



Joachim Poeschke, Thomas Weigel und Britta Kusch-Arnhold (Hgg.)
Die Virtus des Künstlers in der italienischen Renaissance

2006, 258 Seiten, 12 Beiträge, 77 Abbildungen, Harteinband
2006, 258 pages, 12 essays, 77 pictures, hardcover
ISBN-10 3-930454-64-5,
ISBN-13 978-3-930454-64-8,
Preis EUR 36,-

Aus der Reihe/from the series:
Symbolische Kommunikation und gesellschaftliche Wertesysteme –
Schriftenreihe des Sonderforschungsbereichs 496
(»Symbolische Kommunikation und gesellschaftliche Wertesysteme
vom Mittelalter bis zur französischen Revolution«)
Band 15

Folgend finden Sie ausgewählte Seiten aus einem
Buchprojekt des Rhema-Verlags, Münster

Für weitere Einzelheiten besuchen
Sie bitte unsere Website:

<http://www.rhema-verlag.de>

The following are selected pages
from a book of the Rhema-Verlag, Münster (Germany)

For further information
please visit our website:

<http://www.rhema-verlag.com>

Joachim Poeschke,
Thomas Weigel und Britta Kusch-Arnhold (Hgg.)

DIE VIRTUS DES KÜNSTLERS
IN DER ITALIENISCHEN RENAISSANCE

2006
MÜNSTER
RHEMA

INHALT

Vorwort	7
<i>Joachim Poeschke</i> : Einleitung	9
<i>Michael Lingohr</i> : <i>Architectus</i> – Ein <i>virtus</i> -Begriff der frühen Neuzeit?	13
<i>Hans W. Hubert</i> : Filarete – Der Architekt als Tugendfreund	31
<i>Constanze Lessing</i> : »Per ignorantia dell'arte si oscurano le virtudi«. <i>Virtus</i> und Virtuosität in den »Commentarii« des Lorenzo Ghiberti	55
<i>Joachim Poeschke</i> : <i>Virtus</i> und Status des Bildhauers in der Renaissance	73
<i>Claudia Echinger-Maurach</i> : Zur <i>virtù</i> des Malers in Leonardo da Vincis <i>paragone</i>	83
<i>Hannah Baader</i> : Freundschaft <i>versus</i> Automimesis. Frühneuzeitliche Paradigmen künstlerischer <i>virtus</i>	109
<i>Jürg Meyer zur Capellen</i> : Die <i>virtus</i> Raffaels	129
<i>Nicole Hegener</i> : »SANCTI IACOBI EQVES FACIEBAT.« Signiersucht und Selbsterhebung im Werk Baccio Bandinellis	143
<i>Britta Kusch-Arnhold</i> : Zur Bedeutung der Praxis für die künstlerische <i>virtus</i>	173
<i>Julian Kliemann</i> : Die <i>virtus</i> des Zeuxis	197
<i>Thomas Weigel</i> : Tintoretto und das <i>Non-finito</i>	231
Ortsregister	250
Personenregister	253

VORWORT

Der vorliegende Band ist aus dem wissenschaftlichen Kolloquium, das am 28./29. Mai 2004 vom kunstgeschichtlichen Teilprojekt des Sonderforschungsbereichs 496 in Münster veranstaltet wurde, hervorgegangen. Dem Schwerpunktthema des Teilprojekts Rechnung tragend, stand im Mittelpunkt dieser Tagung erneut die Frage nach der *virtus* im Wertesystem der Renaissance. Anders jedoch als in den vorausgegangenen drei Kolloquien, in denen es zum einen um das Verhältnis von Tugendlehre und Affektenlehre in der Philosophie, Literatur, Musik und Bildkunst der Renaissance ging, zum anderen um das Tugendthema als Leitmotiv der Figurenprogramme und Inschriften an Renaissancegrabmälern, wird in den vorliegenden Beiträgen die *virtus* des Künstlers in der italienischen Renaissance ins Blickfeld gerückt. Es stehen somit nicht die Erwartungen und Vorgaben von Auftraggebern oder die thematischen Erfordernisse und das Decorum bei der Bewältigung künstlerischer Aufgaben im Zentrum der Überlegungen, sondern der Künstler selbst und seine Profession in der Wahrnehmung der Zeitgenossen und insbesondere in der Sicht der von humanistischen Interessen und Leitbildern geprägten kunsttheoretischen Literatur, die wiederum auf das Selbstverständnis des Künstlers und damit auch auf die Vermittlung dieses Selbstverständnisses an das Publikum zurückwirkte.

Herzlich danken möchte ich allen, die sowohl zum Gelingen des Kolloquiums als auch dieses Kolloquiumsbandes beigetragen haben. Insbesondere gilt mein Dank den Mitarbeitern im Projekt und Mitherausgebern des Bandes, Frau Dr. Britta Kusch-Arnhold und Herrn Priv.-Doz. Dr. Thomas Weigel, sowie den studentischen Hilfskräften Kerstin Grein M. A. und Sarah Zabel. Dr. Angela Stock übernahm dankenswerterweise die Übersetzung der *abstracts*. Bei der Beschaffung von Abbildungsvorlagen war Herr Dr. Johannes Röhl, Rom, auf kollegiale Weise behilflich.

Münster, im Juli 2006

Joachim Poeschke

EINLEITUNG

Im Rahmen des kunstgeschichtlichen Teilprojekts des Sonderforschungsbereichs 496 »Symbolische Kommunikation und gesellschaftliche Wertesysteme« dem Thema der *virtus* des Künstlers ein Kolloquium zu widmen, lag insofern nahe, als die Person und die Tätigkeit des Künstlers zwar zu allen Zeiten, insbesondere aber seit Beginn der Renaissance die Projektion von allgemeinen Wertevorstellungen auf sich gezogen haben. Dabei stand vor allem der Modus des künstlerischen Schaffens im Brennpunkt des Interesses. In ihm und seiner zeitgenössischen Wahrnehmung spiegelt sich viel vom Werteverständnis einer Epoche, wozu insbesondere solche Wertevorstellungen gehören, die sich in moderner Terminologie durch Begriffe wie Originalität, Individualität, Kreativität, Genialität, Modernität und Innovativität umschreiben lassen. Aus dem künstlerischen Modus und seiner Bewertung resultierte zugleich das wechselnde Bild, das in den verschiedenen Epochen vom Künstler gezeichnet wurde.

In der Renaissance war mit dem Bild vom Künstler engstens verknüpft der Begriff der *virtus*, von dem seit der Mitte des 15. Jahrhunderts mit zunehmender Häufigkeit und im 16. Jahrhundert geradezu inflationär Gebrauch gemacht wurde. Dies war letztlich eine Folge jener für das Kunst- und Künstlerverständnis der Neuzeit grundlegenden kunsttheoretischen Reflektion, die mit Alberti einsetzte und die bald auch ein bis dahin noch wenig ausgeprägtes Interesse an der Künstlerbiographie nach sich zog. Offenbar war es Giotto, auf den der Begriff der *virtus* in den zeitgenössischen Quellen erstmals angewandt wurde. Dies ist jedoch nur zweimal nachzuweisen¹ und blieb für lange Zeit auch die Ausnahme, denn wenn Petrarca, Boccaccio und Filippo Villani die hervorragenden künstlerischen Fähigkeiten Giottos rühmen, dann verwenden sie den in vergleichbaren Zusammenhängen bereits von Plinius und im Mittelalter komplementär zur *ars* gebrauchten Begriff *ingenium* bzw. *ingegno*,² auf den auch Alberti in seinem 1435 vollendeten Malereitaktat überwiegend zurückgreift, wenn er die besondere Begabung eines Künstlers bezeichnen will.³ In vergleichbarer Weise wird auf dem 1446 von Bugiano geschaffenen Epitaph Brunelleschis im Dom von Florenz das *ingenium*, genauer

¹ Vgl. das Diplom König Roberts des Weisen vom 20. Januar 1330, in: FERDINANDO BOLOGNA, I pittori alla corte angioina di Napoli 1266–1414, Rom 1969, S. 184; der vollständige Text des Dokuments bei HEINRICH WILHELM SCHULZ, Denkmäler der Kunst des Mittelalters in Unteritalien, Dresden 1860, Bd. 4, S. 163. Vgl. ferner GIOVANNI VILLANI, Cronica XI, 12.

² FRANCESCO PETRARCA, Itinerarium Syriacum, hier zitiert nach ROBERTO SALVINI, Giotto: Bibliografia, Rom 1938, S. 5; GIOVANNI BOCCACCIO, Decameron V, 5; PLINIUS, Naturalis Historia, Buch 35, Kap. 36, §§ 73 und 74. – Zu »ingenium« und »ingegno« vgl. auch MICHAEL BAXANDALL, Giotto and the Orators. Humanist Observers of Painting in Italy and the Discovery of Pictorial Composition 1350–1450, Oxford 1971, S. 15 ff., 51, 61, 114; »virtus« findet dagegen bei Baxandall überraschenderweise keine bzw. nur als Bildthema (»painted Virtues«) Erwähnung.

³ LEON BATTISTA ALBERTI, De pictura, hg. von Cecil Grayson, Bari 1975, S. 50f., 60f.

das *divinum ingenium* des Architekten hervorgehoben und zusätzlich auch auf dessen hervorragende *virtutes* verwiesen. Welche spezifischen Tugenden darunter verstanden werden konnten, erfahren wir aus dem wenige Jahre später vollendeten Architekturtraktat Albertis, in dessen 9. Buch u. a. von den *virtutes*, über die der Architekt neben dem *ingenium* verfügen sollte, die Rede ist. Im engeren Sinne gehörten dazu *prudentia* und *consilii maturitas*, dann aber auch, so Alberti, vom Künstler generell zu erwartende Tugenden, als welche ausdrücklich die *humanitas*, die *facilitas*, die *modestia* und die *probitas* genannt werden.⁴ Größtenteils waren es somit moralische Tugenden, die zusammen mit dem *ingenium* die künstlerische *virtus* insgesamt ausmachten. Schon in dem Diplom, in dem König Robert der Weise von Neapel Giotto im Jahr 1330 zu seinem Familiaren ernannte, war von der »*morum probitas*«, die neben der besonderen *virtus*, der »*virtus discretiva*«, den Künstler empfehle, die Rede,⁵ und Giovanni Villani weiß in seiner Chronik zu berichten, daß die Florentiner Kommune Giotto wegen seiner »*virtù e bontà*« ein festes Gehalt gezahlt habe.⁶ Dieser Verknüpfung der künstlerischen *virtus* mit moralischen Tugenden läßt sich vergleichen, daß sehr viel später noch, im 16. Jahrhundert, Vasari in seiner Michelangelo-Vita, und zwar dort, wo er auf die *virtù* des Künstlers zu sprechen kommt, ausdrücklich auch dessen »*santità dei costumi*« hervorhebt.⁷

Seine nächste Parallele hat Albertis Begriff von künstlerischer *virtus* in Ghiberti »*Commentari*«. In wörtlicher Anlehnung an Vitruvs Ausführungen zur »*scientia*« des Architekten werden hier *ingegno*, *arte*, *dottrina*, *disciplina* und das Zusammenwirken von *ingegno* und *disciplina* vom Bildhauer und vom Maler gefordert, darüber hinaus aber auch bestimmte moralische Tugenden.⁸ Die Summe aller dieser angeborenen und erworbenen Fähigkeiten und Eigenschaften macht dann das aus, was Ghiberti die »*virtù d'operare*« nennt, mit welchem Begriff er anknüpft an die letztlich auf Aristoteles zurückgehende Maxime, daß sich die ἀρετή, die *virtus*, erst im Tätigsein, im Ins-Werk-Setzen erweise.⁹ Neben den angeborenen Fähigkeiten gehören nach Ghiberti zu dieser *virtus* die Ausbildung der angeborenen Fähigkeiten nach den Regeln der künstlerischen Praxis, der Erwerb von theoretischen Kenntnissen, die Aneignung moralischer Maßstäbe und die völlige Hingabe an die Sache, unter ausdrücklicher Zurücksetzung der merkantilen Interessen. Ein Feind der *virtus* sei, so betont später Alberti in seinem

⁴ LEON BATTISTA ALBERTI, *L'architettura* [De re aedificatoria], hg. von Giovanni Orlandi und Paolo Portoghesi, 2 Bde., Mailand 1966, Bd. 2, S. 855, Buch IX, Kap. 10.

⁵ SCHULZ (wie Anm. 1).

⁶ VILLANI (wie Anm. 1).

⁷ GIORGIO VASARI, *La vita di Michelangelo*, hg. von Paola Barocchi, 5 Bde., Mailand/Neapel 1962, Bd. 1, S. 4.

⁸ LORENZO Ghiberti, *I Commentari*, hg. von Ottavio Morisani, Neapel 1947, S. 3; VITRUV, *De architectura libri decem*/Zehn Bücher über Architektur, hg. von Curt Fensterbusch, Darmstadt 1964, I, 1, 3, S. 22/24; zu Ghibertis enger Orientierung an Vitruv vgl. den Beitrag von Constanze Lessing in diesem Band.

⁹ Ghiberti (wie Anm. 8), S. 3; ARISTOTELES, *Nikomachische Ethik* II, 1; CICERO, *De officiis* I, 43, 153.

Malereitraktat, die Habgier, die *avaritia*.¹⁰ Vor der *avaritia* warnt den Künstler auch Ghiberti, wobei er sich erneut entsprechender Formulierungen Vitruvs bedient.¹¹

Von Vitruv war jedoch der Begriff der *virtus* nicht in gleicher Weise wie von Alberti und Ghiberti verwendet worden. Vielmehr sind, wenn bei Vitruv von *virtus* oder häufiger noch von *virtutes* die Rede ist, damit vor allem die guten Eigenschaften von Dingen jedweder Art gemeint, insbesondere die Qualitäten von Baumaterialien und deren spezifische Wirkkraft,¹² und im Sinne von Wirkkraft konnte der Begriff auch in nachantiker Zeit sowohl auf Personen als auch auf Pflanzen oder Steine angewandt werden. Wurde *virtus* – im Singular – Personen zugesprochen, dann vor allem Heiligen bzw. ihren Reliquien. Dies wiederum hatte biblische Wurzeln und dürfte darauf zurückzuführen sein, daß in der Vulgata die griechische *δύναμις* mit *virtus* übersetzt ist. Möglicherweise ist etwas von diesem Begriffsgehalt auch in die Vorstellung von der künstlerischen *virtus*, die seit der Renaissance zum Bild des Künstlers gehört, eingeflossen, während das Lob von Herrschern sich gleichzeitig eher des Kanons der Einzeltugenden, wie er sich im Laufe der Jahrhunderte herausgebildet hatte, bediente. Diese Einzeltugenden – insbesondere *fides*, *caritas*, *spes* sowie *iustitia*, *temperantia*, *fortitudo* und *prudentia* – waren auch als weibliche Personifikationen schon seit dem frühen Mittelalter zu bildlicher Darstellung gelangt. Eine Personifikation der von Panofsky in seiner Hercules-Studie von 1930 als »Virtus schlechthin« bezeichneten *virtus generalis*¹³ läßt sich dagegen vor dem 15. Jahrhundert erstaunlicherweise nicht nachweisen, weshalb dieses Sujet, folgt man den Ausführungen Filaretes im 18. Buch seines Architekturtraktates, dem Renaissancekünstler zunächst auch einiges Kopfzerbrechen bereitete. Vergebens habe er, so berichtet Filarete im Zusammenhang mit der geplanten Ausstattung des »Hauses der Tugend und des Lasters«, Bücher konsultiert und herumgefragt, um zu erfahren, wie sich denn die »Tugend schlechthin« in einer einzigen Figur darstellen lasse, im Unterschied zu der allgemein üblichen Darstellung der einzelnen Tugenden. Antike Bildwerke oder römische Kaisermünzen, auf deren Revers seit Nero die »Virtus« zumeist als weibliche Figur mit Helm, Speer und Parazonium, seltener auch als nackte männliche Figur, abgebildet wurde, waren Filarete entweder nicht bekannt oder erschienen ihm vielleicht, da sie zu sehr auf die *virtus militaris* abhoben, der Personifikation der »Virtus schlechthin« nicht angemessen. Nach längerem Überlegen entschied er sich jedenfalls für eine gänzlich unantike, eher spätmittelalterlich anmutende Allegorie, indem er dem in seinem Traktat als Bauherr auftretenden Fürsten vorschlug, die Statue der »Virtus«, die das »Haus der Tugend und des Lasters« bekrönen sollte, als männliche Figur in voller Rüstung und mit einem von Sonnenstrahlen umgebenen Gesicht darzustellen (vgl. Abb. 12 auf S. 48). Weitere Attribute der Virtus sollten eine Palme in der Rechten

¹⁰ ALBERTI (wie Anm. 3), S. 52f.: »[...] che l'avarizia fu sempre inimica della virtù.« In diesem Sinne äußert sich, wenn auch verhaltener, bereits Cennino Cennini in seinem »Libro dell'arte«, Kap. 2. Vgl. CENNINO CENNINI, *Il Libro dell'Arte*, hg. von Mario Serchi, Florenz 21999, S. 19.

