



Abb. 11 Wenzelsbibel. Wien, ÖNB, cod. 2761, fol. 90r: Esra predigend. Esra-Meister, um 1391/95 (ÖNB)

Buckingham Palace) sowie die *Madonnen* in Prag, St. Stephan, und auf Schloß Neuhaus (A. Matějček/ J. Pešina, *Gotische Malerei in Böhmen. Tafelmalerei 1350-1450*, Prag 1955, Taf. 261, 264, 275). Denkbar wäre aber auch eine aus szenischen Einzelbildern zusammengesetzte Altartafel in der Art des *Apokalypsenaltars* aus dem Umkreis des Meisters Bertram (London, Victoria & Albert Museum, Inv. 5940/1859 [A. Stange, *Deutsche Malerei der Gotik*, Bd. 3, Berlin 1938, Abb. 238f.; Ausst.-Kat. *Die Parler und der Schöne Stil 1350-1400*, Köln, Schnütgen-Museum 1978, Bd. 2, S. 530]). In der böhmischen Tafelmalerei hat es Palen dieser Art mit großer Wahrscheinlichkeit gegeben, der *Hohenfurther Altar* dürfte eine solche Pala in besonders großer Dimension gewesen sein (J. Cibulka, *České stejnodeskové polyptychy z let 1350-1450*, in: *Umění* 11, 1963, S. 4-24). Ich halte es nicht für ausgeschlossen, daß es diesen Altartypus auch bei kleinformatischen Hausaltären gegeben hat.

Nördlich der Alpen sind Zeichnungen vor etwa 1420 bekanntlich einigermaßen selten. Daß mit den Blättern in Preston und Dresden eine zusammengehörende Serie von nicht weniger als acht Einzelszenen erhalten ist, stellt m.W. einen Einzelfall dar.

Georg Zeman

Michelangelo und seine Zeit. Meisterwerke der Albertina

Venedig, Peggy Guggenheim Collection, 28. Februar - 16. Mai 2004; Wien, Albertina, 15. Juli - 10. Oktober 2004; Bilbao, Guggenheim Museum, 16. November 2004 - 13. Februar 2005. Katalog bearb. v. Achim Gnann, Mailand 2004

Unter der Leitung von Klaus Albrecht Schröder breitet die Albertina atemlos die Höhepunkte der Sammlung in ihren neuen Räumen aus und verschickt sie in die Museen der Welt. Ein Beispiel der profitgesteuerten Bemühungen, eine »elitäre Schatzkammer« der graphi-

schen Künste in eine von Besuchermassen durchströmte Ausstellungshalle zu wandeln, war die Präsentation von 92 Blättern des Cinquecento, die ihr Publikum irreführend mit dem Titel »Michelangelo und seine Zeit« lockte. Dem Kurator Achim Gnann oblag es,



Abb. 1 Raffael, *Caritas*. Wien, Albertina (Kat. Nr. 13)

dem werbewirksamen Etikett gerecht zu werden. In kenntnisreichem Alleingang verfaßte er die ausführlichen Katalogtexte. Sein anspruchsvoller Versuch jedoch, den Überblick über die italienische Zeichenkunst von Francia bis zu Salviati in ein schlüssiges Rahmenkonzept zu fassen, das Michelangelos Wirkung auf die Maler seiner Zeit zur zentralen Fragestellung erhob, mußte schon allein deshalb scheitern, weil die Albertina nur über wenige Zeichnungen des *divino* verfügt. Neben acht »Michelangelo«-Blättern (Abb. 4, 5; Kat. Nr. 1, 4-6, 29, 77-79) waren mehr als dreimal so viele Arbeiten Raffaels zu sehen. Dieses Mißverhältnis wog umso schwerer, als die Wiener Zuschreibungen an Michelangelo keineswegs alle so zweifelsfrei sind, wie Gnann glauben macht.

