

**Das autonome Porträt in Florenz**  
**Studien zu Ort, Funktion und Entwicklung des florentinischen**  
**Bildnisses im Quattrocento**

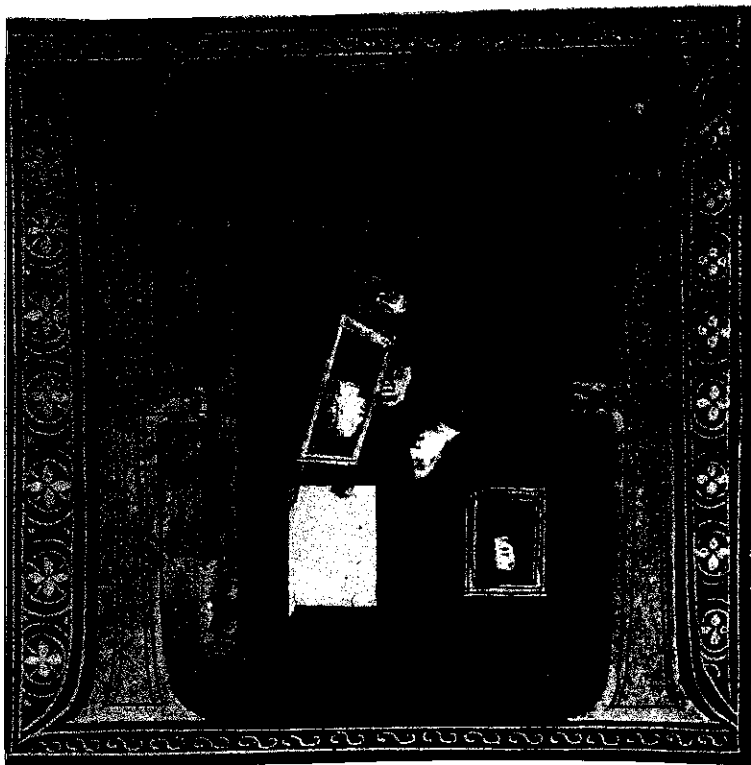
Band I: Text

Inaugural-Dissertation  
zur  
Erlangung des Doktorgrades  
der Philosophie des Fachbereichs 08  
der Justus-Liebig-Universität Gießen

vorgelegt von

Susanne Kress  
aus Lich

Gießen, im Juli 1995



(Leon Battista Alberti, *Della Pittura*)

"Die Malerei birgt in sich eine wahrhaft göttliche Kraft,  
indem sie nicht bloß gleich der Freundschaft bewirkt,  
daß ferne Menschen uns gegenwärtig sind,  
sondern noch mehr,  
daß die Toten nach vielen Jahrhunderten noch zu leben scheinen."

# Inhaltsverzeichnis

---

<b><u>Vorwort</u></b>	<b>vii</b>
-----------------------	------------

## Einleitung

<b>1</b>	<b><u>Einleitung</u></b>	<b>2</b>
1.1	Methodische Konzeption und inhaltliche Schwerpunkte der Arbeit	2
1.2	"Von seinem Wesen verraten jene Porträts nichts." Zum Forschungsstand des Renaissanceporträts	5
1.3	Florenz und Europa: Die unterschiedliche Entwicklung des autonomen Tafelbildnisses im 15. Jahrhundert	11
1.4	Die Gattung des autonomen Tafelbildnisses in Florenz: Eine materielle Bestandsaufnahme	22

## Bildnis und Ort

<b>2</b>	<b><u>Autonome Porträts und ihr Ort in den Quellen</u></b>	<b>33</b>
2.1	Bildnis und Ort: Methodische Vorbemerkung	33
2.2	Die bildlichen Quellen	35
2.3	Die schriftlichen Quellen: Inventare und <i>Libri di Ricordi</i>	40
2.4	Die Porträts in den schriftlichen Quellen: Ergebnis	45
2.5	Die Identifizierung von Porträts anhand schriftlicher Quellen: Möglichkeiten und Grenzen	57

<b>3</b>	<b><u>Der Florentiner Palazzo als Ort autonomer Porträts</u></b>	<b>60</b>
3.1	Der Palazzo als Ort autonomer Porträts	60
3.2	Der Bauboom Florentiner Privatpalazzi im Quattrocento	64
3.3	Die innere Aufteilung des Palazzo und die Funktion der einzelnen Wohnräume	77
3.4	Die <i>camera</i> und ihre Ausstattung	92
<b>4</b>	<b><u>Die verschiedenen Porträttypen und ihr Ort im Palazzo</u></b>	<b>111</b>
4.1	Tafelbildnisse	111
4.2	Bildnisbüsten	131
4.3	Porträtmedaillen	144
4.4	Porträtreliefs und Bildnisse aus Mosaik und Majolika	149

## Bildnis und Funktion

<b>5</b>	<b><u>Florentiner Porträts und ihre Funktion</u></b>	<b>156</b>
5.1	Bildnis und Funktion: Methodische Vorbemerkung	156
5.2	Die Auftraggeber	159
5.3	Die Auftragsgründe	164
<b>6</b>	<b><u>Männerporträts</u></b>	<b>169</b>
6.1	Väter und Söhne, Großväter und Enkel	171
6.2	Botticellis "Bildnis eines jungen Mannes mit der Cosimo-medaille": Ein Porträt Lorenzo de' Medicis?	190
6.3	Piero di Cosimos Pendantbildnisse von Giuliano da Sangallo und Francesco Giamberti	212



<b>7</b>	<b><u>Frauenporträts</u></b>	<b>236</b>
7.1	Das Bildnis der Braut: Weibliche Profilbildnisse	240
7.2	Leonardos Bildnis der "Ginevra de' Benci"	269
7.3	Der Weg zu Leonardos "Mona Lisa": Das weibliche Dreiviertelporträt	289
<b>8</b>	<b><u>Ehepaarbildnisse</u></b>	<b>314</b>
8.1	Filippo Lippis "Doppelbildnis eines Mannes und einer Frau"	315
8.2	Sebastiano Mainardis "Diptychon eines Ehepaares"	322
8.3	Raffaels "Porträts von Angelo und Maddalena Doni"	328

## S c h l u ß

<b>9</b>	<b><u>Das autonome Porträt in Florenz: Zusammenfassung</u></b>	<b>338</b>
9.1	Das Florentiner Bildnis und sein Ort	338
9.2	Das autonome Tafelbildnis und seine Funktion	339
9.3	Ort und Funktion des autonomen Porträts im Cinquecento: Vom Familiendokument zum Repräsentations- und Sammelobjekt	340

## A n h a n g

<b>I</b>	<b><u>Abkürzungsverzeichnis</u></b>	<b>2</b>
<b>II</b>	<b><u>Bestandsliste autonomer Porträts in Florenz</u></b>	<b>3</b>
	1. Männliche Profilbildnisse	3
	2. Weibliche Profilbildnisse	4
	3. Männliche Dreiviertelporträts	6

4. Weibliche Dreiviertelporträts	9
5. Männliche Frontalporträts	11
6. Doppelporträts	11
7. Porträtdiptychen	11
<b>III     <u>Tabellen</u></b>	<b>13</b>
Tabelle I:        Porträts aus den schriftlichen Quellen	13
Tabelle II:        Tafelbildnisse aus den schriftlichen Quellen	29
Tabelle III:        Porträtbüsten aus den schriftlichen Quellen	32
Tabelle IV:        Porträttypen im Vergleich	39
Tabelle V:        Das Material bei Bildnisbüsten	39
<b>IV     <u>Quellenverzeichnis</u></b>	<b>40</b>
<b>V     <u>Inventare in Auszügen</u></b>	<b>43</b>
1. Inventar von Lorenzo de' Medici (1492) (mit Grundrißplänen des Palazzo Medici)	45
2. Inventar von Andrea Minerbetti (1493)	62
3. Inventar von Giovanni Tornabuoni (1497)	64
4. Inventar von Luigi d' Ugolino Martelli (1510)	66
5. Inventar von Giovanni Inghirrammi (1513)	68
<b>VI     <u>Literaturverzeichnis</u></b>	<b>69</b>
<b>VII    <u>Abbildungsverzeichnis</u></b>	<b>112</b>
<b>VIII   <u>Abbildungen</u></b>	<b>120</b>
<b><u>Erklärung</u></b>	<b>184</b>

## Vorwort

---

Die vorliegende Untersuchung zum autonomen Porträt im Florentiner Quattrocento hat sich erst allmählich zum eigentlichen Gegenstand meiner Dissertation entwickelt. Ursprünglich war - basierend auf meiner Magisterarbeit - eine Arbeit zum Einfluß der altniederländischen Tafelmalerei auf die Entwicklung des Florentiner Porträts im 15. Jahrhundert geplant. Bei der näheren Beschäftigung mit diesem Thema zeigte sich allerdings schnell, daß - noch vor einer Analyse verschiedener äußerer Einflüsse - zur Gattung des Florentiner Porträts Grundlagenforschung geleistet werden muß. Zudem war durch die gerade erschienene Dissertation von Michael Rohlmann<sup>1</sup> bereits ein wichtiger Teil der ursprünglich geplanten Untersuchung behandelt.

Obwohl nun die Idee einer neuen Monographie zum autonomen Florentiner Porträt als Ziel vor Augen stand, mußten doch im Laufe der Bearbeitung verschiedene Schwerpunkte gesetzt oder Themen ausgeklammert werden, da die Forschungslücken zu groß waren. Besonders die Fragen nach dem Ort der Porträts und ihrer Funktion sind bisher von der Forschung noch nie grundsätzlich gestellt worden und bilden deshalb das Gerüst der vorliegenden Arbeit. Des weiteren fehlen zu vielen zentralen Porträts oder Porträtgruppen Einzelanalysen, ohne die eine Monographie nicht bestehen kann. Damit die vorliegende Fassung in einem vertretbaren zeitlichen Rahmen einer Dissertation bleiben konnte, ist deshalb auf die vollständige Bearbeitung der Gattung des autonomen Porträts zugunsten einiger grundsätzlicher Studien verzichtet worden. Da allerdings eine Monographie zum Florentiner Porträt des Quattrocento nach wie vor ein Forschungsdesiderat ist, soll die spätere Druckfassung wieder um die gestrichenen Kapitel ("Postume Porträts", "Künstlerbildnisse und Selbstporträts", "Porträts von Uomini famosi, Dichtern und Gelehrten" und "Bildnisse politischer Verbündeter") erweitert werden.

Meine Dissertation hätte ohne die zahlreiche Unterstützung, die ich in den vergangenen Jahren erfahren habe, nicht in dieser Form entstehen können. Das Thema der Arbeit hat sich in einem längeren Prozeß aus verschiedenen Seminaren

---

<sup>1</sup> Auftragskunst und Sammlerbild. Altniederländische Tafelmalerei im Florenz des Quattrocento, Alfter 1994.

meines Doktorvaters Professor Dr. Andreas Prater entwickelt, der in mir das Interesse an der Porträtforschung der Renaissance geweckt hat. Durch ein einjähriges Stipendium am Deutschen Historischen Institut in Rom konnte ich unter den besten Arbeitsbedingungen meine Dissertation beginnen. Professor Dr. Arnold Esch, dem Direktor des Institutes, danke ich besonders für sein persönliches Interesse an meiner Arbeit.

Der Italiaaufenthalt ermöglichte es mir auch, in der Bibliotheca Hertziana in Rom sowie dem Kunsthistorischen Institut, der Biblioteca Nazionale, der Biblioteca Laurenziana und dem Archivio di Stato in Florenz zu arbeiten. Die vielen Anregungen, die ich dort durch Freunde und Kollegen erhalten habe, sind in meine Dissertation auf die unterschiedlichste Weise eingeflossen. Das gilt besonders für die unzähligen Diskussionen, die ich mit Dr. Michael Rohlmann und Dr. Frank Zöllner geführt habe, denen ich viele Hinweise verdanke. Carolin Bahr hat schließlich den Text noch einmal Korrektur gelesen, obwohl sie selbst gerade kurz vor dem Abschluß ihres Promotionsverfahrens steht.

Ein besonderer Dank gilt meinem historischen Lehrer Professor Dr. Peter Moraw, der von Anfang an meinen interdisziplinären Ansatz unterstützt und gefördert hat. Seinem unermüdlichen Einsatz verdanke ich es, daß ich durch die Stipendien am DHI in Rom und im Graduiertenkolleg "Mittelalterliche und neuzeitliche Staatlichkeit" des Historischen Institutes der Justus-Liebig-Universität Gießen sowie als seine wissenschaftliche Mitarbeiterin meine Dissertation unter optimalen Bedingungen schreiben konnte.

Die Arbeit ist meinen Eltern gewidmet.

---

# **E i n l e i t u n g**

---

# 1

## Einleitung

---

*"The portraits cannot simply be matched with Quattrocento 'facts' and cannot be interpreted as pure 'reflections' of a single 'reality'. They are active creators of their own language, protagonists themselves in an historical theatre."*<sup>1</sup>

### 1.1 Methodische Konzeption und inhaltliche Schwerpunkte der Arbeit

Die vorliegende Studie behandelt die Gattung des autonomen Florentiner Tafelbildnisses im 15. Jahrhundert unter den besonderen Fragestellungen nach ihrem Ort und ihrer Funktion. Dabei folgen die beiden Hauptabschnitte "Bildnis und Ort" und "Bildnis und Funktion" keinem linearen, d.h. entwicklungsgeschichtlichen Prinzip, sondern wollen als einander ergänzende Detailuntersuchungen verstanden werden. Im Vordergrund steht dabei - neben der Auseinandersetzung mit der künstlerischen Form bestimmter Porträttypen - die Analyse zeitgenössischer Quellen und sozialhistorischer Bedingungen, die bisher in der Porträtforschung vernachlässigt wurde.<sup>2</sup> Das Hauptanliegen dieser Arbeit ist es deshalb, methodische Alternativen zur bisherigen Forschung zum autonomen Tafelbildnis in Florenz vorzulegen. Während im ersten Abschnitt anhand der Auswertung von historischem Quellenmaterial erstmals der genaue Aufbewahrungsort der Gattung rekonstruiert wird, stehen im zweiten Abschnitt ausgewählte Einzelporträts und verschiedene Porträttypen im Vordergrund der Untersuchung, die unter der Fragestellung ihrer Funktion analysiert werden.<sup>3</sup> Es kann gezeigt werden, daß sich a) durch die Rekonstruktion des historisch-sozialen

---

<sup>1</sup> Simons 1987, S. 48.

<sup>2</sup> Vgl. Hinz 1974, S. 139: "Die Behandlung der Porträt-Thematik nach vorwiegend formalen und rein künstlerischen Grundsätzen entspricht der kunstwissenschaftlichen Tradition, sich in der Hauptsache mit Meisterwerken einzulassen, an die als autonome Verkörperungen hoher Kunst zweck- und funktionsgeschichtliche Fragen kaum gestellt zu werden pflegen." Vgl. zu diesem Problem auch Dülberg 1990, S. 10 sowie Jansen 1988, S. 57: "Die Frage nach der Funktion von Bildern, insbesondere aber Bildnissen könnte man aus kunsthistorischer Sicht mit einigem Recht als *terra incognita* bezeichnen."

<sup>3</sup> Vgl. jeweils die ausführliche Diskussion der unterschiedlichen Methoden in den Einleitungsteilen der beiden Hauptabschnitte Kapitel 2.1 ("Bildnis und Ort: Methodische Vorbemerkung") und Kapitel 5.1 ("Bildnis und Funktion: Methodische Vorbemerkung").

Kontextes der Porträtierten und b) durch die formale Bildanalyse bestimmter Porträttypen differenziertere Vorstellungen über die Gattung und ihre Protagonisten gewinnen lassen.

Der Gegenstand dieser Untersuchung ist das autonome Tafelbildnis des Florentiner Quattrocento. Ein Bildnis bezeichnet man als autonom, wenn ausschließlich der Porträtierte selbst im Zentrum der Darstellung steht und nichts außer seiner Person Gegenstand der Abbildung ist.<sup>4</sup> Autonome und nicht-autonome Bildnisse lassen sich allerdings nicht immer ganz einfach voneinander abgrenzen. Die Renaissance hat gleichzeitig mit der Entwicklung des autonomen Bildnisses eine Fülle anderer Bildnistypen hervorgebracht, die man nur vordergründig als autonom bezeichnen kann. Dazu zählen beispielsweise Ideal-, Rollen-<sup>5</sup> oder Modellporträts<sup>6</sup>, Porträts bestimmter Typen<sup>7</sup> oder Personifikationen<sup>8</sup>. Oft scheinen in solchen Bildnissen tatsächlich ganz bestimmte Personen porträtiert zu sein, die aber bei näherer Analyse ausschließlich als Modelle für eine andere Darstellungsabsicht fungieren.<sup>9</sup> Solche unselbständigen Porträts werden in der vorliegenden Untersuchung nicht berücksichtigt. Vielmehr steht im Zentrum der Analyse das bürgerliche Privatporträt, das gleichzeitig mit anderen Bildgattungen seit dem ersten Drittel des Quattrocento für die repräsentative Ausstattung der Florentiner Familienpalazzi entsteht.<sup>10</sup>

Die Eingrenzung des Materials auf den Zeitraum des Quattrocento - im Gegensatz zur älteren Literatur<sup>11</sup> - ergibt sich aus den grundsätzlich anderen künstlerischen und sozialhistorischen Bedingungen, unter denen autonome

<sup>4</sup> Vgl. Boehm 1985, S. 19 ff. Zur Entstehung und Entwicklung der Gattung vgl. weiter unten, Kapitel 1.3. Natürlich gehören auch Tafelbildnisse mit der Darstellung mehrerer Individuen - wie Doppelbildnisse oder Gruppenporträts - zur Gattung autonomer Bildnisse, wenn sie die o.g. Kriterien erfüllen.

<sup>5</sup> Vgl. Schuster 1983, S. 132 ff. und Wind 1937/38.

<sup>6</sup> Darunter befinden sich viele Frauenporträts, besonders des Cinquecento, in denen kein bestimmtes Individuum, sondern ein idealer Frauentyp porträtiert ist - wie beispielsweise Piero di Cosimos "Simonetta Vespucci" (Chantilly, Musée Condé), Giorgiones "Laura" (Wien, Kunsthistorisches Museum), Tizians "Flora" (Florenz, Uffizien) oder Palma il Vecchios "Bella" (London, National Gallery).

<sup>7</sup> Hierzu sind besonders Darstellungen wie Giorgiones "La Vecchia" (Venedig, Accademia), Albrecht Dürers "Avarizia" (Wien, Kunsthistorisches Museum) oder Quentin Massys "Alte Frau/Die Königin von Tunis" (London, National Gallery) zu rechnen; auch Leonardos *Groteske Köpfe* repräsentieren solche Typen.

<sup>8</sup> Wie Giuseppe Arcimboldos *teste composte* (zusammengesetzte Köpfe), die Personifikationen von Jahreszeiten, Elementen, Berufen usw. darstellen.

<sup>9</sup> Vgl. zur Diskussion dieses Problems vor allem Boehm 1985, S. 111 ff.

<sup>10</sup> Vgl. besonders Kapitel 3.

<sup>11</sup> Die älteren Monographien zum Florentiner Bildnis - wie Schaeffer 1904 oder Alazard 1924 - behandeln die Gattung immer unter ihrem entwicklungsgeschichtlichen Schwerpunkt vom 15. bis zum 16. Jahrhundert; vgl. Kapitel 1.2.

Tafelbildnisse in diesem Jahrhundert im Vergleich zum Cinquecento entstehen. Die Zeit um 1500 bis 1510 bezeichnet eine deutliche Zäsur, die sich nicht nur in der formalen Gestaltung der Bildnisse bemerkbar macht, sondern auch durch eine neue Auftraggeberschicht mit anderen Ansprüchen an die Bildniskategorie. Während das Florenz des Quattrocento als republikanischer Stadtstaat von seinen Bürgern geprägt ist, wandelt sich die Stadt im Cinquecento politisch zu einem Herzogtum, in dem die Kunst immer mehr in den Dienst höfischer Repräsentation gestellt wird.<sup>12</sup>

In ihrer derzeitigen Form will die vorliegende Untersuchung zunächst die wichtigsten Forschungslücken zum autonomen Tafelbildnis in Florenz füllen, ohne einen monographischen Anspruch zu haben. Die Arbeit versteht sich aber auch in ihrer inhaltlichen und methodischen Konzeption als Anregung, die Forschung zum Renaissanceporträt stärker durch monographische Arbeiten mit regionalen Schwerpunkten unter ganz gezielten Fragestellungen zu fundamentieren. Auch für das venezianische oder niederländische Porträt - um zwei Beispiele herauszugreifen - sind Fragen nach dem Aufbewahrungsort und der Funktion keinesfalls beantwortet. Die Einzelanalysen verschiedener Porträts oder Porträttypen im Abschnitt "Bildnis und Funktion" werden zeigen, wie eng die jeweilige Aussage und Funktion der Porträts sowie ihre formale Gestaltung mit ihrem sozialhistorischen Kontext und ihrer künstlerischen Herkunft verknüpft sind. Botticellis "Bildnis eines jungen Mannes mit der Cosimomedaille" (**Abb. 31**) oder Ghirlandaios "Bildnis der Giovanna degli Albizzi" (**Abb. 64**) sind nur in ihrer Florentiner Tradition begreifbar und wären in einem höfischen Milieu wie Mailand oder Ferrara nicht denkbar.<sup>13</sup>

Die Entscheidung für bestimmte methodische Schwerpunkte dieser Untersuchung ist nur zu einem Teil das Ergebnis einer Auseinandersetzung mit der kunsthistorischen Forschung zum Renaissanceporträt.<sup>14</sup> Neben einer Reihe von neueren Arbeiten zu anderen Bildgattungen der italienischen Renaissance<sup>15</sup> haben mich vor allem die Studien englischer und amerikanischer Historiker und Kunsthistoriker zur Florentiner Haus- und Familienforschung angeregt.<sup>16</sup>

<sup>12</sup> Ein gutes Beispiel sind die zahlreichen Bildnisse der Familie Medici von Angelo Bronzino, die in Form und Ausdruck ganz dem höfischen Repräsentationsbedürfnis gerecht werden.

<sup>13</sup> Vgl. zu den regionalen Unterschieden des Renaissanceporträts Kapitel 1.3.

<sup>14</sup> Vgl. dazu das folgende Kapitel 1.2.

<sup>15</sup> Darunter besonders Peter Humfrey, *The Altarpiece in Renaissance Venice*, New Haven/London 1993 oder Anne B. Barriault, *Spalliera Paintings of Renaissance Tuscany. Fables of Poets for Patrician Homes*, Pennsylvania 1994.

<sup>16</sup> Vgl. beispielsweise John Kent Lydecker "The Domestic Setting of the Arts in Renaissance Florence", Ph.D., Ann Arbor 1987 (vgl. Lydecker 1987a), die zahlreichen Untersuchungen



## 1.2 "Von seinem Wesen verraten jene Porträts nichts." Zum Forschungsstand des Renaissanceporträts

Emil Schaeffer, der erste Kunsthistoriker, der dem autonomen Tafelbildnis der Florentiner Renaissance eine Monographie widmete, schloß den Abschnitt über die Entwicklung des Porträts im Quattrocento mit folgenden Worten:

"Meidet man Stilkritik und Identitäts-Nachweise, und ist die sorgfältige Naturtreue dieser Porträts vom Ende des Quattrocento betont, bleibt wenig zu sagen übrig. Wie ein Mann ausgesehen hat, erfahren wir, und sind von der unbedingten Ähnlichkeit seines Porträts überzeugt. Mehr wird uns nicht geboten, nie begegnen wir einer grosszügigen genialen Auffassung des Menschen; von seinem Wesen, soweit es sich nicht durch die liebevoll gemalte Epidermis und sorgfältig nachgepinselte Tracht ausdrückt, verrathen jene Porträts nichts."<sup>17</sup>

Es scheint so, als habe sich die kunsthistorische Forschung dieser Schlußfolgerung mehr oder weniger angeschlossen. Obwohl das autonome Florentiner Tafelbildnis innerhalb des Renaissanceporträts eine zentrale Rolle einnimmt, fehlt bis heute eine umfassende Monographie mit Werkverzeichnis. Nach ersten frühen Arbeiten von Emil Schaeffer (1904) und Jean Alazard (1924), deren Schwerpunkt die entwicklungsgeschichtliche Darstellung bildet, ist dem autonomen Florentiner Bildnis keine eigene Untersuchung mehr gewidmet worden. Allerdings gilt dieses Phänomen auch für die Porträtforschung anderer Kunstlandschaften oder Regionen der europäischen Renaissance.<sup>18</sup> Stattdessen sind von Anfang an die autonomen Tafelbildnisse des 15. und 16. Jahrhunderts unter dem Oberbegriff *Renaissanceporträt* zusammenfassend behandelt worden.

In der kunsthistorischen Forschung gehört das autonome Bildnis seit Jacob Burckhardts Porträtstudien<sup>19</sup> zu einem der zentralen Themen, an dem sich immer

---

von Francis William Kent zur Struktur der Florentiner Oberschicht (vgl. die aufgeführten Titel des Autors im Literaturverzeichnis) sowie Christiane Klapisch-Zubers Aufsatzsammlungen "Women, Family and Ritual in Renaissance Italy" (vgl. Klapisch-Zuber 1985) und "La famiglia e le donne nel Rinascimento a Firenze" (vgl. Klapisch-Zuber 1988).  
<sup>17</sup> Schaeffer 1904, S. 113.

<sup>18</sup> Während Studien zu den Porträts einzelner Maler relativ häufig sind - besonders für das 16. Jahrhundert - gibt es keine Untersuchungen zur Entwicklung der Gattung in bestimmten Regionen oder Städten, obwohl ansonsten andere Bildgattungen - wie das Altarbild - durchaus in ihrer regionalen Besonderheit monographisch untersucht werden; vgl. z.B. jüngst Peter Humfreys "The Altarpiece in Renaissance Venice" (New Haven/London 1993), dessen Ergebnisse zeigen, wie wichtig regionale Untersuchungen sind.

<sup>19</sup> Burckhardt hat sich in verschiedenen Schriften und Vorträgen zum Porträt geäußert und die Ergebnisse schließlich in seinen "Beiträgen zur Kunstgeschichte von Italien" (Basel 1898) unter dem Titel "Das Porträt in der italienischen Malerei" zusammengefaßt; vgl. Burckhardt 1930, S. 141-291.

wieder auch grundsätzliche methodische Diskussionen entzündet haben.<sup>20</sup> Burckhardts Postulat, die Porträtforschung müsse sich zu einem "Überblick der Geschichte der Ähnlichkeit, des Vermögens und des Willens, dieselbe hervorzubringen ..." erweitern<sup>21</sup>, hat die kommenden Forschungsansätze weitgehend geprägt. Für Burckhardt war die Ähnlichkeit als stetes Bemühen um die Wiedergabe des Individuums die notwendige Voraussetzung für die Entwicklung des autonomen Porträts.<sup>22</sup> Dabei unterscheidet er grundsätzlich zwischen der idealen italienischen Auffassung des Porträts im Gegensatz zu der realistischen Bildnisgestaltung der nördlichen, besonders der flandrischen Kunst - also zweier unterschiedlicher Kulturkreise, die sich gleichzeitig um die Darstellung des Individuums bemüht haben.<sup>23</sup>

Als Gegenpol zu Burckhardts formaler Entwicklungsgeschichte des Porträts reagierte die Forschung schon früh mit soziologischen Studien, in denen Fragen nach der politisch-sozialen Funktion einzelner Bildnisse innerhalb ihres historischen Kontextes im Vordergrund standen. Einen wichtigen Schritt für die Florentiner Bildnisforschung stellt Aby Warburgs Untersuchung "Bildniskunst und Florentinisches Bürgertum" (1901) dar, in der erstmals die Bedeutung der Beziehung zwischen Auftraggeber und Künstler für die Porträtforschung fruchtbar gemacht wird.<sup>24</sup> Auch Emil Schaeffers Monographie zum Florentiner Bildnis von

<sup>20</sup> Einen guten Überblick über die theoretische und methodische Diskussion um den Porträtbegriff gibt Lohmann-Siems 1972.

<sup>21</sup> So in einem Vortrag von 1885 über "Die Anfänge der neuern Porträtmalerei"; vgl. Burckhardt 1933, bes. S. 316.

<sup>22</sup> Ebd., S. 320 f. Vgl. auch Himmel 1992, S. 614. Burckhardt hat sich bei seinem Porträtbegriff auch von der zeitgenössischen Kunsttheorie der Renaissance leiten lassen, in der die Ähnlichkeit als unbedingte Voraussetzung eines Bildnisses immer wieder genannt wird. Vgl. zum Beispiel Giovanni Paolo Lomazzo in seinem *Trattato dell'arte della pittura* von 1584: "Das Malen nach der Natur, das heißt das Fertigen von Bildnissen der Menschen dergestalt, daß diese von jedem beliebigen Betrachter erkannt werden, ist meines Erachtens so alt wie die Kunst der Malerei überhaupt, welche von Anfang an zu nichts anderem diente, als Bilder, das heißt Abbilder von großen Männern wie von Göttern auf Erden zu machen." Lomazzo 1968, S. 430.

<sup>23</sup> Burckhardt 1933, S. 320: "Durch eine geheimnisvolle Strömung, welche in Italien zuerst die florentinische, im Norden zuerst die flandrische Kunst gleichzeitig ergriff, kam [sic] damals die Kraft und der Wille empor, die ganze Lebenswahrheit darzustellen."

<sup>24</sup> Vgl. Warburg 1932, Bd. I, S. 93-126, bes. S. 95: "... man muß sich vor Augen halten, daß zwischen Bildner und Abgebildetem eine intime Berührung stattfindet ... Denn der Auftraggeber kann, je nachdem er entweder dem maßgebenden herrschenden Typus im äußeren Auftreten zu gleichen wünscht, oder im Gegenteil ihm selbst gerade das besondere seiner Persönlichkeit abbildungswert erscheint, die Richtung der Bildniskunst auf das Typische oder Individuelle mitbestimmen." Als weiteres wichtiges Beispiel wäre zu nennen: Alois Riegl, "Das holländische Gruppenporträt", in: *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses* 23 (1902), S. 71-278.

1904 gehört in diesen Kontext, ohne daß allerdings die historischen Kenntnisse über das Florentiner Porträt erweitert werden.<sup>25</sup>

Parallel zu den sozialhistorischen Ansätzen hat sich die jüngere Porträtforschung seit der Jahrhundertwende vor allem um die theoretische Diskussion des Porträtbegriffs bemüht. Bezeichnend ist, daß die methodische Auseinandersetzung um das Porträt nicht nur von Kunsthistorikern, sondern vor allem von Philosophen bestimmt wurde.<sup>26</sup> Durch die grundsätzliche Relativierung von Burckhardts Begriff der Ähnlichkeit als entscheidende Voraussetzung für autonome Bildnisse sowie durch eine stärkere Bewertung der künstlerischen Form konnte die Porträtforschung für neue methodische Ansätze geöffnet werden. Wilhelm Waetzoldt legte schließlich in seiner Studie "Die Kunst des Porträts"<sup>27</sup> dar, daß die Gattung des Porträts grundsätzlich den gleichen künstlerischen Gesetzen unterstehe wie jedes andere Kunstwerk auch und entwickelte daraufhin unterschiedliche Gesichtspunkte, nach denen man die Bildgattung beurteilen könne.<sup>28</sup>

In den folgenden Jahrzehnten wurde der Versuch einer theoretischen Begriffsbestimmung des Porträts von Seiten der Kunstwissenschaft, der Ästhetik und der Philosophie nicht weiter verfolgt.<sup>29</sup> Vielmehr führte von nun an ausschließlich die kunstgeschichtliche Forschung die Diskussion um das Porträt weiter, allerdings nicht begriffstheoretisch orientiert, sondern mit methodisch

<sup>25</sup> Schaeffer untersucht ganz allgemein das Florentiner Bildnis des Quattro- und Cinquecento mit folgenden Schwerpunkten: "Das Bildnis im Fresko" (Kap. I), "Das Bildnis im religiösen Andachtsbild" (Kap. II), "Das Profanbildnis im Quattrocento" (Kap. III), "Das Profanbildnis zu Beginn des Cinquecento" (Kap. IV) und schließlich "Das höfische Porträt" (Kap. V.). Ähnlich wie Warburg weist Schaeffer in seinem Kapitel über das autonome Tafelbildnis des Quattrocento (S. 91-124) schon früh auf den niederländischen Einfluß hin und kategorisiert einige Porträttypen, die innerhalb des Renaissanceporträts nur in Florenz in dieser Bedeutung auftreten - wie den *bel giovane* oder die Gruppe der weiblichen Profilbildnisse.

<sup>26</sup> Vgl. besonders Paul Kraemer, Beiträge zum Problem der Porträtdarstellung, Diss. Jena 1900; Julius von Schlosser, "Gespräch über die Bildniskunst", in: Oesterreichische Rundschau 6, April 1906, S. 505-516 (auch in: Ders., Präludien, Wien 1927, S. 227-247); Benedetto Croce, "Bildnis und Ähnlichkeit", in: Kleinere Schriften zur Ästhetik II, Tübingen 1929, S. 267 ff.; Georg Simmel, "Die ästhetische Bedeutung des Gesichts" (1901), in: Ders., Brücke und Tür, hg. von M. Landmann, Stuttgart 1957, S. 153-159. Vgl. auch die zusammenfassende Diskussion der verschiedenen methodischen Ansätze bei Lohmann-Siems 1972, S. 21-36 sowie Boehm 1985, S. 39-44 mit anderen Schwerpunkten.

<sup>27</sup> Leipzig 1908.

<sup>28</sup> Vgl. Waetzoldt 1908, S. 1.

<sup>29</sup> Ein letzter Versuch stellt Hermann Deckerts Untersuchung "Zum Begriff des Porträts", in: Marburger Jahrbuch für Kunstgeschichte 5 (1929), S. 261-282 dar; allerdings knüpft Deckert weitgehend an die bereits um die Jahrhundertwende diskutierte Thematik an, ohne wirklich eine neue methodische Begriffsbestimmung vorzunehmen. Vgl. zusammenfassend Lohmann-Siems 1972, S. 68-74.

unterschiedlichen Schwerpunkten, bei denen meistens nur vereinzelte Aspekte des Porträts zur Sprache kamen. Das gilt besonders für das italienische Renaissanceporträt, das erstmals mit John Pope-Hennessys "The Portrait in the Renaissance"<sup>30</sup> wieder in einer monographischen Untersuchung behandelt wurde. Pope-Hennessy konzentriert sich überwiegend auf das italienische Bildnis mit dem Schwerpunkt Florenz. Grundsätzlich unterscheidet sich seine Porträtauffassung nicht von der Burckhardts, wenn er im Vorwort feststellt: "Portraiture is the depiction of the individual in his own character."<sup>31</sup>

Eine stärker sozialhistorisch orientierte Untersuchung autonomer Bildnisse versucht Enrico Castelnovo in seiner Studie "Il significato del ritratto pittorico nella società" von 1973.<sup>32</sup> Er zeigt eine Entwicklungsgeschichte des Porträts von seinen Anfängen im Mittelalter bis zur Neuzeit auf, wobei das Porträt des italienischen Quattro- und Cinquecento im Zentrum seiner Darstellung steht. Ohne methodisch oder inhaltlich neuen Erkenntniswert ist Sleptzoffs Monographie "The Italian Portrait in the Fifteenth Century"<sup>33</sup> mit dem bezeichnenden Obertitel "Men or Supermen?". Das Hauptinteresse des Autors gilt dem Kult großer Männer, den er hauptsächlich an Florentiner Bildnissen des Quattrocento sowie an einigen norditalienischen Beispielen entwicklungsgeschichtlich zu manifestieren versucht.

Einen neuen Versuch, die tiefere Beziehung zwischen der Entstehung des autonomen Tafelbildnisses und der Selbstbestimmung des Individuums in Einklang zu bringen, stellt Gottfried Boehms Untersuchung "Bildnis und Individuum. Über den Ursprung der Porträtmalerei in der italienischen Renaissance"<sup>34</sup> dar. Methodisch knüpft Boehm dabei an die ältere Porträtforschung und ihre theoretische Diskussion des Porträtbegriffs an - kombiniert mit dem ihm eigenen philosophisch-hermeneutischen Ansatz. Im Mittelpunkt seiner Analyse steht das "zentriert aufgefaßte Individuum"<sup>35</sup>, das durch den Künstler in Form autonomer Bildnisse porträtiert und als Individuum gedeutet dem Betrachter gegenübertritt. Entsprechend eng faßt Boehm die Definition der Gattung, unter die er nur Porträts zählt, in denen der Dargestellte "aus sich selbst" verstanden ist und "auf sich

---

<sup>30</sup> London/New York 1966.

<sup>31</sup> Pope-Hennessy 1966, S. xi; vgl. auch ebd., S. 3: "It is sometimes said that the Renaissance vision of man's self-sufficient nature marks the beginning of the modern world. Undoubtedly it marks the beginning of the modern portrait."

<sup>32</sup> Erschienen in "Storia d'Italia", Bd. V, 2, Turin 1973; vgl. auch die deutsche Ausgabe (Castelnovo 1988).

<sup>33</sup> Jerusalem 1978. Sleptzoff behandelt ausschließlich das Männerporträt, das er in vier Ständegruppen gliedert: Condottiere-, Bürger-, Philosophen- und Künstlerbildnisse.

<sup>34</sup> München 1985.

<sup>35</sup> Boehm 1985, S. 209.

selbst" verweist.<sup>36</sup> Mit dieser Definition schließt Boehm beispielsweise die Florentiner Profilbildnisse aus, bei denen das Individuelle zwar umrissen und fixiert sei, nicht aber von einem lebendigen Kern gesehen werde.<sup>37</sup> Allein Leonardo und Raffael können mit ihren frühen Florentiner Porträts vor Boehms Bildnisbegriff bestehen.<sup>38</sup>

Boehms Beurteilung des Florentiner Bildnisses zeigt deutlich, wo sein eigentliches Interesse liegt. Wie er in seinen einleitenden Bemerkungen selbst schreibt, stellt seine Analyse den Versuch dar, den wenigen attributiven Angaben der Bildnisse dieser Zeit eine "Hermeneutik des Porträts"<sup>39</sup> entgegenzusetzen. Dabei bildet die Relation von Bildnis und Betrachter die Basis der Auslegung, und die Klärung des Bildsinns soll vermöge einer "kontrollierten Erfahrung" erfolgen.<sup>40</sup> Damit meint Boehm ein phänomenologisches Verfahren, bei dem die autonomen Bildnisse ausschließlich bildimmanent interpretiert werden. Die Porträts erscheinen so bei Boehm in einem zeit- und ortlosen Raum als Zeugnisse von Individuen, als deren einziger künstlerischer Zweck ihre Ausdeutung durch den Künstler und den Betrachter angeführt wird.<sup>41</sup>

Geradezu als methodische Gegenreaktion läßt sich Lorne Campbells umfassende Monographie "Renaissance Portraits. European Portrait-Painting in the 14th, 15th and 16th Centuries"<sup>42</sup> verstehen, wenn der Autor in seinem Vorwort schreibt: "It has been my aim to set the study of portraiture on a more rational basis, for many writers on the subject have been content to make subjective and unsupported statements about portraits which relate to their personal reactions to and apprehensions of the sitters and have little to do with analyses of the paintings

---

<sup>36</sup> Ebd., S. 21 f.

<sup>37</sup> Ebd., S. 209: "Wir wissen, daß vor allem das Profilbildnis mittels des Umrisses zu charakterisieren trachtete. Der feste Bau des Konturs diene als Ansatzpunkt. Die Serien männlicher und weiblicher Bildnisse ... geben den Personen Eigenart, Reiz, Ausdruck. Dennoch handelt es sich vor allem um Varianten eines Typos. Das Individuelle ist umrissen und fixiert, nicht von einem lebendigen Kern her gesehen. Wichtige und unverzichtbare Aspekte der menschlichen Erscheinung bleiben beiseite, vor allem jene, welche die Transitorik affektiver oder seelischer Momente betreffen."

<sup>38</sup> Vgl. die Analyse ihrer Porträts ebd., S. 219-225.

<sup>39</sup> Ebd., S. 12.

<sup>40</sup> Ebd., S. 12.

<sup>41</sup> Vgl. dazu besonders die kritischen Bemerkungen in der Rezension von Peter Burke: "We learn little from this book about the 'reception' of portraits, about the views of contemporaries about the genre in general or about specific paintings (Boehm is generally unwilling to discuss literary evidence, though he is not altogether consistent in rejecting it). The author does not tell his readers why Italians of this period commissioned portraits, or what they did with them after they had been painted." Vgl. Burke 1988b, S. 25 f.

<sup>42</sup> New Haven/London 1990.

themselves."<sup>43</sup> Bevor Campbell das Bildnis der europäischen Renaissance anhand einiger Leitfragen untersucht, ordnet er zunächst die Gattung in Porträttypen - wie Porträtserien, Gruppenporträts, Doppelporträts, Einzelporträts - ergänzt durch einige Bemerkungen zu Zeichnungen, Miniaturen, Farbtechniken und Bildrahmen. Entgegen Pope-Hennessys Vorurteil, eine solche Kategorisierung sei akademisch und wenig aufschlußreich<sup>44</sup>, versteht es Campbell schon hier, eine Fülle an Informationen zu vermitteln. Die folgenden Kapitel - darunter Themen wie "Setting, Clothes and Attributes", "The Painters" oder "The Function and Uses of Portraits" - sind methodisch ähnlich aufgebaut mit dem Ziel, durch Information einen breiten Überblick von Funktion und Gebrauch autonomer Bildnisse in der Renaissance zu gewinnen. So stehen die einzelnen Kapitel additiv nebeneinander, ohne aufbauend einander zu ergänzen.

Ähnlich wie andere Überblickswerke zum Renaissanceporträt verzichtet Campbell auf die Differenzierung regionaler Besonderheiten und geht nur wenig auf die künstlerischen und sozialhistorischen Unterschiede der einzelnen Kunstlandschaften ein. Er will keine Entwicklungsgeschichte der Gattung schreiben, sondern einzelne herausragende oder typische Beispiele der Gattung präsentieren. Zugunsten dieser Materialübersicht, die diesem Buch einen Handbuchcharakter gibt, vernachlässigt Campbell eine methodische Durchdringung der Gattung.<sup>45</sup>

Der wichtigste jüngere Beitrag zu einer neuen Sicht des Renaissanceporträts ist Angelica Dülbergs Studie "Privatporträts. Geschichte und Ikonologie einer Gattung im 15. und 16. Jahrhundert"<sup>46</sup>, in der erstmals autonome Tafelbildnisse ausgehend von ihrer Funktion gedeutet werden. Dülberg behandelt allerdings nur autonome Bildnisse mit bemalten Rückseiten, für die sie als wichtigstes Ergebnis feststellen kann, daß sie ursprünglich nicht an den Wänden hingen, sondern auf Reisen mitgenommen oder in Truhen aufbewahrt wurden, um nur zu bestimmten Gelegenheiten dem Betrachter in Nahtsicht vorgeführt zu werden. Durch Dülbergs methodisches Vorgehen, die Funktion und den Aufbewahrungsort bestimmter Bildnistypen a) aus historischen Quellen und b) anhand ihres technischen Befundes zu rekonstruieren, konnte ein wichtiger Teilbestand der Gattung, den die Autorin aufgrund des intimen Charakters als "Privatporträts" definiert, erstmals in seiner historischen Komplexität gedeutet werden.

---

<sup>43</sup> Campbell 1990, S. x.

<sup>44</sup> Pope-Hennessy 1966, S. xii.

<sup>45</sup> Vgl. ergänzend zu einigen anderen Aspekten die Rezension von Himmel 1992.

<sup>46</sup> Berlin 1990.

Ebenso wichtig sind Dülbergs ikonographische Deutungen der Rückseitenbemalungen autonomer Bildnisse, die bisher in der Forschung meistens als zweitrangige Arbeiten von Werkstattkünstlern galten oder erst gar nicht mit der Funktion des Porträts in Verbindung gebracht wurden. Vor allem zeigt ihre Untersuchung im Gegensatz zu Campbells Monographie, daß sich trotz der Materialfülle - die die Autorin in einem ausgezeichneten Katalog präsentiert - das Renaissancebildnis durch entsprechende Fragestellungen bezüglich seiner Funktion völlig neu analysieren läßt. Auch wenn die vorliegende Untersuchung nicht immer in ihren Ergebnissen mit Dülbergs These, daß Bildnisse mit bemalter Rückseite nicht für die Aufhängung an der Wand gedacht waren, übereinstimmt<sup>47</sup>, halte ich doch deren methodischen Ansatz für den ergiebigsten hinsichtlich des derzeitigen Forschungsstandes zum Renaissanceporträt. Wie Dülberg einleitend bemerkt, ist ein Hauptanliegen ihrer Untersuchung, "aufgrund von subtiler Detailforschung vor allem zu Erkenntnissen bezüglich des Zwecks und der Funktion des Porträts"<sup>48</sup> zu gelangen - ein Ziel, das auch diese Arbeit verfolgt.

### 1.3 Florenz und Europa: Die unterschiedliche Entwicklung des autonomen Tafelbildnisses im 15. Jahrhundert

Anfang der 1430er Jahre tritt das autonome Tafelbildnis nördlich wie südlich der Alpen nahezu gleichzeitig auf. Abgesehen von ersten Beispielen des späten 14. Jahrhunderts - wie das Porträt des Königs von Frankreich<sup>49</sup> und das Bildnis Rudolfs IV.<sup>50</sup> - entsteht innerhalb kurzer Zeit in den verschiedenen europäischen Ländern die Gattung des autonomen Bildnisses. Während im Norden die Dreiviertelbildnisse des Meisters von Flémalle<sup>51</sup> und Jan van Eycks<sup>52</sup> den Beginn markieren, finden sich südlich der Alpen unter den ersten Beispielen nur Profilbildnisse: wie bei den Florentiner Künstlern Masaccio (Abb. 23-25) und

<sup>47</sup> Vgl. Kapitel 4.1.

<sup>48</sup> Dülberg 1990, S. 10.

<sup>49</sup> Anonym, um 1365, 55,6 x 34 cm, Paris, Louvre; Abb. in Campbell 1990, S. 57, Abb. 63. Da die im folgenden zitierten Porträts durch zahlreiche Abbildungen bekannt sind, wird in diesem Kapitel auf Abbildungen, die nicht-florentinische Beispiele betreffen, verzichtet und auf bekannte Publikationen verwiesen.

<sup>50</sup> Anonym, um 1365, 38,7 x 22,2 cm, Wien, Dom- und Diözesanmuseum; Abb. in Campbell 1990, S. 57, Abb. 64. Vgl. zur formalgeschichtlichen Einordnung der beiden Tafelbildnisse besonders Künstler 1974, S. 21 ff. und Boehm 1985, S. 146 sowie speziell zur Funktion dieses Porträts die Einzelanalysen von Künstler 1972, Luckhardt 1980 und Fillitz 1983.

<sup>51</sup> Vgl. zur Diskussion der frühen Beispiele des Meisters von Flémalle besonders Künstler 1974, S. 23 ff.

<sup>52</sup> Vgl. grundsätzlich zu den Bildnissen Jan van Eycks Jansen 1988.

Domenico Veneziano (**Abb. 22**)<sup>53</sup> sowie dem ferraresischen Hofmaler Pisanello<sup>54</sup>. Trotz dieser Gleichzeitigkeit bewahren die autonomen Tafelbildnisse von Anfang an ihre regionale Eigenheit, so daß sich bis heute auf den ersten Blick ein niederländisches von einem venezianischen oder ein französisches von einem florentinischen Porträt unterscheiden läßt.

Die Forschung hat diese regionalen Charakteristika überwiegend zugunsten einer Darstellung der allgemeinen Entwicklung des autonomen Tafelbildnisses ignoriert.<sup>55</sup> Die folgenden Bemerkungen wollen deshalb nicht - wie es ansonsten in Einleitungen zur Entstehung einer Gattung üblich ist<sup>56</sup> - einen allgemeinen Überblick über die Entwicklung des autonomen Bildnisses im 15. Jahrhundert geben. Vielmehr sollen einige Überlegungen zur regionalen Eigenständigkeit autonomer Tafelbildnisse im Vordergrund der Betrachtung stehen. Es wird sich zeigen, daß die formalen Besonderheiten bestimmter Kulturlandschaften, Höfe oder Städte unmittelbar mit den unterschiedlichen sozialhistorischen Bedingungen und Voraussetzungen zusammenhängen, unter denen eine Gattung wie das autonome Tafelbildnis jeweils entsteht. Zudem wird oft vergessen, daß Porträts zunächst keine Sammelobjekte waren, sondern in erster Linie familiärer Repräsentation dienten. Erst gegen Ende des 15. Jahrhunderts finden sich vermehrt Belege dafür, daß Porträts gezielt gesammelt wurden. Damit veränderte sich ihre Funktion grundlegend, denn nun schätzte man Porträts auch als autonome Kunstwerke, und ihr Wert bemaß sich weniger durch die dargestellte Person als durch den ausführenden Künstler.<sup>57</sup>

Grundsätzlich muß zudem immer zwischen höfischen und bürgerlichen Tafelbildnissen unterschieden werden. Diese Differenzierung ist deshalb so wichtig, da höfische und bürgerliche Porträts im höfischen Milieu oder in Städten durchaus nebeneinander existieren konnten, obwohl sie in bezug auf ihre Funktion und ihren Aufbewahrungsort nur wenige Gemeinsamkeiten aufweisen. Im 15. Jahrhundert kommt es häufig vor, daß ein Künstler gleichzeitig für einen Fürsten und einen bürgerlichen Auftraggeber arbeitete.<sup>58</sup> Trotzdem gestaltete der

53 Vgl. zum Florentiner Profilbildnis Hatfield 1965; Lipman 1936 und Mambour 1969-71.

54 Vgl. zu frühen Beispielen Pisanellos besonders Schneider 1992, S. 52 f.

55 Vgl. Kapitel 1.2.

56 Zur Entwicklung des autonomen Tafelbildnisses gibt es eine Reihe von zusammenfassenden Darstellungen, von denen hier nur die wichtigsten genannt seien: Keller 1937; Rave 1948; Keller 1970; Künstler 1974; Bauch 1976; Castelnovo 1988; Cieri Via 1989; Campbell 1990.

57 Vgl. zum Wandel der Funktionen von Porträts gegen Ende des 15. Jahrhunderts Kapitel 9.3.

58 Das trifft besonders für Jan van Eyck zu, dessen Auftraggeberschaft einerseits aus dem engeren Kreis des burgundischen Herzogs stammte, sich andererseits aus der Schicht der



Maler ein höfisches Porträt grundsätzlich anders als ein bürgerliches Bildnis.<sup>59</sup> Das Nebeneinander von höfischen und bürgerlichen Auftraggebern war besonders in Städten wie Brügge ausgeprägt, die einerseits Kaufmannsstädte waren, andererseits zwischenzeitlich als Residenz der burgundischen Herzöge dienten.<sup>60</sup> Bezeichnend ist, daß gerade hier aufgrund der höfischen Präsenz besonders früh auch bürgerliche Porträts auftauchen, obwohl die Anfänge des autonomen Tafelbildnisses sicherlich im höfischen Umfeld liegen.<sup>61</sup> Im folgenden sollen kurz die Unterschiede zwischen höfischen und bürgerlichen Porträts skizziert werden, bevor die regionalen Charakteristika autonomer Tafelbildnisse des 15. Jahrhunderts zur Sprache kommen.

### Das höfische Tafelbildnis

Höfische Porträts sind im Vergleich zu bürgerlichen Bildnissen wesentlich besser erforscht.<sup>62</sup> Das liegt vor allem daran, daß die Bildnisse selbst mehr Informationen in Form von Attributen, Devisen, Wappen oder Emblemen enthalten, die eine Identifizierung erleichtern, selbst wenn sich das Porträt nicht mehr an seinem ursprünglichen Ort befindet. Dagegen sind die meisten bürgerlichen Bildnisse des 15. Jahrhunderts nicht identifiziert. Die zusätzliche Ausschmückung höfischer Porträts mit Wappen oder Devisen erklärt sich aus ihrer Funktion. Das autonome Tafelbildnis im höfischen Bereich war kleinformatig und mobil. Es gehörte zum Mobiliar des Herrschers und wurde - ähnlich wie andere Kunstwerke - mitgenommen, wenn der Hof zu einer anderen Residenz zog. Aufgrund seiner Beweglichkeit war es also nicht für einen bestimmten Aufbewahrungsort geschaffen, sondern es wurde in Truhen und Futteralen aufbewahrt und zur nahsichtigen Betrachtung hervorgeholt.<sup>63</sup> In erster Linie sollten diese Porträts

---

sozial höher stehenden Brügger Bürger rekrutierte. Dazu kamen noch Reisende, die sich bei der Gelegenheit eines längeren Brüggeaufenthalts von dem mittlerweile in ganz Europa bekannten Künstler porträtieren ließen - wie beispielsweise der aus Florenz stammende Kardinal Albergati, dessen Bildnis (Öl/Holz, 34,1 x 27,3 cm) sich heute im Kunsthistorischen Museum in Wien befindet (Abb. in Campbell 1990, S. 169, Abb. 186).

59 Vgl. beispielsweise Rogier van der Weydens "Bildnis des Francesco d'Este" (um 1460, Öl/Holz, 29,8 x 20,4 cm, New York, Metropolitan Museum of Art; Abb. in Davies 1988, S. 151, Abb. 41) mit dem "Bildnis einer Dame" (um 1460, Öl/Holz, 37 x 27 cm, Washington, National Gallery, Slg. Mellon; Abb. in Davies 1988, S. 152, Abb. 42). Während das Porträt des Francesco d'Este durch Kleidung, Attribute sowie die Rückseitenbemalung mit Devisen und Wappen deutlich seine adlige Herkunft für den Betrachter bezeugt, ist in dem "Bildnis einer Dame" allein die Frau Gegenstand des Porträts. Obwohl auch durch ihre Kleidung deutlich gemacht wird, daß sie der gehobenen Schicht angehört, werden keine zusätzlichen genealogischen Zeichen oder Attribute eingesetzt.

60 Vgl. auch Belting/Kruse 1994, S. 39 ff.

61 Vgl. Warnke 1985, S. 270 ff.

62 Vgl. Campbell 1990, S. 196.

63 Vgl. dazu grundsätzlich Dülberg 1990, *passim*.

repräsentieren und die genealogische Herkunft des Dargestellten an den unterschiedlichsten Orten darlegen.<sup>64</sup>

Diese Funktionen höfischer Porträts spiegeln sich besonders in ihrer formalen Gestaltung wider, denn oft waren diese Porträts zusätzlich auf ihren Rückseiten mit Wappen u.ä. bemalt, oder sie verwiesen durch eine Inschrift auf der Vorderseite auf Rang und Herkunft des Dargestellten.<sup>65</sup> Des weiteren gaben die entsprechende Kleidung sowie repräsentativer oder besonderer Schmuck weitere Hinweise auf die soziale Stellung.<sup>66</sup> Natürlich enthalten auch bürgerliche Porträts Inschriften, allerdings wird in den seltensten Fällen der Name des Dargestellten genannt.<sup>67</sup> Vielmehr handelt es sich meistens um ein Motto oder eine Devise des Dargestellten zur näheren Ausdeutung seiner Person.<sup>68</sup> Sicherlich aber ist die Verwendung solcher Devisen im bürgerlichen Bildnis aus höfischen Bildnissen entnommen.

Die Porträtmaler höfischer Bildnisse wurden oft extra an den Hof bestellt, von anderen Höfen abgeworben oder von untereinander befreundeten Fürsten für eine bestimmte Zeit ausgeliehen.<sup>69</sup> Seit dem 16. Jahrhundert nimmt die Anzahl der Hofmaler kontinuierlich zu, und sogar die ersten Porträtspezialisten - die sogenannten *Conterfetter* - sind in den Quellen verzeichnet.<sup>70</sup> Gerade diese Beweglichkeit höfischer Künstler führte dazu, daß ihre Werke in ganz Europa bekannt wurden und Einfluß auf die Kunst verschiedener Regionen ausüben konnten. Bildnisse Florentiner Künstler wurden beispielsweise erst gegen Ende des

<sup>64</sup> Vgl. Campbell 1990, S. 194 ff. zu einigen Beispielen sowie S. 196: "The princes of Europe used portraits to keep themselves and their families in the public eye and to let foreign courts know what they looked like and how they were all getting on."

<sup>65</sup> Vgl. dazu grundsätzlich Campbell 1990, S. 109 ff.

<sup>66</sup> In den meisten Porträts der burgundischen Herzöge oder des Hochadels tragen beispielsweise die Dargestellten die Kette vom Goldenen Vlies - ein Zeichen für die Zugehörigkeit zu diesem exklusiven Ritterorden. Besonders von Rogier van der Weyden und seinem Umkreis stammen viele Beispiele: "Bildnis Johannis I., Herzog von Cleve" (Öl/Holz, 49,5 x 31,5 cm, Paris, Louvre; Abb. in Davies 1988, S. 161); "Bildnis Karls des Kühnen, Herzog von Burgund" (Öl/Holz, 49 x 32 cm, Berlin, Gemäldegalerie; Abb. in Davies 1988, S. 158) oder "Bildnis des Antoine von Burgund" (Öl/Holz, 39 x 28,5 cm, Brüssel, Königliche Museen der Schönen Künste; Abb. in Davies 1988, S. 147).

<sup>67</sup> Einige Florentiner Porträts enthalten Namensinschriften, allerdings sind diese meistens erst nachträglich im Cinquecento hinzugefügt worden - wie zum Beispiel in Domenico Ghirlandaio's "Francesco Sassetti und Sohn" (Abb. 19) oder dem Fra Bartolommeo zugeschriebenen "Bildnis des Matteo Sassetti" (Abb. 118).

<sup>68</sup> Beispiele Florentiner Porträts mit Devisen sind Leonardo da Vincis "Bildnis der Ginevra de' Benci" (Abb. 77) oder Lorenzo di Credis "Bildnis eines jungen Mädchens" (Abb. 83); vgl. zu diesen Frauenporträts auch Kapitel 7.2 und 7.3. Nur die bürgerlichen Bildnisse von Jan van Eyck enthalten auf ihren Rahmen vollständige Inschriften, aus denen oft der Name des Dargestellten und das Entstehungsdatum zu entnehmen sind; vgl. Dhanens 1980, S. 176 ff.

<sup>69</sup> Vgl. zu zahlreichen Beispielen Warnke 1985, S. 276 ff. sowie ebd., *passim*.

<sup>70</sup> Vgl. Warnke 1985, S. 275 f.

Quattrocento auch in anderen Städten oder Höfen rezipiert, als Lorenzo de' Medici ebenfalls begann, seine Künstler "auszuleihen". Eine andere Möglichkeit der Verbreitung höfischer Kunst war dadurch gegeben, daß ausländische Gäste oft die Gelegenheit eines Aufenthaltes nutzten, um ein Porträt bei einem Hofkünstler zu bestellen. Besonders von den Diplomaten und Botschaftern, die permanent an den verschiedenen europäischen Höfen unterwegs waren, sind viele solcher Porträts bekannt.<sup>71</sup>

### Das bürgerliche Tafelbildnis

Im Vergleich zum höfischen Bildnis wurde das bürgerliche Porträt überwiegend für die repräsentative Ausstattung des Privathauses bestellt, um dort an einem bestimmten Ort aufbewahrt oder ausgestellt zu werden. Für nur wenige bürgerliche Porträts ist ein ähnlich mobiler Charakter bezeugt wie für höfische Bildnisse.<sup>72</sup> Allerdings ist die Frage nach der Mobilität oder Ortsgebundenheit bürgerlicher Porträts im wesentlichen ein Quellenproblem.<sup>73</sup> Gemäß ihrer prinzipiellen Ortsgebundenheit wurden die Porträts bürgerlicher Auftraggeber in der Regel von den ortsansässigen Künstlern ausgeführt. Formal unterscheiden sich bürgerliche Bildnisse von Anfang an durch ihre einfachere Gestaltung mit weniger Details. Gerade durch die scheinbar freiere formale Gestaltung bürgerlicher Bildnisse wird in der Forschung überwiegend davon ausgegangen, daß höfische Porträts stärker sozialen Normen unterworfen waren, während sich im bürgerlichen Bildnis das Individuum freier entfalten konnte. Obwohl das sicherlich für niederländische Tafelbildnisse zutrifft, bei denen in der Tat in den bürgerlichen Porträts die Charakterisierung des Individuums im Zentrum der Darstellung steht, kann man

<sup>71</sup> Ein bekanntes Beispiel ist das Bildnis des englischen Botschafters Edward Grimston, das Petrus Christus gemalt hat, als Grimston nach Flandern an den Hof Philipps des Guten kam (1446, Öl/Holz, 36 x 27 cm, London, National Gallery); vgl. Upton 1990, S. 26 f. sowie Campbell 1990, S. 112. Eine farbige Abbildung findet sich in Ainsworth/Martens 1994, S. 53, Abb. 65.

<sup>72</sup> Ähnlichen Charakter wie höfische Bildnisse hatten autonome Porträts von Regierungsbeamten, Diplomaten, Botschaftern oder auch Kaufleuten und Patriziern, wenn sie ihre Porträts auf ihren Reisen, bei denen sie auch an den verschiedenen Höfen verkehrten, bestellten; vgl. besonders dazu Jansen 1988, S. 11. Von Florentiner Kaufleuten gibt es besonders viele Bildnisse niederländischer Künstler, da die Florentiner die größte Kaufmannskolonie in Brügge bildeten und dort oft mehrere Jahre blieben. Wenn man wieder in die Heimat zurückkehrte, zeugte so ein in der Fremde gemaltes Bildnis - besonders, wenn es in der niederländischen Technik der Ölmalerei gemalt war - von dem Reichtum, den man sich im Ausland erworben hatte. Vgl. zu den Florentiner Kaufleuten in Brügge und ihren Aufträgen an niederländische Künstler Rohlmann 1994.

<sup>73</sup> Vgl. Jansen 1988, S. 57: "Für den Bereich des Spätmittelalters sind wir fast nur in Ausnahmefällen über Funktionen von Kunstwerken gut informiert. Dem Menschen der Zeit ist der Umgang mit 'seinen' Kunstwerken so vertraut, daß er, wenn er sich denn bewußt über ihre Benutzung Gedanken gemacht hat, sich doch wenigstens in der Regel nicht der Mühe unterzogen hat, diese in schriftlicher Form der Nachwelt zu hinterlassen."

diese Feststellung keineswegs für Florentiner Tafelbildnisse aufrecht erhalten. Wie zu zeigen sein wird, unterlag ihre formale Gestaltung strengen sozialen Normen. Die Entwicklung des Florentiner Bildnisses läßt sich somit als eine permanente Gratwanderung zwischen einer kontinuierlich zunehmenden Individualisierung einerseits und dem Festhalten an etablierten und idealisierten Porträttypen andererseits beschreiben. Die Gründe für diese retardierende Entwicklung sind in der Funktion bestimmter Porträts und Porträttypen zu suchen.<sup>74</sup>

Die Frage nach der speziellen Funktion bürgerlicher Porträts ist bisher in der Forschung aufgrund der Dominanz höfischer Bildnisse vernachlässigt worden.<sup>75</sup> Obwohl man davon ausgehen kann, daß autonome Bildnisse im bürgerlichen Privathaus weitgehend der Repräsentation und Memoria der Familie dienen sollten, ist über Einzelbeispiele aus zeitgenössischen Quellen nur wenig bekannt. Während sich durch den Briefwechsel der höfischen Auftraggeber bereits Grundsätzliches über die Funktion höfischer Bildnisse erfahren läßt, muß man für die Analyse der Funktion bürgerlicher Bildnisse völlig andere Quellen befragen.<sup>76</sup> Eine Sonderrolle spielen zudem die Künstlerbildnisse und Selbstporträts von Künstlern, die ebenfalls zu den bürgerlichen Bildnissen gehören. Während man beispielsweise über ein Selbstbildnis Jan van Eycks sowie dem Porträt seiner Frau Margarete weiß, daß sie in der Brügger Malergilde ausgestellt waren<sup>77</sup>, ist über die Funktion Florentiner Selbstporträts kaum etwas bekannt.<sup>78</sup> Im folgenden sollen nun kurz die wichtigsten Zentren der Porträtmalerei charakterisiert werden, um die unterschiedlichen Bedingungen zu verdeutlichen, unter denen die Gattung des autonomen Tafelbildnisses im 15. Jahrhundert entsteht.

---

<sup>74</sup> Vgl. dazu grundsätzlich den Abschnitt "Bildnis und Funktion" sowie besonders Kapitel 7 zu den Florentiner Frauenporträts.

<sup>75</sup> Vgl. dazu auch Campbell 1990, S. 208: "The evidence for portraits of the less exalted and the uses to which they were put is a good deal more scattered and fragmentary than that for portraits of princes."

<sup>76</sup> Vgl. besonders Kapitel 2.1 und 5.1.

<sup>77</sup> Vgl. Dhanens 1908, S. 188 f. und S. 302 ff. sowie Jansen 1989, S. 43.

<sup>78</sup> Vgl. zu einem Überblick Schweikhard 1993a.

## B r ü g g e

Die Stadt Brügge läßt sich als das erste große Zentrum des autonomen Tafelbildnisses bezeichnen.<sup>79</sup> Um 1430 entstehen hier von der Hand des Meisters von Flémalle und Jan van Eycks zahlreiche Porträts<sup>80</sup>, die nicht nur formal einen ersten Höhepunkt darstellen, sondern zugleich das ganze Spektrum der Auftraggeberschaft des 15. Jahrhunderts erfassen. Während man in anderen Porträtzentren in der Regel eine sehr geschlossene Auftraggeberschaft aus einer bestimmten Schicht findet, setzen sich die Auftraggeber der altniederländischen Künstler in gleichen Anteilen aus städtischen Bürgern, Mitgliedern des burgundisch-französischen Hofes<sup>81</sup> sowie ausländischen Kaufleuten, Botschaftern oder anderen sozial höher stehenden Besuchern der Stadt zusammen.<sup>82</sup>

Diese Tatsache hängt mit dem internationalen Charakter der Stadt Brügge zusammen. Brügge war im 15. Jahrhundert vor allem durch das Nebeneinander von städtisch-bürgerlichen und höfischen Elementen geprägt. Einerseits residierte hier regelmäßig der Hof der burgundischen Herzöge, andererseits war Brügge durch die wirtschaftliche Entwicklung im Spätmittelalter zum internationalen Handels- und Finanzzentrum der westlichen Welt aufgestiegen. Entsprechend groß war die Anzahl der Ausländer, die in Brügge ihre Geschäfte tätigten. Im 15. Jahrhundert lebten hier ständig Handelsvertreter aus Deutschland, England, Spanien, Portugal und Italien. Aus diesem Grund konnte das altniederländische Tafelbildnis - wie auch andere Bildgattungen der niederländischen Kunst - bereits früh in ganz Europa von anderen Künstlern rezipiert werden. Künstler wie Jan van Eyck, Rogier van der Weyden, Petrus Christus und Hans Memling waren an allen europäischen Höfen oder in den Städten bekannt, und ihre Werke gehörten bereits früh zu begehrten Sammelobjekten.<sup>83</sup> Diese Internationalität unterscheidet die

<sup>79</sup> Vgl. grundsätzlich dazu Künstler 1974; Jansen 1988; Belting/Kruse 1994, S. 39 ff.

<sup>80</sup> Vgl. dazu Künstler 1974, S. 23: "Auf Grund der erhaltenen Einzelbildnisse könnte man fast annehmen, daß die beiden flämischen Maler aus ihrer städtischen Umwelt heraus in rund einem Drittel der Zeit mehr Porträts geschaffen haben, als an den Höfen in Frankreich und Burgund zusammen während der rund drei Dezennien vorher Adelsporträts gemalt worden sind."

<sup>81</sup> Dazu Dhanens 1980, S. 131 ff.

<sup>82</sup> Wie zum Beispiel Jan van Eycks "Bildnis des Goldschmiedes Jan de Leeuw" (1436, Öl/Holz, 24,4 x 19,3 cm, Wien, Kunsthistorisches Museum; Abb. in Dhanens 1980, S. 239), das "Bildnis des Kardinals Niccolò Albergati" (Öl/Holz, 32,5 x 25,5 cm, Wien, Kunsthistorisches Museum; Abb. in Dhanens 1980, S. 285) und das Porträt des italienischen Kaufmanns "Arnolfini" aus Lucca (Öl/Holz, 29 x 20 cm, Berlin-Dahlem, Staatliche Museen; Abb. in Dhanens 1980, S. 335); vgl. auch zur Bildniswürdigkeit verschiedener sozialer Schichten im 15. Jahrhundert Jansen 1988, S. 11.

<sup>83</sup> Vgl. grundsätzlich zur Beziehung zwischen Italien und Flandern Castelfranchi Vegas 1984 und Rohlmann 1994 sowie den Überblick zur Forschungslage bei Quednau 1992.

altniederländischen Tafelbildnisse grundsätzlich von Porträts anderer Regionen, Höfe oder Städte des 15. Jahrhunderts.

Formal dominiert im altniederländischen Bildnis von Anfang an das Dreiviertelporträt auf kleinformatigen Tafeln - ganz unabhängig von dem sozialen Status der Dargestellten. Das bis dahin in höfischen Kreisen bevorzugte Profilbildnis wird erst gar nicht mehr aufgegriffen.<sup>84</sup> Über die Auftragsgründe der Porträts und ihre Funktion ist besonders in bezug auf die Dargestellten aus dem bürgerlichen Milieu nur wenig bekannt.<sup>85</sup> Zwar läßt sich aus den Inschriften der Rahmen bei Jan van Eycks Bildnissen schließen, daß ihn mit dem größten Teil seiner bürgerlichen Auftraggeber ein persönliches Verhältnis verband<sup>86</sup>, allerdings gilt das nicht für die Porträts ausländischer Gesandter oder Kaufleute.

### Ferrara

Im starken Gegensatz zur altniederländischen Bildnismalerei entwickelte sich seit den 1430er Jahren eine ganz eigene Porträtkunst am Hof der Este in Ferrara, die vor allem von der Künstlerpersönlichkeit Pisanellos geprägt war.<sup>87</sup> Seine Profilbildnisse von Familienmitgliedern des Hauses Este<sup>88</sup> orientieren sich in ihrer formalen Gestaltung sehr stark an antiken Münzen, die Pisanello bereits in seinen frühen Porträtmedaillen verarbeitet hatte. Bezeichnend ist, daß an italienischen Höfen durch die Antikenrezeption Tafelbildnisse erst entstehen, nachdem Bildnisse von Fürsten bereits in Porträtmedaillen oder auch vereinzelt in Büsten verewigt sind.<sup>89</sup> Trotz der engen Beziehung der kleineren Fürstenhöfe untereinander bleibt Pisanellos Porträttyp doch auf Ferrara beschränkt, ohne einen weitergehenden Einfluß auf andere Höfe oder Städte auszuüben. Pisanello hatte die formale Gestaltung und Ikonographie der Porträts zu sehr auf die persönlichen Bedürfnisse der Fürstenfamilie zugespißt, deren erlesener Kunstgeschmack typisch ist für die kleinen Renaissancehöfe, welchen immer auch ein inselartiger Charakter anhaftet.<sup>90</sup>

84 Vgl. zu dieser Entwicklung Künstler 1974, S. 22 f.

85 Vgl. die neueren Ansätze bei Jansen 1988.

86 Vgl. Künstler 1974, S. 30.

87 Vgl. Venturi 1939.

88 Wie das "Bildnis des Lionello d'Este" (Tempera/Holz, 28 x 19 cm, Bergamo, Accademia Carrara; Abb. in Schneider 1992, S. 52) oder das "Bildnis eines Mädchens aus dem Hause Este" (Tempera/Holz, 43 x 30 cm, Paris, Louvre; Abb. in Schneider 1992, S. 53).

89 Vgl. zur Antikenrezeption Schmitt 1974.

90 Vgl. zum Kunstgeschmack der Este besonders Gramaccini 1982 und Baxandall 1963 sowie zur Ikonographie der Porträts Schneider 1992, S. 52 ff.

## Florenz

Auch das autonome Tafelbildnis in Florenz entsteht in gewisser Weise völlig ohne Beeinflussung von außen. Zumindest lassen sich die frühen Beispiele männlicher Profilbildnisse von Masaccio (Abb. 23-25) und Domenico Veneziano (Abb. 22) nicht aus Vorbildern anderer Höfe oder Städte erklären. Vielmehr scheint auch in Florenz der entscheidende Einfluß aus der Antikenrezeption gekommen zu sein, denn noch bevor das autonome Tafelbildnis wirklich entsteht, erleben Porträtmedaillen und Porträtbüsten in Florenz bereits einen ersten Höhepunkt.<sup>91</sup> Erst um 1470 können sich Tafelbildnisse wirklich behaupten, und seit diesem Zeitpunkt erweitern sich auch das formale Spektrum und die Bandbreite der Porträttypen.

In der Stadtrepublik Florenz war das autonome Porträt - wie in keiner anderen Republik - fast ausschließlich von einer bürgerlichen Auftraggeberschaft geprägt. Dadurch läßt sich die Gattung des autonomen florentinischen Tafelbildnisses als eine geschlossene Gruppe von Porträts bezeichnen, die man als Typ des autonomen bürgerlichen Privatporträts charakterisieren kann.<sup>92</sup> Dementsprechend orientierte sich die formale Gestaltung der Porträts an den Bedürfnissen der Florentiner Oberschicht<sup>93</sup>, für die die Bildnisse zunächst vor allem dokumentarische und repräsentative Funktionen zu erfüllen hatten. Der bevorzugte Aufbewahrungsort Florentiner Porträts war die *camera* oder *anticamera* des Familienpalazzo - wie in der vorliegenden Arbeit nachgewiesen wird. Somit waren die eigene Familie sowie die engere gesellschaftliche, wirtschaftliche oder politische Klientel die eigentlichen Adressaten der Porträts. Florentiner Porträts waren also keineswegs dazu gedacht, an europäischen Höfen herumgereicht oder auf Reisen mitgenommen zu werden. Sie wurden im Zuge der Ausstattung des Familienpalastes zusammen mit anderen Kunstwerken bestellt und behielten in der Regel ihren ursprünglichen Aufbewahrungsort über mehrere Generationen.<sup>94</sup> Ihre Funktion war die bildliche Repräsentation des Hausherrn und seiner nächsten Angehörigen. Deshalb ist es kaum verwunderlich, daß Florentiner Porträts meistens zu ganz bestimmten Familienereignissen in Auftrag gegeben wurden - wie

91 Vgl. zur Entwicklung der Porträtbüsten in Florenz besonders Lavin 1970; Schuyler 1976; Marek 1989; Marek 1993 sowie Zuraw 1993.

92 Es gibt nur wenige Ausnahmen - wie z.B. Piero del Pollaiuolo's "Bildnis des Galeazzo Maria Sforza" (Abb. 30) -, in denen adelige Personen dargestellt sind.

93 Vgl. zur Gruppe der Auftraggeber Kapitel 5.2.

94 Vgl. besonders Kapitel 4.1 zur Aufhängungsart Florentiner Tafelbildnisse, die aufgrund ihrer formalen Hintergrundgestaltung überwiegend für die Anbringung an der Wand gedacht waren.

beispielsweise Hochzeiten.<sup>95</sup> Bei solchen Festen standen die Innenräume eines Familienpalazzo für kurze Zeit im Mittelpunkt gesellschaftlicher Aufmerksamkeit.

Besonders interessant ist die formale Gestaltung Florentiner Bildnisse. Im Vergleich zu anderen Städten und Höfen entwickelten Florentiner Künstler eine größere Palette unterschiedlicher Porträttypen, anhand derer meistens bereits erste Aussagen zur Funktion eines Porträts getroffen werden können.<sup>96</sup> Das gilt insbesondere für das Profilbildnis, das in Florenz keineswegs durch den Einfluß altniederländischer Tafelbildnisse seine Gültigkeit verliert. Das Festhalten und die Weiterentwicklung dieses Porträttypes bis ins Cinquecento zeigen auch, daß man bei der Beschreibung der Entwicklung des autonomen Tafelbildnisses im 15. Jahrhundert nicht grundsätzlich davon ausgehen kann, daß die Ablösung des Profilbildnisses durch das Dreiviertelporträt als entscheidendes Kriterium für eine Weiterentwicklung der Gattung zu verstehen ist.<sup>97</sup> Verwunderlich ist zunächst, daß Florentiner Porträts im Vergleich zu niederländischen Tafelbildnissen so gut wie keinen direkten Einfluß auf die zeitgenössische Bildnismalerei anderer Höfe und Städte hatten. Allerdings hängt dieses Phänomen unmittelbar mit der Ortsgebundenheit Florentiner Porträts zusammen, die durch ihre feste Aufbewahrung im Florentiner Privatpalazzo kaum von anderen Künstlern rezipiert werden konnten. Gerade solche einfachen wie elementaren Tatsachen werden bei der Analyse von Bildgattungen allzu leicht mißachtet.

### V e n e d i g

Obwohl die Stadtrepublik Venedig aufgrund ihrer sozialhistorischen Bedingungen sowie der Auftraggeberschaft durchaus mit Florenz vergleichbar ist, hat die Entwicklung des autonomen Porträts dort einen ganz anderen Verlauf genommen.<sup>98</sup> Venedig kann man nicht mehr zu den frühen Zentren autonomer Tafelbildnisse zählen. Vielmehr sind erste Beispiele erst ab 1475 belegt, nachdem

---

<sup>95</sup> Vgl. Kapitel 7.1.

<sup>96</sup> Vgl. besonders Kapitel 6.1 und 7.1.

<sup>97</sup> Vgl. dazu die kritischen Bemerkungen von Jansen 1988, S. 11: "Viele Probleme entstehen bereits durch eine irreführende Fragestellung, vor allem durch die Überbewertung formaler Kriterien. So will der Übergang vom Profilbildnis zum Dreiviertelporträt als eine der wesentlichsten Neuerungen Jan van Eycks gegenüber dem Bildnis des 14. Jahrhunderts erscheinen. So wird dann für das 14. Jahrhundert eine Bevorzugung des Profilbildnisses angenommen, in Italien sogar noch bis fast zum Ende des 15. Jahrhunderts. Dabei sind Profil und Dreiviertelprofil keinesfalls die Kriterien, die die Stilstufen scheiden, sondern dies ist die Frage nach der Autonomie des Tafelbildnisses, also der Loslösung z.B. aus dem Kontext des Stifterbildnisses. Der Form an sich kommt keine Autonomie zu. Sie ist - im Optimalfall - das adäquate Mittel, einem Inhalt Ausdruck zu verleihen."

<sup>98</sup> Vgl. grundsätzlich zur formalen Entwicklung des autonomen Bildnisses Ruckelshausen 1975 sowie Boehm 1985, *passim*.



die Rezeption von Antonello da Messinas Porträts sowie von altniederländischen Tafelbildnissen durch Giovanni Bellini auch in Venedig die Gattung populär gemacht hat.<sup>99</sup> Venedig soll hier nur als ein Beispiel für eine Stadt angeführt werden, in der die Entwicklung und die Herausbildung einer Bildgattung fast ausschließlich von außen beeinflusst waren.<sup>100</sup> Erst im Cinquecento finden venezianische Künstler wie Giorgione, Tizian oder Lotto ganz eigene Bildnistypen.<sup>101</sup>

Der kurze und allgemeine Vergleich von einigen frühen Zentren der Porträtmalerei hat gezeigt, wie die jeweils unterschiedlichen sozialhistorischen Voraussetzungen oder künstlerischen Traditionen die Entwicklung des autonomen Tafelbildnisses beeinflusst haben. Im gleichen Zeitraum entstehen in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts in Europa in den jeweiligen Zentren ganz eigene Porträttypen, und der Oberbegriff des *Renaissanceporträts*, der in der Forschung überwiegend verwendet wird, gibt deshalb immer nur bedingt die ganze Bandbreite der regionalen Charakteristika wieder. Monographische Analysen einzelner Höfe, Städte oder Regionen sind deshalb in bezug auf neue Erkenntnisse hinsichtlich der Entwicklung des autonomen Tafelbildnisses dringend notwendig.

---

<sup>99</sup> Auch die Porträts von Gentile Bellini lassen sich nicht früher datieren; vgl. Ruckelshausen 1975, S. 63 ff. sowie Rogers 1986, S. 294: "In Venice, independent portraits of women had been virtually non-existent before 1490."

<sup>100</sup> Das Beispiel Venedig zeigt auch, daß nicht ausschließlich die Region der entscheidende Faktor für die Ausbildung eines bestimmten Stils ist. Künstlerpersönlichkeiten wie Antonello da Messina konnten ebenfalls in einer bestimmten Zeit entscheidende Impulse für die Weiterentwicklung einer Bildgattung geben. Ein ähnliches Phänomen läßt sich in der Lombardei beobachten, in die Leonardo zeitweise gegen Ende des 15. Jahrhunderts von Florenz aus nach Mailand wechselte.

<sup>101</sup> Das autonome Porträt in Venedig wird im Vergleich zum Florentiner Bildnis vor allem bei Boehm als besonders hochentwickelt eingestuft; vgl. z.B. Boehm 1985, S. 19: "Nicht zufällig hat das Profilporträt, das auf den Ausdruckswert des Konturs baut, in Venedig keine wichtige Rolle gespielt. Venedig kann - mit Einschränkungen - für sich den Ruhm beanspruchen, die Entdeckung der Seele im Porträt betrieben zu haben." Allerdings ignoriert Boehm mit solchen Vergleichen die Zeitverschiebung zwischen Florenz und Venedig sowie die Eigenständigkeit der florentinischen Entwicklung. Florentiner Künstler gelangten bereits in den 1430er Jahren - ohne den Einfluß von außen - zur Formulierung eigener Porträttypen, als es in Venedig die Gattung des autonomen Bildnisses noch gar nicht gab. Konstruierte Vergleiche - wie im Fall von Florenz und Venedig bei Boehm - sind nur wenig ergiebig in bezug auf neue Erkenntnisse über die Entwicklung, den Ort und die Funktion von Bildgattungen.

#### 1.4 Die Gattung des autonomen Tafelbildnisses in Florenz: Eine materielle Bestandsaufnahme

Der folgende Überblick soll einen allgemeinen Eindruck von dem quantitativen und qualitativen Bestand sowie dem technischen Befund heute noch vorhandener autonomer Tafelbildnisse des Florentiner Quattrocento geben. Diese kurze technische Einführung dient in erster Linie der Information, da die einzelnen Porträts und Porträttypen detailliert in den Analysen des Abschnitts "Bildnis und Funktion" behandelt werden. Allerdings kann man bereits anhand der geschlechtsspezifischen Verteilung der einzelnen Porträts erste Aussagen machen. Interessant ist auch, daß diese Bestandsliste quantitativ durchaus mit den in den schriftlichen Quellen gefundenen Ergebnissen übereinstimmt.<sup>102</sup> Ganz abgesehen von solchen inhaltlichen Vergleichsmöglichkeiten, ist ein Bestandskatalog bisher für die Florentiner Tafelbildnisse noch nicht zusammengestellt worden. Für eine gattungsgeschichtliche Untersuchung ist er jedoch eine notwendige Voraussetzung.<sup>103</sup>

#### Quantitativer Bestand

Wieviele Florentiner Porträts des Quattrocento in den letzten Jahrhunderten aus den unterschiedlichsten Gründen zerstört wurden, läßt sich heute nicht mehr rekonstruieren.<sup>104</sup> Allerdings gibt die relativ hohe Anzahl der noch vorhandenen Beispiele immer noch einen repräsentativen Überblick, der zumindest eine Vorstellung von der Beliebtheit bestimmter Porträttypen oder Bildnisformen vermittelt. Der vollständige Bestandskatalog ist im Anhang in Form einer Tabelle aufgelistet, in der die einzelnen Bildnisse nach Porträttypen - wie Profilporträt, Dreiviertelporträt, Frontalporträt, Doppelporträt und Porträtdiptychen - geordnet sind.<sup>105</sup> Innerhalb eines Porträttypes wird noch einmal zwischen Männer- und

<sup>102</sup> Vgl. besonders Kapitel 2.4 sowie die Tabellen I bis IV im Anhang.

<sup>103</sup> Wie bereits weiter oben bemerkt worden ist, soll in der Druckfassung der vorliegenden Arbeit der Anhang um einen Bestandskatalog mit Kurztext und Literaturhinweisen zu den jeweiligen Tafelbildnissen ergänzt werden.

<sup>104</sup> Besonders viele Kunstwerke wurden bei Savonarolas "Verbrennung der Eitelkeiten" zerstört (1497), bei der man alle 'sündigen' Dinge - wie falsche Haare, Schmuck, Musikinstrumente, Bücher und Kunstwerke - auf einem großen Scheiterhaufen verbrannte. Auch zahlreiche Porträts fielen den Flammen zum Opfer - wie Burlamacchi bei der Beschreibung der Pyramide berichtet, auf der "eine große Anzahl von Figuren und Porträts der schönsten Florentiner Frauen sowie anderer Werke von der Hand ausgezeichneter Maler und Bildhauer" drapiert waren. Vgl. Bredekamp 1988a, S. 60. Zu grundsätzlichen Bemerkungen vgl. Dülberg 1990, S. 18 ff.

<sup>105</sup> Vgl. Kapitel II im Anhang. Diese Bestandsliste kann allerdings nur bedingt als vollständig bezeichnet werden. Viele Florentiner Porträts befinden sich in Privatsammlungen, die nur in den seltensten Fällen der Öffentlichkeit zugänglich sind. Berenson 1963 und Marle 1931

Frauenporträts unterschieden. Der Bestandskatalog umfaßt etwa 140 autonome Tafelbildnisse von ca. 1430 bis 1510.<sup>106</sup> Davon sind ca. 73 Männer- und 54 Frauenporträts. Die übrigen sind Doppelbildnisse oder Porträtdiptychen. Kinderbildnisse als Einzelporträts kommen so gut wie nie vor.<sup>107</sup>

### Profilporträts - Dreiviertelporträts

Das Dreiviertelporträt dominiert als wichtigster Darstellungstyp eindeutig das Florentiner Bildnis. Von den 140 autonomen Tafelbildnissen zeigen insgesamt 80 Porträts den Dargestellten in Dreiviertelansicht. Allerdings machen die männlichen Beispiele mit 59 Bildnissen den größeren Teil im Vergleich zu 22 Frauenporträts aus. Bezeichnend für die Entwicklung des Florentiner Porträts ist, daß die Häufigkeit von Dreiviertelporträts ab den 1480er Jahren stark zunimmt. Trotzdem spielt das Profilbildnis im Florentiner Quattrocento eine entscheidende Rolle. Im Vergleich zu anderen europäischen Regionen kann es sich als Porträttyp bis ins Cinquecento halten.<sup>108</sup>

### Männerporträts

Die Männerporträts machen mit ca. 73 Beispielen quantitativ den höchsten Anteil heute noch überlieferter Tafelbildnisse aus. Von den 73 männlichen Bildnistafeln sind 11 Profil-, 59 Dreiviertel- und 3 Frontalporträts. Das Profilporträt spielt nur am Anfang der Entwicklung des autonomen Florentiner Männerporträts eine Rolle. Die frühesten autonomen Tafelbildnisse aus dem Quattrocento sind ausschließlich männliche Profilbildnisse - wie Masaccios Bildnisse junger Männer (**Abb. 23-25**) oder Domenico Venezianos "Olivieri-Bildnisse" (**Abb. 22**), die allerdings wahrscheinlich ursprünglich ein Porträtdiptychon bildeten.<sup>109</sup> In Form von Porträtdiptychen wird allerdings im Männerporträt auf diese Bildnisform auch gegen Ende des Quattrocento immer wieder zurückgegriffen - wie beispielsweise in Signorellis "Vitelli-Bildnissen" (**Abb. 26-28**), die um 1500 entstanden sind.<sup>110</sup>

---

nennen einige Beispiele, die - wenn eine Abbildung vorhanden ist - auch in der Liste erscheinen.

<sup>106</sup> Vgl. zur Diskussion um den erweiterten Zeitraum bis 1510 Kapitel 1.1.

<sup>107</sup> Ausnahmen sind die drei Jungen-Bildnisse, die Pinturicchio oder dem Meister von S. Spirito zugeschrieben werden: 1) "Bildnis eines Jungen" (50 x 35,5 cm, Berlin, Gemäldegalerie), 2) "Bildnis eines Jungen" (51,6 x 34 cm, Washington, National Gallery of Art) und 3) "Bildnis eines Jungen" (50 x 35,5 cm, Dresden, Gemäldegalerie). Die Jungen sind im Alter von zehn bis vierzehn Jahren dargestellt, allerdings ist eine Erklärung für die Funktion dieser Porträts noch nicht gefunden. In dem Bestandskatalog sind sie unter den männlichen Dreiviertelporträts aufgelistet. Vergleichbare Mädchenbildnisse gehören im Grunde schon zu den Frauenporträts, da die Dargestellten bereits im Heiratsalter gezeigt werden.

<sup>108</sup> Auf die Rolle des Profilbildnisses wird besonders in Kapitel 7.1 eingegangen werden.

<sup>109</sup> Vgl. Kapitel 6.1.

<sup>110</sup> Vgl. Kapitel 6.1.

Entwicklungsgeschichtlich dominiert schon sehr früh im Männerporträt die Dreiviertelansicht. Das früheste, allerdings umstrittene Beispiel ist Andrea del Castagnos "Bildnis eines Mannes" (Abb. 29) aus der Mitte des Quattrocento. Piero Pollaiuolos "Bildnis des Galeazzo Maria Sforza" (Abb. 30) läßt sich auf 1471 datieren - etwa gleichzeitig mit Botticellis "Bildnis eines jungen Mannes mit der Cosimomedaille" (Abb. 31), in dem erstmals der Dargestellte vor einer Landschaft gezeigt wird. Unter dem Einfluß altniederländischer Porträts - vor allem durch Memlings Männerbildnisse aus den 1470er Jahren - bereichern die Florentiner Künstler das Dreiviertelporträt durch niederländische Elemente wie den *parapetto*, den Fensterausblick oder die mit Architektur und Menschen belebte Landschaft. Bis zu Beginn des Cinquecento wird das Männerporträt diesem Typ verpflichtet bleiben.

### Frauenporträts

Die Gruppe der Frauenporträts ist im Gegensatz zum Männerporträt sehr stark vom Profilporträt bestimmt. Von den insgesamt 54 aufgeführten Beispielen entfallen 32 auf das Profilporträt, während die übrigen 22 Dreiviertelporträts sind. Unter den Frauenporträts gibt es keine Frontalporträts. Trotz des hohen Anteils an weiblichen Profilbildnissen, die bis zum Cinquecento als typischer Frauen-Porträttyp ihren Platz halten, ist diese Porträtgruppe in der Forschung stark vernachlässigt worden. In der vorliegenden Untersuchung kann aber gezeigt werden, daß weibliche Profilbildnisse aufgrund ihrer Funktion als Heiratsporträts eine wichtige Rolle in der weiblichen und familiären Repräsentation des Florentiner Quattrocento gespielt haben.<sup>111</sup> Durch die Analyse ihrer Funktion im Rahmen der Heiratszeremonie läßt sich auch erklären, warum dieser Porträttyp so lange Bestand hatte.

Weibliche Dreiviertelporträts nehmen in ihrer Bedeutung und Anzahl - ähnlich wie die männlichen Dreiviertelporträts - gegen Ende des Quattrocento kontinuierlich zu, ohne je das Profilbildnis zu verdrängen. Erst als mit Leonardos "Mona Lisa" (Abb. 91) ein neuer weiblicher Bildnistyp gefunden ist, ändert sich schlagartig das Verhältnis. Allerdings ist Leonardos Porträttyp der "Mona Lisa" nicht ohne Vorbilder, sondern ein Ergebnis verschiedener Modelle, die bereits vorher im Florentiner Frauenporträt formuliert waren.<sup>112</sup> Ein entscheidender Wandel vollzieht sich auch im weiblichen Dreiviertelporträt unter dem Einfluß altniederländischer Tafelbildnisse. Besonders Memlings "Portinari-Triptychon"

---

<sup>111</sup> Vgl. Kapitel 7.1.

<sup>112</sup> Vgl. Kapitel 7.3.

(Abb. 85, 87, 88) sowie seine Madonnenbildnisse geben dem Florentiner Frauenporträt neue Anstöße.<sup>113</sup>

### Porträtdiptychen

Die Porträtdiptychen sind mit insgesamt 6 "Paaren" vertreten. Davon stellen 4 Diptychen ausschließlich Männerporträts dar, während die übrigen beiden Diptychen Ehepaarbildnisse sind.<sup>114</sup> In den Männerdiptychen sind immer Familienmitglieder dargestellt, die im ersten Grad verwandt sind, d.h. entweder Vater und Sohn - wie in den Bildnissen der Sangallo-Familie von Piero di Cosimo (Abb. 43-44) und in Domenico Venezianos "Olivieri-Bildnissen (Abb. 22) - oder Brüder - wie in den Porträts von Giovanni und Piero de' Medici von Alesso Baldovinetti<sup>115</sup> oder Luca Signorellis Porträts von Camillo und Vitellozzo Vittelli (Abb. 27-28).<sup>116</sup> Weibliche Porträtdiptychen kommen in autonomen Bildnistafeln des Florentiner Quattrocento nicht vor.

Die Gruppe der Ehepaarbildnisse wird in den 1490er Jahren vor allem von Sebastiano Mainardis Porträttyp bestimmt (Abb. 97-100). Er prägt die typische Form dieser Diptychen, in denen der männliche Dargestellte immer auf der linken Tafel in Dreiviertelansicht vor einer Landschaft gezeigt wird, während im weiblichen Pendant der rechten Tafel die Dargestellte in Profilansicht in einem Innenraum wiedergegeben ist.<sup>117</sup> Erst Raffaels "Doni-Bildnisse" (Abb. 101-102), in denen bereits deutlich der Einfluß von Leonardos Porträttyp der "Mona Lisa" (Abb. 91) verarbeitet ist, prägen eine neue Darstellungsweise Florentiner Ehepaare.<sup>118</sup> Allerdings finden sich im Cinquecento - beispielsweise in Ehepaarbildnissen von Bronzino - auch wieder Beispiele, in denen auf Mainardis Modell zurückgegriffen wird.<sup>119</sup>

### Doppelbildnisse

Auch bei den Doppelbildnissen, von denen drei Beispiele überliefert sind, überwiegen die männlichen Porträts, die beide von Domenico Ghirlandaio

<sup>113</sup> Vgl. Kapitel 7.2.

<sup>114</sup> Sebastiano Mainardi ist mit insgesamt drei Ehepaardiptychen aufgeführt. Allerdings ist davon wahrscheinlich nur ein Beispiel das Original, während die beiden anderen Wiederholungen oder Kopien sind; vgl. Kapitel 8.2.

<sup>115</sup> Öl/Holz, 52 x 29 cm, Zürich, Kunsthau; vgl. auch Dülberg 1990, Kat. Nr. 164, 165 und Abb. 69, 70.

<sup>116</sup> Vgl. zur Diskussion der Männerporträts Kapitel 6.1.

<sup>117</sup> Vgl. Kapitel 8.2.

<sup>118</sup> Vgl. Kapitel 8.3.

<sup>119</sup> Vgl. Kapitel 8.2.

stammen - wie sein Bildnis von "Francesco Sassetti mit Sohn" (Abb. 19) und "Alter Mann mit Kind" (Abb. 20). Einen absoluten Einzelfall stellt das Filippo Lippi zugeschriebene "Bildnis eines Mannes und einer Frau" (Abb. 96) dar, das in der Forschung überwiegend als Ehepaarbildnis interpretiert wird.<sup>120</sup> Frauen-Doppelbildnisse scheint es ebenso wenige gegeben zu haben wie Frauen-Porträtdiptychen.

## Material und Maltechnik

### Bildträger

Der Bildträger Florentiner Tafelbildnisse ist Holz.<sup>121</sup> Leinwand als Malgrund ist für das Porträt im Florentiner Quattrocento sehr selten. In der *sala grande* des Palazzo Medici waren beispielsweise die Tafeln der Pollaiuolo-Brüder mit dem Herkuleszyklus auf Leinwand gemalt (Abb. 11).<sup>122</sup> Leinwand wurde auch für eher kurzlebige Dekorationen zu Festlichkeiten verwendet, bei denen die Wände mit teppichartigen Leinwandstreifen geschmückt wurden, die mit höfischen oder mythologischen Szenen bemalt waren.<sup>123</sup> Durch die Empfindlichkeit des Materials und seine geringe Haltbarkeit ist es heute nicht mehr einzuschätzen, wieviele Porträts des 15. Jahrhunderts mit Leinwandgrund aufgrund der geringeren Haltbarkeit verloren gegangen sind. In den Niederlanden kennt man Leinwandbilder dieser Zeit unter der Bezeichnung "Tüchleinmalerei".<sup>124</sup>

### Tempera

Florentiner Porträts des Quattrocento sind überwiegend mit Eidottertemperafarben gemalt. Diese Technik kann bereits bei italienischen Tafelbildern des 13. und 14. Jahrhunderts nachgewiesen werden.<sup>125</sup> Wichtigste schriftliche Quelle für Florentiner Künstler war hierfür Cennino Cenninis *Libro dell'Arte*, in dem die Technik in jedem kleinsten Detail beschrieben ist.<sup>126</sup> Die Eitemperafarbe mußte wegen ihrer geringen Deckkraft mehrmals in dünnen Strichlagen aufgetragen werden. Dabei wurden die Farbtöne strichelnd neben- und übereinandergelegt, um

<sup>120</sup> Vgl. Kapitel 8.1.

<sup>121</sup> In Italien wird für die Herstellung von Tafelbildern überwiegend Pappelholz verwendet. Vgl. Nikolaus 1973, S. 154 ff.

<sup>122</sup> Vgl. Bulst 1993.

<sup>123</sup> Im Medici-Inventar von 1492 finden sich immer wieder solche oft als *spalliere* bezeichneten Leinwanddekorationen; vgl. das Inventar im Anhang, S. 45 ff.

<sup>124</sup> Vgl. Straub 1984, S. 150 ff.

<sup>125</sup> Straub 1984, S. 201 f.

<sup>126</sup> Cennini 1970.

die unteren Schichten nicht wieder abzulösen, da Eitempera erst nach längerer Zeit wasserunlöslich wird. Korrekturen waren nur schwer anzubringen, deshalb mußte vorher eine detailliert ausgeführte Unterzeichnung angelegt werden. Der Maler arbeitete dann mit vorgemischten Tonabstufungen von einem Mittelton ins Dunkle und Helle, wobei zum Schluß Schatten und Lichter noch verstärkt wurden.<sup>127</sup>

Durch die besondere Technik des Farbauftrags waren die malerischen Möglichkeiten sehr eingeschränkt. Reine Eitemperabilder wirken sehr statisch in ihrem kompositionellen Aufbau, was geradezu charakteristisch für einen großen Teil der Florentiner Porträts bis ca. 1480 ist. Das gilt besonders für die frühen Bildnisse von Botticelli (**Abb. 31, 39**) oder Andrea del Castagnos "Bildnis eines Mannes" (**Abb. 29**). Selbst Domenico Ghirlandaios Porträts, die erst gegen Ende des Quattrocento entstanden sind - wie das Profilbildnis der "Giovanna degli Albizzi" (**Abb. 64**) oder das Doppelbildnis des "Francesco Sassetti und Sohn" (**Abb. 19**) -, sind noch in dieser Technik gemalt, obwohl bereits seit den 1470er Jahren in Florenz mit der Ölmalerei experimentiert wurde.

### Ölmalerei/Mischtechnik

Erst im letzten Drittel des Quattrocento wird auch vereinzelt Öl als Malmittel verwendet. Dabei arbeiteten die Künstler am Anfang meistens mit einer Mischtechnik, bei der im Farbauftrag Tempera- und Ölfarben benutzt werden. Neuere maltechnische Untersuchungen an Bildern dieser Zeit weisen eine komplizierte Mischung von Eitempera und trocknenden Ölen nach, wobei die beiden Bindemitteltypen nicht in einer Emulsion verarbeitet sind, sondern schichtenweise einzeln verwendet wurden. Oft ist nur die Schlußlasur in Öl, um einen höheren Glanz zu erreichen, während die darunterliegenden Schichten in Eitempera angelegt sind.<sup>128</sup> Prominentes Beispiel solcher frühen Experimente ist Leonardos Bildnis der "Ginevra de' Benci" (**Abb. 77**).<sup>129</sup>

Die reine Technik der Ölmalerei ist zweifellos erst durch die Kenntnis altniederländischer Tafelmalerei bekannt geworden. Seit den 30er Jahren des 15. Jahrhunderts befanden sich niederländische Tafelbildnisse in Italien.<sup>130</sup> Mit ihrer ausgereiften Öltechnik und ihrem Glanz, der durch die unzähligen übereinandergelegten Lasuren zustande kam, haben sie die Ölmalerei in Italien

<sup>127</sup> Straub 1984, S. 202 f. Vgl. auch Dunkerton u.a. 1991, S. 188 ff.

