⁵ Hier verletzt Cupid seine Mutter Venus mit einem seiner trügerischen Pfeile, so dass diese sich unsterblich in Adonis verliebt. Gleichzeitig erinnert die Darstellung Michelangelos auch an Apuleius Geschichte *Der Goldene Esel*, in der, als Narration innerhalb der eigentlichen Handlung, die Geschichte von

⁶³³ Vgl. Katz-Nelson 2006, S. 39.

⁶³⁴ „Als Lünettendekoration malte er für eines der Zimmer Bartolommeo Bettinis die Bildnisse Dantes, Petrarcas und Boccaccios in wunderschönen Halbfiguren.“ in: Vasari 2008, S. 65.

⁶³⁵ Vgl. Mendelsohn 2006, S. 102.

Venus, Cupid und Psyche erzählt wird. Durch die Anlehnung an diese Geschichte muss der Betrachter sich gleichzeitig Gedanken über die eigentliche Handlung machen, in der Lucius aus seiner Eselsgestalt in einen Menschen verwandelt wird und dann bis zur Priesterweihe vordringt.⁶³⁶ Dies entspricht dem Wandel vom Profanen zum Sakralen, vom Animalischen zum Göttlichen und thematisiert damit die duale Natur der Liebe. So transportiert Michelangelo hier das Konzept der *Venus Voluptas* und *Venus Humilitas* und ihres Pendants des *Cupido Volgare* und *Cupido Celestial*.⁶³⁷ Der Betrachter wird auch durch die auf der linken Seite dargestellten Elemente in diese Richtung geleitet. Die Rosen in der Schale können direkt mit der gängigen Ikonographie der Venus identifiziert werden, sind zugleich aber auch ein Attribut Mariens. Die Masken sind in Anlehnung an Vasaris Aussage zu seinem Bildnis Lorenzo il Magnifico als Tugend und Laster zu identifizieren.⁶³⁸ Die Maske mit dem Haupt des Satyrs steht klar für eine animalische Lust, während das ideale Antlitz eines Jünglings für jene Tugenden steht, die eine platonische Liebe hervorbringt. Damit verhandelt die Tafel den Unterschied zwischen fleischlicher und idealer Liebe. Eine Differenzierung zwischen Poesie und Gemälde findet nicht statt. Auch ist hier die Malerei nicht als stumme Poesie dargestellt, sondern vielmehr zeigt sich, wie beide ineinander verknüpft sind und nur so den Betrachter zu einer höheren Erkenntnisebene führen können.

Sowohl das *Noli me tangere* als auch *Venus und Cupido* zeigen einen Wandel im Œuvre Pontormos. Gerade im Werkprozess mag dieser begründet sein, denn um die Tafel auszuführen, war es notwendig, dass Pontormo den Karton Michelangelos kopierte. Vasari nach gelangten gleichzeitig auch andere Zeichnungen Michelangelos in den Besitz Pontormos. Vasari schreibt:

„Diese Zeichnungen Michelangelos sorgten dafür, dass dank der eingehenden Beschäftigung mit dem Stil jenes höchsterhabenen Künstlers Pontormos Gemüt aufgerüttelt wurde und er den Entschluss fasste, ihn unter allen Umständen und nach bestem Können nachzuahmen und ihm zu folgen.“⁶³⁹

In der Tat ist man geneigt, Vasari an diesem Punkt zu folgen. Pontormo war schon vorher durch den Karton Michelangelos zur *Schlacht von Cascina* stark beeinflusst worden. Durch den direkten Kontakt Michelangelos, dessen Persönlichkeit und intellektuelle Interessen so stark mit Pontormos eigenen übereinstimmten, sowie durch

⁶³⁶ Vgl. Mendelson 2006, S. 103ff.

⁶³⁷ Vgl. Mendelsohn 2006, S. 98.

⁶³⁸ Vgl. Katz-Nelson 2006, S. 48.

⁶³⁹ in: Vasari 2004, S. 52.

die ihm zum Studium zur Verfügung stehenden Zeichnungen konnte Pontormo beginnen, sich dem *disegno* Michelangelos zu nähern. In den beiden direkten Arbeiten nach Entwürfen Buonarrotis konnte Pontormo noch nicht mit dem neuen Formenkanon experimentieren. Zeitgleich war er aber mit der Fertigstellung der Ausschmückungen im *Sala Grande* der *Medici-Villa in Poggio a Caiano* beauftragt. Dieser Auftrag und die beiden folgenden Aufträge in den Villen in *Castello* und *Carregi* sollten zeigen, wie stark der Einfluss Michelangelos auf Pontormo wirken konnte, und doch beginnt mit den Werken nach *Venere e Amore* ein Brachland im Œuvre Pontormos. Denn von nun an muss bewusst werden, wie viele Werke Pontormos nicht mehr existieren. Kein einziges Werk aus der Folgezeit ist überliefert, so dass von nun an die einzigen Beweise für Pontormos Gestaltung Zeichnungen sind. Dies ist umso tragischer, als dass es sich um die fruchtbarste Zeit im Schaffen Pontormos handelt. Denn durch den Kontakt mit Michelangelo beginnen mehr als zwei Jahrzehnte der Reife, die Ausdruck für Pontormos gefestigtes Kunstverständnis sind. Es ist jene Zeit in seinem Leben von seinen mittdreißiger Jahren bis hin zu seinem Tod, in der er als Künstler zu seiner eigentlichen *maniera* fand.

Die künstlerische Maturita Pontormos geht einher mit den zerstörten Werken der Medici-Villen. Oft wird diese Phase als Periode tiefer Depression beschrieben, in der dem Künstler unter dem Joch der Medici-Herrschaft der kreative Willen fehlt. Auch wird diese Zeit oft als zwanghafte Nachfolgerschaft Michelangelos bezeichnet, dessen Kunst Pontormos eigene Kreativität gänzlich zum Erlahmen bringt. Pontormo, so scheint es, ist gefangen zwischen den sozialen Fesseln der Aristokratie und den künstlerischen Fesseln Michelangelos. Diese Beobachtungen fußen zumeist auf der Tatsache, dass Pontormo einiges nicht vollendete und anderes früh zerstört wurde. Es stimmt, dass er sich Zeit lässt, doch dies ist Ausdruck seines Strebens nach dem perfekten Ausdruck seiner Kunst und zugleich auch ein Zeichen für seine finanzielle Lage unter der steten Patronage der Medici. Pontormo, als Hofkünstler, muss sich nicht beeilen. Vielmehr wird seine Kunst so geschätzt, dass die beiden Medici-Herzöge ihn auch ohne scheinbare Fortschritte in den Projekten, welche sie ihm zuweisen, stets bezahlen. So scheint es, dass Pontormo sich, befreit durch die Medici, ganz auf die künstlerische Seite seines Schaffens konzentrieren konnte. Auch lassen die Zeichnungen für die Projekte dieser Zeit nicht den Schluss zu, dass er durch Michelangelos Kunst gelähmt wurde, im Gegenteil, der Einfluss Michelangelos wirkt wie ein neuer Quell an Formen und Gestaltungsmöglichkeiten, die in den Werken Pontormos zuvor schon angelegt waren, aber nun durch den Kontakt mit Michelangelo

zur vollen Blüte gelangen. Die Werke erscheinen nur unvollendet, da sie schnell zerfielen und zusammen mit den Fresken in San Lorenzo ein Opfer der nachfolgenden Generationen wurden. Dabei ist es für die Zeit auch durchaus typisch, dass große Vorhaben nicht umgesetzt werden. Wer würde dies bei Leonardo da Vinci und Michelangelo in gleicher Weise als pathologischen Wahnsinn interpretieren? Pontormo ist in diesem Sinne ein Kind seiner Zeit. In seinem Streben nach der idealen Kunst und dem perfekten Kunstwerk scheitert auch er oft in der Ausführung der ambitionierten Unterfangen.

Den drei Projekten der Ausstattung für die Medici-Villen ist bis jetzt noch nicht die nötige Aufmerksamkeit zugekommen. Der fragmentarische Charakter der Zeichnungen und das Fehlen von Quellen abseits der Schilderungen Vasaris mag dies bedingen. Um den Wandel in Pontormos Kunstschaffen zu verstehen, ist das Studium seiner drei großen profanen Werke unabdinglich. Zusammen mit dem Lünettenfresko in Poggio a Caiano bilden die drei späten Dekorationen die ersten wirklichen Programme der Medici-Herrschaft, die in der Florentiner Geschichte ohne Präzedenz sind. Mit dem Prinzipat und der Herzogswürde wächst der Anspruch der Medici auf Repräsentanz in einem höfischen Stil. Man hätte sich entsprechender Maler aus den norditalienischen Fürstentümern oder Rom bedienen können und klassische Ausdrücke der Herrscherwürde finden können, doch die beiden Fürsten setzten nacheinander auf Pontormo als Repräsentanten der Florentiner Malerei. Dies bedeutet, dass Pontormo einen neuen Modus der profanen Malerei finden musste. Die Programme lassen sich auf Personen wie Varchi zurückführen, aber die letztendliche künstlerische Gestaltung fiel immer Pontormo zu.

Direkt nach der Eroberung der Stadt durch spanische Truppen und Einsetzung Alessandro de' Medicis als *Capo* der Stadt gab Papst Clemens VII. die Vollendung des ersten großen Projekts künstlerischer Verherrlichung der Medici-Dynastie in Auftrag. Die von seinem Cousin Leo X. in Auftrag gegebene Ausstattung des Sala Grande in Poggio a Caiano wurde bereits zuvor beschrieben. Nun sollte Pontormo die Arbeiten an diesem Ort wiederaufnehmen und die Apotheose des Hauses Medici abschließen. Über die Auftragsvergabe gibt Vasari zwei verschiedene Berichte. In der Vita Pontormos schreibt er:

„Als die Belagerung von Florenz vorüber war, erteilte Papst Clemens Messer Ottaviano de' Medici den Auftrag, den Saal in Poggio a Caiano vollenden zu lassen,

und da Franciabigio und Andrea del Sarto das Zeitliche gesegnet hatten, wurde er vollständig Pontormo anvertraut. ⁶⁴⁰

In der Vita Franciabigios hingegen ist zu lesen, dass Pontormo von Alessandro de' Medici beauftragt wurde.⁶⁴¹ Dass der erste Bericht eher den Tatsachen entspricht; muss angenommen werden, da mit dem Tod Clemens' VI. auch die Arbeiten in Poggio erneut eingestellt werden und Alessandro de' Medici eindeutig der Ausstattung seiner Villa in Careggi den Vorrang einräumte. So lässt sich der Auftrag in Poggio in der Zeit zwischen 1532 und 1534 datieren. Damit hatte Pontormo zwei Jahre Zeit, das komplexe Programm zu vervollständigen. Das Projekt ging jedoch nicht über die Zeichenphase hinaus, dies begründet Vasari mit der psychischen Verfassung des Künstlers:

„Nachdem dieser die Gerüste und Abdeckungen hatte anbringen lassen, begann er die Kartons anzufertigen. Da er sich aber in Grübeleien und Erwägungen verlor, brachte er das Werk nicht weiter zur Ausführung. Dies wäre wahrscheinlich nicht geschehen, wenn Bronzino im Land gewesen wäre, der damals in der Villa Imperiale, dem Sitze des Fürsten von Urbino in der Nähe Pesaros, tätig war, aber seinen Posten nicht verlassen konnte, obwohl Jacopo jeden Tag nach ihm schicken ließ. [...] Jacopo also schrieb viele Male und setzte zahlreiche Mittel ein, bis er Bronzino endlich zur Rückkehr bewog. Nichtsdestotrotz ließ sich dieser Mann nie dazu bringen, über die Kartons hinaus an dem Werk zu arbeiten, so sehr ihn auch der erlauchte Ottaviano und Herzog Alessandro dazu drängten. ⁶⁴²

Die enge Zusammenarbeit der Künstler ist ausreichend dokumentiert, doch Vasari geht weiter und konstruiert eine gänzliche Unfähigkeit Pontormos, Werke zu gestalten, ohne seinen Ziehsohn an der Seite zu haben. Doch auch nach der Rückkehr Bronzinos will Vasari Pontormo als unwillig darstellen. Die zahlreichen Zeichnungen sprechen hingegen eine andere Sprache.

In den Blättern, die Janet Cox-Rearick bereits der Szene von *Calcio spielenden Männern* zuordnet, ist klar zu erkennen, dass Pontormo die Komposition schon ausgearbeitet hatte und die einzelnen Posen der Modelle studierte. Blatt U13861F ist das *concetto* für diese Szene.⁶⁴³ Die anderen Zeichnungen zeigen verschiedene Stadien der Bildfindung, wie sie bereits bei seinen anderen Werken zu sehen waren. Besonders

⁶⁴⁰ In: Vasari 2004, S. 50.

⁶⁴¹ „*Ma quest opera per la morte die Leone rimase imperfetta, e poi fu di commissione del duca Alessandro de' Medici, l'anno 1532, ricominciata da Jacopo da Puntormo; il quale la mandò tanto per la lunga, che il duca si morì, ed il lavoro resto a dietro.*” In: Vasari Milanese, Bd. V, S. 196.

⁶⁴² In: Vasari 2004, S. 50.

⁶⁴³ Jacopo da Pontormo, Studie zu nackten Fußballspielern, schwarze Kreide auf braunem Papier, 394x695mm, Galleria degli Uffizi, Florenz, U13861F. Siehe Abbildung 109.

U6738F zeigt deutlich, dass Pontormo seine anatomischen Studien für diese Szene abgeschlossen hatte.⁶⁴⁴ Die Zeichnungen zeigen auch, dass seine Auseinandersetzung mit Michelangelos Figuren dazu geführt hat, dass er die Gestaltung der menschlichen Figuren mehr und mehr auf eine Kunstgestalt hin ausrichtet. Dabei sind es aber nicht mehr die ätherischen Figuren der *Cappella Capponi*, sondern muskulöse Athleten, die stark an Michelangelo erinnern, doch über eine noch gesteigerte Bewegung verfügen, die sie auf der einen Seite der Realität entheben, auf der anderen Seite aber den Betrachter in eine Welt der Ideale einladen und so seinen Geist bewegen sollen. Dies ist auch im Werk Michelangelos zu finden, doch Pontormo zeigt, wie sich die Figuren aus Buonarrodis *Jüngstem Gericht* (1536-1541) aus ihrem sakralen Rahmen befreien und in einem profanen Kontext ganz als Kunstgestalten existieren können.

Folgen wir Vasaris Beschreibung, so plante Pontormo neben der Fußballszene noch *Herkules und Antäus* sowie *Venus und Adonis* darzustellen.⁶⁴⁵ Christina Strunck bemerkt, dass die *Calcio*-Szene nicht in das Programm passt und eine Herkules- und Antäus-Darstellung nicht in das gegebene Format passen würde. Darüber hinaus sieht sie in zwei Studien Pontormos die Figuren der Venus und des Adonis und stellt den Bezug als Pendant zu Vertumnus und Pomona her.⁶⁴⁶ Das Hamburger Blatt ist jedoch zu undeutlich, um für ein gezieltes Projekt einstehen zu können, und der vermeintliche Adonis des Florentiner Blattes zeigt sich verwandter mit dem Projekt für die Medici-Villa in Castello. So macht es Sinn, Vasaris Bericht zu überdenken. Die Darstellung der Fußballspieler kann alleine aus dem Kunstwert heraus erklärt werden, doch lässt sie sich, wie Strunck zu Recht bemerkt, nicht in ein Programm einfügen. Der heute noch als *calcio storico* vorgeführte Fußball steht in einer langen Florentiner Tradition und ist nicht zuletzt auch ein Zeichen für die Wiedergeburt der antiken Spiele. So kann ein solches Spiel durchaus mit einem neuen goldenen Zeitalter in Verbindung gebracht werden. Eine Darstellung einer *Herkules- und Antäus*-Szene ist für das Programm

⁶⁴⁴ Jacopo da Pontormo, Studien für zwei nackte Fußballspieler, Rötel auf Papier, 112x255mm, Galleria degli Uffizi, Florenz, U6738F. Siehe Abbildung 112. Die anderen Zeichnungen sind: Jacopo da Pontormo, Studie zu nackten Fußballspielern, Rötel auf Papier, 288x197mm, Galleria degli Uffizi, Florenz, U6616Fr. Siehe Abbildung 113.

Jacopo da Pontormo, Studie zu nackten Fußballspielern, Rötel auf Papier, 288x197mm, Galleria degli Uffizi, Florenz, U6616Fv. Siehe Abbildung 114.

Jacopo da Pontormo, Studie zu nackten Fußballspielern, schwarze Kreide auf Papier, 263x403mm, Galleria degli Uffizi, Florenz, U6505F. Siehe Abbildung 115.

⁶⁴⁵ „Auf einem jener Kartons, die sich heute größtenteils im Haus von Lodovico Capponi befinden, ist ein Herkules dargestellt, der Antäus erwürgt. Ein anderer zeigt Venus und Adonis, und auf einem Blatt sieht man eine Szene, in der nackte Männer Fußball spielen.“ In: Vasari 2004, S. 50.

⁶⁴⁶ Vgl. Strunck 1999, S. 124. Die beiden Blätter sind:

Jacopo da Pontormo, Studie für die Villendekoration in Castello, schwarze Kreide auf Papier, 212x289mm, Galleria degli Uffizi, Florenz, U6630F. Siehe Abbildung 116.

Jacopo da Pontormo, Studie für die Villendekoration in Careggi, schwarze Kreide mit weißen Höhlungen auf Papier, 353x262mm, Hamburg, Kunsthalle, 21173r. Siehe Abbildung 117.

ebenfalls denkbar. Herkules wurde schon früh sowohl durch die Stadt als auch durch die Medici eingenommen, und gerade im Kampf gegen den Titanen Antäus kann man den Kampf der Medici zur Befriedung der Stadt sehen. Auch *Venus und Adonis* fügen sich nahtlos in das Programm der restlichen Szenen ein. Denn auch hier ist Wandel und Erneuerung in der antiken Geschichte auf die Geschehnisse der Medici-Dynastie bezogen. Damit ergänzt Pontormo die Szenen der ersten Ausstattungskampagne in einem neuen Stil, aber unter Anlehnung an das ursprüngliche Thema. Nicht zuletzt durch Ottaviano de' Medici's Mitwirken ist es wahrscheinlich, dass Pontormos Entwürfe für die zweite Phase direkt mit den ursprünglichen Ideen für den Zyklus korrespondieren. Mit dem Tod Clemens' VII. wurde das Projekt jedoch eingestellt. Gleichzeitig endet hier auch die Phase einer mehr oder weniger stark verschleierte Herrschaftsikonographie des Hauses Medici, die der Papst in Anlehnung an seine Vorfahren noch fortgeführt hatte, für die der in seiner Macht bestätigte Alessandro de' Medici jedoch keine Verwendung fand. Vielmehr sieht man im nächsten Projekt, der Villa Medici in Careggi, wie sich die Dynastie nun den höfischen Gepflogenheiten anderer Höfe anpasst. Nun gilt es nicht mehr die Herrschaft für *amici* im Florentiner Staat darzustellen und so einen Machtanspruch als *Primus inter pares* anzudeuten, sondern darum, die Herrschaft und die damit verbundene soziale Stellung gegenüber den Untertanen und vor allem auch den anderen Herrschern darzustellen.

Direkt vor den Mauern der Stadt Florenz liegt die *Villa Medici* in *Careggi*. Bereits 1417 kaufte *Giovanni di Bicci de' Medici* (1360-1429) das Anwesen für 800 Florin von Tommaso Lippi. *Michelozzo* (1396-1472) gestaltete das Gebäude für *Cosimo il Vecchio* um. Cosimo war es auch, der sich hier in der idyllischen Landschaft oft dem Müßiggang hingab und den Umgang mit den Gelehrten seiner Zeit suchte. So waren sowohl Marsilio Ficino als auch Polizian hier für längere Zeiträume ansässig und die *Accademia Platonica* Cosimo il Vecchio's fand ihre erste Heimat in dem ehrwürdigen Anwesen. Careggi war auch der Ort, an dem Cosimo il Vecchio, sein Sohn Piero und sein Enkelsohn Lorenzo il Magnifico starben. Nach dem Tod des Letzteren verfiel die Villa zusehends und wurde 1529 von marodierenden republikanischen Truppen niedergebrannt. Erst unter Herzog Alessandro de' Medici wurde sie wieder saniert.⁶⁴⁷

⁶⁴⁷ Vgl. Lapi-Ballerini 2011, S. 75f.

Für die malerischen Ausstattungen in Careggi lässt sich ein *terminus ante quem* von 1534, daher dem Tod Clemens' VII., und als *terminus post quem* der 13. Dezember 1536, der durch Vasari genannte Endzeitpunkt, definieren. Vasari schreibt:

„Herzog Alessandro hatte die zwei Meilen von Florenz entfernte Villa Careggi, die einst von Cosimo Vecchio de' Medici erbaut worden war, teilweise instand setzten, den Brunnen verzieren und das Labyrinth anlegen lassen, das in der Mitte eines offenen Hofes, auf den zwei Loggien führen, einen Kreis bildete. Seine Exzellenz verfügte, dass besagte Loggien von Pontormo ausgemalt werden sollten, man ihm aber eine Gruppe geben sollte, damit er schneller fertig würde und die Gespräche ihn bei guter Laune hielten, so dass er arbeitete, ohne sich dabei zu sehr in Phantasien zu verlieren und das Hirn zu zermartern. Und als man nach Jacopo geschickt hatte, bat ihn sogar der Herzog persönlich darum, dass er dieses Werk vor allen anderen fertigstellen sollte.“⁶⁴⁸

Gerade durch den letzten Satz wird deutlich, dass Alessandro de' Medici Pontormo persönlich von dem Projekt in Poggio a Caiano abzog.

Die umfangreichen Arbeiten in der Villa Careggi schildert Vasari in seiner *Vita Tribolos* ausführlich. Dieser hatte die architektonische, skulpturale und gärtnerische Umgestaltung zu verantworten. Pontormo hingegen war allein für die malerische Ausstattung zuständig. Dabei ging er scheinbar zügig vor. Vasari schildert knapp das Vorgehen des Künstlers:

„Nachdem also Jacopo nach Bronzino geschickt hatte, ließ er ihn auf fünf Gewölbstützen jeweils eine Figur malen, und zwar die Personifikation des Schicksals, der Gerechtigkeit, des Sieges, des Friedens und des Ruhmes, und auf der letzten der insgesamt sechs Stützen schuf er eigenhändig einen Amor. Nachdem er den Entwurf einiger für das Gewölbeoval bestimmter Putten mit verschiedenen Tieren in der Hand perspektivischer Verkürzung ausgeführt hatte, ließ er sie alle außer einem von Bronzino kolorieren, der sich dabei sehr gut anstellte. Während Jacopo und Bronzino an diesen Figuren arbeiteten, gestaltete Jacone, Pier Francesco di Jacopo und andere die Verzierungen rundherum, so dass das Werk zur großen Zufriedenheit des Herzogs innerhalb kurzer Zeit vollendet war.“⁶⁴⁹

Neben Bronzino konnte Pontormo damit auf die Unterstützung Jacones, der ihn auch in San Lorenzo unterstützen sollte, und Pierfrancesco di Jacopos zählen. Letzterer ist bekannter als Foschi und zählt zu den vielen Beispielen, in denen persönliche Animosität Vasari dazu bewog, Personen aus der Kunstgeschichte zu schreiben.

⁶⁴⁸ In: Vasari 2004, S. 54.

⁶⁴⁹ In: Vasari 2004, S. 54f.

Foschi ist mehr als ein einfacher Dekorateur, so dass Pontormo sich mit Sicherheit auf seine Dienste stützen konnte. Pontormo zeigt sich hier also in einer Rolle, die seinem Ruf als verschrobener Einzelgänger widerspricht. Zunächst entwirft er das Programm. Sicherlich mit der Hilfe von Benedetto Varchi, der für das Gesamtprogramm der Villa verantwortlich war.⁶⁵⁰ Einige der wichtigsten Stellen und Figuren führt er vollständig aus oder arbeitet das *disegno* zumindest so weit aus, dass Bronzino lediglich das Kolorieren übernehmen muss. Die dekorativen Elemente wiederum lässt er durch Jacone und Foschi ausführen. So zeigt sich Pontormo hier als Betreiber einer Bottega, wie man sie aus der Renaissance kennt. Der Unterschied besteht lediglich darin, dass die Maler nur für diesen Auftrag zusammengeführt und auch gesondert durch den Herzog entlohnt wurden.⁶⁵¹

In den Zeichnungen für das Projekt in Careggi wird zum ersten Mal klar, wie Pontormos Figuren durch den Kontakt mit Michelangelo verändert wurden. Gleichzeitig wird auch deutlich, dass es sich nicht um eine direkte Kopie des michelangelesquen Ideals handelt, sondern um eine Adaption, die Michelangelos heroischen Stil zwar aufnimmt, aber durch Pontormos eigene Kunstauffassung transformiert. So sind die Figuren eleganter und weniger muskulös als Buonarroto, ihre Bewegungen sind dafür gesteigert. Betrachtet man die beiden Studien für weibliche Figuren, so wird der Unterschied umso deutlicher. In Blatt U6584 und HH 21173r formiert sich ein eigenes Kunstideal.⁶⁵² In der ersten Zeichnung erscheint eine liegende weibliche Figur, ihr Haupt ist dem Betrachter zugewandt, ohne sich ihm zu offenbaren, ihr Körper hingegen ist im Begriff, sich abzuwenden. Diese Figur hat ihren Ursprung klar in den Statuen Michelangelos für die Cappella Medici. Ein Vergleich mit der Nacht und der Morgenröte zeigt, dass Pontormo die Haltung und Bewegung Michelangelos aufgenommen hat.⁶⁵³ Doch lehnt er die übertriebene Gestaltung der Muskeln ab. War Michelangelo gerade hierfür kritisiert worden, so verbarg sich doch, wie bereits im vorherigen Kapitel beschrieben, eine tiefere Sinnesebene in der Gestaltung. Pontormos Ziel ist es nicht, durch die Darstellung der Figuren Sinn zu

⁶⁵⁰ Vgl. Varchi 2013, S. 189.

⁶⁵¹ Die wohl beste Aufarbeitung dieses Systems zwischen Bottega Betrieb und Accademia del disegno findet sich in Pilliod 2001.

⁶⁵² Jacopo da Pontormo, Studie für die Villendekoration in Careggi, schwarze Kreide auf Papier, 269x295mm, Galleria degli Uffizi, Florenz, U6584Fr. Siehe Abbildung 118.

Jacopo da Pontormo, Studie für die Villendekoration in Careggi, schwarze Kreide mit weißen Höhlungen auf Papier, 353x262mm, Hamburg, Kunsthalle, 21173r. Siehe Abbildung 117.

⁶⁵³ Michelangelo, Nacht und Morgen, Marmor, Cappella Medici, San Lorenzo, Florenz, 1526-1531. Siehe Abbildungen 110 und 111.

tragen, sondern er entwickelt eine Idee der Figur, die unabhängig von Michelangelos heroischem Stil ist. So zeigen sich seine weiblichen Figuren mit mehr Eleganz, sind gleichzeitig weicher, fleischlicher und damit femininer. Die männlichen Figuren wirken ebenfalls sinnlicher als Michelangelos, zeigen eine Muskulatur, die näher an der Realität liegt, als dies in den idealisierten Figuren Buonarroto's der Fall ist.⁶⁵⁴

Um Pontormos Ideen für die Gestaltung der Loggia nachzuvollziehen, können die Zeichnungen und die noch vorhandene Architektur als Hinweis dienen. So erkennt man in den überlieferten Blättern, dass Pontormo die allegorischen Figuren liegend dargestellt hat und eine Venus sitzend. Dabei zeigt er Frontal- und Rückenansichten. Das Gewölbeoval wurde nach Vasari mit Putten, die Tiere halten, geschmückt. Diese sind in zwei Blättern deutlich zu erkennen.⁶⁵⁵ So scheint es Pontormos Idee gewesen zu sein, einen illusionistischen Raum nach oben hin zu schaffen. Betrachtet man die Zeichnungen der Medici-Insignien, so scheinen auch sie für dieses Oval gedacht gewesen zu sein.⁶⁵⁶ Hier erkennt man zwei Putten, die auf einer Mauer sitzen und das Wappen der Medici halten. Es ist denkbar, dass das Wappen auf der Stirnseite des Ovals angebracht war. Im Ovalrund waren Putti auf dieser gemalten Mauer angebracht, wie aus der Zeichnung U6644Fr deutlich wird. Den eigentlichen Kuppelraum bildeten die fliegenden Putti mit Tieren. Diese sind in starken Bewegungen begriffen und wirken verspielt. Die Idee der eleganten Villa eines Herrschers wird hier greifbar. Gleichzeitig aber verbirgt sich hinter diesem höfischen Darstellungsmuster ein Programm, das Alessandro klar in eine Linie mit Cosimo il Vecchio und den platonischen Interessen setzt. Vasari identifiziert die allegorischen Figuren als *Fortuna*, *Justizia*, *Fama* und *Amor* mit Sicherheit. Eine weitere Gestalt wird in der Vita Pontormos als *Victoria*, in der Bronzinos hingegen als *Prudenzia* beschrieben. So entsprechen die abgebildeten Allegorien einem höfischen Anspruch. Durch das Anbringen des Medici-Wappens an einem zentralen Punkt erscheint die Ausstattung als Verherrlichung der Medici-Dynastie. So nimmt Alessandro als erster Herzog des Hauses für sich in Anspruch, von *Fortuna* begünstigt für Gerechtigkeit,

⁶⁵⁴ Jacopo da Pontormo, Studie für die Villendekoration in Careggi, Rötel auf Papier, 204x265mm, Galleria degli Uffizi, U6583F. Siehe Abbildung 119.

Jacopo da Pontormo, Studie für die Villendekoration in Careggi, schwarze Kreide auf Papier, 227x288mm, Galleria degli Uffizi, U6605F. Siehe Abbildung 120.

⁶⁵⁵ Jacopo da Pontormo, Studie für die Villendekoration in Careggi, schwarze Kreide auf Papier, 173x255mm, Galleria degli Uffizi, Florenz, U458Fr. Siehe Abbildung 121.

Jacopo da Pontormo, Studie für die Villendekoration in Careggi, schwarze Kreide auf rosa Papier, 212x280mm, Galleria degli Uffizi, Florenz, U6644Fr. Siehe Abbildung 122.

⁶⁵⁶ Jacopo da Pontormo, Studie für die Villendekoration in Careggi, Rötel auf rosa Papier, 219x150mm, Galleria degli Uffizi, Florenz, U416orn. Siehe Abbildung 123.

Ruhm und Weisheit zu stehen. Gleichzeitig fällt durch die Funktion als Landresidenz auch *Amor* eine zentrale Rolle zu, dies wird durch die Putten noch verstärkt, um eine bukolische Atmosphäre zu schaffen, die dem Verlangen des Herrschers nach einem angemessenen Rückzugsort entspricht. Durch die historische Bedeutung des Ortes setzt er sich damit auch in eine kontinuierliche Linie mit den großen Vorgängern seiner Dynastie. Zwar stammte Alessandro direkt von Cosimo il Vecchio und Lorenzo il Magnifico ab, doch war er als unehelicher Sohn Clemens' VII. nicht in einer legitimen Nachfolge. Indem er gerade in Careggi einen ersten Ausdruck seiner Machtansprüche gestaltet, setzt er sich aber direkt in Verbindung mit der Familie und bezeugt somit die Nobilität seines Blutes und den Ursprung seiner Machtansprüche. Gerade diese persönliche Verherrlichung bedingte, dass mit seiner Ermordung die Arbeiten eingestellt wurden. Auch lag es nicht im Interesse Cosimo I. de' Medici, sich diesen Ort zu eigen zu machen, da Alessandro de' Medici durch seine umfassenden Arbeiten mit diesem Ort in Verbindung gebracht wurde. So lag es nicht an Pontormo, dass die Ausstattung der zweiten Loggia nicht begonnen wurde, sondern vielmehr an den politischen Gegebenheiten. Gleichzeitig setzte er aber mit seinen Arbeiten in Careggi ein Vorbild für eine neue höfische Kunst, die später von Vasari abgewandelt auch in den Fresken des *Palazzo Vecchio* ihren Ausdruck finden sollte. Vor allem aber scheint seine Arbeit Anklang innerhalb des Medici-Kreises gefunden zu haben, da Cosimo I. für seine Dekorationen in der Villa in *Castello* ebenfalls auf die Kunst Pontormos zurückgriff.

Die *Villa Medici* in *Castello* ist ein ebenso alter Sitz der Medici. Für Cosimo I. de' Medici war sie der ideale Ort, um seine neue Herrschaft zu bekunden. So gehörte sie zum einen seit 1477 zum Familienbesitz und zum anderen barg sie persönliche Erinnerungen an seine Jugend, die er mit seiner Mutter Maria Salviati hier verbrachte. Als Erbe seines Vaters war sie zudem seine ursprünglichste Besitzung. Auffällig ist, dass Cosimo direkt nach der Machtergreifung bereits mit den umfangreichen Ausbauarbeiten begann, obwohl die finanzielle und politische Lage des Herzogs noch prekär war.

Genau wie Alessandro vor ihm bediente sich auch Cosimo der Dienste Pontormos für die malerische Gestaltung der Loggien. Doch Vasari zufolge war Pontormo hier weniger glücklich und versuchte über fünf Jahre hinweg etwas fertigzustellen, was letztendlich unbefriedigend blieb, so schreibt Vasari:

„Denn man dachte, dass Jacopo sich in diesem Werk selbst übertroffen und irgend etwas Herrliches geschaffen habe. Doch das Ergebnis entsprach nicht ganz dieser

*Auffassung, denn obwohl einige gute Partien darin enthalten sind, erscheinen die Figuren in ihren Proportionen doch sehr missgestaltet, und manche dort gezeigten Verdrehungen und Haltungen vermitteln den Eindruck, als fehle ihnen jegliches Maßverhältnis und als seien sie sehr seltsam. Doch zu seiner Entschuldigung sagte Jacopo, dass er niemals mit großem Vergnügen an jenem Ort gearbeitet habe, der außerhalb der Stadt gelegen und somit jederzeit der Wut der Soldaten und anderer ähnlichen Zwischenfällen ausgesetzt sei. [...] Doch obwohl dies mühsame und anstrengende Arbeit insgesamt nicht sehr zufriedenstellend war und sehr hinter den allgemeinen Erwartungen zurückblieb, äußerte Seine Exzellenz ihr Wohlgefallen und bediente sich Jacopos zu jeder Gelegenheit, da dieser Maler aufgrund seiner in der Vergangenheit geschaffenen sehr schönen und guten Werke bei den Leuten große Verehrung genoss.*⁶⁵⁷

Man sollte in diesem Zusammenhang bedenken, dass Vasari einen ähnlichen Verlauf für die frühen Werke Pontormos aufzeichnet. Dort ist der Ausgang hingegen positiver. Die Enthüllung sorgt für Staunen und Anerkennung. Im Falle der Werke in Castello hingegen scheint die Reaktion verhalten zu sein. Man mag sich fragen, ob Vasari hier nicht allegorisch denkt und versucht, das Scheitern Pontormos als Vorbereitung für seinen Verfall zu stilisieren. Besonders in Anbetracht der Tatsache, dass Pontormo und Bronzino zahlreiche Bildnisse der Medici malen und Pontormo für das größte und prestigereichste Projekt der 1540er Jahre, die Chorfresken in San Lorenzo, angeworben wurde, zeigt sich deutlich, dass er in Castello erfolgreich die Wünsche seines Auftraggebers ausgeführt hat.

Vasari schildert, dass Pontormos Malereien schon bald der Witterung zum Opfer fielen, da sie mit Ölfarben auf trockenen Putz gemalt wurden. Dies erklärt auch das Fehlen jeder von Vasari unabhängigen Beschreibung der Werke. Borghini schreibt lediglich:

*„Dipinse a Castello la prima loggia, che si trova entrando nel palagio a man manca, facon dovi alcune historie degli Dei antiche, e arti liberali, la vorate a olio sula calcina secca, il qual lavoro il temps, e l'aria consumano a poco a poco.*⁶⁵⁸

Borghini und Vasari stimmen so im Wesentlichen in ihren Überlieferungen überein.

Die Zeichnungen zu diesem Projekt sind nicht so zahlreich überliefert, als dass man genauere Angaben zu dem Programm an ihnen ablesen könnte. Stilistisch fällt auf, dass die Figuren sich immer weiter von Michelangelos Vorbild entfernen. Die Körper werden schlanker und die Gliedmaßen elongiert. Pontormo steigert ebenso die

⁶⁵⁷ In: Vasari 2004, S. 56f.

⁶⁵⁸ In: Borghini 1584, S. 484.

Bewegung erneut. Die Figuren werden wie Ornamente ineinander verschlungen. So zeigt die Darstellung einer *Venus mit Steinbock* deutlich eine neue Idee Pontormos, die stark ins Dekorative geht.⁶⁵⁹

Das Programm in Castello wurde durch Benedetto Varchi gestaltet, so dass von diesem Zeitpunkt an spätestens eine Bekanntschaft beider Männer nachweisbar ist. Ähnlich den Malereien in Careggi werden auch hier die Eigenschaften der Herrschaft Cosimos I. dargestellt. Vasari schreibt:

„In der Gewölbmitte also schuf er einen Saturn mit dem Zeichen des Steinbocks und einen Mars Hermaphrodit im Zeichen des Löwen und der Jungfrau sowie einige in der Luft schwebende Putten wie jene in Careggi. Außerdem stellte er in einigen großen und fast völlig nackten Frauengestalten die Philosophie, die Astrologie, die Geometrie, die Musik, die Arithmetik und eine Ceres dar sowie einige Medaillons mit vielfarbigen und zu den Figuren passenden kleinen Geschichten.“⁶⁶⁰

So malt Pontormo Allegorien der vier freien Künste *Geometrie, Arithmetik, Musik* und *Astrologie*, dazu stellt er die *Philosophie*. Zu diesen Künsten werden jeweils korrespondierende Szenen dargestellt. Wie Janet Cox-Rearick zeigen konnte, identifiziert Vasari nicht alle Teile des Programms richtig.⁶⁶¹ Die Darstellung der Götter bezieht sich somit auf das Horoskop Cosimos I., *Saturn* und *Venus* erscheinen jeweils mit einem *Steinbock, Merkur*, der von Vasari als *Mars-Hermaphrodit* gedeutet wurde, wird mit dem Sternbild *Gemini* in Verbindung gebracht und *Mars* mit dem *Löwen*.⁶⁶² So stellt Pontormo zum einen die Vorhersehung der Herrschaft Cosimos dar, welche durch die Sterne bei seiner Geburt bereits bestimmt war. Zum anderen zeigt das Programm die Tugenden der Herrschaft Cosimos, der sich so als Förderer der Künste präsentiert. Die Malereien der Loggia fügen sich somit in den restlichen Kontext der allegorischen Gestaltung der Villa und Gärten ein, die den Wandel der Jahreszeiten, die Tugenden, Wissenschaften und Künste thematisieren.

Pontormo zeigt sich in den drei Aufträgen in einem Wandel, der in *Castello* seine Vollendung findet. Seine Figuren nehmen immer mehr eine charakteristische Gestalt ein, die sich schrittweise von dem Einfluss Michelangelos entfernt, ohne in direkte Opposition zu ihm zu treten. Vielmehr modifiziert Pontormo das Figuren- und Kunstideal Buonarrotis und schafft somit eine Kunst, die nicht von der brachialen

⁶⁵⁹ Jacopo da Pontormo, Studie für die Villendekoration in Carreggi, schwarze Kreide auf Papier, quadriert, 175x175mm, Louvre, Paris, Inv. 10396. Siehe Abbildung 124.

⁶⁶⁰ In: Vasari 2004, S. 57.

⁶⁶¹ Vgl. Cox-Rearick 1964, S. 303ff.

⁶⁶² U6510F, U6592Fr, U6734F, U6539Fv, Fogg Art Museum 1932.144, U6760Fr, U17405F, U6630F, U6683F. Abgebildet in Cox-Rearick 1964.

Gewalt der heroischen *maniera* geprägt ist, sondern eine elegantere und dekorativere Gestaltung zum Ziel hat. Dies wird gerade in den Villendekorationen durch die Notwendigkeit einer für Florenz neuartigen Darstellungsweise höfischer Ausstattung vorangetrieben. Gleichzeitig kommt Pontormo so auch der Darstellungsweise der 1520er Jahre erneut näher. Die profanen Werke der 1530er Jahre sind dabei nur ein Auftakt für Pontormos größtes Werk, in dem er mit seiner gesamten künstlerischen Kraft versuchen wird, eine neue Ausdrucksform für sakrale Inhalte zu finden, die ohne direktes Vorbild und auch ohne Nachfolge bleiben sollte.

5.5. Die Spätphase in San Lorenzo

Die Fresken des Chores in San Lorenzo waren die letzten Werke Pontormos. Hätten sie die Zeit überdauert, so würden sie heute zu Recht als der Höhepunkt seiner kreativen Leistungen gelten. Doch bereits zwei Jahrhunderte nach der Vollendung fiel die Chorausmalung den umfangreichen Umbauten durch den Architekten Ferdinando Ruggieri (1691-1741) zum Opfer, der wie viele seine Zeitgenossen wenig Verständnis für den Wert des Kunstwerks hatte.⁶⁶³ 1738 ließ die letzte Medici-Herrscherin, Anna Maria Luisa de' Medici (1667-1743), die Kirche ihrer Vorfahren dem Geschmack der Zeit anpassen.⁶⁶⁴ Eines der ersten Opfer waren Pontormos Fresken, die nicht den fanatischen Moralvorstellungen der Herrscherin entsprachen.⁶⁶⁵ Michelangelos *Jüngstes Gericht* (1534-1541) kollidierte in ähnlicher Weise mit den Vorstellungen der Nachfolgenerationen, wurde aber durch den Ruhm Buonarrotis vor der Zerstörung geschützt, der Nachhall von Pontormos einstiger Berühmtheit konnte hingegen die Fresken in San Lorenzo nicht schützen. So muss eine Diskussion der Fresken sich auf Fragmente stützen. Zeichnungen, die Pontormo und sein Umkreis anfertigten, ein Stich, der den Chor im Hintergrund wiedergibt, und die schriftlichen Überlieferungen zahlreicher Zeugen sind alles, was von dem Werk übrigblieb, das einst als Florentiner Gegenentwurf zu Michelangelos Fresken in der *Cappella Sistina* gedacht war.

⁶⁶³ Die Dokumentation der Arbeiten sind in „*Relazione di Resarcimenti...i fondamenti, e nel cimiterio sotterrano dell' Insigne Basilica di S. Lorenzo*“, von 1741 erhalten.

Vgl. Ciletti 1979, S. 766.

⁶⁶⁴ Es gibt unterschiedliche Angaben zu dem genauen Zeitpunkt der Arbeiten. Berti 1973 und Tempesto 1970 geben 1738 an, Forster und Clapp hingegen 1743. Für einen umfassenden Bericht der Arbeiten und der Möglichkeit, dass noch Reste der Fresken Pontormos existieren siehe: Ciletti 1979.

⁶⁶⁵ Vgl. Ciletti 1979, S. 769.

Pontormo begann 1545 mit der Ausmalung des Chores in San Lorenzo und arbeitete über elf Jahre hinweg ohne Unterlass an den Fresken. Zum Zeitpunkt seines Todes 1557 waren fast alle Szenen vollendet, so dass Bronzino innerhalb eines Jahres die restlichen Figuren hinzufügen und der Chor am 23. Juli 1558 enthüllt werden konnte. Vasari führte die Vergabe dieses prestigereichen Auftrags an Pontormo auf den Einfluss des Majordomus und ehemaligen Erziehers Cosimo I. de' Medicis, Pierfrancesco Riccio (1490-1564) zurück:

„Und da seine Exzellenz, dem Beispiel seiner Vorfahren folgend, immer darum bemüht war, seine Stadt zu verschönern und zu schmücken, kam ihm der Gedanke und fasste er den Entschluss, die gesamte Hauptkapelle der prächtigen Kirche von San Lorenzo ausmalen zu lassen, die einst der große Cosimo Vecchio de' Medici erbaut hatte. Und weil er Jacopo mit dieser Aufgabe betraute, ob nun aus eigenem Anstoß oder durch Vermittlung (wie man sagte) des Majordomus Messer Pierfrancesco Riccio, war Jacopo über diese Gunst sehr erfreut.“⁶⁶⁶

In der Tat war der Einfluss Riccios am Hofe Cosimos sehr groß. Darüber hinaus dürfte auch Ottaviano de' Medici, als Freund Pontormos, für diesen geworben haben. Vasari betonte den Ersteren, da er so die in seinen Augen unfaire Vergabe an Pontormo diskreditieren wollte. Vasari führt nicht aus, dass Cosimo von sich aus großen Wert auf Pontormo legte und diesen in eine exponierte Position als *Stadtmaler* erhob und auch in eine Kunstkommission aufnahm.⁶⁶⁷ Elizabeth Pilliod hat die Dokumente zu diesem Werk grundlegend aufgearbeitet. So zeigt sich, dass Pontormo in dieser Zeit als einer der *Ministri* Cosimo I. de' Medicis über ein großes Ansehen und Einfluss verfügte.⁶⁶⁸ Ebenfalls zeigt sich, dass Pontormo nicht in den normalen Büchern geführt wurde, wohl aber seine Gehilfen in San Lorenzo. So lassen sich ab dem 7. März 1545 regelmäßige Zahlungen in Verbindung mit dem Projekt finden. Am 24. Juli 1545 ist eine Zahlung an *Girolamo*, einen Schreiner, für Arbeiten am Chor verbucht, so dass davon ausgegangen werden kann, dass zu diesem Zeitpunkt die ersten Gerüste aufgebaut wurden. Später, zwischen August und Dezember 1545, sind insgesamt dreizehn Zahlungen an *Mariano di Simone muratore* für Arbeiten am Chor vermerkt. Darüber hinaus werden Zahlungen für Pigmente und weitere Arbeiten vermerkt.⁶⁶⁹

Neben den Rechnungsbüchern ist der einzige Hinweis auf die Arbeiten in San Lorenzo Pontormos eigene Aufzeichnung aus den letzten Jahren seines Schaffens. Aus ihnen

⁶⁶⁶ In: Vasari 2004, S. 57.

⁶⁶⁷ Vgl. Pilliod 2001, S. 32.

⁶⁶⁸ Vgl. Pilliod 2001, S. 32.

⁶⁶⁹ Für alle weiteren Zahlungen siehe Pilliod 2001, S. 213ff.

lässt sich sowohl der alltägliche Ablauf der Arbeiten rekonstruieren als auch die Werkgenese des gesamten Projekts ableiten. Auffallend ist, mit welchem langsamem Tempo Pontormo arbeitet. Dabei scheint er bis auf Feier- und Sonntage fast immer in San Lorenzo gewesen zu sein. Dennoch schafft er immer nur Teile von Figuren.⁶⁷⁰ Bezeichnend ist, dass Pontormos Aufzeichnungen direkt mit Vasaris Schilderung kontrastieren. Vasari schrieb:

„Nachdem er nun die Kapelle mit Mauern, Bretterwänden und Planen verhüllt und sich völlig der Einsamkeit hingeeben hatte, hielt er sie für den Zeitraum von elf Jahren fest verschlossen, so dass außer ihm dort keine lebende Seele, weder Freunde noch sonst irgendjemand, Zutritt hatte. Es ist jedoch wahr, dass ein paar in der Sakristei Michelangelos zeichnende Burschen über die Wendeltreppe auf das Dach der Kirche stiegen, wie es junge Leute so machen, und die Ziegel sowie das Brett von einer der vergoldeten Rosetten herausnahmen und alles erspähten. Als Jacopo dies bemerkte, nahm er es ihnen sehr übel, zeigte jedoch keine weitere Reaktion, außer dass er alle Dinge mit noch größerer Sorgfalt verhüllte, obgleich manche sagen, er habe jene Jünglinge lange verfolgt und versucht, ihnen Ärger zu machen.“⁶⁷¹

Pontormo, der im Geheimen arbeitende manische Melancholiker – ein Bild, das Vasari entwirft und welches von der Nachwelt gerne aufgenommen wird. Die Aufzeichnungen sprechen eine andere Sprache. Nicht nur arbeiten zahlreiche Hilfsarbeiter mit Pontormo am Chor, auch die vermeintliche Geheimniskrämerei Pontormos muss revidiert werden. So ist Cosimo I. de' Medici zwei Mal in den Aufzeichnungen in San Lorenzo zugegen. Pontormo schrieb so zum Beispiel: *„Samstag an dem Felsblock gearbeitet; und es kam der Herzog nach San Lorenzo“*.⁶⁷² Aus den Aufzeichnungen lässt sich ebenfalls ableiten, dass Pontormo die Gerüste nach und nach von Szene zu Szene aufbauen ließ. Im April 1556 schrieb er, dass ein neues Gerüst aufgebaut wurde.⁶⁷³ Sowohl im Juni 1555 als auch im Juni 1556 vermerkte Pontormo, dass Gerüste abgebaut wurden, da die entsprechenden Szenen vollendet waren.⁶⁷⁴ Dies spricht für einen direkteren Zugang zu den Werken, als Vasari dies den Leser glauben machen will.

So kann aus den Aufzeichnungen folgende Werkgenese abgeleitet werden:

⁶⁷⁰ Für alle Einträge im *libro mio* Pontormos die sich auf San Lorenzo beziehen siehe Appendix III. Für die Schaffung der Figuren exemplarisch Appendix III. 9-11.

⁶⁷¹ In: Vasari 2004, S. 58f.

⁶⁷² in: Pontormo 1984, S. 51. Siehe Appendix III, 25.

⁶⁷³ Appendix III, 129 und 130.

⁶⁷⁴ Appendix III, 49 und 151.

Zunächst schuf Pontormo ein *concetto* des gesamten Programms und seiner Anordnung im Chor. Daraufhin nahm er sich eine Szene vor und schuf die Komposition mit zahlreichen Detail- und Lebendstudien. Dann fertigte er das erste *modello*, welches quadriert wurde, um es auf einen Karton zu übertragen. Ein Beispiel hierfür ist die Zeichnung zu Christus in der Glorie, die sich heute in der Hermitage in St. Petersburg befindet.⁶⁷⁵ Nachdem der Karton angefertigt war, heftete er diesen mit Hilfe von Nägeln an die Wand, wie aus dem Eintrag Nr. 117 deutlich wird: „Donnerstag, die Nägel am oberen Rand herausgezogen.“⁶⁷⁶ Daraufhin wurde das Fresko ausgeführt. Die Kompositionen für die anderen Szenen werden zeitgleich mit diesem Prozess nach und nach gefertigt. Noch 1555 sind zwei Tage vermerkt, an denen Pontormo zeichnet.⁶⁷⁷ Da kein anderer Auftrag als San Lorenzo in Frage kommt, ist davon auszugehen, dass er bereits mit der Ausführung der Fresken begonnen hatte, bevor alle finalen Entwürfe angefertigt worden waren. Nach der Vollendung einer Szene wiederum scheint es zu umfangreichen Ergänzungen in *secco* gekommen zu sein, da Pontormo auch noch Tage nach der Vollendung einer Szene an dieser arbeitete.⁶⁷⁸ Man mag in diesem Vorgehen erkennen, dass Pontormos Ideenfindung in dieser Zeit nur langsam voranschreitet. Ebenso scheint die Ausführung wie bereits beschrieben nur langsam vonstattengegangen zu sein. Dass Pontormo ein solch langer Zeitraum zugebilligt wurde, zeigt, dass es Cosimo de’Medici in diesem Falle nicht um eine schnelle Vollendung des Werkes ging, sondern vielmehr darum, ein künstlerisches Meisterwerk zu erhalten, welches mit Sicherheit auch in Konkurrenz zu Michelangelos Malerei im Chor der Sixtinischen Kapelle zu sehen ist.

Die Reaktionen auf die Fresken in San Lorenzo sind gemischt. In der Literatur wird fast ausschließlich auf die negativen Kommentare hingewiesen. Der Grund hierfür muss in dem raschen Wandel der Zeit und den damit verbundenen Änderungen des Kunstgeschmacks ebenso gesehen werden wie in den Motivationen der einzelnen Autoren.

Zu Beginn der Betrachtungen soll Vasaris Vita Pontormos behandelt werden. Wie bereits in einem vorherigen Kapitel genauer erörtert wurde, fußt gerade die Schilderung des späteren Lebens und Kunstschaffens Pontormos in der Intention Vasaris, die Vita als Moralgeschichte einzuordnen und seine eigene Kunstauffassung

⁶⁷⁵ Jacopo da Pontormo, Studie zu Christus in der Glorie und Erschaffung Evas, schwarze Kreide auf Papier, quadriert, 330x170mm, Hermitage, St. Petersburg, Russland, 392A. Siehe Abbildung 125.

⁶⁷⁶ In: Pontormo 1984, S. 83. Auch Appendix III, 117.

⁶⁷⁷ Appendix III, 79 und 80, sowie 99-101.

⁶⁷⁸ Exemplarisch Appendix III, 164.

durchzusetzen. Dennoch wird Vasari fast von allen Publikationen genutzt, um Pontormos letztes Werk zu beschreiben. In der Tat ist die Schilderung des Programmes eine wertvolle Hilfe zur Rekonstruktion des Chores. Gleich zu Beginn gibt er an, dass Pontormo sich in diesem Werk ein Denkmal für die Ewigkeit setzen wollte. So schreibt der Arretiner:

„Die Größe des Werks gab ihm angesichts seines fortgeschrittenen Alters zwar zu denken und vielleicht erschreckte sie ihn, andererseits jedoch überlegte er, welch breites Feld an Möglichkeiten ihm ein so bedeutendes Werk eröffnete, um seine Tüchtigkeit und sein Talent unter Beweis zu stellen. Manche behaupten, Jacopo habe gesagt, als er feststellte, dass man ihm den Auftrag für dieses Werk erteilt hatte, obwohl Francesco Salviati in Florenz weilte – ein Maler von großem Namen, der die Malerei in dem vormals als Audienzsaal der Signoria dienenden Saal des Palastes vorzüglich ausgeführt hatte –. Er werde nun zeigen, wie man zeichne und male und wie man in Fresko arbeite und darüber hinaus, dass die anderen Maler nur Dutzendarbeiter seien und andere ähnliche hochnäsige und allzu beleidigende Worte.“⁶⁷⁹

Zwar widerspricht Vasari in der Folge diesen Gerüchten, doch ist es mit Sicherheit kein Wunder, dass er diese zunächst aufführt. So wird Pontormo direkt als alter Mann und zugleich als Vertreter einer veralteten Kunstauffassung im Kontrast zu *Francesco Salviatis* (1510-1562) *maniera moderna* dargestellt. Weiter unten schreibt Vasari: *„Da er sich einbildete, in diesem Werk alle Maler und vielleicht, wie man sich sagte, Michelangelo übertreffen zu müssen, [...]“⁶⁸⁰* Somit sind die Intentionen Pontormos in San Lorenzo für Vasari klar: Er versucht sich gegenüber allen Malern, auch den vermeintlich besser für diesen Auftrag geeigneten, durchzusetzen. Zudem begeht er für Vasari den folgenschweren Irrtum, nicht Michelangelo nachzuahmen, sondern ihn übertreffen zu wollen. Das Kunstwerk weist dadurch zahlreiche Fehler auf, die Vasari in einer längeren Passage schildert:

„Doch den Sinn dieser Szene habe ich nie begreifen können, obwohl ich weiss, dass Jacopo von sich aus Verstand besaß und mit gelehrten und gebildeten Personen Umgang hatte. Das heißt, ich verstehe die Bedeutung der Partie nicht, in der Christus oben die Toten erweckt und darunter Gottvater Adam und Eva erschafft. Außerdem scheint mir, dass in einer der Ecken, wo die vier Evangelisten mit Büchern in der Hand nackt dargestellt sind, ja eigentlich überall, weder eine Erzählordnung noch Maß, Zeit, Vielfalt bei den Köpfen oder eine farbliche Abstufung im Inkarnat, kurzum keinerlei Regel oder Proportion noch irgendeine perspektivische Ordnung beachtet

⁶⁷⁹ In: Vasari 2004, S. 57f.

⁶⁸⁰ in: Vasari 2004, S. 61.

wurde. Statt dessen malte er überall nackte Figuren in einer Ordnung, einem *disegno*, einer Bildfindung, Komposition und Farbgebung, die er nach seinem Sinn gestaltete und dazu in einer so tiefen Melancholie und für den Betrachter so wenig ansprechend, dass ich beschloss, das Urteil darüber jenen zu überlassen, die es sich anschauen werden, da ich es noch nicht verstehe, obwohl ich selbst Maler bin. Ich befürchte nämlich, dabei verrückt und verwirrt zu werden, so wie er scheinbar in der ihm zur Verfügung stehenden Zeit von elf Jahren sich selbst und jeden anderen zu verwirren suchte, der diese Malerei mit derartigen Figuren betrachtet. Und obgleich man in diesem Werk manchen Torso sieht, der einem den Rücken oder die Brust zuwendet, sowie einige Seitenansichten, die von Jacopo mit wunderbarem Eifer und unter großen Mühen ausgeführt wurden, da er von fast allen rundplastische und fein ausgearbeitete Tonmodelle schuf, bleibt das Ganze seinem Stil doch fern. Und fast jedem scheint es ohne jegliches Maß, da die Torsi überwiegend groß, die Beine und Arme aber klein sind, ganz zu schweigen von den Köpfen, in denen man rein Garnichts von jener Güte und einzigartigen Anmut erkennt, die er ihnen ganz zur Zufriedenheit derer zu verleihen pflegte, die seinem anderen Gemälde bewunderten. Deshalb scheint es, als habe er dabei gewisse Partien bevorzugt und andere, wichtigere vernachlässigt. Kurz: Da, wo er geglaubt hatte, sämtliche Malereien der Kunst durch diese zu übertreffen, reichte er größtenteils nicht einmal an seine eigenen, früher entstandenen Werke heran.“⁶⁸¹

So kritisiert Vasari die Unregelmäßigkeit Pontormos, der scheinbar nicht den geltenden Ideen des *disegno*, *colore* und auch *decorum* folgte. Zwar zeigt sich eine große Vielfalt mit unterschiedlichen Ansichten der Figuren, doch für Vasari sind diese immer noch missgestaltet und können so das Kunstwerk nicht aufwerten. Somit kommt er zu dem vernichtenden Urteil, dass Pontormo in den Fresken in San Lorenzo nicht nur hinter der Qualität seiner früheren Werke zurückblieb, sondern auch seiner inneren Melancholie einen so starken Ausdruck verliehen hatte, dass sie ihren Schöpfer, den Betrachter und auch die Künstler, die sie betrachten, verwirren. Dies führt Vasari zu dem Schluss:

„Daran sieht man, dass einer, der es übertreibt und der Natur gewissermaßen Gewalt antun möchte, das Gute zerstört, was er von ihr in großem Maß erhalten hatte. Doch was kann oder soll man anderes tun, als zu bedauern, dass die Männer unserer Künste dem Irrtum genauso erlegen sind wie andere? Und wie man sagt, schläft auch der gute Homer zuweilen ein.“⁶⁸²

Gerade in dieser Passage wird klar, dass es Vasari nicht um eine objektive Bewertung geht, sondern er Pontormo als Beispiel für generelle Verfehlungen der Künstler sehen

⁶⁸¹ In: Vasari 2004, S. 63f.

⁶⁸² in: Vasari 2004, S. 64.

will. Damit wird Vasaris Schilderung der Fresken zu einem Mahnmal für folgende Künstlergenerationen. Für die Rezeption der Fresken in der Nachfolge Vasaris sind diese Äußerungen maßgeblich.

Bocci-Cinellis Beschreibung der Fresken nimmt zwar das Motiv der Melancholie des Künstlers auf, kommt jedoch zu dem Urteil, dass der künstlerische Wert des Werkes von einer hohen Qualität ist, so schreibt er:

„In somma è questa pittura di Giacopo mirabile per colorito, nobile per disegno, e rarissima per rilievo: e se à queste doti, onde divengono le figure oltra l'altare maravigliose, fosse aggiunta l'ottima imitazione, sarebbe l'opera di vero senza pari. Perche esser non puote, mentre che si mira quello, che è dipinto, attentamente, che si accordi l'animo, che così sia verisimile, che passi la bisogna del fatto; la qual cosa concepita nel pensiero, cade poscia il tutto dal vero, e riputato vano, si tiene à vile, ed à nessun modo si apprezza. E veramente se bavesse imitato in guisa conforme al verisimile, leggendo nelle sacre lettere, e recandosi nella mente, come potè di vero il fatto avvenire, si come di Andrea del Sarto si è detto, haurebbe Giacopo agguagliate al valore de' più chiari artefici, e per avventura seperato. Da questa pittura perocchè fu l'ultima di suo penneilo anzi biasimo che lode parmi ne ritraesse, e ciò cred'io essere adivenuto, per aver egli dato in una pertinacissima ipocondria, ond'è scusabile assai;“⁶⁸³

Zuvor im Vorwort ist bereits eine Episode aus dem Werkprozess der Chorfresken geschildert, die interessanterweise im Gegensatz zu Vasaris Schilderung von Pontormos Angst vor dem Tod steht, so gibt Bocci-Cinelli wieder:

„Il Pontormo diede in un'eccesso di melanconia, e per fare al naturale quelle figure del Coro di S. Lorenzo state sotto l'acque del Diluvio, teneva i cadaveri ne'trogoli d'acqua per farli così gonfiare, ed appestar dal puzzo tutto il vicinato.“⁶⁸⁴

Die wenigen überlieferten anatomischen Zeichnungen sprechen gegen ein Studium der Leichen, vielmehr scheint sich diese Anekdote direkt auf die Wirkung der Fresken zu beziehen.

Als direktes Zeitzeugnis lassen sich Baccio Bandinellis (1493-1560) Briefe an die Medici und *Agostino Lapinis* Tagebucheinträge heranziehen.

Bandinelli war einer der extremeren Parteigänger der Medici unter den Florentiner Künstlern. Darüber hinaus befand er sich in einem kontinuierlichen Zwist mit fast allen von ihnen. Insbesondere die Konkurrenz zu Michelangelo ist bestens überliefert. In

⁶⁸³ In: Bocci-Cinelli 1677, S. 516.

⁶⁸⁴ In: Bocci-Cinelli 1677, S. 18f.

seinen Briefen lässt er auch kein gutes Licht auf die Fresken Pontormos fallen.⁶⁸⁵ Doch kann dies auf die persönliche Beziehung und die eigene Kunstauffassung zurückgeführt werden.

Auch Agostino Lapini zeigt sich nicht begeistert in seinem Tagebucheintrag zur Enthüllung der Fresken 1558. Er schreibt:

„Et a’ di 23 detto Luglio, in sabato, si scopersono le pitture della cappella e coro dell’altar maggiore di S. Lorenzo, cioè il Diluvio e la Resurrezione dei morti, dipinto per mano di maestro Jacopo da Pontormo, la quale a chi piacque a chi no. Penò anni x a condurla; et anco poi morese avanti la finissi, e gli dette il suo fine maestro Agnolo detto Bronzino eccellente pittore; qual fe’in detto S. Lorenzo, nella facciata del Sacramento, la storia di S. Lorenzo; e si dipinse se stesso tanto al naturale che par proprio lui stesso; verso i chiostri.“⁶⁸⁶

Im Gegensatz zu dieser Rezeption des Werkes beschreibt Anton Francesco Doni (1513-1574) in seinem Werk *Disegno* (1549) den noch unfertigen Chor als großes Meisterwerk der zeitgenössischen Kunst und empfiehlt seinen Lesern das Studium der Fresken. So schreibt er:

„Mettete poi tutto il giorno a vedere le cose mirabili che sono nella chiesa de Medici cioè San Lorenzo [...] ma se per forte saranno finite le pitture del choro del Pontormo, vi raccomando a Dio che sarà mezzanotte tanto haurete che fare insieme cosa tavola del Rosso.“⁶⁸⁷

Wenig verwunderlich ist ebenso der Kommentar Giovanbattista Gellis: „[...] intenta sempre alla bellezza et alla conservatione dello universo“.⁶⁸⁸ So wird deutlich, dass ein gelehrter humanistischer Kreis die Fresken sehr schätzte, die Kritik hingegen aus einer Gegenbewegung zu diesen erwächst.

Wie erfolgreich die Kritiker Pontormos waren, lässt sich an der fast nicht auftretenden Rezeption der Fresken ersehen. So finden sich in der Folgezeit kaum Zeichnungen

⁶⁸⁵ Beispielhaft: „Vostra E.a sa meglio di me cho’quanto amore e diletto d’animo vol essere fato quest’opere tanto difficile e fantastiche, e più che l’altre quele che vano i’luoggi pubrichi; e si è ne esenpro el grido istrano universare ch’è la pitura di S.to Lorenzo, che tant disonestà senpre àno a risguardare la faciata a richontro dov’è risguardando tante s.te reliquie. del quale difeto mi sono molto guardato nel vostro altare. [...] E io ne l’ò una grandissima fede nel vostro giudicio, richordandomi che già mi diciesti che ’l Pontormo farebe una pitura che no piacierebe, che a sé chosì è riuscito chome V.a E.a la profetò. E tuto nacie perchè no ’vogliono oservare e maestri che sapino chsigliare e mostrare e loro erori. E tuta la cità ne parla per una bocha che l’è ispaventevole e molto disonesta e spetacholo molto chotrudio, per avere rischontro le reliquie, ch’è quello ch’i’ ò auto rispeto al vostro altare.“ In: Waldman 2004, Dokument 1310, S. 740. Ebenso Dokument 1314, S. 744.

⁶⁸⁶ in: Lapini 1900, S. 121f.

⁶⁸⁷ in: Doni 1549, S. 48.