Der rote Faden der Ausstellung, den der Leser des Katalogs über die Einleitung aufnehmen

kann, blieb dem Besucher trotz Informationstafeln und Raumüberschriften verborgen. Nur vereinzelt wurden die Zeichnungen durch ihre Auswahl und Hängung als Dokumente des gewaltigen Stimulus begrifflich, der von Michelangelos innovativem *disegno* ausging. Seitdem Paul Joannides 1996 anhand von Zeichnungen aus Windsor Castle den Blick auf »*Michelangelo and His Influence*« (Ausst. Kat. Washington u. a. 1996) lenkte, erkundet die Forschung verstärkt das breite Spektrum der individuellen Reaktionen auf die Formensprache des Meisters. Jüngste Untersuchungen bemühen sich um ein differenziertes Bild vom »Michelangelismus« des Cinquecento (vgl. etwa Marcia B. Hall, *After Raphael: Painting in Central Italy in the Sixteenth Century*, 1999; Rona Goffen, *Renaissance Rivals*, 2002; Francis Ames-Lewis u. Paul Joannides [Hg.], *Reactions to the Master*, 2003). Sie legen dar, wie sich Maler und Bildhauer technische und stilistische Errungenschaften Michelangelos zu eigen machten, ohne der Dominanz des Vorbildes zu erliegen. Zudem werden die Quellen, Formen und Funktionen der Nachbildungen oder Kopien diskutiert, derer sich die Rezipienten bedienen.

Die Ausstellung folgte den Anregungen der genannten Studien, ohne sich explizit darauf zu beziehen. Sie sollte insbesondere die im Verlauf des 16. Jh.s ausgeprägte Vielfalt einer Idealardarstellung des menschlichen Körpers vergegenwärtigen, zu der die Werke des *principe del disegno* die entscheidenden Impulse lieferten. Leider wurde der Betrachter bei der Lektüre der ersten Texttafeln auf das Klischee von den unnahbaren, heroisch monumentalen Einzelfiguren im Werk Michelangelos eingeschworen. Damit war gleich zu Beginn die Chance vertan, ein über die alte Literatur hinausgehendes Gespür für die von Michelangelo ausgeprägten Besonderheiten der Aktdarstellung zu vermitteln und begrifflich zu machen, daß seine Anatomiestudien und der Wettstreit mit der antiken Bildhauerkunst auf seinen neuplatoni-

Michelangelo Tondo Pi-
rend, als Raffael seine Car-
der Grablegung in der P-
entwart. Die Planung dies-
tion wird durch eine Feder-
bezeugt (Abb. 1; Kat. Nr. 1-
dazu: »auch die Zeich-
Michelangelo angeregt, w-
die Formen gerüstartig a-
führung deutlich wird. A-
Gesichtshalte der Tugend-
sich die Kreuzschraffuren-
tig.« Die Annahme, Raffae-
lentechnik von Michelang-
auch Kat. Nr. 21), erscha-
auch in der Perugia-Wer-
und – wie Degerhart 1977
fest erabliertes Merkmal-
chenkunst um 1500 war-
men, daß Michelangelo d-
satz von Schraffengittern
Ghirlandaino abgesehen
seiner Lehrjahre praktizier-
Raffael offenbar mit den un-
den zu den Sibilen und Traget-
Cing-Kapelle (Kat. Nr. 26-28)
ersten Eindrücken der Sorn-
welt dennoch in den Vordergr-
len anders als die Michelang-
faßt, sondern lebendig mitun-
fa. 201. Dem entspricht, daß d-
hinweist, wie eindrucksvoll d-
erständlichen Sicherheit und
mit der Raffael nach vorne
führen verstand.
Umgebung
der Kunst-
konnte.
Bedeutung

Abb. 2
Raffael, Aktstudien.
Wien, Albertina
(Kat. Nr. 34)



schen Schönheitsideen gründeten. Der Katalog schafft keine Abhilfe; auch dort finden sich statt sachlicher Definitionen vorzugsweise »Stilbeschreibungen« dieser Art: »Kennzeichnend für Michelangelo ist die Isolierung seiner Gestalten, die von einer quälenden Unruhe getrieben, aus einer inneren Notwendigkeit heraus handeln, jede für sich alleine, sorgenvoll und verzweifelt und doch mit größter Bestimmtheit« (S. 18).