<sup>128</sup> Straub 1984, S. 203; vgl. auch Dunkerton u.a. 1991, S. 197-204.

<sup>129</sup> Vgl. zur Restaurierung der Tafel Gibson 1991 sowie zu Leonardos Technik Brachert 1969.

<sup>130</sup> Vgl. grundsätzlich zum Einfluß der niederländischen Tafelmalerei auf die Florentiner Malerei des Quattrocento Rohlmann 1994 mit ausführlicher Bibliographie.

populär gemacht. Florentinische Künstler haben sich allerdings erst langsam mit dieser neuen Technik auseinandergesetzt. Während sich in Venedig durch Antonello da Messina und Giovanni Bellini die Ölmalerei schon sehr früh durchsetzen konnte, wurde in Florenz noch bis zum Ende des Quattrocento weiter in der Eitemperatechnik gemalt. Deshalb finden sich auch unter den autonomen Tafelbildnissen des Quattrocento nur relativ wenige Beispiele, die ausschließlich mit Ölfarben gemalt sind.<sup>131</sup>

Führend in der Anwendung der Öltechnik waren Andrea Verrocchio und seine Werkstatt, aus der Künstler wie Leonardo, Lorenzo di Credi und Perugino hervorgingen, von denen zugleich die wenigen Porträts stammen, die überwiegend in Öltechnik gemalt sind. Auch Piero di Cosimos Pendantbildnisse mit den Porträts von Giuliano da Sangallo und Francesco Giamberti (**Abb. 43-44**) sind in Öl gemalt, während beispielsweise sein "Bildnis einer Frau" (die sogenannte Simonetta Vespucci) wieder in der Temperatechnik ausgeführt ist (**Abb. 72**). Raffael malte seine Bildnisse unter dem Einfluß von Leonardos "Mona Lisa" (**Abb. 91**) von Anfang an in Öl - wie beispielsweise die Porträts von Agnolo und Maddalena Doni (**Abb. 101-102**). Unter dem Einfluß der Ölmalerei verändern sich in Florenz grundsätzlich die bildnerischen Möglichkeiten der Porträtgestaltung. Leonardos "Ginevra de' Benci" (**Abb. 77**) ist das erste Beispiel für eine neue Auffassung von Bildnis und Raum sowie von Hell und Dunkel. Da die formale Entwicklung des Florentiner Porträts nicht Gegenstand dieser Arbeit ist, wird bei der Einzelanalyse der "Ginevra" exemplarisch darauf eingegangen werden.<sup>132</sup>

### Porträts auf Terrakottaziegeln

Eine Besonderheit stellen autonome Porträts dar, die in Freskotechnik auf Ziegeln (= *tegola*) aufgetragen wurden. Ein Beispiel dieser Art findet sich in Florenz in den Uffizien: es zeigt einen alten Mann in Dreiviertelansicht nach links schauend (**Abb. 61**). Rosenauer hat das Bildnis Domenico Ghirlandaio zugeschrieben.<sup>133</sup> In der Werkstatt Ghirlandaio scheint diese Technik jedenfalls gebräuchlich gewesen zu sein - wie ein weiteres, Ghirlandaio zugeschriebenes Beispiel eines Frauenporträts im Metropolitan Museum of Art in New York belegt.<sup>134</sup> Es ist auf

<sup>131</sup> In der Bestandsliste im Anhang ist bei der näheren technischen Bezeichnung einiger Porträts nicht hinzugefügt, mit welcher Farbe - Tempera oder Öl - die Tafel bemalt wurde. Bei vielen Porträts ist die genaue Bestimmung der Maltechnik aufgrund der fehlenden Untersuchungen bisher noch nicht möglich. Im Zweifelsfall wurde deshalb auf diese Angabe verzichtet.

<sup>132</sup> Vgl. Kapitel 7.2.

<sup>133</sup> Rosenauer 1985.

<sup>134</sup> Ghirlandaio-Werkstatt: "Bildnis einer Frau" (Fresko/Ziegel, ca. 52,5 x 33 cm, New York, Metropolitan Museum of Art); Abb. in Zeri 1971, Tafel 80.



einen Terrakottaziegel aufgemalt, wie sie zum Dachdecken benutzt wurden.<sup>135</sup> Über die besondere Funktion dieser Porträts ist leider nichts bekannt. Aber es ist zu vermuten, daß sie eher als Probe- oder Übungsstücke für die Freskotechnik in der Werkstatt dienten. Allerdings wissen wir von einem Porträt, das tatsächlich als autonomes Bildnis für einen ganz bestimmten Ort angefertigt wurde. Ridolfo Ghirlandaio hatte ein solches Bildnis "aus Spaß" (*per capriccio*) für Mariotto di Niccolò Beltramini von dessen Vater angefertigt. Das Bildnis fand schließlich einen Platz über der Tür einer *camera* des Hauses.<sup>136</sup>

### Format und Rahmung

Das Format Florentiner Tafelbildnisse ist im Vergleich zu autonomen Bildnissen anderer Regionen oder europäischer Länder relativ groß. Während in der Zeit zwischen 1430 bis 1470 die Künstler mit dem in ganz Europa üblichen kleinen Format von durchschnittlich 30 x 20 cm bzw. 45 x 35 cm arbeiteten, erreichten die Florentiner Porträts seit den 1480er Jahren bereits vereinzelt Formate von ca. 80 x 50 cm.<sup>137</sup> Im Vergleich dazu waren die Tafelbildnisse von Antonello da Messina um 1470/80 nur durchschnittlich 30 x 20 cm oder 35 x 25 cm groß.<sup>138</sup> Auch Giovanni Bellinis Porträts entsprechen in ihrem Format denen Antonellos.<sup>139</sup> Das gilt ebenso für die Tafelbildnisse von Hans Memling, der mit drei Standardformaten gearbeitet hat: seine kleineren Bildnisse bewegen sich zwischen

<sup>135</sup> Das läßt sich auch an der besonderen Form der *tegola* sehen, die oben schmaler ist als unten. Vgl. Zeri 1971, S. 46 sowie Abb. 80. Ein ähnliches "Bildnis einer Dame" auf einer *tegola* scheint sich nach Zeri noch in New Haven in der Jarves Sammlung (Gallery of Fine Arts of Yale University, Nr. 1871.52) zu befinden.

<sup>136</sup> Vgl. A. Brown 1988, S. 693, bes. Anm. 11: "Un giorno festivo per capriccio ritrasse Mario mio padre in una tegola molto naturalmente, la qual ritenuto sopra l'uscio di una camera in sala, fu levata dopo la morte, acciocchè non rinfrescasse di continuo la morte di persona tanto amata da tutta la famiglia ... la quale, se fosse possibile, ricomperrei quantunque grandissimo prezzo."

<sup>137</sup> Wie Botticellis "Bildnis einer Frau" (Abb. 95) mit 81,3 x 53,2 cm oder Ghirlandaio's "Giovanna degli Albizzi" (Abb. 64) mit 75 x 50 cm.

<sup>138</sup> Zu den größeren Formaten Antonellos zählt beispielsweise das "Bildnis eines Mannes" (der sog. Condottiere) im Pariser Louvre mit 35 x 28 cm (Abb. in Boehm 1985, Farbtafel 1) oder das "Bildnis eines Mannes" (der sog. Trivulzio) im Turiner Museo Civico mit 36,5 x 28 cm (Abb. in Boehm 1985, Farbtafel 2).

<sup>139</sup> Sein Bildnis des "Jörg Fugger" (Florenz, ehemals Slg. Contini-Bonacossi) hat beispielsweise ein Format von 26 x 20 cm (Abb. in Boehm 1985, S. 149, Abb. 94). Erst Bellinis spätere Porträts - wie besonders sein "Bildnis des Dogen Leonardo Loredan" (1501, 61,5 x 45 cm, London, National Gallery) - kommen ungefähr an mittlere Florentiner Maße heran, allerdings erreichen sie nie die Größe von 50 x 80 cm.

25 x 20 cm<sup>140</sup>, das mittlere Bildnisformat liegt bei ca. 35 x 25 cm<sup>141</sup>, und für die größeren Porträts erreichen die Tafeln das Format von 40 x 30 cm.<sup>142</sup>

Die Größe des Formates ist vor allem in bezug auf die Funktion und den Aufbewahrungsort der Porträts interessant. Großformatige Tafelbildnisse haben nicht mehr den Charakter mobiler und handlicher "Privatporträts" im Sinne Dülbergs, welche man auf Reisen mitnahm oder in Truhen und Schränken aufbewahrte. Wie zu zeigen sein wird, lassen die Formatgröße sowie die Bildgestaltung vieler Florentiner Porträts darauf schließen, daß diese für eine Hängung an der Wand - integriert in die *spalliera*-Dekoration der Florentiner *camera* - vorgesehen waren.<sup>143</sup> Dementsprechend mußte ihre Gestaltung stärker repräsentativen Ansprüchen genügen sowie inhaltlich auf die übrige Ausstattung und Funktion des Zimmers Rücksicht nehmen.

Auch die Rahmung Florentiner Bildnisse, über die leider nur wenig bekannt ist, wird sich an dem jeweiligen Aufbewahrungsort sowie der Präsentationsweise der Porträts orientiert haben. Originalrahmen Florentiner Tafelbildnisse sind nur noch wenige überliefert.<sup>144</sup> Ein besonders schönes Beispiel ist das "Profilbildnis einer Frau" von Baldovinetti (Abb. 67). Bezeichnend ist, daß der Rahmen nicht nachträglich aufgesetzt wurde, sondern von Anfang an Bestandteil der Tafel ist. Im Falle von Baldovinettis Porträt wurde der Rahmen anschließend vergoldet.<sup>145</sup> In den Beschreibungen der Porträts in den Inventaren wird die Rahmung hin und wieder mitbenannt - wie bei Ghirlandaios Bildnis der "Giovanna degli Albizzi" (Abb. 64)<sup>146</sup> oder bei dem Porträt des Herzogs von Urbino, das sich einmal in der *camera grande terrena* des Palazzo Medici befunden hat und heute verschollen ist.<sup>147</sup> Meistens ist aber nur von einer einfachen Holztafel ("quadro di legname")

140 Wie zum Beispiel das "Bildnis eines Mannes" in New York (Metropolitan Museum of Art) mit 26,5 x 18,5 cm oder das "Bildnis eines Mannes" in Venedig (Gallerie dell'Accademia) mit 26 x 20 cm.

141 Wie das "Bildnis eines Mannes" in Florenz (Uffizien) mit 35 x 25 cm.

142 Zu den größeren Tafelbildnissen von Memling zählen das "Bildnis eines jungen Mannes" in New York (Metropolitan Museum of Art, Slg. Lehmann) mit 39 x 28,5 cm oder das "Bildnis eines Mannes" in Frankfurt (Städelsches Kunstinstitut) mit 42 x 31 cm.

143 Vgl. Kapitel 4.1.

144 Vgl. dazu besonders den Katalog New York 1990, S. 30.

145 Die derzeitige Vergoldung ist später noch einmal nachgearbeitet worden. Vgl. Dunkerton u.a. 1991, S. 156.

146 "1<sup>o</sup> quadro chon chornicione messo d'oro chon testa e busto della Giovanna degli Albizzi"; ASF, PAP 181, fol. 148r.

147 "Uno quadro dipintovi la testa del duca d'Urbino, chon cornicie intorno"; ASF, M.A.P. 165, fol. 6r. Weitere Beispiele: "1<sup>o</sup> quadro con le cornice dorate con la testa dell'Alfonsina" (BL, Acquisti e doni 229 II, fol. 7r, Inventar der Familie Minerbetti von 1493).

die Rede.<sup>148</sup> Viele Porträts werden - ähnlich wie *spalliere*-Tafeln - in ihrer Rahmung der Wanddekoration angepaßt gewesen sein, ohne daß sie sich durch eine stärker profilierte Randleiste besonders von der hölzernen Wandtafel abgehoben haben.<sup>149</sup>

Die beiden letzten Abschnitte konnten einleitend zeigen, daß das autonome Tafelbildnis des Florentiner Quattrocento ganz eigene Charakteristika aufweist, die es grundsätzlich von anderen Renaissanceporträts unterscheidet. So sind die Bedingungen und Voraussetzungen, unter denen die Gattung des autonomen Tafelbildnisses im bürgerlichen Stadtstaat Florenz entsteht, nicht mit den Ansprüchen zu vergleichen, die an höfische Bildnisse gestellt wurden. Auch der Aufbewahrungsort sowie die Repräsentationsform Florentiner Porträts unterscheiden sich grundsätzlich vom mobilen höfischen Tafelbildnis, das - im Vergleich zu Florentiner Verhältnissen - an den europäischen Höfen herumgereicht oder auf Reisen mitgenommen wurde. In den folgenden Hauptabschnitten "Bildnis und Ort" sowie "Bildnis und Funktion" sollen nun anhand der Analyse schriftlicher und bildlicher Quellen sowie zahlreicher Einzelstudien zu bestimmten Porträttypen oder herausragenden Einzelporträts der Aufbewahrungsort und die damit verbundene Funktion Florentiner Porträts näher bestimmt werden. Dabei wird sich auch noch einmal zeigen, wie eng materielle Beschaffenheit, formale Gestaltung sowie die Bevorzugung bestimmter Porträttypen mit dem ursprünglichen Wirkungsfeld Florentiner Tafelbildnisse innerhalb des Familienpalastes zusammenhängen.

---

148 Wie beispielsweise im Inventar des Lorenzo di Matteo Morelli von 1465: "1<sup>a</sup> testa di messer Francesco Petrarca dipinta per Livio orafo e dipintore in un quadretto di legnio per tutto dachordo"; ASF, GP 137, fol. 13.

149 Vgl. dazu auch Katalog New York 1990, S. 11: "Frames, wether intended for use on paintings, reliefs, or mirros, were invariably designed as parts of an architectural interior and were frequently meant to harmonize with door and window surrounds." Zur Wandgestaltung der Florentiner *camera* sowie der Hängung der Porträts vgl. besonders die Kapitel 3.4 und 4.1.

---

## **Bildnis und Ort**

---

## Autonome Porträts und ihr Ort in den Quellen

---

### 2.1 Bildnis und Ort: Methodische Vorbemerkung

Wer sich auf die Suche nach dem ursprünglichen Ort des autonomen Tafelbildnisses in Florenz begibt, der muß zunächst an der einschlägigen Sekundärliteratur scheitern.<sup>1</sup> Während der Aufstellungsort von Porträtbüsten schon eher einmal analysiert wird - so ansatzweise Jane Schuyler in ihrer Untersuchung zur florentinischen Porträtbüste<sup>2</sup> - wird die Frage nach dem Aufbewahrungsort von autonomen Tafelbildnissen selbst in jüngerer Untersuchung häufig ausgeklammert.<sup>3</sup> Zu den wenigen Ausnahmen gehört Angelika Dülbergs Untersuchung zum "Privatporträt", die sich eingehender dieser Frage widmet und zu dem Ergebnis kommt, daß "das private Porträt [...] zumindest im 15. Jahrhundert und durchaus auch am Anfang des 16. Jahrhunderts in zahlreichen Fällen nicht im Hause zur Schau gestellt" wurde.<sup>4</sup> Dieses Resultat bezieht sich in erster Linie auf den Schwerpunkt ihrer Arbeit, die Gruppe der autonomen Tafelbildnisse mit bemalter Rückseite, und muß für das florentinische Porträt noch einmal genauer überprüft werden.<sup>5</sup> Ein weiterer Versuch zur näheren Bestimmung des Ortes findet sich in Frank Zöllners Monographie zur "Mona Lisa", der im Kapitel "Das Porträt und sein Ort" erstmals den Versuch macht, das Porträt der "Mona Lisa" (Abb. 91) in ihrem möglichen häuslichen Kontext zu verorten.<sup>6</sup>

---

1 Vgl. zur Diskussion der Sekundärliteratur die Einleitung, besonders Kapitel 1.1 zum Forschungsstand.

2 Schuyler 1976, S. 20-28.

3 So bei Pope-Hennessy 1966, Boehm 1985 oder Campbell 1990. Im Gegensatz dazu finden sich weit mehr Hinweise in der älteren Literatur, so bei Schiaparelli 1908, Bd. 1, Kap. III, S. 168 ff. oder Wackernagel 1938, S. 160 ff. und S. 176 ff.

4 Dülberg 1990, S. 64.

5 Vgl. dazu weiter unten Kapitel 4.1.

6 Zöllner 1994, S. 49 ff. sowie die Anmerkungen zu diesem Kapitel ebd., S. 80, in denen Zöllner darauf hinweist, daß "das Problem der Hängung von Porträts in Florenz weiterer Nachforschungen bedarf". Der Ort, für den die "Mona Lisa" bestellt wurde, ist nicht bekannt. Die Vermutung Zöllners, das Bildnis sei für die *camera* des neuen Hauses von Francesco del Giocondo bestellt worden, läßt sich durch die Häufigkeit solcher Porträts in diesem Zimmertyp bestätigen. Vgl. dazu Kapitel 2.4, 3.4 und 4.1.

Methodische Kritik über das Ausklammern solcher Fragestellungen ist bisher vor allem von Sozialhistorikern geäußert worden. So fordert Burke:

"Es ist hier ein empfehlenswertes methodisches Prinzip, zu fragen, bevor man eine historische Quelle benutzt, wie und warum sie entstanden ist. Wir dürfen uns Porträts nicht in ihrer heutigen Umgebung vorstellen, in Museen und Gemäldegalerien, neben anderen 'Kunstwerken'. Wir müssen sie an ihren ursprünglichen Ort zurückversetzen, in die Häuser oder 'Paläste' der Oberschichten [...]."<sup>7</sup>

Einen ersten umfassenden Versuch in diese Richtung stellt die immer noch wenig beachtete Dissertation von John Kent Lydecker über "The Domestic Setting of the Arts in Renaissance Florence" dar.<sup>8</sup> Lydecker analysiert als Zentrum und Ort privater Kunst den florentinischen Palazzo, in dessen Kontext er die Kunstwerke stellt und deutet.<sup>9</sup> Die Basis seiner Untersuchung bilden schriftliche Quellen wie Hausinventare oder *Libri di Ricordi*, die er systematisch für die Fragestellung nach dem Ort privater Kunst auswertet.

Die Hausinventare und *Libri di Ricordi* werden auch in dieser Untersuchung als die wichtigsten Quellen zur Analyse des Ortes privater Bildnisse herangezogen. Nur von einem Bruchteil der florentinischen Porträts kennt man heute noch den ursprünglichen Aufbewahrungsort. Die meisten Porträts, die uns heute aus dem florentinischen Quattrocento erhalten geblieben sind, wurden schon im 16. Jahrhundert aus ihrem ursprünglichen Kontext herausgelöst, um als begehrte Sammelobjekte Eingang in Privatsammlungen und später in Museen zu finden. Es gelingt zwar nur in Ausnahmefällen, ein heute noch vorhandenes Porträt in einer schriftlichen Quelle zu identifizieren und dadurch seinen ursprünglichen Ort und Kontext zu rekonstruieren,<sup>10</sup> aber die systematische Durchsicht und die Analyse der schriftlichen Quellen zeigen trotzdem, daß sich weitaus genauere Aussagen und Vorstellungen als bisher von dem Ort des privaten Porträts im florentinischen

7 Burke 1988b, S. 131. Vgl. auch Burkes Rezension von Gottfried Boehms "Bildnis und Individuum" (München 1985) in Burke 1988c.

8 Lydecker 1987a.

9 "Essential ideas about the nature and function of the visual arts were worked out on the walls of Florentine patrician homes; it can be suggested that a new concept of the visual arts involved in connection with Florentine Renaissance palaces." Lydecker 1987a, S. 3. Vgl. auch Kapitel 3.

10 Ein solches Beispiel ist das "Bildnis der Giovanna degli Albizzi" von Ghirlandaio (Abb. 64), das sich ursprünglich in der *camera del palcho d'oro*, im Palazzo von Giovanni di Francesco Tornabuoni, befand, wie eine Durchsicht des Hausinventars, das nach dem Tod von Giovanni Tornabuoni angelegt wurde, nachweisen läßt. ASF, PAP 181, fol. 148r. Auch einige Porträts der Familie Medici lassen sich aufgrund des Hausinventars von 1492 im Palazzo Medici verorten.

Quattrocento gewinnen lassen. Im Vordergrund dieses Analyseverfahrens steht deshalb eher die Gattung des autonomen Porträts und weniger das einzelne Bildnis.

Auch durch bildliche Quellen, d.h. zeitgenössische Darstellungen von Innenräumen u.ä., läßt sich zumindest ein erster Eindruck über den Ort der Bildnisse im Florentiner Palazzo gewinnen, wie im folgenden dokumentiert werden kann. Allerdings zeigen die genauere Analyse sowie die geringe Anzahl bildlicher Quellen, daß sich hier nur bedingt genauere Aussagen gewinnen lassen. Zudem muß überprüft werden, inwieweit das aus ihnen gewonnene Bild mit den Ergebnissen aus den schriftlichen Quellen übereinstimmt. Ziel dieses Kapitels wird es allerdings zunächst nur sein, über den genauen Ort, d.h. Aufbewahrungsraum der Bildnisse eine Übersicht zu gewinnen. In welcher Form die Porträts innerhalb ihres Ortes schließlich präsentiert wurden, wird in einem zweiten Schritt zu fragen sein (vgl. dazu Kapitel 4). Anzumerken wäre noch, daß bei der Analyse der bildlichen und schriftlichen Quellen immer auch neben dem autonomen Tafelbildnis die anderen Porträtgattungen wie Bildnisbüste, Porträtrelief und Porträtmünze mitbetrachtet werden sollen. Das autonome Tafelbildnis kann bei der Rekonstruktion seines ursprünglichen Ortes nur in bezug auf die anderen Porträtgattungen gedeutet werden.<sup>11</sup> Im Grunde müßten sogar die anderen Bildgattungen wie das häusliche Andachtsbild, das Historienbild oder mythologische Bilder ebenfalls berücksichtigt werden. Das würde allerdings den Rahmen dieser Untersuchung sprengen.

## 2.2 Die bildlichen Quellen

Zeitgenössische bildliche Quellen dienen besonders häufig als Informationsquellen zur näheren Bestimmung des Aufbewahrungsortes von Kunstwerken, da auf ihnen dargestellte Interieurszenen einen Eindruck der Innenraumgestaltung der Wohnräume vermitteln können.<sup>12</sup> Für das florentinische Quattrocento sind allerdings nur wenige Bildquellen erhalten, auf denen auch Kunstwerke abgebildet sind. Meistens sind die Innenraumdarstellungen dieser Bilder eher spärlich und können nur bedingt als Quellen benutzt werden. Das liegt auch daran, daß Innenraumdarstellungen besonders häufig in narrativen Szenen, wie zum Beispiel in Cassonetafen von Hochzeitstruhen oder Geburtstellern (*deschi da parto*) auftauchen, in denen solche Interieurszenen hauptsächlich dekorativen Charakter

<sup>11</sup> Interessant ist beispielsweise auch, in welchem quantitativen Verhältnis die einzelnen Bildnisgattungen zueinander stehen.

<sup>12</sup> So bei Kecks 1988; Dülberg 1990, S. 60 ff.; Thornton 1992, *passim*.

haben und weniger als realistische Wiedergabe florentinischer Wohnräume des Quattrocento zu verstehen sind. Gerade im Vergleich mit den Angaben der Hausinventare wird deutlich, daß bildliche Quellen keinesfalls den vollständigen Inhalt der damaligen Wohnräume wiedergeben. Aus diesem Grund ist ihr Quellenwert zumindest kritisch zu betrachten.<sup>13</sup>

### Tafelbildnisse

Autonome Tafelbildnisse in bildlichen Quellen des florentinischen Quattrocento zu finden, erweist sich als außerordentlich schwierig. Wenn überhaupt Tafelbilder in Interieurszenen dargestellt werden, handelt es sich meistens um Andachtsbilder, und hier hauptsächlich um Madonnen tafeln.<sup>14</sup> Eine der wenigen Beispiele für die Abbildung eines gemalten Tafelbildnisses stellt eine Anfangsminiatur des Libro XXXV einer Ausgabe der *Naturalis historiae* von Plinius d. Älteren dar. Sie zeigt einen Künstler bei der Arbeit vor einer Staffelei, genauer gesagt bei der Anfertigung eines Profilbildnisses (**Abb. Seite 2**). Im Hintergrund des Raumes hängt ein etwa gleichgroßes Tafelbild mit einem männlichen Porträt an der Wand, gleich neben einem Fenster. Es handelt sich bei der Darstellung des Raumes offensichtlich um das Atelier des Künstlers, vielleicht sogar um ein Selbstporträt des Künstlers in seinem Atelier. Die Miniatur wird dem Künstler Gherardo di Giovanni zugeschrieben, von dem wir noch mehr solcher Innenraumdarstellungen mit Porträts kennen.<sup>15</sup>

Eine ähnliche Interieurszene findet sich in einer Miniatur des sogenannten Medici Aesop in der Fabel "Der Fuchs und die Maske" (**Abb. 1**), für den Fahy als Illuminator ebenfalls Gherardo di Giovanni identifiziert.<sup>16</sup> Gezeigt wird ein Innenraum, der angefüllt ist mit allerlei Gegenständen: Masken, ein Madonnenbild, ein Porträtrelief und eine Bildnisbüste auf einem Wandregal sowie ein gemaltes Tafelbild mit einem männlichen Porträt, das wiederum an der Wand hängt. Gherardo di Giovanni war selbst auch als Porträtist tätig, denn von seiner Hand

<sup>13</sup> Thornton bildet in seiner Untersuchung (vgl. Thornton 1992) fast ausschließlich zeitgenössische Bildquellen ab (die wenigen Ausnahmen beziehen sich auf Keramik, Intarsien, Teppiche und Stickereien) und verwendet diese teilweise sehr unkritisch als tatsächliche Abbildungen sozialer Realität. Es wäre wünschenswert gewesen, wenn er stattdessen häufiger noch heute in den Museen existierende Renaissancemöbel (wie *lettucci*, *cassoni* u. ä.) wenigstens zum Vergleich abgebildet hätte. Vgl. auch zu diesem Problem die Rezension von Lydecker 1992.

<sup>14</sup> Vgl. eine Zusammenstellung in Kecks 1988, S. 26-29.

<sup>15</sup> Vgl. zur Biographie Gherardo di Giovanni Fahy 1976, S. 21-33; Fahy 1989, S. 7-15 sowie Katalog Florenz 1992, S. 106 f. Immerhin war Gherardo so bekannt, daß Vasari ihm eine eigene Vita widmete; vgl. Vasari-Milanesi, Bd. III, S. 237-43.

<sup>16</sup> Fahy 1989, S. 7-15 sowie fol. 8r bzw. S. 33.



stammt ein Porträt des Piero di Lorenzo de' Medici (**Abb. 2**), das sich in einer gedruckten Homer-Ausgabe befindet, die 1488 von Bernardo und Neri Nerli in Florenz herausgegeben wurde.<sup>17</sup> Wie in einem Brief von Bernardo Nerli hervorgeht, war die Ausgabe Piero di Lorenzo gewidmet.<sup>18</sup>

Eine weitere wichtige Bildquelle zur Analyse von Innenraumdarstellungen des Quattrocento bieten Hochzeitstruhen (*cassoni*), in deren narrativem Szenarium Interieurdarstellungen einen relativ großen Platz beanspruchen.<sup>19</sup> Hin und wieder findet man in diesen *cassoni*-Tafeln auch Porträts, allerdings meistens Porträtbüsten. Eine Ausnahme könnten die zwei Tafeln des "Stratonike-Meisters" (**Abb. 3-4**) darstellen.<sup>20</sup> Die zwei Bilder mit der Darstellung der Geschichte von Antiochus und Stratonike zeigen jeweils beide eine Innenraumdarstellung (*camera*), in der ein Bett mit Baldachin das zentrale Möbelstück ist. An der Mauerwand, an der das Bett steht, befindet sich in beiden Tafeln ein Tafelbild.

Der Inhalt der beiden Tafelbilder ist nur schwer zu erkennen, wurde aber bisher immer in beiden Fällen religiös interpretiert, wobei es sich somit bei den beiden Tafeln um Andachtsbilder handeln müßte.<sup>21</sup> Im Widerspruch dazu steht allerdings die Dekoration der erhöhten Kopfteile der beiden Betten, auf denen deutlich Frauengestalten zu erkennen sind. Es könnte sich hier um allegorische oder mythologische Frauenfiguren handeln, die auf die Geschichte von Antiochus und Stratonike verweisen.<sup>22</sup> Die Dekoration solcher Kopfteile von Betten oder *lettucci* gehörte zu den normalen Arbeiten der Künstler und scheint laut der Inventare und *Libri di Ricordi* relativ oft vorgekommen zu sein. Aus den *Ricordi* von Piero Capponi geht hervor, daß er sich 1466, anlässlich seiner Hochzeit mit Cosa Giucciardini, von Giuliano da Maiano ein Bett mit zwei

17 Die Homer-Ausgabe befindet sich heute in Neapel, Biblioteca Nazionale Vittorio Emanuele III, S.Q.XXIII K 22. Das Porträt ist abgebildet auf der Rückseite der zweiten Seite (Tempera/Pergament, 33 x 22,5 cm). Vgl. auch Katalog Florenz/III, S. 109-111 (mit Abbildung); Fahy 1976, S.120 und Fahy 1989, S. 9 sowie Langedijk 1981, Bd. II, S. 1343, Nr. 99,7.

18 Auch Vasari betont immer wieder den engen Kontakt Gherardos zu den Medici, allerdings berichtet er nichts von irgendwelchen Porträts von der Hand des Künstlers.

19 Vgl. zu den *cassoni* Schubring 1923, Gombrich 1955, Watson 1970 und 1971, Callmann 1974, Witthoft 1982.

20 Vgl. Bellosi 1993, S. 282; Thornton 1992, S. 285, Abb. 311 sowie Kecks 1988, S. 198, Tafel VI, Abb. 15.

21 Vgl. Kecks 1988, S. 26 und Thornton 1992, S. 285.

22 Zur Geschichte von Antiochus und Stratonike vgl. Krauss/Uthemann 1988, S. 171.

Triumphdarstellungen und ein *lettuccio*, ebenfalls mit einer Triumph- und einer Perspektivabbildung, anfertigen ließ.<sup>23</sup>

Noch ein weiteres Bildnis läßt sich deutlich auf einer der Tafeln bestimmen: über der Tür zu dem Zimmer, in dem der liebeskranke Antiochus vom Hofarzt Erasistratos gerade untersucht wird und vor dem sich die Frauen versammelt haben. Bei dem Bildnis kann man allerdings nicht klar sagen, ob es sich um ein gemaltes Porträt oder um eine Bildnisbüste handelt.<sup>24</sup> Gerade bei solchen Bildquellen wird noch einmal deutlich, wie problematisch immer wieder die Deutung dieser Interieurszenen ist. Die dargestellten Requisiten dienen zunächst einmal zur Unterstützung der narrativen Szene und sind somit bewußt eingesetzt. Ihr Quellenwert ist deshalb vor diesem Hintergrund nicht besonders hoch einzuschätzen.

Weitere Beispiele gemalter Tafelbildnisse in Bildquellen sind die beiden Selbstporträts von Perugino und Pinturicchio, die beide etwa um 1500 entstanden sind (Abb. 5-6). Während Peruginos Selbstbildnis als zusätzliche Dekoration im unteren Rahmensystem des Collegio del Cambio in Perugia eingebaut ist, erscheint Pinturicchios Porträt innerhalb der Verkündigungsszene der Baglioni-Kapelle von S. Maria Maggiore in Spello am rechten Bildrand. Allerdings läßt sich kaum aus ihrer beider Hängung ein Rückschluß auf den üblichen Ort von Tafelbildnissen in dieser Zeit schließen. Beide Selbstporträts wollen explizit auf den Dargestellten verweisen und sind deshalb an exponierter Stelle angebracht. Somit sind sie nicht zufälliger Teil einer typischen Innenraumausstattung.<sup>25</sup> Damit sind die überlieferten Bildquellen mit Abbildungen gemalter Tafelbildnisse für das florentinische Quattrocento bereits erschöpft. Alle besprochenen Beispiele zeigen die Porträts an der Wand hängend. Somit läßt sich zumindest vorläufig festhalten, daß es im Florenz des 15. Jahrhunderts durchaus üblich war, Tafelbildnisse auch an die Wand zu hängen.

23 Lydecker 1987a, S. 162 f. Über Paolo Uccello berichtet Vasari, daß dieser auch solche Arbeiten ausführte: "In molte case di Firenze sono assai quadri in prospettiva per vani di lettucci, letti, ed altre cose piccole". Vasari-Milanesi 1878, Bd. II, S. 213.

24 Auch ist nicht eindeutig zu sagen, ob es ein Jünglingsbildnis oder das Porträt einer jungen Frau ist; vgl. die Abb. in Katalog Florenz 1992/II, S. 38 (das Porträt läßt sich nur auf einer sehr großen Abbildungen erkennen).

25 Sie sind eher in der Tradition der Werkmeister-Porträts zu sehen, die bis ins 14. Jahrhundert zurückreicht. Vgl. Boehm 1985, S. 235.

### Porträtbüsten

Für den Aufstellungsort von Porträtbüsten geben die Bildquellen eindeutigere Hinweise, wie bereits Jane Schuyler in ihrer Dissertation zur florentinischen Porträtbüste herausgearbeitet hat.<sup>26</sup> In dem Esther-Zyklus von Jacopo del Sellaio in den Szenen "Der Triumph des Mardochai" und "Das Festmahl" (Abb. 7-8) werden jeweils Porträtbüsten über Türen gezeigt. Die Szenen spielen außerhalb des Hauses, in einer Art Vorhof.<sup>27</sup> Ein weiteres Bild-Beispiel findet sich auf einer Tafel mit der Darstellung eines *appartamento* von Sodoma (Abb. 9). Im Vordergrund sehen wir ein Eßzimmer (*saletta di pranzo*) mit einem gedeckten Tisch und einem Kamin, über dessen Feuer eine Person gerade ein Essen zubereitet. An der Rückwand des Zimmers öffnet sich eine Tür zu einer *camera*, in der ein Bett steht. Über der Tür zu dieser *camera* steht eine männliche Porträtbüste.

In dem bereits oben angeführten Beispiel der Fabel "Der Fuchs und die Maske" aus dem "Medici-Aesop" ist bereits auf die darin gezeigte Bildnisbüste und das Porträtrelief auf einem Wandregal hingewiesen worden. In einer weiteren Szene, der Fabel "Hermes und der Bildhauer" (Abb. 10)<sup>28</sup>, tauchen noch einmal Bildnisbüsten auf, die wiederum auf einem umlaufenden Wandregal des Zimmers abgestellt sind. Da es sich bei der Interieurszene allerdings um das Atelier eines Bildhauers handelt, könnte der Ort der gezeigten Bildnisbüsten tatsächlich nur als Abstellplatz innerhalb des Ateliers verstanden werden.

Der kurze Überblick über die bildlichen Quellen zeigt, daß durch sie nur bedingt eine genauere Vorstellung vom Aufbewahrungs- und Aufstellungsort florentinischer Bildnisse gewonnen werden kann. Allein die Anzahl der überlieferten Bildquellen ist zu gering, um eine spezifische Aussage treffen zu können. Lediglich über den Aufstellungsort von Porträtbüsten läßt sich bereits sagen, daß sie anscheinend besonders häufig über den Türen der Wohnräume, aber auch außerhalb des inneren Wohnbereichs aufgestellt wurden. Es wird zu untersuchen sein, ob die schriftlichen Quellen dieses erste Ergebnis bestätigen.

<sup>26</sup> Schuyler 1976, S. 25 ff. Vgl. dort auch weitere Beispiele.

<sup>27</sup> Die beiden Tafeln (45 x 69 cm und 69 x 67 cm) befinden sich beide in Florenz in den Uffizien (im Magazin). Zu dem Zyklus gehören noch "Esther und Ahasver" (Budapest), "Die Krönung der Esther" (Louvre) und "Das Festmahl des Ahasver" (Florenz). Der gesamte Zyklus diente wahrscheinlich einmal als Schmuck für ein *lettuccio* oder eine *spalliera*. Vgl. Katalog Florenz 1992, S. 238-239, Abb. 9.1 und 9.2.

<sup>28</sup> Fahy 1989, f. 47v bzw. S. 112.

### 2.3 Die schriftlichen Quellen: Inventare und *Libri di Ricordi*

Zu den schriftlichen Quellen, die im folgenden zur näheren Bestimmung des Aufbewahrungsortes von autonomen Porträts herangezogen werden sollen, gehören in erster Linie Inventare Florentiner Privathäuser sowie sogenannte *Libri di Ricordi* (Familienaufzeichnungen). Die systematische Auswertung von Inventaren und Familienaufzeichnungen zur Analyse von Kunstwerken und ihrer Bedeutung innerhalb des florentinischen Privatpalazzo hat als erster Lydecker in seiner Dissertation "The Domestic Setting of the Arts in Renaissance Florence" (1987) angewandt.<sup>29</sup> Durch die Bearbeitung eines größeren Quellenbestandes, den sogenannten *Pupilli*-Inventaren (siehe unten), über einen längeren Zeitraum (von ca. 1450 bis 1530) und unter kunsthistorischer Fragestellung konnte Lydecker zeigen, wann private Kunst für den Familienpalazzo bestellt und gekauft wurde und wie sich der Geschmack der Florentiner Oberschicht im Laufe der Jahrzehnte wandelte. Bei diesem methodische Ansatz, bei dem der Palazzo als zentraler Ort privater Kunst im Mittelpunkt der Analyse steht, konnte Lydecker nur auf wenige Vorarbeiten zurückgreifen, wie zum Beispiel auf die frühe Arbeit von Schiaparelli "La casa fiorentina e i suoi arredi nei secoli XIV e XV" von 1908, die ebenfalls weitgehend auf der Auswertung von Inventaren basiert.<sup>30</sup>

Leider hat Lydeckers Untersuchung bisher nur wenig Resonanz in der kunsthistorischen Forschung gefunden und nur vereinzelt werden einzelne Inventare des *Ufficio dei Pupilli* zu bestimmten Fragestellungen herangezogen.<sup>31</sup> Selbst die Inventare größerer Haushalte bekannter Florentiner Familien scheinen als Material nicht interessant genug, um sie als Edition zugänglich zu machen.<sup>32</sup> Lediglich die verschiedenen Inventare der Familie Medici sind veröffentlicht und

<sup>29</sup> Lydecker 1987a.

<sup>30</sup> Schiaparelli 1908. Schiaparellis zeitlicher Schwerpunkt liegt allerdings eher Ende des Trecento/Anfang des Quattrocento. Eine weitere frühe Arbeit, die auf der Auswertung der *Pupilli*-Inventare beruht, ist die Untersuchung von E. Polidori Calamandrei über die Kleidung der Florentiner Frauen im Quattrocento von 1924. Vgl. Polidori Calamandrei 1924.

<sup>31</sup> So zum Beispiel Doris Carl, die das Hausinventar des 1504 verstorbenen Künstlers Filippino Lippi, ebenfalls ein *Pupilli*-Inventar, ausführlich analysiert hat. Vgl. Carl 1987. Eine systematische Bearbeitung und Transkription dieser Inventare scheint unter der Leitung von Alessandro Guidotti angestrebt zu werden, allerdings liegen bisher keine Veröffentlichungen vor. Vgl. Guidotti 1979, S. 248 ff.

<sup>32</sup> Wie zum Beispiel das Inventar, das nach dem Tod von Giovanni di Francesco Tornabuoni 1497 erstellt wurde, und in dem so berühmte Kunstwerke wie das "Bildnis der Giovanna degli Albizzi" von Ghirlandaio (Abb. 64) aufgeführt sind. Vgl. ASF, PAP 181, fols. 141r-152v.

weitgehend ausgewertet.<sup>33</sup> Dabei könnte gerade die Durchsicht eines größeren Quellenbestandes völlig neue Erkenntnisse über den Ort und die Funktion privater Kunst bringen.<sup>34</sup> Für das Florentiner Porträt des Quattrocento läßt sich meines Erachtens nur über diesen Weg ein genaueres Bild von Ort und Funktion dieser Gattung erarbeiten.

### Inventare

Inventare von Privathäusern Florentiner Bürger sind für die Frage nach dem Ort des Porträts die wichtigste Quellengattung. Formal gleichen die Inventare reinen Auflistungen. In der Regel beginnt der Schreiber des Inventars im Keller des Hauses und arbeitet sich von dort bis zum Dachgeschoß vor. Penibel wird jedes in dem entsprechenden Zimmer befindliche Stück aufgezeichnet - ob es sich um ein Weinfäß, einen Stuhl oder ein Kunstwerk handelt. Dadurch läßt sich der Ort der Porträts im Palazzo genau lokalisieren, denn wir erfahren nicht nur, daß sich Porträts im Besitz der Familie befunden haben, sondern auch, in welchem Raum und mit welchen anderen Gegenständen sie aufbewahrt wurden und um welche Porträts es sich handelt (Tafelbildnisse, Büsten oder Reliefs). Ist ein Inventar besonders detailliert ausgeführt worden, erhält man sogar zusätzliche Informationen über den genauen Standort der Kunstwerke innerhalb eines Raumes. So steht beispielsweise im Inventar des Francesco Inghirami von 1513, daß in seiner *camera terrena grande* zwei Gipsbüsten auf dem Bett abgestellt waren ("2 teste di gesso sopra a letuci")<sup>35</sup> oder im Inventar des Andrea Minerbetti von 1497, daß sich in der *camera terrena* eine Bildnisbüste aus Terrakotta eines Herzogs über der Tür befand ("1<sup>a</sup> testa dux ... sopra luscio di terra").<sup>36</sup>

Der Anlaß für die Abfassung eines Inventars hing meist entweder mit der Teilung von Besitz innerhalb einer Familie oder aber mit dem Tod des Hausherrn zusammen.<sup>37</sup> Das Inventar sollte die Interessen der Nachkommen schützen. Seit

33 Vgl. zum Medici-Inventar von 1492 Müntz 1888 sowie Medici-Inventar 1992 und zu einer Analyse Bulst 1969/1970; siehe zu weiteren Medici-Inventaren Shearman 1975 und Smith 1975.

34 Besonders bei Untersuchungen zu einzelnen Kunstgattungen privater Kunst könnte hier durch die Aufarbeitung der schriftlichen Quellen eine neue Grundlage geschaffen werden. Das betrifft vor allem Untersuchungen wie zum Beispiel die Arbeit zur Gattung des häuslichen Andachtsbildes von Ronald Kecks (vgl. Kecks 1988), die fast ausschließlich auf der Auswertung des Bildmaterials basiert. Fragen nach dem genauen Ort des Andachtsbildes oder seiner Funktion innerhalb des florentinischen Privatpalazzo können deshalb nur bedingt beantwortet werden.

35 ASF, PAP 185, fol. 5r.

36 BL, Acquisti e doni 229 II, fol. 24r.

37 Sehr gut läßt sich das bei den Medici dokumentieren. Vgl. dazu Bulst 1969/1970 zum Inventar Lorenzo de' Medicis, das 1492 unmittelbar nach seinem Tod abgefaßt wurde und zu

dem Ende des 14. Jahrhunderts war es in Florenz nicht mehr nur eine Privatangelegenheit, seine Besitzverhältnisse zu regeln. Am 30. Juli 1393 wurde der sogenannte *Ufficio dei pupilli* ins Leben gerufen: eine öffentliche Justizbehörde, deren Aufgabe darin bestand, im Falle des Todes eines Familienoberhauptes die Rechte der Erben, vor allem aber der unmündigen Nachkommen, zu wahren, wenn kein Testament hinterlassen wurde oder kein Vormund bestimmt worden war (*pupilli* = Mündel).<sup>38</sup> Diese Behörde schickte nach dem Tod eines Familienoberhauptes einen Beamten, der eine Auflistung aller sich im Haus befindlichen Gegenstände sowie des weiteren Besitzes der Familie anfertigte.

Die Abschriften der Pupilli-Inventare werden heute im Florentiner Staatsarchiv aufbewahrt und stellen die größte Einzelsammlung an Inventaren in Florenz sowie eine der größten Sammlungen dieser Art im frühneuzeitlichen Europa dar.<sup>39</sup> Der gesamte Bestand der Pupilli-Inventare findet sich verteilt in den Büchern des *Ufficio dei pupilli*, die aus praktischen Gründen noch einmal in zwei Teile gegliedert sind, wobei der erste Teil die Bände der Jahre 1373 bis 1676 (= *Magistratura dei pupilli avanti il principato*), der zweite Teil die Bände von 1532 bis 1808 (= *Magistratura dei pupilli del principato*) umfaßt, also von der Zeit an, als Florenz zum Herzogtum wurde.<sup>40</sup>

Der für unsere Fragestellungen relevante Teil I enthält noch 252 erhaltene Bände, die sich noch einmal genauer differenzieren lassen. Nicht in allen Bänden befinden sich Inventare; vielmehr beinhalten die meisten Bände andere Dokumente der Behörde wie Verwaltungsbeschlüsse u.ä. Lydecker hat die 252 Bände in fünf Gruppen unterteilt, die einen ersten Überblick ermöglichen<sup>41</sup>:

- 1) Bände 1-150 = hauptsächlich Verwaltungsbeschlüsse für den Zeitraum von 1393 bis 1530;

---

den wichtigsten Quellen zur Rekonstruktion des Palazzo Medici zählt. Vgl. auch Shearman 1975 und Smith 1975, die die Inventare der jüngeren Medici-Linie publiziert haben.

38 Vgl. zur Geschichte und Aufgabe dieser Behörde Morandini 1955 ff., der auch die Statuten veröffentlicht; Guidotti 1979, S. 248 ff.; Magherini/Biotti 1992, S. 68. Die Behörde bestand in Florenz bis 1808.

39 Guidotti 1979, S. 249.

40 Einige Inventare und Dokumente des 1. Teils gehören eigentlich zeitlich in den 2. Teil; da es sich aber meist um weitergeführte Bücher handelt, gilt meist das Eröffnungsdatum der Quelle.

41 Vgl. Lydecker 1987a, S. 23, Anm. 18.

- 2) Bände 151-191 = begonnen im Jahre 1413 bis ca. Mitte der 1530er Jahre; die Bände 151-171 umfassen die Jahre 1413 bis 1454; für den Zeitraum von 1454 bis 1467 sind keine Dokumente mehr erhalten; die Bände 172-185 betreffen den Zeitraum von 1467 bis 1526 und sind vollständig, während in den Bänden 186-191 eine Reihe von zerstreuten Inventaren von 1464 bis 1531 gesammelt sind;
- 3) Bände 192-210 = enthalten eine Reihe unterschiedlicher Dokumente der Behörde aus den Jahren 1482 bis 1494, aber keine Inventare;
- 4) Bände 211-241 = enthalten ebenfalls unterschiedliche Dokumente der Jahre 1494-1531;
- 5) Bände 242-252 = sammeln verschiedene Aufzeichnungen, hin und wieder auch Inventare.

Für die vorliegende Untersuchung wurden die Bände 172 bis 191 komplett durchgesehen. Die Bände 151 bis 171, die die Jahre 1413 bis 1454 repräsentieren, wurden nicht untersucht, da es kaum zu erwarten ist, daß autonome Bildnisse in dieser frühen Zeit bereits häufiger in Hausinventaren zu finden sind. Die Entwicklung des autonomen Bildnisses in Florenz beginnt verstärkt erst in den 50er Jahren des Quattrocento. Inventare spiegeln in der Regel den Besitz wider, der sich schon länger in der entsprechenden Familie befunden hat. Deshalb ist die Wahrscheinlichkeit, vor 1450 in Inventaren auf Porträts zu stoßen, verschwindend gering.

Die Zeit von 1454 bis 1467 kann leider nicht untersucht werden, da für diese Jahre keine Dokumente des *Ufficio dei pupilli* erhalten sind. Aus diesem Grund kann das Ergebnis der Quellendurchsicht nur als repräsentativer Überblick verstanden werden, nicht aber den Anspruch auf Vollständigkeit erheben oder statistisch ausgewertet werden. Außerdem spiegeln die überlieferten Inventare des *Ufficio dei pupilli* sowie die übrigen Inventare florentinischer Haushalte, die heute noch erhalten sind, nur einen Teil der Florentiner Oberschicht wider. Trotzdem zeigt das Ergebnis der Untersuchung sowie der Vergleich der einzelnen Inventare untereinander, daß sich genaue Vorstellungen von dem Ort autonomer Porträts im florentinischen Privatpalazzo der Oberschicht gewinnen lassen. Inwieweit sich dieses Ergebnis verallgemeinern läßt, wird im folgenden Kapitel zu diskutieren sein.

### *Libri di Ricordi*

Eine weitere Quellengruppe stellen die *Libri di Ricordi* dar. Als der Florentiner Kaufmann Filippo Strozzi 1471 sein *Libro di Ricordi* eröffnete, vermerkte er gleich auf der ersten Seite, zu welchem Zweck er dieses Buch angelegt hatte:

"Dieses Buch gehört Filippo di Matteo di Simone degli Strozzi. Hier hinein wird er alle seine Angelegenheiten schreiben; begonnen am 1. April 1471 in Florenz."<sup>42</sup>

Inhalt und Zweck dieser *Libri di Ricordi* lassen sich tatsächlich kaum besser als mit Filippo Strozzi's Worten fassen, und ihre Eigenart und Besonderheit spiegeln etwas vom Selbstverständnis der Florentiner Bürger wider.<sup>43</sup> Übersetzen könnte man die *Libri di Ricordi* als Eigentums-, Erinnerungs- und Haushaltsbücher oder einfach als Familienaufzeichnungen, zu denen auch die sogenannten *Libri d'eredità* (Besitz- und Eigentumsbücher) zählen, die in ähnlicher Weise aufgebaut sind.<sup>44</sup> Weitere Bezeichnungen für Familienaufzeichnungen sind *Libro di creditori e debitori e ricordanze* oder einfach nur *Ricordanze*. Die Anfänge dieser Quellengattung lassen sich in den Rechnungsbüchern der Florentiner Kaufleute vermuten, in denen neben Rechnungen und Ausgaben allmählich auch andere Notizen gesammelt wurden, bis man schließlich für diese Art der Überlieferung eigene Bücher anlegte.<sup>45</sup>

Meist wurden diese Bücher zu einem bestimmten Anlaß begonnen, um dann in den folgenden Jahren Sammelbücher für alle möglichen Dinge zu sein, die die Haushalts- und Lebensführung der Familie betrafen.<sup>46</sup> Es finden sich Auflistungen von neuen Anschaffungen, Rechnungen, Inventare der Wohnräume, Ausgaben für

<sup>42</sup> "Questo libro è di Filippo di Matteo di Simone degli Strozzi. In sul quale scriverà tutti suoi fatti attenenti a luy proprio cominciato adì primo daprile 1471 in Firenze."; ASF, Carte Stroziane, V<sup>a</sup> Serie, Nr. 22, fol. 1. Eine ähnliche Formulierung wählt Luca di Matteo da Panzano: "Questo libro di ricordanze è di me Lucha di Matteo di messer Lucha da Panzano; in sul quale iscriverrò tutti miei richordi, ed è titolato Richordanze, segnato A." Vgl. Carnesecchi 1889, S. 147; ebenso Marco Parenti in seinen *Ricordanze*: "... Questo Libro è di Marco di Parente di Giovanni Parenti, nel quale scriverò tutti miei ricordi e debitori e creditori, et è segnato A."; vgl. Guasti 1877, S. 14.

<sup>43</sup> Im Florentiner Staatsarchiv und in der Biblioteca Nazionale haben sich etwa 120 *Libri di Ricordi* des 14. bis 16. Jahrhunderts erhalten; vgl. Klapisch-Zuber 1988, S. VI sowie S. 113; Jones 1956; Bec 1967; Brucker 1967; Philipps 1987, S. 33 ff. sowie die Zusammenstellung der bisher edierten *Libri di Ricordi* in Herlihy/Klapisch-Zuber 1978, S. 190, Anm. 3.

<sup>44</sup> Vgl. zu den *Libri d'eredità* Lydecker 1987a, S. 16.

<sup>45</sup> Brucker 1967, S. 9.

<sup>46</sup> Vgl. Klapisch-Zuber 1976, die anhand des *Libro degli affari proprii di casa* (1379-1421) des Florentiner Kaufmannes Lapo di Giovanni Niccolini dei Sirigatti das Sozialleben einer Familie in ihrem Wohnviertel untersucht hat.



Kunstwerke, Einrichtungen besonderer Konten usw. Ein besonderer Anlaß für den Beginn eines *Libro di Ricordi* konnte zum Beispiel eine Hochzeit sein, für die der Bräutigam seine Wohnräume neu ausstatten ließ. Marco Parenti kaufte anlässlich seiner Hochzeit mit Caterina Strozzi 1448 u.a. zwei Tafeln (*forzieri*) - bemalt von Domenico Veneziano<sup>47</sup> -, ein aufwendiges Bett (*lettuccio*) - verziert mit Intarsien und den Wappen der Familien Strozzi und Parenti - sowie ein Relief mit der Darstellung einer Madonna ("1<sup>a</sup> Vergine Maria di rilievo"), wie er in seinem *Libro di creditori e debitori e ricordanze di Marco di Parente Parenti* festhält.<sup>48</sup> Ähnlich verfährt der Florentiner Bankier Bernardo di Stoldo Rinieri nach der Hochzeit mit Bartolomea di Dietisalvi di Nerone Dietisalvi 1458.<sup>49</sup> Oft beginnt die Einrichtung eines solchen *Libro* bereits mit der Emanzipation des Sohnes vom Haushalt seines Vaters oder bei der Einrichtung einer eigenen *camera* (Schlaf- und Wohnraum).<sup>50</sup>

In der vorliegenden Untersuchung spielen die *Libri di Ricordi* für die Frage nach dem Ort autonomer Porträts eher eine ergänzende Rolle. Als Quellengruppe sind sie vor allem bei der Beantwortung sozialhistorischer Fragestellungen wichtig, die auch für unseren Kontext von grundlegender Bedeutung sind - wie etwa bei der Frage nach dem unmittelbaren Zusammenhang zwischen einem zentralen Familienereignis (z.B. Hochzeit) und Porträtbestellungen.<sup>51</sup> Darauf wird im Abschnitt "Bildnis und Funktion" ausführlich zurückzukommen sein.

## 2.4 Die Porträts in den schriftlichen Quellen: Ergebnis

Bevor die Ergebnisse der Quellenarbeit ausgewertet und analysiert werden sollen, seien einige kurze Bemerkungen zum Quellenwert der Inventare und *Libri di Ricordi* sowie zu einigen technischen Schwierigkeiten vorangestellt, die bei der Auswahl, Auswertung und Interpretation eine entscheidende Rolle gespielt haben. Zunächst muß festgestellt werden, daß das hier verwendete Material eine Auswahl ist und keinen Anspruch auf Vollständigkeit erhebt. Das schließt eine statistische Auswertung aus. Die Gründe hierfür liegen in der bereits erwähnten lückenhaften

<sup>47</sup> Vgl. zu den beiden Tafeln Wohl 1971.

<sup>48</sup> Lydecker 1987b, S. 214 f.

<sup>49</sup> Lydecker 1987b, S.2 13 f. In seinem *Libro di creditori e debitori e ricordanze di Bernardo di Stoldo Rinieri* (ASF, Conventi soppressi 95, 212, fol. 151) erscheinen die diversen Käufe immer wieder an verschiedenen Stellen unter der Rubrik "spese di casa".

<sup>50</sup> Vgl. zu solchen Beispielen Kapitel 3.4.

<sup>51</sup> So vermerkt beispielsweise Andrea Minerbetti in seinem *Libro di Ricordi* (1521), daß er seinem Sohn Tommaso anlässlich seiner Hochzeit das Porträt seiner Mutter sowie eine Tafel mit dem Porträt eines Herzogs schenkt. BL, Acquisti e doni 229 II, *Libro di Ricordanze d'Andrea di Messer Tommaso Minerbetti*, 1492-1551, fol. 110r.

Überlieferung der Inventare sowie in ihrer unterschiedlichen Qualität. Zudem sind beispielsweise die Pupilli-Inventare im Florentiner Staatsarchiv keinesfalls repräsentativ, da sie nicht ausschließlich für die Florentiner Oberschicht, die als Besteller von Kunstwerken hauptsächlich in Frage kommt, angefertigt wurden, sondern auch für sozial weniger hoch stehende Familien mit geringen Besitzverhältnissen. Das wird sehr schnell bei der Länge und dem Inhalt einzelner Inventare deutlich. Während die Inventare reicherer Familien oft mehrere Seiten füllen und jeden noch so unwichtigen Gegenstand, selbst in Abstellkammern, auflisten, bestehen die Inventare ärmerer Familien in der Regel nur aus einem einzigen Blatt, in dem ausschließlich ein paar Möbel, Weinfässer und Werkzeuge u.ä. aufgeführt werden, ohne daß einzelne Räume des Hauses differenziert sind.

Ein weiteres Problem in bezug auf den Quellenwert der Inventare stellen die Schreiber (bzw. Notare oder Beamte) der Inventare dar, die entweder von den Familien bestellt oder vom *Ufficio dei pupilli* ins Haus der Familien geschickt wurden. Auch hier gibt es große Unterschiede, besonders in der Genauigkeit der Ausführung.<sup>52</sup> Inventare sind reine Auflistungen, allerdings können solche Auflistungen sehr viele oder aber sehr wenige zusätzliche Informationen enthalten. Während einige Inventare so genau verfaßt sind, daß wir sogar einzelne Zimmer in Form, Aussehen und Inhalt annähernd vollständig rekonstruieren können<sup>53</sup>, reduziert sich der Informationsgehalt anderer Inventare auf eine grobe Benennung des Objekts ohne zusätzliche Orts- oder Gattungsbezeichnung. Das ist besonders bedauerlich, wenn es um die Beschreibung von Porträts geht, da die Inventare natürlich meistens von unabhängigen Personen verfaßt wurden, die die betreffende Familie nicht persönlich kennen. Bei der Erfassung eines Porträts wird dann nur der Porträttyp notiert, d.h. es folgt eine allgemeine Angabe wie "una testa di gesso" oder "una testa dipinta", nicht aber der Name der dargestellten Person, wie zum Beispiel "1<sup>o</sup> quadro con la testa d' Alfonsina"<sup>54</sup>.

52 Vgl. dazu auch die Bemerkungen von Dülberg 1990, S. 35 oder aber die verschiedenen Inventarbezeichnungen des Doppelbildnisses der sogenannten Arnolfini-Hochzeit von Jan van Eyck; dazu Dülberg: "Der glückliche Umstand, daß hier mehrere Quellen zu einer Tafel überliefert sind, spiegelt wider, wie abhängig wir von dem sind, was der einzelne Inventarisator für wichtig hält mitzuteilen und ebenso, worauf er aus bestimmten Gründen sein besonderes Augenmerk legt"; ebd., S. 40.

53 So zum Beispiel im Inventar von Lorenzo de' Medici, das nach seinem Tod angefertigt wurde; vgl. Medici-Inventar 1992 und Bulst 1969/1970.

54 BL, Acquisti e doni 229 II, fol. 46v. Dieses Problem diskutiert auch Dülberg in ihrem Kapitel über die schriftlichen Quellen zu Privatporträts mit bemalter Rückseite oder verschließbarem Deckel; vgl. Dülberg 1990, S. 31 ff.

Das erklärt, warum in den Inventaren zahlreiche anonyme Porträts zu finden sind, wie etwa "1<sup>o</sup> tondo di gesso di una testa di donna"<sup>55</sup>. Trotzdem finden sich natürlich auch in ausführlichen Inventaren - wie dem Inventar, das nach dem Tode Lorenzo de' Medici 1492 vom Palazzo Medici angefertigt wurde<sup>56</sup> - Porträts ohne nähere Bezeichnung. In solchen Fällen müssen wir wohl davon ausgehen, daß es sich hier entweder um antike Büsten, Geschenke oder später erworbene Sammelstücke handelt.<sup>57</sup>

Auf weitere Schwierigkeiten stößt man bei der genauen Interpretation der spezifischen Bezeichnung der Porträts in den Quellen, wie weiter unten zu zeigen sein wird. Die Auswahl der schließlich aufgenommenen Porträts nach der Durchsicht der Inventare und *Libri di Ricordi* wurde nach ganz bestimmten Kriterien vorgenommen, anhand derer die Porträts in Form von Tabellen anschließend geordnet wurden. Aufgenommen sind alle Porträttypen, die im weiteren Sinne auf ein autonomes Bildnis schließen lassen, d.h. Tafelbildnisse, Porträtbüsten, Porträtreliefs und Münzbildnisse. Hinzugenommen wurden auch antike Porträtbüsten, um ein allgemeineres Bild über den Aufstellungsort von Büsten zu gewinnen.<sup>58</sup> Zudem lassen sich antike Büsten und zeitgenössische Büsten aufgrund des Quellentextes nicht immer klar unterscheiden. Findet sich in der Quelle nur die Angabe "1<sup>a</sup> testa di gesso"<sup>59</sup>, kann es sich um eine antike wie zeitgenössische Porträtbüste handeln.

In den Tabellen erscheinen deshalb nur Porträts, die sich eindeutig als solche interpretieren lassen. Oft ist die Quelle bei der Beschreibung eines Kunstwerkes eher allgemein, so daß es sich beispielsweise bei "uno quadro con una figura" (ein Bild mit einer Figur) um ein Porträt, aber auch um ein Historienbild, Heiligenbild o.ä. handeln könnte. Meistens gibt das Wort "testa" (Kopf/Bildnis) den eindeutigen Verweis auf ein Porträt<sup>60</sup> oder aber eine zusätzliche Namensbezeichnung der

55 ASF, PAP 173, fol. 325v.

56 ASF, M.A.P. 165.

57 Beispiele solcher nicht näher bezeichneten Porträts im Medici-Inventar von 1492 sind etwa "uno quadro di musaico entrovi una testa di giovane" in der *camera della sala grande* (ASF, M.A.P. 165, fol. 14r), "una tavoletta dipintovi di una testa di dama francese cholorita a olio, opera di pietro cresti da bruggia" im *studiolo* (ASF, M.A.P. 165, fol. 28r) oder "una testa di marmo di tutto rilievo di mano di Desidero" in der *soffita sopra a detta anticamera* (ASF, M.A.P. 165, fol. 42r). Zu weiteren Beispielen vgl. Tabelle I im Anhang.

58 Vgl. auch Kapitel 4.2.

59 Wie z.B. in ASF, PAP 177, 1483, fol. 305r.

60 Vgl. auch zu dem Wort "testa" Schuyler 1976, S. 7. Eher ungebräuchlich ist in dieser Zeit noch die Bezeichnung "busto" für eine Porträtbüste, obwohl manchmal auch "busto" verwendet wird, so zum Beispiel "4 tavolette dipinte con 2 busti di gesso" im Inventar des Francesco di Angelo Gaddi von 1496; vgl. Gaddi 1883. Zu der Herkunft des Begriffs "busto" siehe Schuyler 1976, S. 33 ff. "Busto" kann aber auch als nähere Bezeichnung in

abgebildeten Person wie z.B. "1<sup>a</sup> quadro con la testa di Lorenzo"<sup>61</sup> (eine Tafel mit dem Bildnis des Lorenzo). Porträtbüsten und Tafelbildnisse lassen sich in der Regel durch die Hinzufügung des Materials und der Technik unterscheiden. Büsten erhalten entweder den Zusatz "di gesso" (aus Gips) oder "di terra cotta" (aus Terrakotta), während bei Tafelbildnissen angegeben wird, daß sie "dipinta" (gemalt) sind, so z.B. "1<sup>a</sup> testa di dama dipinta in un quadro"<sup>62</sup> (das Porträt einer Frau gemalt auf einer Tafel). Fehlt bei einem Porträt eine differenzierte Beschreibung in der Quelle, wie z.B. "1<sup>a</sup> testa di cosimo"<sup>63</sup> (ein Porträt des Cosimo), so daß sich nicht entscheiden läßt, ob es sich um eine Büste oder ein Tafelbildnis handelt, erscheint das Bildnis zwar im Gesamtverzeichnis (= Tabelle I), kann aber nicht weiter als Porträttyp differenziert werden.

Eine wichtige Zusatzinformation bei der Erfassung eines Porträts ist auch seine Lokalisierbarkeit innerhalb des räumlichen Kontextes. Bei Inventaren größerer Haushalte sind die Ortsangaben der Gegenstände und Kunstwerke im Haus sehr genau, da der Schreiber die Aufzeichnung Zimmer für Zimmer vornimmt und die einzelnen Zimmer auch namentlich nennt. So befinden sich beispielsweise im Haus des Giovanni di Francesco Inghirammi in der *sala* "4 teste antiche di gesso"<sup>64</sup> (4 antike Büsten aus Gips), in der *camera in sula sala* "2 teste di gesso sopra a letuci"<sup>65</sup> (2 Büsten aus Gips auf einem Lettuccio/Sofabett), und in der *camera terrena grande* "2 teste di gesso in su una tavola"<sup>66</sup> (2 Büsten aus Gips auf einem Tisch). Für die Frage nach dem Ort von Porträts sind gerade diese Informationen von besonderer Bedeutung, denn sie ermöglichen eine genauere Vorstellung davon, für welchen Ort und damit für welche Funktion Porträts bestellt wurden - wie sich anhand der Interpretation im folgenden zeigen läßt.

---

Tafelbildnissen vorkommen, wie z.B. im Tornabuoni-Inventar von 1497 bei den Beschreibungen der Porträts von Lucrezia de' Medici ("1 quadretto c'una testa e busto di Mona Lucrezia de' Medici") und Giovanna degli Albizzi ("1 quadro chon chornicione messo d'oro chon testa e busto della Giovanna degli Albizzi"); ASF, PAP 181, fol. 147v und 148r. Hier wird mit "busto" ausgedrückt, daß die porträtierte Person samt Oberkörper dargestellt ist.

61 BL, Acquisti e doni 229 II, Familie Minerbetti, 1502, fol. 46v.

62 ASF, PAP 174, fol. 229r, Inventar des Francesco d' Antonio di Tomaso Nori von 1478.

63 ASF, PAP 178, fol. 51r, Inventar von 1484.

64 ASF, PAP 185, fol. 5r.

65 ASF, PAP 185, fol. 5r.

66 ASF, PAP 185, fol. 6r.

## Ergebnis

Alle aufgenommenen Porträts sind anhand von fünf verschiedenen Tabellen dokumentiert, die im Anhang abgedruckt sind (Tabelle I bis V). Sie ermöglichen nicht nur einen schnelleren Überblick über das verwendete Material, sondern dienen auch zum Vergleich der einzelnen Porträttypen untereinander. Die verschiedenen Tabellen sind zunächst einmal als Basismaterial zu verstehen, auf das in den folgenden Kapiteln und Abschnitten immer wieder zurückgegriffen werden kann. Besonders Kapitel 4 ("Die verschiedenen Porträttypen und ihr Ort im Palazzo") wird sich ausführlich mit diesem Quellenmaterial beschäftigen, vor allem mit der spezifischen Verortung der einzelnen Porträttypen im Palazzo und seinen unterschiedlichen Raumtypen. Deshalb ist in Tabelle II und III eine Feingliederung anhand der Ortsbezeichnungen der Porträts vorgenommen. Auch im Abschnitt "Bildnis und Funktion" wird immer wieder auf die Porträts in den schriftlichen Quellen zurückzukommen sein. Trotzdem soll hier schon eine vorläufige und eher allgemeine Interpretation des Quellenmaterials durchgeführt werden, da bereits die sortierte Auflistung der Porträts in Form von Tabellen erste Aussagen über das autonome Bildnis im Florentiner Quattrocento zulassen.

### Tabelle I

#### **Gesamtverzeichnis aller aufgenommenen Porträts aus den schriftlichen Quellen**

Tabelle I dient als Gesamtverzeichnis aller aufgenommenen Porträts aus den schriftlichen Quellen, unabhängig vom Porträttyp. Sortiert wurden die Porträts chronologisch, d.h. nach dem Datum der Erstellung des Inventars. Insgesamt sind 167 Posten aufgeführt, die entsprechend ihrer chronologischen Ordnung numeriert sind (mittlere Spalte).<sup>67</sup> Die Anzahl der Posten entspricht allerdings nicht der Anzahl der tatsächlichen Porträts, da oft in einem Quellentext mehrere Porträts zusammengefaßt werden. Das ist besonders häufig bei den nicht näher definierten Porträts der Fall, wie zum Beispiel "2 teste di terra cotta" (2 Bildnisse aus Terrakotta)<sup>68</sup> in einem Inventar von 1469 oder "otto teste di marmo" (8 Marmorbüsten)<sup>69</sup> in der *camera delle dua letta* im Palazzo Medici.

<sup>67</sup> In den Tabellen II bis V dient diese Nummer als Verweis auf die vollständig genannte Quelle in Tabelle I, damit die Angaben aus Platzgründen nicht noch einmal wiederholt werden müssen.

<sup>68</sup> ASF, PAP 173, fol. 206v.

<sup>69</sup> ASF, M.A.P. 165, fol. 10r.

In der linken Spalte von Tabelle I sind folgende Informationen angegeben:

1) das Inventardatum. Aufgelistet ist nur das Jahr, in dem das Inventar verfaßt wurde oder in dem die Eintragungen in das *Libro di Ricordi* erfolgten. Auf das genaue Datum (mit Tag und Monat) wurde verzichtet, da es für die Interpretation nicht relevant ist. Aufgenommen wurden Porträts im Zeitraum von 1421 bis 1545, da man davon ausgehen muß, daß Porträts in Inventaren des Cinquecento in der Regel Kunstwerke sind, die sich schon länger im Besitz der Familie befinden. Außerdem bietet dieser längere Zeitraum die Möglichkeit, die Entwicklung dieser Bildgattung bis ins Cinquecento zu verfolgen.<sup>70</sup>

2) der Verfasser (meist bei *Libri di Ricordi*) oder der Verstorbene bzw. Erbe (bei den Inventaren). Wird kein Name verzeichnet, ist meistens die genaue Identifizierung in der Quelle nicht möglich (unleserliche Schrift o.ä.).

3) die Quellenangabe, die über das Abkürzungsverzeichnis im Anhang aufgeschlüsselt werden kann.

4) der Verweis auf Sekundärliteratur, wenn die Quelle bereits in der Literatur zitiert wurde. Hier kann die Abkürzung über das Literaturverzeichnis aufgeschlüsselt werden.

In der rechten Spalte finden sich:

1) der vollständige Inventartext. Bei Auslassungszeichen - wie [...] - handelt es sich um nicht lesbare Stellen in der Quelle, nicht aber um eine bewußte Weglassung des Quellentextes.

2) die nähere Ortsbezeichnung, d.h. es wird das Zimmer benannt, in dem das Porträt von dem Inventarisator aufgezeichnet wurde. Fehlt die Ortsangabe in der Quelle oder läßt sich aus dem Inventar nicht eindeutig das Zimmer bestimmen, fehlt die entsprechende Angabe in der Tabelle.

<sup>70</sup> Eine systematische Durchsicht wurde eigentlich nur bis zum Jahr 1525/26 vorgenommen. Bei den aufgeführten Porträts von 1545 handelt es sich ausschließlich um die Bildnisse aus dem *Libro di Ricordi* der Familie Minerbetti (BL, Acquisti e doni 229 II), in dem sich Eintragungen vom Ende des 15. bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts befinden, die die Frage nach der Entwicklung der Porträtgattungen innerhalb ihres räumlichen Kontextes ermöglichen. Es läßt sich beispielsweise an diesem Beispiel ablesen, daß die Gattung des Porträts im 16. Jahrhundert quantitativ an Bedeutung gewinnt oder daß neben den Familienporträts nun auch verstärkt Porträts anderer Personen (wie zum Beispiel "1<sup>o</sup> quadro ducha Alexandro"; Tabelle I, Nr. 162) erworben werden.

### Tabelle II

#### **Tafelbildnisse aus den schriftlichen Quellen**

Tabelle II ist eine Zusammenstellung aller gemalten Tafelbildnisse aus Tabelle I in leicht veränderter Form: in der linken Spalte ist der Inventartext aufgeführt, während die rechte Spalte das Datum sowie die Nummer angibt, unter der die vollständigen Quellenangaben des Textes im Gesamtverzeichnis (= Tabelle I) zu finden sind. Die einzelnen Tafelbildnisse sind allerdings nicht chronologisch sortiert, sondern entsprechend ihrer Ortsangabe: Punkt 1 = Tafelbildnisse in der *camera*, Punkt 2 = Tafelbildnisse in der *anticamera*, Punkt 3 = Tafelbildnisse in der *sala*, Punkt 4 = Tafelbildnisse im *studiolo*, Punkt 5 = Tafelbildnisse ohne Raumbezeichnung. Die verschiedenen Raumtypen sind keinesfalls subjektiv gewählt, sondern entsprechen den in den Quellen gefundenen Ortsangaben.

### Tabelle III

#### **Porträtbüsten aus den schriftlichen Quellen**

Tabelle III entspricht in ihrem formalen Aufbau Tabelle II, mit dem Unterschied, daß hier alle Porträtbüsten (Bildnisbüsten wie antike Büsten) zusammengetragen sind. Neben *camera*, *anticamera*, *sala* und *studiolo* tauchen als zusätzliche Ortsangaben *loggia* und *bottega* auf. Es wird auch deutlich, daß die Büsten quantitativ den stärksten Anteil der Porträts ausmachen.<sup>71</sup>

### Tabelle IV

#### **Porträttypen im Vergleich**

In Tabelle IV sind die einzelnen Porträttypen und ihr quantitativer Anteil differenziert. Die 167 Posten der Gesamttabelle entsprechen insgesamt 211 Porträts. Davon sind 41 Tafelbildnisse, 128 Bildnisbüsten, 10 Reliefbildnisse und bei 32 lassen sich keine näheren Angaben zum Porträttyp machen. Bildnisse aus Majolika sowie Bildnistondi wurden aufgrund ihrer geringen Anzahl nicht aufgeführt. Auf einer zweiten Ebene wird noch einmal unterschieden, wieviele von den einzelnen Porträttypen Männer-, Frauen- oder Kinderporträts sind. Dieses Ergebnis wird weiter unten, zusammen mit dem Ergebnis der anderen Tabellen, anhand allgemeinerer Fragestellungen diskutiert werden.

---

<sup>71</sup> Zum prozentualen Verhältnis von Tafelbildnissen und Porträtbüsten siehe weiter unten.

### Tabelle V

#### **Das Material bei Bildnisbüsten**

Tabelle V soll einen Überblick geben, welche unterschiedlichen Materialien bei Bildnisbüsten verwendet werden. Gipsbüsten sind am häufigsten, danach folgen Terrakottabüsten, Marmorbüsten und schließlich einige Bronzestatuen. Die Unterscheidung der Materialien ist besonders in bezug auf den Ort der Büsten interessant. Bronzestatuen kommen zum Beispiel besonders häufig in *studioli* vor (vgl. dazu auch Tabelle III), während sich Marmor-, Gips- oder Terrakottabüsten gleichmäßig über *camera* und *sala* verteilen. Zudem läßt sich beim Vergleich einzelner Inventare zeigen, daß sozial höher stehende Familien Marmor-, statt Gips- oder Terrakottabüsten besitzen. Es verwundert deshalb zum Beispiel nicht, daß im Palazzo Medici alle vorhandenen Porträtbüsten aus Marmor sind, während Terrakottabüsten oder Gipsbüsten nicht vorkommen. Auch in dieser Tabelle ist noch einmal zwischen dem Anteil der Männer-, Frauen- und Kinderbildnisse unter den einzelnen Materialien unterschieden. Allerdings kann hier nur spekuliert werden, da das Ergebnis keinen statistischen Wert hat. Außerdem ist der Anteil der Büsten, die ohne nähere Bezeichnung des Geschlechts angegeben werden, so hoch, daß man besser ganz auf interpretierende Aussagen verzichten sollte.

### **A u s w e r t u n g**

Die Auswertung der Ergebnisse erfolgt nicht durch die Interpretation der einzelnen Tabellen, sondern anhand übergreifender Fragestellungen. Auch werden spezifische Fragen nach dem genauen Ort der einzelnen Porträttypen in Kapitel 4 ausführlich behandelt.

#### **Das quantitative Verhältnis der einzelnen Porträttypen**

Der Quellenbefund gibt sehr eindeutige Aussagen über die ungefähre quantitative Verteilung der einzelnen Porträttypen im Quattrocento. Offensichtlich waren Bildnisbüsten der bevorzugte Porträttyp in Florenz. Von den insgesamt 211 Porträts entfallen allein 128 auf Bildnisbüsten. Im Vergleich dazu lassen sich nur 41 autonome Tafelbildnisse bestimmen und Porträtreliefs fallen mit 10 Beispielen kaum mehr ins Gewicht. Allerdings muß man dieses Ergebnis relativieren. Die Gruppe der Bildnisbüsten ist u.a. deshalb so umfangreich, weil sie das größte Spektrum bietet. Unter den Porträttyp "Bildnisbüsten" lassen sich in den schriftlichen Quellen sehr viele Bildnisformen zusammenfassen. Zunächst machen die schriftlichen Quellen in ihrer beschreibenden Form wenig Unterschied



zwischen antiken und zeitgenössischen Bildnisbüsten. Dieses Problem wurde bereits weiter oben schon einmal diskutiert. Deshalb ist es auch sinnvoll, hier etwas allgemeiner von *Bildnisbüsten* zu sprechen, anstatt die Bezeichnung *Porträtbüsten* zu verwenden, wenn man von der gesamten Gruppe der Bildnisbüsten spricht.

Sucht man aus den schriftlichen Quellen nur die Bildnisbüsten heraus, bei denen es sich ganz offensichtlich um zeitgenössische Porträtbüsten handelt, reduziert sich auch der quantitative Anteil gegenüber den autonomen Tafelbildnissen. An namentlich bezeichneten Porträtbüsten lassen sich nicht einmal ein Duzent bestimmen; davon entfallen allein schon vier auf den Palazzo Medici: "una testa di marmo della impronta di Cosimo" (Tabelle I, Nr. 51), "una testa di marmo sopra l'arco dell'uscio di chamera, ritratto al naturale mona Lucrezia" (Tabelle I, Nr. 54), "una testa di marmo sopra l'uscio dell'antichamera della [i]mpronta di Piero di Cosimo" (Tabelle I, Nr. 55) und "una testa di marmo sopra l'uscio dell'antichamera di tutto rilievo ritratto al naturale di Giovanni di Cosimo de' Medici" (Tabelle I, Nr. 61).<sup>72</sup>

Tafelbildnisse werden im Vergleich zu Bildnisbüsten häufiger namentlich bezeichnet. Etwa bei der Hälfte der 41 aufgeführten Tafelbildnisse ist immerhin in der schriftlichen Quelle der Name des Porträtierten genannt, während bei zahlreichen anderen auch eine nähere Bezeichnung des Dargestellten angegeben ist, wie zum Beispiel "1<sup>a</sup> testa d'uno doge vinitiano" (Tabelle I, Nr. 141), "una testa di duna dona fiamingha in un quadro di legname" (Tabelle I, Nr. 122) oder "1<sup>o</sup> quadro messo d'oro con 1<sup>a</sup> testa del duca" (Tabelle I, Nr. 147). Dafür fehlt bei Tafelbildnissen oft die genaue Nennung ihres Aufbewahrungsortes innerhalb des Zimmers. Während bei Bildnisbüsten häufig eine Differenzierung erfolgt wie "1<sup>a</sup> testa sopra al chamino di gieso" (Tabelle I, Nr. 17), "2 teste di gesso uun su una tavola" (Tabelle I, Nr. 137) oder "2 teste di banboci [bambini] in su le letiere" (Tabelle I, Nr. 109)<sup>73</sup>, lassen sich Tafelbildnisse selten genau verorten. Zusätzliche Hinweise wie "1<sup>a</sup> testa di Lorenzo de' Medici in 1<sup>a</sup> cassetta" (Tabelle I, Nr. 140) sind ausgesprochen selten.

Die Frage nach dem genauen Aufbewahrungsort Florentiner Tafelbildnisse läßt sich also nur bedingt aus den schriftlichen Quellen beantworten. Entweder war

<sup>72</sup> Die anderen namentlich bezeichneten Bildnisbüsten sind "2 teste di terra cotta ritratte Bartolomeo e Mona Chontesina" (Tabelle I, Nr. 145), "1<sup>a</sup> ighura di Zanobi sopra sopradetto di gesso" (Tabelle I, Nr. 29),

<sup>73</sup> Vgl. dazu auch Kapitel 4.2.

der Ort von Tafelbildnissen im Florentiner Palazzo so selbstverständlich, daß er in den Quellen keine Erwähnung findet - es sei denn, ein Porträt befindet sich ausnahmsweise einmal an einem völlig anderen Platz - oder Inventare geben darüber grundsätzlich keine Auskunft. Dieses Problem betrifft nicht nur autonome Tafelbildnisse, sondern ganz allgemein Tafelbilder des Florentiner Quattrocento, die als Teil der Innenausstattung einer *camera* oder *anticamera* in einem Inventar auftauchen. Selbst bei berühmten Kunstwerken oder riesigen Bildtafeln und sehr genauen Inventaren bleibt es schwierig, sie innerhalb des Raumes exakt zu verorten. Auf dieses Problem wird ausführlich in Kapitel 4.1 zurückzukommen sein.<sup>74</sup>

### Die chronologische Entwicklung der Porträttypen

Nicht alle Porträttypen sind zu gleicher Zeit ähnlich präsent. An der chronologischen Auflistung von Tabelle I läßt sich beispielsweise deutlich ablesen, daß autonome Tafelbildnisse erst seit den 1470er Jahren in den Inventaren auftauchen. Dieses Ergebnis entspricht dem, was wir bisher über die Entwicklung des Florentiner Porträts im Quattrocento wissen. Die Gattung des gemalten autonomen Tafelbildnisses taucht überhaupt erst richtig in den 1450er Jahren auf - mit wenigen Ausnahmen der frühen männlichen Profilporträts von Masaccio oder Domenico Veneziano -, während Bildnisbüsten bereits vorher gebräuchlich und verbreitet sind. Leider lassen sich aus den Inventaren nicht die genauen Jahreszahlen für die Entstehung einzelner Tafelbildnisse entnehmen, da die meisten Inventare erst nach dem Tod des Hausbesitzers verfaßt wurden, so daß viele Porträts bereits schon länger im Besitz der Familie waren. Ganz allgemein läßt sich sagen, daß die namentliche Bezeichnung der Porträtierten in den Inventaren gegen Ende des Quattrocento häufiger wird. Interessant ist, daß bereits in den frühen Jahren (1465-1470) Bildnisse von Dichtern auftauchen, also noch bevor man sich offensichtlich selbst porträtieren läßt. Allerdings kennen wir diese Beispiele nur aus dem Inventar des Lorenzo Morelli, der anscheinend ein besonderes Interesse an Darstellungen bekannter Persönlichkeiten hatte.<sup>75</sup> Deshalb läßt sich dieses Ergebnis nicht unbedingt verallgemeinern.

<sup>74</sup> Die anderen Porträttypen wie Bildnisreliefs, -tondi, Porträtmedaillen etc. werden ebenfalls in Kapitel 4 besprochen. Quantitativ fallen sie kaum ins Gewicht und lassen sich deshalb nur bedingt in Relation zu Bildnisbüsten oder Tafelbildnissen setzen.

<sup>75</sup> Im Inventar von Lorenzo Morelli findet sich "1<sup>a</sup> testa di messer Francesco Petrarca dipinta per Livio orafo e dipintore in un quadretto di legnio per tutto dachordo" (Tabelle I, Nr. 2), "1<sup>a</sup> testa di Dante di gesso e cholorite" (Tabelle I, Nr. 4) und "1<sup>a</sup> testa di gesso d' Adriano imperadore dipinta" (Tabelle I, Nr. 5).

### Männer-und Frauenporträts

Besonders interessant ist die Frage, wie die Porträts unter den Geschlechtern verteilt waren. Die Ergebnisse aus den schriftlichen Quellen lassen sich in Tabelle IV ablesen. Von den insgesamt 211 Bildnissen sind 40 Männerporträts, 31 Frauenporträts und 20 Kinderporträts. Über die Hälfte der Bildnisse - insgesamt 121 - sind in den Quellen in bezug auf das Geschlecht nicht näher bezeichnet. Während dieser allgemeine Überblick noch relativ wenig Aussagekraft hat, läßt sich ein besseres Bild gewinnen, wenn man die einzelnen Porträttypen näher betrachtet.

Tafelbildnisse: Von den insgesamt 211 aufgenommenen Porträts lassen sich 41 Tafelbildnisse bestimmen. Davon entfallen 16 auf männliche und 15 auf weibliche Porträts (vgl. Tabelle IV). Nur ein Porträt ist als Kinderporträt bezeichnet, die restlichen 9 Tafelbildnisse enthalten keine Angaben zum Geschlecht. Vergleicht man dieses Ergebnis mit dem tatsächlichen Bestand Florentiner Tafelbildnisse<sup>76</sup>, läßt sich folgender Befund entnehmen: von den insgesamt 144 Porträts sind 74 Männer- und 54 Frauenporträts, d.h. der Anteil der männlichen ist wesentlich höher als der der weiblichen Porträts. Bei den übrigen Porträts handelt es sich entweder um Porträtdiptychen oder Doppelbildnisse. Der Vergleich der schriftlichen Quellen mit dem tatsächlichen Bestand zeigt also eine gewisse Diskrepanz. Während bei dem noch heute vorhandenen Bildbestand Florentiner Tafelbildnisse das Männerporträt eindeutig dominiert, erscheint das Verhältnis von männlichen und weiblichen Tafelbildnissen in den schriftlichen Quellen relativ ausgeglichen.

Bildnisbüsten: Für die Bildnisbüsten können hier nur Aussagen über den Befund der schriftlichen Quellen getroffen werden, da die heute noch vorhandenen Porträtbüsten in dieser Arbeit keine Rolle spielen. Die Bildnisbüsten machen den größten Anteil unter den Porträts in den schriftlichen Quellen aus. Von den 211 Porträts entfallen 128 auf Bildnisbüsten. Trotzdem lassen sich in bezug auf die Geschlechterverteilung eigentlich keine genaueren Angaben machen. Von den 128 Bildnisbüsten sind nur 16 als Männer- und 9 als Frauenbüsten näher bezeichnet. Interessant ist die relativ große Anzahl der Kinderbüsten mit immerhin 14 Porträts. Allerdings verbleibt der größte Teil - nämlich 89 Büsten - ohne Bezeichnung des Geschlechts. Deshalb sollte man hier von einer Interpretation eher absehen.

---

<sup>76</sup> Vgl. Kapitel II im Anhang.

Porträtreliefs: Ähnliches gilt für die Porträtreliefs von denen in den schriftlichen Quellen nur 10 gefunden wurden: davon nur ein männliches Bildnis, drei weibliche Bildnisse sowie ein Kinderbildnis. Die restlichen fünf Reliefs sind nicht näher bezeichnet.

Allgemein läßt sich festhalten, daß in der Regel der Anteil der männlichen Bildnisse bei allen Porträttypen etwas größer ist. Das gilt auch für Porträts, die sich aufgrund des spärlichen Quellentextes keinem Porträttyp sicher zuordnen lassen. Hier sind von den 32 Bildnissen die überwiegende Zahl männliche Porträts (7), während nur vier als weibliche und drei als Kinderporträts ausgewiesen sind.

### Der Raum der Porträts

Eines der wichtigsten Ergebnisse ist die Spezifizierung des genauen Raumes, in dem autonome Bildnisse im Florentiner Palazzo aufbewahrt wurden. Obwohl diese Ergebnisse in den folgenden Kapiteln innerhalb eines größeren Kontextes ausgewertet werden, sei hier kurz die quantitative Verteilung zusammengefaßt.

Tafelbildnisse: Die meisten Tafelbildnisse sind in der *camera* zu finden (vgl. Tabelle II). Von den 41 klar zu bestimmenden Tafelbildnissen können etwa die Hälfte (18) in diesem wichtigsten Raum des Florentiner Palazzos verortet werden. Die übrigen Tafelbildnisse verteilen sich in etwa gleich große Anteile auf die *anticamera* (3), *sala* (3) und auf das *studiolo* (2). Bei den restlichen Porträts (10) fehlt leider in den Quellen der Hinweis auf den Aufbewahrungsraum. Damit kann eindeutig die *camera* als der zentrale Ort autonomer Tafelbildnisse in Florenz bestimmt werden. Wie wir uns allerdings die genaue Aufbewahrung der Bildtafeln innerhalb einer *camera* vorzustellen haben, soll in den folgenden Kapiteln geklärt werden.<sup>77</sup>

Bildnisbüsten: Was für die autonomen Tafelbildnisse gilt, kann grundsätzlich auch für die Bildnisbüsten festgehalten werden: die *camera* ist der wichtigste Ort (vgl. Tabelle III). Insgesamt 64 Porträtbüsten lassen sich in einer *camera* verorten, während nur 6 in einer *anticamera* zu finden waren. Allerdings spielt die *sala* bei den Bildnisbüsten eine weitaus größere Rolle als bei den Tafelbildnissen. Sie ist eindeutig als der zweitwichtigste Raum für Büsten auszumachen, denn immerhin finden sich hier 36 Porträts. Die übrigen Bildnisbüsten verteilen sich auf das

<sup>77</sup> Vgl. hierzu besonders Kapitel 3.3, 3.4 und 4.1.

*studiolo* (9) und die *loggia* (2); insgesamt 27 Büsten sind in den schriftlichen Quellen leider ohne Raumbezeichnung aufgeführt.

## 2.5 Die Identifizierung von Porträts anhand schriftlicher Quellen: Möglichkeiten und Grenzen

Die sichere Identifizierung autonomer Tafelbildnisse anhand schriftlicher Quellen ist leider nur teilweise möglich. Erst wenn auch andere zusätzliche Informationen – wie Künstlername, Inschrift oder Herkunft des Porträts – vorhanden sind, läßt sich ein in einem Inventar beschriebenes Bildnis einer entsprechenden Tafel zuordnen. Zudem ist eine Identifizierung abhängig von der Genauigkeit des Inventars. Sind besonders ausführliche Inventare vorhanden – wie zum Beispiel das Medici-Inventar von 1492 oder das Tornabuoni-Inventar von 1497<sup>78</sup> – ist es sogar möglich, die identifizierten Porträts relativ genau räumlich zu verorten und sie zu den anderen Kunstwerken und Möbeln des Raumes in Beziehung zu setzen, um ihre Funktion zu bestimmen.

Das ist zum Beispiel der Fall in der *camera grande terrena* im Palazzo Medici, in der sich laut Inventar ein Porträt Galeazzo Maria Sforzas von Piero del Pollaiuolo sowie ein Porträt des Herzogs von Urbino befunden haben. Während das Bildnis von Galeazzo Maria Sforza mit einem Porträt von Piero del Pollaiuolo in den Uffizien identifiziert werden kann (**Abb. 30**), ist das Bildnis von Federigo da Montefeltro bis heute noch nicht aufgefunden worden. Aufgrund der übrigen Ausstattung, deren Ikonographie das politische Selbstverständnis der Familie Medici zum Thema hat, ist es nun möglich, die Funktion der Porträts zu bestimmen: sie repräsentieren die beiden wichtigsten politischen Verbündeten des Hauses Medici im Quattrocento.<sup>79</sup> Allerdings sind solche Identifizierungen und Funktionsbestimmungen eher die Ausnahme. Im Fall des Palazzo Medici ist die Quellenlage außerordentlich gut: es gibt einen Grundrißplan des Palazzo<sup>80</sup> und mehrere ausführlich geführte Inventare, die über das Quattrocento hinausreichen.<sup>81</sup>

<sup>78</sup> Vgl. die beiden Inventare im Anhang.

<sup>79</sup> Vgl. zur Funktion der *camera grande terrena* Gebhardt 1991a; Kress 1995b sowie zum genauen Aufbewahrungsort der beiden Porträts innerhalb der *camera* Kapitel 4.1.

<sup>80</sup> Vgl. Bulst 1969/70; die Grundrißpläne des Erdgeschosses und des Piano nobile sind im Anhang abgedruckt.

<sup>81</sup> Inventare wurden in der Regel angefertigt, wenn der Hausherr verstarb oder eine Besitzteilung erfolgen mußte. Aus diesem Grund ist jeweils unter Cosimo, Piero und Lorenzo de' Medici ein Inventar des Palazzo angefertigt worden, so daß man ein detailliertes Bild über die wachsende Ausstattung des Palazzo im Laufe des 15. und der folgenden Jahrhunderte gewinnen kann.

Zudem sind die meisten Kunstwerke nicht verloren gegangen und befinden sich sogar größtenteils noch in Florenz. Hinzu kommt, daß das Aussehen der einzelnen Familienmitglieder durch andere Bildgattungen und Kunstwerke - wie zum Beispiel Porträtmedaillen oder zeitgenössische Porträts in Fresken - überliefert ist, die eine Identifizierung erleichtern. Durch solche zusätzlichen Quellen ließ sich beispielsweise auch das "Bildnis der Giovanna degli Albizzi" von Domenico Ghirlandaio (**Abb. 64**) identifizieren, da eine Beschreibung im Tornabuoni-Inventar von 1497 mit weiteren zeitgenössischen Porträts verglichen werden konnte.<sup>82</sup>

Immer wieder kann auch auf Vasaris Beschreibungen einzelner Porträts oder anderer Kunstwerke in seinen *Viten* zurückgegriffen werden. Besonders bei Künstlerbildnissen oder Selbstporträts von Künstlern, für die sich Vasari auch persönlich interessierte, sind die *Viten* oft die einzige Quelle, da es nur wenige Inventare von Künstlerhaushalten im Quattrocento gibt. Inventare von Künstlerhaushalten finden sich hin und wieder unter den *Pupilli*-Inventaren, wenn sie nach dem Tod eines Künstlers zur Nachlaßverwaltung angefertigt wurden. Allerdings werden die Kunstwerke, die sich noch in der Werkstatt des Künstlers befunden haben, meistens nur oberflächlich beschrieben, so daß sich noch unfertige Werke kaum identifizieren lassen. Im Inventar von Filippino Lippi, das 1504 nach seinem Tod angefertigt wurde, finden sich in seiner "bottega sotto la chaxa" mehrere Porträts, die sogar teilweise namentlich bezeichnet sind. Trotzdem läßt sich aufgrund der Angaben nur feststellen, daß Filippino Lippi für bestimmte Auftraggeber Porträts gemalt hat, ohne daß sie sich mit heute noch vorhandenen Bildnissen identifizieren lassen.<sup>83</sup>

Trotz der eher geringen Erfolgsaussichten bei der Identifizierung einzelner Bildnisse anhand schriftlicher Quellen wird sich im Verlauf der Untersuchung zeigen, daß die Informationen, die sich aus den Inventaren gewinnen lassen, eine wichtige Rolle bei der Analyse und Deutung der Funktion autonomer Bildnisse spielen. Die vorläufige Auswertung der schriftlichen Quellen hat gezeigt, daß sich vor allem eine Vorstellung über die quantitative Verteilung autonomer Porträts im

<sup>82</sup> Vgl. Shearman 1992, S. 110 f.; Hendy 1964, S. 47 f.; Kent/Simons 1987, S. 236, Anm. 47 und Simons 1988a.

<sup>83</sup> Im Lippi-Inventar werden beispielsweise "uno quadretto chon dua sportellini, disegnatovi Madama d'Imola" sowie "una testa di Giovanni di Pierfrancesco, im [sic] pannolino dipinta [sic] vecchia" genannt; vgl. Carl 1987, S. 386, Nr. 92 und Nr. 93. Es handelt sich bei diesen beiden Tafeln offensichtlich um Porträts von Caterina Sforza und ihrem Gemahl Giovanni di Pierfrancesco de' Medici. Bisher konnte der Inventartext aber nicht mit bestimmten Bildnissen identifiziert werden.

Florentiner Quattrocento gewinnen läßt. Wichtig ist es, zunächst die einzelnen Porträttypen untereinander genauer zu differenzieren, um dann anhand eines Vergleichs die Unterschiede herauszuarbeiten. Besonders effektiv erweist sich diese Methode auch für die Verortung der einzelnen Porträttypen im Florentiner Palazzo. Allerdings zeigt eine solche quantitative Auswertung auch, daß sich nur allgemeine Informationen ablesen lassen. Wieviele Tafelbildnisse sich in einer *camera* oder *anticamera* befunden haben, sagt noch nichts darüber aus, wie diese Tafelbildnisse innerhalb der Zimmer aufbewahrt wurden oder welche Funktion sie hatten.

Aus diesem Grund sollen in den folgenden Kapiteln die Ergebnisse aus den schriftlichen Quellen in Bezug zu ihrem historischen Kontext gesetzt werden. Erst wenn man weiß, wie ein Florentiner Palazzo organisiert und aufgebaut war, läßt sich darin auch ein Porträt verorten (Kapitel 3). Zudem muß noch genauer unterschieden werden, in welcher Form und Vielfalt die Präsentation der unterschiedlichen Porträttypen innerhalb der Zimmertypen erfolgte (Kapitel 4). Gerade bei dieser Analyse wird sich zeigen, daß zum Beispiel Tafelbildnisse und Porträtbüsten, zumindest in bezug auf ihren Ort, noch wesentlich genauer zu differenzieren sind. Grundsätzlich bildet das hier besprochene Quellenmaterial die Basis für die weiteren Fragestellungen. Des weiteren wird nun in den folgenden Kapiteln zusätzlich der gesamte Inhalt der Inventare in den Blickpunkt genommen, damit auch andere Kunstwerke, die sich zusammen mit den Porträts im Palazzo befunden haben, miteinbezogen werden können. Die Gattung des autonomen Porträts läßt sich dadurch einerseits besser in ihrer Bedeutung gegenüber anderen Kunstgattungen einschätzen, andererseits aber auch in ihrer Funktion genauer definieren.

## Der Florentiner Palazzo als Ort autonomer Porträts

---

### 3.1 Der Palazzo als Ort autonomer Bildnisse

Daß autonome Kunstwerke wie Porträts im Florentiner Quattrocento für einen bestimmten Ort, Raum oder Platz geschaffen wurden, scheint uns heute selbstverständlich. Eigentlich braucht man nur Vasari in die Häuser seiner Florentiner Zeitgenossen zu folgen, um zu erfahren, wo die Kunstwerke für den Privatgebrauch der Bürger auch noch in seinem Jahrhundert zu finden waren. In der Vita Raffaels berichtet Vasari beispielsweise, daß die Porträts von Angelo und Maddalena Doni noch immer am selben Ort zu finden sind:

"Dieser ließ von Raffael sein eigenes Bildnis und das seiner Gemahlin in der Weise ausführen, wie man sie noch jetzt bei seinem Sohn Giovanni Battista in dem Haus sieht, welches Agnolo in der Färberstraße in Florenz an der Ecke der Alberti erbaut hat."<sup>1</sup>

Ähnliches beschreibt Vasari in der Vita Verrocchios über Bildnisbüsten bzw. Totenmasken, die "in allen Häusern in Florenz über Kaminen, Türen, Fenstergesimsen und anderen Vorsprüngen in einer unendlichen Menge zu sehen sind."<sup>2</sup> Trotzdem ist der Florentiner Palazzo als Ort autonomer Porträts nie in der Forschung thematisiert worden. Dafür gibt es vielfältige Gründe. Zum einen erscheint uns diese Tatsache zunächst als viel zu selbstverständlich. Noch heute werden die meisten Porträts für den Privatgebrauch in Auftrag gegeben und finden sich deshalb in den Häusern ihrer Auftraggeber. Zum anderen begegnen uns die Florentiner Porträts heute fast ausschließlich in den Museen zusammen mit anderen Kunstwerken, und nur in den wenigsten Fällen wissen wir, wer der Dargestellte ist und aus welchem Besitz das Porträt ursprünglich stammt. Das hat in der Porträtforschung dazu geführt, diese Bildnisse in erster Linie als autonome Kunstwerke zu begreifen, bei deren Deutung hauptsächlich die werkimmanente Analyse im Vordergrund stand.<sup>3</sup> Daß durch diese Methode die autonomen Porträts

---

<sup>1</sup> Vasari-Milanesi, Bd. IV, S. 325.

<sup>2</sup> Vasari-Milanesi, Bd. III, S. 373.