¹¹ Ghiberti (wie Anm. 8), S. 4; Vitruv (wie Anm. 8), I, 1, 7, S. 26/28; siehe hierzu auch die Beiträge von Constanze Lessing und Thomas Weigel in diesem Band.

¹² So z. B. Vitruv (wie Anm. 8), I, IV, 6, S. 46/48; II, VII, 1, S. 100; III, 1, 7, S. 140.

¹³ ERWIN PANOFSKY, *Hercules am Scheidewege und andere antike Bildstoffe in der neueren Kunst* (Studien der Bibliothek Warburg; 18), Leipzig/Berlin 1930, S. 187–196, Abb. 117ff., ferner S. 151ff.

und ein Lorbeerbaum in der Linken sein. Außerdem sollte die »Virtus« auf der Spitze eines Diamanten stehen und unterhalb des Diamanten ein Honigfluß hervorquellen.¹⁴ Über dem Haupt der »Virtus« dagegen sollte die Personifikation der *fama* erscheinen, denn diese sei, so Filarete, der Lohn der *virtus*. Eine solche Verknüpfung von *virtus* und *fama* bzw. *virtus* und *gloria* war letztlich antiken Ursprungs und hatte im 14. Jahrhundert in Petrarca ihren beredtesten Fürsprecher, der dementsprechend in bezug auf Giotto neben dessen »ingenium« auch dessen »fama ingens« hervorhebt.¹⁵ Später trat, wie schon gesagt, an die Stelle des künstlerischen *ingenium* oder auch neben dieses die künstlerische *virtus*.

Die *virtus* begründete die *fama*, und die *fama* wiederum verschaffte der *virtus* eine allgemeine Anerkennung, auch weit über den Tätigkeitsort und die *patria* des Künstlers hinaus. Dies machte ihn nicht zuletzt für die Politik interessant, so daß Fürsten sich mit Künstlern umgaben und ebenso wie Stadtregierungen sie nicht selten für diplomatische Dienste einsetzten oder auch zur Pflege der diplomatischen Beziehungen ausliehen. Vor allem von Florenz wurde im 15. Jahrhundert ein regelrechter Künstlerexport betrieben. Geradezu als ein modernes *exemplum virtutis* wird der Künstler von Alberti geschildert, was u. a. auch darin zum Ausdruck kommt, daß er nachdrücklich auf die Analogie zwischen Künstler und Schöpfergott verweist,¹⁶ wobei diese jetzt anders gedacht bzw. mit einem anderen Akzent versehen wird als im Mittelalter und in der Antike, in denen die handwerkliche Seite in der Tätigkeit nicht nur des Bildhauers und des Architekten, sondern auch des Töpfers, Webers und Schmiedes als *tertium comparationis* mit dem Schöpfungswerk Gottes und dem *deus artifex* diente, während nun die von dem Kusaner so genannte *virtus creativa*¹⁷ des Künstlers den Vergleichspunkt bildete.

Mit dem Lob bzw. der Rühmung der künstlerischen *virtus* war verknüpft, wie kaum betont zu werden braucht, das wachsende Ansehen des Künstlers in der Renaissance, sein gesellschaftlicher Status. Dies war sicherlich nicht nur eine Folge des neuen Selbstverständnisses und der Selbstreflexion des Künstlers, sondern wesentlich auch durch die Tatsache bedingt, daß sich insbesondere die humanistisch gebildeten Literaten der Propagierung der *virtus creativa* annahmen und dieser dadurch nach und nach einen festen Platz im gesellschaftlichen Wertesystem der Epoche verschafften. Wie diese Allianz im 15. und 16. Jahrhunderts sich festigte und entwickelte, bis hin zu dem Punkt, daß die *virtus* des Künstlers mehr und mehr die Bedeutung von Virtuosität im modernen Sinne annahm, wird in den nachfolgenden Beiträgen deutlich.

¹⁴ ANTONIO AVERLINO detto IL FILARETE, Trattato di architettura, hg. von Anna Maria Finoli und Liliana Grassi, 2 Bde. Mailand 1972, Bd. 2, S. 533.

¹⁵ FRANCESCO PETRARCA, Familiarum rerum libri V, 17, 5–7.

¹⁶ ALBERTI (wie Anm. 3), S. 46f.

¹⁷ NIKOLAUS VON KUES, Trialogus de possess 3, 12.

ARCHITECTUS – EIN VIRTUS-BEGRIFF DER FRÜHEN NEUZEIT?

Architectus ist ein schillernder Begriff über die Jahrhunderte, ja Jahrtausende seiner Existenz, und seine Verwendung hat eine ganze Reihe von Sinnschichten und Konnotationen transportiert, die heute großenteils in Vergessenheit geraten sind. Insbesondere in der architekturgeschichtlichen Forschung zur frühen Neuzeit ist der Terminus seines größeren Begriffsspektrums weitgehend verlustig gegangen. Aus zeitgenössischem Kontext herausgelöst, ist er stattdessen in erster Linie auf den Entwerfer festgelegt und damit eingengt. Dieser Entwerfer taucht der allgemeinen Einschätzung zufolge nach Jahrhunderten rein handwerklicher Prägung in Erfüllung eines neu definierten Berufs- und Künstlerbildes erst mit der Renaissance auf, eigentlich mit Filippo Brunelleschi, und gilt zugleich als Gegenbild zum mittelalterlichen Baumeister vorwiegend nordisch-gotischer Provenienz.¹

Das neue Berufsbild des intellektuellen, dem Baufach entfremdeten Entwerfers manifestiert sich dieser Vorstellung zufolge nachhaltig in der Wiedereinführung des Terminus *architectus*, den vermeintlich bereits die römische Antike dafür bereitgehalten hatte – mit anderen Worten in einer terminologischen Rangerhöhung gegenüber dem mittelalterlichen *magister*.² Diese allgemein verbreitete Vorstellung von einem Neubeginn auch auf diesem Gebiet mit Einsetzen der Renaissance in Italien basiert im wesentlichen auf den eng miteinander verschränkten Konzepten vom Künstler als Genie, maßgeblich befördert von Giorgio Vasaris Künstlerbiographik, und von der Renaissance als der Epoche des individuellen Ausbruchs aus dem mittelalterlichen Gesellschaftssystem, letztlich geprägt durch Jacob Burckhardts nicht zuletzt von Vasari beeinflusste kulturgeschichtliche Einsichten.³ Andererseits ist die Bewertung des Architektenberufs maßgeblich von

¹ Grundlegend für diese Auffassung sind insbesondere drei Beiträge von Wittkower, Ackerman und Ettliger: RUDOLF WITTKOWER, *Architectural Principles in the Age of Humanism*, London 1949; JAMES S. ACKERMAN, *Architectural Practice in the Italian Renaissance*, in: *Journal of the Society of Architectural Historians* 13, 1954, H. 3, S. 3–11; LEOPOLD D. ETTLINGER, *The Emergence of the Italian Architect during the Fifteenth Century*, in: *The Architect. Chapters in the History of the Profession*, hg. von Spiro Kostof, New York 1977, S. 96–123. Diese Vorstellung findet sich zuletzt beispielsweise bei PATRICK NUTTGENS, »Architect«, in: *The Dictionary of Art*, hg. von Jane Turner, 34 Bde., New York 1996, Bd. 2, S. 311–314. GÜNTHER BINDING, *Meister der Baukunst: Geschichte des Architekten- und Ingenieurberufes*, Darmstadt 2004, S. 95, 148, sieht Brunelleschi den Übergang markieren.

² MARY HOLLINGSWORTH, *The Architect in Fifteenth-Century Florence*, in: *Art History* 7, 1984, S. 385–410, hier S. 386.

³ GIORGIO VASARI, *Le opere di Giorgio Vasari*, hg. von GAETANO MILANESI, 9 Bde., Florenz 1878–1885, hat ob der Kommentare und Appendices seine Bedeutung noch nicht verloren; seitdem GIORGIO VASARI, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, hg. von Rosanna Bettarini und Paola Barocchi, 6 Bde., Florenz 1966–1987; JACOB BURCKHARDT, *Die Cultur der Renaissance in Italien. Ein Versuch*, Basel 1860. Als bekannteste und einflussreichste Studien zum neuen Künstlerideal der Renaissance sind die von Margot und Rudolf Wittkower anzuführen: WITTKOWER (wie Anm. 1); DERS.

FILARETE – DER ARCHITEKT ALS TUGENDFREUND*

Wer sich mit der *virtus* des Künstlers in der italienischen Renaissance beschäftigt, kann den Bildhauer, Architekten und Architekturtheoretiker Antonio di Pietro Averlino kaum ignorieren. Um 1400 in Florenz geboren, arbeitete er ab 1451 am Hofe der Sforza in Mailand, wo er sich unter dem Einfluß der Humanisten, namentlich des Francesco Filelfo (Abb. 3), vermutlich erst um 1464 den Beinamen ›Filarete‹ zulegte.¹ Dieser Name klingt zwar italienisch – und tatsächlich gab es in Florenz eine gleichnamige Familie² –, doch ist er aus dem griechischen Wort ἀρετή und dem Präfix φιλ- zusammengesetzt, was ›Liebhaber der Tugend‹ oder ›Tugendfreund‹ bedeutet. Dieser in Analogie zur Bezeichnung ›Philosoph‹ gebildete Kunstname erinnert an die *soprannomi*, die sich die Mitglieder humanistischer Zirkel und Akademien mit Blick auf ihre Ansichten, Tätigkeiten und Selbsteinschätzung üblicherweise zulegten.³ Der Name dürfte also programmatischen Charakter haben, und die Tatsache, daß er erstmalig im Zusammenhang mit dem Architekturtraktat überliefert ist, deutet darauf hin, daß er sich vornehmlich auf die Baukunst bezieht. Vermutlich ist die Wahl gerade dieses Namens auf die Schriften des Aristoteles zurückzuführen, da dieser den Erwerb der Tugendhaftigkeit mit

* Den beiden redaktionellen Betreuern, Britta Kusch-Arnhold und Thomas Weigel, sei für ihre kollegiale, anregende und gewissenhafte Betreuung des Textes sehr gedankt.

¹ PETER TIGLER, *Die Architekturtheorie des Filarete*, Berlin 1963, S. 2: Der Beiname findet sich nicht in zeitgenössischen Dokumenten, sondern nur in einigen Abschriften des Architekturtraktates, in adjektivischer Form (›dal tuo filareto architetto Antonio Averlino Fiorentino‹) in der Dedikation des Codex Magliabechianus (Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, Fondo Magl., ms. II. I. 140), fol. 1r; als Beischrift zu einer Illustration (PHILARETOS O ANTONIΩΣ) im Codex Trivulzianus (ehemals Mailand, Biblioteca Trivulziana, Inv.-Nr. 863, heute verloren), fol. 62r; und als lateinischer Titel (›Antonii Averlini Philareti de architectura liber‹) im Codex Valencianus (Valencia, Biblioteca Universitaria, ms. 975), fol. 1r. Alle diese Belege dürften kaum vor 1464, dem Schlußdatum der Sforza-Gruppe des Traktats, entstanden sein. – Lorenzo de' Medici bezeichnet Antonio Averlino dann in seinen ›Ricordi‹ 1482 ganz selbstverständlich als »maestro Antonio Philarete«; s. KARL FREY, *Michelagniolos Jugendjahre*, Berlin 1907, S. 59. – Durch Vasari ist der Beiname schließlich allgemein verbreitet worden. Die Portaitmedaille des Filelfo hat Filarete wahrscheinlich schon vor 1459 angefertigt, siehe hierzu: ULRICH PFISTERER, ›Soweit die Flügel meines Auges tragen‹ – Leon Battista Albertis Imprese und Selbstbildnis, in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* 42, 1998, S. 205–251.

² RICHARD C. TREXLER (Hg.), *The Libro cerimoniale of the Florentine Republic by Francesco Filarete and Angelo Manfredi*, Genf 1978, S. 47–50.

³ Vergleichbar wären außerdem literarische Figuren wie das ›Philoponius‹ genannte *alter ego* Leon Battista Albertis in dessen um 1434 entstandenen ›Intercoenales‹ (Anuli) – zur Datierung s. DAVID MARSH, *Further Notes on Leon Battista Alberti's Dinner Pieces*, in: *Allegoria* 14, 1993, S. 23–37, hier S. 29 – oder auch der ›Poliphilo‹ (= Liebhaber der Polia) genannte Romanheld in der 1499 gedruckten und mit phantastischen Architekturbeschreibungen angefüllten ›Hypnerotomachia Poliphili‹ des Francesco Colonna; FRANCESCO COLONNA, *Hypnerotomachia Poliphili*, hg. von Giovanni Pozzi und Lucia A. Ciapponi, 2 Bde., Venedig 1499 (Nachdr. Padua 1980).



Abb. 2: Filarete, Bronzetüren, Detail: linkes Relieffeld mit der Bodenleiste und dem Selbstbildnis Filarettes, von den Telchines getragen. Rom, St. Peter.



Abb. 3: Filarete (zugeschrieben), Medaille des Francesco Filefo. Wien, Kunsthistorisches Museum.

Ureinwohner der Insel Rhodos, die Telchines, erkennen.⁸ Den Schriften von Diodorus Siculus, Strabo und Pindar war zu entnehmen, daß die Telchines, Söhne des Pontos und der Gaia bzw. Thalassa, ihre natürliche Gestalt verändern könnten und daß sie

⁸ Die Identifizierung solcher Mischwesen als Telchines erfolgte am Beispiel von Mantegnas berühmtem Stich durch MICHAEL A. JACOBSEN, *The Meaning of Mantegna's Battle of Sea Monsters*, in: *The Art Bulletin* 64, 1982, S. 623–629. Der Hinweis, daß auch Filarettes Mischwesen als Telchines zu deuten sind, findet sich schon bei: MARTIN WARNKE, *Filarettes Selbstbildnisse. Das geschenkte Selbst*, in: *Der Künstler über sich in seinem Werk*, Internationales Symposium der Bibliotheca Hertziana, Rom 1989, hg. von Matthias Winner, Weinheim 1992, S. 101–113. Wichtige, im 17. Jahrhundert geläufige Quellen über die Telchines sind zusammengestellt bei: FRANCISCUS JUNIUS [d.i. François Du Jon], *De pictura veterum libri tres [...] accedit catalogus [...]*, Rotterdam 1694, S. 205ff. Will man die beiden Profilbildnisse vor den Muschel-*clipei* nicht nur als antikes Ornament ansehen, sondern auch ihnen eine inhaltliche Bedeutung beimessen, so könnte es sich, wie die am Halsansatz erkennbare Tunika nahelegt, um zwei antike Bronzebildhauer wie Phidias und Polyklet handeln, die hier als Vorläufer Filarettes fungieren würden. Eine frühe in einen christlichen Sinnzusammenhang übertragene Rezeption dieses Motivs findet sich am sog. »Forzori-Altar« in London (Victoria & Albert Museum, Terrakotta, um 1445–47), der Donatello bzw. der Donatello-Nachfolge zugeschrieben wird. Dort halten fliegende Engel die Muschel-*clipei* mit gegenständig angeordneten Profilköpfen. In der Mitte ist vor der Muschel ein Wappen plaziert, s. POESCHKE (wie Anm. 6), S. 116.

