

fama, artes, memoria

**Künstlerische Selbstinszenierung im Italien des
16. Jahrhunderts in Venedig, Verona und Florenz**

Inauguraldissertation
zur Erlangung des Doktorgrades der Philosophie
an der Ludwig-Maximilians-Universität München

vorgelegt von

Theda Jürjens

aus Aurich

2016

Erstgutachter: Prof. Dr. Ulrich Pfisterer

Zweitgutachter: Prof. Dr. Philipp Zitzlsperger

Datum der mündlichen Prüfung: 27. Juni 2016

Vorwort

Die vorliegende Arbeit ist die überarbeitete und gekürzte Fassung meiner im Jahr 2016 an der Ludwig-Maximilians-Universität München angenommenen Dissertation. Danach erschienene Publikationen konnten nur in Ausnahmefällen integriert werden.

Sollten trotz sorgfältiger Recherchen Rechteinhaber von Abbildungen nicht korrekt angeführt sein, bitte ich die Betroffenen, sich mit mir in Verbindung zu setzen.

Mein aufrichtiger Dank gebührt meinem Doktorvater Prof. Dr. Ulrich Pfisterer und dem Zweitgutachter Prof. Dr. Philipp Zitzlsperger für die Betreuung meiner Arbeit und ihre Unterstützung.

Ich danke des Weiteren dem Evangelischen Studienwerk Villigst und dem Deutschen Studienzentrum in Venedig / Centro Tedesco di Studi Veneziani für die großzügig gewährten Stipendien.

Darüber hinaus sei allen von Herzen gedankt, die mich auf meinem Weg begleitet, ermutigt und mir Rückhalt geboten haben - insbesondere meinen Eltern und meinen Freunden.

Theda Jürjens
Dresden / Berlin 2019

Inhaltsverzeichnis

I. Einleitung	3
1. Thematische Einführung	3
2. Ausgangslage	10
II. Grundlagen	18
1. Topographie – Venedig und Verona, Florenz	18
2. <i>fama, artes, memoria</i>	26
3. Das Selbstverständnis des Künstlers – sozialhistorische Verortung im 16. Jahrhundert	35
III. Objekte und Orte der Künstlererinnerung	42
1. Objekte der künstlerischen Autopoiesis: Medaille und Druckgraphik	42
1.1 Forschungsstand: Medaille und Druckgraphik	42
1.2 Schnittmengen: Medaille und Kupferstich	44
1.3 Die Künstlermedaille Alessandro Vittorias	47
1.4 Allegorie und Selbstporträt: der Kupferstich Giovanni Stradanos	79
1.5 Synthese: Künstlerische mobile Erinnerungsobjekte – Multiplikatoren der <i>fama</i>	92
2. Topoi und Wirklichkeit: Künstlerhäuser zwischen Sammlung und Museum	95
2.1 Forschungsstand: Künstlerhäuser	95
2.2 Genese des Künstlerhauses zwischen Repräsentation und Werkstatt	98
2.3 Die Künstlersammlung und Selbstinszenierung Alessandro Vittorias	112
2.4 Die Idee des <i>museo</i> bei Bernardino India	127
2.5 Giambolognas Künstlerhaus zwischen Ideal und Werkstattorganisation	137
2.6 Künstlerhäuser – Ordnung der <i>artes</i> oder inszenierte Repräsentation	153
3. Tod und Erinnerung: Künstlergrabmäler	155
3.1 Forschungsstand: Künstlergrabmäler	155

3.2	Künstlergrabmäler: Genese und Funktion	158
3.3	Alessandro Vittorias Grabmal in San Zaccaria, Venedig	167
3.4	Giambolognas Funeral in Santissima Annunziata in Florenz	182
3.5	Synthese: Materialisierte <i>memoria</i> – Künstlerrepräsentation im Sakralraum	194
IV. Schluss: Formen und Strategien der Künstlerselbstdarstellung.....		197
Literaturverzeichnis		203
1.	Primärquellen	203
2.	Quellen	208
3.	Sekundärliteratur.....	211
Abbildungsverzeichnis		240

I. Einleitung

1. Thematische Einführung

Die Hoffnung des Künstlers, den eigenen Ruhm über den Tod hinaus zu sichern und immer in Erinnerung zu bleiben, erfüllt sich wahrlich nicht immer. Manchmal reicht dazu allerdings eine zeichnerische Fantasie aus: Fast genau 200 Jahre nach seinem Ableben hielt der venezianische Bildhauer Alessandro Vittoria Einzug in jene Halle, die sich zu Beginn des 19. Jahrhunderts längst zum Ort des nationalen Ruhmes entwickelt hatte. Vittoria wurde dank dem Maler Giuseppe Borsato als Skulptur „Protagonist“ der Zeichnung *Interno del pantheon dedicato agli artisti illustri veneziani* aus dem Jahre 1802 (Abb. 1).

Die von Borsato in brauner Tinte ausgeführte und aquarellierte Zeichnung¹ zeigt ein architektonisches *Capriccio* mit einem – gegenüber dem Originalbau vergrößerten – Vorraum und kolossalen Säulen, zwischen denen sich der Zugang zum Pantheon befindet. Als Merkmal des antiken Monuments ist vor allem die Kassetendecke zu verstehen, die durch eine farblich hellere Gestaltung im Bildhintergrund dargestellt ist. Im Bildvordergrund sehen wir Besucher und eine Besucherin, die sich im Gespräch zusammengefunden haben, in die Betrachtung der Denkmäler versunken sind oder durch das imposante Interieur des Pantheons flanieren. Eine männliche Gestalt in der Kleidung des 18. Jahrhunderts ist möglicherweise ein Reisender, der sich auf seiner *Grand Tour* dem Studium der Sehenswürdigkeiten widmet und diese mit Kennerblick durch ein Fernglas genau studiert. Die Kunstwerke im Vorraum des Pantheons sind zum Teil freistehend, wie die *Pallas Athene* (?) auf einem Rundsockel sowie einzelne Skulpturen vor den mächtigen kannelierten Säulen. Die Statuen sind an den Sockelplinthen mit den Namen vorwiegend in Venedig und im Veneto tätigen Künstlern und Architekten gekennzeichnet, wie der Titel der Zeichnung schon andeutet. Links mit Sanmicheli beginnend geht die Reihe über Scamozzi zu Alessandro Vittoria und schließlich zu

¹ Die Maße der Zeichnung betragen 380 x 525 mm. Gegenwärtig befindet sich das Werk in Privatbesitz, zuvor war es im Eigentum der Galerie Carlo Virgili, Rom. Die Autorin der vorliegenden Arbeit hat die Zeichnung im Oktober 2013 im Rahmen der öffentlichen *Biennale Internazionale dell'Antiquariato di Firenze* im Palazzo Corsini in Florenz entdeckt.

Buono (?). Am äußeren linken Rand des Blattes ist ein angeschnittenes Wandgrabmal zu sehen. Der Blick fällt auf eine Trauernde und die Inschrift „Bardo“.

Gegenüber eröffnet sich ein direkter Blick auf das Palladio-Monument zwischen zwei Säulen mit ionischem Kapitell und Architrav. Das Licht wird durch das große Okulus der Kuppel eingefangen und wirft ein breites Schlaglicht auf die freistehende Skulptur mit Rundsockel. Von dieser Szenerie im Bildvordergrund erhebt sich über einige Stufen der Zugang zum Inneren des lichten Pantheons. Mittig ist analog zum architektonischen Rahmen des Palladio-Grabmals das des Giov. Bellino zu sehen. Links erblickt der Betrachter das Grabmal für Tizian, welches Canova 1790 im Auftrag des Adeligen Giuliano Zulian konzipierte. Zulian wollte ursprünglich ein posthumes Erinnerungsmal für Tizian in der Frarikirche errichten lassen, doch wurde das Projekt nicht realisiert.²

Durch das Tizian-Monument ist die Datierung der Zeichnung Borsatos nach 1790 gesichert. Der Künstler Giuseppe Borsato³ (1771-1849) war Venezianer, der um 1790 an der *Accademia di Belle Arti di Venezia* eingeschrieben war. Nach dem Studium ging Borsato nach Rom, wo er sich im Umfeld des Bildhauers Canova bewegte. Darauf weist die Zeichnung, welche die Kenntnis des Tizian-Grabmals bezeugt, hin, aber viel mehr noch die Darstellung eines nicht realisierten Pantheon-Projekts für die *artisti illustri veneziani*.

² Den ursprünglichen, pyramidalen Entwurf hat Canova erstmalig in dem Grabmal für die Erzherzogin Marie Christine im Jahre 1805 in Wien realisiert. Nach dem Tod Canovas haben seine Schüler den Entwurf fast vollständig mit dem Kenotaph in der Frari-Kirche umgesetzt.

³ Hauptsächlich ist Borsato als Vedutenmaler bekannt geworden. Ebenso fertigte er Entwürfe für Raumausstattungen und ephemere Dekorationen u.a. in den *Procuratie Nuove* in Venedig sowie der *Villa Pisani* in Stra an. Ab 1812 war er Professor an der *Accademia di Belle Arti* in Venedig. Dort war er für die malerische Ausstattung des *Teatro La Fenice* tätig und auf der *terraferma* für die Theater in Padua und Udine. Ein um 1824 entstandenes Bild zur Gedächtnisfeier Canovas (nach dessen Tod 1822) verdeutlicht Borsatos Bemühungen ein Gedenkmonument für die *Accademia* zu schaffen. Ebenso entstand der Entwurf für eine Vase aus Porphyr, in der die Hand Canovas verwahrt werden sollte; dieser steht im Zusammenhang mit den Planungen Borsatos für das Interieur des *Tempio di Canova* in Possagno. Siehe: Saur Allgemeines Künstler-Lexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker. Bd.13 Bordalejo-Braun. München, Leipzig 1996. S. 122/123. Ebenso: Pfisterer, Ulrich: Künstler-Reliquien: Personenkult in der Frühen Neuzeit. In: Müller, Rebecca, Rau, Anselm, Scheel, Johanna (Hrsg.): Theologisches Wissen und die Kunst. Festschrift für Martin Büchsel. Neue Frankfurter Forschungen zur Kunst. Bd.16. Berlin 2015. S. 159-175, besonders S. 163/164. Zu Possagno und Canovas Testamenten: Myssok, Johannes: Canovas Testamente. In: Hegener, Nicole / Schwedes, Kerstin. (Hrsg.): Der Künstler und sein Tod. Testamente europäischer Künstler vom Spätmittelalter bis zum 20. Jahrhundert. Würzburg 2012. S. 231-278.

Der ebenfalls aus Norditalien stammende Canova war bereits seit 1779 in Rom tätig und wurde 1802 unter Pius VII. zum Generalinspektor der Künste und Museen in der ewigen Stadt ernannt.⁴ In diesem Zusammenhang stehen auch Canovas aktive Bemühungen, im Pantheon Ehrenbüsten aufzustellen, wofür er erst um 1804 die Erlaubnis des Papstes erhielt. Prototypisch verbindet sich dieser antike Ort mit den künstlerischen Idealen des Renaissancekünstlers Raffael und dessen Reputation.⁵ Im 16. Jahrhundert folgten weitere Künstler wie Annibale Caracci oder Taddeo Zuccari, die sich tatsächlich in der Nähe Raffaels bestatten ließen. Einen ersten Impuls der Verschiebung von der Grabmemoria hin zur Künstlerehre im Pantheon erfuhren Raffael und Caracci. Ihnen wurde durch seitlich neben ihren Begräbnisplätzen aufgestellte Büsten eine zusätzliche Würdigung zuteil, initiiert vom klassizistischen Maler Carlo Maratta. Mit Canova und den Künstlerbüsten gelangte die Idee der Stiftung von Denkmälern für diesen Ort zu ihrer Vollendung. Nach 1814 ließ Canova die ersten Büsten im Pantheon aufstellen, die er bei verschiedenen Bildhauern in Rom in Auftrag gegeben und selbst bezahlt hatte. Diese zeigten Dante, Torquato Tasso, Michelangelo, Palladio, Correggio, Tizian und Paolo Veronese.⁶

Gleichzeitig schien Canova mit seinen Anstrengungen für die Ehrungen im Pantheon auch eine größere Öffentlichkeit ansprechen zu wollen. Weitere Stifter wurden durch öffentliche Unterzeichnung für das Projekt gewonnen. Eine in der Mailänder Gazette veröffentlichte Anzeige warb dafür unter Verweis auf unterschiedliche Preissegmente – je nachdem, ob es sich um eine Büste oder eine Herme zum Kauf handelte.⁷ Der Höhepunkt der Begeisterung um 1820, als ungefähr 60 Büsten von Künstlern, Literaten und zeitgenössischen Dichtern im Pantheon zu finden waren, markiert allerdings zugleich das Ende des Pantheons der italienischen

⁴ Siehe ausführlich zu Canova in Rom insbesondere zum Pantheon: Pasquali, Susanna: *From the Pantheon of the artists to the pantheon of illustrious men: Raphael's tomb and it's legacy*. In: *Pantheons. Transformations of a Monumental Idea*. Edited by Richard Wrigley and Matthew Craske. (Subject/Object: new studies in sculpture), Aldershot 2004. S. 35-56.

⁵ Schütz-Rautenberg, Gesa: *Künstlergrabmäler des 15. und 16. Jahrhunderts in Italien*. Ein Beitrag zur Sozialgeschichte der Künstler. Köln/Wien. S. 139 f.

⁶ Siehe: Pasquali, Susanna: *From the Pantheon of the artists to the pantheon of illustrious men: Raphael's tomb and it's legacy*. In: *Pantheons. Transformations of a Monumental Idea*. Edited by Richard Wrigley and Matthew Craske. (Subject/Object: new studies in sculpture), Aldershot 2004. S. 47.

⁷ Ebenda

Zivilisation. Pius XII ließ alle Büsten aus der Zeit Canovas sowie die vorherigen Grabmalsbüsten auf das Capitol, in den *Palazzo dei Conservatori*, bringen. Dessen ungeachtet blieb das Pantheon Synonym für den Ruhmestempel. Treffend bemerkte der reisende Schriftsteller Stendhal 1817: „Früher oder später wird man dem Pantheon die Bezeichnung Kirche nehmen, die es einst gegen den Genius des Christentums schützte: es wird ein großartiges Museum werden.“⁸

Die hier gewürdigte Zeichnung Borsatos erzählt stellvertretend die Weiterentwicklung einer Idee, die in der Antike ihren Anfang nahm und bis in unsere Tage fortbesteht, beispielsweise im Pariser Pantheon, der bis heute politisch lebendigen „Ruhmeshalle“ der französischen Republik. Die vorliegende Arbeit widmet sich einer Ausprägung dieser Idee, genauer: den Charakteristika der Künstlererinnerung im Italien des 16. Jahrhunderts. Die Studie widmet sich zu dem Zweck zwei Forschungsgegenständen mit unterschiedlichen Funktionszusammenhängen: Ort und Objekt. Das Grabmal sowie ein Gebäude, in dem ein Künstler beispielsweise gewirkt hat, sind feste Orte des Gedächtnisses, die sich in die lokalen Traditionen und den städtischen Raum einfügen. Der den reproduzierbaren Medien Medaille und Druckgraphik innewohnende „mobile“ Charakter hingegen erfordert einen Aussagegehalt des Objekts über die wechselnden und sich immer wieder neu konstituierenden Kontexte hinaus. Zu Ort und Objekt und ihren Schnittstellen im Kontext der Künstlererinnerung seien noch einige allgemeine Überlegungen vorangestellt:

In welcher Weise sich das Gedächtnis spezifisch mit einem Ort verbinden lässt, war – wie angedeutet – bereits Gegenstand der Antike. In seiner Schrift *De finibus bonorum et malorum* diskutiert Cicero mit einigen Freunden den Effekt, den historische Gebäude und Plätze in der Stadt auf den Einzelnen ausüben. Der Schauplatz dieser Erörterung ist die Akademie in Athen zu Studienzeiten des Cicero. Das Gespräch beginnt wie folgt:

„Soll ich es wohl durch unsere Naturanlage oder eine Art von Wahn erklären, dass wir beim Anblick solcher Stätten, an denen sich denkwürdige Persönlichkeiten dem Vernehmen nach oft aufgehalten haben, mehr beeindruckt werden, als wenn wir einmal von

⁸ Stendhal (Henry Beyle): Rom, Neapel und Florenz. Hrsg. Manfred Naumann. Übersetzt von Katharina Scheinfuß. Berlin 1980. S. 337.

ihren eigenen Leistungen hören oder eine Schrift von ihnen lesen?
So fühle ich mich nun beeindruckt; denn ich muß an Platon denken,
der dem Vernehmen nach als erster hier zu diskutieren pflegte. Die
Gärtchen in der Nähe dort erinnern mich denn auch nicht nur an
ihn, sondern es will mir scheinen, dass sie mir ihn selbst vor Augen
führen. [...] so groß ist die Kraft der Erinnerung, die Orten inne-
wohnt [...].“⁹

Der diesem Gedanken innewohnende Aspekt der Mnemotechnik von Gedächtnis-
orten wird von Cicero in Bezug zum realen Erinnerungsraum insofern abgegrenzt,
als die Erfahrungen an historischen Orten lebendiger und die Sinne wachsender
sind.¹⁰ Orte nehmen demnach im Vergleich zur Schrift oder zum Wort ein beson-
deren Stellenwert ein. Die Traditionen eines Ortes sowie das Wissen über eine
dort repräsentierte Person führen dazu, dass dem Vorgang des Erinnerns jener ei-
ner Vergegenwärtigung folgt. Dies ist möglich, da die Orte gleichermaßen der
Vergangenheit wie der Gegenwart angehören. Gemäß dem Dialog zwischen Ci-
cero und seinen Freunden gibt es eine Fülle an historischen Erinnerungsorten, die
sich den antiken Philosophen in Athen bieten: „[...] damit findet man in der Stadt
kein Ende. Wir setzen unseren Fuß ja überall, wohin wir treten, auf ein Stück Ge-
schichte.“¹¹

Die Bedeutung erschließt sich dem Einzelnen durch den Wert, den er diesem Er-
innerungsort beimisst, da das „Vorwissen den Ort erst semiotisiert“¹². Mit diesen
Gedächtnisorten wird das Immaterielle in eine materialisierte Form zu übertragen

⁹ „Naturane nobis hoc, inquit, datum dicam an errore quodam, ut, cum ea loca vīdeamus, in quibus
memoria dignos viros acceperimus multum esse versatos, magis moveamur, quam si quando
eorum ipsorum aut facta audiamus aut scriptum aliquod legamus? Velut ego nunc moveor. Venit
enim mihi Platonis in mentem, quem accepimus primum hic disputare solitum; cuius etiam illi
hortuli propinqui non memoriam solum mihi aferunt, sed ipsum videntur in conspectu meo ponere
[...] tanta vis admonitionis inest in locis; ut non sine causa ex iis memoriae ducta sit disciplina.“
In: Cicero, Marcus Tullius: De finibus bonorum et malorum / Über das höchste Gut und das größte
Übel. Lateinisch/Deutsch. Übers. und hrsg. Harald Merklin. Stuttgart 2003. V., 1-2, S. 394 f.

¹⁰ Weiterführende rhetorisch-philosophische Analyse, exemplifiziert an Schlüsseltexten um 1800,
siehe: Simon, Ralf: *Imagines agentes. Metapherntheorie aus dem Blickwinkel der memoria*. In:
Jahrbuch der Rhetorik, Bd.20, S. 18-39.

¹¹ „Quamquam id quidem, infinitum est in hac urbe; quacumque enim ingredimur, in aliqua historia
vestigium ponimus.“ In: Cicero, Marcus Tullius: De finibus bonorum et malorum / Über das
höchste Gut und das größte Übel. Lateinisch/Deutsch. Übers. und hrsg. Harald Merklin. Stuttgart
2003. V., 5, S. 399.

¹² Hartmann, Andreas: *Zwischen Relikt und Reliquie. Objekt bezogene Erinnerungspraktiken in
antiken Gesellschaften*. Studien zur alten Geschichte Bd. 11. Berlin 2010. S. 33.

versucht, jenseits aller zeitlichen Komponenten. Diese Orte existieren „[...] nur von ihrer Fähigkeit zur Metamorphose [...], vom unablässigen Wiederaufflackern ihrer Bedeutung und dem unvorhersehbaren Emporspriessen ihrer Verzweigungen“.¹³

Eine vielschichtige Informationsquelle hinsichtlich Architektur, Typ und Erscheinungsform stellen das Haus und das Grabmal des Künstlers dar. Das Grabmal bildet einen Kristallisationspunkt zwischen dem Jenseits und dem Diesseits, während das Haus der Repräsentation zu Lebzeiten des Künstlers im Stadtraum gilt.¹⁴ Im Künstlerhaus als persönlichem Lebensmittelpunkt wird die *nobilitas* des Künstlers u.a. durch ikonographische Bildprogramme sowie die Kunstsammlung und deren Repräsentation ausgedrückt, sodass das Haus ein persönliches Denkmal ersten Ranges darstellt.¹⁵

Natürlich ist die vorliegende Studie nicht voraussetzungslos.¹⁶ Erinnerungsorte als Medien des kollektiven Gedächtnisses aufzufassen geht in erster Linie auf den französischen Historiker Pierre Nora zurück, der mit seiner umfangreichen Edition zu den *Les lieux de mémoire* bereits ab 1993 eine Grundlage zum Verständnis von Orten als Teil des kollektiven Gedächtnisses gelegt hat.¹⁷ Bei der Schaffung eines „Erinnerungsortes“ muss laut Nora der Wille vorherrschend gewesen sein, diesen im kollektiven Gedächtnis zu etablieren. Der Entstehung bzw. dem Ursprung des Ortes schreibt Nora in seinem Forschungsansatz weitaus weniger Bedeutung zu als den Metamorphosen und Adaptionen des Erinnerungsortes im Laufe der Zeit.¹⁸ Eine umfassende und interdisziplinäre Rezeption des Ansatzes folgte, die aber auch die Unschärfen der Bezeichnung offenlegte. Es war nicht klar, was einen Erinnerungsort als solchen konstituiert. Die Schwierigkeit, Orte ebenso wie Personen, Rituale und Embleme oder auch Texte in einer Definition

¹³ Nora, Pierre: Zwischen Geschichte und Gedächtnis. Kleine Kulturwissenschaftliche Bibliothek, Bd.16. Berlin 1990. S. 27.

¹⁴ Schütz-Rautenberg, Gesa: Künstlergrabmäler des 15. und 16. Jahrhunderts in Italien. Ein Beitrag zur Sozialgeschichte der Künstler. Köln/Wien 1978.

¹⁵ Hüttinger, Eduard (Hrsg.): Künstlerhäuser von der Renaissance bis zur Gegenwart. Zürich 1985. Weiterhin auch Schwarz, Hans-Peter: Künstlerhäuser. Anmerkungen zur Sozialgeschichte des Genies. Braunschweig/Wiesbaden 1989. S. 12 f.

¹⁶ Siehe ausführlicher Forschungsstand in I. 2. Ausgangslage sowie in den jeweiligen Kapiteln.

¹⁷ Nora, Pierre (Hrsg.): Les lieux de mémoire. 7 Bde. Paris 1984-1992.

¹⁸ Nora, Pierre: Zwischen Geschichte und Gedächtnis. Kleine Kulturwissenschaftliche Bibliothek, Bd.16. Berlin 1990. S. 26.

unterzubringen, unterlag Noras Konzept von Anfang an. Die Schärfung des Bewusstseins für die kollektive Erinnerung als Forschungsgegenstand einerseits führte andererseits eben auch zur Trivialisierung des Begriffs.¹⁹

Aleida Assmann äußert die Überlegung, dass Orten an sich kein Gedächtnis innewohne, sie aber durch ihre Dauerhaftigkeit relevante „kulturelle Erinnerungsräume“²⁰ hervorbringen. An Orten gehe die individuelle und allgemeine Erinnerung eine Symbiose ein – im Gegensatz zu den konzisen Erinnerungszeiträumen von Individuen und Kulturen, die sich in Objekten materialisiert darstellen. Doch gilt auch für Objekte, dass sie der Vergangenheit und Gegenwart gleichermaßen angehören. Dies führt zu der Medaille und der Druckgraphik als weitere Gegenstände vorliegender Studie. Sie werden in die vorliegende Arbeit einbezogen, da sie durch ihre materielle Existenz Rückschlüsse auf die soziale Position des Künstlers und dessen Wechselwirkung zwischen Kunst und Gesellschaft ermöglichen. Wird mit der Porträtbüste „der Wunsch nach körperhafter *praesentia in absentia*“²¹ verbunden, ist mit der Medaille eine private Selbstinszenierung verbunden, ganz im Sinne eines *exemplum virtutis*, das aus unterschiedlichsten Motiven verschenkt wurde. Mit dem Kupferstich ist es dem Künstler möglich, seine Bildideen einem breiten Publikum zugänglich zu machen, was auch zur aktiven Rezeption seiner Kunst beitragen kann. Ein Selbstporträt sichert in reproduzierbaren Stichwerken die Autorschaft des Künstlers und verdeutlicht dessen Virtuosität und bildkonzeptuelle Inventionen im Bezug zum Gesamtwerk.

Bei dem Versuch, das Selbstbewusstsein der italienischen Künstler im 16. Jahrhundert anhand der Porträts, der Künstlerhäuser und -grabmäler zu analysieren, gilt es Gemeinsamkeiten und Schnittstellen zu finden, die über diese mobilen (Druckgraphiken und Medaillen) und immobilen (Grabmäler und Häuser)

¹⁹ Gudehus, Christian / Eichenberg, Arianne / Welzer, Harald (Hrsg.): Gedächtnis und Erinnerung. Ein interdisziplinäres Handbuch. Stuttgart 2010. S. 184 f.

²⁰ Assmann, Aleida: Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses. München 2009. S. 298-301.

²¹ Kohl, Jeanette: Talking Heads. Reflexionen zu einer Phänomenologie der Büste. In: Jeanette Kohl und Rebecca Müller (Hrsg.): Kopf/Bild. Die Büste in Mittelalter und Früher Neuzeit. Italienische Forschungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz, Max-Planck-Institut. I. Mandorli. Bd. 6. München, Berlin 2007. S. 11 f.

Medien, die ausgewählten Künstler und die Topographie (Venedig, Verona, Florenz) hinweg gültig sind.

2. Ausgangslage

Forschungsstand

Zum künstlerischen Selbstverständnis im 16. Jahrhundert liegt ein breites Spektrum an Forschungsliteratur vor. Häufig wird auf das Schlagwort *self-fashioning* von Stephen Greenblatt recurriert.²² Greenblatts *new historicism* ist ein den Literaturwissenschaften entlehnter Ansatz, für den zum literarischen Text ergänzend andere zeitgenössische Texte hinzugezogen werden. Das Einbinden in den historischen Kontext bringt kulturelle und soziale Praktiken in Zusammenhang und eröffnet Zeitbezüge zwischen den Texten. In der Frühen Neuzeit bestimmten Veränderungen der intellektuellen, sozialen, psychologischen und ästhetischen Strukturen die Bildung von Identität. In der Folge entstand im 16. Jahrhundert das Bewusstsein, die Selbstinszenierung des Menschen als einen manipulierbaren und kunstvollen Prozess zu betrachten. Den Begriff *to fashion* sowie dessen Relevanz erläutert Greenblatt anhand von englischen Literaturbeispielen der Zeit und resümiert, „that fashion seems to come into wide currency as a way of designating the forming of a self.“²³ Greenblatts Darstellung fokussiert die literarische Selbstinszenierung. Seine Erkenntnisse sind daher zwar nicht übertragbar auf die bildenden Künste, doch lässt sich prinzipiell festhalten:

„Self-Fashioning is in effect the Renaissance version of these control mechanisms, the cultural system of meanings that creates specific individuals by governing the passage from abstract potential concrete historical embodiment.“²⁴

Die Geschichten, die von Künstlern erzählt werden, sind mannigfaltig und unternehmen allesamt den Versuch, die Erscheinung des Künstlers sowie dessen

²² Greenblatt, Stephen: *Renaissance Self-Fashioning. From Moore to Shakespeare*. Chicago/London 2005.

²³ ebenda, S. 2 “Perhaps the simplest observation we can make is that in the sixteenth century there appears to be an increased self-consciousness about the fashioning of human identity as a manipulable, artful process.“

²⁴ ebenda, S. 3.

Kunstschaffen zu deuten. Allerdings verfälschen sie die realen Lebensumstände, was der Ansatzpunkt von Ernst Kris und Otto Kurz ist, sich mit der „Legende vom Künstler“ zu beschäftigen.²⁵ Zentral ist ihre Erkenntnis der motivischen Parallelen zwischen Biographik des Künstlers und seiner definierten Rolle, die in unterschiedlichen Epochen ähnlich ist. Das „Rätsel“ um den Künstler ist aus zwei Perspektiven zu betrachten: aus jener der psychologischen Faszination sowie aus soziologischer, die nach der Beurteilung durch die Umwelt fragt. Ausgangspunkt ist die Erkenntnis, dass „von dem Augenblick ab, da der bildende Künstler das Szenarium der Überlieferung betritt, mit seinem Werk und mit seiner Person bestimmte Vorstellungen verknüpft wurden, die nie ganz an Bedeutung verloren haben und noch in unserem Bilde vom Künstler wirksam sind.“²⁶ Diesen Zusammenhang gilt es bei der Beschäftigung mit den Künstlern des 16. Jahrhunderts zu vergegenwärtigen. „The Renaissance Artist at Work“ ist eine grundlegende Studie, in der Bruce Cole sich mit den sozialen Bedingungen des Künstlers in der Gesellschaft sowie der künstlerischen Ausbildung auseinandersetzt.²⁷ Martin Warnke hat mit seinem wissenschaftlichen Werk zum Hofkünstler die Vorgeschichte des modernen Künstlers umfassend dargestellt. Die Freiheit des Künstlerindividuums an den Höfen ermögliche eine faktische Nobilitierung, da der Künstler dort seinen „Tugendedienst“ leiste.²⁸ Das Spannungsverhältnis zwischen höfischen Privilegien und städtischer Zunftordnung wird anhand der Kunsttheorie vermittelt. Warnkes Ausführungen zu öffentlichen Denkmälern, der Stellung des Hofbildhauers sowie der geadelten Künstler ist für vorliegende Arbeit in Bezug auf den in Florenz tätigen Giambologna relevant.

Grundlegend sind Arbeiten zu nennen, die im Umfeld des Graduiertenkollegs „Die Renaissance in Italien und ihre europäische Rezeption: Kunst – Geschichte – Literatur“ am Kunsthistorischen Institut der Universität Bonn entstanden sind. An späterer Stelle wird insbesondere die Studie von Stefanie Marschke über

²⁵ Kris, Ernst, Kurz, Otto: Die Legende vom Künstler: ein geschichtlicher Versuch. Mit einem Vorwort von Ernst H. Gombrich. Frankfurt/Main 1980. Zu Topoi der Künstlerlegenden auch: Pfisterer, Ulrich: Erste Werke und Autopoiesis. Der Topos der Frühbegabung im 16. Jahrhundert. In: Pfisterer, Ulrich, Seidel, Max (Hrsg.): Visuelle Topoi. Erfindung und tradiertes Wissen in den Künsten der italienischen Renaissance. München/Berlin 2003. S. 263-302.

²⁶ Kris, Ernst, Kurz, Otto: Die Legende vom Künstler: ein geschichtlicher Versuch. Mit einem Vorwort von Ernst H. Gombrich. Frankfurt/Main 1980. S. 25.

²⁷ Cole, Bruce: The Renaissance Artist at Work. From Pisano to Titian. London 1983.

²⁸ Warnke, Martin: Hofkünstler. Zur Vorgeschichte des modernen Künstlers. Köln 1996. S. 10.

Künstlerbildnisse und Selbstporträts und ihre Funktionen von der Antike bis zur Renaissance²⁹ herangezogen sowie jene von Erna Fiorentini, die sich mit den Selbstbildnissen von Bildhauern im Italien der Renaissance befasst und profunde Erkenntnisse liefert hinsichtlich der Bestrebungen der Bildhauer, ihre Kunst zu nobilitieren.³⁰ Mit Blick auf Venedig und das Veneto nimmt Yoko Suzuki einen ähnlichen Forschungsbereich in den Blick.³¹

Für Venedig gibt zudem die Monographie „The Painter’s Reflection“ von Katharine T. Brown³² einen Überblick über die Entwicklung des Selbstporträts im Venedig der Renaissance. Mit thematischen Einordnungen werden unterschiedliche Aspekte fokussiert, beispielsweise der Künstler als Protagonist, in verkleideter Gestalt und als Maler selbst im Bild, was im Kapitel III. 1.3. über die Medaillen eine Rolle spielen wird.

Kontinuitäten und Veränderungen in der Ikonographie der Kunst sowie der visuellen Repräsentation von Künstlern behandelt Catherine E. King in ihrer Publikation. Von Interesse ist, dass sie Künstler in Italien und in den Niederlanden betrachtet, deren Ideen nicht schriftlich festgehalten wurden. Vielmehr diente u.a. die Dekoration der Häuser der Bewahrung von persönlichen und gedanklichen Charakteristika.³³

²⁹ Marschke, Stefanie: Künstlerbildnisse und Selbstporträts. Studien zu ihren Funktionen von der Antike bis zur Renaissance. Weimar 1998.

³⁰ Fiorentini, Erna: Ikonographie eines Wandels: Form und Intention von Selbstbildnis und Porträt des Bildhauers im Italien des 16. Jahrhunderts. München 1999.

³¹ Suzuki, Yoko: Studien zu Künstlerporträts der Maler und Bildhauer in der venetischen und venezianischen Kunst der Renaissance. Von Andrea Mantegna bis zu Palma il Giovane. Münster 1996.

³² Brown, Katherine T.: The Painter's Reflection. Self-portraiture in Renaissance Venice 1458-1625. Florenz 2000.

³³ King, Catherine E.: Representing Renaissance Art c. 1500-1600. Manchester 2007.

Fragestellung

Für den Künstler, die Künstlerin³⁴ der Gegenwart dürfte die Suche nach dem eigenen Ich, nach Identität, ein wesentlicher Bestandteil der eigenen künstlerischen Existenz sein. Der Künstler setzt sich vielfach über das konventionelle Ordnungsgefüge der Gesellschaft hinweg, indem er versucht, die sozialen, politischen und kulturellen Strukturen und Entwicklungen zu reflektieren und als eigene Kraft innerhalb der Gesellschaft zu agieren. In den Werken der zeitgenössischen bildenden Kunst ist die Frage nach der Identität des Künstlers in unterschiedlichster Weise präsent. Der Künstler als *persona divergente*, dessen Identität mehrere, auch sozial divergierende Rollen umfasst, lässt sich mit einem Zitat des 1954 geborenen Bildhauers Thomas Schütte illustrieren: „Ich bin König und Arbeiter gleichzeitig.“³⁵ Die Entwicklung der sozialen Medien macht die Selbstinszenierung nur noch präsenter.

Die vorliegende Arbeit beschäftigt sich mit Grundlagen und Vorläufern künstlerischer Selbstdarstellung, wie sie in der zweiten Hälfte des Cinquecento in Italien entstanden: Nördlich und südlich der Alpen formten sich unterschiedliche Erscheinungen aus, mit denen der Künstler sich seiner selbst vergewisserte oder sich durch seine Werke inszenierte. Der Künstler der Renaissance entwickelte ein neues Selbstverständnis, indem er seine Kunst als Ausdruck einer Reflexion über Natur, Proportion und Perspektive verstand. Mittels dieser Nobilitierung des Künstlers änderte sich nicht nur sein Status, vielmehr wurde er als *creatore* einer neuen Kunstauffassung auch Repräsentant seines eigenen Standes und seiner Auftraggeber. Im Gefolge des neu gewonnenen Selbstbewusstseins wurde sich der Künstler seiner Position und seiner sozialen Rolle zunehmend bewusst und nutzte diverse Strategien zur Selbstdarstellung. Unterschiedliche Objekte und Medien standen ihm dafür zur Verfügung oder wurden von ihm nutzbar gemacht. Jedes

³⁴ Die Leserbarkeit des Textes würde durch die konsequente Nennung der männlichen und weiblichen Form stark beeinträchtigt. Es sei daher von den Verfechtern und Verfechterinnen der gendergerechten Sprache verziehen, dass vorliegende Arbeit auf das generische Maskulin zurückgreift und im Folgenden nur die grammatikalisch männliche Form verwendet.

³⁵ Siehe hierzu: Forster: Kurt W. Forster: Künstler in der Werkstatt - zu Hause - auf der Straße. In: Künstlerhäuser im Mittelalter und in der Frühen Neuzeit. Hrsg. Andreas Tacke, Thomas Schuette und Danica Brenner. Artifex. Quellen und Studien zur Künstlersozialgeschichte hrsg. von Andreas Tacke. Petersberg 2018. S. 14-25. Sowie Interview in der Zeitschrift *art* 26/09/2013. Auch Thomas Schütte ließ bezeichnender Weise für seine Skulpturen und Architekturmodelle sein eigenes Museum errichten. Siehe: <http://www.thomas-schuette.de> (letzter Zugriff, Juli 2019).

der gestalteten Objekte gibt einen Einblick in das Selbstverständnis des Künstlers und spiegelt dessen Vorstellungen von seinem realen oder angestrebten Status.

Hieraus ergeben sich zwei Überlegungen. Erstens: in welcher Weise stellen sich die Künstler in den unterschiedlichen Objekten (Medaille und Kupferstich) und Orten (Haus und Grabmal) dar und welche Elemente wurden für die Selbstdarstellung genutzt? Zweitens: nutzen die Künstler die Objekte bzw. Orte zu einer bewussten Selbstinszenierung, so dass sich Strategien daraus ableiten lassen?

Für den Künstler im Italien des 16. Jahrhunderts war Michelangelo ein Modell sowie eine Projektionsfläche. Dabei möchte es die vorliegende Arbeit nicht belassen. Es wird zu fragen sein, welchen Strategien der Selbstdarstellung die Künstler folgten und wo sie diese eventuell weiterentwickelten. Es ist davon auszugehen, dass Michelangelo keineswegs nur ein Paradigma war, sondern vielmehr auch ein Konkurrent – ein Vorbild, von dem man sich auch lösen musste – wie auch von anderen Vorbildern. Eine weitere Ebene ist die der topographischen Differenzierung, da sich im 16. Jahrhundert nicht alles in Florenz abspielte. Lassen sich diesbezüglich Unterschiede konstatieren?

Aufbau

Im Anschluss an die einleitenden Bemerkungen werden im II. Kapitel die Grundlagen geklärt, die für die Fallbeispiele der vorliegenden Arbeit relevant sind. Zunächst werden schlaglichtartig die topographischen Hintergründe der Städte Venedig, Verona und Florenz erläutert, da sich diese als konstitutiv für das Selbstverständnis des Künstlers erweisen. Die Begriffe der *fama*, *artes* und *memoria* sind als historische Leitkategorien gedacht, um für die zu behandelnden Objekte entsprechend ihrer Reihenfolge einen Rahmen zu liefern. Ob sie ausreichen, wird zu klären sein. *Fama* steht für die beweglichen Objekte Medaille und Kupferstich. Die *artes* sind vor allem im Künstlerhaus von Relevanz und die *memoria* wird dem Künstlergrabmal zugeordnet. Um die Frage nach dem künstlerischen Selbstverständnis anhand von Künstlern und Medien im mittleren bis späten Cinquecento zu erörtern, ist eine kurze Charakterisierung des sozialhistorischen Selbstverständnisses des Künstlers vorzunehmen.

Im Hauptkapitel III. werden die Orte und Objekte der Künstlererinnerung vorgestellt. Einführend werden die Funktionszusammenhänge der Forschungsobjekte

charakterisiert. Die Frage, inwieweit die Orte und Objekte die sozialen Wechselwirkungen zwischen Künstler und Gesellschaft widerspiegeln, ist zu diskutieren. Ebenso ist zu überlegen, welche Rolle ihnen im kollektiven Gedächtnis zugesprochen wird. Diese Zusammenhänge werden im weiteren Verlauf verdeutlicht. Im ersten Kapitel werden die mobilen Objekte der Künstlererinnerung in den Blick genommen: die Medaille und der Kupferstich. Nach der Erörterung der Schnittmengen dieser beiden reproduzierbaren Medien wird die Künstlermedaille Alessandro Vittorias untersucht. Leitend sind Fragen des Paragone und der Freundschaft, denen anhand des Objekts nachgegangen wird. Der Kupferstich des in Florenz tätigen Künstlers Giovanni Stradano wird hingegen unter den Aspekten Allegorie und Selbstporträt analysiert. Die Synthese behandelt die Frage, ob die mobilen Erinnerungsobjekte als Multiplikatoren der *fama* zu verstehen sind.

Im zweiten Kapitel sind die Künstlerhäuser Gegenstand der Betrachtung. Der arrivierte Künstler, so die Ausgangsthese, macht mit seinem Haus und seiner Sammlung, mit der Gestaltung der Räume und seinen Porträts, die eigene gesellschaftliche Position deutlich. Überlegungen zu Repräsentation und Werkstatt komplettieren die Betrachtung des Künstlerhauses im späten 16. Jahrhundert. Der Chronologie folgend eröffnet das Künstlerhaus Alessandro Vittorias die Auseinandersetzung. Für Venedig war der dort tätige Künstler quasi ein „Gesamtphänomen“ in seiner umfangreichen Selbstdarstellung, da er unterschiedliche Strategien nutzte, um sein Andenken zu sichern. Bernardino India aus Verona als zweites Fallbeispiel ist für das Forschungsvorhaben von Interesse, da er zu Lebzeiten testamentarisch verfügte, sein Künstlerhaus postum als Museum zugänglich zu machen. Dieses Anliegen ist im 16. Jahrhundert in Italien einzigartig. Vergleichend fokussiert die Arbeit Florenz als Kunst- und Kulturzentrum der Renaissance und befasst sich mit dem Künstlerhaus von Giambologna. Hier stellt sich das Thema der Werkstatt des Bildhauers in besonderer Weise dar, woran Fragen nach der Stellung der Künste geknüpft werden. Zusammenfassend wird am Ende des Kapitels die Frage behandelt, wie das Künstlerhaus die *artes* und die inszenierte Repräsentation des Künstlers im Haus darstellt.

Das dritte Kapitel des Hauptkapitels III. widmet sich schließlich unter dem Begriff der *memoria* den Künstlergrabmälern. Diese mit dem Tod verbundenen Objekte werfen Fragen nach der Gestaltung von posthumer Künstlererinnerung auf sowie

nach der Funktion des Erinnerungsortes im Sakralraum. Die beiden Bildhauer Vittoria und Giambologna haben ihre Künstlergrabmäler selbst konzipiert, was ihre Auswahl für vorliegende Studie mitbegründet. In Venedig hat Vittorias Grabmal Kirche San Zaccaria einen besonderen Stellenwert, da es vergleichsweise wenige Künstlergrabmäler in der Lagunenstadt gibt. Anders ist die Situation in Florenz. In der Kirche Santissima Annunziata muss sich das Grabmal Giambolognas gegenüber einer Vielzahl von Künstlergrabmälern sowie der Grablege der *Accademia del disegno* behaupten. Das Fazit des Kapitels zu den Künstlergrabmälern in Venedig und Florenz führt die Strategien der beiden Künstler, das eigene posthume Andenken zu gestalten, zusammen.

Methode

Der exemplarische Ansatz der Arbeit ergibt sich aus der Komplexität der künstlerischen Identitätskonstruktion im Italien des 16. Jahrhunderts. Die gewählten Beispiele mit ihren unterschiedlichen Orten und Objekten verdeutlichen Auffälligkeiten, die schlaglichtartig beleuchtet werden. Mit dem Zugang über Fallstudien versucht die Dissertation die Vielschichtigkeit der künstlerischen Autopoiesis darzustellen und dieser gerecht zu werden. Die mit dieser methodischen Wahl verbundene Problematik besteht darin, dass die Fallstudien möglicherweise nur eine vorrangige These illustrieren oder eine Geschichte erzählen, die keine Verallgemeinerung erlaubt.³⁶ Die Fallstudie als Mikrohistorie ist zwar durch konkrete Beobachtungen geeignet, Verallgemeinerungen, pauschalen Zuschreibungen und Kategorien entgegenzutreten und die Vielzahl der betrachteten Phänomene ermöglicht eine Differenzierung. Doch birgt sie zugleich die Schwierigkeit der Diskrepanz zwischen dem Charakteristischen des Einzelfalls und dem Allgemeinen, das nicht *per se* repräsentativ ist, damit aber in Verbindung steht. In und zwischen den Disziplinen gibt es daher eine Reihe an Diskussionen über die Kasuistik. In den Sozialwissenschaften kritisch betrachtet, haben Ansätze aus der Literaturwissenschaft, beispielsweise jener des *new historicism*, eine Wende herbeigeführt, sodass hier Fallstudien zum allgemeingültigen und akzeptierten Repertoire der wissenschaftlichen Erklärungsformen gezählt werden können. Der methodische Transfer in die Kultur- und Geschichtswissenschaften setzte sich durch. So

³⁶ Siehe: Süßmann, Johannes / Scholz, Susanne / Engel, Gisela (Hrsg.): Fallstudien: Theorie, Geschichte, Methode. Berlin 2007.

nehmen zwischenzeitlich die Fallstudien hier einen hohen Stellenwert ein, wobei gilt: „überall stellt das Verhältnis von Einzelfall und dem, wovon es ein Fall ist, sich anders dar [...], überall kommen dadurch andere Arten von Besonderem und Allgemeinem an den Tag.“³⁷ Exemplarisch sei hier für die Kunst- und Kulturwissenschaften die Untersuchung „Ästhetik der Differenz: postkoloniale Perspektiven vom 16. bis 21. Jahrhundert – 15 Fallstudien“ von Viktoria Schmidt-Linsenhoff genannt.³⁸

In der vorliegenden Arbeit werden anhand ausgewählter Beispiele in drei verschiedenen Städten Nahaufnahmen vorgenommen. Ziel dieser heterogenen Auswahl ist die exemplarische Betrachtung der Phänomene, um Struktur und Mechanismen künstlerischer Selbstdarstellung zu erkennen. Eine grundlegende Entscheidung war jene über die drei Städte, die keineswegs zufällig getroffen wurde und daher im Folgenden begründet werden soll.

³⁷ Ebenda, S. 9.

³⁸ Viktoria Schmidt-Linsenhoff: Ästhetik der Differenz.: postkoloniale Perspektiven vom 16. bis zum 21. Jahrhundert. 15 Fallstudien. Marburg 2014. S. 14-15.

II. Grundlagen

1. Topographie – Venedig und Verona, Florenz

Ausschlaggebend für die Wahl der Städte Florenz, Venedig und Verona sind die unterschiedlichen Voraussetzungen zur Entwicklung der Künstlerselbstdarstellung, bedingt durch die Gegebenheiten der politischen Fragmentierung der italienischen Gesellschaft in einzelne Stadtstaaten. Entsprechend unterschiedlich werden die kulturellen Gegebenheiten beurteilt. So rühmt Burckardt in seiner Beschreibung Venedigs zwar das Staatswesen, doch „[...] stand es [Venedig] in derjenigen Kultur, welche man damals in Italien als das Höchste schätze, einigermaßen zurück.“ In Florenz, dem er „den größten Reichtum an Entwicklungsformen“ zuschrieb, bleiben ihm die Phänomene Norditaliens verborgen.³⁹ Der Blick nach Norditalien eröffnet Perspektiven, innovative Formen der Selbstinszenierung nachzuzeichnen. Ausgangspunkt seien einige Überlegungen zur Memoriation des Patriziats: Die Intention der sozialen Nobilitierung wird in bürgerlichen Familien in Florenz mit der Aufstellung von Büsten verfolgt,⁴⁰ um die Vorfahren in eine Traditionslinie mit antiken Autoren zu stellen. Da die Florentiner Bürgerschaft heterogen war, wurde die individuelle Memoriation zudem mit Familienbüchern und Chroniken sichergestellt. Im Venedig des 15. Jahrhunderts bestand hingegen nicht die Notwendigkeit, durch individuelle Repräsentation das familiäre Andenken zu sichern, vielmehr war die *nobilitas* eng mit der Republik Venedig verbunden und führte daher zu einer kollektiven Memoria.⁴¹ Ab Mitte des 16. Jahrhunderts stieg dann aber die Nachfrage nach Büsten in der venezianischen Gesellschaft an. Es kam zu einer enormen künstlerischen Produktion in diesem

³⁹ Burckhardt, Jacob: Die Kultur der Renaissance in Italien, Ein Versuch. Hrsg. Konrad Hoffmann. Körners Taschenbuchausgabe Bd. 53. Stuttgart 1988, S.33. Sicherlich ist der historischen Quelle Burckhardt gegenüber eine kritische Distanz einzunehmen, doch ist einzuräumen, dass in der Wissenschaft oftmals ein stereotypes Bild von Florenz als Renaissance-Stadt *par excellence* vorherrscht.

⁴⁰ Vasari, Giorgio: Le vite de'più eccellenti pittore scultori ed architettori. Hrsg. von Gateano Milanesi. Bd. III. Firenze 1906. S. 373.

⁴¹ Luchs, Alison: Tullio Lombardo and the Ideal Portrait Sculpture in Renaissance Venice, 1490-1530. Cambridge 1995. S. 9-17, S. 112-114. Sowie: Grubb, J.: Memory and Identity: Why Venetians didn't keep *ricordanze*. In: Renaissance Studies, VIII, 1994, S. 375-387.

Bereich,⁴² denn angesichts der oligarchischen Strukturen der Aristokratie in Venedig übernahmen Familien zunehmend entsprechende Formen der Abgrenzung durch Ämter, Häuser, Rang und Titel. Die Würdigung der Vorfahren gewann immens an Bedeutung, um die Legitimität des eigenen Status zu verdeutlichen und diesen zu erhalten. Die jeweilige Zugehörigkeit verweist auf den repräsentativen Status quo, beispielsweise durch Nennung von *casa ducali*, *case nuove* oder durch die Etymologie der Familiennamen (wie Corner auf die Cornelier).

In diesem Zusammenhang schreibt bereits im 15. Jahrhundert eine Reihe von Autoren über die Wechselwirkungen zwischen *nobilitas*, *genus* und *virtus*. In der Mitte des Cinquecento entstand unter venezianischen Gelehrten und Juristen eine literarische Beschäftigung mit dem Adel der römischen Republik. Erwähnt sei Carlo Sigonio, der in seinen Schriften über die römische Republik und den Adel ein Deutungsspektrum für die Patrizier in Venedig ableitete.⁴³ In der Traktatliteratur werden häufig die römischen Ämter mit denen des venezianischen Staates parallelisiert und daraus leitete die Führungsschicht ihre noble Stellung ab. Damit im Zusammenhang steht, dass der 1555 von Sigonio formulierte Adelsbeweis nicht nur durch Abstammung erfolgte, „[...] sondern durch die *Images*, so dass jene *Nobiles* genannt wurden, die *Images* ihrer Vorfahren besaßen.“⁴⁴

Die Annahme, dass überhaupt ein römisches Bildnisrecht (*ius imaginis*) existierte, wurde in den Altertumswissenschaften erst in den 1930er-Jahren infrage gestellt. Damals wurde in der archäologischen Forschung der Beweis erbracht, dass es sich bei diesem Bildnisrecht um ein Konstrukt der Renaissance handelte, dessen Initiator Carlo Sigonio war.⁴⁵ Ziel Sigonios Adelsbegründungen war es, den Besitz von *images*, verstanden als Familienbilder in Form von lebensechten Büsten für

⁴² Siehe: Gaier, Martin: "Ius imaginis nihil esse aliud, quam ius nobilitas". Bildpolitik und Machtanspruch im Patriziat Venedigs. In: Jeanette Kohl und Rebecca Müller (Hrsg.): Kopf/Bild. Die Büste in Mittelalter und Früher Neuzeit. Italienische Forschungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz, Max-Planck-Institut. I Mandorli. Bd. 6. München, Berlin 2007. S. 255-282.

⁴³ Ebenda S. 261f. Weiterführend: McCuaig, William: Carlo Sigonio: The Changing World of the Late Renaissance. Princeton 1989.

⁴⁴ Im Original: Sigonio, Carlo: De nominibus Romanorum liber. Venezia 1555. S. 389. Hier zitiert nach Gaier, Martin: "Ius imaginis nihil esse aliud, quam ius nobilitas". Bildpolitik und Machtanspruch im Patriziat Venedigs. In: Jeanette Kohl und Rebecca Müller (Hrsg.): Kopf/Bild. Die Büste in Mittelalter und Früher Neuzeit. Italienische Forschungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz, Max-Planck-Institut. I Mandorli. Bd. 6. München, Berlin 2007. S. 266.

⁴⁵ ebenda S. 268 f. und grundlegend zu Sigonio, siehe: Zakos-Josephus, Annie: Ancestral Portraiture in Rome and the Art of the Last Century of the Republic. Amsterdam 1932. S. 97-110.

die Adelsklasse, zu legitimieren. Die Büsten erfüllten nicht nur eine repräsentative Funktion im Haus, sondern auch eine politisch-gesellschaftliche Funktion nach außen, da sie die Teilhabe an der Herrschaftsausübung demonstrierten. Sie wurden beispielsweise bei Leichenzügen mitgeführt. Die Bestrebungen der Adelsbe-gründungen fanden einen entsprechenden institutionellen Rahmen in der 1557 ge-gründeten *Accademia Venetiana*. Die Vereinigung zielte darauf, die Kontrolle über Geschichtsschreibung und die Gesetzgebung im Staat zu übernehmen. Initi-ator war Federico Badoer, der die Akademie anfänglich in seinem Privatpalast beherbergte, bevor sie langfristig in der *Liberia*, dem Amtssitz der Prokuratoren, untergebracht wurde. Die Prokuratoren nahmen sich deswegen der Akademie an, da sie damit neben ihren amtlichen sozial-karitativen und repräsentativen Aufga-ben auch ihre politische Bedeutung untermauern wollten.⁴⁶ Das Zusammenwirken zwischen dem Bildnisrecht von Sigonio, der ein führendes Mitglied in der Aka-demie war, und dem Wirken der Akademie als inoffiziellern Organ der Staatspro-paganda führte zu einer beachtlichen Nachfrage nach Büsten durch Prokuratoren und Senatoren. Nach 1557 fertigten Alessandro Vittoria und seine Werkstatt min-destens 57 Büsten der Führungselite Venedigs an.⁴⁷ So entstand eine Vielzahl an Büsten von Senatoren und Prokuratoren in der Werkstatt Vittoria, die jedoch alle charakteristische Gemeinsamkeiten aufwiesen: die in der Physiognomie zum Aus-druck gebrachte Würde des Alters und den Ernst des Porträtierten sowie den über dessen Gewand drapierten *all'antica*-Mantel.

Auch die Künstler strebten in Anlehnung an die Elite nach Nobilitierung. Ange-sichts der unterschiedlichen sozialhistorischen Bedingungen in Florenz und Ve-nedig und Verona ist zu vermuten, dass sich die Formen der Nobilitierung unter-schiedlich ausprägten. Dies gilt es zu untersuchen. Im Folgenden seien einige Schlaglichter auf das Umfeld geworfen, in dem die Künstler lebten und arbeiteten. Letztlich sollen diese Schlaglichter einen Eindruck vom Umfeld skizzieren, das es uns ermöglicht, im weiteren Verlauf die These zu prüfen, dass (auch) der lokale, topographische Hintergrund konstitutiv für das Selbstverständnis der Künstler war.

⁴⁶ Gilmore, Myron: "Myth and reality in Venetian political theory", in: Hale, John R. (Hrsg.): *Renaissance Venice*, London 1973, S. 431-444.

⁴⁷ Martin, Thomas: *Alessandro Vittoria and the portrait-bust in Renaissance Venice. Remodelling Antiquity*. Oxford u.a. 1998. S. 48 f.

Venedig: Zur sozialen Stellung des Künstlers

In Venedig mit seinem konstitutiven politischen Selbstverständnis (*pax* und *libertas*)⁴⁸ und mit seinem Stellenwert als norditalienisches Kulturzentrum herrschten besondere künstlerische Traditionen vor. Die Kooperation von Künstlern war das verbreitete Organisations- und Arbeitsprinzip, was verlangte, dass zur Sicherung der künstlerischen Autorenschaft geeignete Formen der Selbstvergewisserung gefunden wurden, beispielsweise die Signatur.⁴⁹ Sicherlich steht damit in Zusammenhang, dass Mitte des 15. Jahrhundert fremde Künstler (Steinmetze) in Venedig eingebürgert wurden, denen dann dieselben Privilegien wie den Einheimischen zuteilwurden, was eine paritätische Mitarbeit an Werken ermöglichte.⁵⁰

Seit dem 15. Jahrhundert stellten Familienbetriebe die Nachfrage nach Bildern sicher, beginnend mit den Vivarini und Bellini, fortgeführt in Familienstrukturen der Vecellio um Tizian und der Robusti mit Tintoretto. Die Lebensbedingungen für Künstler in Venedig hingen entscheidend mit den Gegebenheiten der Stadt an sich zusammen: die Enge und die entsprechende Wohnungsnot, hohe Mieten und ein durch Konkurrenz und Auswahlregularien geprägtes Vergabesystem der Institutionen, in dem sich die Künstler für den Zuschlag eines Auftrags oftmals unterboten. Viele Künstler wohnten zur Miete – selbst der hochangesehene Tizian – oder waren durch die *Scoule*, Kirchen oder Konvente mit Wohnraum versorgt. Wenige Künstler besaßen ein eigenes, bescheidenes Haus, wie Tintoretto, dessen *Palazzetto* schon durch die Bezeichnung auf die Dimension eines kleinen Künstlerhauses verweist. Immerhin besaß Tintoretto auf der *terraferma* ein Landhaus,

⁴⁸ In Pietro Bembo's Ausspruch „*Veneti appellantur Romani novelli*“ drückt sich das Selbstverständnis der venezianischen Republik aus. Aufgrund ihrer verfassungsmäßigen Verbindung aus Monarchie und Aristokratie, verkörpert durch den Dogen und den Senat, galt die Lagunenstadt als ein Ideal – insbesondere hinsichtlich der Neuordnung der Staatsführung. Zum Stolz der Venezianer ging die venezianische Republik mit Platons Vorstellungen zum Staatswesen konform. Im 16. Jahrhundert greift Gasparo Contarini im fünften Buch seiner *De Magistratibus et republica Venetorum* die Verbindung zu Platon auf, um das konstitutive Selbstverständnis Venedigs aus *pax* und *libertas* darzustellen. Siehe: Gilbert, Felix: The venetian constitution in florentine political thought. In: Rubinstein, Nicolai: Florentine Studies. Politics & Society in Renaissance Florence. London 1968. S. 463-500, hier S. 469.

⁴⁹ Brown, Patricia Fortini: Art and Life in Renaissance Venice. London 1997. S. 48 f.

⁵⁰ Wolters, Wolfgang: Architektur und Skulptur In: Huse, Norbert / Wolters, Wolfgang (Hrsg.): Venedig, die Kunst der Renaissance: Architektur, Skulptur, Malerei 1460-1590. München 1996. S. 146 f.

das der Selbstversorgung und der Erholung diene.⁵¹ Damit dürfte er auf der wohlhabenden Seite gestanden haben. Paolo Pino beschrieb 1548 in seinem *Dialogo* die Situation, wie sie für „den Maler“ bestand, als eine sehr schwierige:

„Kärglicher Verdienst und geringes Ansehen hinderten den Maler, in seiner Kunst zu avancieren. Gründliche Vorbereitung und wiederholtes Korrigieren, die allein ihn voranbringen könnten, verböten sich, denn wovon soll er in diesen Zeiten leben. Die Armut sei mörderisch. Oft müsse man sogar Stühle anmalen, denn Aufträge für Tafelbilder seien so selten wie die Kometen. Hilflos sei der Künstler dem Urteil eines unverständigen Publikums ausgeliefert.“⁵²

Diese Gegebenheiten verdeutlichen schlaglichtartig die Lebensumstände der Künstler im Venedig des Cinquecentos. In Bezug auf die Künstlergrabmäler in Venedig gilt zu konstatieren, dass sich wenige erhalten haben. Den venezianischen Künstlern Tintoretto und Veronese wird durch Büsten und Inschriftentafeln in der Kirche Madonna dell’Orto sowie in San Sebastiano gedacht. Insbesondere da sich in diesen Kirchen Kunstwerke der Künstler in situ befinden.⁵³

Verona: Künstler im Gefolge repräsentationsbedürftiger Familien

Die Stadt Verona wurde Anfang des 15. Jahrhunderts venezianische Provinz. Die politischen Interessen der *Serenissima* bestanden darin, die Stadt an der Etsch als Festung auf der *terraferma* auszubauen, um einen Schutz im Norden gegen die Vormachtstellung der Habsburger zu haben. Es brachen friedliche Zeiten an, Venedig machte sich aus wirtschaftlichem Kalkül die Städte der *terraferma* für seinen Handel nutzbar, ansonsten lässt sich das Verhältnis zu den Veronesen als das einer einvernehmlichen Herrschaft charakterisieren. Das mittelalterliche und antike Bild der Stadt wurde nur wenig durch repräsentative Bauten erweitert, vielmehr kündeten die bestehenden Fassaden und Höfe der Patrizier- und

⁵¹ Siehe dazu: Weddigen, Erasmus: Ein Blick aus Tintoretts Werkstatt in Venedig – Adultera sine studio. In: Hüttinger, Eduard (Hrsg.): Künstlerhäuser von der Renaissance bis zur Gegenwart. Zürich 1985. S. 69-80. Auch: Schulz, Jürgen: The houses of Titian, Aretino and Sansovino. In: Rosand, David (Hrsg.): Titian: His World and His Legacy. New York 1982. S. 73-118.

⁵² Pino, Paolo: Dialogo di pittura. In: Scritti del' Arte del Cinquecento, Vol III. Hrsg. Paola Barocchi. Milano 1977. S. 93-139. Hier: S. 108 und 119.

⁵³ Weiterführend hierzu: Schütz-Rautenberg, Gesa: Künstlergrabmäler des 15. und 16. Jahrhunderts in Italien. Ein Beitrag zur Sozialgeschichte der Künstler. Köln/Wien 1978. S. 270 f.

Handelsfamilien-Palazzi von Reichtum und Macht der Besitzer.⁵⁴ Vielfach profitierten Veroneser Familien von der steigenden Nachfrage nach Produkten aus ihrer Holz-, Tuch- und Seidenproduktion. Die im 16. Jahrhundert weitverbreitete Fassadenmalerei mit Fresken und Dekorationsprogrammen kam dem wachsenden Bedürfnis nach Repräsentation nach. Künstler, die hier oder auch in den Projekten der Ausstattung von Dekorationsprogrammen in den Villen von Palladio tätig waren, sind u.a. der Maler Anselmo Canera sowie der Bildhauer Bartolomeo Ridolfi, ein Schüler von Giovanni Marco Falconetto.⁵⁵

Die Dekorationen der Familienpalazzi, beispielsweise der *della Torre*, zeugen von antiken Themen, die wiederum davon künden, dass die Auftraggeber in den gelehrten Kreisen von Literaten und Antiquaren verkehrten. In diese Künstlerkreise war auch Bernardino India involviert. Exemplarisch sei der *Palazzo des Fiorio de Fiori* genannt, dessen Besitzer sein Ansehen und seinen Wohlstand der Seidenindustrie zu verdanken hat. Bernardino India wurde mit der Fassadengestaltung beauftragt.

Wenngleich die Fassadenmalerei weitestgehend verloren gegangen ist, so künden die Kirchen in Verona, beispielsweise San Giorgio in Braida als Sanmicheli-Bau des mittleren Cinquecentos, von der lokalen Malerei mit Domenico Brusasorci und Francesco Caroto. Die meisten Veroneser Künstler arbeiteten vor Ort oder der näheren Umgebung u.a. in den Villen Palladios. Die talentierteren Maler erhielten allerdings Aufträge in Venedig und gingen ihrer Tätigkeit dort nach, wie beispielsweise Paolo Veronese.

Michel de Montaigne berichtet in seinem Tagebuch über seine Reise nach Italien: „[...] Inschriften findet man jede Menge, denn immer, wenn etwas errichtet oder auch nur instand gesetzt wird [...] müssen sich Bürgermeister und Handwerker unbedingt namentlich daran verewigen [...]“.⁵⁶

⁵⁴ Siehe: Zavatta, Giulio: Andrea Palladio e Verona. Committenti, progetti, opere. Verona 2014.

⁵⁵ Siehe hierzu: Schweikhart, Gunter: Fassadenmalerei in Verona. Italienische Forschung 3. F. Bd VII. München 1973. Allgemein: Brugnoli, Pierpaolo, Sandrini, Arturo (Hrsg.): L'architettura a Verona nell'età della Serenissima (sec. XV-sec.XVIII). Verona 1988.

⁵⁶ Montaigne, Michel de: Tagebuch einer Reise nach Italien über die Schweiz und Deutschland. Aus dem Französischen von Ulrich Bossier und mit einem Vorwort von Wilhelm Weigand. Zürich 2007. S. 142.

Demzufolge erscheint das Repräsentationsbedürfnis im städtischen Raum nicht alleine ein Phänomen der Veroneser Familien zu sein.

Florenz: Die Bedeutung der sozialen Strukturen von Familie und Werkstatt

In der Phase des Umbruchs vom Mittelalter zur Renaissance war die Kluft zwischen reichen und armen Malern in Florenz beachtlich. So bewohnte Masaccio um 1427 ein „parte d’una bottega“, den er aufgrund seiner Schulden nur mit Mühe zahlen konnte.⁵⁷ Hingegen war z.B. Parri Spinelli trotz langer Krankheit aufgrund des familiären Vermögens weiterhin gut situiert. Spinelli, aber auch andere erfolgreiche Florentiner Maler der Frührenaissance wie Ambrogio di Baladese oder Bicci di Lorenzo, arbeiten in der Tradition der Malerwerkstätten ihrer Väter. Um den wirtschaftlichen Erfolg der Werkstätten abzusichern, führten die Meister das Formenrepertoire der mittelalterlichen Malerei künstlerisch fort.

Die Renaissancekünstler, die mit ihren künstlerischen Neuerungen überzeugen, wiesen andere familiäre Hintergründe auf. Der Vater von Paolo Uccello war Barbier, Benozzo Gozzolis Vorfahren waren Schneider, der Vater von Fra Filippo Lippi Schlachter, Andrea del Castagno hatte bäuerliche Vorfahren. Der bereits erwähnte Masaccio entstammte einer Notarsfamilie, ebenso wie Lorenzo Ghiberti und Filippo Brunelleschi. Freilich können diese skizzierten Gegebenheiten isoliert betrachtet nicht den vollzogenen Wandel vom Mittelalter zur Renaissancekunst erklären. Vielmehr ermöglichen diese sozial- und kulturhistorischen Erkenntnisse partielle Rückschlüsse auf Austauschprozesse zwischen Künstlern und Auftraggebern – gerade auch, wenn sich für die frühen Renaissance-Künstler eine Konzentration der Wohnhäuser in der Nähe des Palazzo Medici konstatieren lässt. Die Tätigkeit der vielen Handwerker und Künstler ist prägend für das Stadtbild, da Familienbetriebe jeweils an unterschiedlichen Orten der Stadt wirkten. Im Umkreis des Domes befand sich beispielsweise die von Verrocchio gemietete

⁵⁷ Jacobsen, Werner: Soziale Hintergründe der Florentiner Maler zu Beginn der Renaissance. In: Vaughan, William, Rosenblum, Robert (Hrsg.): *L’Art et les transformations sociales révolutionnaires*. Bd.3, Straßburg 1992. S. 3-18, hier S. 14. Ausführlich: Jacobsen, Werner: *Die Maler von Florenz zu Beginn der Renaissance*. Italienische Forschungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz, Max-Planck-Institut / Kunsthistorisches Institut, Folge 4,1. München 2001. Siehe auch: Thomas, Anabel: *The Workshop as the space of collaborative Artistic Production*. In: Crum, Roger J.: *Renaissance Florence. A social History*. New York 2006. S. 415-431.

Werkstatt, die zuvor die Wirkungsstätte von Donatello und Michelozzo war.⁵⁸ Räumlich verteilte Künstlerwerkstätten bildeten im Stadtraum ein Netzwerk aus.

Die sozialen Strukturen in Florenz waren zumindest teilweise von einer gewissen Offenheit geprägt, die Grenzen zwischen Handwerk, Handel und der gebildeten Elite der Stadt durchlässig, sodass sich eine Mittelschicht herausbilden konnte. Diese Faktoren werden als bestimmend für „Florenz’ Modernisierungsvorsprung“⁵⁹ genannt. Die Klientel der Kaufleute und Bankiers gaben Kunstwerke in Auftrag, was Künstler und deren Studien förderte. In den Palazzi der Mäzene entstanden Orte des gelehrten Austausches über die Kunst und die Wissenschaften. Ein ebenso kunstförderndes Potenzial besaßen die Kirchen und Klöster, was die Vielzahl der für Florenz charakteristischen Familienkapellen noch heute bezeugt. Im Stadtraum kündeten die Fassaden und Türme der Palazzi und Kirchen durch ihre Architektur und ihren Bauschmuck sowie die öffentlich aufgestellten Skulpturen vom Ansehen der Kunst in der Arnostadt. In Zeiten der Rivalität zwischen den Städten der Toskana, insbesondere zwischen Florenz und Siena, wurden das machtpolitische Gebaren, die Überlegenheit sowie die Florentinische Herrlichkeit u.a. durch die Mittel der Kunst ausgedrückt.

Die weitreichende Auseinandersetzung mit der antiken Philosophie, Literatur und Wissenschaft war Voraussetzung für die Künste der Renaissance, insbesondere in Wechselwirkung mit den skizzierten sozial-historischen Bedingungen der Florentiner Gesellschaft.

Die umfassende Kunst- und Kulturförderung der Medici führte im 16. Jahrhundert unter Cosimo I. zur Monopolisierung der Künste unter den Mäzenen, sodass u.a. 1565 das Gewerk der Goldschmiede zentral an die *Ponte Vecchio* umgesiedelt wurde. Anderen Künstlern wurden Privilegien zuteil. Dem Hofkünstler Vasari wurde nach der erfolgreichen Leitung und Ausführung der Ausstattungsarbeiten im *Palazzo Vecchio* 1557 ein Palazzo im *Borgo Santa Croce* geschenkt. Die Ausgestaltung der *Casa Vasari* kündigt wiederum von dem Selbstbewusstsein des

⁵⁸ Lühr, Wolf-Dietrich: Die Würze Italiens. Florentiner Künstler, ihre Stadt und ihr Ruf. In: Florenz! Ausst.Katalog Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Bonn 2013/2014. München 2013. S. 50 f.

⁵⁹ Roeck, Bernd: Weltkultur am Arno. Renaissance, Renaissancen und Florenz. In: Florenz! Ausst.Katalog Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Bonn 2013/2014. München 2013. S. 97.

führenden Künstlers im Florentiner Kunstbetrieb, in dem er ein repräsentatives kunsttheoretisches Ausstattungsprogramm konzipiert und durchführt. Ein weiteres Instrumentarium in der Kunstpolitik stellt die Bildung der *Accademia del disegno* im Jahre 1563 dar. Die Künstler sind der Ordnung der Zünfte enthoben und repräsentieren als Künstlervereinigung die Patronage der Medici und sowie als neu gegründete Institution auch das kunsttheoretische Kunstgeschichtsmodell Vasaris.⁶⁰

2. *fama, artes, memoria*

Fama, artes, memoria sind die drei zentralen Begriffe, die schon im Titel vorliegender Studie auftauchen. Hinter ihnen stehen ganze komplexe Gedankengebäude, die an dieser Stelle nicht umfassend erörtert werden sollen und in keinem Fall einen abgeschlossenen

Deutungsrahmen liefern, nicht zuletzt, weil sie untereinander austauschbar wären. Vielmehr ist diesen sehr vielschichtigen Begriffen eine Stellvertreterfunktion zugewiesen, auch im Sinne einer semantischen Engführung in Bezug auf die ausgewählten Forschungsobjekte der verschiedenen Gattungen. Eine Darlegung des historisch ebenfalls relevanten Begriffs der *virtus*⁶¹ wird im Folgenden nicht ergänzend zu der Trias der Begriffe behandelt, sondern jeweils in den Einzelstudien kontextualisiert.

⁶⁰ Weiterführend: Barzman, Karen-edis: *The Florentine Academy and the Early Modern State. The Discipline of Disegno*. Cambridge 2000.

⁶¹ *Virtus* ist in der Renaissance umfassender als der Übersetzung entsprechend als Tugend zu verstehen. Der Begriff meint bei der Fülle seiner Bedeutungsebenen vornehmlich die hohe Gesinnung des Menschen, die sich in seinem Denken und Handeln festmacht. Hierbei ist relevant, dass jeder qua seiner von der Natur gegebenen Intelligenz und Begabung *virtus* erlangen kann. Diese Annahme ermöglicht es dem Künstler durch seine Werke und Bildung ein Selbstverständnis zu erlangen, das ihn befähigt sich in höheren gesellschaftlichen Kreisen zu bewegen. *Virtus* ist somit aus dem christlich-moralischem Verständnis der Tugend herauszulösen, da es sich vielmehr auf die antike Vorstellung bezieht, bei der die individuelle Leistung konstitutiv ist. Siehe hierzu: Glossar-Eintrag „*virtus*“ in: Vasari, Giorgio: *Kunstgeschichte und Kunsttheorie. Eine Einführung in die Lebensbeschreibungen berühmter Künstler*. In: Nova, Alessandro (Hrsg.): *Edition Giorgio Vasari. Lebensläufe der hervorragenden Künstler*. Berlin. 2004. S. 274-275. Weiterführend: Poeschke, Joachim, Thomas Weigel, Britta Kusch-Arnhold Hrsg.: *Die Virtus des Künstlers in der italienischen Renaissance. Symbolische Kommunikation und gesellschaftliche Wertesysteme*. Schriftenreihe des Sonderforschungsbereichs 496, Bd.15. Münster 2006.

fama: Der Ruhm des Einzelnen

Jene, die auf Erden nach Ruhm trachteten, haben in Dantes Paradies in der „Sphäre des Merkur den Wohnsitz [...] und dadurch die Strahlen der wahren Liebe“. Die armen Seelen des Infernos wenden sich mit der Bitte an Dante, „er möge ihr Andenken, ihren Ruhm auf Erden erneuern und wachhalten.“⁶² Dantes „Göttliche Komödie“ hat auch die Dichtungen Petrarcas und Boccacios beeinflusst, die sich mit der *fama* auseinandergesetzt haben. Petrarca hat der Fama (hier als Personifikation) in seinen mehrteiligen, visionären Triumphzügen, die sich in allegorischer Dichtung u.a. mit den Themen Liebe, Tod, Zeit und Ewigkeit auseinandersetzen, einen Trionfo gewidmet. Boccaccio schildert in seiner *Amorosa Visione* einen imaginären Freskenzyklus eines Schlosses und darin auch den Triumph der Fama. Matteo Palmieri schreibt in seinem „Della Vita civile“ um 1438/39: „Die Glorie, die universeller Ruhm vieler ist.“⁶³

Ergänzend wird dem Ruhm häufig die *Gloria* zur Seite gestellt, die auf den weltumfassenden Ruhm vieler verweist, während *fama* dem persönlichen Ruhm Einzelner vorbehalten bleibt. *Gloria* wird bei Boccaccio als unvergleichliche Schönheit beschrieben und bildlich auch als Wagenlenkerin und als Lorbeerkränze verteilende Siegesgöttin dargestellt. *Fama* hingegen findet sich im Quattrocento als Typus beispielsweise auf Sarkophagen, was sie als Überwinderin des Todes kennzeichnet. Die gute *Fama* erscheint meist als geflügelte Gestalt, reich und hell gekleidet mit Gewand, die Flügel oft mit Sternen oder Augen besetzt. Die Posaune ist ihr Attribut, um den Ruhm in der Welt zu verbreiten, auch trägt sie den Palmzweig bei sich, flankiert von Putti mit Blasinstrumenten oder sitzend dargestellt in einem Wagen mit Pferden. Zusammen mit der schlechten *Fama* verdeutlicht sie den Dualismus des Ruhmes.⁶⁴

⁶² Dante, Paradiso VI, S. 112 f und Inferno VI 89; XIII, 53; XVI 85; XXXI 127; Hier zitiert nach Burckhardt, Jacob: Die Kultur der Renaissance in Italien, Ein Versuch. Hrsg. Konrad Hoffmann. Körners Taschenbuchausgabe Bd. 53. Stuttgart 1988 S. 107. Siehe auch: Brink, Claudia: Fama. In: Fleckner, Uwe (Hrsg.): Handbuch der politischen Ikonographie. Bd.1.München 2011. S. 285-292.

⁶³ „gloria, la quale è fama universale di molto.“ Siehe: Palmieri, Matteo: Della Vita civile. Mailand 1825. S. 184.

⁶⁴ Im Quattrocento waren bildliche Darstellungen vor allem auf *Cassone* und *Deschi da Parte* beliebt. Siehe hierzu: Däubler, Claudia: Die *Victoria Augusta* als *Fama Medicea*. Zur Ruhmes-Ikonographie im Kreis der Medici. In: Antiquarische Gelehrsamkeit und Bildende Kunst. Die

Vasari lieferte im 16. Jahrhundert eine Definition, welche die *fama* in eine gewisse Nähe zur Erinnerung rückt: Das dauerhafte Echo des Rufes einer Person könne die Dimensionen und Begrenzungen von Raum und Zeit überwinden. In der Renaissance wurde Ruhm als eine Form der Unsterblichkeit verstanden, er machte es möglich, Taten und Leistungen Einzelner in der Erinnerung der Nachkommen zu verewigen. Die Fähigkeit, Ruhm zu erlangen, sei weniger eine Frage der Herkunft als vielmehr der persönlichen Leistung. Hier differenziert Vasari vor allem zwischen *fama* und *credito*. Letzteres meint eher den Leumund und das Ansehen einer Person, das man unter den Mitmenschen genießt. *Fama* hingegen ist die überhöhte Form und mehr eine Frage der Rolle auf einer übergeordneten, historischen Ebene. Analog zur Personifikation als gute und als schlechte *Fama* verbindet Vasari den Ruhm mit außergewöhnlichen Charakterzügen und Leistungen, welche nicht durchweg positiv sein müssen. Leonardo mag als Beispiel dienen, der unter Zeitgenossen nicht immer ein hohes Ansehen genoss, aber bereits zu Lebzeiten über die Grenzen seines Landes hinaus berühmt war.

Das Verständnis von Ruhm geht auf die Antike zurück, es wurzelt in der Tradition der Lebensbeschreibungen berühmter Persönlichkeiten, wie die Parallelbiographien Plutarchs verdeutlichen. In schriftlicher und bildlicher Form wurden die *uomini illustri* der antiken Erzählungen weitergeführt, in deren Tradition sich auch Vasari einreicht. Zum einen strebt er Ruhmesbildung an, zum anderen bemüht er sich mit seinen Viten um die Neubewertung des Künstlers in der Gesellschaft seiner Zeit. Diese beiden Aspekte beeinflussen sich gegenseitig. In der zweiten Edition stellt Vasari den Viten einen Holzschnitt (Abb. 2) voran, den er in seiner Publikation zweimal aufführt, einmal nach dem Titelblatt als Auftakt sowie auf der letzten Seite des abschließenden Bandes. Die literarische Intention Vasaris erhält somit eine bildliche Entsprechung, beides zielt darauf ab, das Gedächtnis der Künstler zu bewahren, was durch eine formale Analogie zum Typus des Wandgrabs eine weitere Dimension der Memoria erhält.

Der dreiteilige Aufbau mit Schmuckrahmen zeigt mittig die geflügelte Personifikation des Ruhmes mit ihren Attributen der Posaune und der brennenden Fackel. Die Gestalt erweckt die Toten am Tag des Jüngsten Gerichts zum Leben – eine

Gegenwart der Antike in der Renaissance. Hrsg. Gunter Schweikhart. Atlas, Bonner Beiträge zur Renaissanceforschung, 1. Köln 1996. S. 69-84.

Rolle, die ansonsten dem Erzengel Michael zukommt. Den Toten wird nicht das ewige Leben zuteil, sondern der ewige Ruhm, den sie durch die Künste erlangten. Sinnfällig hat Vasari im rechten Mittelgrund die drei sitzenden Frauen durch Attribute als Architektur, Skulptur und Malerei ausgewiesen. Unterhalb des Holzschnittes ist programmatisch die Inschrift zu lesen: „Hac sospite nunquam hos perisse viros, victos aut morte fatebor“.⁶⁵ Hiermit sowie mit dem Holzschnitt verweist er auf die Männer, die niemals sterben oder vom Tod besiegt werden, da sie dem Grab des Vergessens entsteigen dem ewigen Leben, dem ewigen Ruhm entgegen. Vasari setzt die Wiedergeburt der Bibel in eine Analogie zur „Wiedererweckung der im Nachruhm Unsterblichen.“⁶⁶

artes: Zum Stellenwert der bildenden Kunst

Die Positionierung der bildenden Künste im Rahmen der Entwicklung der *artes liberales* und *artes mechanicae* sagt etwas über den Stellenwert aus und letztlich über das (Selbst-)Verständnis von Künstlern. So erscheint zunächst eine Differenzierung sinnvoll.⁶⁷ Die *artes liberales* vereinen seit der Antike verschiedene Disziplinen und bilden den klassischen Kanon an Allgemeinbildung. Das zu Erlernende bzw. die zu erlernende Tätigkeit – was der Begriff der *ars* ursprünglich ausdrückte – umfasste das *Trivium* aus Grammatik, Rhetorik und Dialektik sowie das *Quadrivium* aus Arithmetik, Geometrie, Musik und Astronomie. Die

⁶⁵ Giorgio Vasari, Frontispiz. In: *Le Vite dei più eccellenti pittori, scultori ed architetti*. 2. Auflage, 1568.

⁶⁶ Springer, Peter: Tod der Unsterblichen. Zur Rolle des Künstlers in Selbstreflexion und Erinnerungspraxis der bildenen Kunst. In: *Wettstreit der Künste. Malerei und Skulptur von Dürer bis Daumier*. Hrsg. Ekkehard Mai und Kurt Wettengl. Ausst. Katalog Haus der Kunst, München und Fondation Corboud, Köln 2002. München 2002. S. 20-38. Hier: S. 23. Auch: Burioni, Matteo: Leben und Wiedergeburt bei Vasari, in: *Was war Renaissance. Bilder einer Erzählform*. Hrsg. Hans Christian Hönes, Léa Kuhn, Elizabeth J. Petcu und Susanne Thürigen, Passau 2013, S. 25-28. Weiterführend u.a.: Stack, Joan: Artists into hereos: the commemoration of artist in the art of Giorgio Vasari. In: Rogers, Mary (Hrsg.): *Fashioning identities in Renaissance art*. Aldershot 2000. S. 163-176.

⁶⁷ Zu folgenden Ausführungen siehe: Lexikoneintrag: Reudenbach, Bruno: *artes liberales / artes mechanicae*. In: Metzler Lexikon Kunstwissenschaft. Ideen, Methoden, Begriffe. Hrsg. Ulrich Pfisterer. 2., erweiterte und aktualisierte Auflage. Stuttgart/Weimar 2011. S. 31-35. Sowie: Bacher, Julia: Die artes liberales – Vom Bildungsideal zum rhetorischen Topos. In: Holländer, Hans (Hg.) *Erkenntnis, Erfindung, Konstruktion. Studien zur Bildgeschichte von Naturwissenschaften und Technik vom 16. bis zum 19. Jahrhundert*, Berlin 2000. S. 35-49 sowie S. 19-34. Auch: Michalsky, Tanja: Der Reliefzyklus des Florentiner Domcampanile oder die Kunst der Bildhauer, sich an der Heilsgeschichte zu beteiligen. In: Schäfer, Ursula: *Artes im Mittelalter*. Berlin 1999. S. 324-343.

Auseinandersetzung mit diesen Disziplinen war eine theoretische, wie es für eine Wissenschaft und ein Bildungsprogramm kennzeichnend war. Eine Abgrenzung der *artes mechanicae* vollzog sich erst im Mittelalter. Hugo von St. Victor legte eine Wissenschaftssystematik unter Einteilung in sieben Wissensbereiche analog zu den *artes liberales* vor. Er beschrieb in seiner Klassifikation u.a. die Textil- und Lederverarbeitung, die Wehr- und Waffentechnik, das Baugewerbe, Schifffahrt und Handel, aber auch die Medizin und das Schauspiel – all diese Disziplinen nannte er *scientiae* und nicht *artes mechanicae*. Den mit der praktischen Ausführung verbundenen *artes mechanicae* wurden zudem das Bauwesen sowie „künstlerische“ Tätigkeiten in Holz, Stein und Metall zugewiesen. Hinsichtlich der Wissensbereiche, die von unterschiedlichen Autoren den *artes mechanicae* zugeordnet wurden, erfolgte auch eine Bewertung des Verhältnisses von Theorie und Praxis. Folge war eine Abwertung der *artes mechanicae* gegenüber den *artes liberales*. Die Übersetzungen von arabischen Texten, die Expansion des Wissens infolge der Werke des Aristoteles und der Geometrie des Euklid und andere Entwicklungen haben zur Erweiterung und Spezialisierung der Wissenschaften und zu einer Bedeutungsverschiebung geführt. Die *artes liberales* wurden nunmehr verstärkt als Grundbildung gesehen, höhere Fakultäten in der universitären Ordnung waren Medizin, Theologie und Jurisprudenz, doch blieben sie die traditionellen Wissenschaften, auf die man Bezug nahm.

Durch die Beschäftigung mit antiken Texten zur Technik waren die *artes mechanicae* gleichermaßen Veränderungen unterworfen. Das entstehende wissenschaftstheoretische Fundament – man denke an die Traktate zur Ingenieurskunst und Technik – wirkte sich auf das Verständnis der bildenden Kunst aus. Eine Aufwertung der bildenden Künste und der Architektur nahm allerdings vor allem Bezug auf die *artes liberales*, die traditionellen Wissenschaften.

Die Renaissance hat wesentlich zur Entstehung der Kunsttheorie beigetragen, wenngleich auch hier zu konstatieren ist – analog zur Antike – dass sich „nicht ein System der Schönen Künste oder eine umfassende Theorie der Ästhetik“ in dieser Zeit entwickelte. Die *studia humanitatis* rückte vor allem die Dichtkunst in den Blickpunkt, die mit ihren Fähigkeiten bei der Interpretation antiker Dichter und dem Schreiben lateinischer Verse Ruhm und Ehre erlangte und ihren Stellenwert gegenüber der Theologie verteidigte. Hinzu kam Anfang des 16. Jahrhunderts die

volkssprachliche Dichtung, die parallel zur lateinischen Dichtung und Literatur in den zahlreichen Akademien Italiens Gegenstand von Gesprächen und gelehrten Diskursen war. Die soziale Rolle und die damit verbundene „Vorstellung vom göttlichen Wahnsinn des Dichters“⁶⁸ hatte maßgebliche Auswirkungen auf die bildenden Künste. Der Aufschwung von Malerei, Bildhauerei und Architektur wirkte sich auf die Qualität von Kunstwerken aus, die sich inhaltlich über religiöse Kontexte hinaus einem breiten Spektrum auch an literarischen Themen widmeten. Demnach gab es wesentliche Wechselwirkungen zwischen der Malerei und der Literatur. Strukturell waren die literarischen Akademien Vorbild für Vasaris Viten-Konzept. Die Gründung der *Accademia del disegno* von Vasari fällt in das Jahr 1563, doch hat er bereits um 1550 die Malerei, Bildhauerei und Architektur durch die Aufwertung als *Arti del disegno* aus ihrer traditionellen Stellung gelöst. Er sah zusätzlich die Schulung handwerklicher Fertigkeiten durch Unterricht sowie die Vertiefung des Wissens über Geometrie und Anatomie vor.

Die Dichtung wurde anhand des Vergleichs mit der Malerei beschrieben und dieser Vergleich lag der Suche nach gemeinsamen Prinzipien der Künste zugrunde. Die Summe dieser Bemühungen sowie die Diskurse in gelehrten Kreisen oder am Hofe, welche Stellung den einzelnen Künsten beizumessen sei und wie Vorteile und Nachteile zu gewichten seien, waren Wegbereiter zur Differenzierung des Systems der schönen Künste. Letztlich gab es eine Konkurrenz, einen Wettstreit, der beispielsweise zur großen Künstlerbefragung Benedetto Varchis führte.⁶⁹ Leonardo befasste sich in seinem Traktat und vereinzelt Notizen mit dem Wert (seines Erachtens: der Überlegenheit) der Malerei. Für vorliegende Studie ist von Relevanz: Die den *artes mechanicae* zugerechneten bildenden Künste hatten im Vergleich zur Rhetorik und Poesie per se einen geringeren Wert. Ihre Nobilitierung konnte somit nur durch eine Annäherung an die freien Künste gelingen – klassischerweise, indem ein Künstler zusätzlich zu seinen künstlerischen ein schriftliches, literarisches Werk schuf. Die Schaffung eines Selbstwerkes als

⁶⁸ ebenda. S. 176.

⁶⁹ Hierzu zuletzt: Varchi, Benedetto: *Paragone. Rangstreit der Künste*. Italienisch und Deutsch. Herausgegeben, eingeleitet und kommentiert von Oskar Bätschmann und Tristan Weddigen. Darmstadt 2013.

Ausdruck künstlerischer Autonomie zur Aufwertung des eigenen sozialen Prestiges bedurfte stets der „Schrift-Tätigkeit“.⁷⁰

***memoria*: Formen und Funktionen**

Das kulturelle Gedächtnis, verstanden als „Überlieferungs- und Vergegenwärtigungsform des kulturellen Sinnes“⁷¹ spiegelt sich in Denkmälern, Texten, Bauten und Riten wider. Die seit dem Mittelalter praktizierte Form der Memoria sah ein ins Jenseitige gerichtetes Gedenken an Tote vor, um so das Andenken an den Verstorbenen zu wahren. Diese Erinnerung wurde nicht individuell geleistet, sondern lief als Gruppengedenken ab, beispielsweise innerhalb einer Gebetsverbrüderung, wurde also einer sozialen Gruppe als Aufgabe übertragen. Als Ausdruck einer religiös fundierten Ethik sicherte das Gruppengedenken das jenseitige Nachleben von Verstorbenen. Zugrunde lag ein Todesverständnis, das teleologisch auf die körperliche Auferstehung der Toten am Jüngsten Tag ausgerichtet war und den Tod als Übergang von einem irdischen in ein ewiges Leben verstand. Der Soziologe Marcel Mauss begreift Memoria als ein „totales“ soziales Phänomen, das in allen Lebensbereichen seinen Niederschlag gefunden und lediglich in der kulturellen Ausprägung variiert habe.⁷² Diese mittelalterliche Auffassung des Totengedenkens als liturgisch-religiöse Erinnerung an die Toten hat sich in der Neuzeit zunehmend zu einer individualisierten Form des Andenkens modifiziert.⁷³

Dem eingangs genannten Begriff des kulturellen Gedächtnisses geht eine wissenschaftliche Auseinandersetzung mit dem Phänomen voraus, das Maurice Halbwachs als kollektives Gedächtnis beschreibt und Aby Warburg als soziales

⁷⁰ Hierzu: *Fashioning Identities in Renaissance Art*. Edited by Mary Rogers. Introduction by Joanna Woods-Marsden. Alderhot 2000. Hier insbesondere die Einleitung, kritisch dazu die Rezension von Jeanette Kohl, in: *Journal für Kunstgeschichte* 6, 2002, Heft 1. S. 25-33.

⁷¹ Assmann, Jan: *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*. München 1992. S. 21.

⁷² Oexle, Otto Gerhard (Hrsg.): *Memoria als Kultur*. Veröffentlichung des Max-Planck-Instituts für Geschichte; 121. Göttingen 1995. S. 37 f. Sowie: Oexle, Otto Gerhard: *Memoria in der Gesellschaft und in der Kultur des Mittelalters*. In: Heinze, Joachim (Hrsg.): *Modernes Mittelalter. Neue Bilder einer populären Epoche*. Frankfurt am Main/Leipzig 1999. S. 297 f und S. 301. Weiterführend: Gudehus, Christian / Eichenberg, Arianne / Welzer, Harald (Hrsg.): *Gedächtnis und Erinnerung. Ein interdisziplinäres Handbuch*. Stuttgart 2010.

⁷³ Assmann, Aleida: *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*. München 1999. S. 33 f.

Gedächtnis.⁷⁴ Individuelle Formen der Memoria in einem kulturwissenschaftlichen Sinn- und Erklärungszusammenhang zu verorten und zu analysieren, vereint die unterschiedlichen Ansätze. Konstitutiv für das kulturelle Gedächtnis ist die Trias aus Gedächtnis (das die Vergangenheit reflektiert), Kultur (Kunst, Schrift und Ritual) sowie Gesellschaft. Der Erinnerungsort Grabmal wirkt somit gleichermaßen retrospektiv wie prospektiv und verortet den Verstorbenen historisch, verdeutlicht dessen soziale Stellung in der Gesellschaft und schafft somit Erinnerung, die kulturell und sozial in die Zukunft wirkt. Das Unbehagen am Vergessen nach dem Ableben führt zur Stiftung des Grabmals als Ausdruck der Repräsentation des Verstorbenen. Gleichzeitig verweist es vorausschauend auf Tatsachen, die noch nicht entwickelt, doch dem Prozess des Entstehens bereits inhärent sind.

Eine andere Perspektive eröffnet sich mit der aus der Antike stammenden Geschichte von Simionides von Keos (um 557–467 v. Chr.). Sie enthält jeweils eine Anekdote zur Memotechnik und zur Totenmemoria. Erstere besagt, dass der bezahlte Dichter nicht nur die Götter, sondern auch Menschen besungen habe, als er anlässlich des Festes von Skopas der Gesellschaft sein Gedicht vortrug. Skopas fühlte sich nicht ausreichend gehuldt, da Simonides die Hälfte der Strophen auf die Götter verwandte. Der verstimmte Mäzen empfahl dem Dichter, er möge sich die andere Hälfte des vereinbarten Honorars bei den Göttern abholen. Im selben Moment wurde Simonides vor das Haus gerufen, da nach ihm gefragt worden sei. Just darauf stürzte die Festhalle zusammen und begrub Skopas und alle anderen Gäste unter den Trümmern. Simonides Lobgesang auf die Götter rettete ihm das Leben. Als einziger Überlebender, dank seiner Fähigkeiten der Mnemotechnik, konnte er die Toten identifizieren und ihnen somit eine würdige Bestattung ermöglichen. Die zweite Legende besagt, dass Simonides viele Menschen aufgrund seiner Frömmigkeit vor dem Tod bewahrt habe. Als Reisender in fremden Ländern soll er einem unbestatteten Toten ein würdiges Begräbnis gegeben haben. In der Nacht darauf erschien Simonides der Geist des Toten und warnte ihn vor der

⁷⁴ Konzise Zusammenfassung des Begriffes Memoria siehe: Zitzlsperger, Philipp: REQUIEM – Die römischen Papst- und Kardinalsgrabmäler der frühen Neuzeit Ergebnisse, Theorien und Ausblicke des Forschungsprojekts. In: Vom Nachleben der Kardinäle. Römische Kardinalsgrabmäler der Frühen Neuzeit. Hrsg. von Arne Karsten und Philipp Zitzlsperger (humboldt-schriften zur kunst- und bildgeschichte 10). Berlin 2010, S. 23-65, hier S. 28/29. Umfassend zu Warburg: Diers, Michael: Mnemosyne oder das Gedächtnis der Bilder. Über Aby Warburg. In: Oexle, Otto Gerhard (Hrsg.): Memoria als Kultur. Veröffentlichung des Max-Planck-Instituts für Geschichte; 121. Göttingen 1995. S. 79-94.

Weiterreise mit dem bereitliegenden Schiff. Er vertraute dem Geist, trat die Reise mit dem Schiff nicht an, das kenterte und alle Insassen in den Tod riss.⁷⁵ Simonides vereint in seiner Person mehrere Aspekte, die im Zusammenhang mit einer Erinnerungskultur relevant erscheinen: Gedächtnisleistung und Fähigkeit der Mnemotechnik, Pietät und Ruhm. Wenig überraschend ist, dass der bei Cicero und Quintilian genannte Simonides Dichter und daher prädestiniert war, den weltlichen Ruhm, die *fama*, einer Person zu verbreiten. Die antiken Dichter galten als Fürsprecher dieser und ihnen fiel die Aufgabe zu, die Namen für die Nachwelt festzuhalten. Können allein gewährleistete noch keinen Ruhm, denn erst das Gedicht des Dichters bewahrte das Andenken für die Nachwelt und mache Namen und Taten über den Tod hinweg unvergesslich.⁷⁶ Hiermit vollzieht sich die eine Transformation von privaten zu kollektiven Erinnerungsräumen, vom Grabmal zum Denkmal. Für den Künstler sind ähnliche Prozesse zu verdeutlichen.

⁷⁵ Siehe hierzu: IV. Wordsworth und die Wunde der Zeit. In: Assmann, Aleida: Erinnerungsräume. Formen und Wandel des kulturellen Gedächtnisses. München 2009. S. 100.

⁷⁶ Ebenda S. 38 f.

3. Das Selbstverständnis des Künstlers – sozialhistorische Verortung im 16. Jahrhundert

Die Beschäftigung mit dem künstlerischen Selbstverständnis im 16. Jahrhundert bedarf einer Präzisierung. Historische Zuschreibungen, Stereotypen, Anekdoten und literarische Fiktion ranken sich um die Frage nach dem Wesen des Künstlers und sind bis heute fest im kulturellen Gedächtnis verankert. Der beharrlichste Topos ist wohl die Dichotomie des anonymen, in mittelalterlichen Strukturen dem Handwerk verpflichteten Künstlers einerseits und des im Zuge der Renaissance hervorgebrachten Künstlers, der sich als Genie begreift und dessen Individualität erst in dieser Epoche „erweckt“ wurde, andererseits. Zwei Klarstellungen zu Beginn: Die Forschung konnte erstens quellenkundlich durch Inschriften und Signaturen belegen, dass der Künstler im Mittelalter keineswegs namenlos war, er sich sehr wohl als *doctus artifex* begriff und sich voller Stolz seiner Leistungen bewusst war.⁷⁷ Zweitens ist der in der Renaissance für Künstler verwendete Begriff *ingenium* nicht mit jenem des Genies des 19. Jahrhunderts gleichzusetzen.⁷⁸

Wenn es um das Selbstverständnis des Künstlers geht, werden diese beiden Künstlertypen unterschiedlicher Epochen einander meist holzschnittartig gegenübergestellt. Diese äußeren Zuschreibungen sind Zeugnis eines allseitigen Interesses an Kunst und Künstlern, das sich bereits im 14. Jahrhundert entwickelte und den Künstler zum Gegenstand der Literatur werden ließ. Künstlermythen und Künstleranekdoten werfen Schlaglichter auf unterschiedliche Aspekte des Künstlers: seine Kleidung, seinen Habitus, den Charakter (insbesondere Schwächen oder Laster), sein Gemüt, seine Arbeitsweise oder sein Verhältnis zu Frauen oder Modellen.

⁷⁷ Hierzu umfassend: Dietl, Albert: Die Sprache der Signatur. Die mittelalterlichen Künstlerinschriften Italiens. Italienische Forschungen des Kunsthistorischen Instituts in Florenz, Max-Planck-Institut, 4. Folge, Bd. 6/1 - 2, 2 Bde., München – Berlin 2009. Weiterhin auch: Legner, Anton: Der Artifex. Künstler im Mittelalter und ihre Selbstdarstellung. Köln 2010.

⁷⁸ Pfisterer, Ulrich (Hrsg.): Die Kunstliteratur der italienischen Renaissance. Eine Geschichte in Quellen. Stuttgart 2002. S. 21, insbesondere im Teil 2 Die Quellen / I. Die Person des Künstlers, S. 57 f. Sowie: Kemp, Martin: The 'Super-Artist' as Genius: The Sixteenth-Century View. In: Murray, Penelope (Hrsg.): Genius. The History of an Idea. Oxford/New York 1989. S. 32-53. Siehe auch: Tönnemann, Andreas, Daniel Arasse (Hrsg.): Der Europäische Manierismus 1520-1610. München 1997. S. 454-473.

In der Frührenaissance wurden Künstler zunehmend zum Thema schriftlicher Zeugnisse: Am Vorbild antiker Lebensbeschreibungen orientiert wurden sie heroisiert oder gemäß mittelalterlicher Legenden wie Heilige verehrt. Ihre Nähe zu Literatur und Wissenschaft nobilitierte die bildenden Künste. Protagonisten dieser neuen Kunstbetrachtung waren Lorenzo Ghiberti mit seinem dreibändigen Kompendium *I commentari* sowie Leon Battista Alberti. Erwähnenswert ist, dass Ghiberti sich selbst als ersten Künstler in einen historischen Bezug setzte. Alberti, Künstler, Humanist und Schriftsteller, gibt uns ebenfalls Hinweise auf ein neues Selbstverständnis. In einer Symbiose der bildenden Künste mit Wissenschaft und Literatur verfasste Alberti Traktate über die Architektur und Malerei, in denen er eine neue wissenschaftliche Kunsttheorie entwickelt und Zeitgenossen als große Künstler benennt.

Die Literatur als ein im Vergleich zu Statuen, Denkmälern und Inschriften besonderes gedächtnisstiftendes Medium zu betrachten war ein bereits bekannter Topos. Für das 16. Jahrhundert räumte Vasaris Stufenmodell mit seiner Kunstgeschichtsschreibung dem Künstler einen denkwürdigen Platz im kollektiven Gedächtnis ein. Vasaris Viten der vortrefflichsten Maler, Architekten und Bildhauer, die 1550 in der ersten Version und 1568 in der erweiterten Version mit Bildnissen veröffentlicht wurden, zeugen von dem Versuch, Namen und Werke alter und moderner Künstler nicht in Vergessenheit geraten lassen, „sie deshalb mit allen meinen Kräften vor diesem zweiten Tod [zu] bewahren und sie so lange wie möglich im Andenken der Lebenden [zu] erhalten.“⁷⁹

Dem entgegengesetzt ist die Konstruktion des Selbstbildes von Künstlern, die ihre Autobiographien schrieben, um ein Selbstzeugnis abzugeben. Hier sei als Beispiel für das 16. Jahrhundert Benvenuto Cellini hervorgehoben, der seine literarische Autobiographie in ein Spannungsverhältnis zur eigenen realen Person des Bildhauers stellte. Er präsentierte sich vielfältig, das Spektrum des von sich selbst gezeichneten Bildes reichte vom gebildeten schreibenden Künstler bis zum Kenner der Metallurgie, dessen Expertise am Hofe der Medici geschätzt wurde. Er vereinte den Bildhauer, den Ratgeber und den Hofmann in einer Person und lotete

⁷⁹Vasari, Giorgio: Kunstgeschichte und Kunsttheorie. Eine Einführung in die Lebensbeschreibungen berühmter Künstler anhand der Proemien. Neuübersetzt und kommentiert. In: Nova, Alessandro (Hrsg.) Edition Giorgio. Lebensläufe der hervorragendsten Künstler. Berlin 2002. S. 7 f.

die Möglichkeiten der Selbstinszenierung aus, um seine Auftraggeber für sich zu gewinnen.⁸⁰ Der selbe Künstler war ein Verbrecher, der in Rom einen Mord beging, was nicht zu seiner Degradierung, sondern Beförderung zum Münzmeister führte, da „[...] Künstlern, die in ihrer Kunst ausgezeichnet sind, schwerste Sünden, deren Ungeheuerlichkeit mit höchsten Schrecken verbunden war; vergeben wurden, um ihr vorheriges Verdienst nicht zu vergeuden.“⁸¹ Gewalt ist Stimulus für das künstlerische Schaffen, mithin für die Kreativität, die er in seinen Kunstwerken und seiner Autobiographie entsprechend zur Selbstinszenierung nutzte.

Bei Cellini war das Schreiben ein Ausdruck der Gelehrtheit und Versuch, sich den Dichtern anzugleichen. Die mit Alberti einsetzende Praxis des Künstlers, der als *pictor doctus* seine Kunst schreibend als Wissenschaft darstellte, führte insbesondere im 16. Jahrhundert zu vielen Traktaten enzyklopädischen Charakters, die umfangreiche Wissensgebiete erschlossen.⁸² Das Gros der Künstler war jedoch weniger gebildet, oft waren sie des Lesens und Schreibens nicht mächtig und hatten keine Lateinkenntnisse vorzuweisen. Bibliotheken von Künstlern bildeten daher eine Ausnahme. Vereinzelt geben Inventare darüber Aufschluss, dass Standardwerke von Plinius und Ovid, die Bibel oder Werke antiker Historiker im Besitz beleseener Künstler waren.⁸³ Unerlässlich erscheint es allerdings, die Werke der Künstler selbst als Ausdruck ihres Wissens sowie ihrer künstlerischen Gelehrsamkeit und ihrer *virtus* zu verstehen.⁸⁴

⁸⁰ Umfassend: Cole, Michael: *Cellini and the Principles of Sculpture*. Cambridge 2002. Zur Dekonstruktion des Mythos' Cellini: Nova, Alessandro und Schreurs, Anna (Hrsg.): *Benvenuto Cellini. Kunst und Kunsttheorie im 16. Jahrhundert*. Köln u.a. 2003.

⁸¹ So benennt der Naturforscher Nicolas-Claude Fabri de Peiresc, der im 17. Jahrhundert mit Gelehrten und Künstler europäischen Ranges im Austausch stand, die Zusammenhänge der Aufhebung der Strafe von Galilei. Hier zitiert nach: Bredekamp, Horst: *Der Künstler als Verbrecher. Ein Element der frühmodernen Rechts- und Staatstheorie*. Carl Friedrich von Siemens Stiftung, Themen Bd. 90. München 2008.

⁸² Roeck, Bernd: *Der Gelehrte Künstler. Maler, Bildhauer und Architekten der Renaissance über Kunst*. Berlin 2013.