<sup>3</sup> Vgl. z.B. Boehm 1985.



ohne Bezug auf ihren ursprünglichen historischen Kontext interpretiert wurden, hat besonders Burke vielfach kritisiert.<sup>4</sup>

Betrachtet man die Gattung des autonomen Bildnisses unter diesen Aspekten, gewinnt der Ort der Porträts im Zusammenhang mit dem Umfeld der Auftraggeber eine zentrale Bedeutung. Besonders der Abschnitt über "Bildnis und Funktion" wird zeigen, daß man sich Kunstwerke zu ganz bestimmten Anlässen bestellte, die in der Regel eng mit wichtigen Familienereignissen wie Heirat, Geburt oder Tod zusammenhingen. Diese Auftragsgründe und -anlässe für die Bestellung von Kunstwerken waren immer zugleich privat und öffentlich motiviert. Die Ausstattung einer *camera* war keineswegs allein für die Besitzer bestimmt, sondern gehörte zur repräsentativen Funktion Florentiner Palazzi. Vor allem aus diesem Grund berichtet Giovanni Rucellai in seinem *Zibaldone* selbstbewußt von all' den Kunstwerken, die sich in seinem Haus befinden - darunter Skulpturen und Bilder von der Hand der besten Meister.<sup>5</sup> Auch die Namen der Künstler nennt er ausdrücklich, darunter so berühmte Meister wie Domenico Veneziano, Filippo Lippi, Giuliano da Maiano, Antonio Pollaiuolo, Andrea del Castagno, Paolo Uccello und Desiderio da Settignano.<sup>6</sup>

John Kent Lydecker hat als erster den florentinischen Palazzo als zentralen Ort privater Kunst begriffen und in seiner Dissertation "The domestic setting of the arts in Renaissance Florence"<sup>7</sup> auf den Zusammenhang zwischen Form und Funktion der Kunstwerke in bezug auf ihren jeweiligen Kontext verwiesen.<sup>8</sup> Aber erst mit der enormen baugeschichtlichen Entwicklung des florentinischen Palazzo waren die Voraussetzungen für die steigende Anschaffung privater Kunst geschaffen. Es ist kaum verwunderlich, daß die ersten autonomen Bildnisse erst

<sup>4</sup> Vgl. besonders Burke 1986, S. 131.

<sup>5</sup> "Memoria che noi abiamo in chasa nostra più chose di scholtura e di pitura di tarsie e comessi, di mano de' migliori maestri che siano stati da buono tempo in qua, non tanto in Firenze ma in Italia." Rucellai 1960, S. 23-24. Giovanni Rucellais *Zibaldone Quaresimale*, wie er dieses Buch selbst nennt, ist eine Sammlung verschiedener Texte und Exzerpte, die Giovanni über einen Zeitraum von mehr als dreißig Jahren zusammengetragen hatte, gedacht als Anleitungsbuch für seine Söhne. Vgl. die Einleitung in Rucellai 1960, S. ix.

<sup>6</sup> Ebd., S. 24: "e' nomi de quali sono questi, cioè: maestro Domenicho da Vinegia, pittore; frate Filippo de l'ordine ..., pittore; Giuliano da Maiano, legnaiuolo, maestro di tarsie e comessi; Antonio d' Iacopo del Polaiuolo, maestro di disegno; Andrea del Verocchio, schultore e pittore; Vettorio di Lorenzo Bartolucci, intagliatore; Andreino dal Chastagno, detto degl' inpichati, pittore; Paolo Ucello, pittore; Desidero da Settignano e Giovanni di Bertino, maestri de scharpello." Leider schreibt Giovanni Rucellai nichts über die Kunstwerke, die er von den einzelnen Künstlern bestellt hatte.

<sup>7</sup> Ann Arbor 1987 (vgl. Lydecker 1987a).

<sup>8</sup> Lydecker 1987a, S. 3 f.: "Essential ideas about the nature and function of the visual arts were worked out on the walls of Florentine patrician homes."

mit dem Baubeginn der großen Florentiner Privatpalazzi in der Mitte des Quattrocento zusammenfallen. Jetzt erst tauchen sie überall in den Inventaren und *Libri di Ricordi* auf und bilden einen zentralen Teil der Zimmerausstattung. Diese Entwicklung ist Thema der folgenden Kapitel.

### Der Bauboom Florentiner Privatpalazzi

Anhand der Auswertung der schriftlichen Quellen hat sich belegen lassen, daß wir autonome Bildnisse regelmäßig etwa ab der Mitte des Quattrocento in den Florentiner Palazzi nachweisen können. Dies ist zugleich die Zeit, in der es einen regelrechten Bauboom Florentiner Privatpalazzi gibt, besonders seit der Palazzo Medici in den 1445er Jahren im Entstehen war. In nur wenigen Jahrzehnten "schießen" die Häuser der Familien Rucellai, Pitti, Pazzi und Strozzi regelrecht aus dem Boden und entwickeln sich allmählich zum wichtigsten Ausdrucksmittel der Florentiner Oberschicht. Nicht selten ist das ausgeprägte Konkurrenzbewußtsein der Florentiner der stärkste Antrieb für den Baubeginn eines neuen Palazzo, den man noch größer und prächtiger bauen möchte als den eines politischen oder wirtschaftlichen Gegners. Die Architektur wird zum Träger des Florentiner Familienbewußtseins sowie zum Ausdruck des Selbstverständnisses der Oberschicht, die den Palazzo als Identifikations- und Repräsentationszentrum zu nutzen weiß. Die Bedeutung des Florentiner Palazzo soll unter diesem Aspekt im folgenden Kapitel 3.2 skizziert werden, in dem neben der baugeschichtlichen Entwicklung der Palazzi seit der Mitte des Quattrocento vor allem die Frage nach der Motivation der einzelnen Bauherren oder Familien analysiert wird.

In der Forschung, die bisher weitgehend architekturgeschichtlich orientiert war, findet diese soziale Funktion des Palazzo erst allmählich Interesse.<sup>9</sup> Insbesondere Richard Goldthwaite und Francis Kent haben mit verschiedenen Studien zum Florentiner Palazzo hier neue Ansätze formuliert, die von der jüngeren Forschung aufgenommen wurden und den Blickpunkt stärker auf den Florentiner Palazzo als Identifikationszentrum der Florentiner Oberschicht gelenkt

---

<sup>9</sup> Dazu Goldthwaite 1991, S. 160: "Anche nella storiografia dell'architettura rinascimentale l'interno del palazzo rimane nell'ombra per quanto riguarda la nostra conoscenza sia dell'arredamento che dell'uso dello spazio."; und Lydecker 1987a, S. 2: "First, the Renaissance in Florence saw an extraordinary development of the private palace as an architectural form ... but the question of their interior arrangement and decoration has not been studied."

haben.<sup>10</sup> Allerdings sind nach wie vor noch viele Fragen offen, wie Goldthwaite jüngst erst wieder festgestellt hat.<sup>11</sup>

### Die innere Aufteilung des Palazzo

Mit der Entwicklung des Florentiner Palazzo beginnt auch der "Boom" der Privatkunst, d.h. der Kunstgattungen, die für den häuslichen Gebrauch bestimmt waren: darunter besonders das häusliche Andachtsbild, Cassoni- und Spalliere-Tafeln und natürlich Bildnisbüsten und autonome Tafelbildnisse. Die Palazzi werden somit nicht nur äußerlich immer mehr zum künstlerischen Ausdrucksmittel ihrer Familien, sondern auch durch die Ausstattung ihrer Innenräume. Wie diese Innenräume organisiert und ausgestattet und welche Funktion die einzelnen Zimmertypen wie *camera*, *anticamera*, *sala* oder *studiolo* hatten, soll in Kapitel 3.3 dargestellt werden.

Ähnlich wie bei der Erforschung der sozialen Funktion des Florentiner Palazzo steckt auch hier die kunsthistorische Forschung erst in den Anfängen. Das hängt einmal natürlich mit der Quellenlage zusammen, denn von den wenigsten Palazzi gibt es vollständige Inventare oder Grundrißpläne aus dem Quattrocento, zum anderen natürlich mit dem mangelnden Interesse an der Rekonstruktion des ursprünglichen historischen Ortes von Kunstwerken. Bisher ist nur vereinzelt der Versuch unternommen worden, das Innere eines Palazzo anhand der überlieferten Quellen zu rekonstruieren, wobei natürlich der Palazzo Medici aufgrund der besten Quellenlage im Vordergrund stand.<sup>12</sup> Allerdings zeigt sich, daß man auch unabhängig von einer vollständigen Quellenlage (Inventar + Grundrißpläne) eine genauere Vorstellung von der Gestaltung der Innenräume und der Ausstattung Florentiner Palazzi erarbeiten kann. Vergleicht man Inventare verschiedener Häuser, lassen sich zum Beispiel bestimmte typische Einrichtungsgegenstände eines Zimmertyps bestimmen oder Vorstellungen über das gewünschte Dekor von Raumtypen ableiten. Dieses Verfahren wird in Kapitel 3.3 angewandt werden mit dem Ziel, die autonomen Porträts schließlich in den für sie relevanten Räumen als Teil der Ausstattung greifbar zu machen.

<sup>10</sup> Vgl. Goldthwaite 1972, Kent 1977 und Kent 1987. Auch Tönnemann hat den Palazzo Medici unter diesem Aspekt neu gedeutet; vgl. Tönnemann 1993.

<sup>11</sup> Vgl. Goldthwaite 1991, S. 159.

<sup>12</sup> Vgl. dazu besonders die wichtigen Arbeiten von Bulst 1969/70, 1990 und 1993.

### Zur Ausstattung der *camera*

Wie in den schriftlichen Quellen festgestellt werden konnte, ist die *camera* der häufigste Ort Florentiner Porträts. Das hängt damit zusammen, daß der Raumtyp der *camera* ganz allgemein der wichtigste Raum des Florentiner Palazzo im Quattrocento war. Trotzdem wissen wir bisher noch wenig über den Geschmack der Florentiner Oberschicht und ihre Vorstellungen hinsichtlich einer angemessenen Ausstattung dieses Raumes. Das gilt natürlich nicht nur in bezug auf die *camera*, sondern auch für andere Raumtypen. Deshalb soll in diesem Kapitel versucht werden, a) die Ausstattung der *camera* anhand schriftlicher Quellen näher zu bestimmen und b) verschiedene Typen der *camera* zu analysieren. So war es beispielsweise in der Florentiner Oberschicht durchaus üblich, daß Eheleute getrennte Schlafzimmer hatten, was sich immer wieder an der unterschiedlichen Einrichtung dieser Zimmer ablesen läßt. Ob man soweit gehen kann, daß man schließlich typische "Männer"- oder "Frauenzimmer" zu unterscheiden vermag, muß erst geklärt werden. Für Kunstwerke allgemein und für das autonome Porträt im besonderen spielen solche Fragen eine zentrale Rolle, vor allem in bezug auf ihre Funktion. Deshalb versteht sich dieses Kapitel als notwendige Voraussetzung für die weiteren Fragestellungen der vorliegenden Arbeit, die schließlich im Abschnitt "Bildnis und Funktion" diskutiert werden.

### 3.2 Der Bauboom Florentiner Privatpalazzi im Quattrocento

Als der Paduaner Student Girolamo Amaseo im Jahre 1493 Florenz besuchte, berichtete er mit Erstaunen in einem Brief an seinen Bruder Gregorio: die Florentiner lebten nicht in Häusern, sondern in Palazzi.<sup>13</sup> Seit Cosimo de' Medici mit dem Bau seines neuen Palazzo in der Via Larga in den 1440er Jahren den Anfang gemacht hatte, boomte die Bautätigkeit der Florentiner Oberschicht. In den Jahren zwischen 1445 und 1465 entstanden allein zehn neue Palazzi, die alle heute noch erhalten sind - erbaut von den führenden Familien.<sup>14</sup> Auch danach war kein Ende der Baufreudigkeit der Florentiner abzusehen. Es folgten bis zum Ende des 15. Jahrhunderts so prächtige Bauten wie der Palazzo Pazzi, der Palazzo Strozzi

13 Pozzi 1966, S. 198: "... et prominentia saxa, in adamantis [formam] modumque exculpta, non domus, sed palatia, quae Iuppiter cum ipsis diis habitare non recusaret, ostentabant, nec paries, sed ingens saxorum contextus et moles videbatur."

14 Diese zehn Palazzi sind: Palazzo Neroni-Gerini, Palazzo Ridolfi-Guidi, Palazzo Strozzi, Palazzo Rucellai, Palazzo Lenzi-Quaratesi, Palazzo Spinelli, Palazzo Pitti, Palazzo Gianfigliuzzi, Palazzo Neroni und Palazzo Boni-Antinori. Vgl. Brenda Preyer in Rucellai 1981, S. 202.

oder der Palazzo Gondi.<sup>15</sup> Die Zeitgenossen beeindruckte dieses unermüdliche Bauen ebenso wie uns heute. Benedetto Dei bemerkt in seiner *Cronica* für das Jahr 1472: "Florentie bella à 23 palazzi drento alla città ..." <sup>16</sup>. Auch Vespasiano di Bisticci bringt in einem Brief an einen Freund (1463) Verwunderung über den Baueifer seiner Mitbürger zum Ausdruck<sup>17</sup>, und der Florentiner Chronist Luca Landucci schreibt über die Zeit, als gerade Filippo Strozzi seinen Palazzo begann (1489), in seinem *Diario Fiorentino*: "... es waren die Menschen in jener Zeit ganz erpicht aufs Bauen, so daß man Not litt an Meistern und Material."<sup>18</sup> Seit 1489 förderte sogar die Signoria die Bauprojekte, indem sie jedem, der innerhalb von 5 Jahren auf Plätzen, wo noch kein Haus stand, zu bauen begann, 40 Jahre Steuerfreiheit für das Haus zusprach.<sup>19</sup>

Der Bau des Palazzo Medici scheint tatsächlich der Auslöser gewesen zu sein.<sup>20</sup> Er veränderte die Architektur der florentinischen Familienpaläste und das Stadtbild grundlegend. Schon die geographische Lage zeugt von dem Willen des Bauherren Cosimo de' Medici, sich mit seinem neuen Wohnsitz architektonisch von den bisherigen Bauten seiner Zeit abzusetzen. Zum ersten Mal wurde ein Palazzo geschaffen, der sich aus dem durchgängigen Häuserverband, der für die Straßenansicht des mittelalterlichen Florenz charakteristisch war, bewußt herauslöste. Das mittelalterliche Privathaus war durch eine Vielzahl von Funktionen gekennzeichnet, die seine Architektur maßgeblich bestimmten.

<sup>15</sup> Vgl. grundsätzlich Ginori Lisci 1972; Rubinstein 1980; Goldthwaite 1972; Goldthwaite 1980 und Kent 1987.

<sup>16</sup> Dei 1984, S. 79 (fol. 30r). Dei fährt in seiner Beschreibung fort: "... Florentie bella à 50 piazze drento alla città, nominate, e in su'n ogni piazza v'è cchiese ed evvi palazzi e chase d'intornno de' principali cittadini de' reggimento, e piene di merchanti e di botteghe al bisogno ..." (ebd., S. 79, fol. 30v).

<sup>17</sup> Bisticci 1969, S. 151 (Brief an Alfonso Fernandez Palentino vom 24. September 1463): "Preterea hec nostra urbs novis edificiis pulcior in dies ornatiorque efficitur. Incredibile dictu est quanto studio cives ad construendas egregias domos et publica erigenda edificia mentes converterint. Cosmus ipse clarissimus vir nunc privatas domos, nunc sacras edes, nunc monasteria tum in urbe tum extra urbem tot tantisque sumptibus condit, ut antiquorum vel Imperatorum vel Regum magnificentiam equare videantur."

<sup>18</sup> Landucci 1978, S. 89. Schon vom 14. Jahrhundert kennt man Stadtbeschreibungen von Florenz, in denen die Bauten gelobt werden, so in einer Beschreibung von 1339, in der es heißt: "Haec civitas quasi tota plena palatiis de optimo lapide ac communibus et inferioribus dominibus est"; zitiert nach Braunfels 1966, S. 43. Vgl. auch die Schilderung von Dino Compagni, in dessen Chronik es heißt: "casamenti bellissimi pieni di molte bisognevoli arti, oltre de'altri città d'Italia. Per la quale cosa molti di lontani paesi la vengono a vedere, non per necessità ma per bontà de mestieri e arti e per bellezza e ornamento della città"; zitiert nach Braunfels 1966, S. 208.

<sup>19</sup> Die 1494 abgelaufene Frist wurde dann noch einmal bis 1497 verlängert. Vgl. Landucci 1978, S. 89, Anm. 4. (oder Landucci 1883, S. 59, Anm. 5). Begünstigungen von Bauunternehmen sind allerdings schon seit dem 14. Jahrhundert belegt. Vgl. Braunfels 1966, S. 208 ff.

<sup>20</sup> Rubinstein 1980, S. 32.

Meistens wurden diese Häuser von mehreren Familien oder Parteien bewohnt. In den Erdgeschossen befanden sich Werkstätten oder Läden, darüber wohnten oft verschiedene Familien in einem Stockwerk. Die einzelnen Häuser waren dicht aneinander gebaut, und nicht selten verbanden zusätzlich übergreifende Geschoßgesimse die Häuserfronten miteinander.<sup>21</sup> Manchmal ließen sich nicht einmal mehr die Baugrenzen der einzelnen Häuser ermitteln, wie Messer Pagolo di Baccuccio Vettori in seinem Tagebuch schildert.<sup>22</sup>

Florenz hatte bereits im 14. Jahrhundert eine hochentwickelte Baugesetzgebung, die von der Signoria überwacht wurde.<sup>23</sup> Die verantwortliche Behörde für das Bau- und Straßenwesen war der *Ufficio delle Torre*, ihre Beamten hießen *Ufficiali delle Torre e delle cinque cose*. Diese hatten das Recht zur Verbreiterung, zur Geraderichtung und zum Neubau von Straßen und Plätzen und sorgten dafür, daß sich neue Häuser in das bestehende Straßenbild eingliederten.<sup>24</sup> Die allmähliche Isolierung der einzelnen Bauten und ihre stärkere Profilierung gegenüber den benachbarten Häusern begannen gegen Ende des 14. Jahrhunderts, zunächst durch die Betonung architektonischer Elemente wie stärkere Ausarbeitung der Fassaden oder Heraushebung des Haupteingangs. Auch im Inneren der Häuser sorgten trennende Elemente wie größere Innenhöfe, Loggien oder Treppenhäuser für eine Differenzierung der einzelnen Wohnbereiche der Familie.<sup>25</sup>

Noch der alte Palazzo der Familie Medici in der Via Larga, die sogenannte *Casa Vecchia*, entspricht eher dem mittelalterlichen Bautyp eines florentinischen Privathauses.<sup>26</sup> Die Medici waren 1349 vom Mercato Vecchio in die Via Larga

21 Tönniesmann 1983, S. 65. Dazu auch Goldthwaite 1972, S. 985: "... in the fourteenth century it must not have been unusual for even the rich and powerful to live in such an architectural hodgepodge."

22 "Ricordanza che addì xv di febraio cccxlviio io Pagolo Vettori feci una scritta di mia mano a Capponcino che la panca e'l tetto della loggia che passa il mio pilastro del muro è in su quello di Capponcino; e il muro della loggia della corte come tiene la loggia e la sala insino al bordone della sala è tutto del detto Capponcino, e dal bordone in su è tutto mio tanto quanto tiene la mia casa, e dinanzi dov'è la loggia è tutto mio il muro infino a' merli; e a ogni sua petizione debbo levare ciò che io tengo del suo e'l simile de' fare a nme di sgonbrare dove lui achupassi [sic] del mio". ASF, Carte Riccardi 521 (Ricordi di Messer Pagolo di Baccuccio Vettori, 1331-77), fol. 26r, zitiert nach Goldthwaite 1972, S. 983, Anm. 13.

23 Dazu Braunfels 1966, bes. S. 90 ff. sowie S. 110 ff. mit Beispielen für den Einfluß der urbanistischen Planungsvorhaben auf den privaten Wohnbau.

24 Braunfels 1966, S. 97. Die *cinque cose* beziehen sich auf die fünf Arbeitsbereiche: die Steuern, die Güterverwaltung der Besitztümer der Verbannten, die Mühlen, die Schifffahrt und die Straßen, Brücken, Befestigungen und Wasserwege.

25 Zur Charakteristik des mittelalterlichen Privatbaus vor dem Palazzo Medici vgl. besonders Goldthwaite 1972, S. 983 ff.

26 Die *Casa Vecchia* war optisch völlig integriert in die geschlossene Häuserfront der Via Larga. Vgl. zur Rekonstruktion des Baus Saalman/Mattox 1985 und Carl 1990.

umgezogen und besaßen dort eine Reihe von Häusern, etwa in der Mitte der Straße.<sup>27</sup> Cosimo bewohnte zusammen mit seinem Bruder Lorenzo die *Casa Vecchia* - das Haus seines Vaters -, bevor er sich Anfang der 1440er Jahre zu dem Bau eines eigenen Palazzo entschloß.<sup>28</sup> Bezeichnend ist, daß man sich bei einem Neubau in der Regel um einen Bauplatz im eigenen Viertel bemühte, nicht zuletzt deshalb, weil man meist bereits durch Stiftungen oder Grablegen mit einer Kirche des Viertels verbunden war.<sup>29</sup> Es gibt nur wenige Palazzi, die außerhalb des bereits bewohnten Viertels gebaut wurden.<sup>30</sup> Für den Neubau des Palazzo Medici hatte sich Cosimo den Eckplatz zwischen Via Larga (heute Via Cavour) und Via de' Gori ausgesucht. Während die Via Larga direkt auf den Vorplatz zum Dominikanerkonvent San Marco zuführt, weist die Via de' Gori den Zugang zur Kirche San Lorenzo. Damit "markiert der Palast Medici den Schnittpunkt zweier wichtiger Straßenachsen, die jeweils mit den bedeutendsten sakralen Stiftungen der Medici koordiniert sind".<sup>31</sup> Die Bauzeit des Palazzo, für den Cosimo de' Medici den Architekten Michelozzo Michelozzi verpflichtete, erstreckte sich über etwa zehn Jahre<sup>32</sup>: 1445 scheinen die ersten Bauarbeiten begonnen zu haben, 1456 lebte die Familie bereits im neuen Palazzo.<sup>33</sup>

Optisch übertraf der neue Palazzo alle Bauten seiner nächsten Umgebung, nicht nur, weil er sie um mindestens ein Geschoß überragte, sondern weil hier erstmals eine architektonische Formensprache eingesetzt wurde, die den Palazzo Medici in direkte Beziehung zum Palazzo dei Signori rückte.<sup>34</sup> Vor allem architektonische Elemente wie die Sockelzone, die Biforienfenster oder das Kranzgesims finden sich auch im Palazzo Medici wieder, allerdings in leicht

<sup>27</sup> Dazu Hyman 1977, S. 237-238 sowie Saalman/Mattox 1985, S. 330 ff.

<sup>28</sup> Lorenzo de' Medici, der Bruder Cosimos, starb 1440, und Cosimo übernahm die Vormundschaft über dessen Sohn Pierfrancesco. 1451, mit der Volljährigkeit Pierfrancescos, wurde eine Trennung des Familienvermögens zwischen Cosimo und Pierfrancesco vollzogen. Pierfrancesco blieb in der *Casa Vecchia*, während Cosimo allmählich den Umzug in seinen neuen Palazzo vornahm. Vgl. Brown 1979b, S. 84 f.

<sup>29</sup> Vgl. zur Bedeutung des eigenen Wohnviertels und zur Nachbarschaft grundsätzlich Klapisch-Zuber 1976; Kent 1982 sowie Kent in: Kent/Simons 1987, S. 79-98.

<sup>30</sup> Wie zum Beispiel der Palazzo Gondi in der Via de' Leoni. Die Familie wohnte früher im Quartier von S. Maria Novella. Vgl. Tönnemann 1983, S. 70.

<sup>31</sup> Tönnemann 1983, S. 66. Vgl. zur strategischen Lage des Palazzo Medici im urbanistischen Zusammenhang auch Fanelli 1973, S. 252-253 und Elam 1990, bes. S. 54, Abb. 78-80.

<sup>32</sup> Vgl. zur Baugeschichte des Palazzo Medici Hyman 1977 und Cherubini/Fanelli 1990, *passim*.

<sup>33</sup> Vgl. zum Baubeginn Hyman 1977; Hyman 1975, S. 100-102; Kent 1979, S. 795-796 und Hatfield 1970. Brenda Preyer in Rucellai 1981, S. 183 zitiert ein Dokument vom April 1456, in dem davon die Rede ist, daß Cosimo de' Medici bereits im Palast wohnt: "in palatio sive domo habitationis dicti Cosime". Die verschiedenen Bauarbeiten, vor allem im Inneren des Palazzo, werden sich noch eine Weile hingezogen haben.

<sup>34</sup> Vgl. Tönnemann 1993, S. 80 ff.

veränderter Form: aus der Bossenquaderung ist im Palazzo Medici eine mächtig gerundete Rustika antiker Prägung geworden<sup>35</sup>, die Spitzbögen der Fenster erscheinen als Rundbögen und das Kranzgesims reduziert sich als dekoratives Element, da es nicht militärischen Zwecken dient. Mit diesen Elementen formulierte der Palazzo Medici erstmals eine Formensprache, deren komplexes Bezugssystem den Privatbau als Ausdruck und Verweis auf bestimmte Traditionen und Ansprüche nutzte. Während die Gemeinsamkeiten mit dem Palazzo dei Signori auf die republikanische Tradition verweisen, spiegelt die antikisierende Rustika aristokratische Ansprüche wider.<sup>36</sup> Ergänzt wurde dieses architektonische Vokabular durch eine Reihe heraldischer Zeichen, für deren Ausstellung die Fassade als Schauplatz diente. Besonders eindrucksvoll bot sich das Familienwappen der Medici dar, plziert auf der repräsentativen Schauseite des Palazzo, der Ecke Via Larga - Via de' Gori, in Höhe des Piano nobile. Das Familienwappen findet sich auch in den Biforienfenstern des ersten und zweiten Geschosses wieder - abwechselnd kombiniert mit selbstgewählten Impresen der Medici.<sup>37</sup>

Auch bei der Gestaltung der Innenräume, die im Gegensatz zu anderen florentinischen Palazzi des Quattrocento ausgesprochen gut dokumentiert und bearbeitet sind<sup>38</sup>, wurde der Palazzo Medici zum neuen Prototyp. Man betrat das Innere durch das Hauptportal (Via Larga) und gelangte über einen Eingangsraum in einen vierseitigen Portikushof. Ein solcher Hof fungierte als der eigentliche Mittler zwischen dem eher abschreckenden Außenbau mit seinem Wehrcharakter und dem Innenbau, der durch den offenen Hof und den anschließenden Garten bereits Raum für den privateren Umgang bot.<sup>39</sup> Die besondere Bedeutung des Innenhofes im

<sup>35</sup> Tönnemann hat nachgewiesen, daß sich die Rustikafassade des Palazzo Medici an der Umfassungsmauer des römischen Augustusforums orientiert. Das Augustusforum galt im 15. Jahrhundert als Ruine einer antiken Kaiserresidenz, des *Palatium Nervae*. Vgl. Tönnemann 1984.

<sup>36</sup> Vgl. Tönnemann 1993, S. 81 f.

<sup>37</sup> Neben dem Familienwappen mit den *palle* erscheint noch die Feder-Ring-Imprese, die mit ihrem Motto "SEMPER" vor allem von Piero de' Medici gebraucht wurde, sowie die Rose, die wahrscheinlich aus dem Familienwappen der Orsini stammt und erst 1469, nachdem Lorenzo de' Medici Clarice Orsini geheiratet hatte, ergänzt wurde. Zu den Impresen der Medici vgl. Ames-Lewis 1979a (zur Feder-Ring-Imprese bes. S. 126-131 und zur Rose S. 140, Anm. 89). Die Feder-Ring-Imprese taucht noch einmal im Innenhof in den Kapitellkonsolen auf.

<sup>38</sup> Vgl. Bulst 1969/1970.

<sup>39</sup> Der Hof des Palazzo Medici war nicht der erste, in dem ein offener Lichthof als Zentrum des Hauses fungierte. Bereits im Palazzo Vecchio war ein solcher vorhanden, ebenso im Palazzo Davanzati, wenn auch in reduzierter Form. Die wenigsten nachfolgenden Palazzi konnten allerdings aufgrund ihrer Grundstücksverhältnisse den Typus des vierseitigen Portikushofes übernehmen. Meistens findet man später deshalb reduzierte Hofanlagen. Vgl. Tönnemann 1983, S. 81 ff.



Palazzo Medici bestand vor allem in seiner ausgeprägten repräsentativen Form, in der erstmals das antikische Vokabular der Frührenaissance angewendet wurde.<sup>40</sup> Vom Hof aus gelangte man schließlich über die Treppe zum Piano nobile, d.h. zu den eigentlichen Wohn- und Repräsentationsräumen.<sup>41</sup>

### *Lasciare di sè memoria*

Noch bevor der Palazzo Medici endgültig fertiggestellt war, begannen auch andere Familien mit dem Neubau eines Familienpalastes. Giovanni Rucellai gehörte zu den ersten, der es Cosimo de' Medici gleich tun wollte. Rubinstein hat betont, daß der Bauboom auch im Zusammenhang mit der längeren Friedensperiode seit dem Frieden von Lodi 1454 zu sehen ist.<sup>42</sup> In Giovanni Rucellais Aufzeichnungen von 1464 jedenfalls kann man die Erleichterung über die Friedenszeit spüren.<sup>43</sup> Für den Bau seines neuen Palazzo in seinem alten Wohnbezirk in der Via della Vigna Nuova ließ Giovanni Rucellai die gesamte Platzanlage umgestalten und zusätzlich eine Familienloggia bauen, die sich zu einer Piazza hin öffnete.<sup>44</sup> Als Architekten verpflichtete er Bernardo Rossellino, der den Bau nach Plänen Albertis ausführte. Warum sich Giovanni Rucellai für den Bau einer neuen Familienresidenz entschloß, kann man in seinem *Zibaldone* nachlesen, in dem er vermerkt, daß er weit mehr Ruhm und Ehre erwerben konnte, indem er Geld ausgegeben statt eingenommen hat, insbesondere für den Bau seines Hauses.<sup>45</sup>

Besonders ausgeprägt aber war die Vorstellung, durch den Bau eines prächtigen Palazzo unsterblich zu werden. In seinem zweiten Testament vom 13. Dezember 1465 weist Giovanni Rucellai sogar ausdrücklich darauf hin.<sup>46</sup> Die Vorstellung, durch den Bau eines prächtigen Palazzo *onore*, *magnificenza* und *immortalità* zu erwerben<sup>47</sup>, scheint tatsächlich die wichtigste Motivation der Bauherren gewesen zu sein. Schon 1403 hatte Leonardo Bruni in seiner *Laudatio*

40 Vgl. Wester/Simon 1965.

41 Vgl. allgemein zur Ausstattung, Organisation und Funktion der Wohnräume Kapitel 3.3 und 3.4.

42 Rubinstein 1980, S. 29.

43 "Ringrazio [Dio] che m'ha facto grazie come ò desiderato, ché a' mia di ò veduto la città nostra stare in pace e senza suspecto di guerra anni dieci e più, cioè dal 1454 al 1464, nel qual tempo mi pareva sentire grande dolcezza, considerato ne' tempi passati la grande passione, in che siamo stati per chagione delle guerre e sospetti d'esse." Rucellai 1960, S. 118.

44 Vgl. Tönnemann 1983, S. 67 sowie zur Architektur des Palazzo Rucellai Forster 1976.

45 "Et credo che m'abbi facto più honore l'averli bene spesi ch'averli guadagnati e più chontentamento nel mio animo. E maximamente delle muraglie che io ò facto della chasa mia di fFirenze." Rucellai 1960, S. 118.

46 Vgl. Kent in Rucellai 1981, bes. S. 53 f.

47 Zum Begriff der *magnificenza* vgl. Fraser Jenkins 1970.

*Florentinae urbis* das formuliert, was ein Strozzi oder Rucellai Jahrzehnte später bei dem Bau ihrer eigenen Häuser empfanden:

"In dieser unserer Stadt gibt es keine Straße und keinen Platz, der nicht voll von wunderschönen großen Gebäuden wäre. O unsterblicher Gott, welche Gebäude, welcher Schmuck! Wie groß muß die Seele der Erbauer dieser Dinge gewesen sein ..." <sup>48</sup>

### Der Palazzo als Ausdruck des sozialen Aufstiegs

Neben Ruhm und Ehre für die Familie konnte ein neuer Palazzo auch als Ausdruck des sozialen Aufstiegs fungieren - wie im Fall des Palazzo Scala, den sich der Florentiner Kanzler Bartolommeo Scala in den Jahren zwischen 1473 und 1480 von dem Architekten Giuliano da Sangallo am Borgo Pinti bauen ließ. Bartolommeo Scala, dessen Familie von bescheidener Herkunft war, gelang nach seinem Studium, vor allem durch die Unterstützung der Medici, eine steile Beamtenkarriere.<sup>49</sup> Bekannt war er auch durch seine humanistische Bildung, die nicht nur in zahlreichen Gedichten und Schriften ihren Ausdruck fand, sondern auch in seinem Palazzo als bestimmendes Element hervortritt. Die gesamte Anlage und Architektur scheinen sich auf antike Vorbilder zu beziehen.<sup>50</sup> Obwohl der Palazzo mitten in der Stadt liegt, hat er den Charakter eines villenartigen Gartenpalastes - von seinem Erzfeind Poliziano in einem Spottgedicht abschätzig als *Villa urbana* bezeichnet.<sup>51</sup> Der Palast ist nur zweigeschossig, die Repräsentationsräume sind ebenerdig untergebracht, und der Hof ist durch ein reiches, polychromes Dekor festlich verziert - Elemente, die nach Alberti tatsächlich eher ein Landhaus charakterisieren, wie er es in seinem Traktat *De re aedificatoria* formuliert hatte.<sup>52</sup> Scala scheint besonders von Vitruvs Beschreibung des römischen *domus* aus dessen Architekturtraktat beeinflusst worden zu sein. Sein Haus sollte *all'antica* sein und seine humanistische Bildung widerspiegeln, was seinen besonderen Ausdruck in den zwölf großen bronzierten Stuckreliefs im Innenhaus findet, die eine szenische Illustration seines dichterischen Hauptwerks,

<sup>48</sup> Vgl. Bruni 1974, S.20: "In hac vero nostra nulla est via, nulla urbis regio, que non amplissims atque ornatissimis edificiis sit referta. Que enim, deus immortalis domorum instructiones, que ornamenta! Quam magnus edificatorum animus in his structionibus cernitur, quam magne eorum qui inhabitant delitie!" Die deutsche Übersetzung in Beyer 1983, S. 36.

<sup>49</sup> Zur Biographie Scalas Brown 1979a.

<sup>50</sup> Dazu besonders Pellecchia 1989, S. 258-291.

<sup>51</sup> Vgl. Pellecchia 1989, S. 266.

<sup>52</sup> Das Grundstück, das Bartolommeo Scala am Borgo Pinti erwarb, war so groß, daß er zusätzlich einen Garten anlegen konnte. Die Gegend um die Porta Pinti hatte zu dieser Zeit noch stark ländlichen Charakter. Viele Grundstücke waren unbebaut oder wurden agrarisch genutzt, obwohl sie innerhalb der Stadtmauern lagen. Vgl. Pellecchia 1989, S. 261 f.

eine Sammlung lateinischer Apologen, darstellen.<sup>53</sup> Ebenso ungewöhnlich und eigenwillig ist die Unterbringung einer Kapelle im Erdgeschoß des Palazzo - geöffnet zum Innenhof und gegenüber des Haupteingangs. Die Lage dieser Kapelle scheint eine direkte Umsetzung von Albertis Charakterisierung des antiken Hauses zu sein, wie Pellecchia gezeigt hat.<sup>54</sup> Neu in der Florentiner Architektur ist auch die Verwendung von kassettierten Tonnengewölben in den Hofportiken, in denen wiederum das Vorbild antiken Gewölbeschmucks spürbar wird.<sup>55</sup>

Ausdruck eines erneuten sozialen und gesellschaftlichen Aufstiegs war auch der Palazzo Strozzi, der gegen Ende des Quattrocento alle übrigen Palazzi in Architektur und Größe übertraf.<sup>56</sup> Die Strozzi, früher eine der führenden Familien von Florenz, waren nach der Rückkehr der Medici aus dem Exil (1434), zusammen mit anderen Familien der politischen Opposition, aus Florenz verbannt worden.<sup>57</sup> In Florenz blieben nur die Frauen und die Kinder der Verbannten zurück, die allerdings durch die Beschlagnahmung des Familienvermögens ihre soziale Stellung völlig einbüßten.<sup>58</sup> Besonders hart traf die Verbannung Matteo Strozzi, da auch seine Frau Alessandra Macinghi nelli Strozzi samt ihrer sieben Kinder zunächst Florenz verlassen mußte und ihrem Ehemann in sein Exil nach Pesaro folgte. Als dort 1435 Matteo Strozzi und drei seiner Kinder an der Pest starben, erwirkte Alessandra Strozzi die Rückkehr nach Florenz, die für Ehefrauen von Verbannten möglich war.<sup>59</sup> Als Witwe konnte sie nun von ihrer ehemaligen Mitgift leben, die sie bei dem Tod ihres Mannes zurückerstattet bekam.<sup>60</sup> Alessandra Strozzi hatte sich freiwillig zur Rückkehr in ihre Heimatstadt entschlossen, weil sie damit ein bestimmtes Ziel verfolgte. Sie wollte ihrer Familie wieder zum sozialen Aufstieg verhelfen, zu dem sie besonders ihren ältesten Sohn Filippo immer wieder in ihren Briefen anspornte.<sup>61</sup> Filippo Strozzi und sein Bruder

53 Tönnemann 1983, S. 94.

54 Pellecchia 1989, S. 270 f. Scala hatte sich die Erlaubnis für die Einrichtung einer Kapelle 1475 vom Florentiner Erzbischof geholt. Kapellen in Privatpalästen des florentinischen Quattrocento sind eher selten und bedurften der kirchlichen Genehmigung. Nur wenige Beispiele sind bekannt, z.B. im Palazzo Medici oder im Palazzo Minerbetti, die sich aber alle im *Piano nobile* befinden. Vgl. zu dieser Thematik weiter unten, Kapitel 3.3.

55 Tönnemann 1983, S. 96 sowie S. 94 f. zu weiteren antiken Elementen im Palazzo Scala.

56 Zum Palazzo Strozzi und seiner Baugeschichte siehe Strozzi 1991, Goldthwaite 1973 und Tönnemann 1983, S. 69 f.

57 Von den Strozzi wurden vier verbannt: Matteo di Simone di Filippo (der Vater von Lorenzo Strozzi), Nofri di Palla, Palla di Nofri und Smeraldo di Smeraldo; vgl. Kent 1978, S. 355 f.

58 Dazu auch Hausmann 1993, S. 33 ff.

59 Ebd., S. 38 ff.

60 Die Mitgift wurde bei einer Heirat wie ein Art Darlehen an den zukünftigen Ehemann gegeben, so daß im Falle einer Witwenschaft die Ehefrau versorgt war.

61 Vgl. beispielsweise den Brief vom 8. Februar 1450: "... che tu rileverai la Casa tua, e me fara' contenta." Guasti 1877, S. 68.

Lorenzo hatten nach 1434 Florenz verlassen, ohne tatsächlich verbannt worden zu sein. Filippo ging zu Verwandten nach Neapel und stieg dort als Juniorpartner der Strozzi-Bank auf, während Lorenzo für eine gewisse Zeit zur Kaufmannsausbildung nach Brügge geschickt wurde.<sup>62</sup>

1466 endlich hob die Florentiner Signoria die Verbannung der Strozzi auf, nachdem Filippo und Lorenzo Strozzi für die Medici in einer schwierigen Situation in Neapel vermittelt hatten, und die beiden Brüder konnten nach Florenz zurückkehren. In der Zwischenzeit hatte Alessandra Strozzi das Haus ihres Mannes wieder in Besitz genommen, das sie nun für ihre Söhne bereithielt.<sup>63</sup> Aber erst lange nach dem Tod Alessandras (1471), als die Strozzi in Florenz längst wieder etabliert waren<sup>64</sup>, begann ihr ältester Sohn Filippo mit dem Bau eines neuen Familienpalazzo. Schon seit 1477 hatte Filippo systematisch insgesamt fünfzehn Häuser um den alten Palazzo Strozzi aufgekauft, und als er am 16. August 1489 endlich den Grundstein für den Neubau legen konnte, war er bereits weit über 60 Jahre alt. Aber das schien ihn nicht abzuschrecken, denn er hatte sich vorgenommen, einen Palazzo zu bauen, der ihm und seiner Familie in ganz Italien Ruhm bescheren würde.<sup>65</sup> Filippo Strozzi selbst erlebte die Vollendung seines Palazzo nicht mehr, denn schon zwei Jahre später verstarb er, wie der Chronist Landucci berichtet.<sup>66</sup>

Die Gründe für den Bau dieses prächtigsten aller Florentiner Palazzi des Quattrocento hatte Filippo zu Lebzeiten immer etwas verdeckt gehalten<sup>67</sup>, aber aus

<sup>62</sup> Zur steilen Karriere Filippo Strozzi's vgl. besonders Goldthwaite 1968, S. 52-73 und ders. 1973, S. 100-115.

<sup>63</sup> Hausmann 1993, S. 102 ff. Alessandra Strozzi kehrte in das Haus ihres Mannes zurück, nachdem Antonio Strozzi, dem sie es vermietet hatte, gestorben war. Von nun an setzte sie alles daran, auch die anliegenden Grundstücke zu bekommen, um den gesamten Platz in den Besitz der Familie zu bringen. In ihren Briefen an ihre Söhne schreibt sie immer wieder über bestimmte Grundstücke, die sie gerne erwerben würde, um den Platz um den alten Palazzo Strozzi zu verschönern - nicht für sich, wie sie extra betont, sondern für ihre Söhne und Nachkommen: "... E nollo dico per me, che poco tempo ci ho a vivere; ma per voi, o per chi di voi uscissi; che sempre non si starà in tante fatiche: che con quella casetta s'acconcerebbe questa, che sarebbe la più bella casa di questo quartiere" (Ich sage das nicht für mich, sondern für Euch und Eure Nachkommen, denn auch diese Mühsal wird einmal vergehen. Mit jenem Häuschen könnte man dieses ergänzen, und dann wäre es das schönste Haus im Viertel); Guasti 1877, S. 39 (Brief vom 4. November 1448), dt. Übersetzung in Doren 1927, S. 13.

<sup>64</sup> In den 1480er Jahren war die Strozzi-Bank mittlerweile genauso groß wie die Medicibank; vgl. Goldthwaite 1968, S. 60.

<sup>65</sup> "Non avendo altro maggiore nè più sicuro modo a lasciare di sè memoria ... si messe in animo di fare uno edificio, che a sè e a tutti suoi in Italia e fuori desse nome." Zitiert nach Kent 1977, S. 311, Anm. 1.

<sup>66</sup> Landucci 1978, S. 92.

<sup>67</sup> Vgl. dazu Hausmann 1993, S. 141 ff.

den zeitgenössischen Quellen läßt sich klar herauslesen, daß die Konkurrenz mit Lorenzo de' Medici das eigentliche Motiv war. Besonders in der Korrespondenz einzelner Familienmitglieder der Strozzi aus den Jahren 1489-90 ist neben der Pracht des Palazzo immer wieder auch davon die Rede.<sup>68</sup> So schreibt Giovanni di Carlo Strozzi beispielsweise seinem Bruder aus Ferrara, daß Filippo den Bau nun begonnen habe, ein wirklich großes Unternehmen, wie es in dem Brief heißt, bei dem jeden Samstag 100 Florin an die zahlreichen Bauarbeiter ausbezahlt werden müßten, das Material nicht mitgerechnet - und das mindestens zwei Jahre lang. Und, so berichtet Giovanni Strozzi stolz weiter, sein Herr (Ercole d' Este) meine, der Palazzo würde prächtiger werden als der von Lorenzo de' Medici.<sup>69</sup>

### Konkurrenz und politischer Ehrgeiz

Neben *memoria*, *onore* und *magnificenca* konnte also auch ein ganz einfaches Motiv den Anstoß zu einem Neubau der Familienresidenz geben: das ausgeprägte Konkurrenzbewußtsein der Florentiner Familien. Wenigstens zwei der größten Privatpalazzi des Quattrocento, die vor dem Palazzo Strozzi gebaut wurden, lassen sich auf dieses Motiv zurückführen: der Palazzo Pitti und der Palazzo Pazzi.<sup>70</sup> Ausschlaggebend war meistens politischer Ehrgeiz, wie im Falle Luca Pittis, der sich das nötige Baukapital durch die Mithilfe eines Staatsstreiches zugunsten der Medici besorgte. 1458 stand ein alle fünf Jahre fälliger Wahlakt an, bei dem diejenigen Bürger ausgewählt wurden, die als befähigt galten für ein Regierungsamt. Bei diesem Wahlverfahren, dem sogenannten *scrutinio*, wurden die Wahlbörsen mit den Namen der entsprechenden Bürger gefüllt, aus denen dann per Los die Ämter besetzt wurden. Um ihre Vormachtstellung bei der Besetzung der Ämter sicherzustellen, mußten die Medici dafür sorgen, daß nur die Namen ihrer Parteigänger in die Wahlbörsen gelangten. Nachdem bei dieser Wahl eine medici-freundliche Signoria mit Luca Pitti an der Spitze ausgelost worden war, nutzten die Medici diese günstige Situation, um eine Reihe von Gesetzesvorlagen

<sup>68</sup> Dazu ausführlich Kent 1977, S. 312 ff. Es handelt sich vor allem um Mitglieder der Strozzi-Linie, die bereits am Ende des 14. Jahrhunderts nach Ferrara ins Exil gehen mußten und dort mittlerweile am Ferrareser Hof fest etabliert waren. Die andere Linie waren die Nachkommen von Palla di Nofri Strozzi, der 1434 nach Padua verbannt worden war.

<sup>69</sup> "E qui è nuova per Fiorentini che l'è cominciato la fabrica de Filippo, e ch'è gra' cosa e che hogni sabato li va fiorini 100 in manovali de hogni sorte, la[s]ciando stare le robe da parte, è che per dui ani sarà questa spexa, sarà gra' cosa. El Signore dize sarà più superba de quella de Lorenzo, e me domanda se li va quelle prete vive e se li va lavori de marmori da Carrara. Sichè damene aviso." Brief vom 3. Oktober 1489, zitiert in Kent 1977, S. 315.

<sup>70</sup> Vgl. dazu Tönnemann 1993, S. 71 ff., bes. S. 85.

durchzubringen, die ihnen auch in Zukunft die Vormachtstellung in der Signoria garantieren würde.<sup>71</sup>

Luca Pitti hatte als Anführer der Signoria bei diesem Staatsstreich eine entscheidende Rolle gespielt, die Cosimo de' Medici mit einem "Geschenk" von 20.000 Golddukaten honorierte, wie Machiavelli in seiner *Istorie Fiorentine* berichtet.<sup>72</sup> Das machte ihn allerdings so überheblich, so Machiavelli weiter, daß er sogleich mit dem Bau zweier Gebäude begann: das eine in Florenz, das andere in Rusciano, beide stolz und königlich; aber jenes in der Stadt weitaus größer als irgendein anderes, das bis zu diesem Tag von einem Privatmann errichtet worden war.<sup>73</sup> Der Palazzo Pitti sprengte in der Tat alle bis dahin bekannten Dimensionen, indem Luca Pitti seinen Palazzo nicht an der Straße, sondern auf einem Hügel erbauen ließ. Vor dem Palazzo öffnet sich ein großzügiger Vorplatz, den man noch heute regelrecht ersteigen muß, um zum Hauptportal zu gelangen.<sup>74</sup>

Wie hoch der Palazzo über Florenz liegt, zeigt schon der sogenannte Kettenplan von Florenz (1480-90), in dem der Palazzo Pitti als Bau eindrucksvoll heraussticht.<sup>75</sup> Gesteigert wird diese auf Fernsicht angelegte Monumentalität zusätzlich durch die Rustikafassade, die in allen drei fast gleichhohen Stockwerken in einheitlicher Stärke erscheint. Auch die Bogenfenster der oberen Geschosse erreichen die gleiche Größe wie die Eingangsportale und ihre Überfangbögen sind bis zu den Gesimsen heruntergezogen, so daß die Geschoßwände den Eindruck fortlaufender Arkadenstellungen suggerieren. Alles ist auf eine monumentale

<sup>71</sup> Die Medici ließen unter militärischem Beistand von Mailand am 11. August 1458 durch die Signoria ein "Parlamento" (= Volksversammlung mit verfassungsändernder Befugnis) einberufen, die die mediceischen Gesetzesvorlagen durchbrachte. Fortan wurde die Signoria ausschließlich durch die sogenannten *accoppiatori* berufen, d.h. durch persönliche Ernennung statt durch Losverfahren. Des weiteren wurde es den *balie* übertragen, die *scrutini* durchzuführen. Die *balla* war eine Ratsversammlung, die sich ausschließlich aus Gefolgsleuten der Medici zusammensetzte, und mit außerordentlichen politischen Vollmachten versehen war. Vgl. grundsätzlich Rubinstein 1966, S. 78 ff und *passim* sowie Herzner 1980, S. 173 f.

<sup>72</sup> "Fu messer Luca dalla signoria e da Cosimo riccamente presentato, dietro ai quali tutta la città a gara concorse; e fu opinione che i presenti alla somma di ventimila ducati aggiugnessero." Machiavelli, *Istorie Fiorentine*, Libro VII, Nr. IV.

<sup>73</sup> Ebd.: "... dond'egli sali in tanta riputazione, che non Cosimo, ma messer Luca la città governava. Da che lui venne in tanta confidenza, ch'egli cominciò duio edifizj, l'uno in Firenze, l'altro a Ruciano, luogo propinquo un miglio alla città, tutti supberbi e regi; ma quello della città al tutto maggiore che alcun altro, che da privato cittadino insino a quel giorno fusse stato edificato." Vgl. auch Busse 1930, besonders S. 112 f.

<sup>74</sup> Aus einem Dokument vom 19. August 1461 geht hervor, wie Luca Pitti sich um diesen Vorplatz bemüht hat, indem er in einem Schreiben die Signoria bittet, ihm diesen Platz zu überlassen, damit er ihn einebnen könne, da dieser Fleck sowieso "una vergogna della città" sei. Vgl. Busse 1930, S. 130.

<sup>75</sup> Detail-Abb. des "Kettenplans" mit Palazzo Pitti bei Tönnemann 1983, Abb. 121.

Fernwirkung und Zurschaustellung von Größe angelegt<sup>76</sup>, die deutlich als Antwort auf den kurz zuvor gebauten Palazzo Medici zu verstehen ist und auch so von den Zeitgenossen verstanden wurde - wie aus Machiavellis Beurteilung hervorgeht.<sup>77</sup>

Konkurrenz war sicherlich auch das stärkste Motiv für den Bau des Palazzo Pazzi, den Jacopo de' Pazzi in den 1470er Jahren erbauen ließ.<sup>78</sup> Die Pazzi und die Medici waren schon lange vor dieser Zeit politische und wirtschaftliche Gegner. Seit den 1470er Jahren aber spitzte sich dieser Familienkonflikt immer mehr zu und eskalierte schließlich in der sogenannten Pazzi-Verschwörung, bei der Giuliano de' Medici von den Pazzi im Dom von Florenz ermordet wurde.<sup>79</sup> Der Bau des neuen Familienpalastes der Pazzi fiel genau in die Zeit, als die Pazzi politisch und wirtschaftlich aufstiegen und zu gefürchteten Gegnern der Medici wurden. Als zudem Papst Sixtus IV. den Medici die päpstlichen Bankgeschäfte entzog und sie der Pazzi-Bank übergab, schien der richtige Zeitpunkt für einen politischen Umsturz in Florenz gekommen.<sup>80</sup>

Gerade in solchen politischen Krisenzeiten konnte ein privater und entsprechend repräsentativer Palazzo die wichtige Funktion eines politischen Zentrums übernehmen und zu einer "Parteizentrale" werden. Wäre das Attentat der Pazzi nicht gescheitert, hätte der neue Palazzo Pazzi sicherlich bald eine zentrale Rolle in Florenz eingenommen. Da aber die Verschwörung zugunsten der Medici endete, war es ihr Palazzo, vor dem sich alle Medici-Parteigänger versammelten, um sich zu bewaffnen und von dort die Pazzi und ihre Anhänger niederzuschlagen.

<sup>76</sup> Vgl. zur Fassadengestaltung Tönnemann 1983, S. 77 f.

<sup>77</sup> Scipione Ammirato berichtet, Luca Pitti habe gesagt, daß seine Fenster größer werden sollten als die von Cosimo de' Medici; Ammirato 1640, Bd.III, S. 87, auch zitiert in Tönnemann 1983, S. 78.

<sup>78</sup> Zum Bau des Palazzo Pazzi Saalman 1964; Ginori Lisci 1972, Bd.II, S. 545 ff. und Tönnemann 1983, S. 79; zum Motiv der Konkurrenz besonders Reinhardt 1990, S. 122-128.

<sup>79</sup> Die Ereignisse der Pazzi-Verschwörung sind in zahlreichen zeitgenössischen Quellen überliefert; vgl. zum Beispiel die Schilderung von Landucci: "Und am 26. April 1478, etwa um 15 Uhr, in Santa Maria del Fiore, als man das Hochamt feierte, und der Geistliche den Leib des Herrn erhob, wurden Giuliano di Piero di Cosimo de' Medici und Francesco Nori ermordet, beim Chor der genannten Kirche, in der Gegend des Tores, das zu den Servi führt; und Lorenzo de' Medici wurde am Hals verwundet und flüchtete in die Sakristei und hatte keinen weiteren Schaden. Jene wurden infolge einer gewissen Verschwörung umgebracht, die Messer Jacopo de' Pazzi und Franceschino de' Pazzi und Guglielmo de' Pazzi angestiftet hatten." Landucci 1978, S. 30 f. Eine ausführliche Bibliographie mit weiteren Quellenhinweisen findet sich in Poliziano 1958. Vgl. auch zu den Hintergründen der Verschwörung und ihrer Auswirkung Acton 1979 und Kress 1995a.

<sup>80</sup> Die Medici verweigerten Papst Sixtus IV. einen Kredit für den Kauf des Fürstentums Imola in der Emilia-Romagna, das er für seinen Neffen Girolamo Riario vorgesehen hatte.

oder aus Florenz zu vertreiben.<sup>81</sup> Florentiner Privatpalazzi waren schon vor der Pazzi-Verschwörung als politische Zentren der führenden Familien genutzt worden. Marco Parenti berichtet zum Jahr 1466, in dem es zu einer ernstlichen Bedrohung der Machtstellung von Piero de' Medici durch interne Parteikämpfe der Führungselite kam, daß - nachdem Luca Pitti die Medici angegriffen hatte - sich der größte Teil der Bürger in seinem Palazzo versammelte (statt im Palazzo Medici), um, wie es bei Parenti heißt, über die Angelegenheiten des Staates zu beraten.<sup>82</sup> Nachdem aber die Medici ihre Herrschaft wieder gefestigt hatten, und Luca Pitti offiziell geächtet wurde, verlor der Palazzo Pitti als politischer Versammlungsort seine Bedeutung, und Luca Pitti saß nun wieder alleine zuhause, weil niemand kam, um mit ihm über die politischen Angelegenheiten zu sprechen.<sup>83</sup>

Neben der zunehmenden Bedeutung der architektonischen Formsprache eines Palazzo als Ausdruck seiner Besitzer entwickelte sich parallel die innere Struktur dieser Häuser, der von Anfang an eine ebenso wichtige Funktion anerkannt wurde. Außen und Innen eines Palazzo gehörten unlösbar zusammen und hatten in erster Linie einem repräsentativen Zweck zu dienen, denn "der Familienpalast hatte eine verherrlichende Funktion; seine Gestaltung zielte mehr darauf, Außenstehende zu beeindrucken, als darauf, der Familie einen bequemen Lebensraum zu schaffen", wie es Burke formuliert.<sup>84</sup> Parallel zur sprunghaften Entwicklung der Architektur Florentiner Privatpalazzi setzte der zunehmende

<sup>81</sup> Das berichtet der Zeitzeuge Giusto D' Anghiari in seinen *Memorie dall' anno 1437 al 1481*: "Corsi a casa di Lorenzo de' Medici in aiuto loro, per quanto potevo, e andai su in la munizione dell'armi di detto Lorenzo e qui vennero molti suoi partigiani ad armarsi." BNC, Ms. II. II. 127, fol. 122v. Aber nicht nur die Parteigänger trafen sich vor dem Palazzo Medici. Auch das übrige Volk, das den Mord im Dom miterlebt oder von der Verschwörung gehört hatte, versammelte sich dort, um zu sehen, ob Lorenzo de' Medici noch am Leben war, wie Vasari in der Vita Verrocchios berichtet: "... Lorenzo, quando, ferito nella gola e fasciato si fece alle finestre di casa sua, per esser veduto dal popolo che là era corso per vedere se fusse vivo, come desiderava, o se pur morto per faure vendetta." Vasari-Milanesi, Bd. III, S. 373 f.

<sup>82</sup> "... a Piero di Cosimo, dove prima ognuno solea andare a consultare de' fatti pubblici et privati ... Era molto abbassata in questo tempo la sua riputatione, et M. Luca Pitti teneva residenza a casa sua, dove gran parte de' cittadini andava a consultare de' fatti della stato ...; pochi, et anche di non molta stima, gli frequentavano la casa [Medici]." Zitiert nach Kent 1987, S. 62, Anm. 106. Vgl. zu Marco Parenti auch Philipps 1978 und Philipps 1987.

<sup>83</sup> "Era accoppiatore, ma niuno andava a lui per essere de' Signori ... Stavasi freddo, et solo a casa, et niuno lo visitava per conto dello stato, usato prima d'havere sempre piena la casa d'ogni ragione [di] gente." Zitiert nach Kent 1987, S. 63, Anm. 108. Vgl. dazu auch Machiavelli in seiner "Geschichte von Florenz": "Sogleich zeigte sich der Unterschied, der zwischen dem Sieg und der Niederlage, zwischen der Schande und der Ehre ist. In seinem Hause [Luca Pittis] sah man die größte Einsamkeit, während es zuvor von einer Menge Bürger besucht war." Machiavelli 1925, Bd. IV, S. 438.

<sup>84</sup> Burke 1988a, S. 148.



Bedarf an repräsentativen Ausstattungsstücken für die Innenräume ein. Für die Innenhöfe und Loggien wurden Skulpturen in Auftrag gegeben, während die einzelnen Wohnappartements mit prächtigen Spalliere-Bildern (in die hölzerne Wandverkleidung eingelassene Tafeln), *lettucci* (Tagesbetten), *cassoni* (Truhen) oder Tafelbildern verziert wurden. Die innere Aufteilung der Palazzi folgte ganz bestimmten Prinzipien. Jeder Wohnraum hatte eine spezifische Funktion, die durch die Dekoration zusätzlich unterstrichen wurde.

### 3.3 Die innere Aufteilung des Palazzo und die Funktion der einzelnen Wohnräume

Mit dem Neubau vieler Stadtpalazzi im Quattrocento veränderte sich auch die Organisation und Gestaltung der Innenräume. Während früher Wohn- und Geschäftsbereiche kaum räumlich voneinander getrennt waren, bot die neue Form der Palazzi erstmals eine deutliche Trennung von öffentlichem/geschäftlichem und privatem Leben.<sup>85</sup> Die Geschäftsräume waren in der Regel im Erdgeschoß untergebracht, während sich die privaten Wohnräume im Piano nobile befanden. Da oft mehrere Generationen einer Familie in einem Palazzo wohnten, waren die einzelnen Stockwerke zusätzlich in Appartements, bestehend aus bestimmten Raumtypen, organisiert.

#### *appartamento*

Die Einrichtung von *appartamenti* - also von Wohneinheiten, bestehend aus einer bestimmten Abfolge von Räumen - gehört zweifellos zu den Erfindungen der italienischen Renaissance und findet sich seit der zweiten Hälfte des Quattrocento in den italienischen Palazzi.<sup>86</sup> Die einfachste Form des Appartements bestand in einer linearen Aufeinanderfolge der einzelnen Zimmer. Zuerst betrat man die *sala*, dann die *camera* und schließlich das *studiolo* oder *scrittoio*, so daß man von den eher öffentlichen Räumen immer mehr in die Privatsphäre des Wohnbereichs vordringen konnte. Bei etwas aufwendigeren Beispielen folgte nach der *sala* noch eine Art Empfangszimmer, dann eine *saletta*, eine *anticamera*, die *camera* und zuletzt das *studiolo*.<sup>87</sup> In der Regel war auch die Größe der Zimmer in bezug auf ihre Funktion ausgerichtet: die öffentlicheren Räume wie *sala* und *saletta* waren größer, während die eher privaten Zimmer kleiner gestaltet wurden. Trotz

<sup>85</sup> Vgl. grundsätzlich zu dieser Entwicklung Goldthwaite 1972, S. 977 ff.

<sup>86</sup> Vgl. Thornton 1992, S. 300.

<sup>87</sup> Vgl. die Abbildungen in Thornton 1992, S. 302, Abb. 323 und Abb. 324.

verschiedener Größe der einzelnen florentinischen Palazzi untereinander gibt es in der Regel kaum Abweichungen von diesem Grundrißschema. Selbst der Palazzo Strozzi, der größte florentinische Palazzo des 15. Jahrhunderts, orientiert sich im Aufbau an diesem Schema und hat nicht mehr, sondern nur größere Räume.<sup>88</sup>

Schon der alte Medicipalast läßt bei seiner inneren Aufteilung deutlich verschiedene Appartements entsprechend der einzelnen Bewohner erkennen.<sup>89</sup> Aus einem Inventar des Palastes von 1418 lassen sich mehrere Wohneinheiten im Piano nobile erschließen.<sup>90</sup> Das Hauptappartement bewohnte der Hausherr Giovanni di Bicci. Es bestand aus der *sala grande*, der *anticamera*, gefolgt von der *camera* mit *agiamento* (Abort) und einem *scriptoio*.<sup>91</sup> Die Wohnräume seines ältesten Sohnes Cosimo hatten eine ähnlich aufgebaute Raumabfolge, der lediglich die repräsentative *sala* fehlte: Cosimo bewohnte eine *camera* mit *agiamento*, eine *anticamera* und ein *scriptoio*.<sup>92</sup> Ein vergleichbares Beispiel bildet der Palast von Niccolò da Uzzano, dessen ursprüngliche innere Aufteilung durch ein Inventar überliefert ist, das sein Bruder Angelo nach Niccolòs Tod am 2. und 4. Mai 1424 anfertigen ließ.<sup>93</sup> Die beiden Familienoberhäupter Niccolò und Angelo hatten ihre Appartements im Erdgeschoß des Palazzo - jeweils bestehend aus *camera*, *anticamera* und *scrittoio*.<sup>94</sup> Niccolò besaß sogar ein zweites Appartement, das bei der *sala grande* lag und dessen *scrittoio* im Gegensatz zu dem des ersten Appartements wesentlich prächtiger ausgestattet war. Anscheinend diente sein *scrittoio* des einen Appartements als Schreibstube, das *scrittoio* des anderen Appartements aber zur Aufbewahrung von Kunstschatzen und wertvollen Dingen.<sup>95</sup>

Das Gliederungssystem des alten Medici-Palazzo hat Cosimo de' Medici beim Neubau des neuen Palazzo Medici übernommen. Bulst hat die ursprüngliche

<sup>88</sup> Vgl. Goldthwaite 1972, S. 1005.

<sup>89</sup> Vgl. zu Lage und Architektur der *Casa Vecchia* der Medici Saalman/Mattox 1985 und Carl 1990.

<sup>90</sup> ASF, M.A.P. 129, fol. 54-78v: "Inventario di tutte cose trovate in casa di Giovanni Medici questo dì ... marzo mccccxvii".

<sup>91</sup> ASF, M.A.P. 129, fol. 54v-59. Vgl. die Rekonstruktion der einzelnen Stockwerke der *Casa Vecchia* bei Saalman/Mattox 1985, S. 336-337.

<sup>92</sup> ASF, M.A.P. 129, fol. 59-62. Sein Bruder Lorenzo dagegen bewohnte nur eine *camera* mit *agiamento*. Ebd., fol. 62v-64v.

<sup>93</sup> Bombe 1928. Der Palazzo steht noch heute in der Via de' Bardi in Florenz.

<sup>94</sup> Zum Appartement Niccolòs siehe Bombe 1928, S. 13 f., Nr. 1-39.

<sup>95</sup> Vgl. zum Inhalt der beiden *scrittoi* Bombe 1928; ebd., S. 14, Nr. 39 zum ersten *scrittoio* und ebd., S. 16, Nr. 80-96 zum zweiten *scrittoio*, in dem sich zum Beispiel "1 tavola di nostra donna che è di Bernardo da Uzzano", "più e più libri da leggere in volghare" oder "1 Dante in charta di pechora" befand. Im *scrittoio* des Bruders Angelo wurde das Familiensilber aufbewahrt; ebd., S. 19, Nr. 212-229.

innere Aufteilung des Palazzo Medici im 15. Jahrhundert anhand von Plänen des 17. Jahrhunderts rekonstruieren können.<sup>96</sup> Im ersten Stockwerk befand sich zur Via Larga (heute Via Cavour) hin das Appartement des jeweiligen Hausherrn, das ganz klassisch aus einer *sala*, der *camera grande*, einer *anticamera* und schließlich dem *studiolo* bestand.<sup>97</sup> Zusätzlich konnte von der *anticamera* sowie von dem *studiolo* die Hauskapelle betreten werden. Zugleich gab es aber auch einen weiteren Eingang zur Kapelle vom Flur aus. Gäste, die die Treppe zum ersten Stockwerk hochstiegen, konnten so entweder in die *sala grande* als Beginn des Wohnappartements des Hausherrn geführt werden oder aber gleich in die *cappella*, dem feierlichsten Ort des Palazzo. Dieses Appartement war in seiner Längsachse auf die Fassade und die davor liegende Via Larga ausgerichtet. Diese Lage zeichnete die aufeinanderfolgenden Räume besonders aus. Es war das wichtigste Appartement des ganzen Palazzo, das erst von Piero de' Medici, dann von seinem Sohn Lorenzo il Magnifico bewohnt wurde.<sup>98</sup>

Daß Besucher des Palazzo Medici tatsächlich in einer der Raumabfolge entsprechenden Weise den Palazzo durchschritten, läßt sich durch zeitgenössische Berichte belegen. Filarete zählt bei seinem Besuch die einzelnen Zimmer, durch die er geführt wurde, folgendermaßen auf: zum Piano nobile gelangte er über eine Treppe in einen Flur, durch den man in die *sala* eintrat; durch die *sala* kam man in die *camera* Pieros, danach folgte das "studietto hornatissimo", wie es Filarete nennt. Ging man wieder zurück und trat aus der *sala*, fand sich auf der rechten Seite die *cappella*.<sup>99</sup> Im Piano nobile befanden sich noch weitere *appartamenti*, wie das Appartement des Südflügels, das zwischen dem Innenhof und der Via de' Gori angelegt war und von Giovanni de' Medici bewohnt wurde.<sup>100</sup> Ein letztes

<sup>96</sup> Vgl. Bulst 1969/70.

<sup>97</sup> Siehe den Grundrißplan des 1. Stockwerkes bei Bulst 1969/70, S. 373 sowie im Anhang, S. 61. Das Apartment bewohnte zuerst Piero di Cosimo de' Medici und nach seinem Tod sein Sohn Lorenzo de' Medici.

<sup>98</sup> Leider gibt es nur noch wenige Beispiele florentinischer Palazzi des Quattrocento, bei denen ebenfalls das wichtigste Appartement des Hauses im *Piano nobile* längs der Fassade ausgerichtet war. In der Regel sind die Palazzi im 16. Jahrhundert umgebaut worden, während die Inventare des 15. Jahrhunderts zu ungenauer Auskunft über die Lage der einzelnen Räume geben. Vgl. zu weiteren Beispielen Bulst 1993, S. 117, Anm. 34.

<sup>99</sup> "Salito ch s'è la scala, si truoua uno andito, largho quanto è il portico disotto; sul quale è l'entrata della sala. La qual sala tanto è degna, quanto sia possibile a uedere per tanta sala. Su la qual sala si è la camera di Piero ... Dopo questa è uno studietto hornatissima, ... Poi, uscito della sala, a mano destra è una cappella ..." Filarete 1974, S. 678. Vgl. zu weiteren zeitgenössischen Beschreibungen des Palazzo Medici Hatfield 1970.

<sup>100</sup> Dazu äußert sich Filarete in seiner Beschreibung von Giovannis Appartement: "Poi ancora in questo medesimo piano a mano sinistra a uscire della sala si è la camera della buona memoria di Giouanni, suo figliuolo; la quale è dignissima, perchè è ottimamente hornata; con uno studio bellissimo ancora, e così d'altri hornamenti di legniam: di lettieri e lettucci intarsiati et ottimamente lauorati. A questo medesimo piano si è, secondo mi pare, la camera sua; ..."

Appartement lag zur Via de' Ginori hin, das zur Zeit der Erstellung des Inventars 1492 von Piero di Lorenzo, dem Sohn Lorenzo de' Medicis, bewohnt wurde.<sup>101</sup> Die Aufteilung des Palazzo Medici zeigt, daß jeweils mehrere Familienmitglieder mit eigenen Apartments innerhalb eines Stockwerkes lebten.

Für uns ist das Appartement deshalb von besonderem Interesse, weil die dazugehörigen Räume und die darin befindlichen Kunstwerke Auskunft über den Geschmack des jeweiligen Bewohners geben können. Zudem läßt sich in bezug auf die Porträts sagen, daß oft ein direkter Zusammenhang zwischen dem Bewohner und den von ihm aufgestellten oder aufgehängten Porträts besteht. Im Palazzo Medici befanden sich in dem Appartement von Piero de' Medici seine eigene Porträtbüste sowie die seiner Frau Lucrezia.<sup>102</sup> Im nebenanliegenden Appartement seines Bruders Giovanni war dessen Porträtbüste in seiner *camera* über der Tür zur *anticamera* aufgestellt.<sup>103</sup> Und im dritten Appartement von Piero di Lorenzo befand sich in der *anticamera*, die wahrscheinlich von Pieros Gemahlin Alfonsina bewohnt wurde, ein Bildnis derselben.<sup>104</sup> Leider gibt es nur wenige florentinische Palazzi, von denen die Grundrisse des 15. Jahrhunderts bekannt sind.<sup>105</sup> Auch anhand der Inventare läßt sich meist nur erahnen, ob es sich bei den aufgeführten Räumen um zusammenhängende *appartamenti* oder einzelne Räume handelt.<sup>106</sup>

---

Filarete 1974, S. 679. Zu den einzelnen Räumen von Giovanni's Appartement siehe Bulst 1969/70, S. 379 f.

<sup>101</sup> Das Appartement bestand aus der *camera di Piero*, der *anticamera di Piero* und der *stanza sopra l'anticamera di Piero*. Ursprünglich gehörte dieses Appartement Cosimo de' Medici, der es bis zu seinem Tod bewohnte. Vgl. Bulst 1969/70, S. 380 sowie Bulst 1993, S. 90 f.

<sup>102</sup> ASF, M.A.P. 165, fol. 14r: "una testa di marmo sopra l'uscio dell'anticamera, della 'mprompta di Piero di Cosimo" und "una testa di marmo sopra l'arco dell'uscio di camera, ritratto al naturale mona Lucretia".

<sup>103</sup> ASF, M.A.P. 165, fol. 38v: "una testa di marmo sopra l'uscio dell'anticamera di tutto rilievo ritratta al naturale di Giovanni di Cosimo de' Medici".

<sup>104</sup> ASF, M.A.P. 165, fol. 48r: "uno quadro suvi ritratto al naturale la testa di madonna Alfonsina".

<sup>105</sup> Dazu Goldthwaite 1972, S. 1004 ff.

<sup>106</sup> Vgl. zum Beispiel dazu folgende Inventare: ASF, PAP 185, fol. 5r-6r (Inventar von Giovanni di Francesco Inghirami vom 14. April 1513); ASF, PAP 181, fol. 141r-152v (Inventar von Giovanni di Francesco Tornabuoni vom 25. September 1497); ASF, PAP, CS-V 1428, fol. 101v-103v (Inventar von Luigi d'Ugolino Martelli vom 6. September 1510); BL, Acquisti e doni 229 II (Libro di Ricordi der Familie Minerbetti), fol. 4r-8r (Inventar von Andrea di Tommaso Minerbetti von 1493).

*camera*

Die *camera* des Hausherrn war im florentinischen Palazzo des Quattrocento der wichtigste Wohnraum.<sup>107</sup> Hier verbrachte man nicht nur die meiste Zeit, wie noch Giovanni Battista Armenini in seinem Traktat *De' veri precetti della pittura* von 1587 berichtet<sup>108</sup>, sondern sammelte und bewahrte auch die wertvollsten Gegenstände wie Bücher, Geld, Schmuck und Kunstwerke auf. Die *camera* fungierte somit gleichzeitig als Schlafzimmer und Aufenthaltsraum, manchmal auch als Empfangssaal oder Gästezimmer.<sup>109</sup> Alberti hat im 3. Buch von *Della famiglia* - in einer Szene zwischen den beiden Hauptfiguren Gianozzo und Lionardo - die wohl plastischste Beschreibung zur Funktion der *camera* hinterlassen:

„... Sobald meine Frau binnen weniger Tagen anfang, sich in meinem Hause heimisch zu fühlen und die Sehnsucht nach der Mutter und ihren Angehörigen nicht mehr so heftig war, nahm ich sie an der Hand, führte sie herum und zeigte ihr das ganze Haus und belehrte sie, daß hoch oben der Platz für das Korn, unten der Raum für Wein und Brennholz sei. Ich zeigte ihr, wo das, was für die Tafel nötig ist, aufbewahrt wird, und so blieb im ganzen Haus kein Gerät, von dem die Frau nicht sah, wo es aufbewahrt würde, und erfuhr, wozu es diente. Zuletzt kehrten wir in mein Zimmer zurück, und da zeigte ich ihr bei verschlossener Türe die Wertsachen, das Silberzeug, die Gobelins, die Gewänder, die Edelsteine, und wo all dies an seinem Platz aufbewahrt würde.“<sup>110</sup>

Giannozzo belehrt dann seine Frau, daß seine *camera* der sicherste Platz im ganzen Haus sei:

„Ich habe aus diesem wie aus vielen anderen Gründen es immer für die geringere Gefahr gehalten, all meinen wertvollen Besitz so weit als möglich verborgen und an einem den Händen und Augen der Mehrzahl unzugänglichen Orte eingeschlossen zu halten, ich habe immer gewünscht, daß diese Dinge an einem Orte geborgen wären, wo sie

<sup>107</sup> Thornton 1992, S. 285.

<sup>108</sup> Armenini 1988: „... e nelle camera dove ci riposiamo e trattenemo la maggior parte del tempo del viver nostro ...“.

<sup>109</sup> Das trifft besonders auf die *camera della sala grande* im Piano nobile des Palazzo Medici zu. Sie war die *camera* des jeweiligen Hausherrn und wurde zum Beispiel von Piero de' Medici als Empfangs- und Verhandlungszimmer benutzt. Marco Parenti berichtet in seinen Memoiren, daß Piero de' Medici, der an Gicht litt, seine Krankheit ausnutzte, um politische Angelegenheiten vom Palazzo Medici aus zu regeln. So mußten alle Bürger ebenso wie der Magistrat, ausländische Gesandte oder sonstige Besucher den Weg zum Palazzo Medici suchen, um mit Piero de' Medici zu sprechen, obwohl eigentlich der Palazzo dei Signori der offizielle Ort solcher Besuche gewesen wäre. Aus diesem Grund, so Parenti, sei die *camera* des Piero immer voller Besucher gewesen. Vgl. A. Brown 1993, S. 11. Zudem diente diese *camera* oft als repräsentatives Gästezimmer für hohe Besucher. Hier schlief beispielsweise Galeazzo Maria Sforza bei seinen Florenzaufenthalten. Vgl. Hatfield 1992, S. 227.

<sup>110</sup> Alberti 1962, S. 282 f.

sicher vor Feuer und jedem anderen Unglücksfall aufbewahrt würden und wo ich jederzeit nach Belieben, um nach den Dingen zu sehen, allein oder mit wem mir gut schiene mich einschließen könnte, ohne einem, der mich draußen erwartete, Ursache zu geben, von meinen Angelegenheiten mehr wissen zu wollen, als mir recht ist. Dazu erscheint mir kein anderer Ort mehr geeignet als mein eigenes Zimmer, wo ich schlafe."<sup>111</sup>

Die *camera* war zudem der Raum im Palazzo, in dem in der Regel die meisten Kunstwerke aufbewahrt wurden. Von 211 Porträts aus den schriftlichen Quellen, bei denen der Raum, in dem sie sich befanden, angegeben ist, wurden allein 18 Tafelbildnisse und 59 Bildnisbüsten in einer *camera* aufbewahrt, während im Vergleich dazu nur 3 Tafelbildnisse und 36 Bildnisbüsten in der *sala* zu finden sind (vgl. die Tabellen III und IV im Anhang). Die anderen Porträts verteilen sich weitgehend auf die *anticamera* (3 Tafelbildnisse, 6 Bildnisbüsten) und das *studiolo* (2 Tafelbildnisse, 8 Bildnisbüsten). Oft wurde sogar ein Spezialkonto für die Einrichtung der *camera* angelegt, in dem die einzelnen Dinge und Kosten gesondert aufgeführt wurden, die im Laufe der Jahre bei der Anschaffung der Einrichtungsgegenstände angefallen waren. Unter diesen Gegenständen finden sich auch zahlreiche Kunstwerke. Da die *camera* zweifellos die wichtigste Rolle bei der Frage nach dem Ort des autonomen Bildnisses in Florenz spielt, soll ihre Ausstattung, Funktion und Bedeutung im Anschluß an dieses Kapitel noch einmal gesondert behandelt werden.

### *sala*

Die *sala* war ein Aufenthalts- und Empfangsraum und gehörte mit der *camera* zu den wichtigsten Räumen des florentinischen Palazzo. Meistens war die *sala* zugleich der größte Raum des Hauses, zumindest aber der größte Raum innerhalb eines Appartements.<sup>112</sup> An der Funktion und der Einrichtung der *sala* läßt sich ihr eher öffentlicher Charakter ablesen. Hier fanden auch wertvolle Kunstwerke ihren Platz, denn Besucher wurden meist zuerst in die *sala* geführt. Die Standardeinrichtung aber bestand zunächst einmal aus Tischen, Bänken und Stühlen. Selten findet man Betten in der *sala*, dann in der Regel nur *lettucci*. Dem Inventar des Jacopo di Messer Giannozzo Pandolfini zufolge, das 1503 nach seinem Tod angefertigt wurde, befanden sich folgende Gegenstände in seiner *sala*: "1<sup>a</sup> tavola (Tisch), tavolette, 2 deschetti con la spalliera e con l'arme, 1<sup>a</sup> credenza

<sup>111</sup> Alberti 1962, S. 283 f.

<sup>112</sup> Vgl. zum Beispiel den Grundriß des Palazzo Medici und des Palazzo Strozzi im Piano nobile. In beiden Fällen ist die *sala* fast doppelt so groß wie die folgende *camera*. Abbildungen der Grundrisse in Thornon 1992, S. 305, Abb. 330 und S. 307, Abb. 334.

di braccia 2 ½ (Anrichte, ca. 1,50 m breit<sup>113</sup>), 1<sup>a</sup> bandinella, sechione (Streber?), 4 tondi di stagno (Zinnteller), 1<sup>o</sup> chandelliere nel muro d'ottone (Kerzenhalter aus Messing an der Wand), 5 deschetti (kleine Tische oder Teller)".<sup>114</sup> Bei Giovanni di Francesco Inghirami kommen zur üblichen Ausstattung noch "3 tavolle dipinte con Italia e Firenze", "2 figure con 12 bambini sopra al uscio" und "4 teste antiche di gesso" als Dekoration hinzu.<sup>115</sup>

Die *sala* im Palazzo des Luigi d'Ugolino Martelli weist neben einer Reihe von Tischen, Bänken und Stühlen (tavola, panche, deschetti, sedie) noch mehr Kunstwerke auf, darunter auch einige Bildnisse: "1<sup>a</sup> testa per uno specchio" (Bildnis an einem Spiegel), "1<sup>a</sup> testa in gesso" (Gipsbüste) und "1<sup>a</sup> testa d'un Christo di terra" (Christusbüste aus Terrakotta).<sup>116</sup> Bildnisse konnten auch zusammen mit anderen Gegenständen erscheinen. Besonders schön ist die Gestaltung eines Marmorkamins, der wahrscheinlich einmal eine *sala* des Palazzo Boni (heute Palazzo Antinori) geschmückt hat. Er zeigt in der Mitte des Architravs das Wappen der Familie Boni, rechts und links davon aber die Porträts der Auftraggeber in Form von Halbrelietfondi.<sup>117</sup> Die prächtigste *sala* des florentinischen Quattrocento aber war zweifellos die *sala grande* im Piano nobile des Palazzo Medici.<sup>118</sup> Der Raum hatte etwa eine Grundfläche von 20 x 10 m bei einer Höhe von ca. 7 m<sup>119</sup> und war mit einer mächtigen Kassettendecke *all'antica* geschmückt.<sup>120</sup> An den

<sup>113</sup> 1 Florentiner braccio = 58,36 cm.

<sup>114</sup> Florenz, Archivio dell'Ospedale degli Innocenti, ser. CXLIV, 649, fol. 141 ff.: "Inventario delle maseritie e panni di dosso ci trovano alla morte di Iacopo di Messer Gianozzo Pandolfini, nostro padre, et simili d'ogni bene immobile ... 10 maggio 1503". Auch zitiert in Lydecker 1987a, Appendix III, S. 277-281.

<sup>115</sup> ASF, PAP 185, fol. 5r, Inventar des Giovanni di Francesco Inghirami vom 14. April 1513.

<sup>116</sup> ASF, CS-V 1428, fol. 103 f., Inventar vom 6. September 1510. Des weiteren befand sich in der *sala*: "1<sup>o</sup> bambino di terra, 1<sup>a</sup> credenza di Giovanni, più vetri, 1<sup>o</sup> paio di forzieri grandi dipinti, 1<sup>o</sup> buanachordo, 1<sup>o</sup> lettuccio piccolo di Giovanni Martelli, 1<sup>o</sup> lettino salvatico con cassette intorno di Giovanni Martelli, dua telai con spalliere a gigli intorno cattive, uno San Giovanni invetriato di Giovanni Martelli, 1<sup>a</sup> Vergine Maria di Giovanni Martelli, 1<sup>o</sup> tabernacolo con uno specchio."

<sup>117</sup> Der Marmorkamin wird Desiderio da Settignano zugeschrieben und befindet sich im Victoria and Albert Museum in London. Vgl. die Abbildung in Ginori Lisci 1972, Bd. I, S. 44, Abb. 33 sowie in Schiaparelli 1908, Bd. I, S. 108, Abb. 85. Der Kamin stammt aus einer Villa in San Miniato und wurde früher Donatello zugeschrieben. Der Palazzo der Familie Boni (ca. 1461-1469, Piazza Antinori 3, Giuliano da Maiano zugeschrieben) ging 1506 in den Besitz der Familie Antinori über. Vgl. Ginori Lisci 1972, Bd. 1, S. 241 ff. sowie Trionfi Honorati 1968.

<sup>118</sup> Dazu Bulst 1993 sowie Bulst 1990, S. 113 f.

<sup>119</sup> Bulst 1993, S. 92 sowie A. Bossi, Ricostruzione grafica della sala grande del palazzo Medici nel 1492, in: Bulst 1993, S. 111-112 (Anhang).

<sup>120</sup> Filarete beschreibt diesen *palco all'antica* in seinem Traktat: "... è la sala hornatissima con uno palco, che la soffitta, tanto marauiglioso con oro et azzurro fino et altri uarij colori, che a uedere pare cosa stupenda ...". Filarete 1974, S. 678.

Wänden über umlaufenden Bänken mit hohen Rückenlehnen waren fünf große Leinwandbilder angebracht. Drei der Bilder zeigten Herkules - einmal im Kampf gegen Hydra, im zweiten Bild gegen den Löwen und im dritten gegen Antaeus. Sie waren von Antonio und Piero Pollaiuolo gemalt worden.<sup>121</sup> Hinzu kam über der Tür zur *camera* eine Darstellung Johannes des Täufers, gemalt von Andrea del Castagno, und über der Tür zum Flur eine Löwendarstellung in einem Zwinger von Francesco Pesellino (**Abb. 11**).<sup>122</sup>

Das künstlerische Programm der *sala grande* nahm somit bewußt auf die Öffentlichkeit dieses Raumes Rücksicht. Herkules gehörte zu den Sinnbildern von Florenz. Er verkörperte die *virtù*, stand für die Überwindung der Tyrannei und galt als Ausdruck republikanischer Freiheit.<sup>123</sup> Johannes der Täufer war seit dem 12. Jahrhundert Stadtpatron von Florenz. Am 24. Juni, seinem Gedenktag, feierte man alljährlich in Florenz den höchsten Feiertag.<sup>124</sup> Auch der Löwe im Zwinger in Pisanellos Tafel war Teil florentinischer Ikonographie. Er spielte auf eine Florentiner Sehenswürdigkeit an, den Löwenzwinger, der seit der Mitte des 13. Jahrhunderts bestand, und ist als lebendige Verkörperung des Marzocco zu verstehen, der ebenfalls zu den Symbolen der Stadt gehörte.<sup>125</sup> Den patriotischen Gehalt der Kunstwerke ergänzten noch Wappenschilde "di chomune e di casa"<sup>126</sup>, die zum normalen heraldischen Schmuck solcher Säle gehörten und wahrscheinlich direkt unter der Decke in einen umlaufend bemalten Fries integriert waren.<sup>127</sup> Es gibt nur noch wenige vergleichbare Beispiele solcher Gestaltung in dieser Zeit in Florenz. Eine *sala* der *Casa Vecchia* der Medici war ursprünglich mit einem Zyklus von *Uomini famosi* von Bicci di Lorenzo bemalt, wie Vasari berichtet.<sup>128</sup> In der Regel aber griffen eher die öffentlichen Gebäude bei der Dekoration ihrer Empfangssäle auf solche ikonographischen Programme zurück.<sup>129</sup>

<sup>121</sup> Dazu jüngst Wright 1993.

<sup>122</sup> Vgl. die Rekonstruktion in Bulst 1993, S. 100 f.

<sup>123</sup> Vgl. Hessert 1991; Ettlinger 1972, S. 124 ff.

<sup>124</sup> Peyer 1955, S. 46 ff. und Herzner 1978, S. 88.

<sup>125</sup> Bulst 1993, S. 108; vgl. auch Del Migliore 1684, S. 242 ff.

<sup>126</sup> ASF, M.A.P. 165, fol. 13v: "sette schudi chon più armi di chomune e di casa".

<sup>127</sup> Wie auch im Palazzo Davanzati. Vgl. Fossi Todorow 1986, S. 17 f. u. S. 27 ff. Wright 1993, S. 139 vermutet eine andere Lokalisation der Wappenschilde.

<sup>128</sup> Vasari-Milanesi, Bd. II, S. 50: "Giovanni di Bicci de' Medici, veduta la buona maniera sua, gli fece dipigner nella sala della casa vecchia de' Medici (che poi restò a Lorenzo fratel carnale di Cosimo vecchio, murato che fu il palazzo grande) tutti quelli uomini famosi che ancor oggi assai ben conservati vi si veggiono." Um welche *sala* es sich handelte, gibt Vasari nicht an. Es käme nur der *salotto terreno* im Erdgeschoß oder die *sala grande* im Piano nobile in Frage. Vgl. Carl 1990, S. 41. Zu "Uomini famosi"-Zyklen auch Hansmann 1993 sowie Cole 1967-68.

<sup>129</sup> Vgl. die engen Beziehungen zwischen der *sala grande* und dem Programm und der Dekoration der Säle des Palazzo Vecchio bei Bulst 1993. Weitere Beispiele für die



*anticamera*

Die *anticamera* war, wie der Name schon sagt, ein Vor- oder Nebenzimmer und stand in unmittelbarer Beziehung zu einer *camera*. In einem Inventar taucht eine *anticamera* nur auf, wenn zuvor oder danach eine *camera* genannt ist.<sup>130</sup> Die Funktionen einer *anticamera* waren vielfältig. Sie konnte tatsächlich nur als ein Vorzimmer dienen, in dem man Besuch empfing oder aber Kleider aufbewahrte. Manchmal ersetzte eine *anticamera* auch eine *saletta*, d.h. sie diente als Speisezimmer - wie in einer Szene auf einer Tafel von Giovanni Boccati aus dem Leben des San Savino (1474, Urbino, Galleria Nazionale delle Marche), in der der Heilige in seiner *anticamera* an einem Tisch speist. Im Hintergrund öffnet sich die Tür zu seiner *camera* mit Bett.<sup>131</sup> Auf jeden Fall aber hatte eine *anticamera* einen weniger privaten Charakter. Es gibt aber auch Inventare, die aufgrund der Ausstattung der *anticamera* darauf hinweisen, daß die *anticamera* von der Ehegattin bewohnt wurde.<sup>132</sup> Besonders im Palazzo Medici scheint das der Fall gewesen zu sein. Mona Lucrezia, die Gattin Piero de' Medicis, bewohnte die *anticamera* neben der *camera grande*, also dem Zimmer Pieros. Im gegenüberliegenden Appartement, das 1492 von Piero di Lorenzo, dem Sohn Lorenzo de' Medicis bewohnt wurde, gehörte die *anticamera* seiner Frau Alfonsina.<sup>133</sup>

Obwohl die Grundausstattung der *anticamera* in der Regel ebenso prächtig war wie die der *camera*, findet man doch weniger häufig besonders wertvolle Kunstwerke in der *anticamera*. Während sich bei den von mir untersuchten Inventaren 64 Porträts in einer *camera* und 29 in einer *sala* lokalisieren lassen, waren nur 9 Porträts in einer *anticamera* festzumachen (vgl. Tabelle III im Anhang). Von diesen 9 Bildnissen gehören allein 5 in die verschiedenen *anticamere* des Palazzo Medici, was einmal mehr für seine außergewöhnliche Rolle spricht. In der *anticamera* von Pieros Appartement (später Lorenzos Appartement) befand sich eine Tafel mit den Bildnissen des mailändischen Herzogs Francesco Sforza und dem Condottiere Gattamelata, das bis heute noch nicht identifiziert ist.<sup>134</sup> Im

---

Innendekoration von Wohnräumen werden im folgenden Abschnitt über die *camera* diskutiert.

<sup>130</sup> Vgl. Lydecker 1987a, S. 28 sowie Thornton 1992, S. 294-295 zum Raumtyp der *anticamera*.

<sup>131</sup> Eine Abbildung dieser Tafel in Thornton 1992, S. 215, Abb. 243. Vgl. auch die Tafel von Sodoma (Abb. 9).

<sup>132</sup> Dazu auch Thornton 1992, S. 295.

<sup>133</sup> Vgl. auch Bulst 1993, S. 90.

<sup>134</sup> "Uno colmo di br.2  $\frac{1}{2}$  chon dua teste al naturale, cio[è] Francesco Sforza et Ghatamelata, di man d'uno da vinegia - f.10". ASF, M.A.P. 165, fol. 16v. Zum Begriff des "colmo" siehe Dülberg 1990, S. 58-60.

gegenüberliegenden Appartement von Piero di Lorenzo hing in der *anticamera* ein Porträt seiner Frau Alfonsina<sup>135</sup>, und im nebenanliegenden Appartement von Giuliano befanden sich ein Reliefbildnis<sup>136</sup> sowie das Porträt von Madonna Biancha, der Schwester Lorenzo de' Medicis.<sup>137</sup> "Una meza testa" wurde noch in der *antichameretta* im Erdgeschoß aufbewahrt.<sup>138</sup>

### *saletta/salotto*

*Saletta* ist die Verkleinerungsform von *sala* und bezeichnet einen kleineren Speiseraum. Zwischen *saletta* und *anticamera* bestand in der Regel kein großer Unterschied.<sup>139</sup> Auch eine *saletta* war eine Art Vorzimmer und befand sich meistens zwischen einer *sala* und einer *camera*. In Inventaren wird dieser Raumtyp extra aufgeführt, wenn es sich ausdrücklich um einen kleineren privaten Speiseraum handelt, was anhand der Ausstattung des betreffenden Raumes abzulesen ist. Zu dem Appartement von Giovanni Tornabuoni beispielsweise gehörte ein *salotto* vor der eigentlichen *camera di Giovanni*; erst dann folgte die *anticamera* und das *scrittoio*.<sup>140</sup> Auch im Palazzo des Angelo da Uzzano findet sich zuweilen statt einer *anticamera* eine *saletta*.<sup>141</sup> Eine *saletta* war im Vergleich zur *anticamera* oder *camera* meistens etwas weniger aufwendig gestaltet. Trotzdem finden sich auch immer wieder Kunstwerke und besonders Bildnisse in diesen Räumen. In einem Inventar von 1496 ist "1<sup>a</sup> testa [...] di gesso dipinta in sull acquaio" (eine Büste aus Gips auf einem *acquaio*) in einer *saletta terrena* vermerkt<sup>142</sup>; und in einem anderen Inventar von 1499 "1<sup>o</sup> tondo con 2 teste [...] di specchio" (ein Tondo mit 2 Köpfen) - ebenfalls in der *saletta terrena*.<sup>143</sup> Im Haus

<sup>135</sup> "Uno quadro suvi ritratto al naturale la testa di madonna Alfonsina - f.1". ASF, M.A.P. 165, fol. 48r.

<sup>136</sup> "Una testa di marmo di tutto rilievo di mano di Desidero". ASF, M.A.P. 165, fol. 42r. Der genaue Standort dieser Marmorbüste (oder vielleicht Reliefbildnis) wird als "nella soffita sopra a detta antichamera segue detto inventario e nell'altro armadio" bezeichnet, d.h. das Bildnis befand sich in der *soffita*, einem Zwischengeschoß (Mezzanin). Diese Mezzanine boten zusätzlichen Stauraum. Sie befanden sich über den eigentlichen Zimmern und man betrat sie durch Nebentreppen.

<sup>137</sup> "Una tavoletta dipintovi la testa di madonna Biancha". ASF, M.A.P. 165, fol. 42r.

<sup>138</sup> ASF, M.A.P. 165, fol. 5r. Es könnte sich hierbei um ein Reliefbildnis handeln. Vgl. zur Lage der *antichameretta* Bulst 1970, S. 376. Es ist nicht ganz eindeutig, ob sich dieses Bildnis in der *antichameretta* oder in dem gleich darauf folgenden *scrittoio* befand, da diese beiden kleinen Räume im Inventar zusammen angegeben sind ("nella antichameretta e scrittoio di detto camera").

<sup>139</sup> Thornton 1992, S. 290 und S. 295.

<sup>140</sup> ASF, PAP 181, fol. 148r-149v (Inventar vom 25. September 1497).

<sup>141</sup> Siehe z.B. die Raumabfolge von *sala*, *saletta* und *camera* bei Bombe 1928, S. 25, Nr. 421-447.

<sup>142</sup> ASF, PAP 180, fol. 49r.

<sup>143</sup> ASF, PAP 180, fol. 241r.

der Familie Minerbetti befand sich im *salotto* eine Büste aus Bronze ("1<sup>a</sup> testa grande di bronzo").<sup>144</sup>

*studio/studiolo/scrittoio*<sup>145</sup>

Das *studio* (oder *studiolo* bzw. *scrittoio*) war der privateste Raum des Hauses. Fast immer ist dieser Raumtyp deshalb als letztes Zimmer eines Appartements aufgeführt, da er in der Regel den Abschluß einer typischen Florentiner Raumabfolge bildet. Allerdings kommen keineswegs in allen Florentiner Haushalten *studioli* vor. Den Raumtyp des *studiolo* gibt es überhaupt erst seit dem frühen 14. Jahrhundert. Er taucht erstmals im Papstpalast von Avignon auf, später bei König Charles V. von Frankreich und schließlich immer häufiger als typisches Studierzimmer von Gelehrten und Poeten wie Petrarca und Boccaccio.<sup>146</sup> Von Petrarca ist zugleich das früheste Bild eines Gelehrten in seinem *studiolo* erhalten. Es befindet sich im ehemaligen Palast der Carrara in Padua als Wanddekoration der "Sala Virorum Illustrium", zusammen mit dem Porträt des Humanisten und Petrarca-Freundes Lombardo da Seta.<sup>147</sup>

Zu Beginn des Quattrocento konnte ein *studio* ganz unterschiedliche Funktionen haben. Besonders deutlich ist das an den verschiedenen *studioli/scrittoi* des Palazzo Medici deutlich zu machen, die im Inventar von 1492 beschrieben sind. Im Erdgeschoß des Palazzo befanden sich zwei *studioli*: eine "anticameretta et scrittoio" neben der Familienloggia in der Südostecke und eine "stanza a meza schale detto lo scrittoio", die genau über dem erst genannten *scrittoio* in einem Mezzanin lag.<sup>148</sup> Aus dem Inhalt dieser beiden *scrittoi* im Erdgeschoß läßt sich

<sup>144</sup> BL, Acquisti e doni 229 II, fol. 46r, Inventar von 1502.

<sup>145</sup> Vgl. grundsätzlich zu diesem Raumtyp und seiner Entwicklung die ausführliche und vorzügliche Monographie von Liebenwein 1977. Eine weitere Untersuchung zum *studiolo* hat jüngst Dora Thornton geschrieben ("The Study Room in Renaissance Italy, with Particular Reference to Venice, circa 1560-1620", Phil. Diss., Warburg Institute, University of London, 1990), die allerdings noch nicht veröffentlicht ist. Sie hat u.a. festgestellt, daß der unterschiedliche Gebrauch der Begriffe *scrittoio*, *studiolo* und *studio* regional bedingt ist. Während in Florenz häufiger die Bezeichnung *scrittoio* zu finden war, wurde in Venedig *studio* gebraucht. Vgl. Thornton 1992, S. 391, Anm. 3.

<sup>146</sup> Zur Entwicklung des *studiolo* vgl. Liebenwein 1977, S. 50 ff. sowie Frosien-Leinz 1985.

<sup>147</sup> Vgl. Liebenwein 1977, S. 54 und Mommsen 1952.

<sup>148</sup> Diese Form zweier übereinanderliegender *studioli* in Verbindung mit einer Treppe ist in Florenz häufiger anzutreffen. Die Räume waren vom Treppenaufgang her zu betreten. Eine solche Raumordnung findet sich beispielsweise schon im Palazzo Davanzati des späten 14. Jahrhunderts. Während der untere Raum durch den vorherigen Raum betreten wird, kommt man in den oberen Raum durch eine Tür neben dem Treppenpodest, die auf halber Höhe liegt. Auch der Palazzo Rucellai hatte ein solches *scrittoio*, das im Inventar als "camera a meza schala overo scriptioio" bezeichnet ist; vgl. Rucellai 1981, S. 172. Grundsätzlich ist die Lage neben einer Treppe und in den äußersten Ecken des Palastes vielen *studioli* gemeinsam. Vgl. Liebenwein 1977, S. 73.

schließen, daß sie ausschließlich als Schreibstuben benutzt wurden. Zudem befanden sich die Geschäftsräume des Palazzo Medici in unmittelbarer Nähe, d.h. im Ostflügel des Erdgeschosses.<sup>149</sup> Die *studioli* im Piano nobile des Palazzo Medici hatten andere, weitaus repräsentativere Funktionen. Sie waren alle als abschließender Raum in ein Appartement integriert und lassen anhand ihrer Ausstattung erkennen, daß sie tatsächlich als Studierzimmer benutzt wurden. Das *studio* von Giovanni di Cosimo de' Medici wird im Inventar von 1492 als "chappelletta d'ire su alla soffitta" bezeichnet, d.h. als eine über diesem Raum liegende *soffitta* im Mezzanin.<sup>150</sup> Nach dem Tod Giovanni di Cosimos ist dieser kleine Raum zum Oratorium für Giovanni di Lorenzo (der spätere Papst Leo X.) umgestaltet worden, der seit 1483 Geistlicher war.<sup>151</sup>

Das prächtigste *studio* des 1. Stockwerkes war zweifellos das Studierzimmer von Lorenzo il Magnifico, das man zugleich als das bedeutendste *studiolo* des Florentiner Quattrocento bezeichnen kann. Es bildete den Abschluß des zentralen Appartements im Piano nobile über der Via Larga und war in der äußersten Ecke, zwischen *anticamera* und *cappella*, untergebracht.<sup>152</sup> Aus dem Inventar von 1492, das nach dem Tod Lorenzo de' Medicis angefertigt wurde, wird schon auf den ersten Blick deutlich, daß es sich bei diesem *studiolo* nicht mehr nur um eine bessere Schreibstube handelt, sondern daß wir hier die "Schatzkammer" des Hauses vor uns haben.<sup>153</sup> Schon Cosimo de' Medici, der Großvater Lorenzos, war unter den Zeitgenossen für seine Sammelleidenschaft bekannt.<sup>154</sup> Piero de' Medici, Lorenzos Vater, setzte die Sammlung fort und war sicherlich für die

149 Liebenwein 1977, S.71 ff. Eigentlich kann von den beiden *scrittoi* nur der zweite Raum tatsächlich als *scrittoio* bezeichnet werden. Zwar befand sich im ersten Raum, der "anticameretta et scrittoio", auch ein Schreibmöbel, der Rest der Ausstattung weist aber daraufhin, daß es sich wohl eher um eine Waffen- und Kleiderkammer handelte. Im darüberliegenden, zweiten *scrittoio* finden sich dann die typischen Ausstattungsstücke einer Schreibstube wie ein Schreibtisch mit Sitzbank, Borde für Bücher und Schriftstücke; vgl. ASF, M.A.P. 165, fol. 5r.