»PER IGNORANTIA DELL'ARTE SI OSCURANO LE VIRTUDI«

Virtus und Virtuosität in den »Commentarii« des Lorenzo Ghiberti

Als Lorenzo Ghiberti im Jahr 1447 die Reliefs der Paradiestür vollendete, waren mehr als 45 Jahre seit dem ersten Wettbewerb um die Konkurrenz der Florentiner Baptisteriumstüren vergangen. Die Arbeiten an der Nord- und später an der Osttür hatten ihn und seine Werkstatt für jeweils gut zwanzig Jahre beschäftigt. Selten läßt sich die Summe eines ganzen Künstlerlebens so konkret fassen, verdichtet in der Bilderfolge zweier bedeutender Auftragsarbeiten.

Beide Aufträge haben auch die persönliche Entwicklung Ghibertis entscheidend begünstigt. Denn vor der Ausschreibung der Domkuppel darf man den Wettbewerb um die Osttür des Baptisteriums im Jahr 1401 zweifellos als den bedeutendsten öffentlichen Auftrag ansehen, den ein Künstler in Florenz für sich entscheiden konnte.¹ Dieser erlaubte Ghiberti den Unterhalt einer florierenden Werkstatt mit zahlreichen Mitarbeitern und Schülern.² Weitere Aufträge folgten, und unter den Kunden waren wichtige Persönlichkeiten des Florentiner Geisteslebens. Ghibertis Bekanntheit gründete zuallererst auf der Ausführung der beiden Baptisteriumstüren, und nach Vollendung der ersten stieg sein Ansehen noch mit der zweiten. Davon zeugt stellvertretend das Lob Gianozzo Manettis, der Ghiberti in seiner 1450–1451 entstandenen Schrift »De dignitate et excellentia hominis« mit den antiken Bildhauern Praxiteles, Phidias und Polyklet vergleicht.³ Nicht zuletzt über das Interesse am Bildprogramm dieser zweiten Tür, wie es sich in den Briefwechseln zwischen Leonardo Bruni und Niccolò da Uzzano oder Ambrogio Traversari und Niccolò Niccoli niederschlägt, dürfte es Ghiberti auch gelun-

¹ Schon Antonio Manetti und Giorgio Vasari kamen zu dieser Einschätzung. Doch inszenieren sie die Ereignisabfolge bei beiden Wettbewerben als Geschichte des persönlichen Wettstreits zwischen Brunelleschi und Ghiberti, in dem sie letzteren als klar unterlegen ansahen. Vgl. dazu auch LORENZO BARTOLI, *Rewriting history: Vasari's Life of Lorenzo Ghiberti*, in: *Word & Image* 13, 1997, S. 245–252, hier S. 247.

² Die Namenslisten solcher Mitarbeiter und Schüler lassen sich aus den Zahlungsbüchern der Werkstatt sowie biographischer Literatur des 15. und 16. Jahrhunderts erschließen. Bildhauer und Maler tauchen darin gleichermaßen auf; darunter Brunelleschi, Donatello, Michelozzo, Luca della Robbia, Desiderio da Settignano, Bernardo und Antonio Rossellino, Maso Finiguerra, Filarete, Verrocchio, Masolino, Paolo Uccello, Benozzo Gozzoli, Antonio und Piero Pollaiuolo. Kritisch muß jedoch angemerkt werden, daß bereits im 15. Jahrhundert die Mitarbeit in der Ghibertiwerkstatt dergestalt zum Topos der Ehrbezeugung avanciert, daß nicht jede dieser Nachrichten als historisch gesichert gelten kann. – Vgl. dazu RICHARD KRAUTHEIMER und TRUDE KRAUTHEIMER-HESS, *Lorenzo Ghiberti*, korr. Aufl. mit neuem Vorwort, Princeton 31983 (1956), S. 17. Zu den dokumentarisch gesicherten Mitarbeiterlisten vgl. auch PATRIZIA CASTELLI [et al.], *La bottega*, in: *Lorenzo Ghiberti: »materia e ragionamenti«* (Ausstellungskatalog), Florenz 1978, S. 259–328, hier S. 289ff.

³ GIANNOZZO MANETTI, *De dignitate et excellentia hominis*, hg. von Elizabeth R. Leonhard, Padua 1975, S. 59f. Vgl. dazu auch KRAUTHEIMER/KRAUTHEIMER-HESS (wie Anm. 2), S. 16; PATRIZIA CASTELLI, *Lorenzo Ghiberti e gli Umanisti*, in: *Lorenzo Ghiberti* (wie Anm. 2) S. 511–573, hier S. 540ff.

JOACHIM POESCHKE

VIRTUS UND STATUS DES BILDHAUERS
IN DER RENAISSANCE

Breiten Raum nahm im kunsttheoretischen Schrifttum der Renaissance der als *paragone* bezeichnete Rangstreit der Künste ein, der über die Frage entbrannte, ob der Malerei oder der Skulptur das größere Ansehen zukomme, welche von beiden eher für sich in Anspruch nehmen könne, den Rang einer *ars liberalis* einzunehmen. Die Argumente *pro* und *contra*, die dabei ins Feld geführt wurden und über die seinerzeit den vollständigsten Überblick Benedetto Varchi gab,¹ sind aus heutiger Sicht nicht ohne weiteres nachzuvollziehen, wirken bisweilen ein wenig wie an den Haaren herbeigezogen und lassen auch unschwer erkennen, daß im Mittelpunkt der Diskussion, an der sich neben Künstlern und Literaten auch Galileo Galilei beteiligte,² die Statusfrage stand. Kein Wunder daher, daß die unterschiedlichen Standpunkte, die in der Frage eingenommen wurden, zuallererst von der Zugehörigkeit der Disputanten zu dem einen oder dem anderen Lager abhingen und darüber hinaus zum guten Teil auf Scheinbegründungen basierten, wozu auch pseudohistorische Argumente, wie sie von den humanistischen Autoren gerne vorgetragen wurden, gehörten. Daß der Malerei bereits von den alten Griechen ein wichtiger Stellenwert bei der Erziehung junger Menschen zuerkannt wurde und daß vornehme römische Bürger wie Fabius Pictor, aber auch römische Kaiser wie z. B. Nero sich als Maler betätigten, konnte ebenso als Beweismittel aufgerufen werden wie die Anzahl der Ansichtsseiten einer Statue, die sich bei einem negativen Gesamturteil über die Skulptur auf nur zwei beschränkte,³ bei deren wohlwollenderer Einschätzung sich dagegen auf vier, acht oder auch unendlich viele erhöhen konnte. Die handfestesten Argumente waren zweifellos diejenigen, die der geltenden sozialen Hierarchie am nachdrücklichsten Rechnung trugen und damit zugleich ein bezeichnendes Licht auf den eigentlichen Hintergrund des Streites warfen: Eine rein körperliche und mechanische Arbeit sei die des Bildhauers, »un esercizio mechanicissimo«, und der Schweiß, der dabei zwangsläufig entstehe, vermische sich mit dem Marmorstaub zu einem Schlamm, der sich auf das Gesicht des Bildhauers lege und ihn wie einen Bäcker erscheinen lasse, während zugleich Steinsplitter in unendlicher Anzahl ihn und seine ganze, durch den

¹ BENEDETTO VARCHI, *Lezione nella quale si disputa della maggioranza delle arti e qual sia più nobile, la scultura o la pittura*, in: *Trattati d'arte del Cinquecento*, hg. von PAOLA BAROCCHI, 3 Bde., Bari 1960–1962, Bd. I, 1960, S. 1–82. Die Vorlesung, 1546 gehalten, erschien 1549 im Druck, zusammen mit den Antworten der von Varchi befragten Künstler und Varchis Vorlesung über Michelangelos Sonett »Non ha l'ottimo artista alcun concetto«.

² GALILEO GALILEI, *Lettera a Lodovico Cigoli del 26 giugno 1612*, in: *Scritti d'arte del Cinquecento*, hg. von PAOLA BAROCCHI, 3 Bde., Mailand/Neapel 1971–1977, Bd. I, 1971, S. 707–711.

³ Welchen Standpunkt am nachdrücklichsten Leonardo vertrat; vgl. BAROCCHI, *Scritti* (wie Anm. 2), Bd. I, 1971, S. 478: »Lo scultore nel fare una figura tonda fa solamente due figure, e none infinite per li infiniti aspetti donde essa po essere veduta, e di queste due figure l'una è veduta dinanzi e l'altra di dietro [...]«.

ZUR *VIRTÙ* DES MALERS IN LEONARDO DA VINCIS
*PARAGONE**

Heribert Boeder in Verehrung gewidmet.

Die *virtù* des Malers, wie sie Leonardo verstand, läßt sich aus Teil 1 seines »Libro di Pittura«, an dessen Vorarbeiten er seit den 90er Jahren des 15. Jahrhunderts tätig war,¹ besonders gut herausarbeiten.² Erst seit der vollständigen Publikation des »Libro di Pittura« im Jahr 1817 lastet auf dessen *parte prima* der Titel »Paragone«, dessen

* Herzlich danke ich Britta Kusch-Arnhold und Thomas Weigel für wertvolle Hinweise und ihre unermüdlliche Sorgfalt bei der Durchsicht der Manuskripte.

¹ Zur Entstehung des »Libro di Pittura« siehe die Einleitung von LUDWIG H. HEYDENREICH in: Treatise on Painting [Codex Urbinas Latinus 1270] by Leonardo da Vinci, übers. und komm. von A. Philip McMahon, Princeton (N.J.) 1956, S. xxii, xxix; CARLO PEDRETTI, in: LEONARDO DA VINCI, Libro di Pittura: codice urbinus lat. 1270 nella Biblioteca Apostolica Vaticana, hg. von CARLO PEDRETTI, transk. von CARLO VECCE, 2 Bde., Florenz 1995, Bd. 1, S. 16–18. Durch den Vergleich mit datierbaren originalen Texten Leonardos lassen sich die verschiedenen Kapitel von Buch 1 des »Libro di Pittura« zeitlich einordnen. Die älteren stammen aus den frühen 90er Jahren, in denen sich der Künstler einer wortreichen, polemisch gefärbten Rhetorik bedient; man versteht die Annahme, diese Passagen gingen auf lebhaft geführte Dialoge am Hof der Sforza zurück. Im ersten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts erforscht Leonardo die Sachverhalte weiter und legt sie zuletzt in einer Form vor, wie sie ihm aus scholastischen Traktaten bekannt war. Von diesen letzten, sehr klaren Fassungen der Gedanken Leonardos nehmen meine Ausführungen ihren Ausgang. Vgl. dazu auch Anm. 3.

² Zum »Libro di Pittura« bzw. zum *paragone* siehe weiter: LEONARDO DA VINCI, Das Buch von der Malerei (nach dem Codex Vaticanus [Urbinas] 1270), hg., übers. und erl. von Heinrich Ludwig, 3 Bde., Wien 1882 (Nachdr. Osnabrück 1970); IRMA A. RICHTER, Paragone or First Part of the Book on Painting by Leonardo da Vinci, in: JEAN PAUL RICHTER, The Literary Works of Leonardo da Vinci, Bd. 1, Oxford 1939, S. 13–101; DIES., Paragone. A Comparison of the Arts by Leonardo da Vinci, Oxford 1949; LEONARDO DA VINCI, Scritti scelti, hg. von Anna Maria Brizio, Turin 1952, S. 22–25; CARLO PEDRETTI, Leonardo da Vinci. On Painting, A Lost Book (Libro A) reassembled from the Codex Urbinas 1270 and from the Codex Leicester, London 1965, hier zum *paragone* S. 121–128; DERS., Le Note di Pittura di Leonardo da Vinci nei Manoscritti inediti a Madrid (Lettura Vinciana; 8), Florenz 1968; DERS., The Literary Works of Leonardo da Vinci, hg. und zus.-gest. nach den Manuskripten von JEAN PAUL RICHTER, Commentary, 2 Bde., Oxford 1977; REINHARD A. STEINER, Theorie und Wirklichkeit der Kunst bei Leonardo da Vinci, München 1979; RUDOLF KUHN, Leonardos Lehre über die Grenzen der Malerei gegen andere Künste und Wissenschaften. Beschreibung seiner Lehre mit Übersetzung herausgehobener Texte, in: Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft 33, 1988, Heft 2, S. 215–246; CLAIRE J. FARAGO, Leonardo da Vinci's Paragone. A Critical Interpretation with a New Edition of the Text in the Codex Urbinas (Brill's Studies in Intellectual History; 25), Leiden [u.a.] 1992 (vgl. dazu die Rezensionen von JAMES CLIFTON, in: The sixteenth century journal 24, 1993, S. 948f.; PAUL JOANNIDES, in: Renaissance quarterly 47, 1994, S. 718–721; JANE ANDREWS AIKEN, in: Speculum 70, 1995, S. 366ff.); LEONARDO DA VINCI, Il Paragone delle arti, hg. von Claudio Scarpati (antichi e moderni; 1), Mailand 1993 (vgl. die Rezension von RICCARDO MARCHI, in: Arte lombarda, n.s. 108/09, 1994, Heft 1/2, S. 164f.); CARLO PEDRETTI, The Book on Painting. A Bibliography, in: Achademia Leonardi Vinci 9, 1996, S. 165–192.



Abb. 7: Leonardo da Vinci, Ginevra de' Benci. Washington, National Gallery.

Anonimo Gaddiano, »che non il ritratto ma la propria Ginevra pareva«. ³⁴ Dies klingt wie ein konventionelles Kompliment; doch vergleicht man das Bildnis mit einem von Pollaiuolo ³⁵ oder Botticelli, ³⁶ versteht man die Begeisterung aller, die dieses Wunder gesehen haben. Leonardo vermeidet die reine Profilansicht; er stellt die junge Frau

³⁴ Vgl. FABRICZY (wie Anm. 10), S. 89.

³⁵ Vgl. Gemäldegalerie Berlin, Geschichte der Sammlung und ausgewählte Meisterwerke, bearbeitet von HENNING BOCK [et al.], Berlin ²1990, S. 294f. (Antonio del Pollaiuolo, Profilbildnis einer jungen Frau, ca. 1465/70; Berlin, SMPK Gemäldegalerie); LEOPOLD D. ETTLINGER, Antonio and Piero del Pollaiuolo. Complete Edition with a Critical Catalogue, Oxford 1978, S. 170, Kat.-Nr. 62 (Zuschreibung an Pollaiuolo abgelehnt); BROWN 2001 (wie Anm. 33), S. 172, Kat.-Nr. 25.

³⁶ Siehe LIGHTBOWN (wie Anm. 30), S. 56, Taf. 22 (Sandro Botticelli, Portrait einer Dame, ca. 1471; London, Victoria and Albert Museum).