⁸³ Siehe: Damm, Heiko / Thimann, Michael / Zittel, Claus (Hrsg.): *The artist as reader. On Education and Non-Education of Early Modern Artists. Intersections. Interdisciplinary Studies on Early Modern Culture*. Vol 27. Leiden/Boston 2013.

⁸⁴ In seiner Rezension zu Roecks Buch über den gelehrten Künstler, formuliert Michael Thimann diese Position und verweist auf jüngere Forschungen von Pamela H. Smith zur „artisanal knowledge“. Siehe: Rezension Thimann, Michael: „Wenn das Wissen leuchtet. Nie zuvor hatten sich Kunst, Politik, Soziales so verdichtet wie in der italienischen Renaissance. Der Historiker Bernd Roeck führt uns nun zu ihren Philosophen“, in: *Die Zeit*, Nr. 14, 27. März 2013.

Die trifft auch auf die Künstler zu, die im Fokus dieser Forschungsarbeit stehen. Gerade für Venedig gilt: Die dortigen Künstler hinterließen kaum Dokumente, die Aufschluss über ihr Wissen, ihre literarischen Quellen oder über ihre Gedanken zur Kunst geben würden. Tizian, der im Austausch mit vielen Künstlern, Gelehrten und Staatsmännern stand, ist ein prominentes Beispiel. Die Sammlung seiner Briefe ist umfangreich, jedoch gibt es keinerlei Schriften zu seiner Kunst.⁸⁵ Ähnlich verhält es sich für den venezianischen Bildhauer Alessandro Vittoria. Das Konvolut an Quellen – notarielle Schriftstücke, Rechnungen, Korrespondenzen und Testamente sowie Ergänzungen – ist zwar beachtlich. Bezüglich seiner künstlerischen Quellen sowie seiner Position zur Kunst ist von Vittoria aber nichts Schriftliches überliefert. Allenfalls lässt sich für die Phase seiner künstlerischen Anfänge im Umfeld von Sansovino eine Positionierung seines künstlerischen Schaffens vornehmen. Solch ein Positionierungsversuch soll anhand der Medaille in dieser Arbeit tatsächlich unternommen werden. Der in Verona tätige Bernardino India ist ein weiterer Künstler, der sich bleibendes Gedächtnis und seinen Platz in der Geschichte sicherte, obwohl über sein Testament zum Künstlerhaus hinaus keine weiteren schriftlichen Quellen vorliegen. Die Stilisierung des Künstlers, sein produktives Schaffen sowie dessen Zeugnisse werfen Fragen nach den historischen Voraussetzungen und Implikationen in Bezug auf die soziale Stellung des Künstlers auf. Der Ruhm als eine maßgebliche Triebfeder des Künstlers führt zu innovativen Zeugnissen seiner künstlerischen Virtuosität, die mit Traditionen zuvor bekannter Ausdrucksmöglichkeiten brechen. Grenzen überschreitend, neue Standards für die „Selbstschöpfungen“ und Rhetorik von Künstlern setzend, stellt sich die Frage nach den künstlerischen Ausdrucksformen im 16. Jahrhundert in Italien. Diese darzustellen und zu rekonstruieren ist ein Anliegen der vorliegenden Studie.

Der Künstler der Renaissance war ein Mensch mit Begabung, der eine „außergewöhnliche geistig-charakterliche Disposition“⁸⁶ besaß. Aufgrund dessen war ein sozialer Aufstieg wie der zum Hofkünstler möglich. Ebenso wird der Künstler

⁸⁵ Hierzu: Kessel, Elsje van: Artists and Knowledge in Sixteenth-Century-Venice. In: Damm, Heiko / Thimann, Michael / Zittel, Claus (Hrsg.): The artist as reader. On Education and Non-Education of Early Modern Artists. Intersections. Interdisciplinary Studies on Early Modern Culture. Vol 27. Leiden/Boston 2013. S. 221-240.

⁸⁶ Pfisterer, Ulrich (Hrsg.): Die Kunstliteratur der italienischen Renaissance. Eine Geschichte in Quellen. Stuttgart 2002. S. 58.

sich seiner Bedeutung selbst gewahr, indem er durch das Schreiben Zeugnisse schafft, was vor dem Hintergrund eines gesellschaftlichen Interesses an der Kunst und der Person des Künstlers geschieht. Die Stellung des Künstlers förderte somit ein neues künstlerisches Selbstbewusstsein, das neue Bewusstseinshorizonte eröffnete und künstlerisch zu Allegorien in Medaillen, der Graphik oder Traktaten um den Status des Hofkünstlers führte. Die *virtus* des Künstlers wurde mit der höfischen Macht in Verbindung gebracht, insbesondere, wenn Künstler für Projekte instrumentalisiert wurden.⁸⁷ Dieses Umfeld bot existenzielle Sicherheit und die höfische Kultur eröffnete dem Künstler eine Welt der intellektuellen Intensivierung und Verdichtung von Wissen durch vielfältige Chancen sowie multiperspektivische Austausch- und Pluralisierungsprozesse. Der Künstler stand so im Zentrum eines europäischen Kunst- und Kulturtransfers, den er als ein gesellschaftlich nobilitierter *creatore* mit seiner reflektierten, theoretisierten Kunstauffassung repräsentierte.

Das im Humanismus begründete Interesse an dem „Selbst“ sowie die Kenntnis und das wachsende Interesse an antiken Topoi zeigte sich ursprünglich im Selbstporträt der Renaissance. Im Laufe der Zeit entwickelten sich spezifische Formen der Selbstdarstellung, die Variationen in Format, Ausdrucks- und Darstellungsmodi der Porträtierten aufwiesen, bei denen es anstelle einer mimetisch physiognomisch-exakten Darstellung das Innere des Dargestellten auszudrücken galt.⁸⁸ Nicht nur die gesellschaftlichen Eliten beanspruchten diese sozialen Repräsentationsformen für sich, sondern zunehmend auch der Künstler mittels humanistischer Verweise und innovativer Ausdrucksmöglichkeiten. Der Aufstieg des Künstlers geht einher mit dem Aufstieg der bürgerlichen Gesellschaft.⁸⁹

Aus heutiger Perspektive lässt sich in der Frühen Neuzeit weniger die eigenmächtige „Entdeckung des Individuums“ konstatieren als vielmehr eine verstärkte Sichtbarmachung der Vorstellung von einem individuellen Selbst.⁹⁰ Boehm geht davon aus, dass das Porträt erst als selbstständiger Bildnistypus entstehen konnte,

⁸⁷ Warnke, Martin: Hofkünstler. Zur Vorgeschichte des Modernen Künstlers. Köln 1996. S. 17.

⁸⁸ Siehe: Brown, Katherine T.: The Painter's Reflection. Self-portraiture in Renaissance Venice 1485-1625. Pocket Library of Studies in Art XXXIII. Florenz 2000. S. 27 f.

⁸⁹ Lexikoneintrag 'Status' von Charles Hope. In: Mythen der Kunstwissenschaft - ein Antilexikon. In: Kritische Berichte, Heft 3, 2007, Jg. 35. S. 26-27.

⁹⁰ Boehm, Gottfried: Bildnis und Individuum: über den Ursprung der Portraitmalerei in der italienischen Renaissance. München 1985. S. 19-31.

als der Mensch sich seiner Individualität bewusst wurde und er diese zu verstehen und zu begründen gelernt habe.⁹¹ Die Gegenposition nimmt Warnke ein, der konstatiert, dass es Individualität als Vorstellung zuvor bereits gegeben habe. Was sich in der Frühen Neuzeit geändert habe, sei, dass die Individualität nun ins Bild gekommen sei.⁹² Für vorliegende Arbeit ist dies nicht entscheidend, denn sie geht grundlegend davon aus, dass Individualität bestand und beispielsweise das Bildnis zur Konstruktion und Darstellung des individuellen Selbst diene. Doch von welchem „Selbst“ sprechen wir in diesem Kontext überhaupt? Zum einen vom kommunalen Selbst: Es ist das, welches sich in Beziehung zu dem Kollektiv setzt. Zugehörigkeit wird dadurch ausgedrückt, dass sich das Individuum in die Tradition der Geschichtsschreibung stellt. Wenn Petrarca seine Bibliothek der Stadt Venedig stiftet, um somit sein Gedächtnis zu sichern, setzt er sich in Bezug zu städtischer Tradition. Zum anderen sprechen wir vom performativen Selbst im Sinne des Erasmuszitats „homines non nascuntur, sed finguntur“⁹³ oder von Castigliones Buch des *Cortegiano*⁹⁴ oder Giovanni della Casas *Galateo*. Deren Intention besteht darin, die Leserschaft zu animieren, sich selbst zu erfinden oder Rollen einzunehmen, die es zur rechten Zeit zu spielen gilt. Generell ist bei dem Begriff der Individualität natürlich Vorsicht geboten, da das Selbst in der Frühen Neuzeit nicht als isolierte Einheit „funktionierte“. Die in vorliegender Arbeit behandelten Modi werden voraussichtlich eher jene der Selbstreflexion und Selbstvergewisserung sein.

Und eine weitere Prämisse gilt es zu differenzieren: Laut Greenblatt bestand im gesteigerten Maße das Bewusstsein dafür, dass das Bild des Menschen aktiv gestaltet werden kann: „Perhaps the simplest observation we can make is that in the sixteenth century there appears to be an increased self-consciousness about the fashioning of human identity as a manipulable, artful process.“⁹⁵ Ob diese

⁹¹ ebenda, S. 31.

⁹² Warnke, Martin: Individualität als Argument. In: Die Renaissance und die Entdeckung des Individuums in der Kunst. Die Renaissance als erste Aufklärung II. Tübingen 1998. S. 1-13.

⁹³ Greene, Thomas: The Flexibility of the Self in Renaissance Literature. In: The Disciplines of Criticism: Essays in Literary Theory, Interpretation, and History. Demetz, Peter /Greene, Thomas (Hrsg.) New Haven/London. 1968. S. 249.

⁹⁴ Brinkmann, Brigitte: Varietas und Veritas. Normen und Normativität in der Zeit der Renaissance. Castigliones Libro del Cortegiano. München 2001.

⁹⁵ Greenblatt, Stephan: Renaissance Self-Fashioning. From More to Shakespear. Chicago/London 2005. S. 2. Weiterhin: Koos, Marianne: Bildnisse des Begehrens. Das lyrische Männerportrait in

Annahme über das Selbstbildnis hinaus für die nachfolgend untersuchten Medien der Selbstdarstellung – Medaillen und druckgraphische Bildnisse, Künstlerhaus und Künstlergrabmal – und im gewählten topographischen Umfeld gilt, wird zu prüfen sein.

der venezianischen Malerei des frühen 16. Jahrhunderts - Giorgione, Tizian und ihr Umkreis, Emsdetten/Berlin 2006. S. 15-27.

III. Objekte und Orte der Künstlererinnerung

1. Objekte der künstlerischen Autopoiesis: Medaille und Druckgraphik

1.1 Forschungsstand: Medaille und Druckgraphik

Für das reproduzierbare Medium der Medaille sind einige Publikationen zu nennen, die jeweils unterschiedliche Aspekte der Renaissancemedaille beleuchten. Die grundlegende Arbeit von Georg Francis Hill aus dem Jahr 1912 über die Porträtmedaillen italienischer Künstler ist für die Kontextualisierung der Medaille von Vittoria immer noch von Bedeutung.⁹⁶ Die venezianischen Eigenheiten in Bezug auf die Medaille sowie auf der *terraferma* werden umfangreich im zweibändigen Werk von Piero Voltolina dargestellt.⁹⁷ Die 1994 in der New Yorker Frick Collection gezeigte Ausstellung „The Currency of Fame“ befasste sich mit einer wichtigen Funktion der Porträtmedaillen in der Renaissance.⁹⁸ Der Herausgeber des Begleitbandes zur Ausstellung, Stephan K. Scher, widmet sich in einer 2000 erschienenen Untersuchung aus unterschiedlicher Perspektive mit der Medaille der Renaissance, u.a. mit Blick auf das Text-Bild-Verhältnis und den Paragone, insbesondere auch für Deutschland und Frankreich.⁹⁹ Einen breiteren Zugang zum Thema wählen Luke Syson und Nicolas Mann, die in Fallstudien Thematiken zur Medaille erörtern, auch deren Funktion im Stadtraum als architektonische Medallions an Gebäuden.¹⁰⁰ Die Publikation „The Objects of virtue“ thematisiert die zeitgenössischen Deutungen von Objekten wie Majoliken, Kleinbronzen und Medaillen, da diese in der Renaissance als materielle Kultur der Elite vor allem auch soziale Funktionen erfüllten.¹⁰¹ Die Medaille im Kontext der Freundschaft und als Liebesgaben wird in der umfangreichen Studie von Ulrich Pfisterer am Beispiel

⁹⁶ Hill, George Francis: Portrait Medals of Italian Artists of the Renaissance. Illustrated and described, with an introductory Essay on the Italian Medal by G. F. Hill. London 1912.

⁹⁷ Voltolina, Piero: La Storia di Venezia attraverso le Medaglie. Vol I., Secoli XV -XVI. Milano 1998.

⁹⁸ The Currency of Fame. Portrait Medals of the Renaissance. Hrsg. Stephen K. Scher. New York 1994.

⁹⁹ Scher, Stephan K.: Perspectives on the Renaissance Medal. American Numismatic Society / Numismatic Studies, Volume 23. New York 2000.

¹⁰⁰ Syson, Luke, Mann, Nicolas (Hrsg.): The image of the individual: portraits in the Renaissance. London 1998.

¹⁰¹ Syson, Luke / Thornton, Dora (Hrsg.): Objects of virtue. Art in Renaissance Italy. London 2001.

von Lysippus für das Quattrocento in Rom untersucht.¹⁰² Wenig beachtet wurden bislang die Porträtmedaillen von Alessandro Vittoria.¹⁰³ Ein neuerer Forschungsbeitrag kommt von Kristin Huffman-Lanzoni.¹⁰⁴ Argumentativ fördert die Autorin Wechselwirkungen zwischen den Medaillen Vittorias und seiner künstlerischen Reputation am Beginn seiner Karriere zutage, wobei sie die Selbstbildnismedaille Vittorias vor allem in Beziehung zu Aretinos und Rangones Medaille setzt.

Die Geschichte der Druckgraphik vom 15. Jahrhundert bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts veranschaulicht die bereits 1923 entstandene Publikation von Arthur M. Hind.¹⁰⁵ Für den Kupferstich bzw. allgemein zu Fragen der Reproduktionsgraphik in der Renaissance ist die Veröffentlichung von Gramaccini und Meier grundlegend.¹⁰⁶ Eine generelle Einordnung der Druckgraphik in die italienische Renaissance nimmt Frank Büttner in einem Aufsatz vor.¹⁰⁷ Der hier ausgewählte Kupferstich von Giovanni Stradano ist monographisch bislang noch nicht bearbeitet worden. Die Untersuchung in dieser Arbeit nimmt eine erste wissenschaftliche Interpretation des allegorischen Selbstporträts vor.

¹⁰² Pfisterer, Ulrich: Lysippus und seine Freunde. Liebesgaben und Gedächtnis im Rom der Renaissance oder: Das erste Jahrhundert der Medaille. Berlin 2008.

¹⁰³ In dem Ausst.Katalog „Bellissima Maniera“ widmet sich Manfred Leithe-Jasper in seinem verfassten Abschnitt *Alessandro Vittoria medaglista* den Medaillen-Ceuvre Vittorias mit einem einführenden Essay sowie einzelnen Katalognummern (S. 249-273). Die in der Forschungsliteratur zuvor einzige, sich monographisch diesem Themenkomplex widmende Publikation war das kleine Bändchen: *Alessandro Vittoria Medaglista (1525-1608)* herausgegeben von Francesco Cessi. Weitere Titel von ihm zu den Themenkomplexen: *Alessandro Vittoria Scultore I & II, Bronzista und Architetto* sind allesamt in der Reihe *Collana di Artisti Trentini* in den 1960er-Jahren erschienen. Darüber hinaus kontextualisiert Erna Fiorentini in ihrer Dissertation diese Medaille im Abschnitt über die plastischen Selbstporträts von Bildhauern im Cinquecento. Waddington in seinem Buch über Aretino in Zusammenhang mit der von Leoni gestalteten Medaille, die Aretino und Tizian zeigt. Ansonsten finden sich Erwähnungen zu der Medaille in der zweibändigen Publikation: Attwood, Philip: *Italian medals c. 1530 - 1600 in British Public Collections*. Vol I.& II. London 2002.

¹⁰⁴ Lanzoni, Kristin Huffman: *New Light on Renaissance Faces. Alessandro Vittoria, Portrait and Fashioning Images*. in: *The Medal*, Nr.56, Spring 2010. S. 37-46.

¹⁰⁵ Hind, Arthur E.: *A History of Engraving and Etching from the 15th century to the Year 1914*. London 1923.

¹⁰⁶ Gramaccini, Norberto, Meier, Hans Jakob (Hrsg.): *Die Kunst der Interpretation: italienische Reproduktionsgraphik 1485-1600*. Berlin 2009. S. 9 f.

¹⁰⁷ Büttner, Frank: *Thesen zur Bedeutung der Druckgraphik in der italienischen Renaissance*, In: Stalla, Robert (Hrsg.): *Druckgraphik – Funktion und Form. Vorträge beim Symposium zur Ausstellung "Es muß nicht immer Rembrandt sein ..." - die Druckgraphiksammlung des Kunsthistorischen Instituts München*, 2. bis 3. Juli 1999. München/Berlin 2001. S. 9-15.

1.2 Schnittmengen: Medaille und Kupferstich

In dem um 1550 in Venedig gedruckten Buch *Medaglie del Doni* von Anton Francesco Doni mit Graphiken von Enea Vico findet sich die erste gedruckte Porträtserie, die zeitgenössische Personen darstellt (Abb. 3, exemplarisch das Porträt von Doni selbst). Als Vorlage dieser gedruckten Porträts dienten Medaillen bzw. ihre Formate, sodass die gedruckten Ausgaben wirkten, als wären sie Teil einer realen Medaillensammlung.¹⁰⁸ Doni war begeistert von der Idee, zwei Aspekte zu vereinen: das zeitgenössische gedruckte Porträt sowie die Effigies der Medaillen.¹⁰⁹

In einem Brief aus dem Jahre 1547 von Pietro Aretino an William Piaget, dem Staatssekretär Edward VI. von England, heißt es:

„ich habe eine stattliche Anzahl himmlischer Abbilder von ihm [Edward VI.] prägen/drucken (*imprimere*) lassen, die in Rom und ganz Italien zum Ruhme jenes Fürsten verbreitet wurden [...] und es ist gewiss, dass ich mit dem Zeigen seines geschätzten Antlitzes auf den Medaillen (*medaglia*) zugleich seine berühmten, historischen Taten zeigen werde.“¹¹⁰

Dieses Zitat verdeutlicht die Intention, die mit gedruckten Medaillenbildern verfolgt wurde: Es galt das ehrbare Antlitz und die Taten des Porträtierten über ein reproduzierbares Medium zu verbreiten, um damit den Ruhm des Abgebildeten zu vermehren. Abschließend schreibt Aretino, „mit Freuden schenke“ er dem Adressaten „den Druck“,¹¹¹ und verweist damit auf die Kultur des Schenkens, die mit derartigen Stichen oder auch Medaillen verbunden war. In einem Brief von Erasmus von Rotterdam an Nicolas Mallarius vom 28. März 1531 ist zu lesen, dass

¹⁰⁸ The Italian Printmakers: Their Milieu and their Market. In: Landau, David / Parshall, Petre: *The Renaissance Print 1470-1550*. New Haven 1994. S. 284-298, hier S. 292/293.

¹⁰⁹ Thompson, Wendy: Antonfrancesco Doni's "Medaglie". In: *Print Quarterly*, Vol.24, No. 3, September 2007. S. 223-238. Hier S. 228.

¹¹⁰ "ho fatto imprimere sì bella somma de le di lui [Edward VI.] celesti imaginie divulgatole per Roma e per Italia, in segno de la gloria di cotal principe [...] ed è certo che, sì come mostro il suo volto ammirando in le medaglie, che anco mostrerò i suoi gesti famosi ne l' istorie [...]" Siehe: Aretino, Pietro: *Lettere sull' Arte*. Editore Fidenzio Pertile ed Ettore Camesasca. 3 Volume. Milano 1957-60. Vol II, Nr. 361. Weiterausführend: Attwood, Philip: *Italian Medals c. 1530 - 1600 in British Collections*. Vol. I, Text. London 2003, S. 3/4. Dort definiert der Autor die zeitgenössische Verwendung des Wortes Medaille, anhand von Inventaren u.a. von Marco Mantova Benavides und Alvise Orvese.

¹¹¹ "de la stampa vi faccio cordialissimo dono." ebenda.

Porträts auf Stichen und Medaillen verschiedene Gefühlsregungen hervorrufen könnten und sich mit ihnen gewissermaßen stellvertretend soziale Handlungen vollziehen ließen. Während jene, „die meinten, daß ihnen ein gut Teil ihres Glückes fehlte, weil sie Erasmus nie gesehen hatten, [...] sein in Bronze gegossenes Bildnis küßten“, nutzte es ein Feind, „welcher das auf Papier gedruckte Porträt des Erasmus an die Wand seines Zimmers hängte, um es jedesmal, wenn er [der Feind] daran vorbeiging, bespucken zu können.“¹¹² Darüber hinaus bezeugt ein Absatz aus einem Brief des Erasmus von Rotterdam an Willibald Pirckheimer die gleiche Nutzung und Wirkung von Bild und Medaille: „Deine Medaille hängt rechts an der Wand meines Schlafzimmers und Dein Bild auf der Linken. Ob ich schreibe oder herumlaufe, Willibald ist vor meinen Augen – so sehr, dass auch, wenn ich Dich vergessen wollen würde, ich es nicht könnte.“¹¹³ Die Medaille ist demnach symbolischer Träger sozialer Handlungen, Emotionen und Erinnerungen. Vor allem durch ihr kleines Format und die haptischen Qualitäten spricht sie die Sinne des Betrachters an. Wenn die Medaille in Händen gehalten und berührt wird, kann der Porträtierte dem Betrachter nahe sein.¹¹⁴ Diese Zitate des 16. Jahrhunderts verdeutlichen in unterschiedlichen geographischen und gesellschaftlichen Kontexten, mit welchen Themen die Medaille und Druckgraphik verbunden sind: Geschenkkultur, Freundschaft und *virtus*.

In diesem Kapitel werden Phänomene des 16. Jahrhunderts in jeweils unterschiedlichen geographischen Räumen – in Florenz, in Venedig und im Veneto – exemplarisch anhand einer Künstlerselbstbildnis-Medaille und einem gestochenen Künstlerporträt untersucht. Das diesen Medien innewohnende Potenzial in Bezug auf die Forschungsfrage nach der Selbstinszenierung des Künstlers fruchtbar zu

¹¹² *Opus epistolarum Des. Erasmi Roterodami*. Hrsg. P. S. Allen / H.M. Allen/H.W. Garrod; Bd.1-11.Oxford 1906-1947. Hier: Ep. 2466, Bd.9, S. 226. Siehe auch: Gerlo, Alois: Erasmus von Rotterdam: Sein Selbstporträt in seinen Briefen. In: *Der Brief im Zeitalter der Renaissance*. Dt. Forschungsgemeinschaft. Hrsg. Franz Josef Worstbrock. Acta humaniora. (Mitteilung IX der Kommission für Humanismusforschung; 9) Weinheim 1983. S. 7-25, bes. S. 13. Weiterhin: Pope-Hennessy, John Wyndham: *The Portrait in the Renaissance*. New York u.a. 1966. S. 92 f.

¹¹³ "Cubiculi mei paries dexter habet te fusilem, laevus pictum. Sive scribo, sive obambulo, Bilibaldus est in oculis, adeo ut si cupiam oblivisci, non possim." Brief des 14. März 1525 In: *Opus epistolarum Des. Erasmi Roterodami* 12 Vols. Oxford 1906-58. VI, S. 46. Ebenso: Erasmus Desiderius: *Collected Works*, XI, Letters 1535-1657; January - December 1525. Toronto u.a. 1994. XI, S. 66-67.

¹¹⁴ Pfisterer, Ulrich: *Lysippus und seine Freunde. Liebesgaben und Gedächtnis im Rom der Renaissance oder: Das erste Jahrhundert der Medaille*. Berlin 2008.

machen, ist Anliegen der folgenden Ausführungen. Als Frage formuliert: Setzen Künstler im Cinquecento diese Medien aktiv für ihre Künstlernautopoiesis ein?

Medaille und Druckgraphik könnten hinsichtlich Materialität und künstlerischer Bearbeitung des Objekts kaum disparater sein, doch teilen sie die Eigenschaften der Möglichkeit technischer Vervielfältigung und einfacher Distribution dank des Kleinformats. Prinzipiell ist die Kultur der Reproduzierbarkeit in der Frühen Neuzeit insbesondere mit dem Bestreben verbunden, flüchtige, aber kulturell relevante Phänomene der Zeit zu verstetigen, um diese Erscheinungen für die Nachwelt zu sichern: „To copy cell for cell, word for word, image for image, is to make the known world our own.“¹¹⁵ Norberto Gramaccini verweist darauf, dass die Reproduktion von zeitgenössischen Humanisten¹¹⁶ nicht als Kopie, sondern vielmehr als Interpretation aufgefasst sowie als kreativer Prozess einer eigenständigen Beschäftigung mit den Vorbildern verstanden wurde. „Reproduktion bedeutet Dialog und Kritik; sie ist ein Mittel der Emanzipation statt [...] kein Instrument der Entmachtung, das nicht nur den eigenen Produkten Würde verleiht, sondern auch die Aura des Reproduzierten steigert.“¹¹⁷ Im Italien des 14. und 15. Jahrhunderts wurden Repliken eines Werkes keineswegs gering geschätzt; der an das Original gelegte Maßstab war anders konnotiert und Kopien von Bildnissen würdigte man gewissermaßen als „multiple portraits“.¹¹⁸

In Burckhardts „Die Sammler“ von 1898 heißt es: „Die Schaumünze war in der ruhm lustigen Frührenaissance eine Art Scheidemünze des Ruhmes und neben allen Denkmälern großen Maßstabes das bewegliche Denkmal; daß sie den Sammlern anheimfiel, wurde schon gesagt; daß sie eine Kunstsitte wurde, die sich über

¹¹⁵ Schwartz, Hillel: *The Culture of Copy. Striking Likenesses, Unreasonable Facsimiles*. New York 1996. S. 211.

¹¹⁶ Insbesondere sei hier der um 1425 zwischen Lorenzo Valla und Poggio Bracciolini geführte Briefwechsel, der vor 1490 zwischen Angelo Poliziano und Paolo Cortesi und der um 1512/13 von Pietro Bembo und Pico della Mirandola genannt. Siehe: Gramaccini, Norberto: *Die Aura der Reproduzierbarkeit. Zum Aufkommen der Bronzestatuetten und des Kupferstichs im 15. Jahrhundert*. In: *Das Modell in der bildenden Kunst des Mittelalters und der Neuzeit*. Festschrift für Herbert Beck. Hrsg. Städel Museums-Verein/Peter C. Bol. Petersberg 2006. S. 57-64. Hier: S. 57.

¹¹⁷ Ebenda S. 61/62.

¹¹⁸ Horký, Mila: *Der Künstler ist im Bild. Selbstdarstellung in der italienischen Malerei des 14. und 15. Jahrhunderts*. Berlin 2003. Insbesondere Kapitel 5, hier S. 156 f. Zum Begriff des 'multiple portraits' siehe: Sleptzof, Lolah M.: *Men or Supermen? The Italian Portrait in the Fifteenth Century*. Jerusalem 1978. S. 122.

Europa verbreitete, versteht sich von selbst [...]“¹¹⁹ Und vor allem verewigte die Medaille „den Meister, der sie geschaffen hat; so häufig und so leserlich haben die Künstler [...] sonst nirgends ihre Namen auf ihren Werken angebracht, und überdieß sind eine beträchtliche Anzahl dieser Stücke, Porträt und Revers, dem Künstler selbst geweiht [...] und konnten dessen Ruhm und Gesichtszüge leicht und sicher durch Italien tragen.“¹²⁰

Burckhardt benennt hier die häufig mit dem Medium der Medaille in Verbindung gebrachten Aspekte Mobilität und Ruhm. Nutzten die Künstler diese Charakteristika bewusst, um ihr Bild zu verbreiten? Versteht sich die Weitergabe der Medaille oder des Kupferstichs als Zeichen der Exklusivität? Handelte es sich also um „Imagepflege“, um das Arbeiten am eigenen Ruhm? Wurden Begehrlichkeiten geweckt, Konkurrenz geschaffen und sich einer künstlerischen Rhetorik bedient?

1.3 Die Künstlermedaille Alessandro Vittorias

Zur Klärung der Fragen werden im Folgenden mehrere Medaillen betrachtet, im Zentrum steht allerdings eine um 1552/53 von Alessandro Vittoria gefertigte Medaille¹²¹ (Abb. 4). Diese Selbstbildnis-Medaille zeigt auf der Vorderseite den Künstler in einem nach rechts blickenden Profil mit gestutztem Bart. Der hohe Haaransatz gibt den Blick auf die Stirn frei. Der gewählte Ausschnitt des Dargestellten gleicht dem seitlichen Blick auf eine Porträtbüste. Die Kleidung Vittorias besteht aus einem engen Hemd mit zartem ornamentalem, floralem Muster, darüber trägt er leger über der Schulter ein mit einem Knoten gerafftes und drapiertes

¹¹⁹ Burckhardt, Jacob: Das Altarbild. Das Porträt in der Malerei [u.a.]. Beiträge zur Kunstgeschichte von Italien. In: Werke/Jacob Burckhardt. Hrsg. Jacob Burckhardt-Stiftung, Basel. Kritische Gesamtausgabe. München 2000. Bd. 6, S. 361.

¹²⁰ Ebenda.

¹²¹ Heute befindet sich die Selbstbildnis-Medaille im British Museum in London (George III. Illustrious Persons 519), um 1552/53 gefertigt, misst sie 55 mm und ist aus Bronze gegossen. Ein weiteres Exemplar der Selbst-Bildnismedaille, allerdings einseitig und mit glatten Revers, befindet sich in der Staatlichen Münzsammlung in München. Sie ist aus Blei gefertigt und misst 57,5 mm. Die Medaille gehört zum Altbestand der Münzsammlung, da im Inventar keine Akzessionsnummer zu finden ist, die ab 1870/80 eingeführt wurden. Der ebenfalls dort erwähnte Hinweis 'Schaukasten' verweist darauf, dass die Medaille als ein besonders ausstellungswürdiges Stück betrachtet wurde. Eine weitere Medaille gleichen Typs, ebenfalls aus Blei mit den Maßen 56-58 mm, Ende 1552 befindet sich in Trient im Castello del Buonconsiglio (Monumenti e collezioni provinciali). Siehe: "La bellissima maniera" - Alessandro Vittoria e la scultura veneta del Cinquecento. Hrsg. Andrea Bacchi, Lia Camerlengo, Manfred Leithe-Jasper. Ausst. Katalog Castello del Buonconsiglio. Trento 1999. S. 249 f. Auch: Cessi, Francesco: Alessandro Vittoria. Medaglista (1525-1608) Collana Artisti Trentini, Trento 1960. S. 62/63.

Gewand *all'antica*. Mittig überschneidet das Gewand die umlaufende Schrift, die sich der Rundung der Medaille anpasst und aussagt: ALEXANDER. VICTORIA. SCVULPTOR.

Revers (Abb. 5) ist ein anderer Künstler zu sehen: Bernardino India, ebenfalls im Halbprofil, allerdings nach links blickend. Der aus Verona stammende und hauptsächlich dort tätige Bernardo India ist ebenfalls mit Bart abgebildet. Die Darstellung konzentriert sich auf den Kopf und einen kleinen Ausschnitt des unbedeckten Hals- und Schlüsselbeinbereichs. Auffällig ist, dass er keinerlei Gewand trägt. Sein Profil ist innerhalb des Medaillenrunds schräg angeschnitten und scheint somit die rechte Seite mehr auszufüllen, da der Kopf leicht asymmetrisch angeordnet ist. Auf dem Äußeren des Medaillenrunds ist zu lesen: BERNARDINUS. INDIUS. PICTORUS.V. Die umlaufende Schrift, die Namen und Profession jeweils mit einem Punkt voneinander trennt, nennt zuletzt ein V, welches für Verona steht.¹²²

Bei der Betrachtung der Medaille besticht die bildhauerische Auffassung und Darstellung der Porträtierten, insbesondere das würdevolle Porträt Vittorias fällt ins Auge. Kompositorisch lässt sich feststellen, dass Vittoria die Halbprofile der Dargestellten jeweils locker auf dem Medaillenrund platziert hat, ohne die exakte Mitte zu wählen. Beim umlaufenden Schriftzug sind die Buchstaben vermutlich individuell gefertigt worden; minimale Abweichungen lassen auf nicht standardisierte Lettern schließen. Es sind Spuren eines unpräzisen Gusses erkennbar, die Buchstaben sind leicht verschwommen und stehen im Gegensatz zu der präzisen Ausführung des Porträts. Der umlaufende Rand der Medaille weist unterschiedliche Stärken auf. Die Buchstaben sind nicht mit einem dünnen, punzierten Rand oberhalb und/oder unterhalb der Schrift versehen, wie dies bei anderen zeitgenössischen Medaillen, beispielsweise von Leone Leoni, der Fall ist.¹²³

Ein vergleichender Blick auf das weitere Medaillen-Œuvre Vittorias veranschaulicht, dass das Kleidungsmotiv des *all'antica*-Gewandes sowohl bei den Damen als auch den Herrenbildnissen vorherrscht. Lediglich die Medaillen Pietro

¹²² Attwood, Philip: Italian Medals c. 1530-1600 in British Public Collections. Volume I & II. London 2003. Vol I, Text S. 173-177. Vol II, Plates 58, 59.

¹²³ Beispielsweise die beiden von Leone Leoni gefertigten Medaillen für Pietro Aretino - einmal revers mit Inschrift und Lorbeerkrantz, die andere mit Cupido und Bacchantin - beide aus dem Jahr 1537 und im British Museum in London.

Aretinos und Tommaso Rangones weisen eine andere Gestaltung der Kleidung auf. Dass Aretino mit pelzverbrämtem Mantel und Kette gezeigt wird, entspringt wohl mehr einer Darstellungskonvention, die sich auf das von Tizian geschaffene Porträt zurückführen lässt.¹²⁴ Die Medaillen Tommaso Rangones, die Vittoria zugeschrieben werden, sind in der Gestaltung der Porträtstatue an der Fassade *San Giulianos* ähnlich, die von 1553-1557 entstand und wodurch Vittoria in den Medaillen einen Verweis auf die Schöpfung seiner bronzenen Sitzfigur Rangones in der Lünette über dem Hauptportal schafft.¹²⁵

Die beidseitige Gestaltung der Selbstbildnis-Medaille ist bemerkenswert. Im metaphorischen Sinne wird eine Charakterisierung der Künstler durch den Verweis auf die Gattungen der Malerei sowie der Skulptur vorgenommen und dadurch eine künstlerische Symbiose ausgedrückt. Die Medaille ist Ausdruck der Verbundenheit beider, sie verweisen auf den jeweils anderen. Durch die Nennung von *sculptor* und *pictor* entsteht der Eindruck einer Vervollkommnung des Einen in dem Anderen. Die Dechiffrierung eines Emblems oder eines Sinnbilds plus Wahlspruch (Imprese) des Dargestellten, das ihn in seiner Tugendhaftigkeit charakterisiert, entfällt. Alessandro Vittoria verzichtete revers auf eine Chiffrierung durch einen Subtext oder eine Subikonographie, um seine Person präziser charakterlich zu zeichnen. Dass das Revers zugunsten eines weiteren Porträts aufgegeben wurde, ist in der Zeit umso beachtlicher, als gerade in der Mitte des 16. Jahrhunderts das Interesse an emblematischen und symbolischen Rückseiten der Medaillen wächst. Die um 1531 in Andrea Alciatis *Emblematum liber* verwendeten Bild- und Textchiffren für komplexe humanistische und moral-philosophische Inhalte erfreuten sich großer Beliebtheit. Die Koinzidenz von Emblemliteratur der Zeit und den aufkommenden Traktaten zur Medaillenkunde¹²⁶ verweist auf

¹²⁴ Das Aretino-Porträt von Tizian in der Frick Collection in New York oder auch der Tizian zugeschriebene Porträt-Holzschnitt Pietro Aretino von *De le lettere di M. Pietro Aretino*. Libro primo 1538. Der Holzschnitt zeigt Aretino im Dreiviertelporträt, hingegen zeigt Vittoria Aretino im Halbprofil auf der Medaille.

¹²⁵ Die Zusammenhänge zwischen der Bronzestatue der Fassade sowie der Herstellung der memorierenden Medaille, siehe: Lanzoni Huffman, Kristin: New Lights on Renaissance Faces. Alessandro Vittoria, Portrait Medals and fashioning Images. In: *The Medal*, Nr. 56, Spring 2010, S. 39f sowie zu Tommaso Rangone grundlegend: Weddigen, Erasmus: 'Thomas Philologus Ravennae'. *Saggi e Memorie dell'Arte*, IX, 1974.

¹²⁶ Beispielsweise: Enea Vico: *Discorsi sopra le medaglie de gli antichi*, Venezia 1555 sowie Sebastiano Erizzo: *Discorso di Sebastiano Erizzo sopra le medaglie de gli antichi*, Venedig o. J. [1585-1590]. Siehe: Datenbank und elektronische Bibliothek der historischen Münzliteratur: <http://tn.khi.fi.it>.

Wechselwirkungen zwischen den Medien. Die Normierung von Bildthemen hat in diesem Zusammenhang vorrangig durch das Studium antiker Münzen stattgefunden und fand somit Eingang in das Formen- und Symbolrepertoire der Emblematik.¹²⁷

Es erscheint demnach wie ein Anachronismus, dass der Künstler zur Gestaltung des Revers das Porträt seines Künstlerfreundes Bernardino India wählte. Im Sinne eines Medaillen-Doppelbildnis, sonst üblicherweise Eheleuten oder Gelehrten¹²⁸ vorbehalten, ist dieses Künstlerdoppelbildnis unter den italienischen Künstler-Medaillen der Zeit nicht eben häufig zu finden.¹²⁹ Ist diese Medaille eine Ausnahmeerscheinung? Um das beantworten zu können – und damit den Stellenwert dieses Objekts besser einordnen zu können –, lohnt sich ein Blick auf die „Rückseiten“ anderer Medaillen. In dem von George Francis Hill zusammengestellten *Corpus der Porträtmedaillen italienischer Künstler der Renaissance* fällt auf, dass es innerhalb der Gattung viele Exemplare gibt, die revers keinerlei Gestaltung aufweisen. Doch lassen sich vereinzelt Medaillen finden, auf denen zu dem porträtierten Künstler revers eine weitere Person dargestellt ist, beispielsweise die Selbstbildnis-Medaille von Leone Leonie mit Andrea Doria¹³⁰ (Abb. 6). Der Paduaner Giovanni da Cavino¹³¹ (1500–1570) fertigte eine Medaille mit dem Konterfei

¹²⁷ Konzise Darstellung dieser Zusammenhänge: Cunnally, John: *Multorumque Monent Quae Tacuere Libri: Coin Books and Emblem Books in the Sixteenth Century*. In: Cunnally, John: *Images of the illustrious: the numismatic presence in the Renaissance*. Princeton 1999. S. 105-122.

¹²⁸ Hierbei fällt auf, dass es sich bei den Doppelbildnis-Medaillen hauptsächlich um Exemplare handelt, die Juristen, wie beispielsweise Luca Salvioni und Marco Benavides, 1536, (Nr. 291, S. 340) sowie den letztgenannten mit seinem Vater Giampietro, Mediziner und Gelehrter, II. Viertel des XVI., (Nr. 423, S. 460) zeigen. Weiterhin ist Marco Benavides auch mit dem Gelehrten Alessandro Maggi da Bassano und Giovanni da Cavino, II. Viertel des XVI., (Nr. 399, S. 440) dargestellt. Im Veneto der Zeit gibt es noch Medaillen venezianischer Kaufleute flämischen Ursprungs, wie Giovanni d' Anna und Frau Paolo d'Anna, 1544, (Nr. 347, S. 394) und die von Ehepaaren u.a. von Gerolamo Corner und Elena Bragadin, II. Viertel des XVI., (Nr. 394, 395, S. 436/37) sowie die des Ludovico Podocataro, Nachfahren des gleichnamigen Kardinal (†1506) mit dessen Bruder Giovanni Paolo, II. Viertel des XVI., (Nr. 437, S. 470). Relevant als wichtiges Zentrum für die Medaille ist auch Padua mit seinen Antiquaren, wo u.a. Benavides als kulturelle Größe auf sehr vielen Medaillen mit unterschiedlichen Personen seiner Zeit dargestellt ist. Zu allen Angaben und darüberhinaus, siehe: Voltolina, Piero: *La Storia di Venezia attraverso le Medaglie*. Milano 1998. Vol I., Secoli XV -XVI.

¹²⁹ Hill, George Francis: *Portrait Medals of Italian Artists of the Renaissance*. London 1912. S. 77/78.

¹³⁰ebenda: S. 53/54. Siehe auch Attwood: *Italian Medals c. 1530-1600 in British Public Collections*. Vol I., S. 85- 113 und im Vol II. Plate I. Leone Leonie. London 2003.

¹³¹ Grundlegend: Armand, Alfred: *Les medailleurs italiens des quinzième et seizième siècles*. Deuxième édition. Paris, 1883. 2 Vols. Nr. 1 S. 180. Weiterhin auch: Cessi, Francesco, Giovanni da Cavino: *medagliata padovana del Cinquecento*. Padova 1969, insbesondere S. 35 f., Nr. 4.

seiner selbst und dem des Humanisten Alessandro Bassiano an¹³² (Abb.7). Die beiden sind in einem nach rechts blickenden Halbprofil auf der Vorderseite der Medaille platziert, wobei die Köpfe in ihrer Gestaltung leicht versetzt zueinander sind. Beide tragen einen Bart sowie einen antikisierten Mantel, der jeweils den oberen Schulterbereich ziert. Cavino war vorwiegend als Goldschmied, Bildhauer und Stecher antiker römischer Münzen tätig.¹³³ Seinem humanistischen und universitären Umfeld entsprechend war er versiert im Kopieren römischer Münzen und perfektionierte diese Tätigkeit zunehmend. In Cavinos eigener Sammlung befanden sich viele römische Inschriften, darüber hinaus handelte er mit antiken Artefakten, sodass er vor allem unter Numismatikern und Antiquaren geschätzt war. Unterstützt wurde er hierbei von seinem Freund, dem Humanisten und Antiquar Alessandro Bassano. Die genannte Doppelbildnis-Medaille scheint eben an diese Freundschaft und die gemeinsame Tätigkeit zu erinnern, insbesondere da die Rückseite der Medaille auf die Darstellung antiker römischer Münzen verweist. Der Delphin ist hier Ersatz für das üblicherweise dargestellte Füllhorn, das die männliche Gestalt in seiner Linken hält, während die rechte ein Gefäß (Patera) über die Flammen eines Altars hält. Selbige Gestaltung der Rückseite lässt sich auch bei der Medaille von Vincenzo Dolce, einem Paduanischen Juristen und Kanoniker, finden.¹³⁴

Die Doppelbildnis-Medaille sowie die Medaillen Cavinos, die Zeitgenossen porträtieren, fallen zeitlich hauptsächlich in das Jahrzehnt 1530 bis 1540. Vorwiegend wurden Antiquare und Würdenträger aus Padua, Venedig oder aus anderen norditalienischen Regionen porträtiert, die alle einen ähnlichen intellektuellen

Weiter auch: Lawrence, Richard Hoe: *Medals by Giovanni da Cavino – The ‚Paduan‘*. Sandford J. Durst Numismatic Publications New York 1980.

¹³² Revers ist ein Genius zu sehen, der einen Delfin hält, mit Weihrauch ein Opfer am Altar erbringt und mit folgender Inschrift: GENIO BENEVOLENTIAE DVLCIS bezeichnet ist. Die Medaille befindlich im British Museum, 37 mm, Bronze. Es gibt von den beiden Porträtierten mehrere Versionen, die lediglich im Revers andere allegorische Sujets (Ceres, Adler mit Lorbeer) zeigen. Siehe: Hill, George Francis: *Portrait Medals of Italian Artists of the Renaissance. Illustrated and described, with an introductory Essay on the Italian Medal*, by G.F. Hill. London 1912. S. 51.

¹³³ Cavino entstammt einer seit dem frühen 15. Jahrhundert in Padua ansässigen Familie von Goldschmieden. Ausgebildet wurde er sicherlich hauptsächlich von seinem Vater Bartolomeo Cavino, darüber hinaus allerdings auch von dem Bildhauer und Bronzegießer Riccio, der somit für die Ausprägung des künstlerischen Stils von Cavino maßgeblich war. Bemerkenswert ist, dass die beiden Dargestellten der Doppelbildnis-Medaille, Giovanni da Cavino und Alessandro da Bassano, als Testamentsvollstrecker bzw. Nachlassverwalter Riccios nach dessen Tod im März 1532 eingesetzt wurden.

¹³⁴ Siehe hierzu Nr. 267, S. 189 in Attwood Vol.1 sowie im Vol II. Plate 64.

Hintergrund hatten. Ein schönes Beispiel hierfür liefert die Medaille, die den Künstler selbst in seiner engen Beziehung zu Alessandro Bassano und Marco Mantova Benavides zeigt¹³⁵ (Abb. 8). Eine Ebenbürtigkeit der Porträtierten auszudrücken, schien die gestalterische Leitidee für die Medaille zu sein.

Eine Medaille von Leonie, die Tizian und Pietro Aretino zeigt, ist als Symbiose von Künstler und Literaten zu verstehen (Abb. 9). Relevant hierzu auch die einseitigen Medaillen ohne Inschrift von Girolamo Fracastoro, Mediziner, Astronom und Poet, um 1551, der Giovanni da Cavino/Danese Cataneo (?) dargestellt sowie in gleicher Manier die des Andrea Navagero, Diplomat und Historiker der Republik Venedig.¹³⁶

Der vergleichende Blick auf die Medaillen der Zeit stellt nicht infrage, dass die Selbstbildnismedaille Vittorias, welche revers auf einen Künstlerfreund verweist, ein außergewöhnliches Medaillen-Exemplar des Cinquecento ist – gerade auch im Bestand der Renaissance. Doch bestärken diese wenigen skizzierten Beispiele die Vermutung, dass die Selbstbildnismedaille in ihrer spezifischen Form bestimmte Funktionen der Selbstdarstellung hat, auf Freundschaft, Konkurrenz und allgemein: Verortung des Selbst zielt. Als großzügige Gabe Vittorias an seinen Freund India war die Medaille schlicht Ausdruck von Freundschaft und intellektueller Wertschätzung des Gegenübers.

Um die weiteren Funktionen zu klären, ist es unerlässlich, auf das künstlerische Schaffen von Alessandro Vittoria und Bernardino India in Vicenza im Palazzo Thiene¹³⁷ einzugehen. An dem Ausstattungsprogramm der verschiedenen Räume

¹³⁵ Attwood: Italian Medals c. 1530-1600 in British Public Collections. Vol I., S. 184-191 und im Vol II. Plate 65, Giovanni da Cavino. London 2003.

¹³⁶ Nochmals: Voltolina, Piero: La Storia di Venezia attraverso le Medaglie. Milano 1998. Vol I., Secoli XV -XVI und zwar: Tizian/Aretino, 1537, (Nr. 299, S. 347) und Girolamo Fracastoro (Nr. 459, S. 487) sowie Andrea Navagero (Nr. 460, S. 488). Siehe hier auch: Rossi, Massimiliano: De amicitia - the reception in the Veneto of two facing effigies. In: Zikos, Dimitrios / Baccgi, Andrea u.a. (Hrsg.): Marks of Identity. New perspectives on sixteenth-century Italian sculpture. Boston, Mass. 2012. S. 102-119. Rossi nimmt in diesem Aufsatz eine Neuzuschreibung der beiden Exemplare zu Gunsten Danese Cataneos vor.

¹³⁷ Der Sitz der Familie Thiene ist anfänglich von Giulio Romano geplant, allerdings nach dessen Tod 1540 von Palladio erweitert und vollendet worden. Siehe: Leithe-Jasper, Manfred: Die Entwicklungsgeschichtliche Bedeutung des Palazzo Thiene in Vicenza für die venezianische Plastik. In: Fürstenthöfe der Renaissance. Giulio Romano und die klassische Tradition. Hrsg. Sylvia Ferino Pagden und Konrad Oberhuber. Ausst. Ausst.Katalog Kunsthistorisches Museum, Neue Burg 1989/90 Wien. S. 304-307. Weiterführend zu Palladio: Andrea Palladio 1508-1580. The portico and the farmyard. Hrsg. Howard Burns u.a. Ausst. Ausst.Katalog The Arts Council of Great Britain / Centro Internazionale di Studi Architettura Andrea Palladio, Vicenza/London, 1975.

arbeitete im Zeitraum von 1551–1553 der junge Vittoria zusammen mit anderen Künstlern. In der Vita Andrea Palladios äußert Vasari über dessen Bauprojekt in Vicenza, es sei ein „[...] sehr schöner und großer Palast [...] mit unendlich reichen Ornamenten.“¹³⁸ Palladio selbst schreibt im zweiten Buch seiner Architekturtheorie:

„Die Räume dieses Baues, welche nun vollendet sind, wurden von Meister Alessandro Vittoria und Meister Bartolomeo Ridolfi mit wunderschönen Stuckarbeiten ausgestattet, die Malereien stammen von Meister Anselmo Canera und Meister Bernardino India aus Verona, die keinem unserer Zeit nachstehen.“¹³⁹

Durch die Zusammenarbeit mit den drei aus Verona stammenden Künstlern erschließen sich Alessandro Vittoria neue künstlerische Kontexte. Der Zeitpunkt hätte nicht günstiger sein können, da sich der Bildhauer mit seinem Lehrer Sansovino zerstritten hatte und er daher vornehmlich Aufträge außerhalb Venedigs auf der *terraferma* erledigte. Insbesondere durch die Zusammenarbeit mit dem Maler Bernardino India kam Vittoria mit dem Manierismus in Vicenza in Berührung. Die hier begonnene Auseinandersetzung ist als prägend für die weitere Entwicklung des künstlerischen Stils Vittorias anzusehen.¹⁴⁰

Die bis 1552 nachweisbare Tätigkeit Alessandro Vittorias am Palazzo Thiene¹⁴¹ machte ihn mit den Künstlern Battista Pittoni, Andrea Palladio und Valerio Belli bekannt. Eine Vittoria zugeschriebene Medaille, die das Bildnis Bellis (Abb. 10)

¹³⁸ "[...] un palazzo molto bello e grandissimo [...] con infiniti ricchissimi ornamenti" auszugsweise aus der Beschreibung Vasaris des Palazzo Thiene in der Vita Palladios. Siehe: Vasari, Giorgio: Le vite de' più eccellenti pittore scultori ed architettori. Hrsg. von Gateano Milanesi. Firenze 1906. VI. S. 195.

¹³⁹ "Le stanze di questa fabbrica c' hora sono finite, sono state ornate di bellissimi stucchi da Messer Alessandro Vittoria, e Messer Bartolomeo Ridolfi, e di pitture da Messer Anselmo Canera, e Messer Bernardino India veronesi, non secondi ad alcuno de' nostri tempi." Siehe: Palladio, Andrea: I Quattro Libri dell' Architettura.. Ne' quali, dopo un breve trattato de' cinque ordini, et di quelli avertimenti, che sono più necessari nel fabricare; si tratta delle case private, delle Vie, de i Ponti, delle Piazze, de i Xisti, et de' Tempii. Venezia 1570, Libro Secondo, Cap. III, S. 12. (Neudruck, Milano 1990).

¹⁴⁰ Leithe-Jasper, Manfred: Alessandro Vittoria. Beiträge zu einer Analyse des Stils seiner figürlichen Plastiken unter Berücksichtigung der Beziehungen zur gleichzeitigen Malerei in Venedig. Wien 1963. S. 42 f.

¹⁴¹ Ein Brief Vittorias an den Botschafter von Ferrara in Venedig im Mai 1552 besagt, dass er im Palazzo von Marcantonio Thiene residiert. Siehe: Avery, Victoria J.: Documenti sulla vita e opere di Alessandro Vittoria (c.1525-1608) in: Studi trentini di scienze storiche. Sezione I, LXX-VII, 1, 1999. Supplemento. S. 185-189.

zeigt, lässt vermuten, dass Vittoria sich bereits vor 1548 in Vicenza aufgehalten hat, da der Medailleur und Steinschneiders Valerio Belli in diesem Jahr verstarb.¹⁴² Im Dienste des Grafen Marcantonio Thiene stehend, eröffnet sich dem Künstler der Zugang zu Stichen nach Fresken Giulio Romanos, Rosso Fiorentinos und Primaticcios im Schloss von Fontainebleau.¹⁴³ In diesem künstlerisch-humanistischen Umfeld und am Anfang einer eigenständigen künstlerischen Tätigkeit wendet sich Alessandro Vittoria dem Medium Medaille zu. Die 1547–1553 entstandenen und Alessandro Vittoria zugeschriebenen Medaillen¹⁴⁴ sind meist einseitig ausgeführt. Die Gestaltung eines Revers erschien ihm und seinen Auftraggeber nicht relevant bzw. es wurde kein besonderer Wert darauf gelegt.¹⁴⁵ Die Korrespondenz Vittorias mit Ercole II. d' Este verrät, dass Ludovico Thiene dem Fürsten von Ferrara eine Medaille des Künstlers gezeigt hatte, woraufhin Vittoria die Gelegenheit ergriff, seine Dienste anzubieten („wenn ich ihr Bildnis in Marmor oder Bronze ausführen dürfte“¹⁴⁶).

Aus dieser Schaffenszeit Alessandro Vittorias sind zwei Erinnerungstücke erhalten: die bereits beschriebene Selbstporträtmedaille (mit dem Porträt Indias revers) sowie eine weitere Medaille, die den Maler Anselmo Canera (1530?–1584)

¹⁴² Burns, Howard (Hrsg.): Valerio Belli Vicentino. 1468c.-1546. Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio. Vicenza 2000. S. 275. Um 1545 ist Vittoria nachweislich mit der Ausstattung des Palazzo Bissari-Arnaldi in Vicenza beauftragt, siehe: Attardi, Luisa: La Decorazione "all' antica" nella Vicenza di Palladio. Alessandro Vittoria in Palazzo Bissari-Arnaldi. Vicenza 1999.

¹⁴³ Ludovico Thiene wirkte am französischen Hof von 1541 bis 1543 als Botschafter des Herzogs von Ferrara und schrieb von dort einen Brief an Ercole II d' Este: "si devono i più precoci apprezzamenti nei confronti del linguaggio anticheggiante di Primaticcio e della piacevolezza emblematic, ben documentata, dei suoi modi ispirati a Giulio Romano." Siehe: Occhipinti, C.: Alessandro Vittoria e la cultura francese: considerazioni sui problemi vitruviani della percezione visiva. In: Alessandro Vittoria e l'arte veneta della maniera. Atti del convegno internazionale di studi (Università di Udine, 26-17 ottobre 2000) A Cura di L. Finocchi Gherzi. Udine 2001. S. 57-70. Zitat hier: S. 60-61.

¹⁴⁴ Gesichert oder Vittoria zugeschrieben sind ungefähr 20-30 heute noch erhaltende Exemplare. Übersicht gibt: "La bellissima maniera" - Alessandro Vittoria e la scultura veneta del Cinquecento. Hrsg. Andrea Bacchi, Lia Camerlengo, Manfred Leithe-Jasper. Ausst. Katalog Castello del Buonconsiglio. Trento 1999. S. 248-271. Sowie: Cessi, Francesco: Alessandro Vittoria. Medaglista (1525-1608) Collana Artisti Trentini, Trento 1960.

¹⁴⁵ Attwood, Philip: Italian Medals c. 1530-1600 in British Public Collections. Volume I & II. London 2003. Vol I, Text, S. 173.

¹⁴⁶ "s' io potessi far il suo ritratto ò di Marmo, ò di bronze [...]." Siehe: Avery, Victoria J.: Documenti sulla Vita e opere di Alessandro Vittoria (1525-1608). Studi Trentini di Scienze storiche. Sezione prima. LXXVIII, Supplemento 1, 1999. Trento 1999. Nr. 10, S. 18.

abbildet.¹⁴⁷ Das Ende 1552 gefertigte Stück zeigt Canera als einen Schüler des Giovanni Caroto, der wiederum dem Künstlerkreis um Paolo Veronese angehörte. Bemerkenswert ist, dass Vittoria die Künstler Bernardino India und Anselmo Canera sehr unterschiedlich auf dem Medaillenrund porträtierte, um an die gemeinsame Zusammenarbeit im Palazzo Thiene zu erinnern. Bei der Medaille Caneras entschied er sich für eine Version ohne gestaltete Rückseite.¹⁴⁸ Die Medaillebildet Canera im Halbprofil ab (Abb. 11), seine Haare sind kurz und gelockt, sein Bart ist gepflegt gestutzt. Der Ausschnitt auf der Medaille zeigt ihn bis zum Schlüsselbeinbereich mit seinem locker *all'antica* drapierten Gewand im Schulterbereich. Der Stoff des Tuches berührt den unteren Medaillenrand und überschneidet die Inschrift: ANSELMVS.CANERIVS.A.V. Am oberen Rand ist im Bereich des Kopfes die umlaufende Inschrift der Medaille ausgelassen.¹⁴⁹ Die Gestaltung dieser Medaille ähnelt jenen von Vittoria erhaltenen aus Blei, ist aber im Durchmesser 5 mm kleiner.

Canera und India weist Vasari den gleichen Rang als Künstler zu. Beide sind gemeinsam mit Alessandro Vittoria an der Ausführung der Dekorationenprogramme für die Räume beteiligt. Die enge Zusammenarbeit von Vittoria und India verdeutlichen die *Sala di Proserpina* und *Sala di Psiche* im Erdgeschoss, im Obergeschoss die *Sala delle Metamorfosi*. Die Kollaboration von Vittoria und Canera ist auf die *Sala degli Dei* beschränkt.¹⁵⁰ Die oktagonale *Sala dei Principi* ist Vittorias Meisterwerk (Abb. 12), das vor allem durch die Kombination eines in der Fläche entwickelten Dekorationssystems mit Nischenfiguren und Medaillons und den plastischen, auf Konsolen stehenden und von Muschelmotiven hinterfangende

¹⁴⁷ Für die zwei Medaillen von Alessandro Vittoria wird erwähnt, dass er eine für sich, für Canera und India fertigte, siehe: Magagnato, Licisco: Palazzo Thiene. Sede della Banca Popolare di Vicenza. Vicenza 1966. S. 45.

¹⁴⁸ Denkbar ist auch, dass ein Porträt des Stuckateurs Bartolomeo Ridolfi nicht ausgeführt wurde, da Canera hauptsächlich mit ihm zusammengearbeitet hat. Zu den unterschiedlichen Überlegungen zu diesen Medaillen – warum sich die Gößen unterscheiden, die Rückseiten glatt sind und welche Implikationen das im Bezug auf die Medaillen der Künstler hat, die im Palazzo Thiene zusammengearbeitet haben, siehe: La Bellissima Maniera, S. 261, Nr.31 und S. 262, Nr.32 und Nr.33.

¹⁴⁹ Die Medaille befindet sich in der Staatlichen Münzsammlung in München. Sie ist aus Blei gefertigt, misst 49 mm, einseitig mit glattem Revers.

¹⁵⁰ Eine umfangreiche Freskierung von Anselmo Canera in Zusammenarbeit mit Bartolomeo Ridolfi, der die Stuckarbeiten ausführte, ist in der *Sala dell' Eneide* im Piano nobile des Palazzo Thiene erhalten. Siehe Abbildungsteil in: Beltramini, Guido/ Burns, Howard/ Rigon, Fernando (Hrsg.): Palazzo Thiene a Vicenza. Milano/Vicenza 2007. S. 266 f.

Porträtbüsten beeindruckt. Vittoria schafft hier eine *Galeria dei Principi* von der Antike bis zu Heinrich II. von Frankreich und entwickelt einen vollplastischen Typ der Porträtbüste aus Stuck (Abb. 13), der für sein weiteres Œuvre eine maßgebliche Grundlage sein wird.¹⁵¹

Ein vergleichender Blick auf die Stuckdekorationen Vittorias im Vicentiner Palazzo Bissari-Arnaldi um 1545 zeigt, dass diese flächig bleiben, lediglich einzelne mythologische Figuren – *Ignudi* oder *Festons* – werden partiell im Mezzorelief ausgearbeitet. Interessanterweise sind die Bildnisse berühmter Männer, u.a. von Karl V. und Papst Paul III., sowie unbekannte Frauen- und Männerbildnisse in Medaillenform gearbeitet¹⁵² (Abb. 14). Diese Medaillen weisen am äußeren Rand eine Punzierung auf. Die Porträts sind im Halb- bzw. Dreiviertelprofil gearbeitet, während die Medaillen zwischen zwei rechteckigen Reliefs der gewölbten Deckendekoration eingefügt sind. Auf dem äußeren Rand der in Stuck gearbeiteten Porträts in Medaillenform balanciert jeweils eine allegorische Figur, beispielsweise *Fama* über dem Bildnis von Karl V. Kompositorisch füllt sie mit ihrer Gestalt den Zwischenraum und vermittelt zur sich anschließenden oberen Dekorationszone. Die Porträts im Palazzo Bissari-Arnaldi zeigen, dass Vittoria sich bereits vor seiner Zeit im Palazzo Thiene mit dem Medium der Medaille auseinandergesetzt hat, wenngleich als Schmuckform in einem komplexen Dekorationssystem aus Stuck. Die künstlerische Schaffensphase in Vicenza war sowohl gekennzeichnet von der Gestaltung der Stuckdekorationen als auch der Arbeit im kleinteiligen Medium der Medaille. Vittorias Medaillen sind nicht geprägt. Er arbeitete die Basis der Oberfläche in Wachs, wie ein Modell, das er im Positiv gestaltete, niemals

¹⁵¹ Die Porträtbüste war das Medium in dem Vittoria seine virtuoson Werke schafft, insbesondere seine zukünftigen Auftraggeber u.a. die Prokuratoren von San Marco schätzen die Fähigkeiten des Bildhauers lebendige Abbilder in Bronze oder Marmor zu schaffen. Die Inschrift "Alexander Victoria qui vivens vivos duxit e marmore vultus" seines Grabmals spielt genau darauf an, wenngleich dies auch ein Topos der Renaissance zu sein scheint. Die sich durch seinen Aufenthalt in Vicenza erschlossenen Netzwerke zu Künstlern und Auftraggebern, nutzt Alessandro Vittoria, für weitere Aufträge, wie beispielsweise in der Zusammenarbeit mit Palladio, Veronese im Palazzo Trevisan (1556-58) auf Murano. Siehe hierzu auch: Lanzoni Huffman, Kristin: New Lights on Renaissance Faces. Alessandro Vittoria, Portrait Medals and fashioning Images. In: The Medal, Nr. 56, Spring 2010. S. 37-46. Hier: S. 39. Weiterhin zu den Netzwerken: Cooper, Tracy: Palladio's Venice: architecture and society in a Renaissance republic. New Haven 2005. S. 53-5. Siehe auch: Favaretto, Irene: La sala dei Principi: l'immagine dell'antico a Palazzo Thiene. S. 209-215. In: Beltrami, Guido / Burns, Howard / Rigon, Fernando (Hrsg.): Palazzo Thiene a Vicenza. Milano/Vicenza 2007.

¹⁵² Grundlegend dazu: Attardi, Luisa: La Decorazione "all' antica" nella Vicenza di Palladio. Alessandro Vittoria in Palazzo Bissari-Arnaldi. Vicenza 1999.

in der Negativform. Die Arbeiten mit Stuck oder mit Wachs im kleinteiligen Format erforderten ähnliche handwerklichen Fertigkeiten, sodass ein Transfer von einem Medium zum anderen leicht gewesen sein durfte. Konsequenterweise ist Vittoria in der Zeit bis 1560 in Venedig hauptsächlich mit im Flachrelief ausgeführten Dekorationsprogrammen beauftragt, wie im *Palazzo Trevisan* (Abb. 15) an der *Scala d'oro* (Abb. 16) und in der *Libreria Marciana* (Abb. 17).

Ausgehend vom skizzierten Forschungsstand, der Beschreibung der Medaille sowie ihrer geographischen Kontextualisierung werden im Folgenden drei Aspekte analysiert: Erstens werden kunsttheoretische Überlegungen zum Wettstreit der Künste, dem Paragone, thematisiert. Zweitens werden die zeitgenössischen Freundschaftsvorstellungen thematisiert und die Medaille wird hinsichtlich ihrer sozialen Funktionen sowie Implikationen des Begriffs der *virtus* hinterfragt. Der dritte Aspekt betrifft die gemeinhin als *all'antica* beschriebene Kleidung, die Alessandro Vittoria für sein Selbstporträt der Medaille wählt. Es ist zu hinterfragen, was diese Kleidung über die Selbstdarstellung aussagt.

Vergleich, Vorbild, Wettstreit

Die Tätigkeit in der Werkstatt Sansovinos eröffnete dem jungen Alessandro Vittoria neue Horizonte, insbesondere durch die enge Freundschaft seines Meisters mit Aretino und Tizian. Spätestens ab 1553, wie die Briefkorrespondenz belegt, verband Vittoria und Aretino bis zu dessen Tod im Jahre 1556 ein freundschaftliches Verhältnis. Um 1553 schuf Vittoria für Aretino eine Medaille (Abb. 18), die Aretino auf einem Thron erhöht sitzend und Geschenke empfangend wiedergibt. Die Inschrift lautet: I PRINCIPI TRIBVTATI DA I POPOLI ·IL SERVO LORO TRIBUTANO. Mit der Wahl des Motivs sowie der Umschrift stellte Vittoria sein Wissen antiker Themen und Münzen zur Schau und überführte es in eine neue Form des künstlerischen Ausdrucks. Die Referenz ist der antike Denarius von Augustus (Abb. 19), der Vittoria durch den Stich in *Enea Vicos Omnium Caesarum verissimae imagines*, 1553 in Venedig erschienen, bekannt gewesen sein dürfte. Vittoria adaptierte das antike Motiv, indem er Aretino als denjenigen darstellte, der von Prinzen bzw. Fürsten mit Geschenken geehrt wird, und gab mit der Umschrift der Medaille einen eloquenten Hinweis auf das antike Vorbild, das er auf

diese Weise ins Bewusstsein rief.¹⁵³ Der Bildhauer führte mit dieser Medaille seine Kenntnis zeitgenössischer numismatischer Traktate vor und bediente zugleich den intellektuellen humanistischen Geschmack seiner Auftraggeber. Solche Traktate gab es Mitte des 16. Jahrhunderts auffällig viele; das Wissen und Sammeln antiker Münzen wurde in zahlreichen zeitgenössischen Publikationen thematisiert, so auch in dem ebenfalls von Vico mit Antonio Zantani herausgegebenen *Le imagini con tutti i reversi*, das um 1548 in Venedig entstand. Die systematische, wissenschaftliche Beschäftigung mit der Numismatik wurde als Ausdruck der Gelehrtheit verstanden und hatte im Selbstverständnis und der Selbstdarstellung die entsprechende Funktion, darauf zu verweisen.¹⁵⁴ In einem Brief Aretinos an Antonio Zantani würdigt er diesen mit folgenden Sätzen: „nobiltà d' un gentiluomo dal diletto di quella e questa virtù“ und darüber hinaus dessen prächtige Publikation.¹⁵⁵

Die kunstfertigen „modernen“ Medaillen ließen sich durchaus mit denen der Antike messen und entsprechende Vergleiche wurden tatsächlich angestellt. So brachte Sabba Castiglione 1548 zu Papier: „Manche mit antiken Medaillen aus Gold, Silber oder Metall, und wer keine antiken Medaillen hat, schmückt [sich] mit modernen [...] in jener Übung äußerst sorgfältig und aufmerksam [...] in unserer Zeit [...] ohne Vergleich gewesen [...]“. ¹⁵⁶ Vasari äußerte sehr deutlich, dass er den „modernen“ Malern zutraute, mit der Antike zu konkurrieren und sich an dieser zu vervollkommen:

„Und um nun etwas zu den Medaillen [...] zu sagen - ich glaube, dass man wahrhaft behaupten kann, dass die modernen Talente so

¹⁵³ Scher, Stephen K.: *Currency of Fame: Portrait Medals of the Renaissance*. New York 1994. Nr.70, S. 18-82. Sowie Cunnally, John: *Changing Patterns of Antiquarianism in the Imagery of the Italian Renaissance Medal*. In: *Perspectives on the Renaissance Medal*. Edited Stephen K. Scher. New York/London 2000. S. 115-135.

¹⁵⁴ Umfassend zu dem gesamten Komplex antiker Kaiserbildnisse in der Renaissance und damit in Zusammenhang stehende Inhalte siehe: *Translatio Nummorum. Römische Kaiser in der Renaissance*. Akten des internationalen Symposiums Berlin 16.-18. November 2011. Hrsg. Ulrike Peter und Bernhard Weisser. Cyriacus. Studien zur Rezeption der Antike, Band 3. Wiesbaden 2013.

¹⁵⁵ Pietro Aretino: *Lettere sull'Arte*. Hrsg. Ettore Camesasca. Vol. II. Milano 1957. S. 215-16, Nr. 416.

¹⁵⁶ „E chi con medaglie antiche d'oro, d'argento e di metallo e [se] non può le antiche, adorna con le moderne [...] in tal esercizio molto diligente e netto [...], all' età nostra è stato senza paro [...]“. Siehe: Castiglione, Sabba: *Ricordo cerca gli ornamenti della casa*. In: *Scritti dell'Arte del Cinquecento*, Vol III. Hrsg. Paola Barocchi. Milano 1977. S. 2921.

gearbeitet haben wie es schon die Römer in der Antike taten, was die Schönheit der Figuren betrifft, und dass wir sie bei den Lettern und in anderen Bereichen übertroffen haben.“¹⁵⁷

Auch für Alessandro Vittoria war es von Belang, sich mit der Antike zu messen. Mit der Künstlermedaille demonstrierte er, dass er mit seiner Kunst im Sinne der *aemulatio* in der Lage war, die Antike zu überbieten und dass er die humanistischen Diskurse seiner Zeit souverän beherrschte. Bereits im Palazzo Thiene in Vicenza scheint er mit den Porträtköpfen aus Stuck in der *Sala dei Principi* die Erwartungen seiner Auftraggeber übertroffen zu haben, dies wohl nicht zuletzt dank seiner profunden Kenntnis der Antikensammlung Benavides. Das Ziel der *aemulatio* thematisiert er auch in dem Erinnerungsstück der Medaille. Vittoria nimmt eine bewusste Akzentsetzung vor, indem er das Bild des Künstlerfreundes in der Gestalt einer antiken Büste revers gestaltet. Sein Selbstbildnis avers hingegen besticht durch die Ähnlichkeit zu den von ihm gestalteten Porträtköpfen. Als Objekt nutzte Vittoria die Medaille, um einerseits die Antike als Grundlage der Bildhauerei darzustellen und andererseits auf seine eigene Kunst(fertigkeit) zu verweisen und zu demonstrieren, dass er das Vorbild zu übertreffen vermochte. Die Medaille erweist sich dafür aufgrund ihrer Eigenschaft, zwei Seiten zur Gestaltung zu bieten, als hervorragend geeignet. So recurriert Vittoria auf die Antike, vermag aber ebenso die zeitgenössische Dimension aufzunehmen, um sich in diesem Wechselspiel der *aemulatio* als virtuoser Künstler positionieren zu können. Die Doppelseitigkeit der Medaille ist perfektes Medium, um dem Doppelcharakter des Würdigen und Übertreffens des Vorbilds gerecht zu werden.

Der Vergleich und das Übertreffen des Vorbilds geht einher mit dem Wettbewerb zwischen den Künsten – dem Paragone. Dessen theoretische Wurzeln liegen in der humanistischen Rhetorik, in der Diskurse um Differenz und Überlegenheit der Gattungen dialogisch ausgehandelt wurden.¹⁵⁸ Der Künstler veranschaulicht mit

¹⁵⁷ "e per dir ora alcuna cosa delle medaglie [...] io credo che si possa con verità affermare, i moderni ingegni avere operato quanto già facessero gli antichi romani nella bontà delle figure, e che nelle lettere ed altre parti gli abbiamo superato." Siehe: Vasari, Giorgio: *Le Vite de più eccellenti pittori scultori e architettori* nella redazioni del 1550 e 1568. Hrsg. von Rosanna Bettarini, kommentiert von Paola Barocchi. 6 Bde. Florenz 1966-1987. VI, S. 542.

¹⁵⁸ Baader, Hannah: Paragone. In: Pfisterer, Ulrich (Hrsg.): *Metzler Lexikon der Kunstwissenschaft. Ideen, Methoden, Begriffe*. Stuttgart u.a. 2011. S. 321 f. Sehr viel ausführlicher siehe: Pfisterer, Ulrich: „Paragone“ in: *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*. Hrsg. Gert Ueding. Band 6. Tübingen 2003. Sp. 528-546.

seiner Kunst die Überlegenheit der jeweiligen Profession. Als prägend in der Auseinandersetzung mit diesen Topoi war für den jungen Alessandro Vittoria besagtes Triumvirat Aretino, Tizian und Sansovino. Im Venedig des mittleren Cinquecento mit seiner diskursiven Gesprächskultur, der weitreichenden Kultur des Buchdrucks, der Tätigkeit der Poligraphen, konzentrierten sich in diesen Kreisen die kunsttheoretischen Diskurse.¹⁵⁹ Ein Brief Aretinos an Sansovino¹⁶⁰ vom Dezember 1553 gibt einen Einblick in die intellektuelle Gesprächskultur der Zeit. Demnach wurde in legerer, freundschaftlicher Atmosphäre Literatur vorgetragen und anschließend eine Diskussion über kunsttheoretische Fragen geführt.¹⁶¹ Pietro Aretinos „strettissimi amici“¹⁶² behandelten Fragen des Paragone auf der Ebene des direkten Künstlervergleichs. In einem Brief an den 1545 in Rom weilenden Tizian forderte Aretino diesen auf, sich mit den künstlerischen Leistungen Michelangelos im Vergleich mit den antiken Bildhauern zu befassen und sich zu

¹⁵⁹ In der Forschungsliteratur wird auch vom Triumvirat Aretino-Tizian-Sansovino gesprochen. Siehe: Crowe, J.A. und G.B. Cavalcastelle: Tizian. Leben und Werk. Hrsg. M. Jorden. 2 Bde. 1877. Sowie Rosen, Valeska von: Mimesis und Selbstbezüglichkeit in Werken Tizians. Studien zum venezianischen Malereidiskurs. Emsdetten/Berlin 2001. Insbesondere für diesen Aspekt das 2. Kapitel: Tizian im Venezianischen Dialog, S. 81-125. Zu Vittoria in diesem Kontext siehe: Fiorentini, Erna: Ikonographie eines Wandels. Form und Intention von Selbstbildnis und Porträt des Bildhauers im Italien des 16. Jahrhunderts. Berlin 1999. S. 218.

¹⁶⁰ „Grande fu la questione, secondo che intendo, iersera dopo cena, tra i vostri scultori e pittori, messer Jacopo caro. Imperoché quegli vogliono che li scarpelli precedano i pennelli, e questi che gli pennelli vadano de li scarpelli a man dritta; disputa fatta più volte. Che non sono non pur marmi e colori nel mondo, ma ghiribizi di chi sculpsce e dipinge, Onde il ricercare il mio giudicio in tal pratica è pazzia, che la pazzia canoniza perché io, che a pena so di quante sillabe si debbe organizzare un verso, poco vaglio in sentenziare quello che non si è giudicato da che apparse in tavola e in sassi il disegno. Benché. per ubidirvi, come è onesto e che debbo, dico che si fatta contesa si confà con quella ch'è tra la provvidenzia divina e la stoltizia umana: nei casi de la vita favello, conciosia che l'una sa ciò che le dee avvenire e quando, e l'altra, orba nel comprendere le sue miserie, le resiste altrimenti credendo. State dunque in cervello acquetandovi.“ Siehe: Aretino, Pietro: Lettere sull' arte. Hrsg. E. Camesasca, Kommentiert F. Pertile. 3 Bde. Mailand 1957-70. Hier Brief Nr. 666, II, S. 439. Siehe insbesondere zum Paragone bei Sansovino: Stott, Deborah: „Fatte a sembianza di pittura“. Jacopo Sansovino's Bronze Reliefs in San Marco. In: Art Bulletin, Nr. 64 (1982). S. 370-388. Hier S. 384.

¹⁶¹ Die Werkstatt des ursprünglich aus Florenz stammenden Sansovino galt als Ort des Austausches, Temanza berichtet von: "[...] una fiorita accademia, provveduta assai bene di disegni e modelli e frequentata dai più valenti maestri della città [...] Non mancavano a Venezia statue antiche di Grecia." Siehe: Temanza, Tommaso: Vite dei più celebri Architetti, Scultori Veneziani. Venezia 1778. S. 475 f.

¹⁶² In seinen Briefen bezeichnet Aretino seine Freunde Sansovino und Tizian so, manchmal erwähnt er auch das Wort „fratelli“. Siehe: Rosen, Valeska von: Mimesis und Selbstbezüglichkeit in Werken Tizians. Studien zum venezianischen Malereidiskurs. Emsdetten/Berlin 2001. S. 93 und weiterführend für die Quantität der an Tizian adressierten Briefe siehe: Freedman, Luba: Titian's Portraits through Aretino's Lens. University Park 1995, S. 13.

vergewissern, dass die Bauten Sansovinos nicht übertroffen wurden. Außerdem war er interessiert an Tizians Meinung über die Gemälde Sebastiano del Piombos.¹⁶³ Im gleichen Jahr initiierte Aretino einen Wettbewerb zwischen Sansovino und Tizian: Die Künstler sollten unter ausschließlicher Verwendung der Totenmaske ein Porträt vom verstorbenen Condottiere Giovanni dalle Bande Nere entwerfen, einem aus Florenz stammenden Freund und Mäzen Aretinos.¹⁶⁴

Die von Benedetto Varchi 1546 durchgeführte Befragung, welcher Kunstgattung Superiorität zuzusprechen sei, beantworteten die Künstler in Briefen mit kunsttheoretischen Ausführungen, aus denen letztlich ein Diskurs über den Paragone entsteht. Diese Auseinandersetzung lässt Schemata zuvor geführter Diskussionen erkennen, insbesondere Petrarcas Reflektionen über die Malerei und Skulptur sowie die Relation von Text und Bild.¹⁶⁵

In dem von Michelangelo im Oktober 1549 an Benedetto Varchi verfassten Antwortschreiben ist Folgendes zu lesen:

„Ich meine, dass die Malerei, wie mir scheint, für umso besser gehalten wird, je mehr sie sich dem Relief nähert, und dieses für umso schlechter, je mehr es zur Malerei neigt. Deswegen schien mir immer, dass die Bildhauerei die Leuchte der Malerei sei und dass zwischen der einen und der anderen ein Unterschied bestehe wie zwischen Sonne und Mond.“¹⁶⁶

¹⁶³ "Mi pare ogni ora un mese il tempo de lo aspettar che ritorniate, solo per udire ciò che vi pare degli antichi nei marmi, e in quel che più e men vale il Buonarroti di loro; e in che non si gli appressa o lo supera Raffaello in dipignere. Goderommi nel ragionarmi voi de la machina di Bramante in San Pietro, e de le opere degli altri architetti e scultori. Tenete a mente i far di ciascun pittore famoso, e del nostro fra ' Bastiano in spezie." Siehe: Aretino, Pietro: *Lettere sull' arte*. Hrsg. E. Camesasca, kommentiert F. Pertile. 3 Bde. Mailand 1957-70. Hier Brief-Nr. 264, II, S. 106 f.

¹⁶⁴ Ebenda Brief- Nr.232, Bd.II, S. 71. Sowie: Rosen, Valeska von: *Mimesis und Selbstbezüglichkeit in Werken Tizians*. Studien zum venezianischen Malereidiskurs. Emsdetten/Berlin 2001. S. 98.

¹⁶⁵ Siehe: Lepper, Katharina Barbara: *Der "Paragone" - Studien zu den Bewertungsnormen der bildenden Künste im frühen Humanismus 1350-1480*. Bonn 1987.

¹⁶⁶ "Io dico, che la pittura mi par piu tenuta buona quanto piu va verso il rilievo, & il rilievo piu tenuto cattivo, quanto piu va verso la pittura, & però à me soleva parere, che la scultura fussi la lanterna della pittura, & che da l' una à l'altra fussi quella differenza, che è dal Sole alla Luna." Hier zitiert nach: Varchi, Benedetto: *Paragone*. Rangstreit der Künste. Italienisch und Deutsch. Herausgegeben, eingeleitet und kommentiert von Oskar Bätschmann und Tristan Weddingen. Darmstadt 2013. S. 276 f. In seinem Traktat über das *disegno* verwendet Francesco Doni die Worte wie folgt: "Io dico con Michel Angolo che è intelligente della Scoltura della Pittura & del disegno perfettamente, che gl'è differenza tanto dalla Pittura alla Scoltura, quanto è da l'ombra al vero."

Weiter führt Michelangelo aus:

„[...] unter einer Skulptur verstehe ich dasjenige, welches man durch Wegnehmen herstellt, und dasjenige hingegen, welches man durch Hinzufügen herstellt, gleicht vielmehr dem Gemälde. Weil die eine wie die andere, nämlich Bildhauerei und Malerei, demselben Geistesvermögen entstammen, genügt dies, damit man sie miteinander einen guten Frieden schliessen lässt [...].“¹⁶⁷

Betrachten wir vor diesem Hintergrund erneut Vittorias Medaille mit Selbstporträt und Porträt Indias, so fällt am Selbstbildnis Vittorias die malerische Anmutung in der Gestaltung des Gewandes durch die drapierten Stoffbahnen und -falten auf. Hier scheint das Prinzip des Hinzufügens zur Anwendung gebracht worden zu sein. Bei der umseitigen Darstellung Bernardino Indias besticht dessen Gestalt in gänzlich anderer Weise. Der Maler erscheint wie eine vom Bildhauer geschaffene Porträtbüste, wobei die Bezüge zur Antike bewusst betont wurden. Hier gestaltet Vittoria das Bild des Freundes durch Reduktion auf das Minimum an körperlicher Präsenz, welches im Revers der Medaille möglich ist. Ganz im Sinne der Ausführungen Michelangelos fügte Vittoria also das Malerische zu seinem Bildnis als Bildhauer hin zu und reduzierte das Bildnis des Malers India zu einer bildhauerischen Büste. Der Paragone-Gedanke wird hier nochmals gewissermaßen als Verschränkung aufgegriffen, d.h. nicht nur durch die Nennung der Professionen wird deutlich, dass diese beiden sich wie die zwei Seiten einer Medaille zueinander verhalten, sondern darüber hinaus entsteht durch ihre äußere, formale Gestaltung eine weitere Ebene des komplexen Verweissystems im Medium der Medaille. Maler und Bildhauer vereinen hier das kreative und universelle Prinzip des

Siehe: Doni, Francesco: *Disegno, partito in piu ragionamenti, ne quali si tratta della scoltura et pittura*. Venedig 1549. Reprint. Eingeleitet und kommentiert von Mario Pepe. Mailand 1970. Fol.44r.

¹⁶⁷ „[...] io intendo scultura quella, che si fa per forza di levare quella che si fa per via di porre è simile alla pittura, basta che venendo l'una, & l'altra da una medesima intelligenza, cioè scultura, & pittura si puo far fare loro una buona pace insieme [...]“ Siehe: Varchi, Benedetto: *Paragone. Rangstreit der Künste*. Italienisch und Deutsch. Herausgegeben, eingeleitet und kommentiert von Oskar Bätschmann und Tristan Weddingen. Darmstadt 2013. S. 278/279.

disegno, das im Kern das geistige Vermögen beider Künstler erfasst als „industria dell' intelletto“¹⁶⁸ oder, um eine andere Formulierung Donis zu gebrauchen:

„Die Zeichnung ist nichts anderes als göttliche Spekulation, die eine hervorragende Kunst hervorbringt, derart dass du in der Skulptur und in der Malerei nichts bewirken kannst ohne die Führung jener Spekulation und der Zeichnung.“¹⁶⁹

Zur Erläuterung des Verhältnisses von Malerei und Bildhauerei sei ein Abstecher zur Sakristeitür von San Marco erlaubt: Die Nähe der beiden Kunstgattungen wird der Beschreibung des Bronzeportals von Sansovinos Vater in San Marco, der *Venetia città nobilissima et singolare* entnommen, und in aller Kürze in der Feststellung gefasst: „[...] Ansichten von Flachrelief, der Malerei ähnlich gefertigt“.¹⁷⁰ Die Bemerkung vermittelt, dass die Bildhauerei immer in Relation zur Malerei beurteilt wurde. Erstere kann sich der Malerei nur als ebenbürtig erweisen, wenn sie sich dem Malerischen im Relief annähert, wie schon Alberti im Traktat *De Statua* deutlich machte. Ansonsten wurde sie abwertend als *labor improbus* bezeichnet.¹⁷¹ Die dem Relief in der Kunsttheorie zukommende Wertschätzung versteht sich als *renovatio* des antiken Topos, darin die perfekte Form zu sehen. In der künstlerischen Praxis wurde dies meisterhaft von Donatello umgesetzt. Die *virtù del nostro* wurde bereits bei Alberti genannt und lässt sich als Bewertung im Traktat *De Sculptura* des Pomponius Gauricus von 1504 finden.¹⁷² Die Sakristeitür von San Marco ist allerdings noch in anderer Hinsicht argumentativ relevant:

¹⁶⁸ Doni, Francesco: *Disegno*, partito in piu ragionamenti, ne quali si tratta della scoltura et pittura. Venedig 1549. Reprint. Eingeleitet und kommentiert von Mario Pepe. Mailand 1970. Prima Parte, Fol.7 v.

¹⁶⁹ "Il disegno non é altro che speculation divina, che produce un' arte eccellentissima, talemte che tu non puoi operare cosa nessuna nella scoltura, & nella pittura a senza la guida di questa speculatione & disegno." Siehe: ebenda, Fol 7 v.

¹⁷⁰ "[...] prospettive de i paesi in basso rilievo, fatte a sembianza di pittura" In: Sansovino, Francesco: *Venetia città nobilissima et singolare*. Venezia 1581. c 37r. Zusammenhang im Bezug auf das Selbstbildniss Jacopo Sansovinos siehe: Fiorentini, Erna: *Ikographie eines Wandels. Form und Intention von Selbstbildnis und Porträt des Bildhauers im Iatlien des 16. Jahrhunderts*. Berlin 1999. S. 32 f.

¹⁷¹ Poeschke, Joachim: *Virtus und Status des Bildhauers in der Renaissance*. In: Poeschke, Joachim, Thomas Weigel, Britta Kusch-Arnhold Hrsg.: *Die Virtus des Künstlers in der italienischen Renaissance. Symbolische Kommunikation und gesellschaftliche Wertesysteme*. Schriftenreihe des Sonderforschungsbereichs 496, Bd.15. Münster 2006. S. 73-83

¹⁷² Gauricus, Pomponius: *De Sculptura* 1504. Hrsg. André Chastel und Robert Klein. Hautes Études Médievales et Modernes, Bd. V. Genève 1969. Sowie: *De Sculptura* von Pomponius Gauricus. Hrsg. Heinrich Brockhaus. Leipzig 1886.

Das Selbstbildnis von Sansovino ist dezidiert als strategische Maßnahme zu verstehen, den Ruf Sansovinos als Bildhauer zu stärken, nachdem 1545 Teile des von ihm errichteten Neubaus der *Libreria* eingestürzt waren. Mit der Betonung seiner bildhauerischen Tätigkeit stärkt Sansovino jenes Feld seines künstlerischen Schaffens, in dem ihm letztlich auch die meiste Wertschätzung entgegengebracht wurde, wie die posthume Ehrung als „scultore excellentissimo“ der *Accademia del disegno* belegt.¹⁷³

Dieses strategische Vorgehen deutet an, welcher Mechanismen sich Künstler bedienten, um an ihrem Selbstbild zu arbeiten. In dem Zusammenhang wurde auch der junge Vittoria an solche Themen herangeführt, dessen Mithilfe an den vorbereitenden und ausgeführten Arbeiten in Wachs durch Rechnungsbücher nachweisbar ist.¹⁷⁴

Allen beschriebenen Prinzipien – jenem des Vergleichens, des Übertreffens eines Vorbildes und des Wettstreits zwischen den Künsten – ist das Moment der Konkurrenz gemein, der Gedanke von Überlegenheit. Ein Künstler wollte sich, wenn er diesen Prinzipien folgte, mit seiner Kunstform, mit den eigenen Leistungen, mit seiner persönlichen Inspiration durchsetzen, einen anderen überbieten und letztlich Erfolg, gar Triumph erleben.¹⁷⁵ Eine Grauzone ist der Bereich am Übergang zwischen Nachahmung und Konkurrenz. Im Bezug auf die Medaillen diente die Antike als Inspiration. Die Vorbilder wurden zum Teil imitiert, spornten den Künstler aber vor allem auch an, sich künstlerisch zu fordern und durch eigene kreative Arbeiten zu überzeugen. Sind nun auch konkrete Konkurrenz- und Wettbewerbssituationen bei Alessandro Vittoria zu entdecken?

Ein wichtiger Schritt auf dem Weg zur künstlerischen Selbstdarstellung und „Selbstformung“ war die Ablösung vom Meister, indem eine Konkurrenzsituation

¹⁷³ Boucher, Bruce: *The Sculpture of Jacopo Sansovino*. Vol I., Documents, Nr. 256 (The Accademia del Disegno in Florence decides to commemorate Sansovino's death). S. 235.

¹⁷⁴ Et piu adj maggio. 1546. à Alessandro [...] scultori per havermi aiutato a nettare le ditte historie, et figure dj cera ducati 20/vale - Lire 124 soldi." Siehe: ASV: Procuratori di San Marco de Supra (Chiesa), Busta 77, Proc.181, Fasc.1, fol.21r-v. Weiterhin siehe: Fiorentini, Erna: *Identità artistica nella retorica del mezzo Espressivo*. Vittoria, Campagna e altri scultori ritratti da pittori e il ruolo del bozetto nel veneto. In: *Il ritratto nell' Europa del Cinquecento*. Atti di convegno Istituto nazionale di Studi sull Rinascimento, Bd. 24. Firenze 2007. S. 217-241.

¹⁷⁵ Hierzu: Prochno: *Konkurrenz und ihre Gesichter in der Kunst*. Wettbewerb, Kreativität und ihre Wirkungen. Berlin 2006 - insbesondere das Kapitel: *Die Konkurrenz der Gattungen: die Paragone-Diskussion in Italien*, S. 97-112 sowie der Verweis auf weiterführende Literatur.

offen ausgetragen wurde. Vittoria sah sich in der Ausbildung seiner Individualität in einer Konkurrenz zu seinem Lehrer Sansovino, was 1551 offen zutage trat: Es kam zu einem Zerwürfnis zwischen Vittoria und Sansovino aufgrund des Talents von Vittoria, welches dem Meister missfiel. Aufgrund der angespannten Situation bemühte sich Vittoria um erste unabhängige Aufträge in Vicenza. Nachdem Arctinos Vermittlungsversuche erfolglos geblieben waren, entfachte sich der künstlerische Streit zwischen Schüler und Lehrer an der Herkulesstatue, die der Herzog Ercole II. von Ferrara bei Sansovino in Auftrag gegeben hatte und mit deren Ausführung dieser stark in Verzug war. Die Korrespondenz des Beraters Feruffini mit dem Herzog gibt Aufschluss über die Unstimmigkeiten mit Sansovino, der als äußerst unnachgiebig bezeichnet wurde und die Meinung Vittorias in dieser Angelegenheit abfällig mit dessen Unwissenheit kommentierte.¹⁷⁶ Der Streit zwischen Sansovino und Vittoria ist somit 1552 voll entbrannt, wie ein Brief Vittorias an Gerolamo Feruffini belegt.¹⁷⁷ An dieser Begebenheit zeigt sich, wie sich der junge Bildhauer mit ersten eigenständigen künstlerischen Aufträgen vom Meister emanzipierte und sein Selbstbewusstsein demonstrierte (*son tenero del mio honore*). Die Selbstbildnismedaille schuf er gegen Ende seiner äußerst erfolgreichen Zeit in Vicenza. Möglicherweise war dies auch eine Geste des Überbietens, nicht nur ein Erinnerungsstück, um den Status quo seines künstlerischen Selbstverständnisses auszudrücken. In den Worten Leonardos hieß das: „Traurig ist jener Schüler, der den Meister nicht übertrifft.“¹⁷⁸ Dass die Konkurrenz an einer Herkules-Statue

¹⁷⁶ Fiorentini, Erna: Identità artistica nella retorica del mezzo Espressivo. Vittoria, Campagna e altri scultori ritratti da pittori e il ruolo del bozetto nel veneto. In: Il ritratto nell' Europa del Cinquecento. Atti di convegno Istituto nazionale di Studi sull Rinascimento, Bd. 24. Firenze 2007. S. 217-241.

¹⁷⁷ "Il. Sig.r. mio et patron hon: do Feci il modello d'un Hercule in nome dell'eccell.mo Sig. Duca di Ferrara al paragone del Sansovino, qual spinto forse più per livore, che per giudicio, mostrava biasmare le cose mie, et perchè son tenero del mio honore, in gratia richiedo che quello vogli mettere a paragone del mio alcun suo et meco sottometersi alla sententia, et censura de belli intelletti, over periti nell' arte, et da mo volendo, che se depositi qualche honorato pretio, per me non resti, che se giudichi, qual di noi ad altro in simil lavoro debba esser preferito, che se non basta a Vostra Signoria di veder sol il modello, mi porrò al comimento del opra et verrò con quella a Venetia, in questo mezzo Vostra Signoria m'ami et favoreggi che il son servitore, et se mi vol dar riposta dirici sue lettere al palazzo del Magnifico Conte Marcantonio di Thiene, ove al presente mi ritrovo, et a Vostra Signoria infinitamente mi raccomando. Di Vicenza alli xxx magio MDLII Di Vostra Signoria servitore Alessandro Vittoria S. " Hier im Italienischen zitiert nach Boucher, Bruce: The Sculpture of Sansovino, Vol. I, S. 223, Documents, Nr. 219. Original, siehe: Archivio di Stato di Modena, Archivio materie, belle arti, scultori, Busta 17/1.

¹⁷⁸ "Tristo e quel discepolo che non avanza il suo maestro." Siehe: Jan-Dirk Müller / Ulrich Pfisterer: Der allgegenwärtige Wettstreit in den Künsten der Frühen Neuzeit. In: Jan-Dirk Müller / Ulrich Pfisterer: Der allgegenwärtige Wettstreit in den Künsten der Frühen Neuzeit. In:

offenkundig wurde, könnte kaum passender sein, ist mit Herkules doch das Urbild eines Menschen verbunden, der sich mit Heldentaten Unsterblichkeit verdient.¹⁷⁹ Ebenso passt das Bild des Herkules am Scheideweg, an dem die tugendhafte Wahl wahren Ruhm verleiht.

In Bezug auf den künstlerischen Wettstreit und der Bedeutung der Herkulesgestalt sei ergänzt, dass Bartolomeo Ammanati zuvor seinen Herkules im Hof des Palazzo Mantova Benavides in Padua aufstellen ließ. Bacio Bandinelli betrieb eine exzessive druckgraphische Selbstdarstellung mit den Modellen seiner Herkules- und Cacus-Skulpturengruppe. Die Betonung der künstlerischen und intellektuellen Stärken behauptete eine Gleichsetzung von Herkules mit dem Künstler im Sinne eines *Hercules artium*.¹⁸⁰ In der antiken Tradition wird Herkules vor allem mit der umfassenden *virtus excellens* in Verbindung gebracht.¹⁸¹

Freundschaft

Im Falle der erhaltenden Doppelbildnis-Medaillen Vittorias, die Ehepaare oder Geschwister abbilden, sind die einenden Aspekte jene der Liebe und der Verwandtschaft. Bei der Künstlermedaille stellt sich ebenfalls die Frage nach dem Einenden, nach dem, was die beiden Seiten verbindet. Naheliegend ist, dass dies die Freundschaft zwischen den beiden Künstlern war, die nur unter Menschen gleicher *virtus* möglich war.¹⁸² Eine Kontextualisierung der Künstlermedaille mag

Aemulatio. Kulturen des Wettstreits in Text und Bild (1450-1620). Hrsg. Jan-Dirk Müller, Ulrich Pfisterer, Anna Kathrin Bleuer, Fabian Jonietz. Pluralisierung & Autorität, Bd. 27. Göttingen 2011. S. 1-34. Originalzitat siehe: Leonardo da Vinci: The Literary Works of Leonardo d Vinci. Compiled and edited from the Original Manuscripts. Hrsg. Jean Paul Richter. London, New York, Toronto. 1939. S. 308, Nr. 498.

¹⁷⁹ Wilamowitz-Möllendorf, Ulrich von: Euripides' Herakles. I, Berlin 1895. S. 58 f. Sowie: Morrmann, Eric M. / Uitterhoeve, Wilfried: Lexikon der Antiken Gestalten. Mit ihrem Fortleben in Kunst, Dichtung und Musik. Übersetzt von Marinus Pütz. Kröners Taschenausgabe, Band 468. Stuttgart 1995. S. 342 f.

¹⁸⁰ Im Bezug auf die Selbstinszenierung Bandinellis als *hercules fiorentinus* siehe: Fiorentini, Erna: Ikonographie eines Wandels: Form und Intention von Selbstbildnis und Porträt des Bildhauers im Italien des 16. Jahrhunderts. München 1999. S. 53.

¹⁸¹ Panofsky, Erwin: Hercules am Scheideweg und andere antike Bildstoffe in der neueren Kunst (Studien der Bibliothek Warburg, 18) Leipzig/Berlin. S. 187-96, auch S. 151 f.

¹⁸² In der Forschung warf Hannah Baader am Beispiel Leonardo da Vincis Fragen auf, in wie weit der Begriff der *virtus* des Künstlers für ihn als Person ausschließlich in seinem Können oder auch in seinem ethischen Verhalten zu begründen ist und in welcher Verbindung sich beides zueinander verhält. Siehe: Baader, Hannah: Freundschaft versus Automimesis. Frühneuzeitliche Paradigmen künstlerischer *Virtus*. In: Joachim Poeschke / Thomas Weigel / Britta Kusch-Arnold (Hrsg.): Die

dazu beitragen, diese These zu überprüfen. Zu dieser Kontextualisierung wird auch das Klären der Bedeutung von „Freundschaft“ gehören.

Ausgangspunkt ist eine Medaille, die Giovanni Francesco Commendone (1524–1584) zeigt. Der mit einer Inschrift Benannte hat in Padua Jura studiert, stand dann im Dienst des Dogen Nicolò da Ponte am päpstlichen Hof unter Julius III. und war als Diplomat in Urbino, Brüssel, London sowie Deutschland und Polen tätig. Die Medaille zeigt Commendone mit gestutztem Haupthaar und Bart im Halbprofil in einer Toga. Die Rückseite der wahrscheinlich um 1549/50 in Padua entstandenen Medaille zeigt eine junge Frau, die – doppelgesichtig auf einem Piedestal stehend – in ihrer Rechten aufrecht einen Stab hält, die Linke angewinkelt vor dem Körper. Unterhalb und zu ihrer Linken sehen wir Cupido, sie mit einem Lorbeerkranz in den Händen anblickend. Überschieden ist die Darstellung mit *Amicitia*, Freundschaft (Abb. 20).¹⁸³

In der Malerei entstand bereits ca. 1521–1524 ein Bild von Pontormo¹⁸⁴ (Abb. 21) welches auch auf den philosophischen Hintergrund der Freundschaft in der Frühen Neuzeit anspielt. Es zeigt zwei Freunde des Künstlers, die einander zugewandt in schwarzer, nicht weiter zu definierender Kleidung dargestellt sind. Der Linke, im leichten Dreiviertelporträt zu sehen, wirkt älter als der Jüngere rechts, der den Betrachter des Bildes direkt mit seinem Blick konfrontiert. Beide Gestalten heben sich vor dem grünen monochromen Hintergrund durch Gewand und Kopfbedeckung ab, das helle Inkarnat der Gesichter sowie die weißen Krägen setzten Akzente in der von links oben ausgeleuchteten Szenerie. Korrespondierend im unteren Teil des Bildes sind eine einen Brief haltende Hand sowie eine auf diese verweisende Hand zu sehen, die durch die Lichtführung gekonnt hervorgehoben werden. Das in schönster Handschrift geschriebene Latein verweist in

Virtus des Künstlers in der italienischen Renaissance. Symbolische Kommunikation und gesellschaftliche Wertesysteme. Schriften des SFB 496, Bd.15. Münster 2006. S. 109-127.

¹⁸³ Wenngleich nicht ganz gesichert ist, ob diese Medaille von Vittoria geschaffen wurde (obwohl sie Ähnlichkeiten zu dem Medaillenstil in seinen künstlerischen Anfängen aufweist), so repräsentiert dieses Exemplar sein künstlerisches Umfeld in Padua. Siehe: "La bellissima maniera" - Alessandro Vittoria e la scultura veneta del Cinquecento. Hrsg. Andrea Bacchi, Lia Camerlengo, Manfred Leithe-Jasper. Ausst. Katalog Castello del Buonconsiglio. Trento 1999. S. 251. Auch: Cessi, Francesco: Alessandro Vittoria. Medaglista (1525-1608) Collana Artisti Trentini, Trento 1960. S. 44/45.

¹⁸⁴ Pontormo, Jacopo: Porträt von zwei Freunden, 1522, Öl auf Holz, 88,2 x 68 cm, Fondazione Giorgio Cini, Venedig.

der letzten Zeile auf *Amicitia*.¹⁸⁵ Dieses Wort lenkt den Blick auf ein breites Spektrum an literarischen Quellen, die den frühneuzeitlichen Freundschaftsbegriff prägten und sich u.a. aus dem Wissen des *Laelius/De Amicitia* von Cicero sowie der Nikomachischen Ethik von Aristoteles speisten. Außerhalb der kanonischen Studienlektüren an den Universitäten fanden die Inhalte vor allem über kommentierte Ausgaben Einzug in den Bereich der sozialen Lebenswelt.

Bei Cicero heißt es:

„[...] die Freundschaft [besitzt] so große Vorteile, wie ich sie kaum aufzuzählen vermag. Wie kann überhaupt "ein Leben lebenswert" sein [...], welches nicht auf wechselseitiger Freundesliebe ruht? Was gibt es Schöneres, als einen Menschen zu haben mit dem du dich alles so zu reden traust wie mit deinem eigenen Ich? Gäbe es einen so schönen Ertrag in Stunden des Glücks, ohne einen Menschen, der sich in gleicher Weise wie du selbst darüber freuen kann? Unglück aber zu ertragen wäre schwieriger ohne einen, der so geartet ist, daß er es sogar noch schwerer nimmt als du; schließlich dient alles übrige, was man erstrebt, jeweils nur einem Belang: Reichtum, um ihn zu verwerten; Macht um der Verehrung willen; Ehrenstellen, um Ruhm zu ernten; Vergnügen, um sich daran zu freuen; Gesundheit, um von Schmerz frei zu sein und die Funktionen des Körpers verrichten zu können. Die Freundschaft aber umfasst die meisten Bereiche; wohin Du auch gehst: sie ist zugegen; kein Ort verschließt sich ihr; niemals kommt sie ungelegen, nie fällt sie zur Last. Daher leistet uns Freundschaft mindestens ebenso oft Dienste wie das sprichwörtliche ‚Wasser und Feuer‘. Aber ich will jetzt nicht von alltäglicher und unvollkommener Freundschaft reden, obwohl auch sie schon Freude und Nutzen spendet, sondern von der wahren, vollkommenen Freundschaft, wie sie nur wenige pflegten, die man aufführen kann; denn solche Freundschaft

¹⁸⁵ Renaissance Faces. Van Eyck to Titian. Ausst. Ausst.Katalog National Gallery, London 2008-2009. Hrsg. Lorne Campbell, Miguel Falomir, Jennifer Flechter and Luke Syson. London 2008. Katalog - Nr. 44, S. 172/173. Siehe zum Aspekt der Männerfreundschaft: Pfisterer, Ulrich: Freundschaftsbilder - Liebesbilder. Zum visuellen Code männlicher Passionen in der Renaissance. In: Freundschaft. Motive und Bedeutung. Hrsg. Sibylle Appuhn-Radtke und Esther P. Wipfler. Veröffentlichungen des Zentralinstituts für Kunstgeschichte München, Bd. XIX. München 2006. S. 239-253. Umfassend zu diesem Themenkomplex ebenfalls: Pfisterer, Ulrich: Lysippus und seine Freunde. Liebesgaben und Gedächtnis im Rom der Renaissance oder: Das erste Jahrhundert der Medaille. Berlin 2008.

verleiht unserem Glück helleren Glanz, und das Unglück macht sie durch gemeinsame Anteilnahme leichter.“¹⁸⁶

Verschiedene Merkmale der Freundschaft greifen die antiken Denker auf. Während Empedokles den Wert der Freundschaft hauptsächlich der Tatsache zuschreibt, dass Ähnlichkeit einander anziehe, liest man bei Heraklit, dass sich das Wahre nur durch die Gegensätzlichkeit ergeben könne. Vielmehr als die Individualität des Einzelnen hervorzuheben, sei die Freundschaft als Einendes zu verstehen, ganz im Sinne des antiken Diktums *amicus alter ego*.¹⁸⁷ Bei der Betrachtung unterschiedlicher antiker Freundschaftsvorstellungen wird deutlich, dass die *amicitia* häufig in Zusammenhang mit Tugend, Gemeinschaft und/oder Gleichheit gebracht wurde.¹⁸⁸ Im weiteren Sinne war *amicitia* Ausdruck sozialer und politischer Beziehungsstrukturen, die in größeren Bezügen bestanden als nur in der persönlichen Beziehung zweier Freunde. Eine der Vorstellungen erstreckt sich auf die Freundschaft jenseits des Irdischen im Bereich der *memoria* – indem die Stifter als *amici* in Kirchen und Klöstern in den *libri memoriales* Eingang fanden.¹⁸⁹

Bei Cicero heißt es, dass Freunde das gleiche Wollen auszeichne, sodass *amicitia* als eine Seele in zwei Körpern verstanden werden könne. Weiter schreibt er in seinem Dialog: „Die in der Tugend das höchste Gut sehen, erstreben etwas Herrliches; aber gerade diese Tugend ist es, die Freundschaft hervorbringt und zusammenhält, und es kann Freundschaft ohne die Tugend unter keinen Umständen

¹⁸⁶ Cicero, Marcus Tullius: Cato der Ältere über das Alter. Laelius über die Freundschaft. Lateinisch-deutsch. Hrsg. Max Faltner. Sammlung Tusculum. München 1993. VI, 22. S. 135.