150 Vgl. ASF, M.A.P. 165, fol. 41v sowie im Anhang der vorliegenden Arbeit, S.59 f. (Inhalt in Auszügen); *soffita/soffito* (Zimmerdecke) und Mezzanin/*mezzanino* (Zwischengeschos) bezeichnen ein niedriges Zwischengeschos bzw. einen durch eine zusätzlich eingezogene Zimmerdecke gewonnenen kleinen Raum, der über dem eigentlichen Hauptzimmer gelegen war. Ein Mezzanin wird in Inventaren oft auch als "stanza di sopra" oder nur mit "soffitto" bezeichnet.

151 Vgl. Liebenwein 1977, S. 73 f. Liebenwein weist in diesem Zusammenhang auch auf die Beziehung von *studio* und Privatoratorium hin. Vgl. auch Bulst 1969/70, S. 380.

152 Vgl. den Grundrißplan des Piano nobile im Anhang der vorliegenden Arbeit, S. 61.

153 Thornton nennt grundsätzlich zwei Traditionen für die Entstehung des *studiolo*, die allmählich bis zum Quattrocento miteinander verschmolzen sind: zum einen die Benutzung des Raumes als tatsächliches Studierzimmer (zunächst vor allem bei kirchlichen Würdenträgern zu finden), zum anderen den Gebrauch des *studiolo* als "Schatzzimmer" der mittelalterlichen Monarchen. Vgl. Thornton 1992, S. 296.

154 Vgl. Alsop 1992, S. 337-372; Gombrich 1985, S. 51-78; Liebenwein 1977, S. 74 ff.

Ausschmückung der Innenräume des *studiolo* verantwortlich.<sup>155</sup> Lorenzo schließlich, der wohl größte und eigenwilligste dieser drei Sammler, füllte diesen Raum mit weiteren unzähligen Schmuckstücken wie Gemmen, Vasen, Münzen, Edelsteine, wertvollen Bildwerken, Kleinplastiken, kostbaren Büchern und was ihm sonst noch sammelnswert erschien.<sup>156</sup>

Ausgeschmückt war dieser Raum mit figürlich bemalter Majolika von Luca della Robbia, die den Fußboden und die Decke schmückten, und Holzintarsien mit perspektivischen Szenen, mit denen die Wände verkleidet waren. Diese Dekoration existierte bereits zur Zeit Piero de' Medicis, wie aus zeitgenössischen Quellen überliefert ist.<sup>157</sup> Der Sinn und Zweck dieser besonderen Art von Studierzimmer hatten nur noch bedingt mit einem privaten Ort zu tun, an den man sich zurückzog, um Geschäfte zu erledigen (Schreibstube) oder sich Büchern zu widmen. Das *studiolo* gehörte nicht mehr ausschließlich zur Privatsphäre der Benutzer, sondern übernahm auch repräsentative Funktionen. Besucher, ausländische Gäste und berühmte Persönlichkeiten wurden ganz selbstverständlich auch in das *studiolo* des Palazzo Medici geführt. Trotzdem scheint dieses kleine "Museum" nach wie vor ihren Eigentümern als Ort der Muße gedient zu haben, wie uns Filarete eindrucksvoll am Beispiel Piero de' Medicis schildert. Dieser ließ sich immer wieder in sein *studiolo* tragen, um sich dort geistig zu erholen ("per ricriare la mente e dare refrigerio alla natura"). Hier finde er die nötige Ruhe, um sich seinen Büchern zu widmen, die Bildnisse berühmter Kaiser und anderer bedeutender Männer zu betrachten ("l'effigie et le immagine di quanti imperadori et d'huomini degni")<sup>158</sup>, oder um einfach all' die kostbaren und seltenen Materialien und Schmuckstücke anzuschauen und anzufassen ("le sue gioie et pietre

<sup>155</sup> Vgl. Heikamp, in: Dacos u.a. 1980, S. 169.

<sup>156</sup> Vgl. Liebenwein 1977, S. 74 ff. Zu den Vasen und Gemmen vgl. besonders Dacos u.a. 1980, *passim*; zu einigen Bildwerken Rohlmann 1994, S. 93-103.

<sup>157</sup> Filarete beschreibt das *studiolo* in seinem Architekturtraktat. Vgl. Filarete 1965, Buch XXV, fol. 190r. Auch Vasari berichtet von dieser Dekoration; Vasari-Milanesi, Bd. II, S. 174. Im Victoria- and Albert-Museum in London gibt es zwölf Majolika-Tondi, von denen vermutet wird, daß sie einmal zu dieser Dekoration gehörten; vgl. Liebenwein 1977, S. 74; Lethaby 1906, S. 404-407; Pope-Hennessy 1964, S. 104-112; Del Bravo 1973, S. 22 f.; Heikamp in Dacos u.a. 1980, S. 169 ff. Die Dekoration des *studiolo* war in seiner Zeit auch weit über Florenz hinaus bekannt. So wünschte beispielsweise Diomedea Carafa, Graf von Maddaloni und Mitglied des Neapolitanischen Hofes, der durch Filippo Strozzi mit Florentiner Kunstwerken vertraut geworden war, gemalte Kopien des Medici-*studiolo*; vgl. Borsook 1981. Auch Vasari berichtet in der Vita Luca della Robbias, daß Florentiner Kaufleute in ganz Italien und Europa bemüht waren, ihre Klienten mit der gleichen Art von Dekoration zu beliefern, die Piero de' Medici in seinem *studiolo* benutzt hatte; Vasari-Milanesi, Bd. II, S. 174.

<sup>158</sup> Auf die Bedeutung des *studiolo* als Ort für Porträts, besonders für Münzen und Medaillen mit Bildnissen, wird in Kapitel 4 noch einmal ausführlich eingegangen werden.

fini meravigliosa quantità n'à, et di grande valuta"), die ihm aus aller Welt gebracht wurden ("cose degne, venute di varii e diversi luoghi del mondo").<sup>159</sup>

Seit dem Ende des Quattrocento gehörten prächtig ausgestattete *studioli* schließlich zum obligatorischen Bestand eines fürstlichen oder bürgerlichen Palazzo.<sup>160</sup> Aus diesen Studierzimmern entwickelten sich im Laufe des 16. Jahrhunderts die sogenannten Kunst- und Wunderkammern, die mit der ursprünglichen Funktion dieses Raumtyps nur noch wenig gemeinsam hatten.<sup>161</sup> Für das Florentiner Quattrocento bleibt das *studiolo* von Lorenzo de' Medici allerdings die Ausnahme. Selbst gegen Ende des Jahrhunderts hatten nur wenige Häuser richtige *studioli*, sondern allenfalls *scrittoi*, also einfache Schreibzimmer, die als Aufbewahrungsort für Geschäftsunterlagen, als Familienarchiv oder tatsächlich als privates Zimmer zur persönlichen Muße genutzt wurden.

### *cappella*

Eine Besonderheit war das Vorhandensein einer Kapelle im florentinischen Privatpalazzo des Quattrocento, deren Einrichtung keinesfalls üblich war. Das Recht, eine Kapelle in seinem Privathaus zu bauen, bedurfte päpstlicher Genehmigung. Cosimo de' Medici und seine Frau Contessina erhielten dieses Recht 1422 von Papst Martin V. durch ein Breve, das ihnen den Gebrauch eines portablen Altars erlaubte.<sup>162</sup> Beide Häuser der Medici, die *Casa Vecchia* und der Palazzo Medici, besaßen zu diesem Zweck Kapellen, in denen der portable Altar dauerhaft aufgestellt wurde. Nur wenige weitere Kapellen sind für diese Zeit in Florenz bekannt. Der Florentiner Kanzler Bartolommeo Scala hatte sich eine Kapelle im Erdgeschoß seines neuen Palazzo bauen lassen. Die Erlaubnis dafür erhielt er am 20. Mai 1475.<sup>163</sup> Francesco Sassetti scheint gleich zwei Kapellen in seinem Palazzo bei S. Trinità eingerichtet zu haben.<sup>164</sup> Auch Andrea di Messer Tommaso Minerbetti besaß eine Kapelle, wie aus seinem *Libro di Ricordanze* von

<sup>159</sup> Filarete 1965, Buch XXV, fol. 187r. Vgl. auch Grote in Dacos u.a. 1980, S. 126 f.

<sup>160</sup> Berühmte *studioli* dieser Zeit hatten beispielsweise Isabella d' Este oder Federigo da Montefeltro.

<sup>161</sup> Vgl. zum Beispiel aus der immer größer werdenden Literatur zur "Kunst- und Wunderkammer" die jüngeren Arbeiten von Herklotz 1994 (Bericht über Forschungslage), Bredekamp 1993 und Schlosser 1908, dessen Monographie immer noch lesenswert ist.

<sup>162</sup> Das Breve befindet sich heute im Florentiner Staatsarchiv (ASF, Diplomatico Mediceo, 16. März 1422). Vgl. auch Saalman/Mattox 1985, S. 343, (Appendix VI) sowie Böninger 1993, S. 44 f.

<sup>163</sup> Pellicchia 1989, S. 270 f. und S. 284 f., Appendix I. Pellicchia verweist auf weitere Kapellen in den Häusern der Nerli und Nori, allerdings ohne genauere Angaben. Vgl. ebd., S. 272, Anm. 40.

<sup>164</sup> Von den beiden Hauskapellen ist in einem Brief Marsilio Ficinos an Francesco Sassetti die Rede. Zitiert bei Warburg 1932, Bd. I, S. 139.

1492 hervorgeht, in dem von einem Altar in einem *oratorio* die Rede ist.<sup>165</sup> Von Giovanni di Francesco Tornabuoni weiß man aus einem Inventar, daß er eine Kapelle in seinem Landhaus in Castello hatte.<sup>166</sup> Im Cinquecento sind Kapellen in Privathäusern dann häufiger anzutreffen.<sup>167</sup> Tönnemann vermutet, daß das Vorhandensein einer Kapelle davon abhing, ob ein Kleriker zur Familie gehörte.<sup>168</sup>

Leider sind nur die wenigsten dieser frühen Kapellen aus dem Quattrocento erhalten, da sie meist der Umgestaltung der Palazzi in den folgenden Jahrhunderten zum Opfer fielen. Nur die Kapelle im Palazzo Medici besteht heute noch in ihrer ursprünglichen Form und Ausstattung.<sup>169</sup> Durch Berichte von Zeitgenossen ist belegt, daß die Kapelle nicht nur religiösen Zwecken diene, sondern auch repräsentative Funktionen übernahm. Als sich 1459 im April und Mai Papst Pius II. und Galeazzo Maria Sforza in Florenz aufhielten, wohnte der junge Galeazzo auf Einladung Cosimos de' Medici während dieser Zeit in dessen Palazzo.<sup>170</sup> Nachdem Galeazzo Maria Sforza den Palazzo betreten hatte, empfing ihn zuerst Cosimos Sohn Piero an der Treppe und begrüßte ihn und sein Gefolge. Danach ging Galeazzo direkt in die Kapelle im Piano nobile, wo ihn sein Gastgeber Cosimo erwartete, um ihn ebenfalls zu begrüßen.<sup>171</sup> Nach einer Weile verließ Galeazzo wieder die Kapelle, da bereits eine Menge anderer Leute wartete, um ebenfalls von Cosimo empfangen zu werden.

<sup>165</sup> Das *Libro di Ricordanze* befindet sich in der Biblioteca Laurenziana in Florenz (Acquisti e Doni 229 II, Memoranda des Andrea di Messer Tommaso Minerbetti, 1492-1551, fol. 45v). Es ist anzunehmen, daß sich diese Beschreibung auf den Palazzo Minerbetti in der Via Tornabuoni bezieht.

<sup>166</sup> ASF, PAP 181, fols. 141-152.

<sup>167</sup> Lydecker 1987a, S. 31 f.

<sup>168</sup> Die angekündigte Dissertation von Philip Mattox mit dem Thema "The Domestic Chapel in the Renaissance, 1400-1600" (Yale University) wird wahrscheinlich diese Frage klären können.

<sup>169</sup> Vgl. Hatfield 1992, S. 221-244; Acidini Luchinat 1990 und 1993.

<sup>170</sup> Vgl. zu diesem Besuch Kress 1995b.

<sup>171</sup> Den genauen Ablauf des Begrüßungszeremoniell berichtet der Mailänder Niccolò de' Carissimi da Parma in einem Brief an Francesco Sforza vom 17. April 1459: "andò ad smontare nel palazzo de Cosmo. Et primo trovò Petro de Cosmo tuto in ystato in sula cima dela prima scala, quale abrazò et basiò el prefato conte molto amorevelemente, et a tuta la brigata tocò la mane e fece queste più grate acoglienze gli foi possibile. Poi immediate andò el prefato conte nela capelleta del predecto Cosmo. Lo aspectava lì, pur tuto ingotato. Et reverentemente se gli butò inanzi, et lo decto magnifico Cosmo lo recolse sul pecto, basiandolo et abrazandolo molto teneramente, dicendo piano l'uno l'altro alcune amorevole et suave parole da fare pianzere de dolzeza ciascuno core duro che gli havesse veduto [...] se bisognò partire da lì per la multitude che sopragiungeva che voleva visitare el prefato magnifico Cosmo."; auch abgedruckt in Hatfield 1992, S. 225, Anm. 20.

Cosimo de' Medici nutzte den feierlichen Raum seiner Kapelle somit auch als Empfangsraum für repräsentative Empfänge bei wichtigen Besuchen. Dementsprechend war auch die Ausstattung der Kapelle, die zum Zeitpunkt des Besuches von Galeazzo Maria Sforza kurz vor dem Abschluß stand.<sup>172</sup> Neben der kostbaren Auskleidung mit den teuersten Materialien erregten vor allem die Fresken mit der Darstellung des Zuges der Heiligen Drei Könige von Benozzo Gozzoli die Aufmerksamkeit der Besucher. Die Fresken zeigen neben der biblischen Geschichte eine Reihe zeitgenössischer Porträts, darunter die politischen Verbündeten des Hauses Medici wie Galeazzo Maria Sforza oder Sigismondo Pandolfo Malatesta.<sup>173</sup> Mit diesem bildnerischen Programm wurde jedem Gast des Hauses eindeutig die politische Haltung der Medici vor Augen geführt - ganz ähnlich wie auch in anderen Räumen des Palazzo Medici.

Die zentralen Räume eines Palazzo waren also auch im Hinblick auf eine bestimmte Öffentlichkeit konzipiert. Die ausgestellten Kunstwerke zeugten nicht nur vom persönlichen Geschmack der Bewohner, sondern zugleich von dem Bewußtsein, daß die eigene Privatsphäre einer bestimmten Öffentlichkeit ausgesetzt war. Zu besonderen Anlässen wie Hochzeit oder Geburt konnten diese repräsentativen Räume für kurze Zeit im Mittelpunkt des öffentlichen Interesses stehen.<sup>174</sup> Ihre Ausstattung mußte deshalb durchdacht und ikonographisch auf diese Anlässe hin abgestimmt sein. Im folgenden Kapitel über die *camera* und ihre Ausstattung, welche jeweils unmittelbar mit deren jeweiliger Funktion zusammenhing, soll dieser Aspekt noch einmal ausführlicher thematisiert werden.

### 3.4 Die *camera* und ihre Ausstattung

Als im März 1462 Kardinal Francesco Gonzaga Florenz besuchte, gehörte zu seinem Programm ganz selbstverständlich auch eine Besichtigung des Palazzo Medici, wie seine Begleiter in ihren Briefen nach Mantua berichten. Cosimo de' Medici empfing den Kardinal und sein Gefolge in seiner privaten *camera*, um ihnen anschließend den Palazzo zu zeigen, besonders aber das Appartement und die Sammlungen seines Sohnes Piero, der durch einen Gichtanfall ans Bett gebunden

<sup>172</sup> Zur Ausstattung und Ikonographie der Kapelle im Palazzo Medici vgl. Acidini Luchinat 1990 und 1993 sowie Hatfield 1992.

<sup>173</sup> Zur Identifizierung der einzelnen Porträts vgl. jüngst Acidini Luchinat 1993, S. 363-370.

<sup>174</sup> Vgl. zur Öffentlichkeit des Florentiner Palazzo Kent 1987, S. 58 ff. und Gebhardt 1991a, S. 133 ff.



war.<sup>175</sup> Auch die *camera* des bettlägerigen Piero wurde anschließend besucht ("a visitare Petro, che era in letto pur per gotte")<sup>176</sup> - ebenso wie die Räumlichkeiten und das *studiolo* von Giovanni de' Medici ("li studii di Pietro e Giovanni bellissimi")<sup>177</sup>. Der Palazzo Medici mit seinen Räumlichkeiten war in jeder Beziehung öffentlich. Zahlreiche Gäste sind aus dieser Zeit dokumentiert, die in ihren Briefen immer wieder davon berichten, wie sie bei einem Florenzaufenthalt durch die Zimmer des Palazzo geführt wurden oder sogar darin übernachteten.<sup>178</sup> Wenn es sich um besonders hohe Gäste handelte, wie im Falle des Besuches von Galeazzo Maria Sforza (1459), stellte Piero de' Medici sogar sein privates Appartement und seine *camera* als Gästezimmer zur Verfügung.<sup>179</sup> Auch für andere Privatpalazzi in Florenz können wir eine solche Öffentlichkeit annehmen. Im *Libro Cerimoniale* der Stadt wird mehrmals davon berichtet, daß offizielle Besucher als Gäste in den Privathäusern der führenden Familien übernachteten.<sup>180</sup>

Das wichtigste Zimmer war die *camera* des Hausherrn. Der Begriff *camera* läßt sich keinesfalls wortwörtlich als "Schlafzimmer" übersetzen. Vielmehr übernahm dieser Raum eine Fülle weiterer Funktionen und war als Zimmer des Familienoberhauptes das eigentliche Zentrum des Hauses.<sup>181</sup> Hier befanden sich auch die meisten Kunstwerke, die in der Regel extra für dieses Zimmer angefertigt wurden. In der Forschung wird die *camera* in dieser Funktion allerdings erst langsam als wichtigster Ort privater Kunst begriffen.<sup>182</sup> Die Ausstattung einer *camera* hing im wesentlichen von ihrer Funktion ab. Die *camera* des Hausherrn

<sup>175</sup> Vgl. den Brief des Giovan Francesco Soardi an Barbara von Brandenburg vom 15. März 1462: "... poi gli monstroron le camere e studii di Pietro, che si sta nel letto, e le zoglie sue che sono medaglie d'oro d'argento e di ottone, chamaini di precio di ducati 800 alcuni di essi, e vasi bellissimi a mio iudicio, di bone pietre o di cristallo ornatissime d'argento, perle e altre pietre fine." Zitiert nach Chambers 1988, S. 251 f.

<sup>176</sup> Brief von Giovan Pietro Arrivabene an Barbara von Brandenburg vom 14. März 1462, zitiert nach Chambers 1988, S. 250.

<sup>177</sup> Brief des Giovan Francesco Soardi an Barbara von Brandenburg vom 15. März 1462, zitiert nach Chambers 1988, S. 252.

<sup>178</sup> Vgl. Hatfield 1970, der einige dieser zeitgenössischen Quellen veröffentlicht.

<sup>179</sup> Vgl. Kress 1995b.

<sup>180</sup> Vgl. Trexler 1978 zum *Libro Cerimoniale* der Stadt Florenz, in dem die zahlreichen Besuche ausländischer Gäste verzeichnet sind. Wenn beispielsweise der Herzog von Ferrara nach Florenz kam, übernachtete er immer im Palazzo der Familie Pazzi, ebenso sein Bruder Sigismondo; vgl. ebd., S. 93 und S. 85 f. Auch die Familien Vespucci und Tornabuoni hatten oft offizielle Gäste; dazu Trexler 1980, S. 318; vgl. auch Kress 1995b.

<sup>181</sup> Vgl. auch Roncière 1988, S. 187 oder Kecks 1988, S. 31.

<sup>182</sup> Vgl. besonders Goldthwaite 1987, S. 170 f.: "We are only now beginning to learn just how central the bedroom was in the home of the early Renaissance Florentine ... And yet, given the current state of research into his social background for art, who could think opening a study of the history of secular art in the Renaissance with a first chapter entitled 'Bedroom Art'?"

(in den Inventaren oft als *camera principale* bezeichnet) war anders eingerichtet als eine *camera nuziale* (Hochzeitszimmer) eines frisch verheirateten Ehepaares. Zudem gibt es noch einen Unterschied zwischen einer *camera da letto* in einem Piano nobile oder einer *camera* im Erdgeschoß (*camera terrena*).

Für welche Funktion eine *camera* bestimmt war, läßt sich zum Beispiel dann näher bestimmen, wenn ein überliefertes Inventar genaue Auskunft über den Inhalt des Zimmers gibt oder der entsprechende Bewohner ein Extrakonto in seinem *Libro di Ricordi* für seine *camera* angelegt hat, in dem alle zusätzlichen Kosten der Ausstattung erscheinen. Sie tauchen dort unter Bezeichnungen wie "spese di camera mia" oder "masserizia di camera" auf.<sup>183</sup> Lydecker hat durch die Analyse dieser Quellen zeigen können, daß eine *camera* oft zu einem ganz bestimmten Anlaß auf einmal komplett eingerichtet wurde.<sup>184</sup> Die wichtigsten Anlässe für diese enormen Anschaffungen und Ausgaben, die in den Spezialkonten aufgeführt werden, waren entweder die Emanzipation des Sohnes oder aber seine bevorstehende Hochzeit, für die die *camera nuziale* (das zukünftige Schlaf- und Wohngemach der Eheleute) hergerichtet wurde.<sup>185</sup>

Anläßlich seiner Hochzeit mit Caterina Strozzi (1448) läßt Marco Parenti nicht nur das Bett seiner *camera* neu herrichten, sondern kauft noch eine Reihe teurer Einrichtungsgegenstände, darunter zwei *forzieri* (Hochzeitstruhen) von Domenico Veneziano, ein *lettuccio*, geschmückt mit Intarsien und den Wappen der Familien Strozzi und Parenti, ein Madonnenrelief eines Künstlers, den er als "Stefano di Francesco dipintore" bezeichnet und weitere dekorative Elemente wie beispielsweise Kapitelle für sein Bett.<sup>186</sup> Drei Jahre nach seiner Hochzeit ergänzt er die *camera* noch einmal durch ein großes Tabernakel - gefertigt von den Künstlern Giuliano da Maiano und Giovanni di Ser Giovanni (Lo Scheggia) - in das er das oben genannte Madonnenrelief einstellt. Diese Anschaffungen bleiben die einzigen im Hause Marco Parentis für die nächsten zwanzig Jahre.<sup>187</sup> Die Spezialkonten für die Einrichtung einer *camera* aufgrund eines bestimmten Ereignisses tauchen allerdings nur in den *Libri di Ricordi* auf, da Inventare in der Regel erst nach dem Tod des Hausherrn abgefaßt sind. Trotzdem bietet die Analyse der spezifischen Ausstattung einer *camera* eine wichtige Möglichkeit der Funktionsbestimmung.<sup>188</sup> Zudem werden in Inventaren größerer Palazzi oft die

<sup>183</sup> Lydecker 1987b, S. 217.

<sup>184</sup> Vgl. Lydecker 1987b.

<sup>185</sup> Vgl. auch Goldthwaite 1987, S. 170.

<sup>186</sup> Vgl. Lydecker 1987b, S. 214 f.

<sup>187</sup> Vgl. Lydecker 1987b, S. 215 sowie zu weiteren Beispielen ebd., S. 213-217.

<sup>188</sup> Das gilt natürlich auch für andere Raumtypen wie *anticamera*, *sala* etc.

einzelnen Zimmer durch bestimmte Namen differenziert. Im Palazzo Tornabuoni gab es beispielsweise eine *camera di Lorenzo, bella, in su la sala in palcho*, eine *camera del arcipresso* oder eine *camera dov'è dorme Giovannino*.<sup>189</sup>

Unabhängig von der Funktion einer *camera* war die Grundausstattung (Möblierung) aller unterschiedlichen *camera*-Typen in der Regel gleich. Sie bestand aus ganz bestimmten Möbelstücken, ohne die eine typische *camera* des Quattrocento nicht denkbar ist. Diese Möbelstücke waren keinesfalls Gebrauchsgegenstände, sondern luxuriöse Ausstattungsstücke, die in erster Linie der Repräsentation dienten. Oft sind sie um ein Vielfaches teurer als Kunstwerke oder werden selbst wie Kunstwerke bewertet. Zu diesen "Basismöbelstücken" der *camera* zählten *lettiera*, *lettuccio* und *spalliera* sowie *cassoni* oder *forzieri*.

### *lettiera und lettuccio*

Mit dem Begriff *lettiera* (auch *letto*) wird allgemein das typische Bett dieser Zeit bezeichnet. Im Vergleich zum heutigen Bett war die *lettiera* höher, wie auf einer Art Podest, und auf drei Seiten von Truhen (*cassoni* oder *forzieri*) umgeben. Bei aufwendigeren Beispielen schmückte die *lettiera* zusätzlich ein Baldachin.<sup>190</sup> Die unterschiedlichen Formen der *lettiera* sind durch zahlreiche zeitgenössische Bildquellen überliefert, da einer der beliebtesten Bildmotive, bei denen Interieurszenen dargestellt werden konnten, die "Geburt der Jungfrau" war. Ein besonders prächtiges Beispiel ist in dem entsprechenden Fresko von Domenico Ghirlandaio in Santa Maria Novella zu sehen (Abb. 13). Während im Vordergrund Maria von einer Amme und zahlreichen Frauen liebkost und bestaunt wird, thront ihre Mutter Anna im rechten Bildhintergrund auf einer erhobenen *lettiera*. Das Podest unter dem eigentlichen Bett konnte zugleich als Stauraum benutzt werden, wie die daran befindlichen Schlüssel zeigen.

Der *lettuccio* war ebenfalls eine Art Bett, allerdings konnte dieses Schlafmöbel tagsüber als Sitzbank benutzt werden, so daß man es auch als "Tagesbett" bezeichnen könnte.<sup>191</sup> Auf einer "Verkündigung" von Botticelli im

<sup>189</sup> Das Inventar wurde kurz nach dem Tod Giovanni Tornabuonis erstellt (25. September 1497). ASF, PAP 181, fol. 141r-152v, zu den zitierten Räumen ebd., fol. 147v-148r. Ähnlich genau in der Bezeichnung der Räume ist das Inventar von Angelo da Uzzano von 1424. Fast jedes Zimmer ist spezifiziert, so zum Beispiel *nella camera terrena che si dice la chamera di Nicholo coll' anticamera e stufa* oder *nella camera di monna Bamba sopra la loggia*; vgl. Bombe 1928, S. 13 ff.

<sup>190</sup> Vgl. zu den verschiedenen Formen von Betten in der italienischen Renaissance Thornton 1992, S. 111-149.

<sup>191</sup> Vgl. allgemein zum Begriff des *lettuccio* Thornton 1992, S. 149 ff.; Trionfi Honorati 1981, S. 39-47; Gebhardt 1991a, S. 126 ff. In Inventaren finden sich auch immer wieder die

Metropolitan Museum in New York (Abb. 15) kniet Maria vor einem solchen *lettuccio*. Der Raum, in dem sie kniet, ist anscheinend die *anticamera*, denn an der hinteren Rückwand öffnet sich eine Tür zu einem weiteren Zimmer, der *camera*, in der das eigentliche Schlafbett steht. *Letto* und *lettuccio* konnten auch gemeinsam in einer *camera* untergebracht sein. In der Szene der "Geburt der Jungfrau" von Andrea del Sarto in der SS. Annunziata in Florenz (Abb. 14) sieht man am linken Bildrand ein prächtiges Bett mit aufwendigem Baldachin und im Hintergrund des Zimmers ein *lettuccio*, auf dem Joachim, der Vater Marias, sitzt.

Der *lettuccio* läßt sich in seinen verschiedenen Formen und Funktionen keineswegs auf ein Schlafmöbel reduzieren. Oft waren in die eigentliche Sitzbank zusätzlich Schränke eingelassen, und die Rückwand war mit Intarsien verziert. Einen solchen *lettuccio* zeigt eine Illustration aus Savonarolas "Predica dell'arte del bene morire", die 1496 in Florenz erschien (Abb. 16). Auf einem kostbaren *lettuccio*, dessen rückwärtige Schauwand mit Holzintarsien geschmückt ist, liegt ein Mann - umgeben von verschiedenen Teufeln. Neben dem *lettuccio* ist an der Wand ein Tondo mit Maria und dem Kind angebracht. Es soll den Kranken, zusammen mit den Engeln an der Zimmerdecke, vor den Teufeln bewahren und vor dem Tod, der gerade durch die Tür tritt.

Häufig waren *lettucci* auch als Teil in eine umfangreiche Wandverkleidung (*spalliera*) integriert. Sie bildeten zusammen mit anderen Möbelstücken eine dekorative Einheit. Auch in der "Geburt der Jungfrau" von Andrea del Sarto (Abb. 14) sind *lettuccio* und *letto* Teil einer umlaufenden *spalliera*, denn das Kopfteil des *lettuccio* und der Baldachin des *letto* enden auf der gleichen Höhe. Ein noch deutlicheres Beispiel ist aus einer anderen "Mariengeburt" der Veroneser Schule zu entnehmen. Hier gehen *letto* und *lettuccio* direkt ineinanderüber, da sie durch eine gemeinsame Rückwand (*spalliera*) miteinander verbunden sind (Abb. 17). In der berühmten *camera terrena* von Lorenzo de' Medici im Erdgeschoß des Palazzo Medici, in der sich u.a. die "Schlacht von San Romano" von Paolo Uccello befand, scheint der *lettuccio* ähnlich fest in die komplette Wandverkleidung eingebaut gewesen zu sein, wie Gebhardt rekonstruiert hat.<sup>192</sup>

---

Begriffe *trono* oder *cassapanca*, mit denen Sitzbänke bezeichnet werden, auf die im Bedarfsfall Matratzen (*materassini*) gelegt wurden, damit sie auch als Schlafstätten benutzt werden konnten. Der *lettuccio* scheint vor allem in der Toskana bzw. in Florenz üblich gewesen zu sein. Vgl. zu einigen sehr aufwendigen Beispielen von *lettucci* Borsook 1981, S. 91-96; Borsook 1970, S. 3 sowie S. 14, Dokument 2, 4, 7, 8; Covi 1978, S. 121-129; Braham 1979, S. 754-765.

<sup>192</sup> Gebhardt 1991a, S. 127 ff.

Der *lettuccio* in dieser *camera* erstreckte sich über die volle Breite einer der kurzen Raumwände, d.h. er betrug insgesamt ca. 5,40 m.<sup>193</sup>

### *spalliera*

Fast immer war also in dieser Zeit ein solches *lettuccio* direkt mit einer *spalliera* (hölzernen Wandverkleidung) verbunden, wie sich eindeutig aus Inventaren schließen läßt.<sup>194</sup> Im Falle der *camera terrena* von Lorenzo de' Medici beschreibt der Inventartext die entsprechende *spalliera* folgendermaßen:

"una spalliera d'arcipresso riquadrata chon tarsie e pettorali et cornicie di noce, nella quale spalliera sono uno armadio a 7 palchetti et dua uscì alti br. iii  $\frac{1}{4}$  l'uno e lungha tutta br. xxiii et più una chassa a piè d'una parte di detta spalliera del medesimo legname e lavoro e lungha chassa br. xv et è a 5 serrami, di stima tutta - f.30."<sup>195</sup>

Wir haben uns also eine umlaufende hölzerne Wandverkleidung mit Intarsienschmuck vorzustellen, in die verschiedene Schränke (*armadio*) und Truhen (*chassa*) eingebaut waren, wie heute noch im ehemaligen *studiolo* von Federigo da Montefeltro in Urbino im Palazzo Ducale zu sehen ist.<sup>196</sup> Leider ist weder der *lettuccio* noch die *spalliera* der *camera terrena* im Palazzo Medici erhalten, allerdings läßt sich die Form dieser Wandverkleidung an zeitgenössischen Bildquellen nachvollziehen. Eine besonders schön verzierte *spalliera* schmückt die "Mariengeburt" von Ghirlandaio in Santa Maria Novella (Abb. 13), auf die schon einmal weiter oben verwiesen wurde. Bei dieser *spalliera* sieht man auch, wie das Kopfteil der *lettiera* mit der *spalliera* identisch ist. Die Einrichtung einer solchen *camera* mußte also schon deshalb auf einmal erfolgen, da *spalliera*, *lettiera* und *lettuccio* eine architektonische Einheit bilden.<sup>197</sup> Über der *spalliera* von

193 "Uno lettuccio d'arcipresso riquadrato chom pettorali di noce, et tarsiato, chon armadio da ogni testa del medesimo lavoro lungho tutto br. 9  $\frac{1}{4}$  et chon quattro chassette sotto a detti armadi suvi in su detto lettuccio 4 gigli di palii". ASF, M.A.P. 165, fol. 6v. Vgl. auch das Inventar von Lorenzo de' Medici im Anhang, S. 48. Zum genauen Ort dieses *lettuccio* in der *camera terrena grande* siehe Gebhardt 1991a, S. 126 und Gebhardt 1991b, S. 184.

194 Vgl. Schottmüller 1928, S. XI ff.; Schiaparelli 1909, Bd. I, S. 159 ff.; Barriault 1994, S. 12 ff.

195 ASF, M.A.P. 165, fol. 6r; vgl. auch das Inventar von Lorenzo de' Medici im Anhang, S. 48.

196 Vgl. Barriault 1994, S. 13 ff. Zu Intarsien vgl. Schiaparelli 1980, Bd. I, S. 247 ff.; Thornton 1992, S. 89 ff.

197 Daß es sich in den meisten Fällen tatsächlich um eine Einheit handelte, ist immer wieder anhand von Inventarbeschreibungen ersichtlich. In der *anticamera* von Giuliano de' Medici im Piano nobile des Palazzo Medici wird extra darauf hingewiesen, daß der eine Teil der *spalliera* aus dem *lettuccio* besteht und der andere Teil aus einem Schrank: "Una spalliera di pino intorno a detta antichamera di giro di br. xx, alta br.4 con pettorali et cornicie di noce e tarsie, chon una chassa di detto lavoro all'entrare di detta antichamera, lungha br.-, che una parte di detta spalliera serve al lettuccio e una parte all'armadio a 2 serrami et più le chosce

Ghirlandaios "Mariengeburt" verläuft ein Fries mit nackten Putti. Dieser Raum zwischen *spalliera* und Zimmerdecke war oft für Kunstwerke vorgesehen. In ähnlicher Form kann man sich auch die Anbringung von Uccellos Tafeln der "Schlacht von San Romano" vorstellen, wie der Inventartext bestätigt.<sup>198</sup>

Die übrigen Einrichtungsgegenstände einer *camera* bestanden vor allem aus flexiblen Möbelstücken (Tische, Stühle u.ä.), Kleidung und Kunstwerken in jeder Form. Während Skulpturen und Bildnisbüsten überall im Zimmer verteilt und abgestellt waren (vgl. Kapitel 4.2), wurden gemalte Bildtafeln hauptsächlich an der oberen Wandzone, zwischen *spalliera* und Decke, angebracht. Auch Tafelbildnisse müssen hier gehangen haben - wie im folgenden Kapitel über den genauen Aufbewahrungsort von Tafelbildnissen noch zu belegen sein wird.<sup>199</sup> Zu den mobilen Möbelstücken sind auch die zahlreichen Truhen zu zählen, die überall im Florentiner Palazzo aufgestellt waren. Eine ganz besondere Art von Truhen waren die *cassoni* oder *forzieri*, die neben *spalliera*, *lettuccio* und *lettiera* ebenfalls zur kostbaren Grundausrüstung vieler *camere* gehörten.

#### *cassoni* und *forzieri*

Während mit dem Begriff *cassone* ganz allgemein Truhen bezeichnet werden, steht der Begriff *forzieri* ausschließlich für Hochzeitstruhen, die immer paarweise bestellt wurden.<sup>200</sup> Die Bestellung von *forzieri* erfolgte in der Regel anlässlich einer Hochzeit - wie zahlreiche Quellen belegen. Der Auftraggeber war meistens der Bräutigam selbst oder seine Familie, manchmal aber auch die Brauteltern.<sup>201</sup> Die *forzieri* dienten dazu, die Mitgift der Braut beim Hochzeitszug vom Haus ihrer Eltern zum Haus des Bräutigams zu transportieren.<sup>202</sup> Anschließend wurden die Truhen in der gemeinsamen *camera* der Brautleute, der *camera nuziale*, aufgestellt. Die äußere Form der *forzieri* war sehr aufwendig. Vasari beschreibt diese Art von Truhen in der *Vita* des Florentiner Malers Dello Delli:

---

dallato e el chapezale da piè d'una lettiera commessa in detta spalliera per uso di letto lavorate in detto modo, in tuttu - f.20." ASF, M.A.P. 165, fol. 41r; vgl. auch im Anhang, S. 58.

198 "Sei quadri chorniciati atorno e messi d'oro sopra la detta spalliera et sopra al lettuccio, di br. 42 lunghi et alti br. iii  $\frac{1}{2}$ , dipinti, c[i]oè tre della Rotta di San Romano e uno di battaglie e draghi et lioni et uno della storia di Paris, di mano di Pagholo Ucello e uno di mano di Francesco di Pesello, entrovi una chaccia - f.300." ASF, M.A.P. 165, fol. 6r.

199 Vgl. Kapitel 4.1.

200 Witthoft 1982, S. 54, Anm. 1. Zu *cassoni* und *forzieri* vgl. grundsätzlich Schiaparelli 1908, Bd. 1, S. 263 ff.; Schubring 1915; Schottmüller 1928; Gombrich 1955; Watson 1970; Callmann 1974; Callmann 1988; San Juan 1992.

201 Witthoft 1982, S. 52.

202 Vgl. zum Ablauf einer Florentiner Hochzeit und ihren zahlreichen Zeremonien, die mit dem Zug der Braut zum Haus des Bräutigams beendet wurden, Kapitel 7.1.

"Man fand zu jener Zeit überall in den Zimmern der Bürger große hölzerne Truhen, die nach Art der Särge auf den Deckeln mit mancherlei Zierat versehen waren. Niemand unterließ es, diese Truhen malen zu lassen [...]. Die Bilder an der vorderen Seite stellten gewöhnlich Fabeln aus Ovid und anderen Dichtern dar, Erzählungen von lateinischen und griechischen Schriftstellern, oder aber Jagden, Tuniere, Liebesabenteuer und ähnliche Dinge, was einem jeden gerade am besten gefiel."<sup>203</sup>

Die Bemalungen der *cassoni* und *forzieri* auf ihren Vorder- und Rückseiten stellen heute eine wichtige Quelle für die Frage nach dem Geschmack der Florentiner Bürger dar. Immerhin wurden die Truhen in dem wichtigsten Raum des Hauses aufgestellt, an einem Ort also, der nicht nur für die Brautleute oder die Familie bestimmt war. Während Vasari in der *Vita* des Dello Delli eher beiläufig die Bildthemen der *cassoni* nennt, sind für uns heute die prächtigen Szenen mit den Geschichten von Ovid und anderen klassischen Dichtern oder "Jagden, Lustgefechte, Liebesabenteuer und ähnliche Dinge" ein Spiegel Florentiner Moralvorstellungen, die bewußt in ihren repräsentativen Zimmern zur Schau gestellt wurden.<sup>204</sup> Solche Szenen, ebenso wie andere Kunstwerke, hatten keineswegs ausschließlich dekorativen Charakter, sondern dienten der Selbstdarstellung ihrer Besitzer. Eine *camera* war in ihrer Ausstattung entweder vom ganz persönlichen Geschmack ihres Bewohners geprägt oder entsprechend ihrer Funktion bewußt gestaltet. Bei genauerer Analyse lassen sich sogar bestimmte *camera*-Typen herauskristallisieren.

### *La camera mia*

Noch in jungen Jahren bestellte Lorenzo di Matteo Morelli innerhalb kürzester Zeit eine Reihe bedeutender Kunstwerke, die er für die Ausstattung seiner eigenen *camera* vorgesehen hatte, darunter das Bildnis eines "Hl. Georg mit Drachen" von Uccello, Büsten von Petrarca, Dante und den Kopf des römischen Kaisers Hadrian, einen weiteren "Hl. Georg" sowie ein Bildnis von Romulus und Remos.<sup>205</sup> Kurze

<sup>203</sup> "La qual cosa gli venne molto a proposito; perchè, usandosi in que' tempi per le camere de' cittadini cassoni grandi di legname a uso di sepolture, e con altre varie fogge ne' coperchi, niuno era che i detti cassoni non facesse dipingere. ... E le storie che nel corpo dinanzi si facevano, erano per lo più di favole tolte da Ovidio e da altri poeti; ovvero storie raccontate dagli storici greci o latini; e similmente caccie, giostre, novelle d'amore, ed altre cose somiglianti, secondo che meglio amava ciascuno." Vasari-Milanesi, Bd. II, S. 148.

<sup>204</sup> Vgl. zu solchen Fragestellungen die mittlerweile umfangreiche Literatur zur Deutung von *spalliere*-Bildern wie z.B. Gombrich 1955; Watson 1970; Callmann 1974; Witthoft 1982; Callmann 1988; San Juan 1992; Fermor 1993, S. 41 ff.; Barriault 1985 und 1994.

<sup>205</sup> ASF, GP 137, fol. 13 (Spese di più chose di Lorenzo Morelli): "1<sup>o</sup> San Giorgio e il drago di Uccello", "1<sup>a</sup> testa di ser Francesco Petrarca dipinta per Livio orafo e dipintore in un quadretto di legno", "1<sup>a</sup> testa di Dante di gesso", "1<sup>a</sup> testa di gesso d'Adriano imperadore",

Zeit später tätigt Lorenzo Morelli noch einmal größere Einkäufe, dieses Mal vor allem Möbel: einen Tisch mit einem eingelegten Schachbrett, ein aufwendiges *lettuccio* mit Trionfi-Darstellungen von Giuliano da Maiano, ein dazugehöriges Bett, ebenfalls sehr luxuriös in der Ausführung, und schließlich noch eine Madonna für ein Tabernakel.<sup>206</sup>

Lorenzo Morelli hatte sich zum Zeitpunkt dieser Aufträge gerade von seinem Vater emanzipiert, was er mit der Einrichtung einer eigenen *camera* zum Ausdruck gebracht hatte. Die Emanzipation der Söhne war in den Florentiner Familien der Oberschicht ein wichtiges soziales und rechtliches Ereignis, das in zahlreichen *Libri di Ricordi* und ähnlichen Quellen überliefert ist.<sup>207</sup> Durch den notariellen Akt der Emanzipation unterstand der Sohn rechtlich nicht mehr seinem Vater, sondern war ihm von nun an gleichgestellt, d.h. der Sohn löste sich von der sogenannten *patria potestà*, wie es in den Quellen heißt: "Emancipai et della mia patria potestà liberai."<sup>208</sup> Trotzdem blieben die emanzipierten Söhne oft im Haus des Vaters wohnen, allerdings von nun an in einer eigenen *camera*. Wie die Spezialkonten in den Rechnungsbüchern der Florentiner zeigen, wurde die Einrichtung der eigenen *camera* ("la camera mia") mit Sorgfalt ausgewählt, denn für kaum einen anderen Raum des Palazzo wurde so viel Geld investiert. Zanobi Giocondi bestellte beispielsweise für seine *camera*, die er 1492 einrichtete, eine fast siebzehn Meter lange *spalliera* mit Schränken und Truhen und sieben Tafelbildern, die entweder in die *spalliera* eingelassen oder über ihr aufgehängt waren, darunter vier Tafeln, die nicht näher bezeichnet sind, zwei weitere Bilder (jeweils über zwei Meter breit) mit der Geschichte von Bacchus und ein Tondo mit der Madonna und Heiligen.<sup>209</sup>

- 
- <sup>206</sup> "1<sup>o</sup> San Giorgio in su un quadro di legnio e dipinto per Domenicho dipintore", "1<sup>o</sup> diamante entrovi Romolo e Remolo di gesso per Piero del Massaio e intagliato il diamante di legnio per Iachopo legnaiuolo"; zitiert nach Lydecker 1987b, S. 215 f.
- ASF, GP 137, zitiert nach Lydecker 1987b, S. 216: "maniffaturo d'una tavola di pino braccia 3 su vi uno schachiere e ttavoliere e altre tarsie" (fol. 11); der *lettuccio* von Giuliano da Maiano mit "3 quadri e in c'aschuno 1<sup>o</sup> trionfo dichonmesso e nel braccuolo 1<sup>a</sup> nota aperta e molte altre tarsie in modo che sia di quella qualità che pocho tempo inanzi fe' a Nicholò di Luigi Ridolfi" (fol. 18); zum *letto*: "Io fe patto d'un legniam dal letto chon Iachopo del Luchese legnaiuolo e il quale debb'essere braccia 4 largho e 5 lungho e nello lettiera da chapo debe essere 1<sup>o</sup> fregio di festrone a chroni e 3 quadri netti e più altre e chandelliere e ttarsie chome si fe 1<sup>o</sup> disegno il quale da maestro Piero de' Servi legnaiuolo" (fol. 19); und schließlich die Madonna: "una Vergine Maria di gesso in un tabernacholo di legnio" (fol. 17).
- <sup>207</sup> Vgl. grundsätzlich zur Emanzipation in Florenz Kuehn 1982. Der typische Wortlaut einer Emanzipation konnte beispielsweise so lauten: "Richordo, questo dì di viii d'aprile 1507, chom' io ò mancepato Ubertino mio figliulo, roghato ser Bernardo di Piero di ser Giovanni da San Miniato al Todesco, notaio e cittadino fiorentino", zitiert nach Kuehn 1982, S. 197, Anm. 10.
- <sup>208</sup> Kuehn 1982, S. 198, Anm. 19 (mit weiteren Beispielen).
- <sup>209</sup> Vgl. Lydecker 1987b, S. 218 f.



Wie genau die Vorstellungen der Florentiner hinsichtlich der angemessenen Einrichtung einer *camera* waren, bezeugt auch der Brief des Agenten Fruoxino an Giovanni de' Medici vom 22. Juni 1448, in dem dieser von seinen Mühen berichtet, einen geeigneten Teppich für die *camera* des Giovanni zu finden, der seinen Auftraggeber zufriedenstellen würde. Ausführlich diskutiert Fruoxino in seinem Brief seine Überlegungen zur adäquaten Ausstattung einer *camera*, denn, so der Agent, der eine Teppich mit der Geschichte von Samson sei nicht nur zu groß für eine *camera*, sondern zeige zudem auch noch in der dargestellten Szene eine große Anzahl von Toten; und das schien ihm völlig unpassend für einen solchen Raum: "... e pareami fusse el contrario si richiederebbe a una chamera."<sup>210</sup> Ein anderer Teppich mit der Geschichte des Narziß, den der Mediciagent auf der Messe gesehen hatte, hätte zwar die richtige Größe, sei aber nicht prächtig genug gearbeitet - wie Fruoxino noch anfügt.<sup>211</sup>

Teppiche, besonders aus Flandern, waren in Florenz ausgesprochen beliebt zur Ausstattung repräsentativer Räume.<sup>212</sup> Sie tauchen zahlreich in den Inventaren der Florentiner Oberschicht unter Bezeichnungen wie *panno d' arazzo* (Wandteppich) oder *spalliera d' arazzo* (streifenförmiger Wandbehang) auf und konnten je nach Bedarf und Festlichkeit in den verschiedenen Räumen aufgehängt werden. In der *camera* des Südflügels im Erdgeschoß des Palazzo Medici befand sich beispielsweise in der ersten Truhe unter zahlreichen anderen *arazzi* ein ca. 11 Meter langer und über 3 Meter hoher Wandteppich, der eine Jagd des Herzogs von Burgund zeigte, im Wert von 100 Florin.<sup>213</sup> In einer zweiten Truhe

<sup>210</sup> Vgl. Gaye 1839, Bd. I, S. 158: "[...] et di poi ero stato anversa alla fiera, dove avevaa cerchato da quello mi cometteste, cioè di uno borto d'arazzi, et chio non vavevo trovato choxa. mi paresse dovesse sodisfare alla intentione tua. et dissiti quello aveva trovato, cioè uno fornimento cholla storia di sansone benissimo lavorato, ma è sì grande che sarebbe fatica a poterlo distendere nella sala vostra; et però non mi piaceva, perchè vera drento gran quantità di morti, et pareami fusse el contrario si richiederebbe a una chamera, - et altresì mi pareva di troppo gran pregio, che costerebbe circha a d. 700. E più ti dissi venera un'altra, dove drento la favola di narcisso, et credo che di misura sarebbe alla intenzione; e se fusse stato lavorato un pocho più ricchamente, larei tolto, che costerebbe circha a d. 150 ...". Vgl. auch Gilbert 1980, S. 110.

<sup>211</sup> Gaye, ebd. Vgl. auch Rohlmann 1994, S. 24-26 zu weiteren Beispielen für die Bestellung flämischer *arazzi* für Florentiner Kaufleute.

<sup>212</sup> Vgl. dazu grundsätzlich Rohlmann 1994, S. 24 ff.

<sup>213</sup> "Uno panno d'arazo d'apichare al muro, di bra. 20 lungho e alto bra. 6, suvi una Chaccia del duca di Borghogna, f. 100"; ASF, M.A.P. 165, fol. 4r. Die anderen Teppiche in diesem *cassone* zeigten ebenfalls profane Motive, vor allem höfische Szenen, z.B. "uno panno d'arazo da muro di bra. 12 a figure in uno torniamento, f. 36, "uno panno d'arazo a figure et chani et chavagli, lungho bra. x, alto br. 8, da porre al muro, f. 30"; ebd., fol. 4r.

dieses Raumes lagerten sogar zwei Teppiche mit der Geschichte des Narziß.<sup>214</sup> Ob es sich dabei um den von Fruoxino vorgeschlagenen Teppich handelt, ist ungewiß.

### Die *camera nuziale*

Bei vielen der hier aufgezeigten Beispiele handelt es sich um die *camera* von jungen Männern, die bald darauf zu einer *camera nuziale* (Hochzeitszimmer) umfunktioniert wurde.<sup>215</sup> Lorenzo Morelli, von dem weiter oben schon einmal die Rede war, ergänzte anlässlich seiner Hochzeit mit Vaggia di Tanai Nerli 1472 seine bereits prächtig ausgestattete eigene *camera* mit einem *cassone*<sup>216</sup>, einer *lettiera*, einem aufwendigen Kopfteil für ein *lettuccio*<sup>217</sup>, einem Spiegel<sup>218</sup>, einem gemalten antiken Bildnis für ein Tondo<sup>219</sup> und zwei kunstvollen *forzieri*, angefertigt von Zanobi di Domencio und bemalt von Jacopo del Sellaio und Biagio d'Antonio.<sup>220</sup> Im Falle des Lorenzo Morelli läßt sich die Ausstattung der *camera nuziale* anhand der extra aufgeführten Spezialkonten seiner Rechnungsbücher genau rekonstruieren. In einfachen Inventaren dagegen erkennt man die *camera* eines Ehepaares meistens nur durch die darin befindlichen *forzieri* oder *cassoni*, die nur im Zusammenhang mit Hochzeiten vorkamen. Im Inventar des Giovanni Tornabuoni von 1497 finden sich deshalb ganz selbstverständlich in der *camera* seines Sohnes, der sogenannten *camera di Lorenzo, bella, in su la sala in palcho*, "2 forzieri da spose dorati e dipinto chon ispalriere dorate e dipinte"<sup>221</sup>. Allerdings konnten solche Hochzeitsrequisiten auch in anliegenden Räumen untergebracht sein. Im Palazzo des Giovanni Inghirammi beispielsweise enthält die *camera terrena in sula sala* "1<sup>o</sup> forzerino d'avorio", der zur Mitgift von Mona Constanza gehörte, wie im Inventartext extra hinzugefügt wird: "... fu di Mona Ghostanza

214 "Dua spalliere d'arazzo a figure cholla storia di Narcisso chon chandellieri et arme di chasa, lavorate chon seta, soppannanti di tela verde, sono antiche, lunghe br. xii l'una". ASF, M.A.P. 165, fol. 4v.

215 Vgl. zu zahlreichen Beispielen für Aufträge zur Ausstattung von Hochzeitszimmern Lydecker 1987b, S. 213-17.

216 ASF, GP 137, zitiert nach Lydecker 1987b, S. 215 f.: "un chassone di braccia 3 chon grillande di frutte e chon l'arme e chon lettere nel choperchio ebbei per in chamera" (fol. 54; Rechnung an den Holzschnitzer Luca di Giovanni).

217 Ebd., fol. 63: "1<sup>a</sup> lettiera cho' le chasse di braccia 5 choperta di noce e chon fregio straforato da chapo ... e per un chornicione chon fregio straforato e architrave di noce per letuccio", Rechnung an den Holzschnitzer Zanobi di Domenicho.

218 Ebd., fol. 71: "Richardo e Bernardo dipintori in Borgho Sant' Apostolo per manifattura d'uno specchio di legnio intagliato mi fe d'oro e d'azzurro".

219 Ebd., fol. 71: "dipintura d'una testa anticha per in un tondo nella chorte".

220 Ebd., fol. 73: "1<sup>o</sup> paio di forzieri e per 1<sup>a</sup> spaliera e per la predella" und ebd., fol. 72: "Jachopo detto del Sellaio e Biagio suo compagno dipintori per dipintura d'un paio di forzieri storiati e messi d'oro fine insieme chon la spalliera de' detti forzieri, lavorata d'un domaschino bianco colorito chon certe storiette del mezzo e chon oro fine".

221 ASF, PAP 181, fol. 148r; vgl. Auszüge aus dem Inventar im Anhang, S. 67.

nella sua donora."<sup>222</sup> Das eigentliche Schlafzimmer aber scheint die folgende *camera terrena grande* gewesen zu sein, denn hier stand das entsprechende prächtige Bett, dessen Kopfteil sechs Büsten aus Gips und Terrakotta zierte.<sup>223</sup>

Manchmal wird sogar eine *camera nuziale* bereits als solche im Inventar bezeichnet. Im *Libro di Ricordanze* des Andrea Minerbetti läßt sich an der *camera nuziale d' Andrea* deutlich ablesen, was man normalerweise in diesem Zimmer aufbewahrte, darunter das obligatorische Madonnenbild, das fast jede *camera* des Quattrocento zierte ("i nostra donna dipinta con suo ornamento messo d'oro"); des weiteren "i tondi da parto", die anlässlich der zu erwartenden Kinder geschenkt wurden; ein Bildnis von Alfonsina ("1 quadro con le cornice dorate con la testa dell'Alfonsina") sowie ein weiteres weibliches Reliefbildnis ("1 femina di rilievo di terra cotta"); schließlich zwei Tabernakel mit Heiligen und verschiedene kleinere Kunstwerke.<sup>224</sup> Berühmt ist auch die Ausstattung der *camera nuziale* von Pierfrancesco Borgherini, die sein Vater Salvi anlässlich der Hochzeit seines Sohnes mit Margherita Accaiuoli (1515) in Auftrag gab.<sup>225</sup> Zahlreiche bekannte Künstler dieser Zeit wie Andrea del Sarto, Pontormo und Granacci waren an der Ausfertigung beteiligt, und allmählich entwickelte sich ein regelrechter Künstlerwettbewerb, wie Vasari mehrmals in den Viten der Künstler berichtet:

"Zu jener Zeit hatte Pierfrancesco Borgherini für eines seiner Zimmer sehr schöne Rücklehnen, Truhen, Stühle und ein Bett aus Nußbaumholz, mit Schnitzwerk verziert, von Baccio d'Agnolo verfertigen lassen. Er wünschte, die Gemälde möchten mit der Trefflichkeit der anderen Arbeit übereinstimmen und gab deshalb Andrea [del Sarto] den Auftrag, dort einige Begebenheiten aus dem Leben Josephs, des Sohnes Jakobs, in nicht sehr großen Figuren darzustellen, im Wetteifer mit Granacci und Jacopo da Pontormo, welche an demselben Ort sehr schöne Bilder ausgeführt hatten."<sup>226</sup>

Wichtigstes Möbel dieser *camera* war ein prächtiges Bett, das zusammen mit der *spalliera* und den *cassoni* eine Einheit bildete.<sup>227</sup> In die einzelnen Teile des Bettes waren insgesamt zwölf Tafelbilder von verschiedenen Künstler eingelassen, in denen die Geschichte von Joseph erzählt wurde.<sup>228</sup> Weitere Bilder hingen im

<sup>222</sup> ASF, PAP 185, fol. 5r; vgl. auch das Inventar im Anhang, S. 71.

<sup>223</sup> "1<sup>o</sup> letto di pino con 1<sup>o</sup> chassone grande con lettiera con 6 teste suvi di gesso e di terra"; ASF, PAP 185, fol. 6r.

<sup>224</sup> BL, Acquisti e Doni 228 II, fol. 4r und fol. 7r; vgl. auch das Inventar im Anhang, S. 65.

<sup>225</sup> Vgl. Braham 1979 zur Rekonstruktion der Ausstattung.

<sup>226</sup> Vgl. Vasari-Milanesi, Bd. V, S. 26.

<sup>227</sup> Den schriftlichen Quellen ist nicht zu entnehmen, ob es sich um ein normales Schlafbett oder ein *lettuccio* gehandelt hat.

<sup>228</sup> Granacci malte beispielsweise eine Szene für das Kopfteil des Bettes: "... dove dipinse il Granacci a Pierfrancesco Borgherini, nella sua casa di borgo Santo Apostolo in Fiorenza, in

Raum verteilt: darunter die Szene mit "Joseph in Ägypten" von Pontormo.<sup>229</sup> Diese Tafelbilder waren in ihrer Zeit so bekannt, daß sie bei der Belagerung von Florenz (1529), als Pierfrancesco Borgherini nach Lucca ins Exil gehen mußte, an den König von Frankreich übergeben werden sollten. Als aber ein gewisser Giovanni Battista della Palla, der im Auftrag der Signoria die Bilder aus dem Haus der Borgherini holen sollte, seinen Auftrag ausführen wollte, "fand er dessen Frau, die ihm das Ärgste sagte, was je gegen einen Mann vorgebracht worden ist" - wie Vasari die Geschichte in der Vita Pontormos überliefert.<sup>230</sup> Nachdem Margherita Borgherina jenen Della Palla heftig beschimpft hatte, warf sie denselben mit folgenden Worten aus ihrem Haus:

"Dies Bett, welches Du wegen Deines besonderen Interesses und Deiner Gier nach Geld begehrt, obwohl Du Deinen bösen Willen unter dem falschen Schein der Pietät verbirgst, ist das Bett meiner Hochzeit, der zu Ehren Salvi, mein Schwiegervater, all diesen herrlichen königlichen Schmuck ausführen ließ; ich verehere ihn als Andenken seiner wie aus Liebe zu meinem Gemahl, und denke ihn mit dem eigenen Blut und eigenen Leben zu verteidigen. Fort aus diesem Haus, Giovanni Battista mit Deinen Banditen, gehe zu denen, welche Dich gesandt haben, diese Kunstwerke von ihrem Ort fortzunehmen und sage ihnen, ich sei hier und werde nicht dulden, daß man in diesem Zimmer irgend etwas von seinem Ort rücke. Wollen die, welche Dir unnützen, elenden Menschen Glauben beimessen, dem König von Frankreich Geschenke senden, so mögen sie es tun, indem sie die eigenen Häuser und Betten ihres Zierats berauben."<sup>231</sup>

Aus den zeitgenössischen Quellen gibt es immer wieder auch Hinweise, daß in höheren Familien die Ehepartner getrennte Zimmer bewohnten. Das hing im wesentlichen mit dem sozialen Prestige und Repräsentationsbedürfnis der Oberschicht zusammen. Im Palazzo Medici beispielsweise hatten Lorenzo de' Medici und seine Frau Clarice ganz selbstverständlich getrennte Schlafzimmer,

una camera (dove Jacopo da Pontormo, Andrea del Sarto e Francesco Ubertini avevano fatto molte storie della vita di Joseffo) sopra un lettuccio una storia a olio de' fatti del medesimo."; Vasari-Milanesi, Bd. V, S. 342 f. Pontormo übernahm nach Vasari die beiden *cassoni*, Andrea del Sarto und Bacchiacca weitere Tafeln. Braham hat versucht, die Reihenfolge anhand der Ikonographie der einzelnen Szenen zu rekonstruieren; vgl. Braham 1979, S. 758 f. sowie Barriault 1994, S. 158 ff. und *passim*.

229 Dazu Vasari in der Vita Pontormos: "Ma chi vuol veder quanto egli facesse di meglio nella sua vita, per considerare l'ingegno e la virtù di Iacopo nella vivacità delle teste, nel compartimento delle figure, nella varietà dell'attitudini e nella bellezza dell'invenzione, guardi in questa camera del Borgherini, gentiluomo di Firenze, all'entrare della porta nel canto a man manca, un'istoria assai grande pur di figure piccole; nella quale è quando Iosef in Egitto, quasi re e principe, riceve Iacob suo padre con tutti si suoi fratelli, e figliuoli di esso Iacob, con amorevolezze incredibile ..."; Vasari-Milanesi, Bd. VI, S. 261. Die Tafel befindet sich heute in der Londoner National Gallery.

230 Vgl. Vasari-Milanesi, Bd. VI, S. 262: "... la maggior villania che mai fusse detta ad altro uomo."

231 Vgl. Vasari-Milanesi, Bd. VI, S. 263.

ebenso wie sein Sohn Piero und dessen Gemahlin Alfonsina.<sup>232</sup> Während der Ehemann normalerweise die *camera* eines Appartements bewohnte, schlief die Ehefrau in der dazugehörigen *anticamera*. Auch im Palazzo von Giovanni Tornabuoni scheint das der Fall gewesen zu sein, wie sich anhand der Anzahl der Zimmer und ihrer spezifischen Einrichtungen rekonstruieren läßt.<sup>233</sup> Diese Form der getrennten, aber nebeneinanderliegenden Schlafzimmer für Ehepaare hatte schon Alberti in seinem Architekturtraktat gefordert:

"Mann und Gattin brauchen jeder ein getrenntes Schlafzimmer, und zwar nicht nur deshalb, damit die Frau beim Gebären oder sonstigen Übelbefinden dem Manne nicht lästig sei, sondern man wird auch im Sommer nach Belieben ungestörter schlafen können. Jedes Gemach wird seine Türe haben und außerdem wird auch noch ein gemeinsames Hintertürchen vorhanden sein, durch das sie sich gegenseitig ohne Zeugen aufsuchen können. An das Zimmer der Frau wird man den Ankleideraum, an das des Mannes die Bücherei anschließen."<sup>234</sup>

Im gleichen Kontext empfiehlt Alberti auch unterschiedliche Schlafzimmer für den Sommer und den Winter:

"Vornehme Leute haben ebenso wie die Speisezimmer auch nicht dieselben Schlafzimmer im Sommer und im Winter."<sup>235</sup>

Das Winter- bzw. Hauptschlafzimmer sollte im Piano nobile gelegen sein, während die *camera* für den Sommer eher ins Piano terreno gehörte.<sup>236</sup> Für den Palazzo Medici aber ist überliefert, daß Lorenzo de' Medici zwar hauptsächlich die *camera grande* im Piano nobile bewohnte, die Sommermonate aber lieber im Erdgeschoß in der *camera grande terrena* schlief.<sup>237</sup>

### Die *camera* der Frau

Interessant ist die Frage, ob die *camera* einer Frau grundsätzlich anders gestaltet war als die typische *camera* eines Mannes, besonders in bezug auf die ikonographischen Inhalte der Kunstwerke. Leider sind nur wenige eindeutige

<sup>232</sup> Vgl. Bulst 1969/70, S. 389 f.

<sup>233</sup> ASF, PAP 181, fols. 141r-152v.

<sup>234</sup> Alberti 1912, S. 279. Daß es im Palazzo Medici getrennte Schlafzimmer der Ehepaare gab, kann auf den Einfluß von Alberti zurückgehen, da Piero de' Medici und Alberti befreundet waren. Alberti schrieb sein Traktat *De re aedificatoria* gegen 1452, als die Medici sich gerade in ihrem neuen Palazzo einrichteten; vgl. Schweikhart 1993b, S. 369 ff.

<sup>235</sup> Alberti 1912, S. 278.

<sup>236</sup> Vgl. dazu auch Thornton 1992, S. 288.

<sup>237</sup> Das geht aus einem Brief seiner Gemahlin Clarice Orsini an ihre Schwiegermutter hervor (20. Juni 1472), in dem sie schreibt, daß sie ihrer Mutter ihr eigenes Schlafzimmer (die *anticamera* neben der *camera grande* im Piano nobile) überlassen könnte, falls Lorenzo in seiner *camera terrena grande* schlafen würde. Vgl. Bulst 1969/70, S. 389, Anm. 105.

"Frauenzimmer" der Florentiner Renaissance durch Quellenmaterial bestimmbar. Zu den bekanntesten Beispielen eines Frauenzimmers zählt die sogenannte *camera terrena*, die zum Appartement von Lorenzo di Pierfrancesco de' Medici im Erdgeschoß des alten Medicipalastes (*Casa Vecchia*) gehörte und sich neben seiner eigentlichen *camera* befand.<sup>238</sup> In diesem Zimmer hingen ursprünglich Botticellis Tafeln "Primavera"<sup>239</sup> und "Minerva und der Kentaur"<sup>240</sup> - wie durch ein Inventar von 1499 belegt ist.<sup>241</sup> Während die ältere Forschung immer davon ausgegangen ist, daß Botticellis "Primavera" entweder für die persönlichen Räume von Lorenzo di Pierfrancesco<sup>242</sup> oder die gemeinsame *camera nuziale* für ihn und seine Braut in Auftrag gegeben wurde<sup>243</sup>, vermutet Rohlmann, daß diese *camera* speziell für Semiramide Appiani gedacht war.<sup>244</sup> Botticellis vieldeutiges Werk war also für eine Frau und ein spezifisches Frauenzimmer gemalt worden. Erst vor diesem Hintergrund gewinnt die ikonographische Bestimmung der "Primavera" eine neue Richtung. Die "Primavera" befand sich innerhalb der *camera* genau über einem typischen *lettuccio*, das ungefähr die gleiche Breite wie das Tafelbild hatte, wie aus dem Inventar zu entnehmen ist.<sup>245</sup> Damit gehört die "Primavera" zu den sogenannten *spalliere*-Tafeln, also Tafelbildern, die über der eigentlichen hölzernen Wandverkleidung angebracht oder in die *spalliera* selbst eingelassen waren.<sup>246</sup>

Den Anlaß für die Bestellung des Bildes bot die Hochzeit zwischen Lorenzo di Pierfrancesco de' Medici und Semiramide Appiani. Somit war der Bildinhalt für das frischvermählte Ehepaar, besonders aber für die junge Braut bestimmt. Venus im Zentrum der "Primavera" steht deshalb für die Liebe und soll Semiramide in ihr Reich des ewigen Frühlings entführen; sie ist die Frühlingsgöttin und verheißt der jungen Frau eheliches Glück und Fruchtbarkeit.<sup>247</sup> Auch das zweite Bild Botticellis

238 "La camara terena che è allato ala camera di Lorenzo"; ASF, M.A.P. 129, fol. 516v; vgl. auch Shearman 1975, S. 25 und Smith 1975, S. 37.

239 Temp./Holz, 203 x 314 cm, Florenz, Galleria degli Uffizi.

240 Temp./Holz, 207 x 148 cm, Florenz, Galleria degli Uffizi.

241 "Uno quadro di lignamo apicato sopra el letucio, nel quale è dipinto nove figure de donne ch'omini" [Primavera] und "uno quadro di lignamo di supra l'usso di l'antichamara nel quale è dipinto Chamilo con uno satilo" [Minerva und der Kentaur]; ASF, M.A.P. 129, fol. 517r; vgl. grundsätzlich zu dieser Rekonstruktion Shearman 1975 und Smith 1975 sowie Lightbown 1978, Bd. II, S. 57 ff., Nr. B43.

242 Vgl. besonders Bredekamp 1988.

243 Zusammenfassend Lightbown, Bd. II, S. 51 ff., Nr. B39; vgl. auch Zirpolo 1991/92.

244 Vgl. Rohlmann 1995 (unveröffentlichtes Manuskript).

245 "Uno letuzo di pino di br. 5 1/2 col caplinaro et cassone, et con la predelle dappiè." ASF, M.A.P. 129, fol. 516v.

246 Vgl. zu den *spalliere*-Tafeln, auch *cornici* genannt, Kapitel 4.1.

247 Vgl. zur komplexen Deutung der Liebes- und Eheikonographie der "Primavera" Zirpolo 1991/92 und Rohlmann 1995 (unveröffentlichtes Manuskript).

in dieser *camera* ("Minerva und der Kentaur") unterstützte diese auf Liebe, Ehe und Nachkommenschaft zielende Ikonographie. Dargestellt ist eine Frauengestalt, bewaffnet mit Schild und Hellebarde und gehüllt in ein Gewand mit der Ringimpresenverzierung der Medici, die einen Kentaur am Schopf gepackt hat. Rohlmann deutet die Frauenfigur, die meistens als Pallas Athene oder Minerva identifiziert wird, als Allegorie der Keuschheit, eine der wichtigsten Tugenden für eine junge Ehefrau, während der Kentaur für die Wollust steht. Das Bild hielt somit Semiramide ihre Pflichten und Tugenden vor Augen, die sie als Frau und Gattin zu erfüllen hatte.<sup>248</sup> Ganz im Gegensatz zu dieser typischen Ikonographie eines Frauengemaches hing beispielsweise im Vorzimmer dieser *camera*, das wahrscheinlich als Speisesaal diente, ein Zyklus von Bacchusgemälden<sup>249</sup> - eine Bildthematik, die in Semiramides *camera* ganz undenkbar gewesen wäre.

Solche, ganz auf eine Frau hin ausgestatteten Zimmer können aufgrund der schlechten Quellenlage nur selten bestimmt werden. Zudem bleibt eine separate *camera* für die Gemahlin selbst in den reichen Florentiner Familien eher die Ausnahme. Trotzdem wurde im Florentiner Palazzo, zumindest für kurze Zeit, wenigstens eines der Hauptzimmer eines Appartements zu einer besonderen "Frauen"-*camera*: nach der Geburt eines Kindes. Wie ein solches "Geburtszimmer" ausgesehen hat, ist durch zahlreiche zeitgenössische Bildquellen überliefert, da die "Geburt der Maria" ein beliebtes Bildmotiv war.<sup>250</sup> Zu den bekanntesten Darstellungen dieser Art gehört die "Mariengeburt" von Domenico Ghirlandaio in Santa Maria Novella (**Abb. 13**). Beherrscht wird die Szene von Marias Mutter, die sich in einem prächtigen Bett präsentiert, hinter dem eine junge Magd ihr zur Erfrischung Getränke reicht. Vor dem Bett stillt die Amme das Neugeborene, während bereits einige Frauen zu Besuch gekommen sind. Am rechten Bildrand eilt eine weitere Magd ins Zimmer, um den Gästen und der Mutter Früchte und Getränke zu bringen.

Ob es sich bei diesen "Geburtszimmern" sowieso um das Schlafzimmer der Frau gehandelt hat oder ob eigens zu diesem Zweck ein Zimmer zeitweise

248 Vgl. zur Rolle der Frau im Florentiner Quattrocento und zu den Moralvorstellungen dieser Zeit auch Kapitel 7.1. Alberti läßt im 3. Buch von *Della Famiglia* Gianozzo beispielsweise zu seiner Braut sagen: "Liebe Frau, höre mich an: vor allem wird es mir höchst erwünscht sein, wenn du drei Dinge tust: das erste, daß du hier in diesem Bette als meine Gattin niemals nach einem anderen Manne Verlangen trägst als nach mir allein ..."; vgl. Alberti 1962, S. 287.

249 ASF, M.A.P. 129, fol. 517r (*l'anticamera de la sopra nominata camara*): "uno panno lino depinctoni l'istoria di Bacho, apicatone intorno ale mura de dita anticamera, e de br. 24 andante". Ein Eßtisch ("una tavola da mangiare") verweist auf das Speisezimmer.

250 Vgl. zahlreiche Bildbeispiele in Thornton 1992, *passim*.

umfunktioniert wurde, läßt sich aus dem bisherigen Forschungsstand zur *camera* und ihren unterschiedlichen Funktionen nicht sagen.<sup>251</sup> Die Geburt eines Kindes war neben der Hochzeit das wichtigste Ereignis für ein Ehepaar, denn damit konnte der Fortbestand der Familie gesichert werden. War die Geburt glücklich überstanden, wurde die Mutter entsprechend geehrt und beschenkt, indem zahlreiche Besucher ins Haus der Familie kamen, um das Neugeborene zu bewundern. Unter den Besuchern waren aber nicht nur die nächsten Verwandten, sondern auch entferntere Bekannte und Freunde der Familie.<sup>252</sup> Zu diesem Zweck präsentierte sich die Mutter in ihrem Bett, während das Kind von einer Amme umsorgt wurde.<sup>253</sup> Wie eine solche *camera* entsprechend hergerichtet wurde, ist durch eine Beschreibung des Mailänder Chorherren Pietro Casola überliefert, in der er das Schlafzimmer einer jungen Mutter aus der venezianischen Adelsfamilie Dolfen schildert. Der Raum war extra prächtig für dieses Ereignis ausgestattet worden und enthielt Zierat im Wert von zweitausend Dukaten. Umgeben war die junge Frau von insgesamt 25 anderen Frauen, die nach der neuesten venezianischen Mode gekleidet waren und Schmuck trugen, der mindestens den Wert von hunderttausend Dukaten hatte.<sup>254</sup>

In der Ausstattung von "Geburtszimmern" finden sich ganz spezifische Dinge, die direkt auf das Ereignis hinweisen, wie zum Beispiel die sogenannten *deschi da parto* (Geburtsteller), die zu diesem Anlaß verschenkt wurden.<sup>255</sup> Die Funktion dieser Teller bestand vor allem darin, die Bedeutung einer Geburt für den Fortbestand der Familie zu betonen. Wann ein *descho di parto* in Auftrag gegeben wurde und von wem, ist bisher in der Forschung noch umstritten.<sup>256</sup> Einige Quellen deuten darauf hin, daß sie zur Hochzeit, also schon vor der ersten Geburt, verschenkt wurden, als Ausdruck der freudigen Erwartung eines künftigen Kindes. Unter den Hochzeitsgeschenken des Andrea Minerbetti und seiner Gemahlin (1494) befand sich beispielsweise ein "tondo da parto dipinto con cornice messo d'oro", den die Jungvermählten von den Eltern des Bräutigams bekommen hatten.<sup>257</sup> Auch im Haushalt von Francesco di Marco Datini und seiner Gemahlin, die schließlich

251 Vgl. dazu besonders Jacobson-Schutte 1980, S. 496, S. 62.

252 V. Giraldis berichtet von solchen Besuchen: "una carovana di donne, fra le quali nessuna vi era che fusse nostra parente né anche in decimo grado"; zitiert in Ahl 1981-82, S. 163, Anm. 2.

253 Vgl. auch Thornton 1992, S. 352.

254 Vgl. Jacobson-Schutte 1980, S. 487 sowie King 1993, S. 12.

255 Vgl. grundsätzlich Ahl 1981-82, die anhand der Pupilli-Inventare feststellen konnte, daß *deschi da parto* vor allem in der *camera* zu finden sind. Hin und wieder gibt es sogar einen direkten Hinweis auf eine gerade stattgefundene Geburt. So befand sich in der *camera* von Ginevra Datini, die gerade entbunden hatte, ein solcher Teller; vgl. ebd., S. 164, Anm. 10.

256 Vgl. zu dieser Frage besonders Ahl 1981-82, S. 167 f., Anm. 43.

257 Vgl. Biagi 1899, S. 18.



kinderlos blieben, taucht ein solcher Teller auf.<sup>258</sup> Als die häufigsten Auftraggeber scheinen die Großeltern in Frage zu kommen. So bestellte beispielsweise Giovanni de' Benci für einen seiner Enkelkinder einen *descho da parto* bei Apollonio di Giovanni.<sup>259</sup>

Wie anhand der unterschiedlichen Typen gezeigt werden konnte, war die Ausstattung der *camera* von ihrer Funktion und dem Geschmack ihres Bewohners bestimmt. Zudem gab es ganz bestimmte Vorstellungen über die angemessene Einrichtung einer *camera*, die sich a) anhand der typischen Grundausrüstung mit *lettuccio*, *spalliera* und *cassoni* festmachen läßt und 2) eng mit den Moral- und Tugendvorstellungen der Florentiner zusammenhängt. So empfiehlt der Dominikaner und spätere Kardinal Giovanni Dominici der Florentinerin Bartolommea Obizzi folgende Zimmerausstattung für die Erziehung ihrer Kinder:

„Zuerst sollte man im Haus Bilder von heiligen Knaben und kleinen Jungfrauen haben, an denen sich dein Sohn vom Wickelkinderalter an erfreuen kann als Ähnliches und von Ähnlichem, in Haltungen und mit äußeren Abzeichen, die dem Kindesalter angenehm sind. Was ich von Malereien sage, gilt auch von Bildhauerarbeiten. Gut paßt etwa die Jungfrau Maria mit dem Kind im Arm und das Vögelchen oder den Granatapfel in der Faust. Eine schöne Abbildung wäre auch Jesus, wie er gestillt wird, Jesus, der im Schoß der Mutter schläft, Jesus, der nett vor ihr steht, Jesus im Profil und seine Mutter, die ihm die Wiege richtet. Das gleiche gilt für den heiligen Täufer, bekleidet mit dem Kamelhaarumhang, als kleiner Junge, als er in die Wüste ging, wie er mit den Vögeln spielt, wie er an den Honigscheiben lutscht, wie er auf dem Boden schläft. Es würde auch nicht schaden, wenn man Gemälde von Jesus und dem Täufer sehen könnte oder Jesus und der Evangelist als kleine Kinder zusammen [...].<sup>260</sup>

Allgemein wissen wir über den Geschmack der Florentiner in bezug auf ihre privaten Wohnräume noch relativ wenig. Lorenzo de' Medici hat sich in seinem *Comento sopra alcuni de' suoi sonetti* einmal darüber geäußert, daß für ihn drei Dinge ein perfektes Kunstwerk ausmachen: ein guter Malgrund, egal ob auf Mauer, Holz oder Tuch; ein vollendeter Künstler, der die Zeichenkunst wie die Farbgebung beherrscht; vor allem aber müßten die dargestellten Dinge die Augen des Betrachters erfreuen, denn selbst wenn ein Kunstwerk gut gemalt sei, müsse sein Inhalt noch lange nicht dem entsprechen, was ein Betrachter sehen möchte; denn während sich die einen an fröhlichen Dingen wie Tieren, Natur, Tänzen und Festlichkeiten ergötzen, wollten andere lieber Land- oder Seeschlachten und

258 Vgl. Ahl 1981-82, S. 164, Anm. 6.

259 Vgl. Callmann 1974, S. 79, Nr. 108.

260 Giovanni Dominici, *Regola del governa di cura familiare* (um 1405), deutsche Übersetzung zitiert nach Heißler/Blastenbrei 1990, S. 37 f.

ähnliche kriegerische und wilde Dinge sehen; wieder andere bevorzugten Landschaften, Häuser und perspektivische Kunststücke; und andere vielleicht noch andere Dinge. Wenn aber ein Kunstwerk wirklich vollständig gefallen solle, so schließt Lorenzo de' Medici seine Überlegungen, müsse man noch einen weiteren Punkt hinzufügen: daß das gemalte Werk auch in sich gefalle.<sup>261</sup>

Die zentrale Rolle, die Lorenzo de' Medici dem Betrachter und seinem persönlichen Geschmack zuschreibt, kann anhand der Quellen immer nur bedingt festgemacht werden. Trotzdem lassen sich durch eine genauere Verortung der Kunstwerke in ihren ursprünglichen Kontext konkretere Vorstellungen über die Auswahl bestimmter Gattungen und Bildinhalte in bestimmten Raumtypen gewinnen. Die Rekonstruktion des Aufbewahrungsortes der Kunstwerke ist deshalb die wichtigste Voraussetzung für solche Fragestellungen. Im folgenden Kapitel soll deshalb erstmals der genaue Ort autonomer Porträts im Florentiner Palazzo untersucht werden. Es wird sich zeigen, daß es grundsätzliche Unterschiede zwischen dem Aufbewahrungsort von Tafelbildnissen, Bildnisbüsten oder Porträtmünzen innerhalb des Florentiner Palazzo gibt, und daß diese Unterschiede unmittelbar mit den verschiedenen Funktionen der einzelnen Räume zusammenhängen.

---

<sup>261</sup> "Perché tre cose, secondo il giudizio mio, si convengono a una perfetta opera di pittura, cioè il subietto buono, o muro, o legno, o panno, o altro che sia, sopra al quale distenda la pittura; il maestro perfetto e di disegno e di colore; ed oltre a questo che le cose dipinte sieno di lor natura grate e piacevoli agli occhi: perché, ancora che la pittura fussi perfetta, potrebbe essere di qualità quello che è dipinto, che non sarebbe secondo la natura di che debbe vedere. Conciosiacché alcuni si diletmano di cose allegre, com'è animali, verzure, balli e feste simili; altri vorrebbero vedere battaglie o terrestri o marittime e simili cose marziali e fere; altri paesi, casamenti e scorci e proporzioni di prospettiva; altri qualche cosa diversa: e però, volendo che una pittura interamente piaccia, bisogna adiungervi questa parte: che la cosa dipinta ancora per sé diletta." Vgl. *Comento del Magnifico Lorenzo de' Medici sopra alcuni de' suoi sonetti*, in: Lorenzo de' Medici 1969, S. 395.

## Die verschiedenen Porträttypen und ihr Ort im Palazzo

---

### 4.1 Tafelbildnisse

Im folgenden soll rekonstruiert werden, für welche Räume Tafelbildnisse geschaffen und in welcher Form sie dort aufbewahrt wurden. So naheliegend diese Frage scheint, so schwierig ist ihre Beantwortung. Es kann keinesfalls selbstverständlich davon ausgegangen werden, daß Porträts so wie heute an der Wand hingen. Die Untersuchung von Dülberg zum Privatporträt hat gezeigt, daß es im 15. Jahrhundert eher gebräuchlich war, autonome Porträts in Futteralen, Schränken oder Truhen aufzubewahren, um sie dann bei entsprechender Gelegenheit zu zeigen.<sup>1</sup> Allerdings lassen sich die Ergebnisse von Dülberg nicht ohne weiteres auf das florentinische Porträt übertragen. Vielmehr zeigen viele Florentiner Tafelbildnisse Besonderheiten, die einer verdeckten oder verschlossenen Aufbewahrung widersprechen.

Die Frage nach dem Ort privater *Tafelbildnisse* betrifft zugleich generell die Frage nach dem spezifischen Ort von *Tafelbildern* im florentinischen Privatpalazzo. Auch darüber ist noch wenig bekannt, da es einerseits natürlich ein Quellenproblem ist, andererseits aber oft erst gar nicht thematisiert wird. Es ist deshalb kaum verwunderlich, daß bisher eine Untersuchung zum Ort privater Tafelbilder und -bildnisse im florentinischen Quattrocento fehlt, obwohl die allgemeine Studie von Lydecker, in deren Vordergrund die Verortung privater Kunst im florentinischen Palazzo steht, hier die entscheidende Basis gelegt hat.<sup>2</sup> Am Beispiel der Tafelbildnisse soll deshalb versucht werden, eine genauere Analyse unter Einbezug schriftlicher und bildlicher Quellen sowie formaler Hinweise in den Porträts anhand von zwei Fragestellungen vorzunehmen: 1) In welchen Räumen der Palazzi befanden sich die Porträts; und 2) in welcher Form wurden die Porträts dort aufbewahrt.

---

<sup>1</sup> Dülberg 1990.

<sup>2</sup> Lydecker 1987a und 1987b.

## 1) Die spezifischen Räume autonomer Porträts

### Tafelbildnisse in der *camera*

Die schriftlichen Quellen geben in der Regel relativ genaue Hinweise, in welchen Räumen Porträts zu finden sind. Die meisten Bildnisse befanden sich in der *camera* eines Palazzo, wobei es sich oft zugleich um die wichtigste *camera* des gesamten Hauses handelte, also die *camera* des Hausherrn.<sup>3</sup> Das geht aus der näheren Bezeichnung des Raumes hervor, wenn es zum Beispiel heißt: *in camera d'Andrea*<sup>4</sup>, *in camera principale*<sup>5</sup> oder *in camera dov'abita Pierfrancesco*<sup>6</sup>. Anhand aller aufgenommenen Beispiele aus den schriftlichen Quellen (siehe Tabelle II sowie Tabelle III im Anhang) scheint es dabei keinen Unterschied in der Häufigkeit zwischen Frauen- und Männerporträts zu geben. In der Regel handelt es sich bei den Porträts um Familienporträts. Besonders häufig taucht zum Beispiel das Bildnis der Ehegattin des Hausherrn auf. So befindet sich in einer *camera* des Apartments von Lorenzo di Giovanni Tornabuoni, der sogenannten *camera del palcho d'oro*, das berühmte Porträt seiner Frau Giovanna degli Albizzi (Abb. 64).<sup>7</sup> Auch im Haus des Andrea Minerbetti wird in der *camera* ein Frauenporträt aufbewahrt, "1° quadro con le cornice dorate con la testa dell'Alfonsina", bei dem man annehmen kann, daß damit seine Gattin gemeint ist, da die *camera* von Andrea im Inventar zudem als *camera nuziale d'Andrea* (Hochzeitszimmer) näher bezeichnet wird.<sup>8</sup>

Neben den Porträts der Ehefrauen gehören auch andere Familienbildnisse in die *camera*, wie das Porträt der Lucrezia Tornabuoni, der Gemahlin Piero de' Medicis, das sich im Erdgeschoß des Palazzo Tornabuoni, dem Haus ihres Bruders, in der *camera terrena in sul androne* befand.<sup>9</sup> Meistens weiß man allerdings nur wenig über die betreffenden Familien, so daß man bei der

<sup>3</sup> Vgl. dazu die Zusammenstellung der Tafelbildnisse in Tabelle III im Anhang.

<sup>4</sup> BL, Acquisti e doni 229 II, fol. 41r, Inventar des Andrea Minerbetti von 1501.

<sup>5</sup> PAP 249, fol. 199r, Inventar des Albizo di Paganelo von 1505.

<sup>6</sup> ASF, M.A.P. 104, fol. 237r, Inventar des jüngeren Zweiges der Medici von 1516 der *Casa Vecchia*.

<sup>7</sup> ASF, PAP 181, fol. 148r: "1 quadro chon chornicione messo d'oro chon testa e busto della Giovanna degli Albizzi". Es wird sich bei dieser *camera* wahrscheinlich um das Zimmer von Giovanna gehandelt haben. Darauf verweisen die anderen Gegenstände wie Kleidung u.ä., die sich außerdem noch im Zimmer befanden.

<sup>8</sup> BL, Acquisti e doni 229 II, fol. 7r, Inventar von 1493. Auf dem gleichen folio wird eine weitere weibliche Bildnisbüste oder Reliefbüste erwähnt ("1<sup>a</sup> femina di rilievo di terra cotta"), allerdings ohne Namensbezeichnung. Die Frage, ob es sich bei jener "Alfonsina" um Andreas Gattin handelt, kann letztlich nur durch eine genealogische Untersuchung entschieden werden.

<sup>9</sup> ASF, PAP 181, fol. 147v: "1 quadretto c'una testa e busto di Mona Lucrezia de' Medici".

Erwähnung eines Porträts in den Inventaren nur spekulieren kann, ob es sich um ein Familienmitglied handelt. Darauf weist in der Regel zumindest die nähere namentliche Bezeichnung der Porträtierten hin - wie im Fall des Inventars von Albizo di Paganelo von 1505, das in der *camera principale* das Bildnis eines "Domenicho" ("1<sup>o</sup> quadro co' lla testa di Domenicho")<sup>10</sup> verzeichnet oder in einem anderen Inventar von 1524, in dem in der *camera* "1<sup>a</sup> testa ... quella Mona Madalena" aufgeführt wird.<sup>11</sup>

Ebenso oft wie Frauenbildnisse tauchen Männerporträts in der *camera* auf, dagegen fehlen diese in der *anticamera* völlig.<sup>12</sup> Auffallend ist, daß es sich bei den männlichen Bildnissen nicht ausschließlich um Porträts der Hausherrn oder ihrer nächsten Verwandten handelt. Vielmehr erscheint die *camera* auch als der Raum im Palazzo, in dem man Porträts politischer Verbündeter oder aber Porträts bekannter Persönlichkeiten ausstellt, was deutlich die repräsentative und öffentliche Funktion der *camera* dokumentiert. Das eindrucksvollste Beispiel ist zweifellos die *camera grande terrena* von Lorenzo de' Medici, in der sich neben Uccellos "Schlacht von San Romano"<sup>13</sup> die Porträts zweier wichtiger politischer Verbündeter des Hauses Medici befanden: das "Bildnis Galeazzo Maria Sforzas" (Abb. 30), gemalt von Piero Pollaiuolo, und ein Bildnis des Herzogs von Urbino.<sup>14</sup> Ähnlich dürfen wir das Vorhandensein eines Porträts von Lorenzo de' Medici in der *camera* von Andrea Minerbetti verstehen, dessen Familie zu den Parteigängern der Medici zählte.<sup>15</sup> Ein weiteres Porträt Lorenzo de' Medicis ist im Inventar von Cosimo di Lorenzo Bartolini von 1514 erwähnt. Es befand sich in der *camera grande* und wurde in einer kleinen Truhe aufbewahrt.<sup>16</sup> Auch das Bildnis

<sup>10</sup> ASF, PAP 249, fol. 199r.

<sup>11</sup> ASF, PAP 189, fol. 316r. Neben diesen Porträts gibt es noch eine Reihe weiterer Bildnisse, die sicherlich auch Familienmitglieder bezeichnen, bei denen allerdings im Inventar kein Raum angegeben ist, wie zum Beispiel "1<sup>a</sup> testa di donato dipinto in uno quadratj" (ASF, PAP 178, fol. 51r, 1484), "1<sup>o</sup> quadro colla testa di Giuliano de' Medici" (ASF, M.A.P. 104, fol. 175v, 1503), "1<sup>o</sup> quadro colla testa di messer Francesco" (ASF, M.A.P. 104, fol. 175v, 1503) oder "1<sup>o</sup> quadro dentrovi Mona Casandra ritrata al naturale" (ASF, PAP 183, fol. 283v, 1510).

<sup>12</sup> Auch bei den Bildnisbüsten gibt es keine herausragenden Beispiele männlicher Büsten. Vgl. Tabelle IV im Anhang.

<sup>13</sup> Zu Uccellos "Schlacht von San Romano" sowie zur Rekonstruktion des Raumes vgl. Gebhardt 1991a und 1991b.

<sup>14</sup> ASF, M.A.P. 165, fol. 6r: "uno quadro dipintovi la testa del duca Ghaleazo di mano di piero pollaiuolo" und "uno quadro dipintovi la testa del duca d'urbino chon cornice intorno".

<sup>15</sup> BL, Acquisti e doni 229 II, Inventar von 1501, fol. 41r: "1<sup>o</sup> quadro di braccia 1<sup>o</sup> con la testa di lorenzo de medici". Im Inventar der Minerbetti von 1502 taucht noch einmal "1<sup>o</sup> quadro con la testa di lorenzo" auf (ebd., fol. 46v), bei dem es sich wohl um das gleiche Porträt handelt.

<sup>16</sup> ASF, PAP 189, fol. 151r: "1<sup>a</sup> testa di Lorenzo de' Medici in 1<sup>a</sup> cassetta".

eines venezianischen Dogen ("1<sup>a</sup> testa d'uno doge vinitiano")<sup>17</sup> in der *camera dov'abita Pierfrancesco* des alten Medicipalastes (*Casa Vecchia*) war sicherlich politisch motiviert. Schließlich diente die *camera* anscheinend auch als Aufbewahrungsort außergewöhnlicher Porträts, die man schon eher als Sammelobjekte bezeichnen könnte. So ist in einem Medici-Inventar von 1509 der *Casa Vecchia* in einer *camera* das Bildnis einer niederländischen Dame erwähnt<sup>18</sup>; und im Haus des Pandolfo di Piergiovanni da Richasoli befand sich 1524 in *una camera in sula sala* ein Porträt des Humanisten Marsilio Ficino.<sup>19</sup> Allerdings stellen solche Porträts eher die Ausnahme dar.

### Tafelbildnisse in der *anticamera*

Porträts in der *anticamera* sind wesentlich seltener. Überraschend ist, daß sich bei den durchgesehenen Quellen ausschließlich weibliche Bildnisse in der *anticamera* verorten lassen.<sup>20</sup> Ob es sich hierbei in der Regel um die Porträts der Ehefrauen handelt, läßt sich nur spekulieren. Sicher ist dies im Fall der *anticamera di Piero di Lorenzo* im Palazzo Medici, in der sich das Porträt seiner Gemahlin Alfonsina befand.<sup>21</sup> Auch im Inventar des Francesco Nori von 1478 ist in der *anticamera* des Palazzo das Porträt einer Dame ("1<sup>a</sup> testa di dama dipinta in un quadro")<sup>22</sup> verzeichnet, bei dem es sich wohl um seine Gattin handeln dürfte. Ein letztes Beispiel für ein Frauenporträt in einer *anticamera* ist das Bildnis von Biancha de' Medici, der Tochter Piero de' Medicis, das sich in der *anticamera* des südlichen Appartements im Piano nobile des Palazzo Medici befand.<sup>23</sup> Überraschenderweise läßt sich dieses Ergebnis nicht auf Bildnisbüsten übertragen. In den untersuchten Quellen findet sich nicht eine einzige weibliche Bildnisbüste in einer *anticamera*.<sup>24</sup>

### Tafelbildnisse in der *sala*

17 ASF, M.A.P. 104, fol. 237r, Inventar von 1516.

18 ASF, M.A.P. 104, fol. 230r: "una testa di duna dona fiamingha in un quadro di legname".

19 ASF, PAP 184, fol. 262v: "1<sup>o</sup> quadretto della testa di Messer Marsilio Ficino".

20 Vgl. Tabelle III im Anhang.

21 ASF, M.A.P. 165, fol. 48r: "uno quadro suvi ritratto al naturale la testa di madonna alfonsina". Vgl. auch Bulst 1969/1970, S. 389 f. sowie grundsätzlich zur Funktion dieser Frauenporträts weiter unten, Kapitel 7.

22 ASF, PAP 174, fol. 229r.

23 ASF, M.A.P. 165, fol. 42r: "una tavoletta dipintovi la testa di madonna bianca". Das Porträt wurde in einem Schrank der *anticamera* aufbewahrt.

24 Allerdings gibt es in den Quellen eine Reihe von Frauenbüsten, die sich aufgrund des Inventartextes nicht räumlich verorten lassen. Vgl. Tabelle IV im Anhang.

In anderen Räumen des Palazzo finden sich ausgesprochen selten Tafelbildnisse. Im Raumtyp der *sala* waren in den durchgesehenen Quellen nur drei gemalte Porträts aufgeführt, wobei es sich - ähnlich wie bei der *anticamera* - ausschließlich um Frauenporträts handelt. In einem Inventar von 1475 findet sich "1<sup>a</sup> testa di dama in uno quadro dipinta"<sup>25</sup>, in der *sala* eines anderen Palazzo ist "uno quadro con una testa di donna"<sup>26</sup> vermerkt, und in einem weiteren Inventar von 1522 beinhaltet die *sala* das Bildnis eines Mädchens ("1<sup>a</sup> testa duna fanciulla di uno quadro piccolo").<sup>27</sup> Allerdings sind alle drei Angaben des Inventartextes so allgemein, daß sich nicht differenzieren läßt, welche Art von Frauenporträts gemeint ist.

### Tafelbildnisse im *studiolo*

In den Quellen tauchen nur in zwei Fällen Porträts in einem *studiolo* auf. Das erste Beispiel ist das Bildnis einer "dama francese" des niederländischen Künstlers Petrus Christus im *studiolo* des Lorenzo il Magnifico im Palazzo Medici: "una tavoletta dipintovi di una testa di dama francese cholorita a olio, opera di pietro cresti da bruggia."<sup>28</sup> Das zweite Beispiel findet sich in einem Inventar von 1497: "1<sup>o</sup> quadro con due teste di [...]"<sup>29</sup> Bei dem Bildnis einer "dama francese" scheint allerdings das Interesse weniger dem Porträt als vielmehr der niederländischen Öl- und Feinmalerei gegolten zu haben.<sup>30</sup> Außer diesem Bildnis befand sich noch ein weiteres bedeutendes Werk altniederländischer Tafelmalerei im *studiolo*: der berühmte "Hieronymus im Gehäus" von Jan van Eyck, der unmittelbar vor dem Frauenporträt des Petrus Christus im Inventar aufgeführt ist.<sup>31</sup> Beide Werke sind im Vergleich zu anderen Bildnissen im Palazzo Medici mit einem hohen Preis angegeben, so daß wir es hier tatsächlich eher mit Sammlerstücken zu tun haben.

Daß so wenige Tafelbildnisse in den *studioli* des Florentiner Quattrocento zu finden sind, scheint zunächst überraschend. Allerdings gab es in dieser Zeit noch ausgesprochen wenige Studierzimmer, und erst gegen Ende des Quattrocento entwickeln sich die *studioli* immer mehr zum reinen Sammlungsraum.<sup>32</sup> Die

<sup>25</sup> ASF, PAP 172, fol. 342v.

<sup>26</sup> ASF, PAP 180, fol. 33v, Inventar von 1496.

<sup>27</sup> ASF, PAP 185, fol. 219r.

<sup>28</sup> ASF, M.A.P. 165, fol. 28r.

<sup>29</sup> ASF, PAP 180, fol. 170v.

<sup>30</sup> Vgl. Rohlmann 1994, S. 100.

<sup>31</sup> "Una tavoletta di Fiandra suvi uno San Girolamo a studio, chon uno armarietto di più libri di prospettiva e uno liono a' piedi, opera di maestro Giovanni di Bruggia, cholorita a olio in una guaina, f. 30." ASF, M.A.P. 165, fol. 28r. Vgl. zum "Hieronymus" von Jan van Eyck Rohlmann 1994, S. 96 ff.

<sup>32</sup> Vgl. Kapitel 3.3.

Florentiner scheinen außerdem bevorzugt Porträtmünzen oder Büsten in ihren *studioli* gesammelt zu haben, wie weiter unten zu zeigen sein wird. Grundsätzlich muß man jedoch feststellen, daß gemalte Porträts durchaus im 15. Jahrhundert ihren Platz in den *studioli* behaupteten, wie sich anhand einer Reihe anderer Beispiele dieser Zeit belegen läßt. Stellvertretend sei hier auf das Studierzimmer des Herzogs von Urbino, Federigo da Montefeltro, verwiesen, dessen gesamte Wandverkleidung oberhalb der *spalliera* aus insgesamt 28 gemalten Porträts bestand – wie heute noch in Urbino zu sehen ist.<sup>33</sup>

## 2) Die Aufbewahrungsform von Tafelbildnissen

Weitaus schwieriger als die Verortung der Porträts in bestimmten Räumen des Palazzo erweist sich die genauere Bestimmung der Aufbewahrungsart und -form von Tafelbildnissen, da die Quellen nur in Ausnahmefällen detaillierte Hinweise geben. Im folgenden sollen deshalb mehrere Aufbewahrungsformen diskutiert werden, die für autonome Porträts in Florenz in Frage kommen. Wie gezeigt werden kann, gibt es einen unmittelbaren Zusammenhang zwischen der Aufbewahrungsform und der Ausstattungsart der Florentiner Wohnräume des Quattrocento.