So war z. B. für die Aktzeichnungen, die der junge Raffael zwischen 1505 und 1507 unter dem Eindruck von Cascina-Studien fertigte (Kat. Nr. 14f.), folgende Erkenntnis programmiert: »Michelangelos Anregung führt ihn [d. i. Raffael] zu einer sorgfältigen Durchbildung der Figuren, die statuarischer werden, selbstbestimmt handeln und sich dem Ideal der Antike nähern. Die Körper erscheinen nicht mehr als eine Hülle, sondern werden mit Kraft



Abb. 3
 Parmigianino,
 Madonna mit Kind.
 Wien, Albertina
 (Kat. Nr. 61)

erfüllt.« Zugleich wird die Überzeugungskraft der Katalogeinträge vielfach durch eine unpräzise Deutung der Strichbilder gestört. Gnann verkennet deshalb, daß das unbeholfene Umrißflickwerk der 1964 von Oberhuber Raffael zugeschriebenen Männerakte (Kat. Nr. 15) wenig mit

dem Kontur-Meisterstück gemein hat, das s. E. als Vorbild in Frage kommt: Michelangelos Skizze zum *Bronze-David* (Louvre, Inv. Nr. 714), deren Kontur sich aus druckvariablen Schwellstrichen zu einer sehr plastischen Vorstellung der Skulptur zusammenfügt.

Michelangelos *Tondo Pitti* wirkte inspirierend, als Raffael seine *Caritas* für die Predella der *Grablegung* in der Pinacoteca Vaticana entwarf. Die Planung dieser Figurenkomposition wird durch eine Federstudie der Albertina bezeugt (Abb. 1; Kat. Nr. 13). Gnann vermerkt dazu: »auch die Zeichentechnik ist von Michelangelo angeregt, was an der straffen, die Formen gerüstartig aufbauenden Strichführung deutlich wird. An der verschatteten Gesichtshälfte der Tugendgestalt versteifen sich die Kreuzschraffuren geradezu gitterartig.« Die Annahme, Raffael habe diese Schraffentechnik von Michelangelo übernommen (s. auch Kat. Nr. 21), erscheint übereilt, da sie auch in der Perugino-Werkstatt gebräuchlich und – wie Degenhart 1937 dargelegt hat – ein fest etabliertes Merkmal der Florentiner Zeichenkunst um 1500 war. Zudem ist anzunehmen, daß Michelangelo den ausgiebigen Einsatz von Schraffengittern, den er sich von Ghirlandaio abgesehen hatte, nur während seiner Lehrjahre praktizierte.

Raffael offenbart mit den um 1511 datierten Rötelstudien zu den Sibyllen und Engeln für sein Fresko an der Chigi-Kapelle (Kat. Nr. 26-28), wie stark er von seinen ersten Eindrücken der *Sistina* geprägt wurde. Gnann stellt dennoch in den Vordergrund, daß Raffaels Sibyllen anders als die Michelangelos »nicht isoliert aufgefaßt, sondern lebendig miteinander verknüpft werden« (S. 20). Dem entspricht, daß der Katalog zwar darauf hinweist, wie eindrucksvoll die Zeichnungen von der erstaunlichen Sicherheit und Variationsbreite künden, mit der Raffael nach kurzer Zeit den Rötelstift zu führen verstand, aber nirgends erwähnt, daß er den Umgang mit diesem Material sehr wahrscheinlich aus der Kenntnis einiger *Sistina*-Vorzeichnungen ableiten konnte.

Bedauerlicherweise verzichtete die Ausstellung darauf, das durch zahlreiche Kopien, Nachahmungen und Varianten belegte Studium von Michelangelos Werken anschaulich zu machen. Einzige Ausnahme war Salviat's Schwarzkreidezeichnung nach dem *Apollon* für Baccio Valori (Kat. Nr. 91). Dabei hätten sich aus den Beständen der Albertina neben einigen Zeichnungen unbekannter Meister u. a. solche von Baccio Bandinelli, Giovanni Batt. Franco und Perino del Vaga (*Generalver-*