¹⁸⁷ Die Konstellation in Ciceros Dialog *De Amicitia* richtet sich nach griechischen Gedanken zur Freundschaft bei Aristoteles, indem zwei Männer ähnlichen Alters, das "andere Selbst" darstellen. Siehe: Scotti, Mario: *L'amicizia: natura e storia di un' idea (tra riflessione etica e rappresentazione estetica)* / Die Freundschaft: Natur und Geschichte einer Idee (zwischen ethischer Reflexion und ästhetischer Darstellung) In: Akademie Deutsch-Italienischer Studien (Hrsg.): *Il concetto di amicizia nella storia della cultura europea / Der Begriff der Freundschaft in der Geschichte der Europäischen Kultur. Akten der XXII. Internationalen Tagung deutsch-italienischer Studien, Meran 09.-11. Mai 1994. Meran 1995* S. 30-68. Hier zitiert: S. 30-51 und S. 56-63.

¹⁸⁸ Appuhn-Radtke, Sybille / Wipfler, Esther P.: Freundschaft. In: *Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte*. Hrsg. Zentralinstitut für Kunstgeschichte, München. Lieferung 115, *Fresko-Freundschaft*. München 2010. Sp. 796.

¹⁸⁹ Eva-Maria Butz: *Eternal Amicitia? Social and political Relationships in Early Medieval libri memoriales*. In: Mustakallio, Katarina / Krötzl, Christian (Hrsg.): *DE AMICITIA. Friendship and social networks in Antiquity and the middle ages. Acta Instituti Romani finlandiae*, Vol. 36. Roma 2010. S. 155-172.

geben.“¹⁹⁰ Und „wer sein Auge auf einen wahren Freund richtet, schaut gleichsam auf ein Vorbild seiner selbst.“¹⁹¹ Hier wird die Freundschaft auf ihren zentralen Begriff hingeführt: *Virtus* ist das Fundament, denn „Freundschaft ist nur unter Guten möglich.“¹⁹² Wenn moralische Integrität und die damit zwangsläufig verbundene Haltung unabdingbare Voraussetzung von Freundschaft ist, hält diese ewig. In einem der *virtus* verpflichteten Leben sieht Cicero den Schlüssel zum glücklichen Leben, ebenso in der Gemeinschaft bzw. im Staat, in dem das soziale Wesen Mensch seine Bestimmung erfüllt. Zusammenfassend definiert Cicero: „Es ist die Freundschaft nichts anderes als die Übereinstimmung in allen irdischen und überirdischen Dingen, verbunden mit Zuneigung und Liebe.“¹⁹³

Für Aristoteles gehört die Freundschaft, *philia*, zu den notwendigen Bedingungen der Glückseligkeit, die grundlegend drei Aspekte verbindet: die Lust, den Nutzen und das „an und für sich“ Gute wie die Tugend. Ferner begreift er Tugend als die Vervollkommnung der Natur selbst bzw. die Verwirklichung des Menschen.¹⁹⁴ Den Freund so wie sich selbst zu lieben, sodass der Geliebte wie ein anderes Selbst wird, darin sieht Aristoteles die Gründe, eine Freundschaft zu vertiefen. Der Tugendhafte wird dadurch noch tugendhafter, da er sich stets verbessert. Künstler und ihre Künstlerfreunde, deren Profession die Kunst und das Betreiben der Kunst ist, vertiefen die Freundschaft untereinander, korrigieren und verbessern sich selbst, nicht nur als Mensch, sondern auch als Künstler, analog zu den Philosophen in der Akademie Platons.¹⁹⁵

¹⁹⁰ "sed haec ipsa virtus amicitia esse ullo pacto potest." In: Cicero, Marcus Tullius: Cato der Ältere über das Alter. Laelius über die Freundschaft. Lateinisch-deutsch. Hrsg. Max Faltner. Sammlung Tusculum. München 1993. VI, 21. S. 133.

¹⁹¹ "verum enim amicum qui intuetur, tamquam exemplar aliquod intuetur sui." ebenda S. 137.

¹⁹² "sed hoc primum sentio, nisi in bonis amicitiam esse non posse." ebenda, § 18.

¹⁹³ "est enim amicitia nihil aliud nisi omnium divinarum humanarumque rerum cum benevolentia et caritate consensio." ebenda VI § 20.

¹⁹⁴ Generell: Aristoteles: Nikomachische Ethik. Buch VIII. und IX. Hier zitiert nach: Enrico Berti: Il concetto di amicizia in Aristotele - Der Begriff der Freundschaft bei Aristoteles. S. 123. In: Akademie Deutsch-Italienischer Studien (Hrsg.): Il concetto di amicizia nella storia della cultura europea / Der Begriff der Freundschaft in der Geschichte der Europäischen Kultur. Akten der XXII. Internationalen Tagung deutsch-italienischer Studien, Meran 09.-11. Mai 1994. Meran 1995. S. 125 f.

¹⁹⁵ Zu diesem Aspekt der Wechselwirkung zwischen Leben und Philosophieren in der Akademie Platons siehe ebenda, S. 127.

In der Mitte des 16. Jahrhunderts war Freundschaft Gegenstand in der Literatur, Emblematisierung sowie in der Bildenden Kunst.¹⁹⁶ Exemplarisch sei auf zwei von Quentin Massys um 1517 gemalte Bilder verwiesen, die zum einen Erasmus von Rotterdam und zum anderen Peter Gillis zeigen. Die Bilder gelten als Geschenke für den dritten im Freundschaftsbund, den zu der Zeit in London lebenden Thomas Morus. Der Humanist drückt seinerseits seinen Dank mit zwei lateinischen Epigrammen aus, in denen er die Virtuosität des Künstlers Massys lobt, da dieser die Handschrift Morus' in dem an ihn adressierten Brief in den Händen Gillis im Bild imitiert. In seinen Briefen beschrieb Erasmus von Rotterdam diese Bilder als *tabula duplex*.¹⁹⁷ Das Freundschaftsbildnis verweist auf unterschiedliche Themen, wie Ungleichheit in Profession oder der sozialen Herkunft. Das Gemeinsame sind vor allem *amicitia* und *virtus*, was durch das Doppelbildnis ausgedrückt wird. Es gibt einen Eindruck von den üblichen Gelehrtenfreundschaften und der Geschenkkultur in der Frühen Neuzeit und lässt Rückschlüsse auf Künstlerfreundschaften zu.¹⁹⁸ Die Kontexte des Geschenkaustausches sind sehr unterschiedlich. Interessant ist hier vor allem der zwischen den Künstlern, der den sich „im Raum der Werkstätten und Ateliers [...] vollziehenden Prozess einer künstlerischen Kommunikation“ veranschaulicht und „sich stets der realen Marktwerte bewusst sein musste, diese aber nicht selten ignorierte oder [...] sogar überbot, um sich ins eigene, gänzlich marktunabhängige Recht untereinander zu setzen.“¹⁹⁹ Freundschaft und Konkurrenz, respektvolles Aufeinander-Bezug-Nehmen und Wettbewerb lagen mithin sehr eng beisammen.

So umfasst der Begriff der Freundschaft zum einen die Dimension der in der sozialhistorischen Wirklichkeit verorteten Beziehungen, zum anderen ein

¹⁹⁶ Generell: Baader, Hannah: Das Selbst im Anderen. Sprache der Freundschaft und die Kunst des Porträts 1370-1520. Paderborn 2015. Sowie: Renaissance Faces. Van Eyck to Titian. Ausst. Ausst.Katalog National Gallery, London 2008-2009. Hrsg. Jennifer Flechter and Luke Syson. London 2008.

¹⁹⁷ ebenda; Katalogeintrag Nr. 42, S. 168.

¹⁹⁸ Andreas Beyer siedelt Künstlerfreundschaften erst um 1800 an, auch wenn er dem Künstler zugesteht, sich dem in Humanistenkreisen geläufigen Freundschaftsideal anzunähern, spricht er dem Künstler lediglich eine Assistenzfigur zu. Siehe: Künstlerfreunde - Künstlerfeinde. Anmerkungen zu einem Topos der Künstler- und Kunstgeschichte. In: Opus Tessellatum. Modi und Grenzgänge der Kunstwissenschaft. Festschrift für Peter Cornelius Claussen. Hrsg. Katharina Corsepius u.a. Hildesheim 2004. S. 1-15.

¹⁹⁹ Beyer, Andreas: "Um ihm seine Hand zu weisen" Wenn Künstler sammeln: Bildhandeln und Bilderhandel seit dem 15. Jahrhundert. In: Liebs, Holger (Hrsg.): Die Kunst, das Geld und die Krise. Köln 2009. S. 36-56. Hier: S. 50.

theoretisches, idealisiertes Konzept. Der Zugang der Künstler zum Thema der Freundschaft war sicherlich unterschiedlich begründet. Wichtig war die Stilisierung als tugendhafter Künstler, der sein eigenes Ego durch das „andere Selbst“ des Freundes zu ergänzen vermag. Die Kunstwerke, die als Ausdruck solch einer „vollkommenen Freundschaft“ ausgetauscht werden, waren vordergründig frei von ökonomischen Erwägungen und zielten nicht auf eine Gegengabe.

Die Ausführungen veranschaulichten die unterschiedlichen Deutungsebenen der Freundschaft. Zum einen ist die Amicitia selbst Gegenstand im Medaillencœuvre von Alesandro Vittoria. Zum anderen wurden Männerfreundschaft im Portrait festgehalten und diese Gemälde verschenkt. Der Kontext der Vervollkommnung der Natur bzw. des Menschen. So erscheint es passend, dass Cornelius von Fabriczy dem Wesen der Renaissance-Medaille attestiert hat, dass sie es als Kunst par excellence vermag die *virtus* und die Verherrlichung der Persönlichkeit auszudrücken.²⁰⁰

Nobilitierung durch Kleidung

Das Selbstporträt Vittorias auf der Medaille, die rückseitig Bernardino India zeigt, besticht durch die Gestaltung der Kleidung.²⁰¹ Insbesondere im unmittelbaren Vergleich mit dem Porträt Indias, der auf dem Revers mit unbekleideter Hals- und Schlüsselbeinpartie abgebildet ist (Abb. 4 und Abb.5). Was die Wahl der Kleidung über den künstlerischen Selbstentwurf Vittorias aussagt, wird im Folgenden zu klären sein.

Es seien zunächst andere Exemplare aus dem Bestand an Vittoria zugeschriebenen Werken in den Blick gefasst, als erstes die um 1550 entstandene Girolamo und Elena Corner zeigende Medaille. Girolamo Corner, der 1539/40 kurzzeitig das Amt des Hauptmanns von Padua innehatte, wird avers in einem nach links blickenden Halbprofil dargestellt. Seine Gesichtszüge plus Haar- und Barttracht sind dem des Giovanni Francesco Commendone ähnlich, auch trägt Corner ein Toga-

²⁰⁰ Fabriczy, Cornelius von: Medaillen der italienischen Renaissance. Monographien des Kunstgewerbes, 9. Leipzig 1903. S. 9/10.

²⁰¹ Erna Fiorentini erwähnt als Merkmal der Medaillen des dritten Viertel des 16. Jahrhunderts die realistische Gestaltung des Porträts, bei der insbesondere neben der Physiognomie auch die Genauigkeit der zeitgenössischen Kleidung zum Ausdruck kommt. Siehe: Ikonographie eines Wandels. Form und Intention von Selbstbildnis und Porträt des Bildhauers im Italien des 16. Jahrhunderts. Berlin 1999. S. 18.

artiges Gewand. Auf der Rückseite ist dem Bildnis Corners in einer Doppelporträt-Medaille revers das Bild mit Inschrift von HELENA SVA MOGLIE gegenübergestellt. Sie ist in einem nach rechts blickenden Halbprofil dargestellt, ebenfalls in antikisierendem Gewand und mit einem in die Haare gebundenen Tuch.²⁰² (Abb. 22) Eine andere Medaille zeigt die beiden Töchter von Marcantonio Thiene jeweils im Halbprofil, avers nach rechts und revers nach links blickend, und auch hier verwendet Vittoria ein Gewand *all'antica*, das den jeweiligen Oberkörper der beiden bekleidet (Abb. 23) Demnach sind die männlichen Porträts allesamt mit einem Toga-ähnlichen Gewand dargestellt. Als einzige Ausnahme mag die Medaille gelten, die Vittoria für Giovanni Francesco Acquaviva d'Aragona schuf. Hier spielt die Toga eine untergeordnete Rolle, denn die Medaille zeigt d'Aragona als Feldherrn mit Brustpanzer plus Toga (Abb. 24).

Schauen wir nun Vittorias Selbstbildnis genauer an. Der Stoff unterhalb der Toga liegt am Körper an und ist einem Brokat ähnlich, einem schweren Seidenstoff, der mit den durchwobenen Silber- oder Goldfäden ein floral-ornamentales Muster ausbildet. Diese Textur erzielt den Effekt eines Flachreliefs.²⁰³ Die Beschaffenheit des Stoffes mit seinen haptischen Qualitäten übersetzt Vittoria bildhauerisch in das Medium der Medaille.

Indem Vittoria eine Mischung aus *all'antica*-Referenzen und zeitgenössischen Anspielungen auf die Kleidung verwendet, nimmt er eine besondere Akzentsetzung vor. Den visuellen Code, der mit Kleidung in der Renaissance verbunden war, nutzt Vittoria subtil, doch sehr bewusst: Kleidung signalisierte nicht die soziale Identität, vielmehr konstituierte sie diese.²⁰⁴

Im Œuvre des Bildhauers fällt dabei auf, dass er das brokatähnliche Untergewand und die geknotete bzw. mit einer Agraffe gehaltene Chlamys sowohl bei seinem Selbstbildnis auf der Medaille als auch für die Selbstbildnis-Büste seines Grabmals in San Zaccaria verwendet – die einzigen plastischen Selbstporträts des Bildhauers.²⁰⁵ Dieses stilistische Mittel wählt er somit am Anfang seiner

²⁰² Medaille: Girolamo und Elena Corner, Bronze, 48, 5 mm, um 1550, Münzkabinett des Kunsthistorischen Museum Wien.

²⁰³ Vitali, Achille: *La Moda a Venezia attraversi i secoli. Lessico Ragionato Vol I (A-I) & II (L-Z)*. Venezia 1992. Hier: Vol I., S. 78.

²⁰⁴ Ausführlich: Jones, Ann Rosalind / Stallybrass, Peter: *Renaissance Clothing and the Materials of Memory*. Cambridge 2000.

²⁰⁵ Umfassend zum Konzept des Selbstentwurfs Vittorias siehe: Kapitel III. / 3.3. dieser Arbeit.

künstlerischen Karriere für ein mobiles Erinnerungsstück sowie am Ende seiner Schaffenszeit für seine Büste, die konstitutiv im Mittelpunkt des Grabmals aufgestellt ist. Beim vergleichenden Blick auf die Werke des Œuvres scheint es, als würde Vittoria im kleinformatischen Medium der Medaille diese Formensprache für sein Selbstbildnis entwickeln, denn die ersten Porträtbüsten der 1560er-Jahre sind lediglich mit schlichten, faltenreichen Gewänder versehen. Die Kombination von ornamentalem Untergewand plus drapiertem Obergewand, wie sie auf der Medaille zu sehen ist, macht sich der Bildhauer erst zehn Jahre später als stilistisches Mittel für die Porträtbüsten zu eigen.

Die Büste Girolamo Grimanis in San Giuseppe di Castello in Venedig (Abb. 25), 1573 entstanden, ist ein gutes Beispiel, an dem die selbstbewusste Erscheinung des Porträtierten und dessen Selbstverständnis durch die Kleidung zum Ausdruck gebracht werden. Vittoria legt den Akzent auf die Gestaltung und Drapierung des Stoffes, was für ihn charakteristisch ist.²⁰⁶ Vittorias Porträtbüsten fehlt jegliche Beigabe von Utensilien und die damit verbundene Extravaganz, wie sie beispielsweise die Büsten der Medici von Bandinelli oder Cellini aufweisen. Vittoria arbeitete im üppigen Stoff tiefe Falten aus, die den Körper modellieren und ihn gleichsam mächtiger und größer erscheinen lassen, als er in Lebensgröße überhaupt sein konnte. Seine Büsten überzeugen durch ihre massige, aber mit vornehmer Würde verbundene Erscheinung, insbesondere bei den Dogen- und Prokuratoren-Porträtbüsten. In der Forschungsliteratur wird dieser Stil auch als Versuch gewertet, im Medium der Büste die Ideale der Republik Venedig künstlerisch auszudrücken.²⁰⁷

Zum in Venedig verbreiteten Kleidungsstil liefert Marino Sanudo Beschreibungen, die das Quattrocento und Cinquecento berücksichtigen.²⁰⁸ Die Relevanz von Mode und Kleidung im mittleren Cinquecento belegen die vielen publizierten Kostümbücher. Gemein ist diesen ein enzyklopädischer Ansatz in der

²⁰⁶ Vergleichbar liegt bei Leone Leoni der kompositorische Schwerpunkt vor allem auf der Rüstung, wie u.a. die Habsburger-Büsten von Karl V. imposant zeigen.

²⁰⁷ Hierzu: Lavin, Irving: On Illusion and Allusion in Italian Sixteenth-Century Portrait Busts. In: Proceedings of the American Philosophical Society. Vol. 119, Nr. 5. Philadelphia 1975. S. 353-362.

²⁰⁸ Chesne Dauphiné Grifo, Giuliana: Cronache di Moda illustri: Marin Sanudo e le vesti veneziane tra Quattro e Cinquecento. In: Il costume nell'età del Rinascimento. A cura di Dora Liscia Bemporad. Firenze 1988. S. 259-364.

Beschreibung, gerade durch die Beschreibung von Moden verschiedener Regionen und sozialer Schichten.²⁰⁹ Die Intention, nicht nur Bilder der Personen und ihrer Kleidung zu zeigen, sondern auch ihr Verhalten und die damit verbundenen Normen – weniger eine universelle Sprache denn ein semiotisches System darstellend – wird in allen Publikationen deutlich.²¹⁰ Exemplarisch sei hier (Abb. 26) aus dem Werk von Cesare Vecellio *Habiti Antichi et Moderni* (1590) ein Holzschnitt gezeigt, der *Senatori & Cavalleri* im Gewand zeigt. In dem Text daneben ist zu lesen:

„sie tragen die herzoglichen Kleider, aber sie pflegen noch sie golden zu tragen aber bei einigen Gelegenheiten tragen sie die Stola aus goldenem Brokat. Aber jene, welche sie immer tragen, sind nur die Ritter, die Prokuratoren [...]“²¹¹

Das Kompendium Vecellios durchblättern, zeigt sich, dass viele Nobili, Juristen, Gelehrte diesen brokatähnlichen Stoff für ihre Kleider, Gewänder oder Mäntel verwendet haben, je nach sozialem Rang akzentuierend oder gar flächig. Der um die Schultern drapierte Stoff des Selbstporträts Vittorias auf dem Medaillengrund erinnert sehr an die militärische Kleidung römischer Adelige, allerdings finden sich ähnliche Formen eines Mantels über der Schulter mit einer Agraffe gehalten auch auf Illustrationen von Dogen (Abb. 27) und venezianischer Nobili des Mittelalters (Abb. 28). Die Verwendung des Stoffes als Motiv lässt sich durchaus als dezidierten Verweis auf die Prokuratoren verstehen oder im weiteren Sinne als Anspielung auf die Mode höherer oder gar adeliger Gesellschaftsschichten. Mit der Verwendung dieses Stilmittel ist Vittoria als Künstler nicht alleine, wie ein vergleichender Blick auf ausgewählte Porträts des bewunderten Zeitgenossen Michelangelo belegt. Zwar weisen von ihm existierende Medaillen nicht diese

²⁰⁹ Ausführlich zur Bedeutung der Kostumbücher und deren Schwerpunktsetzungen im 16. Jahrhundert, siehe: Ilg, Ulrike: The Cultural Significance of Costume Books in Sixteenth-Century Europe. In: Clothing Culture, 1350-1600. The history of retailing and consumption. Edited by Catherine Richardson. Hampshire 2004. S. 29-49.

²¹⁰ ebenda, S. 46/47.

²¹¹ "portano [...] le veste ducale, ma non usano già portala d'oro [...] ma bene in alcune occassioni portano la stola di broccato d'oro. Ma quei che la portano di continuo sono solamente i cavalleri, i procuratori [...]. Siehe: Rosenthal, Margaret F., Jones, Ann Rosalind (Hrsg.): The Clothing of the Renaissance World: Europe, Asia, Africa, the Americans. Cesare Vecellio 'Habiti antichi et moderni.' London, 2008. Sowie: Vecellio, Cesare: Habiti antichi et moderni di tutto il mondo. Ital./frz. Ausgabe Paris 1859. S. 86.

Ähnlichkeiten auf, jedoch ein ovales Marmorrelief, das Michelangelo zeigt (Abb. 29). Der Bildhauer ist im Halbprofil mit gestutztem Haar und längerem Bart dargestellt. In „Die Porträtdarstellungen des Michelangelo“ verweist Ernst Steinmann²¹² in einem Kommentar zur entsprechenden Bildtafel darauf hin, dass in der bisherigen Forschung diese Arbeit Bartolomeo Ammanati zugeschrieben wurde. Gesichert hingegen scheint, dass die Vorlage für dieses Relief der Stich von Bonasones (Abb. 30) war, „der unter den Originalbildnissen Michelangelos mit in erster Reihe zu nennen ist.“²¹³

Vittoria hat sich intensiv mit der Kunst Michelangelos auseinandergesetzt. So konnten ihm Zeichnungen und Porträtdarstellungen Michelangelos zugänglich sein, zumal Vittoria in den Kreis involviert war, in dem Vasari verkehrte, unter anderem, um für die zweite Edition seiner Viten die venezianischen Künstlerbildnisse selbst zu zeichnen. Denn auch wenn die mit den Holzschnitten versehene Vitenausgabe von 1568 zwischen Michelangelo und Vittoria überzeugende Ähnlichkeiten aufweist, ist der Druck nur indirekt mit der Selbstbildnis-Medaille in Verbindung zu bringen, da die zweite Publikation der Holzschnitte ungefähr 15 Jahre nach der Medaille veröffentlicht wurde. Jedoch ist anzunehmen, dass ihm andere Porträts von Michelangelo bekannt waren.

Vasaris Holzschnitt der Michelangelo-Vita (Abb. 31) zeigt mittig in dem Ädikularahmen das Porträtoval, das Michelangelo im Dreiviertelprofil darstellt und von den drei Künsten flankiert wird. Des Porträtierten Brokatgewand liegt ohne weitere Stoffdraperie eng am Körper und ist am Hals sowie am vorderen Revers mit einer kurzen Fellborde eingefasst.²¹⁴ Der Nachstich (Abb. 32) des französischen

²¹² Darüber hinaus verweist Steinmann auf die Ähnlichkeit zur Büste Michelangelos von Daniele da Volterra. Hingegen Wolfram Prinz den Stoff des Gewandes mit einer Bildniszeichnungen (Steinmann, Taf. 10) sowie weiteren nicht näher spezifizierten Gemälden in Verbindung bringt. Siehe: Prinz, Wolfram: Vasaris Sammlung von Künstlerbildnissen. Mit einem kritischen Verzeichnis der 144 Vitenbildnisse in der zweiten Ausgabe der Lebensbeschreibungen von 1568. Beiheft zu Band XII der Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz. Florenz 1966. S. 149.

²¹³ Steinmann, Ernst: Die Porträtdarstellungen des Michelangelo. Leipzig 1913. Kommentar zur Tafel 40.

²¹⁴ Die Ähnlichkeit des Holzschnittes der zweiten Edition der Viten Vasaris mit dem Aufbau des Vittorias Grabmal ist in der Forschungsliteratur schon häufiger in Zusammenhang gebracht worden. Siehe hierzu u.a.: Rossi, Massimiliano: Alexander Victoria / Faber Fortunae Suae. In: "La Bellissima Maniera" - Alessandro Vittoria e la scultura veneta del Cinquecento. Ausst. Katalog Castello del Buonconsiglio Trento 1999. Trento 1999. S. 165-179. Oder auch: Avery, Victoria: Alessandro Vittoria, the Michelangelo of Venice? In: Reaction's to the master. Michelangelo's

Kupferstechers und Verlegers Nicolo de L' Armessin aus dem 17. Jahrhundert orientiert sich an Vasaris Holzschnitt. Der mit dem Monogramm MICHELANGELO BUONAROTI De, L'armessin, sc. versehene Stich variiert durch die Zugabe des rechten Arms und der rechten Hand, die eine Herkules-Statuette hält; links fehlt eine Hinzufügung gänzlich. Der pelzverbrämte und von einem Schmuckstück gehaltene Wams besticht durch die ornamentale Darstellung des Brokatstoffes, wie bei Vasari.

Darüber hinaus hilft der vergleichende Blick auf das in zeitlicher Nähe, um 1552/1553, von Giovanni Battista Moroni entstandene Porträt Vittorias,²¹⁵ das den Künstler in schlichter schwarzer Arbeitskleidung (Abb. 33) in einem monochromen Raum den Betrachter anschauend wiedergibt. Das Bildnis präsentiert den Bildhauer mit einem würdevollen, bescheidenen Habitus und betont das aktive Schaffen des Künstlers, indem der Blick auf die hochgekrempelten Ärmel und auf das antike Fragment, das der Bildhauer mit seinen kräftigen Händen umfasst, gelenkt wird. Das Objekt ist kein *bozetto* des Künstlers selbst, vielmehr eine Referenz an die Antike, vermutlich ein Originalstück oder ein Abguss eines antiken Stücks.

In diesem Porträt kulminieren mehrere Deutungsebenen: die des virtuellen Bildhauers, der sich als emanzipierter Künstler insbesondere gegenüber seinem Meister positioniert, die des Verweises auf die Antike, die dem Bildhauer als Inspiration und Ansporn gilt, um sich mit dieser zu messen oder sie gar mit seiner künstlerischen Virtuosität zu überbieten. Die dezidierte Wahl des schwarzen, gewirkten Stoffes als Kleidung des Bildhauers stellt Vittoria als bescheiden, aber tugendhaft dar. Der Stoff wurde vor allem von den Prokuratoren von San Marco getragen sowie von Juristen, die Anfang des 16. Jahrhunderts die Gesetze gegen übertriebenen Luxus verabschiedeten und ihre Haltung auch durch die eigene Kleidung zum Ausdruck brachten.

effect on art and artists in the sixteenth century. Ed. Francis Ames-Lewis / Paul Joannides. Aldershot 2003. S. 157-179. Weiterführend zur Interpretation des Grabmals siehe: III. / Kapitel 3.3.

²¹⁵ Giovanni Battista Moroni: Porträt Alessandro Vittoria 1551-1552, 82,5 x 64,4 cm, Wien, Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie. Dieses Bild entstand 1551/1552, in diesem Zeitraum waren beide Künstler, Moroni und Vittoria, in Trento tätig; Moroni am Altar der Kirche Santa Maria Maggiore und Vittoria arbeitete im Rahmen der Vorbereitungen für den Besuch des spanischen Königs für den fürstlichen Bischof Cristoforo Madruzzo.

Gerade im Vergleich des Moroni-Porträts des jungen Bildhauers und seiner Selbstbildnismedaille offenbaren sich mit der Wahl der Kleidung oder des Stoffes die unterschiedlichen Ebenen im Prozess der künstlerischen Selbstinszenierung. Die unterschiedlichen Akzentsetzungen können in beiden Fällen auf die bewusste Arbeit an einem bestimmten umfassenden Künstlerbild und den damit verbundenen gelehrten und tugendhaften Implikationen zurückgeführt werden. Die Wahl der Kleidung in der Selbstdarstellung Vittorias ist ein bis dato nicht beachteter Aspekt in seinem Œuvre.²¹⁶ Da bestimmte Kleidung bestimmten gesellschaftlichen Gruppen zugeordnet war, verdeutlicht die Wahl von Gewänder, die auf die venezianische Aristokratie verweisen, eindrücklich die Autopoiesis des Bildhauers Vittorias mit seiner Selbstbildnismedaille.

²¹⁶ Zur Kleiderkunde als Methode der Kunstgeschichte, siehe: Zitzlsperger, Philipp: Dürers Pelz und das Recht im Bild. Kleiderkunde als Methode der Kunstgeschichte. Berlin 2008. S. 118-155.

1.4 Allegorie und Selbstporträt: der Kupferstich Giovanni Stradanos

Über Stradano ist bei Raffaello Borghini zu lesen: „[...] damit die ganze Welt seine Tugend kennt, schuf er viele Zeichnungen, die man als Stiche herausgegeben sieht [...].“²¹⁷ Exemplarisch sei hier das um 1570 von Stradano fertiggestellte Leinwandgemälde einer Kreuzigung für die Kapelle der Familie Galli in der *San-tissima Annunziata* in Florenz (Abb. 34) genannt. Dieses Gemälde wurde einige Jahre später, um 1574, als Kupferstich durch Phillip Galle veröffentlicht. Eine von Stradano gefertigte Aufrisszeichnung der Kapellengestaltung²¹⁸ (Abb. 35) geht dem voraus. Diese Begebenheit erwähnt auch Carel van Mander in der Lebensbeschreibung Stradanos, wenn er schreibt: „Er hat zu Florenz in der Annunziatakirche eine große Kreuzigung gemalt [...] eine Komposition die auch als Stich veröffentlicht wurde.“²¹⁹

Dieser Stich²²⁰ (Abb. 36) ist der erste, den der Antwerpener Stecher und Verleger Phillip Galle vervielfältigte, und er markiert zugleich den Anfang der sehr erfolgreichen Verbindung zwischen Galle und Stradano. Verschiedene Strategien laufen hier zusammen: Zunächst ermöglicht der Kupferstich die Verbreitung einer Kapellengestaltung in Florenz und verweist auf Stradano als künstlerischen Urheber sowohl der Kapellengestaltung selbst als auch der Zeichnung, die dem Kupferstich zugrunde liegt. Zudem ließ Stradano weitere Werke in anderen Florentiner Kirchen im Kupferstich vervielfältigen, u.a. seine „Himmelfahrt Christi“ in *Santa Croce*. Unterhalb des gestochenen Bildes, in den auf den Bibelverweis folgenden

²¹⁷“[...] perche la sua virtù sia conosciuta per tutto il mondo ha fatto molte carte, che si veggono andar fuore in istampa [...]” Siehe: Borghini, Raffaello: *Il Riposo di Raffaello Borghini*. In cui della pittura e dello scultura si faceva de' più illustri pittori e scultori e piu famose opere loro si fa mentione e le cose principali appartamenti a dette arte insegnano. Firenze 1584. S. 583. Siehe auch: Borghini, Raffaello: *Il Riposo*. Edited and translated with introduction and notes by Lloyd H. Ellis Jr. Toronto 2007. S. 278-281. Hier S. 280.

²¹⁸ Giovanni Stradano, Kreuzigung, Federzeichnung mit brauner Tinte, Bleiweißhöhlungen sowie schwarze und weiße Kreideunterzeichnungen, 448 x 321 mm. Die mittige Dekoration (265 x 195 mm) der Kreuzigung ist separat gezeichnet, ausgeschnitten und hier eingeklebt worden. unten rechts ist umgekehrt zu lesen IOAN STRATENSIS FLANDRES FACIEBAT Antwerpen, Museum Plantin-Moretus / Prentenkabinett – UNESCO Werelderfgoed, inv. OT 7, cat A.II.6.

²¹⁹ Siehe: Mander, Carel van: *Das Leben der niederländischen und Deutschen Maler (von 1400 bis ca. 1615)* Übersetzung nach der Ausgabe von 1617 und Anmerkungen von Hanns Floerke. Wiesbaden 2000. S. 281.

²²⁰ Kupferstich Kreuzigung, 465 x 322 mm; oben links signiert: Johannes Stradanus Flander pingebat, oben rechts: Phillippus Gallaeus in aere incidebat, dann: Theodorus Gallaeus/excudebat. New York, The Metropolitan Museum of Art, Departement of drawings and Prints, inv. 49.95.1072, state II.

Zeilen, erfährt der Betrachter den Namen der Kirche sowie deren Lage in der Stadt Florenz, wo das Werk Stradanos zu betrachten sei: „Es kann im Tempel des Heiligen Kreuzes, in der Kapelle Marcus Azinus, Bürger von Florenz, besichtigt werden.“²²¹

Das „transnationale“ Projekt zwischen Florenz und Antwerpen war bestens geeignet, das Interesse an italienischer Kunst in Flandern zu bedienen. Indem Stradano die an sich immobile Kapellengestaltung der Santissima Annunziata in das mobile Medium des Kupferstichs überführte, erreichte er einen neuen Rezipientenkreis, vor allem in seiner Heimat, wo er mit Stolz als in Italien tätiger flämischstämmiger Künstler von seiner Virtuosität künden konnte. Hier kam das innovative Potenzial der Druckgraphik zum Tragen, das Pieter Baltens bereits um 1562 in dem Vorwort der von ihm publizierten und illustrierten Landesgeschichte Flanderns klar benannte. Baltens pries die Fortschrittlichkeit der gedruckten Bilder an, da diese als leichte Fracht um die Welt gehen könnten, während ältere Bildnisse der Größe und des Gewichts halber an ihren ursprünglichen Orten verbleiben müssten.²²² Stradano, innovativer Gestalter ikonographischer Themen und humanistischer Ideen, nutzte dieses Potenzial. So beförderte er seinen Ruhm und die Druckgraphik konnte dank ihres mobilen Charakters zur Verbreitung seiner Selbstdarstellung als Künstler beitragen. Hier sehen wir also eine Karrierestrategie, die sich in Stradanos Lebensweg wie folgt einordnen lässt:

Am Anfang seiner Karriere war der 1523 in Brügge geborene Giovanni Stradano in Antwerpen in der Werkstatt Pieter Aertsens gestalterisch und zeichnerisch tätig und ab 1545 selbstständig als Meister in der Lukasgilde der Schelde-Stadt eingeschrieben. Es schloss sich eine längere Reise- und Studienzeit an, die ihn zunächst

²²¹ „VISITVR IN AEDE S. CRVCIS, IN SACELLO MARCI AZINI CIVIS FLORENTINI.“ Giovanni Stradano / Catalogue of paintings, tapestries, drawing & prints. In: Baroni Vannucci, Alessandra, Sellink, Manfred (Hrsg.): Stradanus 1523-1605. Court Artist of the Medici, Turnhout 2012. S. 183 f, Zitat S. 233. Auch: Leesberg, Marjolein: The New Hollstein Dutch & Flemish etchings, Engravings and Woodcuts 1450-1700. Johannes Stradanus. Part I, II, III, Rotterdam 2008. S. 34.

²²² "nos leves, & quae facile circumferri possunt, chartas impressas, imagines facimus" zitiert nach: Gramaccini, Norberto / Hans Jakob Meier: Die Kunst der Interpretation. Italienische Reproduktionsgrafik 1485-1600. Berlin u.a. 2009. S. 10. Pieter Baltens: Les Genealogies et anciennes Descentes des Forestiers et Comtes de Flandres, Teil II der Vorrede, Antwerpen 1580. Weiterhin auch: Stock, Jan van: Printing Images in Antwerp. The Introduction of Printmaking in a City, Fifteenth Century to 1585. Studies in Prints and Printmaking, Vol. 2. Rotterdam 1998. S. 168.

an den Hof von Heinrich II. nach Frankreich führte, bevor er sich nach Italien aufmachte. In Venedig lernte er den flämischen Künstler Jan Rost kennen. Mit ihm reiste er nach Florenz zum großherzoglichen Hof der Medici. Stradano arbeitete fortan zeichnerisch an den Kartons der Tapisserien, ebenso wie Bronzino oder Pontormo. Hier, in der renommierten Tapisserie-Werkstatt, hatte Stradanos Karriere am Hofe Cosimos I. de' Medici ihren Ursprung. Dort erlangte er seinen künstlerischen Status durch hervorragende Arbeit, auch in der Malerei. Eng mit dem Kreis um Vasari vernetzt, war er auch als nicht italienischer Künstler in die Gründung der florentinischen *Accademia del disegno* involviert.

Nach zwischenzeitlichen Aufträgen in Neapel kehrte Stradano 1580 in die Arnstadt zurück, um sich im letzten Abschnitt seines künstlerischen Schaffens bis zu seinem Tod 1605 dezidiert dem Medium Druckgraphik zuzuwenden.²²³ Dieses neue Bildmedium erfüllte nicht nur für den Künstler, sondern auch für die Rezipienten eine neue Funktion, denn es individualisierte die Betrachtung von Kunst. Beispielsweise gaben Stiche mit religiösem Motiv neue Impulse für eine private Andacht und ermöglichten so neue Formen persönlicher Frömmigkeit.

Die Druckgraphik trug zudem entschieden zu einer lebhaften Bildpublizistik der frühen Neuzeit bei, in der das Bild als Argument eine neue Tragweite innerhalb des Systems der Kunst erhielt.²²⁴ Kunsttheoretisch ist die Differenzierung zwischen dem Urheber des Bildkonzepts und dem Kupferstecher, der die handwerkliche Übersetzung vornahm, hervorzuheben. Der Künstler betonte seine Fähigkeiten des *disegno*, welches dem *concetto* inhärent war und womit er seinen *invent* herausstellte. Diese Differenzierung ermöglichte dem Künstler per se die intellektuelle Anerkennung in diesem arbeitsteiligen Prozess. Der Künstler lieferte die Bildidee als Vorlage, der Stecher übertrug diese und führte den Druck technisch aus, der Verlag nahm die Veröffentlichung der Graphik vor. Die Verantwortlichkeiten in diesem Prozess werden durch die Inschrift *invenit – sculpsit – excudit* ersichtlich. Für den Verlag war die publizistische Verbreitung von Erfindungen,

²²³ Folgend hierzu: Johannes Stradanus, Biography. In: Baroni Vannucci, Alessandra, Sellink, Manfred (Hg.): Stradanus 1523-1605. Court Artist of the Medici, Turnhout 2012. S. 5-8. Ausführlicher: Baroni Vannucci, Alessandra, Sellink, Manfred (Hrsg.): Jan van der Straet detto Giovanni Stradano. *flandrus pictor et inventor*. Mailand/Rom 1997. S. 445-451.

²²⁴ Büttner, Frank: Thesen zur Bedeutung der Druckgraphik in der italienischen Renaissance. S. 9-16. In: Robert Stalla (Hrsg.): Druckgraphik - Funktion und Form. Vorträge beim Symposium zur Ausstellung "Es muß nicht immer Rembrandt sein..." - Die Druckgraphische Sammlung des Kunsthistorischen Instituts München vom 2. bis 3. Juli 1999. München/Berlin 2001.

innovativen Themen, künstlerischen Kompositionen, die in der Graphik umgesetzt und verbreitet wurden, sehr attraktiv. Es entstanden reproduzierbare Äquivalente renommierter Kunstwerke, die so mit dem Verlag in Verbindung gebracht wurden.²²⁵

Stradano nutzte die Chancen des Mediums, indem er seine bildlichen Erfindungen vervielfältigen ließ, ähnlich wie ein Autor seine Texte durch den Buchdruck in Umlauf bringt.²²⁶ Darüber hinaus schuf er ein Repertoire an zeichnerischen Vorlagen für seine Künstlerselbstdarstellung in den großen Stichwerken. Weiterhin lassen sich in seinen druckgraphischen Serien einige Stiche ausmachen, die sich thematisch mit der Stellung der Künste, mit der Druckerwerkstatt und auch mit dem Selbstverständnis des Künstlers beschäftigen.²²⁷ Zwischen 1587 und 1598 entstand die druckgraphische Serie *Nova reperta*, die in 19 Blättern die Errungenschaften der Neuen Welt darstellt.²²⁸

Die SCULPTURA ÆS (Abb. 37) ist in der ganzen Serie das letzte Blatt, welches auf die Vorzeichnung Stradanos mit dem Titel *L'arte incisoria*²²⁹ (Abb. 38) zurückgeht. Die Unterschrift des Stiches lautet: „Sculptor nova arte, bracteata in lamina Scalpit figuras, atque prælis imprimit“, also: „Der Stecher in seiner neuen Kunst graviert Figuren auf dünne Metallplatten und druckt diese mit der Presse.“ Dargestellt wird die große Unterschiedlichkeit von Tätigkeiten in der Druckgraphikwerkstatt. Die Erfindung des Kupferstichs wird innerhalb der Serie in eine

²²⁵ Hierzu auch: Weissert, Caecilie: Lexikoneintrag „Reproduktion“. In: Metzler Lexikon Kunstwissenschaft. Ideen, Methoden, Begriffe. Hrsg. Ulrich Pfisterer. Stuttgart/Weimar 2011². S. 382 f.

²²⁶ Gramaccini, Norberto / Meier, Hans Jakob (Hg.): Die Kunst der Interpretation: italienische Reproduktionsgraphik 1485-1600. Berlin 2009. S. 9 f.

²²⁷ Siehe hierzu jüngst mit grundlegender Literatur: Aymonino, Adriano, Lauder, Anne Varick (Hrsg.): Drawn from the Antique. Artists & Classical Ideal. Ausst.Katalog Sir John Soane's Museum/Teylers Museum Haarlem 2015. London 2015. S. 94 f.

²²⁸ Als Drucker und Stecher zeichnen Jan Collaert, Theodor Galle und dessen Bruder Philip verantwortlich. Die Invention Stradano aus dem 16. Jahrhundert inspirierte Johanna Drucker und Brad Freemann dazu die neuen Entdeckungen des 20. Jahrhunderts (Flughäfen, Bahnhofsterminals etc.) in 75 Kopien als Nova Reperta: New Discoveries an Inventions (New Haven 1999) herauszugeben. Grundlegend zu Stradano: Baroni Vannucci, Alessandra: Jan van der Straet detto Giovanni Stradano. flandrus pictor et inventor. Mailand/Rom 1997. Sowie: Baroni Vannucci, Alessandra, Sellink, Manfred (Hg.): Stradanus 1523-1605. Court Artist of the Medici, Turnhout 2012. Ebenso Thiem, Gunther: Studien zu Jan van der Straet, genannt Stradanus. In: Mitteilungen des Kunsthistorischen Instituts in Florenz VIII 1957-1959. S. 88-111.

²²⁹ Zeichnung, Feder, braune Druckfarbe aquarelliert, weiß gehöht, 187 x 275 mm, Sammlung Windsor Castle, Inv. RL 4760.

Reihe gestellt mit der Entdeckung Amerikas, der Windmühle oder der Gewinnung von Zuckerrohr. Weitere Inventionen, die für die bildenden Künste relevant waren, werden dargestellt, wie die Erfindung der Ölmalerei (Abb. 39), die laut einer Beischrift Jan van Eyck zugesprochen wurde. Beiden Bildern gemeinsam ist die Darstellung einer idealisierten Werkstattssituation mit Meister, Gesellen und Schülern.

Allegorisches Selbstporträt

Das in den Kupferstichserien, beispielsweise in der zur Großen Passion, enthaltene Selbstporträt Stradanos²³⁰ (Abb. 40) erscheint in der Reihenfolge nach dem Titel und der Widmung an Kardinal Ferdinando de' Medici. Es zeigt den Künstler im Oval, mittig positioniert zwischen den Personifikationen, die auf sein künstlerisches Metier verweisen und so eine das Porträt ergänzende Sinn- und Bedeutungsebene veranschaulichen. Laut Hans-Joachim Raupp sind für Selbstdarstellungen von Künstlern in der Grafik um 1600 zwei große Bereiche auszumachen. Der erste umfasst porträtartige Selbstdarstellungen mit allegorischem Beiwerk oder Kontext, der zweite allegorische Selbstdarstellungen ohne den Charakter des Porträts.²³¹ Nach Raupp lässt sich das hier zu besprechende Blatt der ersten Kategorie zuordnen, da der Porträtierte in einem ovalen, kleinen Bildausschnitt gezeigt wird, was charakteristisch ist.

Die Gestaltung des Stiches wird unten noch detailliert besprochen,²³² zunächst stellt sich jedoch die Frage nach der Vorzeichnung des Künstlers. Wie zuvor erläutert, lieferte Stradano selbst die Bildidee und die Vorlage, welche in der arbeitsteiligen Kooperation durch den Stecher ausgeführt zum avisierten Endprodukt, der Druckgraphik, führte. Eine Zeichnung, die einen 1:1-Entwurf des gestochenen Selbstporträts zeigt, hat sich zwar nicht erhalten. Zwei Zeichnungen können jedoch eng mit dem Kupferstich in Verbindung gebracht werden.

²³⁰ Porträt von Johannes Stadanus, um 1580-81, Johannes Wierix nach Giovanni Stradano, Kupferstich 193 x 265 mm, Amsterdam, Rijksmuseum, Rijksprentenkabinet, inv. RP-P-1995-231, Zustand II.

²³¹ Raupp, Hans-Joachim: Allegorische Selbstporträts und Selbstdarstellungen in der Graphik um 1600. In: *Autobiographie und Selbstporträt in der Renaissance*. Hrsg. Gunter Schweikhart. Atlas – Bonner Beiträge zur Renaissanceforschung, Bd. 2, Köln 1998. S. 177-192, hier S. 177.

²³² Thiem, Gunther: Studien zu Jan van der Straet, genannt Stradanus. In: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, 8. Bd., H. 2 (Sep., 1958) S. 88-111.

Die erste ist aufgrund ihrer Übereinstimmung in der zentralen Gestaltung jene Zeichnung²³³ (Abb. 41), die dem Stecher Johannes Wierix als Vorlage für das Künstlermedaillon mit allegorischem Personal diente. Stradano blickt im Dreiviertelprofil nach links den Betrachter an. Seine Kleidung ziert ein aufwendiger weißer Kragen, darunter ist ein dunkles, mit Knöpfen versehenes Gewand sichtbar. Leichte zusätzliche Weißhöhungen betonen das Gesicht, das den Künstler streng mit Bart und fliehendem Haaransatz darstellt. Stradanos Rundbildnis ist von drei allegorischen Figuren umgeben, die links mit *prospetiva* / *hacitaectura*, mittig mit *designii* und rechts mit *pittura* benannt sind. Das Blatt zeigt einen architektonisch gestalteten Innenraum mit seitlichen Pfeilern und einem abschließenden Gebälk, der sich über zwei Ebenen erstreckt. Den zeichnenden Tätigkeiten sind im unteren Teil des Blatt Allegorien zugeordnet. Dort sind junge Künstler dargestellt, die sich gegenseitig in einer zeichnerischen Ausbildung anleiten. Links geht es um die Architektur bzw. das Studium der Perspektive, rechts um die Malerei. Oberhalb des Meisters Stradano, auf dem Rahmen des Bildnisovals, sitzt allegorisch *disegno*. Als weibliche Figur dargestellt thront sie über den dargestellten Künsten. Vasari hingegen schreibt: „*disegno* ist der Vater unserer drei Künste Architektur, Bildhauerei und Malerei, der aus dem Geist hervorgeht [...]“²³⁴ In der Vielzahl von Deutungen um den Begriff des *disegno* erscheint hier die formale Gestaltung durch Linien und Konturen am besten in das Konzept der Zeichnung zu passen, da es um die Selbstdarstellung des Künstlers und seine zeichnerische Expertise und Tätigkeit vorbereitend für den Kupferstich geht.

Auf der zweiten Zeichnung²³⁵ (Abb. 42) sehen wir einen ornamentalen Schmuckrahmen, der in seinem formalen Aufbau gänzlich dem von Wierix gestochenen Kupferstich entspricht. Zunächst aber zur Zeichnung: Neben dem leeren mittigen Porträtoval fallen vor allem die frei gehaltenen Felder für die Bildellipsen in den vier Ecken auf. Die Flächen für den Haupttext links und rechts des zentralen

²³³ Selbstporträt mit den Allegorien der Künste, 1580-83, Zeichnung, Feder mit schwarzer Druckfarbe aquarelliert, 190 x 275 mm, ovales Selbstporträt in der Mitte 80 x 99 mm aus separatem Papier und eingesetzt, weiß gehöht, Paris, Fondation Custodia, Collectie Frits Lugt, inv. 3748.

²³⁴ Glossar-Eintrag: *Disegno*. In: Vasari, Giorgio: Kunstgeschichte und Kunsttheorie. Eine Einführung in die Lebensbeschreibungen berühmter Künstler. Neu übersetzt von Victoria Lorini. Herausgegeben, eingeleitet und kommentiert von Matteo Burioni und Sabine Feser. Berlin 2004. S. 193-196. Hier S. 194.

²³⁵ Zeichnung, Feder, braune Tinte aquarelliert, weiß gehöht, 199 x 173 mm, Florenz, Gabinetto Disegni e stampe degli Uffizi, inv. 460 ORN.

Bildes sind ebenfalls leer. Hervorzuheben ist der Prozesscharakter der Zeichnung. Die linke Blatthälfte lässt eine detailliertere Ausführung der Federzeichnung, zum Teil auch aquarelliert, erkennen. Das rechte Feld ist in seiner Erscheinung sehr viel summarischer; es wirkt unvollendet. Dies mag darauf zurückzuführen sein, dass die linke ausgeführte Seite gespiegelt werden konnte und durch die Details links der Aufbau des Blattes für den Stecher deutlich wurde. Interessanterweise fehlen die Hinweise auf die lateinischen Motti, den Haupttext sowie der Überschriften der elliptischen Bildfelder. Leider sind keine Zeichnungen oder Notizen dazu überliefert. Vermutlich wurden diese Informationen per Brief oder auf separaten Blatt mitgeteilt oder Stradano hat sich persönlich mit dem Stecher in Antwerpen besprochen. Wir wissen jedenfalls, dass er sich vor 1583 dort aufhielt, sich mit dem zeitgenössischen künstlerischen Umfeld vertraut machte und alte Kontakte erneuerte. Das mittige Porträt des Künstlers ist von Wierix ergänzt worden, vermutlich der Zeichnung entnommen. Anzunehmen ist auch, dass Stradano sein Porträt oval separat gezeichnet hat. Dass Bildmotive separat entstanden, die für Stradano einen besonderen Stellenwert darstellten, konnte schon anhand des Porträts in der ersten vorbereitenden Zeichnung gezeigt werden, wo er sein ausgeschnittenes Bildnis mit Weißhöhungen versehen in das Porträtfeld eingeklebt hat. Selbiges hat er auch bei der Zeichnung der Kreuzigung in der Kapelle Galli vorgenommen, in dem er das Altarbild überarbeitet mittig eingesetzt hat.

Nun sei der Blick auf den Kupferstich von Johannes Wierix (Abb. 43) gerichtet, um herauszufinden welcher Selbstentwurf Stradanos der Gestaltung zu Grunde liegt. Stradanos Porträt in der Mitte ist mit einem Rahmenwerk architektonisch gestaltet. Auf kleinen Podesten positioniert flankieren zwei Frauengestalten das Bildoval. Die beiden die Künste *Scriptura* (links) und *Architectura* (rechts) repräsentierenden Frauen sind anhand der Attribute in ihren Händen identifizierbar. Sie blicken das Künstlerporträt an, während Stradano selbst im Dreiviertelprofil den Betrachter des Stiches mit seinem Blick fixiert. Das umlaufende Schriftband des Medaillons besagt: „Johannes Stradanus Maler aus dem flandrischen Brügge“.²³⁶ Oben auf dem Rund des Medaillons sitzt eine weitere Gestalt, in ihre Tätigkeit versunken, die wir als *Disegno* deuten können. Ihr assistieren zwei puttiähnliche Knaben, neben denen zwei Lämpchen mit aufsteigendem Rauch zu sehen sind. Darunter, ebenfalls links und rechts, befinden sich zwei Papageien, welche in

²³⁶ IOHANNES STRADANVS FLANDER BRVG.

erster Linie der Gelehrsamkeit, der Klugheit und seit jeher auch dem Logos zugeordnet werden.²³⁷ Stradanos Bildnis ruht auf einem Sockel, dessen Kartusche den Blick auf eine lateinische Aufschrift freigibt: „Assiduitate nihil non adsequitur“ – „Nichts kann ohne Ausdauer erreicht werden“. Darüber und unterhalb des Medaillons ist die Signatur *.Joan. .W.f.* zu lesen, die den ausführenden Stecher Johannes Wierix benennt. Die Gestaltung erinnert an ein Epitaph. Architektonische Versatzstücke, das Bildnis im Clipeus sowie flankierende und bekrönende Personifikationen der Künste sind mittig auf dem quer rechteckigen Stich platziert. Links und rechts schließen sich den Bildraum füllende Ornamente und Schriftfelder an. Um im Folgenden die Beschreibung verständlich zu machen, wird zur Orientierung von linkem und rechtem Haupttext des mittigen Porträts gesprochen. Im linken Haupttext ist auf Höhe des Porträts die lateinische Inschrift SOLA MA= | NET VIRTVS, | LABVNTVR | CAETERA | QVAEQVE zu lesen. Auf der gegenüberliegenden, der rechten, Seite findet sich die Fortsetzung des Sinnspruchs: DIVITEAE, | VIRES, | FAMA, | IVVENTAR, | DECVS. Diese beiden Schriftfelder heben sich vom übrigen Bildraum ab durch die links und rechts graphisch gestalteten Enden, einer Schriftrolle ähnlich.

Die beiden Haupttexte können zusammengesetzt werden zu der Feststellung:

Es bleibt immer nur die Virtus, es zerbrechen aber Reichtümer, Kräfte, Ruhm, Jugend und Anmut.

Zentral in den vier Ecken des Blattes befinden sich elliptische Bildfelder inmitten eines Systems aus Grotesken und Ornamenten. Sie enthalten verschiedene Embleme und sind mit Überschriften versehen. Embleme und Imprese greifen den moralischen Impetus der lateinischen Hauptinschriften auf. In Leserichtung sind oberhalb der Bildellipsen Überschriften zu lesen, die sich auf das Emblem darunter beziehen, sich aber ebenso zu einem Satz zusammenschließen lassen.

Den Anfang macht die Aussage:

IPSA VIVITVR RATIONE PERFECTIVS NON FALLITVR QVID NON
SVPERAT

²³⁷ Büttner, Frank / Gottdang, Andrea: Einführung in die Ikonographie. Wege zur Deutung von Bildinhalten. München 2006. S. 132.

Bevor später im Text dieser Satz im Gesamtkonzept des Blattes interpretiert wird, soll der Blick zunächst auf die in den vier Ecken des Blattes zu sehenden Bildellipse gerichtet werden, um die Beschreibung im Überblick zu vervollständigen. In der oberen linken Ecke befinden sich auf einer Art Balustrade verschiedene Gerätschaften, eine große und kleine Schale sowie zwei Gefäße. Erkennbar sind ein Zirkel, ein Winkel, ein Lineal und drei Federhalter. Dieses Bild umschließt ein rein dekoratives Zierwerk mit vegetabilen Formen und Ornamenten. Über die gesamte linke Bildhälfte ziehen sich Grottesken, die zur unteren Bildecke mit Bildellipse überleiten. In dieser ist ein auf einem Bein stehender Kranich zu sehen, dessen Schatten auf die Brüstung fällt. Sein Schnabel ist leicht geöffnet, die Krallen des in der Luft befindlichen Beines umfassen einen Stein. Ikonographisch kann dies als Zeichen der immer wachen Achtsamkeit und eines scharfen Geistes gedeutet werden, sodass kein schlimmes Versäumnis den Unachtsamen zu Schaden bringt. Das Können wächst durch Übung, die Weisheit durch Pflege, ob er fliegt oder ruht, überall trägt der Kranich einen aufgegriffenen Stein in den Krallen.²³⁸ Aus der Antike ist die Geschichte überliefert: „Um sich nicht allzu sorglos dem Schlaf zu überlassen, stellte Aristoteles eine Schale neben sein Lager. Ein Steinchen hielt er in der rechten Hand, und wenn es hinunterfiel, wurde er sogleich von dem Klang geweckt. Wen die Liebe zur Wissenschaft treibt, der soll nicht zulassen, dass erschlaffender Schlaf über ihn kommt.“²³⁹

Im Sinne eines symmetrischen Aufbaus wiederholt sich seitenverkehrt der bereits beschriebene Aufbau des ornamentalen Zierwerks und der Grottesken. In der rechten oberen Ecke des Blattes zeigt das elliptische Feld einen auf einer Balustrade stehenden konvexen Spiegel mit kreisrundem Rahmen auf einem hölzernen, gedrehten Standfuß, um den sich eine Schlange windet. Der Spiegel als zerbrechliches Objekt steht für die tugendhafte Seele des Künstlers und sein Bewusstsein um die eigene Vergänglichkeit. Auch vergegenwärtigt er die Fähigkeit, Wahrheit abzubilden. Die Attribute der Klugheit sind klassischerweise Spiegel und Schlange²⁴⁰. Im Mittelalter war die Klugheit als christliche Kardinaltugend

²³⁸ Henkel, Arthur / Schöne, Albrecht: *Emblemata: Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts*. Stuttgart 1967. S. 820.

²³⁹ Zitiert nach Henkel, Arthur / Schöne, Albrecht: *Emblemata: Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts*. Stuttgart 1967. S. 820/821.

²⁴⁰ Die Schlange wurde in der Bibel schon von Evangelisten Matthäus mit dem Rat „[...] seid klug wie die Schlangen“ charakterisiert, siehe: Matthäus 10/16.

bekannt und der Spiegel galt als Mittel zur Selbstreflexion und damit als unabdingbare Voraussetzung für die Erlangung von Weisheit. In der Renaissance lässt sich die *Prudentia* im Sinne der Lektüre der Nikomachischen Ethik des Aristoteles auch dem individuellen Selbstwillen zuordnen.²⁴¹

Unterhalb des Schriftfeldes ist in der unteren rechten Ecke ein weiteres Bildfeld. Es zeigt ein Gefäß, einem Samowar ähnlich, das auf einer Balustrade steht. Aus einem zur rechten Seite geöffneten Hahn rinnt unaufhaltsam eine Flüssigkeit. Ikonographisch ist das Emblem nicht eindeutig zu bestimmen, jedoch weckt das unentwegte Herausströmen die Assoziation von Überfluss, einer reichen Quelle, Unversiegbarkeit oder Unerschöpflichkeit. Der genauere Charakter erschließt sich erst unter Deutung der anderen drei Bildellipsen und deren Überschriften, die als Satz zusammengesetzt lauten:

Ipsa vivitur ratione perfectus non fallitur quid non superat.

Für eine adäquate Übersetzung ist zunächst zu beachten, dass *ipsa vivitur* sich durch die Imprese als *ars* verstehen lässt, sodass es als „Die Kunst lebt“ übersetzt werden kann. Folgend kann *ratione perfectus* mit „vollkommene Ratio bzw. „vollkommener Verstand“ übersetzt werden, *non fallitur* wäre zu verstehen als „[Er] scheitert nicht“ und abschließend *quid non superat* als „was nicht hervorsteht oder überdauert“. Die Einzelübersetzung der Imprese sowie das Gesamtkonzept des Blattes legen es nahe, den Satz wie folgt zu übersetzen:

Die Kunst existiert in vollkommeneren Zustand, weil die Ratio benutzt wird und wer von dieser [Ratio] im Überfluss hat, wird nicht scheitern.

Im Zusammenhang mit dem Selbstbildnis von Stradano ist die Betonung der Ratio vor allem im Zusammenhang mit der Druckgraphik zu verstehen, da der Verstand für die künstlerischen Inventionen verantwortlich ist. Das Schulen der geistigen Kräfte versinnbildlicht vor allem der Stein in den Krallen des Kranichs, denn Kunst ist harte Arbeit, die nicht zu schlafen erlaubt. Der Künstler muss wachsam sein und seinen Geist schärfen. Allerdings bedarf es als Künstler auch der täglichen Übung der Hand, um Erfolg in der Kunst zu erlangen. Dass die über dem Bildnismedaillon sitzende Personifikation durch ihre zeichnende Tätigkeit auf den

²⁴¹ Brown, Katherine T.: The Painter's Reflection. Selfportraiture in Renaissance Venice 1458-1625. Florenz 2000. S. 82/83.

disegno verweist, verdeutlicht die Bedeutung der Zeichnung im Zusammenhang mit dem künstlerischen *concetto* des Blattes.

Stradanos künstlerische Leistung beim Erstellen der Vorlage für den Kupferstecher beruhte demnach auf dem Zusammenspiel all seiner Fähigkeiten. Die bildliche *inventio* nahm durch die Kombination von *ratio* und künstlerischem Können im Zeichnen Gestalt an. Die Zeichnung bot dem Künstler die Gelegenheit, Bildideen, persönliche Einfälle und Neuerungen direkt niederzulegen und zu bewahren. Die *inventio* hat Paolo Pino kunsttheoretisch entsprechend der Zeichnung zugeordnet: Die Hand überträgt in der Zeichnung unmittelbar den Gedanken des Künstlers.²⁴² Dies verlangt tägliche Übung, da die Umsetzung sich mittels der zeichnenden Hand vollzieht – unabdingbare Voraussetzung, um in der Kunst nicht zu scheitern. Programmatisch ist demnach das Motto unterhalb Stradanos Bildnis zu verstehen: Nichts konnte ohne Ausdauer erreicht werden.

Die Aussagen des linken und rechten Textfelds zusammen besagen: Die *virtus* des Künstlers ist das, was bleibt, wenn Reichtümer, Kräfte, Ruhm, Jugend und Anmut in Stücke gehen. Sie ist Ausdruck des Selbstverständnisses, das sich in der Qualität der Werke, der Bildung und im Auftreten des Künstlers äußert. Grundlage ist das angeborene Talent des Künstlers, jedoch ist die kontinuierliche praktische Übung der Tätigkeit unerlässlich, um mit Vorstellungskraft, Invention und Phantasie künstlerische Ideen umsetzen zu können.

Die Funktion des Gedenkens, des Gedächtnisses, dieses Porträttypus wird insbesondere anhand der illustrierenden Holzschnitte der Künstler in den Vasari-Viten von 1568 deutlich. Wesentlich ist, dass die Porträts dem Text vorangestellt, jedoch nicht auf diesen bezogen sind. Vielmehr erfüllen Inschriften in Bezug auf das Konterfei eine panegyrische Aufgabe. Stradano verlieh der Komposition seines Selbstbildnisses mit den Personifikationen der Künste, den lateinischen Inschriften und Motti zudem einen moralischen Impetus. Darüber hinaus stellte die Signatur *Joannes Stradanus inventor* in den druckgraphischen Stichserien das künstlerische Potenzial in Einklang mit den herrschenden Vorstellungen zum *ingegno*. Auch auf das Talent, die Begabung, wurde mithin bewusst verwiesen und war Teil

²⁴² Warnke, Martin: Der Kopf in der Hand. In: Hoffmann, Werner (Hrsg): Zauber der Medusa. Europäische Manierismen. Ausst. Katalog Wiener Festwochen, Wien 1987. S. 55-61. Auch: Koschatzky, Walter: Die Kunst der Zeichnung. München 1981. S. 28 f. Zu Pino: Pino, Paolo: Dialogo di pittura. Mailand S. 1954, S. 32, 42 f.

des Selbstverständnisses und der Selbstdarstellung. Der Begriff sei an dieser Stelle kurz erläutert:

Schon Cicero benannte in *De oratore* die Notwendigkeit des Talents für die Redekunst, welches allerdings ohne Schulung nicht zur Entfaltung kommen kann. Paradigmatisch für das Quattrocento formulierte Ghiberti in den *Commentari* für den Künstler: „Erforderlich ist, daß [der Künstler] über große Begabung und Ausbildung [in seinem Fach] verfügt, weil weder Talent ohne Lehre noch Lehre ohne Talent den perfekten Künstler hervorzubringen vermag.“²⁴³ Um 1435 präzisierte Alberti in seinem Traktat über die Malerei, dass nur Begabung in Kombination mit Fleiß und Hingabe zum Gipfel des Ruhms führe.²⁴⁴ Eine Differenzierung hinsichtlich der Begabung des Künstlers nahm Petrarca am Beispiel Giotto vor, wenn er von *manus et ingenium* spricht, dem Zusammenwirken der handwerklichen und geistigen Fähigkeiten. In einer diskursiven, intellektuellen Auseinandersetzung über das *ingegno* führte der Zeitgenosse Stradanos, Benedetto Varchi, 1547 im Rahmen eines Vortrags für die Florentiner Akademie aus, dass „unzulänglich wird [...] jener Meister [...], der sich nicht darauf versteht, mit seinem Meißel etwas auszudrücken, das er in seinem Geist vorgestellt hat; vielmehr werden seine Hände, die nicht der Phantasie gehorchen, das Gegenteil von dem erschaffen, was er ersonnen hat und von dem er glaubte, es auszuführen zu müssen [...]“.²⁴⁵

Die handwerklichen und intellektuellen Fähigkeiten Stradanos werden in einem weiteren Stich (Abb. 44) veranschaulicht, der von Hendrick Goltzius mit Rückgriff auf den Wierix-Stich erstellt wurde.²⁴⁶ Eine Akzentuierung nimmt Goltzius folgend vor: er ordnete das Porträt spiegelverkehrt an und fügte Stradano ein entscheidendes Attribut hinzu: einen Federkiel, der ihn als Zeichner ausweist. Stradano hält das Zeicheninstrument locker in der Hand. Die Finger greifen über den Rahmen, sie ragen in den Bildraum des Betrachters hinein. Die (wie bei Wierix

²⁴³ Hierzu den Eintrag „Talent“ im Glossar. in: Vasari, Giorgio: Kunstgeschichte und Kunsttheorie. Eine Einführung in die Lebensbeschreibungen berühmter Künstler. Neuübersetzt von Victoria Lorini. Hrsg. Matteo Burioni und Sabine Feser. Berlin 2004. S. 272 f.

²⁴⁴ Alberti, Leon Battista: Das Standbild. Die Malkunst. Grundlagen der Malerei. Hrsg. Bättschmann, Oskar/Schäublin, Christoph, Darmstadt 2000. S. 299f.

²⁴⁵ Barocchi, Paola (Hrsg.): *Scritti, d'arte del Cinquecento*. Mailand 1971-1977. Bd. II, S. 1322.

²⁴⁶ Hierzu: Strauss, Walter L.: Hendrik Goltzius 1558-1617. The Complete Engravings and Woodcuts, New York 1977. Nr. 181.

links dargestellte) personifizierte Zeichenkunst machte Goltzius zu einer *Pictura*. Er verlieh der strengen Komposition im Aufbau mehr Lebendigkeit, indem der Arm der *Architectura* die Schrift auf dem Rahmen des Porträts teilweise überdeckt. Der fokussierte Bildausschnitt mit Stradanos Porträt in einer pyramidalen Komposition mit den Allegorien weist stärkere Hell- und Dunkeleffekte auf als Wierix' Stich, wodurch das Antlitz des Künstlers lebendiger wirkt. Mit dieser Zugabe und relevanten Umdeutung des Porträts ging eine Veränderung der drei Personifikationen der Künste einher. Goltzius schien mit seiner Arbeit die Essenz von Stradanos künstlerischem Schaffen und somit auch Selbstverständnis zum Ausdruck bringen zu wollen. Der Künstler selbst mit Federkiel ist in einer Vertikalen mit der mittig-sitzenden Personifikation des *disegno*. Goltzius lieferte dem Betrachter ein druckgraphisches Porträt von Stradano, dass das künstlerische Schaffen betont. Im Vergleich zu dem bereits besprochenen Stich sowie den Vorzeichnungen erscheint dieses druckgraphische Porträt Stradanos wie eine Synthese seines künstlerischen Selbstverständnisses. Goltzius reduziert das allegorische Porträt des Künstlers, in dem er die Hand und das Zeichengerät fokussiert. Somit verdichtete er die Aussage auf das Wesentliche des künstlerischen Selbstentwurfs Stradanos: *inventio* und *ratio*.

Darüber hinaus soll ein vergleichender Blick auf Stradanos Zeitgenossen Bacio Bandinelli die Bedeutung von Stradanos innovativem Selbstporträt verdeutlichen. Im Gegensatz zu Stradano wandte sich der Florentiner Bildhauer bereits als junger Künstler dem Medium der Druckgrafik zu.²⁴⁷ Sicherlich sind Bandinellis Kupferstiche einer anderen Intention verpflichtet, da es sich hierbei um singuläre Blätter der Selbstdarstellung handelt. Stradanos Selbstbildnis ist von Aufbau und formaler Gestaltung an den Zweck gebunden, als Auftrakt der druckgraphischen Stichewerke gezeigt zu werden. Dennoch sind Bandinellis Stiche für die Frage der Selbstdarstellung von analytischem Wert, da er seine Selbstentwürfe ausschließlich in jenem Medium veranschaulicht. So lassen sich die überlieferten Selbstbildnisse Bandinellis in eine künstlerische Abfolge bringen, welche eine stilistische Entwicklung und letztlich die Schritte einer gezielten Selbstinszenierung wiedergibt. Erst ab Mitte der 1540er-Jahre stellte sich Bandinelli selbst als Künstler ins

²⁴⁷ Zur Selbstdarstellung des Bacio Bandinelli: Fiorentini, Erna: Ikonographie eines Wandels. Form und Intention von Selbstbildnis und Porträt des Bildhauers im Italien des 16. Jahrhunderts. Berlin 1999. S. 44 f.

Zentrum seiner Druckgrafiken. In einfigurigen Selbstbildnissen (Abb. 44) präsentierte er seine künstlerischen und intellektuellen Fähigkeiten. Unabhängig von der ikonographischen Aussage der Druckgraphik verdeutlicht zunächst die Wahl des Porträtformats – vom Dreiviertelporträt zu einer ganzfigurigen Darstellung –, dass Bandinelli so seinen sozialen Status innerhalb der florentinischen Künstlerschaft und gegenüber seinen Auftraggebern auszuweisen versuchte.

1.5 Synthese: Künstlerische mobile Erinnerungsobjekte – Multiplikatoren der *fama*

Anhand der zwei ausgewählten reproduzierbaren Medien und Künstler konnte exemplarisch gezeigt werden, welches Potenzial der Medaille und dem Kupferstich zur künstlerischen Autopoiesis innewohnt und wie die Künstler dieses Potential nutzten.

Zunächst wurde die Künstlermedaille von Alessandro Vittoria für seinen Künstlerfreund Bernardino India in unterschiedlichen Kontexten analysiert. Beleuchtet wurden die humanistisch-philosophischen Diskurse um *amicitia*, *fama* und *virtus*, da mit diesen Begriffen zeitgenössische Denk- und Handlungsräume konturiert werden, die hinsichtlich der Frage nach dem künstlerischen Selbstentwurf des jungen Bildhauers relevant erscheinen.

Das Diktum des *amicus alter ego* ist, so eine Erkenntnis, kaum besser darstellbar als in der Doppelbildnis-Medaille zweier Künstler, die sich in ihrem künstlerischen Tätigsein und tugendhaften Streben nach Vervollkommen gegenseitig anspornen. Die Medaille als Objekt erinnert an die gemeinsame Zeit in Vicenza, die für den jungen Alessandro Vittoria eine entscheidende Station am Anfang seiner künstlerischen Karriere zu bewerten ist. Freundschaft und Konkurrenz sind auch im übertragenen Sinne die zwei Seiten einer Medaille, was die Analyse zum Paragone führte. Die Medaille spricht sowohl die diachrone als auch die synchrone Zeitdimension an, da sie zum einen einen Wettstreit mit der Antike, zum anderen einen zwischen den Zeitgenossen veranschaulicht. Die Konnotationen des Begriffs des Paragone erwiesen sich hierbei als komplex. Sowohl das intellektuelle Milieu in Venedig als auch die kunsttheoretischen Diskurse im Florentiner Umfeld der Zeit waren vom Wettstreit zwischen den Künsten geprägt.

Der Blick auf eine Einzelheit – auf die Darstellung des Stoffes im Medaillenporträt – ergänzte den eher theoretischen Zugang um einen konkreten Aspekt:

Kleidung hat eine sozialhistorische Bedeutung – das gilt auch für die Renaissance-mode. Die Kleidung konstituierte den sozialen Status und wurde für das (Selbst-)Porträt keineswegs zufällig gewählt, denn sie hatte das Potenzial der gesellschaftlichen Nobilitierung für den Künstler.

Diese Beobachtungen sind wie ein Referenzsystem zu betrachten, in dem sich Vittoria als Künstler zwischen Auftraggebern, Künstlerkollegen und seinem Meister sowie intellektuellen Persönlichkeiten seiner Zeit zu positionieren versuchte. Mit der Medaille wählte Vittoria ein sehr geeignetes, da „mobiles“ und doppelt nutzbares Medium. Er konnte damit ein Künstlerbild verbreiten, das Ansehen und Wertschätzung spiegelte und beförderte sowie dem sozialen Habitus seiner Auftraggeber vertraut war. Das Selbstporträt avers mit dem eines Künstlerkollegen revers zu kombinieren, war ein innovativer Weg der Selbstdarstellung. Vittoria kombinierte kunsttheoretische Verweise, Gelehrsamkeit, spielte mit den sozialen Codes seiner Zeit und schuf somit eine Künstlermedaille, die dem eigenen Streben nach Ruhm gerecht wurde und den Status quo seines künstlerischen Selbstverständnisses verewigte.

Der junge Vittoria pflegte Kontakte und ging künstlerische Kooperationen ein – und zwar auf der *terraferma*, außerhalb Venedigs und des Einflussbereiches seines Lehrers Sansovino –, die seinen Ruhm begründen. Die Medaille verwendete er aktiv als Mittel, um den Bezug zur sozialen Elite der Auftraggeber zu schaffen. Das innovative Potenzial Vittorias liegt in der Nutzung des konventionellen Mediums der Medaille, welches er mit Verweisen zur Antike und Kunsttheorie seiner Zeit modifizierte und zur Aufwertung seines Künstlerstatus einsetzte.

Ein anderes „mobiles“ Medium nutzte Giovanni Stradano, und zwar nicht zu Beginn, sondern im letzten Drittel seiner künstlerischen Karriere, als er schon zu beachtlichem Ruhm gekommen war, für seine künstlerische Selbstdarstellung: den Kupferstich. Zunächst setzte Stradano dieses Medium ein, um seine fest in Florenz verorteten („immobilen“) Werke der Malerei druckgraphisch zu verbreiten, und zwar unter selbstbewusstem Hinweis darauf, in welcher Florentiner Kirche man das jeweilige Werk finden konnte. Die Kupferstiche waren demnach regelrechte Marketinginstrumente.

In der Zeit ab 1580 fertigte Stradano zeichnerische Vorlagen für die großen Stichwerke zur Passion sowie zur *Nova Reperta* an. Die hier demonstrierte thematische

Bandbreite, Vorstellungskraft und Fähigkeit zur Invention, Talent und Fleiß, Wissen und Können überzeugten seine gelehrte Auftraggeberschaft. Die Auffassung, dass Kunst sowohl den Geist als auch die Sinne zu stimulieren habe, verdeutlicht auch der genauer betrachtete Wierix-Stich. Giovanni Stradanos Selbstporträt bildet das Zentrum des Blattes. Das Zusammenspiel von Motti und Imprese spiegelt eine bestimmte Auffassung vom Künstlertum. Stradano stellte sich selbst dar als jemand, der in stetiger Übung Können und Vernunft schult. Es bedarf der Ausdauer, um in der Kunst zu bestehen, aber wenn der Geist und die Hand geschult werden, wird der Künstler mit seiner Kunst nicht scheitern. Diesen emblematischen Selbstentwurf stellte Stradano nach der Widmung an seinen Auftraggeber den großen Stichwerken voran.

Stradanos Zusammenarbeit mit den flämischen Stechern und Verlegern verdeutlichte die Möglichkeiten transnationaler Austauschprozesse und Kooperationen, die durch die Technik des Kupferstichs erst möglich wurden. Programmatisch ist die letzte Seite der *Nova Reperta*, in der die kulturellen Erfindungen der Frühen Neuzeit verbildlicht wurden, der Entdeckung des Kupferstiches gewidmet – der *nova arte*, in der Giovanni Stradano in der letzten Phase seines künstlerischen Schaffens als *inventor* brillierte.

2. Topoi und Wirklichkeit: Künstlerhäuser zwischen Sammlung und Museum

2.1 Forschungsstand: Künstlerhäuser

Die wissenschaftliche Beschäftigung mit Künstlerhäusern ist erst Mitte der 1980er-Jahre durch Eduard Hüttingers Publikation²⁴⁸ angestoßen worden. Hüttingers Betrachtung der ikonographischen und programmatischen Gestaltung der Objekte erfasst die Gedankenwelt und Identität des Künstlers denkbar umfassend und mehrdimensional. Die wesentlichen Erkenntnisse Hüttingers, auf denen nachfolgend aufgebaut wurde: Das Haus sei vom Künstler zu dessen Lebzeiten als Ort der Präsentation des eigenen künstlerischen Entwurfs geschaffen worden. Mitunter wurden und werden diese Künstlerhäuser nach dem Ableben des Künstlers museal weitergenutzt. Somit sei hier zum ersten Mal in der Neuzeit und als neues Phänomen des geänderten Selbstbildes ein Ort geschaffen worden, an dem der Nachruhm des Künstlers erfahrbar werde.

Hans-Peter Schwarz behandelt das Thema aus sozialhistorischer Perspektive.²⁴⁹ Die seiner Publikation aus dem Jahr 1990 zugrunde liegende Dissertation analysiert die Bauwerke der Künstlerhäuser von 1500 bis 1800. Anhand des Studiums der Quellen konnten Häuser von Künstlern rekonstruiert werden, die eine große Spannweite hinsichtlich verschiedener Länder und Epochen abdeckt. Schwarz führt die Entstehung des „Genies“ auf dessen Verortung im Umfeld der Höfe zurück, welche dem Künstler Privilegien einräumten. Dass der Künstler an den Hof gebunden wurde und sich vom städtischen Milieu abgrenzte, verdeutlicht diese kenntnisreiche Arbeit auf der Basis ausführlicher Grundlagenforschung.

Unter den jüngsten Publikationen ist das 2014 erschienene Buch von Bodo Plachta zu erwähnen, das sich den Lebensräumen von Künstlern widmet – und dies über mehrere hundert Jahre hinweg, vom 15. bis zum 20. Jahrhundert. Sämtliche in der frühen Neuzeit angesiedelte Beispiele werden im ersten Abschnitt des Buches „Architektonische Selbstporträts - die Entdeckung des Künstlerhauses“

²⁴⁸ Hüttinger, Eduard (Hrsg.): Künstlerhäuser von der Renaissance bis zur Gegenwart. Zürich 1985.

²⁴⁹ Schwarz, Hans-Peter: Das Künstlerhaus. Anmerkungen zur Sozialgeschichte des Genies. Schriften des Deutschen Architekturmuseums zur Architekturgeschichte und Architekturtheorie. Braunschweig 1990.

thematisiert.²⁵⁰ Aus dem ebenfalls 2014 erschienenen Katalog zur Ausstellung „Tempel des Ich“ sind für vorliegende Arbeit vor allem die Einleitung sowie der Aufsatz von Hubertus Günther zu Künstlerhäusern seit der Renaissance von 1470 bis 1800 relevant.²⁵¹

„Einblicke, wie Künstler wohnen“, gibt Melanie Klier.²⁵² Allerdings erweisen sich Beiträge zu diversen Tagungen und Konferenzen als die differenzierteren Einblicke: „Zwischen privatem Kosmos und öffentlichem Raum: Künstlerhaus-Museen“ lautete das Thema der Jahrestagung der Vereinigung der Kunsthistorikerinnen und Kunsthistoriker in der Schweiz 2009.²⁵³ Eine ähnliche thematische Ausrichtung hatte die 2014 von der „Museum and Galleries History Group“ organisierte und in der Wallace Collection in London abgehaltene Tagung „houses as museums – museums as houses“, wobei in diesem Zusammenhang auch Künstlerhäuser in unterschiedlichen Epochen betrachtet wurden. Eine Veröffentlichung der Vorträge ist nach wie vor in Planung. Des Weiteren wurde im Sommer 2015 in Nürnberg eine internationale Konferenz zum Thema abgehalten, organisiert vom Forschungsnetzwerk *artifex* der Universität Trier, welches sich in einem breit angelegten Spektrum mit Forschungsfragen zur Künstlersozialgeschichte beschäftigt. Unter programmatischem Titel vereinte die Konferenz zum Thema „*Bildende Künstler müssen wohnen wie Könige und Götter* – Künstlerhäuser im Mittelalter und der Frühen Neuzeit“ eine Vielfalt an Beiträgen. Künstlerhäuser nördlich und südlich der Alpen waren Gegenstand der Veranstaltung. Die 2018

²⁵⁰ Plachta, Bodo: Künstlerhäuser. Ateliers und Lebensräume berühmter Maler und Bildhauer. Fotografien Achim Bednorz. Stuttgart 2014.

²⁵¹ Im Tempel des Ich: das Künstlerhäuser als Gesamtkunstwerk. Europa und Amerika 1800-1948. Hrsg. Margot Brandlhuber und Michael Buhrs. Ausst.Katalog Museum Villa Stuck 2013, München. Ostfildern 2013/2014, insb. S. 16–29.

²⁵² Klier, Melanie: Künstlerhäuser / Mythos Atelier: wo Kunst entsteht. Kunsthau jenseits der Norm. Spannende Einblicke, wie Künstler wohnen. München u.a. 2006.

²⁵³ Tra universo privato e spazio pubblico: case di artisti adibite a museo / Zwischen privaten Kosmos und öffentlichem Raum: Künstlerhaus-Museen. Atti del convegno annuale dell'Associazione svizzera degli storici e delle storiche dell'arte organizzato in collaborazione con il Museo Vincenzo Vela, Ligornetto / Akten der Jahrestagung der Vereinigung der Kunsthistorikerinnen und Kunsthistoriker in der Schweiz in Zusammenarbeit mit dem *Museo vincenzo Vela*, Ligornetto. 9.-11. ottobre / Oktober 2009. A cura di Gianna A. Mina/ Sylvie Wuhrmann. Bera 2011.

erschienenen Tagungsbeiträge sind chronologisch angeordnet und eröffnen neue Perspektiven auf ein Thema, das noch viele Fragen offenlässt.²⁵⁴

Ein Desiderat der Forschung ist beispielsweise die übergeordnete Betrachtung der Wechselwirkungen von Künstlerhäusern mit ihren Sammlungen in Bezug auf den Selbstentwurf von Künstlern, dem sich folgende Ausführungen widmen. Diese beruhen außer auf den genannten Untersuchungen auf der umfangreichen Quellenforschung zu Alessandro Vittoria sowie der Rekonstruktion seines Künstlerhauses durch Victoria Avery.²⁵⁵ Das besondere Verdienst von Gunter Schweikhart²⁵⁶ ist es, auf das Testament des Veroneser Künstlers Bernardino India hingewiesen und somit den Begriff des „Künstlermuseums“ in die Forschung eingebracht zu haben. Für den in Florenz tätigen Giambologna können Dimitrios Zikos²⁵⁷ Forschungsbeiträge zum Künstlerhaus des flämischen Hofbildhauers herangezogen werden. Abschließend seien die Beiträge von Emanuela Ferretti²⁵⁸ und Alessandro Cecchi²⁵⁹ in verschiedenen Ausstellungskatalogen genannt.

²⁵⁴ Tacke, Andreas, Schauerte Thomas und Danica Brenner (Hrsg.): *Künstlerhäuser im Mittelalter und in der Frühen Neuzeit. Artifex. Quellen und Studien zur Künstlersozialgeschichte* hrsg. von Andreas Tacke. Petersberg 2018.

²⁵⁵ Avery, Victoria J.: *Documenti sulla vita di Alessandro Vittoria (1525-1608)*. In: *Studi Trentini di Scienze Storiche, Sezione Prima*. Trento LXXVII 1, 1999. Supplemento. Sowie: Avery, Victoria: *The House of Alessandro Vittoria Reconstructed*. In: *Sculpture Journal* V, 2001, S. 7-32.

²⁵⁶ Schweikhart, Gunter: *Bernardino India und die Idee des Künstlermuseums im 16. Jahrhundert*. Professor Hugo Borger zum 23.11.1990. In: Rehm, Ulrich / Tönnemann, Andreas (Hrsg.): *Schweikhart, Gunter: Die Kunst der Renaissance: ausgewählte Schriften*. Köln 2001. S. 256-65.

²⁵⁷ Zikos, Dimitrios: *Giambologna's Land, House, and Workshop in Florence*. In: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* 46, 2002, S. 357-408.

²⁵⁸ Feretti, Emanuela: *La casa-studio di Giambologna in Borgo Pinti*. In: Strozzi Paolozzi / Zikos, Dimitrios (Hrsg.): *Giambologna – gli die, gli eroi. Genesis e fortuna di uno stile europeo nella Scultura*. Katalog Museo Nazionale del Bargello Florenz, Florenz 2006. S. 315-320.

²⁵⁹ Cecchi, Alessandro: *La casa e la bottega del Giambologna*. In: Ciardi, Robert Paolo (Hrsg.): *Case di artisti in Toscana*. 1998, S. 140-143.

2.2 Genese des Künstlerhauses zwischen Repräsentation und Werkstatt

Die repräsentative Funktion des Hauses

Am Beginn dieses historischen Abrisses steht eine Vision. In Ermangelung eines „architektonisch fixierte[n] Reglement[s]“ für Künstlerhäuser²⁶⁰ konnte nämlich die utopische Schrift des Filarete (eigentlich: Antonio di Pietro Averlino, 1400–1469) viel vorwegnehmen, was später für die Häuser von Künstlern als verbindlich angesehen wurde.²⁶¹ Filarete entwarf in „Libro architetonico“ weit mehr als einen Lehrtext der Architektur.²⁶² Vielmehr erarbeitete er schriftlich und zeichnerisch den Entwurf einer Idealstadt, der in seiner Form gänzlich dem höfischen Kontext entstammt. Filaretos präsentierte sich als entwerfender, rein zeichnender Architekt und grenzte sich dezidiert von den bei der Realisierung eines Gebäudes Beteiligten ab.²⁶³ Der Architekt war in diesem Fall die Personifikation der Tugend und diese das Mittel des sozialen Aufstiegs, denn die *nobilita* sei nicht der Geburt, sondern der *virtus* zu verdanken:

„zwei Dinge sind vorteilhaft für den, der Ruhm erlangen möchte [...], aber diejenige Haltung, die ihm vollendeten Ruhm garantiert, ist die Tugend; sie ist es, die den Menschen glücklich macht; zwar erlangt man auch durch das Laster Ruhm, jedoch ist jener Ruhm schändlich und schlecht und düster; die Tugend hingegen ist gut und licht und klar und würdig, und diese jene, wie ich sagte, macht

²⁶⁰ Plachta, Bodo: Künstlerhäuser. Ateliers und Lebensräume berühmter Maler und Bildhauer. Fotografien Achim Bednorz. Stuttgart 2014. S. 6.

²⁶¹ Grundlegende Publikationen siehe Forschungsstand zuvor. Weiterhin: King, Catherine E.: Programmes of decoration for artists' houses. In: Representing Renaissance Art, c. 1500-1600. Ciardi, Paolo, Roberto: Case di Artisti in Toscana. Florenz 1982. Leopold, Nikia Speliakos Clark: Artist's homes in sixteenth century Italy. Baltimore 1980.

²⁶² Schwarz, Hans-Peter: Das Künstlerhaus. Anmerkungen zur Sozialgeschichte des Genies. Schriften des Deutschen Architekturmuseums zur Architekturgeschichte und Architekturtheorie. Braunschweig 1990. S. 12 f.

²⁶³ Hubert, Hans W.: Filarete - der Architekt als Tugendfreund. In: Poeschke, Joachim/Weigel, Thomas (Hrsg.): Die Virtus des Künstlers in der italienischen Renaissance Symbolische Kommunikation und gesellschaftliche Wertesysteme; Bd.15, Münster 2006. S. 31-54. Hier S. 37 und nachfolgend. Grundlegend: Pfisterer, Ulrich: Ingenium und Invention bei Filarete. In: Nobilis arte manus. Festschrift für Antje Middeldorf-Kosegarten. Hrsg. B. Klein und H. Wolter von-der-Knesebeck. Dresden und Kassel 2002. S. 265-289.

den Menschen sowohl in diesem als auch im anderen Leben glücklich.²⁶⁴

Die Tugend stilisierte er zum wichtigsten Mittel, um eine hohe gesellschaftliche Position erwerben zu können. Die Kunst sei eine erbauliche Berufung, mehr als Arbeit, die nur Geld (*pretium*) oder Stolz (*fastus*) bringen solle.

Die Beschreibungen einzelner Bauwerke in Filaretos Traktat verdeutlichen exemplarisch, in welcher Weise das literarisch-utopische Tugendkonzept architektonische Gestalt annehmen sollte.²⁶⁵ Nachdem er den elaborierten Gesamtkomplex von Gebäuden (u.a. *Casa del Vizio e della Virtù*) und ihrer Funktionen mit Illustrationen im 17. Buch erläutert hat, äußerte sich Filarete zu seinen Vorstellungen von einem Haus, wie es für den Architekten passend wäre²⁶⁶ (Abb. 45): Es hatte eine reich geschmückte Fassade, ein gestuftes Podest erhebt das mit einem vierbogigen Eingang versehene Gebäude über das Straßenniveau. Das zweieinhalbgeschossige Bauwerk mit Belvedere-Aufsätzen sollte einen Sockel aus *Opus reticulatum* aufweisen. Als weitere Schmuckformen führte Filarete Pilaster, Säulen, Nischen für Skulpturen und dekorative Rahmen, Zierkapitelle und Gebälke auf. Der mit diesem Haus verbundene repräsentative Anspruch ist gleichzusetzen mit dem von Fürsten oder den offiziellen Gebäuden der Stadt *Sforzinda*, lediglich

²⁶⁴ "due cose conviene nell'uomo per le quali s'acquista fama [...] ma di quella della quale fa la fama perfetta sia una et questa è la vertu la quale è quella che fa l'uomo felice, ben che del vitio ancora fama se n'acquisti nientedimeno ella fama ignominiosa et captiva et obscura et quella della vertu e buona et lucida et chiara et degna et questa e quella, come ho detto, fa l'huomo et in questa et nell'altra vita essere felice." Siehe: Spencer, John, R. (Hrsg.): Filarete's Treatise on Architecture. New Haven/London 1965. 2 Bde. S. 246 (im Band II./Faksimile: Book XVIII; folio 142 v und 143 r).

²⁶⁵ Letztlich blieb es allerdings eine unverwirklichte Utopie. Zum Ort und Zweck von Tugenddarstellungen im 16. Jahrhundert. Siehe: Bautz, Michaela: *Virtutes: Studien zu Funktion und Ikonographie der Tugenden im Mittelalter und im 16. Jahrhundert*. Stuttgart 2006. S. 161 f.

²⁶⁶ Hubert weist darauf hin, dass die Illustration der Fassade des Architektenhauses aussehe wie eine verkleinerte Variante eines für einen Fürsten entworfenen, am Wasser liegenden Palastes und verweist auf den Entwurf Filaretos für das *Cà del Duca*, der sich dahinter verbirgt. Dieser am *Canale Grande* befindliche Palast wurde von Bartolomeo Bon für Andrea Corner um 1456 begonnen, blieb aber unvollendet. Ab 1460 wurde er allerdings vom Mailänder Herzog übernommen, woher sich der Name *Cà del Duca* ableitet. Siehe: Hubert, Hans W.: Filarete - der Architekt als Tugendfreund. In: Poeschke, Joachim/Weigel, Thomas (Hrsg.): *Die Virtus des Künstlers in der italienischen Renaissance Symbolische Kommunikation und gesellschaftliche Wertesysteme*; Bd.15, Münster 2006. S. 53. Wolters schreibt Bartolomeo Bon und diesem Projekt einen maßgeblichen Einfluss in der Entstehung einer eigenständigen venezianischen Renaissance zu. Siehe: Wolters, Wolfgang: *Architektur und Skulptur* In: Huse, Norbert / Wolters, Wolfgang (Hrsg.): *Venedig, die Kunst der Renaissance: Architektur, Skulptur, Malerei 1460-1590*. München 1996. S. 19/20.

die Maße des Hauses waren kleiner dimensioniert. Bewohnen durfte es nur, wer es zur Meisterschaft in allen Bereichen der Architektur – Zeichenkunst, Proportionslehre sowie die praktische Umsetzung der Theorie – gebracht hatte. Filarete proklamierte für sich diesen Status, denn das „Maß der Tugend eines Menschen [wird] zum Indikator für dessen Nobilität“, woraus Filarete seinen Anspruch auf solch ein repräsentables Wohnhaus herleitete.²⁶⁷

Leon Battista Alberti, ein Zeitgenosse Filaretos, hielt sich hingegen nicht mit Utopien auf. Er stellte vielmehr kunsttheoretische Überlegungen für das Künstlerhaus an, die vor allem als praktische Anweisungen die Arbeitsverhältnisse betreffend verstanden werden können. Relevante Aspekte sind gute Arbeitsbedingungen für Künstler, beispielsweise die ideale Belichtungssituation durch Ausrichtung nach Norden. Ebenfalls hat Leonardo da Vinci formuliert, dass das Nordlicht das *Chiaroscuro* begünstige und sich ein kleiner Raum positiv auf die geistige Tätigkeit des Künstlers auswirke.²⁶⁸

Kurz nach dem Tod von Filarete und Alberti begannen 1476 die Arbeiten an Andrea Mantegnas Haus – das erste realisierte Künstlerhaus, gebaut aufgrund der Reputation des Künstlers am Hofe der Gonzaga. Die Dimensionen von Haus und Garten sind mit jenen kleineren, herrschaftlichen Anwesen vergleichbar. Die Planung des Innenhofes als Rotunde orientierte sich an Beschreibungen zur Villa Laurentiana von Plinius d. Jüngeren. Möglicherweise war eine Kuppel geplant, um den Hof zum Präsentieren der Sammlung Mantegnas zu nutzen.²⁶⁹

Im 16. Jahrhundert wurde vor allem die Funktion des Künstlerhauses in Bezug auf den sozialen Status wichtig, wie in der Kunsthistoriographie Vasaris sichtbar wird:

„[...] weshalb der Ruhm Raffaels um Größen gewachsen war und ebenso die Würdigungen zunahmen; weil er, um sich in Erinnerung

²⁶⁷ Hubert, Hans W.: Filarete - der Architekt als Tugendfreund. In: Poeschke, Joachim/Weigel, Thomas (Hrsg.): Die Virtus des Künstlers in der italienischen Renaissance Symbolische Kommunikation und gesellschaftliche Wertesysteme; Bd.15, Münster 2006. S. 38.

²⁶⁸ Hüttinger, Eduard (Hrsg.): Künstlerhäuser von der Renaissance bis zur Gegenwart. Zürich 1985. S. 9.

²⁶⁹ Ames-Lewis, Francis: The intellectual Life of the early Renaissance Artist. New Haven/London 2000. S. 68 f. Siehe auch: Kraitova, Marie: Das Haus von Andrea Mantegna in Mantua und von Piero della Francesca in San Sepolcro. In: Hüttinger, Eduard (Hrsg.): Künstlerhäuser von der Renaissance bis zur Gegenwart. Zürich 1985. S. 51-56.

zu halten, einen Palast in Rom im *Borgo nuovo* bauen liess, den Bramante in einem Guss ausführen liess.“²⁷⁰

Raffael ließ sich demnach im Alter von 34 Jahren, auf dem Höhepunkt seiner ruhmvollen Karriere, einen Gedächtnisort bauen, an dem man ihn erinnern möge. Das Grundmotiv des Künstlerhauses hat Vasari formuliert: Das Haus war ein persönliches Denkmal ersten Ranges und verdeutlichte die *nobilita* des Künstlers an einem repräsentativen und prominenten Ort mit biographischer Bedeutung.²⁷¹

Der Künstler Luca Signorelli stellte fest, „er lebte immer eher als Herr und Edelmann, denn als Maler“,²⁷² womit er den Anspruch des Künstlers nach einer herrschaftlichen, fürstlichen Lebensführung zum Ausdruck brachte. Die Häuser sind als Akt der künstlerischen Emanzipation zu verstehen und als Zeugnis individueller Künstlerpersönlichkeiten zu deuten. Die Ausstattung der Künstlerhäuser wich hingegen von den Häusern von Fürsten und hohen Angehörigen des Klerus ab, die vornehmlich der Prachtentfaltung dienten.

Im Vergleich sei die Beschreibung Vasaris des Wohnhauses und der Werkstatt Michelangelos in Rom betrachtet, wo der Künstler ab 1505 lebte. Nahe dem Trajansforum besaß er ein bescheidenes Haus, das kaum Wohnkomfort bot. Er lebte zurückgezogen und empfing in seinem Haus, das ihm vornehmlich als Arbeitsstätte diente, ungern Auftraggeber. Vasari betonte vor allem Michelangelos Bescheidenheit in Bezug auf seine Mahlzeiten. Es wäre ihm demnach wichtiger gewesen, bei der Arbeit zu bleiben, als mit Gästen zu tafeln. Jedoch sei der Geiz, den manche Zeitgenossen ihm vorwarfen, nicht bei Werken der Kunst oder anderen Gegenständen vorherrschend gewesen. Hier wird vor allem der Topos des kargen Lebens und harten Arbeitens beschwört, der das kreative Schaffen des Künstlers ermöglichte oder beförderte, da Michelangelo sich von nichts ablenken ließ.²⁷³ Analog ist für Tizian überliefert, dass er am Stadtrand in einem unauffälligen

²⁷⁰ Vasari, Giorgio: *Le Vite de' più eccellenti Pittori, Scultori ed Architettori*. (Hrsg.) Gaetano Milanesi. Florenz 1906. IV, S. 353.

²⁷¹ Schwarz, Hans-Peter: *Das Künstlerhaus. Anmerkungen zur Sozialgeschichte des Genies*. Schriften des Deutschen Architekturmuseums zur Architekturgeschichte und Architekturtheorie. Braunschweig 1990. S. 14 f.

²⁷³ Plachta, Bodo: *Künstlerhäuser. Ateliers und Lebensräume berühmter Maler und Bildhauer*. Fotografien Achim Bednorz. Stuttgart 2014. S. 31-34.

bürgerlichen Haus lebte, sich vornehmlich der Arbeit widmete und keinen Wert auf die Äußerlichkeiten eines repräsentativen Künstlerhauses legte.²⁷⁴

Mit seinen Häusern in Arezzo und Florenz schuf Vasari selbst zwei Orte, in denen er seine künstlerische Identität und die soziale Rolle des Künstlers zur Schau stellte. Die Wahl des Stadtviertels innerhalb des städtischen Raums in Arezzo begründete Vasari einerseits mit der Vornehmheit der Gegend, „wo die Luft am reinsten ist.“²⁷⁵ Repräsentativität und Kontemplation für das aktive künstlerische waren wichtige Faktoren. Programmatisch sind die allegorisch-komplexen Bildprogramme, aber vor allem auch die Selbstaussage Vasaris, die freskierte Dekoration „fast zum Zeitvertreib“ gestaltet zu haben. Befreit von den Zwängen der Auftraggeber arbeitete der Künstler hier für sich, ähnlich dem Adeligen, der in der Kunst dilettiert.

Die Bilder und Kunstwerke in Vasaris Häuser in Arezzo und Florenz fügten sich eher dekorativ in ein Gesamtensemble ein, als dass sie Teil einer systematisch aufgebauten Sammlung gewesen wären. Die jeweiligen Häuser sind mit unterschiedlichen Lebensphasen verbunden. Das Haus in seiner Geburtsstadt Arezzo erwarb Vasari 1541, am Beginn seiner künstlerischen Karriere.²⁷⁶ Die Freskierungen der Räume verdeutlichen exemplarisch mit ihren ikonographischen Verweisen auf Plinius und Apelles das Selbstbewusstsein des jungen Vasari. Er stellte nach eigenem Ermessen eine Galerie der illustren Wahlverwandtschaften zusammen, mit der er sowohl auf die Kunstlandschaft Arezzos verwies als auch auf seine *fama* als Künstler. Programmatisch ist die Benennung der Räume, da es neben der *Camera della Fama e delle Arti* auch Räume mit mythologischen Zuordnungen, wie Apoll und seine Musen, gibt sowie die *Sala del trionfo dell Virtù*. Die

²⁷⁴ Zu Michelangelos und Tizians „Freiheiten“, auch zu den Häusern, siehe: Conti, Alessandro: Der Weg des Künstlers. Vom Handwerker zum Virtuosen. Aus dem Italienischen von Heinz-Georg Held. Berlin 1998. S. 119 zu Tizian und zu Michelangelo ab S. 124. Ebenso: Günther, Hubertus: Künstlerhäuser seit der Renaissance 1400-1800. In: Im Tempel des Ich: das Künstlerhäuser als Gesamtkunstwerk. Europa und Amerika 1800-1948. Hrsg. Margot Brandlhuber und Michael Buhrs. Ausst.Katalog Museum Villa Stuck, München. Ostfildern 2013/2014. S. 17-29. Hier S. 19.

²⁷⁵ „[...] e comprai una casa principiata in Arezzo, con un sito da fare orti bellissimi nel Borgo San Vito, nella miglior aria di quella città.“ Siehe Vasari, Giorgio: Le vite de' più eccellenti pittore scultori ed architettori. Hrsg. von Gateano Milanese. Bd. VII. Firenze 1906. S. 667-668.

²⁷⁶ Thomas, Ben: Casa Vasari in Arezzo: Writing and Decorating the Arist's House. In: Hendrix, Harald (Hrsg.): Writers' Houses and the Making of Memory. New York/London 2008. S. 139-148. Auch: De Girolami Cheney, Liana: The Homes of Giorgio Vasari, New York 2006.

vollständige Konzeption der Dekoration dieses Hauses hatte erstmals die Kunst selbst zum Thema und nahm somit einen besonderen Stellenwert in der Künstler-selbstdarstellung ein.²⁷⁷ Zeitgleich, zwischen 1538 und 1544, gestaltete Giulio Romano in Mantua sein Haus. Der Schwerpunkt lag auf der Fassadengestaltung zur Straße durch Stuck und mit vorgeblendeten Ziegeln, das Hauptportal zierte eine Merkurstaute. Innen ist die bestehende Architektur durch gemalte Scheinarchitektur optisch vergrößert worden und bot Raum für ein elaboriertes allegorisches Programm.²⁷⁸

Den Palazzo im *Borgo Santa Croce* in Florenz erhielt Vasari nach der erfolgreichen Ausführung der Ausstattungsarbeiten im *Palazzo Vecchio* 1557 als Geschenk. Für die Ausgestaltung der *Casa Vasari* nahm der führende Künstler im Florentiner Kunstbetrieb ein repräsentativ-kunsttheoretisches Ausstattungsprogramm vor. Die antiken Künstler Apelles und Zeuxis sowie der Ursprung der Kunst, dargestellt durch den ebenfalls bei Plinius erwähnten Lydier Gyges, wurden den Allegorien der Künste in der *Sala Grande* beigesellt. Ein abschließendes Fries von Künstlerporträts zeigt eine persönliche Auswahl Vasari von dreizehn Künstlern, deren Vorlage die Holzschnitte der zweiten Edition der *Viten* Vasaris von 1568 waren und die in der Tradition der *uomini illustri* von dem Selbstbewusstsein der Künstler im Cinquecento künden. Vasaris Selbstbildnis findet sich über dem Kamin *al fresco* (Abb. 46). Intendiert war die künstlerische Selbstdarstellung, die in ihrer Summe das künstlerische Spektrum Vasaris zeigen sollte: von theoretisch-literarischen Reflexionen über die Kunst bis hin zum eigenen schöpferischen Schaffen als Künstler.²⁷⁹

²⁷⁷ Albrecht, Juerg: Die Häuser von Giorgio Vasari in Arezzo und in Florenz. In: Hüttinger, Eduard (Hrsg.): *Künstlerhäuser von der Renaissance bis zur Gegenwart*. Zürich 1985. S. 90 f. Weiterhin: Cecchi, Alessandro: *La casa del Vasari in Arezzo* in: Giorgio Vasari. *Principi, letterati e artisti nelle carte di Giorgio Vasari*, Arezzo 1981. S. 21-23. Patz, Kristine: „Einleitung. Im Agon der Künste“. In: Hannah Baader, Ulrike Müller-Hofstede und Kristine Patz (Hrsg.): *Im Agon der Künste. Paragonales Denken, ästhetische Praxis und die Diversität der Sinne*. München 2007. S. 9-18.

²⁷⁸ Forster, Kurt W, Tuttle, Richard J.: *The Casa Pippi. Giulio Romano's House in Matua*. In: *Architectura. Zeitschrift für Geschichte der Architektur*. Sonderdruck, München 1973. S. 104-130.

²⁷⁹ Albrecht, Juerg: Die Häuser von Giorgio Vasari in Arezzo und Florenz. In: Hüttinger, Eduard (Hrsg.): *Künstlerhäuser von der Renaissance bis zur Gegenwart*. Zürich 1985. S. 83-100. Siehe: *Casa Vasari a Firenze*, Online-Ausstellung des KHI Florenz. (URL: <http://www.expo.khi.it/gallerie/casa-vasari>) (letzter Zugriff, Januar 2010).