### Tafelbildnisse in Truhen, Schränken und Futteralen

Laut Dülberg signalisiert besonders die Rückseitenbemalung von Tafelbildnissen, daß "diese größtenteils nicht für die Wand bestimmt waren, sondern zusammengeklappt oder ineinandergeschoben und häufig zusätzlich in einem Futteral geschützt aufbewahrt wurden"<sup>34</sup>. Auch unter den Florentiner Porträts gibt es einige Beispiele mit Rückseitenbemalung. Zu den frühesten gehören die beiden männlichen Profilbildnisse des Matteo und Michele Olivieri (**Abb. 22**), die von der Forschung überwiegend Domenico Veneziano zugeschrieben werden und um 1440/45 entstanden sind.<sup>35</sup> Die Rückseiten beider Porträts zeigten ehemals symbolische Zeichen sowie Bild- und Wortdevisen, die auf ihre Familienherkunft hinweisen.<sup>36</sup> Dülberg geht davon aus, daß die beiden Bildnisse entweder als

33 Davon berichtet Vespasiano da Bisticci: "... besonders in seinem Studierzimmer. Dort ließ er alle Philosophen und Poeten und alle Kirchengelehrten der griechischen und lateinischen Kirche abbilden, mit bewunderungswürdiger Kunst." Bisticci 1914, S. 192. Vgl. zusammenfassend zum *studiolo* Federigo da Montefeltros sowie zur Forschungslage Liebenwein 1977, S. 83 ff.

34 Dülberg 1990, S. 9.

35 Vgl. Dülberg 1990, S. 73 f., Kat. Nr. 162, 163 und Abb. 115-118; Hatfield 1965, S. 325 f. Vgl. zur Funktion und Deutung der beiden Tafeln Kapitel 6.1.

36 Leider sind die Rückseitenbemalungen heute nicht mehr erhalten. Allerdings existieren noch Fotos im Berenson-Archiv (Florenz, Villa I Tatti). Vgl. die Abbildungen in Dülberg 1990, Abb. Nr. 117-118.



Diptychon zusammengeklappt oder einzeln in Kästchen oder Futteralen aufbewahrt wurden.<sup>37</sup> Ähnliches läßt sich für die zwei Tafeln mit Medici-Bildnissen in der Züricher Kunsthalle annehmen, die Alesso Baldovinetti zugeschrieben werden. Ihre Rückseiten zeigen jeweils einen runden goldenen Schild mit den sechs roten Kugeln (*palle*) der Medici, der von einem mit Bändern verzierten Lorbeerkranz umgeben ist. Den Hintergrund bildet eine Marmorimitation.<sup>38</sup> Die Rückseite der Tafeln wird somit auch hier dazu benutzt, auf die Familie der Porträtierten zu verweisen. Gerade dieser Aspekt könnte darauf hindeuten, daß es sich um postume Porträts handelt.<sup>39</sup>

Unter den Florentiner Porträts mit Rückseitenbemalung befinden sich auch einige bedeutende Frauenporträts. Filippo Lippis "Profilbildnis einer jungen Frau" (**Abb. 63**) zeigt auf der Rückseite eine einfache Marmorimitation<sup>40</sup>, während das "Bildnis eines jungen Mädchens" von Lorenzo de Credi (**Abb. 83**) eine weitaus komplexere Gestaltung aufweist.<sup>41</sup> In der Mitte ihrer Rückseitentafel ist ein Lorbeerkranz zu sehen, der mit vier roten Bändern verziert ist und in dessen Zentrum sich ein Wappen befindet, das nicht mehr zu identifizieren ist. Umgeben ist der Lorbeerkranz mit verschiedenen Devisen an den Bildrändern, die sich etwa so übersetzen lassen:

"Furcht vor Schande und einzig das Sehnen nach Ehre - Es geschah,  
was Gott wollte - Es wird geschehen, was Gott will - Das, was ich  
wollte, habe ich schon beweint, als ich es hatte".<sup>42</sup>

Leider ist es der Forschung bisher noch nicht gelungen, die Dargestellte oder den Text zu identifizieren. Es ist zu vermuten, daß der Text in unmittelbarem Zusammenhang mit der Porträtierten steht, ganz ähnlich wie bei Leonardos "Bildnis der Ginevra de' Benci" (**Abb. 77**), deren Rückseite ein Spruchband mit der bezeichnenden Devise "VIRTVTEM FORMA DECORAT" (Die Schönheit schmückt die Tugend) trägt.<sup>43</sup> Dieses Band windet sich in der Mitte um einen Wacholderreis, während seine Enden jeweils einen Lorbeer- und einen

<sup>37</sup> Dülberg 1990, S. 74.

<sup>38</sup> Dülberg 1990, S. 74 f., Kat. Nr. 164, 165, Abb. 69, 70. Bei den Dargestellten handelt es sich wahrscheinlich um Giovanni und Piero de' Medici, die Söhne Cosimo de' Medicis.

<sup>39</sup> Vgl. Hatfield 1965, S. 326.

<sup>40</sup> Dülberg 1990, Kat. Nr. 148 sowie Abb. 60, 61.

<sup>41</sup> Dülberg 1990, Kat. Nr. 169 sowie Abb. 124, 125.

<sup>42</sup> Der italienische Originaltext lautet: "TIMORE D'INFAMIA E / SOLO DISIO D'ONORE - FV CHE IDIO VOLLE - SARA CHE IDIO VORRA - PIANSI GIA / QUELLO CH'IO VOLLI / POI CH'IO L'EBBI"; vgl. Dülberg 1990, S. 228, Kat. Nr. 169.

<sup>43</sup> Dülberg 1990, S. 23 f., S. 123 f., Kat. Nr. 166, Abb. 71-73; Bull 1992; Gibson 1991; Fletcher 1989; Brachert 1969; Walker 1967; Möller 1937/38.

Palmenzweig umschlingen, die zusammen einen Kranz binden. Fletcher ist es gelungen, diese Devise als persönliches Emblem des Venezianers Bernardo Bembo zu identifizieren, der mehrmals als Botschafter in Florenz weilte und der Auftraggeber des Porträts war.<sup>44</sup> Die Rückseite fungiert hier somit als verschlüsselter Verweis auf den Auftraggeber. Besonders beliebt waren für die Rückseitenbemalung auch allegorische Darstellungen. Diese konnten ganz allgemein zu tugendhaftem Leben ermahnen, wie in einem Profilbildnis einer jungen Frau aus der Botticelli-Werkstatt (Abb. 73)<sup>45</sup>, oder aber ganz konkret auf bestimmte Erwartungen anspielen, wie bei Raffaels "Bildnissen von Angelo und Maddalena Doni" (Abb. 101-102), auf deren Rückseiten die Geschichte von Deukalion und Pyrrha aus Ovids Metamorphosen dargestellt ist.<sup>46</sup>

Bei keinem dieser Florentiner Beispiele gibt es allerdings irgendeinen Hinweis in den Quellen, wie solche Porträts mit Rückseitenbemalung aufbewahrt wurden. Anhand der Ergebnisse von Dülberg läßt sich zwar vermuten, daß der größte Teil zunächst nicht an der Wand angebracht war, sondern in Truhen, Schränken oder Futteralen aufbewahrt wurde - Belege dafür gibt es aber nur selten. Bei der Durchsicht der in dieser Arbeit verwendeten schriftlichen Quellen lassen sich nur zwei Beispiele finden: ein Bildnis von Lorenzo de' Medici in einer sogenannten *cassetta* (kleine Truhe, Kästchen), aufgeführt in einem Inventar von 1514 im Haus des Cosimo di Lorenzo Bartolini<sup>47</sup>, sowie das Bildnis von Madonna Bianca im Palazzo Medici, das laut Inventar in einem Schrank aufbewahrt wurde.<sup>48</sup>

Zudem weist eine Reihe von Porträts seit den 1470er Jahren eine Formatgröße auf, die nur bedingt mit einer verschlossenen Aufbewahrung in Einklang zu bringen ist. Botticellis Bildnisse dieser Zeit erreichen bereits ein Durchschnittsformat von ca. 80 x 50 cm<sup>49</sup>, Ghirlandaios Porträt der "Giovanna

44 Vgl. Fletcher 1989 sowie Kapitel 7.2.

45 Dülberg 1990, S. 134 ff., Kat. Nr. 185, Abb. 147, 148; Dunkerton u.a. 1991, S. 100 f., Abb. 129, 130.

46 Dülberg 1990, S. 79 f., S. 149 f., Kat. Nr. 189, 190, Abb. 201-204. Deukalion und Pyrrha können dem Untergang des Menschengeschlechts entrinnen und ihr Geschlecht erhalten, indem sie auf den Rat der Göttin Themis hin Steine hinter sich werfen, aus denen auf wunderbare Weise Nachkommen wachsen. (Ovid, Metamorphosen I, 260-347 und 367-437). Vgl. zum Auftragsgrund und Kontext der "Doni-Bildnisse" Kapitel 8.3.

47 ASF, PAP 189, fol. 151r: "1<sup>a</sup> testa di Lorenzo de' Medici in 1<sup>a</sup> cassetta" (*camera grande*).

48 ASF, M.A.P. 165, fol. 42r: "una tavoletta dipintovi la testa di madonna bianca" (*in detta antichamera, segue detto inventario in detta antichamera e nell'altro armadio*).

49 Wie zum Beispiel das "Bildnis einer Frau" in Altenburg, Lindenau-Museum (81,3 x 53,2 cm, Abb. 95), das "Bildnis einer Frau" in Frankfurt, Städtisches Kunstinstitut (82 x 54 cm, Abb. 75) oder Botticellis "Giuliano de' Medici" in Washington, National Gallery (75,6 x 52,6 cm, Abb. 33).

degli Albizzi" mißt 77 x 49 cm (**Abb. 64**), ähnlich wie sein Doppelbildnis von "Francesco Sassetti und seinem Sohn" (74,9 x 52,1 cm, **Abb. 19**). Auch die Frauenporträts von Lorenzo di Credi sind bereits in dieser Größe gemalt: so zum Beispiel das "Bildnis einer Frau" mit einem Format von 75 x 54 cm (**Abb. 84**). Zu Beginn des Cinquecento, besonders nach Leonardos "Mona Lisa" (77 x 53 cm, **Abb. 91**), setzt sich das größere Porträtformat schließlich endgültig durch.<sup>50</sup> Deshalb sei bereits hier die These formuliert, daß wir uns zumindest die großformatigen Bildnisse aufgehängt an der Wand oder aufgestellt über einer *spalliera*, einem *lettuccio* o.ä. in einer *camera* oder *anticamera* vorzustellen haben.

### Tafelbildnisse an der Wand

Ausgangspunkt sind die Frage, wie eine *camera* bzw. *anticamera* eingerichtet und ausgestattet war, und welche Möglichkeiten diese Ausstattung bot, Tafelbildnisse zu präsentieren. Da bereits im vorangegangenen Kapitel die Grundausrüstung der *camera* behandelt worden ist, kann sich hier ausschließlich auf die Wandgestaltung konzentriert werden. Die Wände Florentiner Häuser waren entweder a) einfach verputzt, b) freskiert oder c) mit einer *spalliera* aus Holz verkleidet.

#### a) Tafelbildnisse an der verputzten Wand

Die einfachste Form der Wandgestaltung war die verputzte Wand. Allerdings wurden einfach verputzte Wände oft mit Teppichen oder sonstigen Wandbehängen bedeckt, die als Wandschmuck fungierten oder aber der Wärmeisolierung dienen konnten. Die Hauptsäle des Palazzo Davanzati in Florenz zeigen noch heute im oberen Teil der verputzten Wände Eisenhaken, an denen solche Wandteppiche je nach Bedarf aufgehängt wurden.<sup>51</sup> Auch im Palazzo Medici war diese Art von Dekoration üblich. Die Teppiche und Wandbehänge wurden in Truhen aufbewahrt und meistens zu Festlichkeiten herausgeholt und aufgehängt.<sup>52</sup> Anscheinend kam diese Dekorationsform mit Wandbehängen aus Frankreich und war im Florentiner Tre- und Quattrocento ausgesprochen beliebt.<sup>53</sup> Besonders häufig wurde diese Form der Wandgestaltung in größeren Räumen bevorzugt - wie im Palazzo Davanzati, in dem ausschließlich der Zimmertyp der *sala* in dieser Weise ausgestattet war.

<sup>50</sup> Vgl. zum Problem der Hängung in bezug auf die Formatgröße auch Zöllner 1994, S. 49 ff.

<sup>51</sup> Vgl. Dachs 1993, S. 71. Der Palazzo Davanzati wurde in der zweiten Hälfte des Trecento erbaut. Die Gestaltung seiner Innenräume, besonders die Freskierung einzelner Wohnräume, ist nahezu vollständig erhalten und ermöglicht eine sehr genaue Vorstellung über die gehobene Wohnkultur des Trecento. Vgl. grundsätzlich Dachs, ebd. sowie Königer 1990.

<sup>52</sup> Vgl. zu einigen Beispielen Kapitel 3.4.

<sup>53</sup> Vgl. Dachs 1993, S. 71 f.

Auch die einfachere *camera*, vor allem vor der Mitte des Quattrocento, wird in der Regel nur verputzt gewesen sein, besonders in Häusern sozial niedrigerer Familien. Leider werden in Inventaren nur aufwendiger gestaltete Wände, z.B. mit einer *spalliera*, erwähnt. In bildlichen Quellen findet sich aber der eine oder andere Hinweis, daß es durchaus üblich war, an solchen einfarbig verputzten Wänden auch Porträts anzubringen. Das eindrucksvollste Beispiel ist die Miniatur einer Plinius-Ausgabe von Gherardo di Giovanni (**Abb. Seite 2**), in der eine einfache *camera* zu sehen ist, an deren hinterer Rückwand ein gemaltes Tafelbildnis hängt.<sup>54</sup> Inwieweit man davon ausgehen kann, daß solche Bildquellen reale Verhältnisse wiedergeben, ist bereits in Kapitel 2.2 diskutiert worden. Die Frage, ob gemalte Porträts überhaupt an Wänden hingen, wird weiter unten noch einmal genauer untersucht werden.

#### b) Tafelbildnisse an der freskierten Wand

Neben der verputzten und bei gehobenem Lebensstandard mit Teppichen verkleideten Wand gab es schon früh die freskierte Wandgestaltung. Die bevorzugte Freskierung des 14. Jahrhunderts bestand vor allem aus ornamentalen Dekorationssystemen, deren Formen heute noch im Palazzo Davanzati zu sehen sind (**Abb. 18**). Im Florentiner Trecento muß es eine "geradezu unübersehbar große Anzahl von Wohnhäusern gegeben haben, deren Räume auf diese Weise dekoriert waren", wie Dachs feststellt.<sup>55</sup> Heute ist nur noch der Palazzo Davanzati in seiner ursprünglichen Freskierung erhalten, da der größte Teil der anderen Häuser bei der Stadterneuerung im 19. Jahrhundert zerstört wurde. Besonders bedauerlich sind die Verluste, die durch den nahezu vollständigen Abriß des alten Florentiner Stadtzentrums um den *Mercato Vecchio* in den 1880er Jahren entstanden sind. Anhand der verbliebenen Quellen läßt sich mittlerweile nur noch mühsam eine Vorstellung von Architektur und Ausstattung der zerstörten Wohnhäuser gewinnen.<sup>56</sup>

<sup>54</sup> Vgl. Kapitel 2.2.

<sup>55</sup> Dachs 1993, S. 80; vgl. auch Wackernagel 1938, S. 152 f. und Schiaparelli 1908, Bd. 1, S. 141 ff. (mit zahlreichen Bildbeispielen).

<sup>56</sup> Bevor die Bauten endgültig abgerissen wurden, konnten Denkmalpfleger und Restauratoren eine Reihe von Palazzi noch vermessen, zeichnen und fotografieren. Dieses wichtige Dokumentationsmaterial wird heute in verschiedenen Florentiner Sammlungen aufbewahrt und findet allmählich das Interesse der Forschung, die bemüht ist, das *Centro Vecchio* von Florenz zu rekonstruieren. Vgl. Dachs 1993, S. 80 und S. 116, Anm. 14, die die wichtigste Literatur zum Quellenmaterial des 19. Jahrhunderts zusammenstellt; vgl. auch Wackernagel 1938, S. 153 sowie Schiaparelli 1908, Bd. II, S. 40 ff.

Neben den ornamentalen Fresken treten bald auch figürliche Darstellungen unterschiedlichster Art auf, von denen heute noch eine Reihe erhalten ist oder von denen in schriftlichen Quellen berichtet wird. In der *Casa Vecchia* der Medici hatte Lorenzo Bicci eine *sala* mit einem "Uomini-illustri-Zyklus" ausgestattet, wie Vasari in der Vita des Künstlers berichtet.<sup>57</sup> Besonders beliebt aber waren solche Freskoarbeiten in den Landhäusern der Florentiner: Andrea del Castagno schmückte eine *sala* der Villa Carducci in Legnaia mit "Uomini famosi" und "Donne famose"<sup>58</sup>; Botticelli bemalte für die Tornabuoni die Loggia der Villa Lemmi (heute Villa Macerelli) bei Careggi<sup>59</sup>; Lorenzo de' Medici ließ seine Villa "Lo Spedaletto" bei Volterra von verschiedenen Künstlern mit mythologischen Szenen ausstatten<sup>60</sup>; und in der Villa "La Gallina" verzierte Antonio Pollaiuolo einen Raum mit der Darstellung eines nackten Tanzes.<sup>61</sup>

Für autonome Tafelbildnisse bot diese Form der Wandgestaltung eigentlich keinen Raum. Es ist nur schwer vorstellbar, daß überhaupt andere Kunstwerke, abgesehen von eingelassenen Tabernakeln mit Madonnen oder Heiligen, zusätzlich freskierte Wände dekorierten. Zudem kamen figürliche Freskierungen dieser Art hauptsächlich im Zimmertyp der *sala* vor, in der nur ganz selten autonome Porträts aufbewahrt wurden - wie anhand der schriftlichen Quellen belegt ist. Durchaus üblich war es, Selbstbildnisse in das dekorative System oder in eine Bildszene einer freskierten Wand zu integrieren. Zu solchen Beispielen zählen die Selbstporträts von Perugino und Pinturicchio (Abb. 5, 6).<sup>62</sup>

### c) Tafelbildnisse über einer *spalliera*

Die dritte Form der Wandgestaltung war die Verkleidung der Wände mit einer umlaufenden hölzernen Wandtafel, der sogenannten *spalliera*, die schon im

57 Vgl. Vasari-Milansi, Bd. II, S. 50.

58 Vgl. Hansmann 1993.

59 Vgl. Lightbown 1978, Bd. II, S. 60 ff.; Ettlinger 1976 und Wackernagel 1938, S. 157 f.

60 An den Ausmalungen, die vor allem eine *sala interna* und einen Säulengang schmückten, waren die Künstler Sandro Botticelli, Domenico Ghirlandaio, Perugino und Filippino Lippi beteiligt. Vasari berichtet beispielsweise in der Vita Domenico Ghirlandaio und in der Vita Botticellis: "[fece] allo Spedaletto, per Lorenzo vecchio de' Medici, la storia di Vulcano; dove lavorano molti ignudi, fabbricando con le martella saette a Giove ..." (Vita des Ghirlandaio, Vasari-Milanesi, Bd. III, S. 258); "... onde in ultimo si trovò vecchio e povero di sorte, che se Lorenzo de' Medici mentre che visse; per lo quale, oltre a molte altre cose, aveva assai lavorato allo Spedaletto in quel di Volterra; non l'avesse sovvenuto ..." (Vita Sandro Botticellis, Vasari-Milanesi, Bd. III, S. 318). Die Fresken sind heute zerstört. Vgl. auch Schiaparelli 1908, Bd. II, S. 47, Anm. 113 und Lightbown 1978, Bd. II, S. 218.

61 Vgl. Schiaparelli 1908, Bd. II, S. 47, Anm. 114 sowie Tafel 115. Zu weiteren Beispielen figürlicher Malerei siehe Wackernagel 1938, S. 158 ff.

62 Vgl. zu den beiden Porträts Kapitel 2.2 sowie Asemisen/Schweikhardt 1994, S. 69 und Schweikhardt 1993a, S. 20 f.

vorangegangenen Kapitel behandelt worden ist.<sup>63</sup> Diese Wandverkleidung ging nicht bis zur Zimmerdecke, sondern umfaßte in der Regel die Wände bis etwa zur Schulterhöhe.<sup>64</sup> Über der *spalliera* blieb somit zwischen Holzwand und Zimmerdecke noch ein Stück Wandzone frei, in der Kunstwerke angebracht werden konnten. In den Inventaren sind die Kunstwerke, die über der *spalliera* hingen, entweder auch als *spalliera* bezeichnet oder mit dem Begriff *cornici*<sup>65</sup> (= Rahmen) umschrieben.<sup>66</sup> Meistens handelt es sich dabei um Tafelbilder aus Holz, die durch Rahmung und Form genau in den Zwischenraum eingepaßt wurden. Ein Problem bei der genauen Interpretation der schriftlichen Quellen liegt darin, daß die Begriffe *spalliera* und *cornici* nicht die Tafelbilder selbst bezeichnen, sondern vom Inventarschreiber als Hilfsbegriffe für die Beschreibung des Ortes der Tafelbilder benutzt werden.<sup>67</sup> Wird ein Kunstwerk als *spalliera* ausgewiesen oder im Bezug auf eine *spalliera* genannt, weiß man nur, daß es sich um ein Kunstwerk handelt, das im Zimmer oberhalb der hölzernen Wandvertäfelung angebracht war. Als *spalliera* kann aber auch eine Tafel bezeichnet sein, die über einem *lettuccio* befestigt war, dessen hohe hölzerne Rücklehne ja ebenfalls die Funktion einer Wandtäfelung hatte - wie im Fall von Botticellis "Primavera".<sup>68</sup> Ähnliches gilt für *spalliere*-Tafeln über den *cassoni* oder *forzieri*, wie beispielsweise in einer *camera* im Palazzo Medici.<sup>69</sup>

63 Vgl. Kapitel 3.4.

64 Daher scheint der Name *spalliera* (von *spalla* = Schulter) zu kommen. Vgl. Barriault 1994, S. 2.

65 Der Begriff *cornici* (oder *cornicione*) kommt in den Quellen nicht so häufig vor; vgl. zur Definition Barriault 1986, S. 40. In der Regel meint der Begriff zunächst nur den Rahmen eines Bildes. Ein typischer Inventartext für die Beschreibung eines Porträts lautet zum Beispiel "1 quadro con le cornice dorate con la testa dell'alfonsina" (ein Tafelbild mit goldenem Rahmen mit dem Bildnis der Alfonsina); BL, Acquisti e doni 229 II, fol. 7r.

66 Als klassisches Beispiel für die Unterscheidung zwischen hölzerner und gemalter *spalliera* läßt sich die schon mehrmals erwähnte *camera terrena* von Lorenzo de' Medici im Erdgeschoß des Palazzo Medici anführen, in der über der umlaufenden *spalliera* die Tafeln der "Schlacht von San Romano" (und andere Tafelbilder) angebracht waren, wie sich aus dem Inventartext genau herauslesen läßt; ASF, M.A.P. 165, fol. 6r. Vgl. auch Kapitel 3.4.

67 Vgl. Barriault 1986, S. 17 und Barriault 1994, S. 11.

68 Vgl. die genaue Beschreibung des Ortes der "Primavera" über einem *lettuccio* in Kapitel 3.4 unter dem Stichwort "Die camera der Frau".

69 In der sogenannten *camera che risponde in sulla via chiamata la camera di monsignore, dove sta Giuliano* im Piano nobile des Palazzo Medici befanden sich folgende zusammengehörige Möbelstücke, die schließlich mit einer gemalten *spalliera* bekrönt waren, die die berühmte *giostra* (Tunier) Lorenzo de' Medici's von 1469 zeigte, gemalt von dem Künstler Scheggia (Giovanni di ser Giovanni): "dua forzieri a sepultura, richi, con mensole e architrave, messe d'oro fine tutto e storiato della storia della vittoria di Marcho Mar[c]ello della Sicilia - f.50", "uno chassone di pino di br. 4, cornicie e squarciato di noce con tarsie e più lavori di silio e una predella di noce con tarsie sotto a' detti forzieri et chassone - f.12" und schließlich "una spalliera di br. xiii lungha e alta br. una e 1/2 sopra a' detti forzieri et chassone, dipintovi drento la storia della giostra di Lorenzo con cornicie e colonette messe d'oro, divisa in 3 parte, di mano dello Scheggia - f.60". ASF, M.A.P. 165, fol. 38v (vgl. auch den Inventartext im Anhang, S. 58); zu dieser *spalliera* siehe auch Callmann 1988, S. 8. Vasari

Mit den Begriffen *spalliera* oder *cornice* können des weiteren auch ganz unterschiedliche Kunstgattungen gemeint sein. Neben den gemalten Tafelbildern gab es zum Beispiel verschiedene Formen von Wandteppichen, die ebenfalls als *spalliera* beschrieben sind (*spalliera d'arazzo*, *spalliera a verdure/verzura*).<sup>70</sup> Auch im Medici-Inventar von 1492 sind solche *spalliera*-Wandteppiche verzeichnet, die meistens relativ schmal, dafür aber sehr lang waren und vor allem mythologische und höfische Szenen, Jagdszenen oder Landschafts- und Tierdarstellungen zeigten.<sup>71</sup> Den Hauptteil von *spalliere*-Tafeln aber bilden gemalte Tafelbilder, von denen sich heute noch eine Reihe erhalten hat. Zu dieser Gattung gehören beispielsweise Uccellos Tafeln der "Schlacht von San Romano"<sup>72</sup> und seine "Jagd"<sup>73</sup>, Botticellis "Primavera"<sup>74</sup> und seine Tafel "Mars und Venus"<sup>75</sup> sowie die Tafeln mit der "Geschichte von Nastagio degli Onesti"<sup>76</sup>, die sogar Vasari ausdrücklich als *spalliera*-Tafeln beschreibt.<sup>77</sup> Auch Piero di Cosimo war als *spalliere*-Maler begehrt, und zu seinen bekannten Stücken dieser Art gehören zum Beispiel die Tafeln von "Mars und Venus"<sup>78</sup>, "Der Tod von Procris"<sup>79</sup> oder seine "Schlacht der Lapidin und Kentauren"<sup>80</sup>.

berichtet in der Vita des Dello Delli, daß bis in seine Zeit die Truhen und *lettucci* in den Zimmern des Lorenzo il Magnifico, auf denen die vortrefflichsten Maler Tuniere, Gefechte, Jagden und sonstige Lustbarkeiten dargestellt hätten, noch bewundert werden. Vasari-Milanesi, Bd. II, S. 148.

70 Vgl. zu den unterschiedlichen *spalliera*-Typen Barriault 1986, S. 18 ff.; Lydecker 1987a, S. 43 ff. sowie Christie/Groen 1991, S. 165.

71 Einige Beispiele: "Una spalliera d'arazzo a verzura et paesi soppanate di tela verde lunghe br. xij et alte br.iii  $\frac{1}{3}$ , f.70" (ASF, M.A.P. 165, fol. 4r); "due spalliere d'arazzo a figure cholla storia di Narcisso chon chandellieri at arme di chasa lavorate chon seta sappanati di tela verde sone antiche lunghe br. xij l'una" (ASF, M.A.P. 165, fol. 4v); "sei pezzi di spalliere a figure e chavagli et arme e altro, coe in una chacciagione, nell'altra uccellagione, l'altra peschagione, l'altri balli, l'altra suoni, et l'altra giuochi, di br. xii lunghe l'una, f. 150" (ebd., fol.5r). Auch im Inventar des Jacopo di Messer Giannozzo Pandolfini von 1503 finden sich "2 spalliere di braccia 18 nuova a' zure [= a verdure]"; vgl. Lydecker 1987a, S. 280.

72 Vgl. Gebhardt 1991a und 1991; siehe auch Kapitel 3.4.

73 Oxford, Ashmolean Museum; vgl. Christie/Groen 1991.

74 Vgl. Zirpolo 1991/92 und Rohlmann 1995 (unveröffentlichtes Manuskript).

75 Vgl. Lightbown 1978, Bd. II, S. 55, Nr. B41.

76 Madrid, Prado; vgl. Lightbown 1978, Bd. II, S. 47 ff., Nr. B 35-38 sowie Barriault 1994, S. 142 ff.

77 Vasari-Milanesi, Bd. III, S. 312 f.: "Nella via de' Servi, in casa Giovanni Vespucci, oggi di Piero Salviati, fece intorno a una camera molti quadri chiusi da ornamenti di noce per ricignimento e spalliera, con molte figure e vivissime e belle. Similmente, in casa Pucci fece di figure piccole la novella del Boccaccio di Nastagio degli Onesti, in quattro quadri, di pittura molto vaga e bella."

78 Berlin, Gemäldegalerie; vgl. Fermor 1993, S. 44 ff.

79 London, National Gallery; vgl. Fermor 1993, S. 49 ff.

80 London, National Gallery; vgl. Fermor 1993, S. 54 ff.

Die Funktion von *spalliera*-Tafeln war vielfältig - entsprechend ihres thematischen Spektrums. Allerdings läßt sich bei vielen eine moralische Intention feststellen, die sich aus dem Auftragsanlaß bedingt, da die meisten Tafeln zur Hochzeit verschenkt wurden und daher die *camera nuziale* des jungen Ehepaares schmückten.<sup>81</sup> Da die gemalten *spalliere*-Tafeln genau in die Wandzone zwischen hölzerner *spalliera* und Zimmerdecke eingepaßt werden mußten, waren sie in ihrer Rahmung und Form der hölzernen Wandverkleidung angeglichen. Oft wurden vollständige Serien in Auftrag gegeben, die wie ein umlaufender Fries das gesamte Zimmer schmückten.<sup>82</sup> Mit ihrer festen Verortung fungierten gemalte *spalliera*-Tafeln wie eine architektonische Fortsetzung der hölzernen *spalliera*, so daß der Eindruck einer geschlossenen Wanddekoration entstand. Sie waren gleichzeitig Möbel und Bild.<sup>83</sup> Vasari berichtet mehrmals von dieser Form der Wandverkleidung - besonders häufig in der Vita Piero di Cosimos, der um 1500 durch seine phantasievollen und bizarren Bilderfindungen der wohl beliebteste *spalliera*-Maler war:

"Im Haus von Francesco Pugliese malte Piero rings auf den Wänden eines Zimmers verschiedene Bilder mit kleinen Figuren, und gefiel sich dabei, die mannigfaltigsten Seltsamkeiten anzubringen: Gebäude, Tiere, Kleider, Instrumente und andere Phantasien, welche ihm hier vielfach in den Sinn kamen, weil er lauter Fabeln darstellte [...] Auch übernahm er eine Arbeit für Giovanni Vespucci [...] dies sind einige Bacchanalien, rings um ein Zimmer verteilt, mit wunderbaren Faunen, Satyren, Feldgöttern, Kindern, Bacchantinnen und verschiedenartigen Kleidern, Pferden und Ziegen, ..."84

Neben *spalliera*-Tafeln konnte der Raum zwischen der hölzernen *spalliera* und der Zimmerdecke auch für die Anbringung und Präsentation anderer Tafelbilder genutzt werden, die nicht explizit in den Inventaren als *spalliera* bezeichnet sein mußten. Callmann vermutet, daß *spalliere*-Tafeln den Zwischenschritt von gemalten *cassoni*-Tafeln zu autonomen Tafelbildern darstellen, da sie - bedingt durch ihre besondere Form - einerseits in ein architektonisches System der Wandgestaltung integriert waren, andererseits, einzeln betrachtet, den Charakter autonomer Tafelbilder haben.<sup>85</sup> Bezeichnend ist, daß viele *spalliere*-Bilder, nachdem sie von ihrem ursprünglichen Ort entfernt worden

81 Vgl. dazu grundsätzlich Fermor 1993, Kapitel 2; Callmann 1988; Barriault 1986 und Fahy 1984.

82 Vgl. auch die *camera* des Pierfrancesco Borgherini; dazu Braham 1979.

83 Vgl. Gebhardt 1991a, S. 132.

84 Vasari-Milanesi, Bd. IV, S. 139 und 141.

85 Vgl. Callmann 1988, S. 7: "While there are no hard facts, my current hypothesis is that 'spalliera' panels immediately above chests were the intermediate step between painted cassoni fronts and independent paintings on the wall."



waren, als autonome Tafelbilder galten, und erst der neueren Forschung gelingt es allmählich wieder, zusammengehörige Tafeln in ihrer ursprünglichen Funktion als ehemalige *spalliere*-Reihe zu identifizieren. Prominentestes Beispiel ist Botticellis "Primavera", die, bedingt durch ihr Format, lange in der Forschung nicht als *spalliera*-Tafel - befestigt über einem *lettuccio* - erkannt wurde.<sup>86</sup>

Anhand anderer Beispiele läßt sich tatsächlich belegen, daß diese Wandzone zwischen der hölzernen *spalliera* und der Zimmerdecke auch für die Anbringung anderer autonomer Tafelbilder gebraucht wurde, die nicht als gemalte *spalliere*-Tafeln ausgewiesen sind. Bulst verortet in seiner Rekonstruktion der *sala grande* des Palazzo Medici die Leinwandbilder mit den Herkules-Szenen der Brüder Pollaiuolo genau in diese Wandzone (Abb. 11).<sup>87</sup> Daß die Bilder nur hier angebracht worden sein können, ergibt sich aus der übrigen Ausstattung der *sala*, denn das Inventar nennt als untere Wandverkleidung des gesamten Raumes eine umlaufende *spalliera* mit Sitzbänken und Intarsien.<sup>88</sup> Auch der Platz über beiden Türen war bereits mit anderen Bildern besetzt, wie es im Inventartext ausdrücklich heißt.<sup>89</sup>

In vergleichbarer Form müssen auch autonome Tafelbildnisse in der *camera* oder *anticamera* präsentiert worden sein. Geht man die einzelnen Räume des Palazzo Medici durch, in denen sich Porträts befunden haben, läßt sich diese These bestätigen. In der *camera grande terrena* im Erdgeschoß des Palazzo befanden sich ein Porträt des Herzogs von Urbino und das Porträt des Mailänder Herzogs Galeazzo Maria Sforza von Piero del Pollaiuolo (Abb. 30).<sup>90</sup> Gebhardt ist es in seiner Studie zu Uccellos "Schlacht von San Romano" gelungen, anhand der Maße der drei großen Uccello-Tafeln sowie der übrigen Ausstattung die ursprüngliche Erscheinung der *camera* zu rekonstruieren (Abb. 12). Mit Ausnahme der Fensterwand waren die drei restlichen Wände der *camera* mit einer umlaufenden hölzernen *spalliera* (Höhe ca. 2,00-2,20 m) bedeckt, in die an einer der kürzeren

<sup>86</sup> Vgl. jüngst Rohlmann 1995 (unveröffentlichtes Manuskript).

<sup>87</sup> Vgl. Bulst 1993, bes. S. 101, Abb. 8.

<sup>88</sup> "Panche e spalliere attorno che ricinghono detta sala, di br. 80 incircha, di pino corniciate di nocie e tarsie, e piedi di dette panche intagliati pure di nocie"; ASF, M.A.P. 165, fol. 13v.

<sup>89</sup> Über der einen Tür zur nächsten *camera* befand sich eine Tafel mit dem Bild von "Johannes dem Täufer" von Andrea del Castagno ("uno panno sopra l'uscio della chamera di bra. 5 lungho, cornicie intorno messa d'oro, dipintovi una figura di santo Giovanni di mano d'Andreino"); die andere Tür zum Ausgang der *sala* schmückte ein Löwenbild von Francesco Pesellino ("uno panno sopra l'uscio della sala di br. 4, corniciato intorno et messo d'oro, dipintovi dentro e lioni nelle graticole, di mano di Francesco Pesello"); ASF, M.A.P. 165, fol. 13v.

<sup>90</sup> ASF, M.A.P. 165, fol. 6r.

Raumwände ein prächtiges *lettuccio* integriert war.<sup>91</sup> Die Wandzone über der *spalliera* war bereits fast vollständig mit den sechs großformatigen Tafelbildern von Uccello und Pesellino bedeckt, die im Inventar deutlich als zusammengehörige *spalliere*-Tafeln bezeichnet sind, d.h. sie waren fest mit der hölzernen Wanddekoration - bestehend aus *spalliera* und *lettuccio* - verbunden.<sup>92</sup> Den übrigen Wandraum nahmen weitere Tafelbilder ein: ein Tondo mit der "Anbetung der Heiligen Drei Könige" von Fra Angelico<sup>93</sup>, ein Tabernakel mit "Sebastian und anderen Heiligen" - verziert mit Medici-Wappen - von Squarcione<sup>94</sup>, ein "Heiliger Hieronymus", umgeben von sechs weiteren kleinen Tafeln<sup>95</sup>, und schließlich die beiden Porträts von Galeazzo Maria Sforza und Federigo da Montefeltro.<sup>96</sup> Damit sind alle Gegenstände und Ausstattungsstücke genannt, die sich an der Wand befunden haben müssen.

Die restliche Ausstattung bestand aus den üblichen kunstgewerblichen Dekorationsstücken.<sup>97</sup> Daß die Tafelbilder, und besonders die beiden Porträts, nicht in Schränken oder Truhen aufbewahrt wurden, geht eindeutig aus dem Inventartext hervor, in dem ausdrücklich vermerkt wird, wenn Gegenstände verschlossen in Schränken, Truhen u.ä. gelagert werden.<sup>98</sup> Zudem ist es unwahrscheinlich, daß die Porträts der beiden wichtigsten politischen Verbündeten des Hauses Medici in Truhen oder Schränken verschlossen aufbewahrt wurden. Sie waren extra für diesen öffentlichen Raum des Palazzo Medici gemalt worden und dienten dazu, die republikanische und politische Haltung der Medici zu verdeutlichen. Sie gehörten als ein wichtiger Teil zur repräsentativen Ausstattung dieser *camera* und wurden bewußt zur politischen Propaganda eingesetzt.<sup>99</sup> Auch

91 Vgl. Gebhardt 1991a, S. 126 ff.

92 "Sei quadri chorniciati atorno e messi d'oro sopra la detta spalliera et sopra al lettuccio, di br. 42 lunghi et alti br. iii  $\frac{1}{2}$ , dipinti, c[i]oè tre della Rotta di San Romano e uno di battaglie e draghi et lioni et uno della storia di Paris, die mano di Pagholo Ucello e uno di mano di Francesco di Pesello, entrovi una chaccia"; ASF, M.A.P. 165, fol. 6r (vgl. auch die übrige Ausstattung der *camera* im Anhang, S. 48).

93 "Uno tondo grande cholle chornicie atorno messe d'oro, dipintovi la Nostra Donna e el Nostro Signore e Magi che vanno a offerire, di mano di fra' Giovanni - f. 100"; ASF, M.A.P. 165, fol. 6r.

94 "Uno quadro dipintovi su la testa di santo Bastiano e altre figure et arme e palle in uno tabernacholo di mano dello Squarcione - f. 10"; ebd., fol. 6r.

95 "Uno quadro dipintovi san Girolamo quando s[ic]chomunica, chon sei dipinture pichole - f. 10"; ebd., fol. 6r.

96 Vgl. Kress 1995b.

97 Vgl. zum vollständigen Inhalt dieser *camera* das Inventar im Anhang, S. 48-50.

98 In der *camera grande terrena* gibt es mehrere Schränke, freistehende sowie in die hölzerne *spalliera* eingelassene Wandschränke, deren Inhalt ebenfalls ausführlich aufgezählt wird. Kleinere Kunstwerke wurden durchaus in solchen Schränken aufbewahrt. In einer der Schubladen eines Wandschranks der *spalliera* befand sich beispielsweise "una testa di marmo" oder "una figura di marmo di tutto rilievo"; ASF, M.A.P. 165, fol. 8r.

99 Vgl. Kress 1995b.

bei dem Porträt von Alfonsina Orsini<sup>100</sup>, das sich in der *anticamera* des Appartements ihres Mannes Piero di Lorenzo de' Medici befand, ist nur eine Präsentation an der Wand denkbar. Neben der Standardausstattung mit *spalliera*, *lettuccio* und *letto* zeichnet sich dieses Zimmer besonders durch "weibliche" Gegenstände wie "dua [l]ibriccini di donna", Spiegel und Frauenkleider (z.B. "sedici chamicie da donna" oder "sedici grembiuli da donna") aus. Wie bereits Bulst vermutet hat, kann es sich hier nur um das Schlafgemach von Alfonsina handeln, das sich unmittelbar neben der *camera* ihres Mannes Piero befindet.<sup>101</sup>

Aus diesem Befund läßt sich schließen, daß autonome Tafelbildnisse im Florentiner Quattrocento durchaus öffentlich präsentiert wurden. Als bevorzugter Ort mag hier die Wandzone zwischen hölzerner *spalliera* und Zimmerdecke gedient haben. Nicht immer müssen solche Porträts unbedingt, ähnlich wie gemalte *spalliere*-Tafeln, fest installiert worden sein. Es ist auch denkbar, daß sie einfach auf dem Gesims einer *spalliera* abgestellt wurden und somit variabel zur näheren Betrachtung heruntergenommen werden konnten. Leider gibt es nur wenige Inventare, die die Ausstattung so detailliert und komplett beschreiben wie das Medici-Inventar von 1492. Aber es ist nur schwer vorstellbar, daß so repräsentative Porträts, wie zum Beispiel das "Bildnis der Giovanna degli Albizzi" von Domenico Ghirlandaio (Abb. 64), verdeckt aufbewahrt wurden.<sup>102</sup> Dafür sprechen nicht nur die übrigen Ausstattungsgegenstände der *camera del palcho d'oro* im Palazzo Tornabuoni, in der sich das Porträt ursprünglich befand<sup>103</sup>, sondern auch ganz bestimmte formale und innerbildliche Kriterien der Porträts.

Weiter oben wurde bereits auf die Formatgröße vieler Florentiner Porträts seit den 1470er Jahren hingewiesen, die sich nur schwer mit einer verschlossenen Aufbewahrung vereinbaren läßt. Unabhängig davon ist eine Reihe dieser Porträts formal so gestaltet, als wären sie optisch ein integrierter Teil einer hölzernen *spalliera*. Das ist vor allem an ihrer Hintergrundgestaltung zu beobachten, die eine *spalliera* zu imitieren scheint. In dem "Bildnis einer jungen Frau" von Giovanni di Francesco (Abb. 70) erscheint das Profil vor einer Art Nische, die durch eine Holzrahmung mehrfach profiliert ist. Dadurch entsteht eine doppelte Rahmung des

<sup>100</sup> "Uno quadro, suvi ritratto al naturale la testa di madonna Alfonsina"; ASF, M.A.P. 165, fol. 48r.

<sup>101</sup> Vgl. Bulst 1969/70, S. 389 f.

<sup>102</sup> Das "Bildnis der Giovanna degli Albizzi" gehört zu den wenigen Porträts, das heute noch anhand eines Inventars verortet und identifiziert werden kann. Vgl. das Tornabuoni-Inventar im Anhang, S. 64.

<sup>103</sup> Vgl. zum Inhalt dieser *camera* ASF, PAP 181, fol. 148r-v.

Porträts, dessen Profil im Kontrast zum perspektivisch erfaßten, dreidimensionalen Bildraum fast wie eine Schablone wirkt. Ganz ähnlich gestaltet sich der Bildhintergrund in einem Frauenporträt aus der Botticelli-Werkstatt (Abb. 73) oder einem anderen "Profilbildnis einer Frau" von Botticelli (Abb. 74). Auch das "Profilbildnis der Giovanna degli Albizzi" von Ghirlandaio (Abb. 64) kontrastiert vor einem nischenartigen dunklen Grund, der sich bei näherem Hinsehen als ein in eine *spalliera* eingelassenes Wandregal zu erkennen gibt. Hier sind die mehrfache Rahmung des Profilbildnisses sowie seine räumliche Verortung noch einmal um weitere Raumdimensionen verstärkt. Während auf der ersten Bildebene das wieder fast flächig wirkende Profil schablonenhaft und unmittelbar dem Betrachter erscheint, verorten die folgenden drei Bildebenen (1. Zimmerwand, 2. eingelassene Vertiefung, 3. Wandregal) das Porträt in seinen räumlichen Zusammenhang.<sup>104</sup>

Denkt man sich ein solches Porträt über einer *spalliera*, wird die Gestaltung des Bildhintergrundes erklärbar. Die hölzernen, schulterhohen Wandverkleidungen waren vielfach horizontal und vertikal gegliedert oder profiliert sowie mit Intarsien geschmückt, wie sich an der *spalliera* in Ghirlandaio's Fresko der "Mariengeburt" in Santa Maria Novella nachvollziehen läßt (Abb. 13). Eingelassene Schränke, Truhen oder damit verbundene *lettucci* gaben ihnen eine zusätzliche räumliche Dimension. Die Porträts zitieren und imitieren diese Raum- und Wandgestaltung, weil sie ebenfalls als ein Teil dieses dekorativen und architektonischen Systems gestaltet wurden. Ein solcher, auf die übrige Zimmerausstattung Bezug nehmender Bildgrund macht nur Sinn, wenn die Porträts tatsächlich als Fortsetzung einer *spalliera* an der Wand angebracht waren.

In der Hintergrundgestaltung autonomer Florentiner Tafelbildnisse wird diese Bezugnahme auf die Wand als Bildgrund in vielfachen Varianten durchgespielt. In Ghirlandaio's "Bildnis eines Großvaters mit seinem Enkel" (Abb. 20) öffnet sich in der rechten Bildhälfte der Raum durch ein Fenster, das den Blick auf eine Landschaft lenkt. Noch einmal werden hier die Raumebenen um eine weitere Dimension gesteigert. Dagegen erscheint in dem Fensterausschnitt eines weiblichen Profilbildnisses von Botticelli (Abb. 76) nur der angedeutete Himmel als blaue

<sup>104</sup> Interessant sind dazu auch die Bemerkungen zur Hintergrundgestaltung von Florentiner Profilbildnissen bei Bleyl, der seine Formanalyse völlig unabhängig von der Kenntnis des Aufhängungsortes solcher Porträts entwickelt: "Auch innerbildliche Architekturen mit perspektivischen Daten tragen nicht zur Raumbildung bei, sondern grenzen den Darstellungsgegenstand eher gegen die Raumtiefe ab, zumal die Perspektive in der Florentiner Malerei des Quattrocento nicht in erster Linie einen betrachterbezogenen Illusionsraum öffnen sondern den Bildraum lediglich in Analogie zum Realraum mit mathematischen Mitteln ordnen soll."; vgl. Bleyl 1986, S. 179 f.

Fläche, durch die die räumlichen Qualitäten eines Fensterausblickes fast wieder zurückgenommen werden. In dem Botticelli zugeschriebenen "Bildnis eines jungen Mannes mit einer Trecento-Medaille" (Abb. 32) suggeriert der Hintergrund zwar ein Fenster, besonders durch eine Art Fensterrahmung, tatsächlich aber handelt es sich nur um eine graublaue Fläche.<sup>105</sup>

Bezeichnend ist, daß der "spalliere-Bildgrund" hauptsächlich bei weiblichen Profilbildnissen auftritt. Wie in Kapitel 7.1 belegt werden kann, lassen sich diese Porträts als Bildnisse junger Bräute identifizieren, die im Zuge der Hochzeit in Auftrag gegeben und dann entweder in der gemeinsamen *camera nuziale* oder in dem Schlafgemach der Frau aufgehängt wurden. Die komplette Einrichtung einer solchen *camera nuziale* erfolgte auf einmal und es ist anzunehmen, daß die Porträts bei der Neugestaltung der *camera* bewußt miteinbezogen wurden. Denkbar wäre auch, daß autonome Tafelbildnisse in eine hölzerne *spalliera* direkt eingelassen waren, obwohl es hierfür keine schriftlichen Belege gibt. In einer "Mariengeburt" eines Veroneser Malers (Abb. 17) läßt sich eine solche Gestaltung nachvollziehen: in einer *spalliera*, bestehend aus Bett und *lettuccio*, ist in der verbindenden Rückwand über der Sitzbank des *lettuccio* ein Landschaftsbild eingesetzt. Dadurch wirkt die Rückwand wie ein geöffnetes Fenster, ein Motiv, daß in Florentiner Porträts immer wieder verwendet wurde, um den räumlichen Eindruck einer *camera* zu steigern. Auch die gemalten *spalliere*-Tafeln durchbrachen trotz ihrer architektonischen Einbindung in das dekorative Wandsystem mit ihren dreidimensionalen Szenen bewußt die Fläche.<sup>106</sup>

Schon Alberti hatte in seiner Schrift *Della pittura* die Bildfläche als geöffnetes Fenster definiert.<sup>107</sup> In diesem Sinne muß man auch die Gestaltung autonomer Porträts verstehen, in denen seit den 1470er Jahren die Landschaft als Bildhintergrund auftritt und somit den Menschen bewußt in Bezug zur Um- und Außenwelt setzt. Um diese Wirkung zu entfalten, mußte das Porträt auf eine Wandfläche bezogen sein, in die das Bildnis entweder integriert war ("spalliera-Bildgrund") oder die durch das Bildnis geöffnet und durchbrochen wurde ("geöffnetes Fenster"). Allerdings kann man nicht sagen, daß der "spalliera-Bildgrund" den Zwischenschritt in der Entwicklung zum dreidimensional erfaßten

<sup>105</sup> Vgl. zu diesem Bild Stapleford 1987 und Christiansen 1987 sowie Kapitel 6.2.

<sup>106</sup> Vgl. Barriault 1986, S. 107: "Spalliera panels in situ must have appeared something like a series of framed windows or an altana, a palace loggia open one side above a parapet to reveal countryside or cityscapes as far as the eye could see, between its columns or pilasters."

<sup>107</sup> "Scrivo uno quadrangolo di retti angoli quanto grande io voglio, el quale reputo essere una fenestra aperta per donde io miri quello che quivi sara dipinto." Alberti 1877, S. 79.

Bildraum autonomer Porträts darstellt. Vielmehr handelt es sich bei dieser Hintergrundgestaltung um eine ganz eigene Florentiner Form und Tradition<sup>108</sup>, die in der europäischen Porträtmalerei der Renaissance einmalig ist.<sup>109</sup>

Die Analyse der schriftlichen Quellen hat gezeigt, daß autonome Tafelbildnisse fast ausschließlich in der *camera* aufbewahrt wurden, also in dem wichtigsten Zimmer des Florentiner Palazzo. Finden sich Porträts in der *anticamera*, handelt es sich meistens um Frauenporträts, was den Charakter der *anticamera* als Frauengemach in sozial gehobeneren Florentiner Familien bestätigt. Die Aufbewahrungsform der Florentiner Tafelbildnisse scheint dagegen nicht so eindeutig bestimmbar zu sein. Allerdings konnte durch die Rekonstruktion der Ausstattung einzelner Zimmer, in denen sich Porträts befanden, gezeigt werden, daß in Florenz Tafelbildnisse zum größten Teil in verschiedener Form an der Wand angebracht waren. Das gilt zumindest für Porträts größeren Formates oder aber für Bildnisse, deren formale Gestaltung bewußt auf ihren Aufbewahrungsort Bezug nimmt ("spalliera-Hintergrund"). Zudem wird in der Regel in Inventaren bei der Beschreibung der Kunstwerke und Gegenstände ausdrücklich erwähnt, wenn sich diese in Schränken und Truhen befunden haben. Es würde der Funktion der *camera* als repräsentativer Raum gänzlich widersprechen, wenn Familienporträts, um die es sich überwiegend in Florenz handelt, nicht öffentlich ausgestellt waren. Im folgenden Kapitel über den spezifischen Ort der Porträtbüsten kann gezeigt werden, daß diese demonstrativ über Türen oder Kaminen zur Schau gestellt wurden und keineswegs nur der privaten Betrachtung dienten.

Bei den anderen Porträts, besonders bei Tafeln mit bemalten Rückseiten, ist durchaus eine flexible Aufbewahrungsart denkbar. Während kleinere Tafeln in Futteralen, Schränken oder Truhen verschlossen waren und wahrscheinlich nur bei bestimmten Gelegenheiten hervorgeholt wurden, könnten größere Tafeln auch einfach auf *spalliera*-Gesimsen oder *lettucci*-Rückwänden aufgestellt gewesen sein, ganz ähnlich wie Porträtbüsten, ohne daß sie fest in die Wandverkleidung integriert

<sup>108</sup> Noch in autonomen Tafelbildnissen des Cinquecento findet man hin und wieder diese Hintergrundgestaltung, z.B. bei dem "Bildnis des Alessandro de' Medici" von Pontorno (1534-35, 97 x 79 cm, Philadelphia, John G. Johnson Sammlung). Diese Florentiner "Eigenart" ist vergleichbar mit der Bedeutung des Profilbildnisses in Florenz, das noch bis ins Cinquecento weiter verwendet wurde, als bereits im übrigen Europa überwiegend das Dreiviertelporträt als bevorzugte Bildnisform galt. Zur Rolle des Profilbildnisses in Florenz vgl. Kapitel 7.1.

<sup>109</sup> Mir ist nur noch ein Beispiel mit einem vergleichbaren "spalliera-Hintergrund" bekannt: Jan Gossaerts Bildnis "Die Kinder König Christian II. von Dänemark" (um 1526, 34,2 x 46 cm, Hampton Court, Royal Collection); die drei Kinderporträts erscheinen vor einer wie ein Rahmen profilierten hölzernen Wand, die aber auch die Rückwand einer Sitzbank darstellen könnte. Vgl. die Abbildung in Campbell 1990, S. 109, Abb. 128.

waren. Bei einer solchen Aufbewahrung hätte man nach wie vor die Rückseitenbemalung betrachten können.<sup>110</sup> Welche Funktion aber ein Porträt an seinem spezifischen Ort erfüllen sollte, läßt sich anhand der schriftlichen Quellen nur bedingt beantworten. Erst die Einzelanalysen verschiedener Porträts (vgl. Abschnitt "Bildnis und Funktion") werden zeigen, wie sich formale Gestaltung und inhaltliche Ansprüche in Bezug zu dem jeweiligen Ort der Porträts verbinden. Da man aber von den wenigsten heute noch vorhandenen Porträts des Florentiner Quattrocento weiß, wo sie ursprünglich hingen, wer sie in Auftrag gegeben hat und wen sie darstellen, kann eine genaue Analyse des Ortes anhand der Inventare zumindest den Wirkungsraum autonomer Tafelbildnisse bestimmen, der, wie nachgewiesen werden konnte, sich überwiegend auf die *camera* und ihre Wandgestaltung beschränken läßt.

## 4.2 Bildnisbüsten

Als Vasari in der Vita des Verrocchio über die Herstellung von Totenmasken berichtet, deren Verfahren er für eine Erfindung Verrocchios hält, hören wir auch von ihm, daß seit dieser Zeit in allen Häusern von Florenz eine unendliche Menge solcher Bildnisse über Kaminen, Türen, Fenstergesimsen und anderen Vorsprüngen zu finden seien.<sup>111</sup> Obwohl sich nicht genau sagen läßt, ob Vasari hier ganz allgemein von Bildnisbüsten spricht oder tatsächlich nur Totenmasken meint, erweist sich doch seine Feststellung als gültig für den Aufbewahrungsort aller Arten von Büsten im florentinischen Palazzo. Die Frage nach dem Ort der Büsten ist bisher in der Forschung immer eher allgemein beantwortet worden, nicht zuletzt deshalb, weil nur bedingt auf ein umfassenderes Quellenmaterial zurückgegriffen wurde.<sup>112</sup> Anhand der näheren Bezeichnung der jeweiligen Büsten in den Inventaren läßt sich aber ein ziemlich genaues Bild von der Vielfältigkeit der Aufstellungsorte von Büsten gewinnen. Da Büsten an einem bestimmten Platz stehen mußten, ist dieser Aufstellungsplatz in den Inventaren meistens genau bezeichnet. Grundsätzlich waren Büsten im ganzen Palazzo verteilt. Sie finden sich

<sup>110</sup> Denkbar wäre das zum Beispiel im Falle der beiden Raffael-Porträts von Angelo und Maddalena Doni (Abb. 101-102), deren Rückseiten eine relativ aufwendige Grisaille-Malerei zieren. Vgl. zu den Doni-Bildnissen Kapitel 8.3.

<sup>111</sup> Vasari-Milanesi, Bd. III, S. 373.

<sup>112</sup> Selbst Schuyler beantwortet in ihrer Monographie über die Porträtbüste in Florenz im 15. Jahrhundert die Frage nach dem spezifischen Ort der Büsten sehr vage, ohne anhand von Quellenbelegen ihre These zu stützen: "Busts must have been shown in almost every area of the home ...". Schuyler 1976, S. 26.

im *cortile*, in der *loggia*, in der *camera* und *anticamera*, und manchmal sogar über der Eingangstür des Hauses, also außerhalb des Palazzo.

Etwas schwierig ist die Unterscheidung zwischen antiken Büsten und zeitgenössischen Porträtbüsten aus den schriftlichen Quellen. Hier sind die Inventare nicht immer eindeutig. Nur selten findet man beispielsweise den zusätzlichen Hinweis, daß es sich um eine antike Büste ("una testa antica") handelt. Deshalb werden in diesem Kapitel bei der allgemeinen Frage nach dem Aufstellungsort antike Büsten und Porträtbüsten zunächst zusammen behandelt und erst anschließend einzeln diskutiert. Einen ganz eigenen Typ stellen Christusbüsten und Büsten von Heiligen dar. Auf sie wird am Ende dieses Kapitels noch einmal kurz eingegangen werden.

### *cortile und loggia*

Aus den Inventaren läßt sich ersehen, daß Büsten in allen Räumen des Hauses zu finden waren - besonders häufig allerdings in der *sala* und in der *camera*. Überraschend wenige Büsten lassen sich in der *loggia* oder im *cortile* nachweisen, obwohl gerade das der Ort ist, der bisher als einer der typischen Orte für Büsten angenommen wurde. Bekannt ist beispielsweise aus dem Inventar von Andrea Verrocchio, das sein Bruder Tommaso 1495 nach dem Tod Andreas verfaßt hatte, daß Andrea Arbeiten zur Ausschmückung einiger Büsten, die sich im *cortile* des Palazzo Medici befanden, erledigt hatte.<sup>113</sup> Noch eine andere Büste ist für den *cortile* des Palazzo Medici belegt: eine antike Büste von Hadrian, die sich über dem Architrav einer Tür befand, welche vom ersten in den zweiten Innenhof führte.<sup>114</sup> Weitere Belege, daß Büsten in den Höfen oder Loggien der florentinischen Häuser aufgestellt wurden, finden sich in den bereits erwähnten zeitgenössischen Bildquellen.<sup>115</sup>

Die Gewohnheit, Büsten in den Höfen und Loggien der Florentiner Palazzi auszustellen, scheint besonders durch die Lektüre der *Naturalis historiae* von

113 "Per achoniciatura dj tutte le teste chotalie che sono sopra a gli uscj del chortile in Firenze". Das Inventar ist abgedruckt in Fabriczy 1895, S. 167. Es könnte sich bei diesen Büsten um jene handeln, die nach der Flucht der Medici von der Signoria konfisziert und in den Palazzo Vecchio gebracht wurden: "VIII teste che erano sopra gl'usci delle loggie". Vgl. Müntz 1888, S. 102. Nach Fabriczy gehören diese Büsten zu den ersten Arbeiten, die Cosimo für den neuen Palazzo ausführen ließ. Vgl. Fabriczy 1895, S. 171 sowie Anm. 1.

114 "Una testa di marmo antica di Adriano Imperatore con busto e peduccio moderno che era sopra l'architrave della porta che passa al secondo cortile che vi era posata sopra". ASF, Guardaroba Medicea 503, fol. 122v. Vgl. auch Bulst 1990, S. 111 sowie Beschi 1983, S. 169.

115 Vgl. Kapitel 2.2.



Plinius d. Älteren angeregt worden zu sein. Im Libro XXXV beschreibt Plinius die Sitte seiner Ahnen, die Gesichter von Verstorbenen aus Wachs zu modellieren und sie dann in ihren Häusern auszustellen, um ihr Andenken zu wahren:

"Anders war es bei unseren Ahnen in den Vorhallen zu sehen: keine Bilder fremder Künstler und nicht Bronze oder Marmor; die aus Wachs modellierten Gesichter waren in einzelnen Schränken verteilt, um Bilder zu haben, welche die Leichenbegängnisse edler Geschlechter begleiteten."<sup>116</sup>

In Florenz waren die vollständigen Schriften von Plinius schon seit dem frühen Quattrocento bekannt. Cosimo de' Medici erwarb für Niccolò Niccoli eine Plinius-Ausgabe aus Lübeck, wie uns der Buchhändler Vespasiano da Bisticci in der Vita Niccolis berichtet:

"Sehr viele Bildwerke und kostbare Dinge, die nicht in Florenz waren, erwarb man mit Hilfe Nicolaos. Er verstand sich sehr auf Malerei und Skulptur. Abgesehen von anderen: von Plinius gab es keine vollständige, nur eine fragmentarische Handschrift in Florenz; Nicolao wußte, daß eine vollständige Handschrift in Lübeck in Deutschland war und veranlaßte Cosimo zur Erwerbung; so kam der Plinius nach Florenz."<sup>117</sup>

So sehr aber die Innenhöfe und Loggien aufgrund schriftlicher und bildlicher Quellen als prädestiniert für den Aufstellungsort von antiken Büsten und Porträtbüsten scheinen, um so überraschender ist das Ergebnis der Durchsicht des Quellenmaterials. Von ca. 112 aufgenommenen Büsten, von denen bei 88 Büsten ihr Aufstellungsort im Inventar näher bezeichnet ist, befindet sich nur eine Büste in der Loggia des Hauses.<sup>118</sup> Dagegen stehen 49 Büsten in der *camera*, 27 in der *sala*, 4 in der *anticamera* und ebenfalls 4 in dem *scittoio* oder *studiolo* der jeweiligen Palazzi.

#### *sala, camera, anticamera und studiolo*

Die *camera* und die *sala* scheinen in der Tat die beliebtesten Aufstellungsorte für Büsten gewesen zu sein. In diesen Räumen war die jeweilige Aufstellung der

<sup>116</sup> Plinius 1978, S. 16/17 f.: "aliter apud maiores in atriis haec erant, quae spectarentur: non signa externorum artificum nec aera aut marmora; expressi cera vultus singulis disponebantur armariis, ut essent imagines, quae comitarentur gentilicia funera, ..." Plinius selbst scheint von den Schriften des Griechen Polybios beeinflusst gewesen zu sein, der bereits von der Herstellung von Wachsmasken und deren Funktion berichtet. Vgl. Polybios, VI, 53 in Pollitt 1966, S. 53.

<sup>117</sup> Bisticci 1914, S. 339. Niccolò Niccoli starb 1437; die Plinius-Ausgabe muß also vorher nach Florenz gekommen sein.

<sup>118</sup> "1<sup>a</sup> testa di bambino di gesso". ASF, PAP 173, fol. 340r, Inventar von 1473.

Büsten sehr vielfältig. Sie standen auf den Kaminen, auf den Betten, auf Tischen oder Schränken und natürlich über den Türen. Auf diese spezifischen Aufstellungsorte wird weiter unten mit Beispielen eingegangen werden. Neben der *camera* und der *sala* wäre als letzter wichtiger Raumtyp noch das *scrittoio* bzw. *studiolo* zu nennen. Auch hier finden sich immer wieder Büsten, wenn auch nicht so oft. Besonders häufig wurden hier Bronzebüsten aufbewahrt - wie zum Beispiel "tre teste di bronzo piccine" (3 kleine Bronzebüsten) im *studiolo* des Palazzo Medici<sup>119</sup> oder "2 teste di bronzo" (2 Bronzebüsten) in einem *scrittoio* eines Inventars von 1498.<sup>120</sup>

Vielleicht läßt sich dieser Brauch wiederum durch die Kenntnis von Plinius' *Naturalis historiae* erklären, der über die Einrichtung von Bibliotheken schreibt:

"Es darf auch eine neue Erfindung nicht übergangen werden, nach der in den Bibliotheken die Bildnisse derjenigen, deren unsterblicher Geist an diesen Orten spricht, wenn nicht in Gold oder Silber, so doch gewiß in Bronze gestiftet werden; sind keine Bildnisse vorhanden, so werden solche sogar erdacht und erwecken das Verlangen nach nicht überlieferten Gesichtszügen, wie es bei Homer der Fall ist ..." <sup>121</sup>

In den *studioli* oder *scrittoi* der florentinischen Renaissance, die u. a. die Funktion von Bibliotheken hatten, waren besonders häufig Porträts von Dichtern, Gelehrten und Heiligen zu finden oder aber außergewöhnliche Porträts - wie jene "dama francese" von Petrus Christus im *studiolo* Lorenzo de' Medicis.<sup>122</sup>

### Antike Büsten

Antike Büsten gehörten neben antiken Münzen zu den ersten Kunstwerken, die von der Florentiner Oberschicht gesammelt wurden. Ihr Aufstellungsort unterscheidet sich grundsätzlich kaum von den Aufstellungsorten der Porträtbüsten. Deshalb soll in diesem Abschnitt nur auf einige Beispiele von antiken Büsten in Florentiner Palazzi eingegangen werden, da der spezifische Ort der Büsten in den einzelnen Räumen anschließend am Beispiel der Porträtbüsten ausführlich diskutiert wird.

<sup>119</sup> ASF, MAP 165, fol. 28v, Inventar von 1492.

<sup>120</sup> ASF, PAP 180, fol. 185r.

<sup>121</sup> Plinius, *Naturalis historiae*, Buch XXXV, II, S. 16/17 f.: "Non est praetereundum et novicium inventum, siquidem non ex auro argentove, at certe ex aere in bibliothecis dicantur illis, quorum immortales animae in locis iisdem locuntur; quin immo etiam, quae non sunt, finguntur, pariuntque desideria non traditos voltus, sicut in Homero evenit." Vgl. auch für die Bedeutung von Plinius in bezug auf die Ausstattung von *studioli* Kapitel 4.3.

<sup>122</sup> Zum allgemeinen Charakter von *studioli*/*scrittoi* vgl. Liebenwein 1977 sowie Kapitel 3.3 und Kapitel 4.3.

Die ersten bedeutenden Sammler antiker Stücke waren in Florenz die Humanisten.<sup>123</sup> Unter ihnen war Niccolò Niccoli (1364-1437) zweifellos einer der wichtigsten und einflußreichsten. In seinem Haus sammelte Niccoli antike Münzen und Statuen, Marmorköpfe, antike Gefäße, Inschriften und Reliefs – kurzum alles, was in seiner Zeit an antiken Stücken zu bekommen war. Vespasiano da Bisticci hat den Sammeleifer Niccolis in dessen Vita überliefert.<sup>124</sup> Auch der Florentiner Humanist Poggio Bracciolino war für sein leidenschaftliches Interesse an antiken Bildwerken bekannt, was durch seine Korrespondenz überliefert ist. In seinem Geburtsort Terranuova bei Arezzo hatte er sich ein Haus gebaut, das er "Academia Valdarnina" nannte und mit antiken Kunstwerken ausschmückte.<sup>125</sup> In seinem Dialog *De Nobilitate* (1440) läßt er Lorenzo de' Medici, den Bruder Cosimos, die antiken Bildnisse loben, die schon Cicero, Varro und Aristoteles in ihren Bibliotheken und Gärten aufgestellt hätten.<sup>126</sup> Er selbst berichtet in einem Brief an Niccoli, daß Francesco da Pistoia, ein Franziskanerpater, der gerade von einer Griechenlandreise zurückgekehrt war, ihm drei antike Büsten von Juno, Minerva und Bacchus mitgebracht habe, die er nun in seinem Haus aufstellen wolle.<sup>127</sup> Und als man 1429 in der Abtei von Montecassino bei Ausgrabungen auch antike Stücke fand, erwarb er von dem Fund die Marmorbüste einer Frau.<sup>128</sup>

Zu den Sammlern antiker Bildwerke und Büsten gehörten auch einige Florentiner Künstler, die die antiken Stücke vor allem zu Studienzwecken benutzten. Der Bildhauer Lorenzo Ghiberti besaß in seiner Sammlung antike Büsten<sup>129</sup>, und auch Donatello könnte einige besessen haben<sup>130</sup>, ebenso wie Jacopo

<sup>123</sup> Eine Geschichte des Sammelwesens und der Sammlungen des 15. Jahrhunderts müßte noch geschrieben werden, wie schon Krautheimer 1956 (S. 300, Anm. 21) festgestellt hat. Einen allgemeinen Überblick gibt Weiss 1969 in Kapitel 13 ("The Collections of Antiquities"). Viele Hinweise finden sich auch in Alsop 1982.

<sup>124</sup> "Bei Tisch aß er [Niccoli] von kostbarem, antikem Geschirr; der ganze Tisch war besetzt mit Majoliken und anderen schöngeschmückten Gefäßen [...] und da Niccolò in der ganzen Welt bekannt war, so schenkte, wer schenken wollte, ihm entweder Marmorstatuen oder antike Gefäße, Marmorepitaphe, schöne Bilder der besten Meister und mancherlei Tafelmosaik. Er hatte eine große Sammlung von Medaillen in Bronze, Messing und auch Silber. Auch besaß er viele Kleinbronzen." Bisticci 1914, S. 345. Vgl. zu Niccoli auch Krautheimer 1988, S. 309 sowie Alsop 1982, S. 322 ff.

<sup>125</sup> Vgl. Liebenwein 1977, S. 65 f.

<sup>126</sup> Vgl. Gilbert 1980, S. 168 f. und Liebenwein 1977, S. 66.

<sup>127</sup> Liebenwein 1977, S. 65 f; Weiss 1969, S. 183 f. sowie Gilbert 1980, S. 168.

<sup>128</sup> Weiss 1969, S. 184. Bracciolino starb 1459, und seine Antikensammlung hat wahrscheinlich Lorenzo de' Medici erworben. Vgl. Müntz 1920, S. 138.

<sup>129</sup> Schlosser 1941, S. 123; Krautheimer 1956, S. 305.

<sup>130</sup> Weiss 1969, S. 181 sowie Schlosser 1941, S. 123 sowie Anm. 47. Donatello war auch für Kopien nach antiken Stücken oder Restaurierungen bekannt, die er für die Medici ausführte, wie Vasari in seiner Vita berichtet: "In casa Medici, nel primo cortile, sono otto tondi di marmo, dove sono ritratti cammei antichi e rovesci di medaglie, ed alcune storie fatte da lui molto belle; i quali sono murati nel fregio fra le finestre e l'architrave sopra gli archi delle

delle Quercia.<sup>131</sup> Neben den Humanisten und Künstlern traten bald auch die privaten Bürger, besonders die Familie Medici, als Sammler auf. Als der Humanist Ciriaco d' Ancona 1432 nach Florenz kam, bewunderte er nicht nur unter der Führung Brunelleschis den Dom, sondern besuchte auch Carlo Marsuppini<sup>132</sup>, Cosimo de' Medici sowie die Künstler Ghiberti und Donatello, um sich jeweils ihre privaten Sammlungen von Antiken, Münzen oder Manuskripten zeigen zu lassen.<sup>133</sup>

Die eigentlichen Begründer der Antikensammlung im Palazzo Medici waren Lorenzos Vater Piero de' Medici und dessen Bruder Giovanni.<sup>134</sup> Während bei Piero seine Inventare von 1456 und 1464 seine Sammelleidenschaft für Kameen und antike Münzen dokumentieren<sup>135</sup>, läßt sich anhand eines intensiven Briefwechsels zwischen Giovanni de' Medici und dem Kunsthändler Bartolommeo Serragli, der für Giovanni in den 1450er Jahren aus Rom antike Kunstwerke lieferte, nachvollziehen, wie intensiv die Nachfrage nach antiken Stücken war.<sup>136</sup> Auch Pieros Sohn Lorenzo zeigte früh Interesse an diesen Kunstwerken.<sup>137</sup> Während des Gratulationsbesuches anlässlich der Wahl Papst Sixtus IV. 1471 in

loggie: similmente la restaurazione d'un Marsia, in marmo bianco antico, posto all'uscio del giardino; ed una infinita di teste antiche, poste sopra le porte, restaurate e da lui acconce con ornamenti d'ali e di diamanti (imprese di Cosimo), a stucchi benissimo lavorati."; Vasari-Milanesi, Bd. II, S. 406 f.

131 Weiss 1969, S. 181 nennt "una testa di vecchio di metallo" und "due ignudi di metallo"; vgl. auch Milanesi 1854, S. 189.

132 Carlo Marsuppini gehörte ebenfalls zu dem Kreis Florentiner Humanisten; vgl. Weiss 1969, S. 183.

133 "Et interim una cum Karolo Aretino [Marsuppini] visa eximia bibliotheca sua numis imaginibusque antiquis ... simul et Kosmae viri opulentissimi preciosa multa ejusdem generis suppellectilia. Et apud Donatellum Nenciumque [Ghiberti] statuarios nobiles pleraque vetusta novaque ab eis aedita ex aere mamorere simulachris"; F. Scalamonti, *Commentario premesso alla vita di Ciriaco Anconitano*, zitiert in Gebhardt 1991a, S. 134; vgl. auch Müntz 1888, S. 4, Gilbert 1980, S. 206 f. und Alsop 1982, S. 354.

134 In der Sammlung von Cosimo de' Medici befanden sich nur wenige antike Stücke. Ciriaco d'Ancona berichtet bei seinem Besuch 1433, daß er im Haus des Cosimo nur kostbares Tafelgeschirr, aber keine antiken Stücke gesehen hat. Auch Cosimos Bruder Lorenzo scheint kaum antike Büsten oder Statuen gesammelt zu haben; vgl. Krautheimer 1988, S. 308 f. und Paoletti 1992, S. 198 (bes. Anm. 8), der allerdings stärker als Krautheimer das Interesse Lorenzos an antiker Kunst betont.

135 Vgl. Müntz 1888, S. 11 ff.

136 Vgl. Corti/Hartt 1962. In einem Brief vom 27. Oktober 1453 berichtet Serragli, daß er nichts in Marmor gefunden habe, nur eine Büste des Marc Anton und einen Herkules, allerdings ohne Kopf; diesen könne man aber in Rom anfertigen, wie Lionardo Vernacci, einer der Manager der Medicibank, vorgeschlagen habe, um die Statue dann nach Florenz zu schicken: "... Per ancora non truovo nulla di marmo. Ben à Lionardo una testa, si chiama Marcho Antonio, bella; ed à uno Erchole senza capo, è 2 br. grande. Lionardo ghuarda fagli fare una testa qui, e dipoi fatta la pace mandallo per mare ..."; ebd., S. 157, Anm. 12. Vgl. auch weitere Beispiele weiter unten, Kapitel 4.4.

137 Vgl. Bullard 1992, S. 12 ff. sowie zusammenfassend mit einigen Beispielen Rohlmann 1994, S. 94 f.

Rom erwarb der junge Medici eine Büste des Kaisers Augustus und eine weitere Büste des römischen Feldherren und Staatsmannes Agrippa. Die beiden Porträtbüsten stammten aus der Sammlung Papst Pauls II., der ebenfalls für seinen Sammeleifer bekannt war.<sup>138</sup> Lorenzo de' Medici bemühte sich immer, solche geschlossenen Sammlungen zu erwerben. Als Kardinal Francesco Gonzaga verstarb, versuchte er, auch dessen Sammlung geschnittener Steine und Gemmen für sich zu gewinnen.<sup>139</sup>

Ein besonderes Stück in der Sammlung Lorenzo de' Medicis war auch die bereits weiter oben erwähnte Hadrianbüste im *cortile* des Palazzo Medici. In der Vita des Giuliano da San Gallo berichtet Vasari, daß sie Lorenzo von dem Künstler zusammen mit anderen antiken Stücken geschenkt wurde.<sup>140</sup> Römische Imperatorenköpfe scheinen bei den Florentinern besonders beliebt gewesen zu sein. Auch im Haus des Lorenzo di Matteo Morelli befand sich eine Büste von Hadrian ("la testa di gesso d'Adriano imperadore dipinta"), wie das Inventar von 1465 belegt.<sup>141</sup> Allerdings werden in den Quellen nur selten die antiken Büsten näher bezeichnet. Meistens ist nur ganz allgemein von "teste antiche" die Rede, wie im Inventar des Francesco Inghirami von 1513, in dessen *sala* sich "4 teste antiche di gesso befanden."<sup>142</sup>

### Porträtbüsten

Der spezifische Ort von Büsten im Florentiner Palazzo war im Gegensatz zu dem von Tafelbildnissen und Tafelbildern ausgesprochen vielfältig. Allerdings sei hier noch einmal darauf verwiesen, daß nicht alle in Inventaren als "testa di gesso", "testa di marmo" oder "testa di terracotta" bezeichneten Büsten tatsächlich auch Porträtbüsten sein müssen.<sup>143</sup> Gerade im Zusammenhang mit Kaminen, *acquai*, *lettucci*, Spiegeln u.ä. können diese "teste" auch einfach Dekorationselemente sein, ohne daß tatsächlich eine bestimmte Person abgebildet ist. In der Regel gibt zumindest eine zusätzliche Namensbezeichnung der dargestellten Person einen Hinweis auf eine Porträtbüste.

<sup>138</sup> Vgl. Grote 1980, S. 127 sowie allgemein zu Paul II. Weiss 1959. Das Inventar des Palazzo di San Marco (heute Palazzo Venezia) in Rom findet sich in Müntz 1879.

<sup>139</sup> Vgl. Brown/Fusco/Corti 1989.

<sup>140</sup> Vasari-Milanesi, Bd. IV, S. 273. Vgl. auch ASF, Guardaroba Medicea 503, fol. 122v; Bulst 1990, S. 111; Beschi 1983, S. 169 und Acidini Luchinat 1991, S. 144.

<sup>141</sup> ASF, GP 137, Libro di debitori e creditori di Lorenzo di Matteo Morelli, 1463-1479, f. 13, Inventar von 1465.

<sup>142</sup> ASF, PAP 185, fol. 5r; vgl. auch das Inventar auf S. 68 im Anhang.

<sup>143</sup> Vgl. dazu die quellenkritischen Bemerkungen in Kapitel 2.4.

### Porträtbüsten über den Türen

Der beliebteste Ort für die Aufstellung von Porträtbüsten war zweifellos über den Türen der Wohnräume. Das bekannteste Beispiel bilden die beiden Porträtbüsten von Piero de' Medici (**Abb. 108**) und seiner Gemahlin Lucrezia Tornabuoni, die beide in der *camera grande*, dem Hauptwohnraum Pieros im ersten Stock des Palazzo Medici, standen. Pieros Büste befand sich über der Tür zum Nebenzimmer, die seiner Gemahlin über der Tür zum Flur.<sup>144</sup> Beide Porträts hat Mino da Fiesole angefertigt, wie die Inschrift des Künstlers auf dem Sockel von Pieros Büste belegt.<sup>145</sup> Die Büste von Lucrezia ist verschollen. Einige Zimmer weiter, auf dem selben Stockwerk, stand noch eine weitere Porträtbüste von der Hand des Künstlers, ebenfalls über einer Tür: das Bildnis Giovanni de' Medicis, dem Bruder Pieros.<sup>146</sup> Ebenso wie im Falle Pieros stand die Büste Giovannis in dem von ihm bewohnten Zimmer über der Tür zu seinem Nebenzimmer.<sup>147</sup> Weitere Beispiele aus anderen Palazzi lassen sich anschließen. In einem Inventar von 1480 ist "una testa di gesso sopra l'uscio" (ein Kopf aus Gips über der Tür)<sup>148</sup> erwähnt und im Haus des Luigi d'Ugolino Martelli verzeichnet das Inventar von 1510 "1<sup>a</sup> testa sopra l'uscio di sala"<sup>149</sup>. Ein Bildnis des Mario Betramini befand sich ebenfalls über einer Tür, wie sein Sohn Niccolò 1521 berichtet. Es wurde aber nach dessen Tod entfernt, damit nicht ständig die Erinnerung an den Verlust des von allen geliebten Vaters wieder wachgerufen wurde.<sup>150</sup>

144 ASF, M.A.P. 165, fol. 14r: "Una testa di marmo sopra l'uscio dell'antichamera della [i]mpronta di Piero di Cosimo, f. 12" und "una testa di marmo sopra l'arco dell'uscio di chamera, ritratto al naturale mona Lucrezia, f. 10."

145 Die Inschrift lautet: "PETRVS.COS.F / AETATIS.ANNO.XXXVII / SCVLTORIS / OPVS.MINI". Auch Vasari hat die beiden Porträtbüsten noch gesehen: "... fece [Mino; d.V.] il ritratto di Piero di Lorenzo de' Medici e quello della moglie, naturali e simili affatto. Queste due teste stettono molti anni sopra due porte in camera di Piero, in casa Medici, sotto un mezzo tondo". Vasari-Milanesi, Bd. III, S. 123. Vgl. auch Zuraw 1993, S. 317-339.

146 ASF, M.A.P. 165, fol. 38v: "una testa di marmo sopra l'uscio dell'antichamera di tutto rilievo ritratto al naturale di Giovanni di Cosimo de' Medici, f. 25." Die Büste befindet sich heute ebenfalls in Florenz im Nationalmuseum. Vgl. auch Caglioli 1991, S. 19-86, bes. S. 44 f.

147 Die innere Aufteilung der Räume im Palazzo Medici hat Bulst 1969/70 rekonstruiert. Siehe speziell zum Zimmer von Giovanni de' Medici ebd., S. 380.

148 ASF, PAP 177, fol. 186r.

149 ASF, CS-V 1428, fol. 103r.

150 Das Bildnis hatte Ridolfo Ghirlandaio eines Tages zum Vergnügen auf einen Ziegel über der Tür gemalt: "Un giorno festivo per capriccio ritrasse Mario mio padre in una tegola molto naturalmente, la qual ritenuto sopra l'uscio di una camera in sala, fu levata dopo la morte, accioche non rinfrescasse di continuo la morte di persona tanto amata da tutta la famiglia ... la quale, se fosse possibile, recomperrei quantunque grandissimo prezzo." Zitiert in Brown 1988, S. 693, Anm. 11.

Etwas seltener finden sich auch Büsten außerhalb der Innenräume eines Palazzo, wie zum Beispiel die bereits erwähnten acht Büsten, die sich ehemals über dem Eingang der Loggia im Palazzo Medici befanden und die sechs anderen Büsten, die im Garten über den Eingängen standen.<sup>151</sup> Eine Ausnahme bildet die Porträtbüste Matteo Palmieris Antonio Rosselinos (**Abb. 110**), der sein Bildnis außen, d.h. über der Eingangstür seines Palazzo, aufstellen ließ. Palmieris Büste blieb bis zu Beginn des 19. Jahrhunderts an diesem Ort.<sup>152</sup> Diese öffentliche Präsentation scheint allerdings wenig verbreitet gewesen zu sein, auch wenn wir eine entsprechende Aufstellung auf den bereits weiter oben erwähnten Tafeln zur Geschichte der Jüdin Esther von Jacopo del Sellaio wiederfinden (**Abb. 7, 8**).

### Porträtbüsten auf Betten oder *lettucci*

Fast ebenso häufig wurden Porträtbüsten auf Betten (*letto*, *lettiera*) oder *lettucci* gestellt, deren Kopfteile<sup>153</sup> genügend Platz boten. In Ghirlandaios "Geburt des heiligen Johannes" (**Abb. 111**), einer Bildszene aus dem Johanneszyklus in Santa Maria Novella in Florenz, ist ein typisches Bett der Florentiner Oberschicht des Quattrocento abgebildet. Auch dieses Bett hat ein etwas aufwendigeres Kopfteil, das genügend Platz bietet, um Gegenstände abzustellen. Hier standen u.a. Porträtbüsten, wie sich aus den Inventaren dieser Zeit entnehmen läßt. Im Inventar des Giovanni Tornabuoni von 1497 findet sich ein niedriges Holzbett mit zwei Büsten in der *camera*<sup>154</sup>, und in einem Inventar der Familie Boninsegni aus dem Jahre 1500 ist das Bett mit zwei Kinderbüsten dekoriert.<sup>155</sup> In einem anderen Inventar von 1517 stehen sogar neben zwei Gipsbüsten zusätzlich zwei Pferde aus Terrakotta.<sup>156</sup>

Die besondere Form des *lettuccio*, vor allem der sogenannte *capellinaio* oder *cornicione*, womit der obere Abschluß des Kopfteiles gemeint ist, bot durch seine aufwendige und breite Gestaltung noch eher als das normale Bett genügend Möglichkeiten, um Gegenstände, vor allem Kunstwerke, dekorativ zu platzieren.<sup>157</sup>

<sup>151</sup> Vgl. Müntz 1888, S. 102.

<sup>152</sup> Die Büste stand über dem Eingang des Palazzo Palmieri in der Via de' Pianellai bis 1832. Vgl. Schuyler 1976, S. 10; Art of Florence 1988, Bd. I, S. 579 und Pope-Hennessy 1966, S. 77.

<sup>153</sup> In Inventaren finden sich verschiedene Ausdrücke für die Kopfteile von Betten: *testata*, *capezzale*, *cavezzale*. Für Florenz sind die Begriffe *testiera*, *capoletto* oder *capellinaio* häufiger.

<sup>154</sup> "1<sup>o</sup> letto albero basso con 2 teste". ASF, PAP 181, fol. 146r.

<sup>155</sup> "2 teste di bamboci (bambini) in su le letiere". ASF, PAP 181, fol. 330v.

<sup>156</sup> "2 teste di gesso in sulla letiera e cavagli di tera". ASF, PAP 185, fol. 93v.

<sup>157</sup> Im Cinquecento verschwand das Kopfteil des *lettuccio* weitgehend, da es nun üblicher wurde, die Wände mit Teppichen und Bildern zu schmücken. Der *lettuccio* verwandelte sich in

Auf der kleinen Tafel einer "Verkündigung" von Botticelli (Abb. 15) kniet Maria vor einem solchen *lettuccio*. Auf dem Kopfteil dieses Möbels finden sich Schachteln, Gefäße und Bücher. Ebenso üblich war es, hier Porträtbüsten aufzustellen. Im Haus des Giovanni di Francesco Inghirami von 1513 befanden sich in der *camera* zwei Büsten aus Gips auf dem *lettuccio*<sup>158</sup>, während das normale Bett mit sechs Terrakotta- und Gipsbüsten dekoriert war.<sup>159</sup> Oft wird einfach nur von Büsten *auf* (sopra) dem *lettuccio* gesprochen<sup>160</sup>. Manchmal wird aber auch das Kopfteil des Bettes (*capellinaio*) besonders erwähnt, wie in einem Inventar von 1512: "3 teste di sopra ala chapelinaio di letucjo" (drei Büsten auf dem Gesims des *lettuccio*).<sup>161</sup>

### Porträtbüsten auf *acquai*

Immer wieder findet man in den Inventaren auch Büsten in Bezug zu sogenannten *acquai*. Ein *acquaio* war ein Wasch- oder Spülbecken, auch *lavabo* genannt.<sup>162</sup> *Acquai* befanden sich im ganzen Haus, vor allem aber in der *sala*, dem Aufenthalts- und Speiseraum, in dem der *acquaio* zum Händewaschen vor und nach dem Essen gebraucht wurde.<sup>163</sup> Während der *acquaio* im Trecento eher einfach und funktional gestaltet war, entwickelte er sich im Laufe des Quattrocento immer mehr zu einem zusätzlichen Dekorationselement der *sala*, die als Versammlungsraum auch repräsentativen Ansprüchen genügen mußte. Aus einem einfachen, in die Wand eingelassenen Waschbecken wurde eine kunstvoll mit Architekturelementen verzierte Nische aus Stein oder Marmor.<sup>164</sup> Einige schöne

seiner Form zu einer Art großen Sitzbank. Vgl. Trionfi Honorati 1981, S. 40 sowie S. 42, Abb. 5.

158 "2 teste di gesso sopra a letuci". ASF, PAP 185, fol. 5r.

159 "1<sup>o</sup> letto di pino con 1<sup>o</sup> chassone grande con lettiera con 6 teste suvi di gesso e di terra". ASF, PAP 185, fol. 6r.

160 Wie zum Beispiel in einem Inventar von 1520: "uno lettucjo di noce chon due teste di sopra" (ein *lettuccio* aus Nußholz mit zwei Büsten). ASF, PAP 189, fol. 74r.

161 ASF, PAP 183, fol. 311v. In diesem Inventar befindet sich noch ein weiteres *lettuccio* mit einer Terrakottabüste: "1<sup>a</sup> testa di terra in su letujco" (eine Terrakottabüste auf dem *lettuccio*). Ebd., fol. 311v.

162 Siehe grundsätzlich zum *acquaio* Thornton 1992, S. 242-245 und Schiapparelli 1908, Bd. 1, S. 80-86.

163 Üblich waren solche Waschbecken natürlich in der Küche. Seltener kamen sie in der *camera* oder *anticamera* vor. Völlig ungewöhnlich ist jedoch ein *acquaio* im *scrittoio*, wie im Haus der Familie Minerbetti, die diese Waschbecken tatsächlich in einer *camera*, in einer *anticamera* und in einem *scrittoio* hatten. Vgl. BL, Acquisti e doni 229 II, fol. 24r und fol. 26v im Inventar von 1499 sowie Schiapparelli 1908, Bd. 1, S. 80, Anm. 7.

164 Ein Eindruck eines *acquaio* aus dem Trecento gibt das Bild der "Geburt der Jungfrau" (ca. 1385-1390, Siena, Pinacoteca Nazionale), das Cennino Cennini zugeschrieben wird. Dort ist in der linken Wand über dem Bett eine einfache Nische eingelassen, in der sich unten das Waschbecken befindet, während darüber noch ein Regal angebracht ist, um Gefäße abzustellen. Vgl. auch die Abbildung in Thornton 1992, S. 242, Abb. 274 und das Detail in Schiapparelli 1908, Bd. 1, S. 90, Abb. 73.



Beispiele sind heute in Florenz noch erhalten - wie zum Beispiel der *acquaio* im Museo Nazionale del Bargello oder ein anderer in der sogenannten *Sala di Ester* im Palazzo Vecchio.<sup>165</sup> Dieser etwas ungewöhnliche Aufstellungsort für Büsten scheint in der florentinischen Renaissance in der Tat sehr verbreitet gewesen zu sein. Meisten standen die Porträtbüsten wohl über dem eigentlichen Waschbecken - entweder auf dem abschließenden Gesims der Marmor- oder Steinverkleidung oder auf einem zusätzlich über dem *acquaio* angebrachten Regal.<sup>166</sup> Es ist aber auch denkbar, daß die Porträtbüsten direkt mit dem *acquaio* verbunden waren. Bei Schiaparelli findet sich ein solches Beispiel, in dem zwei Büsten, eingefast in kleine Tondi, in die rechte und linke Ecke über der Nische des *acquaio* eingelassen sind.<sup>167</sup> Anhand der Quellentexte der Inventare läßt sich allerdings nur schwer im Einzelfall entscheiden, wie und wo die jeweiligen Büsten am *acquaio* genau angebracht waren.<sup>168</sup>

### Auf dem Kamin

Weit verbreitet war auch die Gewohnheit, Porträtbüsten auf den Kaminen abzustellen. In der *sala* im Haus des Mariotto del Chiaro Albizegli stand "1<sup>a</sup> testa di giovane di rilievo sopra al chamino"<sup>169</sup> (eine Büste eines Jünglings auf dem Kamin), während eine solche im *scrittoio* des Francesco d'Antonio di Tomaso Nori den Kamin zierte: "1<sup>a</sup> testa di chammino [...]"<sup>170</sup>. Porträtbüsten auf Kaminen scheinen im ganzen Haus verteilt gewesen zu sein. Wir kennen weitere Beispiele in

<sup>165</sup> Vgl. die Abbildungen in Schiaparelli 1908, Bd. 1, S. 92, Abb. 75 und S. 93, Abb. 76. Ein ebenso kunstvoll gestalteter *lavabo* ist heute noch in der Alten Sakristei von San Lorenzo in Florenz zu sehen. Er wurde von der Familie Medici in Auftrag gegeben und wird heute allgemein Andrea Verrocchio zugeschrieben. Vgl. dazu Dolcini 1992, S. 16-18.

<sup>166</sup> Beispiele dazu: "1<sup>a</sup> figura di Zanobi sopra sopradetto di gesso" [in sala]; ASF, PAP 177, fol. 143r, Inventar des Zanobi di Michele Brancacci von 1480. Diese "Figur" des Zanobi bezieht sich im Quellentext eindeutig auf einen *acquaio*, der vorher erwähnt ist (vgl. auch Lydecker 1987a, S. 67, Anm. 89); oder: "3 teste di tera, 1<sup>o</sup> Christo e 1<sup>o</sup> Sto Giovanni, 1<sup>a</sup> testa d'uomo sopra l'acquaio" [in sala] - eine Büste eines Mannes über dem *acquaio*; ASF, PAP 182, fol. 337r, Inventar des Mariotto del Chiaro Albizegli von 1512. Albizegli besaß noch einen weiteren *acquaio* mit einer Porträtbüste, die zudem noch von zwei Adlern flankiert wurde: "1<sup>a</sup> testa chon dua aquile da lato di rilievo sopra al aquaio di tereno"; ebd., fol. 337r.

<sup>167</sup> Vgl. Schiaparelli 1908, Bd. 1, S. 94, Abb. 77. Bei diesen Beispielen wird es sich kaum um Porträts handeln. Vielmehr erscheinen die beiden Büsten als reine Dekorationselemente des *acquaio*.

<sup>168</sup> Die genaue Ortsbezeichnung wird im Text meist sehr allgemein formuliert, wie zum Beispiel: "1<sup>a</sup> testa di tera da [...] in sulacquaio" [in sala terrena] - eine Terrakottabüste von [...] auf/über dem *acquaio* - PAP 178, fol. 52v, Inventar von 1484; "4 bambin di gesso insudetto aquaio" [in sala] - vier Kinderbüsten aus Gips auf dem *acquaio* - PAP 180, fol. 63r, Inventar von 1496; "1<sup>a</sup> testa [...] di gesso dipinta in sullaquaio" - eine Büste [...] aus bemaltem Gips auf dem *acquaio* - PAP 180, fol. 49r, Inventar von 1496.

<sup>169</sup> ASF, PAP 182, fol. 337r, Inventar von 1512.

<sup>170</sup> ASF, PAP 182, fol. 232v, Inventar von 1478.

einer *camera*: "1<sup>a</sup> testa sopra al chamino di gieso"<sup>171</sup> und in einer *sala terrena*, also im Erdgeschoß des Hauses: "1<sup>a</sup> testa di gesso in sul chamino"<sup>172</sup>. Im florentinischen Quattrocento gab es verschiedene Kamintypen. Die ältere Kaminform war bestimmt von der nach außen sichtbaren, meist sehr mächtigen kegelförmigen Abzugshaube. Der Kamin selbst war oft in einer Ecke des Zimmers untergebracht und hatte ausschließlich einen funktionalen Zweck.<sup>173</sup> Die Feuerstelle bestand nur aus einer gemauerten Vorrichtung ohne weitere Schmuckformen. Parallel dazu bildete sich eine Kaminform mit pyramiden- oder keilförmiger Abzugshaube heraus, deren Feuerstelle mit architektonischen Elementen gleich einem Rahmen eingefasst war.<sup>174</sup> Dieser Kamintyp bot erstmals einen Abstellplatz für Kunstwerke oder Gebrauchsgegenstände.

Hinzu kam die zunehmende Bedeutung des Kamines als dekoratives Ausstattungsstück eines Zimmers, was dazu führte, daß die Schmuckformen der Kamine sowie das Material immer aufwendiger wurden.<sup>175</sup> Gegen Ende des Quattrocento und zu Beginn des Cinquecento wurden immer häufiger nun auch Kamine ohne äußerlich sichtbare Abzugshauben gebaut, bei denen die Feuerstelle und ihr Rahmensystem in den Mittelpunkt rückten.<sup>176</sup> Ein solcher Kamin ist auch auf Andrea del Sartos "Mariengeburt" (Abb. 14) zu sehen. Hier bildet der Kamin am linken Bildrand neben dem imposanten Bett mit Baldachin auf der rechten Bildseite und dem *lettuccio* an der rückwärtigen Wand das dritte wichtige Dekorationselement des Raumes. Hergestellt aus Marmor oder Stein, verziert mit Pilastern, Kranzgesims und Architrav, erfuhr der Kamin noch einen zusätzlichen Schmuck durch Kunstgegenstände, die auf der Konsole abgestellt wurden. Hier haben wir uns auch die Porträtbüsten zu denken.

### Sonstige Orte für Porträtbüsten

Neben den oben erwähnten typischen Aufbewahrungsorten finden sich auch immer wieder Büsten auf Tischen ("2 teste di gesso in su una tavola"), in Truhen ("otto teste di marmo uno pezo di storia in una chassa") oder in bzw. auf Schränken

<sup>171</sup> ASF, PAP 175, fol. 105r, Inventar von 1476.

<sup>172</sup> ASF, PAP 178, fol. 52v, Inventar von 1484.

<sup>173</sup> Vgl. einen solchen Kamin in Thornton 1992, S. 83, Abb. 84.

<sup>174</sup> Siehe z.B. die Kamine im Palazzo Davanzati in Florenz: so im dritten Zimmer des 1. Stockwerkes oder in der Küche im 2. Stockwerk sowie im 3. Stockwerk; abgebildet in Schiaparelli 1908, Bd. 2, Abb. 67 und Abb. 68; oder Schiaparelli 1908, Bd. 1, S. 96, Abb. 79; S. 98, Abb. 80; S. 100, Abb. 81. Vgl. auch Thornton 1992, S. 21, Abb. 13.

<sup>175</sup> Vgl. zur Entwicklung dieser Schmuckformen Thornton 1992, S. 20-23 sowie Abb. 14-20.

<sup>176</sup> Beispiele dazu in Schiaparelli 1908, Bd. 1, S. 108, Abb. 85; S. 110, Abb. 86; S. 112, Abb. 87 und Bd. 2, Abb. 71a.

("una testa di marmo di tutto rilievo, di mano di Desidero").<sup>177</sup> Einige Porträtbüsten werden auch im Zusammenhang mit Spiegeln erwähnt. Im Haus des Lorenzo di Matteo Morelli befand sich die Büste eines Mädchens unter einem Spiegel<sup>178</sup>. In einem anderen Inventar ist eine Büste für einen Spiegel ("1<sup>a</sup> testa per uno spechio") in einer *sala* erwähnt, wobei sich allerdings nicht genau bestimmen läßt, wo die Büste abgestellt oder gar angebracht war.<sup>179</sup>

### Christusbüsten und Büsten von Heiligen

Christusbüsten und Heiligenbüsten gehören eigentlich nicht zu den autonomen Porträts. Allerdings tauchen sie so oft in den Inventaren auf, daß sie hier ebenfalls kurz behandelt werden sollen. Zudem könnte es sich bei vielen nicht näher definierten Kinderbüsten auch um Heiligenbüsten handeln.<sup>180</sup> Besonders beliebt waren zum Beispiel in Florenz Bildnisse des Johannesknaben.<sup>181</sup> Der Ort dieser Büsten unterscheidet sich grundsätzlich nicht von dem der Bildnisbüsten. Auch sie standen entweder über der Tür einer *camera* oder *sala*, wie beispielsweise eine Christusbüste im Palazzo des Mariotto del Chiaro Albizegli ("1<sup>a</sup> testa di Christo sopra l'uscio della chamera")<sup>182</sup> oder tauchen im Inventar ohne nähere Bezeichnung eines speziellen Aufstellungsortes auf: "2 teste di gesso di uno Santo e Christo" in einer *sala*<sup>183</sup>, "1<sup>o</sup> testo di Cristo di gesso" in einer *camera*<sup>184</sup> oder "1<sup>a</sup> testa di San Giovanni di terra cotta"<sup>185</sup>, ebenfalls in einer *camera*.

Häufig werden sie auch in einem extra dafür in die Wand eingelassenen Tabernakel gestanden haben, ähnlich wie Madonnenbilder. Ein solches Beispiel findet sich in einer *camera* eines Inventars von 1476, in dem "1<sup>o</sup> testo del

<sup>177</sup> ASF, PAP 185, fol. 6r, Inventar des Giovanni di Francesco Inghirami von 1513; ASF, MAP 165, fol. 10r in der "chamera delle dua letta e detto chassone", zusammen mit "quattro testaccie di marmo"; ASF, MAP 165, fol. 42r ("nella soffita sopra a detto antichamera segue detto inventario in detta antichamera e nell' altro armadio").

<sup>178</sup> "1<sup>a</sup> testa di fanciulla sotto vi uno specchio". ASF, GP 137, fol. 13, Inventar von 1465.

<sup>179</sup> "1<sup>a</sup> testa per uno specchio". ASF, CS-V 1428, fol. 103r, Inventar des Luigi d'Ugolino Martelli von 1510. Vgl. Lydecker 1987a, S. 195, Anm. 17, der auch die anderen Kunstwerke des Inventars zitiert. Vielleicht handelt es sich ja um die Gestaltung des Spiegelrahmens. Büsten in Rahmen waren nicht unüblich. Auch der Rahmen des "Tondo Doni" (1506, Holz, Durchmesser 120 cm, Florenz, Galleria degli Uffizi) von Michelangelo war zusätzlich verziert mit fünf Köpfen.

<sup>180</sup> Beispiele solcher Kinderbüsten sind etwa "1<sup>a</sup> testa di bambino di gesso" in einer *loggia* (ASF, PAP 173, fol. 340r), "1<sup>o</sup> bambino di gesso" (ASF, PAP 175, fol. 121v) oder "1<sup>a</sup> testa di fanciullo di gesso" in einer *camera* (ASF, PAP 176, fol. 245r).