Abb. 8: Jan van Eyck,
Margarete van Eyck.
Brügge, Groeninge-
Museum.

erstmal in die freie Natur. Geleistet ist hier aber sehr viel mehr. Sieht man auf Leonardos Werke, entspannt sich der Blick des Betrachters. Es ist ein Wohlgefühl, das man mit der Freude bei der Betrachtung eines Meisterwerkes erklären könnte. Ich denke aber, es ist ein Resultat seiner neuen Prinzipien der Wissenschaft von der Malerei. Der Blick wird nicht automatisch in die Ferne gezogen, der Blick wird überhaupt nicht irgendwo über Gebühr festgehalten, sondern instantan nimmt er ein gelöstes Ganzes wahr, das ruhig in seiner eigenen Sphäre beschlossen ist. Die junge Frau dringt mit ihrer Schulter in die Tiefe des Bildes. Auf der Säule des Halses dreht sie den Kopf nach vorne, doch ihren Blick wendet sie nachdenklich nach innen: Sie bleibt ganz bei sich. Mit Kunst hat der Maler ihre Formen modelliert, zart legt er Licht auf feine Locken und auf die Nadeln des *ginepro*.³⁷ Die Haare werfen ihren Schatten auf die Wangen des Gesichts und verschleiern die, wie wir hörten, unsichtbaren »lineamenti dei corpi«. Bäume und Büsche verlieren in der Tiefe erst ihre Distinktheit, dann ihre spezifische Form. Die dazwischen liegende Luft ist Ursache erst für einen zunehmenden Farbverlust, dann

³⁷ Vgl. die Detailaufnahmen in MARANI 1999 (wie Anm. 33), S. 40 und 44f.

HANNAH BAADER

FREUNDSCHAFT *VERSUS* AUTOMIMESIS

Frühneuzeitliche Paradigmen künstlerischer *virtus**

Leonardo da Vinci: Die Geburt des Neides aus dem Körper der Tugend

Mehrere Zeichnungen Leonardos da Vinci aus den Jahren um 1483–85 zeugen neben dem Versuch einer inhaltlichen Bestimmung der Tugend auch von einer Beschäftigung mit dem Problem ihrer Darstellbarkeit.¹ Die meisten Skizzen zeigen weniger die Tugend selbst als vielmehr jene Angriffe, denen sie sich durch ihre Feinde ausgesetzt sieht. Zur Gruppe der genannten Zeichnungen gehört ein als Querformat angelegtes, schlecht erhaltenes und in den Details schwer lesbares Blatt in Oxford (Abb. 1).² In seiner Mitte sieht man eine Allegorie des Neides, *invidia*, die als eine mit Pfeilen bewehrte, maskiert auf einem Skelett reitende häßliche Alte wiedergegeben ist. In einer umfangreichen Beischrift zu ihrer Linken kommentiert Leonardo diese Figur, die er – im Sinne einer Fülle prädikativer Aussagen über den Neid – in all ihren Einzelheiten als Träger von Bedeutung verstanden wissen will.³ Rechts neben der reitenden Alten – und offenbar im Anschluß an diese entworfen – findet sich fast an den Bildrand gedrängt eine allegorische Darstellung der *virtus*. In dieser eigenartigen Randfigur werden Tugend und Neid von Leonardo als aufeinander bezogene, voneinander abhängige Größen beschrieben.

Zu sehen ist in dünnen Federstrichen eine stehende männliche Gestalt, aus deren Hüfte ein zweiter, weiblicher Körper hervorwächst (Abb. 2). Wie die Allegorie im Zentrum des Blattes hat Leonardo auch dieses ambivalente, sonst wohl kaum deutbare Zwitterwesen kommentiert, seine Ausführungen dabei aber, anders als im Fall der reitenden Alten, auf zwei grundsätzliche Aussagen beschränkt, von denen die erste lautet: »subito che nasce la virtu quela parturisce chontra se lanvidia« – »sobald die Tugend geboren wird, gebiert diese gegen sich selbst den Neid«. Dem fügt er hinzu: »eher findet sich ein Körper ohne Schatten als Tugend ohne Neid« – »e prima che fia il chorpo senza lombra chella virtu senza lanvidia«.

Die männliche, als schöner Jüngling gezeigte »Tugend« und der weibliche »Neid« sind einander in Leonardos Entwurf mit ihren Gesichtern zugewandt. Auf nahezu

* Ich danke Nicola Suthor und Frank Fehrenbach für Kritik und Anregungen.

¹ Es handelt sich um zwei Blätter bzw. vier Zeichnungen in Oxford, Christ Church, sowie ein Blatt in Bayonne; ANNY E. POPHAM, *The Drawings of Leonardo da Vinci*, überarb. von MARTIN KEMP, London 1994, Kat.-Nr. 105, 106, 107, 108, 109 B; vgl. JAMES BYAM SHAW, *Drawings by Old Masters at Christ Church*, Oxford, Oxford 1976, Kat.-Nr. 17 und 18.

² Oxford, Christ Church, Inv.-Nr. 0034 recto; POPHAM/KEMP (wie Anm. 1), Kat.-Nr. 107; BYAM SHAW (wie Anm. 1), Kat.-Nr. 17 recto; Leonardo da Vinci. *Master Draftsman*, hg. von CARMEN C. BAMBACH (Ausstellungskatalog New York), New Haven/London 2003, Kat.-Nr. 17, S. 400–403.

³ Die umfangreiche Beischrift vollständig zitiert in: Leonardo, *Master Draftsman* (wie Anm. 2), S. 400f.



Abb. 3: Leonardo da Vinci, Fünf groteske Figuren (sog. Fünf-Männer-Blatt). Windsor Castle, Royal Library, Inv.-Nr. RL 12495r.

JÜRGE MEYER ZUR CAPELLEN

DIE *VIRTUS* RAFFAELS

In einem Brief vom Oktober 1542 geht Michelangelo mit dem inzwischen seit über 20 Jahren verstorbenen Raffael hart ins Gericht:

»Alle Zwietracht, die zwischen dem Papst und mir entstanden ist, hatte ihre Ursache im Neid des Bramante und des Raffael aus Urbino; und daraus folgte, daß er zu meinem Schaden zu seinen Lebzeiten an seinem Grabmal nichts unternahm; und Raffael hatte guten Grund dazu, denn alles, was er in der Kunst verstand, hatte er von mir.«¹

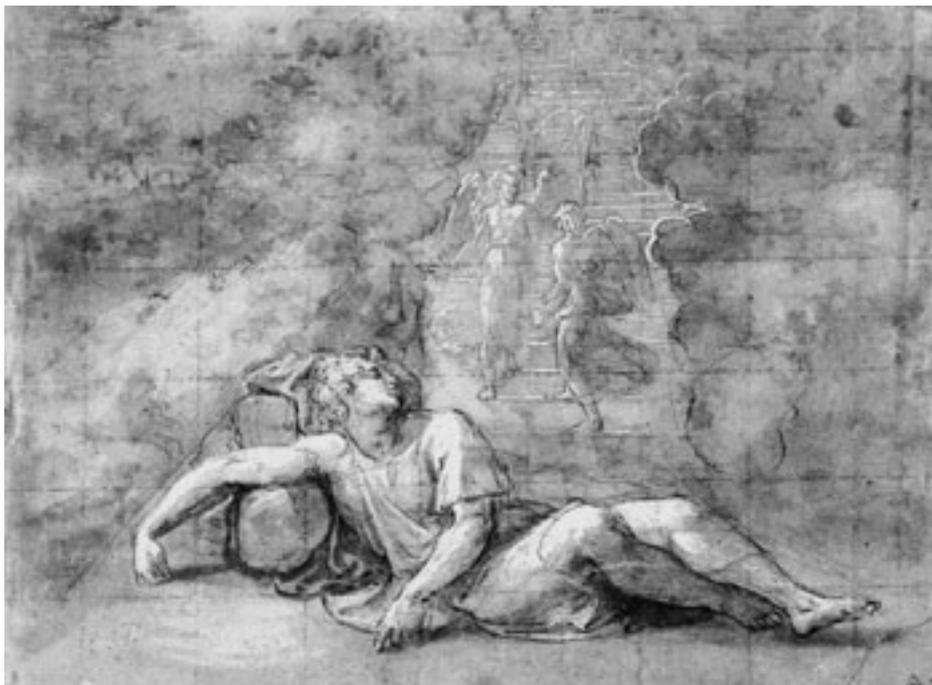
Dieser Aussage Michelangelos bezüglich der Kunst Raffaels entspricht auch eine Passage bei Ascanio Condivi: »Allein habe ich ihn sagen hören, daß Raffael diese Kunst nicht von Natur aus besaß, sondern durch langes Studium erworben habe.«² Hätte man Michelangelo nach der *virtus* des Raffael gefragt, so wäre sein Urteil wohl nicht eben schmeichelhaft ausgefallen. Eine gewisse Bestätigung dieser Position findet sich auch in der Vita Raffaels von Giorgio Vasari, der bekanntlich zwar nicht im engeren Sinn ein Parteigänger Michelangelos war wie etwa Condivi, sich aber wohl als dessen eigentlicher Nachfolger empfand. Schon die Geburt Michelangelos beschreibt Vasari als ein gleichsam überirdisches Ereignis: »Der gütige Lenker des Himmels wandte seine Augen zur Erde, [...] [und] beschloß, einen Geist zur Erde zu senden, der in jeder Kunst und in jeder Profession allvermögend sei, [...]«.³ Doch auch in einem anderen Fall schüttete Vasari zufolge der Himmel mit großmütiger Freigebigkeit den ganzen Reichtum seiner Schätze über einen einzigen Menschen aus, indem er den ebenso herausragenden wie liebenswürdigen Raffael von Urbino erschuf.⁴ Nur wenige Zeilen nach den einleitenden Passagen gibt Vasari eine höchst bezeichnende Gegenüberstellung der beiden Lichtgestalten:

¹ PAOLA BAROCCHI und RENZO RISTORI (Hgg.), *Il carteggio di Michelangelo*, 5 Bde., Florenz, 1965–83, hier Bd. 4, 1979, S. 155; dazu auch JOHN SHEARMAN, *Raphael in Early Modern Sources (1483–1602)*, 2 Bde., New Haven/London 2003, hier Bd. 2, S. 928f. (Übers. des Verf.).

² SHEARMAN (wie Anm. 1), S. 1029ff., scheint Zweifel an dem im Original nicht erhaltenen Brief Michelangelos zu haben, doch weist er zu Recht auch auf diese Passage bei Condivi hin (hier S. 1030): »Solamente gli ho sentito dire che Raffaello non hebbe quest'arte da natura, ma per lungo studio«. Hier mag sicherlich nicht nur eine Selbststilisierung Michelangelos vorliegen, sondern auch ein Reflex der vergifteten Atmosphäre unter den Künstlern in Rom in den letzten Jahren des Pontifikats Leos X.

³ GIORGIO VASARI, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architettori* [1568], hg. von GAETANO MILANESI, 9 Bde., Florenz 21906, (1878–85), hier Bd. 7, S. 135: »il benignissimo Rettore del Cielo volse clemente gli occhi alla terra, [...] si dispose mandare in terra uno spirito, che universalmente in ciascheduna arte ed in ogni professione fusse abile, [...]«.

⁴ VASARI/MILANESI (wie Anm. 3), Bd. 4, S. 315: »[...] il cielo nell'accumulare in una persona sola l'infinita ricchezza de' suoi tesori e tutte quelle grazie [...], chiaramente potè vedersi nel non meno eccellente che grazioso Raffael [sic] Sanzio da Urbino; [...]«.



Raffael, Der Traum Jakobs. London, British Museum, Inv.-Nr. 1860-6-16-82.

Äußerungen zusammen, so wird erkennbar, daß auch für ihn die *licenzia* essentieller Bestandteil der *grazia* ist. Beide sind, wie schon bemerkt, schwer zu definieren, und Vasari gibt den bezeichnenden Hinweis: »[...] con quella facilità graziosa e dolce, che apparisce fra 'l vedi e non vedi, come fanno la carne e le cose vive [...]«;³⁷ zudem mag für ihn die *grazia* im Falle Raffaels tendenziell eine weitere Qualität besitzen. In seiner Vita des Sebastiano del Piombo gibt Vasari eine interessante Gegenüberstellung, indem er von der »grazia di Raffaello« und der »profondità di Michelangelo« spricht.³⁸ Hier könnte neben der Eleganz und Leichtigkeit der Werke Raffaels auch auf deren leichte Verständlichkeit angespielt worden sein, im Gegensatz zur Tiefe und wohl auch Gedankenschwere der Schöpfungen des Michelangelo.

Als Vasari 1568 die zweite Edition seiner Viten herausgab, hatten sich allerdings die Beurteilungskriterien von Kunstwerken grundlegend zu ändern begonnen. Für ihn gebührte die Palme deswegen Michelangelo, da sich dieser in allen Künsten in höchstem Maße auszeichnete und da er den *disegno* als deren Grundlage unübertrefflich beherrschte. Aus diesem Grund trat für ihn Raffael hinter dem *divino* zurück, so einnehmend seine Werke und seine Person auch sein mochten. In dieser Beurteilung sind letztlich humanistische Tugendideale zu erkennen. Bereits im November 1545 aber schlug Pietro Aretino in seinem bekannten Brief an Michelangelo ganz andere Töne an. Er kri-

³⁷ VASARI/MILANESI (wie Anm. 3), Bd. 4, S. 9.

³⁸ Ebd., Bd. 5, S. 568. (Hervorhebung des Verf.).

»SANCTI IACOBI EQVES FACIEBAT«

Signiersucht und Selbsterhebung im Werk Baccio Bandinellis*

»[...] e io fui vestito di tale abito per la virtù de le mia opere.«
Baccio Bandinelli¹

Zeugnisse künstlerischer *virtus* zu geben, empfand wohl kaum ein anderer Bildhauer der Michelangelo-Zeit mehr als geboten denn Baccio Bandinelli (1493–1560). In besonderem Maß litt Bandinelli unter der steten Präsenz des achtzehn Jahre älteren Michelangelo, der ihn um vier Jahre überlebte. Seit seiner Kindheit blickte Baccio zum »David« auf der Piazza della Signoria auf. Für die Schöpfung dieser aus einem bereits verschlagenen Block gehauenen Kolossalfigur wurde Michelangelo seit der Enthüllung 1504 als *Divino* verehrt. Zwar galt der riesenhafte Tugendheld jedem Bildhauer als unerreichbares Vorbild, besonders sah sich Bandinelli jedoch durch das Sinnbild der Republik Florenz immer wieder neu herausgefordert.² So sind übersteigerter Ehrgeiz und rastlose Produktivität die beiden Prinzipien, die Bandinellis Leben und Wirken am nachhaltigsten bestimmten. Trotz seiner fulminanten Karriere gelang es aber Bandinelli nicht, aus dem Schatten hervorzutreten, den die Überfigur Michelangelo und der »David« warfen.

Die lebenslange, von Leistungsdruck geprägte Anspannung des Künstlers wurde wesentlich von zwei dominanten Persönlichkeiten bestimmt, die zufällig denselben Namen trugen: Neben Michelangelo Buonarroti war dies sein eigener Vater, der Florentiner Goldschmied Michelangelo di Viviano. Ihn hatte man in jene große Kommission berufen, die am 25. Januar 1504 den Aufstellungsort von Michelangelos »David« zu bestimmen hatte.³ Das Erbe des medicitreuen Vaters bescherte Bandinelli zwar äußeren

* Der Beitrag basiert auf meiner im September 2003 an der Philosophischen Fakultät III der Humboldt-Universität zu Berlin eingereichten Dissertation »BACCIVS BANDINELLVS DIVI IACOBI EQVES. Zur Selbstdarstellung Baccio Bandinellis«, die im Herbst 2006 im Gebr. Mann Verlag, Berlin, erscheinen wird (im folgenden HEGENER 2006). Der Anmerkungsapparat ist hier daher auf die jüngsten bzw. wichtigsten Publikationen reduziert. – Britta Kusch-Arnhold und Thomas Weigel sei herzlich gedankt für Anregung und Kritik.