Vorbildhaft für den sich im Haus widerspiegelnden Repräsentationsanspruch war die Idee der Ruhmeshalle, die aus Philosophenhäusern zuvor bekannt war, z.B. in der Akademie Ficinos in Careggi.²⁸⁰ Ebenso lieferte das sogenannte Humanistenhaus einige Anknüpfungspunkte für das Künstlerhaus, wobei zwei Topoi in diesem Zusammenhang immer wieder betont wurden: der von Petrarca in seinem Traktat *Vita solitaria* gerühmte Rückzug des Gelehrten sowie die Natur als Inspiration und Voraussetzung für seine schöpferische Tätigkeit. Kennzeichnend war das *studiolo* und die Bildnissammlung.²⁸¹ Während im Künstlerhaus in der Mitte des 16. Jahrhunderts die Repräsentation das maßgebliche Kriterium war, waren die Themen Rückzug und Natur im Gelehrtenhaus vorrangig. Doch finden diese in anderer Form eine Entsprechung in der häuslichen Umgebung des Künstlers, ganz im Sinne Petrarcas: „Der Ort gibt dem Geist (*ingenio*) Ansporn.“²⁸² Zwei solcher Entsprechungen sind das *Studiolo* sowie eine Ahnengalerie, „denn sie glaubten, daß die Bilder derer, die durch ihr Bemühen um Ruhm und Weisheit in hohem Ansehen gestanden hatten, vor ihren Augen aufgestellt, dazu beitragen würden, den Geist zu nobilitieren und anzuregen.“²⁸³ Kennzeichnend für die Humanistenhäuser war eine Ausstattung mit antiken Vorbildern, die sowohl eine repräsentative und nobilitierende Funktion hatten als auch eine didaktische – ähnlich wie schon Cicero und Aristoteles, die moralisch-philosophische Themen als didaktische Exempla einsetzten.²⁸⁴ Entsprechend wurden private Häuser als *Accademia* und *Museum* bezeichnet. Dieses Ausstattungsprogramm der Humanistenhäuser sowie die darin zum Ausdruck gebrachte Außendarstellung galt

²⁸⁰ Chastel, André: Marsile Ficini et l'art. Travaux d'Humanisme et Renaissance, XVI. Genf 1975. S. 7-22.

²⁸¹ Weiterführend: Thornton, Dora: The Scholar and his study: Ownership and Experience in Renaissance Italy. New Haven 1997. Auch: Liebenwein, Wolfgang: Studiolo. Die Entstehung eines Raumtyps und seine Entwicklung bis um 1600. Berlin 1977.

²⁸² „saepe locus ingenio stimulos admovet“ Siehe: Petrarca, Francesco: De vita solitaria. In: Prose. Hrsg. Guido Mertellotti. Mailand, Neapel 1935. S. 526, auch Liebenwein S. 44.

²⁸³ Hier zitiert nach: Schwarz, Hans-Peter: Das Künstlerhaus. Anmerkungen zur Sozialgeschichte des Genies. Schriften des Deutschen Architekturmuseums zur Architekturgeschichte und Architekturtheorie, Frankfurt am Main. Braunschweig 1990. S. 8. Im Original: „Multum enim ad nobilitandum excitandumque animum conferre existimaverunt imagines eorum, qui gloriae et sapientiae studiis floruisse, ante oculos positas.“ In: Della Torre, Arnaldo: Storia dell' Accademia Platonica di Firenze, Florenz 1902. S. 501, Nr. 1.

²⁸⁴ Ebenda S. 123.

Künstlern als Vorbild, nicht zuletzt, um die Gleichwertigkeit ihres sozialen Aufstiegs mit dem *homo literatus* zu demonstrieren.²⁸⁵

Demnach wäre dem Künstlerhaus mit seiner Sammlung Vorstellungen und Ideen des Museums inhärent gewesen. Um diesen Verdacht zu überprüfen, bedarf es einer kurzen Klärung, was man im Italien des 16. Jahrhunderts unter „Museum“ verstand.²⁸⁶ Prototyp ist das um 1546 entstandene *museo* des *uomo universale* Paolo Giovio²⁸⁷, das sich in einem Villenkomplex mit einem offenen, von Säulengängen umgebenen Hof und einem symmetrisch angelegten Garten befand.²⁸⁸ Nahe Giovios Heimat am *Lago di Como* lag der Geburtsort von Plinius d. Älteren und d. Jüngeren, die der nachantiken Welt die Beschreibungen verschiedener Villen und Landgüter hinterlassen hatten.²⁸⁹ Giovios Museum entstand auf den Ruinen einer plinianischen Villa. Er sammelte in diesem *templum virtutis* allerlei Kunst, Bücher, Handschriften und Medaillen. Besonders lagen ihm die *Ritratti dei uomini famosi* auf Leinwand gemalt oder in Form von Bronze-Medaillons am Herzen. In den Räumen seines *museo* wurden die „wahren“ Bilder von berühmten Gelehrten gezeigt. Die guten Menschen sollten durch das Nacheifern, *aemulatio*, zu Ruhm gelangen. Giovio bestand darauf, dass die Porträts nach dem Leben

²⁸⁵ Schwarz, Hans-Peter: Das Künstlerhaus. Anmerkungen zur Sozialgeschichte des Genies. Schriften des Deutschen Architekturmuseums zur Architekturgeschichte und Architekturtheorie, Frankfurt am Main. Braunschweig 1990. S. 6 f.

²⁸⁶ Das zunehmend gebrauchte Wort "Museum", um die Sammlungen zu beschreiben, entspringt eigentlich dem Bild vom Museum des antiken Alexandria, das alles Wissen der antiken Welt in sich versammelt und weiterhin mit den Musen als Wächterinnen der Künste und Wissenschaften beschrieben wurde. Siehe Lexikoneintrag: Weissert, Caecilie: Museum In: Metzler Lexikon Kunstwissenschaft. Ideen, Methoden, Begriffe. Hrsg. Ulrich Pfisterer. 2., erweiterte und aktualisierte Auflage. Stuttgart/Weimar 2011. S. 292-295.

²⁸⁷ Giovio war Arzt, Humanist und Berater, später als Geschichtsschreiber und Professor für Rhetorik tätig. Seine Zeit am päpstlichen Hof brachte ihm die Ehre eines Bischofsamtes ein. Neben seiner Wirkungsstätte Rom, bescherte ihm die Gunst der Medici ein Domizil in Florenz. Siehe: Zimmermann Price, T.C.: Paolo Giovio. The Historian and the crisis of sixteenth-century Italy. Princeton 1995. S. 158-163.

²⁸⁸ Rave, Paul Ortwin: Das Museo Giovio zu Como. In: Miscellanea Bibliothecae Hertziana zu Ehren Leo Bruhns, Franz Graf Wolf Metternich, Ludwig Schudt / Römische Forschungen der Bibliotheca Hertziana, Bd. XVI. München 1961. S. 275-284.

²⁸⁹ Dort wird von einem Zimmer mit eingelassenem Bücherschrank zum ernsten Studium gesprochen, auch dass die Gegend der Villa besonders wohltuend für den Körper sei, der durch die Jagd trainiert und dessen Geist durch das Studium befördert wird. Abschliessend wünscht Plinius, dass die Götter „ihm diese Freude und dem Plätzchen den Ruhm erhalten“ mögen. Siehe: Villenbriefe II, 17 und V, 6 von Plinius dem Jüngeren in deutscher Übersetzung, S. 218 und 221. In: Fischer, Sören: Das Landschaftsbild als gerahmter Ausblick in den venezianischen Villen des 16. Jahrhunderts. Sustris, Padovano, Veronese, Palladio und die illusionistische Landschaftsmalerei. Petersberg 2014.

erstellt wurden oder nach lebensechten Vorlagen wie der Porträtbüste oder Medaille. Die Intention Giovios war von Anfang an, seine Villa mit der umfangreichen Bildnissammlung auszustatten und diese *ad publicam hilaritatem*, zum öffentlichen Vergnügen, zugänglich zu machen. Daraus ergab sich die didaktisch-moralische Funktion der Sammlung. Das Wort *musaeum*, das ursprünglich einen den Musen geweihten kultischen Ort der griechischen Antike bezeichnete, tauchte ab 1532 in der Korrespondenz der beiden Brüder Benedetto und Paolo Giovio in Bezug auf die Gestaltung des Raumes für die Bilder auf. Giovio schrieb an seinen Freund Monsignore Nicola Renzi: „Ich lasse immer weiter an meinem Musaeum arbeiten und freue mich daran bei jedem Hinkommen.“²⁹⁰

Giovio führte mit dem *museo* antike Traditionen fort und füllte sie zugleich mit neuem Inhalt. Er schuf einen Ort, an dem sich Gelehrsamkeit und die Schönen Künste vereinten und der sich deutlich von fürstlichen Prunksammlungen und Wunderkammern unterschied.²⁹¹

Zwar diente er auch der Selbstdarstellung und Repräsentation, aber im Künstlerhaus hatte diese Funktion eine andere Stoßrichtung. Der noble, denkende bildende Künstler musste sich als solcher beweisen und sichtbar machen. Dies wird an der Darstellung der Werkstatt nochmals deutlich.

²⁹⁰ Hier zitiert nach: Rave, Paul Ortwin: Das Museo Giovio zu Como. In: *Miscellanea Bibliothecae Hertziana* zu Ehren Leo Bruhns, Franz Graf Wolf Metternich, Ludwig Schudt/ Römische Forschungen der Bibliotheca Hertziana, Bd. XVI. München 1961. S. 277.

²⁹¹ Schlosser, Julius von: *Die Kunst- und Wunderkammern der Spätrenaissance. Ein Beitrag zur Geschichte des Sammelwesens*. Braunschweig 1978.

Die Werkstatt als Ort des Studiums

Rote Ziegelsteine, bossierte Steinquader und Werkzeuge der Zeichenkunst, Pinsel plus Palette und Zirkel, die in den Relieffeldern zusammengefügt sind, zieren die Fassade des Werkstatthauses von Federico Zuccari im Borgo Pinti.²⁹² (Abb. 47) Mit dieser sich im Florentiner Stadtraum von der Umgebung abhebenden Gestaltung des Hauses verwies Zuccari als erster Künstler auf seinen Berufsstand. Das Gebäude wurde 1577 neu errichtet auf dem Grundstück des Wohnhauses, das Zuccari von den Erben Andrea del Sartos erworben hatte. Die beiden Gebäude waren jeweils selbstständige Einheiten, teilten aber Hof und Garten. Der Auftrag zur Ausmalung der Florentiner Domkuppel als Nachfolger des 1574 verstorbenen Vasari hatte Federico Zuccari in die Arnostadt geführt. Ab 1580 weilte Zuccari dann wieder in Rom, behielt das Haus jedoch einstweilen als Wohnsitz in Florenz. 1588 wurde es an den Künstler Giovan Battista Paggi vermietet, der es Anfang des 17. Jahrhunderts kaufte.

Das Werkstatthaus sollte die drei Künste repräsentieren. Die Architektur wird vom Gebäude an sich verkörpert, Nischen sollten Skulpturen beherbergen, die mittige Freifläche mit einem Fresko die Malerei veranschaulichen. Die Innenräume des Wohnhauses sind mit einem Freskenprogramm ausgeschmückt. Die in mehrere Felder unterteilte Deckengestaltung im *Piano nobile* widmet sich dem mythologischen Sujet des Parnass mit den Musen, dem Leben des Perseus sowie Apoll, Jupiter, Juno und Neptun. Die bildlichen Darstellungen in den Lünetten der *Sala terrena* geben vorrangig Szenen aus dem Leben des Hausherrn wieder, die sich in ein ikonographisches Gesamtprogramm aus Jagdszenen, Scheinarchitektur und Erzählungen um Bacchus, Silen und Satyrn einfügen.

Exemplarisch sei ein Ausschnitt aus der häuslichen Szene der Lünette gezeigt (Abb. 48), in der Federico Zuccari mit seiner Frau am Tisch sitzend von zwei Angestellten bedient wird. Links fällt der Blick des Betrachters auf eine Gruppe aus drei Schülern, die zeichnend und diskutierend einander zugewandt sind.

²⁹² Müller, Barbara: Die Casa Zuccari in Florenz und der Palazzo Zuccari in Rom – Künstlerhaus und Haus der Kunst. In: Hüttinger, Eduard (Hrsg.): Künstlerhäuser von der Renaissance bis zur Gegenwart. Zürich 1985. S. 101-120. Auch: Heikamp, Detlef: Le case di Federico Zuccari a Firenze. In: Roberto Paolo Ciardi (Hrsg.): Case di artisti in Toscana. Mailand 1998. S. 79-137. Mit ausführlicher Bibliographie: Winner, Matthias: Il pittore Federico Zuccari: virtuoso romano di fama europea In: Matthias Winner (Hrsg.): Der Maler Federico Zuccari: ein römischer Virtuoso von europäischem Ruhm. Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana; 32. 1997/98. München 1999. S. 9-11. Siehe auch: http://www.khi.fi.it/55290/casa_zuccari.

Zeichnungen liegen auf dem Boden verteilt, ein Hocker mit Zeichnungen steht vor der Säule des Torbogens, unter dem die Gruppe auf einer Stufe sitzt. Dahinter öffnet sich die Sicht auf den Garten und das sich im Bau befindliche Werkstattgebäude. Zuccari inszenierte sich hier als Patrizier, der von seinen Angestellten bedient wird. Die lernenden, zeichnenden jungen Menschen komplettieren eine bewusst gestaltete Szenerie, in der sich der geachtete Künstler als Patriarch im Mittelpunkt des Geschehens befindet. Der in Arbeit befindliche Bau der Werkstatt ist ein stolzer Verweis auf Wachstum und Gedeihen des Besitzes, somit auf den sozialen Status.

Diese häusliche Szene lässt nur eine Außensicht auf das Werkstattgebäude zu. Für eine Innensicht kann ein Kupferstich von Bacio Bandinellis Akademie in Florenz herangezogen werden (Abb. 49).²⁹³ Ein von Kerzen und Feuer erleuchteter Raum ist mit Büchern, Büsten, Gipsen und Statuetten ausgestattet. Bruchstücke eines menschlichen Skeletts und Schädel liegen auf dem Boden verstreut. In diesem Ambiente sitzen junge Männer, die von älteren Meistern angeleitet werden. Sie studieren und zeichnen mit großer Konzentration.

Dieser Stich, wie auch die anderen Stiche Bandinellis, zielt zunächst darauf ab, die bildenden Künste aufzuwerten. Die Darstellung der Werkstatt, in der zeichnerische Studien gefertigt werden, fokussiert sowohl die theoretische und praktische Aneignung der Kunst, womit eine Nähe zu den literarischen Akademien der Zeit hergestellt wird. Methodisch werden die Grundlagen der Malerei und Bildhauerei betont, sowie die zeichnerische Tätigkeit in der Akademie Bandinellis den *disegno* in den Mittelpunkt rückt „als sichtbaren Ausdruck des im Geistes gebildeten Konzepts.“²⁹⁴ Deziert wird die geistige Arbeit des Bildhauers betont, die körperlichen Mühen dieser Profession rücken bewusst in den Hintergrund. Im Vergleich zu anderen zeitgenössischen Stichen wird die Situation des nächtlichen Studiums bei Kerzenschein hervorgehoben. Das nächtliche Studium der Humanisten und

²⁹³ Jüngst und mit dem Verweis auf die grundlegende Literatur: Aymonino, Adriano, Lauder, Anne Varick (Hrsg.): *Drawn from the Antique. Artists & Classical Ideal*. Ausst.Katalog Sir John Soane's Museum/Teylers Museum Haarlem 2015. London 2015. S. 85 f. Bambach, Carmen: *Drawing and Painting in the Italian Renaissance Workshop. Theory and Practice 1300-1600*. Cambridge 1999.

²⁹⁴ Vasari, Giorgio: *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori et architettori*. Firenze 1568. Hrsg. Gaetano Milanesi. Bde. Firenze 1878-85. I., S. 68.

Poeten war ein tradiert Topos, den Bandinelli hier auf die Künstler übertrug.²⁹⁵ Entscheidend ist dabei, dass die Schüler Bandinellis metaphorisch aus dem inneren Licht ihrer Inspiration zu schöpfen scheinen. Die gestaltende künstlerische Kraft formt die Idee, die in der Zeichnung ihren Ausdruck findet.²⁹⁶

Programmatisch inszenierte Bandinelli demnach druckgraphisch seine Akademie, um seine Kunst und Kunstgattung aufzuwerten. Seine Kunst sollte Sinnbild für Erkenntnis und Tugendstreben sein.²⁹⁷ Das Betonen des Zeichnens diene der Selbstdarstellung, da es die Tätigkeit veredelte. Die Hand wurde als ausführendes Organ des künstlerischen Gedankens gesehen. Das Zeichnen diene zudem der Übung, somit auch der Erziehung zur Tugend – wie schon zuvor thematisch anhand des allegorischen Selbstporträts von Giovanni Stradano verdeutlicht wurde.²⁹⁸

Das Modell als verbindendes Element zwischen Haus und Werkstatt

So sind wir beim Blick auf die Darstellung der Arbeit in der Bildhauerwerkstatt zum einen wiederum bei der Aufwertung der Künste an sich, zum anderen beim Wettstreit der Künste, der schon zuvor, primär im Kontext der Künstlermedaille Vittorias (III.1.3), eine große Rolle spielte. Auffallend ist, dass der Bildhauerei als Tätigkeit, trotz oder gerade wegen aller Versuche der Intellektualisierung, vorrangig ein niedriger Status zugeschrieben wurde. Dies lag an der körperlichen, harten Arbeit der Bearbeitung des Steins. Leonardo verurteilte die Bildhauerei als „äußerst mechanische Übung“ (*esercizio meccanicissimo*), da sich der Schweiß bei

²⁹⁵ Fabian Jonietz: Labor omnia vincit? Fragmente einer kunsttheoretischen Kategorie. In: Müller, Jan-Dirk Müller / Pfisterer, Ulrich (Hrsg.): Aemulatio: Kulturen des Wettstreits in Text und Bild (1450-1620). Pluralisierung & Autorität; Bd. 27. S. 573-682.

²⁹⁶ Fiorentini, Erna: Ikonographie eines Wandels: Form und Intention von Selbstbildnis und Porträt des Bildhauers im Italien des 16. Jahrhunderts. München 1999. S. 46.

²⁹⁷ Katalogteil: Atelier- und Akademiebild. In: Wettstreit der Künste. Malerei und Skulptur von Dürer bis Daumier. Hrsg. Ekkehard Mai und Kurt Wettengl. Ausst.Katalog Haus der Kunst, München und Fondation Corboud, Köln 2002. München 2002. S. 111-125.

²⁹⁸ Parmigianino beispielsweise stellt sich in seinem berühmten Selbstporträt mit Spiegel als Zeichner und nicht als Maler dar. Siehe: Myssok, Johannes: La man ch ubbidisce all'intelletto. Auge und Hand in den Künstlerbildnissen des 16. Jahrhunderts. In: Bilsten, Johannes, Ruter, Guido (Hrsg.): Auge und Hand. Oberhausen 2011. S. 101-116. Weiterführend: Pfisterer, Ulrich: Der Kontrakt des Zeichners. Barent Fabritius und die disegno-Theorien der frühen Neuzeit. In: Disegno der Zeichner im Bild der Frühen Neuzeit. Eine Ausstellung des Kupferstichkabinetts - Staatliche Museen zu Berlin zum Auftakt des Ausstellungszyklus "Der Kult des Künstlers". In Kooperation mit dem Kunsthistorischen Institut in Florenz (Selbständige Nachwuchsgruppe "Das wissende Bild" der Max-Planck-Gesellschaft) Hrsg. von Hein-Th. Schulze-Altcappenberg und Michael Thimann. München 2007. S. 45-53.

der Tätigkeit mit dem Marmorstaub zu einem Schlamm verbinde, der das Gesicht bedecke und den Bildhauer wie einen Bäcker aussehen lasse. Steinsplitter und übriger Steinabfall machten die Behausung zur verschneiten Landschaft. Der Gegenentwurf war der Maler, der in feiner Kleidung vor dem Werk sitze und leicht beweglich den Pinsel führe. Des Malers Haus sei sauber und voller Gemälde und die Arbeit würde von Musik und den Versen eines Dichters begleitet, nicht vom Lärm des Hammers.²⁹⁹ Leonardo da Vinci schrieb über Michelangelo, dass dieser als Bildhauer „nur ein Handwerker“ sei. Ein Brief von Bronzino an Varchi legt die Haltung bezüglich der Marmor-Bildhauerei offen: Bildhauer betonten die Schwierigkeit, dass ihre Kunst sehr anstrengend sei, da das Material ein harter Stein sei, worauf der Maler antwortete, die körperlichen Anstrengungen des Bearbeitens machten die Kunst der Bildhauer nicht edler, vielmehr verminderten sie Erhabenheit. Je mehr nämlich die Kunst mit physischer Kraft ausgeübt werde, desto mehr gleiche sie den *artes mechanicae*, die weniger nobel seien als die Malerei.

Die Marmor-Bildhauerei war zeitaufwändig und die Werkstatt arbeitsteilig organisiert.³⁰⁰ Bereits in der Naturgeschichte von Plinius wird vom Bildhauer Arkesilaos berichtet, seine Modelle würden höher geschätzt als die vollendeten Werke. Aus kunsttheoretischer Sicht dienten die *modelli* dem Bildhauer auch als Identifikations- und Legitimationsobjekt. In der Renaissance wurde der plastische Entwurf oftmals im Sinne des Wettstreits mit der Antike präsentiert, um die Virtuosität des Bildhauers unter Beweis zu stellen. Bei Michelangelo sind es vor allem plastische Modelle im Entwurfsprozess, anhand derer das Ineinandergreifen von zeichnerischen *pensieri* und dreidimensionaler Werkvorstellung deutlich wird. Der Künstler selbst zerstörte diese sowie Zeichnungen von Zeit zu Zeit, um

²⁹⁹ “[...] accompagnato spesse volte da gran sudore composto di polvere e convertito in fango, con la faccia impastata e tutto infarinato di povere di marmo, che pare un fornaio, e coperto di minute scaglie, che pare li sia fioccato adosso; e l’abbigliamento imbrattata e piena di scaglie e di polvere di pietre. Il che tutt’al contrario avviene al pittore [...]: imperò che’l pittore con grand’aggio siede dinanzi alla sua opera ben vestito, e move il levissimo penello con li vaghi colori, et ornato di vestimenti come lui piace, e l’abbigliamento sua piena di vaghe pitture e pila, et accompagnata spesse volte di musiche o lettori di varie e belle opere, le quale senza strepito di martelli o d’altri rumori misto, sono con gran piacere udite.” Siehe: Barocchi, Paola: Trattati d’Arte del Cinquecento fra Manierismo e Controriforma. Bari 1960. Bd. 1, S. 475.

³⁰⁰ Cole, Michael: Ambitious Form. Giambologna, Ammanati and Danti in Florence. Princeton 2011. S. 21 f.

seine künstlerischen Inventionen nicht transparent zu machen und sie vor dem Kopieren durch andere zu schützen.³⁰¹

Mehrheitlich wird im Cinquecento *modello* als Begriff für kleinplastische als auch für große Modellentwürfe im Maßstab 1:1 verwendet. Dokumentarisch ist ihre Funktion schwer nachweisbar. Notwendig waren sie im Werkstattbetrieb, um den Gehilfen und Lehrlingen zur Anschauung zu dienen, sowie zur Ausführung in vergrößertem Maßstab. Das Modell war in der Gesamtheit des Arbeitsprozesses relevant. Mit Giambologna tat sich eine neue Dimension bezüglich der Haltung zu und Wertschätzung von Modellen auf, da sich in diesen am unmittelbarsten der Entwurf des Künstlers zeigte, der dem Werkstattmitarbeiter zur Anschauung und als Maßstab zur späteren Ausführung galt.³⁰²

Im Künstlerhaus hatte es unterschiedliche Funktionen, wie anhand der Verteilung in den Zimmern deutlich wird, die wir über die Inventare erschließen können.

Das Modell des Künstlers kann als ein Bindeglied dieser beiden Sphären (Repräsentation / Werkstatt im Künstlerhaus) betrachtet werden. Zum einen ist es essenziell für die Produktion der Kunstwerke in der Werkstatt, zum anderen avanciert es seinerseits zum Sammelobjekt sowohl für den Künstler selbst als auch für Auftraggeber. Für das 16. Jahrhundert lässt sich ein großes Interesse an Zeugnissen des künstlerischen Entwurfs feststellen, und zwar an plastischen Modellen und an Zeichnungen. Beispielsweise hatte Vasari die Absicht, für sein *Libro de' Disegni* von jedem Künstler eine Zeichnung zu verwahren. Auch die Sammellust des Mäzens von Giambologna, Vecchietta, ist zu nennen, der sehr früh an den *modelli* des Bildhauers interessiert war.

Die vorliegende Untersuchung geht nun anhand von drei Fallbeispielen der Frage nach, inwiefern sich das Gelehrtenhaus mit dem Sammlungsgedanke in dem Künstlerhaus verschmolzen haben?

³⁰¹ Lexikoneintrag: Myssok, Johannes: Bozetto/Entwurfsmodell/Skizze/Vorstudie In: Metzler Lexikon Kunstwissenschaft. Ideen, Methoden, Begriffe. Hrsg. Ulrich Pfisterer. 2., erweiterte und aktualisierte Auflage. Stuttgart/Weimar 2011. S. 75-78.

³⁰² Hierzu: Myssok, Johannes: Bildhauerische Konzeption und plastisches Modell in der Renaissance. Beiträge zur Kunstgeschichte des Mittelalters und der Renaissance. Hg. Joachim Poeschke. Bd. 8, Münster 1999. S. 15 f.

Hierbei werden unterschiedliche Medien als Ausgangspunkt der Untersuchung in den Blick genommen: erstens das Künstlerhaus selbst und die darin präsentierte Sammlung, zweitens Inventare und Testamente.³⁰³

2.3 Die Künstlersammlung und Selbstinszenierung Alessandro Vittorias

Das Haus Vittorias

Der eng in humanistischen Kreisen verkehrende Alessandro Vittoria (1525–1608) stammte aus Trient und wirkte ab 1543 in Venedig. Dort stellte er seine Virtuosität als Bildhauer durch einen bemerkenswerten Naturalismus unter Beweis. Die Bandbreite seines skulpturalen Schaffens war groß. Sie reichte von Medaillen und Porträtbüsten über das Dogengrabmal bis zu dekorativen Raumausstattungen in diversen Palazzi.³⁰⁴ Zunächst in der Werkstatt Sansovinos tätig, arbeitete er ab 1550 zunehmend an eigenen Aufträgen.³⁰⁵ (Vittorias Ablösung von Sansovino wurde oben unter dem Aspekt „Vergleich, Vorbild, Wettstreit“ in Kapitel 1.3 erörtert.) Ein „junger Mann, von großem Geist [...] und anmutiger Meister“³⁰⁶ – so

³⁰³ Zum Umgang mit Inventaren, siehe: Thornton, Dora: *The Scholar in his Study. Ownership and Experience in Renaissance Italy*. New Haven/London 1997, S. 15 f. Zu Künstlertestamenten siehe: Hegener, Nicole / Schwedes, Kerstin. (Hrsg.): *Der Künstler und sein Tod. Testamente europäischer Künstler vom Spätmittelalter bis zum 20. Jahrhundert*. Würzburg 2012. S. 11 f.

³⁰⁴ Die aktuellste Literatur zum Werk und Schaffen Vittorias ist Ende der 1990er-Jahre entstanden, siehe Überblick: Pfisterer, Ulrich: Literaturbericht zu Neuerscheinungen über venezianische Renaissanceskulptur. In: *Journal für Kunstgeschichte*, 4, 2000. S. 140-144. Zu nennen sind: Martin, Thomas: *Alessandro Vittoria and the Portrait Busto in Renaissance Venice. Remodelling Antiquity*. Oxford 1998. Ebenso: Ghersi, Lorenzo Finocchi: *Alessandro Vittoria. Architettura, scultura e decorazione nella Venezia del tardo Rinascimento*. Udine 1998. Sowie der Ausst.Katalog: Bacchi, Andrea / Camerlengo, Andrea / Leithe-Jasper, Manfred (Hrsg.): *“La bellissima maniera” - Alessandro Vittoria e la scultura veneta del Cinquecento*. Ausst.Katalog Castello dei Buonconsiglio, Trient 1999.

³⁰⁵ Illustrierend sei hier vor allem der *San Giovanni* in Marmor genannt, den am 26. April 1550 Angelo Maria Priuli für das Taufbecken in San Geremia in Auftrag gab. Dieses Werk von Alessandro Vittoria verdeutlicht die Einflüsse Sansovinos und zugleich das künstlerische Potenzial Vittorias in der Ausformung eines eigenen Stils. Dieses Erstlingswerk ist ihm so wichtig, dass er dieses 15 Jahre später zurück kauft. Dieses Werk ist ebenso Gegenstand späterer testamentarischer Verfügungen. Dazu siehe: Leithe-Jasper, Manfred: *Alessandro Vittoria e la scultura del suo tempo a Venezia*. In: Bacchi, Andrea / Camerlengo, Andrea / Leithe-Jasper, Manfred (Hrsg.): *“La bellissima maniera” - Alessandro Vittoria e la scultura veneta del Cinquecento*. Ausst.Katalog Castello dei Buonconsiglio, Trient 1999. S. 15-46, hier S. 16.

³⁰⁶ „giovane di gran spirito [...] e leggiadro maestro“ Beschreibung Dolces über den Bildhauer Alessandro Vittoria. Siehe: Dolce, Ludovico: *Libri tre...ne quali si tratta delle diverse sorti delle gemme che produce la natura della qualità, grandezza, bellezza et virtù loro*. Venezia 1565. S. 67-68.

charakterisierte ihn der Literat Ludovico Dolce im Jahre 1565.³⁰⁷ Vasari schreibt über Vittoria, er sei ein „herausragender Bildhauer und größter Freund der Studien; der mit wunderschönster Manier viele Dinge zeigte, die er schuf, sei es in Stuck, sei es in Marmor, Lebendigkeit des Geistes und schöner Manier“, und dessen „vorzügliche Werke, seines Namens *Vettoria* [Sieg] würdig“ sein.³⁰⁸

Von Vittorias Start in Venedig bis zum Erwerb seines Hauses im Jahre 1569 vergingen 19 Jahre, in denen er sich künstlerisch und gesellschaftlich etablierte.³⁰⁹ In diesen Jahren entwickelte Vittoria einen künstlerischen Stil, der sich prägend für sein weiteres Schaffen erweisen sollte. In Venedig sind erste bedeutende Arbeiten entstanden, wie die *Scala d'Oro* im Palazzo Ducale sowie Porträtbüsten für Grabmäler und Familienkapellen. Hervorzuheben ist der von ihm selbst als künstlerisches Hauptwerk angesehene *Heilige Sebastian*, den er in Marmor für die Kirche *San Francesco della Vigna* und in stilistisch weiterentwickelter Form als Kleinbronze ausführte.³¹⁰

Am 4. März 1569 erwarb Vittoria im Rahmen einer öffentlichen Versteigerung³¹¹ ein Haus in der *Calle della Pietà* (Abb. 50) in der Pfarrgemeinde *San Giovanni in Bragora*, in das er bereits im Folgemonat einzog.³¹² Das Anwesen ist nur unweit

³⁰⁷ Grundlegend: Begeat-Neuschäfer, Anne: Ludovico Dolce als dramatischer Autor im Venedig des 16. Jahrhunderts. Frankfurt am Main 2004.

³⁰⁸ „scultore molto eccellente e amicissimo degli studi; il quale con bellissima maniera ha mostro in molte chiese che ha fatto, così di stucco come di marmo, vivezza d'ingegno e bellea maniera“, [...] „bellissime Opere e degne del suo cognome Vettoria.“ Siehe: Vasari, Giorgio: *Le vite de' più eccellenti pittori scultori ed architettori*. Hrsg. von Gateano Milanesi. Bd. III. Firenze 1906. VII. S. 511, 518, 520.

³⁰⁹ Das Konvolut aller verfügbaren Quellen zu Alessandro Vittoria siehe: Avery, Victoria J.: *Documenti sulla vita di Alessandro Vittoria (1525-1608)*. In: *Studi Trentini di Scienze Storiche*, Sezione Prima. Trento LXXVII 1, 1999. Supplemento.

³¹⁰ Für eine generelle Einordnung Alessandro Vittorias in den Kontext der venezianischen Renaissance-Skulptur, siehe: Wolters, Wolfgang: *Architektur und Skulptur*. In: Huse, Norbert / Wolters, Wolfgang (Hrsg.): *Venedig, die Kunst der Renaissance: Architektur, Skulptur, Malerei 1460-1590*. 2. Aufl., München 1996. S. 195 f.

³¹¹ Der Vorbesitzer war Giovanni Maria Memmo, der auf dem von seiner Mutter geerbten Land 1554 ein Haus errichten ließ, welches er bis zum Jahre 1567 vermietet. In diesem Jahr wurde es von den *Governatori delle entrate* auf Grund von Steuerschulden konfisziert und auf Grund dessen öffentlich versteigert. Siehe: Avery, Victoria: *The House of Alessandro Vittoria Reconstructed*. In: *Sculpture Journal* V, 2001, S. 8 f.

³¹² Dem Quellenkonvolut Alessandro Vittorias entnommen, hat Ottaviano Contarini mit einer Zahlung von 1010 Dukaten das Anwesen für Alessandro Vittoria gesichert, der Bildhauer hat es dann Anfang März gekauft und ist folgend im April 1569 eingezogen. Siehe: Avery, Victoria J.: *Documenti sulla vita di Alessandro Vittoria (1525-1608)*. In: *Studi Trentini di Scienze Storiche*,

von *San Marco* gelegen und war somit im politischen Machtzentrum der *Serenissima* situiert. Es gewährte dem Bildhauer entsprechend eine räumliche Nähe zum Großteil seiner Auftraggeber.³¹³ Darüber hinaus befand sich das Gebäude an einer strategisch gut gelegenen Kreuzung von Gassen und Kanälen, die der Logistik seiner Bildhauerwerkstatt mit Anbindung zum Arsenal, Rialto und San Marco dienlich war. Das Anwesen umfasste die zweigeschossige *casa da saziata*³¹⁴, daneben ein das restliche Grundstück einnehmendes, eingeschossiges Haus, welches nach dem Umbau von Vittoria als Werkstatt genutzt wurde.³¹⁵ Im Norden schloss sich der Innenhof sowie der das Grundstück begrenzende Garten an (angesichts des begrenzten Raumes in Venedig eine echte Seltenheit!). Am nördlichen Ende stand ein weithin sichtbares Monument, wie ein Kupferstich von Pietro Chevalier (Abb. 51), aus der Zeit vor 1832 anschaulich zeigt.³¹⁶ Auf dem Monument zu sehen ist mittig die Büste des Künstlers mit einer Inschrift, die in zeitgenössischen Stadtführern Erwähnung fand. So listet Francesco Sansovino den Garten als „alla Pietà, di Alessandro Vittoria“ und nennt ihn „erinnerungswürdig“ (*degno di memoria*).³¹⁷

Sezione Prima. Trento LXXVII 1, 1999. Supplemento. Nr. 72 / S. 239 oder im Original *Archivio di Stato di Venezia*, S. Zaccaria, Busta 18, Comissaria Vittoria Vol. II, fols. 19v-20v.

³¹³ Diese Gegend war ihm wohl bekannt, da er von 1553 bis zum Erwerb seines Hauses in einem von Antonio Navager gemieteten Appartement gewohnt hat, was monatliche Zahlungen in seinem Rechnungsbuch nachweisen. Siehe hierzu: Avery, Victoria: *The House of Alessandro Vittoria Reconstructed*. In: *Sculpture Journal* V, 2001, S. 22. Auch: Avery, Victoria J.: *Documenti sulla vita di Alessandro Vittoria (1525-1608)*. In: *Studi Trentini di Scienze Storiche*, Sezione Prima. Trento LXXVII 1, 1999. Supplemento, Dokument 58, S. 229 sowie im *Archivio di Stato di Venezia*, San Zaccaria, Busta 18, *Riceveri per afito di casa*.

³¹⁴ Zur Unterscheidung der verschiedenen Häusertypologien, siehe: Schulz, Jürgen: *The houses of Titian, Aretino and Sansovino*. In: Rosand, David (Hrsg.): *Titian: His World and His Legacy*. New York 1982. S. 73-118, insbesondere S. 81-83.

³¹⁵ Die Zahlungen zu Umbauten und zur Instandhaltung des Hauses sind schriftlich festgehalten worden, ebenso wurde nach dem Tod des Bildhauers ein Inventar verfasst, so dass die Quellenlage für dieses Künstlerhauses außergewöhnlich gut ist. Grundlegende Forschung hat Victoria J. Avery in ihrer Rekonstruktion des Künstlerhauses von Alessandro Vittoria geleistet. Siehe: Avery, Victoria: *The House of Alessandro Vittoria Reconstructed*. In: *Sculpture Journal* V, 2001, S. 7-32.

³¹⁶ Victory Avery verweist darauf, dass nicht bekannt ist, ob der Kupferstich, den Zustand zur Zeit Vittorias abbildet. Siehe: Avery, Victoria: *The House of Alessandro Vittoria Reconstructed*. In: *Sculpture Journal* V, 2001, S. 15. Hingegen Volker Krahn ist seinem Beitrag vermutete, dass die die Büste plus Inschriftentafel auf eine Aufstellung nach dem Tod des Künstlers hinweist. Siehe hierzu: Krahn, Volker: *Überraschung im Depot des Pergamonmuseums. Das Bildnis von Alessandro Vittoria kehrt zurück*. In: *Museumsjournal, Berichte aus Museen, Schlössern und Sammlungen in Berlin und Potsdam*, 3/2012. S. 42-43.

³¹⁷ Sansovino, Francesco: *Venetia nobilissima et singolare con le aggiunte di D. Giustinian Martinioni*. Venezia 1663. Ebensfalls dazu: Damerini, Gino: *Giardini di Venezia*. Bologna 1931. S. 41 f.

Auf der anderen Seite, zur *Calle della Pietà*, d.h. in Richtung Stadt, zeigte das Haus ein Fassadenfresko, welches lediglich durch eine Zeichnung von Palma il Giovane³¹⁸ überliefert ist. Das Blatt von 1592 zeigt verso (Abb. 52) vereinzelte Figurenstudien, Entwürfe für biblische Szenen. Recto (Abb. 53) hingegen sind im oberen Teil des Blattes zwei Figuren zu sehen, darunter handschriftlich notiert: „sopra laporta della casa di vittoria scultor“. Die Zeichnung gibt zumindest einen Teil der größeren Dekoration für die Fassade wieder.³¹⁹ Die Körper der beiden halb sitzenden, halb liegenden Frauenfiguren sind nur teilweise mit einem Gewand bedeckt. Zwischen den beiden ist mittig Platz frei gelassen, vermutlich für eine andere Dekoration, die auf der Zeichnung allerdings nicht zu erkennen ist. Die Bewegungen der Körper sind zum Teil einander zugewandt, der eine Arm jeweils aufgestützt. Die linke, weibliche Figur legt die Hand ihres rechten ausgestreckten Armes auf eine Kugel, möglicherweise einen Globus. Die rechte Figur deutet in einer verweisenden Geste ihres linken Armes auf etwas, was hinter ihr liegt und worauf sie aufmerksam machen möchte. Da sich die Malerei an der Fassade zur *Calle* befand, kann dieser Verweis sich auf das Innere des Künstlerhauses beziehen. Überliefert ist, dass die ansonsten weiß getünchte Fassade mit einer dreiteiligen Dekoration versehen worden sei, die jedoch nicht näher als „con alcuni figure“ identifiziert werden kann.³²⁰

Zwei Karyatiden aus Marmor flankierten das Eingangsportal (Abb. 93). Vittoria hat die beiden Skulpturen in den 1560er-Jahren eigenhändig hergestellt und verfügte bereits 1576 in dem vierten seiner insgesamt neun verfassten Testamente: „[...] quelle due figure di marmo che se attrovano al p[rese]nte nell’Intrare della

³¹⁸ Jacopo Palma il Giovane, Figuren-Studie, Feder, braune Tinte und schwarze Kreide 148 x 194 mm, recto. Graphische Sammlung, München.

³¹⁹ Das Rechnungsbuch Palma il Giovanes benennt die Zahlung von „L.62 a Giacomo Palma per aver dipinto la parte di mezo de la faciata.“ Siehe: Rinaldi Mason, Stefania: Tre momenti documentati dell’attività di Palma il Giovane. In: *Arte veneta* 29, 1975. S. 197-204.

³²⁰ Boschini, Marco: *Le Minere della pittura*, Venedig 1664, S. 175. Sowie Predelli, Riccardo: *Le Memorie e le Carte di Alessandro Vittoria*. Trento 1908, S. 163, 09. Mai 1592. Carlo Ridolfi erwähnt in der Biographie von Andrea Schiavone, dass dieser sich mit Maurem angefreundet habe, damit diese ihm freie Hauswände überließen, die er ohne Honorar bemalen konnte. Unabhängig davon, ob es sich hier um eine Anekdote handelt oder nicht, dürfte das Demonstrieren von Erfindungskraft und Können auch Giorgione bei der Bemalung seiner Fassade ein Anliegen gewesen sein. Tintoretto nutzte seine Fassade zugleich, um Michelanglos Figurenkompositionen mit Verkürzungen darzustellen und seinen Wert als Künstler im Vergleich zu demonstrieren, hierfür wurde er weitreichend gerühmt. Siehe hierzu: Huse, Norbert / Wolters, Wolfgang (Hrsg.): *Venedig, die Kunst der Renaissance: Architektur, Skulptur, Malerei 1460-1590*. München 1996. S. 247/248.

mia porta maistra una per banda [...].³²¹ Zu seinen Lebzeiten verblieben die Skulpturen tatsächlich am Haus, jedoch wurden sie in einem späteren Testament für das selbstgestaltete Grabmal des Künstlers in der benachbarten Kirche San Zaccaria bestimmt.

Das Innere des Hauses³²² war im Erdgeschoss und im *Piano Nobile* durch den zentralen *Portego* erschlossen. Ebenerdig (Abb. 54) befanden sich links zwei *magazen*³²³, die jeweils Zugang zum *studietto* gewährleisteten. Dieses hatte, wie der *Portego*, ein Pendant im *Piano Nobile* des Künstlerhauses. In beiden Geschossen war dies der Ort, an dem sich ein Teil der Sammlung konzentrierte. Im Erdgeschoss fertigte der Bildhauer vermutlich Zeichnungen und *modelli* an, wodurch seinen Schülern die Möglichkeit gegeben wurde, die Werke des Meisters sowie dessen Sammlung zu studieren. Der Blick in das posthum verfasste Inventar gibt Aufschluss über die Bilder und Kunstwerke in seinem Hause.³²⁴

Im *Piano Nobile* (Abb. 55) waren die Räume mit einem Terrazzoboden versehen. Die dortigen Wände zierten gemalte Gesimse und grüner Stoffbehang. Eine Balkendecke schloss die Räume ab. In dem auf dieser Ebene befindlichen *studietto* befand sich „una statoa, [...] de San Sebastiano de Bronzo di mano del detto quondam Signor Alessandro Vittoria.“ Hierbei handelte es sich um die Bronzestatue des Heiligen Sebastian (Abb. 56). Weiterhin zierten den Raum flämische Landschaften, eine als Sopraporte, zwei Bilder von Andrea Schiavone sowie das Bildnis einer Frau in Form eines konvexen Spiegels – vermutlich hing auch hier das noch zu erwähnende Selbstbildnis des Parmigianino. Dieses *Studiolo/Studietto* als Arbeitszimmer zum Studium und zur inneren Einkehr war ebenso ein

³²¹ ASV, Notarile-Testamenti (Giulio Figolino), Busta 402, No.11, hier zitiert nach: Avery, Victoria J.: Documenti sulla vita e opere di Alessandro Vittoria (1525-1608). In: Studi Trentini di Scienze Storiche. LXXXVII, 1, 1999, Supplemento. S. 113

³²² Zur Rekonstruktion der Grundrisse siehe: Avery, Victoria: 'The House of Alessandro Vittoria Reconstructed'. In: Sculpture Journal V, 2001, S. 11.

³²³ Es gibt keine quellenkundlichen Nachweise über die Funktion und Ausstattung der restlichen Räume im Erdgeschoss. Victoria Avery vermutet dort die Werkstatt und führt als Grund keine anderweitig verzeichneten Mietzahlungen für Räume an. Zweitens die Renovierung des Hauses mit Einbauten von acht Fenstern, geschützt von Fenstergittern und hölzernen Läden sowie drittens, dass diese Räume im posthumen Inventar von 1608 nur mit einer Stehleiter, Holz und einer Schubkarre vermerkt sind, da Materialien und Werkstattutensilien bereits in das Haus seines Nefen Vigilio Rubini gebracht worden seien. Siehe hierzu: ebenda S. 13.

³²⁴ Siehe das Inventar vom 29-30. Mai 1608 In: Avery, Victoria J.: Documenti sulla vita e opere di Alessandro Vittoria (1525-1608). In: Studi Trentini di Scienze Storiche. LXXXVII, 1, 1999, Supplemento. Dokument-Nr. 158, S. 355.

Ort, der zum sozialen Prestige beitrug, da die dort zusammengetragene Sammlung von der Gelehrtheit und Tugend des Besitzers zeugte. In dem angrenzenden, nach Nordwesten und zum Garten ausgerichteten Schlafzimmer waren weitere flämi-sche Landschaften in unterschiedlicher Größe gruppiert. Neben einem Bild der Arche Noah von Giacomo Bassano befanden sich dort zwei Bilder mit religiösen Sujets, Madonna und *Ecce Homo*, von eigener Hand. Des Weiteren waren fünf Porträts verwahrt, die Alessandro Vittoria in unterschiedlichem Alter zeigen und von verschiedenen Malern (Moroni, Veronese, Palma il Giovane) gefertigt worden waren. Hierzu gesellen sich sechs Bildnisse zeitgenössischer Künstlerkollegen, die einander gegenseitig porträtierten, beispielsweise „Titiano Pittor Eccellentissimo di mano del Veronese“ sowie ein „retrato de [...] Veronese di mano di suo figliolo“. Vittoria gestaltete sich so eine persönliche Galerie der *artisti illustri* bedeutender Künstler seiner Zeit (Tizian, Veronese, Palma il Giovane, Tintoretto, in kleineren Bildern der Maler Bressano sowie der Vicentiner Maler Alesandro Maganza). In die Reihe von insgesamt sechs Bildnissen fügte sich Vittoria auch selbst ein und behauptete mit insgesamt drei großen und zwei kleinen Porträts prominent seine Position in dieser Künstlergenealogie. Vier der fünf Bildnisse sind erhalten; sie sollen nachfolgend näher betrachtet werden.

Die Porträts Vittorias

Chronologisch am Anfang steht das um 1551/1552 von Giovanni Battista Moroni³²⁵ gemalte Porträt des jungen Vittoria (Abb. 33), der sich schwarz gekleidet mit aufgekrepelten Ärmeln präsentiert. Die Kombination aus edlem schwarzem Tuch, dem Material der Prokuratoren und venezianischen Edelmänner, und dem Handwerkergestus der hochgekrepelten Ärmel passte für den ambitionierten Künstler, der sich gerade von seinem Meister und Vorbild emanzipierte. Das antike Fragment, ein Gips oder ein Bozetto, welches der Bildhauer fest im Griff hat, transportiert eine klare Aussage: Die Antike ist Referenz und Quelle. Vittoria verweist zum einen auf die Rolle antiker Kunst in Venedig und zum anderen auf die Traditionen der Werkstatt Sansovinos. Insofern lässt sich das Porträt auch als Ausdruck der beginnenden Autonomie als Bildhauer der Stadt und auf der

³²⁵ G. B. Moroni: Porträt von Alessandro Vittoria, um 1551, Öl auf Leinwand, 82,5 x 65 cm, Wien, Kunsthistorisches Museum.

terraferma deuten. (Vittorias Zeit in Vicenza im Palazzo Thiene wurde oben unter Kapitel III. 1.3. erörtert)

Ein Porträt von Veronese³²⁶ (Abb. 57), 1560–1577 entstanden, zeigt Alessandro Vittoria in schwarzer Robe mit einem feinen Spitzenkragen. Der Bildhauer steht an einem stoffbezogenen Tisch und präsentiert dem Betrachter ein Modell.³²⁷ Der Körper ist dem geweißten Bozetto ganz zugewandt. Vittoria umfasst mit seiner rechten Hand die Plinthe, während die linke die Rückseite der Statuette hält. Ein nicht näher zu bestimmendes, vermutlich antikes Fragment am linken Bildrand wirkt wie ein ergänzender Verweis auf die Grundlage seines künstlerischen Studiums und Wissens.

Auch das gemalte Porträt Vittorias von Palma il Giovane³²⁸ (Abb. 58) aus den 1580er-Jahren kommt nicht ohne diesen Verweis aus. Der Künstler ist zentral zwischen antiken Skulpturen und Gipsen in seiner Werkstatt platziert. In Händen hält er ein leeres Stück Papier und er wendet sich mit ernstem Blick dem Betrachter zu. Die dunkle Kleidung mit dem feinen, weißen Kragen wird von einem Arbeitskittel geschützt. Im linken Hintergrund ist ein Modell des Heiligen Sebastian zu sehen, somit wird erneut auf sein berühmtestes Werk verwiesen.³²⁹ Aufgrund des monochromen Hintergrundes sind nur wenige der weiteren angedeuteten Gipse und Fragmente identifiziert worden, z.B. der am rechten Bildrand zu sehende Abguss des *Vitellus Grimani* (Abb. 59).

Da Vittoria sich hier nicht zuletzt in der Rolle als Sammler präsentierte, sei an dieser Stelle ein kurzer Exkurs zur Sammlungsgeschichte erlaubt, der die Bedeutung dieser Rolle klärt: Das antike Vorbild des genannten Abgusses befand sich in der archäologischen Sammlung des Kardinals Domenico Grimani. Grimani

³²⁶ Paolo Veronese, Porträt von Alessandro Vittoria, um 1560-1577, Öl auf Leinwand, 110,5 x 81,9 cm, New York, Metropolitan Museum of Art.

³²⁷ Das Modell ist seinem Œuvre nicht eindeutig zu zuordnen; siehe hierzu: Katalog-Nr.3. In: „La Bellissima maniera.“ Alessandro Vittoria e la scultura veneta del Cinquecento. Hrsg. A. Bacchi, L. Camerlengo, M. Leithe-Jasper. Ausst.Katalog Trient 1999. S. 162/163.

³²⁸ Palma il Giovane, Porträt von Alessandro Vittoria, um 1585-1590, Öl auf Leinwand, 108 x 103 cm, Birmingham, City Museum/Museums and Art Gallery.

³²⁹ Hier ist die um 1566 weiterentwickelte Version des Heiligen Sebastian mit dessen stark idealisierten und gänzlich nackten Körper in mitten von Antiken zu sehen. Generell zu dem Bild siehe Katalogeintrag Nr. 51. In: Romanelli, Giandomenico / Macchi, Giulio. (Hrsg.): Venezia! Kunst aus venezianischen Palästen. Sammlungsgeschichte Venedigs vom 13. bis 19. Jahrhundert. Katalog Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland Bonn, Bonn 2002. S. 122.

vermachte die Sammlung 1523 dem venezianischen Staat und das besagte Objekt war fortan in der *Sala delle teste* des Dogenpalastes zu sehen. Die Privatsammlungen der Grimani bildeten den Grundstock des *Statuario Pubblico*, eines der ersten Museen Europas.³³⁰ Mit ihm war eine Form, die Identität der Republik Venedig öffentlich auszudrücken, gefunden worden.³³¹ Die Sammlung an den Staat Venedig zu verschenken, anstatt sie zu veräußern, war eine große Geste, die auch für „kleinere“ Sammler zum Vorbild wurde. Vittoria hatte in seinem Künstlerhaus selbst eine repräsentative Sammlung von Abgüssen sowie Gemälden, Stichen und Zeichnungen von eindrucksvoller Qualität zusammengetragen.³³² Der antike Kopf des *Vitellius Grimani* dürfte auf die Sammlung des mit Vittoria befreundeten Humanisten Marco Mantova Benavides in Padua referieren.³³³ In Venedig war er als Gips- oder Bronzeabguss in privaten Sammlungen zu finden, z.B. ist dies für die Werkstatt Tintoretts überliefert.³³⁴

Die Gegenüberstellung von antiker und Vittorias eigener Skulptur – *Vitellus Grimani* versus *Heiliger Sebastian* – in Palma il Giovanes Porträt ermöglichte dem zeitgenössischen Betrachter nun einen bildimmanenten Vergleich bezüglich deren Qualität. Das Urteil mochte lauten: Die Kunst Vittorias stand ebenbürtig neben

³³⁰ Grote, Andreas (Hrsg.): *Macrocosmos in Microcosmos. Die Welt in der Stube, zur Geschichte des Sammelns 1450–1800*. Berliner Schriften zur Museumskunde, Bd.10. Opladen 1994. S. 117.

³³¹ Den Wandel im Verständnis des Sammelns erklärt Paula Findlen damit, dass mittelalterliche Mäzene in ihrer Sammlungstätigkeit keinen systematischen Ansatz verfolgten und die Entstehung von Museen, die als Institutionen Kultur und Wissen beherbergten, der Geisteshaltung und den Werten des Renaissance-Humanismus entspringt. Siehe: Findlen, Paula: *Possessing nature. Museum, collecting, and scientific culture in early modern Italy*. Berkeley u.a. 1994. S. 198 f.

³³² Wenn Francesco Sansovino in *Venetia città nobilissima e singolare* die Beschreibung über die Sammelgewohnheiten der Venezianer vornimmt, und die *studi d'anticaglie* besonders hervorhebt, dann ist es genau diese Leidenschaft der Venezianer, antike Münzen, Statuetten, Bilder und Fragmente in einer einzigartigen Qualität nicht nur zur eigenen Herrlichkeit zu sammeln, sondern sich damit auch als Teil des *partimonio veneziano* zu verstehen. Sansovino weist seinen Leser immer wieder daraufhin, dass kein Venezianer eine Sammlung aufbauen würde, ohne nicht daran zu denken, welchen Beitrag er somit durch seinen Kunstverstand und seinen Ausweis an Tugendhaftigkeit dem Gemeinwohl der Serenissima zukommen lassen würde. Siehe hierzu: Benzoni, Gino: *Venedig: Eine Stadt, die Bedeutung sammelt*. In: Romanelli, Giandomenico / Macchi, Giulio. (Hrsg.): *Venezia! Kunst aus venezianischen Palästen. Sammlungsgeschichte Venedigs vom 13. bis 19. Jahrhundert*. Ausst.Katalog Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland Bonn, Bonn 2002. S. 25-31.

³³³ Hierzu: Favaretto, Irene: *Alessandro Vittoria e la collezione di Marco Mantova Benavides*. In: Atti/Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, Classe di Scienze Morali, Lettere ed Arti. Venezia 35, 1977, S. 401-411.

³³⁴ Siehe Katalog-Nr. 3, S. 122f In: Romanelli, Giandomenico / Macchi, Giulio. (Hrsg.): *Venezia! Kunst aus venezianischen Palästen. Sammlungsgeschichte Venedigs vom 13. bis 19. Jahrhundert*. Katalog Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland Bonn, Bonn 2002.

dem antiken Werk oder übertraf dieses sogar. Wenngleich das Porträt Vittorias in der Tradition venezianischer Sammlerbildnisse steht, akzentuiert es doch den Stellenwert seiner Kunst und auch seines künstlerischen Selbstverständnisses in besonderer Weise, denn der Bildhauer ist zugleich als Schöpfer von Kleinplastiken als auch als Sammler dargestellt.³³⁵ Vittorias antiquarisches Wissen ermöglichte es ihm, ein Kunstwerk wie den *Heiligen Sebastian* zu erschaffen, mit dem er außerdem den Geschmack der zeitgenössischen Sammler traf. Vittorias Statuette des *Heiligen Sebastian* befand sich als Kleinbronze in der Sammlung des venezianischen Kaufmanns Bartolomeo della Nave, der dafür eigens einen Raum ausgestalteten ließ, um den *virtuosi* Zugang zu gewähren.³³⁶

Das vierte Porträt, ebenfalls von Palma il Giovane³³⁷ (Abb. 60), ist das letzte in dieser Reihe. Der Bildhauer ist als gealterter Mann um 1600 bis 1605 dargestellt, mit grauem Bart und Haupthaar, die Stirn in Falten gelegt, jedoch mit wachem Blick. Das kleinere Format und der Bildausschnitt lassen das Bild intimer wirken als die vergleichsweise repräsentativen Bildern zuvor. Die weißen Manschetten und der Kragen des Hemdes stechen hervor und korrespondieren mit dem ausgeleuchteten Gesicht des Bildhauers. Eine Statuette ist am rechten Bildrand zu sehen. Diese lässt sich nicht im Œuvre des Künstlers finden. Sie könnte wiederum als die Bildhauerei Vittorias ergänzendes, begleitendes Element eingesetzt worden sein.³³⁸

An allen vier Porträts fällt auf, dass Vittoria sich selbst in Bezug zur Skulptur inszenierte bzw. inszenieren ließ. Die Umsetzungen variierten: Auf zwei Bildern ist der Bildhauer von antiken Fragmenten und einer ihm zu geschriebenen Skulptur umgeben, während er auf den anderen beiden Bildern ein kleineres Modell

³³⁵ Krahn, Volker: Bronzen als Sammel- und Studienobjekte. In: "Von allen Seiten Schön" – Bronzen der Renaissance und des Barocks. Hrsg. Volker Krahn. Wilhelm Bode zum 150. Geburtstag. Skulpturensammlung der Staatlichen Museen zu Berlin, Preussischer Kulturbesitz. Berlin 1995. S. 92-105.

³³⁶ „Signor Borrolo dalla Nave mercante honorato in quella città ha posto insieme [...] Statuette, e Petti [...] oltre poi à molti disegni à mano, e modelli di terra, e quel San Sebastiano così raro di mano del Victoria; onde à quello efetto ha ornato una sua stanza, delle quali cose ne fa mostra à virtuosi.“ Siehe: Scamozzi, Vincenzo: *L'idea della Architettura universale*. Bd.1, Venedig 1615, S. 306.

³³⁷ Palma il Giovane, Porträt von Alessandro Vittoria, um 1600-1605, Öl auf Leinwand, 64 x 48,5 cm, Wien, Kunsthistorisches Museum.

³³⁸ Siehe Kryza-Gersch, Claudia: *Ritratto di Sculture: Osservazioni sulla rappresentazione di una professione*. In: *La Bellissima maniera. Alessandro Vittoria e la scultura veneta del Cinquecento*. Hrsg. A. Bacchi, L. Camerlengo, M. Leithe-Jasper. Ausst.Katalog Trient 1999. S. 154 f.

sowie einen Torso in den Händen hält, die auf seine Profession verweisen. Durch die Gegenüberstellung von Antike und zeitgenössischer Skulptur argumentiert Vittoria bildimmanent. Er überlässt dem Betrachter das Urteil, welche Skulptur die bessere ist. Andererseits schafft Vittoria so eine direkte Verbindung von der Antike zu seiner Kunst im 16. Jahrhundert. Weiterhin führt Vittorias in dem Werk zur Schau gestellte Tugend ihn als Künstler in die Kreise der intellektuellen Elite in Venedig und in Padova. Sicherlich waren ihm auch entsprechende „Sammlerporträts“ seiner Zeit geläufig.³³⁹

Zum Vergleich sei ein solches Sammlerporträt näher betrachtet, und zwar das Bildnis des Marco Mantova Benavides³⁴⁰, welches 1534 von Paolo Pino gemalt wurde (Abb. 61). Der Paduaner Humanist und Sammler Benavides ist hier auf dem Porträt elegant gekleidet und mit einigen Stücken seiner Sammlung dargestellt. In der rechten Hand hält er gut sichtbar eine bronzene Venus-Statuette, die linke Bildhälfte zeigt auf und unter einem Tisch angedeutet antike Köpfe, eine Statue sowie ein Gefäß. Auffällig ist, dass die Darstellung der Venus im Vergleich zu jener der antiken Monumente detaillierter ist. Vermittelnd zwischen beiden: die Hand des Benavides, akzentuiert durch das helle Inkarnat vor seinem schwarzen Gewand. Der Kerngedanke dieser Bilddarstellung ist die Erneuerung der Künste durch die Antike, vermittelt durch den Sammler.³⁴¹ Alessandro Vittoria griff für seine Inszenierung in den besprochenen Porträts auf diese Programmatik zurück, besonders im Falle der Arbeit Veroneses. Hier bedient sich sein Abbild schöpferisch aus der (links dargestellten) Antike, um zur eigenen künstlerischen Invention in Form des geweißten Bozettos zu gelangen. Dem Sammler – auch als

³³⁹ Das Sammlerporträt entstand als Typus bereits im 15. Jahrhundert in italienischen Städten, vorwiegend in Venedig. Die frühen Beispiele stammen aus dem Umfeld der Patrizier; da dieser Typus für Fürsten oder Herrscher nicht angemessen war. Nobili schmückten sich mit Skulpturen aus ihrem Besitz, so dass die Bilder von der Gelehrtheit und der Antikenkenntnis des Besitzers zeugen, das Berühren der Skulpturen verdeutlicht darüber hinaus den Besitz. Weiterentwickelt hat sich das Bildsujet dadurch, dass partiell nur Teile der Sammlung zu sehen sind, hierbei werden u.a. die Themen Tugend (Antike) und Vergänglichkeit (Fragmente) angesprochen. Siehe hierzu: Schweikhart, Gunter: Das Porträt des Sammlers in der Renaissance. In: Jacobs, Rainer (Hrsg.): In medias res. Festschrift zum siebzigsten Geburtstag von Peter Ludwig. Köln, 1995. S. 21-30.

³⁴⁰ Ebenda S. 32. Heute befindlich in Chambéry, Musée d'art et d'histoire, 100 x 78 cm, signiert und datiert: PAVLS DEPINI VE. / FACIEBAT 1534.

³⁴¹ Hierzu: Schweikhart, Gunter: Das Porträt des Sammlers in der Renaissance. In: Jacobs, Rainer (Hrsg.): In medias res. Festschrift zum siebzigsten Geburtstag von Peter Ludwig. Köln, 1995. S. 27.

virtuoso bezeichnet – gegenüber hat der Künstler die besondere Befähigung, die erneuernde Kunst selbst schaffen zu können.

Das Haus als Museum und Erinnerungsort

In diesem Sinne präsentierte sich Vittoria mit seiner kostbaren Sammlung, die Abgüsse von Michelangelo, Gemälde, Stiche und Zeichnungen von eindrucksvoller Qualität umfasste. Sein Künstlerhaus stellte seine Verdienste und seine Kennerchaft unter Beweis, sodass es „un albergo di Virtuosi“ gleichkommt, wie Vasari das Haus Andrea Odonis beschrieb. Die breit angelegte Sammlung, die geordnete Hängung, der aufwendige Einbau zahlreicher Fenster³⁴² sowie die Anzahl von elf Künstlerbildnissen legt nahe, dass Alessandro Vittoria sein Haus mit dem Gedanken des *museo* verband. Der Bildhauer gesellte sich zu den *uomini di virtù* seiner Zeit. Filarete bezeichnete so die Männer, die sich im Umfeld des Fürsten aufhielten. Der Künstler sei *ornato di virtù*, was sowohl die Tugend des Künstlers mit fachlichem Wissen als auch die Erfindungsgabe zum Herstellen von Kunst umfasste – der Universalkünstler der Renaissance.³⁴³ Das Sammeln von Kunstobjekten und Antiken war ein Privileg von Fürsten, Kardinalen, des Adels und des gehobenen Bürgertums, die in der Kunstsammlung einen repräsentativen Ausdruck der Selbstdarstellung ihres gesellschaftlichen Status und eine angemessene Form der Machtdemonstration sahen.³⁴⁴ Die Objekte standen sozusagen *pars pro toto* für die posthum erfahrbare *virtus* und *fama* des Kunstsammlers. Im Gegensatz zu den fürstlichen Kunstsammlungen, die beispielsweise in Florenz unter den Medici sukzessive auf- und ausgebaut wurden, etablierte sich in Venedig als Zentrum der humanistischen Gelehrsamkeit im 16. Jahrhundert das private Kunstsammeln. Eine vereinzelte, noch nicht als systematisch zu betrachtende Sammeltätigkeit hatte bereits im 14. Jahrhundert begonnen, nun entwickelte es sich regelrecht als Metier.³⁴⁵ Dass Vittoria die Bezeichnung einer Sammlung als *museum* oder *museo*

³⁴² Avery, Victoria: 'The House of Alessandro Vittoria Reconstructed'. In: *Sculpture Journal* V, 2001, S. 11.

³⁴³ Hubert, Hans W.: Filarete - der Architekt als Tugendfreund. In: Poeschke, Joachim / Weigel, Thomas (Hrsg.): *Die Virtus des Künstlers in der italienischen Renaissance*. Symbolische Kommunikation und gesellschaftliche Wertesysteme; Bd.15, Münster 2006. S. 39-41.

³⁴⁴ Bredekamp, Horst: *Antikensehnsucht und Maschinenglauben. Die Geschichte der Kunstkammer und die Zukunft der Kunstgeschichte*. Berlin 2000.

³⁴⁵ Der Sammler Olivero Forzetta (1300-1373) besaß eine private Sammlung (mit antiken Marmorwerken, Bronzen, Münzen, Bildern und einer Bibliothek), die den ersten frühen Sammlungen der Renaissance vorausgeht. Siehe hierzu: Lauber, Rosella: *Memoria, visione e*

geläufig war, ist anzunehmen: Er kannte jedenfalls die Sammlung Marco Mantova Benavides, die von Zeitgenossen so genannt wurde.³⁴⁶ Sie bestand aus drei Räumen, hatte eine *galerie sive studio* (Galerie oder Kabinett) mit Marmorbüsten und eine Bibliothek. Ausgestattet waren die Räume mit Möbeln, die zur Präsentation der Sammlung u.a. von Bartolomeo Ammannati konzipiert wurden. In der Sammlung Benavides befand sich das Terracottamodell der neben dem Eingang aufgestellten Karyatide.³⁴⁷ Darüber hinaus kannte Vittoria die Sammlung Valerio Bellis in Vicenza, die laut Vasari für *virtus* und Unsterblichkeit als Künstler stand. Hieraus stammte das Selbstbildnis im konvexen Spiegel von Parmigianino, das der venezianische Bildhauer durch Vermittlung Palladios erwarb.³⁴⁸ Dieses Bild (Abb. 62) machte Parmigianino immer wieder zum Gegenstand seines Testaments, da er es zunächst dem großherzoglichen Cosimo de Medici, später Rudolf II. hinterlassen wollte, beides einflussreiche zeitgenössische Sammler. Im Zusammenhang mit dem um 1586 erschienenen Traktat „De’ veri precetti della pittura“ von

attesa. Tempi e sapzi del Collezionismo artistico nel primo Rinascimento veneziano. In: Hochmann, Michel, Lauber, Rosella, Mason, Stefania (Hrsg.): *Il Collezionismo d’arte a Venezia. Dalle origini al Cinquecento*. Venezia 2009. S. 41-82. Kurzbiographie Forzetta, S. 280. Weiterhin: Aikema, Bernard, Lauber, Rosella; Seidel, Max (Hrsg.): *Il collezionismo a Venezia e nel Veneto ai tempi della Serenissima / Zur Geschichte des Sammelwesens in Venedig und in Venetien zur Zeit der Serenissima* [Convegno del Kunsthistorisches Institut in Florenz, Max-Planck-Institut, Venezia 21 - 25 settembre 2003] Venezia 2005. Das Phänomen des privaten Kunstsammlers tritt auch in publizierter Form in Erscheinung. In *Notizia d’opere di disegno* beschreibt Marcantonio Michiel (1448-1552) öffentliche und private Sammlungen in Venedig sowie u.a. in Padua, Cremona, Mailand, Pavia und Bergamo. Die norditalienischen Städte werden in Form einer Anleitung zu einer Tour zusammen gestellt, hingegen sich die Beschreibung in Venedig auf 11 zwischen 1521 und 1543 existierende Privatsammlungen beschränkt und dessen bedeutende Kunstwerke im Katalogteil illustriert werden. Siehe: Marcantonio Michiel: *Notizia d’opere di disegno pubblicata e illustrata* [...] Bologna 1884.

³⁴⁶ Weiterhin: Favaretto, Irene: Alessandro Vittoria e la collezione di Marco Mantova Benavides. In: *Atti dell’ Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti (Classe di Scienze morali, lettere ed arti)* CXXXV (1976-77) S. 401-11.

³⁴⁷ Siehe III. / Künstlergrabmäler/ 3.3. Alessandro Vittoria in San Zaccaria, Venedig. Weiterhin: Hochmann, Michel: *Kunstsammeln im 15. und 16. Jahrhundert – zwischen privater Leidenschaft und öffentlicher Aufgabe*. In: Romanelli, Giandomenico / Macchi, Giulio. (Hrsg.): *Venezia! Kunst aus venezianischen Palästen. Sammlungsgeschichte Venedigs vom 13. bis 19. Jahrhundert*. Katalog Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland Bonn, Bonn 2002. S 82-91.

³⁴⁸ In den Quellen zu Vittoria ist verzeichnet: „[...] io Alessandro Vittoria [...] comperai da Misser Andrea Palladio Architetto il ritratto nelo specchio dil Parmigiano [...]“ siehe: Avery, Victoria J.: *Documenti sulla vita e opere di Alessandro Vittoria (1525-1608)*. In: *Studi Trentini di Scienze Storiche*. LXXXVII, 1, 1999, Supplemento. S. 51. Alessandro Vittoria erwarb das Selbstbildnis im konvexen Spiegel von Parmigianino aus der Sammlung Valerio Bellis. Hierzu siehe: Vasari, Giorgio: *Die Leben der ausgezeichneten Steinschneider, Glas-und Minitaturenmalers. Valerio Belli, Guillaume de Marcillat und Giulio Clovio*. In: Nova, Alessandro (Hrsg.): *Edition Giorgio Vasari. Lebensläufe der hervorragendsten Künstler*. Berlin 2004. S. 121.

Giovanni Battista Armenini diente das Selbstbildnis des Parmigianino beispielhaft dazu, die malerische Technik zu beschreiben. Ebenso lieferte der Autor Angaben zur Provenienz: Er nannte Giovanni Grimani als Besitzer, 1546–1593 Patriarch in Venedig, wo sich auch seine Sammlung im Palazzo Santa Maria Formosa befand. Wie zuvor dargelegt, war das Bild jedoch ab 1561 im Besitz des Bildhauers, so dass die Vermutung naheliegt, dass Alessandro Vittoria „seinen Parmigianino“ kurz- oder auch längerfristig als Leihgabe zur Verfügung stellte, da es Armenini vor 1586 im Kontext der Grimani sah und das Bild nach dem Tod Giovannis 1593 zurück an den Bildhauer ging.³⁴⁹ Wenngleich eine vollständige Rekonstruktion der historischen Gegebenheiten anhand der Quellen an der Stelle nicht möglich ist, wird doch die Bedeutung von Netzwerken der Sammler anhand des Bildes und der damit einhergehenden Fragen zu Eigentum und Gabe deutlich. Das konvexe Selbstbildnis Parmigianino im Besitz des Bildhauers Vittoria war offenbar begehrtes Objekt in Sammlerkreisen und dann auch Gegenstand der zeitgenössischen Kunsttheorie, um als Beispiel bei der Erörterung von Fragen der Malerei herangezogen zu werden. Es dürfte Vittoria mit Stolz erfüllt und seiner Reputation gedient haben, dass er gebeten wurde, ein Stück aus seinem Besitz als (Leih-) Gabe zur Verfügung zu stellen. Indem Vittoria sein Kunstwerk zur Expertise und Betrachtung „unter Kennern“ verlieh, versteht er sich selbst nicht nur als Künstler, sondern auch als Sammler, der sich als den Großen dieses Metiers ebenbürtig versteht.

So brachte sich Alessandro Vittoria mit seinem Künstlerhaus und seiner Sammlung auch in Bezug zu den Grimani, und zwar auch durch direkten Kontakt mit diesem prominenten Sammler, der in seinem Palazzo Santa Maria Formosa als architektonischen Höhepunkt die sogenannte *Tribuna* ab 1560 errichten ließ.³⁵⁰ Dieser zentrale Ausstellungsraum erstreckte sich über zwei Stockwerke und besaß

³⁴⁹ Hierzu: Nova, Alessandro: Einleitung. Frühneuzeitliche Quellen und modernen Interpretationen. In: Nova, Alessandro: (Hrsg.) Parmigianino. Zitat, Porträt, Mythos. Perugia 2006. S. 8 f. Nova schreibt in diesem Zusammenhang von Alessandro Vittorias letzten Testament im Jahre 1595, was nicht korrekt ist da, der Bildhauer neun Testamente bis 1608 verfasste, aber auch in diesem letzten “[...] Il Retratto nello specchio tondo del nobilissimo Francesco Parmesano Pittore illustrissimo [...]” siehe: Avery, Victoria J.: Documenti sulla vita e opere di Alessandro Vittoria (1525-1608). In: Studi Trentini di Scienze Storiche. LXXXVII, 1, 1999, Supplemento. Dok. 155, S. 352.

³⁵⁰ Raumkonzepte, wie Galerie und Tribuna, die räumlich ein spannungsreiches Wechselspiel zwischen Sammlungsexponaten ermöglichen, liefern Ausgangspunkte für erste museale Konzepte. Siehe: Minges, Klaus: Das Sammlungswesen der frühen Neuzeit. Kriterien der Ordnung und Spezialisierung. Museen-Geschichte und Gegenwart. Bd.3. Münster 1998. S. 51-76.

ein zentrales Oberlicht; in Nischen und auf Konsolen kamen die Werke der Antikensammlung zur Aufstellung.³⁵¹ Gewiss stand Vittoria als für die Grimani tätiger Bildhauer in persönlichem Kontakt zu ihm und hatte durch seine Aufträge vermutlich Zugang zum Palazzo. Darüber hinaus war Vittoria mit dem Veroneser Künstler Bernardino India befreundet, der in seinem Testament sein Haus „museo“ nannte und eine eigene Sammlung besaß. Dies wird im folgenden Kapitel 2.3 ausführlich betrachtet werden, zuvor jedoch noch zu einer anderen Funktion des Künstlerhauses.

Die schriftlichen Äußerungen Vittorias belegen, dass er das repräsentative Künstlerhaus für die Nachfahren gesichert sehen wollte.³⁵² Bemerkenswert ist ein Nachtrag zu seinem Testament, der kurz vor seinem Tod erfolgte. Hierin bestimmt er:

„questa mia casa [...] restino sempre sotto il mio nome d' Alessandro Vittoria [...] et così restino in perpetuo.“³⁵³

Das Haus wurde folglich testamentarisch zum „ewigen“ Erinnerungsort des Künstlers bestimmt. Mit dieser Verfügung setzte Vittoria sich selbst ein Denkmal und sorgte dafür, dass seine *memoria* über seinen Tod hinaus für die Nachwelt erhalten blieb. Doch war dies nicht die einzige Maßnahme mit Blick auf den persönlichen Ruhm nach dem eigenen Ableben:

1608 verfügt Vittoria, dass die Marmorbüste des Dogen *Sebastiano Venier* im Saal des *Consiglio dei Dieci* (Abb. 63) als Schenkung an den Staat Venedig gehen sollte. Im letzten Testament findet sich die Aussage:

³⁵¹ Ravagnan, Giovanna Luisa: Die Familie Grimani und ihre archäologischen Sammlungen. In: Romanelli, Giandomenico / Macchi, Giulio. (Hrsg.): Venezia! Kunst aus venezianischen Palästen. Sammlungsgeschichte Venedigs vom 13. bis 19. Jahrhundert. Katalog Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland Bonn, Bonn 2002. S. 92-95 und S. 130 f.

³⁵² Bereits im dritten der insgesamt neun Testamente legt Vittoria am 7. November 1570 fest, dass seine Nefen Virgilio und Agostino Rubini dieses erben sollen.. Falls die beiden im Todesfall des Bildhauers noch zu jung sein sollten, wird den Eltern das Erbe und die Fürsorge für das Haus bis zum „eta legitima“ der Nefen übertragen. Im letzten Testament 04. Mai 1608 legt er fest, dass das Haus an Kaufleute, Bürger oder Personen ähnlichen Standes vermietet werden soll und die Miete zwischen Virgilio und seiner Schwester geteilt werden soll. Siehe: Avery, Victoria J.: Documenti sulla vita e opere di Alessandro Vittoria (1525-1608). In: Studi Trentini di Scienze Storiche. LXXXVII, 1, 1999, Supplemento. Dokument 77, S. 241 sowie Dokument 155, S. 352.

³⁵³ Ebenda Dokument 158, S. 355. Siehe Nachtrag des *Codicillo al nono testamento di Vittorio* von 18. Mai 1608.

„Lasso il retratto del Ser [enissi]mo Principe Sebasto Verniero di marmo in habito di generale a questa Ser[enissi]ma Signoria acciò sia reposto nelle sale dell' Ecc[ellen]to Consiglio de Dieci come cosa rara p[er] la feliciss[im]a memoria della vittoria.“³⁵⁴

Der letzte Satz „per la felicissima memoria della vittoria“ bezieht sich auf den errungenen Sieg in der Schlacht um Lepanto unter dem Kommando des Dogen Sebastiano Vernier. Es ist denkbar, dass der Bildhauer den Abschluss dieses Vermächtnisses bewusst so formuliert hat, dass „*memoria della vittoria*“ sich auch auf ihn als Künstler beziehen könnte – eine Überlegung, die bei Vittoria, der als Künstler stets um seinen Ruhm bemüht war, naheliegt. Ein Jahr nach dem Tod des Bildhauers wurde die Büste im Palazzo Ducale aufgestellt. Es gibt keinen Nachweis in den Quellen, wann die Vittoria die Büste gefertigt hat.³⁵⁵ Ebenso ist unklar, warum die Büste in seinem Besitz blieb und nicht zur Ausstellung kam; als Grund ist lediglich zu vermuten, dass das Grabmal für Vernier nicht realisiert wurde, für das der Bildhauer die Büste eigentlich hergestellt hatte.

Es lässt sich zusammenfassen, dass sich der Künstler mit seiner Sammlung und deren Stücken als Sammler inszenierte und mit seinem Haus diesem Selbstentwurf Öffentlichkeit verschaffte.³⁵⁶ Er präsentierte sich als den Grimani nahe, mithin dem venezianischen Patriziat, und reihte sich in die Tradition von Schenkungen an den Staat Venedig ein.³⁵⁷ Dass ein solcher Gestus von einem Künstler im Cinquecento aufgegriffen wurde, zeugt von dem veränderten Selbstverständnis sowie von einer veränderten Stellung des Künstlers in der venezianischen Gesellschaft.

³⁵⁴ ASV, Notarile-Testamenti (Fabritio Beacian), Busta 58, No.117, fols. 126r-127r.; Hier zitiert nach: Avery, Victoria J.: Documenti sulla vita e opere di Alessandro Vittoria (1525-1608). In: Studi Trentini di Scienze Storiche. LXXXVII, 1, 1999, Supplemento. Dokument 155; S. 185.

³⁵⁵ Thomas Martin datiert diese stilistisch in die späten 1580/90er-Jahre. Siehe: Katalogeintrag Alessandro Vittoria / „Sebastiano Venier“ In: "La bellissima maniera" - Alessandro Vittoria e la scultura veneta del Cinquecento. Hrsg. Andrea Bacchi, Lia Camerlengo, Manfred Leithe-Jasper. Ausst. Katalog Castello del Buonconsiglio. Trento 1999. S. 290.

³⁵⁶ Schweikhart, Gunter: Das Porträt des Sammlers in der Renaissance. In: Jacobs, Rainer (Hrsg.): In medias res – Festschrift zum siebzigsten Geburtstag von Peter Ludwig. Köln 1995. S. 21-32.

³⁵⁷ Vorbilder gab es bereits im 14. Jahrhundert, als Petrarca seine Bibliothek als Schenkung an die Serenissima geben wollte, wenngleich dies nicht realisiert wurde. Im 15. Jahrhundert ist durch Kardinal Bessarion eine Bibliotheksschenkung an die Serenissima vollzogen worden. Siehe hierzu: Früher Humanismus in Venedig: Francesco Petrarca und Kardinal Bessarion. In: Romanelli, Giandomenico / Macchi, Giulio. (Hrsg.): Venezia! Kunst aus venezianischen Palästen. Sammlungsgeschichte Venedigs vom 13. bis 19. Jahrhundert. Katalog Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland Bonn, 2002. S. 70 f.

Aufgrund der guten Quellenlage konnte die Darstellung der Fallstudie zum venezianischen Künstlerhaus Alessandro Vittorias relativ umfangreich ausfallen. Das folgende Beispiel des Bernardino India in Verona unterliegt einer gänzlich anderen Materialsituation: Erhalten ist lediglich das Testament. Darüber hinaus ist die weitere Quellenlage zu dem Veroneser Künstler recht spärlich, was die quantitative Ungleichheit zwischen den einzelnen Fallstudien Venedig, Verona und Florenz erklärt.

2.4 Die Idee des *museo* bei Bernardino India

Das für die Künstlerhäuser im fortschreitenden 16. Jahrhundert zu konstatierende Aufgreifen der Idee des *museo* lässt sich auch anhand einer zweiten Fallstudie, am Beispiel Bernardino India, illustrieren. Der heute weitgehend unbekannte Veroneser Maler war hauptsächlich im Veneto tätig. Geboren 1527 in Verona, ist über seine künstlerische Ausbildung wenig bekannt.³⁵⁸ Der Schwerpunkt seiner Tätigkeit waren Dekorationsprogramme, bei denen er die Freskierung verantwortete. Es ist daher anzunehmen, dass er bei den großen Künstlern dieses Metiers wie Falconetto, Caroto und Brusasorci gelernt hat. Im Verona des 16. Jahrhunderts ist die Fassadenmalerei ein relevanter Tätigkeitsbereich für die Künstler. Beispielhaft seien Indias Fresken, *Divinità olimpiche* und weitere Grottesken im Erdgeschoss des Palazzo Canossa genannt.³⁵⁹ India war zudem an der Ausstattung der Innenräume der Villa Poiana beteiligt, die Palladio um 1548/1550 in Poiana Maggiore nahe Vicenza baute.³⁶⁰ Mit Anselmo Canera gestaltete er die *Sala dei Imperatori*. Das Deckenfresko zeigt einen Triumphzug (Abb. 64); die Seitenwände sind mit Porträts von Feldherren gestaltet, die in architektonische Nischen eingefasst und als *bronzi finti* gestaltet wurden. Darüber hinaus umfasst Indias Œuvre vornehmlich Historienmalereien und Porträts. Hervorzuheben ist seine künstlerische Zusammenarbeit mit Andrea Palladio und Michele Sanmicheli, für dessen *Cappella*

³⁵⁸ Eintrag zu India, Bernardino. In: De Gruyter Allgemeines Künstler-Lexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker. Hrsg. Andreas Beyer, Bénédicte Svoy und Wolf Tegethoff. Bd. 76 Hunzinger-Iza. Berlin/Boston 2013. S. 264/265. Ebenso In: Brenzoni, Raffaello: Dizionario di Artisti Veneti. Pittori, Scultori, Architetti, etc. Dal XIII al XVIII Secolo. Florenz 1971. S. 167-168.

³⁵⁹ Umfassender zur Architektur Sanmicheli siehe: Frommel, Christoph Luitpold: Die Architektur der Renaissance in Italien. München 2009. S. 189-194.

³⁶⁰ Schmied-Hartmann, Petra: Die Dekoration von Palladios Villa Poiana. Beiträge zur Kunstgeschichte, Bd. 78. München 1997.

Pellegrini in der Kirche San Bernardino in Verona er die Altargestaltung lieferte (Abb. 65). Für die Fassadenfreskierung des ebenfalls in Verona befindlichen Palazzo Fiorio di Seta zeichnete India gleichermaßen verantwortlich (Abb. 66).³⁶¹ Im Palazzo Thiene in Vicenza gestaltete er die Fresken der *Sala di Proserpina* (Abb. 67) und dieses Projekt führte ihn mit Alessandro Vittoria zusammen (siehe Kapitel III.1.3).

Anders als das Künstlerhaus von Alessandro Vittoria existiert das Anwesen des Bernardino India nicht mehr. Das Testament ist die einzige Quelle, die über das Künstlerhaus des Malers in *San Silvestro* in Verona Aufschluss gibt. Das Dokument verfasste der kranke Maler am 29. August 1589, ein Jahr vor seinem Ableben, in seinem Haus. Leider ist nichts Näheres darüber bekannt, ob und wie die Verfügungen umgesetzt wurde.³⁶² Die für die hier verfolgte Argumentation relevanten Passagen des Testamentes lauten wie folgt:

„[...] dass Bernardino India den Doktoren der prächtigen Kunst und der Medizin, dem Herrn Franziskus [und] seinem unterzeichneten Neffen, alle bezeichneten Leinwände, Bilder und Bildtafeln und alles andere, was zur eifrigen Beschäftigung und zur Malkunst gehört, sofern sie hier in der Aufstellung/Liste genannt sind und unter der naheliegenden Bedingung, dass [dieses] Museum, das heisst alle Gemälde und Bilder berühmter Männer und anderer verschiedener Berufe nicht wegbewegt werden sollen aus der unteren Kammer des besagten Erblassers, wo sie sich gegenwärtig befinden, solange die unterzeichnete Frau Anna, Gattin des genannten Herrn Erblassers, lebt.“

Zur Absicht dieser Verfügung heißt es:

³⁶¹ Hier ist eine kolorierte Zeichnung aus dem Werk „Verona Afrescata“ des 19. Jahrhunderts von dieser nicht mehr erhaltenden Dekoration des Palazzos dargestellt. Siehe: Schweikhart, Gunter (Hrsg.): *Lo splendore della Verona affrescata: nelle tavole di Piero Nani del 1864*. Verona 1983.

³⁶² Das Testament wird im *Archivio di Stato* in Verona aufbewahrt, *Archivio Notarile di Verona* Mz. 182, Nr.192. Die Durchsicht der Quelle brachte eine teilweise fehlerhafte Übertragung zum Vorschein, so dass hier folgend aus der eigenständig angefertigten Transkription zitiert wird., die sich im Anhang der Arbeit befindet. Das Testament Bernardino Indias wurde erstmals veröffentlicht: Fainelli, Vittorio: *Gli India pittori*. In: *Madonna Verona* 3, 1909, S. 173-187. Weiterhin: Schweikhart Gunter: *Bernardino India und die Idee des Künstlermuseums im 16. Jahrhundert*. (1990) In: Rehm, Ulrich / Tönnemann, Andreas (Hrsg.): *Schweikhart, Gunter: Die Kunst der Renaissance: ausgewählte Schriften*. Köln 2001. S. 256-65.

„und hernach unangetastet bewahrt werden sollen durch eben diesen Herrn Franziskus und dessen Erben und Nachfahren bis in ewige Zeiten zum Gedächtnis an die Anstrengungen/Werke des besagten Herrn Erblässers.“³⁶³

Fortschreitend im Text die nächste Passage:

„Hier nennt India sein Haus als Museum für seine Malerei und präzisiert die Galerie der berühmten und tugendhaften Männer, welche in einem separaten Raum verwahrt werden sollen.“³⁶⁴

Ziel sei das „Gedächtnis an seine Person und sein Werk.“³⁶⁵ Danach bestimmte er, dass zu Lebzeiten seiner Frau die Sammlung im Haus verbleiben sollte. Nach deren Tod sollten sein Neffe Francesco und dessen Erben Sorge dafür tragen, dass die Erinnerung an ihn, Bernardino India, durch die Errichtung eines Museums erhalten bliebe. Bernardino India war mit Anna degli Stiveri kinderlos verheiratet, doch lebten die Neffen Francesco und Tullio in ihrem Haushalt. Tullio, der ebenfalls Maler war, bestimmte in zwei Versionen seines Testaments 1602 und 1624, die Bilder und Utensilien an die Nachfahren zu vererben.³⁶⁶

Natürlich war es im 16. Jahrhundert üblich, dass Künstler innerhalb der Familie die Weitergabe von Zeichnungen, Modellen, Musterbüchern, Kopien und anderen Gegenständen der Sammlung in Künstlertestamenten verfügten.³⁶⁷ Schließlich enthielt der Nachlass die Summe des künstlerischen Wissens, welches es zu bewahren galt. Der Nachlass war das ideelle und materielle Vermögen der Werkstatt

³⁶³ „Item prelegavit spectabilis artis et medicine doctoribus domino Francisco eius nepoti infrascripto omnes velenos designa picturas et quadra, ac omnia alia pertinentia exercitio et arti picture hac tamen expressa declaratione, et conditione apposita quod museum seu omnes picture vel quadretti hominum illustrium et aliarum diversarum professionum non amoveantur extra cameram inferiorem dicti testatoris ubi de presente reperiuntur usque quo vixerit infrascripta domina Anna uxor dicti domini testatoris, et deinde conserventur per eundem dominum Franciscum et illius heredes et descendentes integraliter usque in infinitum pro memoria laborum dicti domini testatoris.“

³⁶⁴ „hac tamen expressa declaratione et conditione apposita quod museum seu omnes picture vel quadretti hominum illius et aliarum diversarum professionum non amoveantur extra cameram.“

³⁶⁵ „usque in infinitum pro memoria laborum dicti domini testatoris“

³⁶⁶ Brenzoni, Raffaello: *Dizionario di Artisti Veneti. Pittori, Scultori, Architetti, etc. Dal XIII al XVIII Secolo*. Florenz 1971. S. 167-168.

³⁶⁷ Huse, Norbert / Wolters, Wolfgang (Hrsg.): *Venedig, die Kunst der Renaissance: Architektur, Skulptur, Malerei 1460-1590*. München 1996. S. 205 f. Sowie Brown Fortini, Patricia: *Art and Life in Renaissance Venice*. London 1997. S. 204.

und bildete für die Nachfahren die Grundlage einer erfolgreichen Fortführung. Dies hatte bereits für die Musterbücher des Mittelalters gegolten.

Von Relevanz ist die Formulierung im Testament des Künstlers, dass die Sammlung in dem Museum unantastbar (*integraliter*) bleiben sollte und dem Künstler bis in die Ewigkeit (*usque in infinitum*) sein unvergänglicher Nachruhm gesichert werden sollte. Bemerkenswert an dieser Verfügung ist, dass Bernardino India sein Haus bewahrt werden wissen wollte als Ort der Kunst, wo das materielle und immaterielle Gedächtnis an ihn selbst lebendig bleiben und von seinem künstlerischen Ruhm künden sollte. Mit dem Testament drückte India sein künstlerisches Selbstverständnis aus: Aktiv bestimmte der Künstler den Erinnerungsort, der der Nachwelt erhalten bleiben soll.

Der Selbstentwurf des Künstlers spiegelt sich auch in Cristoforo Sortes 1580 erschienenen „Osservazioni nella pittura“ wider:

„[...] und Meister Bernardino India, der als weiser und sehr freundlicher Maler mit hohem Geist, ohne Mühe und Ausgaben zu scheuen die wahren Porträts der Prinzen und der bedeutendsten Männer der Wissenschaften und der freien Künste aller Zeiten sammelt, um sich aus ihnen in seinem Heim ein wunderschönes Museum zu schaffen.“³⁶⁸

India war auch als Porträtist tätig. Die Bildnisse seiner Sammlung wurden von ihm selbst gefertigt. Überliefert sind nur wenige Werke, wie das hier abgebildete Porträt des Veroneser Bischofs Giovan Matteo Giberti³⁶⁹ (Abb. 68), 1524–1543 Bischof in Verona.³⁷⁰ Die Recherchen zu dieser Arbeit ergaben, dass darüber hinaus zwei India zugeschriebene Bildnisse (Abb. 69) unbekannter *letterati italiani*

³⁶⁸ „e messer Bernardino India, il quale, come saggio e gentilissimo pittore, così con alto et elevato spirito, né a fatica né a spesa alcuna perdonando, i veri ritratti de'prencipi e degli uomini più segnalati nelle scienze e nelle arti liberali di tutto i tempi va raccogliendo e se ne fa a sua posta un bellissimo museo.“ Siehe: Sorte, Cristoforo: „Osservazioni nella pittura“, 1580 In: Barocchi, Paola: Trattati d'Arte del Cinquecento fra Manierismo e Controriforma. Bd.1, Bari 1960. S. 278.

³⁶⁹ Bernardino India, Porträt Giovan Matteo Giberti, Öl auf Erlenholz, 22 x 16,5 cm, o.J., Prado, Madrid. Eine zweite Version hat sich im Museo di Castelveccchio in Verona erhalten.

³⁷⁰ Dieses Porträt ist India zugeschrieben worden, worauf Schweikhart schon in seinem Aufsatz hinweist. Siehe: Schweikhart Gunter: Bernardino India und die Idee des Künstlermuseums im 16. Jahrhundert. (1990) In: Rehm, Ulrich / Tönnemann, Andreas (Hrsg.): Schweikhart, Gunter: Die Kunst der Renaissance: ausgewählte Schriften. Köln 2001. S. 264.

del cinquecento erhalten sind, die 1580–1590 zu datieren sind.³⁷¹ Die Größe der Bilder sowie die Halbprofil-Darstellung lassen vermuten, dass sie Teil der im Abschnitt zur repräsentativen Funktion des Hauses (Kap. III.2.1) schon genannten Galerie der *uomini illustri* waren. Die Reihung von Porträts war an sich nicht außergewöhnlich, entsprach sie doch bereits der von Giovio gewählten Intention, den Betrachter zum Nacheifern tugendhafter Männer zu motivieren. Der von India gewählten humanistischen Tradition liegt zugrunde, dass der Einzelne sich in Bezug zu den berühmten Vorläufern setzte, um die eigene Person und Leistung in einen historisch-legitimierenden Zusammenhang zu stellen.

Giovios Museum war Zeitgenossen bekannt, insbesondere durch seine verfasste Schrift *Elogia virorum illustrium*, in der er Biographien als Ergänzung zu den gemalten Porträts verfasste; gewissermaßen ein „zweites Museum“. ³⁷²

„Schuf der gelehrte Giovio zwei Museen:
eines aus Kalk und eines mit Tinte:
und eines wie das andere
Die Zeit und verschiedene Widrigkeiten
Zerstörten eines am Ufer des schönen Lario:
Das andere ist auf Papier.
Lebendig noch immer in allen Teilen der Welt.
Nun, wenn die Zeit andeutet,
dass die Feder mehr wert ist, als der Meißel
überlassen sich Porphyry, Jaspis, Alabaster und Marmor,
Historien und Dichtungen.“ (1627)³⁷³

Die Reputation Bernardino Indias beruht maßgeblich auf seinem Status als Porträtist. Wohl nicht zufällig nennt er seine Bildnis-Sammlung im Testament ausdrücklich „Galerie der berühmten und tugendhaften Männer“ und legt somit den

³⁷¹ Beide Porträts sind im Museo di Castelvecchio in Verona befindlich. Siehe: Franzoni, Lanfranco: *Nobiltà e collezionismo nel 500 veronese*. I Quaderni della Cassa di Risparmio di Verona, Vicenza e Belluno. Bd. 3. Verona 1978.

³⁷² Klinger Aleci, Linda: *Images of identity. Italian Portrait collections of the fifteenth and sixteenth centuries*. In: Mann, Nicolas, Syson, Luke (Hrsg.): *The Image of the Individual. Portraits in the Renaissance*. London 1998. S. 67-79.

³⁷³ „Fabricò il dotto Giovio duo musei / l'un con la calce, e l'altro con l'inchiostro / e l'un e l'altro tu mirabil mostro. / Il tempo e' l caso vario / destrusse l'un in riva del bel Lario: l'altro ch'e su la carte. / Vive del mondo ancor in ogni parte. / Or, se il tempo n'accenna / che pi' che lo scarpello val la penna, / cedano a istorie, a carmi / porfidi, diaspri et alabastri e marmi.“ Siehe: Rusca, Luigi: *Le delitie et meraviglie del Lario*. Como 1627. hier zitiert nach Klinger, Linda Susan: *The Portrait collection of Paolo Giovio*. Volumes I & II. Princeton 1991. S. 226 und 239.

Schwerpunkt auf die Porträts. In dem Kompendium *Le vite dei pittori, scultori e architetti veronese* aus dem 18. Jahrhundert wird das künstlerische Vermögen Indias posthum mit folgenden Worten geehrt: „Er schuf mehr als einhundert Porträts, ausgeführt mit Anmut, Zartheit und Aufrichtigkeit, die für sich einnimmt und unter diesen das eigene, welches seit der Zeit Dal Pozzos in seiner Galerie aufbewahrt wird.“³⁷⁴ Der hier genannte *Dal Pozzo* war der Autor der bereits im 17. Jahrhundert begonnenen Viten der Veroneser Künstler. Von ihm wissen wir, dass er ein Selbstbildnis von India besaß. Leider erwähnte Dal Pozzo Indias Museum in seinem Kompendium nicht. Für den hier diskutierten Zusammenhang ist hervorzuheben, dass es India gelang, auf zwei Wegen im Gedächtnis zu bleiben: erstens durch seine testamentarische Verfügung, zweitens durch seine Bilder.

Zur Kontextualisierung des „Künstler-Museums“ von India ist es hilfreich, den Blick auf die Situation vor Ort in Verona zu richten: Sowohl die Zeugnisse in privaten Sammlungen als auch die Monumente der Stadt Verona zeugen von der Antike.³⁷⁵ Diese Vergangenheit war im Bewusstsein der Patrizier sehr präsent, was sich beispielsweise in der Gestaltung der *Loggia del Consiglio*, des städtischen Versammlungsortes, äußerte. Die Vollendung dieses Gebäudes *all'antica* mittels dekorativer Details und die architektonische Gesamterscheinung verdeutlichen die Bestrebungen des quattrocentesken Humanismus an die römische Vergangenheit der Stadt Verona anzuknüpfen.³⁷⁶ In diesem Zusammenhang ist auch auf die 1484 veranstaltete Dichterkrönung von Giovanni Antonio Panteo auf der *Piazza Signori* hinzuweisen, die exemplarisch zeigt, wie sich die städtische Elite engagierte und die Prozession zu einem sinn- und identifikationsstiftenden Ereignis machte. Der Prozessionszug nach der Krönung zum *poeta laureatus* führte bewusst an antiken Monumenten der Stadt Verona vorbei. Petrarca hatte sich mit

³⁷⁴ „Fece anche a più centinaia ritratti tocchi con grazie, pastosità e franchezza che innamora e fra questi il proprio, che conservavasi al tempo del Dal Pozzo nella sua galleria.“ Siehe: Zannandreis, Diego: „Le vite dei pittori, scultori e architetti veronesi.“ Verona, 1891, S. 127. Mit dem Hinweis „al tempo Dal Pozzo“ ist auf den Autor der vorherigen Version der Viten aus dem 17. Jahrhundert verwiesen.

³⁷⁵ Rüben, Heinrich: Der Humanist und Regelkanoniker Timoteo Mafei aus Verona (1415-1470) Aachen, 1974.

³⁷⁶ Burkart, Lucas: Der visualisierte Code. Freundschaft, Verwandtschaft und kollektive Bildstiftung im spätmittelalterlichen Verona. In: Ästhetik des Unsichtbaren, Bildtheorie und Bildgebrauch in der Vormoderne. Hrsg. David Ganz und Thomas Lentjes unter der redaktionellen Mitarbeit von Georg Henkel. KultBild. Visualität und Religion in der Vormoderne. Hrsg. Thomas Lentjes. Bd.1. Berlin 2004. S. 331-347.

demselben Ritual auf dem römischen Kapitol unter Schirmherrschaft von Robert von Anjou feiern lassen.³⁷⁷ Gerade der *Arco de' Gavi* mit seinem Giebelprogramm der Loggia war als Verweis auf die Söhne der Stadt identitätsstiftend für die Patrizier. Die antike Inschrift gibt Aufschluss über die Dichter Catull und Macer, nennt Plinius d. Älteren und Plinius d. Jüngeren sowie Credo, der die Arena errichtet haben soll. In allen Fällen diene die – gesicherte oder vermeintliche – Veroneser Abstammung der Inszenierung: „Als humanistisches Wissen in den patrizischen Habitus integriert, diene die antike Vergangenheit der Stadt und ihrer Dechiffrierung als kulturelles Distinktionsmerkmal.“³⁷⁸ Die Initiatoren des ephemeren Festes der Dichterkrönung waren Mitglieder jener Familien, die maßgeblich die private Sammlerkultur in Verona trugen. Die Canossa, Bevilacqua Giusti und della Torre waren mit ihren Sammlungen in der Mitte des 16. Jahrhunderts auf der Höhe der Zeit. Schwerpunkte bildeten die antike Skulptur sowie die Malerei von zeitgenössischen Künstlern wie Tintoretto und Veronese.³⁷⁹ Die Sammlung der Familie Bevilacqua war in ihrem Umfang und ihrer Qualität außergewöhnlich. In dem Kompendium *Verona illustrata* von 1732 geht Scipione Maffei u.a. auf den Palazzo der Familie ein, insbesondere auf die *Gallerie dell Pitture*, die an der „großen Fassade in Richtung der Zimmer [...] ein Porträt Indias, flämische Figuren [...]“ zeigte, „gänzlich abweichend von dem, was man in Venedig sieht, aber von Malern als von einem noch glücklicheren Einfall geschätzt“.³⁸⁰ Weiter beschreibt er „Porträts von illustren Persönlichkeiten der Familie im Saal“.³⁸¹ Im städtischen Raum beschreibt Maffei die *Piazza de' Signori*: „[...] über

³⁷⁷ Hierzu: Löhr, Wolf-Dietrich: Lesezeichen. Francesco Petrarca und das Bild des Dichters bis zum Beginn der Frühen Neuzeit. Berlin 2010. S. 237-245.

³⁷⁸ Burkart, Lucas: Der visualisierte Code. Freundschaft, Verwandtschaft und kollektive Bildstiftung im spätmittelalterlichen Verona. In: Ästhetik des Unsichtbaren, Bildtheorie und Bildgebrauch in der Vormoderne. Hrsg. David Ganz und Thomas Lentjes unter der redaktionellen Mitarbeit von Georg Henkel. KultBild. Visualität und Religion in der Vormoderne. Hrsg. Thomas Lentjes. Bd.1. Berlin 2004. S. 339/340.

³⁷⁹ Private collecting in other italian centers / Cities in larger territorial states. Venice, Verona, Padua, Vicenza, Brescia, Bologna, Milan. In: Rebecchini, Guido: Private Collectors in Mantua 1500-1603. *Sussidi Eruditi*, 56. Rom 2002. S. 237-248. Sowie: *Collezioni venete nel XVI Secolo: L'antichità ritrovata / Collezioni a Verona*. In: Favaretto, Irene: *Arte antica e cultura antiquaria nelle Collezioni venete al tempo delle serenissima*. *Studia archaeologica* 55. Roma 1990. S. 121-127.

³⁸⁰ „facciata grande verso le camere [...] un ritratto dell' India, figure fiamminghe [...] tutto diferente da quello che si vede in Venezia, ma da Pittori stimato di pensiero ancor piu felice [...]“. Siehe: Maffei, Scipione: *Verona illustrata*. Parte Terza. La Notizia delle Cose in questa Città più osservabili. Verona 1732. S. 27/28.

³⁸¹ „ritratti d'uomini illustri della famiglia nella sala.“ Ebenda, S. 29.

dem Rahmen am Ende des 15. Jahrhunderts wurden die Statuen von Plinius, Catull, von Marco, von Vitruv angebracht“ [...].³⁸²

Die in den Veroneser Familiensammlungen befindlichen Werke Indias sowie seine Tätigkeit als Gestalter von komplexen Dekorationsprogrammen *al fresco* geben Hinweise auf sein Klientel und verorten ihn im humanistischem Umfeld Veronas. „India war ebenfalls ein gelehrter Mann und Literat und verdiente für seine Tugend [...]“. ³⁸³ Die Präsenz der Antike und deren Topoi in der Literatur und Malerei sowie das Sammlungsinteresse der städtischen Elite mag stimulierend auf India gewirkt haben, als es darum ging, dem eigenen Selbstverständnis mit und in seinem Künstlerhaus Ausdruck zu verleihen. Auch das mit vielerlei *Kuriosita* und *Naturalia* bestückte Museum des Pharmazeuten Francesco Calceolari in Verona war zu Indias Zeit berühmt und diesem daher sicher bekannt. Ein Kupferstich des 17. Jahrhunderts weist folgenden Schriftzug auf: „Spectator oculos inserito Calceolari Musaei admiranda contemplator et volup animo tuo facit / Das Museum wird hier selbst zu einem bestaunenswerten Wunder.“ ³⁸⁴ Und schließlich konnte sich India auch von der Sammlung Valerio Bellis anregen lassen, welche sich in Vicenza befand. Er hielt sich bekanntlich drei Jahre in der Stadt auf und arbeitete dort, wie oben erläutert, mit Vittoria im Palazzo Thiene zusammen. Die Sammlung Bellis, der als Stein- und Gemmenschneider Ruhm erlangte, beinhaltet Antiken, Gipse, Zeichnungen und Bilder berühmter Meister.³⁸⁵

³⁸² „sopra il cornicione alla fine del decimoquinto secolo fur colloate e le statue di Plinio, di Catullo, di Marco di Vitruvio.“ Ebenda, S. 61.

³⁸³ „Fu l’India eziando umò dotto e letterato e meritò per la sua virtù [...] Siehe: Zannandreis, Diego: „Le vite dei pittori, scultori e architetti veronesi“ Verona, 1891, S. 127. (Das Kompendium des 18. Jahrhunderts über Veroneser Künstler ist allerdings als Quelle kritisch zu betrachten.)