<sup>181</sup> Vgl. die Studie von Lavin 1955 mit Beispielen.

<sup>182</sup> ASF, PAP 182, fol. 337r.

<sup>183</sup> ASF, PAP 180, fol. 161v, Inventar von 1497.

<sup>184</sup> ASF, PAP 180, fol. 170r, Inventar von 1497.

<sup>185</sup> ASF, PAP 180, fol. 242r, Inventar von 1499.

Salvatore nuno tabernacholo messo doro"<sup>186</sup> aufgeführt wird. In der *camera delle dua letta* des Palazzo Medici ist im Inventar von 1492 ebenfalls eine Christusbüste im Bezug zu einem Tabernakel erwähnt; allerdings schmückte hier das Tabernakel ein gemaltes Tafelbild mit der Madonna, dem Christuskind und einigen Heiligen. Das Tabernakel hatte zwei Flügel zum Schließen, auf denen außen eine Verkündigung und eine Kreuzigung gemalt waren.<sup>187</sup> Die Christusbüste stand zusammen mit einer Marmorbüste am Fuße dieses Tabernakels, auf dem Kopfteil eines *lettuccio*.<sup>188</sup>

### 4.3 Porträtmedaillen

Zu den besonderen autonomen Porträts, die seit der Mitte des Quattrocento in Florenz zu einer der beliebtesten Formen der Selbstdarstellung gehören, zählen die Porträtmedaillen. Obwohl sich in den schriftlichen Quellen quantitativ nur wenige Beispiele finden, läßt doch der Bestand heute noch vorhandener Medaillen erahnen, daß diese Gattung eine bedeutende Rolle gespielt hat.<sup>189</sup> Aus den Inventaren läßt sich ein ziemlich eindeutiges Bild über den Aufbewahrungsort Florentiner Porträtmedaillen gewinnen. Sie finden sich ausschließlich im *studiolo*, wo sie zusammen mit antiken Münzen gesammelt und meist verschlossen in Kästen oder Schränken aufbewahrt wurden. Gerade diese verschlossene Aufbewahrung könnte mit der Grund dafür sein, daß sie in Inventaren so selten auftauchen, da der Inhalt von Schränken oder Truhen von den Inventarisatoren nicht immer vollständig aufgezählt wird.<sup>190</sup>

Bei den Inventaren, in denen Porträtmedaillen verzeichnet sind, handelt es sich in der Regel um Inventare, die ausgesprochen detailliert sind und tatsächlich alles vermerken, was sich im Haus befunden hat - wie etwa im Tornabuoni-Inventar von 1497, in dem im *scrittoio* einige Medaillen in einem Holzkästchen genannt werden ("1<sup>a</sup> chassetina d' archipresso ch'è vi dentro più medaglie chon teste di rilievo")<sup>191</sup>. Wahrscheinlich handelt es sich bei diesen

<sup>186</sup> ASF, PAP 174, fol. 118r.

<sup>187</sup> ASF, M.A.P. 165, fol. 9r: "uno cholmo dipintovi una Nostra Donna col bambino in braccio et più santi a' piedi loro, in un tabernacholo con ii sportelli che si serra, messo tutto d'oro e dipintovi una Nuntiata e uno Crucifixo e più altri sancti, di stima - f.3."

<sup>188</sup> "Una testa di marmo di tutto rilievo e uno Cristo a pie di detto tabernacholo e in sul chappellinaio del lettuccio." ASF, M.A.P. 165, fol. 9r. Das Tabernakel befand sich also offensichtlich an der Wand über dem *lettuccio*. Madonnenbilder hingen öfter an solchen Orten.

<sup>189</sup> Vgl. grundsätzlich zur Renaissance-medaille Hill 1930; Pollard 1967; Pollard 1984; Cunnally 1984; Katalog New York 1994.

<sup>190</sup> Vgl. Kapitel 3.3.

<sup>191</sup> ASF, PAP 181, fol. 149v.

Medaillen um einige der Porträtmedaillen der Familie Tornabuoni, von denen es heute noch einige besonders schöne Exemplare gibt - wie zum Beispiel die Medaille mit dem Bildnis der Giovanna degli Albizzi, der Ehefrau Lorenzo Tornabuonis.<sup>192</sup> Auch im *studiolo* des Medici-Inventars von 1492 findet sich neben zahlreichen Gemmen und Kameen eine Medaille von Cosimo de' Medici ("una medaglia sciolta d' oro schulto la testa di Cosimo")<sup>193</sup>, bei der es sich nur um die Medaille handeln kann, die zwischen 1465 und 1469, also kurz nach dem Tod Cosimos, angefertigt worden ist (Abb. 49). Sie zeigt den Kopf Cosimos im Reliefporträt nach links gerichtet, bedeckt mit einer typischen Florentiner Kappe. Die umlaufende Inschrift der Medaille (MAGNVS COSMVS MEDICES PPP) verweist auf den Titel "Pater Patriae", der ihm bald nach seinem Tod am 15. März 1465 verliehen wurde.<sup>194</sup>

Das Interesse an Porträtmedaillen hängt in Florenz unmittelbar mit der Begeisterung für die Antike zusammen. Zuerst waren es vor allem die Humanisten wie Niccolo Niccoli oder Poggio Bracciolino, die als Sammler antiker Kunstwerke auftreten, später auch die Florentiner Kaufleute.<sup>195</sup> Von den Medici haben alle drei Generationen antike Werke gesammelt. Der Raumtyp des *studiolo* als Aufbewahrungs- und Studienort antiker Münzen bot dazu den idealen Rahmen. Schon im alten Medicipalast, der *Casa Vecchia*, befand sich im *scrittoio* von Cosimo de' Medici ein Säckchen mit 170 alten Bronzemünzen ("1 sacchetto in che 170 santelene di bronzo antiche")<sup>196</sup>. Auch Cosimos Bruder Giovanni war für seine Vorliebe antiker Kunstwerke bekannt und scheute keinen Aufwand, sich von seinen Agenten immer neue Antiken beschaffen zu lassen.<sup>197</sup> Von 1455 ist ein Brief von Carlo de' Medici an Giovanni aus Rom überliefert, in dem er u.a. berichtet, daß er dreißig Medaillen aus dem Nachlaß des verstorbenen Pisanello gekauft habe.<sup>198</sup> Interessant ist auch seine Korrespondenz mit dem Kunsthändler

192 Vgl. Del Lorenzi 1983, S. 83, Nr. 52 und S. 86, Nr. 53 zu den Beispielen im Florentiner Museo Nazionale des Bargello.

193 ASF, M.A.P. 165, fol. 23v; vgl. auch Müntz 1888, S. 74.

194 Dadurch ergibt sich der Terminus postquem der Medaille. 1469 taucht ein Bild der Medaille in zwei Aristoteles-Manuskripten auf, die Piero de' Medici gewidmet waren, womit sich der Terminus ante quem bestimmen läßt; vgl. Winner 1970, S. 274 f.; Pollard 1983, Bd. 1, S. 395-401; De Lorenzi 1983, S. 72 f., Nr. 42, 43. In dem "Bildnis eines jungen Mannes mit der Cosimomedaille" von Botticelli (Abb. 31) hält der Dargestellte zwischen den Händen ebenfalls diese Medaille, die als vergoldeter Gipsabguß in die hölzerne Tafel eingelassen wurde; vgl. zu diesem Porträt Kapitel 6.2.

195 Vgl. weiter oben, Kapitel 4.2.

196 ASF, M.A.P. 129, fol. 62; vgl. auch Liebenwein 1977, S. 58.

197 Vgl. Grote in Dacos u.a. 1980, S. 127 sowie Gaye 1839-40, Bd. I, S. 158, Dok. LVII; S. 155, Dok. LXVI; S. 160, Dok. LIX, LX; S. 163, Dok. LXI.

198 "[...] io avevo a questi dì comp[er]ate circha di 30 medaglie d'ariento m[0]lto buone da uno garçone del Pisanello, ch[e] morì a questi dì. No[n] so come Monsignor di S[an]c[t]o

Bartolommeo Serragli aus dem Jahre 1453, der für ihn in Rom nach antiken Stücken suchte.<sup>199</sup> In einem Brief vom 12. November 1453 berichtet er Giovanni von zwölf "teste", die offensichtlich nach antiken Münzvorlagen für sein *studio* angefertigt werden sollen.<sup>200</sup> In der Forschung ist immer wieder vermutet worden, daß Giovanni sein *studiolo* im neuen Palazzo Medici mit einem Zyklus der zwölf römischen Kaiser, entsprechend der zwölf Kaiserviten Suetons, ausstatten wollte, die nach antiken Münzen gestaltet waren.<sup>201</sup> Darauf deutet zumindest eine Reihe von Zahlungen an Desiderio da Settignano für "12 teste" hin, die Bartolommeo Serragli vom 11. bis 26. August 1455 an den Künstler getätigt hat.<sup>202</sup> Heute gibt es von Desiderio noch ein Reliefbildnis des Julius Caesar im Louvre, das vielleicht Teil dieser Ausstattung war.<sup>203</sup>

Bezeichnend ist, daß alle kleinteiligen antiken Stücke ausschließlich im *studiolo* aufbewahrt wurden. Filarete berichtet in seinem Architekturtraktat ausführlich, wie sich Piero de' Medici immer wieder in sein *studiolo* zurückzog, um in seinen Büchern zu lesen oder aber um die Bildnisse berühmter Kaiser und Männer auf den goldenen, silbernen oder bronzenen Münzen zu betrachten.<sup>204</sup> Dieses Studium antiker Bildnisse auf Münzen hatte schon Petrarca empfohlen, der sich durch die Betrachtung der Porträts von den Taten der Großen inspirieren ließ.<sup>205</sup> Als 1355 Kaiser Karl IV. nach Rom zog, traf er in Mantua auf Petrarca,

---

Marcho lo seppe, et trovandomi uno di in S[anct]o Apostolo mi prese p[er] la mano, et mai mi stachò ch[e] lui m'ebbe condotto in cam[era] sua, et quivi toltomi ciò ch[e] io avevo nella iscarsella, ch[e] tra anella et sugelli et danari mi tolse q[ue]llo ch[e] valeva XX f[lor]ini. E mai me le volle rendere p[er] insino no[n] gli detti le dette medaglie, et p[er] insino a dirlo al Papa. Sichè s'io no[n] v'ò attenuta la p[ro]messa, abbiatemi p[er] iscusato. Spero p[er]ò alla tornata mia di costà portarvene [...]" ; zitiert nach Caglioti 1991b, S. 49; vgl. auch Gaye 1839-40, Bd. I, S. 163.

199 Vgl. zu Bartolommeo Serragli sowie zu den folgenden Dokumenten Corti/Hartt 1962.

200 "Delle teste avete nello studio sono a'feri per fagliene fare 12, se saremo d'achordo. Se volete più una testa c'un'altra, avisate. Lui à lle medaglie d'ogniuno, ch'è grand'amicho di Sa'Marcho." Vgl. Corti/Hartt 1962, S. 157.

201 Vgl. Corti/Hartt 1962, S. 157 ff.; Middeldorf 1979; Hansmann 1993, S. 64 f.; Zuraw 1993, S. 325 ff.

202 Vgl. die Zahlungen in Corti/Hartt 1962, S. 163 f., Dokument 14: "[...] E adì 13 d'aghosto f. cinque larghi, per lui, chome schrise per suo pòliza, a Disiderio scharpelatore, portò e'detto contanti: sono per parte di 12 teste [...] E adì 23 detto f. dua larghi, per lui a Disiderio scharpelatore, portò Gianni sta cho'lui: sono per reste di 6 teste [...]."

203 Vgl. Middeldorf 1979, S. 297.

204 "El seguente di poi lui mi disse ch'egli à l'effigie et le immagine di quanti imperadori et d'huomini degni che stati sieno, chi d'oro et chi d'argento et chi di bronzo et chi di pietre fine et chi di marmi et d'altre materie che sono meravigliose cose a vedere ... sicché lui, quando d'una et quando d'un'altra piglia piacere, commendando continuo quando la dignità che dimostra la immagine ... quando colui che con tanta arte l'ha in quella dimostra ..."; Filarete 1965, fol. 186v. Vgl. auch Grote in Dacos u. a. 1980, S. 126.

205 Zur allgemeinen Bedeutung Petrarca's für die Entwicklung des *studiolo* vgl. Liebenwein 1977, S. 44 ff.

der diese Begegnung nutzte, um dem Kaiser das Antikenstudium näher zu bringen. In den *Epistulae de rebus familiaribus* schildert er die Begegnung:

"Daher schien mir die günstigste Gelegenheit da zu sein, etwas in Angriff zu nehmen, was ich schon längst vorhatte. Ich ... schenkte ihm [Karl IV.; d.V.] einige goldene und silberne Bildnisse unserer Kaiser, die Aufschriften in ganz kleinen alten Buchstaben tragen, Dinge, an denen ich immer meine größte Freude hatte. Darunter war ein Kopf des Kaisers Augustus, der geradezu zu atmen schien. Und ich sagte: 'Schau diese an, mein Kaiser, der du ihr Nachfolger bist, schau sie an! Strebe danach, ihnen zu gleichen und sie zu bewundern, gestalte dich nach ihrer Form und ihrem Bilde. Niemandem von allen Menschen außer dir hätte ich dieses Geschenk gemacht, aber deine Allgewalt bewegt mich dazu. Ich freilich kenne die Art, die Namen und Taten dieser Herrscher, deine Aufgabe ist es jedoch, sie nicht nur zu kennen, sondern ihnen auch nachzuleben. Daher kam dir dies Geschenk von Rechts wegen zu.' Daber erzählte ich das Hauptsächlichste aus dem Leben eines jeden Einzelnen in großer Kürze und mischte unter meine Worte jeden Stachel, der zur Tugend und zur eifrigen Nachahmung antreiben konnte. Dies stimmte ihn ganz besonders heiter und froh, und es schien, als hätte er nie etwas so gern angenommen wie dieses kleine Geschenk."<sup>206</sup>

Die wichtigste Quelle für die Überlieferung antiker Sitten in bezug auf Porträts war für die Renaissancehumanisten und Sammler zweifellos Plinius d. Ältere.<sup>207</sup> Im 35. Buch seiner *Naturalis historiae* beschreibt er ausführlich eine "neue Erfindung", "nach der in den Bibliotheken die Bildnisse derjenigen, deren unsterblicher Geist an diesen Orten spricht, wenn nicht in Gold oder Silber, so doch gewiß in Bronze gestiftet werden"; "sind keine Bildnisse vorhanden", so Plinius weiter, "so werden solche sogar erdacht und erwecken das Verlangen nach nicht überlieferten Gesichtszügen, wie es bei Homer der Fall ist. Wenigstens meiner Ansicht nach gibt es keinen größeren Beweis von Glückseligkeit, als wenn alle stets zu erfahren trachten, wie jemand ausgesehen hat."<sup>208</sup>

Die Vorstellungen und Argumente von Plinius finden sich in den Schriften der Renaissancehumanisten vielfach wieder. Schon Pietro Paolo Vergerio

<sup>206</sup> Vgl. die Übersetzung des lateinischen Briefes in Nachod/Stern 1931, S. 196; auch zitiert in Schmitt 1974, S. 167 sowie teilweise in Liebenwein 1977, S. 66 und S. 195, Anm. 110. Ganz in dieser humanistischen Tradition steht auch die Überreichung einer goldenen Münze des Kaisers Trajan von Ciriaco d' Ancona an Kaiser Sigismund, als dieser 1433 zu seiner Krönung nach Rom zieht. Vgl. Weiss 1969, S. 170.

<sup>207</sup> Dazu auch Pope-Hennessy 1966, S. 71 ff.

<sup>208</sup> "Non est praetereundum et novitium inventum, siquidem non ex auro argentove, at certe ex aere in bibliothecis dicantur illis, quorum immortales animae in locis iisdem locuntur; quin immo etiam, quae non sunt, finguntur, patriuntque desideria non traditos voltus, sicut in Homero evenit. quo maius, ut equidem arbitror, nullum est felicitatis specimen quam semper omnes scire cupere, qualis fuerit aliquis." Plinius d. Ältere, *Naturalis historiae*, Liber XXXV, II; vgl. die Ausgabe Plinius 1978, S. 16 f.

(1370-1444) schreibt in seinem Erziehungstraktat *De ingenuis moribus et liberalibus studiis* (um 1402), daß der Lernende auf die Antike zurückgreifen solle und sich durch aufgestellte Porträts berühmter Männer in seiner Bibliothek anregen lassen könne.<sup>209</sup> Ganz ähnlich argumentiert etwas später Angelo Decembrio, Hofhumanist in Ferrara, der in seiner kunsttheoretischen Schrift *Politia Litteraria* Lionello d' Este sagen läßt, daß ihn die Bildnisse der Cäsaren, die auf Münzen erhalten sind, genauso beeindruckt hätten wie die Beschreibungen Suetons.<sup>210</sup> Auch die Florentiner Künstler ließen sich von Plinius anregen, und es ist kaum verwunderlich, daß sich unter den ersten autonomen Bildnissen der Florentiner Renaissance Selbstporträts einiger Künstler in Form von Porträtmedaillen finden: wie zum Beispiel die beiden Bildnismedaillen von Alberti, die er etwa um 1435 von sich selbst anfertigte.<sup>211</sup> Gegen Ende des Quattrocento war es schließlich beinahe zur Gewohnheit geworden, sich anläßlich eines besonderen Familienereignisses durch eine Porträtmedaille zu verewigen. Viele dieser Bildnisse entstanden im Zusammenhang mit Hochzeiten, besonders wenn sich zwei große Familien zusammenschlossen, oder zur Erinnerung an ein außergewöhnliches Ereignis.<sup>212</sup> Sogar als Filippo Strozzi den Grundstein für seinen neuen Palazzo legte, ließ er eine Medaille mit seinem Bildnis anfertigen.<sup>213</sup>

Dieser Gebrauch der Porträtmedaillen ist allerdings nur noch bedingt mit ihrer Funktion in den *studioli* zu vergleichen. In den Bibliotheken und Studierzimmern dienten sie zusammen mit den antiken Münzen dem Studium und der Nachahmung der Antike. Sie zeigten das eigene Bildnis in der Gemeinschaft mit den antiken Vorbildern, an deren Ruhm sie anknüpfen wollten. Es ist deshalb kaum verwunderlich, daß autonome Tafelbildnisse, die in Form und Inhalt nur wenig Bezug zur Antike hatten, kaum einen Platz in den *studioli* des Quattrocento fanden - mit Ausnahme der Bildnisse von *uomini famosi*.<sup>214</sup> Erst als sich die *studioli* aus der rein humanistischen Tradition herauslösten und sich zu Sammel-, Kunst- und Wunderkammern wandelten, fanden auch andere Porträts hier wieder

<sup>209</sup> Liebenwein 1977, S. 69.

<sup>210</sup> Liebenwein 1977, S. 70 sowie grundsätzlich zu diesem Werk Baxandall 1963.

<sup>211</sup> Vgl. zusammenfassend Schweikhart 1993b und Katalog Mantua 1994, S. 474.

<sup>212</sup> Lorenzo de' Medici ließ nach der Pazzi-Verschwörung, bei der sein Bruder Giuliano getötet wurde, eine Medaille von Bertoldo di Giovanni anfertigen, die an die Verschwörung erinnern sollte. Vgl. Hill 1930, Bd. I, Nr. 915; Draper 1992, S. 86-95 und Kress 1995a. Solche Medaillen wurden allerdings weniger in *studioli* aufbewahrt; sie dienten vielmehr dazu, an politische Verbündete und an andere Höfe und auswärtige Fürsten verschickt zu werden. Vgl. dazu Friedländer 1882, S. 5.

<sup>213</sup> Vgl. Hill 1930, Bd. I, S. 266 f., Nr. 1018; Pope-Hennessy 1966, S. 82. Oft wurden solche Medaillen auch in die Fundamente direkt eingemauert; vgl. Friedländer 1882, S. 5.

<sup>214</sup> Wie im *studiolo* von Federigo da Montefeltro in Urbino.



Raum. Im Florentiner Quattrocento aber blieben die *studioli* fast ausschließlich die Orte für Porträtmedaillen und -münzen.

#### 4.4 Porträtreliefs und Bildnisse aus Mosaik und Majolika

Neben den autonomen Tafelbildern, Bildnisbüsten und Porträtmedaillen gibt es noch eine Reihe anderer Bildnisgattungen, die allerdings quantitativ in den Inventaren nur eine untergeordnete Rolle spielen: die Porträtreliefs oder Porträts aus Mosaik oder Majolika. Oft läßt sich aufgrund der Ungenauigkeit vieler Inventarbeschreibungen die genaue Bildnisform nur vermuten. Der Ort dieser Porträts unterscheidet sich grundsätzlich nicht von dem Ort der autonomen Tafelbildnisse und Bildnisbüsten, d. h. die meisten Werke sind ebenfalls in der *camera* oder *anticamera* des Palazzo zu finden.

##### Porträtreliefs

In der *anticamera* des südlichen Appartements im ersten Stockwerk des Palazzo Medici verzeichnet das Inventar von 1492 in einem Schrank "una testa di marmo di tutto rilievo, di mano di Desidero"<sup>215</sup>. Aus dieser sehr allgemeinen Beschreibung ist nur zu entnehmen, daß es sich wohl um ein halbfiguriges Porträtrelief von Desiderio da Settignano gehandelt hat. Desiderio da Settignano hat öfter für die Medici gearbeitet, besonders für Giovanni de' Medici, der dieses Appartement bis zu seinem Tod bewohnte.<sup>216</sup> 1455 wird er für zwölf "teste" bezahlt, bei denen es wahrscheinlich um die zwölf Caesaren ging, die Giovanni für die Ausstattung seines *studiolo* in Auftrag gegeben hatte.<sup>217</sup> Mino da Fiesole hat ebenfalls solche Reliefbildnisse nach antiken Vorlagen geschaffen: zum Beispiel das Porträt von Marcus Aurelius im Florentiner Museo Nazionale oder das Porträt eines Kaisers im Bostoner Museum of Fine Arts.<sup>218</sup>

Die Reliefform scheint gerade bei solchen Bildnissen besonders beliebt gewesen zu sein, obwohl das halbfigurige Relief ansonsten im Florentiner Quattrocento hauptsächlich für das häusliche Andachtsbild, d.h. für Madonnen- und Heiligenreliefs, verwendet wurde.<sup>219</sup> Das liegt vor allem daran, daß

<sup>215</sup> ASF, M.A.P. 165, fol. 42r.

<sup>216</sup> Vgl. Bulst 1969/70, S. 379 f.

<sup>217</sup> Corti/Hartt 1962, S. 157 f. und S. 163 f.; Middeldorf 1979; vgl. auch Kapitel 4.3.

<sup>218</sup> Vgl. zu den beiden Reliefbildnissen Zuraw 1993, S. 327.

<sup>219</sup> Vgl. Kecks 1988 mit zahlreichen Beispielen. Ein typisches Beispiel für ein Relief aus diesem Bereich ist eine Darstellung des hl. Johannes von Donatello im Palazzo Medici, die sich in der *anticamera* des Hauptappartements im Piano nobile befand: "uno quadro di marmo chon

Reliefporträts fast ausschließlich das Profil für die Bildnisse verwenden. Antike Kaiserbildnisse wurden in der Regel mittels antiker Münzbildnisse tradiert<sup>220</sup>, in denen ebenfalls die Porträts nur im Profil erscheinen. Auch in zeitgenössischen Herrscherporträts wird immer wieder auf das Profil zurückgegriffen, wie an einem Reliefporträt des Herzogs von Urbino im Florentiner Nationalmuseum zu sehen ist. Das halbfigurige Marmorrelief zeigt das Brustbild Federigo da Montefeltros im Profil nach links gewendet, bekleidet in der Rüstung eines Feldherren.<sup>221</sup> Ganz ähnlich könnte ein Doppelbildnis von Francesco Sforza und Gattamelata ausgesehen haben, das im Inventar in der *anticamera* des Hauptappartements im Piano nobile des Palazzo Medici so beschrieben wird: "uno colmo di br. ii  $\frac{1}{2}$  con dua teste al naturale, cio[è] Francesco Sforzo et Ghattamelata, di mano d'uno da Vinegia."<sup>222</sup>

Die beiden Porträts der *Condottieri* könnten auf einem halbfigurigen Marmorrelief im Profil einander gegenübergestellt gewesen sein. Aus der Beschreibung geht zwar nicht hervor, daß es sich um ein Reliefporträt handelt, aber es wird auch nicht erwähnt, daß die Bildnisse gemalt seien, was ansonsten bei Tafelbildern fast immer hinzugefügt wird. Problematisch ist die Bezeichnung des Bildnisses als *colmo*. Der Begriff meint in der Regel den oberen Teil einer Tafel, der dann meistens die Form eines halbrunden Bogens bildet. Dülberg geht in ihrem kurzen Exkurs über den *colmetto* davon aus, daß damit nur ein Tafelbild gemeint sein kann.<sup>223</sup> Allerdings gibt es im Medici-Inventar immer wieder auch Reliefbilder, die mit dem Begriff *colmo* charakterisiert werden und nicht zur Gattung der Tafelbilder gehören.<sup>224</sup> Ist ein *colmo* tatsächlich gemalt, erwähnt das

---

molte figure di mezo rilievo e altre chose a prospettiva, c[i]oè - di sancto Giovanni, di mano di Donato"; ASF, M.A.P. 165, fol. 16v.

220 Vgl. Schmitt 1974 sowie Kapitel 4.3.

221 Um 1475/80, Marmor, 47 x 39 cm, Florenz, Bargello. Vgl. die Abb. in Woods-Marsden 1987, S. 212. Ein weiteres Beispiel ist das Reliefporträt mit dem Bildnis von Alfons von Aragon (ca. 1455, Marmor), heute im Louvre in Paris. Vgl. die Abb. in Zuraw 1993, S. 321, Abb. 4.

222 ASF, M.A.P. 165, fol. 16v.

223 Dülberg 1990, S. 58-60. Dülbergs Exkurs bezieht sich auf ein Frauenbildnis im Palazzo Medici, das sich in der ehemaligen *camera* von Giovanni de' Medici befand und folgendermaßen im Inventar von 1492 beschrieben ist: "uno colmetto con dua sportelli, dipintovi dentro una testa d'una dama, di mano di maestro Domenico da Vinegia"; ASF, M.A.P. 165, fol. 38v.

224 Ebenfalls in der *camera* des Giovanni war ein großes Tabernakel aus Holz, in dem sich eine "Madonna mit Kind" befand, die im Halbreliet ausgeführt war; über das Material der Madonna sagt das Inventar nichts: "uno colmo di tabernacholo di legname con più ornamenti d'oro, alto br. 4  $\frac{1}{2}$ , largo br. 2  $\frac{2}{3}$ , dentrovi una Nostra Donna a sedere col bambino in collo, di mezzo rilievo et invetriato"; ASF, M.A.P. 165, fol. 38v. In der *camera* von Piero de' Medici wird bei einem Madonnenbild ausschließlich die vergoldete und mit Intarsien verzierte Holzrahmung als *colmo* bezeichnet, während sich innerhalb des *colmo* ein Madonnenbild aus Marmor befindet: "uno colmo di legname intagliato e messo d'oro, alto

der Inventarisator ausdrücklich.<sup>225</sup> Vielleicht waren die beiden Porträts mit einem halbrunden Bogen über den Köpfen verbunden oder verziert. Der *colmo* könnte aber auch Ähnlichkeit mit einem Doppelbildnis von Federigo da Montefeltro und Ottaviano Ubaldini, heute in Urbino, gehabt haben.<sup>226</sup> In der *anticamera* des Piero de' Medici finden sich jedenfalls noch andere Marmortafeln, bei denen es sich wohl auch um Reliefs gehandelt haben wird, wie zum Beispiel eine Tafel mit fünf antiken Figuren über der Tür zum *studiolo*.<sup>227</sup>

Dieses Beispiel zeigt, wie schwierig es im Einzelfall ist, die genaue Form und den spezifischen Ort eines Bildnisses zu bestimmen, wenn der Inventartext nur eine allgemeine Beschreibung gibt. Zudem kann man durch den Zusatz *rilievo* nicht unbedingt davon ausgehen, daß tatsächlich ein Relief gemeint ist. Auch das Bildnis von Giovanni de' Medici in seiner *camera* wird mit "di tutto rilievo ritratto al naturale" beschrieben, obwohl es sich um eine Porträtbüste handelt.<sup>228</sup> Etwas genauer wird ein Reliefbildnis aus Marmor in der sogenannten *camera delle dua letta* im Erdgeschoß des Palazzo Medici verortet. Es scheint sich zusammen mit einer Christusfigur über dem Kopfteil eines *lettuccio* und unterhalb eines Tabernakels befunden zu haben: "una testa di marmo di tutto rilievo e uno Cristo a piè di detto tabernacholo e in sul chappelinaio del lettuccio."<sup>229</sup> Wahrscheinlich wird wohl auch die Christusfigur ein Relief aus Marmor gewesen sein. Beliebte war diese Bildform auch für die Darstellung des jungen Johannes des Täufers, wie ein Beispiel von Desiderio da Settignano, heute im Florentiner Nationalmuseum, zeigt.<sup>230</sup>

br. 4 1/2, largho br. 2 1/2, entrovi und Nostra Donna di marmo"; ASF, M.A.P. 165, fol. 13v. In der *anticamera* des Apartments von Piero di Lorenzo wird die Bezeichnung *colmetto* sogar für ein kleinteiliges Schmuckstück aus Diamant verwendet, in das ebenfalls eine Madonna mit Kind eingelassen ist: "uno colmetto in uno diamante, entrovi una Nostra Donna col bambino in colo"; ASF, M.A.P. 165, fol. 48r.

225 Im gleichen Zimmer, der *anticamera* von Piero de' Medici, befanden sich noch "uno colmo di br. 1 1/2, dipintovi una Roma", "uno colmo di br. 4 1/2, dipintovi l'universo" und "uno colmo di br. iii 1/2 dipintovi una Italia"; ASF, M.A.P. 165, fol. 16v.

226 Urbino, Galleria Nazionale delle Marche, 50 x 110 x 12 cm; Abb. in Bellosi 1993, Bd. 1, S. 177.

227 "Una tavoletta di marmo sopra l'uscio della schrittoio chon cinque figure antiche"; ASF, M.A.P. 165, fol. 16v.

228 "Una testa di marmo sopra l'uscio dell'anticamera di tutto rilievo ritratto al naturale di Giovanni di Cosimo de' Medici"; ASF, M.A.P. 165, fol. 38v. Die Büste befindet sich heute im Museo Nazionale in Florenz; vgl. grundsätzlich zu den Medicibüsten Zuraw 1993.

229 Unmittelbar vorher wird im Inventar das dazugehörige Tabernakel beschrieben: "uno colmo dipintovi una Nostra Donna col bambino in braccio et più santi a' piedi loro, in un tabernacholo con ii sportelli che si serra, messo tutto d'oro e dipintovi una Nuntiata e uno Crocifixo e più altri sancti"; ASF, M.A.P. 165, fol. 9r.

230 Um 1450-53, Steinrelief, 50 x 24 cm; vgl. eine Abb. in Art of Florence 1988, Bd. 1, S. 565, Tafel 295. Vgl. zum Johannes-Kult in Florenz Lavin 1955.

Die meisten der bereits genannten Beispiele sind in der *camera* oder *anticamera* zu finden. Zudem sind alle typischen Materialien vertreten. Während im Palazzo Medici grundsätzlich Büsten oder Reliefbildnisse aus Marmor bestehen, sind in anderen Haushalten auch Gips oder Terrakotta vertreten.<sup>231</sup> Nur in einem Inventar von 1493 findet sich ein Reliefbildnis aus Bronze<sup>232</sup>, das bezeichnender Weise in einem *scrittoio* verortet wird, da Bronze als Material für kleinere Kunstwerke relativ oft in *studioli* oder *scrittoi* zu finden ist. Einige Reliefporträts scheinen innerhalb der Räume ganz ähnlich verteilt gewesen zu sein wie Bildnisbüsten. In dem Inventar von Mariotto Albizegli von 1512 war ein Reliefbildnis, flankiert mit zwei Adlern, über einem *acquaio* angebracht<sup>233</sup>, und ein anderes mit dem Bildnis eines Jungen befand sich über dem Kamin<sup>234</sup>. Ein außergewöhnliches Beispiel für den Ort von Reliefbildnissen stellt auch ein Kamin dar, der Desiderio da Settignano zugeschrieben wird. Hier sind zwei Bildnistondi mit den halbfigurigen Bildnissen eines Mannes und einer Frau in den Architrav des Kamins eingelassen. Zwischen den Bildnissen halten zwei Putti einen Kranz, der das Wappen der Familie Boni umrahmt.<sup>235</sup>

### Bildnisse aus Mosaik

Porträts aus Mosaik sind ausgesprochen selten in den schriftlichen Quellen zu finden und scheinen auch sonst keine besondere Rolle gespielt zu haben. Da aber zwei Beispiele von Mosaikporträts im Palazzo Medici in der wichtigsten *camera* des Hauses im Piano nobile auftauchen, soll hier kurz auf diese besondere Bildnisform eingegangen werden. Das Inventar von 1492 verzeichnet in der *camera della sala grande*, also dem Hauptzimmer im Palazzo Medici, in dem jeweils der Hausherr wohnte, gleich zwei Porträts aus Mosaik: ein Tondo mit dem Bildnis von Giuliano de' Medici<sup>236</sup> und eine Mosaiktafel mit dem Bildnis eines Jungen.<sup>237</sup> Diese beiden Bildnisse sind nicht die einzigen Kunstwerke aus Mosaik

231 In der *camera* eines Inventars von 1493 ist ein Reliefbildnis aus Gips ("1<sup>a</sup> testa di 1/2 rilievo di gesso") verzeichnet (ASF, PAP 179, fol. 311v); ebenso in einer *anticamera* eines Inventars von 1495: "1<sup>a</sup> testa di rilievo di [...] di gesso" (ASF, PAP 179, fol. 367v); und in der *camera nuziale* von Andrea Minerbetti befand sich ein weibliches Reliefbildnis aus Terrakotta: "1<sup>a</sup> femina di rilievo di terra cotta" (BL, Acquisti e doni 229 II, fol. 7r, Inventar von 1493).

232 "1<sup>a</sup> testa di rilievo di bronzo"; ASF, PAP 179, fol. 299r.

233 "1<sup>a</sup> testa chon dua aquile da lato di rilievo sopra al aquaio"; ASF, PAP 182, fol. 337r.

234 "1<sup>a</sup> testa di giovane di rilievo sopra al chamino"; ASF, PAP 182, fol. 337r.

235 Heute in London, Victoria and Albert Museum; vgl. Schiaparelli 1908, Bd. 1, S. 108, Abb. 85 und Bd. II, S. 29, Anm. 123 sowie Schottmüller 1928, S. 227, Abb. 547.

236 "Uno tondo di mosaico entrovi la 'mpronta di Giuliano di Lorenzo". ASF, M.A.P. 165, fol. 14r. Vgl. auch den Inventartext im Anhang, S. 55. Es wird wohl ein Porträt von Giuliano di Lorenzo de' Medici (1479-1516), dem Sohn Lorenzo il Magnifico, gehandelt haben, später bekannt als Herzog von Nemours.

237 "Uno quadro di mosaico entrovi una testa di giovane". ASF, M.A.P. 165, fol. 14r.

in dieser *camera*. Unmittelbar nach den Porträts werden im Inventar noch zwei Mosaiktafeln, jeweils mit einem Christuskopf, genannt sowie drei Tafeln mit den Bildnissen der Heiligen Petrus, Paulus und Lorenzo, ebenfalls aus Mosaik.<sup>238</sup> Für die Vorliebe des Mosaizierens war vor allem Lorenzo de' Medici bekannt, der versuchte, diese alte Technik in Florenz wiederzubeleben.<sup>239</sup> Besonders bei der Ausschmückung des Florentiner Doms engagierte sich Lorenzo persönlich und plante sogar, die ganze Domkuppel ausmosaizieren zu lassen.<sup>240</sup>

Für Lorenzo de' Medici galt Giotto als der eigentliche Erneuerer der Mosaikkunst durch sein Mosaik der Navicella in Alt St. Peter. Als Benedetto da Maiano mit dem Künstlerbildnis von Giotto für den Florentiner Dom beauftragt wurde (1490), stellte er den Künstler bezeichnender Weise nicht als Maler dar, sondern zeigte ihn bei der Arbeit des Mosaizierens: am linken Rand des Bildnistondo fixiert Giotto ein Prozessionstäfelchen, in das er mit seiner rechten Hand ein Mosaiksteinchen setzt.<sup>241</sup> Obwohl die Inschrifttafel von Giottos Grabmonument die Florentiner Bürgerschaft als Stifter nennt, überliefert Vasari durchaus glaubhaft, daß Lorenzo der eigentliche Auftraggeber des Bildnistondo war.<sup>242</sup> Neben der Förderung öffentlicher Mosaikarbeiten am Florentiner Dom - wie der Verkündigungsszene an der Porta della Mandorla von Ghirlandaio oder den Mosaiken in der Kapelle des Hl. Zanobius - sammelte Lorenzo de' Medici auch privat Kunstwerke aus Mosaik. In seinem *studiolo* im Palazzo Medici ist eine Fülle kleinerer Mosaiktafelchen verzeichnet, die allesamt im Inventar mit einem Wert bemessen sind, der weit über dem Durchschnittswert eines gemalten Tafelbildes liegt.<sup>243</sup> In der Regel handelt es sich überwiegend um Tafeln mit Bildnissen von Heiligen.

Umso erstaunlicher ist es, daß auch ein Porträt des Giuliano, dem Sohn Lorenzos, in Mosaik angefertigt wurde. Da Giuliano erst 1479 geboren wurde,

<sup>238</sup> ASF, M.A.P. 165, fol. 14r.

<sup>239</sup> Die Kunst des Mosaik stand durch ihr Material vor allem für Dauerhaftigkeit, d. h. sie galt als die für die Ewigkeit bestimmte Kunst, wie Domenico Ghirlandaio sie nennt. Vgl. Oy-Marra 1994, S. 113; Haftmann 1940; Schütz-Rautenberg 1978, S. 56 f.

<sup>240</sup> Oy-Marra 1994, S. 113.

<sup>241</sup> Vgl. zu diesem Bildnistondo Oy-Marra 1994, S. 111 ff. und S. 185, Abb. 44.

<sup>242</sup> Vgl. Vasari-Milanesi, Bd. III, S. 336 f.

<sup>243</sup> Wie zum Beispiel: "un'altra tavoletta quadra dentrovi uno San Giovanni Batista di mosaicho fine fregio atorno di trafori e lettere d'ariento dorato, lavorato alla grecha, f. 25"; "un'altra tavoletta maggiore dentrovi una fighura di San Giovan Batista da mezzo in su chon isguancio e fregatura d'ariento traforato e a lettere greche chon 10 chompassi di mezze figure di mosaicho, ... f. 80" oder "una tavoletta di mezo braccio drentovi una Nuntiata di mosaicho fregatura atorno d'ariento dorato chon otto chompassi di traforo chon figure di mezo rilievo, f. 40"; ASF, M.A.P. 165, fol. 25r - fol. 26r. Vgl. auch Müntz 1888, S. 76 f.

kann es sich nur um ein Bildnis des jungen Giuliano gehandelt haben, da das Inventar 1492 das Porträt bereits verzeichnet. Vielleicht stellte auch das zweite Mosaikbildnis der *camera* einen der Söhne Lorenzos dar, den der Inventarisator allerdings nicht namentlich identifizieren konnte. Damit hätte Lorenzo diese *camera*, in der sich bereits die Bildnisbüsten seiner Eltern über den Türen befanden, um weitere Familienporträts ergänzt.<sup>244</sup>

### Majoliken

Bildnisse auf bemalter Majolika scheint es ebenso selten wie Mosaikporträts gegeben zu haben. Zumindest finden sich in den schriftlichen Quellen nur zwei Beispiele: "1<sup>a</sup> testa di maiolicha pichola bella" in einem Inventar von 1472<sup>245</sup> und "1<sup>a</sup> testa di maiolicha [...]" in einem anderen Inventar von 1479<sup>246</sup>. Das erste Beispiel ist in einer *sala* genannt, bei dem zweiten ist nur der Zusatz *in terreno* angegeben, womit ein Raum im Erdgeschoß gemeint sein könnte. Diese wenigen Angaben reichen kaum aus, um sich ein Bild über den Ort und die Bedeutung von Majolikaporträts zu machen. Die Technik der Terrakottaglasur hatte Luca della Robbia um die Mitte des 15. Jahrhunderts in Florenz wieder eingeführt.<sup>247</sup> Ihm wird auch die Ausschmückung von Fußboden und Decke des *studiolo* im Palazzo Medici mit figürlich bemalter Majolika zugeschrieben, von der Filarete und Vasari berichten.<sup>248</sup> Porträts in dieser Technik aber werden im Inventar von 1492 nicht genannt. Wie man sich solche Porträts vorstellen könnte, läßt sich an einem Mädchenbildnis von Luca della Robbia im Florentiner Nationalmuseum nachvollziehen (Abb. 112). In einem Tondo, der immerhin den Durchmesser von 45 cm erreicht, sind Kopf und Schultern eines jungen Mädchens plastisch herausgearbeitet. Die Gesichtszüge des Mädchens sind idealisiert und die Augen blicken nach unten, so als wäre der Tondo für einen erhöhten Platz gedacht. Der Haarschmuck und die Halskette deuten daraufhin, daß es sich um eine junge Braut handeln könnte.<sup>249</sup> Die Reduzierung der Farbigkeit auf weiß, blau und grün gibt dem Bildnis einen eher dekorativen Charakter.

<sup>244</sup> Vgl. die komplette Ausstattung der *camera della sala grande* im Anhang, S. 54 ff.

<sup>245</sup> ASF, PAP 172, fol. 342v.

<sup>246</sup> ASF, PAP 177, fol. 93v.

<sup>247</sup> Zur Bedeutung der Majolika in Florenz vgl. Goldthwaite 1989; Domestici 1992 (mit Zusammenstellung der wichtigsten Literatur für Florenz und die Künstlerfamilie Della Robbia) sowie die Zusammenfassung in Thornton 1992, S. 105 ff.

<sup>248</sup> Vgl. Kapitel 3.3 unter dem Stichwort "studiolo" sowie Liebenwein 1977, S. 74.

<sup>249</sup> Vgl. Kapitel 7.1.

---

# **B i l d n i s   u n d   F u n k t i o n**

---

## Florentiner Porträts und ihre Funktion

---

*"Visual art, it can be argued,  
both shared and shaped social language  
and need not be seen as a passive reflection of pre-determining reality."*<sup>1</sup>

### 5.1 Bildnis und Funktion: Methodische Vorbemerkung

Aus den zeitgenössischen Quellen gibt es nur wenige Hinweise, welche Funktionen Florentiner Porträts in ihrer Zeit hatten.<sup>2</sup> Alberti nennt zu Beginn des zweiten Kapitels seines Malereitraktats *Della Pittura* vor allem zwei Gründe, warum man sich mit Porträts umgeben solle: 1) um das Gesicht abwesender Freunde vor Augen zu haben und 2) um die Erinnerung an Verstorbene zu wahren:

"Die Malerei birgt in sich eine wahrhaft göttliche Kraft, indem sie nicht bloß gleich der Freundschaft bewirkt, daß ferne Menschen uns gegenwärtig sind, sondern noch mehr, daß die Toten nach vielen Jahrhunderten noch zu leben scheinen [...] So ist es denn sicher, daß die Gestalt eines schon längst Verstorbenen durch die Malerei ein langes Leben lebt."<sup>3</sup>

Diese beiden Funktionen lassen sich auch mit den allgemeinen Begriffen *virtù*, *fama* und *memoria* umschreiben, welche vor allem im Florentiner Humanismus eine zentrale Rolle gespielt haben.<sup>4</sup> Der Gebrauch dieser Begriffe zeigt, daß Porträts primär als Spiegel innerer Qualitäten - wie Charakter und Tugend - angesehen wurden. Ähnlich wie sich die Florentiner in ihren zahlreichen *Libri di ricordi* vor allem durch ihre tugendhaften Handlungen und nicht durch ihre äußere Erscheinung schildern, sollen auch Porträts in erster Linie allgemeingültige und gesellschaftlich anerkannte Werte transportieren. Daß daneben, d.h. über diese sozialen Normen hinaus, auch die individuelle Erscheinung des Einzelnen im Verlauf des Quattrocento zunehmend in den Vordergrund von Porträts tritt, erscheint uns heute zwar wichtiger, entspricht aber nicht der Vorstellung der

---

<sup>1</sup> Simons 1988a, S. 15.

<sup>2</sup> Vgl. Marek 1993, S. 344.

<sup>3</sup> Alberti 1877, S. 89; vgl. auch Katalog Mantua 1994, S. 46.

<sup>4</sup> Vgl. zur Bedeutung dieser Begriffe für die zeitgenössische Beschreibung von Porträts Marek 1989 und Marek 1993.



Zeitgenossen. Nicht zufällig wird in Florentiner Bildnissen - besonders bei Frauenporträts - immer wieder durch Inschriften darauf hingewiesen, daß die wirkliche Schönheit allein durch Tugend entsteht, welche durch die Malerei nur bedingt dargestellt werden kann. In diesem Sinne ist das Epigramm des *cartellino* auf Domenico Ghirlandaios Porträt der "Giovanna degli Albizzi" (Abb. 64) zu verstehen<sup>5</sup> oder auch Leonardos Rückseitenbemalung der "Ginevra de' Benci" (Abb. 77) mit der Devise "VIRTUTEM FORMA DECORAT".<sup>6</sup>

Neben diesem allgemeinen Tugendanspruch, dem Florentiner Porträts zu genügen hatten, waren die Funktionen der Bildnisse vielfältig.<sup>7</sup> Trotzdem lassen sich der Bereich, für den Florentiner Tafelbildnisse geschaffen wurden, sowie ihr Funktionsspektrum nun - nach den Ergebnissen des Abschnittes "Bildnis und Ort" - klarer eingrenzen und genauer definieren. Die zentralen Orten Florentiner Porträts waren die *camera* oder die *anticamera* des Privatpalazzo, und die Funktionen ergeben sich aus diesem unmittelbaren Wirkungsfeld. Da sich allerdings die konkrete Funktion der Bildnisse nicht ausreichend aus den schriftlichen Quellen rekonstruieren läßt<sup>8</sup>, muß ein anderes methodisches Analyseverfahren gewählt werden. Im folgenden werden deshalb die Objekte selbst im Vordergrund der Betrachtung stehen.

Wie schon Schaeffer bedauert hat<sup>9</sup>, scheint die Bildanalyse Florentiner Porträts auf den ersten Blick in bezug auf die Frage nach der Bedeutung und Funktion der Bildnisse nicht sehr vielversprechend. Die Informationen, die sich bei einer ersten Betrachtung aus bildimmanenten Analysen entnehmen lassen, sind eher dürftig und entschlüsseln sich erst nach und nach, indem man die einzelnen Porträts in einem komplexeren Zusammenhang betrachtet. Es erweist sich beispielsweise als sinnvoll, bestimmte Porträttypen nach übereinstimmenden formalen wie inhaltlichen Kriterien in Gruppen einzuteilen. Zunächst muß man grundsätzlich zwischen Männer- und Frauenporträts sowie Ehepaarbildnissen unterscheiden. Wie zu zeigen sein wird, sind nicht nur die Funktionen von Männer- und Frauenporträts ganz auf das jeweilige Geschlecht ausgerichtet; auch die formale Bildtradition ist jeweils eine andere - was sich besonders bei den

<sup>5</sup> Die Inschrift stammt - leicht verändert - aus Martials Epigrammen (X, 32) und lautet: "ARS UTINAM MORES ANIMUMQUE EFFINGERE POSSET! / PULCHRIOR IN TERRIS NULLA TABELLA FORET." (Oh, wenn die Kunst doch ihre Tugend und die Seele darstellen könnte, / Dann gäbe es kein schöneres Bild auf der Welt"); vgl. Shearman 1992, S. 108 ff., bes. S. 112.

<sup>6</sup> Vgl. Kapitel 7.2.

<sup>7</sup> Vgl. Kapitel 5.3.

<sup>8</sup> Vgl. dazu auch Dülberg 1990, S. 43.

<sup>9</sup> Vgl. Kapitel 1.2.

Ehepaarbildnissen von Mainardi bemerkbar macht (Abb. 97-100), in denen der Kontrast zwischen weiblicher und männlicher Bildwelt besonders deutlich hervortritt.<sup>10</sup>

Innerhalb der geschlechtsbedingten Kategorisierung erweist sich eine weitere Differenzierung als sinnvoll, wenn bestimmte Porträttypen, die offensichtlich eine ähnliche Intention haben, häufig auftauchen. Das ist zum Beispiel der Fall bei der Gruppe von Porträts, die im entsprechenden Kapitel mit der Bezeichnung "Väter und Söhne" charakterisiert wird.<sup>11</sup> Besondere Bedeutung hat im Florentiner Bildnis auch die Wahl der Porträtform. Das wird besonders deutlich in der Gruppe der Frauenporträts, innerhalb derer das Profilbildnis grundsätzlich für Porträts junger Bräute reserviert war<sup>12</sup>, während das Dreiviertelporträt in Bildnissen mit anderen Funktionen verwendet wurde. Die Ergebnisse der einzelnen Untersuchungen werden deshalb deutlich machen, daß sich durch die Einteilung Florentiner Porträts in "Funktionsgruppen" auch Porträts interpretieren und in einen Kontext einordnen lassen, über die man bisher nur wenig sagen konnte. Das hängt unmittelbar damit zusammen, daß die Florentiner Auftraggeber meistens zu bestimmten Anlässen und Ereignissen Kunstwerke bestellt haben. Auch Porträts bilden hierbei keine Ausnahme. Aus diesem Grund ist die Rekonstruktion des sozialhistorischen Umfeldes der Auftraggeber eine notwendige Voraussetzung, ohne die bildimmanente Analysen nur wenig sinnvoll sind. Florentiner Porträts hatten über ihren individuellen Charakter hinaus immer auch repräsentative Funktionen. Sie sind Ausdruck einer bestimmten sozialen Klasse und ihrer gesellschaftlichen Normen. Somit spiegeln sie die Idealvorstellungen der sozialen Oberschicht wider, mit denen sich das Individuum weitgehend identifizierte.<sup>13</sup> In bezug auf die formale Gestaltung Florentiner Porträts erweisen sich deshalb Fragen nach den geschlechtsspezifischen Rollen von Männern und Frauen im Florentiner Quattrocento als besonders ergiebig.

Trotzdem gibt es immer wieder Bildbeispiele, die sich nicht kategorisieren lassen - wie Botticellis "Bildnis eines jungen Mannes mit der Cosimomedaille" (Abb. 31)<sup>14</sup> oder Leonardos "Bildnis der Ginevra de' Benci" (Abb. 77)<sup>15</sup>. Diese Porträts sind aufgrund ganz persönlicher Lebensumstände oder Ereignisse entstanden, und ihre meist außergewöhnliche formale Gestaltung gibt davon

<sup>10</sup> Vgl. Kapitel 8.2.

<sup>11</sup> Vgl. Kapitel 6.1.

<sup>12</sup> Vgl. Kapitel 7.1.

<sup>13</sup> Vgl. dazu auch Burke 1986, S. 131.

<sup>14</sup> Vgl. Kapitel 6.2.

<sup>15</sup> Vgl. Kapitel 7.2.

Zeugnis. Auch Künstlerbildnisse und Selbstporträts lassen sich nicht in Porträtgruppen oder -typen einteilen - wie am Beispiel von Piero di Cosimos Pendantbildnissen von "Giuliano da Sangallo" und "Francesco Giamberti" (Abb. 43-44) gezeigt wird.

In den einzelnen Kapiteln des folgenden Abschnittes "Bildnis und Funktion" wechseln sich deshalb immer allgemeine Studien zu Porträttypen oder -gruppen mit Einzelanalysen ab. Letztlich ist ein autonomes Tafelbildnis natürlich immer in erster Linie bildlicher Ausdruck eines Individuums. Da wir aber kaum etwas über die im Porträt dargestellten Individuen wissen, stellt die Analyse von Porträttypen eine Alternative dar, die ein größeres Verständnis über die Repräsentationsformen bestimmter sozialer Gruppen sowie die Selbstdarstellung von Individuen ermöglicht.<sup>16</sup>

## 5.2 Die Auftraggeber

Auch wenn sich nur wenige der Dargestellten in den autonomen Porträts des Quattrocento identifizieren lassen, kann man die soziale Klasse der Porträtierten ziemlich genau bestimmen. Sie gehörten fast ausschließlich zur Florentiner Oberschicht.<sup>17</sup> Nur wenige Porträts - wie zum Beispiel Künstlerbildnisse und Selbstporträts - lassen sich nicht in diese soziale Gruppe einordnen.<sup>18</sup> Innerhalb des Florentiner Patriziats nehmen die führenden Familien - wie die Medici, die Tornabuoni, die Sassetti oder die Strozzi - noch einmal eine Sonderrolle ein; von ihnen gibt es daher auch besonders viele Bildnisse. Allerdings hat diese Tatsache u.a. etwas damit zu tun, daß von diesen Familien neben den autonomen Tafelbildnissen noch eine Reihe anderer Bildnisse existieren, so daß Identifizierungen grundsätzlich leichter sind.

Die Auftraggeber Florentiner Porträts sind vor allem durch die zahlreichen Bildnisbüsten bekannt, da diese in der Regel von den Künstlern signiert und namentlich bezeichnet wurden.<sup>19</sup> Zudem erlebte die Gattung der Porträtbüsten in

<sup>16</sup> Vgl. einige grundsätzliche Bemerkungen zur Kategorisierung in Porträttypen bei Hinz 1974, S. 141.

<sup>17</sup> Vgl. grundsätzlich zur Auftraggeberschicht im Florentiner Quattrocento Wackernagel 1938, S. 226 ff.

<sup>18</sup> Vgl. Burke 1988b, S. 131: "Im frühneuzeitlichen Italien war das Porträt fast ausschließlich eine Sache der Oberschichten (einige erhaltene Ausnahmen betreffen häufig Verwandte des Malers)."

<sup>19</sup> Vgl. zu den Inschriften besonders Lavin 1970.

den 1450er Jahren bereits einen ersten Höhepunkt, als das autonome Tafelbildnis gerade erst im Entstehen war. Unter den Porträtierten findet man die politische Führungselite der Republik: Bürger wie Niccolò da Uzzano (Abb. 107)<sup>20</sup>, Piero de' Medici (Abb. 108)<sup>21</sup> und Francesco Sassetti<sup>22</sup>, Humanisten und Gelehrte - wie Matteo Palmieri (Abb. 109), sowie zahlreiche Kaufleute - wie Filippo Strozzi<sup>23</sup> oder Pietro Mellini (Abb. 110)<sup>24</sup>. Von den weiblichen Porträtbüsten sind die wenigsten namentlich bezeichnet. Man kann aber davon ausgehen, daß sie oft als Pendant zu einer männlichen Büste angefertigt wurden - ähnlich wie im Palazzo Medici die Porträtbüsten von Piero de' Medici und seiner Gemahlin Lucrezia Tornabuoni.<sup>25</sup>

Im Gegensatz zu den meisten Porträtbüsten sind die Namen der Dargestellten in Tafelbildnissen nur in Ausnahmefällen hinzugefügt. Trotz der Anonymität der Porträtierten läßt sich anhand der schriftlichen und bildlichen Quellen doch relativ genau differenzieren, wer tatsächlich aus einer Familie in einem autonomen Bildnis porträtiert wurde. Denn während in den Fresken der Familienkapellen oft die ganze Verwandtschaft zusammen mit der politischen und geschäftlichen Klientel zu sehen ist, waren Porträts in Form von autonomen Bildnissen nur für einen ausgewählten Kreis innerhalb der Familie üblich. An erster Stelle steht fast immer das Porträt des Hausherrn und Familienoberhauptes, gefolgt von dem des erstgeborenen Sohnes. Dazu kommen die Bildnisse der jeweiligen Ehefrauen. Es herrscht somit ein klares hierarchisches Prinzip bei der bildlichen Repräsentation innerhalb der Wohnräume des Familienpalazzo - entsprechend der Erbfolge innerhalb der Familie. Dieser relativ kleine Kreis der Porträtierten läßt sich mit dem Begriff der sogenannten *Kernfamilie* bezeichnen - wie sie Goldthwaite in seiner Studie zur Florentiner Familienstruktur definiert hat.<sup>26</sup>

Am Beispiel der Porträts im Palazzo Medici läßt sich besonders gut dokumentieren, wer zu dieser *Kernfamilie* zählte.<sup>27</sup> An erster Stelle stand Cosimo

<sup>20</sup> Vgl. besonders Marek 1989.

<sup>21</sup> Die Büste Piero de' Medicis von Mino da Fiesole trägt das Datum 1453 und gehört zu den frühesten datierten Porträtbüsten; vgl. Zuraw 1993 sowie Lavin 1970, S. 208.

<sup>22</sup> Von Antonio Rossellino (1464, Marmor, Florenz, Museo Nazionale del Bargello)

<sup>23</sup> Von Benedetto da Maiano (Marmor, Paris, Louvre).

<sup>24</sup> Benedetto da Maiano (1474, Marmor, Florenz, Bargello).

<sup>25</sup> ASF, M.A.P. 165, fol. 14r.

<sup>26</sup> Goldthwaite 1968. Vgl. zur Forschungsdiskussion um die Struktur der Florentiner Familie im Quattrocento - und besonders die Kontroverse zwischen Goldthwaite und Kent zum Begriff der *Kernfamilie* - zusammenfassend Molho 1978.

<sup>27</sup> Vgl. dazu die Rekonstruktion der Porträts des Palazzo Medici im Anhang, S. 60-61 sowie das Inventar des Palazzo von 1492 mit der genauen Lokalisierung der Porträts im Anhang, S. 45 ff.

de' Medici, von dem ein Marmorbildnis im Erdgeschoß des Palazzo aufbewahrt wurde. Dann folgten sein erster Sohn Piero de' Medici und dessen Ehefrau Lucrezia Tornabuoni, die an prominenter Stelle im wichtigsten Raum des Piano nobile durch Porträtbüsten repräsentiert waren (**Abb. 108**).<sup>28</sup> In einem weiteren Appartement stand die Porträtbüste von Giovanni de' Medici, dem Bruder Pieros.<sup>29</sup> Als Piero de' Medici 1469 starb, zog sein Sohn Lorenzo als neuer Hausherr in das Hauptappartement. Er ließ im Andenken an seine Eltern ihre Porträtbüsten stehen und richtete sich eine weitere *camera* im Erdgeschoß ein. Hier könnte sich einmal ein Porträt von ihm befunden haben, allerdings nennt das Inventar von 1492 kein autonomes Bildnis Lorenzos im Palazzo Medici. Zudem gab es bereits in der Familienkapelle ein Porträt des jungen Lorenzo in den Fresken von Benozzo Gozzoli (**Abb. 34**).<sup>30</sup> Die nächste Generation war repräsentiert durch ein Mosaiktondo von Giuliano de' Medici, dem Sohn Lorenzos, sowie einem Tafelbildnis von Alfonsina Orsini, der Ehefrau von Lorenzos Sohn Piero.

Auffallend ist, daß Frauenporträts eine ebenso wichtige Rolle bei der Repräsentation der Familie spielten wie Männerporträts. Im Palazzo Tornabuoni befanden sich im Quattrocento sogar ausschließlich Frauenporträts in den Wohnräumen - wie man dem Inventar von 1497 entnehmen kann.<sup>31</sup> Wieder sind es nur Bildnisse der *Kernfamilie*: ein Bildnis von Lucrezia Tornabuoni (**Abb. 125**), der Schwester des Hausherrn Giovanni Tornabuoni, und ein Porträt von Giovanna degli Albizzi, der Ehefrau des erstgeborenen Sohnes Lorenzo (**Abb. 64**). Eine besondere Form familiärer Repräsentation wird auch in den Florentiner Doppelbildnissen, Porträtdiptychen und Ehepaarbildnissen deutlich. Hier ist die Genealogie das Hauptthema der Porträts - wie beispielsweise in Domenico Ghirlandaios Bildnis von "Francesco Sassetti und seinem Sohn" (**Abb. 19**) und seinem Porträt eines "Großvaters mit Enkel" (**Abb. 20**).<sup>32</sup> Während also einerseits das Individuum im autonomen Bildnis eine neue Form der Selbstdarstellung fand, blieb andererseits die Familie weiterhin der Bezugspunkt des Einzelnen.<sup>33</sup> Wie in

28 Vgl. zu einer möglichen Identifizierung der verloren gegangenen Büste von Lucrezia Tornabuoni Zuraw 1993, S. 317 ff. sowie S. 318, Abb. 2.

29 Vgl. Zuraw 1993, S. 317 ff. und besonders S. 319, Abb. 3.

30 Vgl. zu den Porträts Lorenzo de' Medicis Kapitel 6.2.

31 Vgl. ASF, PAP 181, fols. 147r-148v sowie ein Auszug aus dem Inventar im Anhang, S. 64 f.

32 Vgl. dazu ausführlich Kapitel 6.1 sowie Kapitel 8 zu den Ehepaarbildnissen.

33 Ganz ähnlich sieht das auch Natalie Zemon Davies in ihrer Studie zu "Bindung und Freiheit": "Im Widerspruch zu Jacob Burckhardts berühmten Ausspruch möchte ich zeigen, daß die Entdeckung des Selbst im Frankreich des 16. Jahrhunderts in einer bewußten Beziehung zu den Gruppen geschah, denen man angehörte."; vgl. Zemon Davies 1989, S. 7.

den folgenden Kapiteln gezeigt werden kann, prägt dieses Verhältnis von Individuum und Familie auch die formale Entwicklung des autonomen Tafelbildnisses. Das wird besonders daran deutlich, daß bestimmte Porträttypen - wie das weibliche Profilbildnis oder das männliche Porträtdiptychon - bis ins Cinquecento ihre Gültigkeit behalten.

Neben der Florentiner Oberschicht, die die autonomen Bildnisse zur Ausschmückung und familiären Repräsentation ihrer Palazzi bestellte, treten als zweite im Bildnis vertretene Gruppe die Künstler mit ihren zahlreichen Künstlerbildnissen und Selbstporträts. Allerdings kann man in diesem Fall nicht von einer "Auftraggeberschaft" sprechen. Künstlerbildnisse entstehen eher als Freundschaftsporträts oder im Andenken an einen verstorbenen Künstler. Sie scheinen zudem nicht unbedingt für einen bestimmten Aufstellungsort angefertigt worden zu sein. Während die Porträts Florentiner Bürger oft für einen ganz bestimmten Platz in einer *camera* oder *anticamera* bestellt wurden - wie auch andere Kunstwerke, die für die repräsentative Ausstattung des Palazzo gedacht waren - wissen wir über Künstlerbildnisse und ihren Ort nur wenig. Vasari berichtet in zahlreichen Viten, daß die Bildnisse von Künstlern oft bei befreundeten Kollegen aufbewahrt wurden.<sup>34</sup> Jedenfalls lösten sich Künstlerbildnisse - im Vergleich zu Familienporträts - sehr viel früher aus ihrem ursprünglichen Kontext. Künstler lebten in der Regel nicht in einem ähnlich fest organisierten Familienverband wie die Familien der Florentiner Oberschicht, in denen der Familienbesitz - und besonders die Porträts der eigenen Familienmitglieder - oft über Generationen und Jahrhunderte zusammengehalten wurde.<sup>35</sup>

34 Vgl. eine Zusammenstellung bei Prinz 1966, *passim*. Über das Porträt Lorenzo Costas berichtet Vasari beispielsweise: "Il suo ritratto ho avuto in Mantova da Fermo Ghisoni, pittor eccellente, che mi affermò quello esser di propria mano del Costa ..." (Vasari-Milanesi, Bd. III, S. 137 f.); ein anderes Beispiel ist das Porträt Piero di Cosimos: "Il suo ritratto s'è avuto da Francesco da San Gallo, che lo fece mentre Piero era vecchio, come molto suo amico e domestico" (Vasari-Milanesi, Bd. IV, S. 144), oder das Bildnis Raffaellino del Garbos: "Il ritratto di Raffaele si è cavato da un disegno che aveva Bastiano da Montecarlo, che fu anch'egli suo discepolo ..." (Vasari-Milanesi, Bd. IV, S. 241). Oft erbte der Schüler eines Künstlers die Werkstatt samt Inhalt seines Meisters - wie Vasari zum Beispiel in der Vita Lorenzo di Credis schreibt: "Fece Lorenzo molti ritratti; e quando era giovane fece quello di sè stesso, che è oggi appresso Gianiacopo suo discepolo, pittore in Fiorenza con molte altre cose lasciategli da Lorenzo; fra le quali sono il ritratto di Pietro Perugino e quello d'Andrea del Verrocchio suo maestro."; Vasari-Milanesi, Bd. IV, S. 566.

35 Eine Ausnahme stellen die Pendantbildnisse von Giuliano da Sangallo und seinem Vater Francesco Giamberti dar, die Piero di Cosimo gemalt hat (Abb. 43-44). Wie Vasari berichtet, befanden sich die beiden Tafeln noch eine Generation später an ihrem ursprünglichen Platz im Haus der Familie Sangallo; vgl. Kapitel 6.3.

Zu den Auftraggebern aus der Florentiner Führungsschicht und den Künstlern kommen als dritte Auftraggebergruppe noch Einzelpersonen hinzu, die nicht in Florenz lebten und bei einer Gelegenheit - zum Beispiel während eines Florenzaufenthaltes - ein Porträt bestellten. So ließ sich der mailändische Herzog Galeazzo Maria Sforza bei einem Besuch im Jahre 1471 von Piero del Pollaiuolo malen (**Abb. 30**).<sup>36</sup> Das Porträt nahm er allerdings nicht mit nach Mailand, sondern es wurde im Palazzo Medici in Lorenzos *camera grande terrena* aufgehängt. Hier war der Herzog nun als einer der wichtigsten außenpolitischen Verbündeten des Hauses Medici dauerhaft präsent.<sup>37</sup> Auch ein Tafelbildnis des Herzogs von Urbino schmückte diese repräsentative *camera*. Allerdings ist das Porträt heute verschollen, und es ist nicht bekannt, wer es einmal in Auftrag gab.<sup>38</sup> Ein anderer, von außerhalb kommender Auftraggeber war der venezianische Botschafter und Humanist Bernardo Bembo, der bei einem längeren Florenzaufenthalt in den Jahren 1475-78 ein Porträt der Florentinerin Ginevra de' Benci bei Leonardo bestellte (**Abb. 77**).<sup>39</sup> Allerdings sind solche Beispiele eher die Ausnahme. Die meisten Auftraggeber autonomer Tafelbildnisse im Florentiner Quattrocento waren die Florentiner Bürger selbst. Dadurch erklärt sich auch die formale Geschlossenheit dieser Gattung, da Auftraggeber, Porträtierte und Betrachter ein homogenes Publikum darstellten - anders als beispielsweise beim höfischen Porträt, das an den europäischen Höfen herumgereicht wurde und andere Funktionen zu erfüllen hatte. Erst im Cinquecento kommen zunehmend auswärtige Auftraggeber hinzu, als das autonome Bildnis allmählich auch als Sammelobjekt an Bedeutung gewinnt.<sup>40</sup>

<sup>36</sup> Das Porträt zeigt den Herzog in dem Gewand, das er auch laut zeitgenössischer Berichte während des Besuches getragen hat; vgl. Schaeffer 1904, S. 221, Anm. 33 sowie Ettlinger 1978, S. 145.

<sup>37</sup> Vgl. das Medici-Inventar von 1492 (ASF, M.A.P. 165, fol. 6r). Im 16. Jahrhundert wird es im Inventar des Palazzo Vecchio erwähnt; Ettlinger 1978, S. 145.

<sup>38</sup> Vgl. zur übrigen Ausstattung der *camera grande terrena* besonders Gebhardt 1991a und Kress 1995b sowie Kapitel 6.2.

<sup>39</sup> Vgl. Kapitel 7.2.

<sup>40</sup> Vgl. Kapitel 9.3.

### 5.3 Die Auftragsgründe

Als wichtigste Gründe für die Bestellung von autonomen Porträts lassen sich für das Florentiner Quattrocento vor allem zwei Motive nennen: a) der Wunsch nach einem eigenen Bildnis und b) die Memoria der eigenen Person und der Familie über die eigene Generation hinaus.<sup>41</sup> Seit Burckhardt gilt besonders der erste Grund als die entscheidende Voraussetzung für die Entstehung autonomer Bildnisse. Der Wunsch nach einem eigenen Bildnis ist für Burckhardt das Resultat einer zunehmenden Entdeckung des Individuums.<sup>42</sup> Wie in den folgenden Kapiteln gezeigt werden kann, spielt zwar das Bedürfnis nach Selbstdarstellung durchaus eine zentrale Rolle, allerdings entfaltet sich dieses meistens in bewußtem Bezug zur Familie. So wie ein Florentiner Palazzo nie nur zum ausschließlichen Ruhm seines eigentlichen Bauherren errichtet wurde<sup>43</sup>, so wenig diente ein autonomes Porträt nur dem Selbstdarstellungswunsch eines Auftraggebers. Florentiner Kunst für den Palazzo entsteht im Kontext der Familie und zum Zwecke ihrer Repräsentation - und auch die Gattung der autonomen Tafelbildnisse bildet hier keine Ausnahme.<sup>44</sup>

Trotzdem sind die Auftragsgründe Florentiner Bürger für Porträts sehr vielfältig, und im Einzelfall ist es nicht immer möglich, eine Kategorisierung vorzunehmen. Wie die Einzelanalysen verschiedener Beispiele zeigen werden, spielen bei der Bestellung eines Porträts oft mehrere Motive gleichzeitig eine Rolle. Die folgende Zusammenstellung will deshalb zunächst nur einen ersten allgemeinen Überblick über die wichtigsten Auftragsgründe geben. Da viele Porträts nicht identifiziert sind, kann bei dem derzeitigen Forschungsstand über die ganz persönlichen Gründe, die bei einem Auftraggeber in einer bestimmten Lebenssituation den Ausschlag für die Bestellung eines Porträts gegeben haben könnten, nur wenig gesagt werden.<sup>45</sup>

---

<sup>41</sup> Vgl. dazu besonders Rosenberg 1993, S. 187: "Florentine individual portraits were normally intended for domestic settings [...] They were intended to recall the sitter to his or her contemporaries, and to record his or her appearance for future generations."

<sup>42</sup> Vgl. besonders Burckhardts "Die Kultur der Renaissance in Italien", z.B. den zweiten Abschnitt mit dem Titel "Entwicklung des Individuums" (Burckhardt 1988, S. 99): "... es erwacht eine objektive Betrachtung und Behandlung des Staates und der sämtlichen Dinge dieser Welt überhaupt; daneben aber erhebt sich mit voller Macht das Subjektive; der Mensch wird geistiges Individuum und erkennt sich als solches." Ähnlich argumentiert Burckhardt in seiner Studie zum Renaissanceporträt in den "Beiträgen zur Kunstgeschichte Italiens" (vgl. Burckhardt 1930).

<sup>43</sup> Vgl. Kapitel 3.2.

<sup>44</sup> Vgl. dazu auch Zöllner 1994, S. 41 ff.

<sup>45</sup> Eine Rekonstruktion persönlicher Lebensumstände und ihrer Bedeutung für die Bestellung eines Porträts versucht Zöllner in seiner Studie zu Leonardos "Mona Lisa"; vgl. Zöllner 1994. Vgl. auch die Identifizierung der Verfasserin von Botticellis "Bildnis eines jungen



Auffallend ist, daß sich die Auftragsgründe vieler autonomer Tafelbildnisse trotz der mangelnden Informationen bereits durch ihren Porträttyp bestimmen lassen. Das hängt damit zusammen, daß im Florentiner Quattrocento meistens die Bestellungen von Kunstwerken eng mit den zentralen Familienereignissen verknüpft sind. Es läßt sich nachweisen, daß Florentiner Bürger Kunstwerke, die für die Ausstattung des Familienpalazzo gedacht waren, nur zu bestimmten familiären Anlässe - wie Geburt, Hochzeit oder Tod eines Familienmitgliedes - bestellen.<sup>46</sup> Auch Porträts entstehen - bis auf wenige Ausnahmen - überwiegend zu solchen Ereignissen.

### Das eigene Bildnis

Die quantitativ größte Porträtgruppe bilden im Florentiner Quattrocento die männlichen Einzelporträts. Sie lassen sich noch einmal unterscheiden in a) Bildnisse junger Männer (um 25 Jahre) und b) Bildnisse älterer Männer. Über die Funktionen der Bildnisse junger Männer, von denen besonders Botticelli zahlreiche angefertigt hat, weiß man fast gar nichts. Da sich die Dargestellten meistens noch nicht im Heiratsalter befinden - die Florentiner Männer heirateten im Durchschnitt erst mit 30 Jahren -, müssen die Porträts vorher entstanden sein. Wie Lydecker nachweisen konnte, treten junge Männer in Florenz vor allem nach ihrer Emanzipation von der *patria potestas* ihres Vaters als Auftraggeber von Kunstwerken auf.<sup>47</sup>

Die Bestellung eines männlichen Porträts im fortgeschrittenen Alter wird sicherlich - neben den allgemeinen Wünschen nach Repräsentation und Memoria - immer durch einen persönlichen Grund motiviert gewesen sein. Nur in wenigen Ausnahmen kann man allerdings über solche Gründe eine konkretere Aussage machen. Im Falle von Botticellis "Bildnis eines jungen Mannes mit der Cosimomedaille" (Abb. 31) konnte eine erneute Analyse zeigen, daß in diesem Porträt wahrscheinlich ein Bildnis Lorenzo de' Medicis zu vermuten ist, dem das

---

Mannes mit der Cosimomedaille" (Abb. 31) als ein Porträt Lorenzo de' Medicis in Kapitel 6.2.

46 Vgl. dazu grundsätzlich Lydecker 1987a und 1987b sowie Barriault 1991, S. 3: "Just as much of the religious art of the Italian Renaissance concerned death and the afterlife and was funerary in nature - tombs carved in honor of the deceased, chapels frescoed by the living to seek absolution for the sins of the dead - so domestic art of that era commemorated the sacraments of life: betrothal and marriage, childbirth and baptism."

47 Vgl. Lydecker 1987b.

Bildnis in einer schwierigen Zeit zur politischen Legitimation diene.<sup>48</sup> Ein anderes Beispiel ist das Porträt "Galeazzo Maria Sforzas" (**Abb. 30**) von Piero Pollaiuolo, das der mailändische Herzog anlässlich eines Florenzaufenthaltes im Jahre 1471 bei dem Künstler bestellte.<sup>49</sup>

Während man bei Männerporträts davon ausgehen kann, daß meistens der Dargestellte selbst der Auftraggeber war - außer, wenn es sich um ein postumes Bildnis handelt -, ist das bei Frauenporträts nicht die Regel. Vielmehr kommen hier entweder die Ehemänner, die Väter oder andere männliche Verwandte als Auftraggeber in Frage. Wie Zöllner nachweisen konnte, ist Leonardos Bildnis der "Mona Lisa" (**Abb. 91**) wahrscheinlich auf den Auftrag ihres Mannes Francesco del Giocondo zurückzuführen.<sup>50</sup> Ähnliches wird man für das Bildnis der "Giovanna degli Albizzi" (**Abb. 64**) oder für die zahlreichen weiblichen Profilbildnisse vermuten dürfen, die anlässlich der Hochzeit der Dargestellten von dem zukünftigen Ehemann bestellt wurden.<sup>51</sup> Domenico Ghirlandaio's Bildnis der "Lucrezia Tornabuoni" im Palazzo Tornabuoni (**Abb. 125**) wird dagegen ihr Bruder Giovanni bestellt haben.<sup>52</sup> Lucrezia war die Ehefrau von Piero de' Medici, und ihr Bildnis dokumentierte die enge verwandtschaftliche Beziehung der Tornabuoni mit der führenden Familie von Florenz.

### Postume Porträts

Einer der wichtigsten Gründe für die Bestellung eines Porträts war der Tod eines Familienmitgliedes. Zahlreiche Florentiner Porträts erweisen sich bei genauerer Analyse als postume Bildnisse, die meistens von den Söhnen oder nächsten Verwandten des Verstorbenen nach dessen Tod bestellt wurden. Dazu gehören wahrscheinlich die Porträts von Matteo und Michele Olivieri (**Abb. 22**), Domenico Ghirlandaio's "Bildnis Francesco Sassettis mit Sohn" (**Abb. 19**) oder sein Porträt eines "Großvaters mit Enkel" (**Abb. 20**).<sup>53</sup> Besonders viele postume Porträts gibt es von Giuliano de' Medici (**Abb. 33, 39**), die wohl kurz nach seinem plötzlichen Tod bei dem Mordanschlag der Pazzi-Verschwörung entstanden sein dürften.<sup>54</sup> An den Tod eines Familienmitgliedes wurde allerdings nicht nur in Form von

48 Vgl. Kapitel 6.2.

49 Vgl. weiter oben, Kapitel 5.2.

50 Vgl. Zöllner 1994 sowie Kapitel 7.3.

51 Vgl. Kapitel 7.1.

52 Vgl. Kapitel 7.3.

53 Vgl. Kapitel 6.1.

54 Vgl. Friedmann 1959 sowie Lightbown 1978, Bd. II, S. 29-32.

Tafelbildnissen erinnert. Auch Porträtmedaillen, -büsten oder Totenmasken sollten die Memoria an den Verstorbenen aufrecht erhalten.<sup>55</sup>

Bei den Frauenporträts scheinen postume Tafelbildnisse eher selten gewesen zu sein. In der Forschung wird meistens Ghirlandaios "Bildnis der Giovanna degli Albizzi" (Abb. 64) genannt, da die Tafel als Datierung das Jahr 1488 angibt, in dem Giovanna bei der Geburt ihres Kindes verstarb. Allerdings muß nicht zwangsläufig erst ihr Tod der Auslöser für die Bestellung eines Porträts gewesen sein, da die formale Gestaltung ansonsten eher auf ein Hochzeitsbild verweist. Vielmehr könnte Giovannas plötzlicher Tod kurz nach der Hochzeit dazu geführt haben, daß vom Künstler oder der Werkstatt in Form eines *cartellino* im Bildhintergrund nachträglich ein Datum sowie die auf Giovannas Tod verweisende Inschrift hinzugefügt wurden.<sup>56</sup>

### Porträts zur Hochzeit

Daß die Hochzeit ein besonders häufiger Anlaß für die Bestellung von weiblichen Profilporträts war, soll in dieser Arbeit nachgewiesen werden.<sup>57</sup> Die Funktion und die Quantität weiblicher Profilbildnisse - von denen es heute noch ca. 40 Beispiele gibt - konnten bisher in der Forschung nicht erklärt werden. Anhand der Rekonstruktion Florentiner Hochzeitszeremonien sowie der materiellen Ausstattung der Braut kann gezeigt werden, daß es sich bei diesen Frauenporträts nur um junge Bräute handeln kann. Dadurch erklärt sich auch die Typisierung weiblicher Profilbildnisse, da die Bildnisse der Bräute in erster Linie repräsentative Funktionen zu erfüllen hatten.

### Ehepaarbildnisse

Auch die Bestellung von Ehepaarbildnissen gehört in den allgemeineren Kontext Florentiner Hochzeitszeremonien. Allerdings scheinen diese Porträts meistens erst einige Zeit nach der Hochzeit entstanden zu sein.<sup>58</sup> Aber auch hier zeugt die

<sup>55</sup> Eine genauere Analyse postumer Bildnisse im Florentiner Quattrocento gibt es nicht. Da bei der Behandlung dieser Thematik - selbst wenn sie sich nur auf Tafelbildnisse beschränken würde - unbedingt auch die anderen Formen der Totenehrung im Florentiner Quattrocento einbezogen werden müssen (vgl. dazu besonders Strocchia 1992), sind die postumen Tafelbildnisse als eigenes Kapitel zunächst aus der vorliegenden Fassung der Arbeit ausgeklammert worden. Allerdings ist geplant, das Thema in der Druckfassung der Dissertation umfassend zu behandeln.

<sup>56</sup> Vgl. Kapitel 7.1.

<sup>57</sup> Vgl. Kapitel 7.1.

<sup>58</sup> Vgl. Kapitel 7.3.

Anzahl der überlieferten Beispiele von der Bedeutung, die einer Hochzeit im Florentiner Quattrocento zukam. Für die Gattung des autonomen Florentiner Porträts ist dieser zentrale Auftragsgrund in der Forschung noch nicht wirklich erkannt worden.

### Poetische und fiktive Porträts

Neben den Familienporträts wurden in Florenz immer wieder auch Porträts bestellt, die ich hier zunächst ganz allgemein als "poetische" oder "fiktive" Porträts bezeichnen möchte. Darunter sind Bildnisse zu verstehen, bei denen es sich nicht um die Darstellung einer zeitgenössischen Persönlichkeit handelt, sondern beispielsweise um allegorische Bildnisse oder Porträts von *Uomini famosi* im weitesten Sinne. Zu dieser Gruppe würde ich Piero di Cosimos sogenanntes "Bildnis der Simonetta Vespucci" (Abb. 72)<sup>59</sup> rechnen oder auch Botticellis "Bildnis von Dante"<sup>60</sup>. Über die Funktion dieser Porträts ist nur wenig bekannt. Es ist anzunehmen, daß sie vor allem aus Sammlergründen bestellt wurden, um in einem *studiolo* aufbewahrt zu werden - ganz ähnlich, wie Federigo da Montefeltro in Urbino sein *studiolo* mit Bildnissen berühmter Männer schmücken ließ.<sup>61</sup> Auch aus dem Medici-Inventar von 1492 weiß man, daß Lorenzo de' Medici in seinem *studiolo* das Porträt einer "dama franzese" von dem niederländischen Künstler Petrus Christus aufbewahrte, das für ihn sicherlich vor allem als Zeugnis altniederländischer Feinmalerei von Wert war.<sup>62</sup> Leider sind solche Zeugnisse bisher Einzelfälle, und Aussagen hinsichtlich der Funktion solcher Porträts lassen sich für das Quattrocento bisher noch nicht verallgemeinern.

<sup>59</sup> Vgl. einige Überlegungen zu diesem Porträt in Kapitel 6.3.

<sup>60</sup> Tempera/Holz, 54,7 x 47,5 cm, Le Grand Coligny (Ginevra), Slg. Bodmer.

<sup>61</sup> Vgl. Liebenwein 1977, S. 83 ff. sowie zum Raumtyp des *studiolo* Kapitel 3.3.

<sup>62</sup> ASF, M.A.P. 165, fol. 28r: "Una tavoletta dipintovi di una testa di dama franzese cholorita a olio opera di Pietro Cresci da Bruggia"; vgl. zum Sammlerwert altniederländischer Tafelmalerei Rohlmann 1994, S. 93 ff.

## Männerporträts

---

Die autonomen Männerporträts haben in der Forschung zum Florentiner Bildnis immer die Hauptrolle gespielt.<sup>1</sup> Sie gelten als besonderer Ausdruck von Individualität und spielen eine wichtige Rolle bei der Entstehung des autonomen Individualporträts in der italienischen Renaissance. Ähnliches gilt auch für die Gattung der Porträtbüsten, in der ebenfalls die männlichen Büsten vorherrschen. Quantitativ ist diese Dominanz nur schwer zu begründen. Obwohl es bei dem heutigen Bestand an autonomen Porträts insgesamt immer noch mehr männliche als weibliche Tafelbildnisse gibt, ist dieser Unterschied keinesfalls so groß, als daß er die Forschungslage begründen könnte.<sup>2</sup> In einigen Porträtgruppen - wie z. B. im Profilbildnis - dominieren quantitativ sogar eindeutig die weiblichen Porträts.<sup>3</sup>

Trotz der umfangreichen Literatur zum Florentiner Männerporträt fehlt es nach wie vor an detaillierten Bildnisanalysen, die über die allgemeine Feststellung der wachsenden Individualität hinaus die spezifischen Funktionen einzelner Porträts stärker in den Vordergrund zu stellen versuchen. Obwohl auch eine chronologische Analyse der verschiedenen Entwicklungsstufen des Florentiner Porträts ein wichtiges Forschungsdesiderat ist, kann eine solche Untersuchung nur auf einer größeren Basis von Einzeluntersuchungen durchgeführt werden. Die folgenden Analysen einzelner herausragender Männerporträts des Florentiner Quattrocento wollen eine erste Lücke schließen. Den Schwerpunkt der Untersuchung bildet die Frage nach der speziellen Funktion einzelner Porträts sowie ihrer spezifischen Auftragsgründe. Es kann gezeigt werden, daß die Porträts neben ihrer allgemeinen Funktion als Familiendokument zu ganz konkreten Anlässen oder aus ganz bestimmten Gründen in Auftrag gegeben wurden.<sup>4</sup>

---

<sup>1</sup> Sleptzoff 1978 klammert das Frauenporträt in seiner Studie zum Renaissancebildnis des 15. Jahrhunderts sogar völlig aus. Vgl. zum Forschungsstand Kapitel 1.2 sowie die Einleitung in Kapitel 7.

<sup>2</sup> Vgl. zu den quantitativen Verhältnissen von Männer- und Frauenporträts Tabelle I im Anhang.

<sup>3</sup> Vgl. Kapitel 7.1.

<sup>4</sup> Vgl. zum Zusammenhang von Familienereignissen und Porträtbestellungen Kapitel 5.

Neben diesen ganz spezifischen und individuellen Funktionen lassen sich bei fast allen Beispielen ähnliche Grundwerte und -vorstellungen feststellen, die nahezu in allen Renaissanceporträts des 15. Jahrhunderts eine zentrale Rolle spielen. Dazu gehört in erster Linie ihr Dokumentationscharakter, ihre Memorialfunktion sowie die Darstellung bestimmter Tugenden. Aber gerade diese vordergründigen und immer wiederkehrenden Eigenschaften führen in der Forschung oft dazu, daß in einer entwicklungsgeschichtlichen Betrachtung diese Aspekte zu stark in den Vordergrund gerückt werden.<sup>5</sup> Die folgenden Einzelanalysen verstehen sich auch als ein Versuch, die Vorstellung einer sich immer stärker durchsetzenden Individualität im autonomen Porträt zu relativieren. Es kann nachgewiesen werden, daß nicht immer die naturgetreue und möglichst ähnliche Darstellung des Porträtierten Zweck eines Bildnisses war. Der Rückgriff auf Typen, selbst am Ende des Quattrocento, wird keinesfalls als mangelnde künstlerische Qualität empfunden, sondern entspricht dem speziellen Repräsentationsbedürfnis der Florentiner Bürger. Schon deshalb würde eine entwicklungsgeschichtliche und chronologische Betrachtung zum derzeitigen Forschungsstand ein verzerrtes Bild ergeben.<sup>6</sup>

Die ursprüngliche Idee, das Männerporträt nach seinen jeweiligen Funktionen in thematisch geordneten Gruppen zu behandeln, hat sich aufgrund des derzeitigen Forschungsstandes als zu verfrüht erwiesen.<sup>7</sup> Nur im ersten Punkt ("Väter und Söhne, Großväter und Enkel") wird versucht, eine zusammengehörige Porträtgruppe mit einem übergreifenden thematischen Zusammenhang geschlossen zu behandeln. Trotzdem sind die ausgewählten Beispiele als exemplarische Studien solcher Porträtgruppen zu verstehen. So gehört Botticellis "Bildnis eines jungen Mannes mit der Cosimomedaille" (Abb. 31) eigentlich inhaltlich auch in die Gruppe der "Väter und Söhne, Großväter und Enkel". Da es aber bisher in der Forschung überwiegend als Künstlerbildnis oder Selbstporträt gedeutet worden ist, mußte erst durch eine Einzelanalyse die eigentliche Funktion neu bestimmt werden. Die im dritten Punkt behandelten Pendantbildnisse von Piero di Cosimo vertreten ein außergewöhnliches Beispiel für die Gruppe der autonomen Künstlerbildnisse, die seit der Mitte des Quattrocento immer häufiger auftreten.

<sup>5</sup> Vgl. zum Forschungsstand Kapitel 1.

<sup>6</sup> Das trifft besonders auf die Beurteilung des Frauenporträts zu, bei dem noch stärker als im Männerporträt der "Typ" eine Rolle spielt. Vgl. den einführenden Teil von Kapitel 7.

<sup>7</sup> Das Kapitel über Männerporträts sah ursprünglich folgendes Modell vor: 1) Der Wunsch nach einem eigenen Bildnis; 2) Väter und Söhne, Großväter und Enkel; 3) Porträts von Freunden; 4) Porträts politischer Verbündeter; 5) Postume Porträts und 6) Porträts von Gelehrten, Dichtern und Uomini famosi - ergänzt durch ein Kapitel über Künstlerbildnisse und Selbstporträts.

"niuna altra carità maggiormente ci strigne  
che l'amore della patria e de' proprii figlioli"  
(Matteo Palmieri, *Della Vita Civile*)<sup>8</sup>

## 6.1 Väter und Söhne, Großväter und Enkel

Kaum ein anderes Thema beherrscht die *Libri di Ricordi* und Traktate der Florentiner Renaissance mehr als die Beziehung zwischen Vater und Sohn. Alberti beginnt sein Traktat *Della famiglia* mit einem Kapitel über die Aufgaben und Pflichten der Väter gegenüber ihren Söhnen; Giovanni Rucellai schreibt seinen *Zibaldone* ausdrücklich für seine Söhne Pandolfo und Bernardo;<sup>9</sup> und aus Francesco Sassettis Testament lassen sich deutlich die Sorgen um die Zukunft seiner Kinder herauslesen.<sup>10</sup> Auch im Testament von Giuliano Gondi von 1501 findet sich der Vermerk, daß er seinen neuen Palazzo zu seinem Andenken und zur Ehre seiner Söhne und seiner Familie erbaut habe.<sup>11</sup> Während solche Äußerungen den Wunsch zum Ausdruck bringen, den Ruhm der Familie über die eigene Generation hinaus zu mehren, hat Alberti in *Della famiglia* die enge Beziehung zwischen Vätern und Söhnen auch auf einer persönlichen Ebene definiert, denn - so Alberti - keine Liebe sei stärker, beständiger, ungeteilter und größer als die des Vaters zu seinen Kindern.<sup>12</sup> Diese feste Bindung von Vater und Sohn hatte einen ganz realen Hintergrund: der Vater einer Familie übte als Familienoberhaupt (*pater familias*) die *patria potestas* aus, d. h. die uneingeschränkte Gewalt über seine Ehefrau und Kinder. Die Söhne konnten sich dieser väterlichen Gewalt in der Regel durch eine Emanzipation entziehen, während die Töchter durch Heirat nur in eine andere *patria potestas* wechselten.<sup>13</sup>

<sup>8</sup> Palmieri 1944, S. 85.

<sup>9</sup> Das vollständige Vorwort des *Zibaldone* lautet (fol. 1a<sup>r</sup>): "Questo libro fu ordinato et scripto per me, Giovanni di Pagholo di messere Pagolo Rucellai, mercatante et cittadino fiorentino, questo anno 1457, nel castello di sancto Giminiano, dove mi truovo colla mia famiglia, fuggito la pestilentia che in detto tempo era nella nostra città di Firenze; il quale ò principato per dare notitia et amaestramento a Pandolfo et a Bernardo miei figliuoli di più chose, ch'io credo abbia a essere loro utile; et fia una insalata di più erbe, come s'intenderà pe' lettori; il quale libro si chiama il Zibaldone quaresimale." Vgl. Rucellai 1960, S. 2.

<sup>10</sup> Warburg 1932, Bd. I, S. 127 ff. sowie weiter unten.

<sup>11</sup> "Ad preservandam memoriam suam et pro honore suorum filiorum et domus et familie de Ghondis." Zitiert nach Tönniesmann 1983, S. 130.

<sup>12</sup> Alberti 1962, S. 34.

<sup>13</sup> Vgl. Kuehn 1991, S. 198 ff. sowie grundsätzlich zur Struktur der Florentiner Familie Kent 1977b; Brucker 1990, Kapitel 3; Herlihy/Klapisch-Zuber 1978; Kuehn 1991 sowie Kapitel 5.2. Zur Bedeutung der Emanzipation vgl. Kuehn 1982; zur Rolle der Frau im Florentiner Quattrocento vgl. Klapisch-Zuber 1988; Rosenthal 1988; King 1993 sowie ausführlicher in Kapitel 7.

In den zahlreichen Bildnissen der Florentiner Oberschicht hat die Beziehung zwischen Vätern und Söhnen ebenfalls ihren Niederschlag gefunden. Ganz selbstverständlich sieht man in den Freskenzyklen der Florentiner Kirchen die Söhne an der Seite ihrer Väter stehen - versammelt mit anderen Verwandten und Freunden der Familie. Männliche Nachkommen zu haben, erfüllte einen Vater nicht nur mit Stolz, sondern garantierte ihm auch, daß seine Familie fortbestehen würde. Als Giovanni Rucellai im Alter von 70 Jahren in seinem *Zibaldone* über sein Leben *raisoniert*, kann er beruhigt feststellen:

"Truovomi due figliuoli huomini, Pandolfo e Bernardo, della qualità che sono, e due nipoti maschi, figliuoli de' miei figliuoli, e quattro nipote femine, e' quali discendenti mi danno chonsolazione e chontento assai"<sup>14</sup>.

Anschließend bekundet Giovanni, daß er zudem mittlerweile mit Piero de' Medici und dessen Söhnen Lorenzo und Giuliano verwandtschaftlich verbunden sei - eine Verbindung, die ihn, wie er selbst schreibt, "onorato, stimato e righuardato" und mit großer Freude erfülle:

"... di che ò preso grandissimo chontentamento".<sup>15</sup>

Im gleichen Sinne hat Francesco Sassetti in seiner Familienkapelle solche verwandtschaftlichen Verbindungen in den Fresken von Ghirlandaio bildlich zum Ausdruck gebracht. In der Szene der "Bestätigung der Ordensregel" zeigt er sich selbst mit seinem zwölfjährigen Sohn Federigo unmittelbar neben Lorenzo de' Medici, dessen eigene drei Söhne am unteren Bildrand gerade den Raum betreten (**Abb. 35**). Neben Lorenzo de' Medici steht Antonio Pucci - ebenfalls ein Parteigänger der Medici und zugleich mit den Sassetti verwandt, da sein Sohn Alessandro mit Sibilla Sassetti verheiratet war. Gegenüber dieser Gruppe, am linken Bildrand, erscheinen die drei anderen Söhne Francesco Sassettis: Galeazzo, Cosimo und Teodoro.<sup>16</sup>

<sup>14</sup> Rucellai 1960, S. 121.

<sup>15</sup> "Sono bene inparentato al pari di qualunch'altro della nostra città, e ppoi ch'io fui parente di Piero di Chosimo de' Medici e di Lorenzo e Guliano, suoi figliuoli, sono stato onorato, stimato e righuardato, e lla loro felicità e prosperità me l'ò ghoduta e ghodo insieme cho lloro, di che ò preso grandissimo chontentamento." Vgl. Rucellai 1960 (fols. 227r-227v). Bezeichnend ist, daß nur die männliche Linie erwähnt wird. Immerhin war die Verwandtschaft der Rucellai mit den Medici erst durch die Hochzeit zwischen Nannina de' Medici, der Tochter Piero de' Medicis, und Giovannis Sohn Bernardo zustande gekommen.

<sup>16</sup> Vgl. zur Identifizierung der Porträts in der Sassetti-Kapelle Warburg 1932, Bd. I, S. 101 ff. sowie Borsook/Offerhaus 1981, S. 36 ff.



Während die Florentiner Familienkapellen mit ihren Historienbildern für solche Familienrepräsentationen genutzt wurden, in denen die Bedeutung der Familie durch die Porträts wichtiger Persönlichkeiten wie Lorenzo de' Medici zusätzlich gesteigert wurde<sup>17</sup>, haben sich in der Gattung der autonomen Tafelbildnisse einige außergewöhnliche Beispiele erhalten, in denen diese patrimonialen Beziehungen zwischen Vater und Sohn oder Großvater und Enkel sehr viel privater thematisiert werden. Charakteristisch für diese Porträts ist, daß es sich bei ihnen entweder um Doppelporträts handelt oder aber um zwei aufeinanderbezogene Tafelbildnisse, die vielleicht sogar einmal ursprünglich in Form eines Porträtdiptychons verbunden waren. Doppelbildnisse oder Porträtdiptychen kommen ansonsten nur noch bei den Ehepaarbildnissen vor, bei denen ebenfalls die Beziehung zweier Menschen im Vordergrund der Darstellung steht. Bisher ist die Porträtgruppe der "Väter und Söhne" in der Forschung nie als zusammengehörige Bildnisgruppe untersucht worden. Das ist umso erstaunlicher, da sich unter ihnen einige der bekanntesten Porträts des Florentiner Quattrocento befinden.

### **Domenico Ghirlandaio: "Francesco Sassetti und Sohn"**

Wichtigstes Beispiel dieser besonderen Porträtgruppe ist zweifellos Domenico Ghirlandaios Porträt von "Francesco Sassetti und seinem Sohn" (Abb. 19). Beherrscht wird die Tafel von dem Frontalporträt Francesco Sassettis, der mit seinem Körper fast die gesamte Breite und gut  $\frac{2}{3}$  der Höhe ausfüllt. Er trägt ein einfaches rotes Gewand, das an den Ärmeln und am Halsausschnitt mit Pelzbesatz verziert ist und in der Taille mit einem schwarzen Gürtel leicht gerafft wird. An dem Gürtel hängt eine schwarze Börse, auf die er mit seiner rechten Hand verweist. Das Gesicht von Francesco ist ebenfalls in Frontalansicht gegeben, seine Augen sind niedergeschlagen, das Haupt wird von einer Mütze bedeckt. In der rechten Bildhälfte, unmittelbar vor Sassetti, steht ein etwa sechs bis achtjähriger Junge, der ihm bis zur Schulter reicht und durch eine Inschrift am oberen Bildrand als sein Sohn Teodoro benannt wird. Teodoros kindliches Gesicht, das er mit Blick zu seinem Vater erhebt, erscheint im Profil. Er ist mit einem prächtigen Gewand bekleidet, dessen Überkleid ein aufwendiges Stoffmuster trägt. Das Haupt des Jungen bedeckt eine rote Kappe, den *cupolino tondo*, aus der die schulterlangen blonden Locken hervorschauen. Vater und Sohn scheinen in einem Innenraum zu

<sup>17</sup> Klapisch-Zuber beschreibt diese elementaren Beziehungen Florentiner Familien mit den drei Begriffen "parenti, amici e vicini"; vgl. Klapisch-Zuber 1976.

stehen, denn Sassettis rechter Arm stützt sich auf eine Art Balustrade, die seinen ganzen Körper hinterfängt und vor der sein Sohn steht.