⁶⁸⁸ Op.Cit. aus Maurer 2001, S. 56.

nach den Werken Pontormos.⁶⁸⁹ Obgleich die Fresken frei zugänglich und an einem der wichtigsten Plätze der neuen Medici-Dynastie waren, fanden sie keinen Anklang. Dies mag daran liegen, dass Pontormos Kunst zu sehr in seiner Zeit verhaftet war. Schon zu ihrer Entstehungszeit befanden sich die Fresken nicht mehr im Einklang mit der von der Gegenreformation geforderten neuen katholischen Kunst. Zu sehr waren sie dem Erbe der Florentiner Humanisten verbunden, um Klarheit und eindeutige Lesbarkeit zu gewähren. Dies wird in den Berichten aller Kritiker deutlich. So ist es nicht zuletzt immer auch das Problem des Dekorums und der ungewöhnlichen Komposition, die von Vasari und anderen aufgegriffen wird. Doni, der ein Jahrzehnt zuvor schreibt, ist von diesen Bewegungen noch nicht gefangen und bewertet so die Fresken positiv. Auch in der neueren Kunstgeschichte findet Vasaris Einschätzung Widerhall. So werden die Zeichnungen in Verbindung mit den Viten immer wieder herangezogen, um Aussagen über Pontormos vermeintlichen Geisteszustand zu treffen. Der Gehalt der Fresken und die Intentionen Pontormos finden dabei wenig Beachtung. Neben der historiographischen Tradition muss dies vor allem den Problemen in der Rekonstruktion der Fresken zugeschrieben werden. Ein genaues Studium des Freskenprogramms ist heute nur schwer durchführbar. Das entscheidende Element des Kolorits kann nur anhand der Schilderungen und anderer Arbeiten Pontormos erahnt werden, so dass einer der zentralen Faktoren im Erscheinungsbild der Fresken unwiederbringlich verloren ist. Die Verteilung der Szenen und der Inhalt der einzelnen Felder ist ebenso eines der strittigsten Themen in der Rekonstruktion und nur schwer abschließend zu klären. Darüber hinaus herrscht auch über die architektonische Beschaffenheit des Chores Uneinigkeit.⁶⁹⁰

Die Augenzeugenberichte helfen zwar nur bedingt bei der Rekonstruktion, liefern aber einen ersten Anhaltspunkt. Vasari beschreibt den Chor, ohne eine genaue Leserichtung vorzugeben. Daraus wird oft eine Leserichtung von links nach rechts, unseren Sehgewohnheiten entsprechend, konstruiert. Vasari beschreibt jedoch die *Schaffung Adams und Evas* zweimal; da eine Dopplung innerhalb des Programmes keinen Sinn

⁶⁸⁹ Ein Vergleich der Zeichnungen Pontormos für San Lorenzo und der zahlreichen Werke Peter Paul Rubens kann darauf hindeuten, dass letztere durchaus mit dem Werk Pontormos bekannt war. Genaue Studienblätter lassen sich jedoch im graphischen Oeuvre Rubens nicht finden, so dass diese Verbindung nicht mit vollkommener Sicherheit nachgewiesen werden kann. Ein weiterer niederländischer Maler, *Jan de Bisschop* (1628-1671) zeichnete hingegen nachweislich nach den Fresken in San Lorenzo. Bis auf Zeichnungen Bronzinos und Alessandro Alloris, die direkt im Zusammenhang mit der Vollendung des Chores zu sehen ist, sind meines Wissens nach, keine Studien der Fresken nachweisbar.

⁶⁹⁰ So zum Beispiel Foster 1966, S. 92 und Costamagna 1994.

ergäbe, ist davon auszugehen, dass Vasari hier dieselbe Szene beschreibt.⁶⁹¹ So würde Vasaris Beschreibung *Christus in der Glorie* und die *Erschaffung Adams und Evas* in die Mitte über die Fenster platzieren. Links und rechts würde diese Szene von dem *Sündenfall* und der *Vertreibung aus dem Paradies* flankiert. Vasari weiter folgend wäre die *Sintflut* zusammen mit *Noah, der mit Gott spricht*, und die *Auferstehung der Toten* auf den Seitenwänden, ohne hingegen spezifisch zu werden.⁶⁹² In der Mitte zwischen den heute nicht mehr vorhandenen Fenstern steigen in Vasaris Schilderung Tote, selbst eine Treppe aus Leibern bildend, ins Paradies auf. Gekrönt wird diese Szene von vier Toten, die leicht bekleidet jeweils in beiden Händen Fackeln halten. Auch beschreibt er, dass sich die Szene mit den *vier Evangelisten* in einer der Ecken befindet. Darüber hinaus kann der Bericht aus den Viten keine genaue Orientierung bieten. Lediglich die Szenen werden mit der *Feldarbeit Adams und Evas*, *Kain und Abel*, *Segnung des Samens Nochs* und *Noah zeichnet die Arche* beschrieben.⁶⁹³

Bocci-Cinelli gibt lediglich die Seiten der beiden großen Szenen an, so beschreibt er die *Auferstehung der Toten* auf der rechten Seite und die *Sintflut* und *Noah* auf der linken Seite.⁶⁹⁴ Alle schon von Vasari aufgeführten Szenen führt Bocci-Cinelli ebenfalls auf, gibt ihnen aber keine genaue räumliche Zuordnung.

Aufschlussreicher ist Antonfrancesco Cirri Werk *Le Chiese di Firenze e Dintorni: Sepoluario*. Cirri beschreibt die Lage fast aller Fresken im Chor von San Lorenzo. So beschreibt er, dass auf der rechten Seite die Geschichten aus dem Leben Adam und Evas sowie das *Opfer Isaacs* angebracht waren, auf der linken Seite wiederum die Szenen aus dem Leben Nochs und *Kain und Abel*.⁶⁹⁵ Im Gegensatz zu Vasari spricht Cirri von Toten, die ins Paradies aufsteigen, auf der gesamten Fläche hinter dem Altar

⁶⁹¹ „Schufer im oberen Teil in mehrere Szenen die Erschaffung Adams und Evas, wie sie den verbotenen Apfel essen und aus dem Paradies gejagt werden, [...] Das heißt, ich verstehe die Bedeutung der Partie nicht, in der Christus oben die Toten erweckt und darunter Gottvater Adam und Eva erschafft.“ In: Vasari 2004, S. 61f.

⁶⁹² „Auf einen der unteren Wandteile, die zu jeder Seite fünfzehn Ellen messen, schuf er dann die Sintflut mit unzähligen Leichen und Ertrunkenen sowie Noah, der mit Gott spricht. Auf der anderen Seite ist die Auferstehung der Toten, die am letzten und Jüngsten Tag stattzufinden hat, [...]“ in: Vasari 2004, S. 61.

⁶⁹³ „[...] dazu die Feldarbeit, das Opfer Abels und den Tod Kains, die Segnung von Nochs Samen und wie dieser den Plan und die Maße der Arche zeichnet.“ In: Vasari 2004, S. 61.

⁶⁹⁴ „Nella parte destra adunque è dipinto il Giudizio universale. [...] Di costa poi si vede il Diluvio.“ In: Bocci-Cinelli 1677, S. 515.

⁶⁹⁵ „Dipinse nella parete superiore a destra diverse storie di Adamo ed Eva e il sacrificio d`Abramo; a sinistra la more de Caino e la storia di Noè“ in: Antonfrancesco Cirri, *Le Chiese di Firenze e Dintorni: Sepoluario*, V, Bibliotheca Nazionale, Firenze, MS 2368 fol. 42. Siehe Cox-Rearick 1964, Bd. 1, S. 323 Anm. 26.

und nicht nur zwischen den Fenstern.⁶⁹⁶ Ebenfalls bestätigt er die Anbringung der *Auferstehung der Toten* auf der rechten und der *Sintflut* auf der linken Seite sowie die zentrale Platzierung von *Christus in der Glorie* und der *Schaffung Adams und Evas*.⁶⁹⁷ Hinzu beschreibt Cirri wie Vasari die *vier Evangelisten* in einer Ecke des Chores.⁶⁹⁸

Der einzige graphische Beweis, der überliefert wurde, ist ein Stich, der die Trauerfeierlichkeiten für Philip II. von Spanien 1598 wiedergibt.⁶⁹⁹ Dieser zeigt die Architektur der Kirche in ihrem ursprünglichen Zustand, zeigt aber nicht die Seitenwände des Chores; zudem ist das untere Feld hinter dem Altar durch Vorhänge verhüllt. Doch der Stich bestätigt die Aussagen der schriftlichen Quellen bezüglich der oberen mittleren Szenen. So erscheint Christus in der Glorie zwischen den Fenstern, unterhalb ist die Erschaffung Evas zu erkennen. Auch die flankierenden Szenen sind dargestellt. Beachtet man, dass diese spiegelverkehrt durch den Druckprozess wiedergegeben sind, so spricht der Druck dafür, dass auf der linken Seite die *Vertreibung aus dem Paradies* und auf der rechten der *Sündenfall* dargestellt ist.

Auch die Zeichnungen Pontormos können bei der genaueren Rekonstruktion helfen. So zeigt die quadrierte Studie zu *Kain und Abel* auf der rechten Seite ein Fenster, auf der linken hingegen einen geraden Abschluss. Durch Cirri wird diese Szene auf die linke Wand verortet, so dass für diese Szene nur die linke Ecke der Wand in Frage kommt.⁷⁰⁰ Gleiches trifft auf das *Opfer Isaacs* zu. In der korrespondierenden Zeichnung sind rechts und links Fenster eingezeichnet, so dass in Verbindung mit Cirris Bericht nur der Raum zwischen den beiden Fenstern auf der rechten oberen

⁶⁹⁶ „[...] difronte all`altare figure diversi nudi che salgono l`uno sulle spalle dell`altro per dare la scalata al paradiso;[...]“ in: Antonfrancesco Cirri, *Le Chiese di Firenze e Dintorni: Sepoluario*, V, Bibliotheca Nazionale, Firenze, MS 2368 fol. 42. Siehe Cox-Rearick 1964, Bd. 1, S. 323 Anm. 26.

⁶⁹⁷ „[...] a sinistra la more de Caino e la storia di Noè, nelle facciate inferiori il Dilavio universale, Noè che parla con Dio [...] nel centro sopra alle finestra Cristo in gloria che ordina la ressurezione dei morti, sotto l`eterno Padre che crea Adamo e Eva [...]“ in: Antonfrancesco Cirri, *Le Chiese di Firenze e Dintorni: Sepoluario*, V, Bibliotheca Nazionale, Firenze, MS 2368 fol. 42. Siehe Cox-Rearick 1964, Bd. 1, S. 323 Anm. 26.

⁶⁹⁸ „[...] e neglo angolo; quattro evangelisti [...]“ in: Antonfrancesco Cirri, *Le Chiese di Firenze e Dintorni: Sepoluario*, V, Bibliotheca Nazionale, Firenze, MS 2368 fol. 42. Siehe Cox-Rearick 1964, Bd. 1, S. 323 Anm. 26.

⁶⁹⁹ Sowohl in der Albertina in Wien, als auch im Ecole Nationale Superieure des Beaux-Arts in Paris lässt sich dieser Stich heute nachweisen. Anonym, *Trauerarchitektur in der Basilica San Lorenzo, Florenz 1598, anlässlich der Begräbnisfeierlichkeiten zu Ehren Philipps II. von Spanien*, Radierung, 280x419mm, Albertina, Wien, DG2014/104/4. Siehe Abbildung 142.

⁷⁰⁰ Jacopo da Pontormo, *Kompositionsstudie zu Kain und Abel*, schwarze Kreide auf Papier, mit Rötel quadriert, 405x218mm, Galleria degli Uffizi, Florenz, U6739Fr. Siehe Abbildung 128.

Wand in Frage kommt.⁷⁰¹ Die weiteren Szenen des oberen Registers lassen sich nicht in der gleichen Klarheit zuordnen. Das Blatt U6535F zeigt eine quadrierte Zeichnung zu den *Arbeiten Adam und Evas*.⁷⁰² Die Blickrichtung Adams auf die Szene mit *Kain und Abel* auf der anderen Chorseite und der Blick Evas zum *Christus in der Glorie* deuten zusammen mit der nach rechts hin abgeschlossenen Komposition darauf hin, dass diese Szene in der rechten Ecke der rechten Wand angebracht war. Die linke Ecke dieser Wand kann ausgeschlossen werden, da so Evas Haupt in die obere Ecke schauen würde, ohne eine korrespondierende Szene zu finden. Aus den gleichen Gesichtspunkten lässt sich erschließen, dass die *vier Evangelisten* in der rechten Ecke der linken Wand angebracht waren. So würden sie durch ihre Blickrichtungen Zeugen des gesamten biblischen Geschehens werden.⁷⁰³ Die oft als *Moses erhält die Gesetzestafeln* bezeichnete Szene muss sich demnach in der Mitte der linken Wand befunden haben. Keiner der zeitgenössischen Berichte schildert eine Szene mit Moses, auch wenn diese ikonographisch sinnvoll erscheinen mag. Der Schlüssel mag in Vasaris Beschreibung liegen. Dieser spricht von den Plänen der Arche. So handelt es sich bei dieser Szene um eben jenen Moment, in dem Noah durch Gott mit dem Bau der Arche beauftragt wird. Durch U6508Fr wird dies noch deutlicher ersichtlich.⁷⁰⁴ Eindeutig zeigt Gott dem das Blatt studierenden Noah die Pläne für die Arche. Die einzige uns unbekannte Szene befindet sich damit in der rechten Ecke der rechten Wand. Diese ist weder durch Zeichnungen noch durch Berichte überliefert, so dass ihr Inhalt bis zur Auffindung neuer Hinweise obskur bleiben muss.

Die Szenen der mittleren unteren Partie sind ebenso nur in einigen Studien überliefert, die keinen Eindruck von der gesamten Gestaltung liefern. Ein quadriertes Blatt zeigt mehrere umschlungene Körper, die sich in den Himmel zu winden scheinen und sich dabei gegenseitig umschlingen.⁷⁰⁵ U6528Fr kann ebenfalls nur Hinweise auf die Gestaltung dieser Szene bieten und scheint den unteren mittleren Bereich darzustellen,

⁷⁰¹ Jacopo da Pontormo, Studie zum Opfer Isaacs, schwarze Kreide auf Papier, in Rötel quadriert, 230x165mm, Bergamo, Accademia Carrara, 2357. Siehe Abbildung 129.

⁷⁰² Jacopo da Pontormo, Studie für die Arbeiten von Adam und Eva, schwarze Kreide, quadriert in Rötel, 203x158mm, Galleria degli Uffizi, Florenz, U6535F. Siehe Abbildung 130.

⁷⁰³ Jacopo da Pontormo, Studie zu den Vier Evangelisten, schwarze Kreide auf Papier, 413x177mm, Galleria degli Uffizi, Florenz. Siehe Abbildung 132.

⁷⁰⁴ Jacopo da Pontormo, Studie zu Noah erhält die Pläne der Arche, schwarze Kreide auf Papier, 270x140mm, Galleria degli Uffizi, Florenz, U6508Fr. Siehe Abbildung 133.

⁷⁰⁵ Jacopo da Pontormo, Studie zur Auferstehung der Seelen, schwarze Kreide auf Papier, mit Rötel quadriert, 288x190mm, Galleria delle belle arti, Venedig, 550. Siehe Abbildung 135.

von dem aus sich in beide Richtungen die Leiber wie in einer Treppe nach oben hin winden.⁷⁰⁶

Die *Auferstehung der Toten* lässt sich anhand der Zeichnung eines anonymen Künstlers noch erahnen.⁷⁰⁷ Die gesamte Fläche ist von ineinander und übereinander geschlungenen Körpern eingenommen. Im oberen Bildfeld erscheinen Engel mit Trompeten, die den Tag des Jüngsten Gerichts einläuten.

Die Szene der *Sintflut* hingegen ist weniger vollständig überliefert. Zahlreiche Studien zeigen ein Gewühl an Leibern, die emotional die Schrecken der in den Fluten Ertrinkenden wiedergeben.⁷⁰⁸ Eine Zeichnung nach den Fresken Pontormos, die Alessandro Allori zugeschrieben wird, zeigt die bereits ertrunkenen Leichen und bestätigt den Eindruck der Zeichnungen Pontormos.⁷⁰⁹ Ebenso kann eine weitere Kopie einen Hinweis auf die Gestaltung der *Segnung des Samens Noahs* bieten.⁷¹⁰ Die Zeichnungen zeigen damit allesamt, wie stark sich die Sintflut und die Auferstehung in ihrer Gestaltung ähneln.

So ergibt sich folgende Rekonstruktion für die Fresken im Chor von San Lorenzo.⁷¹¹ Im oberen Register würde somit in der Mitte *Christus in der Glorie* erscheinen, unter ihm die *Erschaffung Evas*. Flankiert wird diese Szene von dem *Sündenfall* auf der rechten und der *Vertreibung aus dem Paradies* auf der linken Seite. Auf der rechten Wand schließen sich die unbekannte Szene, welche vielleicht Propheten darstellte, und das *Opfer Isaacs* sowie die *Arbeiten Adam und Evas* an. Auf der linken Wand wiederum schließen sich die *vier Evangelisten* in der Ecke, die *Übergabe der Pläne durch Gott an Noah* und *Kain und Abel* an. Unter diesen befinden sich die *Sintflut* und die *Segnung des Samens Noahs*. Auf der rechten unteren Wand befindet sich die *Auferstehung der Toten*. In der Mitte befand sich mittig zwischen den Fenstern am

⁷⁰⁶ Jacopo da Pontormo, Studie zur Auferstehung der Toten, schwarze Kreide und Röteln auf Papier, 421x215mm, Galleria degli Uffizi, Florenz, U6528Fr. Siehe Abbildung 136.

⁷⁰⁷ Nach Pontormo, Auferstehung der Toten, Feder und Lavuren auf braunem Papier, 342x242mm, Victoria und Albert Museum, London, D.2154-1885. Siehe Abbildung 137.

⁷⁰⁸ Zum Beispiel:

Jacopo da Pontormo, Studie zur Sintflut, schwarze Kreide auf Papier, 156x244mm, Galleria degli Uffizi, Florenz, U6752Fr. Siehe Abbildung 138.

Jacopo da Pontormo, Studie zur Sintflut, schwarze Kreide auf Papier, 266x402mm, Galleria degli Uffizi, Florenz, U6754Fr. Siehe Abbildung 139.

⁷⁰⁹ Bastiano del Gestra (?), Kopie nach Pontormos Sintflut, schwarze Kreide auf Papier, 265x748mm, Louvre, Paris, Inv. 1026. Siehe Abbildung 140.

⁷¹⁰ Bronzino (?), Studie nach der Sintflut, schwarze Kreide auf Papier, 268x410mm, British Museum, London, Inv. BM1974-4-6-36. Siehe Abbildung 141. Die Zeichnung wird bei Costamagna Pontormo zugeschrieben. Der Stil ist jedoch gänzlich anders, so dass Alessandro Allori oder Bronzino als Schöpfer in Frage kommen. Dies ist jedoch nicht zwingend notwendig, so dass keine Zuschreibung mit Sicherheit zu diesem Zeitpunkt gemacht werden kann.

⁷¹¹ Für die Rekonstruktion des Programms siehe Abbildung 143.

unteren Rand das *Martyrium des heiligen Laurentius*, darüber und seitlich hiervon die *Auffahrt der Toten ins Paradies*. Über diesen erscheinen auf jeder Seite zwei bekleidete Skelette, die jeweils in beiden Händen Fackeln halten.

Die Fresken waren sowohl in künstlerischer als auch in programmatischer Sicht von einer solch starken Florentiner Gesinnung geprägt, dass man sie als Höhepunkt der Florentiner Malerei und humanistischen Bildung sehen kann. Die Chorfresken stehen in Opposition zu den römischen Entwicklungen. Hall schreibt dies der mangelnden sozialen Einbindung Pontormos zu und will ihn abgekanzelt von den künstlerischen Errungenschaften der ewigen Stadt sehen.⁷¹² Dies missachtet, dass Pontormo durchaus bekannt war mit den Tendenzen anderer Maler. Seine Ablehnung kann damit nicht auf einen Mangel an Kenntnissen zurückgeführt werden, sondern muss als gewollte Abgrenzung gesehen werden. Der Stolz der Stadt Florenz und ihre lange Tradition werden somit in den Fresken deutlich wiedergegeben. Anstatt den allgemeinen Darstellungsnormen zu folgen, entwickelt Pontormo vielmehr eine genuine *maniera fiorentina*, die auch als solche wahrgenommen werden muss und nicht als Fehlversuch einer Kopie der Ideen Michelangelos gedeutet werden kann. Pontormo kommt in diesem Werk zu seiner finalen *maniera* und transformiert Michelangelos Gestaltungskonzepte, ohne sie gänzlich aufzugeben. Gerade in Bezug auf die *figura piramidale e serpentitata* wird diese deutlich, denn dieses Konzept bildet den Grundstock der Formen der Fresken Pontormos.⁷¹³ Ebenso nimmt er Konzepte Donatellos auf, die dieser in seinen Spätwerken entwickelt hatte.⁷¹⁴ Damit reiht sich Pontormo in die Florentiner Tradition ein und schafft es zugleich, seine eigene Gestaltung als fortschreitendes Produkt der langen Ahnenreihe Florentiner Kunst zu gestalten.

Es war Pontormos Intention, ein Werk zu schaffen, welches die Funktion der Kirche von San Lorenzo als Grablege des Medici-Geschlechts würdig widerspiegelt und zur gleichen Zeit ein Sinnbild für die Stadt Florenz sein konnte. Hierfür bediente er sich eines neuen Figurenideals, welches er im Kontakt mit der Kunst Michelangelos in den Medici-Villen entwickelt hatte. Die ineinandergewundenen Leiber der Szenen zeigen eine größere Dynamik als Michelangelos Jüngstes Gericht und gleichzeitig eine völlig andersartige Körperlichkeit. Nicht der heroische Stil mit einer gigantomanischen

⁷¹² Vgl. Hall 1999, S. 244.

⁷¹³ Zur *Figura Serpentinata* vgl. Maurer 2001, S. 21ff.

⁷¹⁴ Donatello Passionskanzeln. Siehe Abbildungen 56-61.

Anatomie, wie Michelangelo ihn intendiert hatte, war für Pontormo maßgebend, sondern eine Mischung aus körperlicher *Kunstschönheit* und Beseeltheit, die gleichzeitig ein Mehr an Realität vorgibt und dennoch die Szenen in eine überweltliche Dimension einordnet. Um dies zu erzielen, kombinierte Pontormo die beiden Bedeutungsträger seiner Werke – *disegno* und *colore*. Gerade das Kolorit der Fresken muss in Erinnerung an Bocci-Cinellis Anekdote der in Trögen unter Wasser dahinnotenden Leichen einen starken emotionalen Eindruck vermittelt haben. Doch ohne genauere Angaben lässt sich diese bedeutende Ebene des Werkes nicht mehr nachvollziehen. Das *disegno* hingegen zeigt eindeutig, dass Pontormo eine solche emotionale Reaktion auf seine Fresken intendiert hatte. In den Zeichnungen zur und nach der Sintflut treten die verworrenen Leiber immer noch in einer so starken Präsenz entgegen, dass sie eben diese Reaktion im Betrachter hervorzubringen mögen. So will Pontormo in der Szene der Sintflut den Betrachter mit der ganzen Hoffnungslosigkeit und Zerstörung der biblischen Geschichte konfrontieren. Gleichzeitig wird durch die Vielzahl an Posen und schönen Körpern der Kunstsinn des Connaisseurs befriedigt. In der Dualität zwischen Mitleiden am Tod der Dargestellten und Gewahrmachung des Kunstcharakters der Fresken, der gerade durch Doni betont wird, zeigt sich der doppelte Anspruch der Fresken als Kunstwerk und Gottesschau. Der Raum, in dem die Figuren sich befinden, ist nur angedeutet und kann somit nicht als Realraum wahrgenommen werden. Vielmehr bilden die ineinander verschlungenen Leiber das Raumempfinden. Die gesamte Fläche der Wände wird durch Figuren, die ineinander und übereinander gestaffelt sind, geprägt, so dass sich ein ornamentales Muster bildet, das zugleich das Aufstreben der Seelen darstellt und die Funktion der Dekorationen einnimmt. In den Szenen des oberen Registers nimmt Pontormo die gleiche Leibgestaltung auf, isoliert jedoch die Figuren. So steht menschliches Leiden durch die Komposition im Kontrast zu den Episoden aus der biblischen Geschichte. Die hier vorgeschlagene Anordnung der Szenen zeigt zudem deutlich, dass Pontormo Bezüge zwischen verschiedenen Teilen herstellt, wie er dies seit Beginn seines Schaffens in der *Heimsuchung* von SS. Annunziata tat. Dies äußert sich exemplarisch in der Darstellung der *vier Evangelisten*. Diese legen durch ihre Blickrichtungen Zeugnis des gesamten biblischen Geschehens ab und verbinden auf einer kompositorischen Ebene die einzelnen Elemente des Programmes. So blicken sie auf die Szenen der rechten und linken oberen Wände ebenso wie auf die Auferstehung der Toten. Lediglich *Christus in der Glorie* ist von dieser Einbindung ausgeschlossen, um die Szene zu isolieren, sie temporal als immerwährend und theologisch als Abschluss des Heilsplans Gottes zu inszenieren. So wird das *disegno* erneut zum Schlüssel der

Deutungsmuster und ermöglicht erst eine Interpretation des gesamten Programms.

Es gibt zahlreiche Deutungen der Chorfresken in San Lorenzo. So versteifen sich einige Wissenschaftler auf eine protestantische Auslegung des Programmes. So schreibt Chrysa Damianaki: „*The greatest artwork of the Protestant Reformation in the Florence of Cosimo I is Pontormo's series of frescoes in the Medicean Basilica of San Lorenzo.*“⁷¹⁵ In Verbindung mit Pierfrancesco Rucci sieht sie eine generelle Tendenz zum Protestantismus in Florenz und will in diesem Licht die Fresken sehen. Als deutliche Hinweise sieht Damianaki, dass keine Abbildung der Muttergottes und des Purgatoriums vorhanden ist. Verwunderlicher ist, dass Damianaki das scheinbare Fehlen einer einheitlichen Perspektive, als ausreichenden Grund für einen protestantischen Inhalt des Freskos sieht.⁷¹⁶ Ebenso können Firpos Behauptungen eines *republikanischen* Kunstwerks nur schwer nachvollzogen werden.⁷¹⁷ Auch bietet das Programm nicht genug Informationen, um eine Versteifung auf die Idee der göttlichen Gnade als einzigen Weg zur Erlösung zu finden.⁷¹⁸

Eine Interpretation des Programms muss sich auf die überlieferten Fakten stützen und doch gleichzeitig einen spekulativen Charakter beibehalten. Dafür muss sowohl jede Szene auf ihre Bedeutung überprüft als auch die Bezüge innerhalb des Programms beachtet werden. Dass diese Bezüge nicht nur von Pontormo intendiert sind, sondern auch durch den intendierten Betrachter nachvollzogen werden konnten, steht außer Frage. Erneut zeigt sich hier die Vielschichtigkeit der Betrachtungsmuster in Pontormos Werken. So kann zunächst das Programm auf die Einzelszenen reduziert werden. Jede für sich lässt sich als direkte Repräsentanz einer biblischen Geschichte deuten. Zusammengefügt ergeben sich jedoch andere Konnotationen im Wechselspiel der Szenen. Diese lassen sich trotz der schlechten Rekonstruktionsbedingungen als eine einheitliche Narration wiedergeben.

Die mittlere Szene konfrontiert den Betrachter direkt. Christus blickt von einer Schar an Engeln umgeben direkt in den Raum vor ihm. Im Zusammenspiel mit der *Erschaffung Evas* unter dieser Szene lassen sich Anfangs- und Endpunkt des göttlichen Heilsplans erkennen. Somit wird die Intention Gottes vergegenwärtigt, den Menschen seit der Schöpfung zu retten. Rechts und links werden diese beiden Szenen zunächst von Fenstern flankiert. Betrachtet man Pontormos immerfort stattfindende Einbindung der Architektur und Lichtverhältnisse, so muss diese Trennung durch Licht auch als

⁷¹⁵ In: Damianaki 2009, S. 77.

⁷¹⁶ Vgl. Damianaki 2009, S. 89ff.

⁷¹⁷ Vgl. Firpo 1997, S. 304.

⁷¹⁸ Vgl. Forster 1967, S. 183.

thematische Trennung gesehen werden. So vereinen sich Gott in der Schöpfung, Christus in der Wiederkehr und der Heilige Geist im Licht der Fenster zu einer Darstellung der Heiligen Dreifaltigkeit. Dies erklärt, dass Pontormo die mittleren Szenen aus dem ansonsten engen Bezugsgeflecht hervorgehoben hat. Diese werden nur durch Figuren aus anderen Szenen betrachtet, selbst beziehen sich die Protagonisten nicht auf andere Figuren. Dies ist als direkte Aufforderung des Sich-Einlassens auf Gott zu verstehen. In einer protestantischen Deutung ist es jedoch nicht zu sehen, vielmehr in einer auf Fra Savonarola zurückgehenden Spiritualität, die auch durch die *Spirituali* und das *oratorio dell divino amore* propagiert wurden und zum Zeitpunkt der Schaffung der Fresken ohne jeden Verdacht der Häresie abgebildet werden konnten. Als Gegenpunkt hierzu leiten die beiden Eckszenen der oberen mittleren Wand das didaktische Programm der restlichen Szenen ein. Auf der rechten Seite steht der *Sündenfall* und somit der direkte Ungehorsam gegen Gott. Auf der linken Seite steht die *Vertreibung* aus dem Paradies und somit die Konsequenz des Sündenfalls. Damit wird die ganze Wand in drei Segmente getrennt – Gottvertrauen durch den Heilsplan, Ungehorsam durch den Sündenfall und Strafe für diesen durch die Vertreibung aus dem Paradies. Die linke obere Wand zeigt mittig Noah, der in Gott vertrauend die Pläne für die Arche empfängt und, dem Spott der Menschen zum Trotz, der göttlichen Weisung gehorcht.⁷¹⁹ Im Gegensatz dazu zeigt die Szene in der rechten Ecke das Opfer von Kain und Abel sowie den Brudermord und somit die Sünde gegen Gottes Weisungen.⁷²⁰ Pontormo beschränkt sich hier gezielt nicht auf den

⁷¹⁹ Genesis 6, 11-22:

„Die Erde aber war in Gottes Augen verdorben, sie war voller Gewalttat. Gott sah sich die Erde an: Sie war verdorben, denn alle Wesen aus Fleisch auf der Erde lebten verdorben. Da sprach Gott zu Noach: Ich sehe, das Ende aller Wesen aus Fleisch ist da; denn durch sie ist die Erde voller Gewalttat. Nun will ich sie zugleich mit der Erde verderben. Mach dir eine Arche aus Zypressenholz! Statte sie mit Kammern aus, und dichte sie innen und außen mit Pech ab! So sollst du die Arche bauen: Dreihundert Ellen lang, fünfzig Ellen breit und dreißig Ellen hoch soll sie sein. Mach der Arche ein Dach und hebe es genau um eine Elle nach oben an! Den Eingang der Arche bring an der Seite an! Richte ein unteres, ein zweites und ein drittes Stockwerk ein! Ich will nämlich die Flut über die Erde bringen, um alle Wesen aus Fleisch unter dem Himmel, alles, was Lebensgeist in sich hat, zu verderben. Alles auf Erden soll verenden. Mit dir aber schließe ich meinen Bund. Geh in die Arche, du, deine Söhne, deine Frau und die Frauen deiner Söhne! Von allem, was lebt, von allen Wesen aus Fleisch, führe je zwei in die Arche, damit sie mit dir am Leben bleiben; je ein Männchen und ein Weibchen sollen es sein. Von allen Arten der Vögel, von allen Arten des Viehs, von allen Arten der Kriechtiere auf dem Erdboden sollen je zwei zu dir kommen, damit sie am Leben bleiben. Nimm dir von allem Essbaren mit und leg dir einen Vorrat an! Dir und ihnen soll es zur Nahrung dienen. Noach tat alles genau so, wie ihm Gott aufgetragen hatte.“ Katholische Einheitsübersetzung.

⁷²⁰ Genesis 4, 2-15:

„Sie gebar ein zweites Mal, nämlich Abel, seinen Bruder. Abel wurde Schafhirt und Kain Ackerbauer. Nach einiger Zeit brachte Kain dem Herrn ein Opfer von den Früchten des Feldes dar; auch Abel brachte eines dar von den Erstlingen seiner Herde und von ihrem Fett. Der Herr schaute auf Abel und sein Opfer, aber auf Kain und sein Opfer schaute er nicht. Da überlief es Kain ganz heiß und sein Blick senkte sich. Der Herr sprach zu Kain: Warum überläuft es dich heiß und warum senkt sich dein Blick? Nicht wahr, wenn du recht tust, darfst du aufblicken; wenn du nicht recht tust, lauert an der

Brudermord. Die Wurzel des Vergehens Kains liegt bereits im Abwenden des Blickes von Gott beim Opfer. In der Bibel steht explizit:

„Da überließ es Kain ganz heiß und sein Blick senkte sich. Der Herr sprach zu Kain: Warum überläuft es dich heiß und warum senkt sich dein Blick? Nicht wahr, wenn du recht tust, darfst du aufblicken; wenn du nicht recht tust, lauert an der Tür die Sünde als Dämon. Auf dich hat er es abgesehen, doch du werde Herr über ihn!“⁷²¹

Die künstlerische Darstellung ist hier direkt an die biblische Quelle gebunden und zeigt den eigentlichen Sündenfall als Abwendung von Gott. Das Resultat dieser Sünde ist der eigentliche Brudermord, der zur Vertreibung Kains führt. So werden Sünde und Konsequenz in einem Bildfeld gebündelt dargestellt. Hierdurch entsteht in der linken Ecke der Wand Raum für das Einfügen einer weiteren Ebene – die Zeugenschaft. Durch die Darstellung der *vier Evangelisten* die, wie bereits analysiert wurde, als zentraler Verbindungspunkt aller biblischen Episoden agieren, zeigt Pontormo somit eine weitere Ebene.

Auf der rechten Wand wird dieses Prinzip ebenfalls aufgenommen. Hier erscheint mittig zwischen den Fenstern die *Opferung des Isaac* und damit ein Zeichen für den bedingungslosen Gehorsam gegenüber Gott. Ebenfalls erscheinen hier *Eva und Adam bei der Arbeit* und somit die Buße für den Ungehorsam gegenüber Gott. Da diese Szene direkt gegenüber der *Kain-und-Abel*-Darstellung angebracht ist, muss davon ausgegangen werden, dass die Vorstudie U6535 nicht alleine als Repräsentation der Arbeiten Adam und Evas gesehen werden kann. Gerade der Kontrast zwischen dem arbeitenden Adam und der gelagerten Eva sprechen für dieses. Da die Zeichnung zu ungenau ist und ein frühes Stadium der Konzeption widerspiegelt, kann jedoch nicht festgelegt werden, welchen Teil der biblischen Geschichte Pontormo hier mit den Arbeiten Adams verknüpft. So würde die linke Wand exakt dem Muster der rechten folgen, so dass man für die fehlende Szene ein Pendant zu den *Vier Evangelisten* annehmen muss. So kann U168Sr auch als Entwurf für diese Szene gesehen werden,

Tür die Sünde als Dämon. Auf dich hat er es abgesehen, doch du werde Herr über ihn! Hierauf sagte Kain zu seinem Bruder Abel: Gehen wir aufs Feld! Als sie auf dem Feld waren, griff Kain seinen Bruder Abel an und erschlug ihn. Da sprach der Herr zu Kain: Wo ist dein Bruder Abel? Er entgegnete: Ich weiß es nicht. Bin ich der Hüter meines Bruders? Der Herr sprach: Was hast du getan? Das Blut deines Bruders schreit zu mir vom Ackerboden. So bist du verflucht, verbannt vom Ackerboden, der seinen Mund aufgesperrt hat, um aus deiner Hand das Blut deines Bruders aufzunehmen. Wenn du den Ackerboden bestellst, wird er dir keinen Ertrag mehr bringen. Rastlos und ruhelos wirst du auf der Erde sein. Kain antwortete dem Herrn: Zu groß ist meine Schuld, als dass ich sie tragen könnte. Du hast mich heute vom Ackerland verjagt und ich muss mich vor deinem Angesicht verbergen; rastlos und ruhelos werde ich auf der Erde sein und wer mich findet, wird mich erschlagen. Der Herr aber sprach zu ihm: Darum soll jeder, der Kain erschlägt, siebenfacher Rache verfallen. Darauf machte der Herr dem Kain ein Zeichen, damit ihn keiner erschlage, der ihn finde.“ Katholische Einheitsübersetzung.

⁷²¹ Genesis 4, 5-8. Katholische Einheitsübersetzung.

und nicht, wie dies bisher der Fall war, als Vorstudie zu den *Vier Evangelisten*.⁷²² Gerade die Tatsache, dass alle Figuren als gespiegelte Pendants zu letzterer Szene dargestellt werden, spricht dafür, dass hier Propheten dargestellt werden. Diese würden die alttestamentarische Zeugenschaft Gottes aufführen und somit die Verbindung zwischen Altem und Neuem Testament herstellen.

Besondere Bedeutung kommt Adam zu. In der mittleren Szene der linken Wand wird er als Beispiel für den Gehorsam gegenüber Gottes Befehlen dargestellt. Die große Szene dieser Wand stellt die *Sintflut* und den *Segen des Samens Noahs* dar. Michelangelo behandelt zwar auch die Geschichte Noahs ausführlich in den Deckenfresken der Sixtinischen Kapelle, doch kommt dem Stammvater hier nicht die herausragende Bedeutung zu, die in Pontormos Fresken offensichtlich ist.

Um zu verstehen, welche Bedeutung Noah zukommt, ist es wichtig, zunächst über die Funktion der Fresken und der Kirche nachzudenken. Als Grablege der Medici kam San Lorenzo bereits eine wichtige Bedeutung für Florenz zu. Cosimo Il Vecchio hatte die Patronage der Kirche vorangetrieben und unter anderem Donatello für die Alte Sakristei und die Passionskanzeln eingespannt. Später wurde die Medici-Kapelle von Michelangelo geschaffen und die Verkleidung der Fassade begonnen, die aber nicht ausgeführt werden konnte. So zeigt sich anschaulich, welcher innovativen Charakter die Werke für San Lorenzo hatten und zugleich, welche persönliche Bindung der Medici an ihre ehemalige Pfarrkirche existierte.

Ebenso muss der Kult um Noah in weiten Kreisen der *Accademia Fiorentina* und ihrer Vorgänger beachtet werden. Bedeutende Vertreter der Florentiner Humanisten zählten zu den *Aramäern*, welche die Herkunft der Stadt Florenz direkt von Noah ableiten und besonders in sprachlicher Sicht das Toskanische als Weiterentwicklung des Aramäischen sahen. So zählten Gelli, Varchi und Cosimo Bertoldi (1503-1572) aber auch der Kanonikus von San Lorenzo, Pierfrancesco Giambullari (1495-1555), auch *l'Arameo* genannt, zu den Verfechtern dieser These.

Beide Elemente zusammen zeigen, warum die Betonung auf Noah liegt. So erscheint als Teil der Sintflut die Szene mit der Segnung des Samens Noahs. Durch diesen Akt schließt Gott seinen Bund mit Noah und seinen Nachkommen. Als direkte Nachkommen Noahs würde somit dieser besondere Bund mit Gott auf Florenz und im Speziellen auf die Medici-Dynastie, den *Capi* der Florentiner, im speziellen übergehen. Die Sintflut wiederum wurde theologisch als Bedingung der nachfolgenden Heilsgeschichte gesehen, so dass Florenz direkt in den Kontext des

⁷²² Jacopo da Pontormo, Studie zu San Lorenzo, schwarze Kreide auf Papier, 257x80mm, Galleria degli Uffizi, Florenz, U168Sr. Siehe Abbildung 131.

göttlichen Plans eingestellt wird und eine Verbindung zwischen oberen und unteren Registern stattfindet.

Ebenso ist die Anordnung der Fresken in der unteren Mittelwand auf einer Verherrlichung der Medici aufgebaut. Die in das Paradies aufsteigenden Seelen in Verbindung mit der Darstellung des Martyriums des Heiligen Lorenzo befinden sich direkt über den Gräbern der Medici. Somit steigen sie bildlich mit den anderen in das Paradies auf. Auf der rechten unteren Wand wiederum befindet sich die Auferstehung der Toten. So zeigen sich in den drei Wänden aus theologischer Sicht Auferstehung aller Toten zum Jüngsten Gericht, Auffahren der Erwählten ins Paradies und der Sintflut als Vernichtung der Bösen. Die Sintflut kann somit sowohl als Teil der Noah-Geschichte gesehen werden als auch als Repräsentanz der in die Hölle verdammt Seelen.

Das Programm der Chorfresken in San Lorenzo zeigt sich also als Verherrlichung der Florentiner Tradition und musste somit auch stilistisch den Florentiner Charakter wiedergeben. Dies begründet mehr als alles andere die Wahl Pontormos vor Francesco Salviati und anderen namhaften Künstlern. In seinem letzten Werk schuf Pontormo den finalen Ausdruck seiner schöpferischen Ideen. Die Lehren aus den vorangegangenen Aufträgen, der Kontakt mit Michelangelo und die damit verbundenen starken Umwälzungen und nicht zuletzt auch der geistige Einfluss durch den Kreis der humanistischen Gelehrten flossen in diesem letzten Auftrag zusammen, um ein Kunstwerk zu schaffen, das als Teil der Tradition zu sehen ist und sich bewusst gegen die römische *maniera moderna* stellte. So ist dieses verlorene Werk nicht nur aufgrund des Todes Pontormos, sondern auch aufgrund der langen Zeit und der Reife des Künstlers der abschließende Ausdruck seines Kunstschaffens. Es ist kein Bruch mit alten Konventionen, vielmehr eine Transformation einzelner Elemente, ohne mit den grundlegenden Konzepten der Bildgestaltung Pontormos zu brechen. Wie bereits in seinem ersten Werk, der *Heimsuchung* in SS. Annunziata, nutzt Pontormo komplexe innerwerkliche Bezugssysteme, um unterschiedliche Bedeutungsebenen lesbar zu machen. Ebenso sind die Figuren ein Amalgam aus den Seelenkörpern der *Pietà* in der *Cappella Capponi* und den Figuren-Idealen, die Pontormo durch Michelangelo aufgenommen hatte. Über das Kolorit lässt sich nur wenig sagen. Doch scheinen die Berichte darauf hinzudeuten, dass er dieses in einer durch das unterschiedliche Medium bedingten Modifizierung der Capponi-Kapelle gestaltete. So kristallisieren sich aus den einzelnen Phasen Elemente heraus, die Pontormo zu einer ihm eigenen Bildkonzeption zusammenfügt und somit seine eigene *maniera* findet.

VI. Die Apotheose des *Disegno*? Pontormos Bildkonzeption

6.1. Die Apotheose des *Disegno*

Wie im vorherigen Kapitel zu sehen war, schuf Pontormo Werke von solch unterschiedlicher Gestaltung, dass die einzelnen Phasen als Brüche im Œuvre zu sehen sind. Die Brüche beziehen sich aber nur auf die Darstellungen, nicht auf die dahinterliegende Konzeption. Pontormos Bildkonzeption wird über seine Schaffensphase hinweg zwar modifiziert, bildet sich aber weitgehend schon früh aus. Das Ziel dieses Kapitels soll es daher sein, einen Blick hinter die Werke zu werfen und den Geist zu ergründen, der ihnen inne wohnt. Ein besonderer Fokus muss auf Pontormos Maturita liegen, daher der Zeit nach den Passionsfresken in der Certosa bis hin zum Chor in San Lorenzo. In diesem Zeitraum verfolgt Pontormo ein einheitliches Ziel in seiner Gestaltung. Zusammen mit den Gemälden finden sich hier auch schriftliche Indizien. So ist sein Antwortbrief an Benedetto Varchis Briefumfrage eines der besten Zeugnisse für Pontormos kunsttheoretisches Fundament. Aus den unterschiedlichen Indizien soll daher nun versucht werden, die Bildkonzeption Pontormos zu destillieren.

Am Beginn der Überlegungen soll zunächst ein Werk stehen, welches Pontormo nicht mit Sicherheit zugeschrieben werden kann. Wie Cox-Rearick bereits anhand der zahlreichen Zeichnungen nachweisen konnte, handelt es sich wahrscheinlich um ein Gemeinschaftsprojekt Pontormos mit Bronzino.⁷²³ Die um 1529 geschaffene Tafel *Pygmalion und Galatea* führt als Exemplum die unterschiedlichen Ansprüche an die Malerei vor Augen.⁷²⁴ Der Mode des 16. Jahrhunderts entsprechend, sollte dieses Werk als Deckel für Pontormos Bildnis des Hellebardiers dienen.⁷²⁵ Die beiden Werke

⁷²³ Vasari schreibt die Tafel Bronzino zu. Dem schließen sich zahlreiche Forscher an. Vgl. Goldschmitt 1911. Die Zuschreibung an Pontormo wurde durch Morelli 1890 erstmals wissenschaftlich aufgeführt. Vgl. Morelli 1890, S. 163. Ebenso Clapp 1916, S. 182f, MacComb 1928, S. 78f und Costamagna 1994, S. 213. Cox-Rearick spricht sich für eine Kooperation beider Künstler aus. Vgl. Cox-Rearick 1964, S. 274f. Deiters unterstützt diese Auffassung und führt ebenfalls die unterschiedlichen Zuschreibungsversuche detailliert auf. Vgl. Deiters 2002, S. 92ff. Als Beispiel für eines der Blätter Pontormos siehe Abbildung 145. Jacopo da Pontormo, Figurenstudie, Rötel auf Papier, 293x180mm, Galleria degli Uffizi, Florenz.

⁷²⁴ Bronzino (?), *Pygmalion und Galatea*, Öl auf Holz, 81x64cm, Galleria degli Uffizi, Florenz, 1529/30, Siehe Abbildung 149.

⁷²⁵ Die genaue Identifizierung des Dargestellten ist in zahlreichen Diskursen immer wieder versucht worden zu klären, ohne jedoch zu einem abschließenden Urteil gelangen zu können. Für den Diskurs vgl. Voss 1920, Mather 1922, Keutner 1959, Costamagna 1994, S. 233 und besonders Copper 1994.

müssen jedoch spätestens 1644 voneinander getrennt gewesen sein, da ab diesem Zeitpunkt die Tafel in der Sammlung Barbarini in Rom verzeichnet ist.⁷²⁶ Es handelt sich hier um die erste Darstellung des Pygmalion-Mythos, aus dem X. Buch der Metamorphosen Ovids, in der Malerei der Neuzeit.⁷²⁷

Das Bild zeigt die Möglichkeiten der Malerei in seiner ganzen Fülle. Die Szene wird in der Dunkelheit der heranbrechenden Nacht dargestellt. Die untergehende Sonne und das lodernde Feuer des Altars illuminieren die Szene und werfen ihr warmes Licht auf die Figuren. Die Nachtszene galt gerade im Cinquecento als größtes Zeichen der Kunst.⁷²⁸ Der Hintergrund zeigt Berge und Landschaften sowie Figuren und Häuser, die diese bevölkern. Diese zeigen, wie die Malerei nahe und ferne Gegenstände darstellen kann und in der Lage ist, in einem Bild unterschiedlichste Dinge zu vereinen. Doch die Natur ist nicht mimetisch wiedergegeben, vielmehr handelt es sich um die Idealisierung, welche es dem Künstler ermöglicht, Dinge darzustellen, die sich nicht in der Wirklichkeit in gleicher Weise angeordnet finden. Gerade der Hintergrund zeigt den Maler somit als Schöpfer einer eigenen bildinternen Welt. Die Figuren des Vordergrundes sind lebendig dargestellt. Ihre Posen und Ausdrücke verleihen ihnen Lebendigkeit und Grazie. Der Altar in der Mitte des Bildes ist nach den Regeln der Perspektive gestaltet und zeigt so den wissenschaftlichen Anspruch der Malerei. Ebenso wichtig ist die Relieffarbe am Altar, die stark die Plastizität des Reliefs durch die Lichtführung betont. Der Künstler schafft somit auf der zweidimensionalen Fläche der Holztafel eine dreidimensionale Kunstwelt aus *disegno* und *colore*. Darüber hinaus ist die Darstellung des Pygmalion-Mythos auch eine Stellungnahme im Paragone-Streit und muss als malerisches Pendant zu Pontormos Antwortschreiben auf Benedetto Varchis Umfrage gesehen werden.

Mitte des 16. Jahrhunderts war der Wettstreit zwischen den einzelnen Künsten bereits umfassend diskutiert worden.⁷²⁹ Bereits Leon Battista Alberti behandelte das Thema in seinem Traktat *Della Pittura* (1436). Leonardo da Vincis Überlegungen wurden zwar erst später veröffentlicht, führen aber die meisten späteren Argumente des

⁷²⁶ Vgl. Deiters 2002, S. 90.

⁷²⁷ Vgl. Blühm 1988, S. 165.

⁷²⁸ Vgl. Borchhardt-Birbaumer 2003.

⁷²⁹ Der Paragone Streit ist in der Forschung ausführlich behandelt worden, so dass an dieser Stelle auf die Literatur verwiesen sei. Besonders die Arbeiten von Lepper 1987 und Deiters 2002 führen die Grundzüge des Streites auf. Darüber hinaus ebenso: Panfosky 1954, Wittkower 1964, Mendelsohn 1992, Blühm 1988, Shearman 1989 und Ames-Lewis 2000. Zu Varchis *Due Lezioni* sei auf die kommentierte Ausgabe von Bättschmann und Wedding verwiesen. Vgl. Varchi 2013.

Diskurses bereits auf.⁷³⁰ Der Streit wurde zudem im Laufe des Quattrocento zu einem humanistischen Thema und diente als gesellschaftliche Unterhaltung der gebildeten Schicht.⁷³¹ Benedetto Varchi versuchte in zwei Lektionen der Accademia Fiorentina, am 6. und 14. März 1547, einen Beitrag zu dem immer stärker lodernenden Disput zwischen Malern und Bildhauern zu liefern. Die erste Lektion behandelte ein Gedicht Michelangelos und versucht dieses in der Tiefe zu analysieren und zu interpretieren. Die zweite Lektion war dem Paragone-Streit gewidmet. Als einer der bedeutendsten Humanisten seiner Zeit war er in der Lage, die philosophischen Punkte des Streits aus eigener Kraft zu ergründen. Ein rein theoretischer Ansatz genügte Varchi jedoch nicht, so dass er eine Briefumfrage unter bedeutenden Florentiner Künstlern durchführte. Zu diesem Zweck verfasste Varchi zwei Fragen, die nicht überliefert sind, und bat die Künstler um eine persönliche Auskunft.⁷³²

Pontormos Antwortschreiben zeichnet sich nicht nur durch den Inhalt aus, sondern auch durch die Sprache, welche den geübten Verfasser von Briefen und den gebildeten Künstler erkennen lässt.⁷³³ Der Brief ist klar gegliedert, so dass man erkennen kann, wie Pontormo den Paragonestreit im Rahmen der zeitgenössischen Diskurskultur behandelt. Nach der Einleitung, welche sich an den typischen Höflichkeitsformeln der Zeit orientiert, stellt Pontormo zunächst das Primat des *disegno* fest. Dann führt er die Vorzüge der Skulptur auf und in der Folge die entsprechenden Merkmale der Malerei, um dann mit dem Beispiel Michelangelos zum Schluss zu kommen, dass die Malerei das geistig schwierigere Medium sei, der größere Ruhm jedoch von der Bildhauerei ausginge.

Pontormos Argumentation wirkt auf den ersten Blick beinahe salomonisch. Indem er beide Künste dem *disegno* unterstellt, kann keine von beiden über dieses Fundament der Kunst hinaus an Rang gewinnen. Im Verlauf der Diskussion aller Vor- und Nachteile der beiden Schwesterkünste wird hingegen klar, dass Pontormo sich geschickt zu Gunsten der Malerei äußert. Nur sie kann sich über die reine Mimesis

⁷³⁰ Vgl. Deiters 2002, S. 6f.

⁷³¹ Vgl. Azzolini 2005.

⁷³² Neben Pontormo wurden auch Michelangelo, Bronzino, Varchi, Tasso, Francesco da Sangallo, Tribolo, Cellini und Vasari befragt. Michelangelos Antwort lag erst zwei Jahre später vor und verzögerte so die Drucklegung der *Due Lezioni* maßgeblich. Vgl. Varchi 2013, S. 7ff.

⁷³³ Zur Briefkultur des 16. Jahrhunderts in Italien siehe Longo 1999.

Pontormos Antwortschreiben findet sich in Pontormo 1984 und Nigro 2014, S. 190ff abgedruckt. Ebenso in Varchi 2013. Die rhetorische Qualität des Briefes wird bereits zu Beginn klar. „[...]“, werde ich doch wohl nicht imstande oder fähig sein, mit Worten oder Tinte die Mühen des Schaffenden voll und ganz auszudrücken“ in: Pontormo 1984, S. 21.

hinwegsetzen und etwas Eigenes schaffen. Gerade das scheinbar mahnende Beispiel der göttlichen Schöpfung muss der Malerei den Vorrang sichern. Denn wenn Pontormo schreibt, dass die Malerei etwas Lebendiges auf einem zweidimensionalen Medium schafft, Gott selbst aber das leichtere Medium der Plastik gewählt habe, um den Menschen zu schaffen, sagt er dem Maler direkt eine höhere *difficolta* zu als dem Bildhauer.⁷³⁴

Ebenso spricht die Darstellung des Pygmalion-Mythos für Pontormos Sicht auf den Paragone-Streit. Denn nicht nur führt er die Möglichkeiten der Malerei vor, sondern zeigt auch, dass die Malerei zwar genau wie die Bildhauerei auf dem *disegno* beruht, welches die eigentliche Schönheit eines Werkes ausmacht, darüber hinaus aber die Möglichkeit bietet, Figuren und Landschaften mit Farben zu beleben. Das lodernde Feuer und die Gestaltung des Hintergrunds sind selbst im Relief nicht nachzustellen. Die Beseeltheit der Figuren vermag die monochrome Bildhauerei nicht zu erreichen. Besonders durch die Wahl des Pygmalion-Mythos gewinnt dies an Prägnanz. Die von Venus zum Leben erweckte Marmorstatue Galatea ist hier durch den Maler zum Leben erweckt worden. Der Bildhauer Pygmalion selbst ist nicht in der Lage, diesen Schöpfungsakt zu vollziehen, der Maler hingegen kann aus den Mitteln seiner Kunst diese Hürde überwinden. Durch die Reliefdarstellung der Venus mit dem Apfel ruft Pontormo zum Urteil auf, denn sie muss unweigerlich an das Paris-Urteil erinnern. Dabei muss die Folge der antiken griechischen Geschichte allerdings ebenso mitschwingen. Denn der Lohn des Paris für seinen Richterspruch war schlussendlich der Fall Trojas. Ob Pontormo diese unterschwellige Konnotation intendiert hat, muss dabei hingegen offenbleiben.

Pontormos Standpunkt im Paragone-Streit ist somit zwar auf Seiten der Malerei zu sehen. Gleichzeitig sieht er die Malerei dem *disegno* untergeordnet, so dass nur diesem die Krone der Kunst wirklich zusteht.

Pontormos Antwortschreiben ist das einzige Dokument, das uns überliefert ist, in dem er sich zur Kunst äußert. Die wenigen Zeilen sind dementsprechend eine wichtige Quelle für die Erschließung seiner Bildkonzeption, können diese aber nicht vollends aufschlüsseln. Pontormo schreibt:

„*Sommi aveduto che l'ha ripreso vigore e non le basterebbe isto quaderno di fogli, non che tutto questo, perché l'è ora nella beva sua; ma io, perché le non vi paressimo*

⁷³⁴ Vgl. Nigro 2014, S. 191.

*cerimonie troppo stucchevoli, per non infastidire non la intignero più nello inchiostro,
[...]*⁷³⁵

So gibt der Künstler selbst den Hinweis auf ein Mehr in seiner Kunst. Pontormo enthüllt einen Teil des Mysteriums seiner Malerei, nur um dem Leser darauf hinzuweisen, dass sich hinter dem Enthüllten noch eine verschleierte Tiefe befindet, die nur dem Eingeweihten offenbar wird. Nur die Untersuchung von Text und Werk Pontormos kann die Tiefen der Bildkonzeption ergründen.

Das Grundprinzip eines jeden Kunstschaffens ist immer das *disegno*. Die Meisterschaft in dieser Kunst ist die Voraussetzung für den Erfolg in allen anderen.

Im Brief an Varchi ist zu lesen:

*„La cosa in sé è tanto difficile che la non si può disputare e manco risolvere, perché una cosa sola c'è nobile, che è el suo fundamento, e questo si è el disegno, e tutte quante l'altre ragioni sono debole rispetto a questo (vedetelo, che chiunche ha questo fa l'una e l'altra bene); [...]*⁷³⁶

Pontormo stellt sich mit dieser Aussage in die Florentiner Tradition. Bereits Lorenzo Ghiberti schrieb in seinen *Commentari* (1452-55):

*„[Per] lo scultore e'l pittore il disegno è il fondamento teorica di queste due arti [...] tanto è perfetto scultore quanto è perfetto disegnatore e così è il pittore; detta teoretica è origine e fondamento di ciascuna arte.“*⁷³⁷

Zwischen Ghiberti und Pontormo erstreckt sich somit eine Zeit, in der die Florentiner Kunst maßgeblich durch das *disegno* geprägt wird. Auch Vasari sieht in ihm die Mutter der Künste und die wichtigste Eigenschaft der Künstler. Die Qualität des *disegno* ist Grundlage der Gesamtqualität des Kunstwerkes und wird durch die anderen Elemente, wie zum Beispiel das Kolorit, nur ergänzt.

So wundert es nicht, dass Pontormo auch Michelangelos Größe in dessen *disegno* sieht, so schreibt er in seinem Brief an Varchi:

„Dico ancora, per gli esempi che se ne può dare, Michelagnolo non avaver potuto mostare la profondità del disegno e la grandezza dello ingegno suo divino nelle

⁷³⁵ in: Nigro 2014, S. 192. Übersetzung:

„Ich habe bemerkt sie ist nun wieder zu Kräften gekommen und es würde ihr dieses Helft Blätter nicht reichen, geschweige denn das ganze Blatt hier, weil sie jetzt in ihrem Element ist, ich werde sie aber, um Euch nicht mit langweiligen Zeremonien zu belästigen, nicht mehr in die Tinte tauchen, [...]“ in: Pontormo 1984, S. 27.

⁷³⁶ in: Nigro 2014, S. 189. Übersetzung:

„Die Sache ist ihrem Wesen nach schon so schwierig, dass sich nicht darüber streiten und noch weniger zu einem Schluß kommen lässt, da es nur eines gibt, das wirklich erhaben und zugleich das Fundament von beiden ist, und das ist die Zeichnung, alle anderen Gründe sind diesem einen gegenüber kraftlos, denn schaut nur, wer diese beherrscht, der ist Meister in der einen wie in der anderen; [...]“ In: Pontormo 1984, S. 21.

⁷³⁷ Op.Cit. Ames-Lewis 1981, S. 1.

stupende figure di rilievo fatte da lui, ma nelle miracolose opere di tante varie figure e atti begli e scorti di pittura sì: avendo questa sempre più amata come cosa più difficile e più atta allo ingegno suo soprannaturale; non già per questo ei non conosca la sua grandezza e eternità ne partecipa più le cave de' marmi di Carrara che la virtù dello artefice, perché è in maestri è cagione di grandissimi premii e molta fama e altre degnità in ricompenso di sì degna virtù. ⁷³⁸

Ein göttlicher Geist, der die Grundlage des Genies ist und so Werke erfindet, die über *varietà* und eine perfekte *dispositio* verfügen sowie den Regeln der Perspektive folgen. Somit wird die Rolle Michelangelos als Ideal der Kunst bestätigt und mit den für Pontormo wichtigen Attributen aufgeladen. Der Ruhm der Skulpturen Michelangelos hingegen wird mehr dem Material zugeschrieben. Dabei ist für Pontormo die körperliche Mühe des Bildhauers auch positiv belegt. Er schreibt:

„[...] che in tutte bisogna gran practica, oltre alla fatica della persona che non è piccola; ma questa tiene l'uomo più sano, fagli migliore complessione, dove che el pittore è el contrario: male dispotato del corpo per la fatiche dell'arte, più tosto fastidi di mente che aumento di vita [...]. ⁷³⁹

Die für die körperliche Verfassung positive Arbeit des Bildhauers steht damit im Kontrast zu den geistigen Mühen der Malerei. Aber gerade diese intellektuelle Schwierigkeit macht aus der Malerei die höhere Kunst und nobilitiert sie in die *artes liberales*. Da das *disegno* nicht nur Fundament der Malerei ist, sondern ihr Hauptbestandteil, muss sie so für Pontormo von höherem Rang sein. Gleichzeitig sorgt diese Argumentation dafür, dass die Kritik der Dichter an der Malerei als ausführender Kunst nicht Bestand haben kann, denn nicht die Ausführung ist die eigentliche Kunst des Malers, sondern das geistige Ersinnen des *disegno*. Die Tätigkeit des Malens wird damit nur zum ausführenden Element und gleicht der Niederschrift des Poeten. Diese Einstellung Pontormos spiegelt sich auch unmittelbar in seinem künstlerischen

⁷³⁸ In: Nigro 2014, S. 191f. Übersetzung:

„Ich sage auch noch, um ein Beispiel zu nennen, dass Michelangelo die Tiefe seines ‚disegno‘ und die Größe seines göttlichen Geistes nicht in den wunderbaren Skulpturen, die er gemacht, zeigen konnte, wohl aber durch die mannigfaltigen Figuren, schöne Handlungen und perspektivischen Sichten in den Wunderwerken seiner Malerei: immer hatte er diese nämlich mehr geliebt, da sie, als die Schwierigere, seinem übernatürlichen Genius entsprach; nicht, dass er drum nicht gewusst hätte, dass er seine Größe und ewige Dauer der Skulptur, dieser hehren und ewigen Kunst, verdankte, wenn auch an dieser Ewigkeit die Marmorbrüche von Carrara größeren Anteil haben als die Fähigkeit des Bildhauers, denn sie befindet sich in einem besseren Gegenstand, und dieser Gegenstand, das heißt das Plastische, ist bei den großen Meistern Grund für höchsten Preis, viel Ruhm und andere Hochschätzung als Belohnung für solch ehrwürdige Fähigkeiten.“ In Pontormo 1984, S. 25.

⁷³⁹ in: Nigro 2014, S. 190. Übersetzung:

„[...] es ist jedoch bei allen eine große praktische Erfahrung vonnöten, außer der körperlichen Mühe, die nicht gering ist; die aber erhält den Menschen gesünder, verbessert seinen Leibeswuchs, während es beim Maler das Gegenteil ist: von schlechter Verfassung des Leibes ob der Mühen seiner Kunst, die eher Geistesqualen sind denn Lebensgewinn; [...].“ in: Pontormo 1984, S. 24.

Schaffen wider und erklärt die zahlreichen Zeichnungen zu einigen Werken. Die Zeichnung wird so zum graphischen Ausdruck der geistigen Anstrengungen bei der Entwicklung des *disegno*.⁷⁴⁰

Dass Pontormos Ansicht auch in humanistischen Kreisen auf Zustimmung stieß, wird unter anderem in dem Sonett Benedetto Varchis an Pontormo deutlich. Varchi beginnt mit den Zeilen:

*“Mentre io con penna oscura e basso inchiostro
Tanti anni e tanti un vivo Laura formo
Voi con chiaro pennello alto Puntormo
Fate pari all’antico il secol nostro“.*⁷⁴¹

Pontormos Pinsel und Varchis Feder werden hier unmittelbar gleichgestellt. Gerade der Bezug auf die Antike ist dabei von Bedeutung. In der Dichtkunst war der Aufschluss zur Antike bereits durch die beiden italienischen Dichterriesen Dante Alighieri und Francesco Petrarca gelungen. In der Malerei war mit Giotto zwar ein Erwachen der Künste zu sehen, doch selbst die Generation um Botticelli widmete sich primär der Mimesis. Erst mit der Meisterung der Naturdarstellung kann die Kunst die reine Nachahmung überwinden, um eine idealisierte Natur zu schaffen. Die Idee einer solchen malerischen Entwicklung findet sich in zahlreichen Werken der Zeit wieder. Giorgio Vasari sieht das Ideal der Kunst bereits in Michelangelo verwirklicht. Varchi sieht Buonarroti in gleicher Weise, stellt diesem jedoch Pontormo zur Seite, der ebenfalls die Kunst auf eine neue Ebene geführt hat. Nicht nur der für die antike belegte Wettstreit der Künstler wird dadurch erneut möglich, sondern mit Pontormo kann Varchi auch einen Florentiner Künstler erhöhen. Michelangelo war zu diesem Zeitpunkt bereits in Rom und schuf dort seine bedeutendsten Werke, so dass Pontormo ein besseres Symbol für die künstlerische Herrlichkeit des Herzogtums darstellte. Gerade in einer Zeit, in der sich das intellektuelle und künstlerische Gewicht von

⁷⁴⁰ Dies lässt sich besonders am Beispiel der Lünette in Poggio a Caiano nachverfolgen Vgl. Kapitel 5.3.

⁷⁴¹ weiter:

*„Anzi mentre io col uolgo inerte dormo,
Voi nuouo pregio alla cerussa, e all’ostro
Giugnete tal, che fuor del uile stormo,
A dito sete, e per essempro mostro.
Felice uoi, che per secreto calle,
Oue orma ancor non è segnata, solo
Ven gite a gloria non più uista mai.
Onde la donna più ueloce assai
Che strale, o uento, e ch’è sempre alle spalle,
Inuan darauui homai lultimo uolo.“*

in: De’ Sonetti di M. Benedetto Varchi, Florenz, 1555, S. 248.