³⁸⁴ Bahlmann, Katharina / Oy-Marra, Elisabeth (Hrsg.): Gewusst Wo! Wissen schafft Räume. Die Verortung des Denkens im Spiegel der Druckgraphik. Beiträge zur Historischen Kulturwissenschaften, Bd. 5. Berlin 2008, S. 230. Ebenfalls besaß der aus Bologna stammende Arzt und Naturforscher Ulisse Aldrovandi eine umfangreiche, naturkundliche Sammlung und schrieb 1587 eine Enzyklopädie des Wissens, in der er mit den antiken Vorbildern wetteiferte. Ferner führte er Buch über die Besucher seiner Sammlung, die er selbst *museum* nannte und als weiteren Ausdruck seiner Reputation ansah. Siehe: Felfe, Robert: Museum, Bibliothek, Stadtraum: räumliche Wissensordnungen 1600-1900. In: Felfe, Robert, Lozar, Angelika (Hrsg.): Frühneuzeitliche Sammlungspraxis und Literatur, Berlin 2006. S. 3-22. Siehe auch: Olmi, Giuseppe: Scienza-Honour-Metaphor: Italian Cabinets of the Sixteenth and Seventeenth Centuries. In: Impey, Oliver, MacGregor, Arthur (Hrsg.): The Origins of Museums. The cabinet of curiosities in sixteenth- and seventeenth-century Europe. Oxford 1987. S. 5-16.

³⁸⁵ Der Sammlung von Valerio Belli sind wir bereits im Zusammenhang mit dem venezianischen Bildhauer Alessandro Vittoria begegnet, siehe III./ 2.3. dieser Arbeit.

Vasari erwähnt das Haus und die Sammlung Bellis, die er 1542 in Vicenza persönlich besucht hatte. In der ersten Ausgabe misst Vasari in der Vita Bellis der der Sammlung mehr Gewicht bei. Er nennt die Sammlung als wichtigen Aspekt des künstlerischen Ruhms, durch die sich seine [Bellis] Liebe zu Kunst und Tugend zeigte – die Unsterblichkeit sicherte. In der zweiten Edition heißt es:

„Valerio sammelte mit solcher Leidenschaft antike Marmorwerke, antike und moderne Gipsabgüsse sowie Zeichnungen und Malereien von der Hand auserlesener Meister und sein Haus in Vicenza ist deshalb mit so vielen unterschiedlichen Werken angefüllt und geschmückt, dass man nur staunen kann. In der Tat sieht man, wie ein Liebhaber der Kunst bis ins Grab nie davon ablassen kann, dadurch zu Lebzeiten Verdienst und Lob erntet und sich nach dem Tod unsterblich macht.“³⁸⁶

Zwar ist nicht bekannt, inwieweit das Testament Indias umgesetzt wurde. Dies schmälert aber nicht die Bedeutung der Verfügung, in der er das Haus nach dem eigenen Tod als Ort mit dem Andenken an seine Person verbunden wissen wollte. Die Vorläufer dieser Idee einer Gedenkstätte waren die in Kapitel III.2.2. schon erwähnten Humanistenhäuser. Anschauliches Beispiel ist das Haus Petrarcas in Arquà in der Nähe von Padua, dort verstarb der Dichter auch im Jahre 1374. Seine Nachfahren ließen ihm sechs Jahre später ein monumentales Grabmal im Stadtraum vor der Kirche errichten. Zunächst wurde dieses als Erinnerungsort des Gelehrten aufgesucht, bis im 15. Jahrhundert das Haus Petrarcas als zugängliches Monument ein beliebtes, regelrecht touristisches Reiseziel wurde.³⁸⁷ Der Besuch des Hauses etabliert sich im Programm der *Grand Tour*.³⁸⁸ Die literarischen Beschreibungen gleichen einem Pilgerführer mit dem Unterschied, dass die genannten „Heiligen Stätten“ die Aufenthaltsorte Petrarcas beschreiben, wodurch die

³⁸⁶Nachdem Tod von Belli 1546 konnte die Sammlung trotz aller Bemühungen nicht in Vicenza gehalten werden, sondern wurde an den Kardinal von Trient, Cristoforo Madruzzo, verkauft. Siehe: Vasari, Giorgio: Die Leben der ausgezeichneten Steinschneider, Glas- und Miniaturenmalers. Valerio Belli, Guillaume de Marcillat und Giulio Clovio. In: Nova, Alessandro (Hrsg.): Edition Giorgio Vasari. Lebensläufe der hervorragendsten Künstler. Berlin 2004. S. 32.

³⁸⁷ Pfisterer, Ulrich: Künstler-Reliquien: Personenkult in der Frühen Neuzeit. In: Müller, Rebecca, Rau, Anselm, Scheel, Johanna (Hrsg.): Theologisches Wissen und die Kunst. Festschrift für Martin Büchsel. Neue Frankfurter Forschungen zur Kunst. Bd.16. Berlin 2015. S. 159-175. Hier S. 172.

³⁸⁸ Hendrix, Harald: The early Modern Invention of Literary Tourism: Petrarch's Houses in France and Italy. In: Hendrix, Harald (Hrsg.): Writers' Houses and the Making of Memory. New York/London 2008. S. 15-30. Hier S. 22 f. Auch: Trapp, J.B.: An Essay in the Iconography of Commemoration. In Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, Vol.69 (2006). S. 1-50.

verehrenswerten Orte eine gewisse Sakralität erhalten und die im Haus gezeigten Gegenstände somit den Status von Reliquien einnehmen. Der spätere Besitzer errichtete eine Gedenkstätte, wo der *genius loci* des verstorbenen Petrarcas erlebt werden konnte. Die Gerätschaften zur Ausübung der Schreibkunst Petrarcas sowie dessen Schreibtisch, Manuskripte und weitere Schreibutensilien wurden ausgestellt. Das Schreibgerät, mit welchem Petrarca seine geistige Inspiration zu Papier brachte, stand im Mittelpunkt. Das Gelehrtenhaus, das in der Natur den notwendigen Rückzug zur Kontemplation und zum Studium bot, wurde posthum erfahrbar – auf diese Weise war es möglich, einen Hauch der Arbeitsatmosphäre des Dichters zu erahnen.³⁸⁹ Die Sphäre des individuellen Erinnerungsortes wurde zu einem Teil der kollektiven kulturellen Erinnerung.³⁹⁰

India bestimmte in ähnlicher Herangehensweise, dass mit seiner Sammlung an Bildern alles, was zur Ausübung der Malkunst gehörte, in seinem Haus als *museo* für die Nachwelt bewahrt bleiben sollte. Vertraut mit dem antiken Erbe, mit den antiquarisch-humanistischen Debatten in Verona sowie den Formen des Museums stellte womöglich die Gedenkstätte Petrarcas ebenfalls eine Inspiration dar. Die sich ab der Mitte des Cinquecento darstellende Aktualität von Erinnerungsorten bedeutender kultureller Personen mag ein Anstoß dafür gewesen sein, dass Bernardino India der Nachwelt ein *museo* mit Bildwerken und Werkzeugen als selbstbestimmtes Vermächtnis zum Gedenken an seine Person hinterlassen wollte. Humanistische Gelehrsamkeit verband sich hier mit Handwerk. Die Intention Indias scheint demnach gewesen zu sein, an sein Schaffen als Verbindung von Theorie und Praxis zu erinnern, und zwar an dem Ort, an dem er beides praktizierte.

Dieses Phänomen war im 16. Jahrhundert in Italien tatsächlich neu. Hieran lässt sich exemplarisch festhalten, dass das Künstlerhaus im späten Cinquecento verschiedene Aspekte in sich vereint: Grundlagen des Gelehrtenhauses sowie der Sammlungsgedanke verbinden sich in der Idee des Künstlermuseums.

³⁸⁹ Günther, Hubertus: Künstlerhäuser seit der Renaissance 1470-1800. In: Brandlhuber, Margot, Buhrs, Michael (Hrsg.): Im Tempel des Ich: das Künstlerhäuser als Gesamtkunstwerk. Europa und Amerika 1800-1948. Ausst.Katalogalog Museum Villa Stuck, München 2013/2014. Ostfildern 2013/2014. S. 25.

³⁹⁰ Hendrix, Harald: Writers' Houses as Media of Expression and Remembrance: From Self-Fashioning to Cultural Memory. In: Hendrix, Harald (Hrsg.): Writers' Houses and the Making of Memory. New York/London 2008. S. 1-14.

2.5 Giambolognas Künstlerhaus zwischen Ideal und Werkstattorganisation

Die norditalienischen Beispiele werden im Folgenden durch den Blick nach Florenz und hier konkret durch eine Betrachtung des Künstlerhauses Giambolognas und dessen Kunstsammlung ergänzt.³⁹¹ Anstelle einer Analyse von Grundriss und baulichen Gegebenheiten fokussiert diese Fallstudie das Inventar, anhand dessen sich die Kunstsammlung erschließen lässt. Ferner soll ein Porträt des Künstlers diskutiert werden, das als „gemalter Blick in die Werkstatt des Meisters“ der Ausgangspunkt für kunsttheoretische Überlegungen sein kann.

Das Haus im Florentiner Borgo Pinti: Vorgeschichte und Hintergrund

Giambologna, der ursprünglich aus Flandern stammte, war ab 1557 oder wenig später in Florenz tätig, wo er das Protektorat des Bankiers und gelehrten Sammlers Bernardo Vecchietti genoss. Zuvor hatte er in Antwerpen bei Jacques Dubroeucq seine Ausbildung absolviert. Das Werk des Meisters, der Italien bereist hatte, vermittelten dem jungen Lehrling Einflüsse italienischer Werke und der Antike. Auf diese Weise inspiriert und motiviert, brach Giambologna selbst auf und war von 1555 bis 1557 in Rom.³⁹² Seine Studien betrieb er vor allem mittels des Modellierens in Wachs und Ton und schuf auf diese Weise ein großes Repertoire an Modellen. Giambologna studierte also die gesehene Kunst und Antike gleichsam „mit eigenen Händen.“³⁹³ Zwar sind die künstlerischen Anfänge in Florenz nicht klar belegt, doch berichtet Borghini die Anekdote, Giambologna habe seinen Mäzen Vecchietti um Marmor gebeten, um sein Können mit diesem komplexeren

³⁹¹ Grundlegende Forschungsbeiträge zum Künstlerhaus Giambolognas zuletzt: Feretti, Emanuella: La casa-Studio di Giambologna in Borgo Pinti. In: Beatrice Paolozzi Strozzi / Dimitrios Zikos (Hrsg.): Giambologna. Gli dei, gli eroi. Ausst.Katalog Florenz, Florenz 2006. S. 315-320. Grundlegend: Zikos, Dimitrios: Giambologna's Land, House and Workshop in Florence. In: Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz 46 (2002), S. 357-408. Auch: Cecchi, Alessandro: La casa e bottega di Giambologna in Pinti. In: Roberto Paolo Ciardi (Hrsg.): Case di artisti in Toscana. Cinisello Balsamo 1998. S. 139-143. Des Weiteren siehe Forschungsstand 'Künstlerhaus' unter I./ 1. dieser Arbeit.

³⁹² Avery, Charles: Florentine Renaissance Sculpture. London 1996, S. 237 f.

³⁹³ Die Statuette des Julius Cäsar ist aus Lindenholz gefertigt und eine freie Interpretation des antiken Vorbildes, die ihn nackt zeigt. Die Verwendung des Materials kann als Remineszenz an die Heimat gelesen werden, da dieses vorwiegend nordalpin genutzt wurde. Siehe: Krahn, Volker: Die Entwurfsmodelle Giambolognas. In: Seipel, Wilfried (Hrsg.): Giambologna - Triumph des Körpers. Ausst.Katalog Kunsthistorisches Museum Wien, Wien 2006. S. 73.

Material unter Beweis zu stellen. Was ihm wohl gelang – er schuf in kurzer Zeit eine Venus.³⁹⁴

Die künstlerische Entwicklung Giambolognas schritt im Zuge von Studien und kleineren Aufträgen voran, bis er in deren Folge an den Hof der Medici empfohlen wurde. Hochrangige Bildhauer wie Michelangelo, Ammanati und Cellini hatten Florenz in der ersten Hälfte des Cinquecento verlassen.³⁹⁵ Dass Giambologna in der Arnometropole und am Medicihof ebenfalls sehr erfolgreich werden konnte, bezeugt 1566 eine Schrift, die ihn als „Giambologna Flame, herausragend in der Bildhauerei und im Bronzeguß bewundernswert“ rühmt.³⁹⁶ Sein Erfolg lässt sich zurückführen auf die nordalpine Künstlersozialisation, also eine grundlegend praktisch orientierte Ausbildung in der Tradition der Bauhütten, verbunden mit dem Studium der Antike und der Meister der Hochrenaissance.³⁹⁷ Giambologna führte Aufträge, vorwiegend in Florenz, in einer großen Bandbreite aus: Als Bronzebildhauer reichten seine Arbeiten von Kleinformaten bis zu den späteren monumentalen Reiterstandbildern; zudem arbeitete er in Marmor, mit dem er vor allem durch die Gestaltung der Verschränkung der Körper in ihrer Allansichtigkeit und Komplexität bei freistehenden Mehrfigurengruppen überzeugte. Ab den 1580er-Jahren kamen Aufträge über Altargestaltungen in Lucca und Genua sowie umfangreiche Kapellenausstattungen in Florenz hinzu.³⁹⁸

³⁹⁴ Borghini, Raffaello: *Il Riposo*. Edited and translated with introduction and notes by Lloyd H. Ellis Jr. Toronto 2007. Book IV, S. 282.

³⁹⁵ Sowie zur Einordnung des Bildhauers: Kryza-Gersch, Claudia: Giambologna – Versuch einer Annäherung an ein Genie. In: Seipel, Wilfried (Hrsg.): *Giambologna - Triumph des Körpers*. Ausst.Katalog Kunsthistorisches Museum Wien, Wien 2006. S. 15-21.

³⁹⁶ „Giambologna Fiammingo, eccellentissimo nella scultura & nel gettare de bronzo meraviglioso“ Siehe: Mellini, Domenico: *Descrizione della entrata della Serenissima Regina Giovanna d’Austria e dell’ apparato fatto in Fiorenza nella venuta, et per le felicissime nozze di Sua Altezza et dell’ Illustrissimo & Eccellentissimo S. Don Francesco de Medici, Principe di Fiorenza, & di Siena*. Florenz 1566, S. 93.

³⁹⁷ Scholten, Frits: *Spiriti verament divini: Sculptors from the Low Countries in Italy, 1500-1600*. In: Alexander-Skipnes, Ingrid (Hrsg.): *Cultural exchange between the Low Countries and Italy (1400-1600)*, Turnhout 2007. S. 225-238.

³⁹⁸ Zuletzt: Cole, Michael: *The ambitious form. Giambologna, Ammanati, and Danti in Florence*. Princeton 2011. Grundlegend: Avery, Charles: *Giambologna, The Complete Sculpture*. Oxford 1987. Holderbaum, James: *The Sculptor Giovanni Bologna*, New York-London 1983. Dhanens, Elisabeth: *Jean Boulogne, Giovanni Bologna Fiammingo*. Brüssel 1956. Als Ausstellungskataloge: Beatrice Paolozzi Strozzi / Dimitrios Zikos (Hrsg.): *Giambologna. Gli dei, gli eroi*. Ausst.Katalog Florenz, Florenz 2006. Seipel, Wilfried (Hrsg.): *Giambologna - Triumph des Körpers*. Ausst.Katalog Kunsthistorisches Museum Wien, Wien 2006. Avery, Charles/ Radcliffe, Anthony

Giambologna erwarb als arrivierter Künstler im Jahre 1587 ein Haus im Borgo Pinti 21, wo er bis zu seinem Tod im Jahre 1608 lebte.³⁹⁹ (Abb. 70) Es lag in der Nähe des Hauses der Gebrüder Sangallo, dem heutigen Palazzo Panciatichi-Ximenes, der als Familienpalast vom Stolz der Mitglieder zeugte.⁴⁰⁰

Bevor Giambologna sein Künstlerhaus mit seiner eigenen Werkstatt im Borgo Pinto bezog, hatte er 1567–1587 Räume im Palazzo Vecchio genutzt, um seinen Pflichten in unmittelbarer Nähe der Auftraggeber nachzukommen. Interessanterweise entfernte er sich just dann räumlich vom Palast, als eine stärkere Zentralisierung der Künste unter der Herrschaft der Medici vonstattenging. Diese Zentralisierung manifestierte sich zum einen in der *Accademia del disegno* unter Vasari und zum anderen in der *Galleria dei lavori*, einem zentralen Arbeitsplatz im Westflügel der Uffizien, wo die verschiedenen Gewerke, die für den Medici-Hof Projekte umsetzten, angesiedelt wurden.⁴⁰¹ Unter Ferdinando I. de Medici kam es ab 1588 zu einer entsprechenden Umsiedlung der Künstler, die fortan in der zentralen Galerie ihrer Arbeit nachgingen. Insgesamt arbeiten dort zeitweise über 50 Künstler. Angestrebt wurde die Zusammenarbeit, um die Gestaltung der Medici-Aufträge zu optimieren. Das Ideal war ein Ort des Austausches, der künstlerischen Expertise und der Synergie, um den Ansprüchen fürstlicher Repräsentation

(Hrsg.): Giambologna 1529-1608. Sculptor to the Medici, Ausst.Katalog Edinburgh-London-Wien. London 1978.

³⁹⁹ Bevor der flämische Bildhauer im Borgo Pinti seine Wohn- und Arbeitsräume in einem Haus zusammenführte, lebt Giambologna ab 1556 zunächst im Haus seines Patrons Bernardo Vecchietti, wo er allerdings 14 Jahre lang blieb. Danach mietete er in der Nähe von Santa Maria Novella ein Haus, danach lebte er ab 1576 als Mieter im Borgo San Jacopo. Zwischenzeitlich reiste Giambologna wegen der Arbeit am Neptun-Brunnen oft nach Bologna, so dass sich für diese Zeit sein Wohnort nicht näher bestimmen lässt. Siehe: Callahan, Meghan: Giambologna's rented house in Florence. In: Burlington Magazine, 155, 2013. S. 29-30. Auch: Cecchi, Alessandro: La casa e bottega di Giambologna in Pinti. In: Roberto Paolo Ciardi (Hrsg.): Case di artisti in Toscana. Cinisello Balsamo 1998. S. 140.

⁴⁰⁰ Insbesondere beherbergte der Palazzo eine umfangreiche Sammlung an Architekturzeichnungen und Kunstgegenständen, die vermutlich Vasari dort bewundern konnte. Weiterhin ist es sehr interessant, inwieweit durch die Sangallo mit dem bzw. durch den Palazzo eine Familien- bzw. Künstlertradition inszeniert wurde, um sich im Florenz der Zeit zu etablieren. Siehe hierzu: Vasari, Giorgio: Das Leben der Sangallo-Familie. In: Burioni, Matteo (Hrsg.): Edition Giorgio Vasari. Lebensläufe der hervorragendsten Künstler. Berlin 2010. S.9.

⁴⁰¹ Zur *Galleria dei Lavori* jüngst: Giusti, Annamaria: Ursprung und Glanz der *Galleria dei Lavori* der Medici. In: Florenz! Ausst.Katalog Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Bonn 2013/2014. München 2013. S. 113-121.

gerecht zu werden.⁴⁰² Und dennoch ging Giambologna mit einer eigenen Werkstatt einen Sonderweg, der ihm aufgrund seiner Reputation durch den Großherzog zugestanden wurde.⁴⁰³ Im Stadtraum, an der Fassade des Künstlerhauses, künden zwei Zeugnisse davon: über dem Eingangsportal die Porträtbüste Ferdinandos I. (Abb. 71), mit welcher der Bildhauer als Besitzer des Hauses auf seine Zugehörigkeit zum Hof verweist, und das Wappen Giambolognas, das ihn als privilegierten Künstler ausweist (Abb. 72).

Um 1590, unmittelbar nach Abschluss des Kaufvertrags zwischen Giambologna und dem *Ospedale degli innocenti* über die Liegenschaft im Borgo Pinti, veranlasste und finanzierte Ferdinando I. den Bau der Werkstatt mit Bronzegießerei.⁴⁰⁴ Hierfür wurde der Vorgängerbau teilweise abgerissen, das neu zu errichtende Gebäude entstand binnen sechs Monaten.⁴⁰⁵ Die Intention des Großherzogs: die Ausführung des bronzenen Reiterstandbildes für seinen Vater Cosimo I. (Abb. 73). Es entstand somit auf dem Privatgrundstück des Bildhauers eine von den Medici finanzierte und zunächst in deren Besitz bleibende Gießerei, die dem Bildhauer dann 1596 als Belohnung für die virtuose Ausführung des Reiterstandbildes geschenkt wurde. Sie befand sich neben dem Haus Giambolognas und wurde speziell auf die Ausführung monumentaler Bronzen ausgelegt.⁴⁰⁶ Die Nähe zum Wohnhaus des Künstlers diente der Zeitersparnis. Zunächst entstand ein großer Raum

⁴⁰² Hermens, Erma: The Botteghe degli Artisti: artistic enterprise at the della Rovere and Medici courts in the late sixteenth century. In: Renaissance Workshop. Edited by David Saunders, Marika Springg and Andrew Meck. London 2013. S. 105-113.

⁴⁰³ Bereits 1585 gewährte der Großherzog Ferdinando I. Giambologna Besitz auf dem Land, dieser war nicht im Eigentum des Bildhauers. Die damit zum Ausdruck gebrachte Wertschätzung gegenüber Giambologna sowie die großzügige Geste der Medici konnten jedoch nicht als Entschädigung für nicht eingehaltene Sonderzahlungen pro Auftrag zum monatlichen Salaire gelten. Siehe hierzu ausführlich: Zikos, Dimitrios: Giambologna's Land, House and Workshop in Florence. In: Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz 46 (2002), S. 357-408, hier ab S. 366.

⁴⁰⁴ Ebenda, S. 369. Auch: Watson, Katherine: Giambologna and his Workshop. In: Avery, Charles/ Radcliffe, Anthony (Hrsg.): Giambologna 1529-1608. Sculptor to the Medici, Ausst.Katalog Edinburgh-London-Wien. London 1978. S. 34-42.

⁴⁰⁵ Nachfolgend: Zikos, Dimitrios: Giambolognas Kleinbronzen und ihre Rezeption in der der florentinischen Bronzeplastik im 17. Jahrhundert. Freiburg 2010. S. 357.

⁴⁰⁶ Während der arbeitsintensiven Zeit des Brozesgusses für das Reiterstandbild von Cosimo I. (um 1591) diente das Haus Giambolognas verschiedenen Arbeitern, Gehilfen und Technikern auch als Schlafstätte. Für die Ausführung wurden ungefähr 19 Personen benötigt. Siehe: Watson, Katherine: Giambologna and his Workshop. In: Avery, Charles/ Radcliffe, Anthony (Hrsg.): Giambologna 1529-1608. Sculptor to the Medici, Ausst.Katalog Edinburgh-London-Wien. London 1978. S. 34 und 36. Generell: Lein, Edgar: Ars aeraria. Die Kunst des Bronzegießens und die Bedeutung von Bronze in der florentinischen Renaissance. Mainz 2004.

(Abb. 74), allgemein als *bottega* bezeichnet, dessen Zugang durch hölzerne Portone gegeben war. An der östlichen Wand waren die Öfen, die im Grundriss kreisrund eingezeichnet sind. Im Innenhof befand sich die Grube für die Gussmodelle der Reiterfiguren. Die Werkstatt bot Lagerplatz für Formen, Modelle sowie nicht vollendete Statuen. Giambologna hatte viele Angestellte, die an weiteren Großprojekten für die Medici beteiligt waren. Die Auszubildenden kamen sowohl aus dem Norden als auch aus Italien und waren in die arbeitsintensiven Abläufe der Gießerei involviert. Entsprechend viel Raum musste vorhanden sein.

Ohne Zweifel stellte die Giambologna zugesprochene eigene Werkstatt mit einer eigens finanzierten Bronzegießerei eine bemerkenswerte Ausnahme dar, die die enge Verbindung des Bildhauers zu den Mächtigen und damit seinen sozialen Rang klar dokumentiert. Wichtig ist: Diese Privilegien entfernten ihn nicht vom Machtzentrum, sondern festigten Giambolognas Stellung als Hofbildhauer und verstärkten die enge Bindung an den Hof trotz der räumlichen Distanz. In dem Haus und der angrenzenden Werkstatt war Ferdinando I. ein häufiger Besucher, der mit Giambologna den Fortschritt der Projekte besprach und die Werkstatt musterte.⁴⁰⁷ Die Zusammenarbeit zwischen den beiden verlief nach den Wünschen des Großherzogs. Die Bedürfnisse der Repräsentation umfassten monumentale Werke zur Verherrlichung des Hauses Medici, aber auch Aufträge für Kleinbronzen, die als Geschenke an die europäischen Höfe gesendet wurden. Trotz aller Auslastung aufgrund der hohen Nachfrage nach Arbeiten Giambolognas hatten die Aufträge Ferdinandos Priorität. In den letzten 20 Jahren seiner Tätigkeit war Giambologna fast ausschließlich für den Großherzog tätig.

Aufteilung, Interieur und Funktion des Hauses

Das Haus und die Werkstatt waren nicht nur hohem Besuch aus dem Palast, sondern auch einer ausgewählten Öffentlichkeit zugänglich, sowohl Einheimischen als auch Besuchern der Stadt. Beiden war es möglich, Giambolognas aktuelle Auftragsarbeiten und Modelle des Meisters zu betrachten.⁴⁰⁸ Wir können aus den Quellen ableiten, dass die Besucher folgende Gegebenheiten vorfanden:

⁴⁰⁷ Watson, Katherine: Giambologna and his Workshop. In: Avery, Charles/ Radcliffe, Anthony (Hrsg.): Giambologna 1529-1608. Sculptor to the Medici, Ausst.Katalog Edinburgh-London-Wien. London 1978. S. 34 f.

⁴⁰⁸ Ebenda

Ebenerdig an das Wohnhaus grenzte die Werkstatt, ebenso ein „studio“ und ein „scrittoio“ sowie „una altra stanza a terreno“.⁴⁰⁹ Der Blick in die posthum 1609 erstellte Inventarliste des Hauses⁴¹⁰ vermittelt einen guten Eindruck von den Besitztümern und dem Interieur der verschiedenen Räume. Das *studio* beherbergte insgesamt sechzehn hölzerne Wandregale mit Stuckmodellen, „sedici mensole d’albero tinte, suvi sua modelli di stucco“.⁴¹¹ Weiter nennt die Quelle „dua palchetti, sopra sua modelli sequentemente di cera“, darüber hinaus sind für das *studio* elf gemalte Landschaften sowie neun Porträts von nicht namentlich erwähnten Malern, jeweils in unterschiedlichen Größen verzeichnet. Eine erhaltende Zeichnung⁴¹² des Schülers Francavilla (Abb. 75), die einem Zeichenbuch entnommen war, zeigt das Modell des Apenin⁴¹³ sowie im unteren Teil des Blattes separat gezeichnet eine Regalkonsole. Es lässt sich vermuten, dass so oder ähnlich die Einrichtungen zur Aufstellung der Modelle im Raum aussahen. Das an das *studio* angrenzende *scrittoio* war ebenso mit Landschaften, Porträts „di habiti di donne Fiorentine“, einem „tondo dell ritratto del Francavilla“ sowie einem „ritratto della sorella del Cavaliere“ ausgestattet. Des Weiteren fanden sich dort noch einige Landschaften, nicht näher beschriebene Porträts sowie ein „quadro di un Giudizio di Paris.“ Hier hat Giambologna ebenfalls an der Wand „un plachettino d’albero intorno, con suoi modellini“ platziert. In einem separaten, nur als „altra stanza a terreno“ bezeichneten Raum befanden sich „il modello della Facciata di Santa Maria de’ Fiore, [...] della Cappella de’ Salviati di Santo Marco, [...] un modello del pergamo di Santo Lorenzo con sua scale, [...] del signor Luca Giraldi [Grimani] di Genova, tutto di legno, et della sua Cappella della Nunziata.“⁴¹⁴ Im Erdgeschoss hingen „otto ritratti di Casa Medici“ und „uno [sic] arme di palle,

⁴⁰⁹ Corti, Gino: Two early Seventeenth-Century Inventories. Involving Giambologna. In: *Burlington Magazine* 118, 1976, S. 632.

⁴¹⁰ Eine Inventarliste der Werkstatt ist leider nicht erhalten. Siehe: Ebenda, S. 629-34. Das Original befindet sich im *Archivio di Stato Firenze, Notarile moderno 7021: Francesco Quorli, 1608-1609*, fols. 1v-6v. Nachfolgend wird aus dieser Quelle zitiert.

⁴¹¹ Ebenda

⁴¹² Pietro Francavilla, Modell des Apenin von Giambologna, Zeichnung, Victoria and Albert Museum, London.

⁴¹³ Der Apenin ist die kolossale Brunnenstatue im Garten der Villa Medici von Pratolino. Siehe hierzu: Krahn, Volker: Die Entwurfsmodelle Giambolognas. In: Seipel, Wilfried (Hrsg.): *Giambologna – Triumph des Körpers*. Ausst.Katalog Kunsthistorisches Museum Wien, Wien 2006. S.71.

⁴¹⁴ Corti, Gino: Two early Seventeenth-Century Inventories. Involving Giambologna. In: *Burlington Magazine* 118, 1976, S. 632/633.

ovato.⁴¹⁵ Hervorzuheben ist ein separater Raum, der hölzerne Architekturmodelle mit dem Fassadenentwurf Giambolognas für den Dom von Florenz⁴¹⁶ (Abb. 76) beherbergte. Zudem befanden sich hier die Modelle seiner ab den 1570er-Jahren begonnenen Tätigkeit als Architekt⁴¹⁷, beispielsweise jene der *Capella Salviati* in San Marco in Florenz und der Verkündigungskapelle in *San Francesco di Castello* in Genua, und die Kanzel sowie die Treppe von San Lorenzo. Am Ende des Absatzes ist im Inventar das Modell Giambolognas eigener Grabkapelle in der Kirche Santissima Annunziata aufgeführt.

Unter den genannten Räumen ist das *studio* als der privateste von allen anzusehen. Er lag separat von der *bottega* und hierher konnte sich Giambologna für seine Arbeit an den Modellen in Gips und Wachs oder mit Feder und Papier zurückziehen. Ähnlich wie das *studiolo* des Humanisten war dieser Ort für den Künstler ein Raum zum Nachdenken, zum Studieren der ihn umgebenen Artefakte – zur künstlerischen Kontemplation.⁴¹⁸ Für Giambolognas *studio* ist dies mit dem Inventar nachweisbar: Hier waren u.a. die Wachs- und Stuckmodelle verwahrt. Im *scrittoio* hingegen führte der Bildhauer den Schriftverkehr und erledigte die Buchhaltung. Unter der Annahme, dass auch das *scrittoio*, wie die Werkstatt, für die Öffentlichkeit zugänglich war, konnten sich Besucher von Giambolognas Können einen Eindruck verschaffen, da die *modellini* hier ebenfalls ihren Platz hatten. Hauptsächlich waren ansonsten Landschaften und Porträts zu sehen, darunter zwei persönliche: Das eine zeigte den Schüler Francavilla und das andere die Schwester Giambolognas.

Auf was verweisen die Räumlichkeiten und das Interieur; welche selbstdarstellerischen Elemente finden sich?

⁴¹⁵ Ebenda

⁴¹⁶ Hierzu: Giambologna: Modell für die Fassade des Florentiner Doms. Katalog-Nr. 97. In: Evers, Bernd (Hrsg.): Architekturmodelle der Renaissance. Die Harmonie des Bauens von Alberti bis Michelangelo. Katalog Kunstbibliothek Berlin im Alten Museum, Berlin, München 1995. S. 294-295.

⁴¹⁷ Cole, Michael: The ambitious form. Giambologna, Ammanati, and Danti in Florence. Princeton 2011. S. 195 f.

⁴¹⁸ Hierzu: Cole, Michael/ Pardo, Mary: Origins of the studio. In: Cole, Michael / Pardo, Mary (Hrsg.): Inventions of the Studio. Renaissance to Romanticism. Bettie Allison Rand Lectures in Art History. Chapel Hill/London 2005. S. 16 f.

Mit den zwei Porträts nahm der Künstler Bezug auf seine flämische Heimat und dokumentierte das enge Verhältnis, das er zu seinen Mitarbeitern hatte.⁴¹⁹ Die Architekturmodelle veranschaulichen vornehmlich Giambolognas künstlerische Leistungen durch die realisierten architektonischen Projekte im letzten Jahrzehnt seines Schaffens. Im Inventar Giambolognas befanden sich eigene Modelle des Bildhauers als auch die architektonischen Modelle der Kanzel Donatellos (pergamo) sowie das Modell des Treppenturms Michelangelos für die Bibliotheca Laurenziana in San Lorenzo. Diese Modelle im Besitz des Bildhauers verdeutlichen seine Studienobjekte und dass er seine eigenen architektonischen Arbeiten in Bezug zu den großen Bildhauern der Stadt wie Donatello und Michelangelo stellt.⁴²⁰ Weiteren Aufschluss über die Bezüge, die der Künstler im Szenario seines Hauses und seiner Werkstatt bewusst schafft, gibt ein Porträt, das ihn in eben dieser Kulisse mit ganz bestimmten Requisiten abbildet.

Der Selbstentwurf im Porträt des Künstlers an seinem Wirkungsort

Im Folgenden wird ein Porträt des Bildhauers (Abb. 77) unter der Frage der Selbstdarstellung detaillierter betrachtet. Es ist in der Forschung verschiedenen Malern zugeschrieben worden. Charles Avery sieht es als Werk des Hans von Aachen oder von Pietro Francavilla an.⁴²¹ Birgit Laschke⁴²² schreibt es dem Maler Bartolomeo Passerotti zu und datiert es auf 1575/76 – die beiden aus 2006

⁴¹⁹ Giambologna war verwitwet und kinderlos und die Mitarbeiter Pietro Francavilla und Pietro Tacca waren enge Vertraute. Siehe: Watson, Katherine: Giambologna and his Workshop. In: Avery, Charles/ Radcliffe, Anthony (Hrsg.): Giambologna 1529-1608. Sculptor to the Medici, Ausst.Katalog Edinburgh-London-Wien. London 1978. S. 37 f.

⁴²⁰ Zu Einordnung Donatellos und zum Verhältnis Donatello-Michelangelo, jüngst: Giorgio Vasari: Das Leben des Donatello und des Michelozzo. Neu ins Deutsche übersetzt von Victoria Lorini. Herausgegeben, kommentiert und eingeleitet von Ulrich Pfisterer. Edition Giorgio Vasari. Berlin 2013. S. 7 f.

⁴²¹ Hans von Aachen habe Florenz (undatiert) besucht und nennt Giambologna als Dargestellten auf einem seiner dort entstandenen Porträts, wie Carel van Mander berichtet. Die Zuschreibung an Francavilla, wie bereits bei Baldinucci erwähnt, ist aufgrund fehlender Vergleichswerke stilistisch schwer nachvollziehbar, wird aber ebenso bei Avery angeführt. Siehe: Katalog-Nr. 216. In: Avery, Charles/ Radcliffe, Anthony (Hrsg.): Giambologna 1529-1608. Sculptor to the Medici, Ausst.Katalog Edinburgh-London-Wien. London 1978. S. 212.

⁴²² Als thematischen Einstieg wählt die Autorin das Porträt des Bildhauers. Hierin nimmt sie eine stilistische Zuschreibung an Passerotti vor und datiert das Bild. Folgend sehr viel ausführlicher zu dem Auftrag im Boboli-Garten, siehe: Laschke, Birgit: Un ritratto di Giovanni Bologna e la Fontana di Oceano nel Giardino di Boboli. In: Giambologna tra Firenze e l'Europa. Atti del convegno internazionale Firenze, Istituto universitario Olandese di Storia dell'Arte. Florenz 200. S. 65-86.

stammenden Ausstellungskataloge zu Giambologna übernehmen diese Zuschreibung.⁴²³ Michael Cole nennt als Maler Pieter de Witte (in Italien auch Pietro Candido) und eine Datierung um 1580. Hierbei bezieht er sich auf die Zuschreibung von Alessandro Cecchi, der das Bild allerdings auf 1585/1586 datiert.⁴²⁴ Ungeachtet der Abweichungen liegen alle diese Daten vor dem Zeitpunkt des Erwerbs des Künstlerhauses im Borgo Pinti. Trotzdem ist das Porträt aufschlussreicher Gegenstand dieses Abschnittes der Untersuchung, da der Bildaufbau dem Betrachter die Zusammenschau einer idealisierten Werkstatt im Hintergrund sowie eines repräsentativen Interieurs im Vordergrund bietet. Die (Selbst-)Darstellung des Künstlers ist mithin ausdrücklich ins Szenario von Künstlerhaus und Werkstatt verlegt.

Die Betrachter sehen den vornehm gekleideten Bildhauer im Dreiviertelprofil. Er sitzt an einem mit einer Decke versehenen Tisch auf einem steinernen Sockel, der angeschnitten das Antlitz eines Löwen zeigt. Der restliche Hintergrund dieses Bildbereichs ist monochrom gestaltet und nicht näher zu identifizieren. Giambologna hält einen Zirkel in der rechten Hand, sodass der Eindruck vermittelt wird, als habe er die Arbeit gerade unterbrochen, um sich dem Betrachter zuzuwenden. Vor ihm liegt eine Zeichnung, die einem Grundriss gleicht, verteilt daneben Schreib- und Zeichengeräte. Nach hinten gibt eine offene Tür den Blick in die helle Werkstatt frei (Abb. 78). Zentral auf einem Podest ist dort ein großes Gipsmodell zu sehen, auf das durch die großen Fenster Licht fällt. Es kann als Modell der Neptunfigur des Okeanos-Brunnens⁴²⁵ (Abb. 79) im Boboligarten identifiziert werden. Unter den Fenstern steht eine Werkbank mit Werkzeugen, Materialien und Skulpturen-Fragmenten. Ein nicht näher zu bestimmendes Modell und eine Büste befinden sich auf einem Wandregal, vor bzw. halb unter dieser Ablage steht auf einem Hocker das Modell einer weiblichen Statuette. Es handelt sich um die

⁴²³ Strozzi, Beatrice Paolozzi / Zikos, Dimitrios (Hrsg.): Giambologna. Gli dei, gli eroi. Ausst.Katalog Florenz, Florenz 2006. sowie: Seipel, Wilfried (Hrsg.): Giambologna - Triumph des Körpers. Ausst.Katalog Kunsthistorisches Museum Wien, Wien 2006.

⁴²⁴ Cole, Michael W.: The ambitious form. Giambologna, Ammanati, and Danti in Florence. Princeton 2011. S. 162. Pieter de Witte/Pietro Candido. Ein Maler des 16. Jahrhunderts zwischen Volterra und München. Hrsg. Mariagiulia Burresti/Alessandro Cecchi. Ausst.Katalog Palazzo dei Priori, Volterra 2009. Mailand 2009. S. 28.

⁴²⁵ Die kolossale Marmorfigur wurde 1572 fertiggestellt, bevor das Bild gemalt wurde.

Fiorenza oder *Venus* (Abb. 80), die Giambologna für den Brunnen im Garten der Villa Medici in Petraia schuf.⁴²⁶

Das Bild wird in der Forschung⁴²⁷ vor allem hinsichtlich der Rolle Giambolognas als Architekt besprochen. Die malerische Zusammenschau – der geistig tätige Künstler im Vordergrund sowie die Werkstatt mit der Implikation körperlicher Arbeit im Hintergrund – lege nahe, dass sich die Nobilitierung des Künstlers „in the role of an architect“ vollziehe.⁴²⁸ Auf die ungewöhnliche Gestaltung des Bildes wird hingewiesen: Giambologna befindet sich eben nicht in dem Bereich, wo die untergeordneten Tätigkeiten den Assistenten angewiesen wird. Zu Recht fragt Cole, warum der Maler Pieter de Witte den Bildhauer nicht mit dem Material Wachs oder Ton im Vordergrund darstellt hat, um auf dessen Reputation im Modellieren zu verweisen, und kommt zu der Antwort, dass die Darstellung des zeichnenden und messenden Giambologna unmittelbarer den künstlerischen Status des Bildhauers klar mache.⁴²⁹ Cole deutet auf die motivische Wiederholung des Zirkels mit dem Stab des Neptuns im Hintergrund, er deutet das Bild letztlich so: „that it was as *an architect* that Giambologna produced his models; the depicted models represent skills that an architect like the one shown at the table might cultivate.“⁴³⁰

Das Bild vermittelt zwei Ebenen: die vornehme Inszenierung des Künstlers im Vordergrund sowie den Ort der Kunstproduktion im Hintergrund. Giambologna unterbricht seine konzeptionelle Arbeit für den Betrachter, den er direkt mit seinem Blick fixiert. Der Zirkel in seiner Hand als ein Instrument des Messens und des Berechnens seiner Kunst soll auf die Urteilskraft des Künstlers verweisen. Bereits Filarete hat sich in seinem Selbstporträt an der Bronzetür in St. Peter mit dem Zirkel nicht nur als Architekt ausgewiesen, sondern auch als geistiger

⁴²⁶ Es ist wohl eher ein Terracottamodell, keine Bronze, wie die bräunliche Farbe evtl. vermuten lassen könnte. Siehe: Cole, Michael W.: *The ambitious form. Giambologna, Ammanati, and Danti in Florence.* Princeton 2011. S. 165.

⁴²⁷ Charles Avery und Michael Cole besprechen und charakterisieren das Bild in einigen wesentlichen Punkten – wenngleich unterschiedlicher Meinung steht für beide der Architekt Giambologna im Vordergrund. Volker Krahn und Birgit Laschke dient das Bild als Einstieg um auf die Entwurfsmodelle oder auf das Projekt des Oceanus-Brunnens zuspochen zu kommen. Weiterhin gibt es kurze Erwähnungen bei Zikos und Ferretti.

⁴²⁸ Avery, Charles: *The Complete Sculpture of Giambologna.* Oxford 1987. S. 27 f.

⁴²⁹ Cole schließt sich damit Averys Ansicht an. Siehe: Cole, Michael W.: *The ambitious form. Giambologna, Ammanati, and Danti in Florence.* Princeton 2011. S. 165.

⁴³⁰ Ebenda.

Urheber des Werkes.⁴³¹ (Abb. 81) In der Kunsttheorie bezog man sich auf die Fähigkeit des Künstlers, „mit den Augen zu messen“, was sich sowohl auf sein künstlerisches Urteil als auch auf seine moralische Qualifikation bezog. Der Künstler war durch sein visuelles Urteil, das *guidizio dell'occhio*, in der Lage, seine Kunst und sich selbst als Künstler zur Tugend zu führen. Vasari beschreibt beispielsweise Michelangelo in seiner Vollkommenheit und im Duktus der literarischen Überhöhung als Künstlerpersönlichkeit mit einem „seste nell'occhio“, dem „Zirkel im Auge“.⁴³² In Pieter de Wittes Porträt von Giambologna verbindet sich das Konzept des *giudizio* zudem mit dem des *disegno*, denn neben dem Bildhauer mit dem Zirkel in der Hand liegt ein Zeichenstift. Beide – Urteilskraft und *disegno* – meinen hier sowohl eine mentale Leistung als auch die Fähigkeit zur praktischen Umsetzung,⁴³³ daher hält Giambologna beide Instrumente in der Hand.⁴³⁴ In den Händen des Künstlers ist der Zirkel generell mit der Erschaffung des Kunstwerkes in ihm gemäßen Proportionen gleichzusetzen, analog zum Bild des Gottvaters mit dem Zirkel. Die Schöpfung der Welt ging mit der Vorstellung des geometrischen Kreises einher.⁴³⁵ Die Hand des Künstlers an sich war in der

⁴³¹ King, Catherine: Italian Self-Portraits and the Rewards of Virtue. In: Autobiographie und Selbstporträt in der Renaissance. Hrsg. Gunter Schweikhart. Atlas. Bonner Beiträge zur Renaissanceforschung, Bd. 2. Köln 1998. S. 69-91.

⁴³² Hierzu: Glossar-Eintrag „giudizio“ in: Vasari, Giorgio: Kunstgeschichte und Kunsttheorie. Eine Einführung in die Lebensbeschreibungen berühmter Künstler. In: Nova, Alessandro (Hrsg.): Edition Giorgio Vasari. Lebensläufe der hervorragendsten Künstler. Berlin. 2004. S. 275-278, hier S. 275. Sowie zu Michelangelo: Vasari's Brief an M. Bassi im Jahre 1570. In: Frey, Karl (Hrsg.): Le Vite degli più eccellenti pittori, scultori e architettori. Scritte da M. Giorgio Vasari. Pittore e architetto Aretino. Bd. II. München 1911. S. 520.

⁴³³ Michelangelo beschreibt in einem ironischen Sonett, dass sein *giudizio* aufgrund der unmöglichen Körperhaltung bei der Arbeit an der Decke der Sixtina beeinträchtigt sei. Siehe: Lavin, Irving: Picassos Stiere oder die Kunstgeschichte von hinten. Aus dem Amerikanischen von Wolfgang Heuss. Kleine Kulturwissenschaftliche Bibliothek, Bd. 49. Berlin 1995. S. 28 f.

⁴³⁴ Bereits Petrarca wies bei Giotto auf das Zusammenwirken von Hand (*manus*) und Verstandeskunst (*ingenium*) hin. Siehe: Löhr, Wolf-Dietrich: Handwerk und Denkwerk des Malers. Kontexte für Cenninis Theorie der Praxis. In: Löhr, Wolf-Dietrich / Weppelmann, Stefan (Hrsg.): Fantasie und Handwerk. Cennino Cennini und die Tradition der toskanischen Malerei von Giotto bis Lorenzo Monaco. Ausst.Katalog Berlin, Berlin 2008. S. 153. Weiterführend: Zum Verhältnis von Hand und Geist bei Vasari und Bellori, siehe: Gründler, Hana: „Gloriarsi della mano e dell'ingegno“: Hand, Geist und pädagogischer Eros bei Vasari und Bellori. In: Oy-Marra, Elisabeth, Bernstorff, Marieke von, Keazor, Henry (Hrsg.): Begrifflichkeit, Konzepte, Definitionen. Schreiben über Kunst und ihre Medien in Giovan Pietro Belloris *Viten* und der Kunstliteratur der Frühen Neuzeit. Culturæ 8. Wiesbaden 2014. S. 76-103.

⁴³⁵ Sachs, Hannelore, Badstübner, Ernst, Neumann, Helga (Hrsg.): Wörterbuch der christlichen Ikonographie. Regensburg 2004. S. 385. Umfassend zur Künstlerhand und weiterführend: Löhr, Wolf-Dietrich: Von Gottes »I« zu Giottos »O«. Schöpferhand und Künstlerkörper zwischen

Kunsttheorie mit der Idee verbunden, dass sie durch die Übung gleichsam mit dem Kopf kurzgeschlossen werde,⁴³⁶ „[...] weshalb die im Zeichnen geschulten Hände auch die Perfektion und Vortrefflichkeit der Künste und zugleich das Wissen des Künstlers offenbarten.“⁴³⁷

Der im Porträt dargestellte Künstler war somit in der Lage, sein Wissen über Proportionen, Zentralperspektive und andere Theorien qua seines *guidizio* zu einem harmonischen Ganzen zusammenzufügen und seinem Werk so Anmut zu verleihen. Giambologna wurde hier als vortrefflicher Künstler seiner Zeit porträtiert, der seine *giudizio* und *disegno* unter Beweis stellte und selbst den Vergleich mit Michelangelo nicht zu scheuen brauchte. Die Bildführung leitet vom Mess- und Zeichengerät über zu den Kunstwerken in der Werkstatt. Zudem sehen wir einen Künstler, der sowohl im kleinen Format der *modelli* als auch im Bereich der Kolossalstatue mit seiner künstlerischen Virtuosität überzeugt. Das Bild bringt dem Betrachter die Arbeitspraxis sowie Giambolognas künstlerische Konzeption näher. In einem um 1585 geführten Briefwechsel des Künstlers mit dem Sekretär des Großherzogs formulierte Giambologna: „Ich habe all meine Anstrengungen immer mehr auf das Tun denn auf das Reden verwendet.“⁴³⁸ Diese Äußerung verleiht der beobachteten Bildaussage zusätzlichen Nachdruck.

Den *modelli* in der Sammlung kam eine besondere Bedeutung zu, die auch in der zeitgenössischen Kunsttheorie thematisiert wurde. Für den Bildhauer war nicht die Zeichnung entscheidend, sondern das allansichtige Modell und dessen Ausführung, um das künstlerische *disegno* zu verdeutlichen. Giambologna ließ sich von Pieter de Witte in seiner Virtuosität in allen Bereichen der Künste inszenieren, indem das Porträt mit Zirkel, Zeichenfeder und dem angeschnittenen Grundriss *pars pro toto* die Universalität der Künste anspricht. Das Bild zeigt ein

Mittelalter und Früher Neuzeit. In: Bilstein, Johannes / Reuter, Guido (Hrsg.): Auge und Hand. Oberhausen 2011. S. 51-76.

⁴³⁶ Gormans, Andreas: Argumente in eigener Sache – Die Hände des Künstlers. In: Die Hand. Elemente einer Medizin- und Kulturgeschichte. Hrsg. Mariacarla Gedeusch Bondio. Kultur-Forschung und Wissenschaft, Bd. 14. Berlin 2010. S. 189-224.

⁴³⁷ „[...] quelle mani che hanno molti anni escercitato il disegno, conscere la perfezione ed eccellenza dell’arti, ed il sapere dell’artefice insieme.“ Siehe: Vasari, Giorgio: La Vite de più eccellenti Pittori, Scultori ed Architettori. Hrsg. Gaetano Milanesi, Florenz 1906, Bd. 1, S. 169.

⁴³⁸ „ho messo sempre tutto il mio studio più nel fare che nel dire.“ Siehe: Krahn, Volker: Die Entwurfsmodelle Giambolognas. In: Seipel, Wilfried (Hrsg.): Giambologna - Triumph des Körpers. Ausst.Katalog Kunsthistorisches Museum Wien, Wien 2006. S. 77 f.

Selbstverständnis, das Giambologna souverän sowohl als praktisch-tätigen als auch theoretisch gebildeten Künstler erscheinen lässt.

Die zeitgenössischen theoretischen Diskurse zur Bildhauerei und deren Stellung im Wettstreit der Künste verdeutlichen zum einen anschaulich, wie die Ausbildung der Künstler in der Praxis ablief, zum anderen spiegeln sie die Ambitionen, die praktische Arbeit zu intellektualisieren, wider. In seinem Traktat über die Goldschmiedekunst schrieb Giambolognas Zeitgenosse Benvenuto Cellini, dass jegliche *modelli*, ob aus Wachs oder Ton, wesentlich im Arbeitsprozess seien. Für einen Bildhauer sei das Modell und nicht die Zeichnung entscheidend, um in der dreidimensionalen Ausführung den künstlerischen *disegno* bzw. den Entwurf zu verdeutlichen. In seiner um 1564 verfassten Antwort auf Benedetto Varchis *Due Lezzione* betonte Cellini die Vorrangigkeit des Modells aufgrund dessen Allansichtigkeit. Weiterführend vertiefte er diesen Gedanken in seinem Handbuch *Due Trattati*, wo er ausführte, dass das Modell bereits die gleiche „attitudine“ sowie „invenzione“ wie die später ausgeführte Marmorskulptur haben solle.⁴³⁹ Die Modelle Giambolognas weisen einen hohen Grad an formaler Perfektion auf, da der Meister in der Gestaltung nicht nur das Augenmerk auf die Umsetzung seiner virtuoson Ideen legte, sondern gleichsam die äußere Wirkung berücksichtigte – das künstlerische *concetto* verbindet sich mit der formalen Virtuosität *en miniature*. In den *modelli* zeigt sich eine Pluralität an Ausdrucksformen und Konzeptionen, in dem das Entwurfsmodell immer wieder eine Überarbeitung erfuhr, bis es passend zu sein schien. Giambologna schuf auf Basis seines reflektierten Kunstverständnisses eine Vielzahl von Kleinbronzen, deren serielle Verbreitung ein neuartiges Phänomen war. Es vollzog sich ein Wandel: Die *modelli* avancierten vom Arbeitsinstrument zum Sammlerobjekt und Giambologna bediente das Interesse der Sammler. Anhand dieser sequenziellen Modelle erschließt sich dem Betrachter der künstlerische Schaffensprozess und sie verdeutlichen die schöpferische Bandbreite des Bildhauers in der Durchdringung eines Sujets.⁴⁴⁰ Die Marmor-Bildhauerei war vergleichsweise zeitaufwändig. Giambologna fertigte die Modelle; hingegen wurden die großen Plastiken in der Werkstatt ausgeführt – eine Tätigkeit, welche darüber hinaus im Vergleich zur Malerei geringer angesehen

⁴³⁹ Cellini, Benvenuto: *I Trattati dell'oreficeria e della scultura* di Benvenuto Cellini. Hrsg. C. Milanesi. Florenz 1857, S. 197.

⁴⁴⁰ Myssok, Johannes: *Bildhauerische Konzeption und plastisches Modell in der Renaissance*. Beiträge zur Kunstgeschichte des Mittelalters und der Renaissance. Bd. 8, Münster 1999, S. 36.

war. Das Modell des Künstlers kann als ein Bindeglied betrachtet werden: Zum einen war es essentielle Voraussetzung für die Produktion der Kunstwerke in der Werkstatt, zum anderen war es Sammelobjekt sowohl für den Künstler als auch für potentielle Auftraggeber.

Die *modelli* dienten dem Bildhauer als Identifikations- und Legitimationsobjekt, um seinen Status zu betonen – eben jenen als Bildhauer. In einer Zeit der fortwährenden Debatten über die Stellung der Künste, in denen die Bildhauerei letztlich durch die körperlichen Mühen in der Bearbeitung des Steines häufig verkürzt immer noch in die Nähe der *artes mechanicae* gerückt wurde (siehe Kapitel II. 2. *artes*), reflektierte das Porträt von Giambologna den Anspruch eines Künstlers, der seine *virtus* sowohl auf geistiger Ebene im Sinne der Bilderfindung als auch in der Beherrschung des Handwerks verwirklicht sah.

Am unteren Bildrand ist ein Steinsockel angeschnitten dargestellt, auf dem der Bildhauer sitzt. Einem antiken Fragment ähnlich ziert es ein Löwenfell, das in diesem Kontext auf Herkules verweist, der ein solches Fell als Zeichen seines Sieges über den nemäischen Löwen trägt. Für Künstler ist die mythologische Gestalt des Herkules eine beliebte Verkörperung, um ihre künstlerische *virtus* auszudrücken (siehe Kapitel III. 1.3, Vergleich, Vorbild, Wettstreit). Der Florentiner Bildhauer Baccio Bandinelli hat beispielsweise vor 1560 zahlreiche Stiche mit Herkules-Statuetten und ein Selbstbildnis (Abb. 82) mit dem Hinweis auf seine Skulpturengruppe Herkules und Cacus auf der Piazza della Signoria entworfen.⁴⁴¹ Giambologna hat sich in seinem Œuvre ebenso mit Herkules befasst: in der monumentalen Plastik Herkules und Kentaurer für die *Loggia dei Lanzi* sowie in zahlreichen Kleinbronzen, u.a. Herkules und Antäus oder Herkules und der Erymanische Eber. Erhalten sind auch Kleinbronzen (um 1600), die einen Löwen, der einen Hengst reißt, oder einen schreitenden Löwen darstellen.⁴⁴² Wenngleich der Maler das Löwenfell nicht prominent im Bild platzierte, ergänzt diese Beobachtung die Interpretation zum Selbstverständnis Giambolognas als Künstler, der sich für die

⁴⁴¹ Schweikhart, Gunter: Mythologische Elemente in Künstlerporträts der Renaissance. In: Guthmüller, Bodo / Kühlmann, Wilhelm (Hrsg.): Renaissancekultur und antike Mythologie. Tübingen 1999. S. 231-252, hier 242 f. Auch: Mai, Ekkhard: Atelier und Bildnis. Künstler über sich selbst. In: Wettstreit der Künste. Malerei und Skulptur von Dürer bis Daumier. Hrsg. Ekkhard Mai und Kurt Wettengl. Ausst.Katalog Haus der Kunst, München und Fondation Corboud, Köln 2002. München 2002. S. 111-125.

⁴⁴² Katalog-Nr. 14, 15, 27, 39, 40. In: Seipel, Wilfried (Hrsg.): Giambologna - Triumph des Körpers. Ausst.Katalog Kunsthistorisches Museum Wien, Wien 2006.

Tugend als Vehikel für ewigen Ruhm entschieden hat. Außerdem gab er mit dem Fell über die Figur Herkules einen Hinweis auf die Stadt, die ihm diesen Ruhm ermöglichte: Florenz, denn Herkules prangte auf dem städtischen Siegel. Ein Chronist der Zeit schrieb, dass der Held mit seiner Tugend und Kraft alles Böse und Lasterhafte verjagt habe, ebenso hätten es die Florentiner getan.⁴⁴³

Das Porträt deutet in der Inszenierung des Bildhauers an, was sich später im aristokratischen Porträt des Barock klar ausprägen sollte: die halb- oder ganzfigurige Darstellung; der Raum des Porträtierten öffnet sich im Hintergrund und lässt den Blick auf den Besitz zu oder verweist auf die Herrschaft oder deutet Taten an, die mit der Macht in Verbindung stehen. Die Darstellung bediente sich der großen Geste, die ansonsten vornehmlich Dogen oder Kardinälen zugestanden wurde. Exemplarisch seien hier für das 16. Jahrhundert das Bild des Dogen Francesco Verniers von Tizian⁴⁴⁴ (Abb. 83) genannt oder für das 17. Jahrhundert das des Kardinals Richelieu von Philippe de Champaigne⁴⁴⁵ (Abb. 84). Giambologna spielte bewusst mit verschiedenen Realitätsebenen im Bild oder veranlasste dies und inszenierte seine Herrschaft als Künstler im Vordergrund mit dem Hinweis auf den Besitz im Hintergrund. Man erinnere sich an die dargestellte Szene im Hause Federico Zuccaris, die in Kapitel III.2.1 diskutiert wurde. Es ist bezeichnend, dass der Blick auf die *modelli* des Bildhauers fällt, die als Zeugnisse des künstlerischen Wissens des Meisters in unterschiedlichem Bearbeitungszustand oder Größe verstanden werden können. Die *modelli* vergegenwärtigten den Stellenwert Giambolognas künstlerischen Wissens – ähnlich dem Brauch, dass Maler ihre Ölskizzen in ihrem Besitz behielten, wie wir es von Rubens wissen.

Giambologna hat demnach die Bedeutung, die Haus und Werkstatt, Interieur und Sammlung für ihn hatte, im Porträt wiedergeben lassen. Und auch sein letzter Wille spiegelt diese Bedeutung wider. Laut seinem Testament⁴⁴⁶ von 1605 vermachte Giambologna, der kinderlos verstarb, das Haus im Borgo Pinti an seinen

⁴⁴³ Löhr, Wolf-Dietrich: Die Würze Italiens. Florentiner Künstler, ihre Stadt und ihr Ruf. In: Florenz! Ausst.Katalog Kunst-und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Bonn 2013/2014. München 2013. S. 45/46.

⁴⁴⁴ Tizian, Porträt des Dogen Francesco Venier, ca.1554-1556, Öl auf Leinwand, 113 x99 cm, Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid.

⁴⁴⁵ Philippe, Champaigne, Porträt Kardinal Richelieu, um 1636, 205 x 114 cm, Chateau de Chantilly, Musée Condé.

⁴⁴⁶ Dhanens, Elisabeth: Jean Boulogne, Giovanni Bologna Fiammingo, Brüssel 1956. Bijlage II, Testament van Jean Boulogne. S. 373-374.

Schüler und engen Vertrauten Pietro Tacca⁴⁴⁷. Weiterhin erbte Tacca alle in der Werkstatt und im Haus befindlichen Gegenstände. Eigentlich hätte ein minderjähriger Neffe das Erbe antreten sollen; Wappen und der Name des Bildhauers sollten weitergegeben werden. Dieser Wunsch erfüllte sich aufgrund des frühen Todes des Neffen nicht. Dank Pietro Tacca blieb die Werkstatt des Bildhauers bis in das 17. Jahrhundert hinein bestehen, was Giambolognas Wille Rechnung trug. Ihm war offenbar daran gelegen gewesen, sein Haus mit der Sammlung durch die Weitergabe seiner Werkstatt zu bewahren. Seine Verfügung „di tutte cose che sono nello studio“ lässt vermuten, dass es ihm um die Sicherung des künstlerischen Wissens durch seine *modelli* ging. Diese für die Aufrechterhaltung seiner Werkstatt essentiellen Objekte prospektiv zu sichern, passte auch zu dem Gedanken der „Schule“, welcher schon zu Lebzeiten Giambolognas mit der Werkstatt einherging.⁴⁴⁸ Als etablierter Künstler hatte Giambologna seine späten Werke mit IO-ANNES BONONIA I / PETRUS FRANCAVILLA BELGIA F.⁴⁴⁹ signiert, womit er sein umfassendes theoretisches Wissen hervorhob. Der Verweis auf den ausführenden Francavilla verdeutlichte das Können des Mitarbeiters seiner Werkstatt. Giambologna strebte danach, die künstlerische Memoria über die Weitervermittlung des Werkstattwissens zu sichern.

⁴⁴⁷ Mack-Andrick, Jessica: Pietro Tacca. Hofbildhauer der Medici (1577-1640). Politische Funktion und Ikonographie des frühabsolutistischen Herrscherdenkmals unter den Grossherzögen Ferdinando I., Cosimo II. und Ferdinando II., Weimar 2005.

⁴⁴⁸ Giambolognas Ausbildung von zahlreichen Mitarbeitern zeugt von seiner menschlichen Fürsorge („egli chiama compagni“). Siehe hierzu und weiterführend: Zikos, Dimitrois: Die edlen Formen der Maniera. Praxis und Ideal im bildhauerischen Schaffen Giambolognas. In: Seipel, Wilfried (Hrsg.): Giambologna - Triumph des Körpers. Ausst.Katalog. Kunsthistorisches Museum Wien, Wien 2006. S. 39 f.

⁴⁴⁹ Hierzu: Cole, Michael W.: The ambitious form. Giambologna, Ammanati, and Danti in Florence. Princeton 2011. S. 34 f. Auch: Callahan, Meghan: Bronzino, Giambologna & Adriaen de Vries. Influence, Innovation and the Paragone. In: Coonin, Arnold Victor (Hrsg.): A Scarlet Renaissance: essays in honor of Sarah Blake McHam. Italian Press Studies in Art & History. New York 2013. S. 57-75.

2.6 Künstlerhäuser – Ordnung der *artes* oder inszenierte Repräsentation

Die erörterten Beispiele illustrieren ein weites Spektrum der Selbstinszenierung der Künstler in ihren Häusern. Die Frage, inwieweit dem Künstlerhaus die Idee des *museo* inhärent ist, gilt es nun abschließend in einer Zusammenschau zu klären.

In Venedig schuf Alessandro Vittoria ein repräsentatives Anwesen, das im Stadtraum durch Karyatiden und Fassadenmalerei auf den gelehrten Hausbesitzer schließen ließ. Er nahm den Einbau von Fenstern vor, sodass das Haus gute Lichtverhältnisse besaß. Die das Haus beherbergende Kunstsammlung wurde in dem sich über zwei Stockwerke erstreckenden *studietto* präsentiert. Vittorias Kleinbronze vom *Heiligen Sebastian*, die Porträts von Künstlerkollegen, die sich zum Teil gegenseitig darstellen, und die Bildnisse von Vittoria selbst, die von befreundeten Malern geschaffen wurden, sind als die Eckpunkte der Selbstinszenierung durch die Sammlung zu betrachten. Das Bestreben war es, eine eigene Genealogie venezianischer Künstler aufzubauen, insbesondere in den kunsttheoretischen Diskussionen um die Vormachtstellung der Kunst zwischen Venedig und Florenz. Die vier erhaltenen Bilder zeigen ihn mit Antiken und mit seinen bildhauerischen Werken, womit er seinem Streben der künstlerischen *aemulatio* Ausdruck verlieh. Die Darstellungsform weist Analogien zu den Sammlerbildnissen der Zeit auf, die für die Selbstinszenierung Vittorias maßgeblich waren. Die Nähe zu den Sammlern und Mäzenen seiner Zeit stellte er nicht nur bildlich her, denn er führte Aufträge für die Grimani und Benavides aus, welche beide für ihr *museo* bekannt waren. Doch nicht nur als ausführender Künstler hatte Vittoria Zugang zur Elite der *Serenissima*, vielmehr war auch seine Expertise gefragt. Er verlieh sogar das in seinem Besitz befindliche Selbstbildnis des Parmigianino im Konvexspiegel, da dieses Bild Gegenstand eines Traktates zur Malerei war. Die Qualität der Sammlung beförderte mithin Vittorias Ruhm und Ansehen. Sein Beispiel verdeutlicht, wie ein Künstler zu Lebzeiten auf vielfältigste Weise sein Andenken selbst gestaltete und dass das Künstlerhaus als Sammelraum und Ort des eigenen Wirkens hierbei eine wesentliche Rolle spielte. Vittoria verfügte sogar testamentarisch, dass sein Künstlerhaus unter seinem Namen bis in die Ewigkeit bewahrt werden sollte.

Das Testament gibt uns auch Aufschluss über die Funktion des Künstlerhauses von Bernardino India in Verona; hier ist es sogar die einzige Quelle. Mittels des

Testaments wollte der Künstler seine Sammlung an Bildnissen verbunden mit dem Handwerkszeug zur Ausübung der Kunst in seinem Haus als *museo* bewahren. Inspirationen für ein solch innovatives Projekt des Künstlermuseums gab es viele: das geistige Klima, das antike Erbe Veronas sowie die zeitgleiche Musealisierung von Literaten-Häusern, die als Vorläufer von Gedenkstätten auszumachen sind. Die selbstbestimmte Verfügung sowohl der virtuoson Bildnis-Sammlung als auch der Utensilien zur praktischen Ausführung der Kunst weist darauf hin, dass die Reflexion des künstlerischen Selbstverständnisses eine neue Qualität hatte. Die Übernahmen der sozialen Praxis von Gelehrten in dieser Zeit führten zur Nobilitierung der Künstler und somit gleichzeitig zur Legitimierung des eigenen Kunstschaffens.

Das Florentinische Künstlerhaus von Giambologna mit seiner exklusiven Werkstatt ist zum Teil als Sonderfall einzuordnen. Die privilegierte Stellung, die sich im Erwerb dieses Hauses spiegelt, lässt nur begrenzt die Verallgemeinerung zu. Der Bildhauer postulierte kein kunsttheoretisches Statement durch die Fassadengestaltung, wie es zeitgleich Zuccari tat. Giambologna formulierte eine Alternativposition. Im repräsentativen Porträt überlagern sich zwei Ebenen: der durch den Zirkel die Urteilskraft verkörpernde Giambologna, und derjenige, der im Hintergrund einen Einblick in die Werkstatt gewährt und diese stolz als materiellen Besitz inszeniert, welchen er aufgrund seiner *virtus* als Künstler und seines handwerklichen Könnens in der Lage war, aufzubauen.

3. Tod und Erinnerung: Künstlergrabmäler

3.1 Forschungsstand: Künstlergrabmäler

Die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit dem Themenkomplex Künstlergrabmal hat bislang sehr vereinzelt stattgefunden. Den bis heute grundlegenden Forschungsbeitrag liefert die 1978 erschienene Dissertation von Gesa Schütz-Rautenberg zu den italienischen Künstlergrabmälern im 15. und 16. Jahrhundert⁴⁵⁰. Sie bietet in ihrem Ansatz das Fundament für die Auseinandersetzung mit dem italienischen Künstlergrabmal, da sie das Phänomen nicht nur stilgeschichtlich, typographisch oder ikonographisch untersucht, sondern sich diesem wichtigen Darstellungsmedium sozialhistorisch nähert.

Zuletzt hat eine deutschsprachige Tagung im Jahr 2008 deutlich gemacht, dass die kunsthistorische Auseinandersetzung mit Künstlergrabmälern erst am Beginn steht und zahlreiche Forschungsdesiderate bestehen.⁴⁵¹ Deutlich wurde in diesem Zusammenhang, dass eine Präzisierung der grundlegenden Begrifflichkeiten „Denkmal“ und „Grabmal“ ebenso aussteht wie die Einordnung in die regionale Sepulkralkultur, deren Exequien und ephemere Trauerarchitekturen. Die wissenschaftlichen Beiträge thematisieren das Künstlergrabmal als Gedächtnisort, vernachlässigen jedoch die komplexen Wechselwirkungen der unterschiedlichen Medien, die Künstler zur Sicherung ihres Nachruhms nutzten.

Einführend zum Thema Grabmal seien nach wie vor die Vorlesungen zur Grabplastik von Erwin Panofsky genannt.⁴⁵² Für einen grundlegenden methodischen Zugang bei der Erforschung von Künstlergrabmälern seien vor allem die Publikationen des REQUIEM-Projekts genannt, die aus einer umfassenden Beschäftigung mit den Papst- und Kardinalsgrabmälern hervorgingen. Insbesondere die Darstellungen zu den interdisziplinären methodischen Grundlagen der Erforschung der

⁴⁵⁰ Schütz-Rautenberg, Gesa: Künstlergrabmäler des 15. und 16. Jahrhunderts in Italien. Ein Beitrag zur Sozialgeschichte der Künstler. Köln/Wien 1978.

⁴⁵¹ Tagung: Kunstvoller in den Tod? Das Grabmal des Künstlers in kunst-, kultur-, sozialhistorischer Perspektive. 8. Interdisziplinäre Tagung der Reihe „Sterben, Tod und Jenseitsglaube“ veranstaltet von der Universität Trier und der Schwabenakademie Irsee., 7. bis 9. November 2008. Der Tagungsband: Münch, Birgit Ulrike, Marwart Herzog, Andreas Tacke (Hrsg.): Künstlergrabmäler. Genese - Typologie - Intentionen – Metamorphosen. Petersberg 2011.

⁴⁵² Panofsky, Erwin: Grabplastik. Vier Vorlesungen über ihren Bedeutungswandel von Alt-Ägypten bis Bernini. Herausgegeben von Horst W. Janson mit einer Vorbemerkung von Martin Warnke. Köln, 1993. insbesondere IV. Die Renaissance, ihre Vorstufe und ihre Nachfolge. S. 74-106.

Erinnerungskultur in der Frühen Neuzeit sind hilfreich. Exemplarisch sei hier der von Arne Karsten und Philipp Zitzlsperger im Jahr 2010 herausgegebene Sammelband „Das Nachleben der Kardinäle“ genannt. Vor allem die Einleitung und das Kapitel über Ergebnisse, Theorien und Ausblicke des Forschungsprojekts geben wichtige Anregungen für die Beschäftigung mit anderen Sepulkralkulturen.⁴⁵³

Für die gewählten Fallbeispiele der Grabmäler von Alessandro Vittoria und Giambologna gibt es bereits Forschungsliteratur, die gemäß der Fragestellung dieser Arbeit nach der Selbstinszenierung der Künstler in diesen Erinnerungsorten ausgewertet wurde. In den Monographien zu Giambologna⁴⁵⁴ findet meist auch seine Grabkapelle Erwähnung, jedoch hauptsächlich in Bezug auf die serielle Verwendung von vorhandenen Arbeiten aus dem Œuvre des Künstlers. (So wurden beispielsweise die Relieftafeln aus Genua sowie das Kreuz aus St. Michael in München für das Grabmal verwendet.) Der Artikel von Susanne Hoffmann widmet sich ausschließlich der Grabkapelle Giambolognas. Hier ist erstmals das relevante Quellenmaterial der Kirche *Santissima Annunziata* veröffentlicht worden sowie die Autorin eine Kontextualisierung der Grablege im Sakralraum der Kirche vornimmt.⁴⁵⁵ Weitergehend ist diese Grablege monographisch nicht bearbeitet.

David Summer setzt sich grundlegend mit dem skulpturalen Figurenprogramm der Grablege der *Accademia del disegno* auseinander. In seinem Aufsatz werden die Zusammenarbeit der Mitte des Cinquecento in Florenz tätigen Bildhauer sowie deren künstlerische Impulse erläutert.⁴⁵⁶ Eine vergleichende Perspektive nimmt Michael Cole ein, der sich mit Cellinis Grabmal beschäftigt.⁴⁵⁷ Ebenso gilt

⁴⁵³ Zitzlsperger, Philipp: REQUIEM – Die römischen Papst- und Kardinalsgrabmäler der frühen Neuzeit Ergebnisse, Theorien und Ausblicke des Forschungsprojekts. In: Vom Nachleben der Kardinäle. Römische Kardinalsgrabmäler der Frühen Neuzeit. Hrsg. von Arne Karsten und Philipp Zitzlsperger (humboldt-schriften zur kunst- und bildgeschichte 10). Berlin 2010, S. 23-65.

⁴⁵⁴ Avery, Charles: Giambologna. The Complete Sculpture. Oxford 1987. Weiterführend u.a.: Holderbaum, James: The Sculptor Giovanni Bologna. New York 1983. Ausst. Katalog Giambologna, Sculptor to the Medici. 1529-1608. Hrsg. von Charles Avery and Anthony Radcliffe 1978/79. Edinburgh, London und Wien sowie Ausst. Katalog Giambologna. Triumph des Körpers. Hrsg. von Wilfried Seipel. Kunsthistorisches Museum Wien 2006.

⁴⁵⁵ Grundlegend zur Kapelle: Hoffmann, Sabine: Zu Ehren Mariens und der flämischen Künstler. Giambolognas Grabkapelle in der SS. Annunziata in Florenz. In: Münch, Birgit Ulrike, Markwart Herzog, Andreas Tacke (Hrsg.): Künstlergrabmäler. Genese - Typologie - Intentionen – Metamorphosen. Petersberg 2011. S. 110-136

⁴⁵⁶ Summers, David: The sculptural program of the Cappella di S. Luca in SS. Annunziata. In: Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz, 14, I-IV, 1969/1970. S. 67-90.

⁴⁵⁷ Cole, Michael: Cellinis Grabmal-Poetik und Publikum. In: Joachim Poeschke, Britta Kusch und Thomas Weigel (Hrsg.): Praemium Virtutis. Grabmonumente und Begräbniszeremoniell im

es den Blick auf das Grabmal Bacio Bandinellis zu richten, dessen Grablege sich in der Santissima Annunziata in Florenz befindet.⁴⁵⁸ Rona Goffen setzt die Grabmäler von Michelangelo, Bandinelli, Cellini und Tizian im Sinne des Künstlerwettstreits miteinander in Bezug.⁴⁵⁹ Relevante Aufsätze zu den Exequien Michelangelos, dessen Grabmal sowie den Triumphmotiven an Cinquecento-Grabmälern sind in dem Sammelband „Praemium Virtututis II zu Grabmälern und Gedächtniszeremoniell in der italienischen Hoch- und Spätrenaissance“ versammelt.⁴⁶⁰

Im Fall des Künstlergrabmals von Alessandro Vittoria in San Zaccaria liegt eine umfassende Einzelstudie vor.⁴⁶¹ Darüber hinaus wird das Grabmal auch im Ausstellungskatalog „La Bellissima Maniera – Alessandro Vittoria e la scultura veneta del Cinquecento.“ thematisiert.⁴⁶²

In ihrem Buch über Künstlergrabmäler schreibt Gesa Schütz-Rautenberg, dass die Aufgabenbereiche Haus, Grabmal und Selbstporträt insbesondere für die Künstler des 16. Jahrhunderts zur Projektionsfläche ihrer künstlerischen und gesellschaftlichen Verortung werden. Diese Überlegung leitet sie her aus einer Betrachtung

Zeichen des Humanismus. Symbolische Kommunikation und gesellschaftliche Wertesysteme. Schriftenreihe des Sonderforschungsbereichs 496, Bd. 2. Münster 2002. S. 175-189.

⁴⁵⁸ Vossilla, Francesco: La Tomba di Bacio Bandinelli alla SS. Annunziata di Firenze. In: Joachim Poeschke, Britta Kusch und Thomas Weigel (Hrsg.): Praemium Virtutis. Grabmonumente und Begräbniszeremoniell im Zeichen des Humanismus. Symbolische Kommunikation und gesellschaftliche Wertesysteme. Schriftenreihe des Sonderforschungsbereichs 496, Bd. 2. Münster 2002. S. 191-211.

⁴⁵⁹ Goffen, Rona: Agon der Gräber: Michelangelo, Bandinelli, Cellini, Tizian. In: Hannah Baader, Ulrike Müller-Hofstede und Kristine Patz (Hrsg.): Im Agon der Künste. Paragonales Denken, ästhetische Praxis und die Diversität der Sinne. München 2007. S. 169-194. Weiterführend: Goffen, Rona: Renaissance Rivals. Michelangelo, Leonardo, Raphael, Titian. New Haven/London 2004.

⁴⁶⁰ Kusch-Arnold, Britta: Solcher Tugend gebührte nicht weniger! Die Exequien Michelangelo Buonarrotis und das Grabmal des Künstlers. S. 65-92. Sowie: Echinger-Maurach, Claudia: Triumphmotive an Grabmälern des frühen Cinquecento. S. 119-144. In: Joachim Poeschke, Britta Kusch-Arnold und Thomas Weigel (Hrsg.): Praemium Virtututis II Grabmäler und Gedächtniszeremoniell in der italienischen Hoch- und Spätrenaissance. Symbolische Kommunikation und gesellschaftliche Wertesysteme. Schriftenreihe des Sonderforschungsbereichs 496, Bd. 9. Münster 2005.

⁴⁶¹ Avery, Victoria: Alessandro Vittoria: the Michelangelo of Venice? In: Ames-Lewis, Francis, Paul Joannides (Hrsg.): Reactions to the Master. Michelangelo's Effect on Art and Artists in the Sixteenth Century. Aldershot 2003. S.157-179.

⁴⁶² "La bellissima maniera" - Alessandro Vittoria e la scultura veneta del Cinquecento. Hrsg. Andrea Bacchi, Lia Camerlengo, Manfred Leithe-Jasper. Ausst. Katalog Castello del Buonconsiglio. Trento 1999.

der Grabkapelle Mantegnas und des dortigen Bildnistondos, das ursprünglich zum Künstlerhaus gehört habe.⁴⁶³ Mantegna gestand sich als erster Künstler im Quattrocento zu, ein Haus sowie eine Grabkapelle mit dem Geltungsanspruch eines Mannes der Oberschicht statt eines Künstlers zu gestalten. Die künstlerische Gestaltung von Ort und Objekt sollte dem eigenen Selbstverständnis entsprechen. In der Mitte des Cinquecento war die künstlerische Nobilitierung, die hier ihre Anfänge nahm, bereits vorangeschritten, wie die folgende Betrachtung zweier sehr unterschiedlicher Grablegen und die vergleichende Untersuchung zweier unterschiedlicher Kunst- und Kulturzentren im Italien des Cinquecentos zeigen wird.

3.2 Künstlergrabmäler: Genese und Funktion

Erste innovative Formen der Künstlermemoria im öffentlichen Raum, insbesondere im Kontext der Sepulkralkultur, finden sich in Italien in der Mitte des 15. Jahrhunderts.⁴⁶⁴ So wurde dem 1446 verstorbenen Architekten Filippo Brunelleschi im Florentiner Dom *Santa Maria del Fiore* eine erste bedeutende Künstlerehrung zuteil: ein Ehrenbegräbnis, welches sich als paradigmatisch für weitere Künstlergrabmäler erweisen sollte. Die Florentiner Kommune errichtete Brunelleschi ein Epitaph, das eine Porträtbüste im Tondo über einer Inschrift umfasst (Abb. 85). Das Monument oberhalb des Bodengrabes zeigt eine großflächige Inschriftentafel, die den Künstler als Architekten der Kuppel des Florentiner Domes würdigt und als göttlichen Genius mit besonderen Talenten und Eigenschaften rühmt, der nun in seiner Heimat in Form des Grabs ein Andenken erhalte.⁴⁶⁵ Das Bildnistondo ist in naturalistischer Physiognomie vollplastisch nach der Totenmaske gestaltet. Die Grabplatte im Boden⁴⁶⁶ war in ihrer Lage ursprünglich so positioniert, dass sie im Zusammenhang mit dem Tondo und der Inschriftentafel der Seitenschiffswand lesbar war.

⁴⁶³ Schütz-Rautenberg, Gesa: Künstlergrabmäler des 15. und 16. Jahrhunderts in Italien. Beitrag zur Sozialgeschichte der Künstler. Dissertationen zu Kunstgeschichte, 6. Köln/Wien 1978. S. 134/135.

⁴⁶⁴ Zur Entwicklung im Mittelalter, siehe: Bauch, Kurt: Das mittelalterliche Grabbild. Figürliche Grabmäler des 11. bis 15. Jahrhunderts in Europa. Berlin/New York 1976.

⁴⁶⁵ Schütz-Rautenberg, Gesa: Künstlergrabmäler des 15. und 16. Jahrhunderts in Italien. Ein Beitrag zur Sozialgeschichte der Künstler. Köln/Wien 1978. S. 12 f.

⁴⁶⁶ "CORPUS MAGNI INGENII VIRI OHILIPPI S[ER] BRUNELLESCHI FLORENTINI" lautet die Inschrift. Diese Platte war in dem Fußboden des 16. Jahrhunderts nicht mehr vorhanden und galt als verschollen, jedoch wurden bei Restaurierungsarbeiten diese und das Grab mit den Gebeine nahezu unversehrt wiedergefunden. Ebenda.

Bereits Ende des Trecento hatte die Stadt Florenz begonnen ein umfassendes Ausstattungsprogramm von Ehrengrabmälern im Dom zu konzipieren und zu realisieren. Am Anfang standen als Ausgangspunkt die Pläne für Dichtergrabmäler, die u.a. für Dante, Petrarca und Boccaccio vorgesehen waren.⁴⁶⁷ Mit dem Neubau des Domes ab dem 15. Jahrhundert ging die Neugestaltung des Langhauses einher, welche ein privilegiertes Ausstattungskonzept vorsah. Mit der Ehre eines Grabmonumentes im Dom wurden die hervorragendsten Vertreter der Florentiner Bürgerschaft bedacht. Ihre Auswahl macht deutlich, dass sich dieses Ausstattungsprojekt in den größeren Kontext des bürgerlich-politischen Humanismus der Stadt Florenz einfügte. Der Topos, dass die *virtus* des Menschen Grundlage für seine *fama* ist, fand dort seinen sichtbaren Niederschlag, wo Erinnerungsmaie für lokale Persönlichkeiten als *exempla* humanistischer Tugenden für die *communis* fungierten. Die Motivation für die Ehrung lag in dem Erinnern der Leistungen dieser Persönlichkeiten, aber auch in dem durch die ostentative Zurschaustellung kollektiven Prestigegewinn für die Stadt Florenz. All dies trifft auch für Brunelleschis Ehrengrabmal zu, das als Inszenierung der Stadt und ihrer Mäzene zu verstehen ist. Diese frühen Beispiele von Künstlerehrungen lassen erkennen, dass Verdienste der Künstler respektive Dichter an die Städte gebunden und zur Ehre der Gemeinschaft mit identifikationsstiftender Funktion versehen wurden.⁴⁶⁸

Die Setzung eines Künstlergrabmals ist auch als Ausdruck gesellschaftlicher Repräsentation zu verstehen, unabhängig von inhaltlichen Konzepten und der Gestaltung an sich. „Repräsentation ist symbolische Präsenz“⁴⁶⁹ – das verdeutlicht das Grabmal auf verschiedene Weise. Zunächst wird durch die Kennzeichnung des Ortes der Beisetzung die Erinnerung an den Verstorbenen ermöglicht, die persönliche Memoria. In einem religiös-liturgischen Funktionszusammenhang

⁴⁶⁷ Oy-Marra, Elisabeth: Florentiner Ehrengabmäler der Frührenaissance. Frankfurter Forschungen zur Kunst, Bd. 18. Berlin 1994. S. 13 f.

⁴⁶⁸ Zeitgleich lassen sich solche Phänomene auch nördlich der Alpen im Umfeld der Kölner Dombauhütte beobachten. Birgit Münch verweist explizit auf die Gleichzeitigkeit der Grablege Brunelleschis im Florentiner Dom zu dem nordalpinen Epitaph-Fragmenten des Baumeisters Nikolaus van Bueren und Konrad Kuyn, dem Leiter der Bauhütte im Kölner Dom. Siehe hierzu: Münch, Birgit Ulrike: Die Pforte zum Elysium? Zur Typologie des Künstlergrabmals. In: Münch, Birgit Ulrike, Herzog, Markwart, Tacke, Andreas (Hrsg.): Künstlergrabmäler. Genese-Typologie-Intention-Metamorphosen. Petersberg 2011. S. 17/18.

⁴⁶⁹ Belting, Hans: Repräsentation und Anti-Repräsentation. Grab und Porträt in der frühen Neuzeit. In: Hans Belting/Dietmar Kamper/ Martin Schulz (Hrsg.): Quel corps? Eine Frage der Repräsentation. München 2002. S. 29-52.

verbinden sich an diesem Ort das Andenken und die Sorge um das Seelenheil des Verstorbenen. Das Grabmal wird selbst zum Referenzpunkt für zukünftige Bezugnahmen. Darüber hinaus konstituiert das Grabmal den Anspruch des Toten auf eine bestimmte Familien- und/oder Gruppenzugehörigkeit. Die das Andenken konstituierenden Sphären von *memoria* und *fama* scheinen sich stark zu überschneiden. Der Bereich der *memoria* umfasst vor allem das über den Tod hinausgehende Andenken der Lebenden für den Verstorbenen. Hierzu zählt vor allem auch die Stiftung von Seelenmessen oder andere liturgische Formen, die in ihren religiösen Implikationen auf die Teilhabe des Verstorbenen an der christlichen Erlösungsbotschaft zielen. Die *fama* hingegen ist das weltliche Bemühen des Einzelnen, sich seines Ruhmes zu vergewissern und diesen zu inszenieren.

Die Aufgabe eines jeden Grabmals bestimmte schon Augustinus klar: Es solle „jene Personen, die der Tod den Blicken entzogen hat, ins Gedächtnis zurückrufen oder mahnend in Erinnerung bringen, damit sie nicht durch Vergessenheit auch dem Herzen entzogen werden. Das geht ja deutlich aus dem *memoriae* hervor, und man sagt auch *monumentum*, weil es den menschlichen Geist mahnt, oder besser, ermahnt.“⁴⁷⁰ Hier wird bereits deutlich die Doppelfunktion des Monuments benannt: retrospektiv an Vergangenes erinnernd und prospektiv an die Nachfolgenden moralisch appellierend. Der Künstler ist qua seiner Profession in der Lage, mit seinem Grabmal einen direkten Bezug zum eigenen Werk herzustellen. Das aktive Formen des künstlerischen Selbstverständnisses, die Positionierung seiner sozialen Stellung oder seiner Kunst eröffnen dem Künstler einen Handlungsraum zur Gestaltung seiner *fama*. Das Grabmal als Monument zeugt als Synthese von Persönlichkeit und Kunstwerk über den Tod hinaus vom Nachruhm des Künstlers. Der bereits erwähnte Holzschnitt Vasaris (Abb. 2) verdeutlicht den Zusammenhang von *fama* und *memoria* in Bezug auf den Künstler besonders anschaulich. Programmatisch benennt die Inschrift die Auferstehenden, die niemals sterben oder vom Tod besiegt werden, es sind demnach die Künstler, die dem Grab des Vergessens zum ewigen Leben, ewigem Ruhm entsteigen – die im Nachruhm

⁴⁷⁰ „Sed non ob aliud vel Memoriae vel Monumenta dicuntur ea quae insignita fiunt sepulcra mortuorum, nisi quia eos qui viventium oculis morte subtracti sunt, ne oblivione etiam cordibus subtrahantur, in memoriam revocat, et admonendo faciunt cogitari: nam et Memoriae nomen id apertissime ostendit, et Monumentum eo quod moneat mentem, id est, admoneat, nuncupatur.“ In: Aurelius Augustinus: De cura pro mortuis gerenda. Die Sorge für die Toten, Übertragen von Gabriel Schlachter. Würzburg 1975. Sp. 596, S. 9.

Unsterblichen werden wiedererweckt. (siehe Kapitel II.2.) Im Kirchenraum vollzieht sich die „Wiedererweckung der Unsterblichen“ durch Inschriften am Grabmal oder auch mithilfe der Künstlersignaturen an liturgisch interessanten Orten, wodurch jeweils eine Namensnennung in der Kirche stattfand.⁴⁷¹

Obwohl in der Frühen Neuzeit Künstler in zunehmendem Maße eigene Grabmäler errichteten, so war diese Art des Andenkens bei Weitem nicht jedem Künstler zugänglich. Dennoch wurde die Gestaltung der posthumen *memoria*, ursprünglich einer exklusiven Personengruppe vorbehalten, zu der die Künstler nicht gehörten, für diese wichtiger. Ebenso wenig wie die Künstler selbst lassen sich ihre Monumente als eine einheitliche Gruppe fassen und aufgrund der großen formalen Heterogenität der überlieferten Beispiele ist eine Typologie für die Erinnerungsmonumente von Künstlern schwer auszumachen.⁴⁷² Dennoch lassen sich verschiedene Gruppen und Grundprinzipien differenzieren. Auf der einen Seite stehen die vom Künstler entworfenen und von ihm selbst oder durch die Schüler ausgeführten Projekte. Auf der anderen Seite sind die Beispiele für die postume Ehrung des Künstlers durch die Posterität zu nennen, wie z.B. das anfangs erwähnte Gedenk-epitaph für Brunelleschi. Die in diesem Kapitel zu betrachtenden Fallbeispiele gehören in die erstgenannte Kategorie. Deshalb muss die zentrale Fragestellung dieses Kapitels lauten: Welchen Selbstentwurf inszenierten Künstler im 16. Jahrhundert mit ihren Grabmälern und wie gestalten sie ihre *memoria*?

Zur Klärung der Frage dienen schwerpunktmäßig zwei Fallbeispiele in Venedig und Florenz. Um sie in einem größeren Kontext diskutieren zu können, seien jedoch zuvor einige Beispiele skizziert, die die neuen Strategien vorführen, welche Bildhauer im 15. und 16. Jahrhundert entwickelten, um ihr Andenken aktiv zu gestalten.

⁴⁷¹ Hierzu: Horsthemke, Florian / Ostermann, Judith: Mit einer Hand am Grab. Tullio Lombardos Signatur des *Geizhalswunders* in der Cappella dell'Arca im Santo zu Padua. In: Hegener, Nicole (Hrsg.): Der Künstler und sein Werk - The Artist and his Work: Signaturen europäischer Künstler von der Antike bis zur Gegenwart - Signatures of European Artists from Antiquity to the Present. Petersberg 2013. S. 244-258

⁴⁷² Zur methodischen Verortung und Problematisierung des Forschungsgegenstands siehe: Münch, Birgit Ulrike: Die Pforte zum Elysium? Zur Typologie des Künstlergrabmals. In: Münch, Birgit Ulrike, Herzog, Markwart, Tacke, Andreas (Hrsg.): Künstlergrabmäler. Genese-Typologie-Intention-Metamorphosen. Petersberg 2011. insbesondere ab S. 15.

Das früheste Beispiel der in diesem Zusammenhang aufschlussreichen Projekte ist die Grablege des Malers und Bildhauers Lorenzo di Piero, genannt *il Vecchi-etta*, die um 1479 entstand. In seiner Grabkapelle in der Sieneser Kirche *Santa Maria della Scala* plante er ein Dekorationsprogramm, das thematisch auf die christliche Erlösung ausgerichtet ist. Zentrales Element der Ausstattung ist eine lebensgroße, freistehende Christusfigur sowie ein gleichgroßes Bild mit dem Thema der Eucharistie in einem architektonisch-illusionistischen Raum als gemalte Erweiterung der Kapelle (Abb. 86). Programmatisch verschränkte *il Vecchi-etta* Skulptur und Malerei miteinander, was charakteristisch für sein künstlerisches Werk ist. So signierte er bei Gemälden wie dem Altarbild mit dem Verweis auf seine Tätigkeit als Bildhauer (*sculptoris*) und auf dem Sockel des Auferstandenen Christus signiert als Maler (*pictoris*).⁴⁷³ Somit schuf er eine Grabkapelle, die mittels der signierten Kunstwerke auf seine Virtuosität in beiden Kunstgattungen hinwies sowie die lokalen Traditionen Sienas mit seinem posthumen Gedächtnis in Verbindung brachte.⁴⁷⁴ Eine individuelle Grabplatte oder Memorialinschrift war hingegen kein Bestandteil des Dekorationsprogramms.

Das Grabmal für den 1503 verstorbenen Andrea Bregno (Abb.87) in der römischen Kirche *Santa Maria sopra Minerva* zeigt das Porträt des Künstlers als *imago clipeata* nach antikem Vorbild. Die flankierenden Reliefs der dargestellten Werkzeuge (Zirkel, Lot und Winkel) weisen ihn als Bildhauer und Architekten aus. Die Inschrift rühmt ihn als Polyklet ebenbürtigen Bildhauer (*statuario celebrimo cognomento polycleto*). Das Grabmal wurde gemäß den testamentarischen hinterlegten Vorgaben drei Jahre nach seinem Tod im Auftrag der Witwe von seinen Schülern gefertigt. Der enge Verweis auf die Antike und das Fehlen jeglich dezidiert christlicher Symbolik sind symptomatisch für das neue Selbstverständnis der Künstler in der Renaissance.⁴⁷⁵

⁴⁷³ Auf dem Altarwerk steht OPVS LAVRENTII PETRI SCVLTORIS ALIAS EL VECCHIETTA OB SVAM DEVOTIONEM, hingegen auf der Skulptur OPVS LAVRENTII PETRI PICTORIS AL VECCHIETTA DE SENIS MCCCCLXXVI P SVI DEVOTIONE FECIT. Siehe hierzu: Lavin, Irving: The Sculptor's "Last Will and Testament". In: Bulletin/Allen Memorial Art Museum, 35, 1977/78. Oberlin, Ohio. S. 4-39.

⁴⁷⁴ Ames-Lewis: The intellectual life of the early Renaissance Artist. New Haven/London. S. 89-109.

⁴⁷⁵ Thomas Pöpper: Skulpturen für das Papsttum. Leben und Werk des Andrea Bregno im Rom des 15. Jahrhunderts. Leipzig 2010. S. 271 f. Desweiteren besaß Andrea Bregno eine bedeutende Antikensammlung in der sich um 1500 der Torso vom Belvedere befand, hierzu bei Thomas Pöpper das Kapitel: Antikensammlung des Andrea Bregno, S. 306-324.

In der Mitte des Cinquecento konnte Benvenuto Cellini ganz andere Grabmalpläne fassen.⁴⁷⁶ Im Jahre 1562 fertigte und signierte Cellini ein schwarzes Kruzifix mit einem marmornen Christus in Lebensgröße. Zu diesem Werk war er 1539 während seiner Einkerkung in der Engelsburg angeregt worden: Dort hatte er eine Vision, die er zunächst als WachsmodeLL festhielt.⁴⁷⁷ In seinem ersten Testament von 1565 erwähnte er diese Arbeit bereits in Verbindung mit seinem Grabmalprojekt. Das Kruzifix (Abb. 88) sollte in Marmor ausgeführt und in *Santa Maria Novella* an einem Pfeiler gegenüber einem hölzernen Kruzifix von Brunelleschi angebracht werden.⁴⁷⁸ Des Weiteren war ein Marmor-reliefiertes Tondo als Sonnenscheibe mit Strahlen geplant, was in direktem Bezug zur Vision im Kerker stand.

Cellini legte testamentarisch nieder, dass im Falle seines Ablebens vor der Fertigstellung des Kruzifixes die Arbeit vom besten verfügbaren Bildhauer vollendet werden sollte; explizit untersagte er die Ausführung durch seine Verwandten oder seinen Erzfeind Baccio Bandinelli. Über die Marmorversion seines Kruzifixes sprach Cellini mit den Worten *il mio bel christo*. Wie wichtig Cellini selbst dieses Werk war, zeigt sich darin, dass er seinen *bel christo* u.a. in seiner Autobiographie, seinem Traktat über die Skulptur, in Briefen und in seinen unzähligen Testamenten thematisierte. Er beschrieb die Arbeit als Vergnügen, sprach aber auch über das mühsamste Werk, welches jemals erschaffen worden sei: ein Kruzifix aus dem weißesten Marmor auf einem Kreuz aus dem dunkelsten Marmor, das Ganze so

⁴⁷⁶ Hierzu: Cole, Michael: Cellinis Grabmal- Poetik und Publikum. In: Poeschke, Joachim, Kusch, Britta und Thomas Weigel (Hrsg.): *Praemium Virtutis. Grabmonumnete und Begräbniszeremoniell im Zeichen des Humanismus. Symbolische Kommunikation und gesellschaftliche Wertesysteme. Schriftreihe des Sonderforschungsbereichs 496; Bd. 2.* Münster 2002. S. 175- 190.

⁴⁷⁷ Cellini inszeniert seine Inhaftierung, seinen Fluchtversuch sowie seine zweite Inhaftierung literarisch. Er versteht seine Visionen im Kerker als Zeichen Gottes und beschreibt diese in Analogie zu literarischen Vorbilder, wie Dante's Paradieswanderung in der Göttlichen Komödie. Hierzu auch im Appendix zu Cellini, siehe: Schütz-Rautenberg, Gesa: *Künstlergrabmäler des 15. und 16. Jahrhunderts in Italien. Beitrag zur Sozialgeschichte der Künstler. Dissertationen zu Kunstgeschichte*, 6. Köln/Wien 1978. S. 172 f.

⁴⁷⁸ Es sollte die gleichen Maße wie das Brunelleschis haben und in der Hauptchorkapelle der Kirche in Symmetrie aufgestellt werden. Dem Betrachter sollte somit der direkte Vergleich ermöglicht werden, um über die Qualität beider Kunstwerke urteilen zu können. Durch diese Verfügung verweist Cellini explizit auf eine Konkurrenzsituation zwischen Brunelleschi und Donatello hin, wie sie laut Vasari bereits zuvor zwischen Brunelleschi und Donatello bestand. Cellini reiht sich somit in einen bereits bestehenden Agon zwischen Künstlern ein, selbstredend mit dem Anspruch diesen durch sein Kruzifix zu überbieten. Siehe: Cole, Michale: Benvenuto Cellini's Designs for his Tomb. In: *Burlington Magazins* 140, 1998. S. 789-803.

groß wie ein lebender Mann: „Niemand hat zuvor solche extremen Mühen auf sich genommen, ich hatte niemals zugestimmt solch eine Arbeit für einen Auftraggeber auszuführen, aus der Angst mich zu blamieren.“⁴⁷⁹ Die Ausführung des Kruzifixes gelang, jedoch verkaufte er es 1565 an Cosimo de' Medici. Das Grabmalprojekt erfuhr zahlreiche Veränderungen, auch durch immer wieder geänderte Testamente, und wurde letztlich komplett verworfen. Die Gründe hierfür sind vielfältig.⁴⁸⁰ Einer davon dürfte Cellinis Ehrgeiz gewesen sein, sich als anerkannter Goldschmied ebenso auf dem Gebiet der Großplastik profilieren zu wollen, insbesondere nach der Fertigstellung des Perseus für die *Loggia dei Lanzi* im Jahre 1554.⁴⁸¹ Drei Jahre vor seinem Tod im Jahre 1570 bekräftigte er zwar seine ursprünglichen Pläne nochmals, fügte aber hinzu, dass er andernfalls in der Grablege der *Accademia del disegno* in der Kirche *Santissima Annunziata* bestattet werden wollte, was 1571 so auch erfolgte.

Hervorzuheben ist, dass Cellini mit der Arbeit an seinem Grabmal (und seinen in Bezug zum Kruzifix stehenden Gedichten) immer wieder seine *virtus* als Künstler betonte. Die konkrete Arbeit am Werk beschrieb er bereits als heilbringend und ihn zur Tugend führend. Das nach seiner Vision gefertigte Wachsmmodell des Kruzifixes wird Reliquien gleichbehandelt und ihm wird als originärer Entwurf eine sakrale Aura zu gesprochen.⁴⁸²

Die beispielhaft zur Einführung herangezogenen Monumente stammen von Bildhauern, die ihr eigenes Denkmal in Form einer Kapellenausstattung oder eines Wandgrabmals konzipierten. Im Vergleich zu dem frühen Beispiel der Künstlerehrung Brunelleschis stellten Vecchietta und Cellini nun selbst die Verbindung zu

⁴⁷⁹ "io mi sono perso per piacere di fare una delle più faticose opere che mai si sia fatte al mondo: e questo si è un Crocifisso di marmo bianchissimo, in su una croce di marmo nerissimo, ed e grande quanto un grande uomo vive... una cotale estrema fatica; né manco io non mi sarei ubbrigato afarlo per quasivoglia Signore, per paura di non restare in vergogna." Siehe: Ferrero, G.G.: *Opere di Benvenuto Cellini*, Turin 1971, Vita, II, Kapitel 100; S. 566 f.

⁴⁸⁰ Ausführlich: Schütz-Rautenberg, Gesa: *Künstlergrabmäler des 15. und 16. Jahrhunderts*. Ein Beitrag zur Sozialgeschichte des Künstlers. Köln/Wien 1978. S. 182 f.

⁴⁸¹ Weiterführend: Gardner Coates, Victoria C.: 'Ut vita sculptura': Cellini's Perseus and the self-fashioning of artistic Identity. Rogers, Mary (Hrsg.): *Fashioning identities in Renaissance art*. Aldershot 2000. S. 149-163.

⁴⁸² Hierzu die detaillierte Analyse: Cole, Michael: Cellinis Grabmal- Poetik und Publikum. In: Poeschke, Joachim, Kusch, Britta und Thomas Weigel (Hrsg.): *Praemium Virtutis. Grabmonumete und Begräbniszeremoniell im Zeichen des Humanismus. Symbolische Kommunikation und gesellschaftliche Wertesysteme*. Schriftreihe des Sonderforschungsbereichs 496; Bd. 2. Münster 2002. S. 175- 190.

ihrem Œuvres her. Die Virtuosität in beiden Gattungen (Malerei und Skulptur) betonte Vecchietta zur eigenen Nobilitierung; Bregno inszeniert sich als Architekt und Bildhauer und Cellini akzentuierte bei seinen Arbeiten und für sich als Künstler das Heroische.

Der Held, der sich der mühsamsten Aufgabe zu widmen behauptet, scheitert allerdings nicht selten. So erging es neben Cellini auch anderen Künstlern als Erschaffer ihres eigenen Grabmals. Insbesondere dem Anspruch, in einem exzellenten Monument Leben und Werk zusammenbringen zu wollen, um der Nachwelt von der eigenen *fama* und *memoria* zu künden, war offenbar nur schwer gerecht zu werden.⁴⁸³ Oftmals trug eine große Anzahl widersprüchlicher Testamente bzw. deren häufige Änderung dazu bei, dass letztlich kein Grabmal des Künstlers realisiert wurde. Im Gegensatz dazu zeigt das Beispiel Tizians wie widrige Umstände der Zeit die Errichtung eines Grabmals beeinflussen konnten. So wurde auch Tizian, der am 28. August 1576 starb, in der Franziskanerkirche Santa Maria Gloriosa dei Frari ohne Grabinschrift beigesetzt. Die Viten Ridolfis vermitteln, dass die von der Malerzunft geplanten Exequien und Begräbnisfeierlichkeiten aufgrund der Pest nicht ausgeführt werden konnten.⁴⁸⁴ Die letzten Lebensjahre des Malers sind durch Dokumente nicht zu rekonstruieren, da weder ein Testament noch andere zeitgenössische Quellen überliefert sind, die Aufschluss über seine Vorstellungen zu seinem Begräbnis geben könnten.

Die Pietà (Abb. 89), die Tizian als Altarbild für sein Grabmal vorgesehen hatte, befand sich zum Zeitpunkt seines Todes unvollendet in seinem Haus und wurde niemals in der Frari-Kirche aufgestellt. Die Pietà als Zentrum des Gemäldes ist vor einer gemalten Architektur mit einer gold-mosaizierten Apsis und mit flankierenden Skulpturen dargestellt. Unterschiedliche Verweise, wie auf den Wettstreit der Gattungen Malerei, Skulptur, Architektur sowie auf die Konkurrenz mit den Künstlern Bellini und Michelangelo, machen das Bild zu einem gemalten Paragone.⁴⁸⁵ Nach dem Tod Tizians nahm Palma il Giovane das Bild an sich, fügte Retuschen ein und signierte es in Form einer Inschrift auf dem zentralen

⁴⁸⁴ Schütz-Rautenberg, Gesa: Künstlergrabmäler des 15. und 16. Jahrhunderts. Ein Beitrag zur Sozialgeschichte des Künstlers. Köln/Wien 1978. S. 273-281, dort ausführlich zu Tizian, den Feierlichkeiten und Widersprüchlichkeiten von Ridolfi im Appendix zur Vita.

⁴⁸⁵ Ebenda S. 241 f.

Steinsockel im Vordergrund mit dem Satz: „Was Tizian angefangen hinterlassen hat, hat Palma in Ehrfurcht vollendet und Gott geweiht.“⁴⁸⁶

Die künstlerische Bezugnahme auf Tizian hatte mit dem Grabmonument von Palma il Giovane (Abb. 90) in der Dominikanerkirche San Giovanni e Paolo ihren Höhepunkt.⁴⁸⁷ 1620 erwarb Palma il Giovane für sich und seine Familie das Recht zum Begräbnis vor dem Eingang der Sakristei. Oberhalb des Abschlussgebälks der Türrahmung sind drei Nischen in Muschelform eingelassen. Diese beherbergen drei Porträtbüsten: rechts die des Palma il Giovane, links die des Palma il Vecchio und in der Mitte auf einem Sockel erhöht die des Tizian. Umgeben ist diese Gestaltung von einer gemalten Tafel mit zwei allegorischen weiblichen Gestalten mit Posaunen, die von der *Fama* der sie umgebenden Künstler künden. Die Verherrlichung des Ruhmes dieser Trias hat zugleich etwas Programmatisches: Palma Giovane schuf mit seinem Grabmal gleichzeitig einen Ort der Künstlererinnerung für Tizian. Darüber hinaus verdeutlichte er die Genealogie der venezianischen Künstler durch den familiären Verweis auf Palma il Vecchio sowie auf den großen Maler der venezianischen Kunst, zu dem er ein freundschaftliches Verhältnis hatte. Die Sockelinschrift der Tizian-Büste betonte schließlich die finanzielle Stiftung des Palma für den gemeinsamen Ruhm;⁴⁸⁸ die eigene Kunst herauszustellen und den damit verbundenen Ruhm zu betonen, war durchaus ebenfalls ein Anliegen.⁴⁸⁹

Die Porträtbüste, die Tizian in der Mitte des Wandmonuments zeigt, führt uns wieder zu den in vorliegender Studie ausführlich betrachteten Künstlern, denn sie geht auf ein um 1574 in Terracotta ausgeführtes Original von Alessandro Vittoria

⁴⁸⁶ QVOD TITIANVS INCHOATVM RELIQVIT / PALMA REVERENTER ABSOLVIT / DEOQ. DICAVIT OPV S.