Hinter den Porträtierten öffnet sich ein Fenster, durch das der Blick auf eine Landschaft frei wird. Es handelt sich offensichtlich um einen Hafen am Meer, der von Bergen umrahmt wird und unmittelbar auf Francesco Sassettis berufliche Tätigkeit im Ausland anspielt. Francesco wurde am 1. März 1421 als Sohn von Tommaso Sassetti geboren. Schon früh trat er in den Dienst der Medici und ging in den Jahren 1438/39 als Agent in die Genfer Filiale der Medicibank, deren Führung er acht Jahre später als Manager übernahm. Bei einem Florenzaufenthalt heiratete er 1459 Nera Corsi. Sie stammte aus einer alten und angesehenen Florentiner Familie und gebar ihm im Laufe der nächsten Jahre zehn Kinder. 1469 stieg er als Generalmanager der Medicibank auf, die er bis zu seinem Tod 1490 führte.<sup>18</sup>

In der Forschung ist vor allem die genaue Identifizierung des Sohnes umstritten, da sich aus ihr Anlaß und Datierung des Porträts ergeben.<sup>19</sup> Die Tafel trägt am oberen Rand eine Inschrift, die als die Dargestellten Francesco und seinen Sohn Teodoro benennt: "FRANCISCVS SAXETTVS THEODORVSQUE. F[ILIVS]". Allerdings ist diese Inschrift erst später der Tafel hinzugefügt worden.<sup>20</sup> Francesco Sassetti hatte zwei Söhne mit dem Namen Teodoro. Der ältere Teodoro wurde 1460 geboren und starb 1479 in Lyon; er war Sassettis erstgeborener Sohn. Der jüngere Teodoro kam im Todesjahr des Älteren (12. Mai 1479) zur Welt<sup>21</sup> und erhielt nach Florentiner Brauch im Andenken an den Verstorbenen ebenfalls den Namen Teodoro.<sup>22</sup> Das Alter des Kindes auf dem Porträt liegt etwa zwischen zehn bis zwölf Jahren. Identifiziert man den Dargestellten mit dem erstgeborenen Teodoro, müßte das Porträt um 1466-68 entstanden sein.<sup>23</sup> Francesco Sassetti wäre zu diesem Zeitpunkt etwa 45-47 Jahre gewesen.<sup>24</sup> Deutet man allerdings das Kind als den jüngeren Teodoro, hätte Ghirlandaio das Porträt um 1485-87 gemalt, als Francesco bereits weit über sechzig Jahre alt war.<sup>25</sup>

18 Vgl. zur Biographie Francesco Sassettis Borsook/Offerhaus 1981, S. 10 ff.

19 Vgl. Warburg 1932, Bd. I, S. 131 f., Anm. 5; Roover 1948, S. 90 f.; Zeri 1971, S. 44 f.; Rosenberg 1993, S. 189 f.

20 Zeri 1971, S. 44.

21 Borsook/Offerhaus 1981, S. 15 und S. 60, Dokument 7.

22 Vgl. Warburg 1932, Bd. I, S. 131, Anm. 5.

23 So Roover 1948, S. 90 f.

24 Vgl. Warburg 1932, Bd. I, S. 130, Anm. 2.

25 So Warburg 1932, S. 131 f., Anm. 5; Zeri 1971, S. 44 f.

Zieht man weitere Porträts von Francesco Sassetti hinzu, werden die Identifizierung und Datierung keinesfalls erleichtert. Eine Porträtbüste von Antonio Rosselli im Museo Nazionale in Florenz könnte etwa gleichzeitig mit Ghirlandaios Porträt entstanden sein, wenn man davon ausgeht, daß der ältere Teodoro dargestellt ist. Die Marmorbüste zeigt Francesco im Alter von 44 Jahren, wie eine Inschrift belegt.<sup>26</sup> Vergleicht man die Gesichtszüge der Büste mit dem gemalten Porträt, läßt sich allerdings nur schwer ein vergleichbares Alter konstatieren. Vielmehr wirkt das gemalte Bildnis nun noch jünger. Noch krasser ist der Unterschied, wenn man das gemalte Tafelbildnis mit den Porträts von Francesco in den Fresken der Sassetti-Kapelle vergleicht (um 1485), in denen Ghirlandaio Francesco im Alter von etwa 65 Jahren zeigt. Beide Möglichkeiten der Identifizierung gehen von einer realistischen Wiedergabe der beiden Dargestellten aus. Aber gerade mit dieser Annahme scheint man bei dem Porträt nicht sehr weit zu kommen - wie der Vergleich mit anderen, in der Datierung sicheren Porträts zeigt. Auch die Vermutung von Roover, es könnte sich um eine spätere Kopie des ursprünglichen Porträts handeln, die ein Schüler Ghirlandaios in den 1480er Jahren angefertigt hat, ist nicht überzeugend, da eine Kopie des Originals, das, so Roover, Ghirlandaio selbst in den 1460er Jahren gemalt hat, Sassetti nach wie vor im Alter von 45 Jahren zeigen müßte.<sup>27</sup>

Rosenberg hat als dritte Möglichkeit der Deutung vorgeschlagen, in dem Doppelbildnis "simply a painting of Francesco Sassetti and «Son»"<sup>28</sup> zu sehen, in dem die Beziehung des Vaters zu seinem Sohn und umgekehrt thematisiert wird. Damit wäre das Porträt nicht unbedingt zu einem bestimmten Anlaß und in Bezug auf einen bestimmten Sohn in Auftrag gegeben worden, sondern als Ausdruck väterlicher Liebe und Sorge über die Ausbildung und den Lebensweg der eigenen Kinder. Francesco Sassetti hat vor allem in seinem Testament diese Sorge um seine Nachkommen zum Ausdruck gebracht. 1488, als er in hohem Alter noch einmal eine Reise nach Lyon antreten mußte, verfaßte er seinen vorläufigen "ultima volontà", wie er diese Schrift selbst nennt.<sup>29</sup>

<sup>26</sup> Die Inschrift lautet: "FRAN. SAXETTUS FLORENT. CIVIS AETATIS. ANN. XLIII"; vgl. Lavin 1970, S. 217. Die Gestaltung der Marmorbüste nimmt deutlich Bezug auf Francesco Sassettis Sammelleidenschaft antiker Münzen und Schriften sowie auf seine humanistischen Studien; sie zeigt sein Brustbild bekleidet mit einer römischen Toga, ganz im Stil römischer Imperatorenbüsten.

<sup>27</sup> Vgl. Roover 1948, S. 91. Die Tafel hat allerdings durch eine ältere Restaurierung und Übermalung stark gelitten, so daß Teile der Landschaft und die feineren Gesichtszüge von Francesco Sassetti verloren gegangen sind; vgl. Zeri 1971, S. 45.

<sup>28</sup> Rosenberg 1993, S. 190.

<sup>29</sup> "1488. Qui disotto farò memoria della mia ultima volontà. Ricordo fo io Francesco di Thomaso Saxetti questo venerdì santo adì 4 d'aprile 1488 in Firenze sendo per partire per transferirmi in Francia cioè alla città di Lione in sul Rodano per i facti nostri ...";

Der Anlaß dieser Reise war der finanzielle Verlust in der Medicifiliale in Lyon, für die Francesco teilweise verantwortlich war und die er nun zu mildern versuchte, indem er sich persönlich auf die Reise über die Alpen begab.<sup>30</sup> Bedingt durch sein hohes Alter und geschwächt durch Krankheit mußte Francesco geahnt haben, daß er im Begriff war, seine letzte geschäftliche Unternehmung anzutreten, denn aus dem Ton seines Testaments spricht bereits das Bewußtsein seines nahenden Todes: "Truovomi come sapete nella età di 68 anni incircha et sono oramai mortale ogni giorno."<sup>31</sup> Neben den rein geschäftlichen Dingen gibt er im folgenden Text des Testaments eine Fülle persönlicher Ratschläge, die er speziell an seine beiden ältesten Söhne Galeazzo und Cosimo richtet, die nach seinem Tod seine Rolle in der Familie übernehmen sollten. Er ermahnt sie zur Eintracht untereinander ("tra voi sia ogni concordia")<sup>32</sup>, zur Sorge um das Wohlergehen der anderen Familienmitglieder ("dimostri la vostra carità et benivolenza fraterna")<sup>33</sup>, zu Tugend und gutem Benehmen ("imitando le virtù et i buoni costumi della vita")<sup>34</sup> und zur Ehrfurcht gegenüber ihrer Mutter ("a Madonna Nera vostra madre portate quella reverentia che a me proprio s'io fussi vivo")<sup>35</sup>.

Läßt sich vor diesem Hintergrund Ghirlandaio's Porträt von Francesco und einem seiner Söhne als bildlicher Ausdruck dieser väterlichen Erziehung und Fürsorge verstehen? Oder auch umgekehrt: als Ermahnung an die eigenen Kinder, dem Vorbild des Vaters nachzustreben - einem Vater, der durch seine ständige Abwesenheit wenigstens durch ein Porträt der Familie präsent sein sollte? Immerhin war Francesco das Familienoberhaupt und verkörperte die *patria*

---

abgedruckt in Warburg 1932, Bd. I, S. 140 ff. Nachdem er wieder nach Florenz zurückgekehrt war, ließ er das Dokument als tatsächliches Testament bestehen.

30 Seit 1478/80 hatten die einzelnen Medicifilialen im Ausland nur noch Verluste gebracht, so daß die Häuser in Avignon, Mailand, Brügge und London geschlossen werden mußten. Francesco Sassetti wurde von seinen Partnern Inkompetenz und schlechte Wirtschaft vorgeworfen, aber Lorenzo de' Medici hielt nach wie vor zu ihm. Innerhalb der Medicibank entwickelten sich zwei Parteien, von denen die eine, angeführt durch Giovanni Tornabuoni, vorschlug, die Geschäfte im Süden Italiens (Neapel und Rom) zu verstärken, während die andere Partei unter Sassettis Führung die Filialen im Norden Europas trotz der Verluste aufrecht erhalten wollte. Sassetti mußte diese Hartnäckigkeit mit hohen persönlichen Verlusten bezahlen, von denen sich seine Familie lange nicht erholen konnte. Vgl. zusammenfassend Borsook/Offerhaus 1981, S. 15 sowie grundsätzlich Roover 1963, *passim*.

31 Warburg 1932, Bd. I, S. 141.

32 Ebd., S. 141.

33 Ebd., S. 142: "Così seguite interamente et unitamente come giusti e buoni figliuoli et frategli immodo apparischa et si dimostri la vostra carità et benivolenza fraterna, maxime sappiendo decti contracti essersi fatti a altro fine cioè per salvare i vostri beni et non per fare vantaggio l'uno dall'altro."

34 Ebd., S. 142.

35 Ebd., S. 143.

*potestas*, die durchaus auch stellvertretend durch ein Porträt repräsentiert werden konnte. Allerdings stört diese Deutung ein wesentliches Detail, auf das bisher noch nicht näher eingegangen worden ist: Francesco schaut weder seinen Sohn noch den Betrachter an. Ghirlandaio hat ihn vielmehr mit gesenkten Augen dargestellt und mit einem undefinierbaren Blick, der sich nach unten verliert, ohne einen bestimmten Punkt zu fixieren.

Halb oder vollständig niedergeschlagene Augenlider kommen ansonsten nur bei postumen Porträts vor - wie im "Bildnis des Giuliano de' Medici" (**Abb. 33**), das Botticelli nach dem Mord an dem jungen Medici gemalt hat. Botticelli scheint mit diesen Bildnissen von Giuliano einen neuen Porträttyp für postume Bildnisse entwickelt zu haben, denn nach 1480 finden sich immer wieder niedergeschlagene Augen als Hinweis darauf, daß der Porträtierte bereits verstorben war. Auch bei Francescos Bildnis könnte es sich also um ein postumes Porträt handeln. Dieser Eindruck wird noch verstärkt durch die starre und auf Frontalität ausgerichtete Körperhaltung des Dargestellten, der etwas Ikonenhaftes anhaftet, wie Rosenberg festgestellt hat.<sup>36</sup> Auch die Mittelachsenposition des Brustbildes, die allerdings durch das Porträt des Sohnes leicht nach links verrückt ist, verstärkt den memorialen Eindruck. In der Tat übernimmt der Sohn den aktiven Part des Bildes, indem seine ganze Gestik auf den Vater verweist, ohne daß von ihm Resonanz kommt. Vor diesem Hintergrund gewinnt auch die Balustrade, auf die Francesco seine Arme lehnt, eine andere Bedeutung. Sie grenzt ihn räumlich von seinem Sohn ab, denn sie umschließt nur seinen Körper. Der Gegenstand, auf den der Sohn seine Hände im Bildvordergrund stützt, ist nicht auszumachen. Auf jeden Fall aber steht Teodoro vor Francescos Umgrenzung und wird nicht von ihm berührt oder umarmt, wie es beispielsweise in Ghirlandaios "Bildnis eines alten Mannes mit seinem Enkel" (**Abb. 20**) der Fall ist, das geradezu von der intimen Beziehung und Umarmung der beiden Dargestellten lebt.<sup>37</sup>

Die bildimmanenten Zeichen sprechen also eher dafür, daß es sich um ein postumes Porträt Francesco Sassettis handelt, das wohl kurz nach seinem Tod (um 1490) von der Familie des Verstorbenen in Auftrag gegeben wurde. Das würde auch die Ungereimtheiten hinsichtlich der Identifizierung des Sohnes erklären. Das Bildnis porträtiert nicht einen bestimmten Sohn von Francesco, sondern zeigt den Vater mit einem Sohn, wie Rosenberg vorgeschlagen hat, welcher stellvertretend für die anderen Söhne die Rolle der Nachkommen übernimmt. Immerhin gibt es in

<sup>36</sup> "Sassetti is presented frontally in a very stiff and iconic pose." Rosenberg 1993, S. 190.

<sup>37</sup> Zu einer genaueren Analyse dieses Porträts siehe weiter unten im Text.

dieser Zeit die Gattung des Familien- oder Gruppenporträts noch nicht<sup>38</sup>, und Ghirlandaio löst dieses Darstellungsproblem mit einem Doppelbildnis - einer Bildnisgattung also, die ebenfalls erst im Entstehen war.<sup>39</sup> Die Funktion des Porträts dient somit der *memoria*, dem Andenken an das Familienoberhaupt. In diesem Sinne ist auch das ausdrückliche Versprechen der beiden ältesten Söhne Galeazzo und Cosimo zu verstehen, sich in allen Dingen an die Wünsche ihres Vaters zu halten, auch nach seinem Tod - wie am Ende von Francescos Testament von ihnen selbst hinzugefügt wurde: "Et noi suoi figliuoli maggiori come obbedienti et riverenti a nostro padre promettiamo osservare in ogni parte la sua volontà vivo et morto ..."<sup>40</sup>

Auch Francesco selbst hatte schon zu Lebzeiten an seine Memoria gedacht. In den 1480er Jahren ließ er von Ghirlandaio und seiner Werkstatt die Familienkapelle der Sassetti in der Kirche S. Trinità prächtig ausstatten, die auch für seine Grablege vorgesehen war - wie er in seinem Testament schreibt: "... el mio corpo sia portato et soppellito in Santa Trinita nella nostra cappella et sepoltura nuova et così vi comando et ordino."<sup>41</sup> Während jedoch in der Öffentlichkeit der Sassetti-Kapelle die gesamte Familie und ihre soziale Stellung in der Florentiner Oberschicht thematisiert ist, als deren Oberhaupt Francesco fungiert, hat das private Porträt eine andere Funktion. Gezeigt wird Francesco als idealer Florentiner Kaufmann in mittlerem Alter. Im Bildhintergrund verweisen die Berge und das Meer auf seine Tätigkeit nördlich der Alpen sowie die Kirche in der linken Hälfte auf seine Stiftungen. Die Börse an seinem Gürtel bekundet seinen Reichtum, und der Sohn an seiner Seite sichert den Fortbestand der Familie. Auch die Darstellung des Sohnes gleicht einem Idealtyp, der im Porträt gleichsam den "idealen Sohn" repräsentiert, in dem die bürgerliche Tugend und die kaufmännische Geschicklichkeit des Vaters weiterleben werden, "weil jeder weiß und davon überzeugt ist, wie sehr es vom Vater abhängt, daß die Jugend der Familie ehrenhaft, gesittet und tüchtig werde", wie Alberti in *Della famiglia* schreibt. "Und wie ein tüchtiger und sorgsamer Wärter ein Füllen zahm und gehorsam machen wird [...] so werden Väter die Ihrigen mit Sorgfalt und Geschick zu bürgerlicher Tugend und Bescheidenheit erziehen", heißt es an anderer Stelle bei Alberti weiter.<sup>42</sup>

38 Vgl. zur Gattung der Gruppen- und Familienporträts Riegl 1931; Hinz 1973; Hughes 1986.

39 Das früheste Beispiel in der Florentiner Malerei ist das "Doppelbildnis eines Mannes und einer Frau" von Filippo Lippi (Abb. 96); vgl. Kapitel 8.1.

40 Warburg 1932, Bd. I, S. 143 f.

41 Ebd., S. 141. Zur Sassetti-Kapelle in S. Trinità Borsook/Offerhaus 1981.

42 Alberti 1962, S. 53.

In der Tat hatten die Söhne von Francesco allen Grund, sich die erfolgreicherer Jahre ihres Vaters in Erinnerung zu rufen. Als Francesco starb, hatte er durch finanzielle Verluste in der Lyoner Filiale das Familienvermögen beträchtlich geschmälert. Somit gleicht das Bildnis in seiner Verkörperung typischer Florentiner Kaufmannstugenden einer Beschwörung alter Zeiten, in deren Gedenken man sich auf die eigentlichen Werte der Familie besinnen konnte; denn, so hören wir wieder Alberti:

"Niemand wird höheren, festeren, dauerhafteren Ruhm genießen, als wer sich der Aufgabe geweiht hat, durch rühmliche und denkwürdige Taten das Vaterland, seine Mitbürger und sein Haus zu fördern. Derjenige allein wird verdienen, daß sein Name noch bei seinen Enkeln voller Auszeichnung, rühmlich und unsterblich weiterlebt ..."<sup>43</sup>

Francescos Porträt dient also einerseits der Memoria des Familienoberhauptes, zum anderen aber als Aufforderung zur Nachahmung der *virtù*, die er in vorbildhafter Weise vorgelebt hatte. Daß es gegen Ende seines Lebens Fortuna nicht mehr allzu gut mit ihm meinte - wie selbst Francesco schreibt - soll seine eigenen Söhne aber nicht resignieren lassen, sondern eher zu höheren Taten anregen, zu denen er sie ausdrücklich in seinem Testament auffordert:

"Wo uns die Fortuna landen lassen wird, weiß ich nicht, angesichts der Umwälzungen und Gefahren, in denen wir uns befinden und aus denen uns Gott den Hafen des Heils zu erreichen gewähren möge. Wohin es aber auch mit mir gehen und was auch immer mir zustoßen mag, ich befehle und fordere, wenn anders ihr wollt, daß ich zufrieden von dannen gehe, daß ihr meine Erbschaft anzutreten aus keinem Grund verweigert und, selbst wenn ich mehr Schulden als Vermögen hinterlassen sollte, will ich, daß ihr unter derselben Fortuna lebt und sterbt, weil mir dies eure Schuldigkeit zu sein scheint ..."<sup>44</sup>

Ganz in diesem Sinne läßt Alberti den alten Lorenzo in *Della famiglia* an seinem Krankenbett sagen:

"Ich für meine Person wollte euch als Erbteil lieber Tugend hinterlassen denn alle Reichtümer, aber das steht nicht in meiner Macht, Kinder. Was ich zu können glaubte, hab' ich mich immer bemüht euch zu geben: die Grundsätze, die Unterstützung, die Art und Weise, durch die ihr vieles Lob, reiche Gunst, große Ehre gewinnen könnt. Bei euch steht es, die Gaben zu nutzen ..."<sup>45</sup>

<sup>43</sup> Alberti 1962, S. 32.

<sup>44</sup> Vgl. Warburg 1932, Bd. I, S. 141. Zur deutschen Übersetzung von Warburg siehe ebd., S. 145.

<sup>45</sup> Alberti 1962, S. 29 f.

Es ist geradezu charakteristisch für die Gattung des autonomen Porträts in Florenz, daß nicht unbedingt die besonders naturgetreue Wiedergabe von den Auftraggebern gewünscht wurde. Wichtiger waren die Werte und Tugenden, die ein solches Porträt zu transportieren vermochte und mit denen sich auch noch spätere Generationen identifizieren konnten.<sup>46</sup> Ob Francesco Sassettis Porträt mit einem seiner Söhne nun zu seinen Lebzeiten von ihm selbst oder nach seinem Tod von seiner Familie in Auftrag gegeben worden war, spielt für die Aussage und Funktion keine entscheidende Rolle. Bezeichnend ist, daß Inschriften auf diesen Tafeln in der Regel erst im Cinquecento hinzugefügt wurden, als die Erinnerung an das Familienmitglied nicht mehr so präsent war oder aber das Porträt von seinem ursprünglichen Ort entfernt wurde. An dem Ort, für den es einmal geschaffen wurde - in der Regel für die *camera* oder *anticamera* des Auftraggebers - bedurfte es keiner zusätzlichen inschriftlichen Auszeichnung.

### **Domenico Ghirlandaio: "Alter Mann mit Enkel"**

Aus ganz ähnlichen Gründen wird auch ein weiteres Porträt von Ghirlandaio einmal in Auftrag gegeben worden sein, das sogenannte "Bildnis eines alten Mannes mit seinem Enkel" (Abb. 20). Die Identität beider Porträtierten ist weder durch eine Inschrift noch durch andere Quellen bekannt, aber die Aussage dieses Doppelporträts läßt sich auch ohne diesen Hintergrund bestimmen. Im Zentrum der Darstellung steht die enge Beziehung des alten Mannes zu dem Kind, die sich durch Blickrichtung und Umarmung einander zuwenden. Sie befinden sich in einem Innenraum, an dessen Rückwand sich in der rechten Bildhälfte ein Fenster öffnet. Allerdings ist dieser Raum nur durch einen spärlich profilierten Hintergrund angedeutet, und erst der Landschaftsausblick ermöglicht eine gewisse räumliche Verortung. Im Gegensatz dazu sind die beiden Protagonisten im Bildvordergrund bis an den vorderen Bildrand herangerückt, so daß die Distanz zum Betrachter völlig aufgehoben wird. Erst jetzt nimmt man wahr, daß die Körper der beiden Porträtierten extrem beschnitten sind und daß das Bildnis wie ein Ausschnitt wirkt, ganz so, als würde man im Vorbeigehen diese kleine Szene hinter einem Fenster wahrnehmen. Der Blick des Betrachters fällt dabei zunächst in Augenhöhe auf den Kopf des alten Mannes, den Ghirlandaio nicht nur mit allen Zeichen seines hohen Alters zeigt (Falten, graue Haare), sondern auch mit einer Reihe körperlicher Makel, die sein Gesicht fast entstellen: siehe die viel zu große, deformierte Nase und die Warze auf der Stirn. Dem Jungen aber scheinen die Gesichtszüge des alten Mannes so selbstverständlich, daß er seinen Blick vertrauensvoll zu ihm hebt. Er

<sup>46</sup> Ein ähnliches Phänomen läßt sich auch bei den Frauenporträts beobachten; vgl. Kapitel 7.



ist im Profilporträt gegeben und gleicht auffällig dem Jungen in Ghirlandaio's Porträt von "Francesco Sassetti und seinem Sohn" (Abb. 19).

Gerade diese innige Beziehung zwischen dem Alten und dem Kind hat in der Forschung immer wieder dazu geführt, diese als "Großvater und Enkel" zu bezeichnen. Allerdings gibt es dafür keinen Beleg, da bisher keine Identifizierung gelungen ist. Das Porträt des alten Mannes ist allerdings noch einmal in einer Zeichnung überliefert (Abb. 21)<sup>47</sup>, in der Ghirlandaio noch schärfer die unförmigen Gesichtszüge erfaßt hat. Die Zeichnung zeigt nur den Kopf des Alten mit völlig geschlossenen Augen, die noch deformierter erscheinende Nase, die nun ganz dünnen wenigen Haaren, durch die die Ohren noch größer wirken. Erst im Vergleich mit der Zeichnung begreift man, daß Ghirlandaio in dem Doppelbildnis die Gesichtszüge des Mannes deutlich gemildert hat<sup>48</sup> und durch den intensiven Blickkontakt zwischen dem Alten und dem Kind die Aufmerksamkeit auf andere Aspekte zu lenken wußte.

Aufgrund der geschlossenen Augen des Alten in der Zeichnung ist vermutet worden, daß es sich um ein postumes Porträt handeln könnte.<sup>49</sup> In der Tat wirkt die Zeichnung so, als hätte der Künstler einen gerade Verstorbenen gezeichnet.<sup>50</sup> Interessant ist diese Überlegung besonders deshalb, weil die Zeichnung als Vorlage zu dem Tafelbildnis gedient haben könnte, das demnach ebenfalls ein postumes Porträt wäre. Auch im Doppelbildnis sind die Augen des Alten gesenkt, vergleichbar mit den Augen von Francesco Sassetti in dessen Doppelbildnis. Allerdings sind die Augen des Alten nicht vollständig geschlossen, denn es ist deutlich zu sehen, wie sich der Blick des Mannes auf das Kind richtet.

Meines Erachtens aber bleiben auch bei diesem Porträt Aussage und Funktion grundsätzlich gleich - ganz unabhängig davon, ob es sich um ein postumes oder nicht-postumes Bildnis handelt. Ghirlandaio lenkt die Aufmerksamkeit des Betrachters gezielt auf die intime Beziehung zwischen dem Alten und dem Kind - gesteigert durch den radikalen Bildausschnitt, der die beiden Porträtierten ganz nahe an den Betrachter heranrückt. Es ist sicherlich nicht übertrieben, dieses Porträt als das intimste autonome Bildnis des Florentiner Quattrocento zu bezeichnen. Trotzdem bleibt diese ganz persönliche Beziehung der beiden

47 Vgl. Katalog Florenz 1992/IV, S. 103 f. sowie Berenson 1933.

48 Dazu Rosenberg 1993, S. 189.

49 Pope-Hennessy 1966, S. 56; Gilbert und Berenson dagegen meinen, daß die Zeichnung den Alten eher schlafend zeigen würde; vgl. Gilbert 1968, S. 284 sowie Berenson 1933, S. 171 und S. 177.

50 Vgl. Katalog Florenz 1992/IV, S. 104.

Dargestellten in gewisser Weise eine bewußt kalkulierte und komponierte Intimität, die ganz bestimmte Werte transportieren soll, und die das Bildnis wieder zu einer Art "lehrhaftem Exempel" verallgemeinert.

Im Florentiner Quattrocento war hohes Alter - im Rückbezug auf die Antike - Ausdruck besonderer *virtù*, die in der Weisheit des langen Lebens gründete - wie beispielsweise Matteo Palmieri in seinem Traktat *Della vita civile* schreibt.<sup>51</sup> Nicht mehr Herr über seinen Körper, zeichnet sich ein alter Mann durch innere Schönheit und Würde aus (*virtù*), durch die er für seine Nachkommen zum Vorbild (*exemplum*) wird.<sup>52</sup> Ghirlandaio hat den körperlichen Gegensatz von Alter und Jugend keinesfalls negiert, aber dieser äußerliche Kontrast wird durch die starke innere Bindung der beiden Porträtierten wieder aufgehoben. Der Betrachter wird regelrecht zu Respekt gegenüber dem Alten ermahnt, dem trotz seiner körperlichen Mängel die vertrauensvolle Liebe eines Kindes entgegengebracht wird, oder wie es Rosenberg formuliert: "The young child gives his love and in return the old man gives his wisdom."<sup>53</sup> Damit steht Ghirlandaios Bildnisauffassung in diesem Porträt deutlich im Widerspruch zu Albertis Forderung, körperliche Mängel zu verdecken, damit die Schönheit des Charakters des Dargestellten nicht gemindert werde.<sup>54</sup>

Botticelli hat dieses Thema in den sogenannten Lemmi-Fresken der ehemaligen Villa von Giovanni Tornabuoni bei Careggi in einer Szene ebenfalls

51 Vgl. Palmieri 1944, S. 167 (auszugsweise zitiert am Ende des Kapitels 6.3).

52 Vgl. zum Beispiel die Lobreden der Humanisten auf den alten Cosimo de' Medici, der als Inbegriff von Weisheit und Tapferkeit galt; dazu A. Brown 1961. Allgemeiner formuliert die Bedeutung des Alters Marsilio Ficino in einem Brief an den Sohn Poggio Bracciolinis: "Geschichte ist notwendig, nicht nur, um das Leben angenehm zu machen, sondern auch, um es mit moralischer Bedeutung zu erfüllen. Was an sich sterblich ist, erhält durch Geschichte Unsterblichkeit; was abwesend ist, wird gegenwärtig; Altes wird verjüngt; und junge Männer kommen bald der Reife der Alten gleich. Wird ein Mensch von Siebzig dank seiner Erfahrung für weise gehalten, wieviel weiser ist dann der, dessen Leben eine Spanne von tausend oder dreitausend Jahren umfaßt! Denn man könnte in der Tat sagen, ein Mensch habe so viele Jahrtausende *gelebt*, wie die Spannweite seines geschichtlichen Wissens umfaßt." Zitiert in Panofsky 1978, S. 28; vgl. auch ebd., S. 34, Anm. 20 den lateinischen Originaltext.

53 Rosenberg 1993, S. 191.

54 Alberti führt im zweiten Buch von *Della pittura* die Beispiele von Antigonos und Perikles an, die immer in einer bestimmten Weise dargestellt wurden, um ihre körperlichen Mängel zu bedecken; auch zitiert er Plutarch, der berichtet, daß die alten Maler körperliche Gebrechen idealisiert darstellten: "Dipignievano li antiqui l'immagine d' Antigono solo da quella parte del viso, ove non era manchamento dell' occhio; et dicono che a Pericle era suo capo lungho et brutto et per questo dai pictori et dalli sculptori non come li altri era col capo armato ritratto. Et dice Plutarco, li antiqui pictori dipigniando i Rè, se in loro era qualche vizio, non volerlo però essere non notato, ma quanto potevano, servando la similitudine, l' emendavano." Alberti 1877, S. 119 f. Zum ambivalenten Verhältnis von Naturalismus und Idealisierung in der italienischen Renaissance vgl. grundsätzlich Panofsky 1960, S. 23 ff. sowie bei Porträts Woods-Marsden 1987.

aufgegriffen.<sup>55</sup> Auf einer Wand befand sich das Bildnis eines alten Mannes (wahrscheinlich Giovanni Tornabuoni), der mit einem Arm ein kleines Mädchen (seine Tochter?) umarmte.<sup>56</sup> Der Hintergrund zeigte eine Landschaft mit Hügeln. Leider ist das Fresko heute völlig zerstört, so daß man keine genauen Aussagen mehr machen kann, aber es bildete einmal den bewußten Kontrast zu den anderen beiden Fresken dieser *sala*, in denen Liebe und Hochzeit thematisiert waren.<sup>57</sup> Denn während Kindheit und Alter für den Anfang und das Ende des Lebens stehen, garantiert die Vereinigung durch eine Hochzeit den Fortbestand der Familie. Vor diesem Hintergrund ist meines Erachtens Ghirlandaio's "Bildnis eines Alten mit einem Kind" tatsächlich lediglich als Bildnis eines Großvaters mit seinem Enkel zu deuten.

### Domenico Veneziano (?): "Matteo und Michele Olivieri"

Die Beziehung zwischen Großvater und Enkel ist im autonomen Porträt schon in den 1470er Jahren von Botticelli in seinem "Bildnis eines jungen Mannes mit der Cosimomedaille" (Abb. 31) thematisiert worden.<sup>58</sup> Noch früher etablieren sich in Florenz für die Darstellung von Vätern, Söhnen und Großvätern Pendantbildnisse oder Porträtdiptychen: wie beispielsweise die beiden Bildnisse von Matteo und Michele Olivieri (Abb. 22), die heute überwiegend Domenico Veneziano zugeschrieben werden.<sup>59</sup> Sie sind noch vor der Mitte des Jahrhunderts entstanden (um 1430/40) und gehören damit zu den frühesten autonomen Porträts des Quattrocento.<sup>60</sup>

55 Zur Villa Lemmi vgl. Ettlinger 1976; Lightbown 1978, Bd. II, S. 60-63. Giovanni Tornabuoni hatte die Villa 1469 erworben; bis 1541 befand sie sich dann im Besitz der Familie (der Name Lemmi stammt von der Familie, die sie 1824 kaufte). Die Villa liegt zwischen Florenz und Fiesole und heißt heute "Villa Macerelli" (Via Incontri).

56 Um wen es sich bei dem Mädchen gehandelt hat, läßt sich heute nicht mehr sagen. Das Fresko ist um 1900 von Crowe und Cavalcaselle sowie von Horne noch gesehen worden, allerdings fehlten zu diesem Zeitpunkt bereits Teile des Gesichts; außerdem hatte Giovanni Tornabuoni keine jüngere Tochter mehr; vgl. Lightbown 1978, Bd. II, S. 62; Ettlinger 1976, S. 405 f.

57 In der einen Szene ist eine junge Frau zu sehen - begleitet von den drei Grazien - der von Venus Blumen überreicht werden; die andere Szene zeigt einen jungen Mann im Kreise der "Artes liberales"; beide Fresken befinden sich heute in Paris, Louvre. Umstritten ist nach wie vor die Identität der Dargestellten, die meistens in der Forschung als Giovanna degli Albizzi und Lorenzo Tornabuoni gedeutet werden (zusammenfassend Lightbown 1978, Bd. II, S. 60 f.), obwohl das Porträt der jungen Frau keine Ähnlichkeit mit Ghirlandaio's "Bildnis der Giovanna degli Albizzi" (Abb. 64) aufweist. Vgl. zu einer anderen Identifizierung Ettlinger 1976.

58 Vgl. dazu Kapitel 6.2.

59 Vgl. Dülberg 1990, S. 73 f.; Hatfield 1965, S. 325-327; Sleptzoff 1978, S. 39 und 46; Shapley 1979, Bd. I, S. 182 ff.; Wohl 1980, S. 138 ff.

60 Ob die beiden Olivieri-Porträts allerdings zu den ersten Pendantbildnissen dieser Art gehört haben, ist fraglich. Im *Anonimo Morelliano* wird berichtet, daß sich in der Sammlung des Venezianers Antonio Pasqualino zwei Profilbildnisse von Vater und Sohn befunden haben,

Dargestellt ist jeweils das Brustbildnis im Profil eines jungen Mannes im Alter von circa 25 Jahren in zeitgenössischer Kleidung und auf dem Kopf mit einer Art Turban, dem sogenannten *mazzocchio*<sup>61</sup>, geschmückt. Die Porträts erscheinen hinter einer Brüstung vor einem dunklen Hintergrund und wirken durch ihre unbewegliche Haltung wie Porträtbüsten. Das Profil des Matteo Olivieri wendet sich nach rechts, sein Pendant mit dem Bildnis des Michele nach links. Stellt man die beiden Tafeln einander gegenüber, blicken sich die Porträtierten gegenseitig in die Augen. Daher hat man immer vermutet, daß die beiden Tafeln entweder gleichzeitig als zusammengehörige Pendants oder sogar als Porträtduptychon konzipiert wurden.<sup>62</sup>

Funktion und Form der beiden Bildnisse haben in der Forschung eine Reihe von Fragen aufgeworfen. Beide Tafeln weisen auf der Brüstung jeweils Inschriften auf, die die Dargestellten als Matteo und dessen Sohn Michele Olivieri bezeichnen.<sup>63</sup> Allerdings war Matteo - als die Porträts in Auftrag gegeben wurden - bereits verstorben, und auch sein Sohn Michele dürfte um die sechzig Jahre alt gewesen sein.<sup>64</sup> In den Porträts dagegen sind zwei junge Männer gleichen

---

die Gentile da Fabriano gemalt haben soll. Die beiden Brustbildnisse zeigten die Profile der beiden einander zugewendeten Dargestellten vor schwarzem Hintergrund - vergleichbar mit den Olivieri-Porträts: "La testa per al naturale ritratta da un huomo grosser, cun un capuzzo in capo et mantello nero, in profilo, cun una corda de 7 paternostri in mano, grossi, negri, delli quali el più basso et più grande è di stucho dorato rilevato, fu de man de Gentil da Fabriano, portata ad esso M. Antonio Pasqualino da Fabriano insieme cun la infrascritta testa; zoè un ritratto d'uno giovine in habito da chierico cun li capelli corti sopra le orecchie, cun el busto fin al cinto, vestito di vesta chiusa, poco faldada, di color quasi biggio, cun un panno a uso di stola negra, frappata sopra el collo, che descende giuso, cun le maniche larghissime alle spalle et strettissime alle mani, di mano dell instesso Gentile. Ambedoi questi ritratti hanno li campi neri, et sono in profilo et si giudicano padre et figlio, et si guardano l'un contra laltro, ma in due però tavole, perchè par che si simiglijno in le tinte delle carni. Ma al mio giudicio questa convenienza delle tinte proviene dalla maniera del maestro che faceva tutte le carni simili tra loro et che tiravano al color pallido. Sono però ditti ritratti molto vivaci, et sopra tutto finiti et hanno un lustro come se fussino a oglio, et sono opere lodevoli." Frimmel 1888, S. 78 ff.

<sup>61</sup> Der *mazzocchio* war ein Wolltuch, das man turbanartig zusammenrollte; den letzten Zipfel des Tuches ließ man einfach hinten herunterhängen. Vgl. die Fresken von Masaccio und Masolino in der Brancacci-Kapelle, besonders die Szene "Die Heilung des Lahmen und die Auferweckung der Tabitha", in der in der Bildmitte zwei Florentiner in ähnlicher Bekleidung über die Piazza promenieren.

<sup>62</sup> Vgl. weiter unten.

<sup>63</sup> Auf der Tafel in Washington ist zu lesen: "MATHEUS OLIVIERI DNI IOANNI FILI", sein Pendant trägt die Inschrift: "MICHAEL OLIVIERI MATHEI FILIUS". Hatfield vertritt die Ansicht, daß beide Inschriften später hinzugefügt wurden, allerdings noch vor 1550; vgl. Hatfield 1965, S. 316, Anm. 4.

<sup>64</sup> Die Olivieri waren eine bekannte Florentiner Kaufmannsfamilie. Matteo war der Sohn von Giovanni Olivieri, der 1349 das Amt des Prior in Florenz hatte. Aus dem Jahr 1365 gibt es ein Testament von Matteo, der wohl bald darauf gestorben sein muß. Er hatte acht Kinder,

Alters dargestellt, die eher wie Brüder scheinen. Zumindest Matteos Porträt ist somit sicher ein postumes Bildnis, während das Porträt von Michele nicht sein tatsächliches Alter zeigen kann und wahrscheinlich ebenfalls erst nach seinem Tod entstanden sein wird. Stimmen die Inschriften, haben wir es also hier mit den Porträts von Vater und Sohn zu tun, die eine andere Funktion erfüllen sollten als die naturalistische Wiedergabe zweier Familienmitglieder.

Hatfield hat die Vermutung geäußert, daß es sich vielleicht bei den beiden Porträts um den Rest einer Familiengalerie der Olivieri handeln könnte.<sup>65</sup> Dülberg dagegen verweist auf die ehemalige Rückseitenbemalung beider Tafeln, die ihrer Meinung nach eher für eine verschlossene Aufbewahrung spricht, keinesfalls aber für eine Anbringung an der Wand als Familiengalerie.<sup>66</sup> Sicher ist, daß beide Tafeln bereits kurz nach ihrem Entstehen sowie im Laufe der nächsten Jahrhunderte mehrmals in ihrer Form verändert wurden, so daß es heute kaum noch möglich ist, ihre Erstfassung zu rekonstruieren.<sup>67</sup> Allerdings gibt die Porträtgestaltung der beiden Profilbildnisse einige Hinweise. Wenn Dülberg feststellt, daß "die ideal-jugendlichen Physiognomien in der zeitlos entrückten Profilansicht"<sup>68</sup> nichts über die tatsächlichen Personen aussagen, stimmt das sicherlich, entsprach aber auch kaum der Funktion dieser Porträts. Florentiner Porträts dienten zunächst der Dokumentation und Repräsentation. Durch sie sollten bestimmte Charaktereigenschaften des Dargestellten transportiert werden, die auch nach seinem Tod als Exempel für die Nachkommen fungieren konnten.

Gerade in der Anfangsphase der Entwicklung des Florentiner Porträts ist spürbar, wie jedes individuelle Detail zugunsten einer nivellierenden und idealisierenden Form vermieden wird. Bildwürdig scheint nur das zu sein, was über die momentane Erscheinung des Porträtierten hinaus auch später Bestand hat. Es ist bezeichnend, daß sich außer den Olivieri-Brüdern noch weitere männliche

---

von denen Michele zu den Letztgeborenen zu zählen ist. Michele muß zwischen 1433 und 1446 gestorben sein; vgl. Hatfield 1965, S. 325 f.

65 Hatfield 1965, S. 326: "Probably both posthumous, the Olivieri portraits appear to be pieces from the family portrait gallery, a sort of family tree in pictures."

66 Dülberg 1990, S. 74. Die Rückseiten der Tafeln waren mit symbolischen Zeichen sowie Bild- und Wortdevisen versehen, von denen heute so gut wie nichts mehr übrig ist. Das Bildnis des Matteo ist von Holz auf Leinwand übertragen worden, so daß die Rückseitenbemalung völlig verschwand. Allerdings existieren in der Villa I Tatti im Berenson-Archiv noch Fotos, die die ehemalige Bemalung belegen.

67 Beide Tafeln sind nachträglich mehrmals beschnitten, was deutlich an den angeschnittenen Inschriften zu sehen ist. Zudem befinden sich die Porträts selbst in einem sehr schlechten Zustand, auch bedingt dadurch, daß sie mehrmals übermalt wurden. Vgl. zusammenfassend zum technischen Zustand der Tafeln Wohl 1980, S. 138 ff. sowie Dülberg 1990, S. 73-74.

68 Dülberg 1990, S. 73.

Profilbildnisse dieser frühen Zeit erhalten haben, die sich alle untereinander so stark gleichen, daß man tatsächlich glauben könnte, sie entstammen ein und derselben Familiengalerie (Abb. 23-25).<sup>69</sup> Alle Beispiele zeigen den ideal-jugendlichen Typ, immer im Profilporträt als Brustbild ohne Arme vor einem dunklen Hintergrund und hinter einer Brüstung, in zeitgenössischer Kleidung mit dem *mazzocchio*. Nach 1450 verschwinden diese männlichen Profilbildnisse völlig zugunsten des Dreiviertelporträts, während das idealisierte Porträt in Form des Profilbildnisses im weiblichen Porträt weiterhin bis zum Ende des Quattrocento eine zentrale Rolle spielt.<sup>70</sup>

Warum in Florenz dieser Typ so populär war, läßt sich aus heutiger Sicht nur schwer verstehen, weil für unsere Begriffe das autonome Porträt und der Anspruch auf Individualität unmittelbar zusammengehören. In Florenz war das Interesse an autonomen Bildnissen aber nicht nur aus dem Wunsch entstanden, sich selbst in den Mittelpunkt einer Darstellung zu stellen, sondern eher durch die Beschäftigung mit der Antike, besonders aber durch antike Münzbildnisse und Porträtbüsten.<sup>71</sup> Diese verstand man keinesfalls als Ausdruck individueller Persönlichkeiten, durch die man sein eigenes Ich entdeckte. Vielmehr befragte man sie zunächst hauptsächlich hinsichtlich ihrer Bildniswürdigkeit und allgemeinen Aussage, die sich auch für die eigene Zeit nutzen ließen. Zudem lieferten die antiken Autoren zahlreiche schriftliche Quellen, in denen sie die Taten ihrer Zeitgenossen, besonders aber ihre Tugenden, lobten. Wer sich so ausgezeichnet hatte, war es wert, durch ein Bildnis überliefert zu werden.<sup>72</sup> Der gleiche Tenor spricht aus den frühen Traktaten des Florentiner Quattrocento, in denen herausragende Persönlichkeiten ganz im Stil antiker Beschreibungen vor allem durch ihre Taten und Tugenden charakterisiert werden, nicht aber durch eine individuelle Physiognomie.<sup>73</sup>

69 Es handelt sich um das "Profilbildnis eines Mannes" in Washington (Abb. 23), das "Profilbildnis eines Mannes" in Boston (Abb. 24) sowie das "Profilbildnis eines Mannes" in Chambéry (Abb. 25). Die Zuschreibung der Porträts ist umstritten. Vgl. eine ausführliche Diskussion aller drei Beispiele in Hatfield 1965.

70 Vgl. Kapitel 7.1.

71 Vgl. Kapitel 4.2 und 4.3.

72 Vgl. besonders Plinius in seiner *Naturalis historiae*, Buch XXXV, zum Beispiel XXXV,11: "Imaginum amorem flagrasse quondam testes sunt Atticus ille Ciceronis edito de iis volumine, M. Varro benignissimo invento insertis voluminum suorum fecunditati etiam septingentorum inlustrium aliquo modo imaginibus; non passus intercidere figuras aut vetustatem aevi contra homines valere, inventor muneris etiam dis invidiosi, quando immortalitatem non solum dedit, verum etiam in omnes terras misit, ut praesentes esse ubique ceu di possent." Plinius 1978, S. 18.

73 Vgl. besonders Marek 1989, S. 264 sowie grundsätzlich Marek 1993.

Das Profilbildnis war vor diesem Hintergrund die ideale Bildnisform, um dem Dargestellten einerseits eine überindividuelle zeitlose Erscheinung zu geben, trotzdem aber sein Bildnis der Nachwelt zu überliefern.<sup>74</sup> Dabei umfaßte der Begriff "Bildnis" mehr als nur das Abbild in Form eines autonomen Porträts. Fast alle Familien der Florentiner Oberschicht fixierten ihr Andenken für spätere Generationen in ihren zahlreichen *Libri di Ricordi*. Nur selten wird man in diesen Aufzeichnungen Beschreibungen von Personen finden, die die äußere Erscheinung betreffen. Immer geht es darum, den späteren Generationen das Idealbild eines Menschen zu entwerfen, der über seine Zeit hinaus Vorbildcharakter hatte. Selbst als im letzten Drittel des Quattrocento durch die malerischen und formalen Ausdrucksmöglichkeiten innerhalb des autonomen Porträts das Individuum und seine individuelle Erscheinung allmählich in den Vordergrund rückten, blieb das Porträt weiterhin Träger bestimmter menschlicher Werte. Bezeichnend ist, daß gerade Porträts, die der Bildnisgruppe der "Väter und Söhne" angehören, diese Werte am stärksten in den Mittelpunkt der Darstellung setzen - wie am Beispiel der beiden Ghirlandaio-Doppelbildnisse gezeigt werden konnte.

Auch die beiden Olivieri-Bildnisse gehören in diesen Kontext. Dülberg hat vermutet, daß das Bildnis von Michele, dem Sohn Matteos, erst später nach dem bereits bestehenden Porträt des Vaters angefertigt wurde.<sup>75</sup> Das würde nicht nur seine formale Angleichung erklären, sondern auch die Funktion beider Bildnisse. Demnach wäre das Bildnis des Vaters Matteo von seinem Sohn Michele postum um 1430/40 in Auftrag gegeben worden, während das Bildnis von Michele ebenfalls erst nach dessen Tod von der Familie bestellt wurde. Da innerhalb der Familie bereits das Bildnis von Matteo existierte, konnte nach diesem Vorbild auch das Bild des Sohnes Michele angefertigt werden. Es ist auch durchaus denkbar, daß die beiden Bildnisse erst dann zu einem Porträtdiptychon zusammengeschlossen wurden, wie Dülberg glaubt. Das kleine Format beider Tafeln sowie die Rückseitenbemalung sprechen tatsächlich eher für eine verschlossene Aufbewahrung.<sup>76</sup> Die Angleichung der Form drückt zumindest die enge familiäre Verbindung beider Dargestellten aus, gesteigert durch die sich aneinanderzuwendenden Profile. Hier tritt wieder deutlich die patrimoniale Struktur der Florentiner Familie mit ihrer Bedeutung der Aufeinanderfolge von

<sup>74</sup> Vgl. dazu auch einige Überlegungen von Bleyl 1986.

<sup>75</sup> Dülberg 1990, S. 74.

<sup>76</sup> Ebd., S. 74. Allerdings wissen wir aus späteren Beispielen, daß Bildnisse für Familiengalerien oft ein extra kleines Format hatten und wie ein Fries unterhalb der Decke aufgehängt wurden; vgl. dazu weiter unten.

Generationen zum Vorschein, die besonders dann garantiert ist, wenn die Söhne nach dem Tugendvorbild ihrer Väter ihr Leben führen.

### Luca Signorelli: "Niccolò, Camillo und Vitellozzo Vitelli"

Das Pendantbildnis als Modell für die Darstellung von "Vätern und Söhnen" hat sich - ähnlich wie das Profilbildnis als Modell für weibliche Porträts<sup>77</sup> oder das Pendantbildnis für Ehepaare<sup>78</sup> - bis ins frühe Cinquecento in Florenz halten können. Etwa um 1495/1500 malt Luca Signorelli die Profilbildnisse der Condottieri-Familie Vitelli (Abb. 25-28), von denen sich heute noch drei Exemplare erhalten haben.<sup>79</sup> Salmi nimmt an, daß die Bildnisse zu einer Porträtserie gehört haben, von der sich heute in der Pinakothek von Città di Castello noch Kopien befinden.<sup>80</sup> Das älteste der drei Porträts zeigt den Stammvater der Familie, Niccolò Vitelli (1414-86), den "Pater patriae" von Città di Castello - wie die Initialen "N" und "V" am oberen Bildrand bezeugen (Abb. 26). Er ist 1486 verstorben, und dieses Bildnis wird wohl kurz darauf entstanden sein, denn es zeigt ihn im hohen Alter. Sein Profilporträt erscheint vor einer Landschaft, ist aber sonst ganz in der formalen Tradition der Olivieri-Bildnisse gehalten.

In gleicher Form, ebenfalls vor einer Landschaft, erscheinen die beiden Porträts seiner Söhne Camillo (Abb. 27) und Vitellozzo Vitelli (Abb. 28).<sup>81</sup> Ihre Profilbildnisse sind einander zugewendet und sie haben das gleiche Format (42 x 32 cm). Es ist deshalb denkbar, daß sie ursprünglich ein Diptychon gebildet haben - ganz so, wie es auch bei den Olivieri-Bildnissen denkbar wäre. Während Vitellozzo und der alte Niccolò in bürgerlichem Gewand abgebildet sind, verweist die Rüstung des Camillo Vitelli auf seinen Beruf des Condottiere. Nach Vasari muß Signorelli die Familie Vitelli gut gekannt haben. In der Vita des Künstlers gibt er an, daß Signorelli in den Fresken des Weltgerichts der Kirche von Orvieto viele Porträts seiner Freunde untergebracht habe, darunter Niccolò, Paolo und Vitellozzo Vitelli.<sup>82</sup>

<sup>77</sup> Vgl. Kapitel 7.1.

<sup>78</sup> Vgl. Kapitel 8.

<sup>79</sup> Vgl. zur Datierung Gilbert 1968, S. 281 und S. 283.

<sup>80</sup> Salmi 1955, S. 70, Abb. 22a.

<sup>81</sup> Die Identifizierung des Dargestellten als Camillo ist nicht sicher; es könnte sich auch um ein Porträt seines Bruders Paolo handeln, da die Tafel keine Inschrift mit den Anfangsbuchstaben aufweist. Camillo ist 1496 gestorben, Paolo 1499. Vgl. auch Hatfield 1965, S. 328. Die Identifizierung mit Vitellozzo (gestorben 1502) ergibt sich aus der Inschrift der beiden Buchstaben "V" und "V" auf der Tafel. Vgl. Salmi 1955, S. 71, Abb. 23a und 23b.

<sup>82</sup> Vgl. Vasari-Milanesi, Bd. III, S. 690.



Die verschiedenen Beispiele haben gezeigt, wie autonome Bildnisse in der Florentiner Oberschicht bewußt als bildlicher Ausdruck des patrimonialen Zusammenhaltes innerhalb der Familie eingesetzt wurden. Anlaß für den Auftrag solcher Bildnisse war meist der Tod des Vaters, dessen Andenken man durch ein Porträt garantieren konnte. Zugleich aber waren viele dieser Porträts, besonders die Pendantbildnisse oder Porträtdiptychen, Ausdruck für den erfolgreichen Fortbestand der Familie, indem sich die neuen Familienoberhäupter ebenfalls porträtieren ließen. Im Quattrocento kann man in diesen Fällen zwar meistens noch nicht unbedingt von Familiengalerien sprechen, aber die sprunghafte Entwicklung solcher Bildnissammlungen im Cinquecento zeigt, daß grundsätzlich die Tendenz schon existierte.<sup>83</sup> Zudem entstand erst durch das eigentliche Sammeln einzelner Bildnisse die "Idee einer Ikonographie der Familie", wie Hinz diese Entwicklung bezeichnet, in der das Einzelporträt "gesammelt und aneinandergereiht - ahnenbildliche Funktion" erhalten kann.<sup>84</sup>

Für die Florentiner Beispiele ist bezeichnend, daß für diese Funktion ganz eigene Porträttypen entwickelt wurden - wie beispielsweise Ghirlandaios Doppelbildnisse, die die unmittelbare Beziehung zwischen den Generationen oder zwischen den Vätern und Söhnen innerhalb eines Bildnisses auszudrücken vermochten. Charakteristisch ist auch, daß einmal entwickelte Porträttypen immer wieder neu als Modell aufgegriffen wurden - sogar als die formale Entwicklung der Porträtmalerei bereits ganz andere Ausdrucksformen zuließ.

---

83 Vgl. zum Beispiel die Familiengalerie, die Bronzino für die Medici anlegte; dazu Vasari-Milanesi, Bd. VII, S. 603.

84 Vgl. Hinz 1973, S. 207 f.

## 6.2 Botticellis "Bildnis eines jungen Mannes mit der Cosimomedaille": Ein Porträt Lorenzo de' Medicis?

Zu den besonders häufig diskutierten Porträts des Florentiner Quattrocento gehört Botticellis "Bildnis eines jungen Mannes mit der Cosimomedaille" (Abb. 31). Dargestellt ist das Brustbildnis eines jungen Mannes im Dreiviertelporträt vor einer Landschaft, der in seinen beiden Händen eine goldene Medaille hält, welche ein Profilporträt Cosimo de' Medicis zeigt. Der junge Mann ist bekleidet mit einem einfachen dunklen Gewand (dem *lucco*) und einer roten Kappe (dem *cupolino tondo*), aus der sein schulterlanges dunkles Haar hervorschaut. Der Standpunkt des Porträtierten läßt sich nicht genau bestimmen, auch die Landschaft im Hintergrund ist so einfach gestaltet, daß sie keine Lokalisierung zuläßt. Ungewöhnlich an diesem Porträt sind vor allem Form und Material der Medaille, die der Porträtierte in Höhe seines Herzens dem Betrachter entgegenhält. Es handelt sich um einen plastischen vergoldeten Gipsabguß, der zusätzlich in die Holztafel eingelassen wurde. Der Abguß stammt von einer Originalmedaille Cosimo de' Medicis, die nach seinem Tod zwischen 1465 und 1469 angefertigt worden sein muß. Sie trägt die Inschrift "MAGNUS COSMUS MEDICES PPP", die auf den Titel "Pater Patriae" verweist, der Cosimo postum verliehen wurde.<sup>85</sup>

Die Forschungsgeschichte von Botticellis Bildnis ist seit Beginn unseres Jahrhunderts durch zahlreiche Identifizierungsversuche bestimmt worden. Im folgenden soll dieser Frage noch einmal neu nachgegangen werden, allerdings vor einem neuen Hintergrund. Es sei hier bereits die These formuliert, daß es sich um ein Porträt Lorenzo de' Medicis handelt, der sich mit der Bildnismedaille seines Großvaters Cosimo de' Medici präsentiert. Damit wäre Botticellis Bildnis aufgrund der Protagonisten nicht nur als privates Familienporträt mit genealogischer Funktion zu deuten, sondern zugleich als öffentliches Porträt. Diese Annahme steht der bisherigen Forschung entgegen, in der überwiegend die Meinung vertreten wird, daß es sich bei Botticellis Porträt um ein Künstlerbildnis oder gar Selbstporträt eines anderen Künstlers handele.

Botticellis Porträt kam 1666 aus der Sammlung des Kardinals Carlo de' Medici (1596-1666) in die Galerie der Uffizien, in deren Inventar von 1704 es als Porträt eines *figliolo* von Cosimo de' Medici verzeichnet wurde.<sup>86</sup> Ein

<sup>85</sup> Vgl. zum historischen Kontext der Medaille weiter unten in diesem Kapitel.

<sup>86</sup> "Un quadro in tauola alto s. 18 = e Largo s 16 dipintoui di maniera antica il ritratto del Figliolo di Cosimo Pater Patrie da giouane, con beretta rossa in testa, uestito di uerde, che tiene chon ambe e mani una Medaglia di stucco dorato con l'impronta di Cosimo pater patrie

Jahrhundert später, in einem Inventar von 1825, wird der Dargestellte dann als Pico della Mirandola benannt.<sup>87</sup> Da beide Identifizierungen als eher unwahrscheinlich galten, schlug Müntz 1888 Piero de' Medici (1471-1503), den Sohn von Lorenzo de' Medici, vor, der allerdings aufgrund seines Alters ebenfalls nicht in Frage kommt. Auch Hornes Idee, es könne sich um ein postumes Porträt von Giovanni de' Medici, dem zweiten Sohn Cosimos, handeln, fand in der Forschung keine Zustimmung.<sup>88</sup>

Die folgende Forschungsdiskussion wurde dann weitgehend durch den Vergleich mit dem formal ähnlichen "Bildnis eines Mannes mit einer Neromünze" von Hans Memling (**Abb. 79**) bestimmt. Die eigentliche Debatte begann mit Bodes Vorschlag, in Botticellis Bildnis das Selbstporträt eines Florentiner Medailleurs zu sehen, der "sein Meisterwerk in den Händen hält"<sup>89</sup>, während er für Memlings Porträt den Namen des Medailleurs Niccolò Spinelli nannte.<sup>90</sup> 1924 nahm Bode diesen Vorschlag wieder zurück, um nun in dem Botticelli-Bildnis Niccolò Spinelli zu sehen, während er das Memling-Bildnis als Porträt des Giovanni Candida, dem Hofmedailleur und politischen Sekretär Karls des Kühnen, identifizierte.<sup>91</sup> Erst Friedländer kritisierte 1928 diese Deutung, indem er darauf aufmerksam machte, daß der von Memling Porträtierte kein Medaillon, sondern eine Münze in der Hand halte, also eher als Sammler oder Antiquar zu deuten sei.<sup>92</sup>

Während mit dieser These Friedländers die Deutung des Memling-Bildnisses wieder offen war, ohne daß allerdings bis heute eine überzeugende Identifizierung

---

con ueduta di paese in Lontananza, con adornamento intagliato, et tutto dorato." Lightbown 1978, Bd. II, S. 33.

<sup>87</sup> Lightbown 1978, Bd. II, S. 34.

<sup>88</sup> Vgl. zusammenfassend Lightbown 1978, Bd. II, S. 34.

<sup>89</sup> Bode lehnte die Zuschreibung des Bildes an Botticelli ab: "... als ob dieser große Künstler je Hände gezeichnet hätte wie diese Krähenfüße, und obenein in einer Zeit, wo er die »Tapferkeit« und die kleine Anbetung der Könige in den Uffizien malte!" Vgl. Bode 1904, S. 2; vgl. auch Cahn 1962, S. 68 f.

<sup>90</sup> Bode 1904, S. 1 ff. Niccolò di Forzore Spinelli (1430-1514), genannt Niccolò Fiorentino, stammte aus einer florentinischen Goldschmiedefamilie und war ein Großneffe des Malers Spinello Aretino. Immer wieder arbeitete er für den Burgundischen Hof als Siegelschneider und verfertigte zahlreiche Porträtmedaillen Florentiner Zeitgenossen; vgl. Thieme/Becker 1907-47, Bd. 31, S. 387 f.; Hill 1930, Bd. 1, S. 243 f.; Pollard 1984, S. 410.

<sup>91</sup> Bode 1924a, S. 389; vgl. auch zusammenfassend zur Forschungsgeschichte beider Porträts Cahn 1962. Giovanni Candida (vor 1450 - nach 1495) stammte aus einer angesehenen neapolitanischen Familie und trat als Diplomat und Sekretär in den Dienst Karls des Kühnen. Nach dessen Tod (ab 1477) war er für Maria von Burgund und Maximilian von Österreich in dieser Funktion tätig; ab 1492/93 trat er in den Dienst des französischen Königs als dessen Ratgeber und Botschafter. Bekannt wurde er schließlich als Medailleur. Vgl. Thieme/Becker 1907-47, Bd. V, S. 395; Hill 1930, Bd. 1, S. 211 f.; Pollard 1984, S. 344.

<sup>92</sup> Friedländer 1924-37, Bd. VI, S. 42.

gelingen wäre<sup>93</sup>, gingen die Spekulationen um die Identität des Botticelli-Bildnisses weiter.<sup>94</sup> Jean de Foville lenkte die Aufmerksamkeit erstmals auf die Cosimomedaille und die Inschrift mit dem Verweis auf den Titel "Pater Patriae", der Cosimo postum verliehen wurde, und für dessen Medailleur der Autor Cristoforo Geremia hielt, den er deshalb im Porträt des jungen Mannes zu sehen glaubte.<sup>95</sup> Habich schrieb die Medaille 1924 Niccolò Spinelli zu<sup>96</sup>, den Bode sogleich als Reaktion auf Habichs These mit dem Dargestellten in Botticellis Bildnis identifizierte, das er nun als Selbstporträt Spinellis bezeichnete.<sup>97</sup>

Nachdem Hill 1930 nachweisen konnte, daß Niccolò Spinelli nicht der Medailleur der Cosimo-Medaille sein konnte<sup>98</sup>, lenkte Cahn 1962 die Diskussion wenig überzeugend auf den Medailleur Lysippo, den Neffen von Cristoforo Geremia, und spekulierte, daß die Cosimo-Medaille erst nachträglich in die Tafel eingesetzt worden sei und damit eine eigene Medaille von Lysippo ersetzt habe.<sup>99</sup> 1978 schließlich identifizierte Middeldorf den Porträtierten mit dem Künstler Bertoldo di Giovanni, den er für einen illegitimen Sohn Giovanni de' Medici hielt, der sich in dem Bildnis mit der Medaille seines Großvaters präsentieren würde.<sup>100</sup> Im gleichen Jahr schrieb Lightbown das Bildnis endgültig Botticelli zu, ohne die Identifizierungsdiskussion mit einem neuen Namen fortzusetzen. Allerdings hielt er es für wenig wahrscheinlich, das Bildnis eines Medailleurs in Botticellis Porträt zu sehen. Seiner Meinung nach sei es "perhaps more probable that it represents someone having a close personal or political tie with Cosimo, e. g. a godson."<sup>101</sup>

Mit dieser eher vagen Vermutung hat Lightbown meines Erachtens die Frage nach der Identität des Dargestellten wieder in die richtige Richtung gelenkt, auf die bereits die früheste Quelle zu diesem Bild, der Inventartext der Uffizien von 1704, verwiesen hatte. Cosimo de' Medici hatte zwei Söhne, Piero und Giovanni, die allerdings um 1470-75, der ungefähren Entstehungszeit der Tafel, beide schon verstorben waren. Zudem sind die Porträts der beiden Medici durch Bildnisbüsten

<sup>93</sup> Memlings "Bildnis eines Mannes mit der Neromünze" wird von mir ausführlich im Zusammenhang mit Leonardos "Bildnis der Ginevra de' Benci" in Kapitel 7.2 diskutiert.

<sup>94</sup> Im folgenden sollen nur die wichtigsten Identifizierungen diskutiert werden; vgl. ansonsten zusammenfassend Lightbown 1978, Bd. II, S. 33 f. sowie Cahn 1962, S. 68 ff.

<sup>95</sup> Foville 1911 und 1912.

<sup>96</sup> Habich 1923.

<sup>97</sup> Bode 1924a.

<sup>98</sup> Hill 1930, S. 243 ff.

<sup>99</sup> Cahn 1962, S. 70 f.

<sup>100</sup> Middeldorf 1978, S. 314 ff.

<sup>101</sup> Lightbown 1978, Bd. II, S. 34.

von Mino da Fiesole überliefert (**Abb. 108**), die keinerlei Ähnlichkeit mit dem Dargestellten im Botticelli-Bildnis aufweisen.<sup>102</sup>

Während Giovanni de' Medici keine Kinder hatte, hinterließ Piero de' Medici bei seinem Tod (1469) zwei Söhne: den damals etwa zwanzigjährigen Lorenzo (Lorenzo il Magnifico) und den vier Jahre jüngeren Giuliano. Obwohl beide Enkel Cosimos aufgrund ihres direkten verwandtschaftlichen Verhältnisses sowie ihres Alters die idealen Protagonisten für Botticellis Porträt zu sein scheinen, sind sie bisher in der Identifizierungsdiskussion nie genannt worden. Sogar Lightbown stellt in seiner Botticelli-Monographie fest: "There seems in fact to have been no member of the Medici family nearly related to Cosimo who was in his late twenties or thirties when the portrait was painted."<sup>103</sup>

Wie die beiden Medicibrüder um 1470/75 ausgesehen haben, ist besonders im Fall von Lorenzo nur schwer festzustellen. Während Botticelli Giuliano nach der Pazzi-Verschörung (1478) mehrmals unverwechselbar in autonomen Bildnissen porträtiert hat (**Abb. 33; 39**), gibt es von Lorenzo aus den 1470er Jahren nur einige wenige Porträts - darunter aber kein einziges autonomes Tafelbildnis. Das früheste Lorenzo-Bildnis dürfte die Darstellung des etwa Zehnjährigen in Gozzolis "Zug der Heiligen Drei Könige" (um 1459) in der Kapelle des Palazzo Medici sein. Sein Kopf schaut links oberhalb des Porträts von Galeazzo Maria Sforza heraus (**Abb. 34**).<sup>104</sup> Gozzoli zeigt Lorenzo - bekleidet mit einem roten Gewand und einer roten Kappe - im Halbprofil, ohne seine charakteristischen Gesichtszüge, besonders seine Nase, zu idealisieren. Das nächste Porträt Lorenzos stammt aus der Zeit um 1470. Es handelt sich um die beiden Bildnistondi von ihm und seiner Gemahlin Clarice Orsini im Hof des Hotels Bladelin in Brügge, in dem die Filiale der Medicibank seit 1466 untergebracht war. Beide Porträts sind allerdings so stilisiert, daß sie nicht als Vorbilder verwendet werden können.<sup>105</sup>

Die späteren zeitgenössischen Porträts von Lorenzo stammen überwiegend aus den 1480er Jahren und zeigen fast alle den Medici mit den ihm ganz eigenen Gesichtszügen, die weit vom Florentiner Schönheitsideal entfernt waren: die niedrige Stirn mit dem schwarzen halblangen Haar, die breite, eingedrückte Nase

<sup>102</sup> Vgl. zu den beiden Porträtbüsten Zuraw 1993.

<sup>103</sup> Lightbown 1978, Bd. II, S. 34.

<sup>104</sup> Vgl. Acidini Luchinat 1993, S. 363 ff., besonders S. 366 sowie die Abbildung auf S. 50.

<sup>105</sup> Vgl. Langedijk 1981, Bd. 1, S. 27.

und das ausgeprägte, vorgeschobene Kinn (**Abb. 35**).<sup>106</sup> Vergleicht man die eher gedrungene Gestalt Lorenzos mit Botticellis frühem Männerbildnis, ist eine Ähnlichkeit zwar nur mühsam zu erkennen, allerdings nicht völlig von der Hand zu weisen. Auch Botticellis junger Mann trägt dunkle halblange Haare, seine Gesichtszüge sind unregelmäßig, seine Nase ist leicht gebogen, und sein Kinn ist stark ausgeprägt.

An verschiedenen Tafelbildern mit Porträts der Medici von Botticelli läßt sich aber nachweisen, daß für ihn weniger die naturalistische Wiedergabe der Gesichtszüge wichtig war, sondern die Kultivierung eines bestimmten Typs, der viele Florentiner Gesichter in sich vereinen konnte.<sup>107</sup> Besonders deutlich wird diese Nivellierung der Gesichter bei den Porträts von Lorenzo und Giuliano de' Medici, deren Bildnisse seit den frühen 1470er Jahren immer wieder in seinen Werken auftauchen.<sup>108</sup> In Botticellis "Anbetung der Könige" (**Abb. 36**) hat der Künstler die beiden Medici-Brüder ebenfalls porträtiert. Lorenzo haben wir in der stehenden Figur in der Mitte der rechten Gruppe der anbetenden Könige zu vermuten (**Abb. 37**), während Giuliano in dem Jüngling mit Schwert am linken Bildrand porträtiert ist (**Abb. 38**), wie Hatfield überzeugend nachweisen konnte.<sup>109</sup>

Auch in diesem Bild greift Botticelli für die Porträts der beiden Medici-Brüder wieder auf einen ähnlichen Typ zurück. Das Porträt Lorenzos gleicht auffällig den späteren postumen Tafelbildnissen Botticellis von Giuliano in Mailand

<sup>106</sup> Vgl. zum Beispiel sein Porträt in der Sassetti-Kapelle in Santa Trinità in Florenz, wo er in der Szene "Die Bestätigung der Ordensregel" zwischen Antonio Pucci und Francesco Sassetti steht (**Abb. 35**); oder die Terrakottabüste von Lorenzo in Prag (um 1490), dazu Langedijk 1981, Bd. I, S. 30 f. Lorenzos Aussehen ist durch einige zeitgenössische Schilderungen überliefert. Bartolomeo Cerretani beschreibt sein Äußeres mit folgenden Worten: "Era grande bella persona, brutto viso, la vista corta, le charne nere, cosi e chapelli, le ghote stiacciate, la bocha grande fuori dell'ordine e nel parlare faceva molti gesti chola persona." Auch sein Biograph Niccolo Valori schildert seine Gesichtszüge so: "Fu di uista debole, haueua il naso depresso." Vgl. Warburg 1932, Bd. I, S. 120 f.

<sup>107</sup> Vgl. dazu besonders Hatfield 1976, der die Abhängigkeit vieler Typen in Botticellis "Anbetung der Könige" (**Abb. 36**) nachgewiesen hat und zusammenfaßt: "The hybrid nature of a number of Botticelli's faces should by now be apparent. From a few basic facial types he might generate a whole 'family' of others." Ebd., S. 81.

<sup>108</sup> Dazu Hatfield 1976, S. 85: "All portraits of them from about 1465 to 1478 are rather standardized images of a type of *jeunesse dorée*."

<sup>109</sup> Vgl. Hatfield 1976, S. 68 ff. und besonders S. 78 ff. Die Meinungen um die richtige Identifizierung der verschiedenen Medici-Porträts in Botticellis "Anbetung" sind besonders bei der Frage, in welchen Figuren Lorenzo und Giuliano zu sehen sind, auseinandergetreten. Vasari bezeichnete in der ersten Ausgabe seiner Viten die aufrechtstehende Figur der rechten Gruppe als Giuliano (vgl. zusammenfassend Hatfield 1976, S. 68 f. und S. 75). Ulmann griff diese Identifizierung auf und vermutete entsprechend in dem Stehenden am linken Bildrand seinen Bruder Lorenzo (Ulmann 1893, S. 58-60). Da aber die rechte Figur in der Gruppe der Könige älter ist als der junge Mann am linken Bildrand, kann die Identifizierung nur umgekehrt sein.

und Washington (**Abb. 33; 39**), wird aber von Botticelli immer wieder auch in anderen Bildern zur Charakterisierung von Lorenzo verwendet - wie zum Beispiel in der "Hochzeitstafel des Nastagio degli Onesti", in der Lorenzo als vierte Figur der rechten Tischgruppe porträtiert ist (**Abb. 40**).<sup>110</sup> Lorenzo erscheint hier in unmittelbarer Nähe zu Antonio Pucci, dem Vater des Bräutigams, mit dem er bereits zusammen in Ghirlandaios Fresko der Sassetti-Kapelle in Santa Trinità auftritt (**Abb. 35**).

Botticellis Porträts der Medici können also keinesfalls als realistische Bildnisse verstanden werden. Sie repräsentieren ganz allgemein den idealen Typ des Florentiner Jünglings, wie er unzählige Male in den Tafelbildern und Fresken des Florentiner Quattrocento auftaucht. Für die Porträts der Medici-Brüder Lorenzo und Giuliano hat Botticelli diesem Typ eine sich gleichende Ähnlichkeit gegeben, die er immer wieder variiert und die er auch in seinem "Bildnis des jungen Mannes mit der Cosimomedaille" verwendet hat. Auch in einem anderen prominenten Tafelbildnis Botticellis taucht dieser "Medici-Jüngling" noch einmal auf: in der Figur des Merkur in der "Primavera" (**Abb. 41**). Vergleicht man die Gesichtszüge dieses jungen Mannes mit unserem Bildnis, scheint diesselbe Person dargestellt zu sein.<sup>111</sup>

Wenn man also mit dem Kriterium der Porträtähnlichkeit bei Botticelli scheitern muß, läßt sich nur anhand einer genaueren ikonographischen Analyse der Antwort auf die Frage nach dem Dargestellten näher kommen. Hatfield hat bei der Bestimmung der Porträts in Botticellis "Anbetung" (**Abb. 36**) ähnlich argumentiert. Seine überzeugende Identifizierung der rechten stehenden Figur als Lorenzo basiert auf dessen politischer und familiärer Rolle. In der "Anbetung"

<sup>110</sup> Bei der "Geschichte des Nastagio degli Onesti" handelt es sich um eine Gruppe von vier *spalliere*-Tafeln von Botticelli, die anlässlich der Hochzeit seines Sohnes Gianozzo mit Lucrezia Bini von Antonio Pucci in Auftrag gegeben wurden (1482-83). Der Zyklus der vier Tafeln blieb bis 1868 im Haus der Pucci in der Via dei Servi; heute befinden sich drei Tafeln in Madrid (Prado), die vierte Tafel mit der Darstellung des Hochzeitsmahls in einer Privatsammlung. Vgl. Lightbown 1978, Bd. II, S. 47 ff.; Barriault 1994, S. 109 ff. und S. 142 ff. sowie Olsen 1992. Bezeichnend ist, daß es auch bei dieser Identifizierung in der Forschung immer wieder zu Verwechslungen zwischen Lorenzo und Giuliano kam. Vgl. zum Beispiel Trapesnikoff 1909, S. 73 f., der den Medici an der Hochzeitstafel für Giuliano hält.

<sup>111</sup> Die Identifizierung des Merkur ist in der Forschung ebenfalls umstritten, da seine Identität unmittelbar mit der Frage des bzw. der Auftraggeber zusammenhängt. Sicher ist, daß man in dem Merkur ebenfalls einen Medici der jüngeren Generation sehen muß. Entscheidend ist, daß Botticelli hier wiederum seinen Prototypen des "Medici-Jünglings" verwendet hat, ohne die Gesichtszüge im Hinblick auf eine bestimmte Person zu differenzieren. Vgl. zu Botticellis "Primavera" zusammenfassend Lightbown 1978, Bd. I, S. 69-81 sowie Bd. II, S. 51 ff.; Levi D'Ancona 1983 und 1992; Bredekamp 1988; Dempsey 1992 und Zirpolo 1991/92.

steht er im Kreis der Drei Heiligen Könige, zu denen in der Bildmitte mit rotem Mantel sein Vater Piero gehört sowie sein Großvater Cosimo, der vor Maria und dem Kind in der Figur des ältesten Königs kniet. Der dritte König (Caspar) ist wahrscheinlich ein Porträt des Auftraggebers, Guasparre dal Lama, der sich hier offensichtlich mit den drei führenden Häuptern der Medici hat porträtieren lassen.<sup>112</sup> Während Cosimo und Piero de' Medici zur Entstehungszeit der "Anbetung" bereits verstorben waren, repräsentiert der junge Lorenzo somit das aktuelle Oberhaupt der Medici-Familie.<sup>113</sup> Lorenzos jüngerem Bruder Giuliano wäre ein so prominenter Ort im Bild nicht zugekommen. Sein Platz am linken Bildrand in der Gruppe der zuschauenden Jünglinge ist seiner tatsächlichen Rolle innerhalb der Medici-Familie angemessen.

Ganz ähnlich verhält es sich mit Botticellis "Bildnis eines jungen Mannes mit der Cosimomedaille", bei dem es sich nur um ein Porträt Lorenzo de' Medicis handeln kann - wie im folgenden in mehreren Schritten gezeigt werden soll. Im Zentrum der Analyse steht dabei die vielschichtige Beziehung zwischen Lorenzo und seinem Großvater Cosimo, der in der postumen Medaille im Porträt präsent ist und den Lorenzo so prominent in der Höhe seines Herzens dem Betrachter darbietet. Anhand der frühen Regierungsjahre des jungen Lorenzo kann gezeigt werden, daß Botticellis Bildnis keineswegs nur Ausdruck enger verwandtschaftlicher Beziehung und Verbundenheit ist, sondern in erster Linie als politisches Programm gelesen werden will.

### Der junge Lorenzo und sein Vorbild Cosimo de' Medici

Als Piero de' Medici am 2. Dezember 1469 im Sterben lag, versammelten sich fast 700 führende Bürger in der Kirche S. Antonio, um über die zukünftige Führung in Florenz zu beraten. Die Versammlung hatte keinen offiziellen Charakter, sondern war eine Zusammenkunft der Medici-Parteigänger, die nun beschlossen, die politische Führung in Florenz Pieros Sohn Lorenzo de' Medici zu übergeben.<sup>114</sup>

<sup>112</sup> Zur Identifizierung der beiden älteren Könige als Cosimo und Piero de' Medici und Guasparre dal Lama als jüngsten König vgl. Hatfield 1976, S. 68 ff. Zur Biographie des Auftraggebers und dem ursprünglichen Aufstellungsort der "Anbetung" in Santa Maria Novella vgl. ebd., S. 11 ff.

<sup>113</sup> Zur Beziehung zwischen Guasparre dal Lama und Lorenzo de' Medici vgl. Hatfield 1976, S. 86 ff.

<sup>114</sup> Marco Parenti beschreibt einen Tag später in einem Brief an Filippo Strozzi die Versammlung als eine Art Zeremonie, in deren Anschluß viele in den Palazzo der Medici gingen, um von Piero Abschied zu nehmen: "... Fu una cirimonia, e stimasi atto di poco pondo. Ieri, inanzi che Piero morissi, gran gente andava a vicitare e figliuoli che stavano insieme in camera di Lorenzo, e confortavangli e offerivansi loro." Vgl. Guasti 1877, S. 609.



Als drei Tage später die Signoria die offizielle Versammlung, eine sogenannte *practica*, einberief, war die Entscheidung zugunsten eines Erhaltes der Medici-Herrschaft bereits gefallen.<sup>115</sup> Für den gerade erst zwanzigjährigen Lorenzo kam diese Entscheidung keineswegs überraschend. Schon einen Tag vor dem Tod seines Vaters hatte er sich vorsichtshalber der Loyalität des Mailänder Herzogs versichert, der - wenn nötig - auch mit militärischer Unterstützung die Herrschaft der Medici fortzusetzen gedachte.<sup>116</sup>

Lorenzo war bereits in jungen Jahren für seine zukünftige Rolle als Nachfolger seines Vaters vorbereitet worden. Sein erster öffentlicher Auftritt erfolgte 1459 beim Besuch des damals etwa fünfzehnjährigen Galeazzo Maria Sforza in Florenz, bei dem Lorenzo in der Rolle des Anführers einer *armeggeria* (nächtliches Ritterschauspiel) als designierter Nachfolger Piero de' Medicis präsentiert wurde.<sup>117</sup> Seit diesem Zeitpunkt übernahm Lorenzo immer öfter repräsentative Funktionen für seinen Vater Piero mit dem Ziel, seine diplomatische Ausbildung zu vervollständigen.<sup>118</sup> Allerdings war er 1469, als sein Vater so frühzeitig verstarb, keinesfalls auf die politischen Aufgaben vorbereitet, die ihn nun erwarteten. Drei Jahre später wird er in seinen Memoiren zugeben, daß er seine neue Aufgabe nur widerstrebend "per conservazione degli amici" und "la cura della città e dello stato" angenommen hatte, obwohl er sich eigentlich für die Verantwortung noch zu jung fühlte.<sup>119</sup> Deshalb ist es kaum verwunderlich, daß sich Lorenzo bei seinen ersten wichtigen politischen Aktionen direkt auf das

<sup>115</sup> Der Botschafter von Ferrara schreibt in einem Brief vom 4. Dezember: "intendesi così passeranno per le mani di Lorenzo le cose secrete di questa Signoria, come passavano per le mani del padre"; und sein mailändischer Kollege Sacramoro berichtet einen Tag zuvor an Galeazzo Maria Sforza, daß die führenden Bürger keine politische Veränderung wollten: "la volontà de tutti quisti principali è de non volere alteratione in la ciptà." Zitiert in Rubinstein 1966, S. 175.

<sup>116</sup> Lorenzo de' Medici schreibt am 1. Dezember 1469 an Galeazzo Maria Sforza: "Il quale, sendo suto et havendo a essere sempre vero e fidele servidore di V. Ex.tia, mi pare mi dia cagione di dovere ricorrere a quella, et pregerla che, come per il passato sempre è stata fautrice dello stato e grandezza nostra, così al presente vogla piglare la protectione e conservatione mia ..." Vgl. Fubini 1989, S. 189.

<sup>117</sup> Diese Demonstration hatte u.a. die Funktion, den selbst erst zehnjährigen Lorenzo dem mailändischen Thronfolger Galeazzo im Rang gleichzustellen und damit die Beziehungen zwischen den Sforza und den Medici zu fördern; vgl. ausführlich zu dem Ereignis von 1459 Kress 1995b.

<sup>118</sup> Bereits Ende 1458 vertrat Lorenzo seinen Vater im "Rat der Hundert" (vgl. Beyer 1993, S. 160). 1465 reiste er stellvertretend für seinen Vater nach Mailand, um an der Hochzeit von Alfons von Kalabrien und Ippolita Maria Sforza teilzunehmen (vgl. Lubkin 1994, S. 80); 1466 unternahm er Reisen nach Rom und Neapel mit ähnlichen repräsentativen Funktionen; im gleichen Jahr war er bereits Mitglied der *balìa* - ebenfalls in Stellvertretung seines Vaters. Im Sommer 1469 reiste er erneut nach Mailand, um an Stelle seines Vaters die Patenschaft bei der Taufe von Galeazzo Marias Sforzas Sohn zu übernehmen; vgl. Rubinstein 1993, S. 116 sowie grundsätzlich zur Erziehung Lorenzos Rochon 1963, S. 31-46.

<sup>119</sup> Rubinstein 1993, S. 117.

Vorbild seines Großvaters Cosimo de' Medici berief, in dessen Nachfolge er sich sah.

Um die Herrschaft der Medici zu konsolidieren, versuchte Lorenzo seit Sommer 1470 durch eine Reihe konstitutioneller Reformen einen kleinen Kreis engster Medici-Parteigänger in den öffentlichen Ämtern zu etablieren.<sup>120</sup> Das tat er ganz im Sinne Cosimo de' Medicis, dessen Macht sich darauf gegründet hatte, daß die wichtigsten öffentlichen Positionen ausschließlich von Medici-Parteigängern besetzt waren, die ihre Amtsnachfolger immer wieder aus den eigenen Reihen wählten.<sup>121</sup> Selbst Außenstehende wie der Mailändische Botschafter sahen sofort, daß Lorenzo nun begann, ganz im Sinne Cosimos zu agieren, wie in einem Bericht an Galeazzo Maria Sforza vom 31. Juli 1470 zu lesen ist: "el modo che andava per la mente a Laurenzo è questo per seguire li modi del avolo suo, che era di far tal cose cum più civiltà si potesse."<sup>122</sup> Nachdem die ersten Reformversuche Lorenzos gescheitert waren, konnte er im Juli 1471 die Einberufung einer sogenannten *balìa* durchsetzen<sup>123</sup>, womit er endgültig seine Führungsrolle in der Florentiner Regierung zum Ausdruck gebracht hatte. Von nun an würde jeder Bürger bei Lorenzo selbst vorsprechen, um in die *balìa* gewählt zu werden, schreibt wiederum der mailändische Botschafter an Galeazzo Maria Sforza<sup>124</sup> und drückte damit aus, daß nun Lorenzo die Regierungsgeschäfte von Florenz in der Hand hatte.

Es ist schon erstaunlich, wie schnell der politisch noch unerfahrene Lorenzo innerhalb kürzester Zeit die politischen Praktiken beherrschte, mit denen sein Großvater Cosimo die Machtstellung der Medici begründet hatte. Allerdings kam diese Rückbesinnung auf seinen Großvater keineswegs zufällig. Zunächst hatte Lorenzo die Politik Cosimos selbst noch bis zu dessen Tod 1464 aktiv verinnerlichen können. Als Cosimo starb, erlebte der nun fünfzehnjährige Lorenzo, wie Humanisten und Parteigänger seinen Großvater am 16. März 1465 postum zum

<sup>120</sup> Zu diesen frühen Reformversuchen ausführlich Rubinstein 1966, S. 178 ff. sowie Rubinstein 1993, S. 118 ff.

<sup>121</sup> Vgl. grundsätzlich Rubinstein 1966, Part I sowie zur Struktur der führenden politischen Schicht Kent 1975.

<sup>122</sup> Zitiert in Rubinstein 1966, S. 178, Anm. 5.

<sup>123</sup> Die *balìa* war eine außerordentliche und nur für kurze Zeit einberufene Ratsversammlung, die nur in außergewöhnlichen Situationen (z.B. Krieg oder inneren Krisen) einberufen wurde. Sie hatte für die kurze Zeit ihres Bestehens besondere Rechte und Befugnisse, die sie über alle anderen Versammlungen und Gremien stellte. Die Medici haben die Möglichkeit der Einberufung einer *balìa* immer wieder genutzt, um konstitutionelle Reformen in innerpolitischen Krisenzeiten durchzusetzen. Vgl. zur Funktion der *balìa* Rubinstein 1966, S. 68 ff.

<sup>124</sup> "... hora zaschuno concorre ad ello a recomandarsi per essere de li ellecti." Brief von Sacramoro an Galeazzo Maria Sforza vom 5. Juli 1471, zitiert in Rubinstein 1993, S. 121, Anm. 1.

"Pater Patriae" ernannten.<sup>125</sup> Schon zu Lebzeiten durch eine Fülle humanistischer Panegyriken gefeiert<sup>126</sup>, war das die höchste Auszeichnung, die einem Florentiner Bürger zukommen konnte. Donato Acciaiuoli und Alamanno Rinuccini ehrten in ihren Reden die Verdienste, durch die sich Cosimo für das Vaterland ausgezeichnet hatte und gaben ihrer Hoffnung Ausdruck, daß auch zukünftige Generationen diesem Vorbild nacheifern würden, um die Freiheit von Florenz zu verteidigen.<sup>127</sup>

Auf den Enkel mußte diese Ernennung einen nachhaltigen Eindruck gemacht haben. In Erinnerung an diese Ehrung wurde eine Medaille von Cosimo geprägt, die auch noch im Inventar des Palazzo Medici von 1492 im *studiolo* verzeichnet ist: "una medaglia sciolta d' oro schulto la testa di Cosimo"<sup>128</sup>. Zudem erscheint eine Abbildung dieser Medaille in einem Aristoteles-Manuskript, das Piero de' Medici gewidmet war.<sup>129</sup> Da Piero 1469 gestorben ist, kann man davon ausgehen, daß die Medaille zwischen 1465 und 1469 entstanden sein muß.<sup>130</sup> Heute existieren noch zwei Originale der Medaille im Florentiner Nationalmuseum (Abb. 49).<sup>131</sup> Genau diese Medaille ist es, die Botticellis Jüngling in Form eines vergoldeten Gipsabgusses in seinen Händen hält.

Das spätere Bild Cosimos ist nachhaltig von der Ikonographie dieser Medaille geprägt worden.<sup>132</sup> Sie zeigt auf der Vorderseite Cosimo im klassischen Profil nach links gewendet - ganz in Anlehnung an antike Kaisermünzen. Dieser Eindruck wird trotz seiner zeitgenössischen Kleidung durch die Strenge und Klarheit seines Ausdrucks kaum gemildert und zusätzlich durch die antik anmutende Inschrift verstärkt. Die Inschrift bezeichnet Cosimo nicht nur als "MAGNVS COSMVS MEDICES", sondern verweist durch die drei "PPP" zusätzlich auf seinen Titel als "Princeps (?) Pater Patriae". Die Rückseite zeigt die allegorische Gestalt der Florentia, auf einem Stuhl nach links gewendet, mit einem Joch unter ihren Füßen und der Inschrift "PAX LIBERTAS QVE PVBLICA", die auf die Libertas im

<sup>125</sup> Vgl. Hatfield 1976, S. 84; A. Brown 1961, S. 194; Cosimo war bereits in den 1440er Jahren zusammen mit seinem Bruder Lorenzo als "Pater Patriae" bezeichnet worden, also lange bevor ihm diese Ehre postum zuteil wurde; dazu A. Brown 1961, S. 190.

<sup>126</sup> Vgl. die Zusammenstellung der wichtigsten Lobesreden auf Cosimo in A. Brown 1961.

<sup>127</sup> Vgl. A. Brown 1961, S. 194.

<sup>128</sup> ASF, M.A.P. 165, fol. 23v; vgl. auch Müntz 1888, S. 74.

<sup>129</sup> Das Porträt Cosimo de' Medicis taucht in zwei Aristoteles-Manuskripten auf (heute in Florenz, Biblioteca Laurenziana, Plut. 84.1 und 71.7); während in dem Manuskript Plut. 84.1 ein Tondo mit dem Porträt Cosimos zu sehen ist, zeigt das Manuskript Plut. 71.7 Cosimos Bildnis in Form der Medaille; vgl. Langedijk 1981, Bd. 1, S. 15.

<sup>130</sup> Vgl. Hill 1930, Nr. 909 und Nr. 910; Winner 1970, S. 274 f.; Langedijk 1981, Bd. 1, S. 15 f.; De Lorenzi 1983, S. 72; Pollard 1984, S. 398.

<sup>131</sup> Florenz, Museo Nazionale del Bargello, Inv. Nr. 5993 und 5994; vgl. Pollard 1984, Nr. 217 und 218 sowie De Lorenzi 1983, Nr. 42 und 43.

<sup>132</sup> Vgl. Winner 1970.

Sinne republikanischer Freiheit verweist, wie Winner sie gedeutet hat.<sup>133</sup> Die Medaille zeigt somit Cosimo als Inbegriff Florentiner Bürgertugenden, als Schützer und Verteidiger des Vaterlandes (*Pater Patriae*) und als Garant republikanischer Freiheit (*Libertas*).<sup>134</sup>

In Botticellis Bildnis muß diese politische Aussage der Medaille unbedingt berücksichtigt werden. Es ist offensichtlich, daß die Medaille nicht nur ein beliebiges Porträt Cosimos vertreten soll, sondern auf Cosimo in seiner Funktion als "*Pater Patriae*" verweist, auf dessen Vorbild sich Botticellis Jüngling beruft. Lorenzos eigenes Bild von seinem Großvater wurde bereits früh von dessen politischer Vorbildrolle geprägt und durch seine eigene Erziehung und sein Umfeld mit dessen republikanischen Tugenden verknüpft. Daran hatten vor allem die Humanisten in Lorenzos Umkreis, besonders Bartolommeo Scala und Marsilio Ficino, einen wesentlichen Anteil. Bartolommeo Scala, der spätere Florentiner Kanzler, wohnte seit 1464 ebenfalls im Palazzo Medici.<sup>135</sup> Unmittelbar nach Cosimos Tod überreichte er Lorenzo die sogenannten *Collectiones Cosmianae*<sup>136</sup>, eine Sammlung von Lobreden, Gedichten und öffentlichen Briefen Florentiner Humanisten über seinen Großvater, die dieser für den Enkel gesammelt und zusammengestellt hatte, wie er in seinem feierlichen Vorwort betont:

"Collegi, Laurenti carissime, Scripta compluria et omnia fere in quae manus inciderunt ubi nomen COSMI Avi tui, patris huius urbis legeretur. Ea redegi in volumen quod mitto nunc ad te."<sup>137</sup>

Scala schien es als seine persönliche Aufgabe zu betrachten, nach dem Tod Cosimos das Andenken an ihn, besonders an seine beispielshafte und "göttliche

<sup>133</sup> Winner 1970, S. 274 f. Winner hat, ebenso wie Brown, die enge Verbindung zu Cicero herausgearbeitet, mit dem Cosimo ebenfalls früh gleichgesetzt wurde; vgl. Winner 1970, *passim* und A. Brown 1961, *passim*.

<sup>134</sup> Gerade Medaillen vermochten durch ihren unmittelbaren Bezug zu antiken Münzen diese Werte transportieren. Erinnert sei in diesem Zusammenhang besonders an Filaretos Schilderung Piero de' Medicis in seinem *studiolo*, in das er sich zurückzog, um die Porträts der Kaiser auf antiken Münzen zu studieren: "El seguente di poi lui mi disse ch'egli à l'effigie et le immagine di quanti imperadori et d'huomini degni che stati sieno, chi d'oro et chi d'argento et chi di bronzo et chi di pietre fine et chi di marmi et d'altre materie che sono meravigliose cose a vedere ... sicché lui, quando d'una et quando d'un altra piglia piacere, commendando continuo quando la dignità che dimostra la immagine ... quando colui che con tanta arte l'ha in quella dimostra ..." Filarete 1965, fol. 186v. Vgl. auch Grote in Dacos u. a. 1980, S. 126 sowie Kapitel 5.3.

<sup>135</sup> A. Brown 1961, S. 199.

<sup>136</sup> Die *Collectiones Cosmianae* befinden sich heute in der Biblioteca Laurenziana (Ms. Plut. 54, 10) in Florenz. Alison Brown hat diesen Quellenbestand bearbeitet und teilweise veröffentlicht; vgl. A. Brown 1961.

<sup>137</sup> Zitiert in A. Brown 1961, S. 187, Anm. 4.

Tapferkeit und Weisheit"<sup>138</sup>, bei seinen Nachkommen wachzuhalten und sie zur Nachfolge anzuregen. Gerade Lorenzo, in dem er den zukünftigen Herrscher von Florenz sah, empfahl Scala, sich in allem an das Beispiel seines Großvaters zu halten. Als Lorenzos Vater Piero de' Medici starb, versäumte Scala es nicht, in einem Brief an Lorenzo und Giuliano auch gleichzeitig die Tugenden Cosimos zu preisen.<sup>139</sup> Neben Bartolommeo Scala bemühte sich auch Marsilio Ficino um die Memoria des alten Cosimo, indem er unermüdlich mit Lorenzo über dessen tugendhaften Lebenswandel disputierte.<sup>140</sup> Besonders bezeichnend formuliert Ficino seine Vorstellungen in einem Brief an Lorenzo, in dem er diesen auffordert, sich selbst nach dem Vorbild Cosimos zu formen - so wie Gott Cosimo geformt habe:

"Vale e sicut Deus Cosmum ad ideam mundi formavit ita te ipse quemadmodum coepisti, ad ideam Cosmi figura."<sup>141</sup>

Ficino, der mit dem Tod Cosimos seinen wichtigsten Mäzen verlor, hatte sich schon früh um die Freundschaft mit Lorenzo bemüht. 1473 schreibt er in einem Brief an Lorenzos Sekretär Niccolò Michelozzi:

"Ich sehe den Phönix aus der Asche aufsteigen, das Licht in den Strahlen der Sonne. Der Glanz von Cosimo strahlt jeden Tag hundertfach in Lorenzo wieder und bringt dem lateinischen Volk Erleuchtung und der Republik Florenz Ruhm."<sup>142</sup>

Für den jungen Lorenzo de' Medici gab es also ausreichend Gründe, sich in einem Bildnis demonstrativ in der politischen und moralischen Nachfolge seines Großvaters Cosimo de' Medici porträtieren zu lassen. Die Frage ist nun, ob es auch einen konkreten Anlaß für ein solches Porträt gab. Außer Frage steht, daß ein

<sup>138</sup> In einem Brief an Lorenzo beschreibt Scala diese Eigenschaften Cosimos: "nephias esse duxi tantae rei memoriam divinaeque penitus et fortitudinis et sapientiae adeo rarum mirandumque exemplar, quod maxima cum utilitate posterius cognoscerent, quemadmodum quidem possem non mandare litteris." Zitiert nach A. Brown 1961, S. 199, Anm. 68.

<sup>139</sup> "Me enim ut vos scitis vehementer amavit atque ego virum illum et colui et sum admiratus. Atque eam virtutem, pietatem, sapientiam semper putavi esse divinam." Zitiert in A. Brown 1961, S. 200, Anm. 69.

<sup>140</sup> Der aus ärmlichen Verhältnissen stammende Marsilio Ficino verdankte Cosimo de' Medici, seinem wichtigsten Mäzen, seine philosophische Karriere. Cosimo schenkte ihm 1462 ein Haus und beauftragte ihn mit Übersetzungen von Platon und Plotin. Nach dem Tod Cosimos war Ficino weiter für die Medici tätig, erst für Piero, später dann für Lorenzo de' Medici. Vgl. besonders Bullard 1990 und A. Brown 1961, S. 202 f.

<sup>141</sup> Zitiert in A. Brown 1961, S. 204, Anm. 101.

<sup>142</sup> "Agnosco nunc in isto adolescente penitus, agnosco totum illum senem, phoenicem video in phoenice, in radio lumen. Emicat iam ex Laurentio nostro foras Cosmianus splendor ille multis quotidie modis, lumen ad revelationem Gentium Latinarum, et Florentiae Reipublicae gloriam." Zitiert nach Bullard 1990, S. 479 und S. 489, Anm. 39.

Porträt Lorenzos mit diesem politischen Hintergrund erst entstehen konnte, als er nach dem Tod seines Vaters 1469 die politische Führungsrolle in Florenz übernahm. Zudem trägt der Porträtierte in Botticellis Bildnis an seiner linken Hand zwei Ringe, die darauf hinweisen, daß er bereits verheiratet ist. Lorenzo de' Medici hatte 1469 die römische Adlige Clarice Orsini geheiratet - ein Fest, das mit über 400 Gästen drei Tage lang im Palazzo Medici gefeiert wurde, wie es durch einen Bericht Piero Parentis überliefert ist.<sup>143</sup>

In der Forschung wird Botticellis Bildnis aus stilistischen Gründen überwiegend in die frühen 1470er Jahre datiert.<sup>144</sup> Botticelli war seit dieser Zeit regelmäßig für die Medici tätig.<sup>145</sup> 1478 hat Botticelli die postumen Porträts Giuliano de' Medicis gemalt, in denen er bereits einen völlig anderen Porträtstil anwendet. Sein "Bildnis eines jungen Mannes mit der Cosimomedaille" wird also etwa in der Zeit zwischen 1470-75 entstanden sein. In diesen Jahren gibt es einige Ereignisse im Leben Lorenzos, die ein solches Porträt veranlaßt haben könnten. Erster wichtiger Schritt bei der Konsolidierung seiner Herrschaft waren die bereits erwähnten konstitutionellen Reformen von 1471, die er ganz im Sinne Cosimo de' Medicis durchgesetzt hatte. 1472 konnte er mit dem Sieg über Volterra einen ersten außenpolitischen Erfolg verbuchen, bei dem ihm der Herzog von Urbino zur Seite gestanden hatte.<sup>146</sup> Zudem konnte Lorenzo schon 1469/70 bei den Verhandlungen um die Erneuerung der Allianz zwischen Mailand, Neapel und Florenz seine Fähigkeiten als Vermittler beweisen.<sup>147</sup> Diese Allianz war Teil der sogenannten Italienischen Liga, die unter dem maßgeblichen Einfluß Cosimo de' Medicis 1454 im Frieden von Lodi zustande gekommen war.<sup>148</sup>

<sup>143</sup> Piero Parenti, *Informazione della nozze di Lorenzo di Piero di Cosimo*, 1469, Florenz, BNCF, Ms. II, IV, 324, filza 108r+v; vgl. auch Bulst 1969/70, S. 382.

<sup>144</sup> Lightbown 1978, Bd. II, S. 34.

<sup>145</sup> 1475 fertigte Botticelli eine Standarte für die *giostra* von Giuliano de' Medici mit der Darstellung einer Pallas Athene. Auch die "Primavera" und die "Pallas mit dem Kentaur" waren Auftragsarbeiten der Medici, allerdings erst aus den 1480er Jahren. Zudem tauchen in einigen Tafelbildern wie der "Anbetung" (Abb. 36) Porträts der Medici auf, so daß man davon ausgehen kann, daß der Künstler mit ihnen vertraut war. Vgl. Hatfield 1976, S. 89; Caneva 1990, S. 8 f. sowie Lightbown 1978, Bd. I, S. 40-46.

<sup>146</sup> Vgl. zum Krieg gegen Volterra Fubini 1977, S. 547 ff.

<sup>147</sup> Vgl. Rubinstein 1993, S. 123 ff.

<sup>148</sup> Lorenzo mußte auch in späteren Jahren immer wieder zwischen Mailand und Neapel vermitteln. 1470 war ihm diese Art der diplomatischen Tätigkeit noch neu, wie er selbst in einem Brief an Otto Niccolini vom 27. Januar schreibt: "non havendo io mai praticato simili cose, come cose nuove mi danno maggiore admiratione." Wie geschickt Lorenzo in seiner Vermittlung zwischen den beiden Staaten war, drückt ein Brief Gentile Becchis an ihn aus (24. November 1470, aus Rom): "Sta molto bene hora Firenze vaghegiata da tutta dua, et fia spesso examen della bilancia nel migliore partito se fiano uniti." Beide Briefe sind zitiert in Rubinstein 1993, S. 124, Anm. 2 und S. 125, Anm. 1. Vgl. auch zu den Schwierigkeiten einer Einigung der einzelnen Staaten in Italien Mallett 1993.