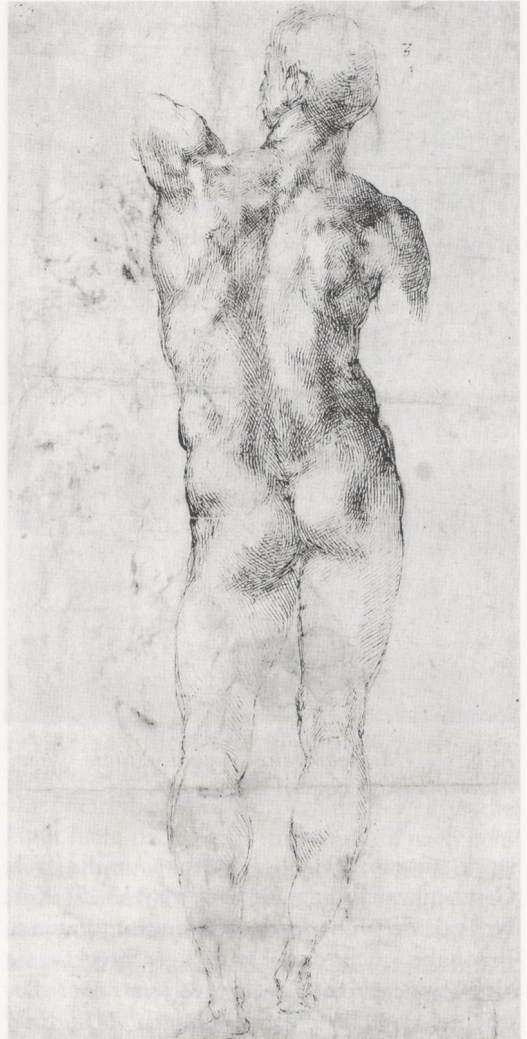


Abb. 4 »Michelangelo«, Rückenakt. Wien, Albertina (Kat. Nr. 4)

zeichnis d. ital. Zeichnungen der Albertina, Inv. 113, 122, 124, 130) angeboten, die Aneignung michelangelesken Vokabulars zu dokumentieren. Aus falscher Rücksicht auf ein modernes Originalitätsverständnis scheute man sich offenbar, diesen »Imitaten« einen Platz unter den »Meisterwerken« zuzugestehen. Ohnehin scheint an der Albertina die Ehrfurcht vor vermeintlichen Bravourstücken



Abb. 5 »Michelangelo«, *Ignudo-Studie*. Wien, Albertina (Kat. Nr. 29)

stark ausgeprägt. So liest man zu Raffaels Geschenkzeichnung für Dürer (Abb. 2; Kat. Nr. 34), die »überkritische Forschung im 19. Jh.« habe »nicht davor zurückgeschreckt«, sie als Werkstattarbeit »abzuwerten«. Der Betrachter der partiell unstimmmigen Aktfiguren fühlte sich mitabgestraft; denn kurz zuvor hatte er die herausragende *Borgobrand*-Studie zu dem Flüchtenden bewundert, der seinen alten Vater trägt (Kat. Nr. 31), und mußte sich deshalb vor dem Blatt aus Dürers Besitz unweigerlich fragen, ob Raffael nicht tatsächlich eine Arbeit nach Nürnberg sandte, die nur bedingt »di sua mano« war.

Eine Reihe zumeist hochvollendeter *modelli* der Raffael-Nachfolger Giulio Romano, Polidoro da Caravaggio und Perino del Vaga machte verständlich, welche Stilwandlung die Charakterisierung »klassisch römisch« und das Schlagwort »römischer Stil« bezeichnen sollten. Auf die Verfeinerung von Raffaels

Figurenerfindungen konzentriert und von der Reliefkunst der Antike geleitet, machten die genannten Meister nur selten so unverkennbare Michelangelo-Anleihen wie Perino bei der Rötelzeichnung zweier sitzender Heroen nach dem Vorbild der *Ignudi* (Kat. Nr. 72). Auch am Beispiel von Werken nicht-römischer Vertreter der ersten Manieristen-Generationen wurde gezeigt, daß die fast respektlose Verwertung von Michelangelos Körper-*concetti* zwischen der Übernahme der expressiven Posen und deren Abwandlung ins Dekorative changierte. Einige Erläuterungstexte trugen jedoch dazu bei, daß der auf längst überwundenen Vorurteilen beruhende Eindruck entstehen konnte, der Manierismus sei in erster Linie ein ungezügelter Versuch gewesen, die nicht zu übertreffende Kunst der Hochrenaissance durch ihre Übersteigerung zu bewältigen. So stand neben Vasaris virtuoser Federstudie für einen *Christus am Ölberg* (Kat. Nr. 89) zu lesen: »Am deutlichsten ist die manieristische Komponente dieser schönen Zeichnung in den michelangelesken Verrenkungen der Jünger zu erkennen«.