⁴⁸⁷ Hierzu: Goffen, Rona: Agon der Gräber: Michelangelo, Bandinelli, Cellini, Tizian. In: Baader, Hannah, Müller-Hofstede, Ulrike, Patz, Kristine, Suthor, Nicola (Hrsg.): Im Agon der Künste. Paragonale Denken, ästhetische Praxis und die Diversität der Sinne. München 2007. S. 169-194, hier S. 191. Auch: Schütz-Rautenberg, Gesa: Künstlergrabmäler des 15. und 16. Jahrhunderts. Ein Beitrag zur Sozialgeschichte des Künstlers. Köln/Wien 1978. S. 232.

⁴⁸⁸ Schütz-Rautenberg weist mit der Fama und dem Palmzweig in diesem Zusammenhang auf die nicht ausgeführten Exequien von Tizian sowie auf die für Michelangelo hin. Siehe: Schütz-Rautenberg, Gesa: Künstlergrabmäler des 15. und 16. Jahrhunderts. Ein Beitrag zur Sozialgeschichte des Künstlers. Köln/Wien 1978. S. 272. Ebenda die Inschrift: „AerenPalmeo communi gloria“, S. 273.

⁴⁸⁹ Zu dem Aspekt des Grabmals und der Strategie Tizian das künstlerische Schaffen in Bezug zur Person zu setzen, siehe: Loh, Maria H.: Titian Remade. Repetition and the transformation of early modern italian art. Los Angeles 2007. S. 107-109.

zurück. Das Original ist zwar verloren, doch ist ein Modell erhalten, welches die Grundlage für die Büste im Kenotaph Palma il Giovane bildete.⁴⁹⁰ Vittoria ist das erste Fallbeispiel, um die Gattung des Künstlergrabmals näher zu betrachten. Als zweites Beispiel dient sein in Florenz tätiger Zeitgenosse Giambologna. Ziel ist es, anhand der architektonischen Gestaltung ihrer Grabmäler die Frage nach dem künstlerischen Selbstentwurf differenzierter beantworten zu können.

3.3 Alessandro Vittorias Grabmal in San Zaccaria, Venedig

Alessandro Vittoria verlangte es „danach, sich einen Namen zu machen und Ruhm zu erlangen.“⁴⁹¹ So lautet eine Charakterisierung in der zweiten Ausgabe von Vasaris Viten 1568. In seinem Streben nach gesellschaftlicher und künstlerischer Anerkennung dachte Vittoria über den eigenen Tod hinaus. Ab 1560, über 40 Jahre hinweg, befasste er sich in insgesamt neun Testamenten mit seinem posthumen Andenken und legte u.a. diverse Pläne für seine Grablege nieder.

Das von Vittoria konzipierte Grabmal, ein Wandmonument, befindet sich in der venezianischen Kirche San Zaccaria im linken, nördlichen Seitenschiff.⁴⁹² Es ist, wie in der Zeit üblich, ein Kenotaph. Die eigentliche Beisetzung war leicht versetzt am Anfang des Chorumgangs. Die dortige Bodenplatte ist gekennzeichnet mit der Inschrift:

ALEXANDER CVIVS ANIMA IN BENEDCTIONE FIT ANNO MDCV

(Alexander, dessen Seele im Heil sei).

Sie nennt das Jahr der Grabmalsetzung 1605 und ist somit drei Jahre vor dem Tod Vittorias 1608 datiert.

⁴⁹⁰ Rearick, W.R: The Venetian Selfportrait 1450-1600. In: *Le Metamorphosi del Ritratto*. A Cura Renzo Zorzi. *Civiltà Veneziana Saggi* 43. Venezia 2002, S. 165f.

⁴⁹¹ "Desideroso d'acquistare nome e fama" Siehe: Vasari, Giorgio: *Le Vite de' piu eccellenti pittori, scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*. Hrsg. Paola Barocchi und Rosanna Bettarini. Florenz 1966-87.4.Bd, S. 123.

⁴⁹² Die Gestaltung der Wand dahinter zeigt mit einem großflächig Leinwandgemälde die Zusammenschau verschiedener Martyrer und wurde 1732 von Angelo Trevisan gefertigt. Direkt vor dem Wandgrabmal Vittorias an der linken Seitenschiffswand ist die *Sacra Conversazione* von Giovanni Bellini aus dem Jahr 1505 zu sehen. Siehe: Cessi, Francesco: *Alessandro Vittoria. Architectore (1525-1608)*. Trient 1960. S. 23 f.

Das Wandepitaph selbst (Abb. 91) folgt dem Typus einer Ädikula, die als *frontispicio aperto* Raum für Inschriften oder für die Büste des Verstorbenen bietet. Hier steht die von einer Konsole getragene Büste (Abb. 92) des Verstorbenen auf einem unbeschrifteten Sockel. Der leicht zur Seite geneigte Kopf zeigt die strengen Gesichtszüge des Künstlers mit gestutztem Haar und Bart. Den Oberkörper der *all antica* gestalteten Büste ziert ein reichgefälteltes Übergewand, das auf der linken Seite von einer Schließe gehalten wird und den Blick auf das unterliegende hochgeschlossene Hemd freigibt. Der Blick des Porträtierten ist nicht auf den vor dem Monument stehenden Betrachter gerichtet, sondern auf den Hochaltar, ein Produkt der Zusammenarbeit von Alessandro Vittoria und Palma il Giovane.⁴⁹³ In gleicher Breite wie die einfarbige Marmorfläche hinter der Porträtbüste schließt sich im unteren Teil des Grabmals eine Tafel mit dreiteiliger Inschrift an:

ALEXANDER VICTORIA QUI VIVENS VIVOS DUXIT E MARMORE VULTUS

(Alessandro Vittoria, der als Lebender die Lebenden aus Marmor gestaltet hat).

Mit der Formulierung *vultus ducere* griff Vittoria auf einen Topos zurück, der in der Renaissance häufiger für Bildhauer verwendet wurde. So fand er z.B. Eingang in einen Hymnus auf den toten Michelangelo⁴⁹⁴ und laut Vasari fand sich die Phrase auf der Grabinschrift des Andrea Pisano.⁴⁹⁵ Das *vivi vultus* bezeichnet den Ausdruck des Physiognomischen und des Charakters bei Marmorbüsten bzw. Statuen, während das *ducere de marmore* das Material benennt, aus dem das Monument gearbeitet ist.⁴⁹⁶

Unter dem Porträt, mittig zwischen zwei Cherubinen, ist in einem Medaillonfeld ein ovales Wappen des Künstlers eingefügt. Es zeigt einen Fuchs, der auf den

⁴⁹³ Cessi, Francesco: Alessandro Vittoria. Scultore. (1525-1608). Trient 1960. S. 23 f.

⁴⁹⁴ Geschrieben ist: "Ducere qui potuit vivos de marmore vultus" Siehe: Wittkower, Rudolf und Margot: Künstler-Außenseiter der Gesellschaft. Stuttgart/Berlin u.a. 1965. S. 147.

⁴⁹⁵ Vasari hat über das Grabmal von Andrea Pisano im Dom von Florenz Folgendes geschrieben: "Ingenti Andreas iacet hic Pisanus in urna, Marmore qui potuit spirantes ducere vultus, Et simulacra Deum mediis, imponere templis, Ex aera, ex auro candenti, et pulcro elephanto." Siehe: Schütz-Rautenberg, Gesa: Künstlergrabmäler des 15. und 16. Jahrhunderts in Italien. Ein Beitrag zur Sozialgeschichte der Künstler. Köln/Wien 1978. S. 38.

⁴⁹⁶ Ebenda, S. 261. Ebenso: Rossi, Massimiliano: Alexander Victoria / Faber Fortunae Suae. In: "La bellissima maniera" - Alessandro Vittoria e la scultura veneta del Cinquecento. Hrsg. Andrea Bacchi, Lia Camerlengo, Manfred Leithe-Jasper. Ausst. Katalog Castello del Buonconsiglio. Trento 1999. S. 174.

Familiennamen *Vittoria delle Volpe (Fuchs)* verweist. Auf Konsolen stehende Karyatiden flankieren links und rechts (Abb. 93) die zentrale Nische mit der Büste und bilden somit den äußeren, seitlichen Abschluss des Monuments. Der jeweilige Blick der Karyatiden ist mittig auf das Porträt des Künstlers ausgerichtet. Der jeweils angewinkelte, „innere“ Arm beider Figuren stützt scheinbar den Architrav des Monuments, während der jeweils „äußere“ Arm neben bzw. hinter den Körper geführt wird. Die Körperdrehung der beiden Figuren ist durch die Stoffbahnen der Gewänder akzentuiert, die stilistisch dem Faltenwurf des Gewandes der Büste von Alessandro Vittoria ähneln. Virtuos drapiert bedeckt der Stoff Partien des Körpers und betont zugleich die Nacktheit im Bereich der Brüste, der Beine sowie der Arme. Die nach hinten geführte Hand hält die Stoffbahnen des Kleides gerafft. Ein schmaler Gurt verläuft zwischen den Brüsten und wird von einer Schließe mit maskenartigem Gesicht gehalten. Die beiden weiblichen Gewandfiguren weisen keinerlei Attribute auf. Lediglich die Plinthen sind mit Inschriften versehen, die sie als Allegorien ausweisen. Der heutige Zustand der Beschriftung stiftet Verwirrung, da die Konsolen und Plinthen jeweils zwei unterschiedliche Beschriftungen aufweisen, worauf im Folgenden noch ausführlich eingegangen wird. Zwischen den gesprengten Voluten des Giebelaufbaus befindet sich eine dritte weibliche Figur. Die im Gegensatz zu den anderen Figuren des Monuments aus Stuck und nicht aus Marmor gearbeitete Figur ist sitzend und mit dem Blick nach unten zu der Büste des Künstlers gerichtet dargestellt. Die Sitzfigur wird seitlich von zwei Putti flankiert, die auf den Voluten sitzend Architekturwerkzeuge in Händen halten: Die linke trägt ein Winkelmaß, die rechte ein Senklot.

Eine Inschrift auf dem umlaufenden Gesims des Wandmonuments benennt die Figurinen rechts als *architectura* und links als *pictura*. Die Fußsockel der auf diesem Gesims platzierten Karyatiden dagegen sind mit links *sculptura* und rechts *pictura* beschriftet (Abb. 94). Diese Bezeichnungen sind in handwerklich schlechter Qualität gemeißelt. Die Schrift fällt nach unten ab und die oberen Buchstaben des Schriftzuges sind angeschnitten. Die Plinthen variieren in ihrer Höhe, was darauf zurückzuführen ist, dass die flankierenden Skulpturen nicht für das Grabmal geschaffen wurden, sondern sich zunächst an einen anderen Aufstellungsort befanden. Aus dem vierten Testament von 1576 wird ersichtlich, dass die Karyatiden vor der Aufstellung am Grabmal links und rechts vom Eingang Vittorias Haus in der *Calle della Pietà* platziert waren.

In dem Dokument heißt es, „[...] quele dua donine che io feci p[er] mio co[n]to, le quale è in casa mia apreso la porta“.⁴⁹⁷ Zuvor hatte Vittoria bereits im zweiten Testament von 1566 die beiden eigenhändig gestalteten *figurine* für sein Grabmal bestimmt:

„[...] la sepoltura che havea principiada di mia mano con le due figurine [...] togliono suso una cornise con un frontispicio aperto, soto li piedi delle figure li suoi bassamenti politi sicome corisponde alle due figurine et tra luna et laltra figura sij posta la tavola delle lettere che occupi tutto quel campo cosi per alteza come per largeza.“⁴⁹⁸

Ein vorbereitendes Modell aus Terracotta⁴⁹⁹ (Abb. 95) der rechten weiblichen Figur ist vermutlich noch vor dieser schriftlichen Äußerung entstanden, während die in den verschiedenen Testamenten erwähnten Entwurfzeichnungen nicht erhalten blieben. Erst im sechsten Testament von 1595 verfügte Vittoria endgültig, dass die weiblichen Figuren aus Marmor seine Porträtbüste am Grabmal seitlich flankieren sollen:

„[...] finire quella sepoltura, nella quale doveranno esser collocate quelle due figure di marmo che se attrovano al p[rese]nte nell’Intrare della mia porta maistra una per banda, et il mio retratto de marmo, conforme al disegno ch Io lascio nel mio scrittore [...]“.⁵⁰⁰

Das dort genannte Selbstportät wird in den letzten beiden Testamenten nach 1595 nicht mehr erwähnt. Die zwischen 1584 und 1595 zu datierende Büste ist mit

⁴⁹⁷ ASV, Notarile-Testamenti (Marco Aleandro), Busta 13, Fasciolo Marco Aleandro No.8; hier zitiert nach: Avery, Victoria J.: Documenti sulla vita e opere di Alessandro Vittoria (1525-1608). In: Studi Trentini di Scienze Storiche. LXXXVII, 1, 1999, Supplemento. S. 113.

⁴⁹⁸ ASV, Notarile-Testamenti (Vettor Mafei), B. 657, dentro No.13; hier zitiert nach: Avery, Victoria J.: Documenti sulla vita e opere di Alessandro Vittoria (1525-1608). In: Studi Trentini di Scienze Storiche. LXXXVII, 1, 1999, Supplemento. S. 63.

⁴⁹⁹ Modell der Karyatide der Architectura, Terracotta, H 43 cm, um 1564, Inschrift: ARX VICTO unter dem Sockel. Padua, Museo di Scienze Archeologiche ed Arte, Inv. MB 19. Provenienz: Sammlung Marco Mantova Benavides. Siehe auch: Katalog-Eintrag 67 In: "La bellissima maniera" - Alessandro Vittoria e la scultura veneta del Cinquecento. Hrsg. Andrea Bacchi, Lia Camerlengo, Manfred Leithe-Jasper. Ausst. Katalog Castello del Buonconsiglio. Trento 1999. S. 320/321.

⁵⁰⁰ ASV, Notarile-Testamenti (Giulio Figolino), Busta 402, No.11, hier zitiert nach: Avery, Victoria J.: Documenti sulla vita e opere di Alessandro Vittoria (1525-1608). In: Studi Trentini di Scienze Storiche. LXXXVII, 1, 1999, Supplemento. S. 113.

ALEXANDER VITTORIA F signiert; stilistisch wird sie dem Schüler und Neffen Virgilio Rubini zugeschrieben.⁵⁰¹ Die Aufstellung einer Büste am Grabmal weist auf die Nobilität der Person. Wie bereits erwähnt, waren Porträtbüsten ein beliebtes Medium der Repräsentation und gesellschaftlichen Legitimation der venezianischen Elite (siehe Kapitel II. 1.). Vittoria schuf eine Vielzahl von Büsten für Senatoren und Prokuratoren. So hatte er 1556 den Auftrag für die Porträtbüste des Juristen Giovanni Battista Ferretti erhalten und die erste Büste *all'antica* in Venedig geschaffen, die, ebenfalls ein Novum, an Ferrettis Grabmonument zur Aufstellung kam. Mit der posthumen Aufstellung der Büste des Bildhauers 1608 an seinem eigenen Epitaph-Grabmal scheint sich ein Kreis zu schließen. Jedenfalls war die Porträtbüste zu einem gern und häufig verwendeten Element der Grabmalgestaltung geworden.

Avery diskutiert das Grabmal von Alessandro Vittoria vor allem unter dem Gesichtspunkt, dass Vittoria sich durch sein *concetto* mit Michelangelo gleichstellen wollte.⁵⁰² Insbesondere erklärt sie in diesem Zusammenhang die Veränderung des Grabmalsentwurfs mit den zweifachen Inschriften der weiblichen Figuren so, dass sich der Künstler als *artefice del disegno* habe inszenieren wollen. Die Veränderung der Inschriften *pictura* – *architectura* – *sculptura* ist gewählt worden, um die Trias der Künste im Sinne des *disegno* darzustellen.⁵⁰³ Averys Erkenntnissen ist hinzuzufügen: Während der Errichtung des Monuments 1602 bis 1605 erhielten die Karyatiden zunächst die Bezeichnungen links *pictura* und rechts *sculptura*. Danach habe der hochbetagte Künstler entschieden, eine weitere Personifikation hinzufügen zu lassen: die *architectura*. Die Rechnungsbücher des Bildhauers weisen folgende Position aus: „Adi 19 febraro contai a Vigilio p[er] saldo dila figur di sopra, fatta p[er] larchitectura –L33 ½-d[ucati] j 5 ½.“⁵⁰⁴ Diese wurde von Rubini in Stuck ausgeführt; die mit dazugehörigen Attributen versehenen zwei Putti wurden hingegen von Andrea dell'Aquila gefertigt – wodurch sich eine

⁵⁰¹ Martin, Thomas: Alessandro Vittoria and the portrait bust in Renaissance Venice. Remodelling Antiquity. Oxford u.a. 1998. S. 148.

⁵⁰² Avery, Victoria: Alessandro Vittoria – the Michelangelo of Venice? in: Reactions to the Master. Edited Francis Ames-Lewis/Paul Joannides. Aldershot 2003. S. 157-179.

⁵⁰³ Avery, Victoria: *Alessandro Vittoria's Socles: Shaping and Naming*. In: Display and Displacement. Edited Alexandra Gerstein. London 2007. S. 22/23.

⁵⁰⁴ Eintrag „Vittoria paga gli assistenti per lavori al suo monumento funebre“ 1602-1605. In: ASV, S. Zaccaria, Busta 18, Comissaria Vittoria Vol. I, fols. 92v-93r, hier zitiert nach: Avery, Victoria J.: Documenti sulla vita e opere di Alessandro Vittoria (1525-1608). In: Studi Trentini di Scienze Storiche. LXXXVII, 1, 1999, Supplemento. S. 180.

inschriftliche Identifikation dieser, im Gegensatz zu den zwei attributlosen Karyatiden, erübrigte. An einem quellenkundlich nicht mehr nachvollziehbaren Punkt änderte Vittoria diesen Status quo, indem er die Beschriftungen änderte. Überzeugend schien für ihn nun, dass die mittig sitzende Figur, die direkt über der Büste platziert ist, als *sculptura* beschriftet wurde, woraufhin auch sie nun diesen gemeißelten Zusatz erhielt. In der Folge wurde es notwendig, auch die beiden ursprünglichen Inschriften zu verändern. Die Karyatide auf der rechten Seite erhielt nun an ihrem Sockel die zusätzliche Beschriftung *pictura*, ihr Pendant gegenüber entsprechend die Bezeichnung *architectura*. Warum die älteren Inschriften nicht getilgt wurden, bleibt allerdings unklar.

Zu diesem Aspekt lässt sich ergänzen, dass Vittorias Gestaltung seines Epitaphs dem Frontispiz des Vasari'schen Holzschnitts in dessen Viten entspricht, welcher der Vita Michelangelos in der zweiten Edition von 1568 vorangestellt ist (Abb. 31). Der Vergleich zwischen beiden offenbart die Analogie in Form und Typus des Monuments. Die die zentrale Ädikula flankierenden Allegorien sind in dem Holzschnitt, wie im Grabmal, zur Linken als *sculptura* und zur Rechten als *architectura* sowie als über dem Künstlerporträt im gesprengten Giebel sitzende *pictura* zu identifizieren.⁵⁰⁵

Wie bereits erläutert war Alessandro Vittoria in ein venezianisches Künstlernetzwerk involviert, das im Austausch mit dem Kunstzentrum Florenz stand (siehe Kapitel III. 1.3). Dementsprechend ist anzunehmen, dass ihm die Diskussionen sowohl um die Exequien Michelangelos (Abb. 96) als auch um das Künstlergrabmal in *Santa Croce* in Florenz geläufig waren (Abb. 97). Das von Vasari und Borghini zwischen 1564 und 1578 entworfene letztgenannte Grabmal umfasst ebenfalls Personifikationen der drei Kunstgattungen, die sich um das Bildnis des Künstlers scharen. Für Vittoria ist jedoch zu konstatieren, dass er, anders als Michelangelo, nicht in allen drei Künsten brillierte. Seine Talente lagen vor allem im Bereich Skulptur und Architektur. Die ornamentalen Stuckarbeiten im *Palazzo Thiene* in Vicenza oder an der *Scala d'Oro* im Dogenpalast besitzen in ihrer Ausführung durchaus malerische Qualitäten, jedoch sind nur zwei religiöse Bilder von

⁵⁰⁵ Zur Deutung des Vittoria Grabmals in Bezug auf das Grabmal Michelangelos in Santa Croce, siehe: Avery: Alessandro Vittoria: the Michelangelo of Venice? In: Avery, Victoria: Alessandro Vittoria: the Michelangelo of Venice? In: Ames-Lewis, Francis, Paul Joannides (Hrsg.): *Reactions to the Master. Michelangelo's Effect on Art and Artists in the Sixteenth Century*. Aldershot 2003. S.174f.

ihm in seiner Sammlung nachweisbar. Sie werden im Inventar als „un quadro con Christo, Ecce homo, di mano d[e]to S[igno]r Alessandro“⁵⁰⁶ bezeichnet. Die in der Forschung vertretenen Überlegungen zur Vorbildfunktion von Michelangelos Darstellungen lassen sich noch erweitern: In einem Passus seines 8. Testaments aus dem Jahre 1601 bezeichnet Vittoria sich selbst bemerkenswerterweise als Künstler „alla professione mia di scoltura, pittura, et Architettura.“⁵⁰⁷ Angesichts der uns bekannten Sorge Vittorias um den eigenen Nachruhm ist zu vermuten, dass er diesen Zusatz sehr (selbst-)bewusst in den testamentarischen Nachlass eingebracht hat. Dies gilt insbesondere unter dem Aspekt, dass ein Testament nicht nur ein rechtliches Dokument war, sondern auch als langfristiger Rechenschaftsbericht gelesen werden konnte.⁵⁰⁸ Obwohl Vittoria kein großes malerisches Œuvre vorzuweisen hatte, wollte er sich als umfassend schaffender Künstler präsentieren. Hierin folgte er Michelangelo, dem „vollkommenen Künstler“, der in allen Künsten gleichermaßen brillierte hatte. Daher liegt es nahe anzunehmen, dass Vittoria sich in einem Schriftstück, das seine Lebenszeit überdauern würde, Michelangelo annähern, gar gleichstellen wollte.

Diese in der Forschung bereits beschriebene Deutung des Grabmals als künstlerische Auseinandersetzung Vittorias mit Michelangelo, nachgewiesen anhand formaler Motivübernahmen, macht die programmatische Annäherung an das große künstlerische Ideal der Zeit nachvollziehbar. Jedoch kann mit dem Blick auf die künstlerischen Traditionen in Venedig eine weitere Interpretation des Monuments vorgenommen werden, denn Alessandro Vittoria zitierte mit seinem Grabmal zudem allgemeinere konzeptuelle Ideen seines Lehrers Sansovino, die im Folgenden kurz ausgeführt werden sollen.

Im Testament Jacopo Sansovinos findet sich folgende Aussage über die Einrichtung einer Grabstätte: „und so möchte ich, dass sie [die Begräbnisstätte] vollendet

⁵⁰⁶ ASV, S. Zaccaria, Busta 18, Comissaria Vittoria Vol.I, fol. 115r -122r; hier zitiert nach: Avery, Victoria J.: Documenti sulla vita e opere di Alessandro Vittoria (1525-1608). In: Studi Trentini di Scienze Storiche. LXXXVII, 1, 1999, Supplemento. S. 191.

⁵⁰⁷ Zuvor verwendet er diese oder eine andere Bezeichnung in den Testamenten von 1595 und 1597. Hier exemplarisch das achte Testament von 1601: ASV, Notarile-Testamenti (Fabrizio Beazzani), Busta 56, No.23, hier zitiert nach: Avery, Victoria J.: Documenti sulla vita e opere di Alessandro Vittoria (1525-1608). In: Studi Trentini di Scienze Storiche. LXXXVII, 1, 1999, Supplemento. S. 177.

⁵⁰⁸ Generell zu Künstlertestamenten: Hegener, Nicole, Schwedes, Kerstin (Hrsg.): Der Künstler und sein Tod: Testamente europäischer Künstler vom Spätmittelalter bis zum 20. Jahrhundert. Würzburg 2012.

und an der Wand angebracht werde, damit jene ‚Virtuosi‘ zum Studium innehalten und von ihren Bemühungen Erinnerungen hinterlassen.“⁵⁰⁹ Sansovino brachte somit zum Ausdruck, dass jeder virtuose Künstler sich bemühen sollte, ein Denkmal, das seinen Leistungen gemäß ist, zu hinterlassen. Jedoch steht dieser Anspruch im Gegensatz zur Tatsache, dass Sansovinos Vorhaben trotz ausgefeilter Pläne nicht zur Ausführung kam.⁵¹⁰ Hingegen war das Grabmalprojekt Sansovinos für seinen Schüler Vittoria Gegenstand der konzeptionellen Auseinandersetzung in Bezug auf seine eigenen Pläne. Keine Beachtung wurde bislang dem Gedanken gewidmet, dass sich das „Scheitern“ des Lehrers als auch Chance für den Schüler verstehen lässt, der diese Leerstelle in der kollektiven Künstlererinnerung Venedigs nun selbst zu füllen versuchte. Sansovino vermittelte, wie wichtig es war, bereits zu Lebzeiten Anstrengungen für einen adäquaten Erinnerungsort zu unternehmen. Vor Augen geführt zu bekommen, dass Sansovino und Michelangelo an ihren Grabmalskonzepten gescheitert waren, mag Vittoria nochmals in seinen Bemühungen bestärkt haben, für seinen künstlerischen Nachruhm selbst aktiv zu sorgen.

Sansovino hatte schon zu Lebzeiten mit Inschriften, u.a. an den Bronzen der *Logetta*, auf seine Florentiner Herkunft verwiesen und wollte entsprechend diesen Inschriften in der Kapelle der Florentiner in der Frari-Kirche bestattet werden.⁵¹¹ Im linken Seitenschiff sollte seine Grabstätte sein, die Seitenschiffwand hätte Platz geboten für ein Epitaph und die Büste des Künstlers in unmittelbarer Nähe zu seinem mittig im Weihwasserbecken platzierten marmornen *Johannes der Täufer*.⁵¹² (Abb. 98) Im Juni 1570, wenige Monate vor seinem Tod, ändert Sansovino den Ort seiner Grablege jedoch zugunsten der Kirche *San Geminiano*, für deren Bau er seit 1557 verantwortlich war, und wollte, wie es sich für einen Architekt

⁵⁰⁹ "[...] e cosi voglio che sia finita, e posta in muro a causa ch'elli vertuosi attendino a studiare e lasciare memoria delle loro vertuose fatiche [...]" Im Original: Sansovino, Jacopo handschriftliches Dokument / Testament vom 10. September 1568 In: Atti testamenti Zilio, C. Busta 1258 no.452². Hier zitiert: Dokument Nr. 256, S. 234 in: Boucher, Bruce: The Sculpture of Jacopo Sansovino Vol. I & II. New Haven/London 1991. S. 125f. Die im Text genannte deutsche Übersetzung zitiert nach Schütz-Rautenberg, Gesa: Künstlergrabmäler des 15. und 16. Jahrhunderts. Ein Beitrag zur Sozialgeschichte des Künstlers. Köln/Wien 1978. S. 267.

⁵¹⁰ Ebenda

⁵¹¹ Schütz-Rautenberg, Gesa: Künstlergrabmäler des 15. und 16. Jahrhunderts. Ein Beitrag zur Sozialgeschichte des Künstlers. Köln/Wien 1978. S. 265-271 und Boucher, Bruce: The Sculpture of Jacopo Sansovino Vol. I & II. New Haven/London 1991. S. 125.

⁵¹² Seine Signaturen lauten: IACOBVS SANSOVINVS SCVLPTOR ET ARCHITECTVS FLORENTINVS F[ACIEBAT]. Diese findet sich beispielsweise an der Logetta oder bei der Evangelisten in San Marco. Ebenda S. 267.

gehörte, in „seiner“ Kirche beigesetzt werden. Ab 1566 hatte er auch die Anbauten zwischen Kirche und *Proccuartorie Vecchie* geleitet. In dieser Phase, also noch vor der Fertigstellung der Kirche, verstarb Sansovino und wurde in einer Gruft beigesetzt. Seine Büste kam nie zur Aufstellung.⁵¹³ 1807 wurde die Kirche schließlich für das Treppenhaus des *Palazzo Reale* Napoleons abgerissen. Sansovino als verdienstvoller Künstler und oberster Baumeister von San Marco (*proto*) erhielt kein Grabmal und hat in der Nähe seiner bedeutsamen Bauwerke (*Libreria di San Marco* und *Logetta*) im prestigeträchtigen und machtpolitischen Herzen der *Serenissima* keinen Erinnerungsort für sich schaffen können, der für die Entwicklung des venezianischen Künstlergrabmals maßgeblich hätte sein können. Seine im Testament formulierten konzeptuellen Überlegungen werden in diesem Zusammenhang umso relevanter und erweisen sich als inhaltliche Schnittstelle zu dem Vorgehen Alessandro Vittorias. Wenngleich nicht nachweisbar ist, dass Vittoria das Testament Sansovinos kannte, so ist diese Debatte symptomatisch für das Streben der venezianischen Künstler, dauerhaft im Gedächtnis der Öffentlichkeit zu bleiben.

Während durch den langen Zeitraum der Planung die Frage, in welcher Kirche Vittoria seine letzte Ruhe finden sollte und wollte, letztlich ungeklärt blieb,⁵¹⁴ war Vittoria in Bezug auf die Stiftung, die mit seinen Grabmalplänen in Zusammenhang stand, sehr deutlich. Mit der Einbeziehung der beiden von ihm gestifteten Statuetten in die Liturgie für seine Grablege vorgesehene Kirche sicherte Vittoria sich die Aktivierung seiner *memoria*. Unter großen Anstrengungen erwarb Vittoria seine Skulptur des *San Giovanni Battista* zurück. Sie war das erste autonome Werk, das er um 1543 in der Werkstatt von Sansovino geschaffen und stolz mit seiner Signatur am Rundsockel versehen hatte⁵¹⁵ (Abb. 99). Ursprünglich handelte

⁵¹³ Darüber ist bei Francesco Sansovino in seiner *Venetia*, ebenso bei den Vitenschreibern des 18. Jahrhunderts wie Temanza und Morelli zu lesen. Zusammenfassend dazu: Schütz-Rautenberg, Gesa: *Künstlergrabmäler des 15. und 16. Jahrhunderts. Ein Beitrag zur Sozialgeschichte des Künstlers*. Köln/Wien 1978, ab S. 265.

⁵¹⁴ Im vierten Testament verwirft Vittoria den Plan sein Grabmal in der Kirche San Giovanni in Bragora zu errichten. Siehe: ASV, *Notarile-Testamenti* (Vettor Mafei), B. 657, dentro No.13; hier zitiert nach: Avery, Victoria J.: *Documenti sulla vita e opere di Alessandro Vittoria (1525-1608)*. In: *Studi Trentini di Scienze Storiche*. LXXXVII, 1, 1999, Supplemento. S. 16.

⁵¹⁵ Vittoria erachtet den Sockel seiner Bronzen und Kleinskulpturen als eine Möglichkeit der Selbstvermarktung, durch die zentrale Sichtbarkeit des Namens bzw. Initialien für den Betrachter. Er setzt diesen, wie es bereits sein Lehrer Sansovino tat, in latinisierter Form auf den Sockel. Siehe hierzu: Avery, Victoria: *Alessandro Vittoria's Socles: Shaping and Naming*. In: *Display and Displacement*. Edited Alexandra Gerstein. London 2007. S. 16-32. Darin weiterführende Literatur

es sich eine Auftragsarbeit für das Bapisterium von *San Geremia*. Im Zuge von finanziellen Unstimmigkeiten bekundete Alessandro Vittoria am 15. Mai 1565 notariell gegenüber der Kirche *San Geremia*, dass er „[...] rimasto assoluto patrono di S[an]to Giouanj di marmor ch[e] io aueua fatto p[er] loro [...]“. ⁵¹⁶ In seinem Testament von 1608 verfügt er endgültig: „Lasso il mio S[an]to Zuanne de marmo, ch[e] m’attrovo in casa insieme con un S[an] Zaccaria della medesima grandezza alle Re[ueren]de Madre de S[an] Zaccaria, accioch[e] siano posti sopra l’altare de S[an] Zaccaria in detta chiesa vno p[er] banda.“ ⁵¹⁷

Genau wie sein Lehrer Sansovino wollte Vittoria also sein Grabmal in einen Bezug zu der von ihm für das Taufbecken geschaffenen Skulptur setzen. ⁵¹⁸ Im Gegensatz zu seinem Lehrer konnte er die Pläne realisieren. Das Grabmal zeigt im linken Seitenschiff eine Selbstporträtbüste, wie es auch Sansovino erwogen hatte. Und offenbar hat sich Alessandro Vittoria, wie eben dargelegt, an Michelangelo und an seinen Lehrer Sansovino bei der konzeptuellen Gestaltung für sein Grabmal orientiert. Jedoch gibt darüber hinaus die Formensprache des Monuments noch einen weiteren Ansatzpunkt zur Interpretation: das Motiv der oben beschriebenen weiblichen Karyatiden (Abb. 93). Hierfür war der Aufenthalt Alessandro Vittorias auf der *terraferma* Mitte der 1550er-Jahre entscheidend, da er dort mit neuen künstlerischen Ideen und Positionen in Berührung kam, die seinen Stil prägen sollten. Denn wie Manfred Leithe-Jasper bemerkte: „erst in Vicenza [...] durch die bewusste Aufnahme von Stilqualitäten des Parmenser Manierismus, vermittelt in erster Linie durch Bernardino India [...] von einem eigenen Vittoriesken Stil sprechen, der von nun an die Grundlage bleibt, wenn er auch immer wieder durch neue Einschübe anderer Stiltendenzen bereichert und variiert wird.“ ⁵¹⁹

zum Thema, auch: Rubin, Patricia: Signposts of invention: artists' signatures in Italian Renaissance art. In: *Art history*, 29 (2006) S. 563-599.

⁵¹⁶ ASV, S. Zaccaria, Busta 18, Commissaria Vittoria Vol.I, fol. 55r; hier zitiert nach: Avery, Victoria J.: Documenti sulla vita e opere di Alessandro Vittoria (1525-1608). In: *Studi Trentini di Scienze Storiche*. LXXXVII, 1, 1999, Supplemento. S. 64.

⁵¹⁷ Ebenda S. 185.

⁵¹⁸ Auf dem rechten Weihwasserbecken ist die zweite Statuette mit dem Propheten Zaccarias von 1561-65 zu sehen. Da das Original verloren ist, wurde sie als Kopie ersetzt.

⁵¹⁹ Leithe-Jasper, Manfred: Alessandro Vittoria. Beiträge zu einer Analyse des Stils seiner figürlichen Plastiken unter Berücksichtigung der Beziehungen zur gleichzeitigen Malerei in Venedig. Wien 1963. S. 24f und S. 42f.

Die gestalterische Nähe der Karyatiden zu zwei Federzeichnungen⁵²⁰ von Bernardino India, der zwei weiblichen Pendants zeigen, ist offenkundig (Abb. 100). India hat hier vermutlich eine vorbereitende Studie für seine malerischen Tätigkeiten unternommen, beispielsweise für Dekorationsprogramme in Villen oder an Fassaden, die er in Fresko ausführte. Die Entwicklung dieses Gestaltungsmotivs lässt sich mit einem Blick auf die Kunstsammlung des Bildhauers weiter präzisieren. Vittorias künstlerischer Stil spiegelt die Auseinandersetzung mit dem Manierismus des Parmigianino wider. Ab 1559 war „un libretto dissegnato di man di Parmigiano“ in seinem Besitz,⁵²¹ zudem sind mehrere Zeichnungen von 1526-27 sowie aus Parmigianinos späterer Zeit um 1535-1537/38 nachweisbar. Das Konvolut umfasste hauptsächlich vorbereitende Zeichnungen anderer Künstler, die Vittoria als Anschauungsmaterial und zu Studienzwecken in seiner Werkstatt nutzte.⁵²² Motivische Übernahmen hinsichtlich der Auffassung der Figuren aus den Zeichnungen Parmigianinos sind bei Vittoria nachweisbar.⁵²³ Hier sei als Beispiel die Zeichnung *Circe e in compagni di Ulisse* genannt (Abb. 101). Sie inspirierte Vittoria motivisch für ein Bildfeld seiner Stuckarbeiten der *Scala d'oro* im Dogenpalast (Abb. 102), die er von 1556-1561 durchführte. Die Gestaltung des Gewandes und die dadurch entstehende Wirkung der Körperlichkeit zeigt seine künstlerische Reflexion Parmigianinos, die nun in Stuck übertragen wurde. Diese künstlerischen Anleihen bei den Manieristen lassen sich ebenso für die Karyatiden feststellen. Stilistisch weist die Gelenktheit der Körper, die Gestaltung des Gewandes sowohl bei der linken als auch rechten weiblichen Figur große Übereinstimmungen zu Parmigianino auf (Abb. 103). Er hat viele zeichnerische Studien angefertigt, die nicht konkreten Aufträgen zuzurechnen sind.⁵²⁴ In den Uffizien in Florenz ist eine Zeichnung (Abb. 104) erhalten, die Alessandro Vittoria oder seiner Werkstatt zugeschrieben wird und wie eine Synthese der künstlerischen

⁵²⁰ Bernardino India, „Due figure di muse“, braune Federzeichnung, links 117 x 42 mm, rechts 118 x 42 mm. Devonshire Collection, Chatsworth, No. 346 und No. 307/41/6.

⁵²¹ Siehe: Avery, Victoria J.: Alessandro Vittoria Collezionista. In: „La bellissima maniera“. Alessandro Vittoria e la scultura veneta del Cinquecento. Hrsg. Andrea Bacchi, Lia Camerlengo Manfred Leithe-Jasper. Ausst. Ausst.Katalog Castello dei Buonconsiglio, Trient 1999. S. 147.

⁵²² Hierzu: Tumidei, Stefano: Scultura e Pittura a Confronto a Venezia, nell'età di Vittoria. In: „La bellissima maniera“ - Alessandro Vittoria e la scultura veneta del Cinquecento. Hrsg. Andrea Bacchi, Lia Camerlengo, Manfred Leithe-Jasper. Ausst. Katalog Castello del Buonconsiglio. Trento 1999. S. 116/117.

⁵²³ Ebenda

⁵²⁴ Ekserdjian, David: Die Beziehung Rafael - Parmigianino in der Grafik. In: Nova, Alessandro (Hrsg.): Parmigianino: Zitat, Portrait, Mythos. Perugia 2006. S. 24.

Auseinandersetzung mit den manieristischen Vorbildern erscheint. Die Figur auf der Zeichnung vollzieht eine ähnliche, nach hinten gerichtete Kopf- und Armbeugung. Ebenso weisen der linke, angewinkelte Arm sowie die rechte, zeigende Hand auf unterschiedliche Motive, die in der Zeichnung erprobt werden.

Im Zuge der Auseinandersetzung mit Bernardino India sowie der Kunst Parmiginos entwickelte Vittoria stilistisch das Motiv der *due figurine*, die er sowohl mit seinem Haus als auch posthum mit seinem Grabmal verbunden wissen wollte. In seinem (vierten) Testament von 1576 beschrieb er zunächst das *concetto* mit den Karyatiden und beschloss den Passus mit der Bemerkung: „o’ver chome alcuni disegni ch[e] si ritrovera nella chassette dil mio scrittor.“⁵²⁵ Auffallend ist, dass die Karyatiden über die verschiedenen Bezugspunkte im Œuvre hinaus als gestalterische Motivwiederholungen auch an anderen Monumenten in der Stadt in Erscheinung treten. Dieses entwickelte Motiv verwendete Vittoria als Typus in unterschiedlichen Kontexten und für verschiedene Auftraggeber: 1553 fertigte er etwas abstrakter und überlebensgroß zwei flankierenden Frauenfiguren links und rechts vom Eingang der *Bibliotheca Marciana*. (Abb. 105). Des Weiteren findet sich das Motiv der flankierenden Frauenfiguren auch an Vittorias Gedenktafel, die an den Besuch von Heinrich III. 1574 in der *Serenissima* erinnert. (Abb. 106) Die ein Jahr später fertiggestellte Tafel wurde vom Staat in Auftrag gegeben und mittig zwischen der *Scala d’Oro* und der *Scala dei Giganti* angebracht. Dieser Ort war äußerst repräsentativ, da er die beiden prächtigsten Treppen des Dogenpalastes verband, und öffentlichkeitswirksam, da viel besucht.⁵²⁶ Die Gedenktafel war in die Architektur des Dogenpalastes integriert und zusätzlich zu den Karyatiden mit weiteren Dekorationselementen versehen, wie dem Markuslöwen, einem Muschelmotiv, zwei Putti im oberen Teil und unten mit einem seine Schwingen ausbreitenden Adler. Die Deutung dieser Elemente sowie die programmatische Nähe zur *Scala d’oro* und der *Scala dei Giganti* lassen den Schluss zu, dass dieses

⁵²⁵ Quarto testamento di Vittoria (autografo), 29 luglio 1576. ASV, Notarile-Testamenti (Marco Aleandro) Busta 13, Fascicolo Marco Aleandro No.8; hier zitiert nach Avery, Victoria J.: Documenti sulla vita e opere di Alessandro Vittoria (1525-1608). In: Studi Trentini di Scienze Storiche. LXXXVII, 1, 1999, Supplemento. S. 112.

⁵²⁶ Zanotto schrieb 1885 vom „luogo più frequentato di questo Palazzo Ducale“. Siehe: Zanotto, Francesco: Il Palazzo Ducale di Venezia, 2.Bd, Venedig 1858, Bd. 1, Tafel 34, S. 1 Hier zitiert nach: Korsch, Evelyn: Bilder der Macht: venezianische Repräsentationsstrategien beim Staatsbesuch Heinrich III. (1574). Studi: Schriftenreihe des Deutschen Studienzentrums in Venedig / Centro tedesco di studi veneziani, N.F. 5, Berlin 2013. S. 121. Zu machtpolitischen und repräsentativen Bedeutung der Gedanktafel siehe S. 119 f.

Konzept als Ausdruck „venezianischer Repräsentationsstrategien“⁵²⁷ gewertet werden kann.

Das von Vittoria gestaltete Motiv der beiden flankierenden weiblichen Figuren erfuhr somit eine ganz besondere Aufmerksamkeit. Die Tatsache, dass Vittoria ein von ihm bereits an prominenter Stelle eingeführtes und im öffentlichen Raum präsent Schema auch für sein eigenes Grabmal verwendete, signalisiert den Wert, welchen er dem künstlerischen Sujet und der eigenen Invention zuschrieb. In diesem Zusammenhang sei nochmals betont, dass die Karyatiden als Skulpturenpaar nicht ursprünglich für das Grabmal des Bildhauers entstanden sind, sondern multifunktional eingesetzt wurden (flankierend am Hauseingang) und sich am Grabmal selbst erst durch die Inschriften und die Erweiterung zur Triade in ein kunsttheoretisches Konzept einfügten.

Im vierten Testament von 1576 heißt es explizit, dass die zwei „donine“ seines Grabmals jenen des Grabmals des Prokurators Giulio Contarini in *Santa Maria del Giglio* von 1573 gleichen würden, womit eine direkte Verbindung zwischen diesen beiden Objekten hergestellt wird.⁵²⁸ (Abb. 107) Das Epitaph des Contarini-Grabmales befindet sich links hinter dem freistehenden Hochaltar im Presbyterium. Der Typus des Monuments gleicht dem zuvor beschriebenen von Vittoria in San Zaccaria. Erstmals setzt Vittoria hier seine konzeptionelle Idee eines Wandgrabmals (Ädikular, Karyatiden links und rechts, *frontispicio aperto* für Inschrift oder Büste) um.

Die Inschrift besagt: OVI SVPERIS PATRIAEQUE DEDIT SVA VOTA PERENNIS VIRGINEAS INTER TOLLITVR ECCE MANU S.

⁵²⁷ Ebenda, S. 123/124. Zur motivischen Ausdeutung, dass der Kopf des Löwens von einer Muschel umgeben ist, worin sich die gesteigerte Legitimation der Herrschaft Venedigs verdeutlicht; die beiden Karyatiden deutet Korsch als die mit der Ikonographie Venedigs engverbundene Analogie von Venus und Venetia. Die eine sei die *Venetia caelestis* und die andere die *Venus marina*. Die Göttin des Meeres wird mit der Venetia gleichgesetzt, deren Muschel u.a. auf die Göttliche Empfängnis anspielt. Korsch kommt daher zu dem Entschluß, dass sich hier um die Trias Venetia-Venere-Vergin handelt.

⁵²⁸ „[...] quella sepolturina di quele dua donine che io feci p[er] mio co[n]to, [...], chome quella dil Clar[issi]mo S[ig]nor Giulio Contarinj [...]. Siehe: Quarto testamento di Vittoria (autografo), 29 luglio 1576. ASV, Notarile-Testamenti (Marco Aleandro) Busta 13, Fascicolo Marco Alesandro No.8; hier zitiert nach Avery, Victoria J.: Documenti sulla vita e opere di Alessandro Vittoria (1525-1608). In: Studi Trentini di Scienze Storiche. LXXXVII, 1, 1999, Supplemento. S. 112.

(Wer der Heimat und dem Himmel sein Gelübde gab, wird ewig aufgenommen von der Hand Gottes.)⁵²⁹

Dieser explizite formale Bezug zu dem vorausgegangenen Grabmalsauftrag und die damit verbundene Absicht Vittorias, sich so sozial in die Nähe des einflussreichen Prokurators zu stellen, wird in einem anderen Passus nochmals verdeutlicht, wo es im (fünften) Testament von 1584 heißt: „quella chiesa di monache che piu piacera alli mei commissarii.“⁵³⁰ Vittoria wurde erst 1601/1602 das Bestattungsrecht in San Zaccaria gewährt, zuvor benannte er in seinen Testamenten u.a. die Kirche *San Giovanni Bragora*, die sich ebenfalls im *Sestiere San Marco* befindet. Demnach dachte er bereits in einer frühen Phase der Auseinandersetzung mit der Konzeption seines Grabmals über die räumliche Nähe zum politischen Zentrum Venedigs nach. Er schrieb sich mit seinem Grabmal und den Verweisen auf sein eigenes künstlerisches Œuvre in den städtischen Raum Venedigs ein.

Alessandro Vittoria wählte also als letzte Ruhestätte schlussendlich die Kirche San Zaccaria (Abb. 108). Diese ist Teil des Klosterkomplexes der Benediktinerinnen. Die dreischiffige Basilika weist einen polygonalen Abschluss des Chores (Abb. 109) auf, an den sich fünf Apsiden anschließen. Der hinter dem Hochaltar befindliche Innenchor wird architektonisch durch Spitzbögen und Maßwerk zum Chorumgang abgeschlossen. Die Charakteristika des Zentralbaus mit Kirchenschiff werden in der Forschung im Kontext der Heilig-Grab-Architektur diskutiert.⁵³¹ Das dreijochige Mittelschiff ist räumlich durch Säulen mit hohen, achteckigen Piedestalen strukturiert. Die Kapitelle der Säulen sind wiederholt mit dem Motiv des Adlers versehen. Die heutige Erscheinung entspricht dem Renaissancebau der Klosterkirche, wie er von dem Architekten Antonio Gambello 1481

⁵²⁹ Die Gestaltung des Grabmals wurde auf der gegenüberliegenden Seite gespiegelt, wo nachfolgend ein Zwillingsgrabmal entstand. Dieses wurde nicht von Vittoria ausgeführt und ist in seiner stilistischen Gestaltung später zu datieren. Leider ist weder überliefert, wem dort gedacht wird, denn der Sockel der Büste ist unbeschriftet, noch wer der ausführende Bildhauer war. Das Inschriftenfeld besagt: CVI DEDIT HEROIS MERITUM TAM PATRIA NOMEN HVIC MODO DAT CELEBRIS FAMA PERENNE DECU S. (Wer so der Heimat Verdienste und Ansehen gab, dem gibt sie [Heimat] auf diese Weise ausgezeichneten Ruhm und ewige Ehre).

⁵³⁰ Quinto Testamento di Vittoria, 6 maggio 1584. ASV, Notarile-Testamenti (Vettore Mafei) Busta 657, No.13, hier zitiert nach Avery, Victoria J.: Documenti sulla vita e opere di Alessandro Vittoria (1525-1608). In: Studi Trentini di Scienze Storiche. LXXXVII, 1, 1999, Supplemento. S. 143.

⁵³¹ Rosemann, Andrea: Die Kirche San Zaccaria in Venedig. Dissertation TU Berlin; http://webdoc.sub.gwdg.de/ebook/diss/2003/tu_berlin/diss/1992/rosemann_andrea.pdf S. 123 f. Online-Publikation, Zugriff 20.03.16.

begonnen und nach dessen Tod 1483 von Marco Condussi vollendet wurde. Die viergeschossige, mit Marmor inkrustierte Frührenaissance-Fassade ist im Mittelrisalit erhöht und zeigt zahlreiche geometrische Schmuckformen wie das Muschelmotiv, Festons, rechteckige Reliefs mit mittigen Porträt-Tondi. Die Geschosse darüber nehmen als architektonisches Zitat das Motiv des Triumphbogens auf. Die Kirchenfassade verdeutlicht einen Repräsentationsanspruch der Benediktinerinnen, die diesen prachtvollen und in seiner Bauform einmaligen Bau finanzierten. Der Staat Venedig hatte sich bereits ab 1461 an den Kosten beteiligt.⁵³² Die Nähe zum Staat Venedig war nicht nur räumlich gegeben, sondern wurde auch bestätigt durch die österlichen Prozession sowie die Wahl des Ortes als Ruhestätte von insgesamt acht Dogen.⁵³³ Viele dort befindliche Reliquien lockten Pilger und Reisende an. Zudem beeindruckte die Gemeinschaft der Nonnen, die sich aus Ordensschwwestern und Laienschwestern zusammensetzte und gegenüber Reisenden aufgeschlossen waren und auch Unterkunft boten.

Für die Fassade der San Zaccaria hatte Vittoria um 1580 oder später eine Bauplastik des Propheten Zaccarias geschaffen (Abb. 110), die mittig über dem Portal in den Stadtraum hineinweist. Bezogen auf die Selbstdarstellung des Künstlers korrespondiert die Bauplastik außen dezidiert mit den bereits beschriebenen Charakteristika des Grabmals und den anderen Kunstwerken Vittorias im Inneren des Kirchenraums. Im 16. Jahrhundert wurden das Innere der Kirche u.a. durch die Gestaltung von Grabmonumenten in Wechselwirkung mit dem Äußeren der Kirchenfassade zu Orten repräsentativer Selbstdarstellung, sodass die „venezianischen Ruhmesfassade“ ein wirkmächtiges Instrument der eigenen *memoria* darstellte.⁵³⁴

⁵³² Herbert Dellwing: Die Kirchen San Zaccaria in Venedig. Eine ikonologische Studie. In: Zeitschrift für Kunstgeschichte, 37. Bd., H. 3/4 (1974), S. 226.

⁵³³ Alljährlich fanden zu Ostern Prozessionen des Dogen und der Signoria statt, bei der die Dogenmütze, *cornio*, feierlich auf dem Kissen vorangetragen wurde. Eine Tradition, die auf das 9. Jahrhundert zurückgeht, da die Nonnen dem Dogen Pietro Tradonico eine mit Gold und Edelstein gefertigte Dogenmütze geschenkten. Im 12. Jahrhundert hat das Kloster Teile des Grundbesitzes an den Staat verkauft, da dieser zur Bebauung der Piazza San Marco Fläche benötigte. Hieraus entstand eine symbolische Verbundenheit gegenüber den Nonnen. Siehe zur Bedeutung der Kirche innerhalb Venedigs: Rosemann, Andrea: Die Kirche San Zaccaria in Venedig. Dissertation TU Berlin, OnlinePublikation: http://webdoc.sub.gwdg.de/ebook/diss/2003/tuberlin/diss/1992/rosemann_andrea.pdf S. 12-20. (Zugriff 20.03.16).

⁵³⁴ Bialostocki, Jan: Die Kirchenfassade als Ruhmesmal des Stifters, In: Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte, 20, 1983, S. 3-16. Ausführlich auch: Simane, Jan: Grabmonumente der Dogen. Venezianische Sepulkralkunst im Cinquecento. Studi - Schriftenreihen des Deutschen

Vittoria nahm die Strategien der Selbstinszenierung der *nobili* in der *Serenissima* auf und stellte sich auf eine Stufe mit ihnen. Sein Grabmal ist demnach Ausdruck eines Anspruchs, der sich so bei keinem anderen Künstlergrabmal in Venedig wiederfindet. Mit seinem Bemühen, seine zu Lebzeiten erworbene *fama* über den Tod hinaus zu sichern, ist die sepulkrale Inszenierung Alessandro Vittorias ein bemerkenswertes Beispiel der Zurschaustellung von künstlerischem Standesbewusstsein.

3.4 Giambolognas Funeral in Santissima Annunziata in Florenz

Die Kirche *Santissima Annunziata* (Abb. 111), letzte Ruhestätte von Giambologna, ist historisch eng mit der Stadt Florenz und mit der Marienverehrung verbunden. Beides spielt für die Analyse des Grabmals eine Rolle, daher ist eine kurze Rückschau hilfreich: Der Bettelorden der Serviten, der sich dem Dienste Mariens verschrieben hat, wurde in Florenz um 1233 von sieben Florentiner Kaufleuten gegründet, die allesamt Mitglied eines Marienordens waren.⁵³⁵ Dem praktizierten Marienkult angemessen wurde der Kirchenraum mit zahlreichen großen Madonnentafeln ausgestattet. Der Orden hatte namhafte Künstler gebeten, Madonnenbildnisse zu fertigen, sodass sich ein bestimmter, zeitgenössischer stilistischer Typus der Mariendarstellung entwickelte. Die Nähe des angrenzenden Borgo Pinti (des Künstlerviertels), die Verbundenheit der florentiner Künstler sowie das wundertätige Fresko *Santissima Annunziata* machten die Kirche zu einem wichtigen Wallfahrtsort und zu einem über Florenz hinaus bekannten und beliebten Ort für Grablegen respektive für Künstlergrablegen. Im Oratorium des

Stuidenzentrums in Venedig / Centro Tedesco di Studi Veneziani, Bd.11. Sigmaringen 1993. S. 123 f. Grundlegend: Gaier, Martin: *Facciate sacre a scopo profano. Venezia e la Politica dei Monumenti dal Quattrocento al Settecento*. Studi di Arte Veneta, Bd.3. Venezia 2002.

⁵³⁵ Die unterschiedlichen gesellschaftlichen Ständen angehörigen *negotiatores* waren Mitglieder der *Artes dei Mercanti* und der sehr marienfrömmigen Vereinigung *Societas maior Domine nostre*. Deren Ursprünge liegen unter anderem in der Laienbruderschaft, die ab 1245 als kirchliche Vereinigung der *Servi di Maria* u.a. mit karitativen Aufgaben im Krankenwesen betraut waren. Diese Laienbewegung, die sich eremitisch in den Dienst der Gottesmutter stellte, wurde nach und nach zu einem Orden mit verbindlichem Regelwerk, spätestens ab 1247 mit der Übernahme der Augustinerregel, was dazu führte, dass sich die Kongregation im Norden vor den florentinischen Stadtmauern zusammenschloss und im Bereich des heutigen Kirchenkomplexes der Santissima Annunziata ansiedelte. Siehe zur Geschichte des Ordens, die grundlegende und umfangreiche Untersuchung von Sabine Hoffmann: *Ein Heiliger und sieben Gründer. Der Freskenzyklus zu den Ursprüngen des Servitenordens im Chiostro dei Morti der SS. Annunziata in Florenz (1604-1618)*. I Mandorli, Bd. 18. der Reihe *Italianische Forschungen des Kunsthistorischen Instituts in Florenz*, Max-Planck-Institut. Hrsg. Alessandro Nova und Gehrard Wolf. Berlin / München 2013. S. 15 f.

Klosters wurde nach der Gründung der *Accademia del disegno* 1563 durch Montorsoli, der selbst Servitenmönch und Bildhauer war, eine kollektive Grablege für die Mitglieder der Akademie (Abb. 112) eingerichtet.⁵³⁶ Die gemeinschaftliche Gruft mit Grabplatte sowie die Ausstattung der dazugehörigen Kapelle wurde in den Jahren 1569-1575 vorgenommen und stand unter dem Zeichen des *disegno*, wobei die drei Künste allesamt bei der Ausstattung berücksichtigt wurden. Die Kapelle der Deutschen und der Flamen, die sog. *Compagnia di Santa Barbara* im rechten Querschiff der Kirche mit eigener Grablege, blieb bis heute bestehen und beherbergt u.a. das mit einer Büste versehene Grabmal Giovanni Stradanos, der 1605 verstarb.⁵³⁷ Am auffälligsten ist wohl das Grabmonument des Florentiner Bildhauers Baccio Bandinelli⁵³⁸ (Abb. 113) im rechten Querhaus: eine Figurengruppe mit Nikodemus, der Bandinellis Gesichtszüge aufweist, und dem vom Kreuztod gezeichneten Leichnam Christi. Gestalterisch ist der Entwurf von Michelangelos *Pietà* inspiriert.⁵³⁹

Die Kirche ist mehrfach baulich erweitert worden, ursprünglich eine gotische Pfeilerbasilika wurde sie von Michelozzo im Stil der Frührenaissance überformt. Wesentlich ist hierbei die Veränderung zur Chorrotunde, die von einem Kranz aus halbkreisförmigen Kapellen umgeben ist. Im Zuge einer langen und komplizierten Baugeschichte kam es zu Ergänzungen der Pläne unter Leon Battista Alberti, der die Arbeiten 1489 beendete.⁵⁴⁰ Am Grundriss fällt die einzige in der zentralen

⁵³⁶ Laschke, Birgit: Fra Giovan Angelo da Montorsoli. Ein Florentiner Bildhauer des 16. Jahrhunderts. Berlin 1993. Ebenso: Vasari, Giorgio: Das Leben des Montorsoli und des Bronzino sowie der Künstler der Accademia del Disegno. Neu übersetzt und kommentiert. In: Nova, Alessandro (Hrsg.) Edition Giorgio. Lebensläufe der hervorragendsten Künstler. Berlin 2008.

⁵³⁷ Siehe: Rizzo, Anna Padoa: La Cappella della Compagnia di Santa Barbara della 'Nazione Tedesca' alla SS. Annunziata di Firenze nel secolo XV: Cosimo Roselli e la sua 'Impresa' artistica. In: *Antichità Viva* XXVI, 3, 1987. S. 3 - 18. Ebenso: Rizzo, Anna Padoa: La Cappella della Compagnia di Santa Barbara dei tedeschi e fiamminghi alla SS. Annunziata di Firenze: opere d'arte e di Arredo Sec. XVI-XVIII. In: *Antichità Viva* XXVI, 4, 1987. S. 10 - 20.

⁵³⁸ Greve, David: Status und Statue. Studien zu Leben und Werk des Florentiner Bildhauers Baccio Bandinelli. Leipzig 2008. S. 297f. Auch: Hegener, Nicole: *Divi Iacobi Eqves*. Selbstdarstellungen im Werk des Baccio Bandinelli. München, Berlin 2008. S. 287 f.

⁵³⁹ Siehe: Schütz-Rautenberg, Gesa: Künstlergrabmäler des 15. und 16. Jahrhunderts in Italien. Ein Beitrag zur Sozialgeschichte der Künstler. Köln/Wien 1978. S. 162 f. Auch: Vasari, Giorgio: Das Leben des Baccio Bandinelli. Neu übersetzt und kommentiert. In: Nova, Alessandro (Hrsg.) Edition Giorgio. Lebensläufe der hervorragendsten Künstler. Berlin 2009. S. 76 f.

⁵⁴⁰ Grundlegend: Paatz, Walter und Elisabeth: *Die Kirchen von Florenz*. Ein kunstgeschichtliche Handbuch, 6 Bde, Frankfurt/Main, Bd. 1, 1940, S. 62-196. Auch: Pellegrino, Tonini: *Il Santuario della SS. Annunziata*, Rom 1992. Zur Tribuna: Frommel, Christoph Luitpold: *Die Architektur der Renaissance in Italien*. München 2009. S. 35/36

Flucht des Kirchenschiffes liegende Kapelle mit einem quadratischen Grundriss auf. Die im Scheitelpunkt der Chorrotunde befindliche Kapelle hebt sich von den anderen, halbkreisförmigen Chorumgangskapellen ab. Es handelt sich um die *Capella del Madonna del Soccorso* mit dem zentralen Marienbildnis aus dem Trecento.⁵⁴¹ Diesen Ort wählte Giambologna 1594 aus, um seine Grabkapelle (Abb. 114) einzurichten. Sein Wunsch stieß bei den Serviten auf Anklang, da sie einen neuen Patron für die Kapelle suchten. Sie hatten den Großherzog bereits 1575 darüber unterrichtet, dass „es in der Stadt angesehene und edle Personen gibt, die die Kapelle gerne übernehmen würden und bereit sind, zu höheren Ehren derselben den göttlichen Kult durch die Aufwendungen großer Summen zu steigern.“⁵⁴²

Erstmalig wird hier eine derart räumlich herausgehobene wie religiös bedeutsame Kapelle nicht an einen hochrangigen adeligen Patron gegeben, sondern an einen Künstler.

Das einzige erhaltende Testament Giambolognas vom 1. September 1605 besagt, dass er: „[...] et la sepoltura del suo corpo elesse nella chiesa della Nuntiata nella sua sepoltura con spesa onorevole ma moderata [...]“ Im nächsten Passus bestimmte er zur Seelenmesse: „Ancora ordina et vuole che si paghino a frati della Nuntiata fiorini cinquecento di lire 7 per rinverstirisi in beni stabili canti et sicuri per dote delle capella da detto testatore [...] seguita la sua morte di celebrare in questa capella una messa ogni settimana in perpetuo per l'anima di detto testatore et altri che ha in intentione colla commemoratione [...].“⁵⁴³

Die Stiftung einer hohen Summe für Seelenmessen im Sinne der *memoria* verbindet sich mit der demütigen Geste des Bildhauers in seiner Grabkapelle der *Madonna del Soccorso* eine zentrale Rolle zu verleihen. Giambologna stiftete für das wundertätige Bild einen neuen Schrein. Nach der Bauzeit von vier Jahren wurde

⁵⁴¹ Grundlegend zur Kapelle: Hoffmann, Sabine: Zu Ehren Mariens und der flämischen Künstler. Giambolognas Grabkapelle in der SS. Annunziata in Florenz. In: Münch, Birgit Ulrike, Markwart Herzog, Andreas Tacke (Hrsg.): Künstlergrabmäler. Genese - Typologie - Intentionen – Metamorphosen. Petersberg 2011. S. 110-136. Gibbons, Mary Weitzel: Giambologna: narrator of the Catholic Reformation. Berkley/Los Angeles 1995.

⁵⁴² Ebenda S. 132, Anmerk. 32.

⁵⁴³ Dhanens, Elisabeth: Jean Boulogne, Giovanni Bologna Fiammingo, Brüssel 1956. Bijlage II, Testament van Jean Boulogne. S. 373/374. Das Original: Archivio di Stato di Firenze: Archivio Notarile Moderno, Atti del notaio Francesco Quorli anni 1602-1608, No. 7028, cc. 56 v. 58.

die Kapelle an Weihnachten 1598 geweiht. Zu Epiphania 1599 gab es eine große Prozession, die zunächst zum Dom führte, dann unter Begeisterung zur *Santissima Annunziata*, wo der Kardinal und Erzbischof von Florenz, Alessandro Medici, die Aufstellung der Marientafel vornahm, welche fortan eine große Anziehungskraft auf die Gläubigen ausübte.⁵⁴⁴

Zu Lebzeiten des Künstlers wurde zielstrebig an dem Umbau gearbeitet. Um Giambolognas Plan umzusetzen, wurde zunächst der ursprünglich halbrunde Grundriss erweitert. Anlass hierfür mag das Bedürfnis nach Repräsentation des Künstlers gewesen sein, aber auch funktional-liturgische Aspekte der Marienverehrung dürften eine Rolle gespielt haben. Die Erweiterung bot Giambologna jedenfalls ausreichend Raum, um seine Ruhestätte in Form einer Grabkapelle mit Malerei, Skulptur und architektonischen Elementen zu gestalten. Zur gleichen Zeit wurden bauliche Veränderung der Tribuna vis a vis der Kapelle unternommen, womit die Neugestaltung der *Porta der Tribuna* (Abb. 115) einherging. Hierfür fertigte Giambologna eine *Caritas* mit dem „S“ des Ordens und einer Lilie. Die Caritas steht auf einer quadratischen Säule zwischen dem gesprengten Giebel des Portals. Das Material war nicht sehr hochwertig, allerdings überzeugte die Komposition der Caritas mit den zwei Kindern im Kontrapost. Diese Arbeit findet hier Erwähnung, weil sie nahelegt, dass sich Giambologna bereits um 1578 für die neu zu vergebende Kapelle interessierte.

Die endgültige vertragliche Vergabe der *Capella della Soccorso* wurde erst 1594 vollzogen. Seitens des Ordens waren bestimmte Auflagen damit verbunden: Der Vertrag sah eine Neugestaltung der Kapelle mit Marmorstatuen und Bronzeworken vor. Die Ausführung allerdings und auch die konzeptuelle Gestaltung blieben dem Bildhauer überlassen; er durfte arbeiten, „ganz wie es ihm gefalle und nach seinem Gutdünken“.⁵⁴⁵

⁵⁴⁴ Hoffmann, Sabine: Zu Ehren Mariens und der flämischen Künstler. Giambolognas Grabkapelle in der SS. Annunziata in Florenz. In: Münch, Birgit Ulrike, Markwart Herzog, Andreas Tacke (Hrsg.): Künstlergrabmäler. Genese - Typologie - Intentionen – Metamorphosen. Petersberg 2011. S.128, App.3..

⁵⁴⁵ Im Bezug auf die Fertigstellung, ließen die Serviten in den Vertrag einen Passus aufnehmen, der garantierte, dass bei frühzeitigem Ableben des Bildhauers, dessen Erben verpflichtet werden, die Kapelle von einem fähigen Bildhauer binnen der Frist eines Jahres fertigstellen zu lassen. Siehe: Hoffmann, Sabine: Zu Ehren Mariens und der flämischen Künstler. Giambolognas Grabkapelle in der SS. Annunziata in Florenz. In: Münch, Birgit Ulrike, Markwart Herzog, Andreas Tacke (Hrsg.): Künstlergrabmäler. Genese - Typologie - Intentionen – Metamorphosen.

Hinter der Tribuna stehend fällt der Blick zunächst auf das halbrunde Portal, das aus der architektonischen Wandgliederung der Chorumgangskapellen hervortritt. Der Kapelleneingang selbst hebt sich in grauem Marmor von den porphyr-farbenen Pfeilern der flächigen Wandvorlage ab. Im Scheitel des Bogens ist das Wapen Giambolognas zu sehen (Abb. 116). In die Kapelle hineinführend zeigt sich das wiederkehrende Motiv des Triumphbogens, das die Struktur der Kapelle vorgibt. Diese Doppelung von Pfeiler und Säule wird als architektonisches Element zur Gestaltung und Rhythmisierung der Wandfläche im Kapellenraum aufgenommen. Oberhalb des Kapitells zieht sich eine verkröpfte Gebälkzone entlang der drei Wände, die Inschriften mit Zitaten aus der Heiligen Schrift zeigen.⁵⁴⁶ Die Aspiden links und rechts darüber sind durchfenstert, jene an der Stirnseite ziert ein Scheinfenster. Dazwischen ist der Blick auf die Pendentifs freigegeben, die wiederum zur flach gewölbten Kuppel überleiten. Das Kuppelfresko zeigt eine Paradiesversion mit Engel und dem Hl. Michael von Bernardino Pocchetti (1548-1612). Die Gliederung des Raumes wird durch eine klare und wiederkehrende Verwendung von Architekturmotiven erreicht, wie beispielsweise das der Eckkompartimente, in dem sich eingestellte ionische Halbsäulen und Halbpfeiler abwechseln. Diese reichen nicht bis auf den Boden, sondern enden auf einer hohen Sockelzone, was Platz für Inschriften lässt. Die obere Wandfläche ist durch flache Nischen strukturiert, die mit den hervorspringenden Konsolen auf allen drei Seiten Platz für Skulpturen bieten.

Die Nischen der Seitenwände zieren Stuck-Statuen von Pietro Tacca; links sind zwei nicht näher identifizierbare weibliche Figuren zu sehen, rechts u.a. eine männliche Figur mit Buch. Überkrönt sind die Nischen mit Girlanden und Bildfeldern mit Darstellungen der Leidenswerkzeuge Christi. Unterhalb der Skulpturen schließen sich jeweils sechs bronzene Reliefs mit den Szenen der Passion an, von Christus vor Pilatus bis zur Kreuztragung, doch fehlt die Grablegung. Thematisch wird diese durch das an der Hauptwand dargestellte Gemälde der Engelspietà (Abb. 117) von Jacopo Ligozzi (1547–1627) ersetzt. Das Gemälde wird flankiert von zwei (laut vertraglicher Vereinbarung ausgeführten) Marmorskulpturen von Francavilla, die ikonographisch als *Spes* und *Temperantia* gedeutet

Petersberg 2011, S. 116. Darin insbesondere der Appendix der erstmals veröffentlichten Quellen der Chronik der Serviten., S. 128-129.

⁵⁴⁶ Ebenda S. 133, Anm. 46.

werden können.⁵⁴⁷ Die linke Seitenwand zeigt mittig die Geburt Christi des Malers Giovanni Battista Paggi (1554–1627). Auf der gegenüberliegenden Wand rechts ist die Auferstehung Christi (Abb. 118) von Domenico Passignano (1559/1638) zu sehen.

Die Mittelwand ist anders als die anderen Lateralwände der Kapelle gestaltet. Sie wird vom Sarkophag des Künstlers dominiert (Abb. 119). Er zeigt einen gesprengten Giebel, der Platz für eine Büste oder Ähnliches böte, jedoch freigelassen wurde. Auf den Schrägen des Giebels lagern links und rechts zwei Stuck-Putti, eine nach unten weisende Fackel tragend, den Kopf aufgestützt und den Blick nach unten gesenkt. Der linke Putto stützt dabei seinen linken Arm auf einen Totenschädel, die Hand hält die Fackel parallel zum Sarkophaggiebel. Der andere ist von einem Stoff umfangen und seine Fackel scheint erloschen.

Von deutlicher Relevanz ist die Grabinschrift, die in die Sockelzone der Kapellenwand eingelassen ist und über den Künstler aussagt:

I C R / IOHANNES BOLOGNA BELGA MEDICEOR / PPR NOBILIS ALUM-
NVS EQUES MILITIAE / I. CHRISTI SCULTURA ET ARCHITECTURA /
CLARUS VIRTUTE NOTUS MORIBUS ET / PIETATE INSIGNIS SACEL-
LUM DEO SEP. SIBI / CUNCTISQ. BELGIS EARUNDEM ARTIUM /
CVLTORIBVS P. AN. DOM. MDICH

„Johannes Bologna aus Belgien stammend, edler Gefolgsmann der Medici-Fürsten, Ritter des Ordens Christi, der berühmt in Skulptur und Architektur“. Demgegenüber wird die Absicht des Künstlers festgestellt: „Die Kapelle errichtete er zu Ehren Gottes, die Grabstätte für sich selbst und die ihm durch die Ausübung derselben Kunst verbundenen Landsleute im Jahr des Herrn 1599.“⁵⁴⁸

⁵⁴⁷ Hoffmann differenziert die Forschungsmeinungen zur Interpretation, S. 122. Die Deutung dieser beiden weiblichen Figuren wird in der Forschung sehr unterschiedlich diskutiert: zum einen als eine Darstellung von *Vita activa* und *vita contemplativa*, wie sie Baldinucci in seinen *Notizie dei Professori del disegno da Cimabue in qua* (...) Florenz 1846, Bd. III, S. 67 vornimmt. Zum anderen durch Casalini (1964) sowie durch Schütz-Rautenberg (1978), die die beiden Tugenden als *Spes* und *Temperantia* identifizierten. Die Deutung nach Baldinucci ist auch in jüngsten Literatur noch zu finden; den Adoranten mit Buch bezeichnet er als Evangelisten ohne diesen zu benennen, siehe: Cole, Michael W.: *The ambitious form. Giambologna, Ammanati, and Danti in Florence*. Princeton 2011. S. 234/236.

⁵⁴⁸ Hier zitiert nach Hoffmann, Sabine: Zu Ehren Mariens und der flämischen Künstler. Giambolognas Grabkapelle in der SS. Annunziata in Florenz. In: Münch, Birgit Ulrike, Markwart

Wenngleich die Inschrift an der Hauptwand der Grabkapelle angebracht ist, erschließt sie sich dem Betrachter nicht sofort; auch ist der Sarkophag von dem mittig im Raum platzierten Kapellenaltar verdeckt. Dieser auf einer quadratischen Fläche, um zwei Stufen erhöht stehende Altar zeigt als Retabel das schon beschriebene Bild der *Madonna della Soccorso* (Abb. 120), die architektonisch gerahmt das Zentrum bildet. Flankiert wird es von links und rechts in der Höhe abgestuften Kerzenleuchtern sowie im Bereich der Mensa von zweiteiligen Leuchtern aus Bronze mit einem Marmorsockel mit dem Wappen des Künstlers. Dahinter ragt das von Giambologna geschaffene Bronzekruzifix auf (ebenfalls eine Replik aus dem Œuvre des Künstlers⁵⁴⁹), in dem die Todesthematik unmittelbar aufgegriffen wird. So entsteht eine inhaltliche Verbindung zwischen dem Votivbild der *Madonna del Soccorso*, die das Marienpatrozinium der Scheitelkapelle begründet, mit dem Kruzifix des Giambologna. Einer liturgischen Praxis folgend ist nach der Bitte an die Muttergottes der Gedanke an die Passion mit der Vergebung der Sünden durch den Tod Christi am Kreuz gerichtet. Dahinter wird mit der Engelspietà die Trauer thematisiert, wenn sich darüber mit dem Blick in die Kuppel in das Paradies als Fresko, welches für den Gläubigen die Aufnahme in den Himmel bedeutet. Ein ausgewogener Gesamteindruck der Grabkapelle entsteht durch die flächige Verwendung des grauen Steins *Pietra Serena*. Den übrigen Materialien, wie Bronze und Marmor, fällt die Aufgabe zu, bestimmte Objekte und deren inhaltliche Aussagen zu akzentuieren. Das Ausstattungsprogramm der Grabkapelle konzentriert sich mit seiner Bandbreite an Werkstücken inhaltlich auf die Passion Christi und die Auferstehung. Das komplexe Zusammenspiel verschiedener Aspekte in der Grabkapelle Giambolognas wurde schon 1604, also schon kurz nach ihrer Fertigstellung, in der Schrift Fra Arcangelo Gianis, dem Prior der *San-tissima Annunziata*, beschrieben: „[...] heutzutage besonders sehenswerte Kapelle, sowohl wegen der alten und bis heute andauernden allgemeinen Verehrung für das heilige Bild, wie auch wegen des vorzüglichen architektonischen Schmuckes. Hier wetteifern im Zusammenspiel zwischen vornehmsten und prachtvollen Bronzegüssen, Skulpturen aus Marmor und erlesenster Malerei, zwischen schöner

Herzog, Andreas Tacke (Hrsg.): *Künstlergrabmäler. Genese - Typologie - Intentionen – Metamorphosen*. Petersberg 2011, S. 126.

⁵⁴⁹ Es handelt sich um die Replik des Kruzifixes für Herzog Albrecht von Bayern, St. Michael, München. Siehe hierzu auch: Weihrauch, Hans: *Bayrisches Nationalmuseum, Katalogband XIII, 5: Die Bildwerke in Bronze und in anderen Metallen*. München 1965, 92, Kat. 115-120.

Gliederung aus Pietra Serena und Marmor das Können, die Freigiebigkeit und Frömmigkeit des exzellenten Giambologna aus Flandern, des unvergleichlichen Bildhauers der Großherzöge der Toskana.⁵⁵⁰

Im Alter von 65 Jahren hatte Giambologna die Arbeit an seiner Grabkapelle begonnen, der in erster Linie die konzeptuelle Idee einer Werkschau Giambolognas zuvor ausgeführter Arbeiten zugrunde lag. Giambolognas Biograph Baldinucci kommentierte 1594 den Beginn der Planung für die Grabkapelle: „Nachdem er zuvor eine Vielzahl schöner Kunstwerke für andere ausgeführt hatte, legte er nun Hand an seine eigene Kapelle.“⁵⁵¹

Welche Werke aus der „Vielzahl schöner Kunstwerke für andere“ waren ihm wichtig für die Selbstdarstellung über den Tod hinaus? Vorrangig zu nennen sind die Bronzereliefs der Grimani-Kapelle von 1579 für die Kirche *San Francesco di Casteletto* in Genua. Giambologna schuf sieben Reliefs der Passion Christi⁵⁵² für diesen Auftrag, von denen er sechs Reliefs als Repliken für seine Grabkapelle auswählte (exemplarisch die Geißelung Christi, Abb. 121). Das zentrale Kruzifix (Abb. 122) geht auf ein nicht ausgeführtes Kruzifix für das Grabmalsprojekt für Albrecht V. zurück, der es für das Hause Wittelsbach bei dem Hofbildhauer der Medici in Auftrag gegeben hatte.⁵⁵³

Wichtig für die Frage des Selbstverständnisses des Künstlers ist auch, dass für die Ausführung der Gestaltung der Grabkapelle die Kooperation mit seinen Mitarbeitern eine große Rolle spielte. Prinzipiell entstand das Ensemble der Grabkapelle aus Kopien vorhandener Werke Giambolognas, die von den Werkstattmitarbeitern ausgeführt wurden. Dem Selbstverständnis des Bildhauers gemäß, wie schon im Kapitel zum Künstlerhaus dargestellt wurde, förderte die Werkstatt erfolgreiche

⁵⁵⁰ Hoffmann, Sabine: Zu Ehren Mariens und der flämischen Künstler. Giambolognas Grabkapelle in der SS. Annunziata in Florenz. In: Münch, Birgit Ulrike, Markwart Herzog, Andreas Tacke (Hrsg.): Künstlergrabmäler. Genese - Typologie - Intentionen – Metamorphosen. Petersberg 2011. S. 117.

⁵⁵¹ Ebenda, S. 130, Anmerkung 12.

⁵⁵² Thematisch zeigen dieses: Christus vor Pilatus – Geißelung- Dornenkrönung - Ecce Homo - Pilatus wäscht seine Hände in Unschuld - Weg nach Golgatha – Grablege. Nach der Säkularisierung im Zuge der Französischen Revolution wurden diese in die dortige Universität verbracht.

⁵⁵³ Hoffmann, Sabine: Zu Ehren Mariens und der flämischen Künstler. Giambolognas Grabkapelle in der SS. Annunziata in Florenz. In: Münch, Birgit Ulrike, Markwart Herzog, Andreas Tacke (Hrsg.): Künstlergrabmäler. Genese - Typologie - Intentionen – Metamorphosen. Petersberg 2011. S. 119.

junge Talente, die eigenständig innerhalb der Florentiner Werkstatt arbeiteten oder nach einer Lehrzeit nordalpin in der Maniera Giambolognas wirkten, wie Adrian de Vries am Prager Hof von Rudolf II. Piero Tacca war nach dem Tod Giambolognas als Erbe verantwortlich für eine Vielzahl von Aufträgen, die die Werkstatt noch auszuführen hatte und auch solcher, die die Fertigstellung der Kapelle betrafen.⁵⁵⁴ Die vertragliche Vereinbarung mit den Serviten sah die Fertigstellung durch die Erben binnen Jahresfrist vor, sodass Tacca unter einer hohen Arbeitsbelastung stand. So fand er beispielsweise eine schnelle Lösung mit den Statuen aus Stuck, die vermutlich nach Modellen Giambolognas gefertigt wurden.⁵⁵⁵ Darüber hinaus griff Giambologna in der Wahl der Künstler, die die Malerei ausführen sollten, auf ein Netzwerk von befreundeten Kollegen zurück. Das zentrale Bild der Engelspietà wurde von dem ebenso für die Medici als Hofkünstler tätigen Maler Jacopo Ligozzi ausgeführt. Mit dem aus Genua stammenden Künstler Giovanni Paggi, der sich ab 1581/82 in Florenz aufhielt, verband Giambologna eine Freundschaft. Baldinucci berichtet darüber, dass Paggi für den flämischen Bildhauer, seinen treuen Freund, die schöne Tafel der Geburt Christi gemalt habe. Der dritte Künstler ist Domenico Passignani, der die Auferstehung malte und diese in Konkurrenz zu Paggi als bestgelungen ansah – Freundschaft und Konkurrenz gingen offenbar auch hier wieder Hand in Hand.

Wesentliches Merkmal der Werkstatt des Hofbildhauers war die Beteiligung von Mitarbeitern aus dem Norden sowie aus Italien, die Giambologna als „compagni“ gastfreundlich und großzügig aufnahm.⁵⁵⁶ In diesem Zusammenhang lässt sich auch die Inschrift unterhalb des Sarkophags verstehen, die besagt, dass er die Grabkapelle für sich und seine Landsleute schaffe. Der Ort sollte demnach auch anderen Künstlern dienen. Giambologna starb verwitwet und kinderlos. Er

⁵⁵⁴ Am 13. August 1608 verstarb Giambologna, so dass Pietro Tacca das Reiterstandbild des Großherzogs Ferdinando I. vollendete, das am 11. Oktober 1608 auf der Piazza SS. Annunziata aufgestellt wurde. Hierzu: Hoffmann, Sabine: Zu Ehren Mariens und der flämischen Künstler. Giambolognas Grabkapelle in der SS. Annunziata in Florenz. In: Münch, Birgit Ulrike, Markwart Herzog, Andreas Tacke (Hrsg.): Künstlergrabmäler. Genese - Typologie - Intentionen – Metamorphosen. Petersberg 2011, S. 122. Generell zur Werkstatt Giambolognas, siehe III. / 2.5 in dieser Arbeit. Monographisch zu Tacca zuletzt: Andrick-Mack, Jessica: Pietro Tacca. Hofbildhauer der Medici (1577-1640). Politische Funktion und Ikonographie des frühabsolutistischen Herrscherdenkmal unter den Großherzögen Ferdinando I., Cosimo II. und Ferdinando II. Weimar 2005.

⁵⁵⁵ Hierzu: Cole, Michael W.: The ambitious form. Giambologna, Ammanati, and Danti in Florence. Princeton 2011. S. 235/236.

⁵⁵⁶ Dhanens, Elisabeth: Jean Boulogne, Giovanni Bologna Fiammingo, Brüssel 1956. S. 63 f.

sicherte die Grablege, obwohl er keine leiblichen Nachfolger hatte. Durch die Nennung von Künstlern seiner Heimat inszenierte sich Giambologna als Stifter und Begründer dieser Grablege. Er versuchte somit eine kontinuierliche Nutzung der Kapelle als Grablege anzuregen, die gleichzeitig auch seine eigene Memoria sichern sollte.

Dem Vorbild der Grablege der *Accademia del disegno* und der Kapelle der *Compagnia di Santa Barbara* folgend, stiftete Giambologna demnach „aus Liebe zur Kunst und seiner Heimat“ eine kollektive Grablege, die mit seinem Namen verbunden war und ist. Im Totenbuch der Serviten ist eine vollzogene Beisetzung dokumentiert. Für das Jahr 1640 steht dort geschrieben: „[...] begrub man in unserer Kirche den Leichnam des Herrn Pietro Tacca, des ausgezeichneten Bildhauers seiner durchlauchtigsten Hoheit [...] und man bettet ihn in das Grab der *Madonna del Soccorso*, wo schon der Körper des Herrn Giambologna ruht, sein Meister.“⁵⁵⁷

Mit der Gestaltung seiner Grabkapelle schuf Giambologna einen Ort der Nächstenliebe, wo Hilfsbedürftige Trost in der Andacht fanden. Der Bildhauer wurde unter dem Marienbild bestattet. Scheinbar zurückhaltend erscheint dem Betrachter die Kapelle, die in ihrer monochromen architektonischen Gestaltung und dem Reichtum der in der Kapelle komponierten Kunstwerke überzeugt. In diesem Zusammenhang sei nochmals die schon angesprochene *Caritas vis-à-vis* der Grabkapelle erwähnt, die den Gedanken der Barmherzigkeit vor dem Betreten der Kapelle bereits vorwegnimmt bzw. anspricht. Darüber hinaus verbanden sich in der Kapelle die drei Künste Malerei, Skulptur und Architektur, wodurch sich der künstlerische Grundgedanke der Akademie-Grablege auch in der Grabkapelle Giambolognas wiederfindet.

Während in Giambolognas Testament eher zurückhaltend auf die „ehrenwerten, aber bescheidenen“ Kosten zur Erstellung der Grabkapelle hingewiesen wird, steht dem die tatsächlich investierte Summe von 6.000 *scudi* gegenüber, die Baldinucci in seiner Biographie erwähnt. Vorbildhaften Charakter hatte vermutlich eine auffallend kostspielige Stiftung der Salviati: Giambologna hatte die Salviati-

⁵⁵⁷ Hoffmann, Sabine: Zu Ehren Mariens und der flämischen Künstler. Giambolognas Grabkapelle in der SS. Annunziata in Florenz. In: Münch, Birgit Ulrike, Markwart Herzog, Andreas Tacke (Hrsg.): Künstlergrabmäler. Genese - Typologie - Intentionen – Metamorphosen. Petersberg 2011. Appendix mit Dokumenten S. 128-129.

Kapelle in der Kirche San Marco, die sich in der Nachbarschaft zur Santissima Annunziata befindet, gestaltet. Giambologna gelang für diese Familienkapelle der Salviati, die aber auch die Grablege des Florentiner Lokalheiligen Antonius Pierozzi war, eine sehr repräsentative Ausstattung, sodass sie fortan zu den prächtigsten in Florenz gezählt werden konnte.⁵⁵⁸ Der finanzielle Aufwand konnte als Beweis von *virtus* bewertet werden.⁵⁵⁹ Nicht passender könnte es sein, dass Giambologna als Hofbildhauer der Medici die ihm verliehene Ritterwürde des Orden Jesus Christus⁵⁶⁰ am 21. August 1600 in seiner Kapelle entgegennahm. Brieflich wurde dem Bildhauer das folgende Entgegenkommen mitgeteilt: „Der Herr Giov. Bologna braucht nicht daran zu denken, nach Rom zu kommen, um den Habit zu erhalten, das kann er auch in Florenz, in seiner Villa oder wo immer es ihm am meisten beliebt.“⁵⁶¹ Das damit verbundene Wappen ist am Eingang der Kapelle, an der Stirnseite in der Scheinarchitektur des Fensters platziert sowie an den Kandelabern in Bronze ausgeführt, zu sehen. Diese prominente Zurschaustellung betont die hohe Bedeutung die Giambologna dieser Auszeichnung beimaß.

In der Chronik des Servitenklosters am 13. August 1608 wird der Tod des Bildhauers Giambologna folgend notiert: „[...] trat der hoch verehrte Herr und Ritter des Ordens Jesu Christi Giovan Bologna aus Flandern, Bildhauer, Architekt etc. e von diesem in ein anderes Leben über, ein für alle Welt beklagenswertes Ereignis. Von unseren durchlauchtigsten Fürsten hochgeschätzt, war er auch unserem Hause eng verbunden und unserer Heiligen Jungfrau besonders fromm ergeben. Ihr zu Ehren schmückte er nach eigenen Entwürfen und unter großen Ausgaben die Kapelle der Madonna del Soccorso hinter dem Chor unserer Kirche [...]“ und schließend der „Herrgott [möge] ihn in Seligkeit aufnehmen, als gerechten Lohn für seine tugendhaften Taten (*virtuose attentioni*) und seine mühevollen Arbeit (*laborate fatiche*).“⁵⁶²

⁵⁵⁸ Cole, Michael W.: The ambitious form. Giambologna, Ammanati, and Danti in Florence. Princeton 2011. S. 237 und Hoffmann (2011) S. 118.

⁵⁵⁹ Ebenda S. 237.

⁵⁶⁰ Der Großherzog sowie der Kardinal Francesco Maria Del Monte hatten die Aufnahme des Bildhauers unterstützt, die bereits 1599 vollzogen wurde.

⁵⁶¹ Hoffmann, Sabine: Zu Ehren Mariens und der flämischen Künstler. Giambolognas Grabkapelle in der SS. Annunziata in Florenz. In: Münch, Birgit Ulrike, Markwart Herzog, Andreas Tacke (Hrsg.): Künstlergrabmäler. Genese - Typologie - Intentionen – Metamorphosen. Petersberg 2011. S. 124

⁵⁶² Ebenda S. 111.

Giambolognas Anspruch, die Kapelle als Grablege für Künstler aus seiner Heimat zu etablieren, ist nur bedingt aufgegangen. Die einzige weitere Beisetzung war die von Pietro Tacca, der ihm als Alleinerbe seines Vermögens und Schüler auf das Engste folgte. Dennoch vermochte Giambologna mit seiner Kapelle einen dauerhaften Erinnerungsort zu schaffen. Eine 1857 mittig auf dem Sarkophag des Künstlers hinzugefügte Inschrift⁵⁶³ zeigt, dass Giambolognas Memorialstrategie Erfolg hatte und die *fama* des Künstlers 250 Jahre nach seinem Tod noch genügend Strahlkraft hatte, dass sich der neue Patron der Kapelle an prominenter Stelle verewigte und von Abglanz des Künstlers zu profitieren versuchte. Giambologna wurde somit schließlich posthum und öffentlich geehrt.

Die Konventionen des Adels aufnehmend, schuf der Bildhauer hier ein Ensemble, das seine Person lediglich durch den Sarkophag thematisiert, ansonsten betont er eher die eigene Großzügigkeit gegenüber seinen Landsleuten, die in der Kapelle Zuflucht finden konnten. Der Stolz auf die flämische Herkunft sowie sein künstlerisches Wirken für die Medici verbinden sich in dieser Grabkapelle zu einem außergewöhnlichen Vermächtnis.

⁵⁶³ Die von einem neuen Patron 1857 veranlasste Inschrift benennt: HVIVSCE S. AEDICVLAE / A IOANNES BOLOGNA CONDITAE ATQ. EXORNATAE / VIRVM PATRICIA NOBILITATE CLARVM / ANDREAM RONDINELLI-VITELLI / GRATI ANIMI ERGO / PATRONVM DIXERVNT COENOBII P.P. / AN. REP. SAL. MDCCC.LVII

3.5 Synthese: Materialisierte *memoria* – Künstlerrepräsentation im Sakralraum

Der Bildhauer Alessandro Vittoria hat mit seinem Künstlergrabmal zum einen ein kunsttheoretisches Zeugnis geschaffen, das sich im Diskurs um die Künste des *disegno* und die Auseinandersetzung mit Michelangelo interpretieren lässt. Er griff in seinem Epitaph-Grabmal Formen auf, die an die Holzschnitte von Vasaris Künstlerviten erinnern. Mit dieser Gestaltung verwies er über Venedig hinaus auf die Bedeutung der Florentiner *Accademia del disegno* und stellte sich auch postum als *arteficio del disegno* dar.

Stilistisch gestaltete Vittoria mit den zwei Karyatiden ein Motiv, welches die Auseinandersetzung mit dem Manierismus spiegelt. Diese beiden in Marmor ausgeführten Figuren waren multifunktional einsetzbar und schmückten zunächst den Hauseingang von Vittorias Haus. Erst als die Planungen für das Grabmal Gestalt annahmen, wurden sie für das Monument bestimmt. Das *concetto* des Bildhauers für seine letzte Ruhestätte verwirklichte Vittoria weit vor der Realisierung seines Grabmals in verschiedenen Aufträgen im venezianischen Stadtraum. Prominent verwendet wurde es u.a. in der Gedenktafel für den französischen König und am Grabmal für Giulio Contarini in Santa Maria del Gigio. Er griff somit bewusst auf bedeutende Auftragsarbeiten im Stadtraum zurück, die dann am Ende seines künstlerischen Schaffens an seinem Grabmal ihre Vollendung fanden. Errichtet wurde das Grabmal in San Zaccaria, einer wichtigen Kirche Venedigs, die wegen ihrer Nähe zum Dogenpalast innerhalb der venezianischen Gesellschaft einen besonderen Stellenwert einnahm. Zudem sorgte dafür, dass Kunstwerke, die ihm persönlich wichtig waren, in dieser Kirche zusammengeführt wurden.

In Florenz wurde die Grabkapelle für Giambologna weitaus schneller realisiert, und zwar in der Kirche Santissima Annunziata. Die dort verantwortliche Ordensgemeinschaft war eng mit der Stadt Florenz und den Künstlern verbunden. In einer Geste der Barmherzigkeit und Nächstenliebe schuf er mit der prachtvollen Neuausstattung seiner Kapelle, in deren Mitte die *Madonna del Soccorso* aufgestellt ist, einen Raum für das wundertätige Bild. Hierin zeigt sich Giambologna ebenbürtig zur Florentiner Oberschicht, die aufwendige Ausstattungen und Stiftungen vollzogen. Kennzeichnend ist in der Ausgestaltung die Trias der Künste, die Bezug nimmt zur Ausstattung des Versammlungssaals der Accademia. Bedeutsam ist die Bestimmung der Grabkapelle als kollektive Künstlergrablege:

Giambologna stiftete diese für seine Landsleute und versuchte so einen Begräbnistradition zu begründen, die dem Nutzen der Kapelle und damit der eignen Memoria prosektiv sichern sollte.

Dem Prinzip der Werkstatt gemäß fanden in der Grabkapelle Repliken vorheriger Auftragsarbeiten Giambolognas, die zum Teil auch von Mitarbeitern und Kollegen vollendet wurden, Verwendung. Mit dem Grabmal verortete sich der Künstler folglich sozial (Bezug zu Kollegen und zur Florentiner Gesellschaft), regional (Bezug zu den Landsleuten) und religiös. Mit seiner Begräbnisstätte inszeniert er sich gewissermaßen als Mäzen der eigenen *memoria*.

Beiden Künstlern, Alessandro Vittoria und Giambologna, war gemein, dass sie ohne Nachfahren, die ihr Erbe hätten antreten können, verstarben. Jedoch wählten beiden eine unterschiedliche Strategie damit umzugehen.

Vittorias Grabmal argumentiert retrospektiv, da er in diesem eine Rückschau auf sein Leben und seine Kunstwerke hält, dessen Können und Leistungen er für die Zukunft zu bewahren sucht. Es hält die Erinnerung an den Verstorbenen aufrecht, wodurch seine Verdienste der Vergangenheit in die Gegenwart getragen wurden. Die *pietas* ist auf den Toten ausgerichtet, hingegen die *fama* den Hinterbliebenen und von beidem profitiert der Tote. Denn die *fama* erweitert das Retropektive des Grabmals um die Ebene des Prospektiven, so dass vielmehr die Lebenden von dem Grabmal eingebunden werden. Giambologna realisierte seine Grabkapelle selbst in Zusammenarbeit mit seinen Schülern. Hierbei verwies er selbstverständlich retrospektiv auch auf seine künstlerisches Œuvre, aus dem er zur Ausgestaltung der Kapelle bewusst auswählte. Durch die von ihm verfasste Inschrift erhält die Kapelle nun den erwähnten prospektiven Charakter: den Schülern des Meister, den Künstlerkollegen, wurde dieser Ort als kollektive Grablege für die nächsten Generationen gestiftet. Die natürliche, genealogische Nachfolge tritt somit zu Gunsten eines Verhältnisses von Mentor und Schüler zurück, so dass die geistig-künstlerische Nachkommenschaft sich ebenbürtig zur biologischen Verwandtschaft verhält. In diesem Bestreben schien Giambologna in seiner Kapelle etwas vollendet zu haben, was in den Florentiner Künstlerkreisen um Vasari ein geläufiger Topos war: die Gemeinschaft der Künstler als große Familie zu verstehen, die durch Bezüge eines Meister-Schüler-Verhältnisses Verwandtschaft untereinander stiften konnten. Vielmehr noch betonte Vasari, dass Familientradition und

künstlerische Leistung sich gegensätzlich verhalten würden, so dass wer in der Kunst und folglich in den Annalen der Kunstgeschichte reüssieren wollte, nicht zu viel auf die Familien geben sollte.⁵⁶⁴ In Hinblick darauf hatten sowohl Alessandro Vittoria als auch Giambologna die besten Voraussetzungen für eine *memoria in perpetuum*.

⁵⁶⁴ Vasari, Giorgio: Das Leben der Sangallo-Familie. In: Burioni, Matteo (Hrsg.): Edition Giorgio Vasari. Lebensläufe der hervorragendsten Künstler. Berlin 2010. S. 12 plus weiterführende Literatur auf S.117.

IV. Schluss: Formen und Strategien der Künstlerselfdarstellung

In der vorliegenden Arbeit richtet sich der Fokus mit der Methodik der Fallstudie auf das Œuvre von vier Künstlern sowie auf deren Strategien der Selbstdarstellung und Selbstinszenierung, die bisher wenig beachtet wurden.

„Strengt Euch an, Michelangelo in allen Dingen nachzuahmen.“⁵⁶⁵ Diesen Imperativ formulierte der Künstlerbiograph Giorgio Vasari. In der Auseinandersetzung mit dem künstlerischen Selbstverständnis im Italien des 16. Jahrhunderts ist eine Beschäftigung mit Michelangelo tatsächlich unumgänglich. Exemplarisch sei hier verdeutlicht in welcher Weise die künstlerische Übergestalt Michelangelo gleichermaßen als Paradigma wie auch als Reibungsfläche für die behandelten Künstler der Forschungsarbeit galt. Bewusst wurde entschieden erst in der Synthese der Forschungsarbeit ausgewählte Elemente der Selbst-Mythisierung Michelangelos hinzuzufügen, um so die Ergebnisse der Einzelfallstudien dazu in Bezug zu setzen. Darüber hinaus werden die in der Einleitung formulierten Fragestellungen im Folgenden resümiert.

Wie die Analyse der ausgewählten Orte seines Schaffens (Künstlerhaus und Künstlergrabmal) ergab, stellte sich der venezianische Bildhauer Alessandro Vittoria selbst als ein dem Adel ebenbürtiger Künstler dar. Dies konnte schlaglichthaft anhand der Konkurrenzsituationen zwischen Alessandro Vittoria und Jacopo Sansovino dargelegt werden. Hierin verschränken sich verschiedene Aspekte: aufgrund der Spannungen zwischen dem Meister und dem Schüler ging Vittoria für Auftragsarbeiten auf das venetische Festland – in Umkehrung des üblichen Wegs, auf dem talentierte Künstler die *terraferma* für Aufträge in Venedig verließen. Der junge Bildhauer baute hingegen auf dem Festland seine Netzwerke aus und konnte seine künstlerische Reputation steigern. Wie in der Arbeit gezeigt wurde, machte sich Vittoria sehr versiert die Haltung und den Geschmack seiner Auftraggeber zu eigen, und schuf mit seiner Selbstbildnis-Medaille ein karrierestrategisches Werbestück, das sein künstlerisches Selbst – auch in Bezug zu seinem Künstlerfreund Bernardino India – reflektierte und von seiner *virtus* als Künstler zeugte. In Bezug

⁵⁶⁵ Vasari, Giorgio: *Le Vite de' piu eccellenti pittori, scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*. Hrsg. Paola Barocchi und Rosanna Bettarini. Bde.6 Florenz 1966-87. 6.Bd. 6, S. 49.

auf den Vergleich mit Michelangelo ist zu bedenken, dass dieser seine berühmte, von Leone Leoni gefertigte Medaille dagegen erst in den 1560er Jahren erhielt. Wie nuanciert die Auseinandersetzung mit Michelangelo bei der Gestaltung der Medaille Vittorias (aus dem Jahre 1552/53) erfolgte, konnte anhand der verwendeten Kleidung und ihrer inhärenten Nobilitierung des Porträts von Vittoria auf dem Medaillenrund gezeigt werden. Die Rezeption der Kunst Michelangelos durch Vittoria vollzog sich anhand unzähliger Kopien seiner Werke, die in den Werkstätten von Malern und Bildhauern als Studienobjekte zur Inspiration dienten.⁵⁶⁶ Das Interesse des venezianischen Bildhauers an Michelangelo spiegelt sich auch in seiner Sammelleidenschaft, die nach dem Tod Michelangelos 1564 immer systematischer und obsessiver betrieb. Jedoch schon zwei Jahre zuvor soll Vittoria über den Bologneser Kunsthändler Nicolo Zolfino ein Tonmodell vom „linken Fuß des Tages“ von Michelangelos Skulptur der Neuen Sakristei erworben haben.⁵⁶⁷

Demgegenüber schildert Filippo Baldinucci eine persönliche Begegnung Giambolognas mit Michelangelo. Der Flame habe vor der persönlichen Begegnung mit dem Ausnahmekünstler ein Modell vorbereitet, das er mit großer Gewissenhaftigkeit und nach seinem künstlerischen Empfinden angefertigt hatte, um es Michelangelo vorzulegen. Dieser jedoch habe es vor den Augen Giambolognas auseinandergebrochen und nach seiner Auffassung wieder zusammengefügt, was gänzlich entgegengesetzt war zu dem künstlerischen Verständnis des jüngeren Giambologna. Michelangelo habe diesen sodann mit dem Rat verabschiedet, sich zuerst um das Entwerfen und dann um das Vollenden zu sorgen.⁵⁶⁸ Auch wenn die Wahrhaftigkeit der Anekdote nicht gesichert ist oder diese möglicherweise die Auffassung Giambolognas selbst wiedergibt, zeugt sie doch vom Stellenwert der *invenzione* für den Künstler, dem die Ausführung des Werkes nachzustellen sei.⁵⁶⁹

⁵⁶⁶ Krahn, Volker: Kopien-Nachahmen-Studienobjekte. Michelangelos Nachleben in der Kleinplastik des 16. Jahrhunderts. In: Der Göttliche. Eine Hommage an Michelangelo. Ausst.Katalog Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Bonn 2015 München 2015. S. 56-75.

⁵⁶⁷ LeBrooy, Paul James: Michelangelos Models formerly in the Paul von Praun Collection. Vancouver 1973. S. 15,62,134.

⁵⁶⁸ Im Original: Baldinucci, F.: Notizie dei Professori del disegno da Cimabue in qua [...], Florenz, 1688. Hrsg. F. Ranalli, 5 Bde. Florenz 1845-47. Bd. 2, S. 556. Hier zitiert nach: Krahn, Volker: Die Entwurfsmodelle Giambolognas. In: Seipel, Wilfried (Hrsg.): Giambologna - Triumph des Körpers. Ausst.Katalog Kunsthistorisches Museum Wien, Wien 2006..

⁵⁶⁹ Ebenda S. 73 f.

Für Giambolgnas Künstlerhaus konnte die Multifunktionalität des Ortes mit Werkstatt, Gießerei und repräsentativen Sammlung- und Empfangsräumlichkeiten veranschaulicht werden. Herausgearbeitet wurde u.a. die Bedeutung der *modelli* für den Bildhauer. Diese fungieren sowohl als Arbeitsinstrument, als auch als begehrtes Sammlerobjekt. Die Selbstinszenierung Giambolognas kulmiert in dem besprechenden Selbstporträt (Abb. 77): seine Urteilskraft als praktisch-tätiger sowie theoretisch-versierter Künstler manifestiert seine soziale Nobiltierung über ein topisches Künstlerlob hinaus. Das Ergebnis dieser Analyse lässt sich nochmals unterstreichen, wenn der Blick auf ein posthumes Michelangelo-Porträt von Pompeo di Giulio Caccini (Abb. 123) fällt. Dieses scheint das Giambolгна-Porträt in seinem formalen Aufbau zu imitieren, aber scheitert in seinem Anspruch der künstlerischen Darstellung des Michelangelos kolossal.

Das Zusammenwirken von *manus et ingenium* sowie des *guidizo dell'occhio* wurde in der Vielzahl der erörterten Kontexte verdeutlicht. Nicht nur malerisch in dem Porträt Giambolgnas, sondern auch in der Druckgraphik insbesondere für den Kupferstich von Giovanni Stradano. Elaboriert vermochte er in seiner Gestaltung die *virtus* des Künstlers zu veranschaulichen und nutzte das neuartige Medium des Kupferstiches überregional zur Verbreitung seiner *fama*.

Die Faszination der mentalen als auch der ausführenden Schaffenskraft des Künstlers verdeutlicht sich primär in der Malerei als auch in der Druckgraphik. Darüber hinaus entstanden aber im 16. Jahrhundert auch außergewöhnliche Annäherungen: ein Modell der Hand Michelangelos (Abb. 124). Im Rahmen des Kults um den Ausnahmekünstler wurde der Abdruck seiner Hand verehrt, kopiert und sogar gestohlen.⁵⁷⁰ Als ‚Künstler-Reliquie‘ ist das Hand-Modell sichtbarer Ausdruck von Michelangelos Ruhm. Waren profane Reliquien zuvor bekanntlich neben antiken Persönlichkeiten v.a. Regenten bzw. seit Petrarca aufgrund ihrer *virtus* auch Humanisten vorbehalten, stieß mit dem Modell der Michelangelo-Hand ein Künstler zu diesem Kreis hinzu.⁵⁷¹ Hierin offenbart sich der frühneuzeitliche

⁵⁷⁰ Michelangelos Hand, Katalogeintrag 13, S. 115. In: Satzinger, Georg (Hrsg.): Der Göttliche. Eine Hommage an Michelangelo. Ausst.Katalog Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Bonn 2015 München 2015. Auch: Steinmann, Ernst: „La mano di Michelangelo“. In: Studien aus Kunst und Geschichte. Friedrich Schneider zum siebzigsten Geburtstag gewidmet von seinen Freunden und Verehrern. Freiburg 1906. S. 79-82.