Florenz nach Rom verlagert, ist es für Varchi wichtig, den anhaltenden Glanz seiner Stadt aufzuzeigen. Dabei dient die Malerei bereits in den frühen Traktaten des Tre- und Quattrocento als Zeichen der Florentiner Sonderstellung, so dass der Schulterchluss zwischen den *artes liberales* in Varchis Zeit lediglich eine Fortführung alter Konzepte darstellt. Dieser Schulterchluss ist aber auch für das Kunstverständnis Pontormos von Bedeutung, da dieser von Beginn seiner Karriere an in der Florentiner Gesellschaft integriert war. Die fundamentale Stellung des *disegno* in seiner Kunst ist ein wichtiger Bestandteil dieser Prägung, die gleichzeitig auch die Gestaltung der Werke entscheidend beeinflusst hat. So lässt sich zeigen, dass gerade die Rhetorik ein wichtiges Untergerüst für Pontormos Kunst bildet. Die Bedeutung der Redekunst für Florenz ist nicht zu überschätzen. Florentiner Humanisten sahen sich primär als Meister der Rhetorik und auch auf die restliche Bevölkerung hatte der Ruhm ihrer Redner abgefärbt.⁷⁴² So ist es nicht verwunderlich, dass auch die Kunst die Prinzipien der Redekunst übernahm. Die Verbindung zwischen beiden Künsten geht bereits in das frühe Quattrocento zurück.⁷⁴³ So schreibt Aneas Sylvius Piccolomini bereits 1452:

*„Amant enim se artes he (eloquentia et pictura) ad invicem. Ingenium pictura expetit, ingenium eloquentia cupit non vulgare, sed altum et summum. Mirabile dictu est, dum viguit pictura, sicut Demostenis et Ciceronis tempora docent. Postquam cecidit facundia iacuit et pictura. Cum illa revicit, hec quoque caput extullit. Videmus picturas ducentorum annorum nulla prorsus arte politas. Scripta illis aetatis rudia sunt, inepta, incompta. Post Petrarcham emergerunt littere; post jotum surrexere pictorum manus; utramque ad summam iam videmus artem pervenisse.“*⁷⁴⁴

Nicht nur in den humanistischen Schriften dieser Zeit ist diese Verbindung beider Künste ausführlich beschrieben worden. Auch in Leon Battista Albertis Malereitraktat finden sich immer wieder direkte Anlehen an die Werke Ciceros und Quintillians.⁷⁴⁵ Spätestens durch die italienische Fassung *Della Pittura* fand Albertis Werk Zugang

⁷⁴² Zur Rolle der Rhetorik im Florenz der Neuzeit siehe Jarrold E. Seigel, *Rhetoric and Philosophy in Renaissance Humanism: The Union of Eloquence and Wisdom. Petrarch to Valla*, Princeton, 1968.

⁷⁴³ Für eine Zusammenfassung des wissenschaftlichen Diskurses zur Verbindung von Kunst und Rhetorik in der Renaissance siehe Goldstein 1991, S. 641.

⁷⁴⁴ In: Spencer 1957, S.27. Op.Cit. Ruldolph Wolkan (Hrsg.), *Der Briefwechsel des eneas Silvius Piccolomini*, Wien, 1918, Bd. II, S. 100. Übersetzung:

„Diese Künste, Malerei und Rhetorik, lieben sich gegenseitig. Der Genius beider verlangt nicht nach Gewöhnlichem, sondern Hohem und Großen. Es ist eine ungewöhnliche Sache, dass wenn die Rhetorik blüht auch die Malerei erstrahlt. Dies ist in der Zeit Demosthenes und Ciceros zu sehen. Nachdem die Eloquenz zerstört wurde, fiel auch die Malerei. Als die Rhetorik wiederbelebt wurde, hob auch die Malerei ihr Haupt. Die Malerei war, für zweihundert Jahre, eine fast ganz verkommene Kunst. Die Schriften dieser Zeit sind rau, ungebildet und ohne Eleganz. Dann erschienen Petrarcas Briefe; dann erstand Giotto, die Hand des Malers; und schon sehen wir das die beiden Künste bereits einen hohen Stand erreicht haben.“

⁷⁴⁵ Vgl. Spencer 1957, S. 36ff.

zum allgemeinen Diskurs der Künste, auch abseits des Gelehrtenpublikums. Pontormo kann darüber hinaus auch durch Bekannte wie Varchi und Gelli mit den antiken Traktaten bekannt gewesen sein. Darüber hinaus waren Traktate von Quintilian, Horaz und Cicero bereits ins Italienische übertragen worden und somit leicht zugänglich. In seinem Kunstverständnis finden sich dementsprechend viele Verweise auf die Lehren der Rhetorik. Diese können zwar nicht direkt übertragen werden, doch finden sie ihren Gegenpunkt in der Bildkonzeption Pontormos. Dabei ist Pontormo nicht als Sonderfall zu sehen, sondern als Teil einer Bewegung innerhalb der Künste zu seiner Zeit. Für zahlreiche Künstler bilden die Regeln der Rhetorik einen Ausgangspunkt für ihr Kunstschaffen. Vasari, in seinen beiden Rollen als Autor und Künstler, ist hier wohl das offensichtlichste Beispiel.⁷⁴⁶ Gerade in der Malerei bietet sich die antike Redekunst an, da keine Bildwerke aus dieser Zeit im Cinquecento bekannt waren. Somit erfüllt der Rückgriff auf die Rhetorik zwei wichtige Funktionen. Zum einen bietet sie Regeln, die von der Antike autorisiert waren, zum anderen wird so die Malerei auf eine Rangstufe mit der Redekunst gestellt und dadurch nobilitiert. Die Nähe zwischen rhetorischer und malerischer Regel ist dabei für die Zeitgenossen so offensichtlich gewesen, dass die Qualität des *disegno* aus den Qualitätsmerkmalen der Rede bewertet werden konnte.

Aus den fünf *officia oratoris*, den Entwicklungsstufen der Rede, lassen sich drei direkt auf die Malerei anwenden.⁷⁴⁷ Die *actio* des Rhetorikers ist der Vortrag des Redners und kann mit dem Anfertigen des Bildes durch den Maler gleichgestellt werden. Ebenso finden die *inventatio* und die *dispositio* ihren Gegenpart in der Schöpfung des malerischen Kunstwerks.

Die *inventatio* in der Rhetorik ist der Findungsprozess, in dem der Grundstoff der Rede zunächst gesammelt wird. Dabei wird immer wieder auf die Vorbildfunktion bekannter Redner verwiesen, von denen aus eigene Ideen abgeleitet werden können. Pontormos zahlreiche Zeichnungen zeigen, wie er diese Ebene in seinem Gestaltungsprozess auffasst. Gerade bei neuen piktorialen Problemstellungen sucht Pontormo in der künstlerischen Tradition von Florenz nach Lösungsansätzen.⁷⁴⁸ Die Kunstzitate werden dabei nicht immer direkt in das Werk überführt, sondern oft erst

⁷⁴⁶ Zur Beziehung zwischen Rhetorik und den Bildenden Künsten siehe Carl Goldstein, *Rhetoric and Art History in the Italian Renaissance and Baroque*, in: *The Art Bulletin*, Vol. 73, 4, Dez. 1991, S. 641-652.

⁷⁴⁷ Zur Rhetorik vgl. Eisenhut 1994.

⁷⁴⁸ Für die genauen Quellen einzelner Werke siehe Kapitel 5.

nach einem erneuten Studium der Posen am lebenden Modell. Ebenso entwickelt er aber auch eigene Ansätze, die er zunächst in kurzen Skizzen mit steigendem Detailgehalt zeichnet, um dann erneut am lebenden Modell die Pose zu studieren. Am prägnantesten hierfür sind wohl die Blätter zu einer der Figuren aus dem Lünettenfresko in Poggio a Caiano. U6515Fr zeigt den ersten Gedanken Pontormos.⁷⁴⁹ Die Anatomie der Figur ist nicht ausgestaltet, sondern wird durch Pontormos symbolische Notation bestimmt. Besonders die Gesichtszüge und die anskizzierte Hand müssen hier auffallen. Im Gegensatz zu diesem Blatt ist U6685Fr wesentlich schwerer einzuordnen, da Pontormo hier die Anatomie genauer notiert.⁷⁵⁰ Dennoch handelt es sich ebenfalls um eine rein aus der Imagination des Künstlers geschaffene Zeichnung. Erst U6599Fr zeigt das Motiv in einer Studie nach dem lebenden Modell.⁷⁵¹ Ebenso zeigen zahlreiche Zeichnungen, wie Pontormo eine lose Sammlung an Formen zusammenführt, um diese später in der Komposition auszuarbeiten. Gerade in den Studien zu San Lorenzo wird dies deutlich. So ist U6528Fr als eine solche erste Ideensammlung für die Sintflut zu sehen. Gerade die oft symbolische Notierung der Figuren und der schnelle, flüssige Strich der Kreide zeigen, wie sich im Zeichnen selbst Ideen herauskristallisieren. Aus dem so entstandenen Material formiert Pontormo dann eine Komposition, die jedoch selbst noch in der Ausführung eine komplette Neugestaltung erfahren kann. So zeigen einige Werke, dass Pontormo teils die fertige Komposition bereits übertragen hatte, um dann erneut in die vorherige Stufe zurückzukehren und neue Ideen zur Bildgestaltung zu suchen. Der Prozess scheint somit nicht in einzelne Stufen abzugrenzen zu sein, sondern muss als heterogenes Gemisch unterschiedlicher Entwicklungsstufen gesehen werden.

Eng verbunden mit der *inventatio* ist die *imitatio*. Bezieht sich dies im Feld der Rhetorik auf die Nachahmung berühmter Redner, so bedeutet *imitatio* im Fall Pontormos die Naturnachahmung. Doch sieht er die Aufgabe des Malers nicht darin, nur Dinge der Natur mimetisch wiederzugeben, sondern vielmehr verlangt Pontormo, dass der Künstler die Natur noch verbessert. So schreibt er in seinem Brief an Varchi:

„[...] *tropo ardito, volonteroso di imitare tutte le cose che ha fatto la natura co' colori, perché le paino esse, e ancora migliorarle per fare i sua lavori ricchi e pieni di cose varie, faccendo dove accade – come dire- splendori, notte con fuochi e*

⁷⁴⁹ Jacopo da Pontormo, Studie für Vertumnus, schwarze Kreide auf Papier, 432x265mm, Galleria degli Uffizi, Florenz, U6515Fr. Siehe Abbildung 48.

⁷⁵⁰ Jacopo da Pontormo, Studie für Vertumnus, schwarze Kreide auf Papier, 403x265mm, Galleria degli Uffizi, Florenz, U6685Fr. Siehe Abbildung 49.

⁷⁵¹ Jacopo da Pontormo, Studie für Vertumnus, schwarze Kreide und Rötel auf Papier, 390x276mm, Galleria degli Uffizi, Florenz, U6599Fr. Siehe Abbildung 50.

*altri lumi simili, aria, nugoli, paesi lontanti e da presso, casamenti con tante varie osservanze di prospettiva, animali di tante sorti, di tanti vari colori, e tante altre cose che è possibile che in una storia che facci vi s'intervenga ciò che fe'mai la natura, oltre a – come io dissi di sopra – migliorarle e co'l'arte dare loro gratia, e accomodarle e comporle dove le stanno meglio.*⁷⁵²

Die Naturnachahmung ist daher die Grundlage der Kunst, muss aber durch den Künstler so verbessert werden, dass eine Kunstschönheit entsteht. Diese wird zum einen durch die Vielfältigkeit der Ansichten, Posen und Figuren und damit der *varietà* gegeben, zum anderen durch die Verteilung dieser im Bildfeld. Letzteres entspricht der rhetorischen *dispositio*, dem Arrangement des in der Stufe der *inventatio* gesammelten Materials. Gerade in den kleinformatigen Arbeiten Pontormos wird dies deutlich. In den Tafeln *Josef in Ägypten* (1517/18) und *Das Martyrium der Zehntausend* (1528-1530) zeigen sich beide Punkte anschaulich.⁷⁵³

In beiden Werken gliederte Pontormo den Bildraum in unterschiedliche Perspektivbereiche, um eine chronologische Reihenfolge zu verbildlichen. Die Disposition der einzelnen Szenen wird so nicht vom Hintergrund in den Vordergrund chronologisch gesteuert, sondern auf die zentrale Szene hin entwickelt. In der Tafel *Josef in Ägypten* nimmt die Vorstellung der Familie Josefs beim Pharaon diese Rolle ein. Sie befindet sich in der linken Ecke des Vordergrundes. Diagonal zu ihr, in der linken oberen Ecke ist die zweite wichtige Szene, die Segnung der Kinder Josefs durch den sterbenden Abraham, zu sehen. Dazwischen spielen sich zahlreiche untergeordnete Szenen ab. Im Martyrium der Zehntausend setzt Pontormo die Verurteilung der Märtyrer als zentralen Punkt seines Werkes in den Vordergrund. Die Narration des Geschehens vor und nach diesem Zeitpunkt ist in eigene Perspektivbereiche eingeschlossen und kann von hinten nach vorne und wieder in den Hintergrund zurück gelesen werden. Pontormo isoliert somit einzelne Szenen und fügt diese im Bildfeld so zusammen, dass sie eine logische Narration ergeben. Die

⁷⁵² In: Nigro 2014, S. 190f. Übersetzung:

„[...] zu vermessen und willens, alles, was die Natur mit den Farben gemacht hat, nachzuahmen, damit es genauso aussehe, und sie noch zu verbessern, damit seine Werke reich und voll der mannigfaltigsten Dinge werden, indem er, wo etwas geschieht – so könnte man sagen – einen Glanz aufsetzt: eine Nacht mit Feuern oder anderen Lichtern, Luft, Wolken, nahe oder ferne Dörfer, Bauten mit vielen, mannigfaltigen Regeln der Perspektive, Tiere der verschiedensten Arten und mit den mannigfaltigsten Farben und viel anderlei Dinge mehr, denn in einer Geschichte, die er macht, kann vorkommen, was die Natur niemals gemacht hat, außerdem kann er – wie schon gesagt – die Gegenstände der Natur verbessern und ihnen durch die Kunst Grazie verleihen, indem er sie so verteilt und so miteinander verbindet, wie sie den besten Anblick bieten.“ In: Pontormo 1984, S. 24f.

⁷⁵³ Jacopo da Pontormo, *Josef in Ägypten*, Öl auf Holz, 93x110cm, National Gallery, London, 1517/1518. Siehe Abbildung 11.

Jacopo da Pontormo, *das Martyrium der Zehntausend*, Öl auf Holz, 73x65cm, Galleria Palatina di Palazzo Pitti, Florenz, 1528-30. Siehe Abbildung 101.

Abgrenzung der Elemente wird nicht nur durch die jeweilige Perspektive erreicht, sondern auch durch die starken Variationen zwischen ihnen. Der Kontrast zwischen dem richtenden Kaiser und den kämpfenden Soldaten im Martyrium der Zehntausend trennt beide Szenen klar ab und ermöglicht Pontormo nicht nur den gewünschten narrativen Effekt zu erreichen, sondern auch die nötige Variation in der Tafel darzustellen.

Nicht nur Vielfältigkeit und Verteilung führen für Pontormo zur guten Kunst, sondern vor allem auch das Streben des Künstlers, die Natur zu verbessern. Er schreibt:

“Ma quello che io dissi troppo ardito, ch'è la importanza, si è superare la natura in volere dare spirito a una figura e farla parere viva, e farla in piano; che se almeno egli avesse considerato che, quando Dio creò l'uomo, lo fece di rilievo, come cosa più facile a farlo vivo, e' non si arebbe preso un soggetto sì artificioso e più tosto miracoloso e divino.”⁷⁵⁴

An dieser Stelle betont Pontormo die Bedeutung des Willens des Malers, nicht nur als reiner Imitator der Kunst zu agieren, sondern diese zu verbessern. Dies steht in der Tradition des Zeuxis-von-Kroton-Mythos.⁷⁵⁵ Pontormo geht es damit nicht um eine Mimesis, sondern um die Schöpfung eines Kunstwerkes, welches in Verbindung mit der Natur steht, aber über diese hinausgeht. Unterstützt wird dies durch eine Episode aus Giorgio Vasaris eigener Lebensbeschreibung, in der er eine Begegnung mit Pontormo beschreibt:

„Ich entsinne mich, dass ich außer dem Bildnis, das ihm ähnlich war, die Politur dieser Rüstung hell-schimmernd, glänzend und ihrer Eigenheit entsprechend zu gestalten beabsichtigte und kurz davor war, den Verstand zu verlieren, so sehr mühte ich mich damit ab, jede Einzelheit naturgetreu wiederzugeben. Als ich aber die Hoffnung aufgegeben hatte, mich in diesem Werk der Wirklichkeit annähern zu können, zog ich Jacopo da Pontormo hinzu, dem ich aufgrund seines großen Könnens Respekt zollte, um ihm das Werk zeigen und mich von ihm beraten zu lassen. Als dieser

⁷⁵⁴ In: Nigro 2014, S. 191. Übersetzung:

„Aber was ich zu vermessen genannt habe, und das ist das Wichtigste, ist sein Wille, die Natur zu übertreffen, indem er einer Figur Lebensgeist einhaucht, sie lebendig erscheinen lässt und sie flach macht; wenn er wenigstens bedacht hätte, dass Gott, als er den Menschen schuf, diesen nicht flach, sondern plastisch machte, da er so viel leichter zu beleben war, dann hätte er sich nicht einen Gegenstand ausgesucht, der soviel Kunst und Wunder verlangt und ziemlich göttlich ist.“ In: Pontormo 1984, S. 25.

⁷⁵⁵ *„Crotoniatae quondam, cum florerent omnibus copiis et in Italia cum primis beatinumerarentur, templum Iunonis, quod religiosissime colebant, egregiis picturis locupletare voluerunt. Itaque Heracleoten Zeuxin, qui tum longe ceteris excellere pictoribus existiabatur, magno pretio conductum adhibuerunt. Is et ceteras complurestabulas pinxit, quarum nonnulla pars usque ad nostrum memoriam propter fanire lignonem remansit, et, ut excellentem mulierbris formae pulchritudinem muta in seimago contineret, Helenae pingere simulacrum velle dixit; quod Crotoniatae, qui eum muliebri in corpore pingendo plim posset, in eo magno opere laborasset, egregium sibi opus illo in fano relicturum.“* in: M. Tullius Cicero, Inventione, II, 1, Eduard Stroebel (Hrsg.), Leipzig, 1915.

*das Bild sah und er meine Leidenschaft erkannte, sagte er wohlwollend zu mir: ‚Mein Sohn, solange diese echten glänzenden Waffen neben diesem Bild stehen, werden dir deine immer wie gemalt erscheinen, denn obwohl Bleiweiß die härteste Farbe ist, der sich die Kunst bedient, ist Eisen dennoch viel härter und glänzender. Nimm die echten Waffen weg und du wirst sehen, dass deine vorgetäuschten längst nicht so misslungen sind, wie du glaubst‘.*⁷⁵⁶

Pontormo schafft eine Kunst, die sich ihrer Artifizialität bewusst ist und in dieser Künstlichkeit sogar die Repräsentation der idealen Kunst sieht.

Ebenfalls aus der Rhetorik kann man Pontormos scheinbare Brüche im Œuvre erklären. So wie die unterschiedlichen Aufgaben der Rede zu verschiedenen Gattungen und Stilebenen führen, passt Pontormo seine Werke entsprechend an.⁷⁵⁷ Entsprechend dem jeweiligen Auftrag fertigt er ein Kunstwerk, das dem Genre, Sujet und Auftraggeber angemessen ist, aber auch den Anbringungsort mit einbezieht. So erklärt sich, wie seine Bildgestaltungen oft radikale Sprünge vollziehen können. Gleichzeitig erklärt dies ebenso die oftmals langwierige Werkgenese, da Pontormo für jeden Auftrag sich der individuellen Problematik neu widmete. Zwar wurden einzelne Elemente immer wieder aufgenommen, wenn sich ähnliche Probleme boten, aber in weiten Teilen ist jedes der großen Werke eine Neuschöpfung, die versucht, neue Wege in der Malerei zu gehen, und nur durch die Pontormo eigene *maniera* homogenisiert wird. Gerade die Zyklen und Kapellengestaltungen Pontormos zeigen deutlich dessen Bestreben, einen einheitlichen Raum zu gestalten. Bereits in den Fresken der Certosa versucht Pontormo die einzelnen Werke des Zyklus miteinander zu verbinden. Die Reste der Farbe lassen den Schluss zu, dass dies vor allem durch das Kolorit geschieht. Auch die Figuren zeigen eine starke Verwandtschaft zueinander, selbst wenn die Kompositionsschemen sich unterschiedlich zeigen. In der *Cappella Capponi* (1525-1528) wird das Prinzip noch deutlicher.⁷⁵⁸ Die gesamte Ausstattung war im ursprünglichen Zustand aufeinander abgestimmt. Erneut ist es gerade das Kolorit, welches eine Homogenisierung des Kapellenraums erzeugt. Pontormo berücksichtigte die unterschiedlichen Medien und die Architektur der Kapelle. So sind alle Werke den Lichtbedingungen der Kapelle angepasst. Die Farben der Pieta wirken ohne künstliches Licht in einen Schimmer eingehüllt, der die Tafel belebt und gleichzeitig ihren visionären Charakter erzeugt. Im Gegensatz dazu zeigt die kurz danach

⁷⁵⁶ In: Vasari 2011, S. 21.

⁷⁵⁷ Nicolas Poussin äußerte sich ein Jahrhundert später zur Modus Theorie, leitet diese aber vorallem aus der antiken Musiktheorie ab. Vgl. Kayling 2003.

⁷⁵⁸ Siehe Abbildungen 79-91.

entstandene *Heimsuchung* in Carmignano (1528-1530?), dass dieses Werk für einen hellen Bildraum geschaffen wurde, in dem die Tafel zur Geltung kommt.⁷⁵⁹ Der heutige Aufstellungsort in der Kirche San Michele macht daher künstliches Licht notwendig, um die Farbwirkung zu erzeugen. In der *Cappella Capponi* sah sich Pontormo darüber hinaus mit der Kombination mehrerer Medien konfrontiert. Um das Fresko der *Verkündigung* und die Tafel der *Pietà* in Einklang zu bringen, nutzte er daher die Qualitäten der Tempera-Farben, obwohl diese zu dieser Zeit bereits unüblich geworden waren. Wie wichtig das Material für Pontormo war, betont er auch in dem Brief an Varchi, so schreibt er:

*„Oltre a questo è varii modi di lavorare: i fresco, a olio, a tempera, a colla; che in tutta bisogna gran pratica a maneggiare tanti vari colori, sapere conoscere i loro effetti, mesticati in tanti varii modi, chiari, scuri, ombre e lumi, riflessi, e molte altre appertenze infinite.“*⁷⁶⁰

So zeigt sich, dass das Kolorit von Pontormo genutzt wird, um Werke an den Aufstellungsort anzupassen. Dies zeigt, wie stark Pontormos Bestreben nach einem in den Aufstellungskontext eingebundenen Kunstwerk ist. Sowohl in Zyklen als auch in einzelnen Tafeln werden alle Faktoren betrachtet, die sich auf den schlussendlichen Bildeindruck auswirken können. Dies kann die scheinbaren Brüche im Œuvre erklären. Durch die starke Anpassung an unterschiedliche Aufgaben und piktoriale Probleme sieht sich Pontormo gezwungen, neue Lösungen zu finden, die nur auf ein spezifisches Werk angewendet werden können. Die Brüche sind somit vielmehr Ausdruck eines kontinuierlichen Gestaltungsprinzips, welches sich in unterschiedlichsten Manifestationen zeigt, ohne die dahinterliegenden Grundsätze aufzulösen.

Neben der Bedeutung des *disegno* und der Verknüpfung von Kunst und Rhetorik lassen sich auch weitere Prinzipien finden, die sich in allen Werken Pontormos finden lassen. Eine der fundamentalsten Ideen ist das Spiel zwischen Enthüllung und Verhüllung. Pontormos Werke verfügen immer über unterschiedliche Interpretationsebenen. Dies erklärt die Problematik der unterschiedlichen Titel und

⁷⁵⁹ Jacopo da Pontormo, *Heimsuchung*, Öl auf Holz, 202x156cm, San Michele, Carmignano, 1528-1530(?). Siehe Abbildung 99.

⁷⁶⁰ In: Nigro 2014, S. 191 Übersetzung:

„Außerdem gibt es die verschiedenen Arbeitsweisen: Fresko-, Öl-, Tempera- und Gummi und Eitemperamalerei; und zu allem braucht er viel praktische Erfahrung, muss die verschiedenen Farben richtig handhaben, ihre Wirkung kennen, wenn sie auf so viele, mannigfache Weisen gemischt und gemahlen sind, muss Bescheid wissen über ihr Hell und ihr Dunkel, Schatten und Lichter, ihren Widerschein und noch viele andere, unzählige Eigenschaften mehr.“ In: Pontormo 1984, S. 25.

Beschreibungen der Werke. So fällt es bereits Vasari schwer, einige der Werke richtig zu deuten. Deutlich wird dies in dem Lünettenfresko in Poggio a Caiano.⁷⁶¹ Vasari beschränkt seine Lesung des Werkes auf die Repräsentation des Vertumnus- und Pomona-Mythos aus den Metamorphosen Ovids.⁷⁶² Wie zahlreiche spätere Studien gezeigt haben, verfügt das Fresko aber über weitere Ebenen, die über den reinen Mythos hinausgehen. Im Kontext der Zeit ist dies nicht unüblich. Der zeitgenössische Betrachter war daran gewöhnt, die unterschiedlichen Interpretationen entschlüsseln zu müssen, und sah in dem Spiel zwischen Verschleiern und Enthüllen einen wichtigen Bestandteil des Kunstgenusses.⁷⁶³ Vasaris Probleme zeigen aber, dass Pontormos Werke offensichtlich auch für den Betrachter des Cinquecento bereits oft nicht in der vollen Tiefe zu ergründen waren. Die intellektualisierte Kunst Pontormos richtet sich somit oftmals an einen sehr spezifischen Rezipientenkreis. In Poggio a Caiano lässt sich dies durch die Anforderungen der Medici-Auftraggeber erklären. So konnten auch unterschiedliche Ebenen für die Werke Andrea del Sartos und Franciabigios identifiziert werden. Der Einfluss Paolo Giovios und seiner Impresenlehre auf Pontormos spätere Gestaltung muss an dieser Stelle offenbleiben. Da Giovio für das Programm in Poggio a Caiano verantwortlich war, kann aber zumindest für dieses Werk eine Beziehung zwischen dem Künstler und dem Humanisten aufgezeigt werden.

Die unterschiedlichen Ebenen eines Werkes werden von Pontormo immer durch die Struktur des Werkes vermittelt. So findet sich bereits in der Komposition für die *Heimsuchung* (1514-1516) in SS. Annunziata der Schlüssel für unterschiedliche Lesungen des Werkes. In den großen Kompositionen wie der *Cappella Capponi* (1525-1528) und den *Chorfresken* (1545-1555) in San Lorenzo ist darüber hinaus die Struktur des gesamten Raumes darauf ausgerichtet, unterschiedliche Ebenen anzudeuten. Durch die Posen und Blickrichtungen einzelner Figuren wird die Leserichtung in den Werken verdeutlicht. So kann die Heimsuchung nur vollends entschlüsselt werden, wenn der Blick Abrahams aus dem Bildfeld hinaus auf Franciabigios Fresko der Vermählung Mariens weitergeführt wird. In San Lorenzo wird dies noch offensichtlicher, da hier der gesamte Chorraum von Pontormo so gestaltet wurde, dass die einzelnen Szenen sich gegenseitig aufeinander beziehen. Neben der Struktur ist auch der Ausdruck der einzelnen Figuren von Pontormo immer so gestaltet, dass sie als Vermittler für Inhalte fungieren. Primär ermöglicht der

⁷⁶¹ Vgl. Kapitel 5.1.

⁷⁶² Vgl. Vasari 2004, S. 33f.

⁷⁶³ Vgl. Dvorak 1928, Bd. 2, S. 191.

individuelle Ausdruck der Figuren den Transport der emotionalen Stimmung des Werkes. Dies erklärt, warum Pontormo in vielen Werken nachweislich auch für Figuren, die nicht unmittelbar an der eigentlichen Szene beteiligt sind, Porträtstudien vornahm.

Neben den Konstanten im Œuvre Pontormos lassen sich auch Entwicklungen erkennen, die zu einer kontinuierlichen Modifikation der Bildgestaltung führen, ohne aber einen radikalen Bruch zu konstituieren. Durch die Modus-Gestaltung der Werke ist es schwer, diese Entwicklungen in zahlreichen Punkten aufzuzeigen. Betrachtet man zum Beispiel die Landschaftsdarstellung in unterschiedlichen Werken, so scheint zunächst ein Wandel stattzufinden. Die kleinformatigen Tafeln mit Szenen aus den Heiligengeschichten zeigen hingegen durchweg die gleichen Landschaftsmuster. So ist der Unterschied zwischen *Josef in Ägypten* (1517/18), der *Anbetung der Könige* (1521-1522) und dem *Martyrium der Zehntausend* (1528-1530) nicht auf die Landschaftsdarstellung zurückzuführen. In der Darstellung der Heilsgeschichte wandelt sich Pontormos Darstellung von seinen frühen Werken, in denen die Szene in einer antikisierenden Architekturkulisse spielt, hin zu einem komplett unbestimmbaren Raum.⁷⁶⁴ Dies zeigt deutlich, dass Pontormo für die Darstellung der Heilsgeschichte versuchte, die Szene aus einem realen Raum herauszunehmen, um so die immerwährende Präsenz der Heilsgeschichte zu verdeutlichen. Die *Capponi Pietà* wird gerade durch die Negierung eines Raumgefühls zu einer Vision des christlichen Inhalts, der sich jenseits der realen Welt abspielt. In der *Heimsuchung* von Carmignano (1528-1530?) baut er den Kontrast zwischen Visions- und Realraum gezielt auf.⁷⁶⁵ Der Hintergrund und die Figuren des Vordergrundes sind nicht Teil eines gemeinsamen Raumgefüges. Die Gruppe der vier Frauen bildet einen durch Perspektive und Maßstab abgegrenzten Visionsraum, während die Architektur des Hintergrundes sich mit dem Raum des Betrachters verbindet und so die Vision einschließt.

Dieser Wandel ist nicht auf sakrale Werke beschränkt. So zeigt das *Lünettenfresko* (1519-1521) in Poggio a Caiano noch einen realen Raum, der illusionistisch den Raum des *Sala Grande* ergänzt. Aus den Berichten und Zeichnungen für die Ausstattung der Medici-Villen in den 1530er Jahren ist zu ersehen, dass Pontormo hier nicht versucht hat, einen realen Raum zu gestalten. Ein deutlicher Wandel zeigt sich in der Narration spätestens ab den Fresken in der Certosa (1523-1525). Gerade in der Darstellung der

⁷⁶⁴ Als Vergleich sei auf die Palla Pucci (1518) und die Capponi Pietà (1525-1528) verwiesen. Siehe Abbildung 21 und 91.

⁷⁶⁵ Jacopo da Pontormo, Heimsuchung, Öl auf Holz, 202x156cm, San Michele, Carmignano, 1528-1530(?). Siehe Abbildung 99.

Heilsgeschichte gehen Pontormos Tendenzen immer weiter von einer *istoria* hin zu einem *imago*. Die narrativen Elemente werden immer weiter zurückgenommen, bis in der *Heimsuchung* (1528-1530) von Carmignano ein Werk entsteht, das kaum noch auf traditionelle Weise zu lesen ist und für den Betrachter immer ein intellektuelles Mysterium bleiben muss. Die Malerei kann so nicht mehr gelesen werden, sondern muss entweder emotional aufgenommen oder durch den Geist des Betrachters entschlüsselt werden. Dadurch entsteht das Problem der eindeutigen Lesebarkeit der Werke. So kann Vasari die Fresken in San Lorenzo nicht klar lesen, während die neuere Forschung die unterschiedlichsten Ansätze in ihnen entziffert.⁷⁶⁶ Gerade der offene Charakter der späten Werke muss Pontormo zwangsläufig in Opposition zur Gegenreformation setzen.

Auch in dem Figurenideal wird ein deutlicher Wandel klar. Vergleicht man Studien früher Werke mit den späten Zeichnungen, so ist der Unterschied offensichtlich. U6744Fr zeigt eine kniende männliche Figur, die direkt nach dem Modell gemalt scheint.⁷⁶⁷ Die Pose und Anatomie sind natürlich und zeigen einen schönen, aber nicht artifiziellen Körper. U6739Fr ist eine Studie für das Fresko Kain und Abel in San Lorenzo.⁷⁶⁸ Die Muskulatur ist ausgeprägter, der Körper ist in sich gewunden und die Proportionen haben sich grundlegend geändert. Die Figur ist nun nicht mehr natürlich, sondern eindeutig ein Kunstprodukt. Pontormos Wandel scheint daher von der mimetischen Wiedergabe des Körpers hin zu einer artifiziellen Kunstschönheit des Körpers zu gehen. Der menschliche Körper wird damit zum idealisierten Kunstwerk, welches nicht mehr versucht, Natur zu sein, sondern vielmehr das nicht auf der Welt realisierte Ideal des Körpers darstellt. Die *figura serpientia* war sicherlich im allgemeinen Diskurs der Zeit bereits allgegenwärtig, doch scheint der Auslöser für den Umbruch in Pontormos Gestaltungsweise nicht durch den allgemeinen Diskurs, sondern durch das Studium der Werke Michelangelos und den direkten Kontakt zu Buonarroti entstanden zu sein. Erstmals zeigen sich die neuen Figuren im *Martyrium der Zehntausend* (1528-1530), als Zitate nach den Figuren der *Schlacht von Cascina*, so dass ab diesem Zeitpunkt von einem vermehrten Interesse an Michelangelos Kunst ausgegangen werden kann. Mit den beiden Werken, die Pontormo nach Zeichnungen Michelangelos anfertigte, steigen auch die Figurenstudien, so dass sich in dieser Zeit eine Intensivierung des Bestrebens manifestiert. In den Dekorationen für die Medici-

⁷⁶⁶ Vgl. Kapitel 5.5.

⁷⁶⁷ Jacopo da Pontormo, Studie für den hl. Franziskus, schwarze Kreide mit weißen Höhungen auf Papier, 367x253mm, Galleria degli Uffizi, Florenz, U6744Fr. Siehe Abbildung 29.

⁷⁶⁸ Jacopo da Pontormo, Kompositionsstudie zu Kain und Abel, schwarze Kreide auf Papier, mit Röteln quadriert, 405x218mm, Galleria degli Uffizi, Florenz, U6739Fr. Siehe Abbildung 128.

Villen finden sich dann Figuren, die auch in ihrer Monumentalität der heroischen Formensprache Michelangelos stark entsprechen. Doch schon in San Lorenzo zeigt sich eine starke Modifikation. Neben Figuren wie *Kain und Abel*, die dem heroischen Ideal entsprechen, finden sich zahlreiche Körper, die genau das Gegenteil darstellen. Pontormo nutzte also gerade in seinen späten Werken die Proportionen der Figuren, um die Aussage der Fresken malerisch zu verdeutlichen.

San Lorenzo ist nicht nur der Endpunkt des Schaffens Pontormos, sondern auch Ausdruck der späten Bildkonzeption.⁷⁶⁹ An den Zeichnungen lassen sich nicht nur die im Brief an Varchi geäußerten Punkte erkennen, sondern auch eine einheitliche Konzeption der Bildgestaltung ableiten. Die Themen des Chors lassen sich in zwei Kategorien einteilen: biblische Geschichten mit historischen Hintergrund und die Heilsgeschichte. Pontormo unterscheidet diese durch die Darstellungsweise. Im oberen Bereich befinden sich Szenen des Alten Testaments. Die einzelnen Episoden haben immer eine limitierte Figurenzahl. Die Figuren wirken durchweg heroisch und dem Ideal Michelangelos sehr nahe. Durch die gemalten Podeste, auf denen sie stehen, erscheinen sie fast skulptural.⁷⁷⁰ Die einzigen Ausnahmen bilden die beiden Fresken der *Vier Evangelisten* und *Christus in der Glorie*.⁷⁷¹ Gerade der Vergleich zwischen Michelangelos Christus des *Jüngsten Gerichts* und Pontormos Darstellung zeigt, wie fundamental unterschiedlich die Ideologie hinter den Figuren ist. Pontormo will nicht den apollonischen Christus, sondern einen menschlichen darstellen. Dennoch bleibt Jesus ein Ideal des Kunstschönen, dieses ist aber nicht durch die heroische Gestaltung Michelangelos gekennzeichnet, sondern soll Grazie und Belebtheit vermitteln. Gleichzeitig ist die Figur des Christus näher an einem realen Körper als Michelangelos Darstellung. Die Figuren Pontormos behalten so immer etwas Weiches und Menschliches im Vergleich mit den harten heroischen Helden Michelangelos.

Pontormos Gestaltung der Heilsgeschichte zeigt sich besonders gut in der Auferstehung der Toten.⁷⁷² Das Fresko nahm die gesamte rechte Wand ein, dominiert

⁷⁶⁹ Vgl. Kaptiel 5.5.

⁷⁷⁰ Zwei Beispiele hierfür sind die folgenden Blätter:

Jacopo da Pontormo, Studie zum Opfer Isaacs, schwarze Kreide auf Papier, in Rötel quadriert, 230x165mm, Bergamo, Accademia Carrara, 2357. Siehe Abbildung 129.

Jacopo da Pontormo, Kompositionsstudie zu Kain und Abel, schwarze Kreide auf Papier, mit Rötel quadriert, 405x218mm, Galleria degli Uffizi, Florenz, U6739Fr. Siehe Abbildung 128.

⁷⁷¹ Jacopo da Pontormo, Studie zu Christus in der Glorie und Erschaffung Evas, schwarze Kreide auf Papier, quadriert, 330x170mm, Hermitage, St. Petersburg, Russland, 392A. Siehe Abbildung 125.

Jacopo da Pontormo, Studie zu den Vier Evangelisten, schwarze Kreide auf Papier, 413x177mm, Galleria degli Uffizi, Florenz. Siehe Abbildung 132.

⁷⁷² Nach Pontormo, Auferstehung der Toten, Feder und Lavuren auf braunem Papier, 342x242mm, Victoria und Albert Museum, London, D.2154-1885. Siehe Abbildung 137.

daher schon durch die Dimensionen. Hier ist jeder Hinweis auf den Realraum verschwunden. Das Bildfeld wird nur durch die zahlreichen Leiber gegliedert, die, einem ornamentalen Teppich gleich, in unterschiedlichen Posen das Bildfeld gliedern. Die ineinander gestapelten Figuren zeichnen sich durch ihre verwinkelten Posen aus. Der so entstehende Eindruck ist zunächst chaotisch. Betrachtet man die Zeichnung, welche der einzige Hinweis auf das Fresko ist, so wird schnell klar, was Pontormo mit diesem Wirrwarr an Figuren veranschaulichen wollte. Die Auferstehung der Toten zum Jüngsten Gericht bricht aus der Wand beinahe heraus und wirkt direkt auf den Betrachter. Diese starke emotionale Aufladung bildet die erste Funktionsebene des Freskos, welche auch abseits der Bedeutung im Kontext der Ausmalung funktioniert. Hier zeigt sich erneut der Gegensatz zwischen Michelangelo und Pontormo. Die idealen Körper Michelangelos können zwar eine *terribilita* vermitteln, doch Pontormo lädt seine Figuren so auf, dass sie Leiden und Angst vor dem Gericht sowie Hoffnung auf das Paradies ausdrücken können, so dass ein emotional vielschichtiges Kunstwerk entsteht. Klar zeichnet sich das Diktum Pontormos ab: Die Malerei kann darstellen, was auch immer der Künstler erdenkt, selbst wenn die Natur kein Muster vorgibt.

Pontormos Bildkonzeption wird durch das Primat des *disegno* geprägt, welches die Grundlage und den hauptsächlichsten Bestandteil der Kunst bildet. Das *disegno* wiederum wird durch die Regeln der Rhetorik geprägt. Aus der Modustheorie der Rhetorik entwickelt Pontormo ein Gestaltungsprinzip seiner Kunst. Er passt jedes Werk, besonders aber auch seine Zyklen und Kapellenausstattungen, dem Genre, Sujet, Auftraggeber und vor allem dem Aufstellungsort an. Dies führt zu unterschiedlichen Werken, die aber keine Brüche im Œuvre darstellen, sondern Ausdruck der Modustheorie in der Kunst Pontormos sind. Das Kolorit wird dabei vor allem zur Homogenisierung der Werke mit ihrer Umgebung genutzt, dabei zeigt Pontormo, wie stark auch die Wahl des Materials auf seine Kunst Einfluss hat. Neben der Modustheorie ist auch die *dispositio* wichtig. Die Kompositionen dienen immer als Hinweise auf die unterschiedlichen Interpretationsebenen der Werke.

Ein weiterer zentraler Punkt ist die *imitatio*. Pontormo nimmt die Natur als Ausgangspunkt, sieht aber in der Malerei die Möglichkeit, diese zu verbessern. Damit ist das Ziel der Kunst nicht die Mimesis, sondern eine Neuschöpfung. Aus diesen Elementen entwickelte Pontormo eine äußerst individuelle Bildkonzeption, die sich zwar an florentinischen Vorbildern ableitet und auch Michelangelos Werke mit einbezieht, aber schlussendlich nur Pontormo zuzuschreiben ist.

6.2. Pontormos Kunstschaffen im Kontext der Zeit

Pontormos Bildkonzeption entwickelte sich aus der Florentiner Tradition und dem Diskurs seiner Zeitgenossen, setzte sich aber direkt gegen die Nachfolgeneration ab. Daher wird zu zeigen sein, wo Pontormo an bereits etablierte Ansichten anknüpft und wo er eigene Innovationen einführte.

Zu diesem Zweck soll Pontormos Bildkonzeption mit vier anderen Standpunkten verglichen werden. Leon Battista Albertis Traktat *Della Pittura* und die Kunst Leonardo da Vincis stehen für die Florentiner Tradition und sollen aufzeigen, welche Ideen durch diese Quellen transportiert werden. Gefolgt wird dieser Diskurs von einem Vergleich mit Michelangelo. Die beiden Zeitgenossen Pontormo und Buonarroti haben beide ähnliche Ursprünge, gingen jedoch in vielen Punkten stark unterschiedliche Wege. Der Vergleich soll die Unterschiede und Gemeinsamkeiten aufzeigen, gerade auch um Pontormos Besonderheit deutlich darzulegen. Abgeschlossen wird dieses Kapitel durch einen Vergleich zwischen Pontormo und der Kunstauffassung Vasaris mit Einbezug der Gegenreformation. Gerade die Opposition Vasaris und späterer Kommentatoren muss die Frage nach den Gründen für den schnellen Wandel der Kunst aufwerfen.

Leon Battista Albertis Traktat *Della Pittura* ist eine der frühesten humanistischen Betrachtungen über die bildenden Künste. Leon Battista wurde 1404 in Genua als illegitimer Sohn der verbannten Florentiner Familie der Alberti geboren. In Padua lernte er unter Gasparino Barzizza (1360-1431) und setzte seine Studien an der Universität Bologna fort. Nach dem Tod seines Vaters war seine Zukunft zunächst ungewiss, doch konnte Alberti sich schnell im klerikalen Dienst einen gewissen Wohlstand erarbeiten. 1432 war er bereits der persönliche Sekretär des Patriarchen von Grado, Biagio Molin. Als Günstling zahlreicher Päpste und Kardinäle stieg er weiter an der römischen Kurie auf. Im Gefolge des neuen Bischofs von Florenz besuchte er 1434 erstmals die Heimatstadt seiner Familie, nachdem die Verbannung der Alberti bereits 1428 aufgehoben worden war.⁷⁷³ Dieser erste Aufenthalt in Florenz war mit Sicherheit der glücklichere und Alberti fand rasch Anschluss an die führenden Humanisten der Stadt. Darüber hinaus pflegte er engen Kontakt mit einigen der bereits berühmten Künstler. Bei seinem zweiten Aufenthalt zwischen 1364 und 72 hatte sich das intellektuelle Klima der Stadt so gewandelt, dass er nur noch wenige

⁷⁷³ Vgl. Alberti 2004, S. 3ff.

Anknüpfungspunkte finden konnte. Von Picco della Mirandola und Marsilio Ficino ausgehend dominierte in Florenz zu dieser Zeit eine mystische Art des Neoplatonismus, die nicht mit der stärker auf *actio* ausgelegten Philosophie Albertis vereinbar war. Alberti fertigte zahlreiche Schriften an. Neben philosophischen und dramatischen Werken finden sich ebenfalls mehrere Kunsttraktate in seinem Lebenswerk.⁷⁷⁴ *De Pictura* (1435) war sein erstes Traktat zu den bildenden Künsten. Bereits ein Jahr später übersetzte er dieses in die toskanische Vulgärsprache und widmete die Neuauflage seinem Freund, dem Architekten Brunellesco.⁷⁷⁵ Dieser gehört zusammen mit den ebenfalls erwähnten Donatello, Massaccio und Lucca della Robbia zur ersten Generation Florentiner Künstler, die einen radikal neuen Ausdruck der Kunst gefunden hatten, der eng mit dem Selbstverständnis der Stadt und besonders der humanistischen Oberschicht zusammenhing.⁷⁷⁶ Albertis Traktate sind nicht zuletzt ein schriftlicher Reflex auf die Bedeutung von Wissenschaft und Rationalität in der Kunst.⁷⁷⁷ *Della Pittura* setzt sich deutlich von den zuvor entstandenen Traktaten ab. Andrea Cenninis (ca.1360-1427) Handbuch zeigt so die handwerklichen Voraussetzungen für die Malerei, und Lorenzo Ghibertis *Commentari* (1552-1555) sind mehr eine Sammlung an Lebensweisheiten als ein gezieltes Malereitraktat. Alberti versuchte im Gegensatz dazu die Malerei auf eine wissenschaftliche Basis zu setzen. Dadurch finden sich kaum direkte Anweisungen in seinem Werk, sondern vielmehr versuchte er bestimmte Prinzipien der Kunst aufzuführen. Hierdurch wird deutlich, dass sein Werk sich nicht an den Maler als Handwerker richtet, sondern dass seine intendierten Rezipienten entweder gebildete Maler oder die humanistische Oberschicht waren. Dies muss trotz der Übersetzung ins Toskanische gelten, auch wenn diese den Leserkreis erheblich erweiterte. Albertis Bedeutung für die Kunst kann nicht geleugnet werden. Gerade mit dem intellektuellen Erwachen und der beginnenden Nobilitierung der bildenden Künste gewinnen Albertis Schriften an Bedeutung. So lässt sich der Einfluss auf die Malerei durch das Quattro- und Cinquecento hinweg nachverfolgen.

Auch in Pontormos eigener Kunstauffassung finden sich zahlreiche Ansätze, die ihren Ursprung in den Gedanken Albertis haben. Dabei kann über den Transport der Ideen nur spekuliert werden. Zum einen ist es in Anbetracht der intellektuellen Fähigkeiten

⁷⁷⁴ *De pictura/della pittura* (1435/36), *De re aedificatoria* (14150-72), *De statuae* (1464).

⁷⁷⁵ Vgl. Blunt 1956, S. 20.

⁷⁷⁶ Vgl. Blunt 1956, S. 1ff. Blunt hierzu: „*With the generation of Brunelleschi, Massaccio and Donatello in Florence a new ideal of art was realized, which expressed the aspirations of the most progressive minds in Florence at the moemnt, when the city-republic reached a high point in its development.*” In: Blunt 1956, S. 1.

⁷⁷⁷ Vgl. Blunt 1956, S. 2.

Pontormos denkbar, dass dieser Alberti selbst gelesen hatte, zum anderen müssen sowohl die einzelnen Punkte des Traktats als auch die Argumente Albertis als allgemein unter den Künstlern der Stadt bekannt angenommen werden. Pontormo zeigt sich in den mit Alberti übereinstimmenden Punkten damit als Produkt der Florentiner Künstlerschaft, in seiner Ablehnung hingegen werden Brüche zur Tradition der Stadt deutlich.

Albertis Idee der Künstlerpersönlichkeit ist nicht von dem Streben nach Reichtum geprägt, sondern nach der Suche nach ewigem künstlerischem Ruhm.⁷⁷⁸ Gleiches erkennt man in Pontormos eigener Lebensgestaltung.⁷⁷⁹ Auch in Vasaris Schilderung des Lebens Pontormo wird an einigen Stellen ein solcher Ansatz deutlich. So belächelt Vasari Pontormo, da dieser nicht aus der Förderung durch Herzog Alessandro de' Medici Geld schlagen wollte, später führt Vasari zudem noch aus, dass Pontormo sich zahlreichen Aufträgen entzogen habe, obwohl diese ihm Geld eingebracht hätten.⁷⁸⁰ Pontormo ist sich, wie im Verlauf der Arbeit deutlich geworden ist, der Qualität seiner Kunst durchaus bewusst. Indem er sich bewusst den monetären Aspekten entzieht, löst er daher direkt Albertis Forderung ein. Alberti verlangt darüber hinaus von dem Maler, dass er in allen schönen Künsten bewandert sein muss, und rät ihm, sich mit Dichtern, Rhetoren und ähnlichen Wissenschaften vertraut zu machen.⁷⁸¹ Dabei schätzt er die Geometrie als die für den Maler wichtigste Wissenschaft ein.⁷⁸² Wie nah dies an Pontormos eigenem Bestreben liegt, muss im vorangegangenen Kapitel deutlich geworden sein. So fordert er in der Briefantwort an Varchi vom Künstler, sich mit der Geometrie auseinanderzusetzen und durch stetes Messen die Werke zur Perfektion zu bringen.⁷⁸³ Sein eigenes Wissen um die Dichtkunst und Rhetorik sind ebenfalls bereits aufgeführt worden. So kann in den intellektuellen Grundlagen des Kunstschaffens zwischen Alberti und Pontormo eine vollkommene Übereinstimmung gefunden werden.

Dies ist auch bei den konkreten Gestaltungsprinzipien der Kunst zu beobachten. So sehen beide Künstler die Natur als Grundlage der Kunst, die aber nicht rein mimetisch wiedergegeben werden soll, sondern durch den Maler mit Anmut und Schönheit zu

⁷⁷⁸ Vgl. Alberti 1877, S. 142.

⁷⁷⁹ Vgl. Kapitel IV.

⁷⁸⁰ Vgl. Vasari 2004, S. 52ff.

⁷⁸¹ Vgl. Alberti 1877, S. 146.

⁷⁸² Vgl. Alberti 1877, S. 144.

⁷⁸³ Vgl. Kapitel 6.1.

versehen ist.⁷⁸⁴ Für Alberti wird dem Körper vor allem durch die Bewegung Anmut und Lebendigkeit verliehen. So schrieb er: „*Dicesi vivere il corpo quando a sua posta abbia certo movimento*;“⁷⁸⁵ und etwas später ist erneut zu lesen: „*Et conviensi alla pictura avere movimenti soavi et grati, convenienti ad quello ivi si facci*.“⁷⁸⁶ Pontormos Figuren zeigen häufig starke Bewegungen. Dies muss nicht direkt auf Alberti zurückverweisen, da es gerade der in Aktion begriffene menschliche Körper ist, der die Künstler in Florenz beschäftigt, man kann aber Alberti als einen der Begründer dieses Interesses identifizieren. So will unter anderem Ames-Lewis gerade in Alberti die Triebfeder für diese künstlerische Entwicklung in Florenz sehen.⁷⁸⁷ Ab den Werken in der *Cappella Capponi* streben diese Bewegungen bei Pontormo über das gesamte Bildfeld hinweg nach oben, so dass spätestens hier der direkte Einfluss Albertis zu vermuten ist, der in *Della Pittura* schreibt: „*Sono gratissimi i movimenti et ben vivaci quelli e quali si muovano in alto verso l'aere*.“⁷⁸⁸

Bewegung alleine sorgt hingegen weder bei Alberti noch bei Pontormo für ein gutes Kunstwerk. Alberti möchte daher, dass alle Elemente einer Figur in Größe, Charakter, Farbe und anderen Dingen in Harmonie zusammengefügt sind.⁷⁸⁹ Jede Figur und jedes Teil der Figur muss ihrem Sinn entsprechend gefertigt werden.⁷⁹⁰ Posen und Mimik müssen auch die Emotionen der Protagonisten wiedergeben, damit der Betrachter sich mit diesen identifizieren kann. Ohne die Vermittlung durch die Figuren würde das Gemälde still bleiben und könnte durch den Betrachter nicht vollends verstanden werden.⁷⁹¹ Pontormo nutzt sowohl die Posen als auch die Mimik in dieser Art. Besonders der Mimik kommt dabei eine bedeutende Rolle zu, wie durch die zahlreichen Porträtstudien auch für sekundäre Charaktere deutlich wird.⁷⁹² Gerade in

⁷⁸⁴ Vgl. Alberti 1877, S. 110.

⁷⁸⁵ In: Alberti 1877, S. 113. Übersetzung: „*Lebend nennt man einen Körper, wenn er aus eigener Kraft heraus eine gewisse Bewegung besitzt*;“ in: Alberti 1877, S. 112.

⁷⁸⁶ In: Alberti 1877, S. 127. Übersetzung: „*In der Malerei sollen also die Bewegungen anmutig und lieblich sein und angemessen dem Gegenstand, von dem sie ausgehen*.“ In: Alberti 1877, S. 126.

⁷⁸⁷ Vgl. Ames-Lewis 1981, S. 91.

⁷⁸⁸ In: Alberti 1877, S. 115. Übersetzung: „*Am anmutigsten und lebendigsten sind jene Bewegungen, welche nach aufwärtsgerichtet sind*.“ In: Alberti 1877, S. 114.

⁷⁸⁹ Vgl. Alberti 1877, S. 110.

⁷⁹⁰ Vgl. Alberti 1877, S. 114. Alberti schreibt hierzu: „*Poi si provvegga che ciascuno membro segua ad quello che ivi si fa al suo officio*.“ in: Alberti 1877, S. 113. Übersetzung: „*Hernach sehe man vor, dass jedes Glied seinem Zwecke und Auftrag nachkomme*.“ In: Alberti 1877, S. 112. Ebenso: „*Pertanto cosi conviene tutte le membra condicano ad una spetite*.“ in: Alberti 1877, S. 115. Übersetzung: „*So ist es also erforderlich, dass alle Teile dem Charakter des Dargestellten entsprechen*.“ In: Alberti 1877, S. 114.

⁷⁹¹ Vgl. Alberti 1877, S. 120. Blunt hierzu: „*For this reason Alberti attributes great importance to the ability of the painter to explain the action and render the emotions by means of gesture and by the expression of the face*.“ In: Blunt 1956, S. 12.

⁷⁹² Siehe z.B. Abbildung 33.

der direkten Konfrontation des Betrachters mit Figuren, die aus dem Bild in den Betrachtterraum schauen, versucht Pontormo eine emotionale Anknüpfung zu schaffen, die in die Tiefen der Bildbedeutung führt. Besonders im Falle der *Capponi Pietà* wird dies deutlich. Sie ist ebenfalls die eindrücklichste Illustration für Albertis folgende Beschreibung eines Meleager-Reliefs, welches ihm als Beispiel für künstlerische Meisterschaft dient und in dem der Körper des Meleager wirklich tot wirkt. Alberti schreibt:

„Lodasi una storia in Roma nella quale Meleagro morte portato adgrava quelli che portano il peso et in se pare in ogni suo membro ben morto; ogni cosa pende, mani, dito e capo; ogni cosa cade languido, cio che ve si dà ad exprimere uno corpo morto, qual cosa certo è difficilissima; pero che in uno corpo chi sapra fingere ciascuno membro otioso sara ottimo artefice.“⁷⁹³

Fast glaubt man in der Beschreibung Albertis die Figur des toten Christus aus der Hand Pontormos vorgedacht zu sehen. Ob Pontormo die Worte Albertis vor Augen hatte, als er die *Pietà* schuf, wird sich nicht abschließend klären lassen, die starke Übereinstimmung mag dies vermuten lassen, so dass auch der Transport des Meleager-Motivs vielleicht auf Alberti zurückzuführen ist. Wichtiger an dieser Stelle ist, dass die Bestrebungen beider Künstler in die gleiche Richtung gehen. So ist bereits bei Alberti die starke emotionale Aufladung der Figuren in allen Aspekten gegeben. Gleichzeitig müssen alle Figuren auch untereinander so komponiert werden, dass ein harmonisches Ganzes entsteht. Damit zusammen hängt auch der Aspekt der Mannigfaltigkeit.⁷⁹⁴ Aus Pontormos Brief ist zu erfahren, dass diese eines der zentralen Qualitätsmerkmale der Malerei darstellt.⁷⁹⁵ Ebenso schreibt Alberti: „*Quello che prima dà volupta nella istoria, viene dalla copia et varietà delle cose*“⁷⁹⁶. Beide Künstler sprechen sich damit für Kompositionen aus, die dem Betrachter unterschiedliche Reize bieten. Sogar in Werken, die stark auf eine monumentale Gruppe hin angelegt sind, wie der *Heimsuchung* in Carmignano, behält Pontormo dieses Konzept bei, indem er den Hintergrund durchgestaltet und so dem Betrachter

⁷⁹³ in: Alberti 1877, S. 113. Übersetzung: „Man lobt in Rom ein Bildwerk, welches die Fortschaffung des toten Meleager darstellt; das Gewicht drückt die Träger nieder, an dem Toten erscheint jedes Glied völlig tot; jedes Glied hängt herab, Hände, Finger, Kopf; jedes Glied fällt erschlaft nach abwärts; kurz alles vereint sich, den Körper wirklich tot erscheinen zu lassen, was gewiss sehr schwierig ist und nur künstlerischer Meisterschaft gelingen wird.“ In: Alberti 1877, S.112.

⁷⁹⁴ Vgl. Alberti 1877, S. 116.

⁷⁹⁵ Vgl. Kapitel 6.1, S. XY.

⁷⁹⁶ In: Alberti 1877, S. 117. Übersetzung: „Das was an dem Geschichtsbilde zuerst Vergnügen hervorrufft, ist der Reichtum und die Mannigfaltigkeit der Gestalten.“ In: Alberti 1877, S. 116.

ein Mehr an Ansichten und Inhalten präsentieren kann, auch wenn dies die Problematik der Lesbarkeit verstärkt.

Um ein Kunstwerk zu schaffen, das den bisher geäußerten Kriterien entspricht, ist es dabei essenziell, dass die Natur nicht nur mimetisch wiedergegeben wird, sondern dass der Maler darüber hinaus auch aktiv zum Schöpfer neuen Inhalts wird. Der Gedanke der Naturüberwindung ist in der Renaissance schon in Ansätzen vorhanden.⁷⁹⁷ Albertis wichtigster Beitrag hierzu ist seine Idee der rationalen Gestaltbarkeit des Schönen, welches damit nicht von einem individuellen Geschmack abhängig ist, sondern auf wissenschaftlichen Grundlagen basiert.⁷⁹⁸ Blunt bemerkt, dass Albertis Idee der Schönheit in der Kunst auf Aristoteles beruht. Die Natur will demnach aus sich heraus das ideale Schöne schaffen, wird jedoch in der Manifestation gehindert, so dass der Maler den entscheidenden Schritt zwischen der Repräsentanz der Idee in der Natur und dem Idealen der Idee in seiner Kunst beschreiten muss.⁷⁹⁹ Die Grundlage für diesen Schritt bildet das Studium der Natur, wie Alberti schreibt: „*Per questo molto conviensi impararli dalla natura et sempre seguire cose molto prompte et quali lassino da pensare a chi le guarda molto più che elli non vede.*“⁸⁰⁰ Die vollkommenen Teile der Natur sind dabei nicht zwangsweise der gesamte Körper, sondern meist nur Teile eines Körpers. So führt Alberti den Zeuxis-Mythos auf, um zu zeigen, dass aus den schönsten Teilen der Natur ein idealer Körper zusammengefügt werden kann.⁸⁰¹ Wie wichtig dies ist, wird an etwas späterer Stelle im dritten Buch deutlich:

„*Et di tutte le parti li piacerà non solo renderne similitudine, ma più adgiungniervi bellezza; però che nella pictura la vaghezza non meno è grata che richiesta. Ad Demetrio, antiqui pictore manchò ad acquistare l'ultima lode, che fu curioso di fare cose adsimiliate al naturale molto più che vaghe.*“⁸⁰²

Ähnlich äußert sich Pontormo in seinem Schreiben an Varchi. Bezeichnend ist, dass die Künstlergeneration nach Alberti in der mimetisch genauen Darstellung einer idealen Natur die Erfüllung dieses Verlangens sah, während Pontormos Ansicht der

⁷⁹⁷ Vgl. Panofsky 1924, S. 24.

⁷⁹⁸ Vgl. Blunt 1956, S. 17.

⁷⁹⁹ Vgl. Blunt 1956, S. 18f.

⁸⁰⁰ in: Alberti 1877, S. 123. Übersetzung: „Deshalb ist es sehr nötig, zur Natur in die Schule zu gehen und sich stets in der Nachbildung vollkommender Dinge und ganz besonders jener zu üben, welche den Geist des Beschauers weit hinausführen über das, was er blos mit den Augen sieht.“ In: Alberti 1877, S. 122.

⁸⁰¹ Vgl. Alberti 1877, S. 150.

⁸⁰² In: Alberti 1877, S. 151. Übersetzung: „Und es wird ihm nicht genügen, alle Teile blos ähnlich zu machen, sondern noch mehr wird ihm daran liegen, ihnen Schönheit zu geben, da in der Malerei die Schönheit nicht nur wohlgefällig, sondern auch gefordert ist. Der alte Maler Demetrios vermochte nur deshalb nicht die höchste Anerkennung zu erwerben, weil er weit mehr darauf ausging, die Gegenstände naturtreu als schön zu bilden.“ In: Alberti 1877, S. 150.

Naturüberwindung sich weiterentwickelt hat. So sieht Pontormo die Möglichkeiten der Malerei über die Darstellung des real Existierenden hinausgehend. Dies führt für Pontormo dazu, dass der Künstler zum gottgleichen Schöpfer wird. Alberti geht nicht so weit, spricht diese Idee jedoch bereits an: „*Adunque in se tiene queste lode la pictura che qual sia pictore maestro vedra le sue opere essere adorate et sentira sè quasi giudicato un altro iddio.*“⁸⁰³

Nicht nur im Disegno, sondern auch in den Gedanken zum *colore* lassen sich zwischen Pontormo und Alberti Gemeinsamkeiten finden, die sich direkt auf Pontormos Kunstschaffen auswirken. So zeigt Alberti, wie stark Licht und Farbe zusammenspielen, um einen Eindruck auf das Auge zu schaffen.⁸⁰⁴ Erneut soll die *Capponi Pietà* als Illustration dienen. Pontormo arbeitet hier nicht nur mit dem durch das Fenster auf die Tafel fallenden Licht, sondern richtet die Farbintensität der Tafel genau auf diesen Lichteinfall aus. Das reale Licht wird in der Lichtführung des gemalten Lichts aufgenommen und verursacht entsprechende Farbeffekte, die Albertis Forderungen aufgreifen. Auch in der Farbharmonie wird die Nähe Pontormos zu Alberti deutlich, so schreibt Letzterer: „*Il colore rossato presso al verde et al cilestro si danno insieme honore et vista.*“⁸⁰⁵ Eben diese Farbfolge findet sich in den Figuren der *Pietà* wieder.

Durch die beschriebenen Regeln der Kunst soll der Betrachter an der Kunst Erfreung finden und gleichzeitig auch an Frömmigkeit gewinnen. So schreibt Alberti:

„*Sara la storia qual tu possa lodare et maravigliare tale, che con sue piacevolezze si porgiera si ornata et grata, che ella terrà con diletto et movimento d'animo qualunque dotto o indotto la miri.*“⁸⁰⁶

Das Kunstwerk muss daher so gestaltet sein, dass es sowohl für den gebildeten als auch den nicht gebildeten Betrachter mit Freude zu betrachten ist. Dieses Ziel wurde bereits im vorherigen Kapitel für Pontormo herausgearbeitet. Gerade in den

⁸⁰³ In: Alberti 1877, S. 91. Übersetzung: „So schließt den die Malerei jene hohe Auszeichnung in sich, dass der, welcher sie mit Meisterschaft ausübt, seine Werke verehrt sehen und sich selbst gleichsam wie einen Gott geschätzt hören wird.“ In: Alberti 1877, S. 90.

⁸⁰⁴ „*Parmi manifesto che i colori pilliano variatione dai lumi, poi chè ogni colore posto in ombra, pare non quello che è nel chiarore. Fa l'ombra il colore fusco et il lume fa chiaro ove percuote. Dicono I filosofi nulla potersi vedere quale non sia luminato et colorato.*“ In: Alberti 1877, S. 65. Übersetzung: „Es scheint mir offenbar, dass die Verschiedenheit der Farben vom Lichte herkommt, da jede Farbe ins Dunkle gesetzt, nicht mehr als jene erscheint, die sie im Hellen ist. Der Schatten macht die Farbe dunkel; vom Lichte getroffen wird sie hell. Die Philosophen sagen, dass man nichts sehen könne, was nicht beleuchtet und nicht farbig sei.“ In: Alberti 1877, S. 64.

⁸⁰⁵ In: Alberti 1877, S. 139. Übersetzung: „Rosa, Grün und Himmelblau nebeneinandergestellt, erhöhen gegenseitig die Schönheit ihrer Erscheinung.“ In: Alberti 1877, S. 138.

⁸⁰⁶ In: Alberti 1877, S. 117. Übersetzung: „Jenes Geschichtsbild wirst du loben und bewundern können, welches derart mit gewissen, ihm eigentümlichen Reizen ausgestattet ist, dass jeder Beschauer desselben, ob gelehrt oder ungelehrt, dadurch erfreut und bewegt wird.“ In: Alberti 1877, S. 116.

zahlreichen ikonographischen Ebenen seiner Werke wird der Gedanke deutlich, da der Betrachter mit steigendem Wissen tiefer in die verschlüsselten Inhalte des Werkes eintauchen kann und so neben dem reinen Genuss an der Schönheit der Figuren auch intellektuelle Freude erfährt. Eng mit diesem Aspekt verknüpft ist das zweite Ziel der Malerei, welches Alberti wie folgt formuliert:

„Et che la pictura tenga expressi li iddij quali siano adorati dalle genti, questo certo fu sempre grandissimo dono ai mortali, pero chè la picture molto così giova ad quella pietra per quale siamo congiunt alli idij insieme et a tenere li animi nostir pieni di religione.“⁸⁰⁷

Gerade in den Werken nach der Certosa wird in Pontormos Œuvre dieser Aspekt immer prägnanter. Der Betrachter soll in direkten Kontakt mit dem visionären religiösen Inhalt der Tafel gebracht werden. Dies funktioniert auf emotionaler und geistiger Ebene gleich. Gerade durch die Anderweltlichkeit der sakralen Szenen Pontormos wird dem Betrachter die hinter der Natur liegende Allgegenwärtigkeit Gottes vorgeführt, die durch den Bildraum in unseren Realraum zu schimmern scheint. Albertis Bestreben mag anderer Art gewesen sein, doch erfüllt Pontormo genau dessen Verlangen nach Kunst, die den Betrachter durch ihre Schönheit in religiöser Verehrung anrührt.

Pontormo und Leon Battista Alberti stimmen damit in den Zielen der Malerei und in zahlreichen Prinzipien sehr stark überein. Der malerische Ausdruck Pontormos kann dabei, wie im Falle des Leichnams der *Capponi Pietà*, stark an die Worte Albertis erinnern. Oft hingegen ist nur die Grundlage vergleichbar, der künstlerische Ausdruck hingegen grundlegend unterschiedlich. Dies ist zum einen der künstlerischen Entwicklung seit der Mitte des Quattrocento geschuldet, zum anderen aber auch ein Resultat der Unterschiede in der Bildgestaltung beider Künstler.