Mit acht Blättern war Parmigianino vertreten, der zunächst über das Studium Correggios mit den Errungenschaften Michelangelos und Raffaels in Berührung kam. Correggios Rötelstudie für den hl. Paulus im Kuppelfresko von S. Giovanni Evangelista in Parma (Kat. Nr. 48), der an der Figur des Adam in der Erschaffungsszene der Sixtinischen Decke orientiert ist, verleitet Gnann zu einer seiner psychologisierenden Deutungen, die bestenfalls verdeutlicht, daß ein grundverschiedenes Welt- und Gottesbild direkten Formzitäten nicht im Wege stand: »so stellt der Künstler [d. i. Correggio] den in ihrer Isolation gefangenen Giganten Michelangelos einen besetzten Apostel gegenüber, den keine Ängste plagen und dem die Existenz keine Qual ist. Er weiß sich in Gottes beglückender Nähe, der seine Strahlen über ihn breitet.« Parmigianino zählt zu den Meistern, denen aufgrund ihrer Verwurzelung im Kunstgeschehen außerhalb Mittelitaliens eine sehr eigenständige und innovative Auseinandersetzung mit der römischen Hochrenaissance möglich war. Besonders die sorgfältig lavierte Federstudie zu der Madonna in dem 1526/27 in Rom entstandenen Altarbild der *Hieronymusvision* (Abb. 3; Kat. Nr. 61) bestätigt die Beobachtung, daß Parmigianino zu gleichen Teilen aus den Werken Raffaels und denen Michelangelos »Plastizität, Festigkeit und Ausdruckskraft« (S. 22) für seine eleganten Figuren gewann.

Im letzten Raum wurde nicht zuletzt durch Daniele da Volterras *Aeneas*-Studie (Kat. Nr. 92), die Gnann als ein Dokument von Michelangelos »Spätstil« liest, der Blick dafür geschärft, daß Übernahmen aus dem malerischen Werk des *divino* zumindest nach den Stilphasen zu differenzieren sind, die schon Lomazzo den drei großen Fresko-Werken –

Sixtinische Decke, Jüngstes Gericht und Cappella Paolina – zuordnete. Solche Ansätze, über einen unmittelbaren *disegno*-Vergleich eine Neubewertung von Michelangelos Wirkungskraft anzustoßen, gewannen jedoch nur vereinzelt Tiefe, vor allem weil Michelangelos Zeichenkunst unterrepräsentiert war und problematische Bewertungen erfuhr. Dazu sind einige Anmerkungen notwendig.

In der Forschung geäußerte Einwände gegen eine Michelangelo-Zuschreibung läßt Gnann bisweilen schlicht außer acht, so Perrigs These, daß mit der Feder erstichelte Figuren wie der Rückenakt der Albertina (*Abb. 4*; Kat. Nr. 4) als Werke Cellinis denkbar sind, der in Paris die Michelangelo-Zeichnungen aus dem Nachlaß des Antonio Mini studierte. Zu Recht widerspricht Gnann der üblichen Zuordnung dieser Studie zur *Cascina-Schlacht* und datiert sie vor 1504, bemerkt aber nicht, wie weit die chaotischen Schraffen bei der Rückenmuskulatur dem ruhigen, eidetisch zweckmäßigen Schraffengewebe unterlegen sind, das Michelangelos um 1492-96 gefertigte Gewandfigurenstudien (Kat. Nr. 1) charakterisiert. Stattdessen erkennt er eine vermeintlich fortschrittliche Strichvariabilität, die die Aktzeichnung der Jugendzeichnung voraussetzt.