¹ Entwurf eines Briefes Baccio Bandinellis an Eleonora von Toledo, ca. 1558, s. LOUIS A. WALDMAN, Baccio Bandinelli and Art at the Medici Court: A Corpus of Early Modern Sources (Memoirs of the Philosophical Society; 251), Philadelphia 2004, Dok. 1278, S. 712ff., hier S. 712. Vgl. auch die Rezension von NICOLE HEGENER, in: Kunstchronik 59, 2006, Heft 3, S. 113–127.

² Dies bezeugt nicht zuletzt eine große Zahl von Zeichnungen, die vom »David« inspiriert sind, siehe dazu ANNA FORLANI TEMPESTI, Il David di Michelangelo nella tradizione grafica bandinelliana, in: Antichità viva 28, 1989, Heft 2–3, S. 19–25.

³ CARL NEUMANN, Die Wahl des Platzes für Michelangelos David in Florenz im Jahr 1504. Zur Geschichte eines Maßstabproblems, in: Repertorium für Kunstwissenschaft 38, 1915, S. 1–27, hier S. 8–12; N. RANDOLPH PARKS, The Placement of Michelangelo's *David*: A Review of Documents, in: The Art Bulletin 57, 1975, S. 560–570; SAUL LEVINE, The Location of Michelangelo's *David*. The Meeting of January 25, 1504, in: The



Abb. 18: Baccio Bandinelli, Familiengrabmal der Bandinelli, Detail: Peltum mit Wappen. Florenz, SS. Annunziata, Cappella Pazzi bzw. di San Iacopo.

Abb. 19: Baccio Bandinelli, Konsolle der Büste Cosimo I. de' Medicis. Florenz, Via del Canto de' Nelli, Nr. 2.

– in unmittelbarer Nachbarschaft des Palazzo Medici – an seinem Palazzo in der Via de' Ginori. Der Steinbock, Cosimos I. Tierkreiszeichen, vermittelt zwischen drei konvex angebrachten Jakobsmuscheln mit appliziertem Jakobuskreuz, die den gerundeten unteren Abschluß der Konsolle bilden. Mit seinen Paarhufen hält er die beiden seitlichen Exemplare, während er die mittlere mit seinem Kopf nach vorn neigt, um sie dem Betrachter zu präsentieren.

Bis heute übersehen wurde ein Gebrauchsgegenstand, den Bandinelli selbst für sein Wohnhaus in der Via de' Ginori schuf: ein marmornes Wasserbecken, das vermutlich noch an seinem ursprünglichen Ort im Cortile des großzügigen Palazzos angebracht ist (Abb. 20). Die Frontseite des eleganten Querovals versah er – wenngleich nur für sich, seine Familie und Gäste des Hauses sichtbar – mit einem hochovalen Wappenschild, der das sakrale Motiv des Jakobuskreuzes trägt. Es ist das einzige plastische Selbstzeugnis des Bildhauers, das er ausschließlich mit dem Jakobuskreuz signierte, als wolle Bandinelli sich selbst täglich auf sichtbare Weise seines Adels und Ritterstandes versichern.

Eine öffentliche, aber versteckte Signatur *en miniature* birgt das Grabmal Clemens' VII. in S. Maria sopra Minerva in Rom.⁶⁷ Ohne das Wissen um die Bedeutung der Jakobusmuschel für Bandinelli übersieht man den Muschelkranz, der jeweils als Fassung der Diamanten der beiden monumentalen Falken-Diamantring-Impresen dient. Das bedeutungsvolle Detail ist eine sehr persönliche Hommage des Sohnes eines mediceuren Goldschmieds an jenen Gönner, dem er seine Karriere entscheidend verdankte.

Baccio Bandinelli« del Vasari, in: Paragone 17, 1966, Nr. 191, S. 51–62, hier S. 60f. (Abb. 44 und 46); KARLA LANGEDIJK, The Portraits of the Medici 15th–18th Centuries, 2 Bde., Florenz 1981–83, Bd. 1, 1981, S. 90f., Kat.-Nr. 27.III, S. 462f. (mit zwei Abb.).

⁶⁷ NICOLE HEGENER, Mediceischer Ruhm und künstlerische Selbstinszenierung. Bandinelli und die Papstgrabmäler in S. Maria sopra Minerva, in: Tod und Verklärung. Grabmalkultur in der Frühen Neuzeit, hg. von Arne Karsten und Philipp Zitzlsperger, Köln/Weimar/Wien 2004, S. 259–284, hier S. 282 (Abb. 10).

Zur Bedeutung der Praxis für die künstlerische *virtus**

»La virtù abbia principio dalla fatica.«¹

Die bildenden Künste, bei Hugo von Sankt Viktor Teil der *artes mechanicae* in der Gruppe der *armatura*,² erleben im Laufe der Renaissance eine Nobilitierung. Sie steigen vom Handwerk zu einer intellektuellen Tätigkeit auf, die sowohl würdig ist als auch würdig macht.³ Äußeres Zeichen der vollzogenen Emanzipation der Bildkünste zur akademischen Profession waren die seit der Mitte des 16. Jahrhunderts gegründeten Kunstakademien, die die Kunstausübung auf die Grundlage eines Lehr- und Wissenskanons stellten und sie damit in die Nähe der älteren, theoretischen Wissenschaften, der *artes liberales*, rückten.⁴ Im allgemeinen beschrieb man die *artes mechanicae* im Mittelal-

* Die Verfasserin bedankt sich besonders bei Dr. Volker Janning für die geduldige Hilfe bei der Übersetzung der lateinischen Texte. Darüber hinaus geht der Dank an PD Dr. Thomas Weigel, Kerstin Grein, Sarah Zabel und Ethel Mense für vielfältige Hinweise und tatkräftige Unterstützung.

¹ Nach Lodovico Cigolis Kommentar zu einer eigenen Zeichnung (Florenz, Uffizien, GDSU, Inv.-Nr. 8953 F), die eine *Virtus* in Gestalt der Diana zeigt, wie sie vom Neid verfolgt wird. Dort heißt es: »[...] la virtù abbia principio dalla fatica, perciò figurando questa femmina, per lei lo fa uscire per la fatica fra sassi e sterpi et finischina nel onore come per la corona et le braccia convertita in lauro si vede [...]«. Siehe MATTHIAS WINNER, Berninis »Verità« (Bausteine zur Geschichte einer »Invenzione«), in: *Munuscula discipulorum. Kunsthistorische Studien*, Hans Kauffmann zum 70. Geburtstag, hg. von Tilmann Buddensieg und Matthias Winner, Berlin 1968, S. 393–413, hier S. 405.

² HUGO VON SANKT VIKTOR, *Didascalicon* II, 20 (zur Einteilung der *artes mechanicae*); II, 22 (*armatura*). Vgl. DERS., *Didascalicon. De studio legendi*, Lateinisch-Deutsch, übers. und eingel. von Thilo Offergeld (*Fontes Christiani*; 27), Freiburg [u.a.] 1997, S. 192–195 und S. 195ff. – Zur wechselnden Bewertung s. einführend PETER STERNAGEL, *Die artes mechanicae im Mittelalter. Begriffs- und Bedeutungsgeschichte bis zum Ende des 13. Jahrhunderts* (*Münchener Historische Studien, Abteilung Mittelalterliche Geschichte*; 2), Regensburg 1966; JUTTA SEIBERT, *Künste, mechanische*, in: *Lexikon der christlichen Ikonographie*, hg. von Engelbert Kirschbaum [et al.], 8 Bde., Rom [u.a.] 1968–1978, Bd. 2, 1970, Sp. 701–703; FRITZ KRAFFT, *artes mechanicae*, in: *Lexikon des Mittelalters*, hg. von Norbert Angermann [et al.], 10 Bde., München 1980–1999, Bd. 1, 1980, Sp. 1063ff.; JUTTA BACHER, *artes mechanicae*, in: *Erkenntnis, Erfindung, Konstruktion. Studien zur Bildgeschichte von Naturwissenschaften und Technik vom 16. bis zum 19. Jahrhundert*, hg. von Hans Holländer, Berlin 2000, S. 35–49, bes. S. 35ff. und 43ff.

³ Siehe einführend: *Kunst, Kunstwerk*, in: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, hg. von JOACHIM RITTER, bisher 11 Bde., Basel 1971–2001, Bd. 4, 1976, Sp. 1357–1434, bes. Sp. 1357–1365; A. MÜLLER, *Der Kunstbegriff in der Antike*; Sp. 1365–1378; A. RECKERMAN, *Der Kunstbegriff vom Hellenismus bis zur Aufklärung. – Einschlägig und im folgenden vielfach hinzuzuziehen* MICHAEL BAXANDALL, *Giotto and the orators. Humanist Observers of Painting in Italy and the Discovery of Pictorial Composition, 1350–1450*, Oxford 1971; LEATRICE MENDELSON, *Benedetto Varchi's Due Lezioni and Cinquecento Art Theory* (*Studies in Fine Arts: Art Theory*; 6), Ann Arbor 1982; KATHARINA BARBARA LEPPER, *Der »Paragone«*. Studien zu den Bewertungsnormen der bildenden Künste im frühen Humanismus: 1350–1480, Bonn 1987 (zugl. Diss. phil., Bonn 1978).

⁴ Zu den Kunstakademien s. NIKOLAUS PEVSNER, *Academies of Art. Past and Present*, Cambridge [u.a.] 1940; *Italian Academies of the Sixteenth Century*, hg. von DAVID SANDERSON CHAMBERS und FRANÇOIS

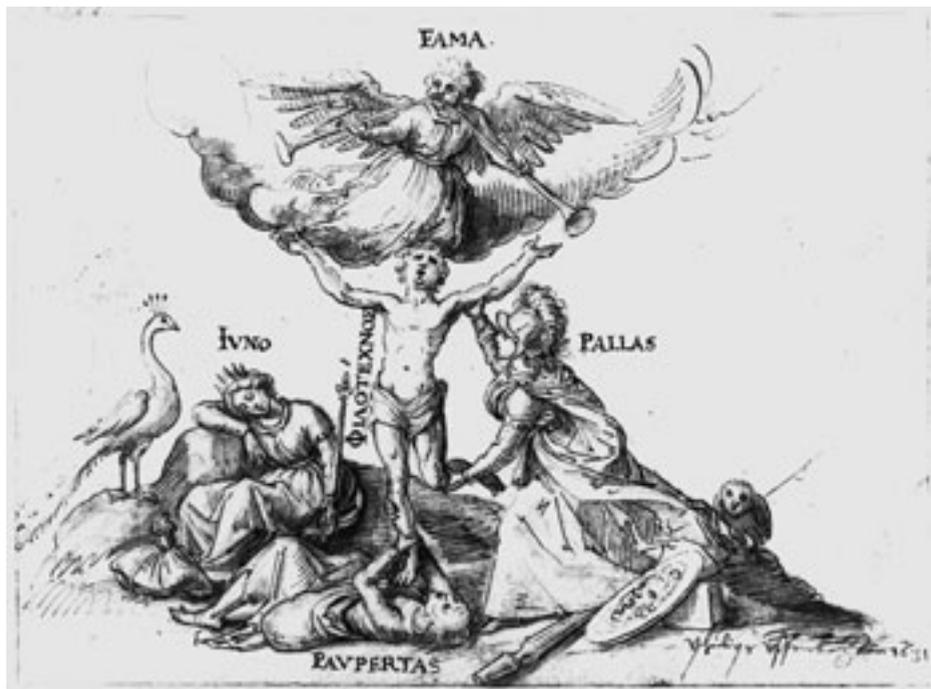


Abb. 1: Philipp Uffenbach, Stammbuchblatt. Frankfurt a.M., Städelsches Kunstinstitut, Inv.-Nr. 13953.

Solch eine explizite Verbindung zwischen Tugend und Kunst findet sich beispielsweise in einem Emblem in Acchille Bocchis fünf Büchern »Symbolicarum quaestionum de universo genere [...]«,²⁴ wobei hier die bildende Kunst – bezeichnenderweise die Skulptur – als Exempel für das Miteinander von »Wahrheit« und »Gutheit« dient.²⁵

1531 (Nachdruck Hildesheim/New York 1977), A 7v (Emblem Nr. 121). Vgl. dazu *Emblemata*, Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts, hg. von ARTHUR HENKEL und ALBRECHT SCHÖNE, Taschenausgabe, Stuttgart/Weimar 1996, Sp. 1022. Zum genauen Titel des Alciati-Buches ebd., S. XXXIII. – Möglicherweise hat auch Federico Zuccaris Deckenfresko in der Sala terrena des Palazzo Zuccari (Rom) Vorbildlich gewirkt, denn auch hier führt Minerva dem Künstler die Hand. Zum Fresko s. BARBARA MÜLLER, Die Casa Zuccari in Florenz und der Palazzo Zuccari in Rom. Künstlerhaus und Haus der Kunst, in: *Künstlerhäuser von der Renaissance bis zur Gegenwart*, hg. von Eduard Hüttinger und dem Kunsthistorischen Seminar der Universität Bern, Zürich 1985, S. 101–120.

²⁴ Zu Acchille Bocchi (1488–1562), Gründer der Bologneser »Accademia Hermathena« s. einfürend ELIZABETH SEE WATSON, *Acchile Bocchi and the Emblem Book as Symbolic Form*, Cambridge/New York/Melbourne 1993. – ACCHILE BOCCHI, *Symbolicarum quaestionum de universo, quas serio ludebat, libri quinque*, Bologna 1574 (1555), Buch 2, Symb. 36 (S. LXXXVIII–LXXXIX). – Das gleiche Emblem wird kurz erwähnt bei WINNER (wie Anm. 1), S. 411; KRISTINA HERMANN-FIORE, Il tema »Labor« nella creazione artistica del Rinascimento, in: *Der Künstler über sich in seinem Werk*, Internationales Symposium der Bibliotheca Hertziana in Rom 1989, hg. von Matthias Winner, Weinheim 1992, S. 245–292, hier S. 253; MARCUS KIEFER, *Emblematische Strukturen in Stein. Vignolas Palazzo Bocchi in Bologna* (Rombach Wissenschaften, Reihe Quellen zur Kunst; 10), Freiburg i.Br. 1999, S. 61ff. – Zu diesem Emblem s. außerdem den Beitrag von Julian Kliemann in diesem Band.

²⁵ KIEFER (wie Anm. 24), S. 62.

DIE *VIRTUS* DES ZEUXIS

Daß Künstler *virtus* besitzen oder nach ihr streben sollen, ist ein Gemeinplatz der Kunstliteratur seit der Renaissance, dem auch die Künstler selbst in Wort und Bild wiederholt Ausdruck verliehen haben. Letztendlich geht dies zurück auf den Wunsch, die bildenden Künste zu nobilitieren, sie aus der Einordnung in die *artes mechanicae* zu befreien und in den Rang der freien Künste zu erheben. Denn was den Adel, sei es des Schwertes, sei es des Geistes, ausmacht, ist nach humanistischer Auffassung eben die *virtus*. Ja mehr noch: während der Feudaladel seinen Rang nur theoretisch der *virtus*, praktisch jedoch seinen Vorfahren und seinem Besitz verdankt, ist für den Gelehrten, den Dichter und eben den Künstler die *virtus* das einzige, was ihm Ehre, Ruhm und damit Unsterblichkeit sichern kann.