⁵⁷¹ Wenngleich im Bezug auf die Handreliquie darauf verwiesen sei, dass spätmittelalterliche Arm-Reliquia vom Heiligen Lukas als Patron der Maler existierten. Siehe: Pfisterer, Ulrich: Künstler-Reliquien: Personenkult in der Frühen Neuzeit. In: Müller, Rebecca, Rau, Anselm, Scheel,

Personenkult, der dazu führte das u.a. die Hand des Künstlers (oder später für das 19. Jahrhundert die von Canova, die in einer Porphyrvase verbleiben sollte, wie in der Einleitung erläutert) oder aber auch die Malgeräte, Werkzeuge und Bildnisse des Bernardino Indias an seinem *genius loci* verwahrt und als Künstlerreliquien in dem von ihm selbstbestimmten *museo* in seinem Künstlerhaus für die Nachwelt bewahrt und zugänglich gemacht wurden, um seine *memoria* zu sichern.

In Venedig markierte Alessandro Vittorias virtuoser Einsatz verschiedenster Medien - Karyatiden am Haus, später am Grabmal – deutliche Ansätze einer professionellen „Selbstvermarktung“ mit der Absicht der Wiedererkennung im Stadt- und Sakralraum.

Hinsichtlich der Strategien der Künstler zu Lebzeiten ihr posthumes Gedächtnis zu gestalten, konnten verschiedene Strategien dargestellt werden. Die Arbeit am eigenen Grabmal war sowohl für Vittoria als auch Giambologna konstitutiv. Testamente wurden verfasst, geändert und/oder verworfen. Das Testament Michelangelos ist nicht erhalten, doch berichtete Vasari: „[...] mit größter Kenntnis hinterliess er drei Worte, dass er seine Seele in den Händen Gottes, seinen Körper in der Erde und seine Sachen den nächsten Verwandten überliess.“⁵⁷² Diese lapidare Überlieferung darf nicht täuschen – Michelangelo hatte sich sehr intensiv mit seiner Nachwirkung auseinandergesetzt: Um 1547 arbeitete er an der sogenannten Florentiner Pietà für sein Grabmal. Der selbstgesetzten Aufgabe, eine überlebensgroße Skulpturengruppe zu schaffen, die seiner *memoria* dienen und gleichzeitig Zeugnis seines Glaubens ablegen sollte, wurde Michelangelo letztlich nicht gerecht.⁵⁷³ Die Arbeit des Bildhauers zog sich hin, es gab Unterbrechungen, die

Johanna (Hrsg.): Theologisches Wissen und die Kunst. Festschrift für Martin Büchsel. Neue Frankfurter Forschungen zur Kunst. Bd.16. Berlin 2015. S. 159-175.

⁵⁷² „[...] non conoscenza grandissimo fece testamento di tre parole, che lasciava l'anima sua nella mane de Iddio, il suo corpo alla terra e la roba aparenti più prossimi [...]“. In: Vasari, Giorgio: Le Vite de' piu eccellenti pittori, scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568. Hrsg. Paola Barocchi und Rosanna Bettarini. Bde.6 Florenz 1966-87. 6.Bd.1, Michelangelo, S. 116.

⁵⁷³ Michelangelo hat in den letzten zwanzig Jahren seines Lebens an dem Thema der Pietà gearbeitet. Die Chronologie der Florentiner Pietà als auch der weiteren Versionen (Rondanini sowie Palestrina) der letzten zwei Lebensjahrzehnte sind konzise analysiert, siehe: Schütz-Rautenberg, Gesa: Künstlergrabmäler des 15. und 16. Jahrhunderts in Italien. Ein Beitrag zur Sozialgeschichte der Künstler. Köln/Wien 1978. S. 149-162.

schließlich die gewaltsame Zerstörung durch den Künstler selbst, der dann die Fragmente seines Werks seinem Gehilfen Antonio del Francese verschenkte.⁵⁷⁴

Das Scheitern von Buonarrotis Vorhaben, mit einem von ihm selbst konzipierten Grabmonument für seinen Nachruhm zu sorgen, scheint die zeitgenössischen Bildhauer dazu motiviert zu haben, diesbezüglich ihre eigenen Pläne zielstrebig voranzutreiben., so dass Alessandro Vittoria und Giambologna selbstständig und mit ihren Schülern motiviert mit Ausdauer und Eifer an der Umsetzung ihrer Monumente gearbeitet haben. Strategisch entwickelt der Künstler Giambologna mit seiner Grabkapelle den personellen Erinnerungsgedanken weiter zu einem kollektiven „Erinnerungsort“, um seine *fama* prospektiv lebendig zu halten. Hingegen Vittoria mit seinem Wandgrabmal eine retrospektive Synthese seines Lebens und Werks konzipierte, um der *pietas* und *memoria* an ihn als Künstler Ausdruck zu verleihen. Als Bildhauer inszeniert und stilisiert er sich zu einem universellen, in allen drei Gattungen der Künste versierten *ingenium*.

Für die dargestellten Künstler, ihre Werke und ihre Wirkungshintergründe in der zweiten Hälfte des Cinquecento in Italien lässt sich ein Gewinn an Freiheit mit Blick auf ihre Selbstdarstellung konstatieren, jedoch keine lineare Entwicklung zu einem *per se* freien, nobilitierten Künstler. Wenn es darum geht, das Bild der Künstlernobilitierung für den Zeitraum zu zeichnen, ist es wichtig, die jeweiligen Lebensumstände der einzelnen Künstler, die Orte ihres Schaffens wie auch ihre unterschiedlichen Hintergründe in den Blick zu nehmen. Die vier hier untersuchten Künstler nutzen jeweils in sehr eigener Weise „Erinnerungsstücke“ und „Erinnerungsorte“. Die aufgeworfene Frage, ob die Künstler im Cinquecento diese Medien aktiv für den Prozess ihrer künstlerischen Selbsterschaffung nutzen, kann gleichwohl für alle vier Fallbeispiele bejaht werden.

Der Modus ihrer Selbstdarstellung ist dagegen tatsächlich stark vom städtischen Umfeld geprägt, in dem sie beheimatet waren: Florenz (mit Stradano und Giambologna) steht hier sich Venedig und Verona (mit Vittoria und India) antithetisch

⁵⁷⁴ Dieser verkaufte die einzelnen Teile an den neuen Besitzer, Tiberio Calcani, der diese zu einer Skulptur zusammensetzen ließ. Die Christus stützende Figur ist vermutlich eine spätere Ergänzung. Die Forschung nimmt an, dass das Gesicht des Nikodemus das Anlitz Michelangelos zeigt. Siehe hierzu: Perrig, Alexander: Michelangelo Buonarrotis letzte Pietà-Idee. Basel 1960.

gegenüber. Die Kunstpolitik der Medici mit Hofkünstlern und einem elaborierten, theoretischen und institutionellen Überbau boten andere Voraussetzungen als das republikanische Venedig. Die institutionalisierte Künstlerschaft mit der *Accademia* lieferte einen Bezugsrahmen über die Familientraditionen hinaus, wie an dem Grabmal von Giambologna exemplarisch gezeigt werden konnte. Für Verona waren die Sammlungen der städtischen Familien sowie der Bezug zur Antike ein Referenzsystem für Bernardino India und seine Idee des Künstlermuseums. Die *nobilitas* der Republik Venedig wird u.a. realiter in den aufgestellten Büsten der Elite verkörpert, wie die Darlegung zum *ius imaginis* verdeutlicht. Die in dieser Weise intendierte Aufstellung der Büste Alessandro Vittorias als Bildhauer im Stadtraum und am Grabmal markiert in seinem Selbstverständnis eine Ebenbürtigkeit zu den venezianischen Prokuratoren und Senatoren. An die Stelle der Imitation der Auftraggeber durch soziale Grenzüberschreitung tritt hier das künstlerische Selbstbewusstsein⁵⁷⁵ – wie es in dieser Arbeit am Beispiel der Fallstudien von Alessandro Vittoria und Giambologna und Bernardino India verdeutlicht werden konnte.

Die Arbeit wirft in ihrer konzeptuellen und methodischen Herangehensweise somit Schlaglichter auf verschiedene Phänomene künstlerischer Selbstinszenierung. Die Einzelfallstudien verstehen sich dabei als Tiefenbohrungen zu vier Künstlerindividuen des 16. Jahrhunderts in Italien. Als Ausgangspunkt wurden hierfür die Setzung der Trias der theoretischen Kategorien *fama*, *artes* und *memoria* vorgenommen. Durch die synoptische Betrachtung der Werke verschiedener künstlerischer Ausdrucksformen in unterschiedlichen topographischen Gegebenheiten konnte die Forschungsarbeit in ihrer Analyse eine Fülle an Einzelergebnissen liefern. Außerhalb des Blickfelds der Studie lag dagegen, inwieweit die originäre Herkunft (Giambologna und Stradano sind aus Flandern, Alessandro Vittoria aus Trient) sowie die Mobilität der Künstler im Italien des 16. Jahrhundert ebenfalls als Einflussgrößen relevant gewesen wären bzw. welche Transferphänomene sich daraus ergeben.

⁵⁷⁵ Allerdings erfahren Künstler seitens der Auftraggeber immer wieder auch Einschränkungen wie zum Ende des 16. Jahrhunderts in Rom, da diese in ihren Wirken bei der Ausstattung eingeschränkt wurden. Siehe hierzu: Spezzaferro, Luigi. "Le Contraddizioni del pittore note sulle trasformazioni del lavoro artistico nelle prima metà del '600." In: Quaderni Storici, vol. 39, no. 116 (2), 2004, pp. 329–351.

Literaturverzeichnis

1. Primärquellen

Testament Bernardino India Mz.182, Nr. 192⁵⁷⁶

Protocollo

(S.T.) In Cristi nomine amen. Anno nativitatis Eiusdem Domini millesimo quingentesimo octuagesimo nono, indictione secunda, dei martis vigesimo nono mensis augusti. In quadam camera superiori domus infrascripti domini testatoris contrate Sancti Silvestri Verone.

Presentibus egregio Iohanne Domenico quondam Iohanne Marię de Cecatis notario de contrata Beverarię in solidum rogato cum me Marco Tappo notario infrascripto pro observatione statutorum comunis Verone, et prudente Rocho filio quondam Dominici Brognoli de Sancto Stephano, egregio Sylvestro quondam Innocenti facenti filatorio, prudente Melchiore quondam Illarii de Bruschi Crimentini et prudente Francisco fillatorio eius filio, egregio Iacobo quondam Antonio mauri, Ioanne quondam Pauli scloppe,⁵⁷⁷ prudente Iacobo filio quondam magistri Mantuani surto, Franciso pistore⁵⁷⁸ quondam Francisci Bonsani et Francisco quondam Antonii Glarae omnibus habitantibus in dicta contrata Santi Silvestri, testibus idoneis, notis adhibitis, et, ut, asservere infrascriptum testatorem cognoscentibus.

Testamento

Egregius vir dominus Bernardinus Indius filius quondam domini Christopherii de Gadiis de dicta contrata Sancti Silvestri Iacens ibidem in lecto languens corpore, sed sanus Dei gratia mente ed intellectu, considerans humanam naturam fragilem, et caducam esse, et cito labi, et nil certius morte, horaque eius incertius; ob id de

⁵⁷⁶ Im Folgenden wird bei Unklarheiten abgekürzt auf Fainelli verwiesen, dessen Abschrift: Gli India pittori. In: Madonna Verona 3 (S. 173-187) 1909 veröffentlicht wurde.

⁵⁷⁷ *scalpo*; Berufsbezeichnung unklar.

⁵⁷⁸ Fainelli: *pictore*; lesbar *formaio*.

bonis suis disponere statuit, ne super eis aliqua lis oriat, aut contentio; et sic disposuit ut infra videlicet:

In primis omnipotenti Deo eiusque matri Marię semper virgini, ac toti curię triumphanti devote animam suam commendavit cadaver autem sepeliri iussit in ecclesia Sancti Antonii dictę contratę ante eius altare erectus prefate Sancte Marię quo in monumento etiam requiescunt ossa maiorum suorum, cum exequiis consuetis prout videbitur infrascriptis eius heredibus gravando eos celebrari facere missas quadraginta in ecclesia Sancti Sylvestri antique⁵⁷⁹ cadaver ipsum sepeliatur in dicta ecclesia Sancti Antonii et missam in ecclesia Sante Marię a Paradiso Veronę ad altare Sancti Rochi privilegatum in remissionem peccatorum suorum et pro illius anima et prout Deo omnipotenti videbitur.

Item prelegavit spectabilis artis et medicine doctoribus domino Francisco eius nepoti infrascripto omnes velenos designa picturas et quadra, ac omnia alia pertinentia exercitio et arti picturę hac tamen expressa declaratione, et conditione apposita quod museum seu omnes picturę vel quadretti hominum illustrium et aliarum diversarum professionum non amoveantur extra cameram inferiorem dicti testatoris ubi de presente⁵⁸⁰ reperiuntur usque quo vixerit infrascripta domina Anna uxor dicti domini testatoris, et deinde conserventur per eundem dominum Franciscum et illius heredes et descendentes integraliter usque in infinitum pro memoria laborum dicti domini testatoris.

Quod prelagatum declaravit dictus testator non debere computari in infrascripta generali institutione, sed sit liberum ut supra declaratum est.

Item legavit tribus filiabus hucusque natis domine Franciscę filiae quodam disci Pauli Passarini de contrata Sancti Nazarii ex quondam domina Francisca filia quondam domini Bernardini Indię et sorore dominae Dorothee matris eiusdem domini testatoris ducatos octo in denariis utricuique earum dandos per infrascriptos eius heredes quando matrimonio copulabuntur, convertendos in earum dotibus.

Item legavit domine Annę fillie quondam domini Georgii de Stiveriis eius dilectae uxori dotes suas alias eidem domini testatori constitutus ut apparere credit manu domini Righetti Righettini vel alterius notarii de tempore ut in eo.

⁵⁷⁹ Fainelli: antequam.

⁵⁸⁰ Fainelli: de presenti.

Quas iussit restitui eidem domine per infrascriptos eius heredes quamprimum sequita⁵⁸¹ fuerit illius mors. Cum hac a dicta⁵⁸² conditione quod respectu denariorum ipsa domina Anna possit de bonis mobilibus dictę hereditatis accipere ea bona quę sibi indebitum,⁵⁸³ et si forte aliqua reperirentur oppignarata Sacro Monti quod infrascripti heredes teneantur illa dispignorare pro facienda ellectione ipsorum ad libitum dictę domine, estimatione tamen facienda per expertos, cum detractone quarti iuxtam consuetudinem magnificę civitatis Veronę, quę etiam accipere possit tot nomina affictualium ad sui libitum. Necnon immemor fidelis servitutis dictę eius uxoris eandem reliquit dominam et usufructuariam omnium et quorumcumque bonorum domini testatoris usque quo ipsa vixerit caste et honeste et vitam vidualem servando.

Nec ipsa domina usque quo ut supra vixerit possit privari neque molestari tam ab infrascriptis heredibus quam a quibuscumque aliis quoquo nomine censeatur, nec molestare⁵⁸⁴ ipsam dominam ad prestandum cautionem de utendo, et fruendo arbitrio boni viri, sed tantummodo ad confectionem Inventarii, et si aliter molestaretur ab ipsis heredibus eo coturro(?)⁵⁸⁵ eos privavit, et privat dicta eius hereditate; Que tamen domina durante dicto usufructu teneatur solvere tantum affictus, et datius et sua debita particularia ad quę debita particularia teneantur ipsi heredes infrascripti.

Et eosdem heredes etiam aggravavit in specie ad dandum, et solvendum sorori Selve de villa Brentonici de presenti habitatricis Veronę in domo tertii ordinis Sancti Francisci ad eius requisitionem quicquid ipse testator reperietur debitor eidem sorori Sylve et hoc pro exoneratione eius conscientię et similiter ad solutionem totius illius in quo ipse testator reperietur debitor domine Dominicę eius ancillę et sorori dictę sororis Sylve eidem domine Dominicę pro suo salario ancillatus, et ultra eidem domine Dominicę legerunt ducatos quinque.

In omnibus autem aliis suis bonis mobilibus et immobilibus, iuribus et actionibus ac debitorum ac debitorum nominibus generis cuiuscumque ubicunque sint et esse reperiantur suos sibi heredes universales iustituit, et esse voluit

⁵⁸¹ Fainelli: sequuta.

⁵⁸² Fainelli: adiecta.

⁵⁸³ Fainelli: videbitur.

⁵⁸⁴ Fainelli: *molestare*.

⁵⁸⁵ Fainelli lässt eine Lücke.

egregium Tulium et spectabilis artium⁵⁸⁶ et medicine doctorem dominum Franciscum ambos fratres et dicte domini testatoris ex domina Anna eius sorore nepotes et ab eodem uti filios tentos et educatos equaliter et equis portionibus excluso tamen prelegato de quo supra facto ipsi spectabili domino Francisco. Et altero eos⁵⁸⁷ quandocumque sine fillis masculis decedente alterum supra viventem vel illius descendentes masculos substituit; et sic omnes descendentes ab eis, et ambobus ipsis fratribus deficientibus seu eorum descenditibus ut supra quandocumque tunc femininas proximiores descendentes ex ipsis fratribus, et eorum descenditibus si extabunt substituit, aliter filias proximiores vel descendentes ex domina Theodora et domina Angela sororibus dictorum domino⁵⁸⁸ Tulii et spectabilis domini Francisci, casu quo masculi ex ipsis ambabus dominabus non extente, quo casu intendit masculos preferri debere; et eo casu mortuis quandocumque ipsi dominabus vocatis ut supra succedant masculi usque in infinitum. Namque⁵⁸⁹ intentio ipsius domini testatoris est, quod integra dicta sua hereditas deveniat in predictos institutos et postea in substitutos ut supra narratum est usque in infinitum ordine predicto prius in masculos, et postea in feminas, et deinde in masculos.

Prohibens, et omnino vetans omnem conductum et alienationem bonorum omnium dicte hereditatis quisbus transferratur dominium tam partis quam totius ad detractorem trebellianice et falcidie ad hoc ut integra dicta hereditas et bona illius, ac iura, ut supra expresse ordinavit, deveniat.

Pronuntiando omnes conductus et alienationes de eis faciendas nullas nullius valoris et momenti. Constituendo ius in re ita ut succedentes ut supra valeat auctoritate propria ingredi ad possessionem actualem rerum alienatarum dicte hereditatis tam partis quam totius nulla solemnitate iuris observata.

Et hanc dixit esse suam ultimam voluntatem et testamentum quod iussit valere et mandavit iure testamenti, vel codicillorum aut donationis causa mortis vel alterius ultime voluntatis (depennato) dispositionis aut eo meliori modo via iure et forma quibus de iure melius fieri potest.

⁵⁸⁶ Im Testament befinden sich Abkürzungen; Fainelli schreibt *spectabilem artis*.

⁵⁸⁷ Fainelli: eorum.

⁵⁸⁸ Fainelli: domini.

⁵⁸⁹ Fainelli: atque.

Cassans et annullas omnia testamenta et ultimas voluntates per eum antea factas et factas et massime manu mea ut asseruit de manum quondam domini Camilli Gratiani notarii seu alterius ut in eis. Iubens et mandans hoc pre ceteris valere et robur perpetuę firmitatis obtenere non obstantibus quibuscumque clausulis in eis insertis derogatoriis, de quibus asserit non recordari.

Rogans ore proprio predictos testes, ut sint testes et bene memores presentis huius sui testamenti et ultimę voluntatis et nos notarios ut unus scribat et alter se subscribat iuxtam formam iuris et statutorum comunis Veronę.

Ego Marcus filius quondam egregi causidici et notarii domini Nicolę de Tappis civis Veronę de contrata Sancti Marci publicus imperali auctoritate notarius premissis omnibus interfui, et rogatus una cum suprascripto domino Domenico Cecato notario observatione statutorum Veronę publice scripsi, dictum sic in supra disponeretur a dicto domino Bernardo quod cognovi sanum mente et intellectu et corpore languens xxx⁵⁹⁰ disponeret.

in altra scriptura: 1589 Mater Marię semper virgini.

In primis omnipotenti Deo eiusque eius altare erectus prefate Sancte Marie quo in monumento etiam requiescunt ossa maiorum suorum, cum exequiis consuetis prout videbitur infrascriptis eius heredibus gravando eos celebrari facere missas quadraginta in ecclesia Santci Sylvestri antique oder antequam (war nicht zu entschlüssel in dem Dokument) cadaver ipsum sepeliatur in dicta ecclesia Sancti Antonii et missam in ecclesia Sante Marię a Paradiso Veronę ad altare Sancti Rochi privilegiatum in remissionem peccatorum suorum et pro illius anima et prout Deo omnipotenti videbitur.

⁵⁹⁰ Unleserlich.

2. Quellen

- Alberti, Leon Battista: Das Standbild. Die Malkunst. Grundlagen der Malerei.
Hrsg. Bäschmann, Oskar/Schäublin, Christoph, Darmstadt 2000.
- Alberti, Romano: Trattato della nobiltà della pittura, Rom 1585.
- Aretino, Pietro: Lettere sull' Arte di Pietro Aretino. Hrsg. Fidenzio Pertile.
Mailand 1957-60.
- Aristoteles: Nikomachische Ethik. Buch VIII. und IX. Hier zitiert nach: Enrico
Berti: Il concetto di amicizia in Aristotele - Der Begriff der Freundschaft bei
Aristoteles. S. 123. In: Akademie Deutsch-Italienischer Studien (Hrsg.): Il
concetto di amicizia nella storia della cultura europea/ Der Begriff der
Freundschaft in der Geschichte der Europäischen Kultur. Akten der XXII.
Internationalen Tagung deutsch-italienischer Studien, Meran 09.-11. Mai
1994. Meran 1995.
- Armenini, Giovan Battista: De' veri precetti della pittura. Hrsg. Marina Gorreri.
Turin 1988.
- Augustinus: Bekenntnisse. Eingeleitet, übersetzt und erläutert von Joseph
Bernhart. Berlin 1968.
- Aurelius Augustinus: De cura pro mortuis gerenda. Die Sorge für die Toten,
Übertragen von Gabriel Schlachter. Würzburg 1975.
- Avery, Victoria J.: Documenti sulla vita di Alessandro Vittoria (1525-1608).
In: Studi Trentini di Scienze Storiche, Sezione Prima. Trento LXXVII 1,
1999. Supplemento.
- Baldinucci, F.: Notizie dei Professori del disegno da Cimabue in qua [...],
Florenz, 1688. Hrsg. F Ranalli, 5 Bde., Florenz 1845-47.
- Barocchi, Paola: Trattati d'Arte del Cinquecento fra Manierismo e
Controriforma. Bari 1960. Bd. 1.
- Borghini, Raffaello: Il Riposo, Hrsg. Lloyd H. Ellis Jr., Toronto 2007.
- Boschini, Marco: Le Minere della pittura, Venedig 1664.
- Castiglione, Sabba: Ricord cerca gli ornamenti della casa. In: Scritti del'Arte del
Cinquecento, Vol III. Hrsg. Paola Barocchi. Milano 1977.
- Ciardi, Roberto Paolo (Hrsg.) Gian Paolo Lomazzo: Scritti sull' Arte. Bd. I.
Firenze 1973.
- Cicero, Marcus Tullius: Cato der Ältere über das Alter. Laelius über die
Freundschaft. Lateinisch-deutsch. Hrsg. Max Faltner. Sammlung Tusculum.
München 1993.
- Cicero, Marcus Tullius: De finibus bonorum et malorum /Über das höchste Gut
und das größte Übel. Lateinisch/Deutsch. Übers. und hrsg. Harald Merklin.
Stuttgart 2003.

- Cicero, Marcus Tullius: *De oratore*/Über den Redner. Lateinisch/deutsch. Hrsg. Harald Merklin. Universal-Bibliothek Nr.6884. Stuttgart 2001.
- Dolce, Ludovico: *Libri tre...ne quali si tratta delle diverse sorti delle gemme che produce la natura della qualità, grandezza, bellezza et vitù loro*. Venezia 1565.
- Doni, Francesco: *Disegno, partito in piu ragionamenti, ne quali si tratta della scoltura et pittura*. Venedig 1549. Reprint. Eingeleitet und kommentiert von Mario Pepe. Mailand 1970.
- Enea Vico: *Discorsi sopra le medaglie de gli antichi*, Venezia 1555.
- Erasmus von Rotterdam. *Dialogus cui Titulua Ciceronianus sive De Optimo Dicendi Genere*/Der Ciceronianer oder der Beste Stil. Ein Dialog - *Adagiorum Chilliades (Adagia Selecta) /Mehrere tausend Sprichwörter und sprichwörtliche Redensarten*. Ausgewählte Schriften. Übersetzt und eingeleitet und mit Anmerkungen versehen von Theresia Payr. Bd. 7 S. 359 und S. 361. In: Erasmus von Rotterdam: *Ausgewählte Schriften*. Ausgabe in acht Bänden, Lateinisch-Deutsch. Hrsg. Werner Welzig. Darmstadt 1972.
- Ferrero, G.G.: *Opere di Benvenuto Cellini*, Turin 1971.
- Frey, Karl (Hg.): *Le Vite degli più eccellenti pittori, scultori e architettori*. Scritte da M. Giorgio Vasari. Pittore e architetto Aretino. Bd. II. München 1911.
- Gauricus, Pomponius: *De Sculptura* 1504. Hrsg. André Chastel und Robert Klein. *Hautes Études Médiévales et Modernes*, Bd. V. Genève 1969.
- Giorgio Vasari: *Das Leben des Donatello und des Michelozzo*. Neu ins Deutsche übersetzt von Victoria Lorini. Herausgegeben, kommentiert und eingeleitet von Ulrich Pfisterer. Edition Giorgio Vasari. Berlin 2013.
- Leonardo da Vinci: *The Literary Works of Leonardo d Vinci*. Compiled and edited from the Original Manuscripts. Hrsg. Jean Paul Richter. London, New York, Toronto. 1939.
- Maffei, Scipione: *Verona illustrata* (1759) 2. Bd.
- Mander, Carel van: *Das Leben der niederländischen und Deutschen Maler (von 1400 bis ca. 1615)* Übersetzung nach der Ausgabe von 1617 und Anmerkungen von Hanns Floerke. Wiesbaden 2000.
- Marcantonio Michiel: *Notizia d'opere di disegno pubblicata e illustrata [...]* Bologna 1884.
- Montaigne, Michel de: *Essais*. Erste Moderne Gesamtübersetzung von Hans Stilett. Hrsg. Hans Magnus Enzensberger. Frankfurt am Main 1998.
- Montaigne, Michel de: *Tagebuch einer Reise nach Italien über die Schweiz und Deutschland*. Aus dem Französischen von Ulrich Bossier und mit einem Vorwort von Wilhelm Weigand. Zürich 2007.

Opus epsitolarum Des. Erasmi Roterodami. Hrsg. P.S. Allen / H.M. Allen/H.W. Garrod; Bd.1-11.Oxford 1906-1947.

Palladio, Andrea: I Quattro Libri dell' Architettura. Ne'quali, dopo un breve trattato de'cinque ordini, et di quelli avertimenti, che sono più necessarii nel fabricare; si tratta delle case private, delle Vie, de i Ponti, delle Piazze, de i Xisti, et de' Tempii. Venezia 1570, Libro Secondo, Cap. III, S. 12. (Neudruck, Milano 1990).

Petrarca, Francesco, Briefe, Eine Auswahl. Übers. von Hans Nachod und Paul Stern. Berlin 1931.

Petrarca, Francesco: De vita solitaria. In: Prose. Hrsg. Guido Mertellotti. Mailand, Neapel 1935.

Pieter Baltens: Les Genealogies et anciennes Descentes des Forestiers et Comtes de Flandres, Teil II der Vorrede, Antwerpen 1580.

Pino, Paolo: Dialogo di pittura. In: Scritti del'Arte del Cinquecento, Vol III. Hrsg. Paola Barocchi. Milano 1977. S.93-139.

Predelli, Riccardo (Hrsg.): Le Memorie e la Carte di Alessandro Vittoria, Trento 1908.

Rusca, Luigi: Le delitie et meraviglie del Lario. Como 1627.

Sansovino: Francesco: *Venetia città nobillissima et singolare*. 14. libri. Venedig 1581.

Scamozzi, Vincenzo: L'idea della Archicettura universale. Bd.1, Venedig 1615.

Sebastiano Erizzo: Discorso sopra le medaglie de gli antichi, Venedig 1585-1590.

Sorte, Cristoforo: „Osservazioni nella pittura“, 1580.

Tomasso, Temanza: Vita di Alessandro Vittoria. Scritta e Pubblicata, Venezia 1827.

Varchi, Benedetto: Paragone. Rangstreit der Künste. Italienisch und Deutsch. Herausgegeben, eingeleitet und kommentiert von Oskar Bätschmann und Tristan Weddingen. Darmstadt 2013.

Vasari, Giorgio: Das Leben der Sangallo-Familie. In: Burioni, Matteo (Hrsg.): Edition Giorgio Vasari. Lebensläufe der hervorragendsten Künstler. Berlin 2010.

Vasari, Giorgio: Das Leben des Baccio Bandinelli. Neu übersetzt und kommentiert. In: Nova, Allesandro (Hrsg.) Edition Giorgio. Lebensläufe der hervorragendsten Künstler. Berlin 2009.

Vasari, Giorgio: Das Leben des Michelangelo. Neu übersetzt und kommentiert. In: Nova, Allesandro (Hrsg.) Edition Giorgio. Lebensläufe der hervorragendsten Künstler. Berlin 2009.

- Vasari, Giorgio: Das Leben des Montorsoli und des Bronzino sowie der Künstler der Accademia del Disegno. Neu übersetzt und kommentiert. In: Nova, Alessandro (Hrsg.) Edition Giorgio. Lebensläufe der hervorragendsten Künstler. Berlin 2008.
- Vasari, Giorgio: Die Leben der ausgezeichneten Steinschneider, Glas- und Miniaturenmalers. Valerio Belli, Guillaume de Marcillat und Giulio Clovio. In: Nova, Alessandro (Hrsg.): Edition Giorgio Vasari. Lebensläufe der hervorragendsten Künstler. Berlin 2004.
- Vasari, Giorgio: Kunstgeschichte und Kunsttheorie. Eine Einführung in die Lebensbeschreibungen berühmter Künstler anhand der Proemien. Neuübersetzt und kommentiert. In: Nova, Alessandro (Hrsg.) Edition Giorgio. Lebensläufe der hervorragendsten Künstler. Berlin 2002.
- Vasari, Giorgio: Le Vite de più eccellenti pittori scultori e architettori nella redazioni del 1550 e 1568. Hrsg. von Rosanna Bettarini, Kommentiert von Paola Barocchi. 6 Bde. Florenz 1966-1987.
- Vasari, Giorgio: Le vite de' più eccellenti pittore scultori ed architettori. Hrsg. von Gateano Milanesi. 6 Bde. Firenze 1906.
- Vasari, Giorgio: Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568. Hrsg. Paola Barocchi und Rosanna Bettarini. Bde.6 Florenz 1966-87.
- Vecellio, Cesare: Habiti antichi et moderni di tutto il mondo. Ital./frz. Ausgabe Paris 1859.

3. Sekundärliteratur

- Aikema, Bernard, Lauber, Rosella; Seidel, Max (Hrsg.): Il collezionismo a Venezia e nel Veneto ai tempi della Serenissima/ Zur Geschichte des Sammelwesens in Venedig und in Venetien zur Zeit der Serenissima [Convegno del Kunsthistorisches Institut in Florenz, Max-Planck-Institut, Venezia 21 - 25 settembre 2003] Venezia 2005.
- Ames-Lewis, Francis, Paul Joannides (Hrsg.): Reactions to the Master, Michelangelo's Effect on Art and Artists in the Sixteenth Century. Aldershot 2003.
- Ames-Lewis, Francis: The intellectual Life of the early Renaissance Artists. New Haven, London 2007.
- Appuhn-Radtke, Sibylle, Wipfler, Esther P. (Hrsg.): Freundschaft. Motive und Bedeutungen. München 2006.

- Appuhn-Radtke, Sybille/Wipfler, Esther P.: Freundschaft. In: Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte. Hrsg. Zentralinstitut für Kunstgeschichte, München. Lieferung 115, Fresko-Freundschaft. München 2010. Sp. 796.
- Armand, Alfred: Les medailleurs italiens des quinzième et seizième siècles. Deuxième édition. Paris, 1883. 2 Vols.
- Assmann, Aleida: Erinnerungsräume. Formen und Wandel des kulturellen Gedächtnisses. München 2009.
- Assmann, Jan, Hölscher, Tonio (Hrsg.): Kultur und Gedächtnis. Frankfurt/Main 1988.
- Attardi, Luisa: La Decorazione "all' antica" nella Vicenza di Palladio. Alessandro Vittoria in Palazzo Bissari-Arnaldi. Vicenza 1999.
- Attwood, Philip: Italian Medals c. 1530 - 1600 in British Collections. Vol. I. & Vol II. London 2003.
- Avery, Charles: Florentine Renaissance Sculpture. London 1996.
- Avery, Charles: Giambologna. The Complete Sculpture. Oxford 1987.
- Avery, Victoria: Alessandro Vittoria: the Michelangelo of Venice? In: Ames-Lewis, Francis, Paul Joannides (Hrsg.): Reactions to the Master. Michelangelo's Effect on Art and Artists in the Sixteenth Century. Aldershot 2003. S.157-179.
- Avery, Victoria: Alessandro Vittoria's Socles: Shaping and Naming. In: Gerstein, Alexandra (Hrsg.): Display and Displacement. London 2007. S. 16-32.
- Avery, Victoria: The House of Alessandro Vittoria Reconstructed. In: Sculpture Journal V, 2001, S. 7-32.
- Aymonino, Adriano, Lauder, Anne Varick (Hrsg.): Drawn from the Antique. Artists & Classical Ideal. Ausst.Katalog Sir John Soane's Museum/Teylers Museum Haarlem 2015. London 2015.
- Baader, Hannah, Müller-Hofstede, Ulrike, Patz, Kristine, Suthor, Nicola (Hrsg.): Im Agon der Künste. Paragonales Denken, ästhetische Praxis und die Diversität der Sinne. München 2007.
- Baader, Hannah: Das Selbst im Anderen. Sprache der Freundschaft und die Kunst des Porträts 1370-1520. Paderborn 2015.
- Baader, Hannah: Francesco Petrarca: Das Porträt, der Ruhm und die Geschichte. Exempla virtutis (1355). In: Preimesberger, Rudolf, Baader, Hannah, Suthor, Nicola (Hrsg.): Porträt. Geschichte der der klassischen Bildgattungen in Quellentexten und Kommentaren; Bd.2. Berlin 1999. S. 189-194.

- Baader, Hannah: Freundschaft versus Automimesis. Frühneuzeitliche Paradigmen künstlerischer Virtus. In: Poeschke, Joachim u.a. (Hrsg.): Die Virtus des Künstlers in der italienischen Renaissance. Symbolische Kommunikation und gesellschaftliche Wertesysteme. Schriften des SFB 496, Bd.15. Münster 2006. S. 109-127.
- Baader, Hannah: Geschichte und Natur im Laboratorium der Welt. Vom Schreiben, Drucken und Sammeln in Florenz, von Lorenzo il Magnifico bis Cosimo I. In: Florenz! Ausst.Katalog Kunst-und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Bonn 2013/2014. München 2013. S. 82-92.
- Baader, Hannah: Paragone. In: Pfisterer, Ulrich (Hrsg.): Metzler Lexikon der Kunstwissenschaft. Ideen, Methoden, Begriffe. Stuttgart u.a. 2011.
- Bacchi, Andrea, Camerlengo, Lia, Leithe-Jasper, Manfred (Hrsg.) "La bellissima maniera". Alessandro Vittoria e la scultura veneta del Cinquecento. Ausst.Katalog Castello dei Buonconsiglio, Trient 1999.
- Bacher, Julia: Die artes liberales – Vom Bildungsideal zum rhetorischen Topos. In Holländer, Hans (Hrsg.): Erkenntnis, Erfindung, Konstruktion. Studien zur Bildgeschichte von Naturwissenschaften und Technik vom 16. bis zum 19. Jahrhundert, Berlin 2000. S. 35-49.
- Bahlmann, Katharina, Oy-Marra, Elisabeth, Schneider, Cornelia (Hrsg.): Gewusst wo! Die Verortung des Denkens im Spiegel der Druckgrafik. Beiträge zu den Historischen Kulturwissenschaften, Bd.5. Berlin 2008.
- Bambach, Carmen: Drawing and Painting in the Italian Renaissance Workshop. Theory and Practice 1300-1600. Cambridge 1999.
- Baroni Vannucci, Alessandra, Sellink, Manfred (Hrsg.): Stradanus 1523-1605. Court Artist of the Medici. Turnhout 2012.
- Baroni Vannucci, Alessandra: Jan van der Straet detto Giovanni Stradanus. Flandrus pictor et inventor. Mailand 1997.
- Bartsch, Adam von: Anleitung zur Kupferstichkunde, 1.&2. Bde. Wien 1821.
- Barzman, Karen-edis: The Florentine Academy and the Early Modern State. The Discipline of Disegno. Cambridge 2000.
- Bauch, Kurt: Das mittelalterliche Grabbild. Figürliche Grabmäler des 11. bis 15. Jahrhunderts in Europa. Berlin/New York 1976.
- Bautz, Michaela: Virtutes: Studien zu Funktion und Ikonographie der Tugenden im Mittelalter und im 16. Jahrhundert. Stuttgart 2006.
- Begenat-Neuschäfer, Anne: Ludovico Dolce als dramatischer Autor im Venedig des 16. Jahrhunderts. Frankfurt am Main 2004.

- Belting, Hans: Repräsentation und Anti-Repräsentation. Grab und Porträt in der Frühen Neuzeit. In: Belting, Hans, Kamper, Dietmar, Schulz, Martin (Hrsg.): *Quel corps? Eine Frage der Repräsentation*. München 2001. S. 29-52.
- Beltramini, Guido/ Burns, Howard/ Rigon, Fernando (Hrsg.): *Palazzo Thiene a Vicenza*. Milano/Vicenza 2007.
- Benzoni, Gino: Venedig: Eine Stadt, die Bedeutung sammelt. In: Romanelli, Giandomenico / Macchi, Giulio. (Hrsg.): *Venezia! Kunst aus venezianischen Palästen*. Sammlungsgeschichte Venedigs vom 13. bis 19. Jahrhundert. Ausst.Katalog Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland Bonn, Bonn 2002. S.25-31.
- Bernsmeier, Uta: *Die Nova Reperta des Jan van der Straet. Ein Beitrag zur Problemgeschichte der Entdeckungen und Erfindungen im 16. Jahrhundert*. Hamburg 1986.
- Berteli, Sergio, Rubinstein, Nicolai (Hrsg.): *Florence and Venice: comparisons and relations: acts of two conferences at Villa I Tatti in 1976-1977*. Villa I Tatti, 5, Bd 2. Florenz 1980.
- Bertolo, Fabio Massimo: *Aretino e la stampa: strategie di autopromozione a Venezia nel Cinquecento*. Quaderni di filologia e critica, 17. Rom 2003.
- Bertolo, Fabio Massimo: *Aretino e la Stampa. Strategie di Autopromozione a Venezia nel Cinquecento*. «Quaderni di Filologia e critica», XVII. Roma 2003.
- Bialostocki, Jan: Die Kirchenfassade als Ruhmesmal des Stifters, In: *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte*, 20, 1983, S. 3-16.
- Boehm, Gottfried: *Bildnis und Individuum: über den Ursprung der Porträtmalerei in der italienischen Renaissance*. München 1985.
- Boredan, Linda: *Collecting in Sixteenth- and Seventeenth-Century Venice: Originals, Copies, and "Maniera di"*. In: Ilchman, Frederick (Hrsg.): *Titian, Tintoretto, Veronese. Rivals in Renaissance Venice*. Bosten 2009. S. 61-71.
- Boucher, Bruce: *The Sculpture of Jacopo Sansovino. I & II*. New Haven/London 1991.
- Brandlhuber, Margot, Buhr, Michael (Hrsg.): *Im Tempel des Ich: das Künstlerhäuser als Gesamtkunstwerk. Europa und Amerika 1800-1948*. Hrsg. Margot Brandlhuber und Michael Buhrs. Ausst.Katalog Museum Villa Stuck 2013, München. Ostfildern 2013/2014.
- Bredenkamp, Horst: *Antikensehnsucht und Maschinenglauben. Die Geschichte der Kunstkammer und die Zukunft der Kunstgeschichte*. Berlin 2000.

- Bredekamp, Horst: Der Künstler als Verbrecher. Ein Element der frühmodernen Rechts- und Staatstheorie. Carl Friedrich von Siemens Stiftung, Themen Bd. 90. München 2008.
- Brenzoni, Raffaello: Dizionario di Artisti Veneti. Pittori, Scultori, Architetti, etc. Dal XIII al XVIII Secolo. Florenz 1971.
- Brinkmann, Brigitte: Varietas und Veritas. Normen und Normativität in der Zeit der Renaissance. Castigliones Libro del Cortegiano. München 2001.
- Brown, Katherine T.: The Painter's Reflection. Self-portraiture in Renaissance Venice 1458-1625., Florenz 2000.
- Brown, Patricia Fortini: Art and Life in Renaissance Venice. London 1997.
- Brown, Patricia Fortini: Venice & antiquity: the venetian sense of the past. New Haven/London 1997.
- Burckhardt, Jacob: Das Altarbild. Das Porträt in der Malerei [u.a.] Beiträge zur Kunstgeschichte von Italien, hg. v. Jacob-Burckhardt-Stiftung, Basel, München 2000.
- Burckhardt, Jacob: Die Kultur der Renaissance in Italien, Ein Versuch. Hrsg. Konrad Hoffmann. Körners Taschenbuchausgabe Bd. 53. Stuttgart 1988.
- Burioni, Matteo: Leben und Wiedergeburt bei Vasari, in: Was war Renaissance? Bilder einer Erzählform. Hrsg. Hans Christian Hönes, Léa Kuhn, Elizabeth J. Petcu und Susanne Thürigen, Passau 2013, S. 25-28.
- Burkart, Lucas: Der visualisierte Code. Freundschaft, Verwandtschaft und kollektive Bildstiftung im spätmittelalterlichen Verona. In: Ganz, David, Lenten, Thomas (Hrsg.): Ästhetik des Unsichtbaren, Bildtheorie und Bildgebrauch in der Vormoderne. KultBild. Visualität und Religion in der Vormoderne. Hrsg. Thomas Lenten. Bd.1. Berlin 2004. S. 331-347.
- Burns, Howard (Hrsg.): Andrea Palladio 1508-1580. Ausst.Katalog The Arts Council of Great Britain/Centro Internazionale di Studi Architettura Andrea Palladio, Vicenza/London, 1975.
- Burns, Howard (Hrsg.): Andrea Palladio 1508-1580. Ausst.Katalog The Arts Council of Great Britain/Centro Internazionale di Studi Architettura Andrea Palladio, Vicenza/London, 1975.
- Burns, Howard (Hrsg.): Valerio Belli Vicentino. 1468c.-1546. Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio. Vicenza 2000.
- Burresti, Mariagiulia/Cecchi, Alessandro (Hrsga): Pieter de Witte/Pietro Candido. Ein Maler des 16. Jahrhunderts zwischen Volterra und München. Ausst.Katalog Palazzo dei Priori, Volterra 2009. Mailand 2009.
- Bury, Michael: The Print in Italy 1550-1620. London 2001.
- Büttner, Frank/Gottdang, Andrea: Einführung in die Ikonographie. Wege zur Deutung von Bildinhalten. München 2006.

- Büttner, Frank: Thesen zur Bedeutung der Druckgraphik in der italienischen Renaissance, In: Stalla, Robert (Hrsg.): Druckgraphik – Funktion und Form. Vorträge beim Symposium zur Ausstellung "Es muß nicht immer Rembrandt sein ..." - die Druckgraphiksammlung des Kunsthistorischen Instituts München, 2. bis 3. Juli 1999. München/Berlin 2001. S. 9-15.
- Cairns, Christopher: Pietro Aretino and the Republic of Venice. Researches on Aretino and his Circle in Venice 1527-1556. Florenz 1985.
- Callahan, Meghan: Bronzino, Giambologna & Adriaen de Vries. Influence, Innovation and the Paragone. In: Coonin, Arnold Victor (Hrsg.): A Scarlet Renaissance: essays in honor of Sarah Blake McHam. Italian Press Studies in Art & History. New York 2013. S. 57-75.
- Callahan, Meghan: Giambologna's rented house in Florence. In: Burlington Magazine, 155, 2013. S. 29-30.
- Cecchi, Alessandro: La casa del Vasari in Arezzo in: Giorgio Vasari. Principi, letterati e artisti nelle carte di Giorgio Vasari, Arezzo 1981. S. 21-23.
- Cecchi, Alessandro: La casa e la bottega del Giambologna. In: Ciardi, Robert Paolo (Hrsg.): Case di artisti in Toscana. 1998, S. 140-143.
- Cessi, Francesco: Alessandro Vittoria Medaglista (1525-1608). Trient 1960.
- Cessi, Francesco: Alessandro Vittoria. Scultore. (1525-1608). Trient 1960.
- Cessi, Francesco, Giovanni da Cavino: medaglista padovano del Cinquecento. Padova 1969,
- Chastel, André: Marsile Ficin et l'art. Travaux d'Humanisme et Renaissance, XVI. Genf 1975.
- Chastel, André: Marsile Ficin et l'art. Travaux d'Humanisme et Renaissance, XVI. Genf 1975. S. 7-22.
- Chesne Dauphiné Griffo, Giuliana: Cronache di Moda illustri: Marin Sanudo e le vesti veneziane tra Quattro e Cinquecento. In: Il costume nell'età del Rinascimento. A cura die Dora Liscia Bemporad. Firenze 1988. S. 259-364.
- Ciardi, Paolo, Roberto: Case di Artisti in Toscana. Florenz 1982.
- Ciardi, Roberto Paolo, Natali, Antonio (Hrsg.): Storia delle arti in Toscana. Il cinquecento. Florenz 2000.
- Cole, Bruce: The Renaissance Artist at work from Pisano to Titian. New York u.a. 1983.
- Cole, Michael, Cellinis Grabmal- Poetik und Publikum. In: Poeschke, Joachim, Kusch, Britta, Thomas Weigel (Hrsg.): Praemium Virtutis. Grabmonumnete und Begräbniszeremoniell im Zeichen des Humanismus. Symbolische und gesellschaftliche Wertesysteme. Schriftreihe des Sonderforschungsbereichs 496; Bd. 2. Münster 2002. S. 175- 190.

- Cole, Michael, Prado, Mary (Hrsg.): *Inventions of the Studio Renaissance to Romanticism*. Chapel Hill/London 2005.
- Cole, Michael: *Ambitious form. Giambologna, Ammanati, and Danti in Florence*. Princeton 2011.
- Cole, Michael: Benvenuto Cellini's Designs for his Tomb. In: *Burlington Magazines* 140, 1998. S. 789-803.
- Cole, Michael: *Cellini and the Principles of Sculpture*. Cambridge 2002.
- Cole, Michael: Cellinis Grabmal-Poetik und Publikum. In: Joachim Poeschke, Britta Kusch und Thomas Weigel (Hrsg.): *Præmium Virtutis. Grabmonumente und Begräbniszeremoniell im Zeichen des Humanismus. Symbolische Kommunikation und gesellschaftliche Wertesysteme. Schriftenreihe des Sonderforschungsbereichs 496, Bd. 2*. Münster 2002. S. 175-189.
- Conti, Alessandro: *Der Weg des Künstlers. Vom Handwerker zum Virtuosem*. Berlin 1998.
- Cooper, Tracy: *Palladio's Venice: architecture and society in a Renaissance republic*. New Haven 2005.
- Corti, Gino: Two early Seventeenth-Century Inventories. Involving Giambologna. In: *Burlington Magazine* 118. 1976. S. 629-34.
- Crowe, J.A. und G.B. Cavalcaselle: *Tizian. Leben und Werk*. Hrsg. M Jorden. 2 Bde. 1877.
- Crum, Roger J.: *Renaissance Florence. A social History*. New York 2006.
- Cunnally, John: Changing Patterns of Antiquarianism in the Imagery of the Italian Renaissance Medal. In: *Perspectives on the Renaissance Medal*. Edited Stephen K. Scher. New York/London 2000. S.115-135.
- Cunnally, John: *Images of the Illustrious. The Numismatic Presence in the Renaissance*. Princeton 1999.
- Cunnally, John: *Multorumque Monent Quae Tacuere Libri: Coin Books and Emblem Books in the Sixteenth Century*. In: Cunnally, John: *Images of the illustrious: the numismatic presence in the Renaissance*. Princeton 1999. S.105-122.
- Damerini, Gino: *Giardini di Venezia*, Bologna 1931.
- Damm, Heiko, Thimann, Michael, Zittel, Claus (Hrsg.): *The Artist as Reader. On Education and Non-Education of early Modern Artists*. Leiden/Boston 2013.
- Davis, Margaret Daly: *Giorgio Vasari. Principi, letterati e artisti nelle carte di Giorgio Vasari*, Arezzo 1981.
- De Girolami Cheney, Liana: *The Homes of Giorgio Vasari*, New York 2006.

- Dhanens, Elisabeth: Jean Boulogne: Giovanni Bologna Fiammingo Douai 1529 - Florence 1608; Bijdrage tot de Studie van de Kunstbetrekkingen tussen het Graafschap Vlaanderen en Italie. Brüssel 1956.
- Di Dio, Kelley Helmstutler: Leone Leoni and the status of the artist at the end of the Renaissance. Surrey 2011.
- Diers, Michael: Mnemosyne oder das Gedächtnis der Bilder. Über Aby Warburg. In: Oexle, Otto Gerhard (Hrsg.): Memoria als Kultur. Veröffentlichung des Max Planck Instituts für Geschichte; 121. Göttingen 1995. S. 79-94.
- Dietl, Albert: Die Sprache der Signatur. Die mittelalterlichen Künstlerinschriften Italiens. Italienische Forschungen des Kunsthistorischen Instituts in Florenz, Max-Planck-Institut, 4. Folge, Bd. 6/1 - 2, 2 Bde., München – Berlin 2009. Weiterhin der auch: Legner, Anton: Der Artifex. Künstler im Mittelalter und ihre Selbstdarstellung. Köln 2010.
- Echinger-Maurach, Claudia: Michelangelos späte Grabmalskonzeptionen und ihre Nachfolge. In: Mitteilungen des Kunsthistorischen Instituts in Florenz 50, 1/2, (2006) S.49-92.
- Eichinger-Maurach, Claudia: Triumphmotive an Grabmälern des frühen Cinquecento. In: Joachim Poeschke, Britta Kusch-Arnhold und Thomas Weigel (Hrsg.): Praemium Virtututis II Grabmäler und Gedächtniszeremoniell in der italienischen Hoch- und Spätrenaissance. Symbolische Kommunikation und gesellschaftliche Wertesysteme. Schriftenreihe des Sonderforschungsbereichs 496, Bd. 9. Münster 2005. S. 119-144.
- Ekserdjian, David: Die Beziehung Raffael - Parmigianino in der Grafik. In: Nova, Alessandro (Hrsg.): Parmigianino: Zitat, Porträt, Mythos. Perugia 2006.
- Emison, Patricia A.: Creating the "Divine" Artist. From Dante to Michelangelo., Leiden/Boston 2004.
- Eva-Maria Butz: Eternal Amicitia? Social and political Relationships in Early Medieval libri memoriales. In: Mustakallio, Katarina / Krötzl, Christian (Hrsg.): DE AMICITIA. Friendship and social networks in Antiquity and the middle ages. Acta Instituti Romani finlandiae, Vol. 36. Roma 2010. S.155-172.
- Fabriczy, Cornelius von: Medaillen der italienischen Renaissance. Monographien des Kunstgewerbes, 9. Leipzig 1903.
- Fainelli, Vittorio: "Gli India Pittori", in: Madonna Verona, 1909, S. 173-187.
- Favaretto, Irene: Alessandro Vittoria e la collezione di Marco Mantova Benavides. In: Atti dell' Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti (Classe di Scienze morali, lettere ed arti) CXXXV (1976-77) S. 401-11.

- Favaretto, Irene: Collezioni venete nel XVI Secolo: L'antichità ritrovata /Collezioni a Verona. In: Favaretto, Irene: Arte antica e cultura antiquaria nelle Collezioni venete al tempo delle serenissima. *Studia archaeologica* 55. Roma 1990. S. 121-127.
- Favaretto, Irene: La sala dei Principi: l'immagine dell'antico a Palazzo Thiene. S. 209-215. In: Beltramini, Guido/ Burns, Howard/ Rigon, Fernando (Hrsg.): Palazzo Thiene a Vicenza. Milano/Vicenza 2007.
- Felfe, Robert: Museum, Bibliothek, Stadtraum: räumliche Wissensordnungen 1600-1900. In: Felfe, Robert, Wagner, Kirsten (Hrsg.): Museum, Bibliothek, Stadtraum-räumliche Wissensordnung 1600-1900. *Kultur: Forschung und Wissenschaft* 2010. S. 3-22.
- Feretti, Emanuela: La casa-studio di Giambologna in Borgo Pinti. In: Strozzi Paolozzi / Zikos, Dimitrios (Hrsg.): Giambologna – gli die, gli eroi. Genesi e fortuna di uno stile europeo nella Scultura. *Katalog Museo Nazionale del Bargello Florenz, Florenz* 2006. S. 315-320.
- Findlen, Paula: Possesin nature. Museum, collecting, and scientific culture in early modern Italy. Berkeley u.a. 1994.
- Fiorentini, Erna: Identità artistica nella retorica del mezzo Espressivo. Vittoria, Campagna e altri scultori ritratti da pittori e il ruolo del bozetto nel veneto. In: Galli, Aldo, Oicini, Chiara, Rossi, Massimiliano (Hrsg.): Il ritratto nell'europa del Cinquecento. Florenz 2007. S.217-241.
- Fiorentini, Erna: Ikonographie des Wandels. Form und Intention von Selbstbild und Porträt des Bildhauers im Italien des 16. Jahrhunderts. Berlin 1999.
- Fischer, Sören: Das Landschaftsbild als gerahmter Ausblick in den venezianischen Villen des 16. Jahrhunderts. *Sustris, Padovano, Veronese, Palladio und die illusionistische Landschaftsmalerei*. Petersberg 2014.
- Forster, Kurt W, Tuttle, Richard J.: The Casa Pippi. Giulio Romano's House in Matua. In: *Architectura. Zeitschrift für Geschichte der Architektur*. Sonderdruck, München 1973. S. 104-130.
- Franzoni, Lanfranco: Nobiltà e collezionismo nel' 500 veronese. I Quaderni della Cassa di Risparmio di Verona, Vicenza e Belluno. Bd. 3. Verona 1978.
- Freedman, Luba: Titian's Porträts through Aretino's Lens. University Park 1995.
- Fried, Torsten: Medaille. In: *Enzyklopädie der Neuzeit*. Bd.6. Stuttgart/Weimar 2008.
- Frommel, Christoph Luitpold: Der römische Palastbau der Hochrenaissance. 3 Bde., Tübingen 1973.
- Frommel, Christoph, Luitpold: Die Architektur der Renaissance in Italien, München 2009.

- Gaier, Martin: "Ius imaginis nihil esse aliud, quam ius nobilitas". Bildpolitik und Machtanspruch im Patriziat Venedigs. In: Jeanette Kohl und Rebecca Müller (Hrsg.): Kopf/Bild. Die Büste in Mittelalter und Früher Neuzeit. Italienische Forschungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz, Max-Planck-Institut. I Mandorli. Bd. 6. München, Berlin 2007. S. 255-282.
- Gaier, Martin: Facciate sacre a scopo profano. Venezia e la Politica dei Monumenti dal Quattrocento al Settecento. Studi di Arte Veneta, Bd.3. Venezia 2002.
- Gardner Coates, Victoria C.: 'Ut vita scultura': Cellini's Perseus and the self-fashioning of artistic Identity. Rogers, Mary (Hrsg.): Fashioning identities in Renaissance art. Aldershot 2000. S. 149-163.
- Gerlo, Alois: Erasmus von Rotterdam: Sein Selbstporträt in seinem Briefen. In: Der Brief im Zeitalter der Renaissance. Dt. Forschungsgemeinschaft. Hrsg. Franz Josef Worstbrock. Acta humaniora. (Mitteilung IX der Kommission für Humanismusforschung; 9) Weinheim 1983. S. 7-25.
- Gherzi, Lorenzo Finocchi: Alessandro Vittoria. Architettura, scultura e decorazione nella Venezia del tardo Rinascimento. Udine 1998.
- Giambologna: gli dei, gli eroi. Hrsg. Beatrice Paolozzi Strozzi, Dimitrios Zikos. Ausst. Ausst.Katalog Museo Nazionale del Bargello, Florenz 2006.
- Giambologna, Sculptor to the Medici. 1529-1608. Ausst. Ausst.Katalog Charles Avery, Anthony Radcliffe. (Hrsg.) Edinburgh, London und Wien. 1978/79.
- Gianna, A. Mina, Wuhrmann, Sylvie (Hrsg.): Tra universo privato e spazio pubblico: case di artisti adibite a museo / Zwischen privaten Kosmos und öffentlichem Raum: Künstlerhaus-Museen. Atti del convegno annuale dell'Associazione svizzera degli storici e delle storiche dell'arte organizzato in collaborazione con il Museo Vincenzo Vela, ligornetto / Akten der Jahrestagung der Vereinigung der Kunsthistorikerinnen und Kunsthistoriker in der Schweiz in Zusammenarbeit mit dem *Museo vincenzo Vela*, Ligornetto. 9.-11. ottobre / Oktober 2009. Bera 2011.
- Gibbons, Mary Weitzel: Giambologna: narrator of the Catholic Reformation. Berkley/Los Angeles 1995.
- Gilbert, Felix: The venetian constitution in florentine political thought. In: Rubinstein, Nicolai: Florentine Studies. Politics & Society in Renaissance Florence. London 1968. S. 463-500.
- Gilmore, Myron: "Myth and reality in Venetian political theory", in: Hale, John R. (Hrsg.): Renaissance Venice, London 1973. S. 431-444.
- Giusti, Annamaria: Ursprung und Glanz der *Galleria dei Lavori* der Medici. In: Florenz! Ausst.Katalog Kunst-und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Bonn 2013/2014. München 2013. S.113-121.

- Goffen, Rona: Agon der Gräber: Michelangelo, Bandinelli, Cellini, Tizian. In: Hannah Baader, Ulrike Müller-Hofstede und Kristine Patz (Hrsg.): Im Agon der Künste. Paragonales Denken, ästhetische Praxis und die Diversität der Sinne. München 2007. S. 169-194.
- Goffen, Rona: Renaissance Rivals. Michelangelo, Leonardo, Raphael, Titian, New Haven/London: Yale University Press 2004.
- Gormans, Andreas: Argumente in eigener Sache – Die Hände des Künstlers. In: Die Hand. Elemente einer Medizin- und Kulturgeschichte. Hrsg. Mariacarla Gedebusch Bondio. Kultur- Forschung und Wissenschaft, Bd. 14. Berlin 2010. S. 189-224.
- Gorni, Guglielmo: Storia del Certame Coronario. In: Rinascimento, ser.2, 12. 1972.
- Grabach, Tilo: Sic ars extollitur arte. Der Trauerapparat für Michelangelo Buonarroti als Ephemerer Denkmal zur Nobilitierung der bildenden Künste. In: Creating Identities. Die Funktion von Grabmalen und öffentlichen Denkmälern in Gruppenbildungsprozessen. Kasseler Studien zur Sepulkralkunst. Hrsg. Reiner Sörries und Stefanie Knöll. Bd.11. Kassel 2007. S. 47-56.
- Gramaccini, Norberto, Meier, Hans Jakob (Hrsg.): Die Kunst der Interpretation: italienische Reproduktionsgraphik 1485-1600. Berlin 2009.
- Gramaccini, Norberto: Die Aura der Reproduzierbarkeit. Zum Aufkommen der Bronzestatuetten und des Kupferstichs im 15. Jahrhundert. In: Das Modell in der bildenden Kunst des Mittelalters und der Neuzeit. Festschrift für Herbert Beck. Hrsg. Städelscher Museums-Verein. Petersberg 2006.
- Greenblatt, Stephen: Renaissance Self-Fashioning. From More to Shakespeare. Chicago/London 2005.
- Greene, Thomas: The Flexibility of the Self in Renaissance Literature. In: The Disciplines of Criticism: Essays in Literary Theory, Interpretation, and History. Demetz, Peter /Greene, Thomas (Hrsg.) New Haven/London. 1968. S. 249.
- Greve, David: Status und Statue. Studien zu Leben und Werk des Florentiner Bildhauers Baccio Bandinelli. Berlin 2008.
- Grimm, Jacob und Wilhelm Grimm: Deutsches Wörterbuch. (Nachdruck) Bearbeitet von Gustav Rosenhagen (Arbeitsstelle d. Dt. Wörterbuches zu Berlin) 1954-1984. Bd.12. München 1984.
- Grote, Andreas (Hrsg.): Macrocosmos in Microcosmos: die Welt in der Stube. Zur Geschichte des Sammelns 1450 bis 1800. Berliner Schriften zu Museumskunde 10. Opladen 1994.
- Grubb, J.: Memory and Identity: Why the Venetians didn't keep ricordanze. In: Renaissance Studies VII. 1994. S.375-387.

- Gudehus, Christian, Eichenberg, Ariane; Welzer, Harald (Hg.): Gedächtnis und Erinnerung: ein interdisziplinäres Handbuch, Stuttgart 2010.
- Günther, Hubertus: Künstlerhäuser seit der Renaissance 1470-1800. In: Brandlhuber, Margot, Buhrs, Michael (Hrsg.): Im Tempel des Ich: das Künstlerhäuser als Gesamtkunstwerk. Europa und Amerika 1800-1948. Ausst.katalog Museum Villa Stuck, München 2013/2014. Ostfildern 2013/2014.S.17-29.
- Guthmüller, Bodo, Kühlmann, Wilhelm: Renaissancekultur und antike Mythologie. Frühe Neuzeit: Studien und Dokumente zur deutschen Literatur und Kultur im europäischen Kontext, 50. Tübingen 1999.
- Hale, John R. (Hrsg.): Renaissance Venice, London 1973.
- Hartmann, Andreas: Zwischen Relikt und Reliquie. Objekt bezogene Erinnerungspraktiken in antiken Gesellschaften. Studien zur alten Geschichte Bd. 11. Berlin 2010.
- Hegener, Nicole, Schwedes, Kerstin (Hrsg.): Der Künstler und sein Tod: Testamente europäischer Künstler vom Spätmittelalter bis zum 20. Jahrhundert. Würzburg 2012.
- Hegener, Nicole: DIVI IACOBI EQVES Selbstdarstellung im Werk des Florentiner Bildhauers Bacio Bandinelli. München/Berlin 2008.
- Hendrix, Harald: The early Modern Invention of Literary Tourism: Petrarch's Houses in France and Italy. In: Hendrix, Harald (Hrsg.): Writers' Houses and the Making of Memory. New York/London 2008. S. 15-30.
- Hendrix, Harald: Writers' Houses as Media of Expression and Remembrance: From Self-Fashioning to Cultural Memory. In: Hendrix, Harald (Hrsg.): Writers' Houses and the Making of Memory. New York/London 2008. S. 1-14.
- Herbert Dellwing: Die Kirchen San Zaccaria in Venedig. Eine ikonologische Studie. In: Zeitschrift für Kunstgeschichte, 37. Bd., H. 3/4 (1974), S. 224-234.
- Hermens, Erma: The Botteghe degli Artisti: artistic enterprise at the della Rovere and Medici courts in the late sixteenth century. In: Renaissance Workshop. Edited by David Saunders, Marika Springg and Andrew Meck. London 2013.S. 105-113.
- Hill, George Francis: Porträt Medals of Italian artists of the renaissance. London. 1912.
- Hind, Arthur E.: A History of Engraving and Etching from the 15th century to the Year 1914. London 1923.
- Hirst, Michael: Michelangelo and his Drawings. New Haven/London 1989.

- Hirst, Michael: Michelangelo. The Achievement of Fame, 1475-15534. New Haven/ London 2011.
- Hochmann, Michel: Kunstsammeln im 15. Und 16. Jahrhundert – zwischen privater Leidenschaft und öffentlicher Aufgabe. In: Romanelli, Giandomenico / Macchi, Giulio. (Hrsg.): Venezia! Kunst aus venezianischen Palästen. Sammlungsgeschichte Venedigs vom 13. bis 19. Jahrhundert. Ausst.Katalog Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland Bonn, Bonn 2002. S.82-91.
- Hoffmann, Sabine: Ein Heiliger und sieben Gründer. Der Freskenzyklus zu den Ursprüngen des Servitenordens im Chiostro dei Morti der SS. Annunziata in Florenz (1604-1618). I Mandorli, Bd. 18. der Reihe Italienische Forschungen des Kunsthistorischen Instituts in Florenz, Max-Planck-Institut. Hrsg. Alessandro Nova und Gehrard Wolf. Berlin /München 2013.
- Hoffmann, Sabine: Zu Ehren Mariens und der flämischen Künstler. Giambolognas Grabkapelle in der SS. Annunziata in Florenz. In: Münch, Birgit Ulrike, Markwart Herzog, Andreas Tacke (Hrsg.): Künstlergrabmäler. Genese - Typologie - Intentionen – Metamorphosen. Petersberg 2011. S.110-136.
- Hofmann, Werner (Hrsg.): Zauber der Medusa: Europäische Manierismen. Ausstellungskatalog Wiener Festwochen im Künstlerhaus, Wien 1987.
- Holderbaum, James: The Sculptor Giovanni Bologna. New York 1983.
- Horky, Mila: der Künstler ist im Bild in der italienischen Malerei des 14. und 15. Jahrhunderts. Berlin 2003.
- Horsthemke, Florian / Ostermann, Judith: Mit einer Hand am Grab. Tullio Lombardos Signatur des *Geizhalswunders* in der Cappella dell'Arca im Santo zu Padua. In: Hegener, Nicole (Hrsg.): Der Künstler und sein Werk - The Artist and his Work: Signaturen europäischer Künstler von der Antike bis zur Gegenwart - Signatures of European Artists from Antiquity to the Present. Petersberg 2013. S. 244-258.
- Hubert, Hans W.: *Filarete - der Architekt als Tugendfreund*. In: Poeschke, Joachim/Weigel, Thomas (Hrsg.): Die Virtus des Künstlers in der italienischen Renaissance Symbolische Kommunikation und gesellschaftliche Wertesysteme; Bd.15, Münster 2006. S. 31-54.
- Huffman Lanzoni, Kristin: New light on Renaissance faces: Alessandro Vittoria, porträt medals and fashioning images. In: The medal, 56; 2010. S.37-46.
- Huse, Norbert / Wolters, Wolfgang (Hrsg.): Venedig, die Kunst der Renaissance: Architektur, Skulptur, Malerei 1460-1590. München 1996.
- Hüttinger, Eduard (Hrsg.): Künstlerhäuser von der Renaissance bis zur Gegenwart. Zürich 1985.

- Ilchman, Frederick, Borean, Linda (Hrsg.): Titian, Tintoretto, Veronese: Rivals in Renaissance Venice. Ausst.Katalog Museum of Fine Arts, Boston und Musée du Louvre, Paris. 2009/2010. Farnham 2009.
- Ilg, Ulrike: The Cultural Significance of Costume Books in Sixteenth-Century Europe. In: Clothing Culture, 1350-1600. The history of retailing and consumption. Edited by Catherine Richardson. Hampshire 2004. S. 29-49.
- Imprey, Oliver, Arthur Macgregor (Hrsg.): The Origins of Museums - The Cabinet of Curiosities in Sixteenth-and Seventeenth Century Europe.Oxford 1985.
- Jacobsen, Werner: Soziale Hintergründe der Florentiner Maler zu Beginn der Renaissance. In: Vaughan, William, Rosenblum, Robert (Hrsg.): L'Art et les transformations sociales révolutionnaires. Bd.3, Straßburg 1992. S. 3-18.
- Jacobssen, Werner: Die Maler von Florenz zu Beginn der Renaissance. Italienische Forschungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz, IV/1. Berlin/München 2001.
- Jones, Ann Rosalind/Stallybrass, Peter: Renaissance Clothing and the Materials of Memory. Cambridge 2000.
- Jonietz, Fabian: Labor omnia vincit? Fragmente einer kunsttheoretischen Kategorie. In: Müller, Jan-Dirk Müller / Pfisterer, Ulrich (Hrsg.): Aemulatio: Kulturen des Wettstreits in Text und Bild (1450-1620). Pluralisierung & Autorität; Bd. 27. Göttingen 2007. S. 573-682.
- Kemp, Martin: The 'Super-artist' as Genius: The Sixteenth-Century View. In: Steptoe, Andrew (Hrsg.): Genius and Mind. Studies of Creativity and Temperament., Oxford/New York 1998.S.32-53.
- Kessel, Elsje van: Artists and Knowledge in Sixteenth-Century-Venice. In: Damm, Heiko/Thimann, Michael/ Zittel, Claus (Hrsg.): The artist as reader. On Education and Non-Education of Early Modern Artists. Intersections. Interdisciplinary Studies on Early Modern Culture. Vol 27. Leiden/Bosten 2013. S. 221-240.
- King, Catherine E.: Italian Self-Porträts and the Rewards of Virtue. In: Autobiographie und Selbstporträt in der Renaissance. Hrsg. Gunter Schweikhart. Atlas. Bonner Beiträge zur Renaissanceforschung, Bd. 2. Köln 1998. S.69-91.
- King, Catherine E.: Representing Renaissance Art c. 1500-1600. Manchester 2007.
- Klier, Melanie: Künstlerhäuser/ Mythos Atelier: wo Kunst entsteht. Kunsthaus jenseits der Norm. Spannende Einblicke, wie Künstler wohnen. München u.a. 2006.

- Klinger Aleci, Linda: Images of identity. Italian Porträt collections of the fifteenth and Sixteenth Centuries. In: Mann, Nicolas, Syson, Luke (Hrsg.): The Image of the Individual. Porträts in the Renaissance. London 1998. S.67-79.
- Klinger, Linda Susan: The porträt Collection of Paolo Giovio. 2 Bde. Princeton/N.J. 1991.
- Klose, W.: Corpus Album Amicorum: CAAC. Beschreibendes Verzeichnis der Stammbücher des 16. Jahrhunderts. Stuttgart 1988. Fechner, Jörg-Ulrich: Stammbücher als kulturhistorische Quellen. Wolfenbüttler Forschungen, Bd.11. München 1981.
- Kohl, Jeanette, Müller, Rebecca (Hrsg.) Kopf/Bild. Die Büste in Mittelalter und Früher Neuzeit. Italienische Forschungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz, Max-Planck-Institut. I Mandorli. Bd. 6. München, Berlin 2007.
- Korsch, Evelyn: Bilder der Macht: venezianische Repräsentationsstrategien beim Staatsbesuch Heinrich III. (1574). Studi: Schriftenreihe des Deutschen Studienzentrums in Venedig/ Centro tedesco di studi veneziani, N.F. 5, Berlin 2013.
- Koschatzky, Walter: Die Kunst der Graphik. Technik, Geschichte, Meisterwerke. München 1997.
- Krahn, Volker (Hrsg.): "Von allen Seiten Schön": Bronzen der Renaissance und des Barock. Hrsg. Volker Krahn. Ausst. Ausst.Katalog Altes Museum, Berlin 1995/96.
- Krahn, Volker: Bronzen als Sammel- und Studienobjekte. In: Krahn, Volker (Hrsg.) "Von allen Seiten Schön": Bronzen der Renaissance und des Barock. Ausst.Ausst.Katalog Altes Museum, Berlin 1995/96. S.92-105.
- Krahn, Volker: Überraschung im Depot des Pergamonmuseums. Das Bildnis von Alessandro Vittoria kehrt zurück. In: Museumsjournal, Berichte aus Museen, Schlössern und Sammlungen in Berlin und Potsdam, 3/2012. S. 42-43.
- Krahn, Volker: Kopien-Nachahmen-Studienobjekte. Michelangelos Nachleben in der Kleinplastik des 16. Jahrhunderts. In: Satzinger, Georg (Hrsg.): Der Göttliche. Eine Hommage an Michelangelo. Ausst.Katalog Kunst-und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Bonn 2015 München 2015. S.56-75.
- Kris, Ernst, Kurz, Otto: Die Legende vom Künstler: ein geschichtlicher Versuch. Mit einem Vorwort von Ernst H. Gombrich.Frankfurt/Main 1980.
- Künstlerfreunde - Künstlerfeinde. Anmerkungen zu einem Topos der Künstler- und Kunstgeschichte. In: Opus Tessellatum. Modi und Grenzgänge der Kunstwissenschaft. Festschrift für Peter Cornelius Claussen. Hrsg. Katharina Corsepius u.a. Hildesheim 2004. S. 1-15.

- Kusch-Arnold, Britta: Solcher Tugend gebührte nicht weniger! Die Exequien Michelangelo Buonarottis und das Grabmal des Künstlers. In: Joachim Poeschke, Britta Kusch-Arnhold und Thomas Weigel (Hrsg.): *Praemium Virtutis II Grabmäler und Gedächtniszeremoniell in der italienischen Hoch- und Spätrenaissance. Symbolische Kommunikation und gesellschaftliche Wertesysteme. Schriftenreihe des Sonderforschungsbereichs 496, Bd. 9.* Münster 2005. S. 65-92.
- Ladis, Andrew, Wood, Carolyn H. (Hrsg.): *The craft of art: originality and industry in the Italian Renaissance and baroque workshop.*, Athen u.a. 1995.
- Landau, David, Parshall, Peter (Hrsg.): *The Renaissance Print: 1470-1550.* New Haven/London 1996.
- Lanzoni, Kristin Huffman: *Alessandro Vittoria's sculpture, his art collection & social and cultural myth of Cinquecento Venice.* Chapel Hill 2004.
- Laschke, Birgit: *Fra Giovan Angelo da Montorsoli. Ein Florentiner Bildhauer des 16. Jahrhunderts.* Berlin 1993.
- Laschke, Birgit: *Un ritratto di Giovanni Bologna e la Fontana di Oceano nel Giardino di Boboli.* In: *Giambologna tra Firenze e l'Europa. Atti del convegno internazionale Firenze, Istituto universitario Olandese di Storia dell'Arte.* Florenz 200. S.65-86.
- Lauber, Rosella: *Memoria, visione e attesa. Tempi e sapzi del Collezionismo artistico nel primo Rinascimento veneziano.* In: Hochmann, Michel, Lauber, Rosella, Mason, Stefania (Hrsg.): *Il Collezionismo d'arte a Venezia. Dalle origini al Cinquecento.* Venezia 2009. S. 41-82.
- Lavin, Irving: *On Illusion and Allusion in Italian Sixteenth-Century Porträt Busts.* In: *Proceedings of the American Philosophical Society.* Vol. 119, Nr. 5. Philidelphia 1975. S. 353-362.
- Lavin, Irving: *Picassos Stiere oder die Kunstgeschichte von hinten.* Aus dem Amerikanischen von Wolfgang Heuss. *Kleine Kulturwissenschaftliche Bibliothek*, bd. 49. Berlin 1995.
- Lavin, Irving: *The Sculptor's "Last Will and Testament",* Oberlin 1977/78.
- Lawrence, Richard Hoe: *Medals by Giovanni da Cavino – The „Paduan“.* Sandford J. Durst Numismatic Publications New York 1980.
- Leader, Anne: *The Badia of Florence. Art and Observance in an Renaissance Monatery.* Bloomington, Indiana. 2012.
- LeBrooy, Paul James: *Michelangelo Models formerly in the Paul von Praun Collection.,* Vancouver 1973.
- Leesberg, Marjolein: *The New Hollstein Dutch & Flemish etchings, Engravings and Woodcuts 1450-1700. Johannes Stradanus. Part I, II, III,* Rotterdam 2008.

- Lein, Edgar: *Ars aeraria. Die Kunst des Bronzegießens und die Bedeutung von Bronze in der florentinischen Renaissance.* Mainz 2004.
- Leithe-Jasper, Manfred: *Alessandro Vittoria. Beiträge zu einer Analyse des Stils seiner figürlichen Plastiken unter Berücksichtigung der Beziehungen zur gleichzeitigen Malerei in Venedig.* Wien 1963.
- Leithe-Jasper, Manfred: *Die Entwicklungsgeschichtliche Bedeutung des Palazzo Thiene in Vicenza für die venezianische Plastik.* In: *Fürstenhöfe der Renaissance. Giulio Romano und die klassische Tradition.* Hrsg. Sylvia Ferino Pagden und Konrad Oberhuber. *Ausst. Ausst.Katalog Kunsthistorisches Museum, Neue Burg 1989/90 Wien.* S. 304-307.
- Leopold, Nikia Speliakos Clark *Artist's homes in sixteenth century Italy.* Baltimore 1980.
- Lepper, Katharina Barbara: *Der "Paragone" - Studien zu den Bewertungsnormen der bildenden Künste im frühen Humanismus 1350-1480.* Bonn 1987.
- Liebenwein, Wolfgang: *Studiolo. Die Entstehung eines Raumtyps und seine Entwicklung bis um 1600.* In: *Frankfurter Forschungen zur Kunst 6.* Berlin 1977.
- Liebs, Holger (Hrsg.): *Die Kunst, das Geld und die Krise.* Köln 2009.
- Loh, Maria H.: *Titian Remade. Repetition and the transformation of earl modern italian art.* Los Angeles 2007.
- Löhr, Wolf-Dietrich: *Die Würze Italiens. Florentiner Künstler, ihre Stadt und ihr Ruf.* In: *Florenz! Ausst.Katalog Kunst-und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Bonn 2013/2014.* München 2013. S.44-55.
- Löhr, Wolf-Dietrich: *Handwerk und Denkerwerk des Malers. Kontexte für Cenninis Theorie der Praxis* In: Löhr, Wolf-Dietrich / Weppelmann, Stefan (Hrsg.): *Fantasie und Handwerk. Cennino Cennini und die Tradition der toskanischen Malerei von Giotto bis Lorenzo Monaco.* *Ausst.Katalog Berlin, Berlin 2008.*
- Löhr, Wolf-Dietrich: *Lesezeichen. Francesco Petrarca und das Bild des Dichters bis zum Beginn der Frühen Neuzeit.* Berlin 2010.
- Löhr, Wolf-Dietrich: *Von Gottes »I« zu Giottos »O«.* *Schöpferhand und Künstlerkörper zwischen Mittelalter und Früher Neuzeit.* In: Bilstein, Johannes / Reuter, Guido (Hrsg.): *Auge und Hand.* Oberhausen 2011. S. 51-76.
- Luchs, Alison: *Tullio Lombardo and the Ideal Porträt Sculpture in Renaissance Venice, 1490-1530.* Cambridge 1995.

- Mack-Andrick, Jessica: Pietro Tacca. Hofbildhauer der Medici (1577-1640). Politische Funktion und Ikonographie des frühabsolutistischen Herrscherdenkmals unter den Grossherzögen Ferdinando I., Cosimo II. und Ferdinando II., Weimar 2005.
- Magagnato, Licisco: Palazzo Thiene. Sede della Banca Popolare di Vicenza. Vicenza 1966.
- Mai, Ekkehard: Atelier und Bildnis. Künstler über sich selbst. In: Wettstreit der Künste. Malerei und Skulptur von Dürer bis Daumier. Hrsg. Ekkehard Mai und Kurt Wettengl. Ausst.Katalog Haus der Kunst, München und Fondation Corboud, Köln 2002. München 2002. S.111-125.
- Mann, Nicolas, Syson, Luke (Hrsg.): The Image of the Individual. Porträts in the Renaissance. London 1998.
- Marchand, Eckart: Gebärden in der Florentiner Malerei. Studien zur Charakterisierung von Heiligen, Uomini Famosi und Zeitgenossen im Quattrocento. Kunstgeschichte, Band 79. Münster 2004.
- Marini, Paola (Hrsg.): Palladio e Verona. Ausst.Katalog Palazzo della Gran Guardia Verona 1980. Verona 1980.
- Marschke, Stefanie: Künstlerbildnisse und Selbstporträts. Studien zu ihren Funktionen von der Antike bis zur Renaissance, Weimar 1998.
- Martin, Thomas: Alessandro Vittoria and the portrait bust in Renaissance Venice. Remodelling Antiquity. Oxford u.a. 1998.
- Maurer, Golo: Michelangelo. Die Architekturzeichnungen.Regensburg 2004.
- McCuaig, William: Carlo Sigonio: The Changing World of the Late Renaissance. Princeton 1989.
- McHam, Sarah Blake (Hrsg.): Looking at Italian Renaissance Sculpture. Cambridge u.a. 1998.
- Mellini, Domenico: Descrizione della entrata della Serenissima Regina Giovanna d'Austria e dell' apparato fatto in Fiorenza nella venuta, et per le felicissime nozze di Sua Altezza et dell' Illustrissimo & Eccellentissimo S. Don Francesco de Medici, Principe di Fiorenza, & di Siena. Florenz 1566.
- Michalsky, Tanja: Der Reliefzyklus des Florentiner Domcampanile oder die Kunst der Bildhauer, sich an der Heilsgeschichte zu betiligen. In: Schäfer, Ursula: Artes im Mittelalter. Berlin 1999. S. 324-343.
- Minges, Klaus: Das Sammlungswesen der frühen Neuzeit. Kriterien der Ordnung und Spezialisierung., Münster 1998.
- Morrmann, Eric M./Uitterhoeve, Wilfried: Lexikon der Antiken Gestalten. Mit ihrem Fortleben in Kunst, Dichtung und Musik. Übersetzt von Marinus Pütz. Kröners Taschenausgabe, Band 468. Stuttgart 1995.

- Müller, Jan-Dirk, Pfisterer, Ulrich: Der allgegenwärtige Wettstreit in den Künsten der Frühen Neuzeit. In: Müller, Jan-Dirk Müller / Pfisterer, Ulrich (Hrsg.): *Aemulatio: Kulturen des Wettstreits in Text und Bild (1450-1620). Pluralisierung & Autorität*; Bd. 27. Göttingen 2011. S. 1-34.
- Münch, Birgit Ulrike, Herzog, Markwar, Tacke, Andreas (Hrsg.): *Künstlergrabmäler: Genese - Typologie - Intention - Metamorphosen*, Petersberg 2011.
- Murray, Penelope (Hrsg.): *The History of an Idea*, Oxford/New York 1989.
- Myssok, Johannes: *Bildhauerische Konzeption und plastisches Modell in der Renaissance. Beiträge zur Kunstgeschichte des Mittelalters und der Renaissance*; 8. Münster 1999.
- Myssok, Johannes: *Canovas Testamente*. In: Hegener, Nicole / Schwedes, Kerstin. (Hrsg.): *Der Künstler und sein Tod. Testamente europäischer Künstler vom Spätmittelalter bis zum 20. Jahrhundert*. Würzburg 2012. S.231-278.
- Myssok, Johannes: *La man ch ubbidisce all'intelletto. Auge und Hand in den Künstlerbildnissen des 16. Jahrhunderts*. In: Bilsten, Johannes, Ruter, Guido (Hrsg.): *Auge und Hand*. Oberhausen 2011. S.101-116.
- Nora, Pierre (Hrsg.): *Les lieux de mémoire*. 7 Bde. Paris 1984-1992.
- Nora, Pierre: *Zwischen Geschichte und Gedächtnis*. Kleine Kulturwissenschaftliche Bibliothek, Bd.16. Berlin 1990.
- Nova, Alessandro und Schreurs, Anna (Hrsg.): *Benvenuto Cellini. Kunst und Kunsttheorie im 16. Jahrhundert*. Köln u.a. 2003.
- Nova, Alessandro: (Hrsg.) *Parmigianino. Zitat, Porträt, Mythos*. Perugia 2006.
- Occchipinti, C.: *Alessandro Vittoria e la cultura francese: considerazioni sui problemi vitruviani della percezione visiva*. In: *Alessandro Vittoria e l'arte veneta della maniera. Atti del convegno internazionale di studi (Università di Udine, 26-17 ottobre 2000)* A Cura di L. Finocchi Ghersi. Udine 2001. S. 57-70. Zitat hier: S.60-61.
- Oexle, Otto Gerhard (Hrsg.): *Memoria als Kultur. Veröffentlichung des Max Planck-Instituts für Geschichte*; 121. Göttingen 1995.
- Oexle, Otto Gerhard: *Memoria in der Gesellschaft und in der Kultur des Mittelalters*. In: Heinze, Joachim (Hrsg.): *Modernes Mittelalter. Neue Bilder einer populären Epoche*. Frankfurt am Main/Leipzig 1999.
- Olmi, Giuseppe: *Scienc-Honour-Metaphor: Italian Cabinets of the Sixteenth and Seventeenth Centuries*. In: Impey, Oliver, MacGregor, Arthur (Hrsg.): *The Origins of Museums. The cabinet of curiosities in sixteenth- and seventeenth-century Europe*. Oxford 1987. S. 5-16.

- Oy-Marra, Elisabeth: Florentiner Ehrengrabmäler der Frührenaissance. Frankfurter Forschungen zur Kunst, Bd.18. Berlin 1994.
- Paatz, Walter, Elisabeth Paatz: Die Kirchen von Florenz. Ein kulturgeschichtliches Handbuch. Bd.1-6. Frankfurt am Main 1940-1955.
- Panofsky, Erwin: Grabplastik. Vier Vorlesungen über ihren Bedeutungswandel von Alt-Ägypten bis Bernini. Ostfildern 1993.
- Panofsky, Erwin: Hercules am Scheidewege und andere antike Bildstoffe in der neueren Kunst. Reprint der Ausgabe Berlin, Leipzig 1930. Mit einem Nachwort zur Neuauflage von Dieter Wuttke. Berlin 1997.
- Pasquali, Susanna: From the Pantheon of the artists to the pantheon of illustrious men: Raphael's tomb and its legacy. In: Pantheons. Transformations of a Monumental Idea. Edited by Richard Wrigley and Matthew Craske. (Subject/object: new studies in sculpture), Aldershot 2004. S. 35-56.
- Pastor, Willy: Das Leben Albrecht Dürers. 1918.
- Pellegrino, Tonini: Il Santuario della SS. Annunziata, Rom 1992.
- Perrig, Alexander: Michelangelo Buonarrotis letzte Pietà-Idee. Basel 1960.
- Peter, Ulrike, Weisser, Bernhard (Hrsg.): Translatio Nummorum. Römische Kaiser in der Renaissance. Akten des internationalen Symposiums Berlin 16.-18. November 2011. Cyriacus. Studien zur Rezeption der Antike, Band 3. Wiesbaden 2013.
- Pfisterer, Ulrich (Hrsg.): Die Kunstliteratur der italienischen Renaissance. Eine Geschichte in Quellen. Stuttgart 2002.
- Pfisterer, Ulrich (Hrsg.): Metzler Lexikon Kunstwissenschaft. Ideen, Methoden, Begriffe, Stuttgart/Weimar 2003.
- Pfisterer, Ulrich, Seidel, Max (Hrsg.): Visuelle Topoi. Erfindung und tradiertes Wissen in den Künsten der italienischen Renaissance. München/Berlin 2003.
- Pfisterer, Ulrich: 'Paragone' In: Historisches Wörterbuch der Rhetorik. Hrsg. Gert Ueding. Bd.6, Tübingen 2003. Sp.528-546.
- Pfisterer, Ulrich: Der Kontrakt des Zeichners. Barent Fabritius und die disegno-Theorien der frühen Neuzeit. In: Disegno der Zeichner im Bild der Frühen Neuzeit. Eine Ausstellung des Kupferstichkabinetts - Staatliche Museen zu Berlin zum Auftakt des Ausstellungszyklus "Der Kult des Künstlers". In Kooperation mit dem Kunsthistorischen Institut in Florenz (Selbständige Nachwuchsgruppe "Das wissende Bild" der Max-Planck-Gesellschaft) Hrsg. von Hein-Th. Schulze-Altcappenberg und Michael Thimann. München 2007. S. 45-53;

- Pfisterer, Ulrich: Erste Werke und Autopoiesis. Der Topos der Frühbegabung im 16. Jahrhundert. In: Pfisterer, Ulrich, Seidel, Max (Hrsg.): Visuelle Topoi. Erfindung und tradiertes Wissen in den Künsten der italienischen Renaissance. München/Berlin 2003. S.263-302.
- Pfisterer, Ulrich: Freundschaftsbilder - Liebesbilder. Zum visuellen Code männlicher Passionen in der Renaissance. In: Freundschaft. Motive und Bedeutung. Hrsg. Sibylle Appuhn-Radtke und Esther P. Wipfler. Veröffentlichungen des Zentralinstituts für Kunstgeschichte München, Bd. XIX. München 2006. S. 239-253.
- Pfisterer, Ulrich: Ingenium und Invention bei Filarete. In: Nobilis arte manus. Festschrift für Antje Middeldorf-Kosegarten. Hrsg. B. Klein und H. Wolter von-der-Knesebeck. Dresden und Kassel 2002. S. 265-289.
- Pfisterer, Ulrich: Künstler-Reliquien: Personenkult in der Frühen Neuzeit. In: Müller, Rebecca, Rau, Anselm, Scheel, Johanna (Hrsg.): Theologisches Wissen und die Kunst. Festschrift für Martin Büchsel. Neue Frankfurter Forschungen zur Kunst. Bd.16. Berlin 2015. S. 163/164.
- Pfisterer, Ulrich: Literaturbericht zu Neuerscheinungen über venezianische Renaissanceskulptur. In: Journal für Kunstgeschichte, 4, 2000. S. 140-144.
- Pfisterer, Ulrich: Lysippus und seine Freunde. Liebesgaben und Gedächtnis im Rom der Renaissance oder: Das erste Jahrhundert der Medaille. Berlin 2008.
- Pfisterer, Ulrich: Weisen der Welterzeugung. Jacopo Zucchis römischer Götterhimmel als enzyklopädisches Gedächtnistheater. In: Büttner, Frank, Friedrich, Markus, Zedelmaier, Helmut (Hrsg.): Sammeln, Ordnen, Veranschaulichen: Wissenskompilatorik in der Frühen Neuzeit. Münster 2003. S. 325-359,
- Plachta, Bodo: Künstlerhäuser. Ateliers und Lebensräume berühmter Maler und Bildhauer. Photographien Achim Bednorz. Stuttgart 2014.
- Poeschke, Joachim u.a. (Hrsg.): Die Virtus des Künstlers in der italienischen Renaissance. Schriftenreihe des Sonderforschungsbereichs 496. Symbolische Kommunikation und gesellschaftliche Wertesysteme. Bd.15. Münster 2006.
- Poeschke, Joachim u.a. (Hrsg.): Praemium Virtutis II. Grabmäler und Begräbniszeremoniell in der italienischen Hoch-und Spätrenaissance. Schriftenreihe des Sonderforschungsbereichs 496. Symbolische Kommunikation und gesellschaftliche Wertesysteme. Bd.9. Münster 2005.
- Poeschke, Joachim u.a. (Hrsg.): Praemium Virtutis. Grabmäler und Begräbniszeremoniell im Zeichen des Humanismus. Schriftenreihe des Sonderforschungsbereichs 496. Symbolische Kommunikation und gesellschaftliche Wertesysteme. Bd. 2. Münster 2002.

- Poeschke, Joachim: Virtus und Status des Bildhauers in der Renaissance. In: Poeschke, Joachim u.a. (Hrsg.): Die Virtus des Künstlers in der italienischen Renaissance. Schriftenreihe des Sonderforschungsbereichs 496. Symbolische Kommunikation und gesellschaftliche Wertesysteme. Bd.15. Münster 2006. S.73-83.
- Pöpper, Thomas: Skulpturen für das Papsttum. Leben und Werk des Andrea Bregno im Rom des 15. Jahrhunderts. Leipzig 2010.
- Pomian, Krzysztof: Der Ursprung des Museums. Vom Sammeln. Aus dem Französischen von Gustav Roßler, Berlin 1988.
- Pope-Hennessy, John Wyndham: The Porträt in the Renaissance. New York u.a. 1966. (Andrew W. Mellon Lectures in Fine Arts; 12, 1963).
- Price Zimmermann, T.C.: Paolo Giovo and the evolution of Renaissance art criticism. In: Cultural Aspects of the Italian Renaissance: essays in honour of Paul Oskar Kristeller. Hrsg. Cecil H. Clough. Manchester 1976. S.406-424.
- Prinz, Wolfram: 'Vasaris Sammlung von Künstlerbildnissen. Mit einem kritischen Verzeichnis der 144 Vitenbildnisse in der zweiten Ausgabe der Lebensbeschreibungen von 1568'. Florenz 1966. Beiheft zu Band XII der Mitteilungen des Kunsthistorischen Instituts in Florenz.
- Prochno: Konkurrenz und ihre Gesichter in der Kunst. Wettbewerb, Kreativität und ihre Wirkungen. Berlin 2006.
- Puppi, Lionelli: "To have or to Be?" Das Sammeln als zwiespältiger Geisteszustand. In: Romanelli, Giandomenico / Macchi, Giulio. (Hrsg.): Venezia! Kunst aus venezianischen Palästen. Sammlungsgeschichte Venedigs vom 13. bis 19. Jahrhundert. Ausst.Katalog Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland Bonn, Bonn 2002. S. 17-24.
- Raupp, Hans-Joachim: Allegorische Selbstporträts und Selbstdarstellungen in der Graphik um 1600. In: Schweikhart, Gunter (Hrsg.): Autobiographie und Selbstporträt in der Renaissance. Atlas – Bonner Beiträge zur Renaissanceforschung, Bd. 2, Köln 1998. S. 177-192.
- Rave, Paul Ortwin: Das Museo Giovo zu Como. In: Miscellanea Bibliothecae Hertziana zu Ehren Leo Bruhns, Franz Graf Wolff Metternich, Ludwig Schudt/ Römische Forschungen der Bibliotheca Hertziana, Bd. XVI. München 1961. S. 275-284.
- Rearick, W.R: The Venetian Selfporträt 1450-1600. In: Le Metamorphosi del Ritratto. A Cura Renzo Zorzi. Civiltà Veneziana Saggi 43. Venezia 2002. S. 147-180.
- Rebecchini, Guido: Private Collectors in Mantua 1500-1630. Sussidi Eruditi 56. Roma 2002.
- Rebel, Ernst: Druckgrafik. Geschichte und Fachbegriffe. Stuttgart 2003.

- Renaissance Faces. Van Eyck to Titian. Ausst. Ausst.Katalog National Gallery, London 2008-2009. Hrsg. Lorne Campbell, Miguel Falomir, Jennifer Flechter and Luke Syson. London 2008.
- Rinaldi Mason, Stefania: Tre momenti documentati dell'attività di Palma il Giovane. In: *Arte veneta* 29, 1975. S. 197-204.
- Rizzo, Anna Padoa: La Cappella della Compagnia di Santa Barbara dei tedeschi e fiamminghi alla SS. Annunziata di Firenze: opere d'arte e di Arredo Sec. XVI-XVIII. In: *Antichità Viva* XXVI, 4, 1987. S. 10 - 20
- Rizzo, Anna Padoa: La Cappella della Compagnia di Santa Barbara della 'Nazione Tedesca' alla SS. Annunziata di Firenze nel secolo XV: Cosimo Roselli e la sua 'Impresa' artistica. In: *Antichità Viva* XXVI, 3, 1987. S. 3 - 18.
- Roberto Paolo Ciardi (Hrsg.): Case di artisti in Toscana. Cinisello Balsamo 1998.
- Roeck, Bernd: Der Gelehrte Künstler. Maler, Bildhauer und Architekten der Renaissance über Kunst. Berlin 2013.
- Roeck, Bernd: Weltkultur am Arno. Renaissance, Renaissancen und Florenz. In: *Florenz! Ausst.Katalog Kunst-und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Bonn 2013/2014. München 2013. S.92-99.*
- Rogers, Mary (Hrsg.): Fashioning identities in Renaissance art. Aldershot 2000.
- Romanelli, Giandomenico, Giulio Macchi, Lothar Altringer (Hrsg.): Venezia! Kunst aus den venezianischen Palästen. Sammlungsgeschichte Venedigs vom 13. bis 19. Jahrhundert. Ausst.Katalog Bonn 2002/03. Bonn 2003.
- Rosand, David (Hrsg.): Titian: His World and His Legacy. New York 1982.
- Rosemann, Andrea: Die Kirche San Zaccaria in Venedig. Dissertation TU Berlin; Online-Publikation: http://webdoc.sub.gwdg.de/ebook/diss/2003/tu-berlin/diss/1992/rosemann_andrea.pdf
- Rosen, von, Valeska: Mimesis und Selbstbezüglichkeit in Werken Tizians. Studien zum venezianischen Malereidiskurs. Emsdetten/Berlin 2001.
- Rosenthal, Margaret F., Jones, Ann Rosalind (Hrsg.): The Clothing of the Renaissance World: Europe, Asia, Africa, the Americans. Cesare Vecellio' "Habiti antichi et moderni." London, 2008.
- Roskill, Mark W.: Dolce's Aretino and Venetian art theory of the Cinquecento. New York 1968.
- Rossi, Massimiliano: De amicitia - the reception in the Veneto of two facing effigies. In: Zikos, Dimitrios/ Baccgi, Andrea u.a. (Hrsg.): Marks of Identity. New perspectives on sixteenth-century Italian sculpture. Boston, Mass. 2012. S. 102-119.

- Roth, Harriet: Der Anfang der Museumslehre in Deutschland. Das Traktat "Inscriptiones vel tituli theatri amplissimi" von Samuel Quiccheberg. Berlin 2000.
- Rüben, Heinrich: Der Humanist und Regelkanoniker Timoteo Maffei aus Verona (1415-1470) Aachen, 1974.
- Rubin, Patricia: Signposts of invention: artists' signatures in Italian Renaissance art. In: Art history, 29 (2006) S. 563-599.
- Sachs, Hannelore, Badstübner, Ernst, Neumann, Helga (Hrsg.): Wörterbuch der christlichen Ikonographie. Regensburg 2004.
- Satzinger, Georg (Hrsg.): Der Göttliche. Eine Hommage an Michelangelo. Ausst.Katalog Kunst-und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Bonn 2015, München 2015.
- Scher, Stephan, K.: Perspectives on the Renaissance Medal. American Numismatic Society / Numismatic Studies, Volume 23. New York 2000.
- Scher, Stephen K.: The Currency of fame. Porträt Medals of the Renaissance. New York 1994.
- Schlosser, Julius von: Die Kunst- und Wunderkammern der Spätrenaissance. Ein Beitrag zur Geschichte des Sammelwesens. Braunschweig 1978.
- Schmied-Hartmann, Petra: Die Dekoration von Palladios Villa Poiana, München 1997.
- Scholten, Frits: Spirti verament divini: Sculptors from the Low Countries in Italy, 1500-1600. In: Alexander-Skipnes, Ingrid (Hrsg.): Cultural exchange between the Low Countries and Italy (1400-1600), Turnhout 2007. S. 225-238.
- Schulz, Juergen: The Houses of Titian, Aretino and Sansovino. In: Rosand, David: Titian, his world and legacy. Hrsg. David Rosand. New York 1982.
- Schütz-Rautenberg, Gesa: Künstlergrabmäler des 15. und 16. Jahrhunderts. Ein Beitrag zur Sozialgeschichte des Künstlers. Köln/Wien 1978.
- Schwartz, Hillel: The Culture of Copy. Striking Likenesses, Unreasonable Facsimiles. New York 1996.
- Schwarz, Hans-Peter: Das Künstlerhaus. Anmerkungen zur Sozialgeschichte des Genies. Braunschweig 1990.
- Schweikhart, Gunter (Hrsg.): Antiquarische Gelehrsamkeit und bildende Kunst: die Gegenwart der Antike in der Renaissance. Köln 1996.
- Schweikhart, Gunter (Hrsg.): Autobiographie und Selbstporträt in der Renaissance. Atlas: Bonner Beiträge zur Kunstgeschichte; 2. Köln 1998
- Schweikhart, Gunter (Hrsg.): Lo splendore della Verona affrescata: nelle tavole di Piero Nani del 1864. Verona 1983.

- Schweikhart, Gunter, Asemissen, Hermann Ulrich (Hrsg.): Malerei als Thema der Malerei. Berlin 1994.
- Schweikhart, Gunter: Bernardino India und die Idee des Künstlermuseums im 16. Jahrhundert. Professor Hugo Borger zum 23.11. 1990 In: Rehm, Ulrich/Tönnemann, Andreas (Hrsg.): Die Kunst der Renaissance: ausgewählte Schriften/Gunter Schweikhart. Köln u.a. 2001.S. 256-265.
- Schweikhart, Gunter: Das Porträt des Sammlers in der Renaissance. In: Jacobs, Rainer (Hrsg.): In medias res. Festschrift zum siebzigsten Geburtstag von Peter Ludwig. Köln, 1995. S. 21-30.
- Schweikhart, Gunter: Die Kunst der Renaissance. Ausgewählte Schriften. Hrsg. von Ulrich Rehm und Andreas Tönnemann. Köln, Weimar, Wien 2001.
- Schweikhart, Gunter: Fassadenmalerei in Verona vom 14. bis zum 20. Jahrhundert. München 1973.
- Schweikhart, Gunter: Mythologische Elemente in Künstlerporträts der Renaissance. In: Guthmüller, Bodo / Kühlmann, Wilhelm (Hrsg.): Renaissancekultur und antike Mythologie. Frühe Neuzeit: Studien und Dokumente zur deutschen Literatur und Kultur im europäischen Kontext, 50. Tübingen 1999. S. 231-252.
- Scotti, Mario: L'amicizia: natura e storia di un' idea (tra riflessioneetica e rappresentazione estetica)/Die Freundschaft: Natur und Geschichte einer Idee (zwischen ethischer Reflexion und ästhetischer Darstellung) In: Akademie Deutsch-Italienischer Studien (Hrsg.): Il concetto di amicizia nella storia della cultura europea/ Der Begriff der Freundschaft in der Geschichte der Europäischen Kultur. Akten der XXII. Internationalen Tagung deutsch-italienischer Studien, Meran 09.-11. Mai 1994. Meran 1995 S.30-68.
- Seipel, Wilfried (Hrsg.): Giambologna. Triumph des Körpers. Ausst. Ausst.Katalog Kunsthistorisches Museum Wien, 2006.
- Simon, Ralf: Imagines agentes. Metapherntheorie aus dem Blickwinkel der *memoria*. In: Jahrbuch der Rhetorik, Bd.20, S. 18-39.
- Sleptzoff, Lolah M.: Men or Supermen? The Italian Porträt in the Fifteenth Century. Jerusalem 1978.
- Smith, Pamela H., Schmidt, Benjamin (Hrsg.): Making knowlegde in Early Modern Europe. Practices, objects, and texts. Chicago/London 2007.
- Springer, Peter: Tod der Unsterblichen. Zur Rolle des Künstlers in Selbstreflexion und Erinnerungspraxis der bildenen Kunst. In: Wettstreit der Künste. Malerei und Skulptur von Dürer bis Daumier. Hrsg. Ekkehard Mai und Kurt Wettengl. Ausst. Katalog Haus der Kunst, München und Fondation Corboud, Köln 2002. München 2002. S. 20-38.

- Stack, Joan: Artists into hereos: the commemoration of artist in the art of Giorgio Vasari. In: Rogers, Mary (Hrsg.): Fashioning identities in Renaissance art. Aldershot 2000. S.163-176.
- Steinmann, Ernst: "La mano di Michelangelo". In: Studien aus Kunst und Geschichte. Friedrich Schneider zum siebzigsten Geburtstag gewidmet von seinen Freunden und Verehrern. Freiburg 1906. S. 79-82.
- Steinmann, Ernst: Die Porträtdarstellungen des Michelangelo. Leipzig 1913.
- Stendhal (Henry Beyle): Rom Neapel und Florenz. Hrsg. Manfred Naumann. Übersetzt von Katharina Scheinfuß. Berlin 1980.
- Stijnman, Ad: Engraving and Etching 1400-2000 - a history of the development of manual intaglio printmaking processes. London 2012.
- Stock, Jan van: Printing Images in Antwerp. The Introduction of Printmaking in a City, Fifteenth Century to 1585. Studies in Prints and Printmaking, Vol. 2. Rotterdam 1998.
- Spezzaferro, Luigi. "Le Contraddizioni del pittore note sulle trasformazioni del lavoro artistico nella prima metà del 600. In: *Quaderni Storici*, vol. 39, no. 116 (2), 2004, S. 329–351.
- Stott, Deborah: "Fatte a sembianza di pittura". Jacopo Sansovino's Bronze Reliefs in San Marco. In: Art Bulletin, Nr. 64 (1982). S.370-388.
- Strauss, Walter L.: Hendrik Goltzius 1558-1617. The Complete Engravings and Woodcuts, New York 1977.
- Summers, David: The sculptural Program of the Chapel di San Luca in SS. Annunziata. In: Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz. 14. Bd. Heft I-IV. 1969/70. S.67- 90.
- Süßmann, Johannes, Scholz, Susanne, Engel, Gisela (Hrsg.): Fallstudien: Theorie, Geschichte, Methode. Berlin 2007.
- Suzuki, Yoko: Studien zu Künstlerporträts der Maler und Bildhauer in der venetischen und venezianischen Kunst der Renaissance. Von Andrea Mantegna bis zu Palma il Giovane. Münster 1996.
- Syson, Luke/Thornton, Dora (Hrsg.): Objects of virtue: art in Renaissance Italy. London 2001.
- Tacke, Andreas, Schauerte Thomas und Danica Brenner (Hrsg.): Künstlerhäuser im Mittelalter und in der Frühen Neuzeit. Artifex.Quellen und Studien zur Künstlersozialgeschichte hrsg. von Andreas Tacke. Petersberg 2018.
- Thiem, Gunther: Studien zu Jan van der Straet, genannt Stradanus. In: Mitteilungen des Kunsthistorischen Instituts Florenz, 8. Bd, H.2 (Sep.,1958) S. 88-111.