Während Alberti nur die Natur als Studienobjekt des Malers sehen will, versucht Pontormo zur Lösung neuer piktorialer Probleme auch immer Kunstwerke heranzuziehen.⁸⁰⁸ Albertis Position lässt sich aus dem Hintergrund der vermeintlich gerade erst überwundenen byzantinischen Kunst erklären. So möchte er durch das Studium der Natur vermeiden, dass Künstler nur tradierte Formen wiedergeben. Pontormo hingegen kann bereits auf eine lange Tradition der mimetischen Malerei des

⁸⁰⁷ In: Alberti 1877, S. 89. Übersetzung: „Und dass die Malerei die Götter, welche von den Völkern verehrt werden, uns gegenwärtig mache, das ist sicher ein hohes Geschenk für die Sterblichen, indem so die Malerei jene Frömmigkeit fördert, die uns mit den Himmlischen verbunden hält und unseren Geist mit religiöser Verehrung anfüllt.“ In: Alberti 1877, S. 88.

⁸⁰⁸ Vgl. Alberti 1877, S. 154.

Quattrocento zurückblicken. Darüber hinaus studiert aber auch er die aus Kunstwerken entliehenen Posen, oftmals im Modellstudium nach der Natur, um einen besseren Eindruck zu erlangen. Für den von Alberti angesprochenen Künstler wäre dies in der Mitte des Quattrocento nicht möglich gewesen.

Darüber hinaus zeigt sich aber, dass die artifizielle Schönheit der Kunst für Pontormo ein ästhetisches Ziel darstellt, für Alberti hingegen eine idealisierte Naturdarstellung der Schlusspunkt der Malerei ist. Daher braucht es für Alberti der Kritik anderer, um etwaige Fehler des Malers zu beheben.⁸⁰⁹ Für Pontormo ist dies nicht möglich, da nur der Genius des Malers die intendierte malerische Interpretation der Wirklichkeit bieten kann. Alberti fordert ebenfalls, dass der Maler zuerst über das Model nachdenkt und dann schnell die Zeichnung ausführt. Pontormo hingegen denkt graphisch. In den zahlreichen Zeichnungen lässt sich immer wieder erkennen, wie er Ideen mit der Kreide aufnimmt und sie abseits der Realität interpretiert und laufend verändert, bis er den für ihn passenden Ausdruck gefunden hat. So kommt es zu langen Zeichenreihenfolgen, deren Endpunkt nicht immer klar zu definieren ist und deren Sinn weniger im Finden eines bestimmten Motivs liegt als in der Analyse einer Pose aus verschiedenen Gesichtspunkten.

So zeigt sich, dass trotz der zahlreichen Ähnlichkeiten das fundamentale Kunstverständnis beider Künstler in unterschiedliche Bahnen läuft. Pontormos Interesse liegt nicht primär in der Naturdarstellung, sondern in der Entwicklung einer Kunst, die sich ihrer Künstlichkeit bewusst ist und auch dem Betrachter offen zur Schau stellt, dass es sich um ein Kunstprodukt handelt, ohne Anspruch auf eine Naturdarstellung. Vielmehr versucht er die Schönheit der Malerei als eigenständiges Kriterium darzustellen. Auch in den oftmals mystischen Werken wird deutlich, dass Pontormo weniger auf ein rationales und wissenschaftliches Malen, das mit mathematischer Präzision die Natur wiedergibt, hin abzielt, sondern auf eine Malerei, welche die eigentliche *Idea* hinter der irdischen Verkörperung darstellen will. Dieser Gedanke ist in Alberti bereits angedeutet, konnte aber nicht Ziel der Malerei sein, da es das eigentliche Anliegen Albertis war, die Malerei als *artes liberales* zu positionieren. Dies versucht er dadurch, dass er als Grundlage der Malerei die Mathematik darstellt, deren rationale Regeln zu einem guten Kunstwerk führen sollten. Pontormo nimmt zwar einige der Elemente Albertis auf, bei ihm ist es aber gerade der Künstler als gottgleicher Schöpfer, der es schafft, wirkliche Kunst zu erschaffen.

⁸⁰⁹ Vgl. Alberti 1877, S. 158.

Albertis Einfluss auf die Florentiner Kunst war auf seine literarischen Werke beschränkt. Im Falle Leonardo da Vincis ist dies umgekehrt. Obwohl Leonardo einer der profiliertesten Autoren seiner Zeit war, veröffentlichte er seine Schriften zunächst nicht, so dass sein direkter Einfluss zunächst auf die wenigen öffentlich zugänglichen Werke beschränkt war.⁸¹⁰ Der Ruf Leonardos als Genie war schon bei seinen Zeitgenossen gefestigt, so dass gerade während der wenigen Aufenthalte in Florenz die Maler der Stadt versuchten, sich seine Kunst anzueignen. Pontormo bildet hier keine Ausnahme. Dabei findet der Transfer nicht zwangsweise direkt statt, sondern wird über Fra Bartolommeo und Andrea del Sarto gefiltert. Diese hatten sowohl 1501 den Karton der hl. Anna gesehen, als auch 1504 den Wettstreit mit Michelangelo erleben können.⁸¹¹ Gerade Fra Bartolommeo wurde in seiner Behandlung des *chiaroscuro* von den Tafeln Leonardos beeinflusst.⁸¹² Berti attestiert für den jungen Pontormo einen großen Einfluss durch Leonardo in der Grazie der Figuren, der Farbgebung und den Figuren.⁸¹³ Neben Pontormo wurde für Clark der gesamte Manierismus durch Leonardos Spätwerke inspiriert. So schreibt er:

*„In der Gruppe des heiligen Thomas tritt – zum ersten Mal in der Renaissance – jener komplizierte Bewegungsfluß der ganzen Komposition auf, erreicht durch kontrastierende Bewegungsachsen, den Leonardo zum Hauptmotiv seiner sämtlichen Kompositionen machte und der – durch ihn – zur Grundlage des manieristischen Stils wurde.“*⁸¹⁴

Die umfassenden schriftlichen Zeugnisse Leonardos hingegen wurden erst nach dessen Tod 1519 durch seinen Protegé und Erben Francesco Melzi editiert und publiziert. Dies führte zu dem heute im Vatikan als *Codex Urbinus* überlieferten Traktat, welches über das 16. und 17. Jahrhundert hinweg weite Verbreitung fand.⁸¹⁵ Dabei ist der Codex Urbinus genauso ein Werk Melzis wie Leonardos. Letzterer hatte nie seine Ideen zur Malerei finalisiert und konnte ebenso nicht die von ihm intendierte Vielzahl an Büchern niederschreiben, so dass das Traktat lediglich als fragmentarisches Indiz für Leonardos Kunstverständnis dienen kann.⁸¹⁶

⁸¹⁰ Vgl. Clark 1965, S. 276.

⁸¹¹ Vgl. Ames-Lewis 1981, S. 3.

⁸¹² Vgl. Berenson 1939, 155.

⁸¹³ „Per Jacopo Leonardo risulta aver significato soprattutto la grazia, fluide circolazione e tensioni affettuose della forma, sorrisi e gesti additani, la vibrazione intimistica dello sfumato.“ In: Berti 1964, S. 16.

⁸¹⁴ In: Clark 1965, S. 10.

⁸¹⁵ Vgl. Kemp 1989, S. 1ff. Hier auch für die weiterführende Publikationsgeschichte.

⁸¹⁶ Vgl. Blunt 1956, S. 23.

Die Grundlage für Leonardos Kunstverständnis liegt in dem Glauben, dass nur durch Erfahren und Beobachtung Wissen generiert werden kann.⁸¹⁷ Der nobelste Sinn des Menschen ist der Sehsinn, da dieser erst die Beobachtung der Natur ermöglicht. Daraus leitet Leonardo ab, dass die Malerei die edelste Kunst sein muss, da diese direkt auf den Sehsinn einwirkt. Damit stellt er die Malerei nicht nur über die Bildhauerei, sondern auch über Musik und Poesie.⁸¹⁸ Dies wird in der Aufteilung der Körperfunktionen deutlich. Für Leonardo hat der Sehsinn zehn Funktionen, von denen die Malkunst sieben besitzt.⁸¹⁹ Die Malerei muss somit alle in der natürlichen Welt vorkommenden Elemente einschließen.⁸²⁰ Mit Hilfe von Regeln will Leonardo gewährleisten, dass die Fülle der Malerei den Maler nicht in Melancholie und Verzweiflung stürzt, das Traktat scheint hingegen gerade strikter Regeln zu entbehren.⁸²¹ Dies mag darauf zurückzuführen sein, dass die Malerei nicht wie andere Künste durch die Imitation eines Meisters gelernt werden kann, sondern eines natürlichen Talents der Auszubehenden bedarf, um zu wahrer Größe zu gelangen.⁸²²

Pontormos Beziehung zu Leonardo ist äußerst komplex und kann nur unter Betrachtung von Schrift und Werk ausgelotet werden. Auch schwankt Leonardos Einfluss stark und kommt mit dem persönlichen Kontakt Pontormos zu Michelangelo fast gänzlich zum Erliegen. Am stärksten tritt Leonardos Kunst in den frühen Tafeln zutage, aber auch in der späteren Darstellung des Martyriums der Zehntausend tritt Leonardos Erbe erneut hervor. Besonders in der Behandlung des *chiaroscuro* zeigt Pontormo eine starke Ähnlichkeit zu Leonardo, der nicht nur in seinen Werken die Kunst des Helldunkels revolutionierte, sondern auch in seinem Traktat eben dieses als eines der wichtigsten Mittel des Malers propagiert, das ihm erlaubt, einen Körper dreidimensional erscheinen zu lassen.⁸²³ Wie sich zuvor in der Analyse der Bildkonzeption Pontormos gezeigt hatte, war auch für diesen die plastische Wirkung eines der Qualitätskriterien für gute Malerei. Pontormo leitet dementsprechend auch

⁸¹⁷ Zur Kunstauffassung Leonardo da Vincis siehe folgende Titel: Clark 1965, Da Vinci 1970, Gombrich 1988, Jaspers 1953 und Kemp 1992.

⁸¹⁸ Vgl. Blunt 1956, S. 27.

⁸¹⁹ Die Funktionen des Sehens sind: Licht, Schatten, Farbe, Körper, Form, Entfernung, Nähe, Bewegung und Ruhe. Im Vergleich dazu besitzt die Malerei Licht, Schatten, Farbe, Form, Position, Entfernung und Nähe. Vgl. Kemp 1989, S. 49.

⁸²⁰ Kemp bemerkt hierzu: „*In a sense, there was no aspect of knowledge about causes and effects in the visible world which could not be legitimately said to lie within the painter's compass.*“ In: Kemp 1989, S. 4.

⁸²¹ Vgl. Kemp 1989, S. 10.

⁸²² Vgl. Kemp 1989, S. 19.

⁸²³ Vgl. Kemp 1989, S. 15.

die Göttlichkeit der Malerei aus der Fähigkeit, Dinge lebendig und plastisch erscheinen zu lassen, ab. Leonardo gesteht dem Maler keinen gottgleichen Status zu, gibt aber an, dass keine andere Kunst so von Gott geschätzt wird wie die Malerei zu seinen Ehren.⁸²⁴ Die Farbe setzt Leonardo in Verbindung zum Licht und fügt die Warnung an, dass ein Bild, welches im Studio gemalt wurde, nicht dem natürlichen Licht standhalten kann, sondern die Farbwirkung durch dieses stark gewandelt wird.⁸²⁵ Betrachtet man die unterschiedliche Farbgestaltung der *Capponi Pietà* und der *Carmignano-Heimsuchung*, wird deutlich, dass Pontormo mit Leonardo in diesem Punkt übereinstimmt. Gerade in der kalkulierten Licht- und Farbwirkung passt Pontormo hier die Werke an den intendierten Aufstellungspunkt an.

Ebenso wie Leonardo betont Pontormo die Bedeutung der Perspektive. Leonardo da Vinci unterteilt sie in drei Teile: die Konturen des Körpers, die Farbreduktion und den Definitionsschwund.⁸²⁶ Pontormo erwähnt ebenfalls in seinem Brief die Bedeutung der Luftperspektive, wie sie durch Leonardo geprägt wurde. Auch die anderen Eigenschaften der Perspektive finden sich in seinen Werken immer wieder. So richtet er sich bei der Tafel Josef in Ägypten nach Leonardo ähnlichen Gestaltungsprinzipien, um die zeitliche Narration zu gestalten. Unter Beibehalten eines einzelnen Perspektivraums werden die Szenen durch ihre Größe, ihren Detailreichtum und die Farbgebung klar getrennt. Gerade die kleineren Tafeln zeigen damit Leonardos Ideen zu mehrteiligen Zyklen in ihrer Umsetzung.⁸²⁷ Aus den Anforderungen einer solchen Gestaltung geht auch der Gedanke der Malerei als intellektuelle Herausforderung hervor. Dieser Gedanke wurde für Pontormo bereits ausführlich behandelt, auch Leonardo betont, welche große geistige Herausforderung die Malkunst bietet.⁸²⁸ Dabei stellt vor allem die Gestaltung des menschlichen Körpers den Maler vor große Probleme. Nicht nur muss die Figur zu den einzelnen Teilen des Körpers in Harmonie gestaltet sein, sondern auch die Emotionen der Protagonisten gut lesbar repräsentieren.⁸²⁹ Gerade in diesem Punkt wird jedoch der entscheidende Unterschied zu Pontormo deutlich. Zwar will dieser auch den Körper darstellen, will sich aber zugleich nicht an die reine Naturbeobachtung binden lassen. Leonardo hingegen sieht die Natur als Gegenstand der malerischen Wiedergabe. Für ihn darf der Maler die

⁸²⁴ Vgl. Kemp 1989, S. 20.

⁸²⁵ Vgl. Kemp 1989, S. 209.

⁸²⁶ Vgl. Kemp 1989, S. 16.

⁸²⁷ Vgl. Kemp 1989, S. 217f.

⁸²⁸ Gombrich schreibt hierzu: „*Weit entfernt, bloßes Schauen als ein Mittel zu diesem Zweck zu befürworten, hörte er nie auf, die Bedeutung des Denkens bei dieser Aufgabe zu betonen.*“ In: Gombrich 1988, S. 30.

⁸²⁹ Vgl. Kemp 1989, S. 119 und S. 144.

Natur nicht verbessern, sondern muss dieser folgen. Dabei akzeptiert Leonardo, dass nicht alle Teile der Natur schön sind, er will aber Schönheit nicht als Kriterium der Abbildbarkeit akzeptieren, so dass auch hässliche Dinge abbildungswürdig sind.⁸³⁰ Pontormo hingegen will eine idealisierte Darstellung, die zwar auf der Natur beruht, aber durch die schöpferische Kraft des Malers noch verbessert wird. Auch gilt für Pontormo, dass alles Schöne dargestellt werden kann, das Hässliche hingegen führt für ihn nicht zu einer qualitätsvollen Kunst. Leonardo warnt in diesem Zusammenhang ebenfalls vor dem Kopieren nach anderen Kunstwerken.⁸³¹ Dabei ist auffällig, dass Leonardo selbst sich immer wieder nicht detaillierter Naturstudien in seinen Werken bedient, sondern, wie Gombrich bereits bemerkte, aus dem in der Bottega Verrocchios erlernten Formenvokabular schöpft.⁸³²

Gerade in den Unterschieden wird deutlich, dass die intellektuellen Gedanken hinter der Malerei beider Künstler sich grundlegend unterscheiden. Während Leonardo sich ganz auf die Naturwiedergabe versteift, will Pontormo in der Natur lediglich eine Inspiration sehen, die dem Maler als Richtschnur dient, aber durch diesen verbessert werden muss. Im Gegensatz zu Albertis Traktat ist Leonardo da Vincis Kunstauffassung zu speziell auf den Künstler selbst zugeschnitten. Gerade das Verlangen nach neuem, durch die Zeichnung generierten Wissen, wie dies in den zahlreichen Blättern Leonardos immer wieder zu beobachten ist, findet sich bei Pontormo nicht. Dieser strebt nach einer Kunst, welche die *Idea* hinter dem Schleier der realen Welt darstellen möchte. So sind auf einer geistigen Ebene beide Künstler an gegensätzlichen Polen beheimatet, während Leonardo sich ganz der diesseitigen Welt widmet, späht Pontormo hinter den Vorhang in eine neue Kunstwelt. In der Ausführung zeigt sich Pontormo hingegen lange an das Muster Leonardos gebunden. Erst im Verlauf der Arbeiten in der Certosa (1523-1525) kommt es zu einem Wandel hinweg von Leonardos Kunst zu einer eigenen Malerei, die wiederum durch den späteren Kontakt zu Michelangelo sich immer weiter von Leonardos naturwissenschaftlicher Darstellung der Welt unterscheidet. Der Wandel in der Kunst Pontormos ist somit eine Wanderung von Leonardo hin zu der gestalterischen und geistigen Kraft Michelangelos.

Buonarrotis Einfluss auf die Künstler seiner Zeit und der Ruhm, welcher ihn bis heute auszeichnet, ist kaum überzubewerten. Die Dominanz Michelangelos ist so universal,

⁸³⁰ Vgl. Blunt 1956, S. 30f.

⁸³¹ Vgl. Kemp 1989, S. 194.

⁸³² Vgl. Gombrich 1988, S. 30.

dass es kaum verwundert, dass auch Pontormo unter seinen Einfluss gelangte. Gerade der persönliche Kontakt in der Zeit der letzten Florentiner Republik hat sich prägend auf die Kunst Pontormos ausgewirkt. Im Gegensatz zu Leonardo war Michelangelo Teil des mystischen Neoplatonismus der Florentiner Humanisten. So lässt sich Michelangelos Bekanntenkreis seit seiner Jugend im Hause *Lorenzo de' Medicis* gut nachvollziehen.⁸³³ Ebenso ist Buonarrotis Interesse an den großen italienischen Dichtern *Dante* und *Petrarca* sowie sein Studium der biblischen Schriften und literarischen Werken *Fra Savonarolas* bestens dokumentiert.⁸³⁴ Sowohl im sozialen Umgang als auch in den intellektuellen Interessen lässt sich daher eine Verbindung zu Pontormo finden.

Die Berichte über das Leben und Schaffen Michelangelos sind zumeist nicht aus seiner eigenen Feder entsprungen. Vielmehr schufen Giorgio Vasari und *Condivi* in ihren Biographien des *Göttlichen* eine Kunstfigur, die dem Ansehen des Künstlers und nicht notwendigerweise der Person Michelangelos Tribut zollt. Auch *Francisco Hollandas* römische Dialoge geben nur einen gefilterten Eindruck der Kunst Michelangelos.⁸³⁵ Michelangelo selbst überlegte ein Traktat mit dem Titel *Il trattato di tutte le maniere de'moti umani, e apparenze, e dell'osse; con una ingenosa Teorica, per lungo usi ritrovata*, zu verfassen, ohne dieses Projekt wirklich zu beginnen.⁸³⁶ Somit muss das direkte Wissen um Michelangelos Kunst auf seinen zahlreichen Sonetten und seiner Kunst beruhen.⁸³⁷ Wichtig hierbei ist zu beachten, dass Michelangelo ein hohes Alter erreichte und seine Kunstauffassung im Laufe seines Lebens immer wieder modifiziert wurde.⁸³⁸

Blunt unterteilt das Schaffen Michelangelos in drei Phasen. Die erste reicht bis 1527 und umfasst unter anderem die Deckenfresken der Sixtinischen Kapelle. In dieser Phase ist er noch ganz der Hochrenaissance verbunden und zeigt seine starke Prägung durch die Florentiner Kunst.⁸³⁹ Durch den Neoplatonismus beeinflusst liegt

⁸³³ *Condivi* führt in seiner Lebensbeschreibung Michelangelos eine weite Liste an hochgestellten Bekannten Michelangelos auf. Vgl. *Condivi* 1971, S. 79f.

⁸³⁴ Vgl. *Condivi* 1971, S. 81.

⁸³⁵ Vgl. *Hollanda* 1998.

⁸³⁶ Vgl. *Clements* 1961, S. pxvii.

⁸³⁷ Ein Beispiel für die kunstbezogenen Sonette ist XCII. Anthony Blunt gibt bereits an, dass die Briefe leider nur fragmentarische Angaben enthalten, so dass diese nicht als Quelle verwendet werden können. Die einzige Ausnahme bildet der Brief an Varchi. Vgl. *Blunt* 1956, S. 58. Zur Kunst Michelangelos siehe darüber hinaus *Clements* 1961 und *Summers* 1981.

⁸³⁸ Blunt schreibt hierzu: „*Michelangelo lived to a great age, and his views were constantly changing and developing, so that it is impossible to treat his theories as a single consistent whole.*“ In: *Blunt* 1956, S. 59.

⁸³⁹ Vgl. *Bunt* 1956, S. 59.

Michelangelos Interesse in der idealen Schönheit des menschlichen Körpers.⁸⁴⁰ Dabei wird der christliche Inhalt in pagane Formen gehüllt, so dass christliche Werke in antiker idealisierter Schönheit erstrahlen.⁸⁴¹

Mit dem *Sacco di Roma* (1527) kommt es zu einer drastischen Zäsur der Hochrenaissance, die Michelangelo in seiner Spiritualität verstärkt. Das *Jüngste Gericht* (1534-41) ist der direkte Ausdruck der religiösen Zerrüttung und zeigt, wie er sich mehr der Repräsentanz der spirituellen Welt in seinen Figuren widmet.⁸⁴² Blunt bemerkt, dass Michelangelo sich in dieser Phase in seiner Kunst immer mehr von der realen Welt entfernt.⁸⁴³ Dabei gibt er gerade die mimetische Widergabe der Natur auf und reduziert seine Kunst immer mehr auf die Darstellung des menschlichen Körpers, der sich in seinen Proportionen immer mehr zu einem heroischen Ideal steigert, welches sich nicht mehr mit den Darstellungsnormen der Hochrenaissance vereinbaren lässt.⁸⁴⁴

Die letzten zehn bis fünfzehn Jahre seines Lebens bilden die dritte Schaffensphase Michelangelos. Die erstarkende Gegenreformation stimmt nicht mit Buonarrotis eigenen Gedanken überein und sorgt für einen immer stärkeren Rückzug Michelangelos in sich selbst.⁸⁴⁵ Blunt beschreibt Michelangelo in dieser Phase mit folgenden Worten:

*“All mortal love must be given up. Michelangelo no longer seems to have faith in human beauty as a symbol of the divine. He rather fears it as a distraction from the pure things of the spirit.”*⁸⁴⁶

Die Reste der heroischen Hochrenaissance sind somit selbst ihrem ruhmreichsten Künstler nur Bruchstücke. Die zerschmetterten Reste seiner letzten *Pietà* zeigen anschaulich, wie das heroische Unterfangen der Renaissance in der Ungewissheit der Gegenreformation zerbricht.

Pontormo und Michelangelo sind nicht nur in der Ähnlichkeit ihrer Persönlichkeiten eng verbunden, sondern auch in der Kunst. Maurer bemerkt, dass die frühen Werke Pontormos dabei nur wenig auf eine Michelangelo-Rezeption hinweisen.⁸⁴⁷ Erst um

⁸⁴⁰ Blunt hierzu: „*Whatever heroic quality is added; the foundation is a worship of the human body.*“ In: Blunt 1956, S. 60.

⁸⁴¹ Blunt 1956, S. 61.

⁸⁴² Vgl. Blunt 1956, S. 64.

⁸⁴³ „*In all branches of his art and thought we feel a withdrawn from that direct contact with life, which characterized the early period.*“ In: Blunt 1956, S. 70.

⁸⁴⁴ Vgl. Blunt 1956, S. 66.

⁸⁴⁵ Vgl. Blunt 1956, S. 76.

⁸⁴⁶ In: Blunt 1956, S. 78.

⁸⁴⁷ Vgl. Maurer 1967, S. 142.

1520 kommt es zu einer Auseinandersetzung mit der Sixtinischen Kapelle. Dabei lässt Maurer den Rezeptionsweg offen. So zirkulierten zu dieser Zeit bereits zahlreiche Drucke und Zeichnungen nach den Fresken Michelangelos.⁸⁴⁸ Die von Maurer ebenfalls bemerkte Wirkung des Kolorits der Sixtinischen Decke auf die Fresken in Poggio a Caiano lässt aber eine Romreise Pontormos wahrscheinlich erscheinen.⁸⁴⁹ Forster spricht darüber hinaus von einer engen Freundschaft der beiden Künstler ab den 1520er Jahren und einer engeren Beziehung ab den 1530er Jahren.⁸⁵⁰ Die Hinweise für eine solche Freundschaft sind aber nur schwer zu greifen. So existieren keine Briefe zwischen beiden Künstlern. Da Michelangelo aber gerade Pontormo für die Ausführung seiner Zeichnungen an enge Freunde weiterempfiehlt, scheint ein Kontakt zumindest für die Zeit um die letzte Florentiner Republik herum wahrscheinlich. Die enge künstlerische Beziehung zeigt sich vor allem in den späten Jahren Pontormos. Dabei ist nie von einer Kopie Michelangelos zu sprechen, sondern von einer Transformation der Muster Buonarrotis in die Maniera Pontormos. So modifiziert der Kontakt mit Michelangelo lediglich Pontormos eigene künstlerische Tendenzen.⁸⁵¹ Gerade im Vergleich beider Künstler fällt daher auf, wie stark die Gemeinsamkeiten aus der Florentiner Tradition stammen, während die Unterschiede deutlich auf zwei unabhängig voneinander schaffende Künstler hindeuten.

Die Gemeinsamkeiten Michelangelos und Pontormos sind besonders auf einer geistigen Ebene deutlich zu fassen. Durch den Neoplatonismus wurde die Bedeutung der körperlichen Schönheit transportiert. So sieht der Künstler Dinge in der Natur durch sein Auge und muss aus diesem optischen Eindruck das Ideal wiedergeben, so dass das Göttliche der Natur durch den künstlerischen Ausdruck erst wieder erkennbar gemacht wird.⁸⁵² Genau wie Pontormo ist auch Michelangelos Auffassung der Naturnachahmung nicht auf reine Mimesis begrenzt. Vielmehr ist es für beide Künstler die Aufgabe des Malers, die Natur zu perfektionieren, um so die *Idea* sichtbar zu machen.⁸⁵³ Auch sind beide der Meinung, dass der Künstler Dinge erdenken kann, die

⁸⁴⁸ „Il quale Vasari partito di Mantova ed andato a Vinezia, e di là tornato a Roma in quel tempo appunto che Michelangelo aveva scoperto nella cappella il suo Giudizio, mandò a Giulio (Romano) [...] tre carte de `sette peccati mortali dal detto Giuidiuo [...]” in: Vasari-Milanesi 1900, Bd. V, S. 533. Zitat nach Forster 1967, S. 181.

⁸⁴⁹ Vgl. Maurer 1967, S. 144.

⁸⁵⁰ Vgl. Forster 1967, S. 181.

⁸⁵¹ Vgl. Maurer 1967, S. 143. Wie Maurer an gleicher Stelle betont gilt Pontormo seit dem Cinquecento als Nachfolger Michelangelos im engeren Sinne. Gerade in der älteren Forschung, um Berenson, Papini und Becherucci wird er als Opfer Buonarrotis gesehen, dessen Einfluss die Kreativität Pontormos zum Erliegen bringt. Diese Beobachtung ist jedoch nur oberflächlicher Natur und so nicht haltbar. Vgl. Maurer 1967, S. 141.

⁸⁵² Vgl. Clements 1961, S. 7f.

⁸⁵³ Vgl. Summers 1981, S. 136.

sich nicht in der Natur finden lassen.⁸⁵⁴ Der Künstler wird so, wie bereits im Brief Pontormos an Varchi zu lesen war, zum gottgleichen Schöpfer eines idealen Kunstwerks. Um diese Perfektion zu erreichen, ist für Michelangelo die Einheit von Gott und Künstler vonnöten.⁸⁵⁵ Nur die Verbindung des göttlichen und künstlerischen Geistes kann Kunst entstehen, die dem Betrachter selbst entrückt und so zu seinem Heil beiträgt.⁸⁵⁶ In den sakralen Werken Pontormos seit den Fresken in der Certosa findet sich eine gleiche Auffassung. Die Kunst wird durch Pontormo als Mittel der geistigen Entrückung gesehen. Gerade in den Werken der Post-Certosa-Phase wird dies deutlich. So kann das mystische Bild der *Heimsuchung* in Carmignano nur durch den Intellekt vollkommen erfasst werden und nur die religiöse Vertiefung in die Malerei kann zu ihrem Verstehen führen. Aus diesen Überlegungen ergibt sich wiederum die Auffassung Michelangelos, Kunst sei ein Geschenk Gottes und das Talent des Künstlers zwangsweise eine durch Gott gegebene Begabung.⁸⁵⁷ Michelangelo führt Petrarcas Aussage zur notwendigen göttlichen Befruchtung des Dichters als Beweis dafür an, dass dies für alle Künste vonnöten ist. Demnach ist die *ars* zwar lehrbar, *virtue* hingegen von Gott gegeben.⁸⁵⁸ Michelangelo bereitet seine eigene Begabung bereits in der *Vita Condivis* vor. Dieser schreibt, Michelangelo sei am 6. März 1474 geboren worden, als Venus im Haus des Jupiters stand. Die astronomische Konstellation deutet er als ersten Hinweis auf den späteren Ruhm Michelangelos.⁸⁵⁹ Pontormo hat sich nie selbst so beschrieben, doch wie aus den *libro mio* klar zu ersehen ist, glaubte auch er an die Macht der Gestirne auf Gesundheit und Charakter. Darüber hinaus deutet seine Beziehung zu den wenigen Lehrlingen darauf hin, dass er selektiv versuchte, nur solche Schüler zu begünstigen, die über das notwendige Talent verfügten.

Talent alleine kann aber nicht die Geistesqualen des Künstlers verhindern. Michelangelo und Pontormo stimmen ähnliche Töne an, wenn es um die intellektuelle Herausforderung und die körperlichen Qualen des Kunstschaffens geht.⁸⁶⁰ Die enormen geistigen Anstrengungen des Künstlers können daher nur durch ein

⁸⁵⁴ Vgl. Hollanda 1998, S. 109. Hier wird Michelangelos Verweis auf Horaz zur Unterstützung seines Argumentes aufgeführt: „*Pictoribus atque poetis. Quid libet audendi sepe fuit aequa potestas: scimus, et hanc veniam petimusque damusque et vicissim.*“ Horaz, *Ars Poetica*, VV, 9-11, aus Hollanda 1998, S. 109.

⁸⁵⁵ Vgl. Hollanda 1998, S. 77.

⁸⁵⁶ Vgl. Clements 1961, S. 4 und 9.

⁸⁵⁷ Vgl. Clements 1961, S. 75.

⁸⁵⁸ Vgl. Summers 1981, S. 34.

⁸⁵⁹ Vgl. *Condivi* 1971, S. 15f.

⁸⁶⁰ Vgl. Clements 1961, S. 330.

umfangreiches Wissen in Kunst und Schrift gemindert werden. So fordert Michelangelo von einem Künstler, dass er Dichtkunst, Rhetorik, Geschichte, Religion, Mythologie und Anatomie beherrschen muss,⁸⁶¹ ebenso wie Pontormo ein umfangreiches Wissen für einen Maler fordert. Auch lässt sich erkennen, dass beide Künstler Kunstwerke studiert haben. Im Falle Michelangelos lassen sich Zeichnungen nach Giotto, Masaccio und Ghirlandaio belegen, so dass man davon ausgehen muss, dass dieser umfangreiche Kunststudien in Florenz betrieben hatte.⁸⁶² Pontormos Familiarität mit den Florentiner Vorgängern ist bereits in dieser Arbeit umfangreich behandelt worden. So naheliegend das Studium der Kunst auf mögliche Lösungsansätze ist, so stark zeigt sich hier ein Unterschied zu Alberti und Leonardo da Vinci, die beide vor den Gefahren des Kopierens warnen. Dies zeigt deutlich, wie sich das Gewicht weg von der Naturdarstellung zur reinen Kunst hin verändert hat. Die Naturnachahmung ist nicht mehr das oberste Ziel, vielmehr sind sich Pontormo und Michelangelo der Künstlichkeit ihrer Kunst bewusst. Diese Entwicklung ist nicht zuletzt auch verantwortlich für den freien Proportionskanon. Michelangelo hat in der Kunst zahlreiche Werke hinterlassen, die nicht einer natürlichen Proportion entsprechen. Das beste Beispiel hierfür sind die Grabstatuen für die Medici.⁸⁶³ Auch in den Dialogen Hollandas spricht Michelangelo von Proportionen als etwas Wandelbarem, das im Ermessen und *guidizio* des Künstlers liegen muss, ohne starren Regeln zu folgen.⁸⁶⁴ So verwundert es nicht, dass sowohl Michelangelos Jüngstes Gericht in der *Cappella Sixtina* als auch Pontormos Chorfresken in San Lorenzo nicht den Regeln der Perspektive folgen, sondern diese zugunsten des künstlerischen Eindrucks aufgehoben haben.⁸⁶⁵ Dies wird auch durch die Neuerungen in der Darstellung notwendig, so versuchen Michelangelo und Pontormo von klassischen Narrationsmustern abzukommen und die *istoria* zugleich emotional und intellektuell aufzuladen.⁸⁶⁶ In diesem Zusammenhang zeigen sich zahlreiche Ähnlichkeiten beider Künstler. Gerade die Rückstufung der Naturdarstellung, um den Fokus auf den menschlichen Körper zu legen, führt zu Kompositionen, die zunehmend durch die Stafflung von Figuren funktionieren. Dies lässt sich bei Pontormo bereits in den

⁸⁶¹ Vgl. Gianotti 1968, S. 44.

⁸⁶² Vgl. Costamagna 2005, S. 274.

⁸⁶³ Michelangelo, Grabmal des Herzogs Giuliano de' Medici, Marmor, Capella Medici, San Lorenzo, Florenz, 1524-1533. Siehe Abbildung 106.

⁸⁶⁴ Vgl. Hollanda 1998, S. 114.

⁸⁶⁵ Zur Perspektive in der Kunst Michelangelos siehe Loeffler 1987, S. 4.

⁸⁶⁶ Vgl. Forster 1967, S. 181.

Fresken der Certosa erkennen, Michelangelo erzielt diesen Effekt erstmals im *Jüngsten Gericht*.

Neben den aufgeführten Punkten ist es aber vor allen der unbedingte Glaube an das Primat des *disegno*, welches beide Künstler vereint. Genau wie Pontormo in seinem Brief das *disegno* als Fundament aller Künste beschreibt, gibt auch Michelangelo mehrfach an, dass nur durch diese Kunst alle anderen Künste erblühen können.⁸⁶⁷ Dies bedingt ähnliche Antworten auf die Briefumfrage Benedetto Varchis. Pontormo hatte hier keiner der Künste einen Vorrang einräumen wollen, wenngleich seine Ausführungen zur Malerei erkennen lassen, dass er dieser Kunst einen Vorrang einräumt. Michelangelo hingegen räumt der Bildhauerei einen leichten Vorteil ein, indem er sie zur Leuchte der Malerei stilisiert.⁸⁶⁸ Doch kommt er zu dem salomonischen Urteil, dass beide Künste den gleichen Intellekt verlangen, so dass die Künstler besser beraten wären, Frieden zu halten und große Kunstwerke zu schaffen, anstatt sich in dem Disput zu profilieren.⁸⁶⁹

Aufgrund der zahlreichen Ähnlichkeiten scheint die Kunstauffassung so fast identisch zu sein. Dabei sind es jedoch nur die Grundlagen der Kunst, die bei beiden Künstlern übereinstimmen. Pontormo unterscheidet sich von Michelangelo nicht nur durch seine *maniera*, sondern auch in der Intention der Kunst. Pontormos Kreationen sind gleich Geisteswesen, die nicht in dieser Welt verhaftet sind, sondern Teil einer Schattenwelt zu sein scheinen. Im Gegensatz dazu sind Michelangelos Figuren voller vitaler Kraft, die heroisch die ideale Schönheit des menschlichen Körpers verkünden. Michelangelos Werke sind nicht weniger mit spirituellen Inhalten aufgeladen als Pontormos, doch versucht Buonarroti in seinen heroischen Figuren die antikische Schönheit zu beschwören, während Pontormos Kunst weitaus stärker den realen Proportionen des menschlichen Körpers folgt. Auch im Kolorit kann man erkennen, wie Pontormo immer wieder versucht, Seelenleiber aus Licht und Farbe zu kreieren, die weniger Teil der realen Welt sind als ätherische Formen einer anderen Welt. Michelangelo ist hier stärker der Wirklichkeit verhaftet und gerade sein kräftiges Kolorit drückt deutlich eine Weltlichkeit der Figuren aus, die Pontormo völlig fremd ist. Ein Vergleich des Chores von San Lorenzo mit dem Jüngsten Gericht Michelangelos ist, durch die Zerstörung der Fresken Pontormos, nur noch schwer möglich. Soweit aus den Zeichnungen zu erkennen ist, müssen beide Werke eine

⁸⁶⁷ Vgl. Hollanda 1998, S. 92 und erneut S. 112.

⁸⁶⁸ Vgl. Varchi 2013, S. 52.

⁸⁶⁹ Vgl. Varchi 2013, S. 53.

äußerst unterschiedliche Erscheinung gehabt haben. Aus den Fragmenten wird deutlich, dass Pontormo, wie Michelangelo, besonders auf die Darstellung des bewegten, nackten menschlichen Körpers bedacht war. Es ist ein Unterschied zwischen den Figuren der Sintflut sowie der Auferstehung und den Figuren der biblischen Szenen im oberen Bereich des Chores zu erkennen, welcher im Jüngsten Gericht ebenfalls zu finden ist. Michelangelos Figuren im unteren Bereich der Wand ähneln den Figuren Pontormos. In den oberen Feldern wählte Pontormo aber eine Darstellung, die weniger heroisch war als die vergleichbaren Figuren in Michelangelos Fresko. Während der Christus Buonarrotis ein antiker Apoll ist, wirkt Pontormos Christus wie eine visionäre Erscheinung ohne wahre Körperlichkeit. Gerade in dieser Eigenschaft unterscheiden sich beide Künstler. Michelangelos Figuren sind greifbare Wesen einer Kunstwelt, die dennoch real wirkt, während Pontormos Figuren ätherischer Natur sind. Durch diesen Umstand treffen beide Werke fundamental andere Aussagen in Bezug auf die Kunst und die Darstellungsweise des sakralen Themas.

Man kann daher sagen, dass Pontormo und Michelangelo die gleichen Grundlagen teilen, aber zu unterschiedlichen Ausdrücken ihrer Kunst gefunden haben. Diese folgen in wesentlichen Zügen den gleichen Prinzipien. Die Kunstauffassung divergiert im schlussendlichen Ausdruck der Kunst. Sowohl Michelangelo als auch Pontormo sind damit repräsentativ für einen kurzen zeitlichen Moment zwischen der Hochrenaissance und der Gegenreformation. Letztere hemmte Michelangelo in seiner späten Phase und konnte ihren Einfluss auf Pontormo nicht mehr entfalten. Klar setzten sich beide Künstler von Alberti und Leonardo ab, die zu stark dem Quattrocento verhaftet sind. Gleichzeitig fügen sich weder Michelangelo noch Pontormo in die Kunst der ihnen folgenden Generation ein, wie in einem Vergleich zwischen Pontormo und Vasari im Folgenden deutlich werden wird.

Giorgio Vasari ist heute mehr für seine literarischen Werke und Bauten bekannt denn als Maler. Blunt schreibt so zum Beispiel über den Florentiner Manierismus, dass Rosso und Pontormo zwar Werke von einer religiösen Intensität geschaffen hatten, aber der Florentiner Manierismus danach durch Vertreter wie Vasari und Bronzino an Kraft verloren habe.⁸⁷⁰ Dies lässt aber außer Acht, dass sowohl Vasari als auch

⁸⁷⁰ „There were, of course painters such as Rosso and pintormo in his youth who worked in a differen manner and produced paintings of passionate religious intensity in the earlier part of the century [...] Florentine Mannerism, as represented by Vasari or Bronzino, has neither rationalism of early Quattrocento Florentine painting, nor the emotional intensity of Michelangelo's *Las Judgement*, now the organized didacticism of Taddeo Zuccaro.“ In: Blunt 1956, S. 86f.

Bronzino von ihren Zeitgenossen als Maler hochgeschätzt wurden, wengleich ihnen nicht der gleiche Stand wie Michelangelo und Pontormo zugemessen wurde. Vasari hat zudem eine solche Bekanntheit erreicht, dass leicht übersehen wird, dass er zu Lebzeiten Pontormos von keiner großen Bedeutung war; auch wenn die erste Edition der Viten ihn bereits als Schriftsteller etablierte, gab es in Florenz doch keine wirkliche Arbeit und erst nach dem Tod Pontormos gelingt Vasari allmählich der soziale Aufstieg im Großherzogtum der Toskana.⁸⁷¹ Er kann daher als Brücke zwischen den Manieristen um Pontormo und der Kunst der Gegenreformation gesehen werden, deren Einfluss auf ihn im Gegensatz zu Pontormo stark wirkte. Dabei liefern gerade die Proömien der Viten einen wichtigen Hinweis auf seine Kunst.⁸⁷² Vasaris Konzept der Lebensbeschreibung wurde bereits im dritten Kapitel beschrieben, seine Kunsttheorie vollends zu ergründen würde darüber hinaus den Rahmen dieser Arbeit sprengen, so dass an dieser Stelle lediglich ein Vergleich beider Künstler angestrebt wird.

Erneut zeigt sich, dass trotz der zahlreichen Unterschiede in der Gestaltung ihrer Werke ein gewisser Konsens zwischen beiden Künstlern herrscht. Besonders in der Gewichtung des *disegno* zeigt sich, wie stark dieser Gedanke sich im Florenz des Cinquecento verdichtet hatte. So fasst Vasari Bildhauerei, Malerei und Architektur zu den *arti del disegno* zusammen.⁸⁷³ In den Viten wird deutlich, dass das *disegno* die intellektuelle Kraft hinter der Kunst ist und somit als Mutter aller Künste gesehen werden kann.⁸⁷⁴ Diesen Standpunkt hatte Vasari genau wie Pontormo bereits in seinem Schreiben an Benedetto Varchi geäußert.⁸⁷⁵ Hier ist auch zu lesen, dass das *disegno* zwar die Grundlage aller Künste sei, aber besonders für die Malerei unabdinglich ist, während die Bildhauerei auch ohne es auskomme.⁸⁷⁶ Vasari nimmt daher offensichtlich Partei für die Malerei gegen die Bildhauerei, während Pontormo seine Präferenz weniger offen darlegt. Auch die Einheit von *disegno* und *colore* lässt sich bei beiden Künstlern finden. Vasari schrieb dies in aller Klarheit in seinen Viten, Pontormo hingegen zeigte das Zusammenspiel beider Elemente in seiner Malerei direkt. Denn nur durch das Kolorit kann das *disegno* wirklich seine Ziele erreichen.⁸⁷⁷

⁸⁷¹ Vgl. Frangenberg 2002, S. 245.

⁸⁷² Liana de Girolami Cheney veröffentlichte 2012 eine zweisprachige Ausgabe der Proömien in der sie sich intensiv mit der Entstehung und Bedeutung dieses Teils der Viten befasste. Vgl. Cheney 2012.

⁸⁷³ Vgl. Roggenkamp 1996, S. 11.

⁸⁷⁴ Vgl. Williams 1997, S. 33.

⁸⁷⁵ Vgl. Varchi 2013, S. 218.

⁸⁷⁶ Vgl. Varchi 2013, S. 36.

⁸⁷⁷ Wagner 1999, S. 62.

Ebenfalls stimmen beide Künstler in ihrem Bewusstsein einer historischen Kontinuität überein, die tief aus dem Florentiner Bürgerbewusstsein gespeist zu sein scheint. Das Konzept der künstlerischen Evolution über drei Stufen von Giotto bis Michelangelo wird bei Pontormo nicht schriftlich fixiert, wie dies Vasari in den *Viten* tat, doch auch bei ihm erkennt man ein starkes Bewusstsein für die Florentiner Tradition, aus der sich seine Werke meist entwickeln, und ebenso für das Bedürfnis des Künstlers, diese nicht nur zu kopieren, sondern zu übertreffen.⁸⁷⁸ Pontormos steter Innovationswille zeigt, wie stark dieser Punkt auch in seinem Schaffen war. Die Evolution der Kunst konnte nach Vasaris zweitem Zeitalter nicht mehr durch reine Naturnachahmung geschehen, da die Künstler dieses Zeitalters bereits alle mit der Mimesis verbundenen Probleme gelöst hatten, so dass das dritte Zeitalter mit dem Ideal der Kunst in Michelangelo nur durch ein Gleichgewicht zwischen *Natur* und *maniera* sich über die Vergangenheit stellen konnte.⁸⁷⁹ Für Vasari war es daher die Aufgabe der Kunst, die Natur zu überflügeln.⁸⁸⁰ Um dieses Ziel zu erreichen, musste der Künstler die schönsten Teile der Natur kopieren und erneut zu einem harmonischen Ganzen zusammenfügen, welches in der Perfektion aller Teile in der Natur nicht vorkommt.⁸⁸¹ Die gleichen Forderungen waren bereits weiter oben für Pontormo festgehalten worden, so dass sich deutlich zeigt, dass beide Künstler zwar unterschiedliche Ausdrücke finden, aber dennoch auf einem beinahe identischen Grundgerüst ihre Kunst erschaffen.

Die Unterschiede zwischen Pontormo und Vasari sind zunächst in den extrem divergierenden Persönlichkeiten zu finden. Vasaris Ziel war es schon zu Beginn seiner Karriere, Ruhm und Reichtum zu erlangen.⁸⁸² Die Kunst war nur ein Mittel und nicht, wie im Fall Pontormos, das Endziel für Vasaris Ambitionen. Während Pontormo sich daher vor allem in der Florentiner Bürgerschaft unter Handwerkern, Künstlern und Gelehrten aufhielt, versuchte Vasari gezielt Kontakte mit einflussreichen Mäzenen zu knüpfen. Rubin schreibt hierzu:

*“Vasari, like Antoni, felt that both social identity and professional advancement depended upon being sensitive to the forms of modern life: to usages that were equated with breeding and to their expression in a changing language of courtesy.”*⁸⁸³

Die *Viten* verfolgen nicht zuletzt das Ziel, die Künstler zu nobilitieren und aus Handwerkern Hofmänner zu machen. Pontormo pflegt durchaus auch Kontakte zu

⁸⁷⁸ Vgl. Alpers 1960, S. 211.

⁸⁷⁹ Vgl. Aurenhammer 2016, S. 20.

⁸⁸⁰ „This view that art can excel nature is evidently one in which Vasari believed firmly.” In: Blunt 1956, S. 89.

⁸⁸¹ Vgl. Cheney 2012, S. 182.

⁸⁸² Vgl. Rubin 1991, S. 21.

⁸⁸³ In: Rubin 1991, S. 22.

Personen wie Ottaviano de Medici, doch ist eine reine Hofkunst nie sein Anliegen, auch wenn er für mehrere Jahrzehnte die Rolle eines mediceischen Hofmalers einnimmt.

Blunt bemerkte, dass gerade Vasari seine Werke nicht mit der gleichen intellektuellen Tiefe wie Pontormo und Michelangelo widmete, sondern primär auf eine künstlerische *difficolta* Wert legt.⁸⁸⁴ Während gerade Pontormo versucht, die intellektuelle Tiefe seiner Werke durch ihre Gestaltung zum Ausdruck zu bringen, finden sich hinter den Kompositionen Vasaris oft leere Posen, die nur auf den Kunstgenuss hin ausgelegt sind. So wundert es nicht, dass Vasari im *Jüngsten Gericht* Michelangelos vor allem die künstlerische Brillanz lobt, ohne auf die spirituelle *terribilita* des Werkes einzugehen.⁸⁸⁵ Vasaris Kritik an vielen Werken Pontormos ist auch in Hinblick auf diesen Unterschied zu sehen. Vasari möchte die Kunst weniger als intellektuellen Stimulus sehen denn als Genuss. Nicht nur in der Ausführung des Werkes, so scheint es, darf kein Zeichen von Arbeit und den von Pontormo so prominent aufgeführten Geistesqualen sichtbar werden, auch in der Entschlüsselung durch den Betrachter muss eine zu starke Offenheit der Interpretation verhindert werden.⁸⁸⁶ So schrieb Vasari einen Führer zu seinen Fresken im Palazzo Vecchio, damit der Betrachter die künstlerische Gestaltung wertschätzen konnte. Ein gleiches Vorgehen ist für Pontormo nur schwer vorstellbar, vielmehr sind seine Werke gerade auf eine intellektuelle Leistung des Betrachters angewiesen. Zwar gibt es immer Hinweise auf die unterschiedlichen Interpretationsebenen, doch werden diese nie vollends erklärt und bieten somit eine Projektionsfläche für die Gedanken des Betrachters.

Nur durch eine klare Gestaltung war Vasari in der Lage, schnell und effizient Kunstwerke auszuführen. Dies führte zu einem bestimmten Formenkanon, der in unterschiedlicher Zusammensetzung für zahlreiche Themen Verwendung finden konnte. Pontormos mühsamer Kompositionsprozess konnte für Vasari daher nicht zufriedenstellend sein. Nicht zuletzt war es Vasaris Anliegen, in kurzer Zeit zahlreiche monumentale Arbeiten zu erledigen. Zu diesem Zweck beschränkte er sich oft auf die Schöpfung des Entwurfs und ließ die Werke durch seine Angestellten ausführen. Erneut ein großer Unterschied zu Pontormo, der selbst in den Chorfresken von San

⁸⁸⁴ „The group of artists which he [Vasari] represents, painting had ceased to be the intensely serious intellectual pursuit, that it had been for the artists of the High Renaissance. It had become rather a game of skill, appealing to the love of ingenuity and leaving the rational faculties undisturbed.” In: Blunt 1956, S. 91.

⁸⁸⁵ Vgl. Blunt 1956, S. 92.

⁸⁸⁶ Blunt schreibt: „Any trace of laboriousness, any evidence that the artist has seated over his work will destroy the grace of a painting, and will give to it what in Vasari’s judgement is the fatal quality of dryness.” In: Blunt 1956, S. 95.

Lorenzo einen Großteil der künstlerischen Arbeit eigenhändig ausführte. Nicht zuletzt führte Vasaris Vorgehen zu der Idee der Malerei als lehrbare Kunst, die durch akademische Studien zu einem gewissen Grad erlernt werden konnte. Durch Regeln und exakte Vorbilder sollte somit der potentielle Künstler so geschult werden, dass er zumindest die Arbeiten der großen Künstler wie Michelangelo imitieren könne. Pontormo muss dieser Gedanke fremd gewesen sein, zwar zweifelt er nicht an der Stellung der Malerei als *artes liberales*, doch wie sich in seinem Umgang mit den wenigen greifbaren Lehrlingen zeigt, legte er Wert auf das eigenständige Arbeiten. Seine Rolle war daher mehr auf die Inspiration und den Rat beschränkt, ohne einem akademischen Lehrplan zu folgen.

Es wundert kaum, dass Pontormo und Vasari zu einem so unterschiedlichen Ausdruck in der Kunst gelangten. Zwar fußen beide auf den Fundamenten der Florentiner Kunst, doch unterscheidet sich ihr künstlerisches Anliegen grundlegend. Vasari möchte den sozialen Aufstieg und ewigen Ruhm erreichen, während Pontormo das primäre Ziel seiner Arbeiten in der Schöpfung von Kunstwerken sieht, sein Streben ist ganz auf dieses Ziel gerichtet und hat als Motivation einen inneren Drang nach persönlicher Verwirklichung in der Kunst. Vasari hingegen sieht die Kunst als Mittel, um seine persönlichen Ambitionen als Hofmann zu verwirklichen. Damit stehen sich beide Künstler in ihrer Grundaussicht unvereinbar gegenüber. Hinzu kommt der in Vasaris Schriften und Werken durchdringende Einfluss der Gegenreformation, die in Opposition zu Pontormos Kunstverständnis steht. Vasari hingegen ist flexibler in seiner Kunstgestaltung, da er nicht primär den Inhalt seiner Werke sieht, sondern die künstlerische Umsetzung. Vasaris *leere* Formen eignen sich daher weitaus besser für die neuen Dogmen der Kunst als Pontormos offene Werke mit vielschichtigen Lesevarianten. Auch wenn die Gegenreformation schon in den 1530er Jahren begann, nahm sie erst zum Ende des 16. Jahrhundert an Fahrt auf. So erschienen zum Beispiel die *Instructiones fabricae et supellectilis ecclesiasticae* des hl. Carlos Borromeo erst im Jahr 1577.⁸⁸⁷ Besonders Florenz fügte sich nur langsam und widerwillig der Gegenreformation.⁸⁸⁸ Zu sehr widerstrebte diese der Sicht der Medici und des Bürgertums. Blunt stellt fest:

“The movement was just as much Counter-Renaissance as Counter-Reformation, and it set itself to destroy the human scale of values in which the Humanists believed and

⁸⁸⁷ Vgl. Hall 1979, S. 1.

⁸⁸⁸ Blunt schreibt hierzu: „*There Was never felt in Florence that bitter spirital disillusionment which came over Michelangelo in Rome, nor the fighting Christian spirit personified in St. Ignatius.*“ In: Blunt 1956, S. 86.

to replace it once again with a theological scale such as had been maintained during the Middle-Ages."⁸⁸⁹

Florenz hatte sich gerade als Geburtsort des Humanismus gesehen, in dem die antike Größe erneut spürbar wurde und die Welt aus der Dunkelheit des Mittelalters in das Licht eines neuen goldenen Zeitalters geführt wurde. Pontormo ist nicht zuletzt ein Kind dieser Kultur, die durch den Druck der Gegenreformation immer mehr beschnitten wurde. Auch wenn die Beschlüsse des Trienter Konzils sich zunächst nicht wesentlich auf die Kunst des 16. Jahrhunderts auswirkten, begrenzten sie doch die Freiheit von Künstler und Auftraggeber.⁸⁹⁰ Dies alleine erklärt aber nicht den Wandel, den die Kunst durchmacht. Vielmehr scheint die Gegenreformation ein Bedürfnis nach Sicherheit in einer zerfallenden Welt befriedigt zu haben, das sich in der Kunst dieser Zeit niederschlägt.⁸⁹¹ In Florenz war dieser Prozess in den öffentlichen Aufträgen nur verzögert möglich. Dies erklärt, warum Pontormo mit der Chorausmalung in San Lorenzo, dem wichtigsten Auftrag seiner Zeit in Florenz, betraut wurde. Pontormos Kunst bot nicht die Sicherheit der Gegenreformation, vielmehr stellte sie Fragen, die nicht abschließend zu beantworten waren. Der Grund für Vasaris Opposition zu Pontormos Kunst liegt gerade in ihrer Nonkonformität, die nicht geeignet scheint, die Massen zu beruhigen. Pontormo versuchte die ungebildeten Betrachter durch seine Malerei in die Lage zu versetzen, die Heilsgeschichte mitzufühlen, aber er versuchte auch die gebildeten Betrachter zur intellektuellen Meditation anzuregen. Die Gegenreformation strebte nach ersterem Ziel, aber verbannte letzteres. Nur eine Auslegung der Heilsgeschichte war möglich, jede Unklarheit daran hingegen war gefährlich und potentiell reformatorisch. Nicht zuletzt die Stimmen in der Forschung, die Pontormo als Protestanten darstellen, zeigen, wie stark die Trennlinien der Gegenreformation noch heute unseren Blick prägen.

Pontormo hat sich als ein Teil der Florentiner Tradition gezeigt. Mit Alberti und Leonardo da Vinci ist er in zahlreichen Punkten noch verbunden, bricht aber gerade im späteren Verlauf seines Lebens immer mehr von dieser ab, um Innovationen in der Kunst zu ermöglichen. Dies ist nicht nur für ihn festzustellen, sondern ein allgemeines Phänomen des Cinquecento. Gerade im Vergleich mit seinen Zeitgenossen fallen dementsprechend große Übereinstimmungen auf. Besonders in der Beziehung zu Michelangelo wird klar, dass beide Künstler in vielen Punkten das gleiche Ziel

⁸⁸⁹ In: Blunt 1956, S. 104.

⁸⁹⁰ Vgl. Hecht 2012, S. 11 und Hall 1979, S. pviii.

⁸⁹¹ Vgl. Hall 1979, S. 15.

verfolgen. Pontormo verfällt aber nicht in eine Abhängigkeit von Buonarroti, sondern verfolgt seine eigenen Ziele. Seine Maniera unterscheidet sich ebenso wie seine Gewichtung hin zu einer visionären Kunst, die dem heroischen Ideal Michelangelos gegenübersteht. Auch mit Vasari teilt er Grundgedanken der Kunst, wie zum Beispiel die Bedeutung des *disegno* in der Kunst, aber beide Künstler haben eine fundamental andere Auffassung von Kunst. Vasaris leere Formen, die nur zur Schaustellung der künstlerischen Fertigkeiten dient, steht in Opposition zu Pontormos hochintellektueller Kunst. Letztere bringt Pontormo auch in Konflikt mit der Gegenreformation. Seine Kunst befriedigt nicht das Bedürfnis nach eindeutigen Darstellungen der christlichen Szenen und ist durch die Vielschichtigkeit ihrer Aussagen nicht geeignet, die Ideale der Gegenreformation zu vermitteln, so dass gerade die Chorfresken in San Lorenzo infolge der Gegenreformation abgewertet werden.

VII. Abschlussgedanken

Diese Arbeit war mit der Intention begonnen worden, das Bild Pontormos grundlegend aufzuarbeiten. In zahlreichen Punkten ist dies hoffentlich gelungen und hat zu einem neuen Bild des Künstlers und der Zeit geführt. Dabei muss stets im Bewusstsein bleiben, dass auch dieser Vorschlag ein Bild generiert, ähnlich wie Vasari dies vor fünfhundert Jahren geschaffen hatte.

Bei der Analyse der Viten ist aufgefallen, wie wenig greifbare Fakten hier vermittelt werden. Dies soll die Bedeutung der Lebensbeschreibungen nicht mindern. Vielmehr hat sich gezeigt, dass man Vasari für sein literarisches Werk wertschätzen kann, solange man sich an seine eigenen Konventionen hält. Die Viten sind in weiten Teilen Fiktion und können uns mehr über die Kunstvorstellungen Vasaris sagen als über die Kunst und Persönlichkeit Pontormos. Vasari wollte somit die literarische Figur Pontormos als Mahnmal für folgende Künstler schaffen. Pontormo eignete sich gerade aufgrund seiner Individualität für dieses Unterfangen. Sollte die Kunst wie die anderen *artes liberales* akademisch vermittelbar sein, so konnte der sehr persönliche Schöpfungsprozess Pontormos nicht als Muster dienen. In seiner Abkehr von der vermeintlich idealen Kunst Michelangelos zeigte sich Pontormo auch als Florentiner Gegenentwurf, der nicht mit der Ideologie der Viten übereinstimmen konnte. Daraus erwuchs die Notwendigkeit für Vasari, eine exzentrische Persönlichkeit zu erschaffen, deren Eigenschaften oftmals mehr als Abschreckung denn als Schilderung zu lesen sind. Wie erfolgreich seine Schöpfung war, zeigt sich in der Rezeption Pontormos. Alle späteren Chronisten folgten Vasari in weiten Teilen und auch heute noch klingt das Urteil des Arretiners in den meisten Betrachtungen Pontormos mit.

Die historische Person Jacopo da Pontormo hingegen, so haben die Untersuchungen gezeigt, ist weniger greifbar als die literarische Figur. Aus seinen eigenen Aufzeichnungen und den anderen hier vorgebrachten Quellen ist aber das Bild eines Mannes entstanden, der sein gesamtes Leben der Kunst gewidmet hat. Dabei strebte er auf seinen eigenen *geheimen Pfaden* hin zur Perfektion seiner Malerei. Gleichzeitig pflegte er einen regen sozialen Umgang mit zahlreichen Figuren der intellektuellen Kreise seiner Zeit. Darüber hinaus scheint er sich früh in einer Schicht mit Handwerkern und anderen Künstlern wohlfühlt zu haben und strebte weder danach, in die Rolle eines Hofmannes zu schlüpfen, noch lässt sich ein gesteigertes Interesse

an den politischen Wirren seiner Zeit nachweisen. So konnte er seine gesamten Energien auf seine Kunst aufwenden. In diesem Feld alleine strebte er nach Ruhm.

Im zweiten Teil dieser Arbeit zeigte sich, dass Pontormos Schaffen in fünf Phasen eingeteilt werden kann. In seiner Frühphase (1513-1523) schuf er Werke, die noch sehr stark an die Florentiner Tradition und seine Lehrmeister, wie Andrea del Sarto, erinnern. Dennoch zeigte sich bereits zu diesem Zeitpunkt Pontormos Interesse an vielschichtigen Werken, die sowohl auf einer emotionalen als auch auf einer intellektuellen Ebene erfahrbar waren.

Durch die Flucht vor der Pest kam es in der Abgeschiedenheit der Certosa di San Lorenzo al Monte in Galluzzo zu einem Wandel. Pontormo versuchte hier erstmals zu einer individuellen Handschrift zu finden. Zwischen 1523 und 1525 entstanden somit Fresken, die auch in ihrem schlechten Zustand heute noch zeigen, wie Pontormos Kunstvorstellungen sich hier verändern.

Nach Abschluss der Arbeiten in der Certosa kam es mit den großen Visionsdarstellungen der Post-Certosa-Phase (1525-1530) zu Kunstwerken, die Pontormo den Ruf eines Mystikers einbrachten. Erstmals schuf er hier im sakralen Bereich Kunstwerke, die durch ihre offene Gestaltung kaum auszudeuten sind. Gerade die *Heimsuchung* (1530) in Carmignano kann nur schwer und niemals abschließend interpretiert werden.

Durch den Kontakt mit den Werken Michelangelos kam es zu einer erneuten Modifikation der Kunst Pontormos. In der Maniera-Phase (1530-1544) versuchte er Michelangelos Formen und Kompositionsmuster mit seiner eigenen *Maniera* zu homogenisieren. Figuren dominieren nun das gesamte Bildfeld und die reine Naturdarstellung schwindet. In den Arbeiten an den Medici-Villen schuf Pontormo Figuren, die zwar denen Michelangelos ähneln, aber gleichzeitig nicht heroisch, sondern voller Grazie wirken sollen. Auch werden die Figuren mehr und mehr zu dekorativen Elementen, die die Rolle der Landschaftsdarstellung einnehmen.

In seinem abschließenden Werk, dem Chorfresken in San Lorenzo, führt Pontormo dies fort und schuf ein Werk, das ebenfalls einen weiten Interpretationsspielraum lässt und gleichzeitig versucht, durch die Mittel der Malerei den Inhalt zu vermitteln.

Pontormo entwickelt seine Bildkonzeption als Synthese aus Florentiner Tradition, zeitgenössischer Kunst und eigener Maniera. Das Grundgerüst hierfür bilden die Regeln der Rhetorik, die er angepasst auf die Malerei überträgt. Gerade die Modus-Theorie ist dabei von Bedeutung, kann sie doch die unterschiedlichen Darstellungen

im Œuvre Pontormos erklären. So versucht er sich in jedem Werk individuell den Anforderungen des Auftrags zu stellen und findet stets innovative und neuartige Lösungen. Die Bildnisse zeigen, im Gegensatz zu seinen anderen Werken, kaum Modifikationen und können so als Hinweis dienen, dass Pontormo in diesem Genre früh eine adäquate Darstellungsweise gefunden hatte.

Es hat sich gezeigt, dass Pontormos Gedanken zur Kunst in weiten Teilen bereits in der Florentiner Tradition vorhanden waren. Gerade mit Alberti und Leonardo da Vinci kommt es in zahlreichen Punkten zu Übereinstimmungen. Mehr noch zeigt sich Pontormo im zeitgenössischen Diskurs mit Michelangelo verbunden. Auch mit Vasari ist zunächst eine breite Schnittmenge zu finden, doch die Gegenreformation führt zu einer Abkehr von Pontormos Kunstidealen.

Bereits im Titel dieser Arbeit ist Pontormos Bildkonzeption als *Apotheose des disegno* vorgestellt worden. Die Untersuchungen haben dies bestätigt. Pontormo legt viel Wert auf das Kolorit seiner Arbeiten und die Zeitgenossen schätzten gerade die farbliche Wirkung seiner Werke, dennoch ist das *disegno* das wichtigste Element seiner Kunst. Dies stimmt mit dem allgemeinen Diskurs in Florenz des Cinquecento überein, ist aber gerade im Falle Pontormos noch wichtiger. Durch die offene Gestaltung der Werke ist es notwendig, durch den Entwurf Hinweise auf mögliche Deutungen zu vermitteln. Dies geschieht immer durch das *disegno*, während die Farbe entweder den Bildraum homogenisiert oder aber bestimmte Stimmungen hervorrufen soll, wie dies zum Beispiel in der *Capponi Pietà* geschieht.⁸⁹² Das *disegno* wird von Pontormo in seinem Antwortschreiben an Benedetto Varchi dementsprechend auch als Grundlage allen Kunstschaffens und eigentliche Quelle der Kunst beschrieben. Darüber hinaus ist die Tätigkeit des Zeichnens für Pontormo von besonderer Bedeutung. Wie kaum ein anderer Künstler denkt er mit Hilfe der Zeichnung. Sie ist der Startpunkt jedes Werkes, so dass selbst zu späten Zeitpunkten innerhalb des Schaffensprozesses noch Zeichnungen zur Korrektur einer Komposition angefertigt wurden. So lässt sich mit Recht Pontormos Kunst als *Apotheose des disegno* verstehen.