Mit klaren Worten sagt dies die Inschrift auf dem vor 1583 entstandenen Stich des Jan Wierix mit dem Selbstporträt des Johannes Stradanus (Abb. 1): Allein die *virtus* bleibt, während alle anderen Dinge, nämlich Reichtum, Kräfte, Ruhm, Jugend und Schönheit, vergehen.¹ Daß es sich dabei um die *virtus* eines Künstlers handelt, wird durch die Personifikationen der Künste zu seiten des Bildnismedaillons angedeutet.

Ähnlich heißt es auf einem 1601 datierten Stich Pieter Isaacsz. mit dem Bildnis des Hans von Aachen: »Vivit post funera virtus« – »Tugend lebt über das Grab hinaus« (Abb. 2). Die Personifikation der »Pictura« und »Herkules« als Verkörperung der Tugend halten je eine lange Haarsträhne der über dem Giebel sitzenden »Fortuna« fest in ihrer Hand und verhindern somit, daß das schwankende, unbeständige Glück davon-eilt. In der Kartusche unter dem Porträt sehen wir erneut »Herkules« sowie »Minerva« und eine dritte Figur, bei der es sich um den »Heros«, den Tugendhelden, handeln mag. Sie stehen am Fuße des steilen Tugendberges, der von dem Tempel des Ruhmes oder der Ewigkeit gekrönt wird.²

Gerade letztere Darstellung hatte eine lange Tradition: Um 1573 hatten Diana Ghisi und ihr Mann Francesco da Volterra an der Fassade ihres römischen Hauses ein Fresko von Raffaellino da Reggio anbringen lassen, das, so Baglione, »Virtus« zeigte, die »Her-

¹ »Sola manet virtus, labuntur caetera quaeque / divitiae, vires, fama, iuventa, decus«, s. HANS-JOACHIM RAUPP, Allegorische Selbstporträts und Selbstdarstellungen in der Graphik um 1600, in: Autobiographie und Selbstportrait in der Renaissance, hg. von GUNTER SCHWEIKHART, Köln 1998, S. 176–190, hier S. 178, Abb. 2.

² RAUPP (wie Anm. 1), S. 177, Abb. 1. Raupp identifiziert den Tempel als den des Ruhmes. Gemäß der Tradition, in der diese Darstellung steht (s. die folgende Anm.), kann es sich jedoch ebenso um den Tempel der Ewigkeit handeln. – Das Motto »Vivit post funera virtus« findet sich auch als *Subscriptio* auf dem Stich des sogenannten Ehrentempels Albrecht Dürers von Lukas Kilian (1617), der inschriftlich die Tugenden »Labor« und »Constantia« evoziert, s. MILA HORKÝ, Künstlerbilder – Künstlermythen: Graphik und Zeichnung des 16. bis 18. Jahrhunderts (Ausstellungskatalog), Braunschweig 2002, S. 52 und Abb. 42.

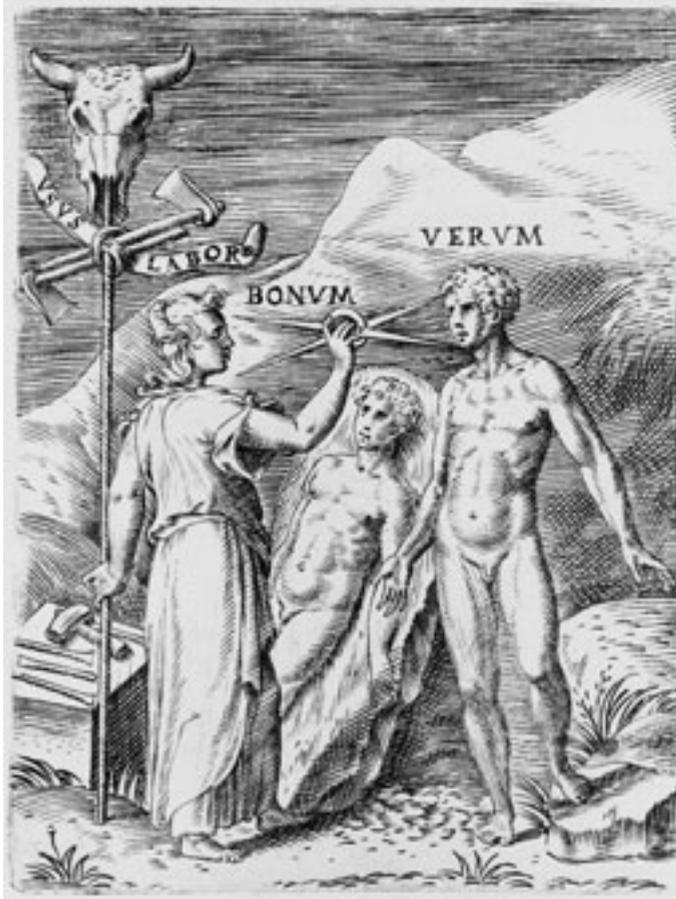


Abb. 14: Achille Bocchi, Emblem XXXVI. In: Achille Bocchi, *Symbolicarum quaestionum De universo, quas serio ludebat, libri quinque*, Bologna 1555, Buch 2.

men, wenn er nicht sein eigenes kennt?«, fragt die Beischrift des 36. Emblems (Abb. 14)⁵⁵ und erläutert die Illustration: Die Figur mit den leuchtenden Augen sei die Kunst (*ars*), die von der Tugend (*ἀρετή*) ihren Namen habe (eine Etymologie, die auf Isidor von Sevilla, *Etymologiae*, I, 1, zurückgeht), denn nichts rege die Erfindungskraft mehr an als eine bewußte Tugend. Mit der einen Seite ihres Proportionalzirkels untersucht sie das Naturvorbild, das *verum*, und findet auf der anderen Seite das Gute, das *bonum*.⁵⁶ In einem zweiten Emblem (Abb. 15) illustriert Bocchi den Gedanken der sokratischen

⁵⁵ Hier zitiert nach der Ausgabe von 1574, s. STEFANIA MASSARI, *Giulio Bonasone*, Bd. 2, Rom 1983, S. 55.

⁵⁶ Zu diesem Stich zuletzt MARCUS KIEFER, *Emblematische Strukturen in Stein. Vignolas Palazzo Bocchi in Bologna*, Freiburg i.Br. 1999, S. 62ff.; ferner KRISTINA HERRMANN-FIORE, *Il tema ›Labor‹ nella creazione artistica del Rinascimento*, in: *Der Künstler über sich in seinem Werk. Internationales Symposium der Bibliotheca Hertziana*, Rom 1989, hg. von Matthias Winner, Weinheim 1992, S. 245–292, und MATTHIAS WINNER, *Berninis Verità. Bausteine zur Vorgeschichte einer Invenzione*, in: *Munuscula discipulorum. Kunsthistorische Studien. Hans Kauffmann zum 70. Geburtstag*, hg. von Tilmann Buddensieg und Matthias Winner, Berlin 1968, S. 393–413. Zum *verum*, das auch in Danieles Relief mitzudenken ist, vgl. o. Anm. 51. Auf den

TINTORETTO UND DAS *NON-FINITO**

Im Blick auf die *Virtus* eines cinquecentesken Künstlers im Spannungsfeld zwischen Ethik und Ästhetik kommt der zeitgenössischen Kritik am Schaffen Jacopo Tintoretts ein besonderes Interesse zu, verdeutlicht sie doch exemplarisch, welche Anforderungen nicht nur ans einzelne Werk, also an die *Leistung* des Künstlers, sondern nach dem Verursacherprinzip in erster Linie auch an seinen Produzenten gerichtet waren, und dies nicht nur im Hinblick auf sein spezifisches Leistungsprofil, sondern durchaus auch im Hinblick auf die gesamte Persönlichkeit als sittliches Subjekt. Sie zeigt aber zugleich auch, daß die ins Argumentations-Feld geführten kunsttheoretischen Normen und standesethischen Prinzipien einem historischen Wertewandel unterworfen waren und somit als Variablen keine immerwährende Beurteilungsgrundlage boten, selbst wenn im kunsttheoretischen Diskurs von ganz verschiedenen Seiten immer wieder dieselben antiken Exempla zitiert und dieselben rhetorischen Topoi als autoritative Orientierungskonstanten und diverse Paradigmenwechsel überdauernde Beurteilungsmuster aktualisiert wurden. Auch das Kriterium des subjektiven Ermessens spielt – etwa in Fragen der Beachtung des Dekorums, die Ethik wie Ästhetik gleichermaßen tangieren und die vom Einzelnen von Fall zu Fall entschieden werden müssen – eine wichtige Rolle für das Verständnis der im zeitgenössischen Diskurs begegnenden kontroversen Positionen gegenüber ein und demselben Sachverhalt.

Einer der Wortführer der Tintoretto-Opposition war bekanntlich der sogenannte Vater der Kunstgeschichte, der aretinische Vitenautor und auf verschiedenen Feldern selbst praktizierende Künstler Giorgio Vasari. Dieser hielt sich im Jahre 1566 in der Lagunenstadt auf, nicht zuletzt, um im Hinblick auf die Herausgabe einer überarbeiteten und auf den neuesten Stand gebrachten Fassung seiner im Jahre 1550 erstmalig im Druck erschienenen Lebensbeschreibungen italienischer Künstler aktuelle Informationen über seither eingetretene Veränderungen und künstlerische Novitäten zu sammeln. Es konnte nicht ausbleiben, daß er bei seinen Erkundungen auch auf das inzwischen beträchtlich angewachsene Œuvre Tintoretts stieß, der zu diesem Zeitpunkt bereits eine Reihe bedeutender, auch staatlicher Aufträge erhalten bzw. durch eine geschickte Marktstrategie an sich gerissen hatte.¹ Dazu zählen beispielsweise auch die beiden vor

* Für freundliche Hinweise sei Britta Kusch-Arnhold gedankt ebenso wie Kerstin Grein und Sarah Zabel für tatkräftige Unterstützung.

¹ Zu Vasaris Beurteilung der zeitgenössischen venezianischen Künstler s. ETTORE MERKEL, *Giorgio Vasari e gli artisti del Cinquecento a Venezia: limiti e aporie di un critico moderno*, in: *Il Vasari storiografo e artista. Atti del Congresso internazionale nel IV centenario della morte, Arezzo/Firenze, 2–8 settembre 1974*, Florenz 1976, S. 457–467, speziell zu Jacopo Tintoretto S. 462ff. – Zur Marktstrategie Tintoretts s. PAUL HILLS, *Tintoretto's Marketing*, in: Bernd Roeck, Klaus Bergdolt und Andrew John Martin (Hgg.), *Venedig und Oberdeutschland in der Renaissance. Beziehungen zwischen Kunst und Wirtschaft* (Studi. Schriftenreihe des Deutschen Studienzentrums in Venedig/Centro Tedesco di Studi Veneziani; 9), Sigmaringen 1993, S. 107–



Abb. 1: Jacopo Robusti, gen. Tintoretto, Die Verherrlichung des hl. Rochus. Venedig, Scuola Grande di San Rocco, Albergo, zentrales Deckenbild.

Verhältnis von Arbeitsgeschwindigkeit (*prestezza*) und Sorgfalt der Ausführung (*diligenza*) betreffen, ein Thema, das auch von dem Tintoretto-Zeitgenossen Paolo Pino¹⁸ in seinem der Malkunst gewidmeten Dialog-Traktat von 1548 wieder aufgegriffen wird. So prägt Alberti dem angehenden, fleißig Vorbilder studierenden Maler in Buch III, Kapitel 59 des »Trattato della pittura« ein, er solle beim Nachbilden »Sorgfalt in Verbindung mit Schnelligkeit« (»una diligenza congiunta con prestezza«) so anwenden, »dass der Maler niemals den Stift oder seinen Pinsel ansetzt, ohne sich zuvor gut überlegt zu haben, was er schaffen will und wie er es auszuführen habe; [...]«. ¹⁹ Ein durch Übung in Bewegung gesetztes und angefeuertes Talent setze sich sofort und unverzüglich an die Arbeit; und jene Hand gehorche am schnellsten, die von einer sicher ausgebildeten

¹⁸ PAOLO PINO, Dialogo di pittura, krit. Edition hg. von SUSANNA FALABELLA, Präsentation: Bianca Tavassi La Greca (Scritti d'arte; 2), Rom 2000, S. 112f. Siehe auch ebd. im Kommentar zum Text (Kap. II) den Abschnitt »Vaghezza e prestezza«, S. 49f. – Vgl. PAOLO PINO, Dialogo di pittura, in: Trattati d'arte del Cinquecento fra manierismo e controriforma, Bd. I: Varchi [...], hg. von PAOLA BAROCCHI (Scrittori d'Italia; 219), Bari 1960, S. 119, 416 (Kommentar).

¹⁹ ALBERTI/BÄTSCHMANN/GIANFREDA 2002 (wie Anm. 10), S. 160/161.

ORTSREGISTER

- Amyklai, Thron des Apollon (Bathykles von Magnesia) 36
- Bayonne, Musée Bonnat, Inv.-Nr. 656, Allegorie der Demaskierung des Neides 109
- Berlin, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Gemäldegalerie, Profilbildnis einer jungen Frau (Antonio del Pollaiuolo) 94
- Boston, Isabella Stewart Gardner Museum, (Selbst-) Bildnis Baccio Bandinellis 147–148, 171
- Brügge, Groeninge-Museum, Margarete van Eyck (Jan van Eyck) 95–96
- Budapest, Nationalbibliothek Széchényi / Bibliotheca Corviniana, Philostratos-Codex, cod. lat. 417 (Boccardino Vecchio oder Attavante Attavanti) 103, 105
- Cesena, Biblioteca Malatestiana, Baumeisterinschrift des Matteo Nuti 23
- Florenz
- Baptisterium
 - Bronzetüren Nordseite (Lorenzo Ghiberti) 33, 55, 58
 - Bronzetüren Ostseite / Paradiestüren (Lorenzo Ghiberti) 33, 55, 58, 71
 - Predigt Johannes' d.T. (Giovan Francesco Rustici) 85
 - Biblioteca Nazionale Centrale
 - Fondo Magliabecchiano, ms. II. I. 140 (Filarete) 42, 44–49, 51–53
 - Fondo Palatino Bandinelli, ms. 6 (Bandinelli) 162–163
 - Borgo Pinti, Wohnhaus von Baccio Bandinellis Vater 163
 - Casa Ginori già Masi, Cortile, Wasserbecken (Baccio Bandinelli) 168–169
 - Casino di San Marco 155
 - Galleria dell'Accademia, David (Michelangelo) 143–144, 157, 172
 - Galleria degli Uffizi
 - Gabinetto Disegni e Stampe, Inv.-Nr. 8953 F, Virtus verfolgt vom Neid (Lodovico Cigoli) 173
 - Laokoon-Kopie (Baccio Bandinelli) 152, 154–155, 157, 166
 - Primavera (Sandro Botticelli) 91–92
 - Museo dell'Opera del Duomo
 - Hl. Johannes Ev. (Donatello) 169
 - Reliefbildnis Bandinellis (Baccio Bandinelli) 169
 - Museo Nazionale del Bargello 158
 - Adam und Eva (Baccio Bandinelli) 152, 158
 - Dame mit dem Blumensträußchen (Andrea del Verrocchio) 104, 106, 107
 - Marmor-David (Donatello) 169
 - Museo Stibbert, Bandinelli-Wappen 163–164
 - Ognissanti, Refektorium, Abendmahl (Domenico Ghirlandaio) 97
 - Orsanmichele, Hl. Stephanus (Lorenzo Ghiberti) 63
 - Palazzo Bandinelli, s. Casa Ginori già Masi
 - Palazzo Medici-Riccardi, Cortile, Orpheus (Baccio Bandinelli) 152, 154–155, 157
 - Palazzo Rucellai (Alberti et al.) 54
 - Palazzo Vecchio / della Signoria
 - Judith und Holofernes (Donatello) 157
 - Sala dei Cinquecento, Anghiari-Schlacht, zerstört (Leonardo da Vinci) 100
 - Piazza della Signoria
 - David, s. Galleria dell'Accademia
 - Hercules und Cacus (Baccio Bandinelli) 152, 156–157, 171–172
 - Judith und Holofernes, s. Palazzo Vecchio
 - Loggia dei Lanzi, Perseus (Benvenuto Cellini) 152, 157
 - San Lorenzo
 - Cappella Medici / Neue Sakristei (Michelangelo) 243
 - Katafalk für Michelangelo (1564) 185
 - Martyrium des hl. Laurentius (Agnolo Bronzino) 146
 - San Marco, Refektorium, Abendmahl (Domenico Ghirlandaio) 100
 - Santa Croce
 - Cortile, Gottvater (Baccio Bandinelli) 168–169
 - Grabinschrift für Lorenzo Ghiberti 71
 - Krypta, Engelpietà (Baccio Bandinelli) 168–169
 - Santa Maria del Fiore (Dom)
 - Campanile (Giotto) 40, 47
 - Zyklus der *artes* (Andrea Pisano) 40
 - Chor und Chorschrankenreliefs (Baccio Bandinelli et al.) 156, 158, 168–169
 - Epitaph des Filippo Brunelleschi (Andrea di Lazzaro Cavalcanti, gen. Buggiano) 9, 23
 - Fassade 25
 - Kuppel (Filippo Brunelleschi) 55
 - Santissima Annunziata, Cappella di San Jacopo, Grabaltar der Familie Bandinelli (Clemente und Baccio Bandinelli) 156, 158–162, 164–165, 167, 171