Vor den *Cascina*-Studien (Kat. Nr. 5) fragte sich wohl auch mancher Laie, was es mit den viel gelobten Anatomiekenntnissen Michelangelos auf sich hatte, wenn der Meister so knollige Gelenk- und Muskelpakete zu Papier brachte. Dem in Ehrfurcht erstarrten Kenner hingegen bescheinigt der Katalog die weiß gehöhte Rückenstudie als »eine der schönsten Schwarzkreide-Aktstudien des Künstlers« und vermeidet die Frage, wie sich eine solche Arbeit überhaupt mit Michelangelos Entwurfsstrategien in Verbindung bringen läßt: »Diese dicht aneinandergesetzten Muskelehebungen erzeugen einen nahezu eigenständigen Rhythmus, der in dem markanten geschwungenen Umriß weiterklingt und zugleich von diesem gebändigt wird.«

Da sich der Ausstellungsbesucher anhand der Entwürfe Raffaels vergewissern konnte, was einen routinierten Zeichner wirklich beschäftigte, wenn er die Figuren seiner Malereien plante, mußte er seine Zweifel an Michelange-

los Können gleichsam zwangsläufig bestätigt sehen, als er vor die Rötelstudie für den *Ignudo* links über der Persischen Sibylle (*Abb. 5*; Kat. Nr. 29) trat. Bei allen verschatteten Partien der Figur büßte deren Autor offensichtlich seine Fähigkeit zur plastischen Modulation einer stimmigen Anatomie ein. So drängte sich die Frage auf, warum Raffael die Sibyllen und Engel für die Chigi-Kapelle mit dem Rötel durch entschlossene Konturstriche und ein systematisches Schraffurgewebe zu körperlicher Präsenz zu erwecken verstand (Kat. Nr. 26-28), während Michelangelo, der ihm im Umgang mit der Kreide vorbildlich war, bei seiner *Ignudo*-Studie aus einem stets mehrgleisigen, unsauberen Umriß sowie mit kleinteiligen, eckig aufeinanderstoßenden Schraffenverbänden bloß ein scheckiges Flächengebilde gewann. Gnann übersieht diese Schwächen: »Der Künstler variiert die Linien in der Länge, im Aufdruck und in der Dichte und schafft dadurch subtilere Tonabstufungen.« Dabei gibt es eine einfache Erklärung für die Eigentümlichkeit der *Ignudo*-Studie: Der Zeichner vernachlässigte vor allem die linke Körperhälfte, weil er die Figur nicht nach der Natur, sondern nach dem ausgeführten Fresko aufnahm, wo sie fast zur Hälfte verschattet und vor allem in ihrer Binnenstruktur schwer lesbar ist.

Bei der um 1530 datierten Rötelstudie zu einer Beweinung Christi (Kat. Nr. 77) begegnet Gnann den Vorbehalten gegenüber einer Michelangelo-Zuschreibung mit dem Einwand, sie seien angesichts der stilistischen Nähe zu gesicherten Werken unbegründet. Die gesicherten Werke, die Michelangelo ebenso fahrig kraelnd niedergezeichnet haben soll, bleiben ungenannt. Ist denkbar, daß er dermaßen wolkig-unbestimmt skizzierte, wenn er zeitgleich scheinbar müheles hochvollendete Zeichnungen wie die *presentation drawings* für Tommaso de' Cavalieri zu Papier brachte?

Der Katalog versichert dem Betrachter der Pietà, die angeblich um 1530-36 von Michelangelo mit Rötel gezeichnet wurde (Kat. Nr. 78): »Gewiß richtig ist die traditionelle Zuschreibung an Michelangelo«, er läßt ihn aber nicht am Wissen um die Gründe dieser Gewißheit teilhaben. Stattdessen heißt es: »Die Schwere, Erdgebundtheit und der Schmerz der in kantigen, fast splitttrigen Strichen gezeichneten trauernden Gestalt kontrastieren auf wundervolle Weise mit dem