Im Rahmen dieser Arbeit sind zahlreiche Fragestellungen aufgekommen, die nicht mehr zu bearbeiten waren. Die Tafel der *Heimsuchung* in Carmignano ist so stark verschlüsselt, dass sie einer eigenen genauen Studie bedarf, die versucht, auf wissenschaftlicher Basis die Mysterien dieses Bildes zu entschlüsseln. Die Villendekorationen sind ebenfalls noch nicht einer gründlichen Untersuchung

⁸⁹² Jacopo da Pontormo, Pietà, Tempera auf Holz, 313x192cm, Santa Felicità, Florenz, 1525-1528. Siehe Abbildung 91.

unterzogen worden. In Bezug auf die Schöpfung einer neuen Ikonographie für ländliche Fürstensitze wären diese von besonderem Interesse. Der Verlust der Chorfresken in San Lorenzo macht eine Forschungsleistung mit modernen Technologien notwendig. Die graphische und dokumentarische Überlieferungslage ist hier so gut, dass eine digitale Rekonstruktion des Chors wünschenswert erscheint. Weitere Studien und vor allem Archivarbeiten sollten dem sozialen Umfeld des Künstlers gewidmet werden. So ist zu hoffen, dass zahlreiche Schriftzeugnisse bisher nicht identifiziert die Zeit überdauert haben. Die großen Monographien zu Pontormo sind leider bereits veraltet. Die Forschung hat zahlreiche neue Entdeckungen machen können. So sind die exzellenten Werke von Clapp und Forster bereits hundert beziehungsweise fünfzig Jahre alt. Die in den 1960er Jahren durch Janet Cox-Rearick erschienene Sammlung des graphischen Corpus muss ebenfalls eine neue Auflage finden. Nicht nur ist sie heute schwer erhältlich, auch kam es zu zahlreichen neuen Funden. Nicht zuletzt ist die Qualität der Abbildungen ein stetes Hindernis, welches ein Studium anhand der Publikation beinahe unmöglich erscheinen lässt. Salvatore Nigros Band, mit Farbabbildungen zahlreicher Zeichnungen, kann nicht darüber hinwegtäuschen, dass eine Veröffentlichung aller Zeichnungen in hochaufgelösten Farbaufnahmen das Studium der Kunst Pontormos erheblich voranbringen würde.

Über vierhundert Jahre hinweg schlummerte das Interesse an der Kunst Pontormos. Die wenigen Werke in einem guten Überlieferungszustand wurden nur durch Giorgio Vasaris Biographie gefiltert wahrgenommen; andere bedeutende Werke wie die *Heimsuchung* in Carmignano waren bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts gänzlich unbekannt. Umso präsenter waren die Vita Pontormos und die darin vermittelten Bilder. Der Mythos um Jacopo da Pontormo, die zahlreichen Aussagen der Historiker beziehen sich oft auf die literarische Figur der Viten Vasaris. Der von tiefer Melancholie zerrüttete Künstler, das Genie gefangen in den Wirren des eigenen Geistes und zugleich auch eine Art Bote der kommenden expressionistischen Kunst. So verwundert es nicht, dass gerade das beginnende 20. Jahrhundert Pontormo für sich entdeckte und in der künstlichen Figur einen Seelenverwandten zu entdecken glaubte. Wir sind heute noch unmittelbare Erben dieses Wunsches nach einem Spiegelbild unserer eigenen Zeit, mit ihren eigenen Ängsten, Nöten und Ansichten, in der Vergangenheit. Einem Anker, der uns, obwohl wir uns von den Zwängen der Vergangenheit loslösen wollen, dennoch fest in dieser verankert. So ist es noch weniger verwunderlich, dass in unserer unsicheren Zeit, geprägt vom ewig schneller werdenden Wandel, Pontormo wieder an Reiz gewinnt und sich erneut die Mythen um

ihn und seine Kunst spinnen. Einer Aufarbeitung der Kunst und auch der historischen Person steht dieses Interesse allerdings entgegen. Vielmehr muss die Forschung gerade bei Künstlern wie Pontormo versuchen, sich selbst zunächst aller eigenen Lasten zu entledigen, um zu versuchen, durch die Augen eines Florentiner Bürgers vor fünf-hundert Jahren zu schauen. Die Forschung muss sich also jenes von uns an den Anfang dieser Arbeit gesetzte Leitwort John Shearmans immer wieder in Erinnerung rufen. Wie schwer eine gänzliche Lossagung von dem Mythos Pontormo ist, wurde im Verlauf dieser Arbeit immer wieder deutlich. Die Geschichte muss zwangsläufig ein Rätsel bleiben, ein unentdecktes Land, zu dem kein Wanderer aufbrechen kann, da die Grenzen der Zeit uns auf immer von ihm fernhalten. So bleibt eine jede Annäherung immer nur der vage Versuch, mit unzureichenden Mitteln einen Blick in die Vergangenheit zu werfen, in dem tiefen Bewusstsein, nie die platonische endgültige Wahrheit zu erblicken, sondern nur einen Schatten, der oftmals mehr verhüllt, als er zu offenbaren vermag.

Abseits der Frage der Historizität erfreut sich Pontormo in den letzten Jahren einer steten Beliebtheit. Künstler wie *Bill Viola* finden in seinen Werken Ansatzpunkte für ihre eigene Kunst und auch das Publikum strömt in großen Scharen in die immer häufiger stattfindenden Ausstellungen. Der Manierismus als Epoche und Pontormo als einer der bedeutendsten Vertreter dieser Strömung scheinen eine ungebrochene Anziehung auszuüben. Es ist ein Zeichen der Qualität seiner Malerei und des ihm innewohnenden Genies, dass Pontormos Kunst auch mit einem Abstand von fast fünf-hundert Jahren so unmittelbar auf den Betrachter wirken kann. Weder ist hierfür eine historische Vorbildung noch ein besonders geschulter Sinn vonnöten. Pontormos Werke wirken auf so fundamentalen Ebenen des menschlichen Seins, dass sie für den Betrachter direkt zugänglich sind. Diese Betrachtungsweise bewegt vor allem die Sinne und Emotionen, die intellektuelle Entzückung muss heute wie damals einem kleineren Kreis zugänglich bleiben. Der Genuss, den diese Form der Betrachtung bieten kann, erfordert das Entschleiern und Enthüllen der Ebenen und die genaue Betrachtung, für die oftmals in der so hektischen modernen Welt keine Zeit bleibt.

Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1:

Jacopo da Pontormo, Heimsuchung, Fresko, 392x337cm, Chioostro dei Voti, SS. Annunziata, Florenz, 1514-1516.

Quelle: Laura Hendrix.

Abbildung 2:

Jacopo da Pontormo, Heimsuchung, Detailansicht, Fresko, 392x337cm, Chioostro dei Voti, SS. Annunziata, Florenz, 1514-1516.

Quelle: Laura Hendrix.

Abbildung 3:

Jacopo da Pontoro, Studie für eine knieende Frau, Rötel auf Papier, 328x194mm, Berliner Kupferstichkabinett Inv. 4195.

Quelle: Eclercy (Hrsg.), *Maniera. Pontormo, Bronzino und das Florenz der Medici*, Auss.Kat. Staedel Museum, Frankfurt am Main, 24. Februar-05. Juni 2016, München, 2016, S. 73.

Abbildung 4:

Jacopo da Pontormo, Studie für eine Heimsuchung, Rötel auf Papier, 394x263mm, München Staatliche Graphische Sammlung Inv. 14042r.

Quelle: Bastian Eclercy (Hrsg.), *Maniera. Pontormo, Bronzino und das Florenz der Medici*, Auss.Kat. Staedel Museum, Frankfurt am Main, 24. Februar-05. Juni 2016, München, 2016, S.75.

Abbildung 5:

Jacopo da Pontormo, Figurenstudie für die Heimsuchung, schwarze Kreide auf Papier, 242x314mm, Museum der Feinen Künste, Budapest, Inv. 2181.

Quelle: Museum der Feinen Künste Budapest.

Abbildung 6:

Carlo Bozzolini und Gaetano Vascellini, Kupferstich nach Pontormos Heimsuchung, in Marco Lastri, *L'Etruria pittrice ovvero storia della pittura toscana del secolo X final al presente*, 2. Bd., Florenz, 1791-1795, I. Bd., Tafel 44.

Quelle: Jack Wasserman, *Jacopo Pontormo's Florentine "Visitation": The Iconography*, in: *Artibus et Historiae*, Vol. 16, 32, 1995, S. 39-53, S. 47.

Abbildung 7:

Fra Bartolomeo, Die mystische Vermählung der Hl. Katherina von Siena, Öl auf Holz, 356x270cm, Galleria Palatina, Florenz, 1512.

Quelle: David Franklin, *Painting in Renaissance Florence 1500-1550*, New Haven 2001, S. 89, Abb. 63.

Abbildung 8:

Lorenzo Ghiberti, Die Josefsgeschichte, Bronze, 79x79cm, Baptisterium, Florenz, 1425-52.

Quelle: Rolf Toman (Hrsg.), *Renaissance Italienne: architecture, sculpture, peinture, dessin*, Paris, 1995, S.463, Abb.33.

Abbildung 9:

Franciabigio, Vermählung Mariens, Fresko, 385x321cm, SS. Annunziata, Florenz, 1513.

Quelle: www.wga.hu

Abbildung 10:

Andrea del Sarto, Madonner der Harpien, Öl auf Holz, 208x178cm, Galleria degli Uffizi, Florenz, 1517.

Quelle: www.wga.hu

Abbildung 11:

Jacopo da Pontorno, Josef in Ägypten, Öl auf Holz, 93x110cm, National Gallery, London, 1517/1518.

Quelle: Carlo Falciani (Hrsg.), Pontorno and Rosso Fiorentino. Diverging Paths of Mannerism, Auss.Kat. Florenz, Palazzo Strozzi 8. März-20. Juli 2014, Firenze, 2014, S. 99, Abb. 37.

Abbildung 12:

Jacopo da Pontorno, Studie nach Donatello David, schwarze Kreide und Rötöl auf papier, 331x191mm, Galleria degli Uffizi, Florenz, U6564Fv.

Quelle: Philippe Costamagna, Pontorno, Milano, 1994, S. 79.

Abbildung 13:

Jacopo da Pontorno, Sitzender Akt, schwarze Kreide mit weißen Höhungen auf braunem Papier, 401x263mm, Galleria degli Uffizi, Florenz, U6662Fv.

Quelle: Janet Cox-Rearick, The Drawings of Pontorno, Cambridge, Mass., 1964, Kat. 82.

Abbildung 14:

Jacopo da Pontorno, Studie einer männlichen Statue, Rötöl mit weißen Höhungen auf rosa Papier, 218x152mm, Rom, GNS F.C. 122r.

Quelle: Janet Cox-Rearick, The Drawings of Pontorno, Cambridge, Mass., 1964, Kat. 92.

Abbildung 15:

Jacopo da Pontorno, Figurenstudie, schwarze Kreide mit weißen Höhungen auf rosa Papier, 219x135mm, Galleria degli Uffizi, Florenz, U6735Fr.

Quelle: Janet Cox-Rearick, The Drawings of Pontorno, Cambridge, Mass., 1964, Kat. 90.

Abbildung 16:

Jacopo da Pontorno, Gewandstudie, Rötöl auf Papier, 235x113mm, Galleria degli Uffizi, Florenz, U6537F.

Quelle: Janet Cox-Rearick, The Drawings of Pontorno, Cambridge, Mass., 1964, Kat. 297.

Abbildung 17:

Albrecht Dürer, Christus vor Pilatus, Kleine Kupferstichpassion, 129x99mm, 1511.

Quelle: creativecommons.org

Abbildung 18:

Lukas van Leyden, Christus vor Annas, Kupferstich, 29,5cm Durchmesser, 1509.
Quelle: www.metmuseum.org

Abbildung 19:

Andrea del Sarto, Josef wird dem Pharao vorgeführt, Öl auf Holz, 98x135cm,
Palazzo Pitti, Florenz.
Quelle: Mina Gregori, Uffizien und Palazzo Pitti. Die Gemäldesammlung von
Florenz, München, 1994, S. 189, Abb. 236.

Abbildung 20:

Jacopo da Pontormo, Anbetung der Könige, Öl auf Holz, 85x190cm, Palazzo Pitti,
Florenz, 1521-22.
Quelle: Carlo Falciani (Hrsg.), Pontormo and Rosso Fiorentino. Diverging Paths of
Mannerism, Auss.Kat. Florenz, Palazzo Strozzi 8. März-20. Juli 2014, Firenze, 2014,
S. 109, Abb. III.4.

Abbildung 21:

Jacopo da Pontormo, Palla Pucci, Öl auf Holz, 214x185cm, San Michele Visdomini,
Florenz, 1518.
Quelle: Giuliano Briganti et al., La pittura in Italia, Mailand, 1988, Bd. 1, S. 410,
Abb. 29.

Abbildung 22:

Jacopo da Pontormo, Koppositionsstudie für die Palla Pucci, schwarze Kreide mit
weißen Höhungen auf rosa Papier, 218x160mm, Rom, GNS F.C. 147r.
Quelle: Janet Cox-Rearick, The Drawings of Pontormo, Cambridge, Mass., 1964,
Kat. 29.

Abbildung 23:

Jacopo da Pontormo, Studie für Christus in der Palla Pucci, Rötel auf Papier,
265x341mm, Galleria degli Uffizi, Florenz, U6520Fr.
Quelle: Janet Cox-Rearick, The Drawings of Pontormo, Cambridge, Mass., 1964,
Kat. 33.

Abbildung 24:

Jacopo da Pontormo, Studie für Johannes den Täufer in der Palla Pucci, Rötel auf
Papier, 375x255mm, Museum Boymans-Van Beuningen, Rotterdam, I285r.
Quelle: Janet Cox-Rearick, The Drawings of Pontormo, Cambridge, Mass., 1964,
Kat. 37.

Abbildung 25:

Jacopo da Pontormo, Studie für Johannes den Täufer in der Palla Pucci, schwarze
Kreide, Rötel und weiße Höhungen auf rosa Papier, 217x155mm, Rom, GNS F.C.
149r.
Quelle: Janet Cox-Rearick, The Drawings of Pontormo, Cambridge, Mass., 1964,
Kat. 41.

Abbildung 26:

Jacopo da Pontormo, Studie für Johannes den Täufer in der Palla Pucci, Rötel mit weißen Höhungen auf rosa Papier, 216x153mm, Rom, GNS F.C. 127.

Quelle: Janet Cox-Rearick, The Drawings of Pontormo, Cambridge, Mass., 1964, Kat. 42.

Abbildung 27:

Jacopo da Pontormo, Studie für Johannes den Täufer in der Palla Pucci, schwarze Kreide und Rötel auf braunem Papier, 309x192mm, Galleria degli Uffizi, Florenz, U7452Fr.

Quelle: Janet Cox-Rearick, The Drawings of Pontormo, Cambridge, Mass., 1964, Kat. 39.

Abbildung 28:

Jacopo da Pontormo, Studie für den hl. Franziskus, schwarze und braune Kreide auf Papier, 265x395mm, Paris, Ecole des Beaux-Arts, 3337v.

Quelle: Ecole des Beaux-Arts Paris.

Abbildung 29:

Jacopo da Pontormo, Studie für den hl. Franziskus, schwarze Kreide mit weißen Höhungen auf Papier, 367x253mm, Galleria degli Uffizi, Florenz, U6744Fr.

Quelle: Janet Cox-Rearick, The Drawings of Pontormo, Cambridge, Mass., 1964, Kat. 48.

Abbildung 30:

Jacopo da Pontormo, Studie für den hl. Franziskus, Michel Gaud Collection, St. Tropez.

Quelle: Janet Cox-Rearick, The Drawings of Pontormo, Cambridge, Mass., 1964, Kat. 48a.

Abbildung 31:

Jacopo da Pontormo, Studie für den hl. Franziskus, schwarze Kreide mit weißen Höhungen auf Papier, 329x219mm, Galleria degli Uffizi, Florenz, U92201Fv.

Quelle: Janet Cox-Rearick, The Drawings of Pontormo, Cambridge, Mass., 1964, Kat. 49.

Abbildung 32:

Jacopo da Pontormo, Studie für Christus, schwarze Kreide auf Papier, 215x168mm, Galleria degli Uffizi, Florenz, U654Er.

Quelle: Salvatore S. Nigro, Pontormo: Zeichnungen, München, 199, Tafel 8.

Abbildung 33:

Jacopo da Pontormo, Studie für den hl. Josef, Rötel auf Papier, 175x127mm, Galleria degli Uffizi, Florenz, U6581Fr.

Quelle: Janet Cox-Rearick, The Drawings of Pontormo, Cambridge, Mass., 1964, Kat. 43.

Abbildung 34:

Jacopo da Pontormo, Studie für Christus und den hl. Josef, schwarze Kreide und Rötel auf Papier, 329x219mm, Galleria degli Uffizi, Florenz, U92201Fr.

Quelle: Janet Cox-Rearick, The Drawings of Pontormo, Cambridge, Mass., 1964, Kat. 44.

Abbildung 35:

Jacopo da Pontormo, Studie für einen Evangelisten, Rötel mit weißen Höhungen auf rosa Papier, 215x153mm, Rom, GNS F.C. 139r.

Quelle: Janet Cox-Rearick, The Drawings of Pontormo, Cambridge, Mass., 1964, Kat. 47.

Abbildung 36:

Jacopo da Pontormo, Studie für den hl. Johannes, Rötel auf Papier, 240x111mm, Neapel, Galleria Nazionale Capodimonte, 0242.

Quelle: Janet Cox-Rearick, The Drawings of Pontormo, Cambridge, Mass., 1964, Kat. 52.

Abbildung 37:

Jacopo da Pontormo, Vertumnus und Pomona, Fresko, 461x990cm, Villa Medici, Poggio a Caiano, 1519-1521.

Quelle: Laura Hendrix

Abbildung 38:

Jacopo da Pontormo, Detailansicht, Vertumnus und Pomona, Fresko, 461x990cm, Villa Medici, Poggio a Caiano, 1519-1521.

Quelle: Laura Hendrix

Abbildung 39:

Jacopo da Pontormo, Detailansicht, Vertumnus und Pomona, Fresko, 461x990cm, Villa Medici, Poggio a Caiano, 1519-1521.

Quelle: Laura Hendrix

Abbildung 40:

Jacopo da Pontormo, Detailansicht, Vertumnus und Pomona, Fresko, 461x990cm, Villa Medici, Poggio a Caiano, 1519-1521.

Quelle: Laura Hendrix

Abbildung 41:

Jacopo da Pontormo, Detailansicht, Vertumnus und Pomona, Fresko, 461x990cm, Villa Medici, Poggio a Caiano, 1519-1521.

Quelle: Laura Hendrix

Abbildung 42:

Jacopo da Pontormo, Detailansicht, Vertumnus und Pomona, Fresko, 461x990cm, Villa Medici, Poggio a Caiano, 1519-1521.

Quelle: Laura Hendrix

Abbildung 43:

Jacopo da Pontormo, Detailansicht, Vertumnus und Pomona, Fresko, 461x990cm, Villa Medici, Poggio a Caiano, 1519-1521.

Quelle: Laura Hendrix

Abbildung 44:

Jacopo da Pontormo, Detailansicht, Vertumnus und Pomona, Fresko, 461x990cm, Villa Medici, Poggio a Caiano, 1519-1521.

Quelle: Laura Hendrix

Abbildung 45:

Jacopo da Pontormo, Kompositionsstudie für die Lünette in Poggio a Caiano, schwarze Kreide und Rötel auf Papier, 269x420mm, Galleria degli Uffizi, U6660Fv.

Quelle: Janet Cox-Rearick, The Drawings of Pontormo, Cambridge, Mass., 1964, Kat. 133.

Abbildung 46:

Jacopo da Pontormo, Kompositionsstudie für die Lünette in Poggio a Caiano, Tinte und Bistre auf Papier, 198x380mm, Galleria degli Uffizi, Florenz, U454F.

Quelle: Janet Cox-Rearick, The Drawings of Pontormo, Cambridge, Mass., 1964, Kat. 131.

Abbildung 47:

Jacopo da Pontormo, Kompositionsstudie für die Lünette in Poggio a Caiano, Tinte und Bistre auf Papier, 185x381mm, Galleria degli Uffizi, Florenz, U455F.

Quelle: Cox-Rearick 1964, Kat. 132.

Abbildung 48:

Jacopo da Pontormo, Studie für Vertumnus, schwarze Kreide auf Papier, 432x265mm, Galleria degli Uffizi, Florenz, U6515Fr.

Quelle: Janet Cox-Rearick, The Drawings of Pontormo, Cambridge, Mass., 1964, Kat. 135.

Abbildung 49:

Jacopo da Pontormo, Studie für Vertumnus, schwarze Kreide auf Papier, 403x265mm, Galleria degli Uffizi, Florenz, U6685Fr.

Quelle: Janet Cox-Rearick, The Drawings of Pontormo, Cambridge, Mass., 1964, Kat. 136.

Abbildung 50:

Jacopo da Pontormo, Studie für Vertumnus, schwarze Kreide und Rötel auf Papier, 390x276mm, Galleria degli Uffizi, Florenz, U6599Fr.

Quelle: Janet Cox-Rearick, The Drawings of Pontormo, Cambridge, Mass., 1964, Kat. 137.

Abbildung 51:

Jacopo da Pontormo, Studie für Vertumnus, Rötel auf Papier, 177x109mm, Galleria degli Uffizi, U6579Fr.

Quelle: Janet Cox-Rearick, The Drawings of Pontormo, Cambridge, Mass., 1964, Kat. 138.

Abbildung 52:

Andrea del Sarto, Tribut an Caesar, Fresko, 502x356cm, Villa Medici, Poggio a Caiano, 1520.

Quelle: Michael Rohlmann, Wandmalerei in Italien. Die Zeit der Hochrenaissance und des Manierismus. 1510 - 1600, München, 2004.

Abbildung 53:

Franciabigio Triumph Ciceros, Fresko, 580x530cm, Villa Medici, Poggio a Caiano, 1520.

Quelle: www.wga.hu

Abbildung 54:

Michelangelo, Der Prophet Jonas, Fresko, Sixtinische Kapelle, Rom, 1508-12.

Quelle: John O'Malley, Die Sixtinische Kapelle: Das Mysterium der Deckengemälde, Zürich, 1993, S.129.

Abbildung 55:

Plan der Fresken in Hof der Certosa San Lorenzo al Monte da Galluzzo

Abbildung 56:

Donatello, Christus im Garten Gethsemane, Passionskanzel, Bronze, San Lorenzo, Florenz, 1461-1466.

Quelle: Joachim Poeschke (Hrsg.), Die Skulptur der Renaissance in Italien: Donatello und seine Zeit, Bd. 1, München, 1990, Tafel 139.

Abbildung 57:

Donatello, Christus vor Kaiphas und Pilatus, Passionskanzel, Bronze, San Lorenzo, Florenz, 1461-1466.

Quelle: Joachim Poeschke (Hrsg.), Die Skulptur der Renaissance in Italien: Donatello und seine Zeit, Bd. 1, München, 1990, Tafel 144.

Abbildung 58:

Donatello, Kreuzigung, Passionskanzel, Bronze, San Lorenzo, Florenz, 1461-1466.

Quelle: Joachim Poeschke (Hrsg.), Die Skulptur der Renaissance in Italien: Donatello und seine Zeit, Bd. 1, München, 1990, Tafel 142.

Abbildung 59:

Donatello, Beweinung, Passionskanzel, Bronze, San Lorenzo, Florenz, 1461-1466.

Quelle: Joachim Poeschke (Hrsg.), Die Skulptur der Renaissance in Italien: Donatello und seine Zeit, Bd. 1, München, 1990, Tafel 143.

Abbildung 60:

Donatello, Grablegung, Passionskanzel, Bronze, San Lorenzo, Florenz, 1461-1466.

Quelle: Joachim Poeschke (Hrsg.), Die Skulptur der Renaissance in Italien: Donatello und seine Zeit, Bd. 1, München, 1990, Tafel 145.

Abbildung 61:

Donatello, Auferstehung Christi, Auferstehungskanzel, Bronze, San Lorenzo, Florenz, 1461-1466.

Quelle: Joachim Poeschke (Hrsg.), Die Skulptur der Renaissance in Italien: Donatello und seine Zeit, Bd. 1, München, 1990, Tafel 146.

Abbildung 62:

Pontormo, Christus vor Pilatus, Fresko, 300x290cm, Certosa di San Lorenzo al Monte, Galluzzo, 1523-1525.

Quelle: James H. Beck, Malerei der italienischen Renaissance, Köln, 1999, Abb. 413.

Abbildung 63:

Jacopo da Pontormo, Kompositionsstudie zu Christus vor Pilatus, schwarze Kreide mit weißen Höhungen auf Papier, 274x283mm, Art Institute, Chicago, 1989.187.

Quelle: Art Institute Chicago.

Abbildung 64:

Pontormo, Christus im Garten Gethsemane, Fresko, 300x290cm, Certosa di Galluzzo.

Quelle: Salvatore S. Nigro, Pontormo: Fresken und Gemälde, München, 1993, Tafel VIII.1.

Abbildung 65:

Jacopo da Pontormo, Studie für Christus im Garten Gethsemane, Rötel auf rosa Papier, 199x158mm, Galleria degli Uffizi, Florenz, U6682Fr.

Quelle: Janet Cox-Rearick, The Drawings of Pontormo, Cambridge, Mass., 1964, Kat. 196.

Abbildung 66:

Jacopo da Empoli, Pietà, Kopie nach Pontormo, Öl auf Holz, Certosa di San Lorenzo al Monte, Galluzzo, 1582.

Quelle: www.cistercensi.info

Abbildung 67:

Dürer, Christus im Garten Gethsemane, Kleine Kupferstichpassion, 118x75mm, 1507-1513.

Quelle: germanprints.ru

Abbildung 68:

Ghiberti, Christus im Garten Gethsemane, Bronze, 39x39cm, Baptisterium, Florenz, 1404-1424.

Quelle: Richard Krautheimer, Lorenzo Ghiberti, Princeton, 1956, Tafel 43.

Abbildung 69:

Pontormo, Pietà, Fresko, 300x290cm, Certosa di San Lorenzo al Monte, Galluzzo, 1523-1525.

Quelle: Luciano Berti, Pontormo e il suo tempo, Florenz 1993.

Abbildung 70:

Jacopo da Pontormo, Studie für die Pietà, schwarze Kreide und Rötel auf Papier, 288x188mm, Galleria degli Uffizi, Florenz, U6702Fv.

Quelle: Janet Cox-Rearick, The Drawings of Pontormo, Cambridge, Mass., 1964, Kat. 213.

Abbildung 71:

Jacopo da Pontormo, Figurenstudie, schwarze Kreide und Rötels auf Papier, 253x369mm, Galleria degli Uffizi, Florenz, U6690Fv.

Quelle: Janet Cox-Rearick, The Drawings of Pontormo, Cambridge, Mass., 1964, Kat. 66.

Abbildung 72:

Albrecht Dürer, Kreuztragung, große Holzschnittpassion, 384x279mm, 1498.

Quelle: Kunsthalle Kiel.

Abbildung 73:

Martin Schongauer, Kreuztragung, Kupferstich, 286x430mm, um 1475.

Quelle: Dückers (Hrsg.), Das Berliner Kupferstichkabinett, Berlin, 1994, S. 100.

Abbildung 74:

Jacopo da Pontormo, Kompositionsstudie für die Kreuznagelung, schwarze Kreide und Rötels mit weißen Höhlungen auf Papier, 173x165mm, Galleria degli Uffizi, Florenz, U6671F.

Quelle: Bastian Eclercy (Hrsg.), Maniera. Pontormo, Bronzino und das Florenz der Medici, Auss.Kat. Stadel Museum, Frankfurt am Main, 24. Februar-05. Juni 2016, München, 2016, S. 109.

Abbildung 75:

Albrecht Dürer, Kreuznagelung, Kleine Holzschnittpassion, 128x98mm, ca. 1509.

Quelle: www.metmuseum.org

Abbildung 76:

Pontormo, Auferstehung Christi, Fresko, 232x290cm, Certosa di San Lorenzo al Monte, Galluzzo, 1523-1525.

Quelle: Salvatore S. Nigro, Pontormo: Fresken und Gemälde, München, 1993., Tafel VIII.5.

Abbildung 77:

Albrecht Dürer, Auferstehung Christi, Große Holzschnittpassion, 394x276mm, 1510.

Quelle: www.metmuseum.org

Abbildung 78:

Guillaume de Marcillat, Kreuzabnahme, Glas, Palazzo Capponi alle Rovinate, 1526.

Abbildung zeigt die installierte Kopie des Fensters, um die Lichtwirkung nachvollziehen zu können.

Quelle: Laura Hendrix

Abbildung 79:

Pontormo, Verkündigung, Fresko in zwei Streifen, je 250x110cm, Santa Felicità, Florenz, 1525-1528.

Quelle: Laura Hendrix.

Abbildung 80:

Jacopo da Pontormo, Studie für die Madonna der Verkündigung, Rötel auf Papier, quadriert, 393x217mm, Galleria degli Uffizi, Florenz, U448F.

Quelle: Janet Cox-Rearick, The Drawings of Pontormo, Cambridge, Mass., 1964, Kat. 278.

Abbildung 81:

Jacopo da Pontormo, Studie für den Engel der Verkündigung, schwarze Kreide und Rötel mit weißen Höhungen auf Papier, quadriert, 391x215mm, Galleria degli Uffizi, Florenz, U6653F.

Quelle: Carlo Falciani (Hrsg.), Pontormo and Rosso Fiorentino. Diverging Paths of Mannerism, Auss.Kat. Florenz, Palazzo Strozzi 8. März-20.Juli 2014, Firenze, 2014, S. 175, Abb. V.I.9.

Abbildung 82:

Jacopo da Pontormo (?), Matthäus, Öl auf Holz, d.70cm, Santa Felicità, Florenz, 1525-1528.

Quelle: www.wga.hu

Abbildung 83:

Jacopo da Pontormo (?), Johannes, Öl auf Holz, d.70cm, Santa Felicità, Florenz, 1525-1528.

Quelle: www.wga.hu

Abbildung 84:

Jacopo da Pontormo (?), Markus, Öl auf Holz, d.70cm, Santa Felicità, Florenz, 1525-1528.

Quelle: www.wga.hu

Abbildung 85:

Jacopo da Pontormo (?), Lukas, Öl auf Holz, d.70cm, Santa Felicità, Florenz, 1525-1528.

Quelle: www.wga.hu

Abbildung 86:

Jacopo da Pontormo, Studie für die Kuppel der Cappella Capponi, schwarze Kreide mit weißen Höhungen auf Papier, 273x342mm, Galleria degli Uffizi, Florenz, U8966S.

Quelle: Janet Cox-Rearick, The Drawings of Pontormo, Cambridge, Mass., 1964, Kat. 261.

Abbildung 87:

Jacopo da Pontormo, Studie für die Kuppel der Cappella Capponi, schwarze Kreide auf Papier, 257x245mm, Galleria degli Uffizi, Florenz, U6686Fr.

Quelle: Janet Cox-Rearick, The Drawings of Pontormo, Cambridge, Mass., 1964, Kat. 260.

Abbildung 88:

Jacopo da Pontormo, Studie für die Kuppel der Cappella Capponi, schwarze Kreide mit weißen Höhungen auf Papier, 279x213mm, Galleria degli Uffizi, Florenz, U6590F.

Quelle: Janet Cox-Rearick, The Drawings of Pontormo, Cambridge, Mass., 1964, Kat. 266.

Abbildung 89:

Jacopo da Pontormo, Studie für die Kuppel der Cappella Capponi, Rötel auf Papier, 363x222mm, Galleria degli Uffizi, U6613Fr.

Quelle: Janet Cox-Rearick, The Drawings of Pontormo, Cambridge, Mass., 1964, Kat. 265.

Abbildung 90:

Jacopo da Pontormo, Studie für die Kuppel der Cappella Capponi, schwarze Kreide auf Papier, 257x245mm, Galleria degli Uffizi, Florenz, U6686Fv.

Quelle: Janet Cox-Rearick, The Drawings of Pontormo, Cambridge, Mass., 1964, Kat. 259.

Abbildung 91:

Jacopo da Pontormo, Pietà, Tempera auf Holz, 313x192cm, Santa Felicità, Florenz, 1525-1528.

Quelle: Laura Hendrix.

Abbildung 92:

Jacopo da Pontormo, Kompositionstudie für die Pietà, schwarze Kreide mit weißer Höhlung auf Papier, 445x276mm, Oxford, Christ Church Library, F68.

Quelle: Leo Steinberg, Pontormo's Capponi Chapel, in: The Art Bulletin, Vol. 56, 3, Sept. 1974, S. 385-399, S. 389.

Abbildung 93:

Jacopo da Pontormo, Kompositionsstudie für die Pietà, Rötel auf Papier, 126x100mm, Galleria degli Uffizi, Florenz, U6622F.

Quelle: Janet Cox-Rearick, The Drawings of Pontormo, Cambridge, Mass., 1964, Kat. 212.

Abbildung 94:

Jacopo da Pontormo, Figurenstudie, Rötel auf Papier, 392x262mm, Galleria degli Uffizi, Florenz, U6693Fr.

Quelle: Janet Cox-Rearick, The Drawings of Pontormo, Cambridge, Mass., 1964, Kat. 70.

Abbildung 95:

Jacopo da Pontormo, Figurenstudie, Rötel und schwarze Kreide auf Papier, 280x404mm, Galleria degli Uffizi, Florenz, U6689Fv.

Quelle: Janet Cox-Rearick, The Drawings of Pontormo, Cambridge, Mass., 1964, Kat. 69.

Abbildung 96:

Jacopo da Pontormo, Figurenstudie zur Pietà, Rötel auf Papier, 307x270mm, Galleria degli Uffizi, Florenz, U6613Fv.

Quelle: Janet Cox-Rearick, The Drawings of Pontormo, Cambridge, Mass., 1964, Kat. 270.

Abbildung 97:

Jacopo da Pontormo, Figurenstudie zur Pietà, Rötel auf Papier, 334x125mm, Galleria degli Uffizi, Florenz, U6730Fr.

Quelle: Janet Cox-Rearick, The Drawings of Pontormo, Cambridge, Mass., 1964, Kat. 273.

Abbildung 98:

Jacopo da Pontormo, Figurenstudie zur Pietà, schwarze Kreide mit weißen Höhungen auf Papier, 390x215mm, Galleria degli Uffizi, Florenz, U6576Fr.

Quelle: Carlo Falciani (Hrsg.), Pontormo and Rosso Fiorentino. Diverging Paths of Mannerism, Auss.Kat. Florenz, Palazzo Strozzi 8. März-20. Juli 2014, Firenze, 2014, S. 174, Abb. V.I.8.

Abbildung 99:

Jacopo da Pontormo, Heimsuchung, Öl auf Holz, 202x156cm, San Michele, Carmignano, 1528-1530(?).

Quelle: Luciano Berti, Pontormo e il suo tempo, Firenze, 1993, S. 255.

Abbildung 100:

Jacopo da Pontormo, Kompositionsstudie für die Heimsuchung in Carmignano, schwarze Kreide mit weißen Höhungen auf Papier, mit Rötel quadriert, 327x240mm, Galleria degli Uffizi, Florenz, U461F.

Quelle: Doris Krystof, Jacopo Carucci, genannt Pontormo: 1494-1557, Köln, 1998, S. 11.

Abbildung 101:

Jacopo da Pontormo, das Martyrium der Zehntausend, Öl auf Holz, 73x65cm, Galleria Palatina di Palazzo Pitti, Florenz, 1528-30.

Quelle: Bastian Eclercy (Hrsg.), Maniera. Pontormo, Bronzino und das Florenz der Medici, Auss.Kat. Staedel Museum, Frankfurt am Main, 24. Februar-05. Juni 2016, München, 2016, S. 39.

Abbildung 102:

Jacopo da Pontormo, Kompositionsstudie für ein Martyrium der Zehntausend, Rötel auf Papier, 420x367mm, Hamburg, Kunsthalle, 21253.

Quelle: Bastian Eclercy (Hrsg.), Maniera. Pontormo, Bronzino und das Florenz der Medici, Auss.Kat. Staedel Museum, Frankfurt am Main, 24. Februar-05. Juni 2016, München, 2016, S. 37.

Abbildung 103:

Perino del Vaga, Martyrium der Zehntausend, Feder mit weißen Höhungen auf braunem Papier, 338x229mm, Albertina, Wien, 1522.

Quelle: Bastian Eclercy (Hrsg.), Maniera. Pontormo, Bronzino und das Florenz der Medici, Auss.Kat. Staedel Museum, Frankfurt am Main, 24. Februar-05. Juni 2016, München, 2016, S. 35.

Abbildung 104:

Bastiano da Sangallo, Die Schlacht von Cascina nach Michelangelo, Öl auf Holz, 77x130cm, Holkham Hall, ca. 1542.

Quelle: Frank Zöllner et al. (Hrsg.), Michelangelo 1475-1564: Das vollständige Werk, Köln, 2007, S. 56.

Abbildung 105:

Peter Paul Rubens, Die Schlacht von Anghiari nach Leonardo da Vinci, Tinte mit Lasuren auf Papier, 453x636mm, Louvre, Paris, ca. 1603.

Quelle: Archiv des Instituts für Kunstgeschichte der LMU München

Abbildung 106:

Michelangelo, Grabmal des Herzogs Giuliano de`Medici, Marmor, Capella Medici, San Lorenzo, Florenz, 1524-1533.

Quelle: Joachim Poeschke (Hrsg.), Die Skulptur der Renaissance in Italien: Michelangelo und seine Zeit, Bd. 2, München, 1992, Tafel 77.

Abbildung 107:

Jacopo da Pontormo, Venus und Cupido, Öl auf Holz, 128x197cm, Accademia del disegno, Florenz, 1532-1534.

Quelle: Maurice Brock, Bronzino, Paris 2002, S. 231.

Abbildung 108:

Michelangelo (?), Venus und Cupid, schwarze Kreide auf Papier, 127,7x182,3cm, Museo Nazionale di Capodimonte, Neapel.

Quelle: Omar Calabrese (Hrsg.), La Venere di Urbino di Tiziano, Auss.kat. Brüssel: Palais des Beaux-Arts, Oktober 2003 - Januar 2004, Mailand, 2003, S. 231.

Abbildung 109:

Jacopo da Pontormo, Studie zu nackten Fußballspielern, schwarze Kreide auf braunem Papier, 394x695mm, Galleria degli Uffizi, Florenz, U13861F.

Quelle: Janet Cox-Rearick, The Drawings of Pontormo, Cambridge, Mass., 1964, Kat. 307.

Abbildung 110:

Michelangelo, Nacht, Cappella Medici, San Lorenzo, Florenz, 1526-1531.

Quelle: Joachim Poeschke (Hrsg.), Die Skulptur der Renaissance in Italien: Michelangelo und seine Zeit, Bd. 3, München, 1992, Tafel 78.

Abbildung 111:

Michelangelo, Morgen, Cappella Medici, San Lorenzo, Florenz, 1526-1531.

Quelle: Max Sauerlandt (Hrsg.), Michelangelo, Novara, 1925.

Abbildung 112:

Jacopo da Pontormo, Studien für zwei nackte Fußballspieler, Rötel auf Papier, 112x255mm, Galleria degli Uffizi, Florenz, U6738F.

Quelle: www.wga.hu

Abbildung 113:

Jacopo da Pontormo, Studie zu nackten Fußballspielern, Rötel auf Papier, 288x197mm, Galleria degli Uffizi, Florenz, U6616Fr.

Quelle: Janet Cox-Rearick, The Drawings of Pontormo, Cambridge, Mass., 1964, Kat. 309.

Abbildung 114:

Jacopo da Pontormo, Studie zu nackten Fußballspielern, Rötel auf Papier, 288x197mm, Galleria degli Uffizi, Florenz, U6616Fv.

Quelle: Janet Cox-Rearick, The Drawings of Pontormo, Cambridge, Mass., 1964, Kat. 310.

Abbildung 115:

Jacopo da Pontormo, Studie zu nackten Fußballspielern, schwarze Kreide auf Papier, 263x403mm, Galleria degli Uffizi, Florenz, U6505F.

Quelle: www.wga.hu

Abbildung 116:

Jacopo da Pontormo, Studie für die Villendekoration in Castello, schwarze Kreide auf Papier, 212x289mm, Galleria degli Uffizi, Florenz, U6630F.

Quelle: www.wga.hu

Abbildung 117:

Jacopo da Pontormo, Studie für die Villendekoration in Careggi, schwarze Kreide mit weißen Höhungen auf Papier, 353x262mm, Hamburg, Kunsthalle, 21173r.

Quelle: Bastian Eclercy (Hrsg.), Maniera. Pontormo, Bronzino und das Florenz der Medici, Auss.Kat. Staedel Museum, Frankfurt am Main, 24. Februar-05. Juni 2016, München, 2016, S. 247.

Abbildung 118:

Jacopo da Pontormo, Studie für die Villendekoration in Careggi, schwarze Kreide auf Papier, 269x295mm, Galleria degli Uffizi, Florenz, U6584Fr.

Quelle: Salvatore S. Nigro, Pontormo: Zeichnungen, München, 1991, S.58.

Abbildung 119:

Jacopo da Pontormo, Studie für die Villendekoration in Careggi, Rötel auf Papier, 204x265mm, Galleria degli Uffizi, U6583F.

Quelle: www.wga.hu

Abbildung 120:

Jacopo da Pontormo, Studie für die Villendekoration in Careggi, schwarze Kreide auf Papier, 227x288mm, Galleria degli Uffizi, U6605F.

Quelle: Janet Cox-Rearick, The Drawings of Pontormo, Cambridge, Mass., 1964, Kat. 318.

Abbildung 121:

Jacopo da Pontormo, Studie für die Villendekoration in Careggi, schwarze Kreide auf Papier, 173x255mm, Galleria degli Uffizi, Florenz, U458Fr.

Quelle: Janet Cox-Rearick, The Drawings of Pontormo, Cambridge, Mass., 1964, Kat. 319.

Abbildung 122:

Jacopo da Pontormo, Studie für die Villendekoration in Careggi, schwarze Kreide auf rosa Papier, 212x280mm, Galleria degli Uffizi, Florenz, U6644Fr.

Quelle: Janet Cox-Rearick, The Drawings of Pontormo, Cambridge, Mass., 1964, Kat. 312.

Abbildung 123:

Jacopo da Pontormo, Studie für die Villendekoration in Careggi, Rötel auf rosa Papier, 219x150mm, Galleria degli Uffizi, Florenz, U416orn.

Quelle: Janet Cox-Rearick, The Drawings of Pontormo, Cambridge, Mass., 1964, Kat. 313.

Abbildung 124:

Jacopo da Pontormo, Studie für die Villendekoration in Carreggi, schwarze Kreide auf Papier, quadriert, 175x175mm, Louvre, Paris, Inv. 10396.

Quelle: Musée de Louvre Paris

Abbildung 125:

Jacopo da Pontormo, Studie zu Christus in der Glorie und Erschaffung Evas, schwarze Kreide auf Papier, quadriert, 330x170mm, Hermitage, St. Petersburg, Russland, 392A.

Quelle: CD 5000 Handzeichnungen. York Project, Berlin 2002.

Abbildung 126:

Jacopo da Pontormo, Studie zur Erschaffung Evas, schwarze Kreide auf Papier, 216x290mm, Galleria degli Uffizi, Florenz, U6733F.

Quelle: Salvatore S. Nigro, Pontormo: Zeichnungen, München, 1991, S. 69.

Abbildung 127:

Jacopo da Pontormo, Studie zur Vertreibung aus dem Paradies, schwarze Kreide auf Papier, quadriert, 384x141mm, Kupferstichkabinet der Staatlichen Kunstsammlung, Dresden.

Quelle: Bastian Eclercy (Hrsg.), Maniera. Pontormo, Bronzino und das Florenz der Medici, Auss.Kat. Staedel Museum, Frankfurt am Main, 24. Februar-05. Juni 2016, München, 2016, S. 285.

Abbildung 128:

Jacopo da Pontormo, Kompositionsstudie zu Kain und Abel, schwarze Kreide auf Papier, mit Rötel quadriert, 405x218mm, Galleria degli Uffizi, Florenz, U6739Fr.

Quelle: Janet Cox-Rearick, The Drawings of Pontormo, Cambridge, Mass., 1964, Kat. 350.

Abbildung 129:

Jacopo da Pontormo, Studie zum Opfer Isaacs, schwarze Kreide auf Papier, in Rötel quadriert, 230x165mm, Bergamo, Accademia Carrara, 2357.

Quelle: Berti Luciano, Pontormo e il suo tempo, Florenz, 1993.

Abbildung 130:

Jacopo da Pontormo, Studie für die Arbeiten von Adam und Eva, schwarze Kreide, quadriert in Rötel, 203x158mm, Galleria degli Uffizi, Florenz, U6535F.

Quelle: www.wga.hu

Abbildung 131:

Jacopo da Pontormo, Studie zu San Lorenzo, schwarze Kreide auf Papier, 257x80mm, Galleria degli Uffizi, Florenz, U168Sr.

Quelle: Janet Cox-Rearick, The Drawings of Pontormo, Cambridge, Mass., 1964, Kat. 365.

Abbildung 132:

Jacopo da Pontormo, Studie zu den Vier Evangelisten, schwarze Kreide auf Papier, 413x177mm, Galleria degli Uffizi, Florenz.

Quelle: www.wga.hu

Abbildung 133:

Jacopo da Pontormo, Studie zu Noah erhält die Pläne der Arche, schwarze Kreide auf Papier, 270x140mm, Galleria degli Uffizi, Florenz, U6508Fr.

Quelle: Janet Cox-Rearick, The Drawings of Pontormo, Cambridge, Mass., 1964, Kat. 355.

Abbildung 134:

Jacopo da Pontormo, Studie zu Gott übergibt die Pläne an Noah, schwarze Kreide und Rötel auf Papier, 385x148mm, Galleria degli Uffizi, Florenz.

Quelle: Salvatore S. Nigro, Pontormo: Zeichnungen, München, 1991, S. 70.

Abbildung 135:

Jacopo da Pontormo, Studie zur Auferstehung der Seelen, schwarze Kreide auf Papier, mit Rötel quadriert, 288x190mm, Galleria delle belle arti, Venedig, 550.

Quelle: Costamagna Philippe, Pontormo, Mailand 1994.

Abbildung 136:

Jacopo da Pontormo, Studie zur Auferstehung der Toten, schwarze Kreide und Rötel auf Papier, 421x215mm, Galleria degli Uffizi, Florenz, U6528Fr.

Quelle: Janet Cox-Rearick, The Drawings of Pontormo, Cambridge, Mass., 1964, Kat. 377.

Abbildung 137:

Nach Pontormo, Auferstehung der Toten, Feder und Lavuren auf braunem Papier, 342x242mm, Victoria und Albert Museum, London, D.2154-1885.

Quelle: Victoria and Albert Museum London.

Abbildung 138:

Jacopo da Pontormo, Studie zur Sintflut, schwarze Kreide auf Papier, 156x244mm, Galleria degli Uffizi, Florenz, U6752Fr.

Quelle: Massimo Firpo, Gli affreschi di Pontormo a San Lorenzo: Eresia, politica e cultura nella Firenze di Cosimo I., Turin, 1997, Abb. 31.

Abbildung 139:

Jacopo da Pontormo, Studie zur Sintflut, schwarze Kreide auf Papier, 266x402mm, Galleria degli Uffizi, Florenz, U6754Fr.

Quelle: Massimo Firpo, Gli affreschi di Pontormo a San Lorenzo: Eresia, politica e cultura nella Firenze di Cosimo I., Turin, 1997, Abb. 32.

Abbildung 140:

Bastiano del Gestra (?), Kopie nach Pontormos Sintflut, schwarze Kreide auf Papier, 265x748mm, Louvre, Paris, Inv. 1026.

Quelle: Musée de Louvre Paris.

Abbildung 141:

Bronzino (?), Studie nach der Sintflut, schwarze Kreide auf Papier, 268x410mm, British Museum, London, Inv BM1974-4-6-36.

Quelle: British Museum London.

Abbildung 142:

Anonym, Trauerarchitektur in der Basilica San Lorenzo, Florenz 1598, anlässlich der Begräbnisfeierlichkeiten zu Ehren Philipps II. von Spanien, Radierung, 280x419mm, Albertina, Wien, DG2014/104/4.

Quelle: Albertina Wien.

Abbildung 143:

Rekonstruktion des Programms in San Lorenzo.

Abbildung 144:

Bronzino (?), Pygmalion und Galatea, Öl auf Holz, 81x64cm, Galleria degli Uffizi, Florenz, 1529/30.

Quelle: Ekkehard Mai (Hrsg.), Wettstreit der Künste. Malerei und Skulptur von Dürer bis Daumier, Auss.Kat., München, Haus der Kunst und Köln, Wallraf-Richartz-Museum-Fondation Corboud, 1. Feb. – 25. Aug. 2002, München/Köln, 2002, S. 106, Abb. 7.

Abbildung 145:

Jacopo da Pontorno, Figurenstudie, Rötel auf Papier, 293x180mm, Galleria degli Uffizi, Florenz.

Quelle: Bastian Eclercy (Hrsg.), Maniera. Pontorno, Bronzino und das Florenz der Medici, Auss.Kat. Staedel Museum, Frankfurt am Main, 24. Februar-05. Juni 2016, München, 2016, S. 188.



Abbildung 1: Jacopo da Pontormo, Heimsuchung, Fresko, 392x337cm, Chioostro dei Voti, SS. Annunziata, Florenz, 1514-1516.

Abbildung 2: Jacopo da Pontormo, Heimsuchung, Detailansicht, Fresko, 392x337cm, Chioostro dei Voti, SS. Annunziata, Florenz, 1514-1516.





Abbildung 3: Jacopo da Pontorno, Studie für eine knieende Frau, Rötel auf Papier, 328x194mm, Berliner Kupferstichkabinett Inv. 4195.



Abbildung 4: Jacopo da Pontorno, Studie für eine Heimsuchung, Rötel auf Papier, 394x263mm, München Staatliche Graphische Sammlung Inv. 14042r.



Abbildung 5: Jacopo da Pontorno, Figurenstudie für die Heimsuchung, schwarze Kreide auf Papier, 242x314mm, Museum der Feinen Künste, Budapest, Inv. 2181.



Abbildung 6: Carlo Bozzolini und Gaetano Vascellini, Kupferstich nach Pontormos Heimsuchung, in Marco Lastris, *L'Etruria pittrice ovvero storia della pittura toscana del secolo X final al presente*, 2. Bd., Florenz, 1791-1795, I. Bd., Tafel 44.



Abbildung 7:
Fra Bartolomeo,
Die mystische Vermählung
der Hl. Katherina von Siena,
Öl auf Holz, 356x270cm,
Galleria Palatina, Florenz,
1510



Abbildung 8: Lorenzo Ghiberti,
Die Josefsgeschichte, Bronze,
79x79cm, Baptisterium, Florenz,
1425-52.

Abbildung 9: Franciabigio, Vermählung Mariens, Fresko, 385x321cm, SS.
Annunziata, Florenz, 1513.





Abbildung 10:
Andrea del Sarto,
Madonner der Harpien, Öl
auf Holz, 208x178cm,
Galleria degli Uffizi,
Florenz, 1517.

Abbildung 11: Jacopo da Pontorno, Josef in Ägypten, Öl auf Holz, 93x110cm,
National Gallery, London, 1517/1518.





Abbildung 12:
Jacopo da Pontormo, Studie nach
Donatello's David, schwarze Kreide und
Röteln auf papier, 331x191mm, Galleria
degli Uffizi, Florenz, U6564Fv.



Abbildung 13:
Jacopo da Pontormo, Sitzender Akt,
schwarze Kreide mit weißen Höhungen
auf braunem Papier, 401x263mm,
Galleria degli Uffizi, Florenz, U6662Fv.

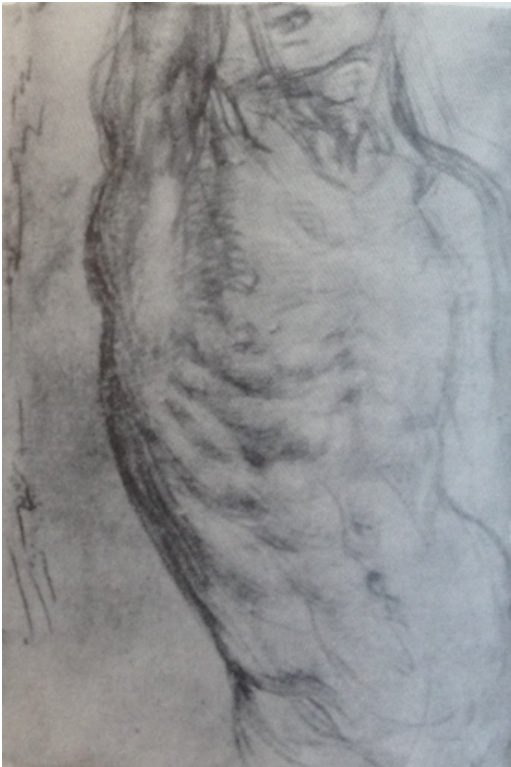


Abbildung 14:
Jacopo da Pontormo, Studie einer
männlichen Statue, Röteln mit weißen
Höhungen auf rosa Papier, 218x152mm,
Rom, GNS F.C. 122r.



Abbildung 15:
Jacopo da Pontormo, Figurenstudie,
schwarze Kreide mit weißen Höhungen
auf rosa Papier, 219x135mm, Galleria
degli Uffizi Florenz U6735Fr



Abbildung 16:
Jacopo da Pontormo, Gewandstudie,
Rötel auf Papier, 235x113mm,
Galleria degli Uffizi, Florenz,



Abbildung 17:
Albrecht Dürer, Christus vor Pilatus,
Kleine Kupferstichpassion,
129x99mm, 1511.

Abbildung 18:
Lukas van Leyden, Christus vor Annas, Kupferstich, 29,5cm Durchmesser,
1509.





Abbildung 19:
Andrea del Sarto, Josef wird dem Pharao vorgeführt, Öl auf Holz,
98x135cm, Palazzo Pitti, Florenz.



Abbildung 20:
Jacopo da Pontormo, Anbetung der Könige, Öl auf Holz, 85x190cm, Palazzo
Pitti, Florenz, 1521-22.



Abbildung 21:
Jacopo da Pontormo, Palla Pucci, Öl auf Holz, 214x185cm, San Michele Visdomini, Florenz, 1518.



Abbildung 22:
Jacopo da Pontormo, Kompositionsstudie für die Palla Pucci, schwarze Kreide mit weißen Höhungen auf rosa Papier, 218x160mm, Rom, GNS F.C. 147r.



Abbildung 25:
Jacopo da Pontormo, Studie für Johannes den Täufer in der Palla Pucci, schwarze Kreide, Rötel und weiße Höhungen auf rosa Papier, 217x155mm, Rom, GNS F.C. 149r.

Abbildung 23:
Jacopo da Pontormo, Studie für Christus in der Palla Pucci, Rötel auf Papier, 265x341mm, Galleria degli Uffizi, Florenz, U6520Fr.



Abbildung 24:
Jacopo da Pontormo, Studie für Johannes den Täufer in der Palla Pucci, Rötel auf Papier, 375x255mm, Museum Boymans-Van Beuningen, Rotterdam, I285r.



Abbildung 26:
Jacopo da Pontormo, Studie für Johannes den
Täufer in der Palla Pucci, Rötel mit weißen
Höhungen auf rosa Papier, 216x153mm, Rom,
GNS F.C. 127.



Abbildung 27:
Jacopo da Pontormo, Studie für Johannes den
Täufer in der Palla Pucci, schwarze Kreide und
Rötel auf braunem Papier, 309x192mm,
Galleria degli Uffizi, Florenz, U7452Fr.

Abbildung 28:
Jacopo da Pontormo, Studie für den hl. Franziskus, schwarze und braune Kreide
auf Papier, 265x395mm, Paris, Ecole des Beaux-Arts, 3337v.





Abbildung 29:
Jacopo da Pontormo, Studie für den hl. Franziskus,
schwarze Kreide mit weißen Höhungen auf Papier,
367x253mm, Galleria degli Uffizi, Florenz, U6744Fr.



Abbildung 30:
Jacopo da Pontormo, Studie für den hl.
Franziskus, Michel Gaud Collection, St.
Tropez.

Abbildung 31:
Jacopo da Pontormo, Studie für den hl. Franziskus,
schwarze Kreide mit weißen Höhungen auf Papier,
329x219mm, Galleria degli Uffizi, Florenz, U92201Fv.



Abbildung 32:
Jacopo da Pontormo, Studie für Christus,
schwarze Kreide auf Papier, 215x168mm,
Galleria degli Uffizi, Florenz, U654Er.



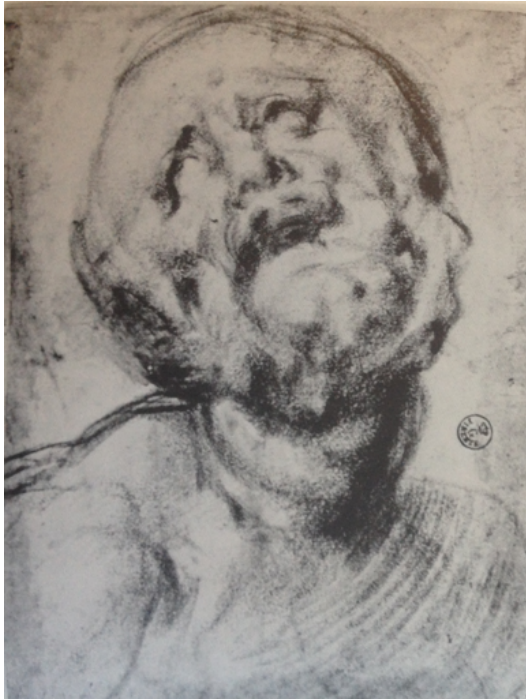


Abbildung 33:
Jacopo da Pontormo, Studie für den hl. Josef,
Rötel auf Papier, 175x127mm, Galleria degli
Uffizi, Florenz, U6581Fr.



Abbildung 34:
Jacopo da Pontormo, Studie für Christus
und den hl. Josef, schwarze Kreide und
Rötel auf Papier, 329x219mm, Galleria
degli Uffizi, Florenz, U92201Fr.

Abbildung 35:
Jacopo da Pontormo, Studie für einen
Evangelisten, Rötel mit weißen
Höhungen auf rosa Papier,
215x153mm, Rom, GNS F.C. 139r.



Abbildung36:
Jacopo da Pontormo, Studie für den hl.
Johannes, Rötel auf Papier, 240x111mm,
Neapel, Galleria Nazionale Capodimonte, 0242.





Abbildung 37:
Jacopo da Pontormo, Vertumnus und Pomona, Fresko, 461x990cm, Villa Medici, Poggio a Caiano, 1519-1521.



Abbildung 38:
Jacopo da Pontormo, Detailansicht, Vertumnus und Pomona, Fresko, 461x990cm, Villa Medici, Poggio a Caiano, 1519-1521.

Abbildung 39:
Jacopo da Pontormo, Detailansicht, Vertumnus und Pomona, Fresko, 461x990cm, Villa Medici, Poggio a Caiano, 1519-1521.





Abbildung 40:
Jacopo da Pontormo, Detailansicht, Vertumnus und Pomona, Fresko, 461x990cm, Villa Medici, Poggio a Caiano, 1519-1521.



Abbildung 41:
Jacopo da Pontormo, Detailansicht, Vertumnus und Pomona, Fresko, 461x990cm, Villa Medici, Poggio a Caiano, 1519-1521.



Abbildung 42:
Jacopo da Pontormo, Detailansicht, Vertumnus und Pomona, Fresko, 461x990cm, Villa Medici, Poggio a Caiano, 1519-1521.

Abbildung 43:
Jacopo da Pontormo, Detailansicht, Vertumnus und Pomona, Fresko, 461x990cm, Villa Medici, Poggio a Caiano, 1519-1521.





Abbildung 44:
Jacopo da Pontormo, Detailansicht,
Vertumnus und Pomona, Fresko,
461x990cm, Villa Medici, Poggio a
Caiano, 1519-1521.

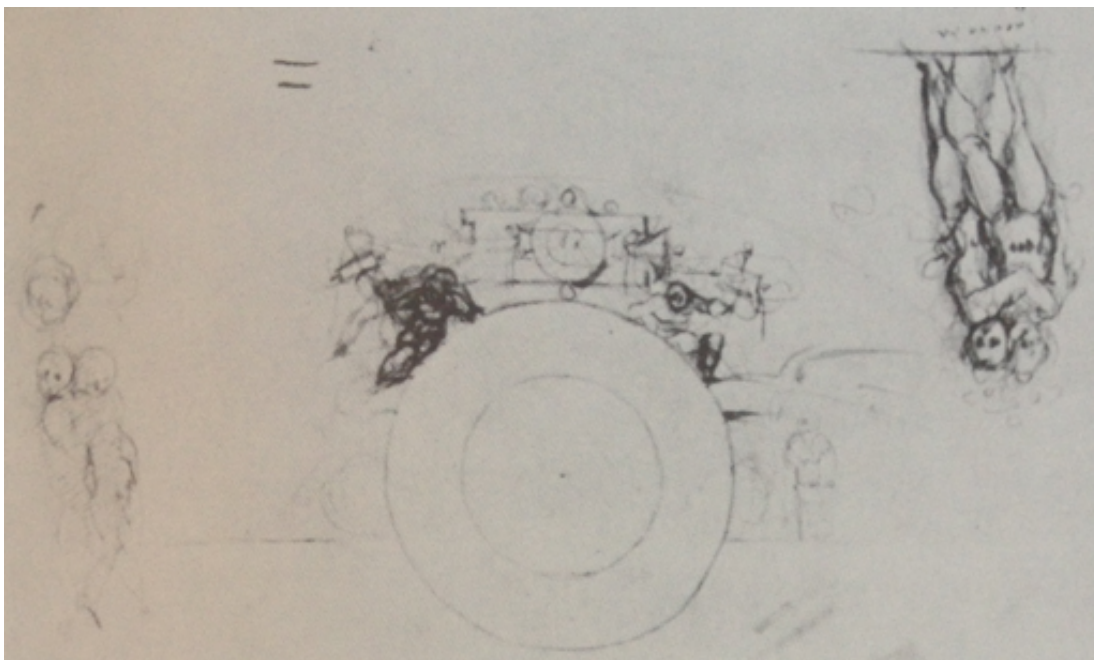


Abbildung 45:
Jacopo da Pontormo, Kompositionsstudie für die Lünette in Poggio a Caiano, schwarze Kreide
und Röteln auf Papier, 269x420mm, Galleria degli Uffizi, U6660Fv.

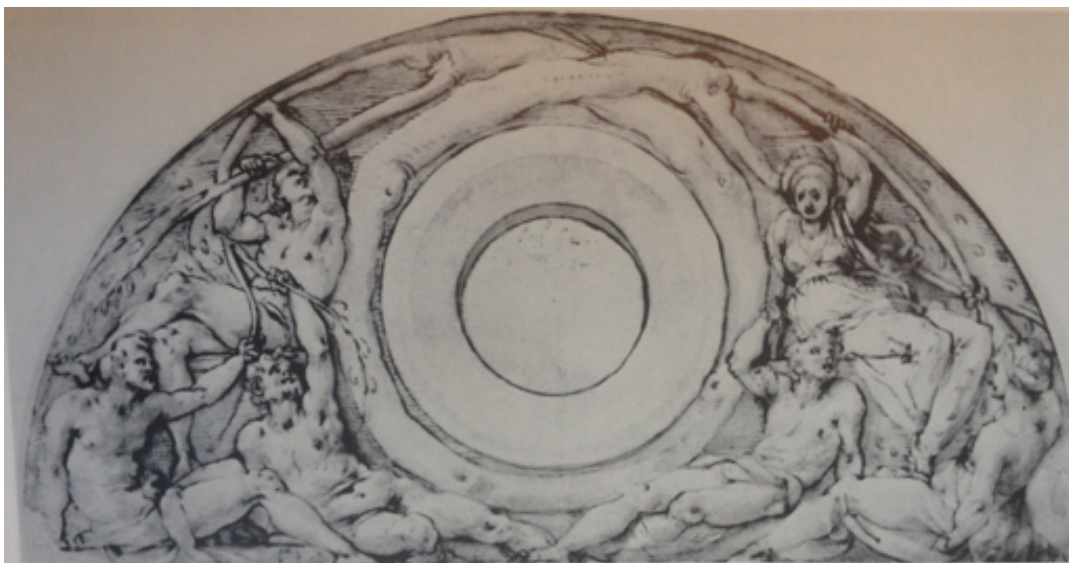


Abbildung 46:
Jacopo da Pontormo, Kompositionsstudie für die Lünette in Poggio a Caiano, Tinte und Bistre auf
Papier, 198x380mm, Galleria deglo Uffizi, Florenz, U454F.

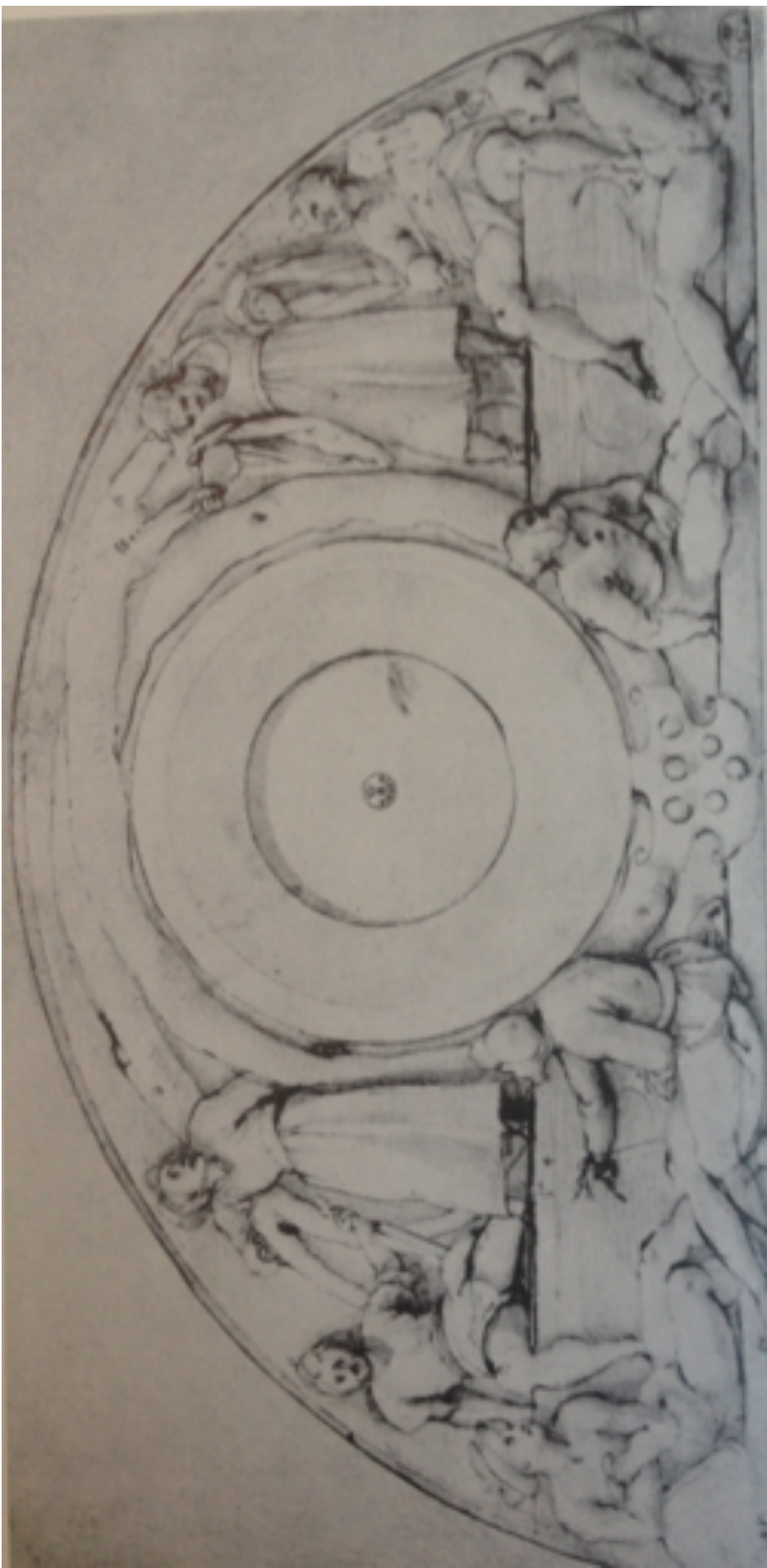


Abbildung 47:
Jacopo da Pontormo, Kompositionsstudie für die
Lünette in Poggio a Caiano, Tinte und Bistre auf



Abbildung 48:
Jacopo da Pontormo, Studie für Vertumnus,
schwarze Kreide auf Papier, 432x265mm,
Galleria degli Uffizi, Florenz, U6515Fr.