- Via del Canto de' Nelli, Büste des Herzogs Cosimo I. de' Medici (Clemente und Baccio Bandinelli) 166–167
- Via dell'Arcoiaio, Tabernakel (Baccio Bandinelli) 163–165
- Villa Buoncantone 164, 166
- Frankfurt a.M., Städelsches Kunstinstitut, Inv.-Nr. 13953, Stammbuchblatt (Philipp Uffenbach) 178–179
- Halikarnassos, Maussolleion (zerstört) 14
- Hamburg, Kunsthalle, Inv.-Nr. 21516, Verleumdung des Apelles (Federico Zuccari) 178, 182
- London
 - British Museum, Inv.-Nr. 1860–6–16–82, Studie zu Jacobs Traum (Raffael) 135–136
 - National Gallery, Portrait Papst Julius' II. (Raffael) 133
 - Victoria and Albert Museum
 - (sog.) Forzori-Altar (Donatello oder Donatello-Nachfolge) 34
 - Medaille mit Selbstbildnis und Bienenimpresse (Filarete) 50–51, 151
 - Portrait einer Dame (Sandro Botticelli) 94
- Longford Castle, Bildnis des Erasmus von Rotterdam (Hans Holbein d.J.) 209–210
- Madrid, Museo del Prado, (sog.) Bel Cristo (Benvenuto Cellini) 152
- Mailand
 - Castello Sforzesco 31
 - Biblioteca Trivulziana, Codex Trivulzianus 863, fol. 1r, Initiale E mit Autorenbild, verschollen (Filarete) 51
 - San Lorenzo 43
 - Santa Maria delle Grazie, Refektorium, Abendmahl (Leonardo da Vinci) 97–98, 100, 108
- New York, Pierpont Morgan Library, Inv.-Nr. 1983,67, Garten der Künste (Federico Zuccari) 198–199, 201
- Olympia, Zeus von Olympia, zerstört (Phidias) 77
- Oxford, Christ Church
 - Inv.-Nr. 0034r–v, Zwei Allegorien des Neides (Leonardo da Vinci) 109–115
 - Inv.-Nr. 0037r–v, Allegorie auf Mailand und Allegorie des Ruhmes und des Neides (Leonardo da Vinci) 109, 144
 - Inv.-Nr. 0213, Porta Virtutis (Federico Zuccari) 182, 200, 203–204, 220
- Paris
 - Institut de France
 - Codex Ashburnham II, fol. 6v, Skizzen zum Schvorgang (Leonardo da Vinci) 89–90
 - Ms. C, fol. 19r, Optische Skizze (Leonardo da Vinci) 90, 101, 103
 - Ms. D, fol. 10v, Optische Skizzen (Leonardo da Vinci) 87–88
- Musée du Louvre
 - Felsgrottenmadonna (Leonardo da Vinci) 91–93, 106–108
 - Mann mit dem Handschuh (Tizian) 245
 - Mona Lisa (Leonardo da Vinci) 100–103, 108
- Pisa, Santa Maria Assunta (Dom), Fassade, Grabmal des Busketus 23
- Prato, Santo Stefano (Dom), Cappella della Cintola 79
- Rom
 - Biblioteca Angelica, Ms. 1564
 - fol. 286v–287r, Satyrn als Kunstrichter 215–216, 218–219
 - fol. 287v, Das verständige Kunsturteil 215, 217–219
 - Castel Sant'Angelo / Engelsburg 43–44, 47
 - Galleria Borghese, Grablegung, sog. Pala Baglioni (Raffael) 132
 - Galleria Doria Pamphilj, Doppelportrait des Andrea Navagero und des Agostino Beazzano (Raffael) 132
 - Hadriansmausoleum, s. Castel Sant'Angelo
 - Kolosseum 44
 - Palazzo Zuccari 199, 202
 - Galleria d'Ercole (Federico Zuccari), Der Heros am Scheideweg 198–201
 - Sala del Disegno (Federico Zuccari), 201
 - Sala di Ganimede (Federico Zuccari), 201
 - Sala Terrena (Federico Zuccari) 179, 201–202
 - Zuccari-Wappen 202–203
 - Pantheon 43
 - San Pietro in Vincoli, Grabmal für Papst Julius II. (Michelangelo et al.), Moses (Michelangelo) 170
 - Santa Maria sopra Minerva, Chor, Grabmal für Papst Clemens VII. (Baccio Bandinelli et al.) 166–167
 - Santa Trinità dei Monti, Orsini-Kapelle, Stuckreliefs, verloren (Daniele da Volterra) 215–216, 218–220, 224, 227
 - Trajansforum, Trajanssäule 155
 - Villa Madama / Villa Falcona 131, 166
- Rom – Vatikan
 - Alt-Sankt Peter, Navicella-Mosaik, zerstört (Giotto) 77
 - Biblioteca Apostolica Vaticana, Cod. urb. lat. 1270, Libro di pittura I, 4 (Leonardo da Vinci) 88, 90
 - Palazzi Vaticani / Vatikanischer Palast
 - Belvederehof, Apoll von Belvedere 154
 - Cappella Sistina / Sixtinische Kapelle, Jüngstes Gericht (Michelangelo) 137, 171

- Loggien (Raffael)
- Stanzen
 - Stanza di Eliodoro, Messe von Bolsena (Raffael) 133
 - Stanza della Segnatura (Raffael) 139
 - Parnafß (Raffael) 84
- Pinacoteca Vaticana
 - Pala Foligno (Raffael) 133
 - Transfiguration (Raffael) 133
- San Pietro in Vaticano / Neu-Sankt Peter
 - Bronzetüren (Filarete) 32–37, 44
 - Pietà (Michelangelo) 152–154, 172
 - Tesoro, Grabmal für Papst Sixtus IV. (Antonio del Pollaiuolo) 67, 84
- San Marino, Museo di Stato, Kreuzabnahme (Baccio Bandinelli) 149–152
- Sant'Angelo in Vado, Casa Zuccari, Zuccari-Wappen (Federico Zuccari) 202
- Siena, Palazzo Venturi, Freskenzyklus (Domenico Beccafumi) 205–210, 212, 227, 229
 - Die Enthaltbarkeit des Scipio 206, 208
 - Zeuxis malt das Bild der Helena 207
- Turin, Biblioteca Reale, Inv.-Nr. 15775, leoninische Köpfe (Leonardo da Vinci) 117
- Valencia, Biblioteca Universitaria, (sog.) Codex Valencianus, ms. 975 (Filarete) 31
- Venedig
 - Gallerie dell'Accademia, Sklavenwunder (Jacopo Tintoretto) 232, 240–242
 - Madonna dell'Orto, Presbyterium
 - Die Übergabe der Gesetzestafeln an Moses und die Vorbereitungen zur Gießung des Goldenen Kalbes (Jacopo Tintoretto) 232, 241
 - Das jüngste Gericht (Jacopo Tintoretto) 232, 241
 - Palazzo Cà del Duca Sforza, già Cornaro (Bartolomeo Buon) 53
 - San Francesco alla Vigna, Cappella Grimani (Federico Zuccari) 203
 - Scuola Grande di San Rocco, Albergo
 - Deckenbild San Rocco in gloria (Jacopo Tintoretto) 236–237
 - Kreuzigung (Jacopo Tintoretto) 247
- Waltham Abbey, Essex 23
- Washington, National Gallery of Art, Ginevra de' Benci (Leonardo da Vinci) 92, 94–96, 108
- Wien, Kunsthistorisches Museum, Medaille des Francesco Filelfo 31, 34
- Winchester, St. Trinity, Peter and Paul (Kathedrale) 23
- Windsor Castle, Royal Library
 - Inv.-Nr. RL 12495r, Fünf groteske Köpfe (sog. Fünf-Männer-Blatt) (Leonardo da Vinci) 115–127
 - Inv.-Nr. RL 12502, Männerkopf *en face* und Kopf eines Löwen (Leonardo da Vinci) 117
 - Inv.-Nr. RL 12603r, Skizzen zum Sehvorgang (Leonardo da Vinci) 87
 - Inv.-Nr. RL 19057r, Schnitt durch den menschlichen Schädel (Leonardo da Vinci) 87, 89

PERSONENREGISTER

- Ackerman, James S. 13, 18
Agosti, Barbara 218
Alberti, Leon Battista 9–12, 14–16, 23–24, 26, 30–31, 36, 40, 54, 65, 71, 74–82, 89, 98, 114, 122, 124, 176, 180, 184, 188, 212–213, 234–239, 247–248
Albertus Magnus, Hl. 18, 27
Alexander d.Gr. 131–132
Alexander III. (Orlando Bandinelli), Papst 147, 164, 166
Alhazen (Ibn al-Haitam, Abū 'Alī al-Hasan ibn al-Hasan) 86, 89
Anjou, Robert von, s. Robert
Antonello da Messina 246
Apelles 131–132, 134, 137, 139, 141, 153, 214, 238–239, 247
Apollodorus 209
Arasse, Daniel 134
Aretino, Pietro 136–138, 140–141, 224, 240, 244, 246
Ariani, Giambattista 213
Aristophanes 218
Aristoteles 10, 18, 20, 22, 26, 31, 37, 48, 81, 121–123, 125, 177, 182–183, 186–188, 190, 194, 228, 248
Armenini, Giovanni Battista 128, 213
Arnobius d.J. 21
Athenaios 61–62
Attavanti, Attavante (Attavante degli Attavanti) 103, 105
Attwood, Philip 125
Augustinus, Bischof von Hippo, Hl. 99
Augustus (Gaius Iulius Caesar Octavianus), röm. Kaiser 14–15
Aurispa, Giovanni 56, 61
Averlino, Antonio di Pietro, s. Filarete
Averroës 186
Avicenna (Abū 'Alī al-Husain ibn 'Abdallāh Ibn Sīnā) 87
Baccio d'Agnolo di Lorenzo da Firenze 28
Bacon, Francis 214, 227
Bacon, Roger 86
Baglione (Baglioni), Giovanni 197
Baldi, Bernardino 28
Baldinucci, Filippo 215
Balters, Frank 57–58, 60, 62
Bandinelli, Baccio (Bartolom[m]eo di Viviano Brandini) 143–172, 247
Bandinelli, Baccio, d.J. 144, 163
Bandinelli, Clemente 144, 160, 166
Bandinelli, Giulio di Baccio 163
Bandinelli, Jacopa (Jacopa Doni) 161
Barberino, Francesco da 48
Bartoli, Lorenzo 57, 60, 62–63
Bathykles von Magnesia 36
Beazzano, Agostino 132
Beccafumi, Domenico, Domenico di Pace, gen. 205–208, 210–212, 227, 229
Bellini, Giovanni 246
Bellori, Pietro 138–141
Bembo, Pietro, Kardinal 244
Benci, Carlo d'Amerigo de' 25
Benci, Ginevra de' 92, 94, 96
Bergdolt, Klaus 59–60, 63, 69
Berliner, Rudolf 236
Bernini, Giovanni Lorenzo (Gianlorenzo) 214
Berrettini, Pietro, gen. Pietro da Cortona 214
Bessarion (Johannes Bessarion), Kardinal 20
Binding, Günther 21
Biondo, Michelangelo 182
Boccaccio, Giovanni 9, 40, 185, 211–213
Bocchi, Achille (Achilles) 179, 181–182, 193, 195, 220–223
Boethius (Anicius Manlius Severinus) 194
Bonanni, Filippo 145–146
Bonasone, Giulio 181, 221
Borghini, Raffaello 145
Borghini, Vincenzo 138
Borgia, Girolamo 131
Borromeo, Carlo, Erzbischof von Mailand, Hl. 138
Botticelli, Sandro, Alessandro Filipepi, gen. 91–92, 94
Bracciolini, Poggio 174, 194
Bramante, Donato (Don[n]ino) 129
Brandini, Bartolom(m)eo, s. Bandinelli, Baccio
Brandini, Michelangelo (di Viviano [de]) 143–144
Bronzino, Angelo (Agnolo) 146
Brunelleschi, Filippo 9, 13, 23, 55
Bruni, Leonardo 55–56, 58, 189
Bruno, Giordano 86
Buffalmacco, Buonamico (Bonamico) 65
Buggiano, s. Cavalcanti
Buon (Bon), Bartolomeo 53
Buonarroti, Michelangelo, s. Michelangelo
Burckhardt, Jacob 13, 140
Busketus (Buschet[t]o) 23
Calepino, Ambrogio 28
Callebat, Louis 17
Calvo, Flavio 61
Camerarius, Joachim 180, 227
Canossa, Lodovico 135