- Thomas, Anabel: The Workshop as the space of collaborative Artistic Production. In: Crum, Roger J.: Renaissance Florence. A social History. New York 2006. S. 415-431.
- Thomas, Ben: Casa Vasari in Arezzo: Writing and Decorating the Arist's House. In: Hendrix, Harald (Hrsg.): Writers' Houses and the Making of Memory. New York/London 2008. S. 139-148.
- Thomas, Francis E.: 'Cittadin nostro fiorentino': Michelangelos and Florentinismo in mid-sixteenth-century Florence. In: Rogers, Mary (Hrsg.): Fashioning identities in Renaissance art. Aldershot 2000. S. 177-188.
- Thompson, Wendy: Antonfrancesco Doni's "Medaglie". In: Print Quarterly, Vol. 24, No. 3, September 2007. S. 223-238. Hier S. 228.
- Thornton, Dora: The Scholar in his Study. Ownership and Experience in Renaissance Italy. New Haven/London 1997.
- Tönnemann, Andreas, Daniel Arasse (Hrsg.): Der Europäische Manierismus 1520-1610. München 1997.
- Trapp, J.B.: an Essay in the Iconography of Commemoration. In: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, Vol. 69 (2006). S. 1-50.
- Unverfehrt, Gerd (Hrsg.): Da sah ich viel köstliche Dinge. Albrecht Dürers Reise in die Niederlande. Göttingen 2007.
- Viktoria Schmidt-Linsenhoff: Ästhetik der Differenz.: postkoloniale Perspektiven vom 16. bis zum 21. Jahrhundert. 15 Fallstudien. Marburg 2014.
- Vitali, Achille: La Moda a Venezia attraverso i secoli. Lessico Ragionato Vol I (A-I) & II (L-Z). Venezia 1992.
- Vliegthart, Adriaan, W.: La Galleria Buonarroti. Michelangelo e Michelangelo il Giovane, Traduzione dall'olandese Giorgio Faggin. Istituto universitario olandese di storia dell'arte Firenze, VII. Florenz 1976.
- Voltolina, Piero: La Storia di Venezia attraverso le Medaglie. Vol I., Secoli XV - XVI. Milano 1998.
- Vossilla, Francesco: La Tomba di Baccio Bandinelli alla SS. Annunziata di Firenze. In: Joachim Poeschke, Britta Kusch und Thomas Weigel (Hrsg.): Praemium Virtutis. Grabmonumente und Begräbniszeremoniell im Zeichen des Humanismus. Symbolische Kommunikation und gesellschaftliche Wertesysteme. Schriftenreihe des Sonderforschungsbereichs 496, Bd. 2. Münster 2002. S. 191-211.
- Waddington, Raymond B.: Aretino's Satyr. Sexuality, Satire and Self-Projection in Sixteenth-Century Literature and Art. Toronto u.a. 2004.

- Warnke, Martin: Der Kopf in der Hand. In: Hoffmann, Werner (Hrsg.): Zauber der Medusa. Europäische Manierismen. Ausst.Katalog Wiener Festwochen, Wien 1987. S. 55-61.
- Warnke, Martin: Hofkünstler: zur Vorgeschichte des modernen Künstlers. Köln 1996.
- Warnke, Martin: Individualität als Argument. In: Die Renaissance und die Entdeckung des Individuums in der Kunst. Die Renaissance als erste Aufklärung II. Tübingen 1998. S.1-13
- Wasmer, Marc-Joachim: Die Casa Buonarroti in Florenz, ein Geniestreich für Michelangelo. In: Hüttinger, Eduard (Hrsg.): Künstlerhäuser von der Renaissance bis zur Gegenwart. Zürich 1985. S. 121-138.
- Watson, Katherine: Giambologna and his Workshop. In: Avery, Charles/ Radcliffe, Anthony (Hrsg.): Giambologna 1529-1608. Sculptor to the Medici, Ausst.Katalog Edinburgh-London-Wien. London 1978. S. 34-42.
- Weddigen, Erasmus: Ein Blick aus Tintoretts Werkstatt in Venedig – Adultera sine studio. In: Hüttinger, Eduard (Hrsg.): Künstlerhäuser von der Renaissance bis zur Gegenwart. Zürich 1985. S. 69-80.
- Weddigen, Erasmus: 'Thomas Philologus Ravennae'. Saggi e Memorie dell'Arte, IX, 1974.
- Wilamowitz-Möllendorf, Ulrich von: Euripides' Herakles., I. Berlin 1895.
- Wittkower, Rudolf und Margot: Künstler - Außenseiter der Gesellschaft. Stuttgart 1982.
- Woods-Marsden, Joanna: Renaissance Self Portraiture. The Visual Construction of Identity and the Social Status of the Artists. New Haven, London 1998.
- Zakos-Josephus, Annie: Ancestral Portraiture in Rome and the Art of the Last Century of the Republic. Amsterdam 1932.
- Zanotto, Francesco: Il Palazzo Ducale di Venezia. 2.Bd, Venedig 1858.
- Zavatta, Giulio: Andrea Palladio e Verona. Committenti, progetti, opere. Verona 2014.
- Zikos, Dimitrios: Giambologna's Land, House and Workshop in Florence. In: Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz XLVI. 2002. H.2/3. S. 357-408.
- Zitzlsperger, Philipp: Dürers Pelz und das Recht im Bild. Kleiderkunde als Methode der Kunstgeschichte. Berlin 2008.

- Zitzlsperger, Philipp: REQUIEM – Die römischen Papst- und Kardinalsgrabmäler der frühen Neuzeit Ergebnisse, Theorien und Ausblicke des Forschungsprojekts. In: Vom Nachleben der Kardinäle. Römische Kardinalsgrabmäler der Frühen Neuzeit. Hrsg. von Arne Karsten und Philipp Zitzlsperger (humboldt-schriften zur kunst- und bildgeschichte 10). Berlin 2010, S. 23-65.
- Zöllner, Frank, Thoenes, Christoph, Pöpper, Thomas (Hrsg.): Michelangelo. 1475-1564. Das vollständige Werk. Köln 2007.

Abbildungsverzeichnis

Abb. 1:	Guiseppe Borsato, <i>Interno del pantheon dedicato agli artisti illustri veneziani</i> , Bildnachweis: Privatbesitz.....	248
Abb. 2:	Giorgio Vasari, Frontispiz, <i>Le Vite dei più eccellenti pittori, scultori ed architettori</i> , 1568, Bildnachweis: Archiv der Autorin.....	249
Abb. 3:	Enea Vico, Portrait Anton Francesco Doni, Bildnachweis: British Museum, London.....	250
Abb. 4:	Medaille von Alessandro Vittoria, Alessandro Vittoria avers, Bildnachweis: British Museum, London.....	250
Abb. 5:	Medaille von Alessandro Vittoria, Bernardino India, revers, Bildrecht: British Museum, London.....	251
Abb. 6:	Medaille von Leone Leoni, Selbstporträt mit Andrea Doria, Washington, National Gallery of Art, Bildnachweis: Samuel H. Kress Collection.....	251
Abb. 7:	Giovanni da Cavino, Medaille Alessandro Bassano und Giovanni da Cavino, Washington, National Gallery of Art, Bildnachweis: Samuel H. Kress Collection.....	252
Abb. 8:	Giovanni da Cavino, Medaille Alessandro Bassano und Giovanni da Cavino avers und revers Marco Mantova Benavides, Victoria and Albert Musuem, London, Bildnachweis: Archiv der Autorin.....	252
Abb. 9:	Medaille von Leone Leoni, Tizian – Aretino, British Museum, London, Bildnachweis: Archiv der Autorin.....	253
Abb. 10:	Medaille Alessandro Vittoria (zugeschrieben), Valerio Belli, avers, Bildnachweis: Burns, Howard (Hrsg.): Valerio Belli Vicentino. 1468c.-1546. Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio. Vicenza 2000. S. 275.....	253
Abb. 11:	Medaille von Alessandro Vittoria, Anselmo Canera, Bildnachweis: "La bellissima maniera" - Alessandro Vittoria e la scultura veneta del Cinquecento. Hrsg. Andrea Bacchi, Lia Camerlengo, Manfred Leithe-Jasper. Ausst. Katalog Castello del Buonconsiglio. Trento 1999. Nr.33, S.262.....	254
Abb. 12:	Stuckaturen Alessandro Vittoria in der Sala dei Principi, Palazzo Thiene, Vicenza, Bildnachweis: Beltramini, Guido/ Burns, Howard/ Rigon, Fernando (Hrsg.): Palazzo Thiene a Vicenza. Milano/Vicenza 2007. S. 275.....	255
Abb. 13:	Detail der Portraitbüsten von Alessandro Vittoria in der Sala dei Principi, Palazzo Thiene, Vicenza, Bildnachweis: Beltramini, Guido/ Burns, Howard/ Rigon, Fernando (Hrsg.): Palazzo Thiene a Vicenza. Milano/Vicenza 2007. S. 277.....	256
Abb. 15:	Palazzo Trevisan, Murano, Porticus und Stuckdetail, Bildnachweis: "La bellissima maniera" - Alessandro Vittoria e	

	la scultura veneta del Cinquecento. Hrsg. Andrea Bacchi, Lia Camerlengo, Manfred Leithe-Jasper. Ausst. Katalog Castello del Buonconsiglio. Trento 1999. S.24.....	257
Abb. 16:	Alessandro Vittoria, Scala d' oro, Palazzo Ducale, Venedig, Bildnachweis: Archiv der Autorin.	257
Abb. 17:	Alessandro Vittoria, Stuckarbeiten, Libreria Marciana, Venedig, Bildnachweis: Archiv der Autorin.	258
Abb. 18:	Medaille von Leone Leoni, Tizian-Aretino, Bildnachweis: "La bellissima maniera" - Alessandro Vittoria e la scultura veneta del Cinquecento. Hrsg. Andrea Bacchi, Lia Camerlengo, Manfred Leithe-Jasper. Ausst. Katalog Castello del Buonconsiglio. Trento 1999. Nr.29, S. 260.....	258
Abb. 19:	Enea Vico, Omnium Caesarum verissimae imagines, 1553, Venedig, Bildnachweis: Archiv der Autorin.	259
Abb. 20:	Medaille von Alesandro Vittoria, Giovanni Francesco Commendone, Bildnachweis: "La bellissima maniera" - Alessandro Vittoria e la scultura veneta del Cinquecento. Hrsg. Andrea Bacchi, Lia Camerlengo, Manfred Leithe-Jasper. Ausst. Katalog Castello del Buonconsiglio. Trento 1999. Nr.22, S.253	259
Abb. 21:	Jacopo Pontormo, Portrait zweier Freunde, Bildnachweis: Fondazione Cini, Venedig.	260
Abb. 22:	Medaille von Alessandro Vittoria, Girolamo und Helena Corner, Bildnachweis: "La bellissima maniera" - Alessandro Vittoria e la scultura veneta del Cinquecento. Hrsg. Andrea Bacchi, Lia Camerlengo, Manfred Leithe-Jasper. Ausst. Katalog Castello del Buonconsiglio. Trento 1999. Nr. 24, S. 255	260
Abb. 23:	Medaille von Alessandro Vittoria, beide Töchter des Grafen Thiene, Bildnachweis: "La bellissima maniera" - Alessandro Vittoria e la scultura veneta del Cinquecento. Hrsg. Andrea Bacchi, Lia Camerlengo, Manfred Leithe-Jasper. Ausst. Katalog Castello del Buonconsiglio. Trento 1999. S.251.	261
Abb. 24:	Medaille von Alessandro Vittoria, Giovanni Francesco Acquaviva d'Aragon, Bildnachweis: "La bellissima maniera" - Alessandro Vittoria e la scultura veneta del Cinquecento. Hrsg. Andrea Bacchi, Lia Camerlengo, Manfred Leithe-Jasper. Ausst. Katalog Castello del Buonconsiglio. Trento 1999. Nr. 26, S. 257.	261
Abb. 25	Alessandro Vittoria, Portraitbüste Girolamo Grimani, San Giuseppe in Castello, Venedig. Bildnachweis: Archiv der Autorin.....	262
Abb. 26	Cesare Vecellio, Habiti antichi et moderni di tutto il mondo, Holzschnitt, Senatori & Tribuni, Bildnachweis: Archiv der Autorin.....	263

Abb. 27:	Cesare Vecellio, Habiti antichi et moderni di tutto il mondo, Holzschnitt, frühe Dogen, Bildnachweis: Archiv der Autorin.	264
Abb. 28:	Cesare Vecellio, Habiti antichi et moderni di tutto il mondo, Holzschnitt, venezianische Nobili, Bildnachweis: Archiv der Autorin.....	265
Abb. 30:	Giulio Bonasone, Stich Michelangelo, Bildnachweis: Archiv der Autorin.	267
Abb. 33:	Giovanni Battista Moroni, Portrait Alessandro Vittoria, Bildnachweis: Gemäldegalerie, Kunsthistorisches Museum, Wien.	269
Abb. 34:	Giovanni Stradano, Kreuzigung, Capella Galli, SS. Annunziata, Florenz, Bildnachweis: Archiv der Autorin.	270
Abb. 35:	Aufrisszeichnung Giovanni Stradano, Capella Galli, SS. Annunziata, Florenz, Bildnachweis: Baroni Vannucci, Alessandra, Sellink, Manfred (Hrsg.): Stradanus 1523-1605. Court Artist of the Medici. Turnhout 2012.S. 230.....	271
Abb. 36:	Kupferstich Philip Galle, Giovanni Stradano, Capella Galli, SS. Annunziata, Florenz, Bildnachweis: Baroni Vannucci, Alessandra, Sellink, Manfred (Hrsg.): Stradanus 1523-1605. Court Artist of the Medici. Turnhout 2012. S. 230.....	272
Abb. 37:	Jan Collaert, Entdeckung des Kupferstichs, nach Giovanni Stradano, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Kupferstich-Kabinett.	273
Abb. 38:	Vorzeichnung Giovanni Stradano, Entdeckung der Kupferstecherei, Baroni Vannucci, Alessandra, Sellink, Manfred (Hrsg.): Stradanus 1523-1605. Court Artist of the Medici. Turnhout 2012, S.303.	273
Abb. 39:	Jan Collaert, Die Entdeckung der Ölmalerei, nach Giovanni Stradano, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Kupferstich-Kabinett.	274
Abb. 40:	Porträt von Giovanni Stradano von Johannes Wierix, um 1580-81, Bildnachweis: Baroni Vannucci, Alessandra, Sellink, Manfred (Hrsg.): Stradanus 1523-1605. Court Artist of the Medici. Turnhout 2012. S. 263.	274
Abb. 41:	Giovanni Stradano, Selbstportrait mit den Allegorien der Künste, Bildnachweis: Baroni Vannucci, Alessandra, Sellink, Manfred (Hrsg.): Stradanus 1523-1605. Court Artist of the Medici. Turnhout 2012. S.261.	275
Abb. 42:	Giovanni Stradano, Zeichnung Schmuckrahmen, Bildnachweis: Thiem, Gunther: Studien zu Jan van der Straet, genannt Stradanus. In: Mitteilungen des Kunsthistorischen Instituts in Florenz VIII 1957-1959. S. 88.....	275
Abb. 43:	Hendrick Goltzius, Portrait Giovanni Stradano, Bildnachweis: Bildnachweis: Baroni Vannucci, Alessandra, Sellink, Manfred	

	(Hrsg.): Stradanus 1523-1605. Court Artist of the Medici. Turnhout 2012. S.263.	276
Abb. 44:	Nicolo della Casa, Kupferstich Bacio Bandinelli, Bildnachweis: Archiv der Autorin.	277
Abb. 46:	Giorgio Vasari, Ausstattung, Wand mit Ursprung der Kunst, Casa Vasari, Florenz, Bildnachweis: Casa Vasari a Firenze, Online-Ausstellung des KHI Florenz. URL: http://www.expo.khi.it/gallerie/casa-vasari	278
Abb. 47:	Federico Zuccari, Casa Zuccari, Florenz, Bildnachweis: Archiv der Autorin.	279
Abb. 48:	Federico Zuccari, Fresken Sala Terrena, Casa Zuccari, Florenz, Bildnachweis: Casa Vasari a Firenze, Online-Ausstellung des KHI Florenz. URL: http://www.expo.khi.it/gallerie/casa-vasari	280
Abb. 49:	Enea Vico, Bacio Bandinellis Florentiner Akademie, 1550, Kupferstich, Bildnachweis: Metropolitan Museum, New York.	280
Abb. 50:	Haus von Alessandro Vittoria, Venedig, Bildnachweis: Archiv der Autorin.	281
Abb. 51:	Kupferstich Pietro Chevalier, Garten und Monument von Alessandro Vittoria, Bildnachweis: Damerini, Gino: Giardini di Venezia. Bologna 1931. S. 67.....	282
Abb. 52:	Palmai il Giovane, Zeichnung verso, Bildnachweis: Staatliche Graphische Sammlung, München.	282
Abb. 53:	Palma il Giovane Zeichnung recto, Bildnachweis: Staatliche Graphische Sammlung, München.	283
Abb. 56:	Alessandro Vittoria, Heiliger Sebastian, Bildnachweis: Metropolitan Musuem, New York.	285
Abb. 57:	Paolo Veronese, Portrait von Alessandro Vittoria, um 1560- 1577, Bildnachweis: Metropolitan Museum of Art, New York. ...	286
Abb. 58:	Palma il Giovane, Portrait Alessandro Vittoria um 1580, Bildnachweis: City Museum, Museums and Art Gallery, Birmingham.	287
Abb. 60:	Palma il Giovane, Portrait Alessandro Vittoria, 1600-1605, Bildnachweis: Gemäldegalerie, Kunsthistorisches Museum, Wien.	289
Abb. 61:	Paolo Pino, Porträt Marco Mantova Benavides, Bildnachweis: Schweikhart, Gunter: Das Porträt des Sammlers in der Renaissance.In: Jacobs, Rainer (Hrsg.): In medias res. Festschrift zum siebzigsten Geburtstag von Peter Ludwig. Köln, 1995. S. 32.....	290
Abb. 62:	Parmigianino Selbstbildnis, Gemäldegalerie, Bildnachweis: Kunsthistorisches Museum, Wien.....	291
Abb. 63:	Alessandro Vittoria, Büste Sebastiano Vernier, Sala Consiglio dei Dieci, Bildnachweis: Archiv der Autorin.	291

Abb. 64:	Bernardino India, Villa Poiana, Sala dei Imperatori, Bildnachweis: Archiv der Autorin.	292
Abb. 65:	Bernardino India, Altarbild, Capella Pellegrini, San Bernardino, Verona, Bildnachweis: Archiv der Autorin.	292
Abb. 66:	Kolorierte Zeichnung der Fassadendekoration Palazzo Fiorio della Seta aus Verona affrescata, Bildnachweis: Schweikhart, Gunter (Hrsg.): Lo splendore della Verona affrescata: nelle tavole di Piero Nani del 1864. Verona 1983. Taf. 45.	293
Abb. 67:	Bernardino India, Sala di Proserpina, Palazzo Thiene, Vicenza, Bildnachweis: Archiv der Autorin.	293
Abb. 68:	Bernardino India, Portrait Giovanni Matteo Giberti, Madrid, Prado, Bildnachweis: Archiv der Autorin.	294
Abb. 69:	Bernardino India zugeschrieben, unbekannte letterati italiani del cinquecento, 1580-1590, Verona Museo di Castelvecchio, Bildnachweis: Archiv der Autorin.	294
Abb. 70:	Giambolognas Haus, Borgo Pinto, Florenz, Bildnachweis: Archiv der Autorin.	295
Abb. 71:	Büste Ferdinando I. Eingangsportal, Giambolognas Haus, Borgo Pinti, Florenz, Bildnachweis: Archiv der Autorin.	295
Abb. 72:	Wappen des Künstlers, Giambolognas Haus, Borgo Pinti, Florenz, Bildnachweis: Archiv der Autorin.	296
Abb. 73:	Giambologna, Reiterstandbild Cosimo I., Florenz, Bildnachweis: Archiv der Autorin.	296
Abb. 74:	Giambolognas Haus, Grundriss, Bildnachweis: Zikos, Dimitrios: Giambologna's Land, House, and Workshop in Florence. In: Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz 46, 2002, S.359.	297
Abb. 75:	Zeichnung von Apenin und Holzkonsole, Piero Francavilla, Victoria and Albert Museum, London, Bildnachweis: Seipel, Wilfried (Hrsg.): Giambologna - Triumph des Körpers. Ausst.Katalog Kunsthistorisches Museum Wien, Wien 2006. S.72.	298
Abb. 76:	Holzmodell, Fassadenentwurf, Santa Maria de Fiore, Bildnachweis: Evers, Bernd (Hrsg.): Architekturmodelle der Renaissance. Die Harmonie des Bauens von Alberti bis Michelangelo. Katalog Kunstbibliothek Berlin im Alten Museum, Berlin, München 1995. S. 295.	298
Abb. 77:	Pieter de Witte, Portrait Giambologna, National Gallery Scotland, Bildnachweis: Cole, Michael: Ambitious Form. Giambologna, Ammanati and Danti in Florence. Princeton 2011. S.163.	299
Abb. 78:	Pieter de Witte, Portrait Giambologna, Detail, National Gallery Scotland,	300

Abb. 79:	Giambologna, Neptun, Museo del Bargello, Florenz, Bildnachweis: Archiv der Autorin.	301
Abb. 80:	Giambologna, Florenz, Brunnen, Villa Medici, Petraia, Bildnachweis: Archiv der Autorin.	301
Abb. 81:	Filarete, Selbstportrait mit Mitarbeitern, Bronzerelief, St. Peter, Rom, Bildnachweis: Archiv der Autorin.	302
Abb. 82:	Baccio Bandinelli, Selbstportrait, Boston, Bildnachweis: Isabella Stewart Gardner Museum, Boston.	302
Abb. 83:	Tizian, Portrait Francesco Venier, Bildnachweis: Thyssen- Bornemisza Collection, Madrid	303
Abb. 84:	Philippe, Champagne, Portrait Kardinal Richelieu, Bildnachweis: Musée Condé, Chateau de Chantilly.	303
Abb. 85:	Buggiano, Grabmal Filippo Brunelleschis, 1447, Dom Santa Maria del Fiore, Florenz, Bildnachweis: Archiv der Autorin.....	304
Abb. 86:	Vecchietta, Grabkapelle, S. Maria della Scala, Siena, Bildnachweis: Archiv der Autorin.	304
Abb. 87:	Andrea Bregno, Grabmal, Santa Maria sopra Minerva, Rom, Bildnachweis: Archiv der Autorin.	305
Abb. 88:	Cellini Kruzifix, Escorial, Madrid, Bildnachweis: Cole, Michael: Ambitious Form. Giambologna, Ammanati and Danti in Florence. Princeton 2011. S 240.	306
Abb. 89:	Tizian, Pieta, Gallerie dell' Accademia, Venedig, Bildnachweis: Archiv der Autorin.	306
Abb. 90:	Palma il Giovane, Grabmal, SS. Giovanni e Paolo, Venedig, Bildnachweis: Archiv der Autorin.	307
Abb. 91:	Alessandro Vittoria, Grabmal, San Zaccaria Venedig, Bildnachweis: Archiv der Autorin.	308
Abb. 92:	Alessandro Vittoria, Selbstporträt Büste, Grabmal, San Zaccaria, Venedig, Bildnachweis: Archiv der Autorin.	309
Abb. 93:	Alessandro Vittoria, Karyatide, Grabmal, San Zaccaria, Venedig, Bildnachweis: Archiv der Autorin.	310
Abb. 94:	Alessandro Vittoria, Karyatide, Detail, Grabmal, San Zaccaria, Venedig, Bildnachweis: Archiv der Autorin.	311
Abb. 95:	Alessandro Vittoria, Terracotta-Modell, rechte Karyatide, Grabmal, San Zaccaria, Venedig, Bildnachweis: Archiv der Autorin.....	312
Abb. 97:	Giorgio Vasari, Grabmal Michelangelo, Santa Croce, Florenz, Bildrecht: Archiv der Autorin.	314
Abb. 98:	Sansovino, Johannes der Täufer, Frari-Kirche, Venedig, Bildrecht: Archiv der Autorin.	315
Abb. 99:	Alessandro Vittoria, Johannes der Täufer, San Zaccaria, Venedig, Bildnachweis: "La bellissima maniera" - Alessandro Vittoria e la scultura veneta del Cinquecento. Hrsg. Andrea	

	Bacchi, Lia Camerlengo, Manfred Leithe-Jasper. Ausst. Katalog Castello del Buonconsiglio. Trento 1999. S. 18.	316
Abb. 100:	Bernardino India, Due figurine di muse, Devonshire Collection, Chatsworth, Bildnachweis: Archiv der Autorin.....	316
Abb. 101:	Parmigianino, Circe e i compagni, Bildnachweis: La bellissima maniera" - Alessandro Vittoria e la scultura veneta del Cinquecento. Hrsg. Andrea Bacchi, Lia Camerlengo, Manfred Leithe-Jasper. Ausst. Katalog Castello del Buonconsiglio. Trento 1999. S.116.	317
Abb. 102:	Alessandro Vittoria, Allegorie, Scala d'oro, Palazzo Ducale, Venedig. Bildnachweis: La bellissima maniera" - Alessandro Vittoria e la scultura veneta del Cinquecento. Hrsg. Andrea Bacchi, Lia Camerlengo, Manfred Leithe-Jasper. Ausst. Katalog Castello del Buonconsiglio. Trento 1999. S.116.	317
Abb. 103:	Parmigianino, Zeichnung, weibliche Aktstudie (verso), Szepmuvezeti Museum, Budapest, Bildnachweis: Archiv der Autorin.....	318
Abb. 104:	Alessandro Vittoria zugeschrieben, weibliche Figurenstudie, Galleria degli Uffizi, Gabinetto dei Disegni delle Stampe, Florenz, Bildnachweis: Archiv der Autorin.....	319
Abb. 105:	Alessandro Vittoria, Femione, Libreria Marciana, Venedig, Bildnachweis: Archiv der Autorin.	320
Abb. 106:	Alessandro Vittoria, Gedenktafel Heinrich III., Palazzo Ducale, Venedig, Bildnachweis: Archiv der Autorin.....	321
Abb. 107:	Alessandro Vittoria, Grabmal Giulio Contarini, Santa Maria del giglio, Venedig, Bildnachweis: Archiv der Autorin.....	322
Abb. 108:	San Zaccaria, außen, Venedig, Bildnachweis: Archiv der Autorin.....	323
Abb. 109:	San Zaccaria, innen, Venedig, Bildnachweis: Archiv der Autorin.....	323
Abb. 110:	Alessandro Vittoria, Bauplastik, San Zaccaria, Venedig, Bildnachweis: La bellissima maniera" - Alessandro Vittoria e la scultura veneta del Cinquecento. Hrsg. Andrea Bacchi, Lia Camerlengo, Manfred Leithe-Jasper. Ausst. Katalog Castello del Buonconsiglio. Trento 1999. S.31.....	324
Abb. 111:	Santissima Annunziata, Florenz, Bildnachweis: Archiv der Autorin.....	324
Abb. 112:	Grablege Accademia del disegno, Santissima Annunziata, Florenz, Bildnachweis: Archiv der Autorin.....	325
Abb. 113:	Bacio Bandinelli, Grabmal, Santissima Annunziata, Florenz, Bildnachweis: Archiv der Autorin.	325
Abb. 114:	Giambologna, Cappella del Soccorso (vor der Restaurierung), Gesamtansicht, Santissima Annunziata, Florenz, Bildnachweis: Archiv der Autorin.	326

- Abb. 115: Giambologna, Porta della Carita, Tribuna, Santissima Annunziata, Florenz, Bildnachweis: Archiv der Autorin. 327
- Abb. 116: Giambologna, Eingang Cappella del Soccorso, (während der Restaurierung), Santissima Annunziata, Florenz, Bildnachweis: Archiv der Autorin. 328
- Abb. 117: Jacopo Ligozzi, Engelspietà, Cappella del Soccorso, Santissima Annunziata, Florenz, Bildnachweis: Münch, Birgit Ulrike, Marwart Herzog, Andreas Tacke (Hrsg.): Künstlergrabmäler. Genese - Typologie - Intentionen – Metamorphosen. Petersberg 2011. S.121. 329
- Abb. 118: Giovanni Battista Paggi, Auferstehung Christi, Cappella del Soccorso, Santissima Annunziata, Florenz, Bildnachweis: Münch, Birgit Ulrike, Marwart Herzog, Andreas Tacke (Hrsg.): Künstlergrabmäler. Genese - Typologie - Intentionen – Metamorphosen. Petersberg 2011. S.121. 330
- Abb. 119: Giambologna Sarkophag, Cappella del Soccorso, Santissima Annunziata, Florenz, Bildnachweis: Münch, Birgit Ulrike, Marwart Herzog, Andreas Tacke (Hrsg.): Künstlergrabmäler. Genese - Typologie - Intentionen – Metamorphosen. Petersberg 2011. S.125. 331
- Abb. 120: Votiv Madonna del Soccorso, Cappella del Soccorso, SS. Annunziata, Florenz, Bildnachweis: Archiv der Autorin. 332
- Abb. 121: Giambologna, Geißelung Christi, Bronze-Relief, Cappella del Soccorso, Santissima Annunziata, Bildnachweis: Münch, Birgit Ulrike, Marwart Herzog, Andreas Tacke (Hrsg.): Künstlergrabmäler. Genese - Typologie - Intentionen – Metamorphosen. Petersberg 2011. S. 119. 333
- Abb. 122: Giambologna, Bronzekruzifix, Cappella del Soccorso, Santissima Annunziata, Florenz, Bildnachweis: Archiv der Autorin. 333
- Abb. 123: Pompeo di Guilio Caccini, Michelangelo, 1596, Casa Buonarrotti, Florenz, Bildnachweis: Der Göttliche. Eine Hommage an Michelangelo. Ausst.Katalog Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Bonn 2015 München 2015. S. 62. 334
- Abb. 124: Unbekannter Künstler, sogenannte Hand von Michelangelo, Italien 16. Jahrhundert, Bildnachweis: Victoria and Albert Museum, London, Bildnachweis: Der Göttliche. Eine Hommage an Michelangelo. Ausst.Katalog Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Bonn 2015 München 2015. S. 115. 335



Abb. 1: Guiseppe Borsato, *Interno del pantheon dedicato agli artisti illustri veneziani*, Bildnachweis: Privatbesitz.

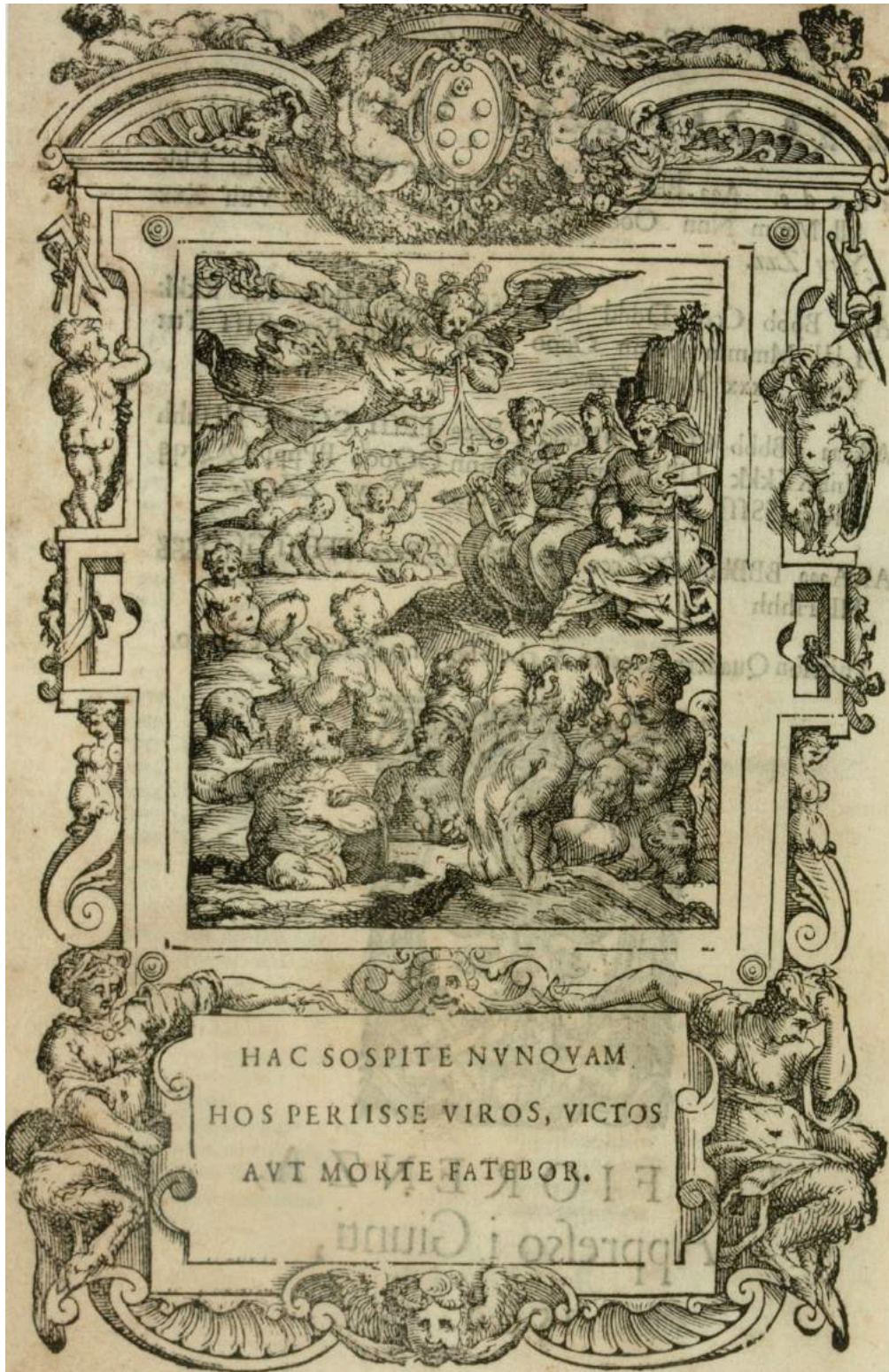


Abb. 2: Giorgio Vasari, Frontispiz, *Le Vite dei più eccellenti pittori, scultori ed architettori*, 1568, Bildnachweis: Archiv der Autorin.



Abb. 3: Enea Vico, Portrait Anton Francesco Doni, Bildnachweis: British Museum, London.



Abb. 4: Medaille von Alessandro Vittoria, Alessandro Vittoria avers, Bildnachweis: British Museum, London.



Abb. 5: Medaille von Alessandro Vittoria, Bernardino India, revers, Bildrecht: British Museum, London.



Abb. 6: Medaille von Leone Leoni, Selbstporträt mit Andrea Doria, Washington, National Gallery of Art, Bildnachweis: Samuel H. Kress Collection.



Abb. 7: Giovanni da Cavino, Medaille Alessandro Bassano und Giovanni da Cavino, Washington, National Gallery of Art, Bildnachweis: Samuel H. Kress Collection.



Abb. 8: Giovanni da Cavino, Medaille Alessandro Bassano und Giovanni da Cavino avers und revers Marco Mantova Benavides, Victoria and Albert Museum, London, Bildnachweis: Archiv der Autorin.



Abb. 9: Medaille von Leone Leoni, Tizian – Aretino, British Museum, London, Bildnachweis: Archiv der Autorin.



Abb. 10: Medaille Alessandro Vittoria (zugeschrieben), Valerio Belli, avers, Victoria and Albert Museum, London, Bildnachweis: Burns, Howard (Hrsg.): Valerio Belli Vicentino. 1468c.-1546. Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio. Vicenza 2000. S. 275.



Abb. 11: Medaille von Alessandro Vittoria, Anselmo Canera, Staatlichen Münzsammlung in München, Bildnachweis: "La bellissima maniera" - Alessandro Vittoria e la scultura veneta del Cinquecento. Hrsg. Andrea Bacchi, Lia Camerlengo, Manfred Leithe-Jasper. Ausst. Katalog Castello del Buonconsiglio. Trento 1999. Nr.33, S.262.



Abb. 12: Stuckaturen Alessandro Vittoria in der Sala dei Principi, Palazzo Thiene, Vicenza, Bildnachweis: Beltramini, Guido/ Burns, Howard/ Rigon, Fernando (Hrsg.): Palazzo Thiene a Vicenza. Milano/Vicenza 2007. S. 275.



Abb. 13: Detail der Portraitbüsten von Alessandro Vittoria in der Sala dei Principi, Palazzo Thiene, Vicenza, Bildnachweis: Beltramini, Guido/ Burns, Howard/ Rigon, Fernando (Hrsg.): Palazzo Thiene a Vicenza. Milano/Vicenza 2007. S. 277.

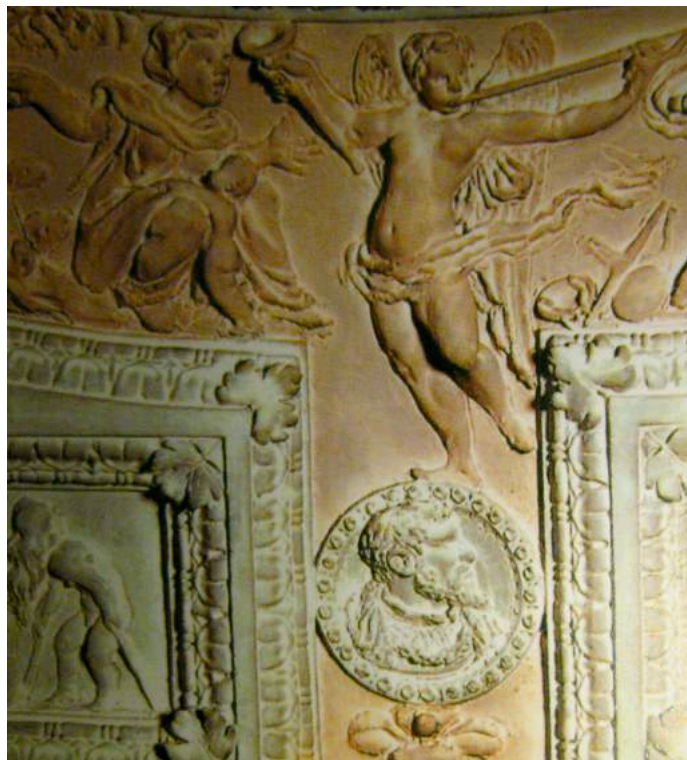


Abb. 14: Alessandro Vittoria, Medaillen-Stuckdetails im Palazzo Bissari-Arnaldi, Vicenza, Bildnachweis: Attardi, Luisa: La Decorazione "all' antica" nella Vicenza di Palladio. Alessandro Vittoria in Palazzo Bissari-Arnaldi. Vicenza 1999. S.6.



Abb. 15: Palazzo Trevisan, Murano, Porticus und Stuckdetail, Bildnachweis: "La bellissima maniera" - Alessandro Vittoria e la scultura veneta del Cinquecento. Hrsg. Andrea Bacchi, Lia Camerlengo, Manfred Leithe-Jasper. Ausst. Katalog Castello del Buonconsiglio. Trento 1999. S.24



Abb. 16: Alessandro Vittoria, Scala d' oro, Palazzo Ducale, Venedig, Bildnachweis: Archiv der Autorin.



Abb. 17: Alessandro Vittoria, Stuckarbeiten, Libreria Marciana, Venedig, Bildnachweis: Archiv der Autorin.



Abb. 18: Medaille von Leone Leoni, Tizian-Aretino, Bildnachweis: "La bellissima maniera" - Alessandro Vittoria e la scultura veneta del Cinquecento. Hrsg. Andrea Bacchi, Lia Camerlengo, Manfred Leithe-Jasper. Ausst. Katalog Castello del Buonconsiglio. Trento 1999. Nr.29, S. 260.



Abb. 19: Enea Vico, *Omnium Caesarum verissimae imagines*, 1553, Venedig, Bildnachweis: Archiv der Autorin.



Abb. 20: Medaille von Alessandro Vittoria, Giovanni Francesco Commendone, Bildnachweis: "La bellissima maniera" - Alessandro Vittoria e la scultura veneta del Cinquecento. Hrsg. Andrea Bacchi, Lia Camerlengo, Manfred Leithe-Jasper. Ausst. Katalog Castello del Buonconsiglio. Trento 1999. Nr.22, S.253



Abb. 21: Jacopo Pontormo, Portrait zweier Freunde, Bildnachweis: Fondazione Cini, Venedig.



Abb. 22: Medaille von Alessandro Vittoria, Girolamo und Helena Corner, Bildnachweis: "La bellissima maniera" - Alessandro Vittoria e la scultura veneta del Cinquecento. Hrsg. Andrea Bacchi, Lia Camerlengo, Manfred Leithe-Jasper. Ausst. Katalog Castello del Buonconsiglio. Trento 1999. Nr. 24, S. 255.



Abb. 23: Medaille von Alessandro Vittoria, beide Töchter des Grafen Thiene, Bildnachweis: "La bellissima maniera" - Alessandro Vittoria e la scultura veneta del Cinquecento. Hrsg. Andrea Bacchi, Lia Camerlengo, Manfred Leithe-Jasper. Ausst. Katalog Castello del Buonconsiglio. Trento 1999. S.251.



Abb. 24: Medaille von Alessandro Vittoria, Giovanni Francesco Acquaviva d'Aragon, Bildnachweis: "La bellissima maniera" - Alessandro Vittoria e la scultura veneta del Cinquecento. Hrsg. Andrea Bacchi, Lia Camerlengo, Manfred Leithe-Jasper. Ausst. Katalog Castello del Buonconsiglio. Trento 1999. Nr. 26, S. 257.

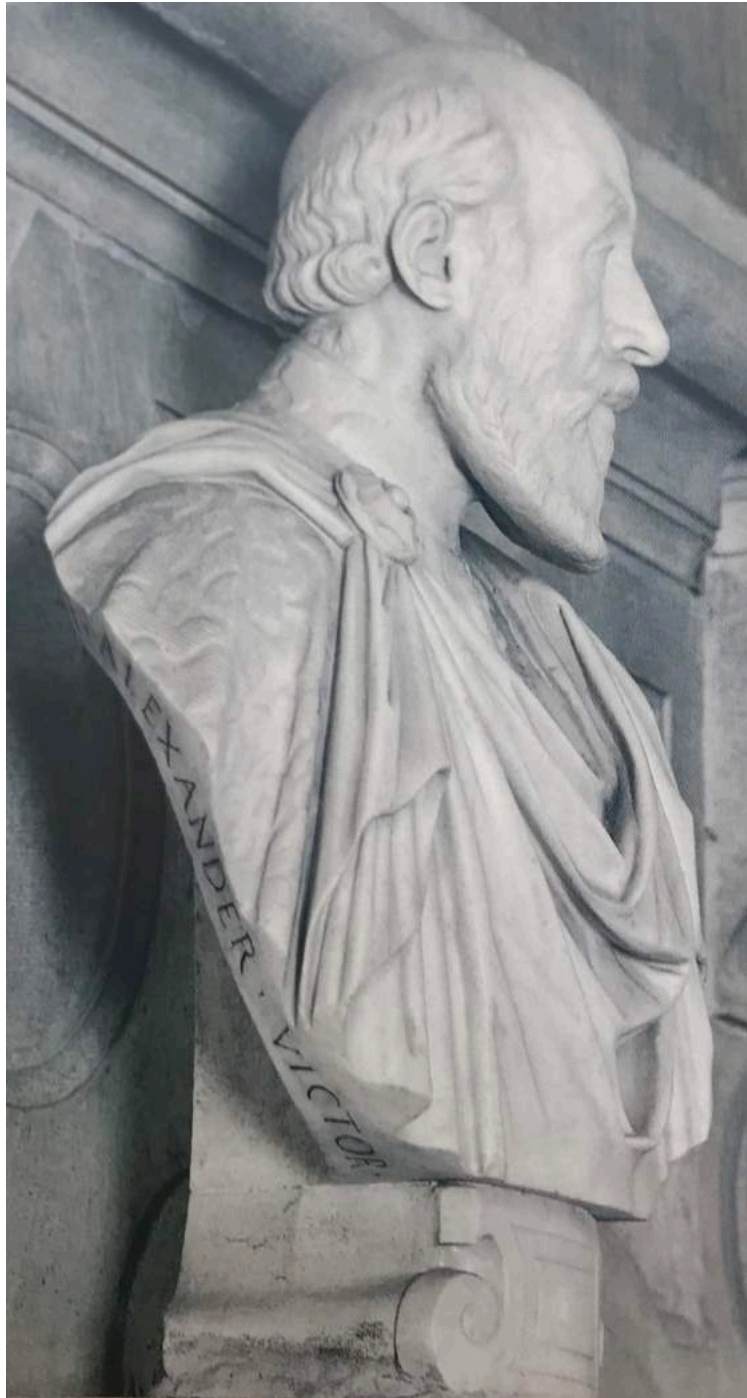


Abb. 25 Alessandro Vittoria, Portraitbüste Girolamo Grimani, San Giuseppe in Castello, Venedig. Bildnachweis: Archiv der Autorin.



Abb. 26 Cesare Vecellio, *Habiti antichi et moderni di tutto il mondo*, Holzschnitt, *Senatori & Tribuni*, Bildnachweis: Archiv der Autorin.



Abb. 27: Cesare Vecellio, *Habiti antichi et moderni di tutto il mondo*, Holzschnitt, frühe Dogen, Bildnachweis: Archiv der Autorin.



Abb. 28: Cesare Vecellio, *Habiti antichi et moderni di tutto il mondo*, Holzschnitt, venezianische Nobili, Bildnachweis: Archiv der Autorin.



Abb. 29: Marmorrelief Michelangelo, Sammlung Beckenrath, Berlin,
Bildnachweis: Steinmann, Ernst: Die Porträtdarstellungen des Michelangelo.
Leipzig 1913. Tafel 10.

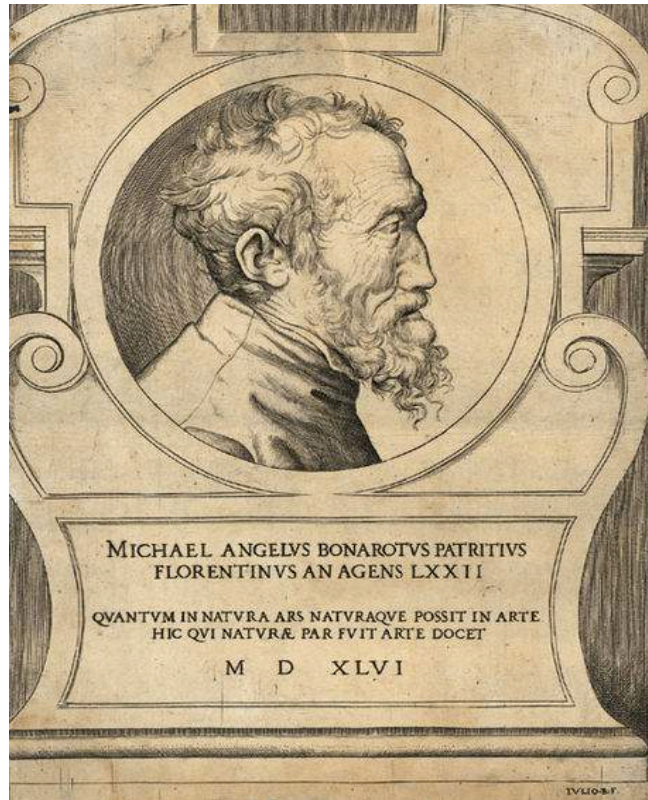


Abb. 30: Giulio Bonasone, Stich Michelangelo, Bildnachweis: Archiv der Autorin.



Abb. 31: Giorgio Vasari, Holzschnitt der Michelangelo-Vita, Bildnachweis: Archiv der Autorin.



Abb. 32: Nachstich von L'Armesin nach dem Holzschnitt Vasaris,
Bildnachweis: Steinmann, Ernst: Die Porträtdarstellungen des Michelangelo.
Leipzig 1913. Tafel 40.



Abb. 33: Giovanni Battista Moroni, Portrait Alessandro Vittoria, Bildnachweis:
Gemäldegalerie, Kunsthistorisches Museum, Wien.



Abb. 34: Giovanni Stradano, Kreuzigung, Capella Galli, SS. Annunziata, Florenz, Bildnachweis: Archiv der Autorin.

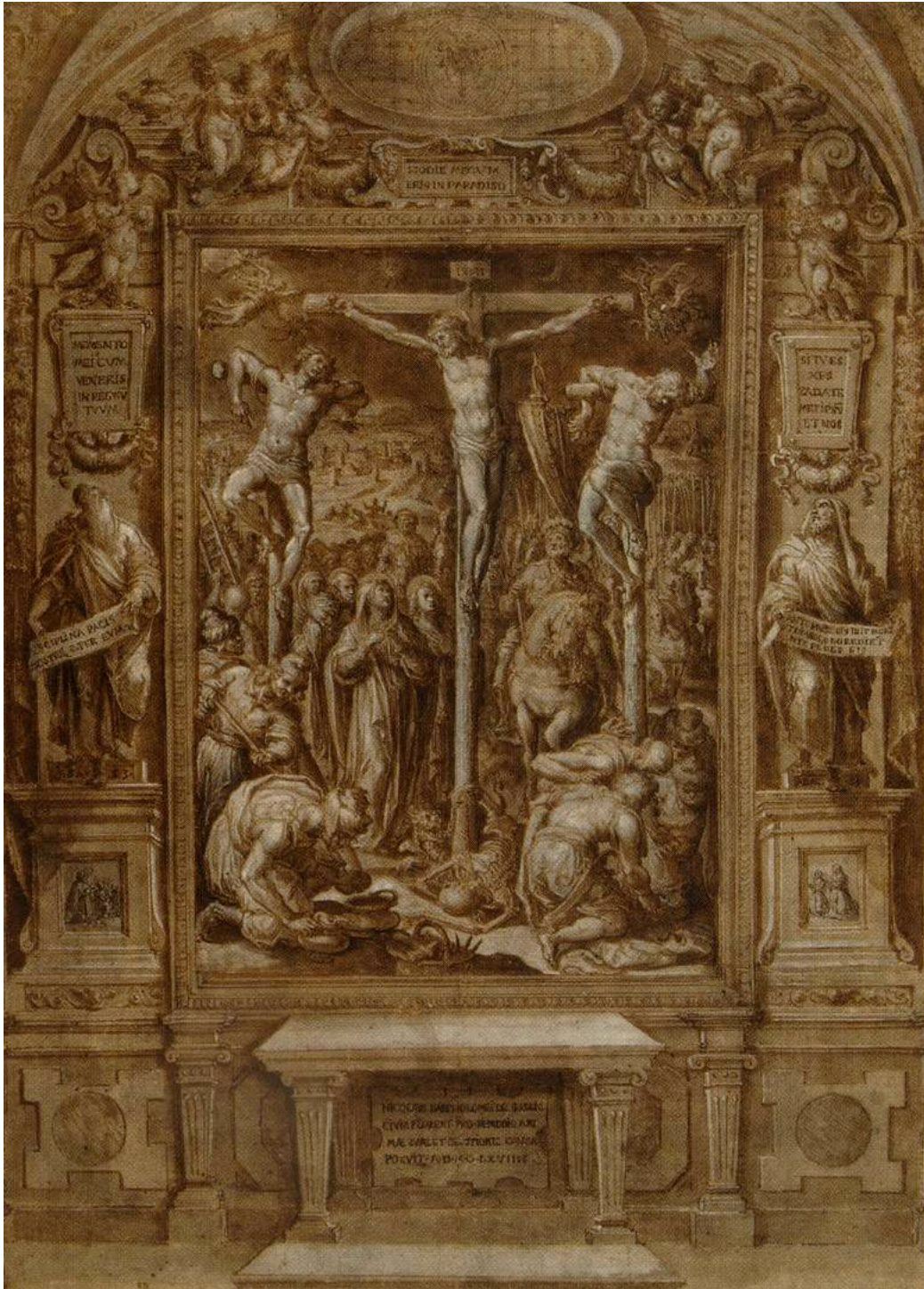


Abb. 35: Aufrisszeichnung Giovanni Stradano, Capella Galli, SS. Annunziata, Florenz, Bildnachweis: Baroni Vannucci, Alessandra, Sellink, Manfred (Hrsg.): Stradanus 1523-1605. Court Artist of the Medici. Turnhout 2012.S. 230.



Abb. 36: Kupferstich Philip Galle, Giovanni Stradano, Capella Galli, SS. Annunziata, Florenz, Bildnachweis: Baroni Vannucci, Alessandra, Sellink, Manfred (Hrsg.): Stradanus 1523-1605. Court Artist of the Medici. Turnhout 2012. S. 230.

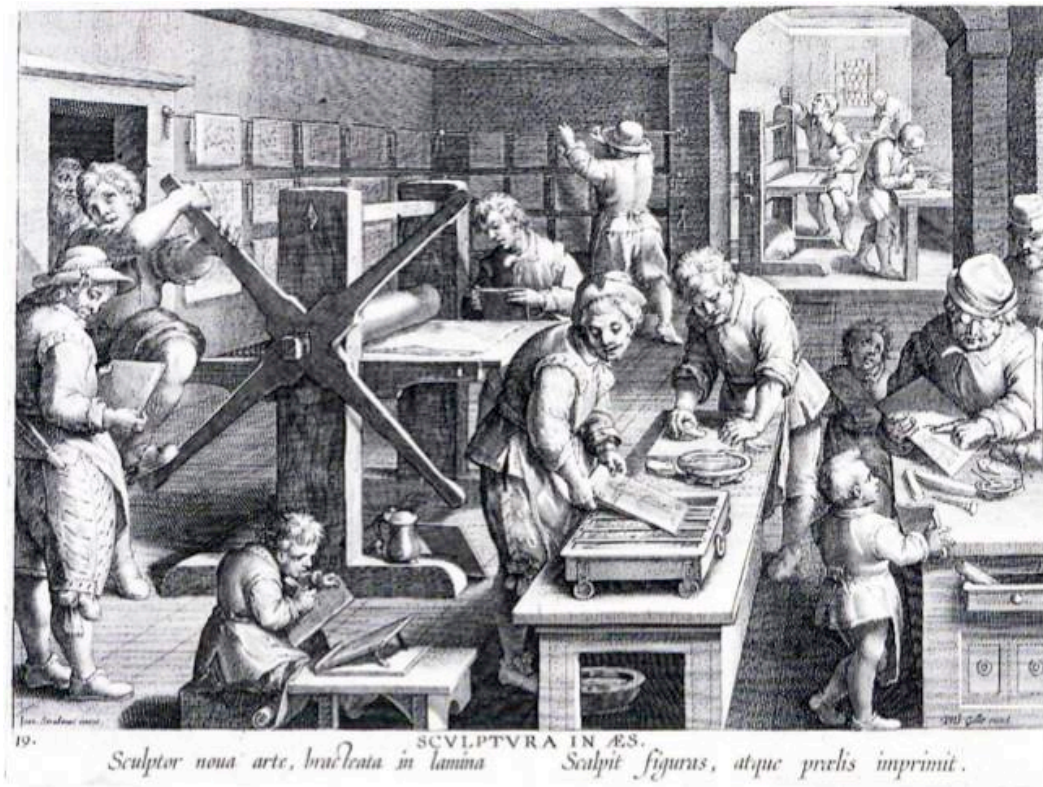


Abb. 37: Jan Collaert, Entdeckung des Kupferstichs, nach Giovanni Stradano, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Kupferstich-Kabinett.



Abb. 38: Vorzeichnung Giovanni Stradano, Entdeckung der Kupferstecherei, Baroni Vannucci, Alessandra, Sellink, Manfred (Hrsg.): Stradanus 1523-1605. Court Artist of the Medici. Turnhout 2012, S.303.



Abb. 39: Jan Collaert, Die Entdeckung der Ölmalerei, nach Giovanni Stradano, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Kupferstich-Kabinett.



Abb. 40: Porträt von Giovanni Stradano von Johannes Wierix, um 1580-81, Bildnachweis: Baroni Vannucci, Alessandra, Sellink, Manfred (Hrsg.): Stradanus 1523-1605. Court Artist of the Medici. Turnhout 2012. S. 263.



Abb. 41: Giovanni Stradano, Selbstportrait mit den Allegorien der Künste, Bildnachweis: Baroni Vannucci, Alessandra, Sellink, Manfred (Hrsg.): Stradanus 1523-1605. Court Artist of the Medici. Turnhout 2012. S.261.

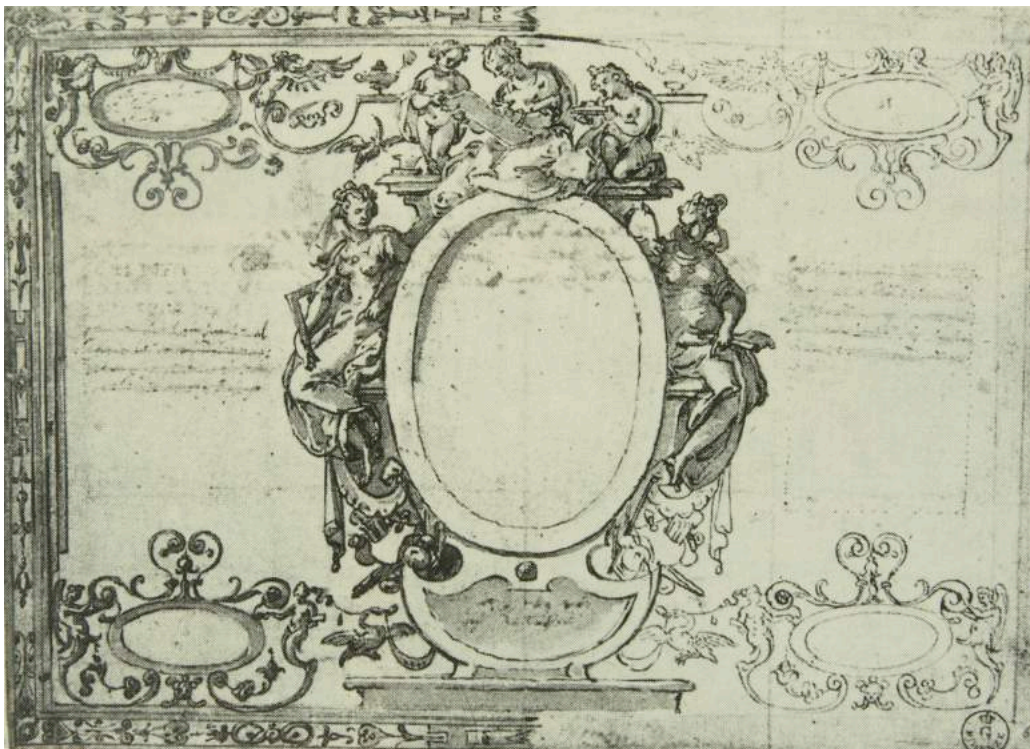


Abb. 42: Giovanni Stradano, Zeichnung Schmuckrahmen, Bildnachweis: Thiem, Gunther: Studien zu Jan van der Straet, genannt Stradanus. In: Mitteilungen des Kunsthistorischen Instituts in Florenz VIII 1957-1959. S. 88.



Abb. 43: Hendrick Goltzius, Portrait Giovanni Stradano, Bildnachweis: Bildnachweis: Baroni Vannucci, Alessandra, Sellink, Manfred (Hrsg.): Stradanus 1523-1605. Court Artist of the Medici. Turnhout 2012. S.263.



Abb. 44: Nicolo della Casa, Kupferstich Bacio Bandinelli, Bildnachweis: Archiv der Autorin.

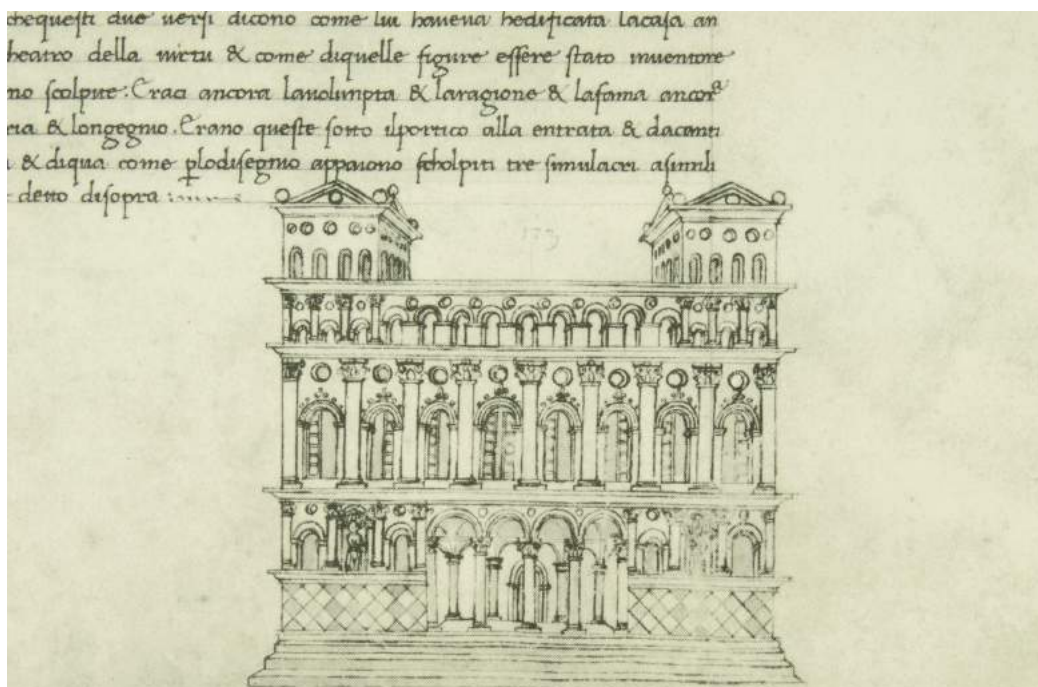


Abb. 45: Filarete, Haus des Architekten, Bildnachweis: Siehe: Spencer, John, R. (Hrsg.): Filarete's Treatise on Architecture. New Haven/London 1965, im Band II./Faksimile: Book XVIII, S. 246 folio 142 v/143 r.



Abb. 46: Giorgio Vasari, Ausstattung, Wand mit Ursprung der Kunst, Casa Vasari, Florenz, Bildnachweis: Casa Vasari a Firenze, Online-Ausstellung des KHI Florenz. URL: <http://www.expo.khi.it/gallerie/casa-vasari>



Abb. 47: Federico Zuccari, Casa Zuccari, Florenz, Bildnachweis: Archiv der Autorin.



Abb. 48: Federico Zuccari, Fresken Sala Terrena, Casa Zuccari, Florenz, Bildnachweis: Casa Vasari a Firenze, Online-Ausstellung des KHI Florenz. URL: <http://www.expo.khi.it/gallerie/casa-vasari>



Abb. 49: Enea Vico, Bacio Bandinellis Florentiner Akademie, 1550, Kupferstich, Bildnachweis: Metropolitan Museum, New York.



Abb. 50: Haus von Alessandro Vittoria, Venedig, Bildnachweis: Archiv der Autorin.



Abb. 51: Kupferstich Pietro Chevalier, Garten und Monument von Alessandro Vittoria, Bildnachweis: Damerini, Gino: Giardini di Venezia. Bologna 1931. S. 67.



Abb. 52: Palma il Giovane, Zeichnung verso, Bildnachweis: Staatliche Graphische Sammlung, München.



Abb. 53: Palma il Giovane Zeichnung recto, Bildnachweis: Staatliche Graphische Sammlung, München.

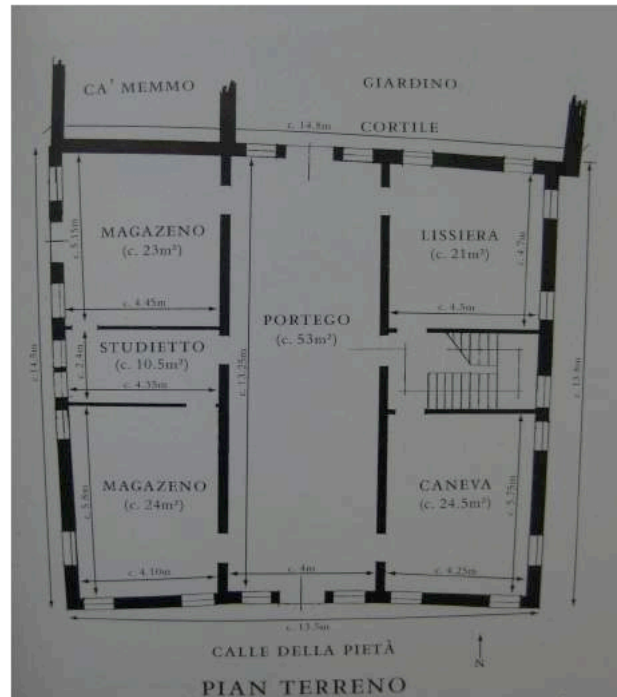


Abb. 54: Alessandro Vittorias Künstlerhaus, Grundriss Piano Terreno, Rekonstruktion Victoria Avery, Bildnachweis: Avery, Victoria: The House of Alessandro Vittoria Reconstructed'. In: Sculpture Journal V, 2001, S.11.

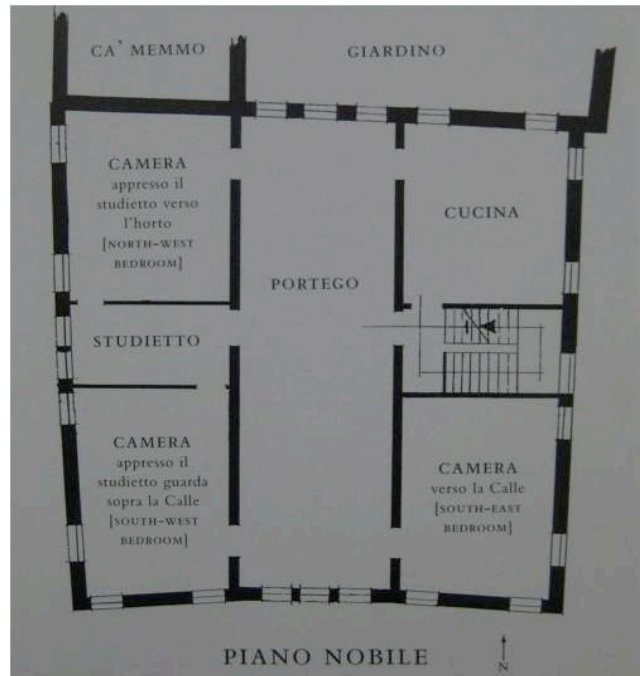


Abb. 55: Alessandro Vittorias Künstlerhaus, Grundriss Piano Terreno, Rekonstruktion Victoria Avery, Bildnachweis: Avery, Victoria: The House of Alessandro Vittoria Reconstructed'. In: Sculpture Journal V, 2001, S.11.



Abb. 56: Alessandro Vittoria, Heiliger Sebastian, Bildnachweis: Metropolitan Museum, New York.



Abb. 57: Paolo Veronese, Portrait von Alessandro Vittoria, um 1560-1577,
Bildnachweis: Metropolitan Museum of Art, New York.



Abb. 58: Palma il Giovane, Portrait Alessandro Vittoria um 1580, Bildnachweis: City Museum, Museums and Art Gallery, Birmingham.



Abb. 59: Vitellius Grimani, Museo Archeologico Nazionale di Venezia, Venedig, Bildnachweis: Archiv der Autorin.



Abb. 60: Palma il Giovane, Portrait Alessandro Vittoria, 1600-1605, Bildnachweis: Gemäldegalerie, Kunsthistorisches Museum, Wien.



Abb. 61: Paolo Pino, Porträt Marco Mantova Benavides, Bildnachweis:
Schweikhart, Gunter: Das Porträt des Sammlers in der Renaissance. In:
Jacobs, Rainer (Hrsg.): In medias res. Festschrift zum siebzigsten Ge-
burtstag von Peter Ludwig. Köln, 1995. S. 32.



Abb. 62: Parmigianino Selbstbildnis, Gemäldegalerie, Bildnachweis: Kunsthistorisches Museum, Wien.



Abb. 63: Alessandro Vittoria, Büste Sebastiano Vernier, Sala Consiglio dei Dieci, Bildnachweis: Archiv der Autorin.



Abb. 64: Bernardino India, Villa Poiana, Sala dei Imperatori, Bildnachweis: Archiv der Autorin.



Abb. 65: Bernardino India, Altarbild, Capella Pellegrini, San Bernardino, Verona, Bildnachweis: Archiv der Autorin.



Abb. 66: Kolorierte Zeichnung der Fassadendekoration Palazzo Fiorio della Seta aus Verona affrescata, Bildnachweis: Schweikhart, Gunter (Hrsg.): *Lo splendore della Verona affrescata: nelle tavole di Piero Nani del 1864*. Verona 1983. Taf. 45.



Abb. 67: Bernardino India, Sala di Proserpina, Palazzo Thiene, Vicenza, Bildnachweis: Archiv der Autorin.



Abb. 68: Bernardino India, Portrait Giovanni Matteo Giberti, Madrid, Prado, Bildnachweis: Archiv der Autorin.



Abb. 69: Bernardino India zugeschrieben, unbekannte letterati italiani del cinquecento, 1580-1590, Verona Museo di Castelvecchio, Bildnachweis: Archiv der Autorin.



Abb. 70: Giambolognas Haus, Borgo Pinto, Florenz, Bildnachweis: Archiv der Autorin.



Abb. 71: Büste Ferdinando I. Eingangsportal, Giambolognas Haus, Borgo Pinti, Florenz, Bildnachweis: Archiv der Autorin.



Abb. 72: Wappen des Künstlers, Giambolognas Haus, Borgo Pinti, Florenz, Bildnachweis: Archiv der Autorin.



Abb. 73: Giambologna, Reiterstandbild Cosimo I., Florenz, Bildnachweis: Archiv der Autorin.

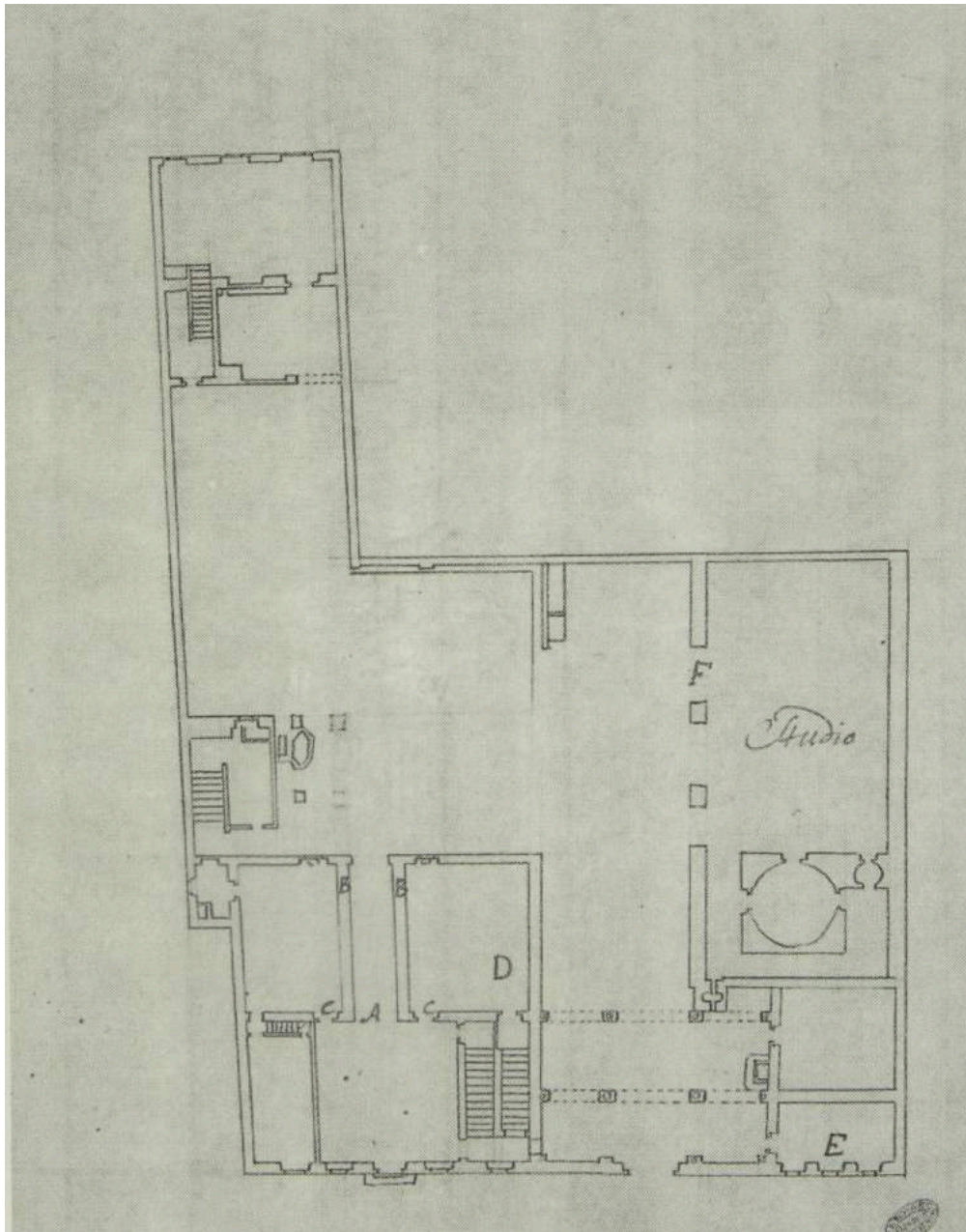


Abb. 74: Giambolognas Haus, Grundriss, Bildnachweis: Zikos, Dimitrios: Giambologna's Land, House, and Workshop in Florence. In: Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz 46, 2002, S.359.



Abb. 75: Zeichnung von Apenin und Holzkonsole, Piero Francavilla, Victoria and Albert Museum, London, Bildnachweis: Seipel, Wilfried (Hrsg.): Giambologna - Triumph des Körpers. Ausst.Katalog Kunsthistorisches Museum Wien, Wien 2006. S.72.



Abb. 76: Holzmodell, Fassadenentwurf, Santa Maria de Fiore, Bildnachweis: Evers, Bernd (Hrsg.): Architekturmodelle der Renaissance. Die Harmonie des Bauens von Alberti bis Michelangelo. Katalog Kunstbibliothek Berlin im Alten Museum, Berlin, München 1995. S. 295.



Abb. 77: Pieter de Witte, Portrait Giambologna, National Gallery Scotland, Bildnachweis: Cole, Michael: Ambitious Form. Giambologna, Ammanati and Danti in Florence. Princeton 2011. S.163.



Abb. 78: Pieter de Witte, Portrait Giambologna, Detail, National Gallery Scotland,



Abb. 79: Giambologna, Neptun, Museo del Bargello, Florenz, Bildnachweis: Archiv der Autorin.



Abb. 80: Giambologna, Fiorenza, Brunnen, Villa Medici, Petraia, Bildnachweis: Archiv der Autorin.



Abb. 81: Filarete, Selbstportrait mit Mitarbeitern, Bronzerelief, St. Peter, Rom, Bildnachweis: Archiv der Autorin.



Abb. 82: Baccio Bandinelli, Selbstportrait, Boston, Bildnachweis: Isabella Stewart Gardner Museum, Boston.



Abb. 83: Tizian, Portrait Francesco Venier, Bildnachweis: Thyssen-Bornemisza Collection, Madrid



Abb. 84: Philippe, Champaigne, Portrait Kardinal Richelieu, Bildnachweis: Musée Condé, Chateau de Chantilly.



Abb. 85: Buggiano, Grabmal Filippo Brunelleschis, 1447, Dom Santa Maria del Fiore, Florenz, Bildnachweis: Archiv der Autorin.



Abb. 86: Vecchietta, Grabkapelle, S. Maria della Scala, Siena, Bildnachweis: Archiv der Autorin.

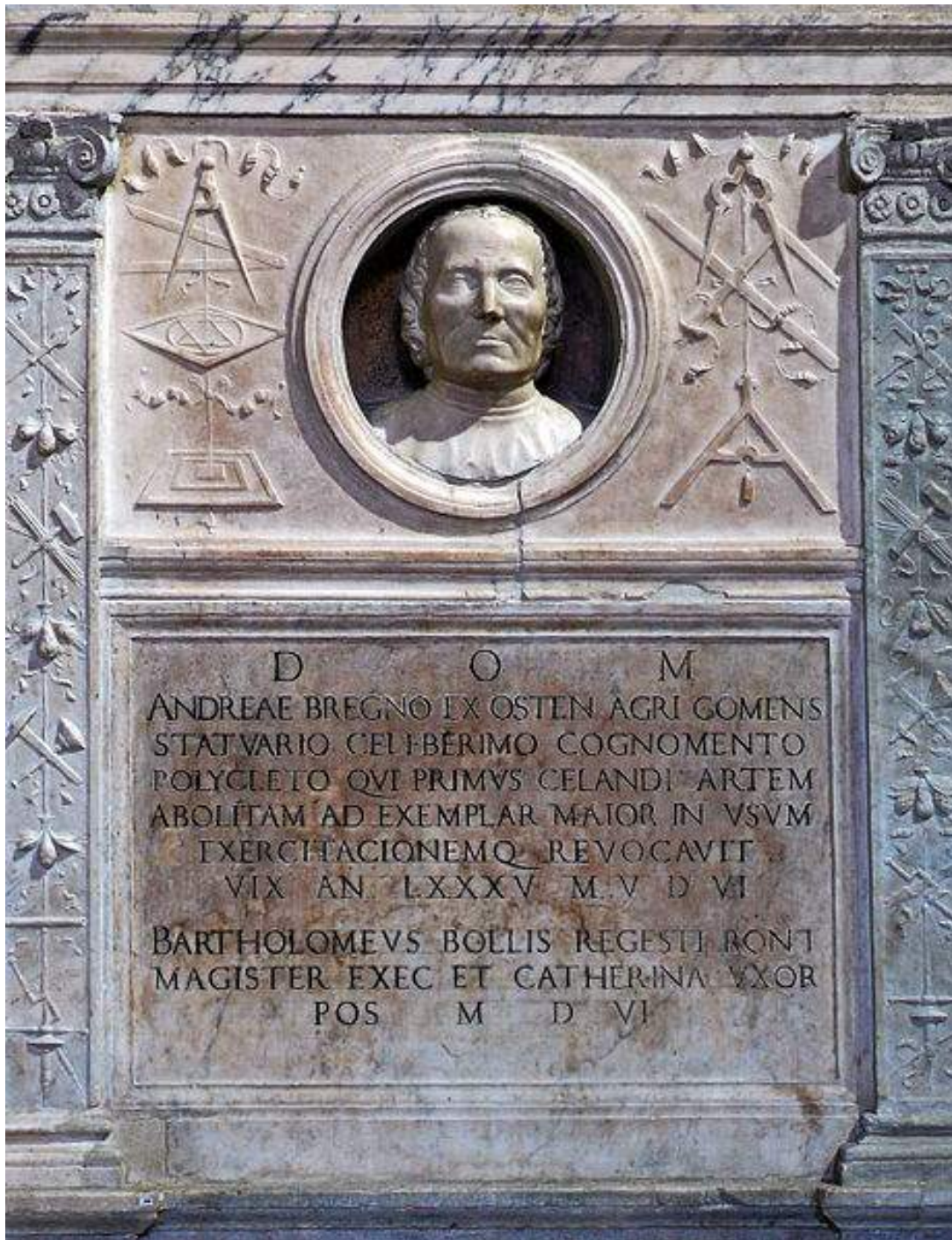


Abb. 87: Andrea Bregno, Grabmal, Santa Maria sopra Minerva, Rom, Bildnachweis: Archiv der Autorin.



Abb. 88: Cellini Kruzifix, Escorial, Madrid, Bildnachweis: Cole, Michael: Ambitious Form. Giambologna, Ammanati and Danti in Florence. Princeton 2011. S 240.

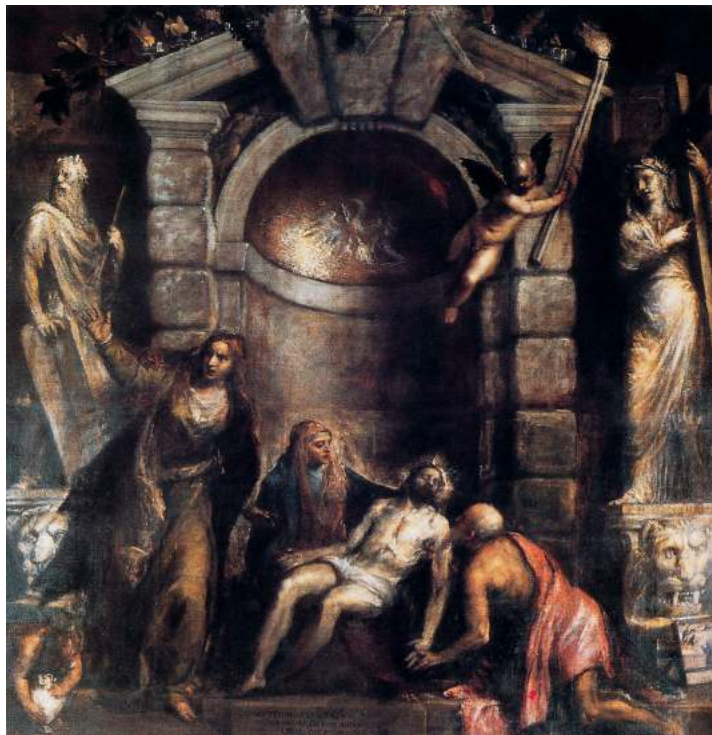


Abb. 89: Tizian, Pieta, Gallerie dell' Accademia, Venedig, Bildnachweis: Archiv der Autorin.



Abb. 90: Palma il Giovane, Grabmal, SS. Giovanni e Paolo, Venedig, Bildnachweis: Archiv der Autorin.



Abb. 91: Alessandro Vittoria, Grabmal, San Zaccaria Venedig, Bildnachweis:
Archiv der Autorin.



Abb. 92: Alessandro Vittoria, Selbstporträt Büste, Grabmal, San Zaccaria, Venedig, Bildnachweis: Archiv der Autorin.

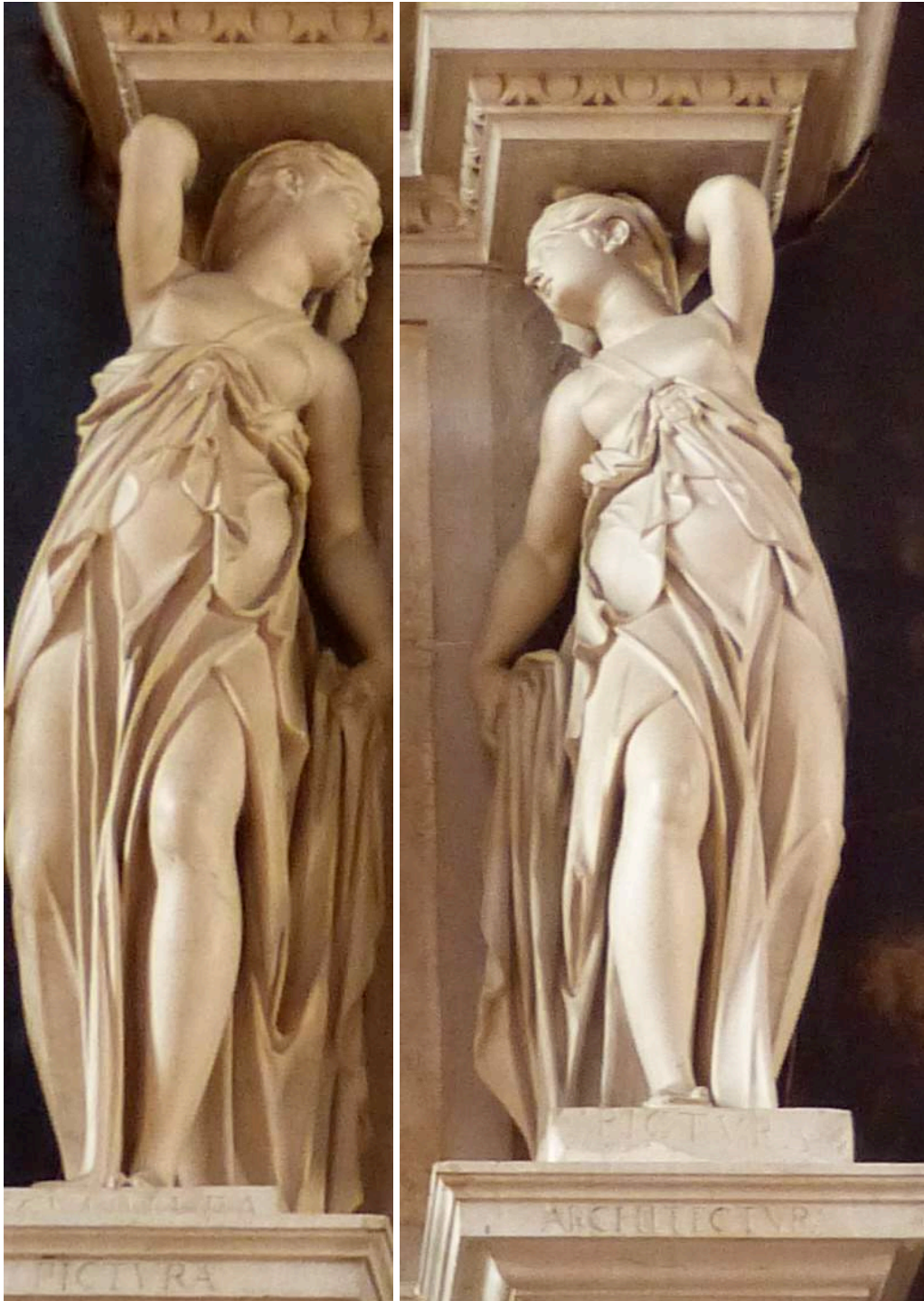


Abb. 93: Alessandro Vittoria, Karyatide, Grabmal, San Zaccaria, Venedig,
Bildnachweis: Archiv der Autorin.

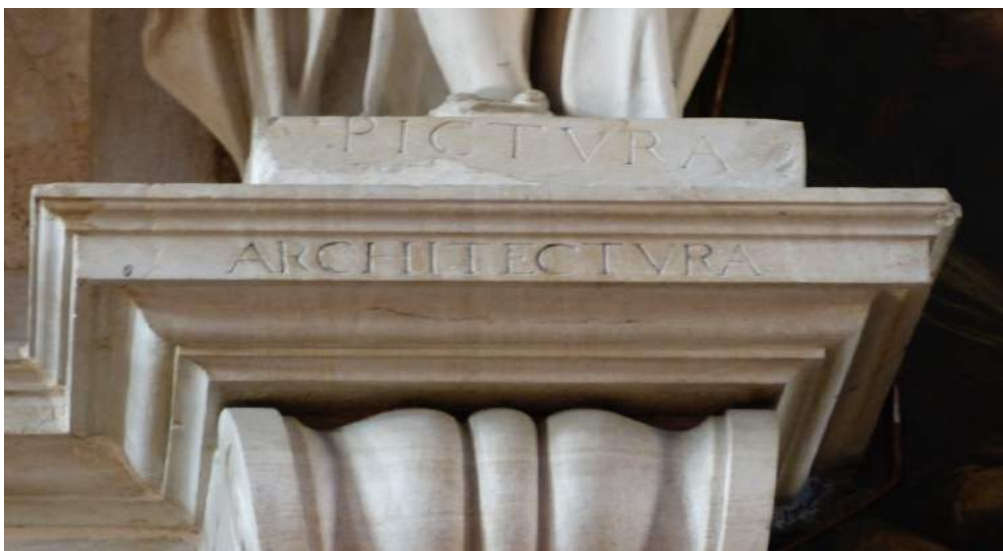


Abb. 94: Alessandro Vittoria, Karyatide, Detail, Grabmal, San Zaccaria, Venedig, Bildnachweis: Archiv der Autorin.

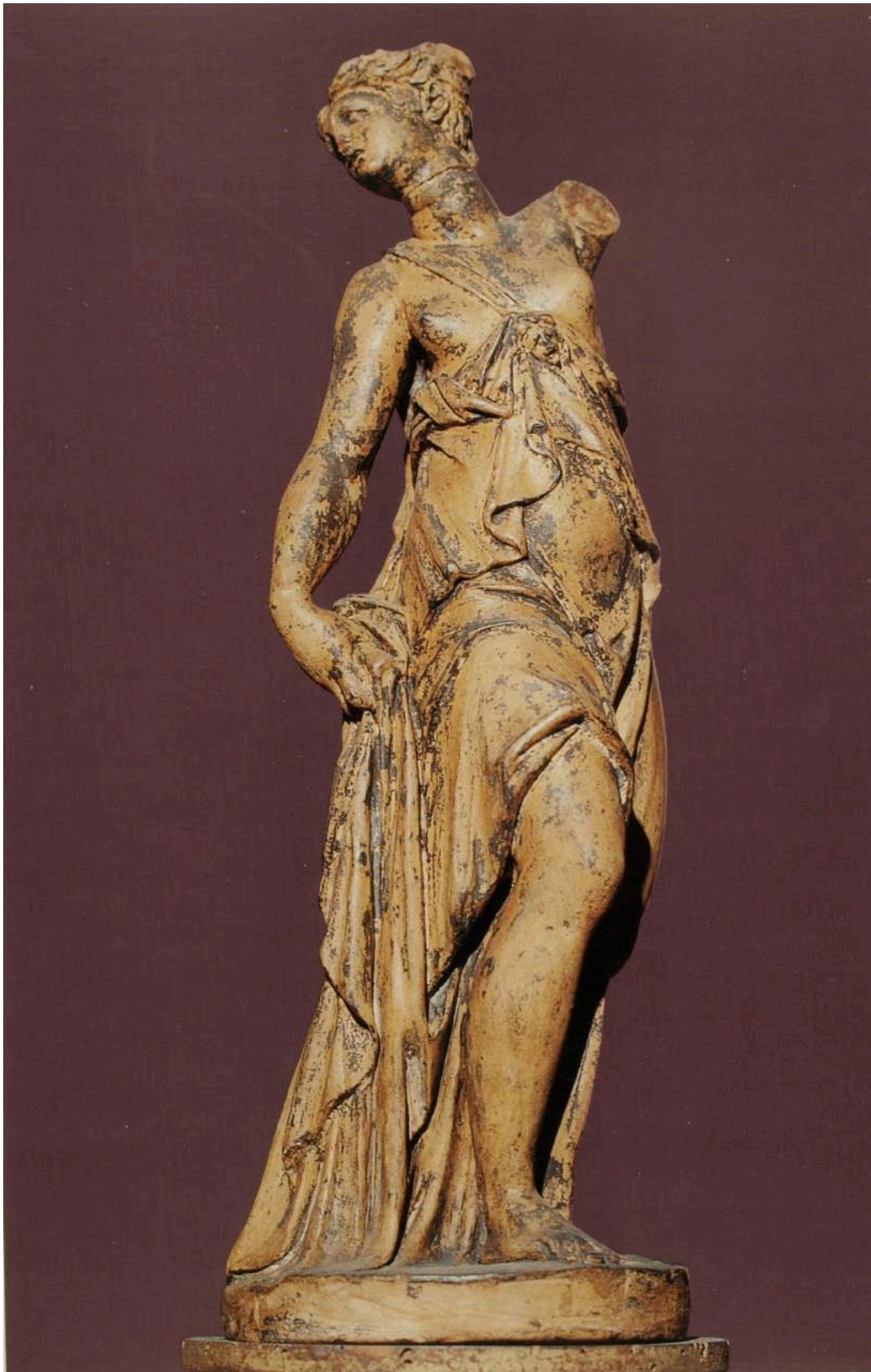


Abb. 95: Alessandro Vittoria, Terracotta-Modell, rechte Karyatide, Grabmal, San Zaccaria, Venedig, Bildnachweis: Archiv der Autorin.



Abb. 96: Anonym, Exequien Michelangelo, Zeichnung, 1564, Biblioteca Ambrosiana, Mailand, Bildnachweis: Joachim Poeschke, Britta Kusch-Arnhold und Thomas Weigel (Hrsg.): *Praemium Virtututis II Grabmäler und Gedächtniszeremoniell in der italienischen Hoch- und Spätrenaissance. Symbolische Kommunikation und gesellschaftliche Wertesysteme. Schriftenreihe des Sonderforschungsbereichs 496, Bd. 9. Münster 2005. S.72.*



Abb. 97: Giorgio Vasari, Grabmal Michelangelo, Santa Croce, Florenz, Bildrecht: Archiv der Autorin.



Abb. 98: Sansovino, Johannes der Täufer, Frari-Kirche, Venedig, Bildrecht: Archiv der Autorin.



Abb. 99: Alessandro Vittoria, Johannes der Täufer, San Zaccaria, Venedig, Bildnachweis: "La bellissima maniera" - Alessandro Vittoria e la scultura veneta del Cinquecento. Hrsg. Andrea Bacchi, Lia Camerlengo, Manfred Leithe-Jasper. Ausst. Katalog Castello del Buonconsiglio. Trento 1999. S. 18.



Abb. 100: Bernardino India, Due figurine di muse, Devonshire Collection, Chatsworth, Bildnachweis: Archiv der Autorin.



Abb. 101: Parmigianino, Circe e i compagni, Bildnachweis: La bellissima maniera" - Alessandro Vittoria e la scultura veneta del Cinquecento. Hrsg. Andrea Bacchi, Lia Camerlengo, Manfred Leithe-Jasper. Ausst. Katalog Castello del Buonconsiglio. Trento 1999. S.116.



Abb. 102: Alessandro Vittoria, Allegorie, Scala d'oro, Palazzo Ducale, Venedig. Bildnachweis: La bellissima maniera" - Alessandro Vittoria e la scultura veneta del Cinquecento. Hrsg. Andrea Bacchi, Lia Camerlengo, Manfred Leithe-Jasper. Ausst. Katalog Castello del Buonconsiglio. Trento 1999. S.116.



Abb. 103: Parmigianino, Zeichnung, weibliche Aktstudie (verso), Szepmuvezeti Museum, Budapest, Bildnachweis: Archiv der Autorin.



Abb. 104: Alessandro Vittoria zugeschrieben, weibliche Figurenstudie, Galleria degli Uffizi, Gabinetto dei Disegni delle Stampe, Florenz, Bildnachweis: Archiv der Autorin.



Abb. 105: Alessandro Vittoria, Femione, Libreria Marciana, Venedig, Bildnachweis: Archiv der Autorin.



Abb. 106: Alessandro Vittoria, Gedenktafel Heinrich III., Palazzo Ducale, Venedig, Bildnachweis: Archiv der Autorin.



Abb. 107: Alessandro Vittoria, Grabmal Giulio Contarini, Santa Maria del giglio, Venedig, Bildnachweis: Archiv der Autorin.



Abb. 108: San Zaccaria, außen, Venedig, Bildnachweis: Archiv der Autorin.



Abb. 109: San Zaccaria, innen, Venedig, Bildnachweis: Archiv der Autorin.



Abb. 110: Alessandro Vittoria, Bauplastik, San Zaccaria, Venedig, Bildnachweis: La bellissima maniera" - Alessandro Vittoria e la scultura veneta del Cinquecento. Hrsg. Andrea Bacchi, Lia Camerlengo, Manfred Leithe-Jasper. Ausst. Katalog Castello del Buonconsiglio. Trento 1999. S.31.



Abb. 111: Santissima Annunziata, Florenz, Bildnachweis: Archiv der Autorin.



Abb. 112: Grablege Accademia del disegno, Santissima Annunziata, Florenz, Bildnachweis: Archiv der Autorin.



Abb. 113: Baccio Bandinelli, Grabmal, Santissima Annunziata, Florenz, Bildnachweis: Archiv der Autorin.



Abb. 114: Giambologna, Cappella del Soccorso (vor der Restaurierung), Gesamtansicht, Santissima Annunziata, Florenz, Bildnachweis: Archiv der Autorin.



Abb. 115: Giambologna, Porta della Carita, Tribuna, Santissima Annunziata, Florenz, Bildnachweis: Archiv der Autorin.



Abb. 116: Giambologna, Eingang Cappella del Soccorso, (während der Restaurierung), Santissima Annunziata, Florenz, Bildnachweis: Archiv der Autorin.

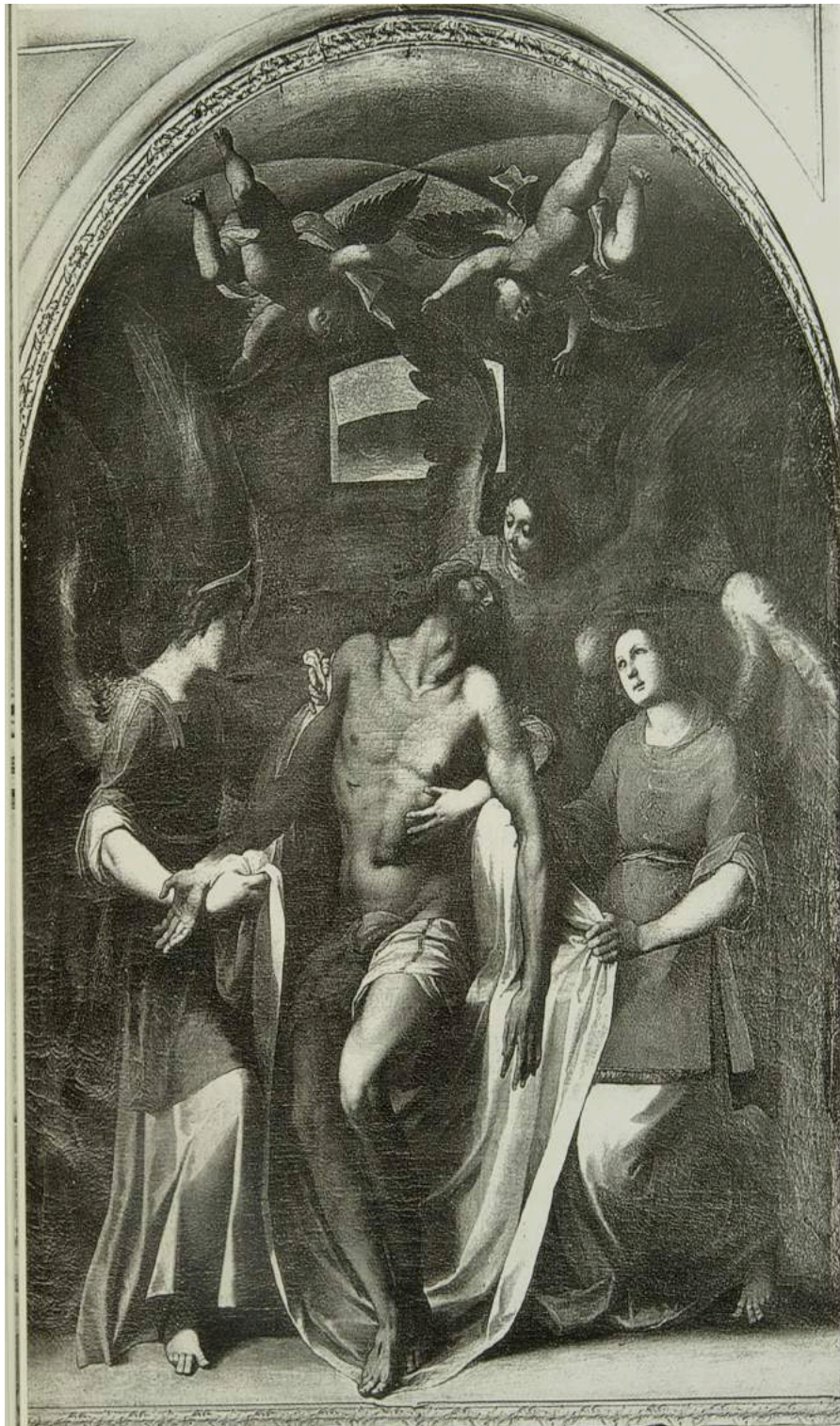


Abb. 117: Jacopo Ligozzi, Engelspietà, Cappella del Soccorso, Santissima Annunziata, Florenz, Bildnachweis: Münch, Birgit Ulrike, Marwart Herzog, Andreas Tacke (Hrsg.): Künstlergrabmäler. Genese - Typologie - Intentionen – Metamorphosen. Petersberg 2011. S.121.



Abb. 118: Giovanni Battista Paggi, Auferstehung Christi, Cappella del Soccorso, Santissima Annunziata, Florenz, Bildnachweis: Münch, Birgit Ulrike, Marwart Herzog, Andreas Tacke (Hrsg.): Künstlergrabmäler. Genese - Typologie - Intentionen – Metamorphosen. Petersberg 2011. S.121.

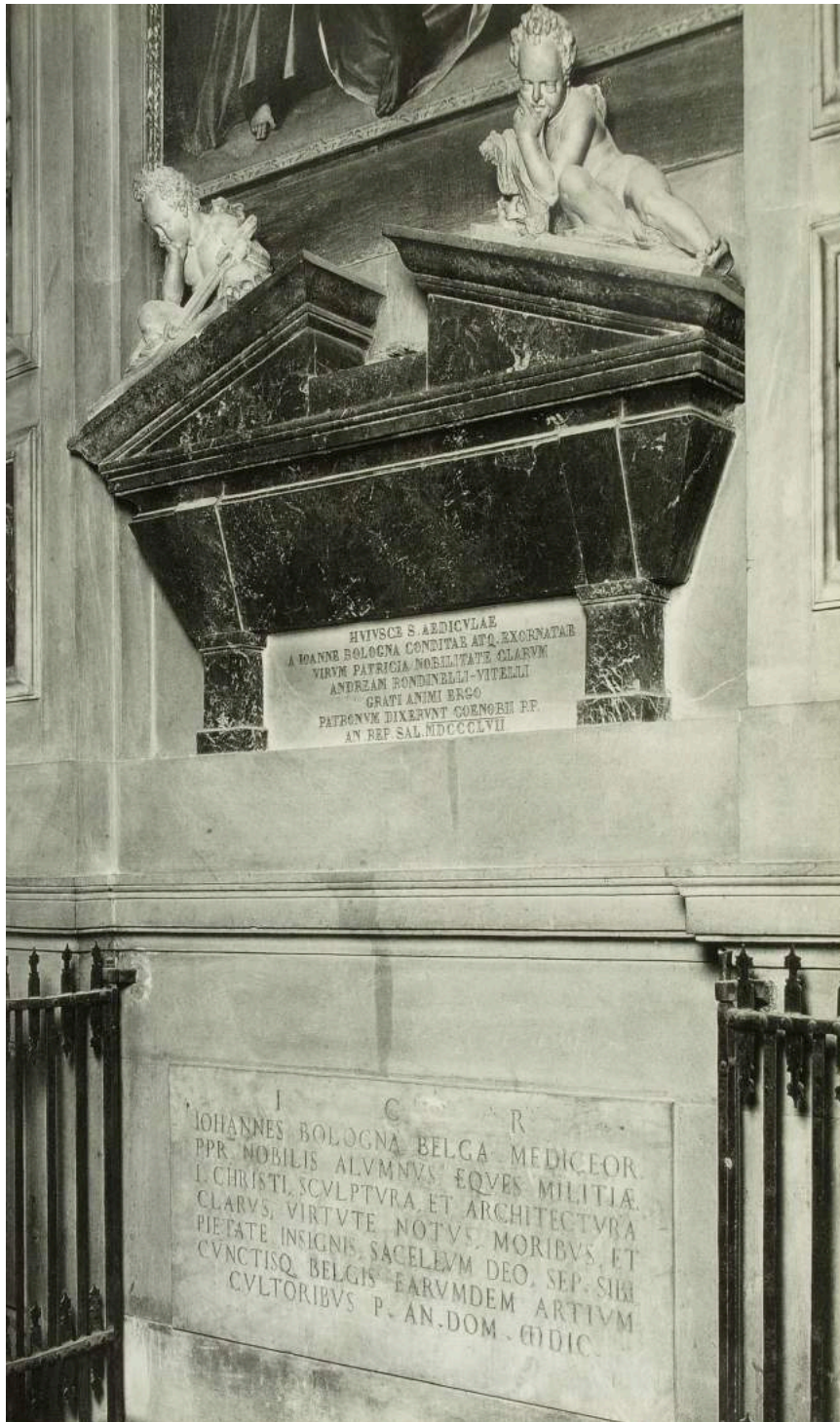


Abb. 119: Giambologna Sarkophag, Cappella del Soccorso, Santissima Annunziata, Florenz, Bildnachweis: Münch, Birgit Ulrike, Marwart Herzog, Andreas Tacke (Hrsg.): Künstlergrabmäler. Genese - Typologie - Intentionen – Metamorphosen. Petersberg 2011. S.125.



Abb. 120: Votiv Madonna del Soccorso, Cappella del Soccorso, SS. Annunziata, Florenz, Bildnachweis: Archiv der Autorin.



Abb. 121: Giambologna, Geißelung Christi, Bronze-Relief, Cappella del Soccorso, Santissima Annunziata, Bildnachweis: Münch, Birgit Ulrike, Marwart Herzog, Andreas Tacke (Hrsg.): Künstlergrabmäler. Genese - Typologie - Intentionen – Metamorphosen. Petersberg 2011. S. 119.



Abb. 122: Giambologna, Bronzekruzifix, Cappella del Soccorso, Santissima Annunziata, Florenz, Bildnachweis: Archiv der Autorin.



Abb. 123: Pompeo di Guilio Caccini, Michelangelo, 1596, Casa Buonarroti, Florenz, Bildnachweis: Der Göttliche. Eine Hommage an Michelangelo. Ausst.Katalog Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Bonn 2015 München 2015. S. 62.



Abb. 124: Unbekannter Künstler, sogenannte Hand von Michelangelo, Italien 16. Jahrhundert, Bildnachweis: Victoria and Albert Museum, London, Bildnachweis: Der Göttliche. Eine Hommage an Michelangelo. Ausst.Katalog Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Bonn 2015 München 2015. S. 115.