Abbildung 49:
Jacopo da Pontormo, Studie für Vertumnus,
schwarze Kreide auf Papier, 403x265mm,
Galleria degli Uffizi, Florenz, U6685Fr.

Abbildung 50:
Jacopo da Pontormo, Studie für Vertumnus,
schwarze Kreide und Röteln auf Papier,
390x276mm, Galleria degli Uffizi, Florenz,
U6599Fr.



Abbildung 51:
Jacopo da Pontormo, Studie für Vertumnus,
Röteln auf Papier, 177x109mm, Galleria
degli Uffizi, U6579Fr.





Abbildung 52:
Andrea del Sarto, Tribut an Caesar, Fresko, 502x356cm, Villa Medici, Poggio a
Caiano, 1520.



Abbildung 53:
Franciabigio Triumph Ciceros, Fresko, 580x530cm, Villa Medici, Poggio a
Caiano, 1520.



Abbildung 54:
Michelangelo, Der Prophet Jonas, Fresko, Sixtinische Kapelle, Rom, 1508-12.

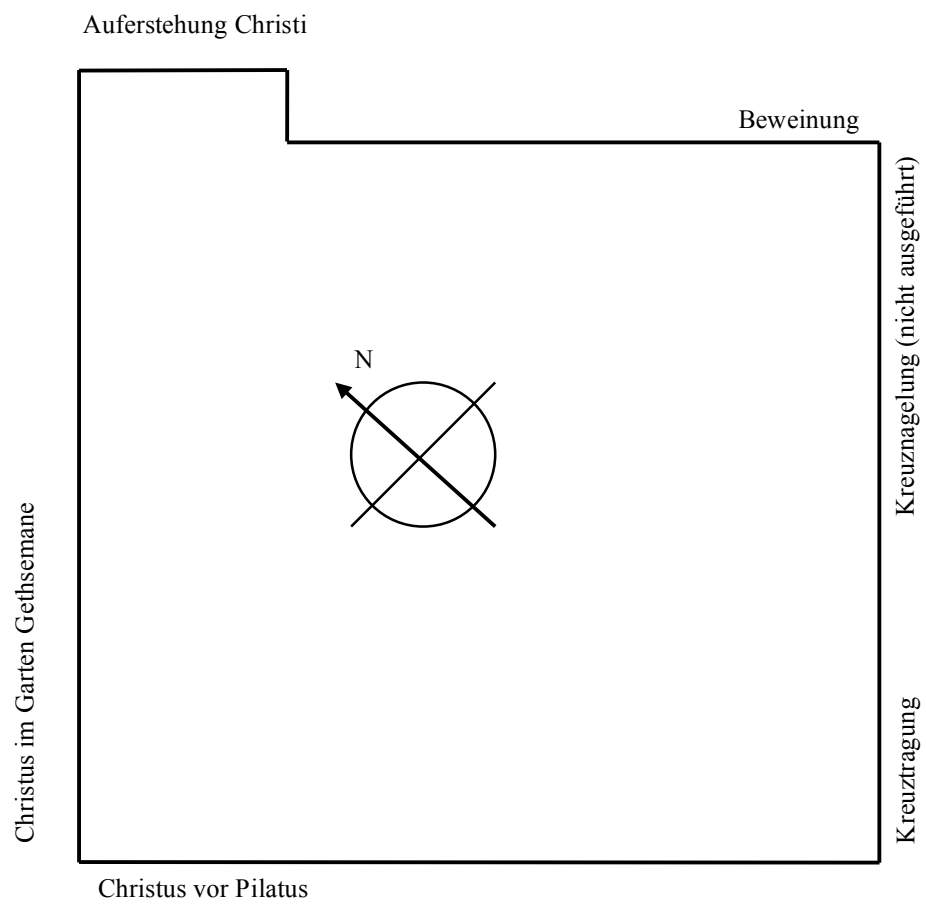


Abbildung 55:

Plan der Fresken in Hof der Certosa San Lorenzo al Monte da Galluzzo



Abbildung 56:
Donatello, Christus im Garten
Gethsemane, Passionskanzel, Bronze,
San Lorenzo, Florenz, 1461-1466.



Abbildung 57:
Donatello, Christus vor Kaiphas und Pilatus,
Passionskanzel, Bronze, San Lorenzo, Florenz, 1461-
1466.



Abbildung 58:
Donatello, Kreuzigung,
Passionskanzel, Bronze, San Lorenzo,
Florenz, 1461-1466.

Abbildung 59:
Donatello, Beweinung, Passionskanzel,
Bronze, San Lorenzo, Florenz, 1461-
1466.





Abbildung 60:
Donatello, Grablegung, Passionskanzel, Bronze, San Lorenzo, Florenz,
1461-1466.



Abbildung 61:
Donatello, Auferstehung Christi, Auferstehungskanzel, Bronze, San Lorenzo, Florenz, 1461-
1466.



Abbildung 62:

Pontormo, Christus vor Pilatus, Fresko, 300x290cm, Certosa di San Lorenzo al Monte, Galluzzo, 1523-1525.



Abbildung 63:

Jacopo da Pontormo, Kompositionsstudie zu Christus vor Pilatus, schwarze Kreide mit weißen Höhungen auf Papier, 274x283mm, Art Institute, Chicago, 1989.187.



Abbildung 64:
Pontormo, Christus im Garten Gethsemane, Fresko, 300x290cm, Certosa di Galluzzo, 1523-1525.



Abbildung 65:
Jacopo da Pontormo, Studie für Christus im Garten Gethsemane, Rötel auf rosa Papier, 199x158mm, Galleria degli Uffizi, Florenz, U6682Fr.



Abbildung 66:
Jacopo da Empoli, Pietà, Kopie nach Pontormo, Öl auf Holz, Certosa di San Lorenzo al Monte, Galluzzo, 1582.

Abbildung 67:
Dürer, Christus im Garten Gethsemane, Kleine Kupferstichpassion, 118x75mm, 1507-1513.



Abbildung 68:
Ghiberti, Christus im Garten Gethsemane, Bronze, 39x39cm, Baptisterium, Florenz, 1404-1424.



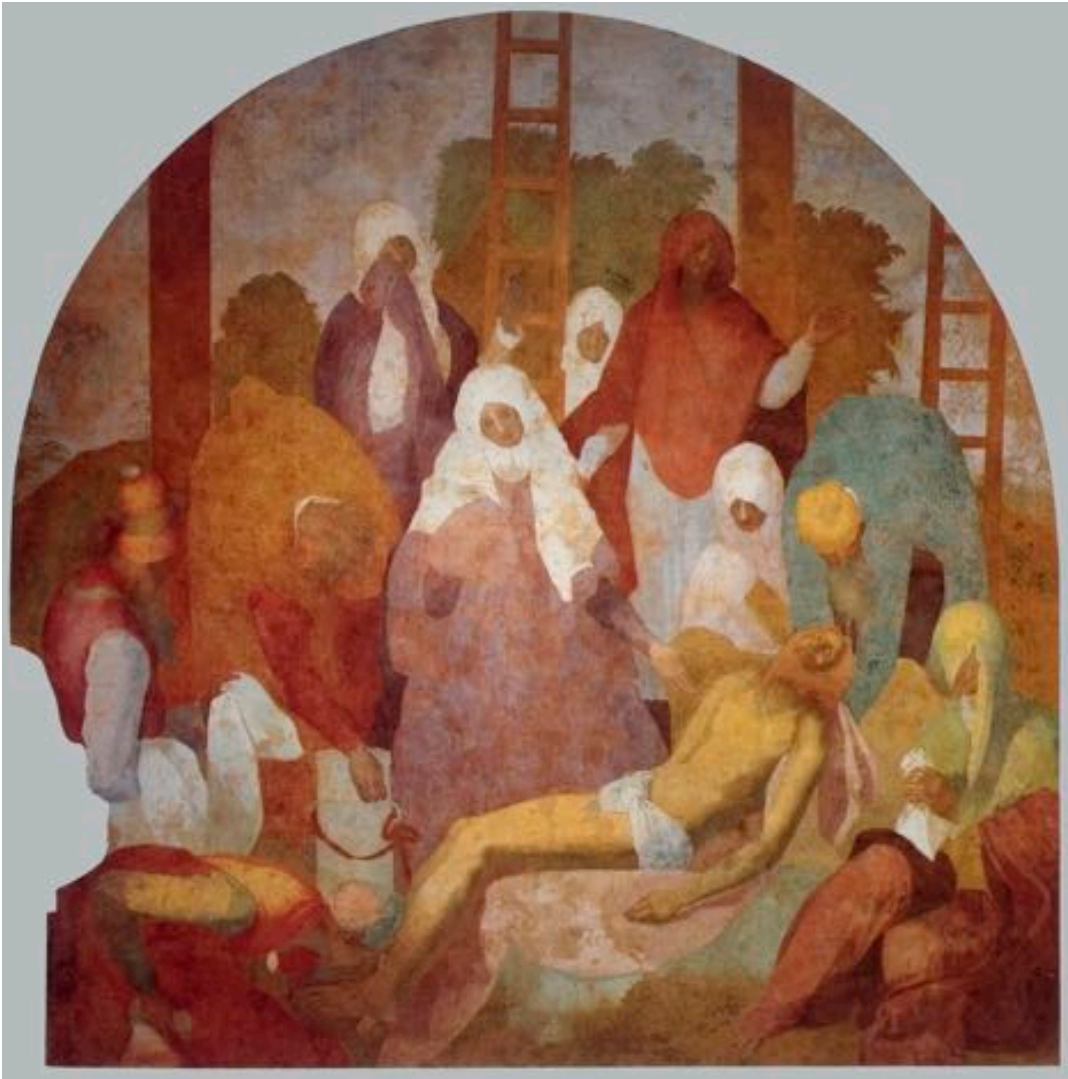


Abbildung 69:
Pontormo, Pietà, Fresko, 300x290cm, Certosa di San Lorenzo al Monte, Galluzzo, 1523-1525.



Abbildung 70:
Jacopo da Pontormo, Studie für die Pietà, schwarze Kreide und Röteln auf Papier, 288x188mm, Galleria degli Uffizi, Florenz, U6702Fv.



Abbildung 71:
Jacopo da Pontormo, Figurenstudie, schwarze Kreide und Röteln auf Papier, 253x369mm, Galleria degli Uffizi, Florenz, U6690Fv.



Abbildung 72:
Albrecht Dürer, Kreuztragung, große
Holzschnittpassion, 384x279mm, 1498.



Abbildung 73:
Martin Schongauer, Kreuztragung, Kupferstich,
286x430mm, um 1475.



Abbildung 74:
Jacopo da Pontormo, Kompositionsstudie für die Kreuznagelung,
schwarze Kreide und Rötel mit weißen Höhlungen auf Papier,
173x165mm, Galleria degli Uffizi, Florenz, U6671F.



Abbildung 75:
Albrecht Dürer, Kreuznagelung, Kleine
Holzschnittpassion, 128x98mm, ca. 1509.



Abbildung 77:
Albrecht Dürer, Auferstehung Christi,
Große Holzschnittpassion, 394x276mm,
1510.



Abbildung 76:
Pontormo, Auferstehung Christi, Fresko, 232x290cm, Certosa di San Lorenzo al Monte,
Galluzzo, 1523-1525.



Abbildung 78:
Guillaume de Marcillat, Kreuzabnahme, Glas,
Palazzo Capponi alle Rovinate, 1526.
Abbildung zeigt die installierte Kopie des Fensters,
um die Lichtwirkung nachvollziehen zu können.



Abbildung 79:
Pontormo, Verkündigung, Fresko in zwei Streifen, je 250x110cm, Santa Felicità, Florenz, 1525-
1528.



Abbildung 80:
Jacopo da Pontormo, Studie für die Madonna
der Verkündigung, Rötel auf Papier, quadriert,
393x217mm, Galleria degli Uffizi, Florenz,
U448F.



Abbildung 81:
Jacopo da Pontormo, Studie für den Engel
der Verkündigung, schwarze Kreide und
Rötel mit weißen Höhungen auf Papier,
quadriert, 391x215mm, Galleria degli
Uffizi, Florenz, U6653F.



Abbildung 82:
Pontormo (?), Matthäus, Öl auf Holz,
d.70cm, Santa Felicita, Florenz, 1525-1528.



Abbildung 83:
Pontormo (?), Johannes, Öl auf Holz,
d.70cm, Santa Felicita, Florenz, 1525-1528.

Abbildung 84:
Pontormo (?), Markus, Öl auf Holz, d.70cm,
Santa Felicita, Florenz, 1525-1528.



Abbildung 85:
Pontormo (?), Lukas, Öl auf Holz, d.70cm,
Santa Felicita, Florenz, 1525-1528.





Abbildung 86:
Jacopo da Pontormo, Studie für die Kuppel der Cappella Capponi, schwarze Kreide mit weißen Höhungen auf Papier, 273x342mm, Galleria degli Uffizi, Florenz, U8966S.

Abbildung 88:
Jacopo da Pontormo, Studie für die Kuppel der Cappella Capponi, schwarze Kreide mit weißen Höhungen auf Papier, 279x213mm, Galleria degli Uffizi, Florenz, U6590F.

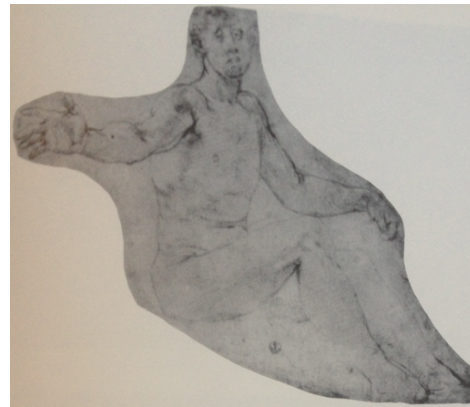


Abbildung 87:
Jacopo da Pontormo, Studie für die Kuppel der Cappella Capponi, schwarze Kreide auf Papier, 257x245mm, Galleria degli Uffizi, Florenz, U6686Fr.



Abbildung 89:
Jacopo da Pontormo, Studie für die Kuppel der Cappella Capponi, Rötel auf Papier, 363x222mm, Galleria degli Uffizi, U6613Fr.

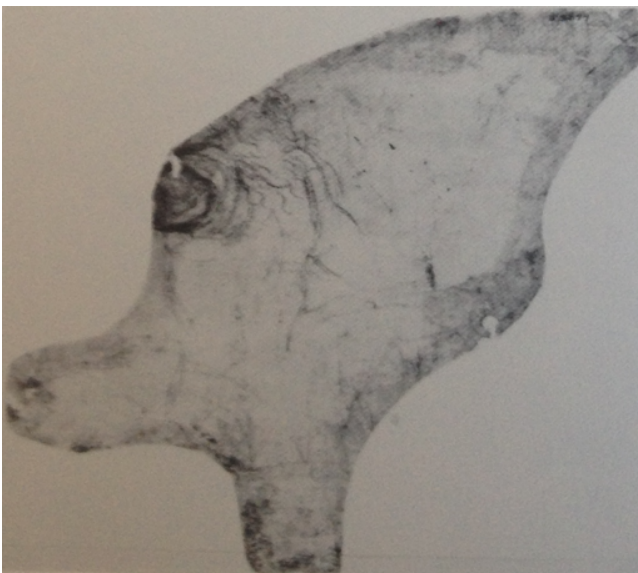


Abbildung 90:
Jacopo da Pontormo, Studie für die Kuppel der Cappella Capponi, schwarze Kreide auf Papier, 257x245mm, Galleria degli Uffizi, Florenz, U6686Fv.



Abbildung 91:
Pontormo, Pietà, Tempera auf Holz, 313x192cm, Santa Felicita, Florenz, 1525-1528.



Abbildung 92:
Jacopo da Pontormo,
Kompositionstudie für die Pietà,
schwarze Kreide mit weißer Höhlung
auf Papier, 445x276mm, Oxford,
Christ Church Library, F68.



Abbildung 93:
Jacopo da Pontormo, Kompositionsstudie für die
Pietà, Rötel auf Papier, 126x100mm, Galleria
degli Uffizi, Florenz, U6622F.



Abbildung 94:
Jacopo da Pontormo,
Figurenstudie, Rötel auf Papier,
392x262mm, Galleria degli Uffizi,
Florenz, U6693Fr.



Abbildung 95:

Jacopo da Pontormo, Figurenstudie, Rötel und schwarze Kreide auf Papier, 280x404mm, Galleria degli Uffizi, Florenz, U6689Fv.

Abbildung 97:

Jacopo da Pontormo, Figurenstudie zur Pietà, Rötel auf Papier, 334x125mm, Galleria degli Uffizi, Florenz, U6730Fr.



Abbildung 96:

Jacopo da Pontormo, Figurenstudie zur Pietà, Rötel auf Papier, 307x270mm, Galleria degli Uffizi, Florenz, U6613Fv.

Abbildung 98:

Jacopo da Pontormo, Figurenstudie zur Pietà, schwarze Kreide mit weißen Höhungen auf Papier, 390x215mm, Galleria degli Uffizi, Florenz, U6576Fr.





Abbildung 99:

Jacopo da Pontormo, Heimsuchung, Öl auf Holz, 202x156cm, San Michele, Carmignano, 1528-1530/9)



Abbildung 100:
Jacopo da Pontormo,
Kompositionsstudie für die
Heimsuchung in
Carmignano, schwarze
Kreide mit weißen
Höhungen auf Papier, mit
Röteln quadriert,
327x240mm, Galleria degli
Uffizi, Florenz, U461F.



Abbildung 101:
Jacopo da Pontormo, das Martyrium der Zehntausend, Öl auf Holz, 73x65cm,
Galleria Palatina di Palazzo Pitti, Florenz, 1528-30.



Abbildung 102:
Jacopo da
Pontormo,
Kompositionsstu-
die für ein
Martyrium der
Zehntausend,
Rötel auf Papier,
420x367mm,
Hamburg,
Kunsthalle,
21253.



Abbildung 103:
Perino del Vaga,
Martyrium der
Zehntausend,
Feder mit
weißen
Höhungen auf
braunem Papier,
338x229mm,
Albertina, Wien,
1522.



Abbildung 104:
Bastiano da Sangallo, Die Schlacht von Cascina nach Michelangelo, Öl auf Holz, 77x130cm, Holkham Hall, ca. 1542.



Abbildung 105:
Peter Paul Rubens, Die Schlacht von Anghiari nach Leonardo da Vinci, Tinte mit Lasuren auf Papier, 453x636mm, Louvre, Paris, ca. 1603.



Abbildung 106:
Michelangelo, Grabmal des Herzogs Giuliano de' Medici, Marmor, Capella Medici, San Lorenzo, Florenz, 1524-1533.



Abbildung 107:
Jacopo da Pontorno, Venus und Cupido, Öl auf Holz, 128x197cm, Accademia del disegno, Florenz, 1532-1534.

Abbildung 108:
Michelangelo (?), Venus und Cupid, schwarze Kreide auf Papier, 127,7x182,3cm, Museo Nazionale di Capodimonte, Neapel.



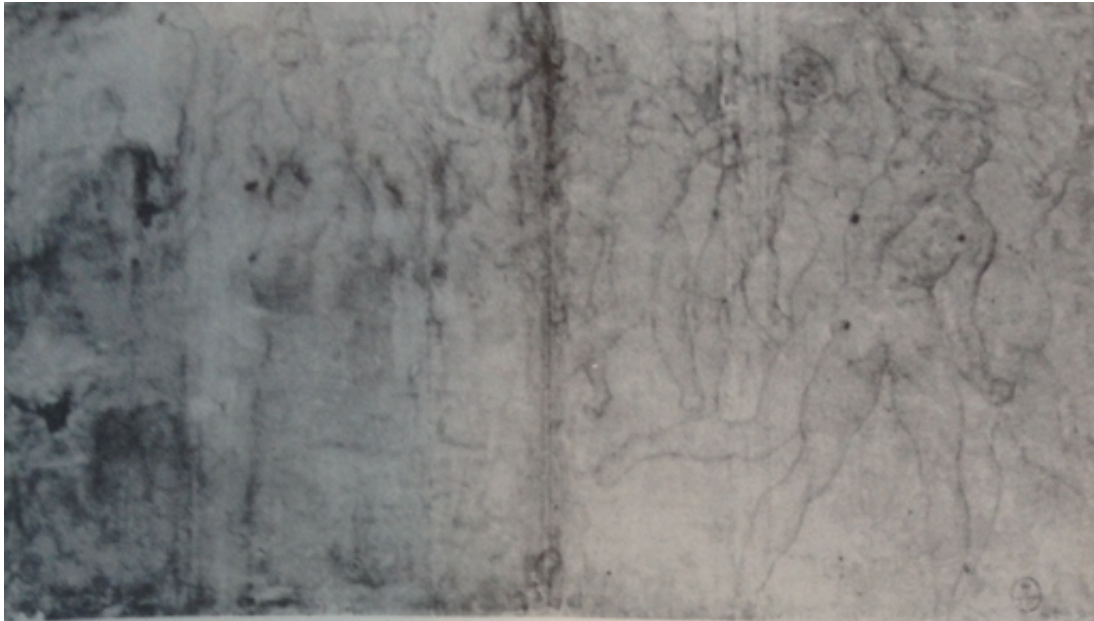


Abbildung 109:
Jacopo da Pontormo, Studie zu nackten Fußballspielern, schwarze Kreide auf braunem Papier, 394x695mm, Galleria degli Uffizi, Florenz, U13861F.



Abbildung 110:
Michelangelo, Nacht, Cappella Medici, San Lorenzo, Florenz, 1526-1531.



Abbildung 111:
Michelangelo, Morgen, Cappella Medici, San Lorenzo, Florenz, 1526-1531.



Abbildung 112:
Jacopo da Pontormo, Studien für zwei nackte Fußballspieler, Rötel auf Papier, 112x255mm,
Galleria degli Uffizi, Florenz, U6728E



Abbildung 113:
Jacopo da Pontormo, Studie zu nackten
Fußballspielern, Rötel auf Papier,
288x197mm, Galleria degli Uffizi,
Florenz, U6616Fr.

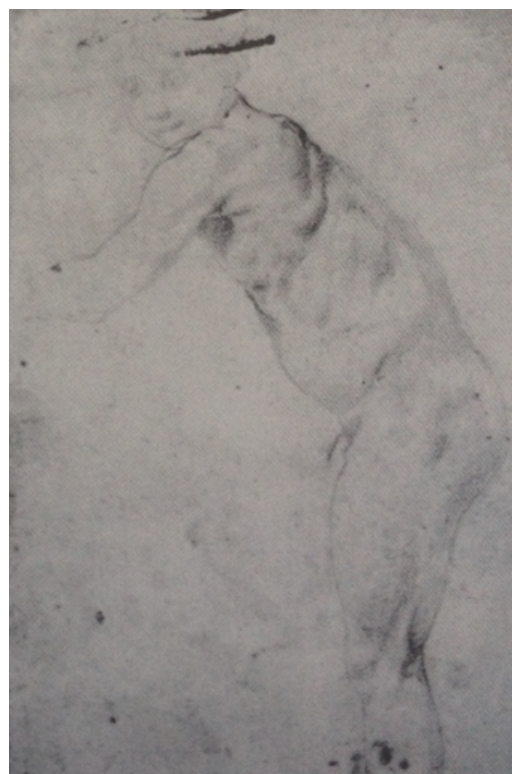


Abbildung 114:
Jacopo da Pontormo, Studie zu nackten
Fußballspielern, Rötel auf Papier,
288x197mm, Galleria degli Uffizi,
Florenz, U6616Fv.



Abbildung 115:
Jacopo da Pontormo, Studie zu
nackten Fußballspielern, schwarze
Kreide auf Papier, 263x403mm,
Galleria degli Uffizi, Florenz,
U6505F.



Abbildung 116:

Jacopo da Pontormo, Studie für die Villendekoration in Castello, schwarze Kreide auf Papier, 212x289mm, Galleria degli Uffizi, Florenz, U6630F.



Abbildung 117:

Jacopo da Pontormo, Studie für die Villendekoration in Careggi, schwarze Kreide mit weißen Höhungen auf Papier, 353x262mm, Hamburg, Kunsthalle, 21173r.



Abbildung 118:

Jacopo da Pontormo, Studie für die Villendekoration in Careggi, schwarze Kreide auf Papier, 269x295mm, Galleria degli Uffizi, Florenz, U6584Fr.



Abbildung 119:
Jacopo da Pontormo, Studie für die Villendekoration in Careggi, Rötel auf Papier, 204x265mm, Galleria degli Uffizi, U6583F.



Abbildung 120:
Jacopo da Pontormo, Studie für die Villendekoration in Careggi, schwarze Kreide auf Papier, 227x288mm, Galleria degli Uffizi, U6605F.



Abbildung 121:
Jacopo da Pontormo, Studie für die Villendekoration in Careggi, schwarze Kreide auf Papier, 173x255mm, Galleria degli Uffizi, Florenz, U458Fr.

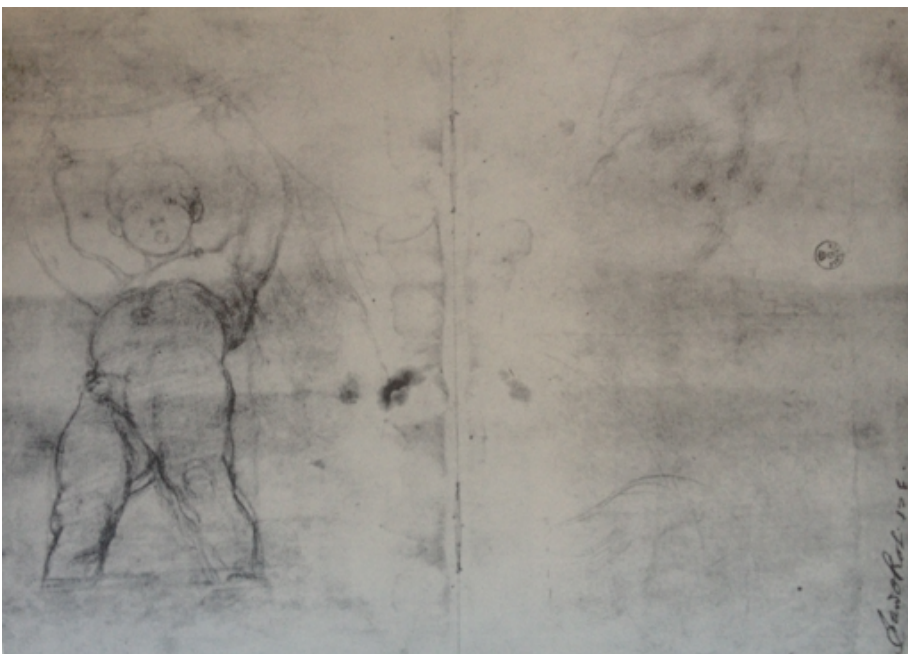


Abbildung 122:
Jacopo da Pontormo, Studie für die Villendekoration in Careggi, schwarze Kreide auf rosa Papier, 212x280mm, Galleria degli Uffizi, Florenz, U6644Fr.



Abbildung 123:
Jacopo da Pontormo, Studie für die Villendekoration in Careggi, Rötel auf rosa Papier, 219x150mm, Galleria degli Uffizi, Florenz. U416orn.



Abbildung 124:
Jacopo da Pontormo, Studie für die Villendekoration in Carreggi, schwarze Kreide auf Papier, quadriert, 175x175mm, Louvre, Paris, Inv. 10396.

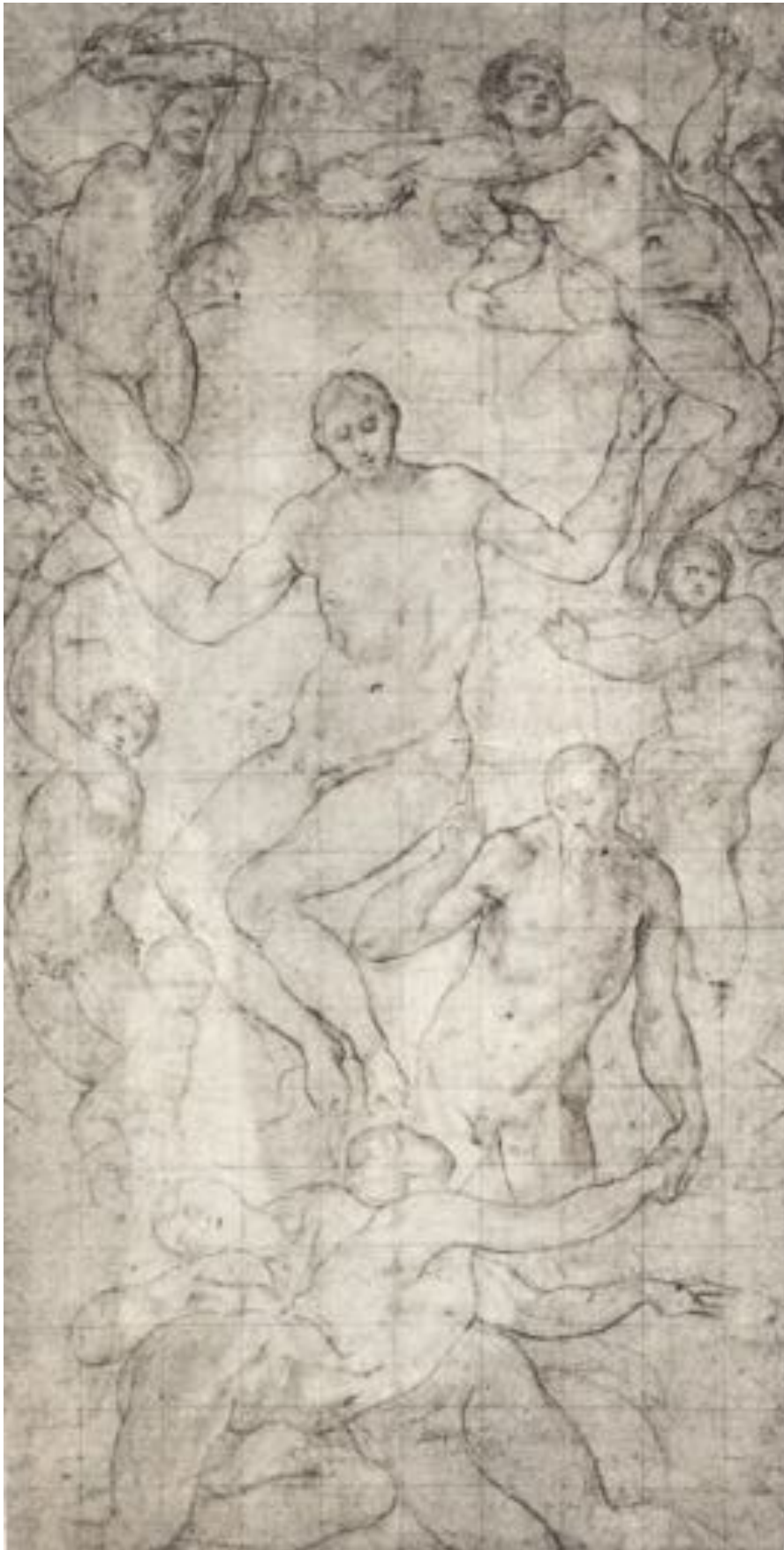


Abbildung 125:
Jacopo da Pontormo, Studie zu Christus in der Glorie und Erschaffung Evas,
schwarze Kreide auf Papier, quadriert, 330x170mm, Hermitage, St. Petersburg,
Russland, 392A.



Abbildung 126:

Jacopo da Pontormo, Studie zur Erschaffung Evas, schwarze Kreide auf Papier, 216x290mm, Galleria degli Uffizi, Florenz, U6733F.

Quelle: Salvatore S. Nigro, Pontormo: Zeichnungen, München, 1991, S. 69.



Abbildung 127:

Jacopo da Pontormo, Studie zur Vertreibung aus dem Paradies, schwarze Kreide auf Papier, quadriert, 384x141mm, Kupferstichkabinet der Staatlichen Kunstsammlung, Dresden.

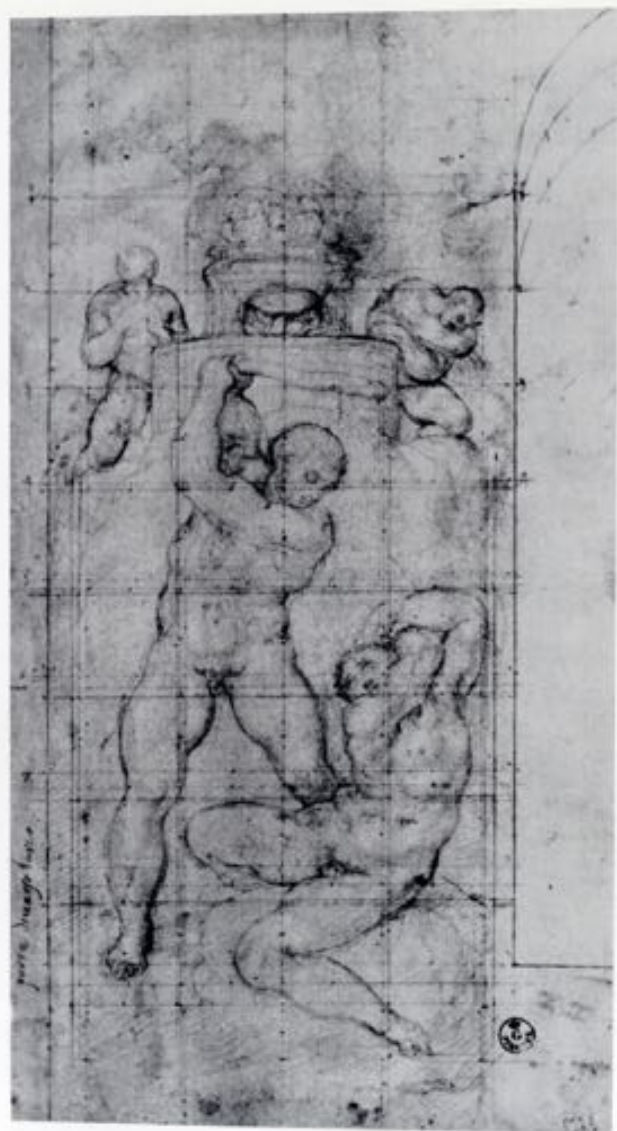


Abbildung 128:

Jacopo da Pontormo, Kompositionsstudie zu Kain und Abel, schwarze Kreide auf Papier, mit Röteln quadriert, 405x218mm, Galleria degli Uffizi, Florenz, U6739Fr.



Abbildung 129:
Jacopo da Pontormo,
Studie zum Opfer
Isaacs, schwarze Kreide
auf Papier, in Röteln
quadriert, 230x165mm,
Bergamo, Accademia
Carrara, 2357.

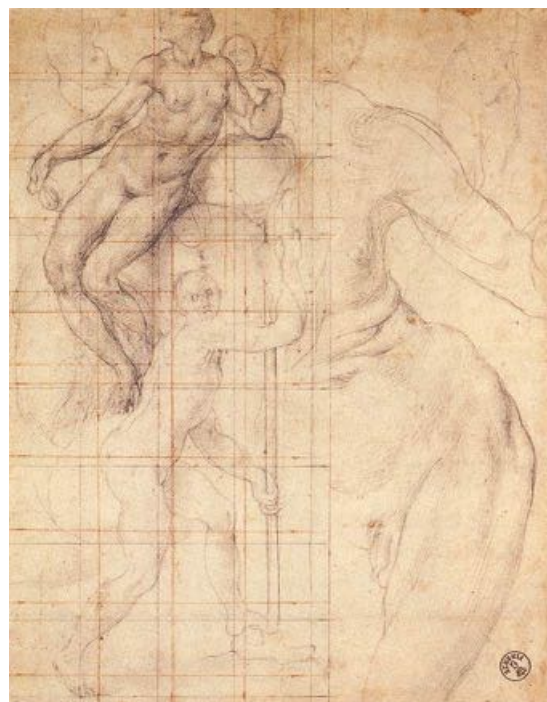


Abbildung 130:
Jacopo da Pontormo, Studie für die
Arbeiten von Adam und Eva, schwarze
Kreide, quadriert in Röteln, 203x158mm,
Galleria degli Uffizi, Florenz, U6535F.



Abbildung 131:
Jacopo da Pontormo, Studie zu San Lorenzo,
schwarze Kreide auf Papier, 257x80mm, Galleria
degli Uffizi, Florenz, U168Sr.



Abbildung 132:
Jacopo da Pontormo, Studie zu
den Vier Evangelisten, schwarze
Kreide auf Papier, 413x177mm,
Galleria degli Uffizi, Florenz.



Abbildung 133:

Jacopo da Pontormo, Studie zu Noah erhält die Pläne der Arche, schwarze Kreide auf Papier, 270x140mm, Galleria degli Uffizi, Florenz, U6508Fr.



Abbildung 134:

Jacopo da Pontormo, Studie zu Gott übergibt die Pläne an Noah, schwarze Kreide und Rötel auf Papier, 385x148mm, Galleria degli Uffizi, Florenz.



Abbildung 135:
Jacopo da Pontormo, Studie zur
Auferstehung der Seelen,
schwarze Kreide auf Papier, mit
Röteln quadriert, 288x190mm,
Galleria delle belle arti, Venedig,
550.

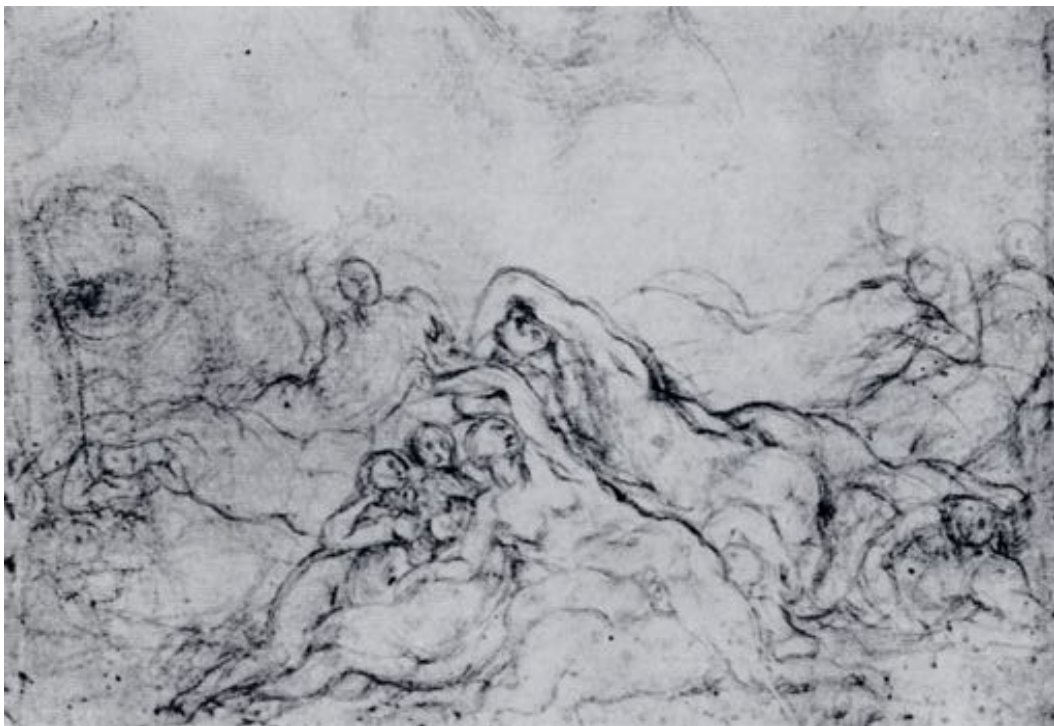


Abbildung 136:
Jacopo da Pontormo, Studie zur Auferstehung der Toten, schwarze Kreide und Röteln auf
Papier, 421x215mm, Galleria degli Uffizi, Florenz, U6528Fr.



Abbildung 137:
Nach Pontormo, Auferstehung der Toten, Feder und Lavuren auf braunem Papier, 342x242mm,
Victoria und Albert Museum, London, D.2154-1885.

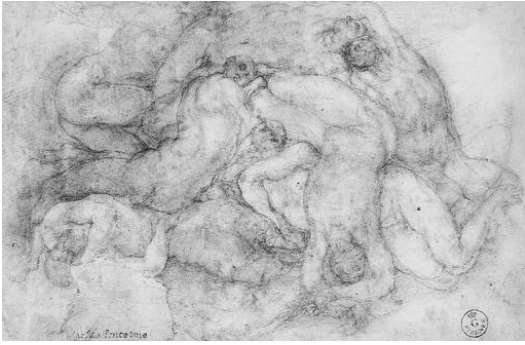


Abbildung 138:
Jacopo da Pontormo, Studie zur Sintflut,
schwarze Kreide auf Papier, 156x244mm,
Galleria degli Uffizi, Florenz, U6752Fr.

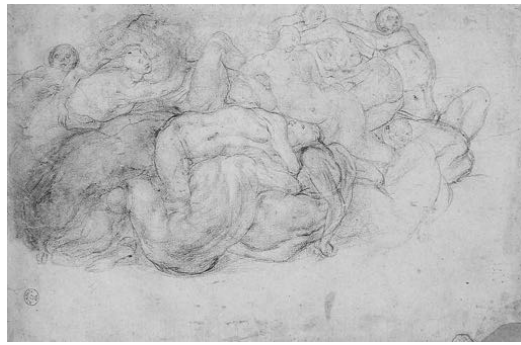


Abbildung 139:
Jacopo da Pontormo, Studie zur Sintflut,
schwarze Kreide auf Papier, 266x402mm,
Galleria degli Uffizi, Florenz, U6754Fr.



Abbildung 140:
Bastiano del Gesta (?), Kopie nach Pontormos Sintflut, schwarze Kreide auf Papier,
265x748mm, Louvre, Paris, Inv. 1026.



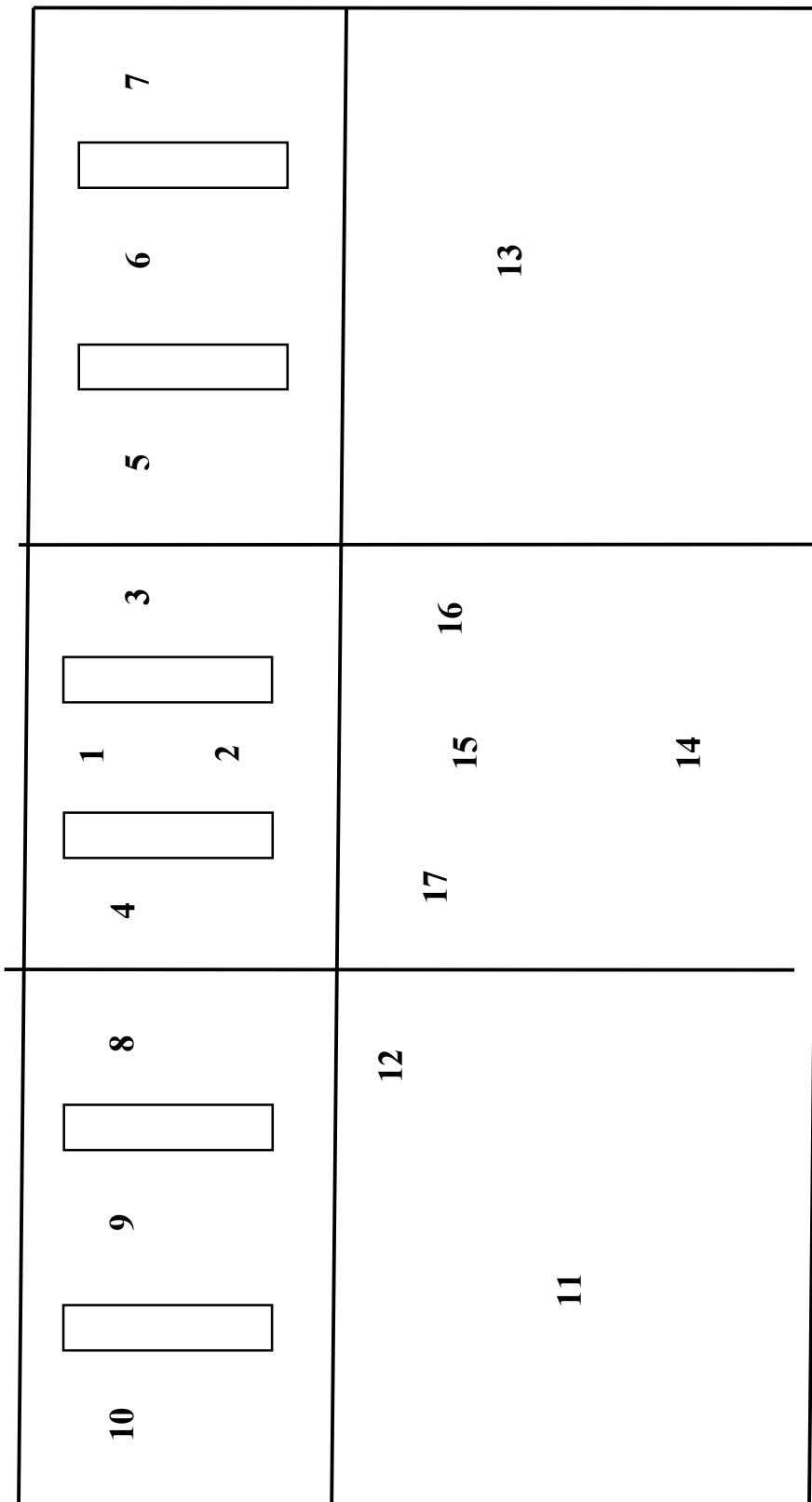
Abbildung 141:
Bronzino (?), Studie nach der Sintflut, schwarze Kreide auf Papier,
268x410mm, British Museum, London, Inv BM1974-4-6-36.



Difeso piano, dalla Chiesa della Città con il Con. cr. della città

Abbildung 142:

Anonym, Trauerarchitektur in der Basilica San Lorenzo, Florenz 1598, anlässlich der Begräbnisfeierlichkeiten zu Ehren Philipps II. von Spanien, Radierung, 280x419mm, Albertina, Wien, DG2014/104/4.



- | | | | |
|---|---|--|---|
| <p>1. Christus in der Glorie
2. Erschaffung Evas
3. Sündenfall
4. Vertreibung aus dem Paradies
5. Unbekannte Szene/ Propheten (?)</p> | <p>6. Opfer Isaacs
7. Die Arbeiten Adam und Evas
8. Die vier Evangelisten
9. Übergabe der Pläne an Noah
10. Kain und Abel</p> | <p>11. Sintflut
12. Segnung des Samen Noahs
13. Auferstehung der Toten
14. Martyrium des hl. Laurentius
15. Himmelfahrt der Seelen</p> | <p>16.&17. Skelette mit Fackeln</p> |
|---|---|--|---|

Abbildung 143:
Rekonstruktion des Programms in San Lorenzo.



Abbildung 144:
Bronzino (?), Pygmalion und Galatea, Öl auf Holz, 81x64cm, Galleria degli Uffizi, Florenz, 1529/30.



Abbildung 145:
Jacopo da Pontormo,
Figurenstudie, Rötel auf Papier,
293x180mm, Galleria degli
Uffizi, Florenz.

Appendix II - Dokumente

- I:** Zahlungen der Serviten Brüder von SS. Annunziata an Pontormo für das Fresko der Heimsuchung im Vorhof der Kirche. 1514-1515.
- II:** Testament Francesco Puccis, mit dem Willen eine Kapelle in S. Michele Visdomini dem Hl. Joseph zu stiften.
- III:** Zahlungen an Pontormo in der Certosa.
- IV:** Zahlungen an Pontormo in der Certosa.
- V:** Zahlungen an Pontormo in der Certosa.
- VI:** Lodovico Capponis Vertrag mit den Nonnen von Santa Felicità, 7. Januar 1525.
- VII:** Kauf der Kapelle in Santa Felicità durch Lodovico Capponi von Bernardo di Gherardo Paganelli, 22. Mai 1525.
- VIII:** Das Konvent von Santa Felicità erlaubt Lodovico Capponi die Kapelle umzuweihen.
- IX:** Lodovico Capponis Stiftung für die Kapelle:
- X:** Die Guicciardini erlauben Lodovico Capponi die Westwand für ein Fenster zu durchbrechen.
- XI:** Testament Lodovico Capponis 30. Juli 1527
- XII:** Kaufvertrag für Pontormos Grundstück in der Via Laura

I:

Zahlungen der Serviten Brüder von SS. Annunziata an Pontormo für das Fresko der Heimsuchung im Vorhof der Kirche. 1514-1515.

(*Firenze: Archivio di Stato. Convento dei P.P. Serviti della Ilma Annunziata di Servi di Maria: Convento 119, No. 705, S. 149 verso*).¹

+dicembre 1514

A p spese dimuraglia iochopino dipintore adi decto lire ueti una sono ch tati gneue ha dare el coveto p il quadro fa nel ciostricino e resto pago fra mariano porto el p. priore cotati —L—21—s

+ Aprile 1515

A Jachopino dipintore adi decto lire quatornici, sono per parte di dipintura del quadro del chiostricino porto el p. oriore contanti lire quatornici —L—14—s

Maggio 1515

A Jacopino dipintore a di decto lire secte; sono per parte di dipintura del quadro del chiostricino porto contanti lire 7

Marzo 1516

A Jachopino dipintore adi decto lire tre soldi 10, sono per parte di suo conto porto contanti lire 3 soldi 10

Maggio 1516

A Jachopino a di detto lire diciasette dipintore, sono per parte di suo conto porto contanti lire 17

Giungo 1516

A Jachopino dipintore a di detto lire dicia sette soldi 10 sono per loro per e chaitegli del quadro porto contanti lire 17 soldi 10

II: Testament Francesco Puccis, mit dem Willen eine Kapelle in S. Michele

Visdomini dem Hl. Joseph zu stiften.

(*ASF, Notarile Antecosimiano, G489, Giovanbatista d'Antonio da Terranuova, 1517-18, fols.156v-157r*)²

Eisdem anno, indictione, et die nona mensis lunii. Actum Florentie, in populo Sancti Michaelis Vicedominorum et in domo infrascripti Francisci de Puccis, presentibus ser Petro Francisci Landini presbitero in ecclesia Sancti Michaelis Vicedominorum de Florentia, et Hyeronimus Filippi de Torellis civi florentino, et Iacobo Francisci Antonii, ceraiuolo dicti populi Sancti Michaelis Vicedominorum et mafistro Bernardino Iohannis ser Bartoli, preceptor in dicta ecclesia sive in domo dicte ecclesia Sancti Michaelis Vicedominorum, et Simone Salvatoris barbitonsore propre

¹ In: Clapp 1916, S. 275f.

² in: Franklin 1990, S. 487-489, hier S. 489.

Sanctum Thomasius de Florentia, testibus ad infrascripta omnia et singula proprio ore infrascripti Francisci Puccis codicillator vocatis habitis et rogatis.

[zwischen den Zeilen] Codicillum

Certum esse dicitur quod de anno Domini MDXVI et sub die XVII mensis Ianuarii dicitur anni, vel alio veriori tempore, nobilis vir Franciscus condam Iohannis Antonii de Puccis, civis florentinus tunc corpore languens, sanus tamen per gratiam Iesus Christi mente et intellectu, suum sine scriptis nuncupativum condidit testamentum, in quo plura disposuit, et inter alia disposuit et ordinavit fieri debere in ecclesia Sancte Marie Servorum de Florentia unam chappellam titulata in Sanctum Iosph, eo modo et forma et cum illa quantitate florenorum et cum illi obligationibus et oneribus prout in dicto testamento continetur.

Idcirco idem Franciscus Iohannis de Puccis post testamentum predictum circa dispositionem et ordinationem dicte chappelle ut supra fiende voluntate mutata, deliberato consilio et stabili mente, sanus per Dei gratiam sensu, mente et intellectu, kicet corpore languens per hunc presentem codicillum disposuit et ordinavit quod dicta chappella fieri et perfici debeat in ecclesia Sancti Michaelis Vicedominorum de Florentia, ubi et in qua ipse Franciscus sibi elegit sepulturam, eo modo et forma et cum ea quantitate et dotatione et oneribus obligationibus prout per dictum Franciscum codicillatorem ordinatum erit.

In ceteris autem omnibus et singulis in dicto testamento contentis, ipsum autem omnibus et singulis in dicto testamento contentis, ipsum testamentum et omnia et singula in eo contenta confirmavit et approbavit. Et hanc suam ultimam voluntatem ipse Franciscus codicillator predictus asseruit esse velle, quam valere et tenere voluit et mandavit iure codicillorum vel alterius cuiuscunque ultime voluntatis, qua magis et melius valere et tenere potest et poterit, et eam ab omni herede suo et omnibus indifferenter, firmiter et inviolabiliter observari. Rogans etc.”

III: Zahlungen an Pontormo in der Certosa.

(*Firenze: Archivio di Stato. San Lorenzo al Monte: Debitori e Creditori: 1524-1532. Convento 51, Nr. 81, S. xlvij.*)³

Mro Jacopo da Pontormo depintore di dare p insino adi 15 di apille 1524

Duct xxxa L ija.

p cassa in go a 49 como si vede in gle Bianco sto L a 3 Duct 30 L 2 s –

20 settembre Duct XXo p cassa ingo a 49 chome si vede in gle Bianco sto L a 8.

Duct 20 L-s-

30 ottobre Duct XXo p cassa in go a 58 chome si vede in gle Bianco sto L 23 Duct 20 L-s-

1526 Marzo adi xxviiiio Duct vijo p cassa in go a 79 chome si vede in gle Bianco sto L a 30 Duct 7 –L-s

³ In: Clapp 1916, S. 276.

Octobre adi v Duct ija L-s- p cassa in go a 79 chome si vede in gle Bianco Sto L a 34 Duct 2 L-s-

Decembre adi xv Duct iijjo L-s- per cassa in go a 79 chome si vede in gle Bianco Sto L a 40 Duct -4L-s-d

Marzo adi xviii Duct vj L- p cassa in go a 79 chome si vede in gle Bianco Sto L- a 45 Duct 6 L –

Apille adi 5 Duct v-L- p cassa in go a 88 chome si vede in gle Bianco Sto L a 47 Duct 5-1-s

1527 decembre adi 5 Duct vi L v. s xiiijjo p cassa in go chome si vede in gle Bianco sto L a 55 Duct 1 –L 5 s 14

febraio adi xxviiiijjo Duct vjo L-s xv p entrata in go a 90 chome si vede in gle Bianco Sto L a 58 Duct 6 L-s15-d.

IV: Zahlungen an Pontormo in der Certosa.

*(Firenze: Archivio di Stato. San Lorenzo al Monte: Giornale L. Convento 51, Nr. 16.)*⁴

S. 3 verso:

1524 adi 16 aplice

Mro Jacopo di bartholomeo da Pontormo dipinctore de dare p cassa Duct ff trenta L dua hebe dato p avr I nouve volte como I quado f a 65 Duct 30L 2s –d

S.8 verso:

Mro Jacopo da Pontormo dipentore di dare p cassa Duct dieci ebe de contanti dal p. priore como se vede I qo di cassa sto f a 68 Duct 10L-s-d. e piu adi 3 di dicembre Duct. dieci ebe dal p. piore como inqo sto f a 69 Duct 10L-s-d.

fa Duct 20L-s.

S. 23 destra:

Mro Giacopo da Pontormo dipintore di dare p cassa Duct. x porto lui di contanti p parte como si vede in quado di cassa a 78 Duct. 10L-s-d. E piu adi 20 di dicembre Duct x porto lui ebe dal pcur p parte como si vede in quado di cassa sto f. a 81 Duct 10L-s.

⁴ in: Clapp 1916, S. 276-278.

S. 30 destra:

E piu Duct uno L sei pagamo a mro Jaco dipintore p tanti colori e la cornice p fare lo cenaculo de la despensa como in qo a 86 Duct. 1L6s-d. Mro Jacopo inpentore di dare p cassa Duct sette be dal pcur e fu adi 4 di Junio como in qo d cassa a 86 Duct 7L-s-

S. 34 sinistra:

Mro Giacomo dipintore di dare p cassa Duct dua ebe dal p cur e fu adi 12 de agosto como sivede in qo di cassa a 89 Duct. -2L-s.

S. 40 destra:

Mro Giacomo impentore di dare p cassa Duct quarto ebe dal pcuratore e fu adi 15 di nouembre 1526 come ingo de cassa sto f a 94 Duct 4L-s.

S. 45 destra:

Mro Jaco dipintore di dare p cassa Duct sei e fu adi 4 di genaio ebe dal pcur como si vede ingo di cassa Sto f a 96 Duct 6L-s.

S.47 verso:

Mro Jacopo dipintore di dare p cassa Duct. cinqu ebe dal pcur como in qo di cassa Sto f e fu adi 15 duple a 101 Duct 5L.

S. 55 recto:

Mro Giacomo da Pontormo dipintore di dare p cassa Duct uno L v s 14 p Sta 6 difarina e paia 2 di galloni pago lo pcur a fra Jero et a fra franco como ingo di cassa sto f a 108 Duct 1 L5 s14.

S. 58 recto:

Mro Jaco da Pontormo dipintore di dare p entrata dadi 28 di febraio 1524 Duct dua L quato s dieci sono p la valuta di some 8 di flasconi ebe in piu volte e p una meza catasta di legno p L 8 ½ eli flasconi a s 25 la soma posta in Firenze a Duct. 2 L-4s10. E piu adi 3 dilugio 1526 L tre s x sono p la valuta di uno bar di vino di gtto de la montagna beuealo queto anze vectura e gabella Duct – L3s10.

E piu da di 14 di nouembre 1526 p sino adi 17 decto Duct dua L vi s gindici sono p la valuta di una cattasta di legne ebe in dua volta e some 3 di flasconi posti in Firenze anza victura e gabella Duct. 2L6s15.

fa Duct 6L-s15.

V: Zahlungen an Pontormo in der Certosa.

(Firenze: Archivio di Stato. San Lorenzo al Monte: Quaderno di Cassa F. Convento 51, Nr. 40.)⁵

S. 65 destra:

26 deto (Maggio)

A mro Jacopo di btholomeo dapontormo depintore Duct trenta L dua hebe dal pcuratore in 9 volte p parte da di 4 di Febraio 1522 p insine adi 10 dapille 1524 supra ala depintura fa nel claustro Duct – 30L2s-s.

S. 68 destra:

M.D. xxiiiijo adi 16 dagosto

Amro Jacopo dipintore duct porto lui Duct. 10 L – s- d.

S. 69 destra:

MD. xxiiiijo adi 29 doctobre

adi deto Amro Jacopo di pintore duct deci hebe lui cotanti dal p priore p parte Duct. 10 L s –d.

S. 78 destra:

Capsa cotrassta di hau p sino adi 30 de oct-1525 duct dieci pagami a Mro Jacopo depintore porto lui p parte Duct 10L-s-d.

S. 81 destra:

MD xx (sic)

20 decto A mro Jaco dipintore Duct dieci ebe dal p cur fu adi 19 d. decebr Duct 10L-s-d.

S. 86 destra:

M.D. xxvj adi 29 d. marzo

A mro Jacopo dipintore Duct sette ebe dal pcur a fu adi 4 de Junio Duct 7L-s-d.

S. 89 destra:

A mro Jacopo depentore Duct Dua hebe dal pcurator et fu adi 12 dagosto Duct 2L-s-d.

S. 94:

adi pmo di Decembrio 1526

L tre s quatordeci d sei p gabella de legne et frasconi mandate a mro Jaco depitore e pto de la casa sua Duct –L3s14d6.

⁵ In: Clapp 1916, S. 278f.

A mro Jaco Dapontormo depetore Duct quato hebe dal pcuratore et u adi 15

Novebrio 1526 a suo coto Duct 4.

S. 96 destra:

A mro Jaco Depentore dapontormo Duct sei et fu adi 4 Digenaio hebe dal pcuratore
Duct – 6L –s-d.

S. 101:

adi 5 dap`le 1527

A mro Jaco Depetore Duct cinqu e fu adi 15 apile hebe Dal p curatore porto lui Duct
5.

S. 108:

adi 27 di Nouebrio 1527

Decebrio 6 A mro Jaco Depetore: Duct uno L cinqu s xiiij hebe Sta 6 de farina et
paia. 2. degaline pago el p curatore.

Duct-1L-5s.14d.

VI: Lodovico Capponis Vertrag mit den Nonnen von Santa Felicità, 7. Januar 1525.

(*ASF, NA 245 Tommaso Albizi, 1522-25, fol. 390*)⁶

1524, indictione XIII, die vero settima Ianuarii. Actum in officio, presentibus

Tomasio Caroli de Arcultariis et Leonardo

Bernardi de Cernis, civibus florentinis, testibus etc. Ludovicus olim Gini Nicholai de

Chapponibus, civis florenti- nus, per se et suos heredes etc., omni meliori modo etc.,

fecit finem etc. monialibus, monasterio et conventu Sancte Felicitatis de Florentia,

licet absentibus etc., et sorori Gostantie, filie olim Pieri de Gualterottis, licet absenti

etc., et mihi notario pro ea et eis recipienti et accipienti etc., de omni et toto eo quod

dicte

[deleted:illegible]moniales, capitulum et conventum et monache predictae petere

possent ab eo usque in presentem diem, cum

scriptura vel sine, publica vel privata, presentem in diem etc. Et predictum finem

etc., facit etc., quia de omni et toto quod dicte

moniales petere possent ab eo vocaverunt se bene pagatas, taci- tas et contentas etc.

et predictam finem etc. fecerunt per aquili-

anam stipulationem etc.

⁶ In: Waldman 2002, S. 305f.

VII: Kauf der Kapelle in Santa Felicità durch Lodovico Capponi von Bernardo di Gherardo Paganelli, 22. Mai 1525.