- Caravaggio, Michelangelo Merisi (da), gen. il 139
 Carracci, Annibale 139
 Cast, David 177
 Castelvetro, Lodovico 228
 Castiglione, Baldassare 131, 135, 138, 141, 238, 244
 Cato, Marcus Porcius, d.À. (Beiname: Censorius) 228
 Cavalcanti, Andrea di Lazzaro, gen. (il) Buggiano 9
 Cavalieri, Tommaso de' 124
 Cellini, Benvenuto 152, 157-158, 171, 176, 191
 Cellini, Giovanni 25
 Cennini, Cennino (Cennino d'Andrea) 11, 40, 64, 176
 Chacón, Alfonso (Alonso Ciaconius) 215
 Cicero, Marcus Tullius 17, 49, 113, 121, 174, 208
 Cicero, Quintus Tullius 219
 Cicognara, Leopoldo 58
 Cigoli, Lodovico (Ludovico) Cardi, gen. il 173, 182
 Cimabue, Cenni di Pepe, gen. 57, 65, 74-75
 Ciriaco d'Ancona (Ciriaco di Filippo de Pizzicollì) 56
 Clemens VII. (Giulio de' Medici), Papst 145-147, 155, 166-167, 172
 Cole, Michael W. 191
 Colonna, Fra Francesco 31
 Comanini, Gregorio 226
 Condivi, Ascanio 129, 224, 227, 243
 Corner, Andrea 53
 Cortese, Gregorio 131
 Corvino, Alessandro 137
 Corvinus (Hunyadi), Matthias, König von Ungarn 103
 Covi, Dario 153
 Crescenzi(o) (Crescenci[o]), Giovanni Battista 146
 Cristoforo di Geremia (de' Geremieci) da Mantova 42
 Cronaca, Simone di Tomaso del Pollaiuolo, gen. 28
 Da Barberino, s. Barberino
 Da Capugnano, Girolamo Giovannini, s. Girolamo
 Da Cortona, Pietro, s. Berrettini
 Da Sangallo, s. Sangallo
 Da Settignano, Desiderio, s. Desiderio
 Da Uzzano, Niccolò, s. Niccolò
 Da Vignola, s. Vignola
 Da Vinci, Leonardo, s. Leonardo
 Da Volterra, Daniele, s. Daniele
 Da Volterra, Francesco, s. Francesco
 Daniele da Volterra, Daniele Ricciarelli, gen. 215-224, 227, 229
 Daniello, Bernardino 187
 Dante Alighieri 97, 185
 Danti, Vincenzo 225
 Dati, Carlo 215
 Dati, Leonardo 56
 Datini, Marco 120
 De Garlandia, Johannes 27
 De Jonge, Adriaan 181
 De' Benci, s. Benci
 De' Cavalieri, s. Cavalieri
 De' Medici, s. Medici
 De' Moretti, s. Moretti
 De' Pazzi, s. Pazzi
 De' Vieri, Francesco 191, 193
 Degli Organi, Matteo 79
 Del Pollaiuolo, s. Pollaiuolo
 Del Verrocchio, s. Verrocchio
 Della Casa, Niccolò 170-171
 Della Robbia, Luca di Simone di Marco 55
 Desiderio da Settignano, Desiderio di Bartolomeo di Francesco, gen. 41, 55
 Dietl, Albert 23
 Dinokrates von Alexandria 41
 Diodorus Siculus 24, 34
 Dolce, Lodovico 135, 137-138, 140, 189, 213, 239, 244-247
 Donatello, Donato di Niccolò di Betto Bardi, gen. 34, 41, 55, 78-82, 107, 157, 169
 Doni, Antonio Francesco 147, 202-203
 Doni, Jacopa, s. Bandinelli
 Doria, Andrea 146
 Dubourg Glatigny, Pascal 60, 66
 Dürer, Albrecht, d.J. 197, 214, 224-227
 Dutertre, André 97
 Erasmus von Rotterdam 209-210, 219
 Ettlinger, Leopold D. 13
 Eyck, Jan van 95-96
 Eyck, Margarete van, 95-96
 Fabius Pictor 73
 Fabrini, Giovan Francesco 137-138
 Farago, Claire 84
 Farnese, Alessandro 202
 Fehl, Philipp 202
 Fehrenbach, Frank 115
 Fichard, Johann 137
 Ficino, Marsilio 80, 115
 Filarete, Antonio di Pietro Averlino, gen. 11, 24, 31-55, 71, 115, 151, 178, 227
 Filelfo, Francesco 31, 34, 47-48, 54
 Finiguerra, Maso 55
 Fioravanti, Aristotele di Fiorante di Ridolfo 42
 Francesco da Volterra 197
 Franco, Battista 232
 Franz I., König von Frankreich 155, 163
 Galba, Servius Sulpicius, röm. Kaiser 117
 Galilei, Galileo 73, 86
 Gauricus, Pomponius (Pomponio Gaurico) 81-82
 Gelli, Giovanni Battista 71
 Geremia da Cremona, Cristoforo 41-42

- Gervasius von Melkley 18
 Ghiberti, Buonaccorso (Bonaccorso di Vittorio) 61, 63
 Ghiberti, Lorenzo (Lorenzo di Bartoluccio) 10–11, 19, 33, 40, 55–72, 79, 211, 213, 234, 247–248
 Ghiberti, Vittorio 56
 Ghirlandaio, Domenico 97, 100
 Ghisi, Diana 197
 Gilio, Giovanni Andrea 137
 Giotto di Bondone 9–10, 12, 40, 57, 65, 74–75, 77, 111, 176, 185
 Giovanni di Lorenzo 162
 Giovanni Pisano 75, 244
 Giovio, Paolo 135, 166
 Girolamo Giovannini da Capugnano 202
 Giustiniano, Bernardo 145–146
 Goethe, Johann Wolfgang von 99–100, 104
 Goffen, Rona 160
 Gombrich, Ernst H. 117
 Gozzoli, Benozzo 55
 Grapaldo, Francesco Maria 19, 28
 Grassi, Liliana 45
 Hans von Aachen 197, 199
 Herodot 22
 Heydenreich, Ludwig H. 57
 Hieronymus (Sophronius Eusebius Hieronymus), Hl. 21
 Holbein, Hans, d.J. 209–210
 Hollingsworth, Mary 25
 Homer (Homeros) 211
 Horaz (Quintus Horatius Flaccus) 228
 Howard, Thomas, 2. Lord von Arundel 115
 Hugo von Sankt Viktor 18, 22, 173–175
 Hurd, Janice L. 58, 63, 67, 69
 Innozenz III. (Lothar von Segni), Papst 21
 Isaacsz., Pieter Franz. 197, 199
 Isidor von Sevilla, Erzbischof von Sevilla, Hl. 21–22, 26, 28
 Jaffé, David 215, 218
 Johannes Diaconus von Rom 23
 Johannes Januensis 27
 Johannes Philoponos (Johannes Grammaticus von Caesarea) 186
 Julius II. (Giuliano della Rovere), Papst 133
 Kanerva, Liisa 24
 Karl V., röm.-dt. Kaiser, dt. König, König von Kastilien und Aragón 146–147, 149–150
 Kemp, Martin 36, 119, 125
 Kilian, Lukas (Lucas) 197
 King, Catherine 36
 Krautheimer, Richard 60, 64
 Krautheimer-Hess, Trude 60
 Krieg, Stefan 29
 Lampsonius, Dominicus 138
 Landino, Cristoforo 182, 185, 190
 Laurenza, Domenica 117, 125
 Leandro, Girolamo 131
 Leo X. (Giovanni de' Medici), Papst 129, 131, 145
 Leonardo da Vinci 74, 79–80, 82–119, 125–127, 130, 132, 134, 152, 175, 193–194
 Leoni, Leone 149
 Ligorio, Pirro 138
 Lomazzo, Giovanni Paolo 111, 119
 Longiano, Fausto 224
 Luchinat, Cristina Acidini 202
 Luciano, Sebastiano, s. Piombo, Sebastiano del
 Lukian von Samosata 194
 Luther, Martin 86
 Lysipp (Lysippos) 154
 Machiavelli, Niccolò 115
 Malatesta, Sigismondo Pandolfo, Herzog von Rimini, Condottiere 19
 Manetti, Antonio 25, 55
 Manetti, Giannozzo 55–56, 175
 Mantegna, Andrea 34–35
 Marani, Pietro C. 97
 Martini, Francesco di Giorgio 18–19
 Martini, Simone 75
 Maso 65
 Masolino, Tommaso di Cristoforo (Cristofano) Fini, gen. 55
 Matthews, Louisa C. 153
 Matthias von Ungarn, s. Corvinus
 Maussollos 14
 Mazzei, Lapo 120
 Medici, Cosimo I. de', Großherzog der Toscana 145, 162, 166–167, 172
 Medici, Cosimo II. de', Großherzog der Toscana 214
 Medici, Giuliano di Lorenzo de', Herzog von Nemours 144
 Medici, Lorenzo de', gen. il Magnifico 31, 101
 Medici, Piero di Cosimo de', gen. il Gottoso 39, 166
 Medici, Piero di Lorenzo de' 39, 144
 Meldolla, Andrea, s. Schiavone
 Melzi, Francesco 84
 Michelangelo 10, 73, 81–82, 107, 124, 129–130, 132, 134, 136, 138–141, 143–145, 152–154, 157–158, 161–162, 170–172, 175, 183–185, 195, 216, 218–220, 224–228
 Michelozzo di Bartolom(m)eo 55
 Michiel, Marcantonio 79
 Middelburgh, Paul von 80
 Migliorotti, Atalante 85
 Mignot, Jean (Giovanni Mignotto) 18
 Milanese, Gaetano 25
 Moretti da Cremona, Cristoforo de' (Cristoforo di Moretti) 42

- Navagero, Andrea 132
 Nealkes 210
 Nero (Nero Claudius Caesar), röm. Kaiser 11, 73
 Niccoli, Niccolò 55–56, 61
 Niccolò da Uzzano 55
 Nikolaus I., Papst 21
 Nikolaus V. (Tommaso Parentucelli), Papst 17
 Nikolaus von Kues 12
 Nilgen, Ursula 33
 Nuti, Matteo 23
 Ordericus Vitalis OSB 21
 Otto von Freising, Bischof von Freising 175
 Ovid (Publius Ovidius Naso) 42, 239
 Ottonelli, Giovanni Domenico 214
 Pacioli, Fra Luca 110, 188
 Paleotti, Gabriele 138
 Pallucchini, Rodolfo 232
 Panofsky, Erwin 11, 139
 Papias Vocabulista 27
 Parr(h)asios 131, 209
 Pausanias 36
 Pazzi, Bindo di Lapo de' 164
 Pecham, John, s. Peckham
 Peckham, John, Erzbischof von Canterbury 86
 Pedretti, Carlo 112
 Pelicani da Parma, Biagio 86
 Pelli Bencivenni, Giuseppe 155
 Perotti, Niccolò 27
 Perugino, Pietro di Cristoforo Vannucci 130, 141
 Petrarca, Francesco 9, 12, 40, 49, 61, 75–77, 113, 124, 185
 Pfisterer, Ulrich 123
 Phidias (Pheidias) 34, 40, 55, 77, 185
 Pico della Mirandola, Giovanni 180
 Pietro da Cortona, s. Berrettini
 Pindar (Pindaros) 34, 49
 Pinelli, Antonio 137
 Pino, Paolo 189, 220, 237–238, 240, 244–245, 247
 Piombo, Sebastiano del, Sebastiano Luciani, gen. 136, 216, 218–220
 Pisano, Giovanni, s. Giovanni
 Pius IV. (Giovanni Angelo de' Medici), Papst 146
 Plato (Platon) 190
 Plinius d.Ä. (Gaius Plinius Secundus) 9, 57, 60–61, 63–64, 68–72, 76, 81, 131, 152–154, 171, 209–213, 224, 226, 238, 247
 Plutarch (Plutarchos von Chaironeia) 209, 238
 Pocopanno, Francesco 224
 Poliziano, Angelo 153
 Pollaiuolo, Antonio di Jacopo d'Antonio del 55, 67, 94
 Pollaiuolo, Piero di Jacopo d'Antonio Benci del 55
 Polyklet (Polykleitos) 34, 40, 55, 153–154, 156
 Ponchino, Giovan Battista 232
 Poussin, Nicolas 228
 Praxiteles 55, 77
 Protogenes 238
 Pytheos 14
 Quintilian (Marcus Fabius Quintilianus) 22, 81, 211, 224
 Quintus von Smyrna 49
 Raffael (Raffaello Sanzio) 84, 129–141
 Raffaellino da Reggio (Raffaello Motta) 197
 Raimondi, Marcantonio 146
 Raupp, Hans-Joachim 197
 Reisch, Gregor 87
 Reiss, Sheryl E. 166
 Rembrandt Harmensz. van Rijn 169, 229
 Remigius von Auxerre 22
 Ridolfi, Carlo 236, 240, 246
 Ripa, Cesare 218, 220–221, 223–224
 Robert der Weise von Anjou, König von Sizilien-Neapel 9–10
 Robortello, Francesco 187
 Roggenkamp, Bernd 187
 Roskill, Mark 243
 Rossellino, Antonio 55
 Rossellino, Bernardo (Bernardo Bora) 55
 Rossi, Paola 232
 Rucellai, Giovanni 54
 Rustici, Giovan Francesco (Giovanni Francesco) 85
 Saenredam, Jan Pietersz. 199
 Sallmann, Klaus 15
 Salutati, Coluccio 56
 Sangallo, Antonio Giamberti, gen. Antonio da, d.Ä. 28
 Sangallo, Giuliano Giamberti, gen. Giuliano da 28
 Sansovino, Andrea di Domenico Contucci dal Monte San Savino, gen. Andrea 152
 Sansovino, Francesco 233, 235–236
 Sansovino, Jacopo d'Antonio Tatti, gen. 152
 Savonarola, Michele 40
 Scaglia, Gustina 61
 Schiavone, Andrea Meldolla, gen. 232, 240, 245
 Schlosser, Julius von 57–58, 60, 64, 69, 132
 Schuler, Stefan 18
 Sebastiano del Piombo, s. Piombo
 Segni, Bernardo 187, 191
 Senger, Nicola 20
 Serlio, Sebastiano 224
 Sforza, Francesco, Herzog von Mailand 37–39, 41, 50–51, 53, 85
 Sforza, Galeazzo Maria 37–39, 41, 51
 Shakespeare, William 99–100
 Silius Italicus (Titus Catus Asconius Silius Italicus) 49

- Sixtus IV. (Francesco della Rovere), Papst 84
 Sperulo, Francesco 131
 Statius, Publius Papinius 42
 Stefano 65
 Sterne, Lawrence 245
 Strabon von Amaseia 17, 34
 Stradanus, Johannes 197–198
 Summonte, Pietro 79
 Taddeo 65
 Tauber, Christine 152
 Tebaldeo, Antonio 131
 Testa, Pietro 203, 205, 229
 Thales von Milet 219
 Thomas von Aquin, Kirchenlehrer, Hl. 26–27, 187, 191
 Tifernate, Gregorio 17
 Tignosi da Foligno, Niccolò 174
 Timanthes 211, 224
 Tintoretto, Jacopo Robusti, gen. 231–249
 Titus (Titus Flavius Sabinus Vespasianus), röm. Kaiser 153
 Tizian (Tiziano Vecellio) 138, 235, 240, 245, 247
 Tortelli, Giovanni 27
 Toscanelli, Paolo del Pozzo 56
 Traversari, Ambrogio 55–56, 61
 Uccello, Paolo 55
 Uffenbach, Philipp 178
 Valdaura, Bernardo 240
 Valerius Maximus 206, 208–209, 211, 227, 229
 Valturio, Roberto 19
 Varchi, Benedetto 73–74, 81, 175, 182–187, 189–195
 Varro (Marcus Terentius Varro) 22
 Vasari, Giorgio 10, 13, 55–58, 71, 78, 84–85, 100–101, 119, 129–138, 140–141, 145, 149, 154, 160–161, 171, 177, 182, 194, 211, 215–216, 218, 225, 231–236, 239–241, 244–246
 Vecce, Carlo 84
 Vecchio, Boccardino 103, 105
 Velázquez, Diego Rodríguez de Silva y 146
 Veneziano, Agostino 151
 Vergil (Publius Vergilius Maro) 42, 50
 Veronese, Guarino 17
 Verrocchio, Andrea del 55, 85, 105–106, 117
 Vico, Enea 151
 Vignola, Giacomo (Jacopo) Barozzi da 214
 Villani, Filippo 9, 64–65, 176–177
 Villani, Giovanni 10, 40
 Vincenz von Beauvais 18, 22
 Virgilio, Polidoro 137
 Vitruv (Marcus Vitruvius Pollio) 10–11, 14–20, 22, 30, 52, 58, 60–72, 211, 219–220, 234, 248
 Waldman, Louis Alexander 144
 Wierix, Jan (Johan Wierix) 197–198
 Winner, Matthias 35
 Wittkower, Margot 13
 Wittkower, Rudolf 13
 Zeuxis 132, 134, 141, 197, 207–215, 226–229
 Zöllner, Frank 125
 Zuccari (Zuccaro), Federico 74, 178–179, 182, 189, 198–204, 220, 226
 Zuccari (Zuccaro), Taddeo 202