Leichnam, von dem jede Anspannung gewichen ist, der keinerlei Wunden zeigt und der durch das zarte, die Oberfläche zum Strahlen bringende Licht eine übernatürliche Schönheit erhält.« Dabei harmoniert doch der Oberkörper Christi überhaupt nicht mit den Beinen, erscheint im Zusammenspiel mit diesen falsch proportioniert und immer noch voller Spannung. Kann Michelangelo die Darstellung eines leblosen Körpers mit der Kreide so mißlungen sein, während er sie perfekt aus Marmor zu schlagen wußte? Entgegen Gnanns Auffassung ist die Zeichentechnik keineswegs derjenigen der Geschenkblätter für Cavalieri vergleichbar. Die *Pietà* setzt sich aus zahllosen aneinander- bzw. nebeneinandergelegten Fadenstrichen zusammen, die mit einem sehr harten, spitzen Kreidestift gesetzt wurden, während das Erscheinungsbild der *presentation drawings*, wie immer wieder betont, von einem sanften Streifen der Kreide über das grobkörnige Papier erzeugt wurde und nicht aus »dünnen Linien und Punkten« (Gnann) besteht.

Die kleinformatige, mit schwarzer Kreide hochvollendet ausgezeichnete Studie eines sitzenden weiblichen Aktes (Kat. Nr. 79) verzeichnet der Katalog ebenfalls als ein Michelangelo-Werk der 30er Jahre, und wiederum wird u. a. die den Geschenkzeichnungen vergleichbare Zeichentechnik als Bestätigung der Eigenhändigkeit gelesen. Das Mißtrauen gegenüber Gnanns Zuschreibung wird bestärkt, weil er die unbeholfenen Vorstudien auf demselben Blatt, die selbst Tolnay nur als Schülerkopien erkannte, mit folgender Begründung als Werke des *divino* beschreibt: »Sie alle zeigen jedoch dieselbe Sicherheit in der Durchgestaltung des rhythmisch bewegten Körpers, der in komplizierter Schrägansicht erscheint und gänzlich von innen heraus belebt ist.«

Im Einleitungstext betont Gnann die ehrwürdige Herkunft der meisten Wiener Michelangelo-Blätter. Dem Leser wird suggeriert, daß Michelangelo-Zeichnungen, die dem erfahrenen Auge von Rubens, Crozat und Mariette standhielten, fraglos authentisch seien. Doch der französische Kunstmarkt des 17. Jh.s, auf

dem diese Kenner die meisten ihrer Erwerbungen tätigten, hielt ein wirres Konvolut von Originalen und Nachzeichnungen bereit. Es fanden sich dort neben dem Studienmaterial, das Michelangelo seinem 1530 nach Frankreich ausgewanderten Schützling Antonio Mini überlassen hatte, Kopien und Varianten dieser Arbeiten nicht nur von Mini selbst, sondern auch von Künstlern, die später mit seinem zunächst von Rustici gehüteten Nachlaß in Berührung kamen, darunter Cellini und der Kreis um Primaticcio.

Daß man sich bei den Literaturangaben im Katalog auf das 1992-1997 publizierte *Generalverzeichnis d. ital. Zeichnungen* und auf die seitdem erschienene Literatur beschränkt, ist zu bedauern. Wer sich detailliert informieren möchte, muß nämlich feststellen, daß die Literaturangaben im *Generalverzeichnis* lückenhaft sind. Ob dies erklärt, warum Alexander Perrig, dessen Forschungen Gnann nur spärlich zur Kenntnis genommen hat, mit keinem Titel in der Bibliographie verzeichnet ist, sei dahingestellt. Solche Mängel tragen ebenso wie der unkritische Blick auf die Provenienzen dazu bei, daß der Katalog im Sinne der Forschung leider nicht den »gültigen Überblick über einen der schönsten Höhepunkte« (S. 15) der Sammlung bietet, den Schröder im Vorwort verspricht.

Gnanns umfassende Kenntnis der Werke und ihrer Urheber garantiert dem Leser dennoch eine informative, von guten Abbildungen begleitete Lektüre. Der Verzicht auf ein stringentes Ausstellungskonzept tat dem Genuß des Besuchers keinen Abbruch; denn im positiven Sinne bestätigten ihm fast alle Werke die überlieferte Michelangelo-Weisheit, daß sich nur der Könner gewinnbringend seiner Vorbilder zu bedienen weiß.

Andreas Schumacher