(ASF, NA 1969 Bastiano di Carlo da Firenzuola, 1523-27, fols. 303-305v)⁷

Venditio structurarum cappelle pro domino Ludovico de Capponibus. Gabella. [In laterhand] Data copia die 11 Septembris 1759. In Dei nomine amen. Cum certum sit quod alias, iam sunt multi et multi anni elapsi, nonnulli de Barbadoris de Florentia de eorum propriis pecuniis construi et hedificari fecerunt in ecclesia monasterii Sancte Felicitatis Florentie unam cappellam cum sepulcro, in cornu dextero eiusdem, hodie nuncupata la cappella dell'Annuntiata, et cum sit quod postea et de anno Domini MCCCCLXXXVII, et de mense Maii dicti anni vel alio tempore veriori, Antonius de Paganellis, civis florentinus, emerit a dictis de Barbadoris hedificium et materiam dicte cappelle et dicti sepulcri et signa et insignia eorundem, pro certo tunc expresso pretio [added in margin: florenorum 200 auri], et prout in quodam publico instrumento confecto manu ser Dominici de Fighino, notarii publici florentini, plenius dicitur contineri, et cum sit quod, iam sunt quamplures et plures anni elapsi, ex hac luce migravit prefatum Antonius de Paganellis, relicto post se et hodie supravivente Bernardo, eius nipote et universali suo herede, hodie unico proprietario prefati edificii dicte cappelle et dicti sepulcri. Hinc est quod anno incarnationis dominice millesimo quingentesimo vigesimo quinto, indictione XIII et die XXII mensis Maii, pontificatu sanctissimi in Christo patris et domini nostri, domini Clementis, divina providentia papa VII, anno secundo, in mei notarii publici et testium infrascriptorum ad infrascripta specialiter vocatorum et rogatorum presentia, presens ac personaliter constitutus prefatus providus vir Bernardus, filius quondam Gherardi Antonii de Paganellis, civis florentinus, tanquam nepos et universalis heres dicti quondam Antonii, sui avi paterni, qui [added in margin: Bernardus] faciens omnia et singula infrascripta de consensu, verbo et licentia domine Abbatisse et monialium discretarum et vocalium infrascriptarum, constituentium totum capitulum dicti monasterii, in loco infrascripto capitulariter adunatarum ad sonum campanule, ut est moris, et Venerandi viri presbiteris Raphaellis Laurentii Iacobi de Folcolinis de Florentia, sindici et procuratoris dicti monasterii, ibidem presentium, et consensum et licentiam in omnibus infrascriptis prestantium et concedentium, non vi, dolo, metu aut aliqua sinistra machinatione circumventus, sed sponte et ex certa scientia et omni

⁷ In: Waldman 2002, S. 306f.

meliori modo, via, iure, causa et forma quibus magis et melius potuit et sibi licuit et licet, per se et suos heredes, iure proprio et in perpetuum, dedit, vendidit, tradidit et concessit Nobili viro Ludovico, filio quondam Gini Ludovici de Capponibus, civi florentino populi Sancte Felicitatis predicte, ibidem presenti, ementi et recipienti et stipulanti pro se et suis heredibus et successoribus et pro illa vel illis persona vel personis quibus iura sua concederent, predictum hedificium supradicte cappellanie, ut premictitur sita in dicta ecclesia Sancte Felicitatis, in cornu dextro eiusdem, ut premictitur nuncupate sub titulo Beate Marie Annuniate, et dictam sepulturam ibidem existentem et earundam cappelle et sepulture structuras, materiam, [deleted:signa et insignia] lapidea signa et insignia et omnia alia iure eidem Bernardo de Paganellis quovismodo spectantia et pertinentia supra dictis hedificio, sito, cappella et sepulcro antedictis [sic]. Quam quidem cappellam, situm, hedificium, sepulturam et alia iura predicta asseruit et asserit ad se solum [deleted:illegible] Bernardum et non ad alios de Paganellis spectare et pertinere, ad habendum, tenendum, utendum et possidendum et quicquid eidem Ludovico et heredibus et successoribus suis placuerit perpetuo faciendum, cum facultate et potestate quecumque signa et insignia ibidem existentia amovendi et sua de Capponibus appendendi et alia faciendi que et prout facere potuisse dictus Bernardus, cum presenti [deleted:u] concessione et cum omni iure et actione, usu seu requisitione [deleted:illegible] eidem Bernardo pro ea re aut ipsis rebus vendite modo aliquo pertinere, pro precio et nomine veri et iusti pretii ducatorum ducentorum auri in auro largorum, quos quidem ducatos ducentos dictus Bernardus confessus fuit habuisse et recepisse a dicto Ludovico in pecunia numerata et per manus et medium banci Laurentii de Benintendis et sociorum de Florentia. Et propterea de dicto pretio vocavit se bene pagatum, tacendum et contentum exceptioni non habiti et non soluti sibi pretii omnino renuntians. Et cum pacto quod dictus Bernardus infra mensem proxime futurum ab hodie teneatur et debeat evacuare [aboveline:et purgari] facere dictum sepulcrum et omnia ossa ibidem existentia in alium sepulcrum transferri [deleted:suis?] omnibus expensis suis. Quod si non fecerit, dicto Ludovico emptori liceat [deleted:h] huiusmodi evacuationem et translationem fieri facere expensis dicti Bernardi, servatis servandis secundum ritum et morem ecclesiasticum, quod quidem hedificium, structuras, lapides, materias et iura et alia predicta ut premictitur vendita et concessa dictus Bartholomeus venditor se dicti Ludovici emptoris nomine constituit possidere, donec predicte

cappelle et aliorum predictorum possessionem acceperit corporealem, quam accipiendi et retinendi, sua propria auctoritate et sine licentia vel decreto alicuius iudicis, eidem Ludovico, cum licentia et consensu dictarum Abbatisse et monialium et dicti procuratoris, potestatem et omni modo contulit facultatem. Promittens dictus Bernardus venditor, per se et suos heredes, dicto Ludovico emptor, ut supra recipienti et stipulanti, litem vel questionem aliquam in, de vel supra dicta cappella, hedificiis et structuris ac sepulcro ut supra concessis aut aliqua eorum parte eidem Ludovico aut eius successoribus ullo unquam tempore non inferre, facere vel movere nec inferenti modo aliquo consentire, sed dictam cappellam, sepulcrum, hedificium et alia iura predicta dicto Ludovico emptori et suis heredibus et successoribus ab omni homine et persona, loco, comuni, collegio, societate et universitate legitime defendere, auctorizare et disbrigare, et eidem Ludovico vacuum et expeditam possessionem dicte rei vendite tradere et dictum sepulcrum ut promittitur evacuare et purgare et ipsum emptorem et eius heredes et successores in ipsius cappelle et sepulture semper facere et defendere potiores. Et si quo tempore lis vel questio aut controversia aliqua, tam de iure quam de facto aut quocumque alio modo, eidem Ludovico emptori aut eius heredibus et successoribus in, de vel super dicta cappella, hedificio, iuribus et sepulcro predictis vel aliqua eorum parte, ipsam litem, causam, questionem, controversiam et omnem causam quandocumque et quomodocumque eidem vel eius heredibus notificatum et denuntiatum fuerit, personaliter vel ad domum sue solite habitationis, in scriptis vel etiam verbotenus, quomodocumque et qualitercumque, infra quinque dies a die huiusmodi denuntiationis et notificationis in se et super se recipere et transferre in eadem causa et ipsius re defensionem se offerre et tam in causa et causis principalibus quam appellationis sistere, usque ad finem litis et cause, omnibus et singulis dicti Bernardi venditoris et eius heredum sumptibus, laboribus et expensis. Quod si non fecerit, et propterea aut pro ipsa [deleted: ca] re et iuribus ut supra venditis defendendis ipse Ludovicus vel eius heredes et successores dannum aliquod paterentur vel expensas aliquas facerent, in iudicio vel extra, ipsum dannum et expensas in integrum eis reficere, tam si res foret evicta quam non remissa ex nunc per pactum appellandi necessitate dicto Ludovico emptori, si supra evictione vel [deleted: ab?] abvocatione dictorum bonorum pronuntiari contigerit contra eum. Cum pacto etiam apposito et solemni stipulatione vallato inter eos quod dictus venditor non possit dicere quod eidem emptori vel eius heredibus facta fuerit iniuria

vel iniustitia si dicta bona, in totum vel in parte, evincerentur vel abvocarentur ab eo vel eius heredibus, vel quod ipsius Ludovici vel eius heredum culpa vel negligentia aut iudicis imprudentia vel nequitia fuerint evicta vel abvocata. Quod si contra dictum Ludovicum vel eius heredes et successores supra evictione vel abvocatione dictorum bonorum vel alicuius partis ipsorum, in dominio, proprietate vel possessione, usu vel quasi possessione fuerit lata sententia, infra octavam diem a die late sententie et seu postquam eidem [deleted: Ludovico] Bernardo venditori vel eius heredibus vel successoribus notificatum et denuntiatum fuerit, forma predicta, dictum pretium cum pena dupli damnis, expensis et interesse litis et extra eidem Ludovico emptori restituere et prosolvere promisit. Cum pacto quod notario semel tantum facta domi habitationis dicti [deleted: Guidonis?] Bernardi vel eius heredum valeat et sufficiat ac si personaliter facta foret. Et predicta omnia et singula promisit dictus Bernardus se daturum, facturum et solutum et observatum, Florentie, Pisis, Senis, Luce, Bononie et ubique locorum et fori ubi dictus Ludovicus et sui heredes petierent quantitatem predictam vel predictam observantiam. Quam venditionem etc., dictus Bernardus de Paganellis promisit et convenit etc., dicto Ludovico, presenti et ut supra recipienti, conducenti et stipulanti, pro se et suis heredibus, attendere et observare etc., sub pena ducatorum centum largorum. Que pena etc., pro quibus etc., obligans etc., renuntians etc., cui pro guarantee etc. Rogans etc. Acta fuerunt premissa omnia et singula suprascripta Florentie, in dicto monasterio Sancte Felicitatis florentine, ordinis Sancti Benedicti, [added in margin: et in parlatorio et apud gratas dicti monasterii], anno, indictione, die, mense et pontificatu quibus supra, presentibus ibidem providis viris Nicolao Luce de Nellis et Taddeo olim Arditi Francisci de Arditis, laicis et civibus florentinis, testibus ad premissa vocatis, habitis et rogatis etc. Nomina vero dictarum Abbatissae et monialium que premissis consensum prestiterunt et licentiam concesserunt sunt ista, videlicet:

Domina Constantia Petri de Gualterottis, Abbatissa

Soror Catherina Luce de Albizis

Soror Alexandra Dinozi de Mariettis

Soror Bartholomea Angeli della Chasa

Soror Taddea Maffei de Chorbinellis

Soror Francisca Bernardi de Banchis

Soror Thommasia Iuliani de Ciciaporcis

Soror Maria Iuliani de Gondis
Soror Brigida Oddonis de Guicciardinis
Soror Elisabeth Georgii de Rodulfis
Soror Iohanna Bernardi de Baroncellis
Soror Andrea Petri de Guicciardinis et
Soror Clementia Antonii de Nobilibus.

VIII: Das Konvent von Santa Felicità erlaubt Lodovico Capponi die Kapelle umzuweihen.

(*ASF, NA 1969 Bastiano di Carlo da Firenzuola, 1523-27, fols. 305v-306.*)⁸

Choncordatio.

Item, post premissa incontinenti, et actum in premissis loco et presentibus supradictis testibus ad infrascripta omnia etiam vocatis, habitis et rogatis etc. Prefate domina Abbatisa et moniales ut premittitur adunate capitulariter, ex certa scientia et omni meliori modo quo poterunt, dederunt et concesserunt [deleted:licentiam] prefato Ludovico de Capponibus, presenti et stipulanti pro se et suis heredibus et successoribus, licentiam et facultatem et omnimodis potestatem edificandi, construendi, servandi, officii faciendi, dotandi et fundandi rectorem [aboveline:seu officiatorem], iuribus instituendi et destruendi et gubernandi et omnia et singula alia faciendi [deleted:eo modo que?] propterea necessaria, requisita et seu etiam quomodolibet oportuna [deleted:illegible]concernentia regimen, constructionem, ornamenta et officiatorem dicte cappellanie et eo modo et forma et prout et sicut eidem Ludovico et suis heredibus libere videbitur et placebit [deleted:illegible], mandantes de huiusmodi concessa potestate publicum confici documentum.

IX: Lodovico Capponis Stiftung für die Kapelle:

(*ASF, NA 1969 Bastiano di Carlo da Firenzuola, 1523-27, fols. 332-334v.*)⁹

Ordinatio officiatore cappelle Pietatis in ecclesia monasterii Sancte Felicitatis.

Publicatum ut hic. In Dei nomine, amen. Anno incarnationis dominice MDXXV, inditione XIII, die vero primo mensis [Iunii overwritten] Iulii, pontificatu

⁸ In: Waldman 2002, S. 307.

⁹ In: Waldman 2002, S. 307-309.

Sanctissimi in Christo patris et domini nostri, Domini Clementis, divina providentia papae VII, anno 1?. Cum certum sit quod perpetua cappellania ad altare alias Beate Marie Annuntiate [addedin margin:hodie nomine Pietatis nuncupatum], situm in ecclesia monasterii Sancte Felicitatis de Florentia, et in cornu dextro eiusdem, spectet et pertineat pleno iure ad nobilem virum, dominum Ludovicum quondam Gini Ludovici de Chapponibus, civem et mercatorem florentinum, et cum sit quod prefatus Ludovicus, pro remedio anime sue et suorum parent[i]um, cupiat temporalia et transitoria felici commertio in sempiterna commutare, et propterea providere de competenti salario et mercede capellani, qui secundum infrascriptam ordinationem missas et divina officia in eisdem ecclesia et cappella perpetuo celebret. Hinc est quod, constitutus [deleted: coram] personaliter coram me notario publico et testibus infrascriptis, prefatus dominus Ludovicus, qui non vi, dolo, metu [deleted:al?], aut aliqua machinatione circumventus, sed sponte et ex certa scientia et omni meliori moro quo potuit, per se et suos heredes et successores promisit et solemnii stipulatione convenit dicte capellanie [deleted:Beate Marie Annuntiate] et illius pro tempore rectori et cappellano, licet absentibus, et mihi Sebastiano notario publico infrascripto presenti et pro ea et eis recipienti et stipulanti, quolibet anno in perpetuum et usque in seculum seculi eidem cappellano ut premictitur existenti capellanie antedicte dare et solvere pro ipsius annuo salario et mercede officature dicte cappelle, secundum ordinationem [deleted:illegible] supra et infrascriptam, realiter et cum effectum, ducatos decem et octo auri largos in auro, videlicet dimidiam quolibet semestri sine exceptione et diminutione, nitidos, videlicet liberos et exemptos ac immunes ab omni onere, tam ordinario quam extraordinario, quavis auctoritate imposita vel imponendo [sic], de et supra bonis dicti domini Ludovici vel eius heredum et successorum, et tam realis quam personalis, sub pena et ad penam dupli summe predicte, in omnibus et singulis pactis et membris sive articulis presentis promissionis et concessionis. Que pena totiens commultatur ac peti et exigi valeat, quotiens in premissa fuerint contrafactum, non observatum et seu contradictum vel ventum, tam via iuris et ordinaria quam de facto, et qua pena, commissa vel non, exacta vel non, sive etiam grati[i]s remissa, predicta tum et infrascripta firma et ratha produrent. Pro quibus omnibus observandis et dictis XVIII ducatis auri largos in auro actualiter et realiter persolvendis, et pro dicta pena solvenda si et quousque commissa fuerit, predictus dominus Ludovicus obligavit et efficaciter ypothecavit dicte capellanie et illius pro tempore rectori et cappellano se et suos

heredes et successores ac filios et descendentes masculos suos predic- tos et omnia et singula sua et dictorum suorum [above line: filiorum] et descendentium bona mobilia et immobilia, pre- sentia et futura, et signanter, specialiter et nominatim unam apothecam dicti domini Ludovici, positam in civitate Floren- tie, prope forum vetus, [added in margin: in populo Sancti Andree], et in [deleted: fra] via qua itur ad angulum Lili, confinatum a primo via, II bona dicti Ludovici, III bona Bartolomei Berti Rosani [deleted:III de? Bastiani Palmerii conductore? eiusdem] [added in margin: infra predictos vel alios plures aut veriores confines], et quam quidem apoth-ecam modo tenet ad pensionem [deleted:Laurentius] Bastia- nus Palmerius, linaiulus florentinus, cum omnibus iuribus et pertinentiis suis. Et constituit se tenere et possidere dictam apotecam nomine dicte cappelle et dicti cappellani eiusdem existentis pro tempore. In omnem casum et eventum inobservantie et non solutionis dicte annue summe dictorum XVIII ducatorum temporibus prefatis ratho cum promissione huius- modi et obligatione predicta quo ad alia quecunque bona sua tum pro dictis XVIII ducatis annuis, cum etiam pro dannis, expensis et interesse quovismodo patiendis ex causa inobser- vantie et non solutionis antedicte, et pro potiori cautela et securitate dicte cappellanie et illius pro tempore cappellani et citra preiudicium obligationis et ypotece quo ad alia bona sua et suorum heredum inrevocabiliter feci et constituit suos procuratores etiam duraturos post mortem et in perpetuum dominam Abbatissam [deleted:illegible]dicti monasterii Sancte Felicitatis et dictum cappellanum [deleted:pro] dicte cappellanie, respective pro tempore existentes, et quemlibet eorum in solidum, ita quod [deleted:unus ipsorum] non sit potior conditio primarii occupantis nec deterior subsequens, sed quod unus inceperit alter prosequatur et terminare valeat, cum effectu scilicet specialiter et expresse ad ipsius domini constituentis et suorum heredum nominibus et pro eis peten- dum et exigendum et se habuisse confitendum a pensionariis pro tempore existentibus dicte apotece illius annuam pensio- nem et de exactis finiendum et quando opus esset eosdem pensionarios ad solvendum huiusmodi pensionem cogi et compelli, tam realiter quam personaliter, [deleted: illegible] petendum et obtinendum et coram quocumque iudici ubilibet comparendum, agendum et causandum, et quoscumque actus, tam accidentalis quam substantialis, servandum et ser- vari petendum, et unum et plures [deleted: illegible] procura- torem et procuratores nomine dicti Ludovici et suorum heredum subituendum, et generaliter omnia faciendumqualitercumque in iudicialia necessaria et oportuna ad dictum effectum.

Declarando expresse dictus dominus Ludovicus quod, quodocunque pensionarius [deleted:ex] dicte apotece ex causa mercedis et salarii antedictae prosolverit dictam pensionem dicte apotece dicto cappellano vel dicte Abbatisse, sive ab eisdem vel altero eorum substituendi et ad dictum effectum, tunc censeatur dictum pensionarium ex nunc prout ex tunc e converso consecutum fuisse a dicto domino Ludovico vel suis heredibus et subcessoribus plenissimam liberationem proinde ac si illam prosolvisset dicto domino Ludovico vel suis heredibus [added in margin:cum facultate et potestate (deleted: eam?) locandi et dislocandi dictam apotecam ad pensionem illi vel illis cui vel quibus placuerit dicto cappellano pro tempore existenti in eventum in quem sibi non solveretur data annua responsio dictorum XVIII ducatorum auri et in omnem casum inobservantie predictorum vel alicuius eorum], prohibita etiam alienatione dicte apotece in perpetuum suis heredibus [si] non aliter per dictum dominum Ludovicum fuerit [deleted:aliter] ordinatum, de quo sibi soli potestatem reservavit. Et predicta omnia et singula fecit, ordinavit, promisit, obligavit et disposuit cum infrascriptis oneribus, videlicet: Imprimis quod ad huiusmodi cappellaniam officendam non possit per suos heredes deputare non constitutus in sacerdotio ad minus etatis annorum XXV, nullum aliud obtinens beneficium, ita quod per se ipsum et non [deleted:aut] per alium [deleted:deputandum ab eo cum consensu s? maioris descendentie sue masculine] possit et valeat eidem cappellanie et ecclesie secundum infrascriptam ordinationem deservire. Item quod dictus cappellanus pro tempore existens dicte cappellanie teneatur et debeat celebrare ad dictum altare qualibet edomada quinque missas, videlicet quibuslibet diebus Domenicis et die Lune, Mercurie, Veneris et Sabati, et deservire predicte ecclesie in choro et in omnibus horis diurnis tantum et dictas missas celebrare in illis horis deputatis et ordinatis per rectorem sive sacristam dicte ecclesie, quando aliter ordinatum non fuisset per maiorem natu descendentie sue masculine, quem prout in patronem unicum eiusdem instituere intendit, cuius ordinationi perpetuo stari debeat. Item quod, post mortem dicti domini Ludovici, deputatio [deleted:illegible] cappellani pro tempore deputandi ad officium dictam cappellaniam deputari debeat per maiorem natu descendentie sue masculine, quod quidem deficiente dicta linea masculina huiusmodi deputatio et ordinatio devolvi debeat et devolvere voluit ad dominam Abbatissam dicti monasterii Sancte Felicitatis [deleted:de Florentia], pleno iure. Cum hac tamen [added in margin:conditione, quod cum huiusmodi provisio cappellani devenerit ad

dispositionem dicte domine Abbatisse per deficientia dicte linee, [et] prefata domina Abbatissa per XV dies immediate sequentes obitum cappellani pro tempore existentis de futuro successore et alio cappellano non provideretur, huius- modi electio in casu predicto et per illa vice devolvatur ad dominos Consules artis lane civitatis Florentie. Et sic de singulis in omnibus vacationibus in perpetuum]. Item quod prefatus cappellanus dicte cappellanie pro tempore existens teneatur et debeat habere curam specialiter de illa in retinendo dictam cappellam mundatam et scopatam et ornatam, necnon de paramentis et apparatus ipsius sericis et linteaminibus eidem donatis et in dies donandis per dictum dominum Ludovicum et successores suos, omnia tenendo et claudendo in una capsula cum clavibus comunibus cum sacrista dicte ecclesie, ita quod quando expediens fuerit in solemnitatibus et magnis festis prefatus sacrista possit et valeat illis uti [deleted:et frui] ad commodum, honore et ornamentum etiam dicte ecclesie. Item quod predictae limitate ordinationes non vendicent sibi locum durante vita dicti domini Ludovici, quia eo vivente reservavit et reservat sibi facultatem et potestatem eligendi et deputandi quem et quos et cuius etatis et qualitatis sibi libere videbitur et placebit, et tam ammouvabiliter quam in perpetuum, premissis ac aliis in contrarium non obstantibus quibuscumque. [Deleted:Que omnia et singula suprascripta.] Successive prefatus dominus Ludovicus, dotator et fundator predictus, cupiens pro implemento huiusmodi presente [sic] ordinationis [added in margin:ad provisionem dicte cappelle procedere ad laudem omnipotentis Dei et sanctissime sue Pietatis], elegit et deputavit in cappellanus dicte cappellanie perpetuo duraturum et donec ipse vixerit, providum et honestum iuvenem, dominum Sebastianum Rosati de Rubeis de Monte Flascono, [deleted:elec] in minoribus ordinibus et clericatu constitutum [deleted:eum], ibidem presentem et huiusmodi cappellanium benigne suscipiendum et acceptantem, cum onere deservendi per se vel alium ecclesiam vel cappellanium predictae, modo et forma premissa, et cum salario antedicto. Hac cum conditione et limitatione adiecta, quod si prefatus dominus Sebastianus de civitate Florentie discederet, teneatur et debeat alium substituere ad officium dictam cappellam, habilem et idoneum, et de licentia et concensu dicti Ludovici quousque vixerit, et post mortem ipsius, predicti sui descendens maioris natu ut premittitur instituti padronem supra regimine dicte cappellanie. Et predicta omnia et singula mandavit dictus dominus Ludovicus perpetuo observari inviolabiliter, sub ypoteca et obligatione suorum heredum et bonorum suorum mobilium et immobilium, et modo et forma premissis et

sub omni et quacumque iuris et facti renuntiatione ad hec necessaria pariter et cautela. De et super quibus omnibus et singulis prefatis dominus Ludovicus petiit publicum sibi confici documentum et instrumentum, unum seu plura. Acta fuerunt predicta omnia et singula Florentie, in parrochia Sancte Felicitatis, in domo habitationis dicti domini Ludovici, presentibus ibidem providis viris Gabrielle Stephani Gabriellis de Barberino Mugelli, loco florentine diocesis, et Iohanne Iacobi Iohannis, legnaiuolo populi Sancti Petri de Monticellis extra muros in apoteca Petri de Sexto, testibus ad premissa omnia et singula vocatis, habitis, habitis [sic] et rogatis.

X: Die Guicciardini erlauben Lodovico Capponi die Westwand für ein Fenster zu durchbrechen.

(ASF, NA 12470 Pier Francesco Maccari, 1523-25, fol. 431)¹⁰

Licentia faciendi fenestram.

1525, indictione 13, die 19 Septembris. Actum Florentie, in apotecha filiorum Pieri Iacobi de Guicciardinis, sita in populo Sancte Marie supra Portam, presentibus Guglielmo Francisci de Nettolis et Filippo Manentis de Amideis de Florentia, testibus etc. Cum sit quod in ecclesia Sancte Felicitatis de Florentia sit, ut vulgo dicitur, la facciata dinanzi, in qua sunt tria insignia sive arma de Guicciardinis [que] fuerunt antico tempore et iure, quod non extat memoria in contrarium, propter que dicti de Guicciardinis pretendunt esse ipsorum et non aliorum, quod nullus alius possit in ea aliquod facere inrequisitis illis de familia de Guicciardinis. Et cum sit quod Lodovicus Gini de Caponibus emerit a Bernardo Gherardi de Paganellis quandam capellam que est in dicta ecclesia, que est secus murum dicte facciate, et dictus Lodovicus cupiat facere unam fenestram in dicta facciata pro dando lumen dicte cappelle, et de hoc requisiverit illos de familia de Guicciardinis, et quod dicti de Guicciardinis, et pro eis Iacobus Pieri Iacobi de Guicciardinis de Florentia, etiam de consensu aliorum, velit obsequi dicto Lodovico ut infra. Hinc est quod hodie hac presenti suprascripti die prefatus Iacobus Pieri Iacobi de Guicciardinis, suo nomine et nomine aliorum de Guicciardinis, de illis videlicet qui fecerunt dictam facciatam et quibus est constructa suprascripta in ea, et pro quibus promisit de rato quod non contravenient supradictis et infrascriptis, alias de suo proprio observare etc. Cum

¹⁰ In: Waldman 2002, S. 309.

[hoc] item quod dictus Lodovicus possit perficere dictam fenestram, dummodo predictus Lodovicus non possit facere aliqua insignia de Caponibus vel aliqua alia in dicta facciata, et maxime a parte exteriori que respicit super platea dicte ecclesie. Et cum hoc quod predictus Lodovicus non aquirat aliquod ius, nec domus de Caponibus, in preiudicium iuribus dictorum de Guicciardinis in dicta facciata. Et cum hoc quod predicta in aliquo non ledant ius de Guicciardinis nec eis aliquo preiudicentur, sed solum intelligatur esse data licentia dicto Lodovico faciendi dictam fenestram pro obsequendo dicto Lodovico, absentem [illegible addition above line]. Que omnia etc. servare promisit etc., sub pena dupli etc. Que etc., qua etc., pro quibus etc., pro quibus etc. observantia etc quibus etc. per garantigiam etc. Rogantes etc.

XI: Testament Lodovico Capponis 30. Juli 1527

(ASF, NA 12482 Pier Francesco Maccari, Testamenti, no 2, fols. 348-49)¹¹

In prima l'anima sua allo Omnipotente Idio et alla sua gloriosissima madre Sancta Maria et a tutti e' santi et sante di Dio rachomanda, et vuole quando sara passato dalla presente vita essere sepolto nella chiesa di Sancta Felicita di Firenze et nella cappella per decto testatore restaurata, ordinata et dotata et la prima a man dextra quando si entra in decta chiesa per la porta che e nella facciata dinanzi di decta chiesa, la quale lui dot6 come ne appare instrumento rogato per mano di ser Bastiano di ser Carlo da Firenzuola notario publico fiorentino sotto suo di, la quale dotazione per decto suo testamento in tutto et per tutto conferm6 et conferma et cetera. El funere di esso testatore vuole si faccia quella spesa la quale parra alli infrascripti sua heredi.... Item per amore di Dio et per remedio della anima sua vuole che qualunche anno in perpetuum et oltre a cento et mille anni per li infrascripti sua heredi del mese di agosto di qualunche anno cominciando el primo agosto seguira morto fia decto testatore a fare el primo ufizio el di di Sancto Lodovico che e di decto mese d'agosto o almeno el di seguente venendo in domenica fare et far fare et dire in decta chiesa alla decta capella uno uficio di morti con messa cantando et almeno di tre messe piane et in satisfatione delle predecete cose vuole si dia alle monache di detta chiesa o loro subcessori fiorini quatro d'oro in oro per qualunche anno, intendendo che abino a pagare loro e' preti che intervenissero a tale ufizio et cosi la cera che bisognassi per

¹¹ In: Waldman 2002, S. 309f.

fare tale ufizio cioe dette monache o loro subcessori e' quali danari habino a pagare a dette monache auto fede dalla badessa che tale ufizio si sia fatto...

XII: Kaufvertrag für Pontormos Grundstück in der Via Laura

(ASF, NA 5418 Lorenzo Cioli, 1529, fols. 152-152v)¹²

Venditio. Yhesus Maria. In Dei nomine amen. Anno Domini nostri Iesu Christi ab eius salutifera incarnatione MDXXVIII, indictione II et die XVIII mensis Maii. Actum in cancelleria hospitalis [deleted: Sancte Marie] Innocentium, presentibus etc. Raphaelle Chiari de Casavechia et Zenobio Betti de Rusticis de Florentia, testibus etc. Cunctis pateat evidenter qualiter Reverendus dominus Petrus Giachinus, modernus Prior hospitalis Sancte Marie Nove de Innocentibus [sic], et spectabiles viri Hieronimus Antonii de Gondis et Franciscus Ioannis de Carnesechis, duo ex Operariis hospitalis Sancte Marie predictae, visa ante potestate et balia eisdem concessa per dominos Consules Artis Porte Sancte Marie et Consilium del XXXVI dicte Artis, in sufficienti numero congregati in sala seu audientia magna dicte Artis una cum dicto Reverendo domino Priore et Operariis sub die XV mensis Martii proxime preteriti MDXXVIII manu mei notarii infrascripti, ad infrascripta peragendum, ad que omnia etc. et contenta in ea dicti dominus Prior et Operarii se retulerunt et referunt, sequentes et sequi volentes formam et modum eisdem datum per dictos dominos Consules et Consilium del 36, facientes omnia et singula infrascripta cum protestatione quod dictos dominum Priorem et Operarios, apposita premissa semper et intellecta et reperta in principio, medio et fine presentis contractus et instrumenti, quod ipsi non intendunt per predicta vel infrascripta seipsos neque eorum heredes et bona obligare per aliquod verbum appositum vel quomodolibet insertum in predictis vel infrascriptis vel aliquo predictorum et infrascriptorum, sed solum bona dicti hospitalis Sancte Marie Innocentium. Et volentes procedere ad predictam venditionem vigore dictae eorum auctoritatis et pro implemento eiusdem, servatis servandis et omnibus et singulis aliis solepnitatibus substantiatis et requisitis secundum ordinamenta dicte Artis et dicti eorum officii, et ad cautelam predicta et infrascripta omnia et singula viva voce confirmando et approbando, et omni meliori modo etc., iure proprio et in perpetuum etc., dederunt et vendiderunt etc. Iacobo Bartolomei Iacopi, pictori de Puntormo, presenti, pro se et

¹² In: Waldman 2002, S. 311.

eius heredibus et successoribus recipienti et ementi, duo casolaria, seu duo siti [that is: situs] destinati ad faciendum domos, sine aliqua coperta, quilibet ipsorum per longitudinem brachiorum LXV vel circa, et brachiorum X per largitudinem, vanum cuiuslibet ipsorum, cum omnibus et singulis eius [that is: eorum] pertinentiis etc., siti in populo Sancti Michaelis Vice- dominorum de Florentia et in via detta Via Laura, quibus a I dicta via, a II? bona Capituli Cathedralis ecclesie florentine, a III murus Orbatelli, a 1111? bona dicti hospitalis, infra predictos confines etc., cum omnibus et singulis etc., ad habendum etc., et construendum domum quando accipiendum etc., et cesserunt iura etc., et constitutum procuratorem etc. Et in effectu prom- iserunt defensionem generalem dictorum bonorum et de evic- tione in forma plenissima etc. Et predictam venditionem et iurium cessionem et omnia et singula suprascripta fecerunt et vendiderunt pro pretio et nomine veri et iusti pretii florenorum centum largorum de auro in aurum nitidorum ab [that is: ad] omnes expensas ghabelle Artis Porte Sancte Marie pro habenda licentiam [that is: licentia]. Quod quidem pretium dicti dominus Prior et Operarii prefati fuerunt confessi habuisse et recepisse a dicto Iacobo de Puntormo, vocantes se bene pagati etc., renumpiantes exceptioni non numerate pecunie etc. Que omnia pro- miserunt attendere etc. et contra etc., sub pena dupli dicti pretii, que etc., qua etc., pro quibus obligaverunt etc., renumpiantes garantigie etc. Rogantes etc.

Appendix III – Pontormos Aufzeichnungen zu San Lorenzo

1.

„[...] und die Figur über dem Kürbis gemacht“
in: Pontormo 19984, S. 35.

2.

„[...] die Herzogin kam nach San Lorenzo und der Herzog kam auch.“
in: Pontormo 19984, S. 37.

3.

„Den 9 Juni 1554 begann Marco Moro die Mauer und den Verschlag im Chor von San Lorenzo.“
in: Pontormo 19984, S. 39.

4.

„Den 30. Januar das Kreuz der Figur begonnen, die das Kind beweint.“
in: Pontormo 19984, S. 45.

5.

„Den 31. Das spärliche Tuch um ihre Hüften gemacht, es war Schlechtwetter.“
in: Pontormo 19984, S. 45.

6.-8.

„den 1. Februar die Figur von dem Tuch nach unten gemacht und am 5 war sie fertig und den 16. Die Beine jenes Kindes unterhalb von ihr, und das war am Samstag
in: Pontormo 19984, S. 45.

9.

„[...] das war der letzte Tag im Februar und ich machte solange es Tag war, den Kopf der Figur über dieser ‚hier‘.“
in: Pontormo 19984, S. 47.

10.

„Den 4. März den Rumpf unterhalb des Kopfes gemacht und eine Stunde vor Tag aufgestanden.“
in: Pontormo 19984, S. 47.

11.-14.

„Und Montag den Arm zu der Figur des Kopfes gemacht, den erhobenen, und ihn genauso gelassen wie die Skizze zeigt.
Dienstag und Mittwoch den alten gemacht mit seinem arm, und zwar so.
Den 15. März den Arm angefangen, der den Gürtel in die Höhe hält, und das war am Freitag.“
in: Pontormo 19984, S. 47.

15.-16.

„Mittwoch, den 20., den Arm von Freitag und Montag fertig gemacht, zuvor hatte ich den Rumpf gemacht, am Dienstag den Kopf zu dem bewussten Arm.“
in: Pontormo 19984, S. 47.

17.-18.

„Freitag machte ich den anderen Arm, den quer darüber liegenden und am Samstag ein wenig blauen Grund [...].“

in: Pontormo 19984, S. 47.

19.

„Dienstag den Kopf des Putto gemacht, den gesenkten [...].“

in: Pontormo 19984, S. 49.

20.

„Mittwoch machte ich den Putto fertig, und es war mir beschwerliche, den ganzen Tag gebückt zu bleiben, so dass ich am Donnerstag Kreuzweh hatte.“

in: Pontormo 19984, S. 49.

21.

„und am Montag, wir hatten den 29. 1555 – Francesco unten – machte ich die Hand und den halben Arm der großen Figur, das Knie mit einem Stück des Beins, wo sie ihre Hand hinlegt, und es war der besagte Freitag.“

in: Pontormo 19984, S. 49.

22.-23.

„Den 3. April, das Bein gemacht, vom Knie aus nach unten, hatte viel Mühe mit Dunkelheit, Wind und Verputz;

Freitag eine Stunde vor Tag mit den Rücken angefangen, die unterhalb sind.“

in: Pontormo 19984, S. 49.

24.

„Dienstag machte ich das Bein, den Schenkel unterhalb der Rücken da oben meine ich.“

in: Pontormo 19984, S. 51.

25.

„Samstag an dem Felsblock gearbeitet, und es kam der Herzog nach San Lorenzo, das heißt zum Gottesdienst [...].“

in: Pontormo 19984, S. 51.

26.

„Donnerstag an den zwei Armen gearbeitet [...].“

in: Pontormo 19984, S. 51.

27.

„Freitag den Kopf gemacht mit dem Felsblock darunter [...].“

in: Pontormo 19984, S. 51.

28.

„Samstag den Stamm, den Felsblock und die Hand gemacht [...].“

in: Pontormo 19984, S. 51.

29.

„[...] und den Arm der Figur angefangen und zwar so.“

in: Pontormo 19984, S. 53.

30.

„Den 13. Dienstag den Rumpf nach unten angefangen und zwar so.“
in: Pontormo 19984, S. 55.

31.

„Mittwoch, hatte große Mühe auf dem frischen Verputz zu arbeiten, glaube kaum, dass es gut geht, denn es haben sich Brüste aufgeworfen, so dass man die Fugen sieht.“
in: Pontormo 19984, S. 55.

32.-33.

„Donnerstag den einen Arm gemacht, Freitag den anderen Arm.“
in: Pontormo 19984, S. 55.

34.

„Samstag den Schenkel der Figur in dieser Lage.“
in: Pontormo 19984, S. 55.

35.

„Montag den Arm jener Figur dort angefangen und zwar so.“
in: Pontormo 19984, S. 55.

36.-37.

„Dienstag den anderen Arm und Mittwoch den Rumpf.“
in: Pontormo 19984, S. 55.

38.

„Freitag den Schenkel, 10 Unzen Brot, einen Eierfisch und die Figuren fertig gemacht.“
in: Pontormo 19984, S. 55.

39.

„Mittwoch, den Kopf unterhalb dieser Figur gemacht.“
in: Pontormo 19984, S. 55.

40.

„Den 30. Mai, Donnerstag, den Schenkel.“
in: Pontormo 19984, S. 55.

41.

„Freitag den Rücken.“
in: Pontormo 19984, S.57.

42.

„Samstag die Figur fertig gemacht [...].“
in: Pontormo 19984, S.57.

43.-44.

„[...] und den Rücken der Figur in dieser Lage gemacht. Donnerstag den Arm gemacht und ein wenig Braten gegessen. Freitag die Figur fertig gemacht.“
in: Pontormo 19984, S. 57.

45.

„Mittwoch, den Kopf des Toten mit dem Bart gemacht, oberhalb der Figur da.“
in: Pontormo 19984, S. 57.

46.

„Donnerstag, den Kopf und den Arm der Figur gemacht, und zwar so.“
in: Pontormo 19984, S. 57.

47.-48.

„Freitag den Rumpf. Samstag die Beine und die Figur fertig gemacht [22. Juni].“
in: Pontormo 19984, S. 59.

49.-51.

„Dienstag wurde das Gerüst abgebaut, Mittwoch die Löcher zugemauert, Donnerstag das Stück bis zum Chor.“
in: Pontormo 19984, S. 59.

52.

„Donnerstag, den 4. Juli die Figur in dieser Lage angefangen.“
in: Pontormo 19984, S. 59.

53.-54.

„Freitag, Samstag bis zu den Beinen weitergemacht.“
in: Pontormo 19984, S. 59.

55.

„Dienstag einen Schenkel gemacht, [...].“
in: Pontormo 19984, S. 59.

56.

„Donnerstag das andere Bein gemacht [...].“
in: Pontormo 19984, S. 59.

57.

„Den 16. Dienstag die Figur da angefangen, [...].“
in: Pontormo 19984, S. 61.

58.

„Die Figur wurde fertig.“
in: Pontormo 19984, S. 61.

59.

„Samstag ist Battista gekommen mit allem, mit gemahlenen Farben, Pinseln und Öl.“
in: Pontormo 19984, S. 61.

60.

„[...] und tagsüber den Karton an die Wand geheftet, den Battista gebracht hatte.“
in: Pontormo 19984, S. 63.

61.

„Freitag den Kopf gemacht, der hierher schaut, das heißt von dem Blatt, das ich mitbrachte und zwar so.“
in: Pontormo 19984, S. 61.

62.-64.

„Dienstag, den 30., die Figur angefangen, Mittwoch bis zum Bein gemacht.
Den 1. August, Donnerstag, das Bein gemacht.“

in: Pontormo 19984, S. 63.

65.

„Freitag den aufgestützten Arm, Samstag den Kopf der Figur unterhalb und zwar so.“

in: Pontormo 19984, S. 63.

67.

„Mittwoch den Kopf, den die Figur die Hand auflegt.“

in: Pontormo 19984, S. 63.

68.-73.

„Den Kopf der Figur in dieser Lage angefangen.

Mittwoch den Arm gemacht

Donnerstag den 15.

Freitag den Leib,

Samstag die Schenkel

Sonntag

Montag, Dienstag: das Kreuz unterhalb des Kopfes angefangen.

Mittwoch fertig gemacht.“

in: Pontormo 19984, S. 65.

74.-75.

„Den 2., Montag, über einem Rahmen zu arbeiten angefangen

Dienstag den Kopf der Figur da gemacht.“

in: Pontormo 19984, S. 65.

76.

„Mittwoch die Figur bis zu den Hüften und am Abend begann es zu regnen.“

in: Pontormo 19984, S. 65.

77.-79.

„Donnerstag Schenkel und Hüften.

Freitag den arm

Samstag den Kopf des Toten daneben.“

in: Pontormo 19984, S. 65.

80.

„bis Samstag zu Hause geblieben und gezeichnet [...]“.“

in: Pontormo 19984, S. 67.

81.

„Montag gezeichnet.“

in: Pontormo 19984, S. 67.

82.-84.

„Dienstag die Figur unter dem Kopf angefangen

Mittwoch den Leib unterhalb der Brüste.

Donnerstag das ganze Bein.“

in: Pontormo 19984, S. 67.

85.-88.

„Montag [...] und den Kopf gemacht, der unterhalb der oben gezeichneten Figur ist. Dienstag den anderen Kopf, den neben der Figur gemacht, und Mittwoch das Übrige. Samstag den Leib noch einmal gemacht.“

in: Pontormo 19984, S. 67.

89.-94.

„Montag den Helm.
Dienstag den Kopf, und zwar so
Mittwoch den Rumpf,
Donnerstag den Arm
Freitag den Leib
Samstag den Arm und wo er sitzt, [...]“

in: Pontormo 19984, S. 67.

95.-100.

„Montag, Dienstag, Mittwoch, Donnerstag, Freitag, unterhalb der genannten gezeichneten Figur gearbeitet, bis zum Gesims; Samstag den Karton vorbereitet, der daneben hingehörte.“

in: Pontormo 19984, S. 67.

101.-102.

„Und blieb die zwei Tage zu Hause und zeichnete.“

in: Pontormo 19984, S. 69.

103.-105.

„Den 9., den Kopf unterhalb der Figur gemacht, und zwar so.
den 12., denselben Kopf noch einmal gemacht und ich muss mir merken welcher es ist – das heißt am Dienstag.

Den 16. Kam der eine Karton und der andere wurde hingbracht und zum Arbeiten festgemacht.“

in: Pontormo 19984, S.69.

106.

„Den 19. Arbeit an den zwei Köpfen der Toten unterhalb des Arsches der Frauengestalt.“

in: Pontormo 19984, S. 79.

107.

„Den 27. Angefangen mit der Arbeit unterhalb der Figur in dieser Lage.“

in: Pontormo 19984, S. 81.

108.

„Den 6. Zu arbeiten angefangen. [...] und am Abend war die hier aufgezeichnete Figur fertig.“

in: Pontormo 19984, S. 81.

109.-112.

„Den 20., Donnerstag: den schreienden Kopf gemacht, [...] und bis zum 29. Hatte ich alles fertig, was unter dem Kopf noch bis zum Fußboden kommt.

März, den 3., den Kopf der hier aufgezeichneten Gestalt gemacht.

Den 4. März das Stück Rumpf bis zu den Brüsten, unter Kälte und Wind gelitten.“

in: Pontormo 19984, S. 81.

113.-114.

„Den 6. Den ganzen Rumpf gemacht.
Den 7. die Beine fertig.“

in: Pontormo 19984, S. 81.

115.-118.

„Montag, den 9., einen Kopf unterhalb der Figur.
Donnerstag, die Nägel am oberen Rand herausgezogen.
Freitag einen Kopf unterhalb der Figur
Samstag, den 14., alleine einen Kopf verputzt; [...].“

in: Pontormo 19984, S. 85.

119.

„Den 18. den Verputz des Felsblockes unter den Fenstern gemacht.“

in: Pontormo 19984, S. 85.

120-122.

„Den 26. den Arm des Kindes unterhalb gemacht.
Freitag eine Stunde vor Tag aufgestanden und den Rumpf vom Arm nach unten
gemacht.
Samstag einen Schenkel gemacht [...].“

in: Pontormo 19984, S. 85.

123.

„Montag den Kopf des Putto da gemacht.“

in: Pontormo 19984, S. 85.

124.-128.

„Den 1. April, Mittwoch, den anderen Schenkel bebst dem ganzen Bein und den Fuß
gemacht.

Gründonnerstag

Freitag früh aufgestanden und den Rumpf des Kindes gemacht.

Donnerstag die Beine gemacht, den 9.

Freitag ein Stück blauen Grund; [...]

Samstag unter den Fenstern zur Alten Sakristei den Stein gemacht, um die Figur die
dort hingehört [...].“

in: Pontormo 19984, S. 85.

129.-132.

„Montag, Arbeit an den Wasserinnen unter den Fenstern.

Pier Francesco – Dienstag, Mittwoch: Das Gerüst zum Arbeiten hergerichtet.

Donnerstag eine Stunde vor Tag aufgestanden und die Figur unterhalb des Kopfes
angefangen, und zwar so.“

in: Pontormo 19984, S. 85.

133.-135.

„Freitag den Rumpf-

18. April, Samstag die Beine

Montag unterhalb der Figur im Chor oben.“

in: Pontormo 19984, S. 85.

136.-138.

„Montag die Figur angefangen, und zwar so.
Dienstag den Kopf gemacht.
Mittwoch den Rumpf; [...].“
in: Pontormo 19984, S. 85.

139.-141.

„Donnerstag die Beine gemacht.
Freitag und Samstag unterhalb davon.“
in: Pontormo 19984, S. 85.

142.

„Dienstag den Arm der Figur angefangen, und zwar so.“
in: Pontormo 19984, S. 85.

143.

„Mittwoch den anderen arm und das Bein gemacht [...].“
in: Pontormo 19984, S. 87.

144.-145.

„Freitag und Samstag die Figur fertig gemacht.“
in: Pontormo 19984, S. 87.

146.-148.

„Den 28., Donnerstag, die Figur unter dem Kopf angefangen,
Freitag vollendet; Samstag das Buch gemacht.“
in: Pontormo 19984, S. 87.

149.

„Montag, den 1. Juni, die kleinen Mohren gemacht.“
in: Pontormo 19984, S. 87.

150.

„Den 9. die Figur in dieser Lage angefangen.“
in: Pontormo 19984, S. 87.

151.-152.

„Freitag, Samstag: das kleine Stück des armes gemacht und sonst nichts denn eine
Geschichte mit sämtlichen Figuren ist nun fertig.“
in: Pontormo 19984, S. 87.

153.-154.

„Die Decke zu Rotella.
Freitag, den 19. die Figur da angefangen.
Samstag die Arme gemacht.“
in: Pontormo 19984, S. 87.

155.-157.

„Donnerstag die zwei oben vorgezeichneten Köpfe gemacht und es gab ein Wetter
mit Regen [...]
Freitag alle Löcher im Chor, wo diese erste Geschichte ist, wieder zugemauert.
Samstag die zwei Arme gemacht, kein Abendessen.“
in: Pontormo 19984, S. 89.

158.-159.

„Montag die Erdfarbe angemacht, Dienstag noch einmal Erdfarbe.“
in: Pontormo 19984, S. 89.

160.-163.

„14., Dienstag, den Rumpf der großen Figur angefangen, Mittwoch das Stückchen Arm gemacht.
Donnerstag die zwei Löcher zugemauert; Samstag die Rücken unter dem Rumpf auf der einen Seite gemacht.“
in: Pontormo 19984, S. 89.

164.

„Das Stück Arm und ein Stück Bein zu den genannten Rücken gemacht.“
in: Pontormo 19984, S. 91.

165.

„22., Mittwoch, den Kopf und dass bisschen Schulter gemacht.“
in: Pontormo 19984, S. 91.

166.-167.

„Donnerstag, in der Ecke oben im Chor bei der fertigen Geschichte gearbeitet.
Freitag das Bein der großen Figur ganz gemacht.“
in: Pontormo 19984, S. 91.

168.

„Was die Arbeit betrifft: von genannten Tag, also dem 29. Juli, bis zum 26. August habe ich gemacht: die bekleidete Figur, die Figur des Kopfes mit ihrem Hintergrund, und den hl. Laurentius vorbereitet.“
in: Pontormo 19984, S. 91.

169.

„Den 27. des Monats den Karton des hl. Laurentius mitgenommen und zur Arbeit an die Wand geklebt.“
in: Pontormo 19984, S. 91.

170.

„Samstag, den Kopf des Kindes mit dem Kreuz gemacht.“
in: Pontormo 19984, S. 93.

171.-175.

„Montag den Kranz gemacht; Mittwoch, Fasttag, den Arm gemacht.
48 Denare
Donnerstag – Freitag den Rumpf gemacht, kein Abendessen.
Samstag die Beine; [...]“
in: Pontormo 19984, S. 93.

176.

„Mittwoch das Kind mit dem Kelch angefangen [...]“
in: Pontormo 19984, S. 93.

177.

„Montag den Kinderkopf mit den Haaren gemacht [...]“
in: Pontormo 19984, S. 95.

178.

„Dienstag eine Stunde vor Tag aufgestanden und den Rumpf des Putto mit dem Kelch gemacht, [...]“

in: Pontorno 19984, S. 95.

Bibliographie

Quellschriften:

Alcinous 1993 Alcinous, The Handbook of Platonism, John Dillon (Hrsg.), Oxford, 1993.

Alberti 1877 Leon Battista Alberti, Leon Battista Albertis kleinere kunsttheoretische Schriften, Hubert Janitschek (Hrsg.u.Üb.), in: Quellschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Renaissance, R. Eitelberger v. Edelberg (Hrsg.), Bd. XI., Wien, 1877.

Alberti 2002 Leon Battista Alberti, Über die Malkunst, Oscar Bätschmann und Sandra Gianfreda (Hrsg.), Darmstadt, 2002.

Alberti 2004 Leon Battista Alberti, On Painting, Cecil Grayson (Üb.) Martin Kemp (Hrsg.), London, 2004.

Barocchi 1960 Paola Barocchi (Hrsg.), Trattati d'arte del Cinquecento fra Manierismo e Controriforma, 3 Bd., Bari, 1960-1962.

Barocchi 1971 Paola Barocchi (Hrsg.), Scritti d'Arte del Cinquecento. 3 Bd., Milano, 1971-1978.

Bocchi 1677 Francesco Bocchi, Le Belleze della Citta di Firenze, Firenze, 1591, Giovanni Cinelli (Hrsg.), 1677.

Borghini 1730 Raffaello Borghini, Il Riposo, Firenze, 1584, Per Michele Nestenus und Francesco Moucke (Hrsg.), Firenze, 1730.

Cennini 1954 Cennino d'Andrea Cennini, The Craftsman's Handbook, Daniel V. Thompson jr. (Hrsg.&Üb), New York, 1954.

Condivi 1971 Ascanio Condivi, Das Leben des Michelangelo Buonarroti, Robert Diehl (Hrsg.), Leipzig, 1971.

Cirri MS 2368 Antonfrancesco Cirri, Le Chiese di Firenze e Dintorni: Sepoltuario, V, Bibliotheca Nazionale, Firenze, MS 2368 fol. 42. Siehe Cox-Rearick 1964, Bd. 1, S. 323 Anm. 26.

Da Vinci 1970 Leonardo da Vinci, The Notebooks of Leonardo da Vinci, Jean Paul Richter (Hrsg.), 2 Bd., New York, 1970.

deMedici 1913 Lorenzo de'Medici, Opere, A. Simioni (Hrsg.), Bari, 1913.

Doni 1549 Anton Francesco Doni, Disegno, Venezia, 1549

Gelli 1891 Giovan Battista Gelli, I Capricci del Bottaio, Pier Felice Balduzzi (Hrsg.), Firenze, 1891.

Gianotti 1968 Donati Gianotti, Gespräche mit Michelangelo, Jake Frommel-Haverkorn van Rijsewijk (Hrsg.), Amsterdam, 1968.

Hoffmann 1946 Richard Hoffmann (Hrsg.), Zwischen Mars und Apoll: Unveröffentlichte Briefe des Cosimo dei Medici, Wien, 1946.

Hollanda 1998 Franciso da Hollanda, Diálogos em Roma: Conversations on art with Michelangelo Buonarroti, Grazia Dolores Folliero-Metz (Hrsg.), 1538, Heidelberg, 1998.

Landucci 1978 Lucca Landucci, Ein Florentinisches Tagebuch 1450-1516, mit einer anonymen Fortsetzung 1516-1542, Marie Herzfeld (Hrsg.), Köln, 1978.

Lapini 1900 Agostino Lapini, Diario Fiorentino di Agostino Lapini dal 1522 al 1596, Giuseppe Odoardo Corazzini (Hrsg.), Firenze, 1900.

Moreni 1822 Domenico Moreni (Hrsg.), Rime Inedite di Raffaello Borghini e di Angiolo Allori detto il Bronzino, Firenze, 1822.

Ovid 1994 Ovidius Naso, Metamorphosen, Michael von Albrecht (Hrsg. und Üb.), Stuttgart, 1994, S.526-531.

Pontormo 1984 Jacopo da Pontormo, Il Libro Mio. Aufzeichnungen 1554-1556, Salvatore S. Nigro (Hrsg.), Marianne Schneider (Üb.), München, 1984.

Quintilian 2011 Marcus Fabius Quintilianus, Ausbildung des Redners, Helmut Rahn (Hrsg.), Darmstadt, 2011.

Sachsen 1570 Ludolf von Sachsen, Vita di Gesù Christo di Ludolphus Carthusiensis, Venetia, 1570.

Varchi 2013 Benedetto Varchi, Paragone: Rangstreit der Künste, Firenze, 1550, Oskar Bätschmann und Tristan Weddingen (Hrsg.), Darmstadt, 2013.

Vasari 1906 Giorgio Vasari, Le Opere di Giorgio Vasari con nuove annotazione e commenti di Gaetano Milanesi, Gaetano Milanesi und G.C. Sansoni (Hrsg.), Firenze, 1906.

Vasari 2004 Giorgio Vasari, Das Leben des Pontormo, Victoria Lornin (Üb.), Alessandro Nova (Hrsg.), Berlin, 2004.

Vasari 2004b Giorgio Vasari, Das Leben des Rosso Fiorentino, Victoria Lorini (Üb.), Alessandro Nova (Hrsg.), Berlin, 2004.

Vasari 2005 Giorgio Vasari, Das Leben des Andrea del Sarto, Sabine Feser (Ed.), Victoria Lorini (Üb.), Alessandro Nova (Hrsg.), Edition Giorgio Vasari, 45. Bd., Berlin, 2004-2015, 2005.

Vasari 2006 Giorgio Vasari, Das Leben der ausgezeichneten Steinschneider, Glas- und Miniaturmaler, Valerio Belli, Guillaume de Marcillat und Giulio Clovio, Anja Zeller (Ed.), Victoria Lorini (Üb.), Alessandro Nova (Hrsg.), Edition Giorgio Vasari, 45. Bd., Berlin, 2004-2015, 2006.

Vasari 2008a Giorgio Vasari, Das Leben des Piero di Cosimo, Fra Bartolomeo und Mariotto Albertinelli, Christina Irlenbusch und Katja Lemelsen (Ed.), Victoria Lorini und Sabine Feser (Üb.), Alessandro Nova (Hrsg.), Edition Giorgio Vasari, 45. Bd., Berlin, 2004-2015, 2008.

Vasari 2008b Giorgio Vasari, Das Leben des Montorsoli und des Bronzino sowie der Künstler der Accademia del Disegno, Hana Gründler und Katja Lemelsen (Ed.), Alessandro Nova (Hrsg.), Edition Giorgio Vasari, 45. Bd., Berlin, 2004-2015, 2008.

Vasari 2008c Giorgio Vasari, Das Leben des Perino del Vaga, Christina Irlenbusch (Ed.), Victoria Lorini (Üb.), Alessandro Nova (Hrsg.), Edition Giorgio Vasari, 45. Bd., Berlin, 2004-2015, 2008.

Vasari 2009 Giorgio Vasari, Das Leben des Michelangelo, Caroline Gabbert (Hrsg.), Victoria Lorini (Üb.), Alessandro Nova (Hrsg.), Edition Giorgio Vasari, 45. Bd., Berlin, 2004-2015, 2009.

Vasari 2010 Giorgio Vasari, Kunstgeschichte und Kunsttheorie, Matteo Burioni und Sabine Feser (Ed.), Victoria Lorini (Üb.), Alessandro Nova (Hrsg.), Edition Giorgio Vasari, 45. Bd., Berlin, 2004-2015, 2010.

Vasari 2011 Giorgio Vasari, Mein Leben, Victoria Lorini (Üb.), Alessandro Nova (Hrsg.), Berlin, 2011.

Xenophon 1977 Xenophon, Erinnerungen an Sokrates, IV. Buch, München, 1977.

Literaturverzeichnis:

Abbott-Conway 1976 Charles Abbott Conway jr., The Vita Christi of Ludolph of Saxony and late Medieval Devotion Centred on the Incarnation: A Descriptive Analysis, Salzburg, 1976.

Acidini-Luchinat 2002 Cristina Acidini Luchinat, The Medici, Michelangelo and the Art of Late Renaissance Florence, Princeton, 2002.

Albertini 1956 Rudolf von Albertini, Das florentinische Staatsbewusstsein im Übergang von der Republik zum Prinzipat, Bern, 1956.

Albrecht 1994 Michael Albrecht, Eklektik: Eine Begriffsgeschichte mit Hinweisen auf die Philosophie- und Wissenschaftsgeschichte, Stuttgart, 1994.

Allen 1984 Michael J.B. Allen, The Platonism of Marsilio Ficino: A Study of his Phaedrus Commentary, its Sources and Genesis, London, 1984.

Alpers 1960 Svetlana Alpers, Ekphrasis and Aesthetic Attitudes in Vasari's Lives, in: Journal of the Warburg and Courtauld Instituts, vol. 23, 3-4, Juli-Dez 1960, S. 190-215.

Ames-Lewis 1981 Francis Ames-Lewis, Drawing in Early Renaissance Italy, London, 1981.

Ames-Lewis 1992 Francis Ames-Lewis und Anka Badnarek (Hrsg.), Decorum in Renaissance Narrative Art, Papers delivered at the Annual Conference of the Association of Art Historians, London, April 1992, London, 1992.

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

Andrews 1958 Keith K. Andrews, Three Pontormo Drawings in the National Gallery of Scotland, in: The Burlington Magazine, Vol. 100, 669, Dez. 1958, S. 436-437+439.

Antal 1980 Frederick Antal, Raffael zwischen Klassizismus und Manierismus: Eine sozialgeschichtliche Einführung in die mittelitalienische Malerei des 16. und 17. Jahrhunderts, Gießen, 1980.

Antal 1947 Frederick Antal, Florentine Painting and its Social Background. The Bourgeois Republic before Cosimo de' Medici's Advent to Power: XIV and early XV Centuries, London, 1947.

Antonetti 1922 Pierre Antonetti, Savonarola: Ketzer oder Prophet?, Elisabeth Meinberger-Ruh (Üb.), Zürich, 1922.

Armstrong-Wallis 1939 Anne Armstrong Wallis, A Pictorial Principle of Mannerism, in: The Art Bulletin, Vol. 21, 3, Sept. 1939, S. 280-283.

Aste 2006 Richard Aste, Bartolomeo Bettini and his Florentine "Chamber" decoration, in: Franca Falletti und Johnathan Katz Nelson (Hrsg.), Venere e Amore – Venus and Love: Michelangelo la nuova bellezza ideale – Michelangelo and the new Ideal of Beauty, Florenz, 2006, S. 2-25.

Aurenhammer 2016 Hans Aurenhammer, Manier, Manierismus, maniera. Zur Geschichte eines kontroversen Begriffs, in: Bastian Eclercy (Hrsg.), Maniera. Pontormo, Bronzino und das Florenz der Medici, Auss.Kat. Stadel Museum, Frankfurt am Main, 24. Februar-05. Juni 2016, München, 2016, S. 15-23.

Azzolini 2004 Monica Azzolini, Anatomy of a Dispute: Leonardo, Pacioli and Scientific Courtly Entertainment in Renaissance Milan, in: Early Science and Medicine, Vol. 9., 2004, S. 115-135.

Baier 1977 Walter Baier, Untersuchungen zu den Passionsbetrachtungen in der Vita Christi des Ludolf von Sachsen. Ein quellenkritischer Beitrag zu Leben und Werk Ludolfs und zur Geschichte der Passionstheologie, 3. Bd, Salzburg, 1977.

Baier 1983 Walter Baier, Die Spiritualität der Kartäuser, dargestellt an der "Vita Christi" des Ludolf von Sachsen, in: Adam Wienand und Marijam Zadnikar (Hrsg.), Die Kartäuser: Der Orden der Schweigenden Mönche, Köln, 1983, S. 21-24.

Baldini&Casazza 1994 Umberti Baldini und Ornella Casazza, Die Brancacci-Kapelle, München, 1994.

Barasch 1987 Moshe Barasch, Renaissance Color Conventions: Liturgy, Humanism, Workshops, in: Marcia B. Hall (Hrsg.), Color and Technique in Renaissance Painting: Italy and the North, New York, 1987, S. 137-151.

Barolsky 1995 Paul Barolsky, The Artist's Hand, in: Andrew Ladis (Hrsg.), The Craft of Art: Originality and Industry in the Italian Renaissance and Baroque Workshop, Athens, Georgia, 1995, S. 5-24.

Barolsky 1998 Paul Barolsky, The Trick of Art, in: Philip Jacks (Hrsg.), Vasari's Florence: Artists and Literari at the Medicean Court, Cambridge, 1998, S. 23-29.

Barolsky 2012 Paul Barolsky, The Burlington Magazine and the Death of Vasari's Lives, in: A Journal of Humanities and the Classics, Vol. 20, No. 2, 2012, S. 63-80.

Barriault 1994 Anne B. Barriault, Spalliera Paintings of Renaissance Tuscany: Fables of Poets for Patrician Homes, University Park, Pennsylvania, 1994.

Baumgart 2000 Wolfgang Baumgart (Hrsg.), Manier und Manierismus, Tübingen, 2000

Baxandall 1971 Michael Baxandall, Giotto and his Orators: Humanist Observers of Painting in Italy and the Discovery of Pictorial Composition 1350-1450, Oxford, 1971.

Baxandall 1972 Michael Baxandall, Painting and Experience in Fifteenth Century Italy, Oxford, 1972.

Baxandall 1988 Michael Baxandall, Die Wirklichkeit der Bilder: Malerei und Erfahrung im Italien der Renaissance, Übers. Hans Günter Holl, Berlin, 1988.

Bec 1984 Christian Beck, Les Livres des Florentins (1413-1608), Firenze, 1984.

Beckers 1985 Petra Beckers, Die Passionsfresken Pontormos für die Certosa del Galluzzo, 2 Bd., Bochum, 1985.

Beierwaltes 1980 Werner Beierwaltes, Marsilio Ficinos Theorie des Schönen im Kontext des Platonismus, in: Sitzungsberichte der Heidelberger Akademie der Wissenschaft, Heidelberg, 1980, S. 7-56.

Bellucci&Frosinini 2006 Roberto Bellucci und Cecilia Frosinini, A Michelangelesque Myth and Production in Series: the "Venus and Cupid" Cartoon, in: Franca Falletti und Johnathan Katz Nelson (Hrsg.), Venere e Amore – Venus and Love: Michelangelo la nuova bellezza ideale – Michelangelo and the new Ideal of Beauty, Florenz, 2006, S. 109-121.

Belting 1990 Hans Belting, Bild und Kult: Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst, München, 1990.

Benay&Raffanelli 2016 Erin E. Benay und Lisa M. Raffanelli, Faith, Gender and the Senses in Italian Renaissance and Baroque Art, New York, 2016.

Bender 2006 Melani Bender, The Dawn of the Invisible. The Reception of the Platonic Doctrine of Beauty in the Christian Middle Ages: Pseydo-Diunysius the Areopagite -Albert the Great - Thomas Aquinus und Nicolas of Cusa, Münster, 2006.

- Benz 1969** Ernst Benz, *Die Vision: Empfindungsformen und Bilderwelt*, Stuttgart, 1969.
- Berenson 1939** Bernard Berenson, *The Drawings of the Florentine Painters*, 3 Bd., Chicago, 1939.
- Berenson 1950** Bernard Berenson, *Asthetik und Geschichte der bildenden Kunst*, Übersetzung Dr. Hanna Kiel, Zürich, 1950.
- Bernado 1980** Aldo S. Bernado (Hrsg.), *Francesco Petrarca Citizen of the World. Proceedings of the World Petrarch Congress*, Washington D.C. April 6-13 1974, Albany, 1980.
- Berti 1956** Luciano Berti (Hrsg.), *Mostra del Pontormo e del Primo Manierismo Fiorentino*, Auss.Kat., Palazzo Strozzi, Firenze, 24. März - 15 Juli 1956, Firenze, 1956.
- Berti 1964** Luciano Berti, *Pontormo*, Firenze, 1964.
- Berti 1973** Luciano Berti (Hrsg.), *L'Opera Completa del Pontormo*, Milano, 1973.
- Berti 1993** Luciano Berti, *Pontormo e il suo tempo*, Firenze, 1993.
- Bertsch 1998** Christoph Bertsch, *Jacopo Pontormo "Vier Frauen von Carmignano"*, Wien, 1998.
- Bertsch 2013** Christoph Bertsch und Philine Helas, *Florenz in der Frühen Neuzeit: Stadt der guten Augen und bösen Zungen*, Berlin, 2013.
- Beuzelin 2013** Cécile Beuzelin, *Jacopo Pontormo: A Scholarly Craftsman*, in: Heiko Damm et al. (Hrsg.), *The Artist as Reader: On Education and Non-Education of Early Modern Artists*, Leiden, 2013, S. 71-104.
- Beyer 1992** Andreas Beyer (Hrsg.), *Die Lesbarkeit der Kunst: Zur Geistes-Gegenwart der Ikonologie*, Berlin, 1992.
- Biermann&Worgull 1979** Hartmut Biermann und Elmar Worgull, *Das Palastmodell Giuliano da Sangallos für Ferdinand I., König von Neapel. Versuch einer Rekonstruktion*, in: *Jahrbuch der Berliner Museen*, 21. Bd., 1979, S. 91-118.
- Bischoff 1994** Uwe Bischoff, *Die "Cassonebilder" des Piero di Cosimos: Fragen der Ikonographie*, Köln, 1994.
- Black 1991** Robert Black, *Italian Renaissance Education: Changing Perspectives and Continuing Controversies*, in: *Journal of the History of Ideas*, Vol. 52, Nr. 2, 1991, S. 315-334.
- Blühm 1988** Andreas Blühm, *Pygmalion, Ikonographie eines Künstlermythos zwischen 1500 und 1900*, Frankfurt, 1988.
- Blüm 1983a** Hubertus Maria Blüm, *Die Entwicklung des Kartäuserordens seit seinem ersten Anfängen bis zur Gegenwart*, in: Adam Wienand und Marijam Zadnikar (Hrsg.), *Die Kartäuser: Der Orden der Schweigenden Mönche*, Köln, 1983, S. 13-20.
- Blüm 1983 b** Hubertus Maria Blüm, *Wie lebt der Kartäuser?*, in: Adam Wienand und Marijam Zadnikar (Hrsg.), *Die Kartäuser: Der Orden der Schweigenden Mönche*, Köln, 1983, S. 29-50.
- Blunt 1956** Anthony Blunt, *Artistic Theory in Italy 1450-1600*, 2. Ed., 1956, Oxford, 1940.
- Boase 1979** T.S.R. Boase, *Giorgio Vasari. The Man and the Book*, Princeton, 1979.
- Bodenstedt 1973** Sister Mary Immaculate Bodenstedt S.N.D., *Praying the Life of Christ. First English Translation of the Prayers Concluding the 181 Chapters of the Vita Christi of Ludolphus the Carthusian: The Quintessence of his Devout Meditations on the Life of Christ*, Salzburg, 1973.
- Borchhardt-Birbaumer 2003** Brigitte Borchhardt-Birbaumer, *Imago Noctis: Die Nacht in der Kunst des Abendlandes vom Alten Orient bis ins Zeitalter des Barock*, Wien, 2003.

- Borgo 1976** Ludovico Borgo, *The Works of Mariotto Albertinelli*, New York, 1976.
- Bormann 2013** Ralf Bormann, *Weisen manieristischer Welterzeugung. Vasari, Pontormo und das deutsche Formgefühl*, in: Bastian Eclercy (Hrsg.), *Pontormo. Meisterwerke des Manierismus*, Auss.Kat., Niedersächsisches Landesmuseum Hannover, 27. Januar-05. Mai 2013, Hannover, 2013, S. 155-184.
- Brambach 2010** Carmen C. Brambach, *Theory and Practice in Bronzino's Drawings*, in: Cox-Rearick 2010 Janet Cox-Rearick und Carmen C. Brambach, *The Drawings of Bronzino*, New York, 2010, S. 35-49.
- Bredekamp 2000** Horst Bredekamp, *Der Manierismus: Zur Problematik einer kunsthistorischen Erfindung*, in: Baumgart 2000 Wolfgang Baumgart (Hrsg.), *Manier und Manierismus*, Tübingen, 2000, S. 109-129.
- Braunschweig-Kühl 2006** Ilka Braunschweig-Kühl, *Konzepte des Metaphysischen: Pontormos Altartafeln in Santa Felicità in Florenz, in San Michele in Carmignano und die Sant'Anna-Tafel im Louvre*, Frankfurt am Main, 2006.
- Briganti 1961** Giuliano Briganti, *Italian Mannerism*, Üb. Dr. Margerete Kunzel, London, 1961.
- Brucker 1971** Gene Brucker (Hrsg.), *The Society of Renaissance Florence: A Documentary Study*, Toronto, 1971.
- Brundi 2009** Abigail Brundi (Hrsg.), *Forms of Faith in Sixteenth-Century Italy*, Aldershot, 2009.
- Bündel 1975** Oscar Bündel, *Parusia Redemtriciis: Lauras Traumbesuch in Petracas Canzoniere*, in: Fritz Schalk(Hrsg.), *Petrarca 1304-1374. Beiträge zu Werk und Wirkung*, Frankfurt am Main, 1975, S. 33-50.
- Burckhardt 1959** Jacob Burckhardt, *Der Cicerone: Eine Anleitung zum Genuss der Kunstwerke Italiens*, Bd. II, 1959.
- Burioni&Gründler 2015** Matteo Burioni und Hana Gründler, *Dichtung und Wissenschaft. Schlaglichter auf die Deutsche Vasari-Rezeption circa 1800-1925*, in: Alessandro Nova und Susanne Müller Wolf (Hrsg.), *Edition Giorgio Vasari. Supplement zu den Lebensbeschreibungen der berühmtesten Maler, Bildhauer und Architekten*, Berlin, 2015, S. 47-59.
- Cämmerer 1992** Monika Cämmerer, *Die Kunst des Cinquencento in der Toskana*, München, 1992.
- Campbell 2000** Erin Campbell, *The Gendered Paragone in Late Sixteenth-Century Art Theory: Francesco Bocchi and Jacopo Pontormo's S. Lorenzo Frescos*, in: *Word and Image*, 16, 2000, S. 227-238.
- Camus 1978** Albert Camus, *Christliche Metaphysik und Neoplatonismus*, Michael Lauble (Üb.), Hamburg, 1978.
- Cassini et al. 1999** Andrea Cassini, Franco Lotti, Marcello Picollo, Lorenzo Stefani und Ezio Buzzegoli, *Image Spectroscopy Mapping Technique for Non-Invasive Analysis of Paintings*, in: *Studies in Conservation*, Vol. 44, 1999, S. 39-48.
- Cassarino 1991** Enrica Cassarino, *Il Pontormo a Carmignano*, in: *Prato Storia e Arte*, Vol. 32, 1991, S. 35-42.
- Cecchi 1995** Alessandro Cecchi, *Una Madonna del Pontormo riscoperta nel Novocento*, in: Antonio Natali (Hrsg.), *Rosso e Pontormo. Firezza e Solitudine. Esercizi di lettura e rendiconti di restauri per tre dipinti degli Uffizi*, Firenze, 1995, S. 91-110.
- Chastel 1959** André Chastel, *Art e Humanisme à Florence au temps de Laurent le Magnifique*, Paris, 1959.
- Cheney 2012** Lina de Girolami Cheney, *Giorgio Vasari's Prefaces: Art and Theory*, New York, 2012.

- Chydenius 1981** John Chydenius, *The Friendship of God and the Two Ends of Man. A Study in Christian Humanism 1100-1321*, Helsinki, 1981.
- Ciletti 1979** Elena Ciletti, *On the Destruction of Pontormo's Frescos at S. Lorenzo and the Possibility that Parts Remain*, in: *Burlington Magazine of Art*, Vol. 121, Dec. 1979, S. 764-770.
- Ciordi&Natali 1996** Roberto P. Ciordi und Antonio Natali, *Pontormo e Rosso: Atti del convegno di Empoli e Volterra progetto appiani di Piombino*, Venezia, 1996.
- Clapp 1916** Frederick Mortimer Clapp, *Pontormo: His Life and Work*, New York, 1916.
- Clark 1956** Kenneth Clark, *The Nude*, London, 1956.
- Clark 1965** Kenneth Clark, *Leonardo da Vinci in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, Cambridge, 1965.
- Clarke 1991** Paula C. Clarke, *The Sonderini and the Medici: Power and the patronage in Fifteenth Century Florence*, Oxford, 1991.
- Clements 1961** Robert J. Clements, *Michelangelo's Theory of Art*, New York, 1961.
- Conoway-Bondanella 1978** Julia Conoway Bondanella, *Petrarch's Visions and their Renaissance Analogues*, Madrid, 1978.
- Constable 1980** Giles Constable, *Petrarch and Monasticism*, in: Aldo S. Bernado (Hrsg.), *Francesco Petrarca Citizen of the World. Proceedings of the World Petrarch Congress, Washington D.C. April 6-13 1974*, Albany, 1980, S. 53-100.
- Contini 1980** Gianfranco Contini, *Petrarca e le Arti Figurativi*, in: Aldo S. Bernado (Hrsg.), *Francesco Petrarca Citizen of the World. Proceedings of the World Petrarch Congress, Washington D.C. April 6-13 1974*, Albany, 1980, S. 115-132.
- Cooper 1973** Frederick A. Cooper, *Jacopo Pontormo and influences from Renaissance theatre*, in: *The Burlington Magazine*, Vol. 55, 3, Sept. 1973, S. 380-392.
- Costamagna 2014** Philippe Costamagna, *Recto-Verso*, in: Carlo Falciani (Hrsg.), *Pontormo and Rosso Fiorentino. Diverging Paths of Mannerism*, *Auss.Kat. Florenz*, Palazzo Strozzi 8. März-20. Juli 2014, Firenze, 2014, S. 159-167.
- Costamagna 2005** Philippe Costamagna, *The Formation of Florentine Draftsmanship: Life Studies from Leonardo and Michelangelo to Pontormo and Salviati*, in: *Master Drawings*, Vol. 43, No. 3, *Sixteenth-Century Florentine Drawings*, 2005, S. 274- 291.
- Costamagna 1994** Philippe Costamagna, *Pontormo*, Milano, 1994.
- Cox-Rearick 1956** Janet Cox-Rearick, *Pontormo's Drawings for the Destroyed Vault of the Capponi Chapel*, in: *The Burlington Magazine*, Vol. 98, 634, Jan. 1956, S. 2+15+17-18.
- Cox-Rearick 1964** Janet Cox-Rearick, *The Drawings of Pontormo*, Cambridge, Mass., 1964.
- Cox-Rearick 1982** Janet Cox-Rearick, *Themes of Time and Rule at Poggio a Caiano: The Portico Frieze of Lorenzo il Magnifico*, in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, 26. Bd., 2, 1982, S. 167-210.
- Cox-Rearick 1984** Janet Cox-Rearick, *Dynasty and Desteny in Medici Art: Pontormo, Leo X and the Two Cosimos*, Princeton, 1984.
- Cox-Rearick 1992** Janet Cox-Rearick, *Pontormo, Bronzino, Allori and the Lost 'Deluge' at S. Lorenzo*, in: *The Burlington Magazine*, Vol. 134, 1069, April 1992, S. 239-248.
- Cox-Rearick 1993** Janet Cox-Rearick, *Bronzino's Chapel of Eleonora in the Palazzo Vecchio*, Berkley, 1993.

Cox-Rearick 1996 Janet Cox-Rearick, Aggiunte al Corpus dei disegni del Pontormo 1981-1984, in: Roberto P. Ciordi und Antonio Natali, Pontormo e Rosso: Atti del convegno di Empoli e Volterra progetto appiani di Piombino, Venezia, 1996, S. 62-69.

Cox-Rearick 1998 Janet Cox-Rearick, Bronzino's Chapel of Eleonora in the Palazzo Vecchio, Berkley, 1998.

Cox-Rearick 2010a Janet Cox-Rearick und Carmen C. Brambach, The Drawings of Bronzino, New York, 2010.

Cox-Rearick 2010b Janet Cox-Rearick, Bronzino as a Draftsman, in: Janet Cox-Rearick und Carmen C. Brambach, The Drawings of Bronzino, New York, 2010, S. 21-33.

Cropper 1997 Elizabeth Cropper, Pontormo: Portrait of a Halberdier, Los Angeles, 1997.

Cropper 2014 Elizabeth Cropper, Decline and Rise of Pontormo and Rosso Fiorentino: Mannerism and Modernity, in: Carlo Falciani (Hrsg.), Pontormo and Rosso Fiorentino. Diverging Paths of Mannerism, Auss.Kat. Florenz, Palazzo Strozzi 8. März-20. Juli 2014, Firenze, 2014, S. 343-353.

Damianaki 2009 Chrysa Damianaki, Pontormo's Lost Frescoes in San Lorenzo, Florence: A Reappraisal of their Religious Content, in: Abigail Brundi (Hrsg.), Forms of Faith in Sixteenth-Century Italy, Aldershot, 2009, S. 77-118.

Deiters 2010 Wencke Deiters, Der Paragone in der italienischen Malerei des Cinquecento: Mittel im Wettstreit der Künste bei Mazzola Bedoli, Tizian, Pontormo, Bronzino, Daniele da Volterra und Vasari, Heidelberg, 2010.

Dempsey 1977 Charles Dempsey, Annibale Carracci and the Beginnings of Baroque Style, Glücksstadt, 1977.

deTolnay 1949 Charles de Tolnay, Werk und Weltbild des Michelangelo, Zürich, 1949.

Dohe 2014 Sebastian Dohe, Leitbild Raffael - Raffaels Leitbilder: Das Kunstwerk als visuelle Autorität, Petersberg, 2014.

Dori 1995 Andrea und Lucia Dori, Nota sul restauro della palla dello Spedaligo, in: Antonio Natali (Hrsg.), Rosso e Pontormo. Firezza e Solitudine. Esercizi di lettura e rendiconti di restauri per tre dipinti degli Uffizi, Firenze, 1995, S. 73-90.

Dress 1929 Walter Dress, Die Mystik des Marsilio Ficino, Berlin, 1929.

Dundas 1990 Judith Dundas, The Paragone and the Art of Michelangelo, in: The Sixteenth Century Journal, Vol. 21, 1990, S. 87-92.

Dvorák 1928 Max Dvorák, Geschichte der italienischen Kunst im Zeitalter der Renaissance, München, 1928.

Eclercy 2013a Bastian Eclercy (Hrsg.), Pontormo. Meisterwerke des Manierismus, Auss.Kat., Niedersächsisches Landesmuseum Hannover, 27. Januar-05. Mai 2013, Hannover, 2013.

Eclercy 2013b Bastian Eclercy, Pontormos Heiliger Hieronymus als Büber. Annäherungen an ein Meisterwerk, in: Bastian Eclercy (Hrsg.), Pontormo. Meisterwerke des Manierismus, Auss.Kat., Niedersächsisches Landesmuseum Hannover, 27. Januar-05. Mai 2013, Hannover, 2013, S. 18-63.

Eclercy 2016a Bastian Eclercy (Hrsg.), Maniera. Pontormo, Bronzino und das Florenz der Medici, Auss.Kat. Stadel Museum, Frankfurt am Main, 24. Februar-05. Juni 2016, München, 2016.

- Eclercy 2016b** Bastian Eclercy, *Exempla der maniera*. Perino, Pontormo, Bronzino und das Martyrium der Zehntausend, in: Bastian Eclercy (Hrsg.), *Maniera*. Pontormo, Bronzino und das Florenz der Medici, Auss.Kat. Stadel Museum, Frankfurt am Main, 24. Februar-05. Juni 2016, München, 2016, S. 33-41.
- Eisenhut 1994** Werner Eisenhut, *Einführung in die antike Rhetorik und ihre Geschichte*, Darmstadt, 1994.
- Elsky 1983** Martin Elsky, John Donne's 'La Corona': Spartiality and Mannerist Painting, in: *Modern Language Studies*, Vol. 13, 2, 1983, S. 3-11.
- Falciani 1995** Carlo Falciani, *Maria Salviati ritratta dal Pontormo*, in: Antonio Natali (Hrsg.), *Rosso e Pontormo. Firezza e Solitudine. Esercizi di lettura e rendiconti di restauri per tre dipinti degli Uffizi*, Firenze, 1995, S. 119-134.
- Falciani 1996** Carlo Falciani (Hrsg.), *Pontormo: Disegni degli Uffizi*, Firenze, 1996.
- Falciani 2014** Carlo Falciani (Hrsg.), *Pontormo and Rosso Fiorentino. Diverging Paths of Mannerism*, Auss.Kat. Florenz, Palazzo Strozzi 8. März-20.Juli 2014, Firenze, 2014.
- Falciani 2014b** Carlo Falciani, *Choosing Different Paths*, in: Carlo Falciani (Hrsg.), *Pontormo and Rosso Fiorentino. Diverging Paths of Mannerism*, Auss.Kat. Florenz, Palazzo Strozzi 8. März-20.Juli 2014, Firenze, 2014, S. 59-67.
- Falciani 2014c** Carlo Falciani, *Pontormo at the Certosa between Leonardo and the "unmixed German manner"*, in: Carlo Falciani (Hrsg.), *Pontormo and Rosso Fiorentino. Diverging Paths of Mannerism*, Auss.Kat. Florenz, Palazzo Strozzi 8. März-20.Juli 2014, Firenze, 2014, S. 191-203.
- Falciani 2014d** Carlo Falciani, *Rosso at Fontainebleau and Pontormo at San Lorenzo. Michelangelo, Rhetoric and Court Painting*, in: Carlo Falciani (Hrsg.), *Pontormo and Rosso Fiorentino. Diverging Paths of Mannerism*, Auss.Kat. Florenz, Palazzo Strozzi 8. März-20.Juli 2014, Firenze, 2014, S. 299-313.
- Falletti&KatzNelson 2006** Franca Falletti und Johnathan Katz Nelson (Hrsg.), *Venere e Amore – Venus and Love: Michelangelo la nuova bellezza ideale – Michelangelo and the new Ideal of Beauty*, Florenz, 2006.
- Fechheimer 1904** S. Fechheimer, *Donatello und die Reliefkunst. Eine kunstwissenschaftliche Studie*, Strassburg, 1904.
- Fedeli 2014** Francesca Fedeli, *Donatello, Pontormo, Giambologna un dialogo nascosto: Nuove considerazioni sui pulpiti di Donatello nella basilica di San Lorenzo a Firenze*, Firenze, 2014.
- Fedi 1996** Roberto Fedi, *La cultura del Pontormo*, in: Roberto P. Ciordi und Antonio Natali, *Pontormo e Rosso: Atti del convegno di Empoli e Volterra progetto appiani di Piombino*, Venezia, 1996, S. 26-46.
- Fegheim-Ebersold 1991** Dagmar Fegheim-Ebersold, *Zeitgeschichte in Tizians religiösen Historienbildnissen*, Hildesheim, 1991.
- Feld 1992** Helmut Feld, *Mutmaßungen zur religiösen Bildaussage in Manierismus und Barock: Tintoretto-El Greco-Bernini*, Tübingen, 1992.
- Firpo 1997** Massimo Firpo, *Gli Affreschi di Pontormo a San Lorenzo. Eresia, Politica e Cultura nella Firenze di Cosimo I*, Torino, 1997.
- Firpo 2014** Massimo Firpo, *Pontormo, Rosso and the Medici. Diverging Political Paths*, in: Carlo Falciani (Hrsg.), *Pontormo and Rosso Fiorentino. Diverging Paths of Mannerism*, Auss.Kat. Florenz, Palazzo Strozzi 8. März-20.Juli 2014, Firenze, 2014, S. 277-283.
- Fischer 1992** Chris Fischer, *Fra Bartolommeo and Donatello - a <New> Tondo*, in: Monika Cämmerer, *Die Kunst des Cinquencento in der Toskana*, München, 1992, S. 9-20.

- Fontana 1931** Paolo Fontana, Die Cappella Barbadori in S. Felicità zu Florenz, in: Mitteilungen des Kunsthistorischen Instituts in Florenz, 3. Bd., 7, Juli 1931, S. 365-372.
- Forlani-Tempesti&Giovannetti 1994** Anna Forlani Tempesti und Alessandra Giovannetti, Pontormo, Firenze, 1994.
- Forster 1967** Kurt W. Forster, Pontormo Michelangelo and the Valdesian Movement, in: Stil und Überlieferung in der Kunst des Abendlandes. Akten des 21. Kongress für Kunstgeschichte, Bonn 1964, Berlin 1967, Bd. 2, S. 181-185.
- Forster 1966** Kurt W. Forster, Pontormo: Monographie mit kritischem Katalog, München, 1966.
- Forster 1971** Kurt W. Forster, Metaphors of Rule. Political Ideology and History in the Portraits of Cosimo I. de`Medici, in: Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz, 15 Bd., 1, 1971, S. 65-104.
- Forster 1982** Kurt W. Forster, Review: Philip E. Foster, A Study of Lorenzo de Medici`s Villa at Poggio a Caiano, New York, 1978, in: Journal of the Society of Architectural Historians, Vol. 41, 2, Mai 1982, S. 158-159.
- Forster&Locher 1999** Kurt W. Forster und Hubert Locher (Hrsg.), Theorie der Praxis: Leon Battista Alberti als Humanist und Theoretiker der bildenden Künste, Berlin, 1999.
- Foster 1969** Philip Ellis Foster, Lorenzo de`Medici`s Cascina at Poggio a Caiano, in: Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz, 14. Bd., 1, Juni 1969, S. 47-56.#
- Foster 1974** Philip Ellis Foster, A Study of Lorenzo de`Medici`s Villa at Poggio a Caiano, New York, 1974.
- Fraenckel 1935** Ingeborg Fraenckel, Andrea del Sarto: Gemälde und Zeichnungen, Strassburg, 1935.
- Frangenberg 2002** Thomas Frangenberg, Bartoli, Giambullari and the Prefaces to Vasari`s "Lives" (1550), in: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, Vol. 65, 2002, S. 244-258.
- Franklin 1990** David Franklin, A Document for Pontormo`s S. Michele Visdomini Altar-Piece, in: The Burlington Magazine, Vol. 132, 1048, Jul. 1990, S. 487-489.
- Fraser-Watson 1970** Paul Fraser Watson, Virtù and Voluptas in Cassone Painting, New Haven, 1970.
- Freedberg&Cox-Rearick 1961** S.J. Freedberg und Janet Cox-Rearick, Pontormo`s Predella for the S. Michele Visdomini Altar, in: The Burlington Magazine, Vol. 103, 694, Jan 1961, S. 7-10+13-14.
- Freedberg 1970** S.J. Freedberg, Painting in Italy: 1500-1600, Harmondsworth, 1970.
- Freedberg 1985** S.J. Freedberg, Painting of the High Renaissance in Rome and Florence, New York, 1985.
- Frosinini 2003** Cecilia Frosinini, "Venere e Amore": Un Michelangelo recuperato?, in OPD Restauro, Nr. 15, 2003, S. 136-144+201-203.
- Fulton 1997** Christopher Fulton, Present at the Inception: Donatello and the Origins of Sixteenth-Century Mannerism, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte, 60 Bd., 1997, S. 166-199.
- Gaetano 1976** Armand L. de Gaetano, Giambattista Gelli and the Florentine Academy: The Rebellion against Latin, Firenze, 1976.
- Gampp 2000** Axel Christoph Gampp, <sprezzature> Pontormos Porträts und das höfische Ideal des Manierismus, in: Baumgart 2000 Wolfgang Baumgart (Hrsg.), Manier und Manierismus, Tübingen, 2000, S. 221-250.

- Geronimus 2013** Dennis Geronimus, Pontormos Werkprozess, in: Bastian Eclercy (Hrsg.), Pontormo. Meisterwerke des Manierismus, Auss.Kat., Niedersächsisches Landesmuseum Hannover, 27. Januar-05. Mai 2013, Hannover, 2013, S. 107-129.
- Geyer 2013** Paul Geyer, Von Dante zu Ionesco; Literarische Geschichte des modernen Menschen in Italien und Frankreich, 1. Bd., Hildesheim, 2013.
- Gleason 1993** Elisabeth G. Gleason, Gasparo Contarini: Venice, Rome, and Reform, Berkeley, 1993.
- Goldschmidt 1911** Fritz Goldschmidt, Pontormo, Rosso und Bronzino: Ein Versuch zur Geschichte der Raumdarstellung mit einem Index ihrer Figurenkompositionen, Leipzig, 1911.
- Goldstein 1991** Carl Goldstein, Rhetoric and Art History in the Italian Renaissance and Baroque, in: The Art Bulletin, Vol. 73, 4, Dez. 1991, S. 641-652.
- Gombrich 1960** Ernst H. Gombrich, Art and Illusion, London, 1960.
- Gombrich 1963a** Ernst H. Gombrich, Introduction: The Histeriographic Background, in: The Renaissance and Mannerism: Studies in Western Art. Acts of the Twentieth International Congress of the History of Art, Vol. II, Princeton, 1963, S. 163-173.
- Gombrich 1963b** Ernst H. Gombrich, The Style All`Antica: Imitation and Assimilation, in: The Renaissance and Mannerism: Studies in Western Art. Acts of the Twentieth International Congress of the History of Art, Vol. II, Princeton, 1963, S. 31-41.
- Gombrich 1966** Ernst H. Gombrich, Norm and Form: Studies in the Art of the Renaissance, London, 1966.
- Gombrich 1972** Ernst H. Gombrich, Symbolic Images: Studies in the Art of the Renaissance, London, 1972.
- Gombrich 1983** Ernst H. Gombrich, Ideal und Typus in der italienischen Renaissancemalerei, Opladen, 1983.
- Gombrich 1984** Ernst H. Gombrich, Representation and Misrepresentation, in: Critical Inquiry, Vol. 11, 2, Dez. 1984, S. 195-201.
- Gombrich 1988** Ernst H. Gombrich, Neues über alte Meister. Zur Kunst der Renaissance IV, Stuttgart, 1988.
- Gombrich 1989** Ernst H. Gombrich, Wege zur Bildgestaltung: Vom Einfall zur Ausführung, Opladen, 1989.
- Grassi 2010** Marco Grassi, The Diligent Hand of Florence, in: The New Criterion, März 2010, S. 10-13.
- Gregory 2008** Sharon Gregory, The Unsympathetic Exemplar in Vasari`s Life of Pontormo, in: Renaissance Studies, 2008, S. 1-32.
- Grudin 2012** Michaela Paasche-Grudin und Robert Grudin, Boccaccio`s Decameron and the Ciceronian Renaissance, New York, 2012.
- Günther 1991** Susanne Güther, Tradition und Erneuerung im malerischen Werk Fra Bartolomeos, Aachen, 1991.
- Guhl 1853** Ernst Karl Guhl, Künstler-Briefe, Berlin, 1853.
- Hall 1983** James Hall, A History of Ideas and Images in Italian Art, London, 1983.
- Hall 1979** Marcia B. Hall, Renovation and Counterreformation: Vasari and Duke Cosimo in Sta Maria Novella and Sta Croce 1565-1577, Oxford, 1979.
- Hall 1987** Marcia B. Hall (Hrsg.), Color and Technique in Renaissance Painting: Italy and the North, New York, 1987.
- Hall 1987a** Marcia B. Hall, From Modelling Techniques to Color Modes, in: Marcia B. Hall (Hrsg.), Color and Technique in Renaissance Painting: Italy and the North, New York, 1987, S. 1-30.

- Hall 1992** Marcia B. Hall, *Color and Meaning: Practice and Theory in Renaissance Painting*, Cambridge, 1992.
- Hall 1999** Marcia B. Hall, *After Raphael: Painting in Central Italy in the Sixteenth Century*, Cambridge, 1999.
- Harbison 1984** Craig Harbison, Pontormo, Baldung, and the Early Reformation, in: *The Art Bulletin*, LXVI, Juni 1984, S. 324-327.
- Hartt 1963** Frederick Hartt, Power and the Individual in Mannerist Art, in: *The Renaissance and Mannerism: Studies in Western Art. Acts of the Twentieth International Congress of the History of Art, Vol. II*, Princeton, 1963, S. 222-238.
- Hartt 1987** Frederick Hartt, *History of Italian Renaissance Art*, 3. Ed., New York, 1987.
- Hecht 1984** Peter Hecht, The Paragone Debate: Ten Illustrations and a Comment, in: *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art*, Vol. 14, 1984, S. 125-136.
- Hecht 2012** Christian Hecht, *Katholische Bildtheologie der Frühen Neuzeit. Studien zu Traktaten von Johannes Molanus, Gabriele Paleotti und anderen Autoren*, Berlin, 2012.
- Hellenthal 1992** Michael Hellenthal, *Eklektizismus: Zur Ambivalenz einer Geisteshaltung und eines künstlerischen Konzepts*, Münster, 1992.
- Hinderer 2013** Kirsten Hinderer, Der Entstehungsprozess von Pontormos unvollendetem Hieronymus. Ein Zwischenbericht zur Kunsttechnologie und Restaurationsgeschichte, in: Bastian Eclercy (Hrsg.), *Pontormo. Meisterwerke des Manierismus*, Auss.Kat., Niedersächsisches Landesmuseum Hannover, 27. Januar-05. Mai 2013, Hannover, 2013, S. 64-85.
- Hirst 2004** Michael Hirst, *Tre saggi su Michelangelo*, Firenze, 2004.
- Hünemann 1923** Friedrich Hünemann, *Gasparo Contarini, Gegenreformatoren Schriften 1530 -1542*, Münster, 1923.
- Hughes 1997** Graham Hughes, *Renaissance Cassoni. Masterpieces of the Early Italian Art: Painted Marriage Chests 1400-1550*, London, 1997.
- Iozza 2015** Daniele Iozzia, *Aesthetic Themes in Pagan and Christian Neoplatonism: From Plotinus to Gregory of Nyssa*, New York, 2015.
- Jacks 1998** Philip Jacks (Hrsg.), *Vasari's Florence: Artists and Literari at the Medicean Court*, Cambridge, 1998.
- Jacobs 1988** Fredrika H. Jacobs, An Assessment of Contour Line: Vasari, Cellini and the „Paragone“, in: *Artibus et Historiae*, Vol. 9, Bd. 18, 1988, S. 139-150.
- Jäger 1990** Michael Jäger, *Die Theorie des Schönen in der italienischen Renaissance*, Köln, 1990.
- Janson 1957** H. W. Janson, *The Sculpture of Donatello*, 2 Bd., Princeton, 1957.
- Jaspers 1953** Karl Jaspers, *Lionardo als Philosoph*, Bern, 1953.
- Jedin 1949** Hubert Jedin, *Kardinal Contarini als Kontroverstheologe*, Münster, 1949.
- Jorde 1995** Tilmann Jorde, *Cristoforo Landinos De Vera Nobilitate: Ein Beitrag zur Nobilitas-Debatte im Quattrocento*, Leipzig, 1995.
- Kallab 1908** Wolfgang Kallab, *Vasaristudien*, Wien, 1908.
- Kanz 2003** Roland Kanz, Manier im Konflikt. Die >maniera tedesca< bei Vasari und der Fall Pontormo, in: Karl-Egon Lönne (Hrsg.), *Historismus in der Kulturwissenschaft*, Tübingen, 2003, S. 275-291.
- Katz 1978** Barry Katz, *Leon Battista Alberti and the Humanist Theory of Art*, Washington D.C., 1978.

- Katz-Nelson 2006** Jonathan Katz Nelson, The Florentine "Venus and Cupid": A Heroic Female Nude and the Power of Love, in: Franca Falletti und Johnathan Katz Nelson (Hrsg.), *Venere e Amore – Venus and Love: Michelangelo la nuova bellezza ideale – Michelangelo and the new Ideal of Beauty*, Florenz, 2006, S. 26-63.
- Kauffmann 1935** Hans Kauffmann, *Donatello, Eine Einführung in sein Bilden und Denken*, Berlin, 1935.
- Kayling 2003** Annegret Kayling, *Poussins Kunstauffassung im Kontext der Philosophie: Eine Interpretation des Louvreselbstbildnisses unter Berücksichtigung seiner Briefe und seines Oeuvres*, Marburg, 2003.
- Kemp 1977** Martin Kemp, From 'Mimesis' to 'Fantasia': The Quattrocento Vocabulary of Creation, Inspiration and Genius in the Visual Arts, in: *Viator*, 8, Januar 1977, S. 347-398.
- Kemp 1989** Martin Kemp (Hrsg.), *Leonardo on Painting: An anthology of writings by Leonardo da Vinci with a selection of documents relating to his career as an artist*, London, 1989.
- Kemp 1990** Martin Kemp, *The Science of Art: Optical Themes in Western Art from Brunelleschi to Seurat*, London, 1990.
- Kemp 1992** Martin Kemp, *Virtuous Artists and Virtuous Art; Alberti and Leonardo on Decorum in Life and Art*, in: *Decorum in Renaissance Narrative Art, Papers delivered at the Annual Conference of the Association of Art Historians*, London, April 1992, Francis Ames-Lewis und Anka Bednarek (Hrsg.), London, 1992, S. 15-23.
- Kent 1979** F.W. Kent, *Lorenzo de' Medici's Aquisition of Poggio a Caiano and an Early Reference to His Architectual Expertise*, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, Vol. 42, 1979, S. 250-257.
- Kepetis 2006** Ekaterini Kepetis, *Der Bethlehemitische Kindermord in der Kunstliteratur: Vasari, van Mander und die Darstellungen des Rubens*, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, Bd. 69, 2006, S. 169-193.
- Keutner 1958** Hans Keutner, *Zu einigen Bildnissen des frühen Florentiner Manierismus*, in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Instituts Florenz*, 8, 1959, S. 139-154.
- Kirchman 1979** Milton Kirchman, *Mannerism and Imagination: A Reexamination of Sixteenth-Century Italian Aesthetic*, Salzburg, 1979.
- Kleinbub 2013** Christian Kleinbub, *To Sow the Heart: Touch, Spiritual Anatomy, and Image Theory in Michelangelo's "Noli Me Tangere"*, in *Renaissance Quaterly*, Vol. 66, Nr. 1, 2013, S. 81-129.
- Kliemann 1976** Julian Kliemann, *Politische und humanistische Ideen der Medici in der Villa Poggio a Caiano: Untersuchungen zu den Fresken der Sala Grande*, Heidelberg, 1976.
- Kliemann 1993** Julian Kliemann, *Cicli di affreschi a soggetto storico nel cinquecento*, in: *Ars Lombarda*, 105, 1993, S. 103-108.
- Kliemann 2004** Julian Kliemann, *Wandmalerei in Italien. Hochrenaissance und Manierismus 1510-1600*, München, 2004.
- Klimbansky et al. 1990** Raymond Klimbansky, Erwin Panofsky und Fritz Saxl, *Saturn und Melancholie: Studien zur Naturphilosophie und Medizin, der Religion und der Kunst*, Frankfurt am Main, 1990.
- Klinger 1963** Friedrich Klinger, *Vergils Gregorica*, Zürich, 1963.
- Koschatzky 1977** Walter Koschatzky, *Die Kunst der Zeichnung: Technik, Geschichte, Meisterwerke*, Wien, 1977.

- Koshikawa 2001** Michiaki Koshikawa, Apelles's Stories and the „Paragone“ Debate: A Re-Reading of the Frescoes in the Casa Vasari in Florence, in: *Artibus et Historiae*, Vol. 22, 2001, S. 17-28.
- Kristeller 1956** Paul Oskar Kristeller, *Studies in Renaissance Thought and Letters*, Roma, 1956.
- Kristeller 1972** Paul Oskar Kristeller, *Die Philosophie des Marsilio Ficino*, Frankfurt am Main, 1972.
- Kristeller 1974** Paul Oskar Kristeller, The Contributions of Religious Orders to Renaissance Thought and Learning, in: *Medieval Aspects of Renaissance Learning*, Edward P. Mahoney (Hrsg.) Durham, 1974, S. 95-114.
- Krystof 1998** Doris Krystof, *Jacopo Carucci, genannt Pontormo: 1494-1557*, Köln, 1998.
- Kuehn 1989** Thomas Kuehn, Review: Paolo Giovio: Il Rinascimento e la memoria, in: *The American Historical Review*, Vol. 94, 3, Juni 1989, S. 802-803.
- Kunzelman 2007** Diane Kunzelman, Pontormo's Adoration of the Magi: Technical Analyses and New Insights, in: Barbara Deimling et al. (Hrsg.), *Italian Art, Society and Politics. A Festschrift for Rab Hatfield. Presented by his Students on the Occasion of his Seventieth Birthday*, Firenze, 2007, S. 128-145.
- Langdon 1991** Gabrielle Langdon, Pontormo and Medici Lineages: Maria Salviati, Alessandro and Giulio de' Medici, in: *Canadian Art Review*, Vol. 19, 1, 1992, S. 20-40.
- Langton-Douglas 1946** Robert Langton-Douglas, *Piero di Cosimo*, Chicago, 1946.
- Lapi-Ballerini 2011** Isabella Lapi Ballerini, *The Medici Villas*, Florenz, 2011.
- Lari 1995** Rossella Lari, Nota sul restauro della Madonna del Pontormo, in: Antonio Natali (Hrsg.), *Rosso e Pontormo. Firezza e Solitudine. Esercizi di lettura e rendiconti di restauri per tre dipinti degli Uffizi*, Firenze, 1995, S. 111-118.
- Lavin 1959** Irving Lavin, The Sources of Donatello's Pulpits in San Lorenzo: Revival and Freedom of Choice in the Early Renaissance, in: *The Art Bulletin*, Vol. 41, 1, März 1959, S. 19-38.
- Lebensztejn 1984** Jean-Claude Lebensztejn, *Le Dossier Pontormo*, Paris, 1984.
- Lee 1940** Rensselaer W. Lee, Ut Pictura Poesis: The Humanistic Theory of Painting, in: *The Art Bulletin*, Vol. 22, Dezember, 1940, S. 197-269.
- Lentzen 1974** Manfred Lentzen, *Reden Cristoforo Landinos*, München, 1974.
- Lentzen 1971** Manfred Lentzen, *Studien zur Dante-Exegese Cristoforo Landinos. Mit einem Anhang bisher unveröffentlichter Briefe und Reden*, Köln, 1971.
- Lepper 1987** Katharina Barbara Lepper, *Der "Paragone" Studien zu den Bewertungsnormen der bildenden Künste im frühen Humanismus: 1350-1480*, Bonn, 1987.
- Link-Herr 2000** Ursula Link-Herr, "Raffael ohne Hände" oder das Kunstwerk zwischen Schöpfung und Fabrikation. Konzepte der <maniera> bei Vasari und seinen Zeitgenossen, in: Baumgart 2000 Wolfgang Baumgart (Hrsg.), *Manier und Manierismus*, Tübingen, 2000, S. 203-219.
- Löffler 1987** Walter Löffler, *Haltung und Bewegung als Ausdruckssprache bei Michelangelo. Das Vokabular und seine Anwendung*, Stuttgart, 1987.
- Longo 1999** Nicola Longo, *Letteratura e lettere: Indagine nell'epistolografia cinquecentesca*, Roma, 1999.
- Lorenzi 1996** Gabrieli di Lorenzi (Hrsg.), *Gott Schauen: Kartäusermönche beschreiben den Weg zur Kontemplation*, Würzburg, 1996.
- Lutz 1991** Heinrich Lutz, *Reformation und Gegenreformation*, München, 1991.

- MacComb 1928** Arthur MacComb, Agnolo Bronzino: His Life and Works, Cambridge, 1928.
- Maritain 1950** Jacques Maritain, Christlicher Humanismus. Politische und geistige Fragen einer neuen Christenheit, Werner Gebauer (Üb.), Heidelberg, 1950.
- Martignoni 1994** Rosella Martignoni (Hrsg.), La Maniera Moderna in Toscana. Il Pontormo: l'opere di Empoli, Carmignano e Poggio a Caiano, Venezia, 1994.
- Martin 1967** Dennis D. Martin, Fifteenth-Century Carthusian Reform: The World of Nicholas Kemp, New York, 1992.
- Martines 1963** Lauro Martines, The Social World of the Florentine Humanists 1390-1460, London, 1963.
- Massari&Pasquali 1995** Cristina Massari und Teobaldo Pasquali, Oltre il visibile. Indagini diagnostiche sulla palla dello Spedaligo, in: Antonio Natali (Hrsg.), Rosso e Pontormo. Firezza e Solitudine. Esercizi di lettura e rendiconti di restauri per tre dipinti degli Uffizi, Firenze, 1995, S. 51-72.
- Mather 1922** Jewett Mather, The Halberdier by Pontormo, in: Art in America, 10, 1922, S. 66-69.
- Maurer 1967** Emil Maurer, Pontormo und Michelangelo, in: Stil und Überlieferung in der Kunst des Abendlandes, Akten des 21. internationalen Kongress für Kunstgeschichte in Bonn 1964, Bd. II Michelangelo, Berlin, 1967, S. 141-148.
- Maurer 1980** Emil Maurer, Zum Kolorit von Pontormos <Deposizione>, in: Mane Herring-Mitgau et al. (Hrsg.), Von Farbe und Farben: Albert Knoepfli zum 70. Geburtstag, Zürich, 1980, S. 315-321.
- Maurer 2001** Emil Maurer, Manierismus: Figura Serpentinata und andere Figurenideale, Zürich, 2001.
- Mayer 1997** Mathias Mayer, Gerhard Neumann (Hrsg.), Pygmalion. Die Geschichte des Mythos in der abendländischen Kultur, Freiburg, 1997.
- McClung-Hallman 1985** Barbara McClung Hallman, Italian Cardinals, Reform and the Church as Property, London, 1985.
- McGrath 1987** Alister McGrath, The Intellectual Origins of the European Reformation, Oxford, 1987.
- Medri 1994** Litta Medri, Vertumno e Pomona di Poggio a Caiano, in: Rosella Martignoni (Hrsg.), La Maniera Moderna in Toscana. Il Pontormo: l'opere di Empoli, Carmignano e Poggio a Caiano, Venezia, 1994, S. 51-66.
- Mendelsohn 1982** Leatrice Mendelsohn, Paragoni: Benedetto Varchi's "Due Lezioni" and Cinquecento Art Theory, Ann Arbor, 1982.
- Mendelsohn et al. 1992** Leatrice Mendelsohn, Alice B. Kramer und Carl Goldstein, Vasari's Rhetoric, in: The Art Bulletin, Vol. 74, September, 1992, S. 521-522.
- Mendelsohn 2006** Leatrice Mendelsohn, „How to depict Eros“: Greek origins oft he malevolent Eros in Cinquecento painting, in: Franca Falletti und Johnathan Katz Nelson (Hrsg.), Venere e Amore – Venus and Love: Michelangelo la nuova bellezza ideale – Michelangelo and the new Ideal of Beauty, Florenz, 2006, S. 91-108.
- Merritt 1963** Howard S. Merritt, The Legend of St. Achatius: Bacchiacca, Perino, Pontormo, in: The Art Bulletin, Vol. 45, 3, Sept. 1963, S. 258-263.
- Messerer 1973** Wilhelm Messerer, Die "Modi" im Werk von Poussin, in: Festschrift für Luitpold Dussler, J.A. Scholl (Hrsg.), München, 1973, S. 335-356.
- Mészáros 1983** László Mészáros, Italien sieht Dürer: Zur Wirkung der deutschen Druckgraphik auf die italienische Kunst des 16. Jahrhunderts, Erlangen, 1983.
- Mitchell 1979** Bonner Mitchell, Italian Civic Pageantry in the High Renaissance. A Descriptive Bibliography of Triumphal Entries and Selected Other State Occasions, Firenze, 1979.

Moreno 1981 Ignacio L. Moreno, Pontormo's Passion Cycle at the Certosa del Galluzzo, in: *The Art Bulletin*, LXIII, Vol. 2, Juni 1981, S. 308-312.

Mozzati 2014 Tommaso Mozzati, Pontormo, or on prontezza: the Ottaviano de' Medici years, in: Carlo Falciani (Hrsg.), *Pontormo and Rosso Fiorentino. Diverging Paths of Mannerism*, Auss.Kat. Florenz, Palazzo Strozzi 8. März-20.Juli 2014, Firenze, 2014, S. 95-101.

Müller-Bochart 1975 Eberhard Müller-Bochart, Allegorese und Allegorie. Zu Petrarca's Vergilideutung (Semiles IV,5), in: Fritz Schalk(Hrsg.), *Petrarca 1304-1374. Beiträge zu Werk und Wirkung*, Frankfurt am Main, 1975, S. 198-208.

Natali&Cecchi 1989 Antonio Natali und Alessandro Cecchi, *Andrea del Sarto: Opera completa*, Firenze, 1989.

Natali 1995 Antonio Natali (Hrsg.), *Rosso e Pontormo. Firezza e Solitudine. Esercizi di lettura e rendiconti di restauri per tre dipinti degli Uffizi*, Firenze, 1995.

Natali 2014 Antonio Natali, From Andrea's Rib: The Genesis of Two Paths, in: Carlo Falciani (Hrsg.), *Pontormo and Rosso Fiorentino. Diverging Paths of Mannerism*, Auss.Kat. Florenz, Palazzo Strozzi 8. März-20.Juli 2014, Firenze, 2014, S. 21-37.

Natali 2014b Antonio Natali, The Madonna of the Harpies and the Pucci Altarpiece, in: Carlo Falciani (Hrsg.), *Pontormo and Rosso Fiorentino. Diverging Paths of Mannerism*, Auss.Kat. Florenz, Palazzo Strozzi 8. März-20.Juli 2014, Firenze, 2014, S. 69-75.

Natali 2014c Antonio Natali, The Bread of the Altar. The Cesi and Capponi Chapels, in: Carlo Falciani (Hrsg.), *Pontormo and Rosso Fiorentino. Diverging Paths of Mannerism*, Auss.Kat. Florenz, Palazzo Strozzi 8. März-20.Juli 2014, Firenze, 2014, S. 231-239.

Nieto 1970 Jose C. Nieto, *Juan de Valdes and the Origins of the Spanish and Italian Reformation*, Genève, 1970.

Nigro 1991 Salvatore S. Nigro, *Pontormo: Zeichnungen*, München, 1991.

Nigro 1993 Salvatore S. Nigro, *Pontormo: Fresken und Gemälde*, München, 1993.

Nigro 2014 Salvatore S. Nigro, *L'orologio di Pontormo. Invenzione di un pittore manierista*, Milano, 2014.

Nova 2003 Alessandro Nova, „Paragone“-Debatte und gemalte Theorie in der zeit Cellinis, in *Benvenuto Cellini: Kunst und Kunsttheorie im 16 Jahrhundert*, Alessandro Nova und Anna Schreuers (Hrsg.), Frankfurt am Main, 2003, S.183-202.

Nova 2004/15 Alessandro Nova (Hrsg.), *Edition Giorgio Vasari*, 45. Bd., Berlin, 2004-2015.

Nova 2015a Alessandro Nova und Susanne Müller Wolf (Hrsg.), *Edition Giorgio Vasari. Supplement zu den Lebensbeschreibungen der berühmtesten Maler, Bildhauer und Architekten*, Berlin, 2015.

Nova 2015b Alessandro Nova, Die Kraft der Sprache und die Notwendigkeit des Kommentars, in: Alessandro Nova und Susanne Müller Wolf (Hrsg.), *Edition Giorgio Vasari. Supplement zu den Lebensbeschreibungen der berühmtesten Maler, Bildhauer und Architekten*, Berlin, 2015, S. 13-24.

Nützmann 2000 Hannelore Nützmann, *Alltag und Feste: Florentinische Cassone- und Spalliermalerei aus der Zeit Botticellis*, Berlin 2000.

Oehlig 1992 Ute Oehlig, *Die Philosophische Begründung der Kunst bei Ficino*, Stuttgart, 1992.

Oliva 2000 Achille Bonito Oliva, Die Ideologie des Verräters: Manieristische Kunst -Kunst des Manierismus, Köln, 2000.

Palazotta&Billinge 2002 Carol Palazotta und Rachel Billinge, The Underdrawing of Pontormo's Joseph with Jacob in Egypt, in: The Burlington Magazine, Vol. 144, No. 1196, Nov. 2002, S. 660-670.

Panofsky 1914 Erwin Panofsky, Die theoretische Kunstlehre Albrecht Dürers, Berlin, 1914.

Panofsky 1915 Erwin Panofsky, Dürers Kunsttheorie. Vornehmlich in ihrem Verhältnis zur Kunsttheorie der Italiener, Berlin, 1915.

Panofsky 1924 Erwin Panofsky, Idea: Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie, Leipzig, 1924.

Panofsky 1927 Erwin Panofsky, Die Pietà von Ubeda, in: Festschrift für Julius Schlosser zum 60. Geburtstag, Arpad Weixlgärtner und Leo Plösch, Wien, 1927, S. 150-161.

Panofsky 1954 Erwin Panofsky, Galileo as a Critic of the Arts, Den Haag, 1954.

Panofsky 1956 Dora and Erwin Panofsky, Pandora's Box: The Changing Aspect of a Mythical Symbol, London, 1956.

Panofsky 1964 Erwin Panofsky, Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft, Berlin, 1964.

Paolozzi Strozzi 2000 Beatrice Paolozzi Strozzi, Ottaviano de' Medici e il Pontormo, in: Artista, Vol. 1, 2000, S. 162-185.

Perring 1976 Alexander Perring, Michelangelo Studien I, Michelangelo und die Zeichnungswissenschaft - Ein methodologischer Versuch, Bern, 1976.

Pfisterer 2002 Ulrich Pfisterer, Donatello und die Entdeckung der Stile 1430-1445, München, 2002.

Pilliod 1995 Elizabeth Pilliod, The Earliest Collaborations of Pontormo and Bronzino: The Certosa, the Capponi Chapel, and the Dead Christ with the Virgin and Magdalena, in: Andrew Landis (Hrsg.), The Craft of Art: Originality and Industry in the Italian Renaissance and Baroque Workshop, Athens, GA, 1995, S. 134-164.

Pilliod 1998 Elizabeth Pilliod, Representation, Misrepresentation, and Non-Representation: Vasari and His Competitors, in: Philip Jacks (Hrsg.), Vasari's Florence: Artists and Literati at the Medicean Court, Cambridge, 1998, S. 30-54.

Pilliod 2001 Elizabeth Pilliod, Pontormo, Bronzino, Allori: A Genealogy of Florentine Art, New Heaven, 2001.

Pilliod 2010 Elizabeth Pilliod, The Life of Bronzino, in: Cox-Rearick 2010 Janet Cox-Rearick und Carmen C. Brambach, The Drawings of Bronzino, New York, 2010, S. 3-9.

Pinelli 1996 Antonio Pinelli, <Pensando a nuove case> Spunti per un'analisi formale del linguaggio Pontormoesco, in: Roberto P. Ciordi und Antonio Natali, Pontormo e Rosso: Atti del convegno di Empoli e Volterra progetto appiani di Piombino, Venezia, 1996, S. 52-61.

Pope-Hennessy 1986 John Pope-Hennessy, Donatello, Berlin, 1986.

Posner 1973 Kathleen Weil-Garris Posner, Comments on the Medici Chapel and Pontormo's Lunette at Poggio a Caiano, in: The Burlington Magazine, Vol. 115, 847, Okt. 1973, S. 640-649.

Proto-Pisani 1994 Rosanna Catharina Proto Pisani, I Santi di Empoli, in: Rosella Martignoni (Hrsg.), La Maniera Moderna in Toscana. Il Pontormo: l'opere di Empoli, Carmignano e Poggio a Caiano, Venezia, 1994, S. 11-30.

Quednau 1983 Rolf Quednau, Raphael und <alcune stampe di maniera tedesca>, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte, 46. Bd., 2, 1983, S. 129-175.

ReiBer 1997 Ulrich ReiBer, Physiognomie und Ausdruckstheorie der Renaissance: Der Einfluß charakterologischer Lehren auf Kunst und Kunsttheorie des 15. und 16. Jahrhunderts, München, 1997.

Ricci 1895 Antonio Ricci, Memorie Storiche del Castello e Comune di Carmignano, Prato, 1895.

Richter 1964 Irma Richter, Paragone: Comparison of the Arts by Leonardo da Vinci, London, 1949.

Roggenkamp 1996 Bernd Roggenkamp, Die Töchter des Disegno: Zur Kanonisierung der drei Bildenden Künste durch Giorgio Vasari, Münster, 1996.

Rombach 1991 Ursula Rombach, Vita activa und Vita contemplativa bei Cristoforo Landino, Stuttgart, 1991.

Roscoe 1828 William Roscoe, The Life and Pontificate of Leo the Tenth, 4 Bd., Heidelberg, 1828.

Rossi 2014 Massimiliano Rossi, Rosso, Pontormo and the Infernal Pit: Vasari's Todesmeditation, in: Carlo Falciani (Hrsg.), Pontormo and Rosso Fiorentino. Diverging Paths of Mannerism, Auss.Kat. Florenz, Palazzo Strozzi 8. März-20. Juli 2014, Firenze, 2014, S. 329-339.

Rubenstein 1996 Nicolai Rubenstein, Firenze Tra Repubblica e principato e i ritratti dei Medici del Pontormo, in: Roberto P. Ciordi und Antonio Natali, Pontormo e Rosso: Atti del convegno di Empoli e Volterra progetto appiani di Piombino, Venezia, 1996, S. 18-25.

Rubin 1995 Patricia Lee Rubin, Giorgio Vasari: Art and History, New Haven, 1995.

Rubin 1991 Patricia Lee Rubin, The Art of Colour in Florentine Painting of the Early Sixteenth Century: Rosso Fiorentino and Jacopo Pontormo, in: Art History, Vol. 14, 2, Juni 1991, S. 175-191.

Rud 1964 Einar Rud, Giorgio Vasari: Vater der europäischen Kunstgeschichte, Stuttgart, 1964.

Saalman 1993 Howard Saalman, Filippo Brunelleschi: The Buildings, London, 1993.

Scheffczyk 1992 Leo Scheffczyk, Das Konzil von Trient und die Reformation. Zum Versuch eines Brückenschlags, in: Sitzungsberichte der Bayrischen Akademie der Wissenschaften, Heft 3, 1992, S. 1-30.

Schönberger 1994 Otto Schönberger (Hrsg.u.Üb.), P. Vergilius Maro, Gregorica, Stuttgart, 1994.

Schöndorf 2014 Hildegard Schöndorf, Plotins Umformung der platonischen Lehre vom Schönen, Bonn, 1974.

Schubring 1923 Paul Schubring, Cassoni. Truhen und Truhenbilder der italienischen Frührenaissance. Ein Beitrag zur Profanmalerei des Quattrocento, Leipzig, 1923.

Scott-Baker 2016 Nicholas Scott Baker, "Uno avulso non deficit alter" Florenz und die Medici 1512-1574, in: Bastian Eclercy (Hrsg.), Maniera. Pontormo, Bronzino und das Florenz der Medici, Auss.Kat. Stadel Museum, Frankfurt am Main, 24. Februar-05. Juni 2016, München, 2016, S. 25-31.

Sebregandi 2014 Ludovica Sebregandi, Pontormo and Rossa Fiorentino in Florence and Tuscany, Firenze, 2014.

Seigel 1968 Jarrold E. Seigel, Rhetoric and Philosophy in Renaissance Humanism: The Union of Eloquence and Wisdom. Petrarch to Valla, Princeton, 1968.

- Seznec 1980** Jean Seznec, Petrarch and Renaissance Art, in: Aldo S. Bernardo (Hrsg.), Francesco Petrarca Citizen of the World. Proceedings of the World Petrarch Congress, Washington D.C. April 6-13 1974, Albany, 1980, S. 133-150.
- Shearman 1962** John Shearman, Pontormo and Andrea del Sarto, 1513, in: The Burlington Magazine, Vol. 104, 716, Nov. 1962, S. 450+478-483.
- Shearman 1963** John Shearman, Maniera as an aesthetic ideal, in: The Renaissance and Mannerism: Studies in Western Art. Acts of the Twentieth International Congress of the History of Art, Vol. II, Princeton, 1963, S. 200-201.
- Shearman 1965** John Shearman, Andrea del Sarto, 2.Bd, Bd. 1, Oxford, 1965.
- Shearman 1967** John Shearman, Mannerism, London, 1967.
- Shearman 1971** John Shearman, Pontormo's Altarpiece in S. Felicità, Newcastle, 1971.
- Shearman 1987** John Shearman, Isochromatic Color Compositions in the Italian Renaissance, in: Marcia B. Hall (Hrsg.), Color and Technique in Renaissance Painting: Italy and the North, New York, 1987, S. 151-160.
- Shearman 1988** John Shearman, Only Connect... Art and the Spectator in the Italian Renaissance, Princeton, 1988.
- Shearman 1998** John Shearman, Giorgio Vasari and the Paragons of Art, in: Philip Jacks (Hrsg.), Vasari's Florence: Artists and Literari at the Medicean Court, Cambridge, 1998, S. 13-22.
- Simoncelli 1995** Paolo Simoncelli, Pontormo e la cultura fiorentina, in: Archivio Storico Italiano, 563, CLIII, 1995, S. 487-528.
- Simons 2008** Patricia Simons, Disegno and Desire in Pontormo's Alessandro de' Medici, in: Renaissance Studies, Vol. 22, 5, 2008, S. 650-668.
- Smyth 1963** Craig Hugh Smyth, Mannerism and Maniera, in: The Renaissance and Mannerism: Studies in Western Art. Acts of the Twentieth International Congress of the History of Art, Vol. II, Princeton, 1963, S.174-199.
- Spencer 1957** John R. Spencer, Ut Rhetorica Pictura: A Study in Quattrocento Theory of Painting, in: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, Vol. 20, 1957, S. 26-44.
- Stackelberg 2012** Jürgen von Stackelberg, Zweiundzwanzig Humanistenportraits; von Alcuin bis Philip Sidney, Bonn, 2012.
- Steinberg 1974** Leo Steinberg, Pontormo's Capponi Chapel, in: The Art Bulletin, Vol. 56, 3, Sept. 1974, S. 385-399.
- Steinberg 1977** Ronald M. Steinberg, Fra Girolamo Savonerola. Florentine Art and Renaissance Historiographie, Athens, Ohio, 1977.
- Steiner 1961** Rudolf Steiner, Theosophie: Einführung in übersinnliche Welterkenntnis und Menschenbestimmung, Dornach, 1961.
- Stoichita 1988** Victor I. Stoichita, Pontormo und die "Aramäer": Neue Betrachtungen zur Ikonographie der zerstörten Fresken im Chor von San Lorenzo in Florenz, in: Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz, 32. Bd., 1, 1988, S. 127-144.
- Stratis 1991** Harriet K. Stratis, The Technical Aspects of Pontormo's 'Christ before Pilate', in: Art Institute of Chicago Museum Studies, Vol. 17, 1991, S. 47-51+92.
- Strunck 1999** Christina Strunck, Pontormo und Pontano. Zu Paolo Giovios Programm für die beiden Lünettenfresken in Poggio a Caiano, in: Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft, 26.Bd., 1999, S. 117-137.
- Summers 1977** David Summers, Style and Meaning in Renaissance Art, in: The Art Bulletin, Vol. 59, 3, September, 1977, S. 336-361.
- Summers 1981** David Summers, Michelangelo and the Language of Art, Princeton, 1981.

Summers 1987 David Summers, The Stylistics of Color, in: Marcia B. Hall (Hrsg.), Color and Technique in Renaissance Painting: Italy and the North, New York, 1987, S. 205-231.

Thiem 1961 Cristel und Gunther Thiem, Andrea di Cosimo Feltrini und die Freskendekorationen der Florentiner Hochrenaissance, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte, 24. Bd., 1, 1961, S. 1-39.

Trenti-Antonelli 1994 Maria Grazia Trenti Antonelli, La Visitazione di Carmignano, in: Rosella Martignoni (Hrsg.), La Maniera Moderna in Toscana. Il Pontormo: l'opere di Empoli, Carmignano e Poggio a Caiano, Venezia, 1994, S. 31-50.

Trento 1984 Dario Trento, Pontormo. Il diario alla prova della filologia, Bologna, 1984.

Trento 1992 Dario Trento, Pontormo e la corte di Cosimo I, in: Monika Cämmerer, Die Kunst des Cinquencento in der Toskana, München, 1992, S. 139-145.

Venturi 1922 Lionello Venturi, La critica d'Arte e Francesco Petrarca, in: Arte, 25, 1922, S. 239.

Venzlaff 1998 Hubertus Venzlaff, Überlegungen zu einer Inkunabel des Manierismus - Pontormos Londoner Bild Joseph in Ägypten, in: Sigrun Anselm (Hrsg.), Talismane. Klaus Heinrich zum 70. Geburtstag, Basel, 1998, S. 501-514.

Verdon 1996 Timothy Verdon, <colui che dà le leggi alla natura>: Norma, novità, stravaganza e solitudine in Pontormo, in: Roberto P. Ciordi und Antonio Natali, Pontormo e Rosso: Atti del convegno di Empoli e Volterra progetto appiani di Piombino, Venezia, 1996, S. 47-51.

Voss 1920 Hermann Voss, Die Malerei der Spätrenaissance in Rom und Florenz, 2 Bd., 1920.

Wackernagel 1938 Martin Wackernagel, Der Lebensraum des Künstlers in der florentinischen Renaissance: Aufgaben und Auftraggeber Werkstatt und Kunstmarkt, Leipzig, 1938.

Wagner 1999 Christoph Wagner, Farbe und Metapher: Die Entstehung einer neuzeitlichen Bildmetaphorik in der vorrömischen Malerei Raphaels, Berlin, 1999.

Waldman 2002 Louis Alexander Waldman, New Light on the Capponi Chapel in S. Felicità, in: The Art Bulletin, LXXIV, 2, Juni 2002, S. 293-314.

Waldman 2004 Louis A. Waldman (Hrsg.), Baccio Bandinelli and Art at the Medici Court: A Corpus of Early Modern Sources, Philadelphia, 2004.

Walker-Bynum 1995 Caroline Walker Bynum, The Resurrection of the Body in Western Christianity, 200-1336, New York, 1995.

Walker-Bynum 1995b Caroline Walker Bynum, Faith Imagining the Self: Somatomorphic Soul and Resurrection Body in Dante's Divine Comedy, in: Faithful Imagining: Essays in Honor of Richard R. Niebuhr, Sang Hyun Lee (Hrsg.), Atlanta, GA, 1995, S. 81-104.

Warncke 1987 Carsten-Peter Warncke, Sprechende Bilder - sichtbare Worte: Das Bildverständnis in der frühen Neuzeit, Wiesbaden, 1987.

Wasserman 1992 Jack Wasserman, >La Vergine e Cristo con Sant'Anna< del Pontormo, in: Monika Cämmerer, Die Kunst des Cinquencento in der Toskana, München, 1992, S. 146-151.

Wasserman 1995 Jack Wasserman, Jacopo Pontormo's Florentine "Visitation": The Iconography, in: Artibus et Historiae, Vol. 16, 32, 1995, S. 39-53.

- Wasserman 2009** Jack Wasserman, Pontormo in the Capponi Chapel in Santa Felicita in Florence, in: Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz, 53. Bd., 1, 2009, S. 35-72.
- Weil-Garris Posner 1973** Kathleen Weil-Garris Posner, Comments on the Medici Chapel and Pontormo's Lunette at Poggio a Caiano, in: The Burlington Magazine, Vol. 115, 847, Okt. 1973, S. 640-649.
- Weiss 2005** Dieter J. Weiss, Katholische Reform und Gegenreformation: Ein Überblick, Darmstadt, 2005.
- Wellen 2012** Sanne Wellen, 'Essendo di natura e sciolto' A Proposal for the Identification of the Painter Visiono and an Analysis of his Role in the Social and Cultural Life of Florence in the 1530s and 1540s, in: Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz, Bd. 54, Heft 3, 2010-2012, S. 479-504.
- Welti 1985** Manfred E. Welti, Kleine Geschichte der italienischen Reformation, Gütersloh, 1985.
- Westfehling 1993a** Uwe Westfehling, Zeichnen in der Renaissance: Entwicklung, Techniken, Formen und Themen, Köln, 1993.
- Westfehling 1993b** Uwe Westfehling, Triumph des "Disegno", in: Disegno: Zeichnungen von Leonardo, Botticelli, Donatello und anderen Meistern Italiens aus dem Musée des Beaux-Arts in Rennes und aus eigenen Beständen, Auss.Kat., Wallraf-Richartz-Museum, Köln, 06. Oktober - 5. Dezember 1993, Köln, 1993, S. 15-22.
- Wieczorek 1986** Uwe Wieczorek, Albertis Farbtheorie im Spiegel florentinischer Bildwerke des 14. und 16. Jahrhunderts, Mainz, 1986.
- Wiemer 1996** Michael Wiemer, Bildform und Werkgenese: Studien zur zeichnerischen Bildvorbereitung in der italienischen Malerei zwischen 1450 und 1490, München, 1996.
- Wienand&Zadnikar 1983** Adam Wienand und Mariham Zadnikar (Hrsg.), Die Kartäuser. Der Orden der schweigenden Mönche, Köln, 1983.
- Wild 1932** Doris Wild, Ein Selbstbildnis Pontormos, in: Josef Strzygowsky Festschrift zum Geburtstag, Klagenfurt, 1932, S. 182-185.
- Williams 1997** Robert Williams, Art, Theory and Culture in Sixteenth-Century Italy: From Techne to Metatechne, Cambridge, 1997.
- Windt 2000** Hans van der Windt, New Light on Alessandro Allori's Additions to the Frescoes at Poggio a Caiano, in: The Burlington Magazine, Vol. 142, 1164, März 2000, S. 170-175.
- Winner 1964** Matthias Winner, Pontormo und die Medici in Poggio a Caiano, in: Sitzungsberichte der Kunstgeschichtlichen Gesellschaft zu Berlin, N.F. 12, 1963/64, S. 9-11.
- Winner 1970** Matthias Winner, Cosimo il Vecchio als Cicero: Humanistisches in Franciabigios Fresko zu Poggio a Caiano, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte, 33. Bd., 4, 1970, S. 261-297.
- Winner 1972** Matthias Winner, Pontormos Fresko in Poggio a Caiano: Hinweise zu seiner Deutung, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte, 35. Bd., 3, 1972, S. 153-197.
- Wittkower 1964** Rudolf Wittkower, The Divine Michelangelo: The Florentine Academy, Homage on His Death in 1564, London, 1964.
- Wölfflin 1924** Heinrich Wölfflin, Die klassische Kunst: Eine Einführung in die Italienische Renaissance, München, 1924.
- Wölfflin 1932** Heinrich Wölfflin, Italien und das deutsche Formgefühl, München, 1932.

Wolf 2009 Gabriela Wolf, Menschenbild und Bildungsideal in der italienischen Renaissance. Untersuchungen zu Ficino, Pico della Mirandola und Castiglione, Köln, 2009.

Wuttke 1989 Dieter Wuttke (Hrsg.), Kosmopolis der Wissenschaft. Ez Curtius und das Warburg Institut. Briefe 1928-1953 und andere Dokumente, Baden-Baden, 1989.

Wyss 2012 Beat Wyss, Vasari, der Etrusker Totemismus und kulturelle Identität, in: Peter Geimer und Michael Hager (Hrsg.), Nachleben und Rekonstruktion. Vergangenheit im Bild, München, 2012, S. 95-110.

Yocum 2013 Demetrio S. Yocum, Petrarch's Humanist Writing and Carthusian Monasticism: The Secret Language of the Self, Turnhout, 2013.

Zaganelli 2006 Giovanni Zaganelli, Il tempo e lo spazio della narrazione nel Diario di Jacopo da Pontormo, in: Comparison, Vol. 1-2, 2006, S. 151-161.

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

Ich versichere eidesstattlich, dass ich die von mir vorgelegte Dissertation selbständig und ohne unzulässige Hilfe angefertigt, die benutzten Quellen und Hilfsmittel vollständig angegeben und die Stellen der Dissertation einschließlich Tabellen, Karten und Abbildungen, die anderen Werken im Wortlaut oder dem Sinn nach entnommen sind, in jedem Einzelfall als Entlehnung kenntlich gemacht habe; dass diese Dissertation noch keiner anderen Fakultät oder Hochschule zur Prüfung vorgelegen hat; dass sie, gegebenenfalls abgesehen von einer durch die Vorsitzende oder den Vorsitzenden des Promotionsausschusses nach Rücksprache mit der betreuenden Hochschullehrerin beziehungsweise dem betreuenden Hochschullehrer vorab genehmigten Teilpublikation, noch nicht veröffentlicht worden ist sowie dass ich eine solche Veröffentlichung vor Abschluss des Promotionsverfahrens nicht vornehmen werde. Die Bestimmungen in §§ 20 und 21 der Promotionsordnung sind mir bekannt. Die von mir vorgelegte Dissertation ist von Frau Prof. Dr. Ekaterini Kepetzi und Prof. Dr. Roland Kanz betreut worden.

Lebenslauf

Ich wurde am 02.07.1985 in Siegen geboren und wuchs in Bergisch Gladbach auf. Zunächst besuchte ich die Realschule Im Kleefeld, in Bergisch Gladbach, dann das Wirtschaftsgymnasium des Städtischen Berufskollegs Leverkusen, wo ich 2007 mein Abitur erlangte.

Zwischen 2009 und 2013 studierte ich zunächst Kunstgeschichte und Englisch Studies an der Universität zu Köln. Meine Bachelor Arbeit wurde von Prof. Dr. Grohè betreut und hatte den Titel „*Die Reiterstandbilder der Farnese in Piacenza*“.

Im Anschluss studierte ich ebenfalls an der Universität zu Köln Kunstgeschichte und Anglophone Literature. 2015 erhielt ich meinen Masterabschluss. Meine Masterarbeit mit dem Titel „*Lowther Castle in Cumbria. Sitz der Macht und Zeichen der Nobilität*“ wurde von Herrn Prof. Dr. Nußbaum betreut.

Ab 2016 promovierte ich mit der hier vorliegenden Arbeit unter Betreuung von Frau Prof. Dr. Kepetzis und Herrn Prof. Dr. Kanz.