Und noch ein weiteres Ereignis könnte eine wichtige Rolle für die Ikonographie von Botticellis Porträt gespielt haben. Aus dem Jahr 1474 stammt die Abhandlung "De Christiana religione" von Marsilio Ficino, die er ausdrücklich "Laurentium Medicem Patriae servatorum" widmet.<sup>149</sup> Der Titel "Patriae servator" (Retter des Vaterlandes) war Lorenzo de' Medici in diesem Jahr im Umkreis seiner Humanisten verliehen worden, weil er sich nach Pisa begeben hatte, um eine Getreidelieferung für Florenz zu sichern, da der Stadt nach Mißernten eine Hungersnot drohte.<sup>150</sup> Durch diese Rettung des Volkes hatte er sich die "corona civica", die Bürgerkrone, verdient - so wie einst Cicero, der für die Unterdrückung der Verschwörung Catilinas mit dem Titel "Pater Patriae" geehrt und ebenfalls mit der Bürgerkrone ausgezeichnet worden war.<sup>151</sup> Später wird Lorenzo diese Auszeichnung noch einmal für die Gestaltung einer Medaille aufgreifen, die wahrscheinlich nach den Ereignissen der Pazzi-Verschwörung von Bertoldo entworfen wurde und auf der die Inschrift "OB CIVES SERVATOS" zu lesen ist.<sup>152</sup>

Lorenzo hatte sich also in seinen frühen Regierungsjahren durch mehrere Auszeichnungen als würdiger Nachfolger seines Großvaters Cosimo de' Medici, dem ehemals ersten Bürger der Stadt und "Pater Patriae", erwiesen. Somit gab es für Lorenzo ausreichend Gründe, sich in einem Bildnis mit Cosimo zu präsentieren, der für ihn moralisches und politisches Vorbild gewesen war, und in dessen Sinne er die Herrschaft seiner Familie erfolgreich fortgesetzt hatte. Wie der kurze Exkurs zur politischen Situation in Florenz seit dem Tod Piero de' Medicis gezeigt hat, transportiert Botticellis Porträt mit der Medaille Cosimos eine ganz spezifische politische Ikonographie, die unter den Zeitgenossen eindeutig verstanden wurde und mit der ganz konkrete Vorstellungen und Werte verbunden waren.

<sup>149</sup> Vgl. Juren 1971, S. 78 sowie S. 81, Anm. 36.

<sup>150</sup> Die Reise ist in einem Epigramm Polizianos erwähnt, das an Lorenzo nach Pisa adressiert ist: "Cum commissa sibi tellus malefida negasset/Semina, et agricolae falleret herba fidem./Protinus optatas patriae tua dextera fruges/Obtulit, et celerem iussit abire famem./Nec mora, Piseis commutas sedibus urbem/Servatem, et nimio tempore lentus abes./Heu quid agis? patriae Laurens te redde gementi./Non facta est donis laetior illa tuis./Moesta dolet, malletque famem perferre priorem./Quam desiderium patria ferre tui." Zitiert nach Juren 1971, S. 78.

<sup>151</sup> Zur Funktion und Bedeutung der Bürgerkrone, besonders für die Ikonographie der Medici, vgl. Juren 1971.

<sup>152</sup> Vgl. Kress 1995a. Auch der Titel "Pater Patriae" wird Lorenzo später von dem Humanisten Aurelio Lippo Brandolini verliehen, der in seiner Lobrede *De laudibus Laurentii Medicis* schreibt: "Ergo pater patriae communi est voce vocandus"; vgl. Rubinstein 1966, S. 219, Anm. 4. Allerdings scheint diese spezielle Bezeichnung doch weitgehend Cosimo de' Medici vorbehalten gewesen zu sein.

### Das "Bildnis im Bildnis"

Es ist vor diesem Hintergrund nur schwer vorstellbar, in dem Bildnis Botticellis das Porträt eines Medailleurs oder eines anderen Künstlers zu sehen. Daß diese Möglichkeit auch aus anderen Gründen unwahrscheinlich ist, soll in einem letzten Schritt nachgewiesen werden. Voraussetzung für die Analyse des historischen Kontextes war die grundsätzliche Annahme, daß es sich bei der Beziehung der beiden Dargestellten in Botticellis Bildnis nur um ein verwandtschaftliches Verhältnis handeln kann. Dafür sprechen auch formale wie ikonographische Gründe, die bisher in der Betrachtung des Porträts sowie allgemein in der Forschungsdiskussion noch nicht berücksichtigt worden sind. Formal betrachtet handelt es sich in Botticellis Bildnis nicht nur um eine völlig außergewöhnliche Zusammenstellung zweier verschiedener künstlerischer Techniken - zweidimensionale Malerei und plastische Modellierkunst - sondern auch um ein "Bild im Bild" oder genauer: um ein "Bildnis im autonomen Bildnis". Es müßte sogar meines Wissens das früheste Exemplar dieses seit dem 16. Jahrhundert häufiger verwendeten Porträttyps sein.

Im Florentiner Quattrocento gibt es nur noch einmal ein ähnliches Porträt, das "Bildnis eines jungen Mannes mit einer Trecento-Medaille" (**Abb. 32**), das ebenfalls Botticelli oder seinem Umkreis zugeschrieben wird.<sup>153</sup> Die formale Abhängigkeit dieses Porträts mit dem "Bildnis eines jungen Mannes mit der Cosimomedaille" (**Abb. 31**) ist offensichtlich. In beiden Porträts erscheint der Dargestellte in Dreiviertelansicht mit einer leichten Drehung nach links. Beide Porträtierten blicken den Betrachter an und präsentieren ihm in ihren Händen demonstrativ eine Medaille. Selbst das Format beider Tafeln ist nahezu identisch.

Nur in der Hintergrundgestaltung und dem Inhalt der Medaille gibt es wesentliche Unterschiede. Das "Bildnis eines jungen Mannes mit einer Trecentomedaille" zeigt den Porträtierten in einem Innenraum vor einem gerahmten Fenster, das allerdings nur aus einer hellen Fläche besteht. Die linke Hand des Dargestellten stützt sich auf eine Brüstung, die zugleich den unteren Bildabschnitt markiert. Die Medaille wird nicht in Höhe des Herzens in der Mitte der unteren Bildhälfte vor der Brust gehalten, sondern ganz links unten, in der äußersten linken Bildecke auf der Höhe der Brüstung, von den Händen fixiert. Die Medaille selbst zeigt kein zeitgenössisches Porträt, sondern das Brustbild eines

---

<sup>153</sup> Vgl. Stapleford 1987. Lightbown hält es nicht für ein Bildnis Botticellis; vgl. Lightbown 1978, Bd. II, S. 160.



Heiligen. Wie Stapleford nachweisen konnte, wurde dieses Heiligenbild aus einer größeren Trecentotafel, wahrscheinlich einem zerstückelten Polyptychon, herausgeschnitten und dem Bildnis als Medaille eingepaßt.<sup>154</sup>

Umstritten ist, ob das Heiligenbildnis von Anfang an für die Tafel vorgesehen war oder ob es nachträglich eine zeitgenössische Gipsmedaille, vergleichbar mit dem Cosimo-Modell, ersetzt hat. Während Stapleford die heutige Fassung des Porträts für den Originalzustand hält<sup>155</sup>, haben Roberto Longhi und Keith Christiansen meines Erachtens berechtigte Bedenken geäußert.<sup>156</sup> Da allerdings das Bildnis aus stilistischen Gründen auf jeden Fall nach Botticellis "Bildnis eines jungen Mannes mit der Cosimomedaille" entstanden sein muß<sup>157</sup>, spielt diese Frage für unseren Kontext nur eine untergeordnete Rolle. Entscheidend ist, daß es außer diesen beiden Beispielen keine weiteren Bildnisse dieser Art im 15. Jahrhundert gibt, in denen ein "Bildnis im autonomen Bildnis" thematisiert ist. Damit kommt Botticellis "Bildnis mit der Cosimomedaille" eine zentrale Bedeutung in der Entwicklung und Funktion dieses Porträttyps zu, vor allem in bezug auf die Frage nach der Art der Beziehung zwischen dem Porträtierten und dem Bildnis in seinen Händen.

Charakteristisch für die späteren Beispiele ist, daß durch ein zusätzliches Bildnis im autonomen Porträt immer eine abwesende oder bereits verstorbene Person vergegenwärtigt werden soll, die in einer ganz persönlichen Beziehung zu dem eigentlich Porträtierten steht oder gestanden hat. Das "Bildnis im Bildnis" hat also für den Abwesenden Stellvertreterfunktion, definiert aber auch zugleich die Rolle des im Bildnis Anwesenden. An einer Reihe von Beispielen läßt sich außerdem dokumentieren, daß die Beziehung zwischen dem Porträtierten und der durch ein zusätzliches Bildnis anwesenden zweiten Person besonders im folgenden 16. und 17. Jahrhundert fast ausschließlich verwandtschaftlicher Natur ist.

<sup>154</sup> Stapleford 1987, S. 430 f.

<sup>155</sup> Stapleford 1987.

<sup>156</sup> Roberto Longhi glaubt, daß das Trecentomedaillon eine moderne Hinzufügung ist, da eine solche Kombination für ein Bildnis des Quattrocento "un antistorico nonsense" sei. Er hält es für wahrscheinlicher, daß der Heilige eine zeitgenössische Gipsmedaille später ersetzt hat. Vgl. Longhi 1960, S. 61. Christiansen, der zuständige Kurator des Metropolitan Museum of Art, teilt die Ansicht Longhis aufgrund des technischen Befunds der Tafel und verweist darauf, daß auch im "Bildnis eines jungen Mannes mit der Cosimomedaille" das Gipsmedaillon in einem schlechten Zustand ist. Es läßt sich deshalb vermuten, daß die Tafel mit der Trecentomedaille ursprünglich eine zeitgenössische Porträtmedaille zeigte, die sich vielleicht irgendwann in so schlechtem Zustand befand, daß sie entfernt und durch den Trecentoheiligen ersetzt wurde. Vgl. Christiansen 1987, S. 744.

<sup>157</sup> Stapleford datiert das Bildnis in die frühen 1480er Jahre; vgl. Stapleford 1987, S. 435.

Im 16. Jahrhundert taucht der Porträttyp des "Bildnisses im Bildnis" fast überall in Europa nahezu gleichzeitig auf.<sup>158</sup> Hier soll nur auf zwei Florentiner Beispiele eingegangen werden, um zu dokumentieren, daß es sich bei diesem Porträttyp immer um Familienbildnisse handelt. Botticellis Porträt am nächsten ist das "Bildnis einer Tochter des Herzogs Cosimo de' Medici" von Bronzino (Abb. 42)<sup>159</sup>. Dargestellt ist das Brustbild eines Mädchens im Dreiviertelprofil, welches in einem Innenraum sitzt. Die Augen sind auf den Betrachter gerichtet, und die Hände stützen sich auf die Armlehnen eines hölzernen Stuhles. Das Mädchen ist mit einem prächtigen Gewand bekleidet und mit üppigem Schmuck versehen, darunter eine schwere Gliederhalskette aus Gold, an der ein aufwendig verziertes Medaillon mit dem Bildnis des Großherzogs Cosimo de' Medici (1519-1574) hängt. Die Identität des Mädchens ist umstritten. Es könnte sich um Cosimos uneheliche Tochter "Bia" handeln, von der Bronzino laut Vasari ein Porträt angefertigt hat oder aber um seine erstgeborene eheliche Tochter Maria, die 1557 im Alter von 18 Jahren starb.<sup>160</sup>

Interessant ist dieses Kinderporträt Bronzinos deshalb, weil es besonders in seiner inhaltlichen und formalen Ikonographie einen deutlichen Bezug zu Botticellis "Bildnis mit der Cosimomedaille" hat: wieder ist der eigentlich Porträtierte das jüngere Glied der Familie (hier die Tochter), während das ältere Glied (hier der Vater) durch eine goldene Medaille in Form eines klassischen Profilporträts anwesend ist. Auch in Bronzinos Porträt erscheint die Medaille unterhalb des Gesichts der Porträtierten vor der Brust in Höhe des Herzens, so daß Kopf und Medaille ungefähr die Mittelachse bilden. Dargestellt ist in Bronzinos Porträt die familiäre Beziehung zwischen Vater und Tochter, wobei die Anwesenheit des Vaters - wie in Botticellis Bildnis die des Großvaters - durch eine zeitgenössische Porträtmedaille imaginiert wird. Gezeigt ist aber auch der Kontrast zwischen dem gemalten lebendigen Porträt des Kindes (oder des jungen Mannes bei Botticelli) und dem durch die antikisierende Medaillenform zeitlos anmutenden Profilbildnis des älteren Vaters (bzw. Großvaters). Bronzino muß Botticellis Bildnis gekannt haben, denn sein Rückgriff auf dieses Modell, besonders auf die goldene Medaille mit dem Profilbildnis, ist ohne dieses Vorbild kaum denkbar. Zudem war Bronzino

<sup>158</sup> Vgl. einen allgemeinen Überblick Asemisen/Schweikhart 1994, S. 217 ff. (Kapitel 23); einige Bildbeispiele gibt auch Dülberg 1990, Abb. 725-30 sowie Campbell 1990, S. 65/Abb. 73, S. 72/Abb. 79, S. 218/Abb. 240, S. 219/Abb. 241 u. 242. Vgl. zur Funktion dieser Bilder auch Rosand 1983 sowie Hinz 1973.

<sup>159</sup> Abb. in Schneider 1992, S. 2.

<sup>160</sup> Vgl. Vasari-Milanesi, Bd. VII, S. 598 und Baccheschi 1978, S. 94, Nr. 51.

mit den Porträts der Medici aus dem 15. Jahrhundert vertraut, auf deren Basis er für ein Studierzimmer des herzoglichen Palastes eine Familiengalerie anfertigte.<sup>161</sup>

Auch von Großherzog Francesco I. (1541-87), dem Sohn und Nachfolger Cosimos I., gibt es ein "Bildnis im Bildnis", das meistens Alessandro Allori zugeschrieben wird.<sup>162</sup> Es zeigt den jungen Francesco auf einem Stuhl und an einem Tisch sitzend und mit einem Miniaturbildnis einer jungen Frau in seiner rechten Hand, das seine Schwester Lucrezia (1545-62) darstellt. Campbell vermutet, daß das Bildnis entstand, als Francesco 1560 seine Schwester nach Ferrara zu ihrer Hochzeit mit Alfonso II d' Este begleitete.<sup>163</sup> Allerdings halte ich es für wahrscheinlicher, daß Francesco dieses "Bildnis im Bildnis" erst malen ließ, als Lucrezia plötzlich kurz nach ihrer Hochzeit im Alter von 16 Jahren verstarb. Somit ist in diesem Porträt das Andenken Francescos an seine Schwester ausgedrückt, mit der er sich offensichtlich sehr eng verbunden fühlte.

Die beiden Florentiner Beispiele mit Porträts der Medici haben gezeigt, daß bei diesem Typ immer die verwandtschaftliche Beziehung der Porträtierten im Vordergrund der Darstellung steht. Zudem konnten in Bronzinos "Bildnis einer Tochter Großherzogs Cosimo de' Medici" deutlich formale und inhaltliche Bezüge zu Botticellis "Bildnis eines jungen Mannes mit der Cosimomedaille" nachgewiesen werden. Reflektiert man vor diesem Hintergrund noch einmal die Forschungsgeschichte von Botticellis Porträt, in der bis heute überwiegend davon ausgegangen wird, daß hier ein Medailleur mit seiner Medaille dargestellt sei, läßt sich das nur damit erklären, daß die Forschung bisher Botticellis Bildnis nie als Porträttyp eines "Bildnisses im Bildnis" erkannt und diskutiert hat.

Zudem sprechen noch weitere Gründe gegen ein Künstlerbildnis oder gar Selbstporträt eines Künstlers. Schaut man die wenigen Beispiele von autonomen Künstlerbildnissen oder Selbstporträts des Quattrocento durch, wird man kein einziges Exemplar finden, in dem sich der Künstler mit den Produkten seines

---

<sup>161</sup> Es handelt sich bei dieser Familiengalerie um ca. 25 Porträts der einzelnen Medici-Mitglieder - beginnend bei Giovanni di Bicci de' Medici. Gemalt sind sie auf kleinen Zinnplatten (15 x 12 cm), die heute in Florenz im Museo Mediceo aufbewahrt werden. Auch Vasari berichtet von dieser Familiengalerie in Bronzinos Vita; Vasari-Milanesi, Bd. VII, S. 603.

<sup>162</sup> Öl/Holz, 82,7 x 65 cm, Ort unbekannt (verkauft von Christies, New York, 12. Januar 1978); vgl. Langedijk 1981, Bd. 2, S. 855, Nr. 13; Abb. in Campbell 1990, S. 219, Abb. 241.

<sup>163</sup> Campbell 1990, S. 219.

Handwerks zeigt.<sup>164</sup> Erst der Künstler des 16. Jahrhunderts wird sich und seinen Beruf für so bildwürdig halten, daß er sich mit seiner Staffelei, seinem Pinsel oder sonstigen Attributen porträtieren oder von anderen darstellen läßt. Das erste Beispiel eines autonomen Künstlerbildnisses mit Attributen ist in der Florentiner Malerei meines Wissens Piero di Cosimos "Bildnis des Giuliano da Sangallo" (Abb. 43), in dem auf der Brüstung am vorderen Bildrand das Handwerkszeug des Architekten - Feder und Zirkel - zu sehen ist.<sup>165</sup> Wäre Botticellis Bildnis ein Künstlerbildnis oder, wie Middeldorf annimmt, das Selbstporträt Bertoldos mit einem seiner Werke, hätte es in der Tat den Rang des ersten seiner Art in der Florentiner Malerei. Allerdings ist es dann umso erstaunlicher, daß ein solches frühes Beispiel keine Nachahmer unter den Künstlerkollegen gefunden hat.<sup>166</sup>

Die genauere Analyse von Botticellis "Bildnis eines jungen Mannes mit der Cosimomedaille" konnte zeigen, daß sich dieses Porträt - entgegen der bisherigen Forschungsergebnisse - in einem völlig anderen Kontext diskutieren läßt: nämlich als Porträt des jungen Lorenzo de' Medici in der Zeit seiner politischen Konsolidierung (1469-1475) sowie als erstes Beispiel eines "Bildnisses im Bildnis". In diesem Zusammenhang gewinnt Botticellis Porträt eine konkrete politische Funktion und wird zudem in seiner besonderen formalen Gestaltung mit der nachträglich eingelassenen Medaille erklärbar. Es könnte in der Tat das erste autonome Porträt des jungen Lorenzo de' Medici sein, das er in einer für ihn besonders schwierigen Zeit in Auftrag gegeben hat, als er noch kein eigenes politisches Profil vorweisen konnte und die Identifizierung seiner Person mit der Politik seines Großvaters vorzog. Interessant ist das Porträt auch deshalb, weil Lorenzo anscheinend später keine autonomen Porträts mehr von sich hat malen

<sup>164</sup> Vgl. zu Künstlerbildnissen und Selbstporträts des Quattrocento Schweikhart 1993 sowie grundsätzlich zur Entwicklung des Künstlerbildnisses die Einführung von Raupp in Katalog Braunschweig 1980.

<sup>165</sup> Die Datierung der beiden Bildnisse ist in der Literatur umstritten. Auftragsgrund könnte der Tod des Francesco Giamberti (1480) gewesen sein, so daß die Bildnisse vielleicht danach von seinem Sohn Giuliano da Sangallo in Auftrag gegeben wurden. Bacci hält die Zeit zwischen 1500-1504 für wahrscheinlicher. Vgl. ausführlich zu diesem Bildnis, zu dem als Pendant noch das Bildnis von Francesco Giamberti, dem Vater Giuliano da Sangallos, gehört, Kapitel 6.3.

<sup>166</sup> Wie Raupp herausgearbeitet hat, ist das Künstlerbildnis von Anfang an durch bestimmte Typen geprägt, auf die sich immer wieder bezogen wird; vgl. Raupp in Katalog Braunschweig 1980, S. 11 und S. 28. Auch die Florentiner Künstler haben sich für Selbstporträts an Vorbildern orientiert. Besonders eindrucksvoll ist in diesem Zusammenhang die formale Beziehung zwischen dem "Bildnis eines Mannes" des niederländischen Künstlers Dirck Bouts (London, National Gallery) und dem Perugino, Credi oder Raffael zugeschriebenen "Bildnis eines Mannes" in den Uffizien, bei dem es sich entweder um ein Künstlerbildnis oder ein Selbstporträt handelt. Es ist anzunehmen, daß der Florentiner Künstler davon ausgegangen ist, daß das Porträt von Dirck Bouts ebenfalls einen Künstler darstellt, auf das er dann als Vorbild zurückgreifen konnte.

lassen. Zumindest erscheint kein einziges Porträt von ihm im Inventar des Palazzo Medici von 1492, obwohl ansonsten von fast allen übrigen Familienmitgliedern Porträts im Palazzo Medici vorhanden sind.<sup>167</sup>

Das wirft natürlich auch die Frage auf, für welchen Ort ein solches Porträt Lorenzos ursprünglich gedacht war. Daß es nicht im Inventar von 1492 auftaucht, muß nicht heißen, daß es sich nie im Palazzo Medici befand. Auch andere Bildnisse - wie beispielsweise die postumen Porträts Giuliano de' Medicis von Botticelli - sind nicht im Inventar verzeichnet, werden aber wohl kaum für einen anderen Ort bestimmt gewesen sein. Als Lorenzo de' Medici 1469 Hausherr des Palazzo wurde und damit automatisch das zentrale Appartement im Piano nobile bezog, das zuvor sein Vater Piero bewohnt hatte, waren diese Wohnräume bereits komplett eingerichtet. Lorenzo bewohnte aber zeitweise noch einen anderen Raum, die sogenannte *camera grande terrena* im Erdgeschoß, in der sich auch Uccellos berühmte "Schlacht von San Romano" befand. Dieser Raum diente durch seine Lage im Erdgeschoß einmal als Schlafzimmer im Sommer<sup>168</sup>, wurde aber sicherlich auch als Aufenthaltsraum für Besucher benutzt, denn aus der politischen Ikonographie seiner künstlerischen Ausstattung spricht deutlich eine repräsentative und öffentliche Funktion.<sup>169</sup>

Neben der "Schlacht von San Romano", die noch unter Cosimo de' Medici in Auftrag gegeben wurde, zierten u.a. auch zwei Tafelbildnisse diesen Raum, in denen die beiden wichtigsten politischen Verbündeten des Hauses Medici porträtiert waren: das Porträt des Mailänder Herzogs Galeazzo Maria Sforza von Piero Pollaiuolo (**Abb. 30**) und ein Bildnis von Federigo da Montefeltro, dem Herzog von Urbino.<sup>170</sup> Beide Porträts können erst nach dem Tod Piero de' Medicis in den Palazzo Medici gekommen sein. Das Porträt von Galeazzo Maria Sforza läßt sich auf 1471 datieren, als der Herzog zusammen mit seiner

<sup>167</sup> Von Cosimo de' Medici befand sich eine Marmorbüste im Erdgeschoß in der *camera de' cancellieri* (ASF, M.A.P. 165, fol. 9r), die Porträtbüsten von Piero de' Medici und seiner Frau standen über den Türen der *camera grande* im Piano nobile (ebd., fol. 14r), in der auch ein Mosaikbildnis von Giuliano di Lorenzo aufbewahrt wurde; die Porträtbüste von Giovanni de' Medici war ebenfalls über einer Tür seiner *camera* aufgestellt (ebd., fol. 38v), ein Tafelbildnis mit dem Porträt von Bianca de' Medici, der Schwester Lorenzos, befand sich in der *anticamera* von Giovanni's *camera* (ebd., fol. 42r) und in der *anticamera* des Appartements von Piero di Lorenzo de' Medici war das gemalte Porträt seiner Frau Alfonsina (ebd., fol. 48r). Vgl. auch das Medici-Inventar im Anhang.

<sup>168</sup> Vgl. Bulst 1969/70, S. 389, Anm. 105.

<sup>169</sup> Vgl. zur politischen Funktion der *camera grande terrena* sowie zu ihrer Ausstattung Gebhardt 1991a und 1991b.

<sup>170</sup> "Uno quadro dipintavi la testa del duca Ghaleazzo, di mano di Piero del Pollaiuolo" und "uno quadro dipintovi la testa del duca d' Urbino, chon cornicie intorno"; ASF, M.A.P. 165, fol. 6r.

Florenz besuchte; das Porträt von Federigo da Montefeltro wird nicht viel später entstanden sein, wahrscheinlich um 1472/73, nachdem der Herzog von Urbino für Florenz Volterra besiegt hatte und von der Stadt und den Medici mehrmals dafür ausgezeichnet wurde.<sup>171</sup> Es wäre durchaus denkbar, daß auch Lorenzos Bildnis im Zusammenhang mit den beiden Porträts seiner wichtigsten Verbündeten entstanden ist.<sup>172</sup> Hier hätte es zumindest in der Gegenwart zweier bedeutender politischer Herrscher Italiens, denen Lorenzo als erster Bürger der Republik Florenz gleichgestellt war, und in unmittelbarer Beziehung zur "Schlacht von Romano", die Cosimo de' Medici zur Erinnerung an ein wichtiges politisches Ereignis zur Konsolidierung der Medici-Macht in Auftrag gegeben hatte<sup>173</sup>, seine spezifische politische Ikonographie entfalten können.

Daß ein solches Porträt des jungen Lorenzo 1492 schließlich nicht mehr im Inventar des Palazzo auftaucht, muß nicht weiter verwundern. Lorenzo hat später jede Form eigener bildlicher Repräsentation im Palazzo Medici und auch sonst in der Öffentlichkeit vermieden. Sein Bildnis ist nur in den Fresken und Tafelbildern seiner Parteigänger verewigt, nicht aber durch eigene Auftragsarbeiten. Auch die ehemalige Rolle des Palazzo Medici als politisches Zentrum von Florenz unter Cosimo und Piero de' Medici hat Lorenzo wieder reduziert<sup>174</sup>, um nach außen das Image des Privatbürgers zu wahren. Politische Entscheidungen wurden zukünftig nur noch im Palazzo Vecchio von den offiziellen Ratsversammlungen getroffen, nicht aber im Palazzo Medici unter dem Vorsitz Lorenzos.<sup>175</sup> Für ein solches "calculated understatement"<sup>176</sup> wäre das beinahe plakativ wirkende Porträt Botticellis nicht mehr passend gewesen.

In den ersten Jahren seiner Regierung aber, als Lorenzo selbst noch kein politisches Profil vorweisen konnte, mochte das Bildnis des jungen Medici als Nachfolger des verehrten Cosimo genau die politische Sicherheit und Stabilität transportieren, die Lorenzo selbst durch seine Jugend und Unerfahrenheit noch nicht vermitteln konnte. Das Porträt läßt sich aber auch in gewisser Weise dynastisch interpretieren, d.h. als eine Art "erbrechtlicher" Anspruch auf die

<sup>171</sup> Vgl. zum Kontext beider Porträts Kress 1995b.

<sup>172</sup> Das Porträt des Herzogs von Urbino ist leider verschollen, aber Pollaiuolos Porträt von Galeazzo Maria Sforza und Botticellis Bildnis weisen zum Beispiel ein annähernd gleiches Format auf (Pollaiuolo: 65 x 42 cm; Botticelli: 57,5 x 44 cm).

<sup>173</sup> Vgl. zum politischen Hintergrund der "Schlacht von San Romano" Griffiths 1978 sowie Gebhardt 1991a, S. 51-82.

<sup>174</sup> Vgl. Kress 1995b.

<sup>175</sup> Vgl. Bullard 1992, besonders S. 16.

<sup>176</sup> Bullard 1992, S. 17. Vgl. auch ebd., S. 6: "Lorenzo did not court publicity just to inflate his self-esteem in a narcissitic fashion."

politische Führungsrolle in Florenz, die nun seit zwei Generationen in den Händen der Medici war. Dieser Gedanke scheint für das republikanische Florenz zunächst etwas fremd zu sein, allerdings propagiert die Cosimomedaille mit ihrer spezifischen Ikonographie ausschließlich republikanische Werte wie bürgerliche Tugend ("Pater Patriae") und Freiheit (Libertas), so daß die politischen Ambitionen des jungen Lorenzo automatisch mit diesen positiven Eigenschaften seines Großvaters identifiziert werden.

Unabhängig aber von konkreten politischen Ansprüchen ist Botticellis Bildnis Ausdruck Florentiner Vorstellungen über den Familienzusammenhalt und die Bedeutung der patrimonialen Struktur innerhalb der Familie, die den Fortbestand der männlichen Linie garantierte. Um dieses genealogische System zu fördern, diente die Memoria an die Taten der Väter und Großväter als Ansporn und Vorbild für die Söhne. In Botticellis Bildnis wird diese Verbindung der Generationen durch den Kontrast zwischen dem Profilbildnis des alten Cosimo und dem Porträt des jungen Mannes anschaulich. Um diesen Kontrast zu steigern, verwendet Botticelli zusätzlich zwei unterschiedliche künstlerische Medien: während er für das Bildnis des Alten eine antik anmutende Medaille aus Gips mit einem klassischen Profilbildnis wählt, porträtiert er das "lebendige" Bildnis des jungen Mannes mit den Mitteln der Malerei in der gerade erst sich durchsetzenden Dreiviertelansicht.

Völlig losgelöst von einer konkreten Identifizierung vermag Botticellis Bildnis genau diese subtile Beziehung zwischen dem Alten und dem Jungen zu thematisieren, die in der Florentiner Gesellschaft eine so zentrale Rolle spielte und über die Matteo Palmieri in seiner Schrift *Della Vita Civile* schreibt:

"Ma, ritornando alla senile età, quanta dignità a sè stessa s'attribuisce per l'essere secondo virtù vivuto? Che parlari sono in tali vecchi? che precetti? quanta dottrina? quanta memoria e notizia delle cose antiche? scienza di varie buone arti, lettere, esempi, consigli e qualunque altra opportunità si richiede a' bisogni de' suoi, degli amici, della patria e di qualunque altro, ricorre al consiglio di così fatto vecchio. Lui non molto desiderando le forze del corpo, esercita l'animo, ... A' figliuoli e chi di lui discende lascia ottima fama, e sopra ogn'altro patrimonio prestante e nobile eredità, cioè la gloria di sua virtù e la memoria de' suoi egregii fatti, onde in futuro per lunghissimi tempi la sua schiatta si nobilita e diviene onoratissima e degna."<sup>177</sup>

177 Palmieri 1944, S. 167.

*"La mia allegrez' è la malinconia."*  
(Michelangelo)<sup>178</sup>

### 6.3 Piero di Cosimos Pendantbildnisse von Giuliano da Sangallo und Francesco Giamberti

Piero di Cosimos Bildnisse von Giuliano da Sangallo und seinem Vater Francesco Giamberti (Abb. 43-44) sind bisher in der Forschung noch nicht überzeugend gedeutet worden.<sup>179</sup> In der neuesten Monographie zu Piero di Cosimo von Sharon Fermor werden die beiden Porträts überhaupt nicht behandelt.<sup>180</sup> Die folgende Untersuchung will deshalb erstmals eine genauere Analyse der beiden Bildnisse unter neuen Gesichtspunkten durchführen. Dabei wird sich zeigen, daß diese Pendantbildnisse - die natürlich auch zur Gruppe der "Väter und Söhne" gehören - stärker in ihrer Funktion als Künstlerbildnisse interpretiert werden müssen. Bei näherer Betrachtung offenbart sich zudem das Porträt des Giuliano da Sangallo als das eines Melancholikers, dem in dem Bildnis seines Vaters die Musik als heilendes Mittel gegenübergestellt wird. Vor diesem Hintergrund gewinnen Piero di Cosimos Pendantbildnisse eine zentrale Bedeutung für die Entwicklung des Künstlerselbstverständnisses im Florentiner Quattrocento.

Der formale Aufbau der beiden Porträts zeigt - trotz einiger Übereinstimmungen mit dem Porträttyp der Olivieri-Bildnisse (Abb. 22) - am Ende des Quattrocento eine völlig andere Bildnisauffassung und -gestaltung: Der Hintergrund hat sich zu einer belebten Landschaft geöffnet, die Körper der Dargestellten wirken dreidimensional erfaßt und nicht wie auf die Leinwandfläche gebannt, die Gesichter sind ausdrucksstarke Charakterköpfe, und der Altersunterschied zwischen Giuliano da Sangallo und seinem greisen Vater ist deutlich abzulesen. Obwohl beide Tafeln offensichtlich zusammengehören<sup>181</sup> - was besonders durch formale Mittel wie den kontinuierlichen und bildübergreifenden Landschaftsraum betont wird - stellt jedes Bild für sich genommen ein völlig autonomes Porträt dar und will als solches betrachtet werden.

<sup>178</sup> Aus den Dichtungen Michelangelos; vgl. Frey 1964, Nr. LXXXI, S. 87.

<sup>179</sup> Vgl. De Jongh 1961; Bacci 1966, S. 39 f. und S. 83 f.; Van Os/Prakken 1974, S. 97-99 (mit Zusammenstellung der wichtigsten älteren Literatur) sowie jüngst mit neuen Ansätzen Severin 1992, S. 82 f. sowie Kat. Nr. 148, 149.

<sup>180</sup> Fermor erwähnt die Porträts nur im Zusammenhang mit Vasaris Vita von Piero di Cosimo; vgl. Fermor 1993, S. 16.

<sup>181</sup> Das wird auch durch Vasaris Bericht bestätigt, der die beiden Tafeln als Pendantbildnisse im Haus des Francesco da Sangallo, dem Sohn Giulianos, gesehen hat, wie er in der Vita des Piero di Cosimo berichtet; Vasari-Milanesi, Bd. IV, S. 144.



Auf dem linken Pendant der beiden Porträts zeigt Piero di Cosimo den Florentiner Architekten Giuliano da Sangallo, dargestellt als älteren Mann (**Abb. 43**): seine halblangen Haare unter der Kappe sind bereits ergraut und sein Gesicht ist vom Alter gezeichnet. Die Richtung seines Blickes ist nicht genau zu lokalisieren, und seine Augen wirken leicht verhangen. Er trägt ein dunkles Gewand, darunter ein Unterkleid, dessen Ärmel mit einem braunschwarzen Brokatmuster verziert sind. Der Halsausschnitt ist geöffnet und läßt ein weißes Hemd zum Vorschein kommen. Der untere Bildrand wird durch einen *parapetto* abgeschlossen, der mit einem rotgestreiften Teppich verkleidet ist, auf dem ein Zirkel und eine Feder Giuliano als Architekten ausweisen.<sup>182</sup> Der Hintergrund zeigt eine Landschaft mit Bergen, Hügeln und einigen Bauten, von denen das Haus auf der linken Seite eine Baustelle mit Gerüst und Arbeitern darstellt, während das Gebäude auf der rechten Seite wie ein Bauernhof aussieht.

Das Bildnis seines Vaters ist formal nahezu gleich aufgebaut (**Abb. 44**). Allerdings erscheint das Gesicht Francesco Giambertis im Profil, während sein Brustkorb ebenfalls in der Dreiviertelansicht gegeben wird. Er trägt ein einfaches braunes und weit ausgeschnittenes Gewand, das sich am Halsausschnitt mit zwei Knöpfen schließen läßt. Darüber liegt ein ärmelloser dunkler Mantel, der lose die Schultern bedeckt. Auf dem Kopf trägt Francesco eine leuchtend rote Kappe, unter der sein völlig ergrautes Haar hervorschaut. Sein eher mageres Gesicht hat die Züge eines Greises und ist durch markante Details charakterisiert - wie das vorstehende Kinn mit den weißen Bartstoppeln, die heruntergezogenen Mundwinkel mit den schmalen Lippen, die tiefen Falten oder die hervorstehende Schlagader an der Schläfe. Im Gegensatz zu seinem Sohn schaut der Alte mit klarem Blick und weit geöffneten Augen aus dem Bild. Auch er erscheint hinter einem *parapetto*, auf dem ein Notenblatt zu sehen ist. Die Landschaft im Hintergrund ist ähnlich gestaltet, zeigt allerdings andere Bauten als im Bild des Giuliano. Links ist ein aus mehreren Teilen bestehender Gebäudekomplex zu sehen (**Abb. 45**): Die Mitte bildet ein Zentralbau mit gotisierenden Rundfenstern, dahinter erhebt sich ein Palazzo mit einem Turm, davor steht ein Holzbau. Auf der Landstraße, die zur Bildmitte führt, bewegt sich ein Zug von Reisenden mit einem Pferd.

Der rechte Hintergrund zeigt eine Kirche mit einem Campanile (**Abb. 46**). Die Fassade der Kirche ist rechts und links mit Ganzfigurenbildern geschmückt,

---

<sup>182</sup> Zu den Attributen des Architekten vgl. Severin 1992, S. 13.

bei denen es sich sicherlich um die Darstellungen von Heiligen handelt. Über der Tür erscheint im Tympanon zudem eine Halbfigur mit erhobenen Händen - vielleicht ein Bildnis des segnenden Christus. Vor dem Eingang der Kirche wird eine Meßfeier zelebriert. Links vom Eingang ist der Altar aufgestellt, rechts sieht man eine Orgel, auf der ein Mann mit roter Kappe und dunklem Gewand spielt. Während sich in dem Bildnis des Giuliano der Zirkel und die Feder auf dem *parapetto* eindeutig als Attribute seines Berufes bestimmen lassen, hat das Notenblatt im Vordergrund von Francescos Bildnis der Forschung bisher ungelöste Rätsel aufgegeben. Als Attribut gehört es zu einem Musiker. Francesco Giamberti aber war von Beruf Handwerker, ein sogenannter *legnaiuolo* (Schreiner), der sich auf feinere Holzarbeiten wie Intarsien und Schnitzereien spezialisiert hatte.<sup>183</sup> Neben dieser Tätigkeit scheint er aber eine besondere Beziehung zur Musik gehabt zu haben. Er verkehrte regelmäßig bei den Medici, für die er auch als Musiker agierte.<sup>184</sup> Vasari berichtet 1550, in der ersten Ausgabe seiner Künstlerviten, daß Francesco mehrere Musikinstrumente spielte.<sup>185</sup>

Der Hinweis auf die Musik durch das Notenblatt könnte, wie Severin vermutet, auch auf die in der Architektur geforderten Maßeinheiten verweisen.<sup>186</sup> Der mit Architekturversatzstücken angefüllte Landschaftshintergrund beider Bildnisse würde dann für die praktische Umsetzung von Zahl, Maß und Proportion in der Architektur stehen. Auch Alberti, dessen Architekturtraktat für Giuliano da Sangallo grundlegend war, stützte sich auf die Musiktheorie und benutzte ihre Intervalle für die Baukunst.<sup>187</sup> Das Notenblatt als Verkörperung der Musik läßt sich aber noch in einem völlig anderen Zusammenhang deuten. Severin weist in ihrer kurzen Analyse der beiden Porträts darauf hin, daß der Bildhintergrund der Tafeln mit den verschiedenen Bauwerken eine ländliche Landschaft zeigt und vielleicht als Anspielung auf Saturn verstanden werden könnte, dem die Feldarbeit zugeordnet ist. Die Darstellung Giulianos ziele deshalb auf den saturnischen, d.h. melancholischen Künstler - wie durch seinen "melancholischen Blick"<sup>188</sup> bestätigt werde. Leider ist Severin dieser These nicht weiter nachgegangen. Zudem hat sie

<sup>183</sup> Vgl. Clausse 1900, Bd. 1, S. 53 f.; Marchini 1966, S. 682 sowie Vasaris Vita von Giuliano und Antonio da San Gallo in Vasari-Milanesi, Bd. IV, S. 131-144.

<sup>184</sup> Vgl. Marchini 1966, S. 682; De Jongh 1961, S. 125 sowie S. 133, Anm. 13; Van Os/Prakken 1974, S. 98.

<sup>185</sup> "... et guiderdo nato di provisione ... per la musica, che di diversi strumenti sonava."; zitiert nach De Jongh 1961, S. 133, Anm. 14.

<sup>186</sup> Vgl. Severin 1992, S. 83 sowie Naredi-Reiner 1982, S. 131 f.

<sup>187</sup> Vgl. dazu besonders Naredi-Reiner 1994 und Naredi-Reiner 1977.

<sup>188</sup> Severin 1992, S. 83. Severin zitiert in diesem Zusammenhang Vasari, der in der Vita des Antonio da Sangallo schreibt, daß dieser in seinen letzten Jahren nur noch an der Feldarbeit Gefallen fand; vgl. Vasari-Milanesi, Bd. IV, S. 290.

das Pendant mit dem Bildnis Francesco Giambertis völlig unabhängig davon interpretiert. Wie im folgenden gezeigt werden soll, wird in der Tat Giuliano als Melancholiker porträtiert, dem in dem Bildnis seines Vaters die Musik gegenübergestellt wird, die nach Ficino ein Linderungsmittel gegen die dauernden Beschwerden des Temperaments ist.<sup>189</sup>

### Der Melancholiker - Kind des Saturn

Die Vorstellung, daß die Melancholie ein natürlicher Bestandteil künstlerischer Genialität sei, entstand in der Florentiner Renaissance im Kreis der Neoplatoniker.<sup>190</sup> Voraussetzung war die unlösbare Verknüpfung der Melancholie mit dem Planeten Saturn, der als Spender dieses Temperamentes galt.<sup>191</sup> Während Saturn im Mittelalter noch unter die "bösen" Planeten gerechnet wurde, bekam er nun eine positive Wirkung zuerkannt.<sup>192</sup> Der Begriff der Melancholie bezeichnete ursprünglich keine Gemütsverfassung, sondern eine körperlich-geistige Disposition, die in der Lehre von den vier Grundsäften (Blut, gelbe Galle, schwarze Galle, Phlegma) entwickelt wurde.<sup>193</sup> In einer frühmittelalterlichen Schrift eines anonymen Naturphilosophen (vor 1125) ist diese Vorstellung folgendermaßen zusammengefaßt:

"Es gibt nämlich vier Säfte im Menschen, die die unterschiedlichen Elemente nachahmen; jeder nimmt in einer anderen Jahreszeit zu, jeder ist in einem anderen Lebensabschnitt vorherrschend. Das Blut ahmt die Luft nach, nimmt im Frühling zu und herrscht in der Kindheit vor. Die gelbe Galle ahmt das Feuer nach, nimmt im Sommer zu und herrscht in der Jugend vor. Die schwarze Galle oder Melancholie ahmt die Erde nach, nimmt im Herbst zu und ist im Mannesalter vorherrschend. Das Phlegma ahmt das Wasser nach, nimmt im Winter zu und ist im Greisenalter vorherrschend. Wenn sie weder in zu hohen noch zu geringem Maße fließen, ist der Mensch im Vollbesitz seiner Kräfte."<sup>194</sup>

Aus dieser Zusammenstellung von Körpersaft, Element, Jahreszeit und Lebensabschnitt ergibt sich die Eigenart eines Temperamentes. Die jeweilige Mischung der vier Säfte bedingt entweder Krankheit oder Gesundheit. Überwiegt einer der Säfte oder besteht ein Mangel, führt das zur Störung des Gleichgewichts, wodurch eines der Temperamente zum Ausbruch kommt.

<sup>189</sup> Ficino 1984, S. 228-29.

<sup>190</sup> Vgl. grundsätzlich zu dieser Thematik die zentrale Studie von Panofsky/Saxl 1923 sowie die Neubearbeitung von Klibansky/Panofsky/Saxl 1994.

<sup>191</sup> Klibansky/Panofsky/Saxl 1994, S. 203.

<sup>192</sup> Kristeller 1972, S. 195.

<sup>193</sup> Vgl. Hohl 1992, S. 8 sowie grundsätzlich zur Entwicklung der Vier-Säfte-Lehre Klibansky/Panofsky/Saxl 1994, S. 39 ff.

<sup>194</sup> Zitiert in Klibansky/Panofsky/Saxl 1994, S. 39 f., Anm. 4.

Säfte	Element	Jahreszeit	Lebensabschnitt	Temperament
Blut	Luft	Frühling	Kindheit	Sanguiniker
Gelbe Galle	Feuer	Sommer	Jugend	Choleriker
Schwarze Galle	Erde	Herbst	Mannesalter	Melancholiker
Phlegma	Wasser	Winter	Greisenalter	Phlegmatiker

Auch die Planeten wurden nach antiker Überlieferung den Temperamenten zugeordnet.<sup>195</sup> Diese Zuordnung begründet sich in der jeweiligen Eigenschaft der Säfte: Der Sanguiniker entspricht Jupiter, der Choleriker gehört zu Mars, der Phlegmatiker findet seine Entsprechung in Luna oder Venus und der Melancholiker in Saturn. So gleicht beispielsweise die schwarze Galle, die ihrer Natur entsprechend kalt und trocken ist, der Farbe des Saturns, der ebenfalls als dunkel, kalt und trocken bezeichnet wird.<sup>196</sup>

In neuplatonischen Kreisen des Florentiner Quattrocento erfährt Saturn zusammen mit den anderen Planeten Jupiter und Mars eine positive Interpretation.<sup>197</sup> Er besitzt eine unbestreitbare Suprematie im System des Neuplatonismus durch seine doppelte Eigenschaft, der Stammvater aller übrigen Planetengötter zu sein und die höchste Himmelssphäre innezuhaben.<sup>198</sup> Er wird zum Vertreter reinster und höchster Denkeenergie<sup>199</sup> und schließlich der oberste Schutzpatron der Platonischen Akademie.<sup>200</sup> Als erster entwickelt Marsilio Ficino die neue Lehre in seiner dreibändigen Schrift *De vita triplici*, die 1489 in Florenz gedruckt wird. Nach seinem Horoskop war er selbst Melancholiker und Saturnkind, was er zunächst eher als trauriges Verhängnis empfand, wie er in einem Brief an seinen Freund Giovanni Calvacanti schreibt.<sup>201</sup> Als dieser ihm

<sup>195</sup> Vgl. Hohl 1992, S. 10 f. sowie Klibansky/Panofsky/Saxl 1994, S. 203 ff.

<sup>196</sup> Klibansky/Panofsky/Saxl 1994, S. 204. In der arabischen Astrologie findet sich folgende Charakterisierung des Saturns: "Was Saturn betrifft, so ist seine Natur kalt, trocken, bitter, schwarz, dunkel, heftig, rauh ... Er weist hin auf Werke der Feuchtigkeits, des Ackerbaus und Landbaus und auf Besitzer von Landgütern, auf Arbeiten an Ländereien und Bauten an Wassern und Flüssen, auf das Abmessen von Dingen, auf das Teilen von Ländereien, auf Land und viel Vermögen ... auf ein Insich-Zurückgezogenheit, auf Einsamkeit und Ungeselligkeit, ..." Vgl. weitere Quellen ebd., S. 207 ff.

<sup>197</sup> Ebd., S. 235 ff. Vgl. auch Schuster 1991, Bd. 1, S. 107 f.

<sup>198</sup> Klibansky/Panofsky/Saxl 1994, S. 237.

<sup>199</sup> Ebd., S. 238.

<sup>200</sup> Ebd., S. 393.

<sup>201</sup> Ebd., S. 369 f.; Kristeller 1972, S. 196 sowie Benesch 1977, S. 38 ff.

daraufhin die positiven Eigenschaften entgegenhält, die er Saturn zu verdanken habe, entgegnet Ficino:

"... Was also soll ich tun? Ich werde einen Ausweg suchen und entweder sagen, daß die Melancholie, wenn Du so willst, nicht von Saturn kommt - oder, wenn anders sie notwendig von ihm kommen muß, dann will ich dem Aristoteles beistimmen, der gerade sie für eine einzigartige und göttliche Gabe erklärt."<sup>202</sup>

Ficino hat sich in seinem inneren Konflikt für die zweite Möglichkeit entschieden - wie er schließlich in *De vita triplici* ausführt:

"Saturn trennt den Menschen von den anderen, macht ihn zu göttlicher Einsicht fähig, aber auch stumpf, glücklich, von äußerem Elend bedrückt; denn er bezeichnet selten gewöhnliche Charaktere und Schicksale, sondern Menschen, die von anderen abgesondert sind, göttliche oder tierische, glückselige oder vom tiefsten Elend darnieder gebeugte."<sup>203</sup>

Schaut man sich vor diesem Hintergrund die beiden Porträts noch einmal an, läßt sich das Bildnis des Giuliano als Darstellung eines Melancholikers bestimmen, gezeigt im fortgeschrittenen Mannesalter, gekleidet in den dunklen Farben des Saturn (schwarz, erdig, bleigrau, dunkelbraun)<sup>204</sup> in Anlehnung an die schwarze Galle und mit dem typisch schwermütigen Blick, der den Saturnkindern eigen ist. Sein Vater dagegen erscheint im hohen Greisenalter - eigentlich eine typische Charakterisierung des Phlegmatikers. Somit wären die Pendantbildnisse von Piero di Cosimo über ihre Porträtfunktion hinaus eine Auseinandersetzung mit der Temperamentenlehre, die durch Marsilio Ficino in den 1480er Jahren in *De vita triplici* eine Neubewertung erfahren hatte.<sup>205</sup>

### Melancholie, Musik, Harmonie

Allerdings scheint mir die bisherige Deutung von Francesco Giamberti als Phlegmatiker nicht zwingend. Es fehlen zusätzliche Hinweise auf die typischen Charaktereigenschaften des Phlegmatikers, die ihn in der Rolle dieses Temperamentes weiter ausdeuten könnten. Stattdessen ist sein zweiter Beruf des

<sup>202</sup> Vgl. den vollständigen Brief in Klibansky/Panofsky/Saxl 1994, S. 372 f., Anm. 50.

<sup>203</sup> Ficino, *De vita triplici*, III, 2. Vgl. Ficino 1576, fol. 533.

<sup>204</sup> Böhme 1989, S. 54. Zur traditionellen Zuordnung bestimmter Farben zu den Planeten bei antiken Schriftstellern vgl. auch Gavel 1979, S. 36 f.

<sup>205</sup> Zur Beziehung Giuliano da Sangallo zum Kreis der Neoplatoniker vgl. weiter unten. Ficanos *De vita triplici* war neben seinen Platon-Übersetzungen sein meist gedrucktes Werk. Nach der ersten Auflage vom 3. Dezember 1489 folgte bereits im Mai 1490 ein zweite und 1493 die dritte Auflage. Schon 1492 erschien das Werk in Paris; vgl. Tarabochia Canavero 1977, S. 699 ff. sowie Benesch 1977, S. 8 und S. 111 f.

Musikers deutlich durch das Notenblatt und den Orgelspieler im Hintergrund herausgestellt. Die Verbindung von Melancholie und Musik hat eine lange antike Tradition.<sup>206</sup> Die Musik gilt als Heilmittel gegen die negativen Eigenschaften des Melancholikers, da sie seinen Trübsinn zu vertreiben vermag. Auch Ficino empfiehlt gegen die permanente innere Zerrissenheit des Melancholikers zwischen Trübsinn und Genialität eine Reihe von medizinischen Mitteln, wobei die Musik eine besonders wichtige Rolle spielt:

"Mercurius, Pythagoras und Plato heißen das verstimmte Gemüt durch das Spiel der Kithara und durch den Gesang wieder aufzurichten und in Einklang zu bringen. Auch David, der heilige Dichter, hat ja durch Harfenspiel und Psalmengesang Saul von seiner Krankheit befreit. Auch ich, wenn ich mich nennen darf, habe oft erfahren, was die Süßigkeit des Harfenspiels und des Gesanges gegen die schwarze und bittere Melancholie vermag."<sup>207</sup>

In einem Holzschnitt eines unbekannten Künstlers einer deutschen Ausgabe von Ficanos *De vita triplici* wird genau diese Eigenschaft der Musik illustriert (Abb. 47)<sup>208</sup>: Am Tisch sitzt ein müder und betrübter Alchimist, der sich von einem schönen Jüngling durch das Spiel der Harfe in seinem Laboratorium aufheitern läßt.<sup>209</sup> Auch Dürer schreibt in seinem geplanten Handbuch für Maler zur Ausbildung der Malerlehrlinge:

"Das Sechst, ob sich der Jung zu viel übte, davon ihm die Melecoley überhand mocht nehmen, daß er durch kurzweilig Saitenspiel zu lehren davon erzogen werd zur Ergetzlichkeit seines Geblüts."<sup>210</sup>

Die Wirkung der Musik hatte Ficino bereits vor dem Erscheinen von *De vita triplici* in seiner Schrift *Sopra lo Amore, o ver' Convito di Platone* (kurz: *De amore*) von 1469 beschrieben. Im 9. Kapitel der 6. Rede heißt es:

"Beide [den Melancholiker und Choleriker, d.V.] also quält unaufhörlich der lästige Saft und zwingt sie, ein Linderungsmittel von anhaltender Wirkung gegen die dauernde Beschwerde des Temperaments zu suchen. Als solches bietet sich hauptsächlich die Ergötzung durch die Musik und durch die Liebe dar; denn wir können uns keinem Vergnügen zu ununterbrochen widmen, wie dem Wohlklange der Musik und der Betrachtung der Schönheit. Das

<sup>206</sup> Vgl. grundsätzlich Bandmann 1960.

<sup>207</sup> Ficino, *De vita triplici*, I, 10. Vgl. Ficino 1576, fol. 502.

<sup>208</sup> Die Holzschnitt-Illustration gehört in die auszugsweise erschienene deutsche Bearbeitung von Ficanos *De vita triplici*, die der Arzt Brunschwig im Rahmen eines Destillierbuches 1508 in Straßburg erschienen ließ. Vgl. Bandmann 1960, S. 31.

<sup>209</sup> Bandmann hat nachgewiesen, daß diese Darstellung in die Bildtradition des Themas von Saul und David gehört; vgl. Bandmann 1960, S. 31 ff.

<sup>210</sup> Zitiert in Bandmann 1960, S. 31.

Verlangen der übrigen Sinne ist bald befriedigt; hingegen das Gesicht und das Gehör ergötzen sich lange Zeit an Tönen und an bloßen Bildern ... Darum suchen die Choleriker und Melancholiker besonders die Ergötzung an Gesang und an der schönen Form als einziges Heil- und Linderungsmittel gegen die Beschwerden ihrer Komplexion."<sup>211</sup>

Das Notenblatt auf dem *parapetto* vor dem Porträt Francesco Giambertis zeigt die Baßstimme eines polyphonen Musikstückes.<sup>212</sup> Das Blatt selbst steht also für den Gesang, der neben dem Lautenspiel als angemessene Form der Musik empfohlen wird.<sup>213</sup> Die Musik taucht aber noch ein zweites Mal auf: und zwar in der Szene einer Meßfeier im Bildhintergrund, in der ein Mann mit roter Kappe und dunklem Gewand die Orgel spielt, den wir aufgrund der Übereinstimmung der Kleidung wohl mit Francesco Giamberti selbst identifizieren können (Abb. 46).

Die Orgel als Instrument sakraler Musik hatte unter den anderen weltlichen Musikinstrumenten eine herausgehobene Stellung.<sup>214</sup> Das hängt damit zusammen, daß die Musik als unmittelbare Vorstufe und letzte Beschäftigung gilt, bevor sich der Geist in meditativer Schwermut zu Gott erhebt. Innerhalb der Musik gibt es deshalb noch einmal deutliche Rangstufen, die jeweils durchschritten werden müssen, um zur höchsten Sphäre zu gelangen. Es wird unterschieden zwischen himmlischer und irdischer Musik sowie zwischen *musica mundana* (Sphärenmusik), *musica humana* (Gesang) und *musica instrumentalis* (Instrumentenmusik). Diese Dreiteilung findet sich bei allen mittelalterlichen Musiktheoretikern und basiert meist auf Boethius.<sup>215</sup> Will man zur kosmischen

<sup>211</sup> Vgl. Ficino 1984, S. 228 f.

<sup>212</sup> Die genaue Identifizierung der Noten ist bisher noch nicht gelungen. Die Notenschrift stammt aus dem 15./16. Jahrhundert, allerdings scheint die Notenzeile aus der Mitte eines Musikstückes entnommen zu sein, wodurch die Identifizierung erschwert wird. Vgl. De Jongh 1961, S. 131 und S. 134, Anm. 46.

<sup>213</sup> Es könnte sich im Notenblatt - entsprechend der Identifizierung von Francesco Giamberti als Phlegmatiker - um die dorische Tonart handeln, die mit dem Element Wasser und dem phlegmatischen Temperament gleichgesetzt wird und als männlich und ernüchternd gilt; vgl. Bandmann 1960, S. 36. Jede Tonart wurde aufgrund ihrer unterschiedlichen Wirkung auf die verschiedenen Formen eines geistigen Leidens eingesetzt. Daraus entwickelte sich eine Musiktherapie; vgl. dazu Klibansky/Panofsky/Saxl 1994, S. 98.

<sup>214</sup> Besonders deutlich ist dies in Raffaels Gemälde der heiligen Cäcilie (1514, 238 x 150 cm, Bologna, Pinacoteca Nazionale) veranschaulicht. Während vor den Füßen der Heiligen die verworfenen und defekten weltlichen Musikinstrumente liegen, ist die Orgel in ihrer Hand als sakrales Instrument herausgehoben. Aber auch die Orgel ist beschädigt und im Begriff, der Heiligen aus der Hand zu gleiten. Sie galt nur als Vorspiel zum ewigen Leben ("Musica praeludium vitae aeternae"), denn der himmlische Gesang der Engel, welche über Cäcilie in der himmlischen Sphäre erscheinen, triumphiert über die vergängliche irdische Musik; vgl. Bandmann 1960, S. 131; Emiliani 1983; Katalog Bologna 1983 sowie Hammerstein 1993.

<sup>215</sup> Bandmann 1960, S. 127. Boethius (um 480-524) galt auch noch in der Renaissance als der klassische Musiktheoretiker; vgl. dazu auch Kristeller 1976, Bd. II, S. 156.

Harmonie gelangen, muß man die Stufen von der instrumentalen Musik (Orgel) über den Gesang zur unhörbaren Sphärenmusik durchlaufen.<sup>216</sup>

Eng verknüpft mit dieser Musiktheorie und der Melancholie ist der Begriff der Harmonie. In der Antike ist seit Platon die Gesundheit Ausdruck der Harmonie der körperlichen Elemente. Krankheit resultiert dagegen aus der Störung dieser Harmonie, z. B. durch die Dominanz eines Elementes. Die Ursache der Melancholie ist bekanntlich auf die Vorherrschaft der schwarzen Galle zurückzuführen. Diese Disharmonie der Körpersäfte kann wieder ausgeglichen werden, indem der Kranke der kosmischen Harmonie ausgesetzt wird, die mit der musikalischen Harmonie identisch ist.<sup>217</sup> Wie bereits weiter oben angedeutet wurde, besteht in diesem Sinne ebenfalls eine enge Beziehung zwischen Musik und Architektur. Zahl, Maß und Proportion in der Architektur stützen sich in der Florentiner Renaissance auch auf die Musiktheorie - wie besonders in Albertis Architekturtraktat zu lesen ist.<sup>218</sup> Der Architekt hat sich demnach in der theoretischen wie praktischen Umsetzung seiner Tätigkeit mit der Harmonielehre und der Musiktheorie auseinanderzusetzen.

### Der Architekt im Florentiner Quattrocento

Ganz allgemein scheint besonders der Beruf des Architekten in der Florentiner Renaissance für den Melancholiker prädestiniert gewesen zu sein. So wie grundsätzlich der Künstler als Kind des Saturn durch Ficinos *De vita triplici* eine Nobilitierung erfahren hatte, wurde auch die Rolle des Architekten durch Kunsttheoretiker wie Alberti neu definiert. Während im Mittelalter der Architekt noch zu den Handwerkern gezählt hatte, verstand sich der Architekt der Renaissance in Anlehnung an Vitruv als Planender, der sowohl praktisch als auch theoretisch ausgebildet sein mußte.<sup>219</sup> Vitruv, dessen Architekturtraktat von den Architekturtheoretikern der Renaissance wieder rezipiert werden konnte<sup>220</sup>, schreibt im 1. Kapitel seines *De Architectura* über den Beruf des Architekten:

"1. Des Architekten Wissen umfaßt mehrfache wissenschaftliche und mannigfaltige elementare Kenntnisse ... Dieses (Wissen) wächst aus fabrica (Handwerk) und ratiocinatio (geistiger Arbeit) ... Deshalb muß der, der sich als Architekt ausgeben will, in beidem geübt sein ... er

<sup>216</sup> Bandmann 1960, S. 127.

<sup>217</sup> Bandmann 1960, S. 34 f.

<sup>218</sup> Vgl. Naredi-Reiner 1977; Naredi-Reiner 1994 sowie Feinstein 1977, S. 87-122. Alberti war selbst Musiker, wie in einer frühen Biographie eines anonymen Autors berichtet wird; vgl. Burckhardt 1988, S. 105.

<sup>219</sup> Vgl. Hollingsworth 1984, S. 386.

<sup>220</sup> Vgl. zur Vitruvrezeption in der Florentiner Renaissance Zöllner 1987.



muß im schriftlichen Ausdruck gewandt sein, des Zeichenstiftes kundig, in der Geometrie ausgebildet sein, mancherlei geschichtliche Ereignisse kennen, fleißig Philosophen gehört haben, etwas von Musik verstehen, nicht unbewandert in Heilkunde sein, juristische Entscheidungen kennen, Kenntnisse in der Sternkunde und vom gesetzmäßigen Ablauf der Himmelserscheinungen besitzen."<sup>221</sup>

Ganz ähnliche Forderungen tauchen auch in Albertis Einleitung seines Architekturtraktats von 1450 auf.<sup>222</sup> Das Bildungsprogramm eines Architekten im vitruvianischen Sinne sah also vor, daß er gleichermaßen in Geometrie, Optik, Arithmetik, Geschichte, Philosophie, Recht, Astronomie und Musik (!) ausgebildet sein sollte. Bezeichnenderweise tritt jetzt auch erst die Bezeichnung *architectus* in den Quellen auf, die im Mittelalter eher selten ist.<sup>223</sup> Allerdings bezeichnete der Begriff *architectus* bis zum Beginn des 16. Jahrhunderts weniger den Beruf als vielmehr eine auf ästhetische oder organisatorische Kompetenz basierende Berufung temporärer Natur.<sup>224</sup> Auch Giuliano da Sangallo wird ausdrücklich mit dem Terminus *architectus* bezeichnet. In den *Ricordi* des Florentiner Doms von 1480 taucht er als *principalis architectus* auf, und in den Rechnungen von Santa Maria delle Carceri in Prato werden die Begriffe *architectus et caputmagister* für ihn verwendet.<sup>225</sup>

Giuliano da Sangallo hatte schon früh eine solche umfassende Architekturausbildung angestrebt. Bereits in den 1460er Jahren finden wir ihn erstmals in Rom zum Antikenstudium, das er neben ersten Bautätigkeiten betreibt, wie sein Skizzenbuch überliefert.<sup>226</sup> 1473 kehrt er nach Florenz zurück, und seit den 1480er Jahren arbeitet er regelmäßig für Lorenzo de' Medici, mit dem ihn bis zu dessen Tod eine enge Beziehung verbindet.<sup>227</sup> Immer wieder findet man in den Quellen, daß sie gemeinsam Pläne und Modelle für Bauten diskutiert haben, und nicht immer ist klar, ob Lorenzo de' Medici sogar bei den Entwürfen von Giuliano da Sangallo mitgewirkt hat. Das gilt besonders für die Projekte von Santa Maria

<sup>221</sup> Vitruv 1981, S. 22 ff.

<sup>222</sup> Alberti 1966b, Bd. 1, S. 7 f.; vgl. auch die deutsche Übersetzung in Alberti 1912, S. 9 f. Zum Verhältnis von Alberti und Vitruv siehe Krautheimer 1969.

<sup>223</sup> Vgl. grundsätzlich Pevsner 1942 sowie Severin 1992, S. 12.

<sup>224</sup> Zöllner 1987, S. 140.

<sup>225</sup> Hollingsworth 1984, S. 386.

<sup>226</sup> Vgl. Ettlinger 1977, S. 99 ff.; Hülsen 1910 zum Skizzenbuch sowie Borsi 1985, S. 9 ff. zur Biographie des Künstlers.

<sup>227</sup> Besonders bezeichnend für die Beziehung von Giuliano da Sangallo und Lorenzo de' Medici ist Vasaris Bericht, daß Giuliano in Neapel die Bezahlung durch den Herzog Ferrante ausschlug und stattdessen als Geschenk für Lorenzo de' Medici Antiken erbat; vgl. Vasari-Milanesi, Bd. IV, S. 273.

delle Carceri in Prato oder für den Bau der Medici-Villa in Poggio a Caiano, die seit 1485 im Entstehen waren.<sup>228</sup>

Im Kreis von Lorenzo de' Medici wird Giuliano ganz selbstverständlich mit Marsilio Ficino und den Philosophen der Platonischen Akademie zusammengetroffen sein, die sich regelmäßig in Careggi zu Gesprächen über antike Schriftsteller oder eigene Schriften trafen.<sup>229</sup> In diesem Humanistenkreis konnte er neben seinen philosophischen Studien besonders seine Kenntnisse in Geschichte, Recht, Astronomie und Musik erweitern. Ficino, der Gründer und das Haupt der Akademie, verkörperte selbst den Prototyp des umfassend gebildeten Humanisten, denn er beherrschte neben der Philosophie die Medizin, die Astrologie und die Theologie.<sup>230</sup> Darüber hinaus galt sein besonderes Interesse der Musik. Ficino kannte sich nicht nur in der Musiktheorie aus, sondern spielte auch selbst die Lyra vor Publikum, d.h. entweder in der Platonischen Akademie oder im Palazzo der Medici.<sup>231</sup> Hier wird Ficino auch Francesco Giamberti begegnet sein, der schon unter Cosimo de' Medici zu den Musikern des Hauses zählte.

Für einen Florentiner Künstler war es keine Besonderheit, wenn er neben der bildenden Kunst auch ein Musikinstrument zu beherrschen wußte - wie beispielsweise Verrocchio oder Leonardo.<sup>232</sup> Die Lyra galt im Neoplatonismus - in Anlehnung an Apoll, Orpheus oder Homer - als Attribut der Humanisten und Poeten.<sup>233</sup> Als solches erscheint sie auf zahlreichen Buchillustrationen und Holzschnitten dieser Zeit (Abb. 48).<sup>234</sup> Ficino selbst scheint das Lyraspiel

<sup>228</sup> Vgl. zur Rolle Lorenzo de' Medicis beim Bau von Santa Maria delle Carceri Morselli/Corti 1982, S. 19 ff.; Foster 1971 und Hollingsworth 1984, S. 403; Lorenzo de' Medici sorgte dafür, daß Giuliano die Bauleitung von Santa Maria delle Carceri bekam, die bisher Giuliano da Maiano innehatte. Zu Lorenzo de' Medici und seinen architektonischen Vorstellungen vgl. Martelli 1966; Elam 1978a; Elam 1978b sowie zu Poggio a Caiano Kent 1979b und Foster 1978.

<sup>229</sup> Vgl. zur Platonischen Akademie Della Torre 1902 sowie Kristeller 1976, Bd. II, S. 101-114. Auch Lorenzo de' Medici hat sich mit der Melancholie auseinandergesetzt, wie Chastel an einigen seiner Gedichte nachweisen konnte; vgl. Chastel 1945.

<sup>230</sup> Ficino war der Sohn eines Mediziners und arbeitete selbst später als Arzt; 1473 wurde er Priester. Seine Schrift *De vita triplici* ist eine Abhandlung über Medizin und Astrologie. Vgl. Kristeller 1976, Bd. II, S. 103 ff.

<sup>231</sup> Besonders gern ließ er sich mit Orpheus vergleichen, dessen Hymnen und Gedichte er übersetzte und einstudierte; dazu Kristeller 1976, Bd. II, S. 158. Ficino erhielt in seiner Jugend von einem Luca d'Antonio de Bernardi da S. Gimignano Unterricht im Spielen der Lyra; vgl. Della Torre 1902, S. 490 und S. 789 ff.

<sup>232</sup> Vgl. Vasari-Milanesi, Bd. III, S. 357 und Bd. IV, S. 18.

<sup>233</sup> Vgl. Winternitz 1982, S. 35 ff. Zum Orpheus-Mythos vgl. Buck 1961 sowie Walker 1953.

<sup>234</sup> Mit der Bezeichnung 'Lyra' ist im Florentiner Quattrocento fast immer die *lyra da braccio* gemeint, die bis auf wenige Ausnahme ausschließlich im Italien der Renaissance benutzt wurde. Vgl. zu diesem Instrument Winternitz 1982, S. 25 ff.

regelrecht kultiviert zu haben.<sup>235</sup> Sein eigenes Instrument war verziert mit einem Bild des singenden Orpheus, der dazu die Lyra spielt.<sup>236</sup> Als Cosimo de' Medici Ficino einmal bat, in seine Villa nach Careggi zu kommen, fügte er dem Brief noch hinzu, Ficino solle "non absque orphica lyra"<sup>237</sup> erscheinen; und in Lorenzo de' Medicis Schriften lesen wir, daß in Marsilio Ficino Orpheus wiedergeboren sei.<sup>238</sup> Lorenzo gehörte ebenfalls zu den musizierenden Dichtern - wie viele Angehörige der Platonischen Akademie - und ließ sich von Ficanos Musikstücken inspirieren.<sup>239</sup> Neben dem Spielen der Lyra hat sich Ficino auch theoretisch zur Musik geäußert. In seinen musiktheoretischen Schriften finden sich allerdings weniger Ausführungen zu Orpheus oder anderen musizierenden Dichtern der Antike, sondern vor allem Überlegungen zur Beziehung von Musik und Medizin - wie wir sie schon aus *De vita triplici* kennen - oder zur Musik, Proportion und Harmonie, wie sie ansonsten auch bei Alberti oder anderen Architekturtheoretikern diskutiert werden.<sup>240</sup>

### Bildnis und Typus

Kehrt man nach diesem Exkurs zu den beiden Bildnissen von Giuliano da Sangallo und Francesco Giamberti zurück, lassen sie sich kaum mehr nur als reine Porträts von Vater und Sohn betrachten. Das Bildnis des Giuliano zeigt den Typus des melancholischen Künstlers im Sinne Ficanos, dessen Trübsinn - bedingt durch sein melancholisches Temperament als Saturnkind - mit Gesang (Notenblatt) und Instrumentalmusik (Orgel) seines Vaters in dem Pendantbildnis vertrieben werden soll. Die Musik reflektiert zudem die wissenschaftliche und theoretische Auseinandersetzung des Architekten mit Proportion, Maß und Harmonie, die in Giulianos Bildnis durch die typischen Gelehrtensymbole wie Zirkel und Schreibzeug schon einmal betont sind.<sup>241</sup> Die praktische Umsetzung der theoretischen Reflexion des Architekten wird im Bildhintergrund durch die unterschiedlichen Bauten und Baustellen demonstriert. Hier entfaltet sich zugleich das Wirkungsfeld der dem Saturn zugeordneten handwerklichen Berufe wie Zimmermann, Steinmetz, Baumeister, Drechsler oder Tischler.<sup>242</sup> Giulianos Porträt entspricht allerdings nicht der gängigen Darstellung des Melancholikers, für

235 Vgl. Walker 1954.

236 Vgl. Della Torre 1902, S. 790.

237 Ebd., S. 791.

238 Ebd., S. 791.

239 Vgl. Della Torre 1902, S. 791 ff.

240 Zu Ficanos Musiktheorie vgl. Kristeller 1976, Bd. II, S. 158-160.

241 Dazu Böhme 1989, S. 55.

242 In der astrologischen Tradition sind die Geometrie und die an sie gebundenen Berufe dem Planeten Saturn zugeordnet; vgl. Böhme 1989, S. 30 ff.

den sich schon in der Antike in der Bildtradition ein ganz bestimmtes Zeichen entwickelte hatte: der in die Hand gestützte Kopf.<sup>243</sup> Auch in mittelalterlichen Illuminationen findet sich diese Darstellung noch ungebrochen wieder.<sup>244</sup> Piero di Cosimo verzichtet bei beiden Porträts auf die Hände und lenkt damit die Aufmerksamkeit ausschließlich auf die Gesichter.

Giulianos seelische Verfassung und sein Ausdruck lassen sich eher als Zustand der Kontemplation beschreiben, der sich besonders durch den lidverhangenen Blick des Melancholikers zeigt: Seine Augenlider sind halb gesenkt und liegen im Schatten, sein Blick wirkt leicht abwesend, ohne einen bestimmten Punkt zu fixieren.<sup>245</sup> Zur Kontemplation waren nach Ficino vor allem die Melancholiker befähigt. Schon im 13. Buch seiner Schrift *Theologia platonica* (1469-74; gedruckt 1482) heißt es, daß das melancholische Temperament eine Befreiung der Seele von den äußeren Vorgängen begünstige.<sup>246</sup> Unter dem Einfluß von Saturn, der selbst "die göttliche Kontemplation" verkörperte<sup>247</sup>, kann der Melancholiker seinen Geist zur Betrachtung höherer und geheimerer Dinge anleiten.<sup>248</sup> Auch Agrippa von Nettesheim schreibt später in Anlehnung an Ficino:

"Da Saturn überdies der Urheber der Betrachtung im Stillen, allen öffentlichen Angelegenheiten abgewandt und der höchste unter den Planeten ist: so ruft er die Seele nicht nur von äußeren Geschäften ins Innere zurück, sondern erhebt sie von den irdischen Dingen, indem er sie zu dem Höchsten emporzieht und ihr Wissenschaft und Voraussicht der Zukunft verleiht."<sup>249</sup>

Umgekehrt neigen diejenigen Denker, die sich der Kontemplation hingeben, am meisten unter der Melancholie - wie Ficino schreibt.<sup>250</sup> Diese Feststellung ist besonders wichtig, denn sie besagt, daß nicht nur die tatsächlich in ihrem Horoskop unter Saturn Geborenen zur Melancholie - und damit zur tieferen Einsicht fähig - sind. Vielmehr kann man bereits durch die Art der Tätigkeit unter

<sup>243</sup> Böhme 1989, S. 17. Seit dem 16. Jahrhundert - besonders durch Dürers "Melencolia I" - wird dieser Typus zum klassischen Gestus der Melancholie. Vgl. auch Katalog Hamburg 1978, S. 74 ff.

<sup>244</sup> Vgl. Abb. 67 oder Abb. 71 in Klibansky/Panofsky/Saxl 1994.

<sup>245</sup> Dazu auch Böhme 1989, S. 13. Man könnte auch noch Giulianos langes und etwas strähniges Haar sowie die eher nachlässig wirkende Kleidung als Hinweise auf den Melancholiker, der nur wenig auf sein Äußeres achtet, verstehen; vgl. ebd., S. 17. Allerdings war das Tragen halblanger Haare bei Männern im Florentiner Quattrocento üblich, während die eher lockere Kleidung vielleicht auch nur als ein Verweis auf den Künstlerberuf verstanden werden kann.

<sup>246</sup> Kristeller 1972, S. 195.

<sup>247</sup> Ficino, *De vita triplici* III, 22: "... qui ad divinam contemplationem ab ipso Saturno significatam tota mente se conferunt." Vgl. Ficino 1576, fol. 565.

<sup>248</sup> Klibansky/Panofsky/Saxl 1994, S. 374 ff.

<sup>249</sup> Zitiert nach Böhme 1989, S. 53.

<sup>250</sup> Ficino, *De vita triplici* I, 4. Vgl. Ficino 1576, fol. 497.

den Einfluß Saturns geraten und ist damit in der neoplatonischen Rhetorik ein Saturniker.<sup>251</sup>

Im Gegensatz zu Giulianos Gesichtsausdruck wirkt der Blick Francesco Giambertis im Pendantbildnis wach, klar und zielgerichtet (**Abb. 44**), denn er fixiert durch die Profilansicht das Porträt seines Sohnes. Die Wahl des Profils ist immer als Hinweis auf ein postumes Porträt gedeutet worden. In der Tat war Francesco Giamberti 1480 verstorben, so daß dieses Porträt nachträglich entstanden sein muß.<sup>252</sup> Allerdings läßt sich der Darstellungstypus noch konkretisieren und in Bezug zu einem Vorbild setzen. Francesco Giambertis Profil hat nämlich starke Ähnlichkeit mit der postumen Porträtmedaille Cosimo de' Medici (**Abb. 49**), von der bereits weiter oben im Zusammenhang mit Botticellis "Bildnis eines jungen Mannes mit der Cosimomedaille" die Rede war.<sup>253</sup> Die Ähnlichkeit betrifft nicht nur die Form von Kopf und Hut, sondern sogar Details wie die ausgesprägte Schlagader an der Schläfe. Während allerdings das Bildnis Cosimos ganz klassisch nach antikem Vorbild gestaltet ist - unter Verzicht jeglicher Details - , bereichert Piero di Cosimo das Profil Francesco Giambertis durch zusätzliche naturalistische Elemente wie die Bartstoppeln, die grauen Haare oder die stärker ausgeprägten Formen von Nase und Kinn (**Abb. 50**).

Warum Piero di Cosimo ausgerechnet diese Porträtmedaille als Vorbild gewählt hat, könnte mehrere Gründe haben. Cosimo de' Medici war ein wichtiger Förderer und Mäzen von Francesco Giamberti - wie Vasari überliefert.<sup>254</sup> Giamberti wurde vor allem als Musiker geschätzt, wodurch er ein relativ enges Vertrauensverhältnis zur Familie Medici gewann, von dem später auch seine Söhne profitiert haben. Nachdem Cosimo verstorben war (1464), nahmen auch seine Söhne und Enkel die Dienste von Francesco Giamberti weiter in Anspruch. Noch kurz vor seinem Tod bekam er sogar den unehelichen Sohn von Giuliano de' Medici, der 1478 bei der Pazziverschwörung getötet wurde, zur Erziehung und Aufsicht anvertraut, da dessen Leben ebenfalls in Gefahr war.<sup>255</sup>

Vor diesem Hintergrund könnte das an die Porträtmedaille Cosimos angelehnte Bildnis Francescos die besondere Beziehung des Porträtierten zu den Medici ausdrücken. Piero di Cosimo wird zwar Francesco Giamberti noch

251 Dazu auch Böhme 1989, S. 81, Anm. 104.

252 Vgl. zur Datierung weiter unten.

253 Vgl. Kapitel 6.2.

254 "Francesco di Paulo Giamberti, il quale fu ragionevole architetto al tempo di Cosimo de' Medici, e fu da lui molto adoperato." Vasari-Milanesi, Bd. IV, S. 267.

255 Vgl. Marchini 1966, S. 682. Giulianos Sohn war der spätere Papst Clemens VII.

persönlich gekannt haben; als er aber die beiden Porträts gemalt hat, dürfte Francesco mindestens schon fünf, vielleicht sogar über zwanzig Jahre tot gewesen sein. Allerdings war Cosimo de' Medicis Porträt zu prominent, als daß es als allgemeiner Typ hätte fungieren können. Vielmehr kreiert erst Piero di Cosimo den typischen "Vecchio" im Bildnis des Francesco, indem er dessen Gesichtszüge - im Gegensatz zu dem klaren Profil Cosimo de' Medicis in der Medaille - regelrecht überzeichnet, vielleicht sogar leicht karikiert. In diesem Kontrast der idealisierten Cosimo-Medaille gegenüber dem alten Giamberti könnte man eine "beabsichtigte Umkehrung des Schönheitsideals"<sup>256</sup> vermuten, wie sie besonders Leonardo in seinen grotesken Köpfen vielfach ausprobiert hat. In seinen Zeichnungen tauchen immer wieder die leicht verfremdeten Köpfe von Alten auf, als deren Vorbild sich u.a. antike Münzen bestimmen lassen (Abb. 51). Andere Männerköpfe weisen sogar eine Ähnlichkeit mit dem Profil Cosimo de' Medicis oder Francesco Giambertis auf (Abb. 52, 54).

Leonardo hat diese physiognomischen Studien auch betrieben, um sein Formenrepertoire zu erweitern - sicherlich als Reaktion auf die Tendenz zur Typisierung, für die die Porträtmalerei des Florentiner Quattrocento besonders bekannt ist.<sup>257</sup> Vasari berichtet, daß Piero di Cosimo mit einigen Werken Leonardos vertraut war und sich daraufhin verstärkt mit der Technik der Ölmalerei auseinandergesetzt hat.<sup>258</sup> Auch in der Landschaftsauffassung gibt es starke Parallelen zwischen beiden Malern.<sup>259</sup> Daß Piero auch Zeichnungen Leonardos mit grotesken Köpfen gesehen hat, ist zu vermuten. Deshalb läßt sich Piero di Cosimos Porträt des Francesco Giamberti sicherlich nicht als Karikatur in unserem heutigen Verständnis sehen.<sup>260</sup> Vielmehr zeigt es eine gesteigerte Variation eines bestimmten "Vecchio-Types", die er einem bekannten Vorbild - der Medaille Cosimo de' Medicis - entnommen hat. Immerhin waren auch die Gesichtszüge Cosimos in der Medaille idealisiert und antikisiert.

256 Vgl. die Bezeichnung in der Studie von Gombrich (1987, S. 83) zu den grotesken Köpfen Leonardos.

257 Vgl. Gombrich 1987, S. 83. Die Tendenz zur Typisierung ist besonders ausgeprägt bei den weiblichen Profilbildnissen; vgl. Kapitel 7.1.

258 "Diede opera al colorire a olio, avendo visto certe cose di Lionardo fumeggiate e finite con quella diligenza estrema, che soleva Lionardo quando e' voleva mostrar l' arte; e così Piero, piacendoli quel modo, cercava imitarlo, ..." Vasari-Milanesi, Bd. IV, S. 134.

259 Vgl. Fernor 1993, Kapitel 4.

260 Erst seit dem Cinquecento wurden beispielsweise die grotesken Köpfe Leonardos stärker unter dem Gesichtspunkt karikierender Typen gesehen, die unter Sammlern einen besonders hohen Wert hatten - wie Vasari von sich selbst in der Leonardo-Vita berichtet: "Piacevagli tanto quando egli vedeva certe teste bizzare, e con barbe e con capegli degli uomini naturali, ... Di questa sorte se ne vede molte teste e di femine e di maschi, e n' ho io disegnate parecchie di sua mano con la penna nel nostro libro de' disegni tante volte citato." Vasari-Milanesi, Bd. IV, S. 26; vgl. auch Gombrich 1987.

Wie Cosimo tatsächlich im Alter ausgesehen hat, ist heute nicht mehr nachvollziehbar, da alle Porträts von ihm einen ähnlichen Typ zeigen. Trotzdem kommt beispielsweise sein Bildnis in Botticellis "Anbetung der Könige" (**Abb. 53**) Piero di Cosimos Porträt von Francesco Giamberti schon viel näher. Daß Francesco Giamberti und Cosimo de' Medici auch privat eine enge Beziehung verband, legitimiert umso mehr die Wahl dieses Types. Da Piero di Cosimo zudem mit den Sangallos befreundet war und man die beiden Porträts durchaus als Freundschaftsbildnis bezeichnen kann, ist eine Karikatur völlig undenkbar.<sup>261</sup>

### Piero di Cosimo und die niederländische Malerei

Trotz starker Typisierung wirkt das Porträt Francesco Giambertis sehr naturalistisch und lebendig - "... paion vivi", wie es bei Vasari heißt.<sup>262</sup> Die formalen Mittel, mit denen Piero di Cosimo diese Wirkung erreicht, hat er sich zweifellos bei der altniederländischen Tafelmalerei abgeschaut, welche überhaupt in seinem Werk eine wichtige Rolle spielt. Im Falle der beiden Pendantbildnisse läßt sich sogar ein ganz bestimmtes Vorbild vermuten: Memlings "Portinari-Triptychon" von 1487 (**Abb. 85, 87, 88**), das die Florentiner Künstler in der Kapelle der Portinari-Familie von S. Maria Nuova in Florenz studieren konnten.<sup>263</sup> Die Mitteltafel mit der Darstellung der "Madonna mit Kind" (**Abb. 85**) befindet sich heute in der Berliner Gemäldegalerie, während die beiden Flügel 1825 von S. Maria Nuova in die Florentiner Uffizien überführt wurden. Der linke Flügel (**Abb. 87**) zeigt den hl. Benedikt - wie eine Inschrift auf der vorderen Brüstung ("SANCTUS BENEDICTUS") erläutert; auf dem rechten Flügel ist das Bildnis eines jungen Mannes in Devotionsgestus gezeigt, der sich als Benedetto Portinari identifizieren läßt (**Abb. 88**). Auf der Brüstung unter seinem Arm ist mit der Jahreszahl 1487 die Datierung angegeben.

Memlings Devotionstriptychon des Benedetto Portinari, das seit 1487 in Florenz an prominenter Stelle zu sehen war, hat in der Florentiner Porträtmalerei von diesem Zeitpunkt an eine zentrale Rolle gespielt.<sup>264</sup> Auch Piero di Cosimo hat sich offensichtlich bei der Komposition seiner Pendantbildnisse von dem niederländischen Vorbild leiten lassen. Auffallend sind besonders die Übernahme

<sup>261</sup> Zum Freundschaftsbildnis vgl. weiter unten.

<sup>262</sup> Vasari-Milanesi, Bd. IV, S. 144.

<sup>263</sup> Zu diesem Triptychon vgl. Dülberg 1990, S. 84 f. und S. 129 f.; Rohlmann 1994, S. 86 ff. sowie De Vos 1994, S. 284-86, Kat. Nr. 79.

<sup>264</sup> Zu einigen direkten Zitaten Florentiner Künstler aus dem Triptychon vgl. Rohlmann 1994, S. 87; zu seiner Bedeutung für die Entwicklung des weiblichen Dreiviertelporträts vgl. Kapitel 7.3.

von zwei Bildgestaltungsmittel, die erst durch niederländische Tafelbilder in Italien eingeführt werden: der *parapetto* am vorderen Bildrand sowie der kontinuierliche Landschaftsraum, durch die Piero di Cosimos beide Bildnisse zu einer formalen Einheit zusammenfügt. Auch die Belebung der Hintergrundlandschaft mit Menschen oder verschiedenen Architekturversatzstücken sowie einem atmosphärischen Himmel mit Wolken ist zweifellos erst durch die Kenntnis von Memlings Bildnissen in die Florentiner Malerei eingeflossen. Zieht man beispielsweise Botticellis Landschaftsgestaltung in seinem "Bildnis eines jungen Mannes mit der Cosimomedaille" (Abb. 31) zum Vergleich heran, wird die Entwicklung von diesem frühen Porträt aus den 1470er Jahren zu Piero di Cosimos Bildnissen deutlich. Auch die Körpergestaltung hat sich grundsätzlich verändert. Die Porträtierten erscheinen räumlich erfassbar im Dreiviertelporträt hinter dem *parapetto*, der eine räumliche Verortung zusätzlich erleichtert.

Interessant ist, daß Piero di Cosimo den niederländischen Porträttyp des Dreiviertelbildnisses hinter einem *parapetto* und vor einer Landschaft auch für Profilbildnisse anwendet - wie in dem "Profilbildnis einer jungen Frau", der sogenannten Simonetta Vespucci (Abb. 72), in dem er das für Florenz typische weibliche Profilbildnis vor einer niederländisch anmutenden Landschaft und hinter einer mit einer Inschrift bezeichneten Leiste darstellt. Dadurch löst er formal das weibliche Profilbildnis von seiner strengen Gebundenheit an die Bildfläche. Allerdings handelt es sich bei diesem Bildnis nicht um ein zeitgenössisches Porträt einer jungen Florentinerin, sondern um die Darstellung einer fiktiven Frauengestalt. Vasari hat die sich um ihren Hals windende Schlange als Hinweis auf Kleopatra gedeutet<sup>265</sup>; allerdings kann sie auch als Allegorie der Ewigkeit oder der sich erneuernden Zeit verstanden werden.<sup>266</sup> In dieser Bedeutung ist die Schlange Janus, dem Gott des Neuen Jahres, und Saturn (= Kronos/Chronos), dem Vater der Zeit, zugeordnet.<sup>267</sup> Als solcher erscheint Saturn auch auf einem der Florentiner "Planetenkinder-Holzschnitte" als "König Zeit" mit der Sense, dessen Wagen von dem sich in den Schwanz beißenden "Zeitdrachen" gezogen wird (Abb. 55).<sup>268</sup> Auch die Inschrift auf der Brüstung ("SIMONETTA IANVENSIS

<sup>265</sup> So beschreibt Vasari das Porträt, das sich ebenfalls im Besitz der Sangallos befunden hat; vgl. Vasari-Milanesi, Bd. IV, S. 144.

<sup>266</sup> Vgl. zu dieser Deutung Schneider 1992, S. 62 f., der m.E. erstmals die "Simonetta Vespucci" in ihren tatsächlichen Kontext einordnet.

<sup>267</sup> Vgl. zur Gleichsetzung des griechischen Gottes Kronos mit dem römischen Gott Saturn Klibansky/Panofsky/Saxl 1994, S. 211 ff. (Kronos als mythische Gestalt) sowie S. 235 ff. (Kronos im Neuplatonismus); Saturn verschlingt seine Kinder wie die Zeit, die die einzelnen Zeitalter hervorbringt und wieder in sich aufnimmt; vgl. ebd., S. 218, Anm. 44 sowie Hohl 1992, S. 15 f.

<sup>268</sup> Vgl. zur Tradition der "Planetenkinderbilder" Klibansky/Panofsky/Saxl 1994, S. 303-306.



VESPVCCIA"), in der die Dargestellte als Simonetta Vespucci bezeichnet wird<sup>269</sup>, verweist ausdrücklich auf Janus (IANVENSIS = dem Janus zugehörig). Simonetta Vespucci, die Geliebte Giuliano de' Medicis, war allerdings 1476 noch vor Giuliano an einer Krankheit gestorben, so daß es sich zweifellos um ein postumes Porträt handelt.<sup>270</sup>

### *Ogni dipintore dipinge sé*

Bemerkenswert ist, daß sich Piero di Cosimo auch in diesem weiblichen Porträt offensichtlich mit dem Einfluß des Saturn auf die menschliche Befindlichkeit auseinandergesetzt hat. Die immer wiederkehrende Beschäftigung mit diesem Thema könnte auch einen anderen, persönlichen Grund haben. Es gibt zwar keinen zeitgenössischen Beleg dafür, daß sich Piero di Cosimo selbst als Kind des Saturn und Melancholiker empfunden hat, aber die Charakterisierung des Künstlers in Vasaris Vita legt die Vermutung nahe, daß er zumindest die negativen Eigenschaften der Saturnkinder - wie Einsamkeit, Exzentrizität, Vernachlässigung des Äußeren und Geiz<sup>271</sup> - geerbt hatte; so schildert ihn Vasari als vereinsamten Sonderling, dessen Lebensweise keinesfalls als Vorbild für andere Künstler gelten könne:

"Er war ein Freund der Einsamkeit und kannte kein größeres Vergnügen, als still für sich seinen Gedanken nachzuhängen und Luftschlösser zu bauen [...]. Sein seltsamer Charakter zeigte sich noch deutlicher nach dem Tode Cosimos [Cosimo Rosselli, sein Lehrer; d.V.], denn von da an hielt er sich immer eingeschlossen, ließ niemand zusehen, wenn er arbeitete und lebte mehr wie eine Bestie als wie ein Mensch [...]. Wäre Piero weniger in sich selbst versunken gewesen und hätte er im Laufe seines Lebens besser auf sich geachtet, so hätte sich sein großer Geist offenbart und die Menschen hätten ihn angebetet, während er nun um seines bestialischen Lebens willen als ein Narr galt, obgleich er am Ende niemanden Übles zufügte als sich selbst, und der Kunst durch seine Werke viel Gewinn brachte. An diesem Beispiel sollte jeder vorzügliche Geist und treffliche Künstler lernen: wie man das Ende im Auge haben müsse."<sup>272</sup>

- <sup>269</sup> Simonetta Vespucci geb. Cattaneo wurde 1453 in Genua geboren und ging 1469 nach Florenz; dort heiratete sie mit 16 Jahren den jungen Marco Vespucci. 1475 widmete ihr Giuliano de' Medici seine *giostra*, die ihr als seine persönliche *dama* unterstellt war. Am 26. April 1476 starb sie an einer Krankheit. Vgl. zum Leben der Simonetta Vespucci sowie zu ihrer Rolle unter den Florentiner Dichtern besonders Dempsey 1992, S. 114 ff. (Kapitel IV).
- <sup>270</sup> Das Porträt der "Simonetta Vespucci" wird nicht in Kapitel 7.1 (Weibliche Profilbildnisse) behandelt werden, da es nicht zu den Heiratsbildnissen gehört, sondern in einem ganz anderen Kontext diskutiert werden muß. Es ist beabsichtigt, diesem Porträt in der Druckfassung ein eigenes Kapitel zu widmen.
- <sup>271</sup> Zu den negativen Eigenschaften des Saturn vgl. zum Beispiel Wittkower 1989, S. 122 oder Böhme 1989, S. 17 und S. 54.
- <sup>272</sup> Vasari-Milanesi, Bd. IV, S. 132-134.

Nach der Würdigung der Werke Piero di Cosimos kehrt Vasari am Ende der Vita noch einmal zu dessen Lebensweise zurück, um besonders seinen Geiz hervorzuheben:

"... seine Lebensweise war so einfach, daß er sich darauf beschränkte, harte Eier zu essen. Diese ließ er zur Ersparnis des Feuers sieden, wenn er Leim kochte, und nicht etwa sechs oder acht auf einmal, sondern ungefähr fünfzig, die er in einem Korb aufbewahrte, um sie nach und nach zu verzehren."<sup>273</sup>

Vasaris Charaktersistierung ist es sicherlich zu verdanken, daß Piero di Cosimo immer wieder in Margot und Rudolf Wittkowers Künstlerstudie "Born under Saturn" als Prototyp des überspannten Künstlers zitiert wird, dessen schöpferische Leistung sich erst in der Einsamkeit entfalten konnte.<sup>274</sup> Bezogen auf das Bildnis des Giuliano da Sangallo könnte man deshalb spekulieren, ob sich Piero di Cosimo hier nicht indirekt selbst porträtiert hat - gemäß dem toskanischen Sprichwort "ogni dipintore dipinge sé" (jeder Künstler malt sich selbst), das erstmals in zeitgenössischen Quellen zwischen 1477 und 1479 auftaucht.<sup>275</sup> Diese Form der Automimesis, bei der der Künstler unbewußt die eigene Physiognomie immer wieder in den Porträts anderer wiederholt, wird in der Forschung auch für Botticelli, Filippo Lippi oder Leonardo diskutiert.<sup>276</sup> Bei Piero di Cosimo scheint es sich aber weniger um eine physiognomische als vielmehr um eine psychologische Automimesis gehandelt zu haben, d.h. er porträtierte seinen Freund und Kollegen Giuliano da Sangallo in der seelischen Befindlichkeit, die seiner eigenen entsprach: der Melancholie. Wenn das zutrifft, hat Piero di Cosimo als einer der ersten Künstler des Florentiner Quattrocento - bewußt oder unbewußt - in einem Künstlerbildnis einen ganz bestimmten Künstlertyp geschaffen, auf den seit dem 16. Jahrhundert bis heute in Künstler selbstporträts oder -bildnissen immer wieder zurückgegriffen wurde.<sup>277</sup>

<sup>273</sup> Vasari-Milanesi, Bd. IV, S. 142.

<sup>274</sup> Vgl. Wittkower 1989, besonders S. 81, S. 85 ff. und S. 151. Diesen Künstlertyp verkörpern z.B. auch Pontormo oder Michelangelo, den Raffael in seiner "Schule von Athen" (Vatikan, Stanza della Segnatura) in der typischen Haltung des Melancholikers zeigt.

<sup>275</sup> Vgl. Zöllner 1992, S. 137 ff. So schreibt beispielsweise Angelo Poliziano in seinem Tagebuch: "Diceva Cosimo [de' Medici; d.V.] che si dimenticano prima cento benefici che una ingiuria, e chi ingiuria non perdona mai, e che ogni dipintore dipinge sé."; zitiert ebd., S. 138, Anm. 8 sowie bei Hartlaub 1955, S. 97.

<sup>276</sup> Vgl. Hartlaub 1955; Kemp 1976 oder Zöllner 1992.

<sup>277</sup> Raupp konnte in seiner Studie zum niederländischen Künstlerbildnis des 17. Jahrhunderts nachweisen, daß Künstler in ihrer Selbstdarstellung bestimmte Darstellungstypen verwendeten; vgl. Raupp 1984 sowie seine Einführung zu den Anfängen des Künstlerbildnisses in Katalog Braunschweig 1980, S. 11: "Zur Vorbildfunktion des Künstlerbildnisses gehört auch, daß die Maler vielfach für ein eigenes Selbstbildnis das

### Autonome Künstlerbildnisse und Selbstporträts in Florenz

Im Florentiner Quattrocento gab es noch kein bestimmtes Repertoire an Künstlertypen. Vielmehr zeigen die wenigen überlieferten Beispiele autonomer Porträts von Künstlern, daß man sich zunächst an dem Typ der Individualporträts orientierte, den man für die Auftraggeber aus der Florentiner Oberschicht verwendete. Man zeigte sich also nicht als Künstler mit Attributen seines Handwerks, sondern als bildniswürdige Person.<sup>278</sup> Obwohl es insgesamt relativ viele Künstlerbildnisse und Selbstporträts im Florentiner Quattrocento gegeben hat<sup>279</sup>, lassen sich für die Gattung der autonomen Tafelbildnisse nur wenige nennen. Das erste autonome Selbstbildnis eines Florentiner Künstlers auf einer Tafel wird das Porträt Albertis gewesen sein - wenn man Vasari glauben darf, der das Bildnis im Haus des Palla Rucellai gesehen hatte.<sup>280</sup> Es entstand noch vor der Mitte des 15. Jahrhunderts und ist heute nur noch in einer Kopie vorhanden, die von Cristofano dell' Altissimo für Cosimo I. angefertigt wurde.<sup>281</sup> Die Kopie zeigt das Brustbild Albertis in Dreiviertelansicht nach links vor dunklem Hintergrund.<sup>282</sup>

Ganz ähnlich erscheinen die drei Gaddi-Porträts auf einer Tafel, in der Taddeo in Dreiviertel-, Gaddo in Frontal- und Agnolo in Profilansicht gegeben sind. Wieder verweist kein Attribut auf den Künstlerberuf, allerdings läßt die einfache Kleidung darauf schließen, daß es sich nicht um Porträts von Bürgern der Florentiner Oberschicht handeln kann.<sup>283</sup> In dem Uccello zugeschriebenen Reihenbild mit den Porträts von Giotto, Uccello, Donatello, Manetti und Brunelleschi<sup>284</sup> sind erstmals ausdrücklich Künstler versammelt. Sie stellen die fünf Begründer der Florentiner Kunst dar und repräsentieren die Malerei (Giotto), die Bildhauerei (Donatello), die Architektur (Brunelleschi), die Erfindung der

---

Bildnis eines älteren und verehrten Künstlers 'nachahmen' ... Dieses Verhalten ist mitverantwortlich für die auffallende typologische Konstanz der Künstlerbildnisse. Es ist ein bemerkenswertes Phänomen, daß gerade bei Selbstbildnissen häufig auf originelle Inventionen verzichtet und stattdessen der Anschluß an einen tradierten Typus gesucht wird."

278 Vgl. Schweikhart 1993c, S. 18.

279 Vgl. die Zusammenstellung anhand von Vasaris Viten bei Prinz 1966.

280 "In Fiorenza medesiamente è in casa di Palla Rucellai un ritratto di se medesimo fatto alla spera, ..."; Vasari-Milanesi, Bd. II, S. 547.

281 Vgl. Prinz 1966, S. 24 und S. 82, Nr. 43; Severin 1992, S. 82 sowie Kat. Nr. 147 und Schweikhart 1993b, S. 371.

282 Vgl. die Abbildung in Prinz 1966, S. 25, Abb. 10.

283 Vgl. Prinz 1966, S. 23 sowie ebd., Abb. 8.

284 Tempera/Holz, 42 x 210 cm, Paris, Louvre. Vgl. auch Prinz 1966, S. 71 f. und Severin 1992, S. 82. Bei den Porträts handelt es sich überwiegend um Kopien nach vorhandenen Freskenporträts.

Perspektive (Uccello) und die Mathematik (Manetti). In dieser Funktion beschreibt Vasari die Tafel in der Vita Uccellos.<sup>285</sup>

Nach diesen frühen Beispielen lassen sich erst wieder gegen Ende des Quattrocento autonome Tafelbildnisse Florentiner Künstler finden. Von 1488 stammt das vermeintliche Selbstporträt Lorenzo di Credis (**Abb. 57**) - wie durch eine Inschrift auf der Rückseite der Tafel angegeben ist: "LORENZO DI *Credi Pittore ecc<sup>mo</sup>* MCCCCLXXXVIII AETATIS SVE XXXII ME VIII" (Lorenzo di Credi, ausgezeichneter Maler, 1488, im Alter von 32 Jahren und 8 Monaten).<sup>286</sup> Obwohl die Inschrift wahrscheinlich erst im 16. Jahrhundert nachträglich ergänzt wurde, ist von der Forschung die Authentizität des Porträts nie angezweifelt worden.<sup>287</sup> Als besonderes Merkmal für ein Selbstporträt ist mehrfach die bestimmte Art der Darstellung angeführt worden: Der Künstler zeigt sich im Dreiviertelporträt vor einer Landschaft mit traurigem Blick, den er ernst auf den Betrachter richtet.<sup>288</sup> Boehm bezeichnet den Ausdruck als melancholisch und reiht das Bildnis in die Gruppe von Individualporträts ein, die sich durch einen gesteigerten Selbstbezug des Dargestellten als Selbstporträt zu erkennen geben.<sup>289</sup> Allerdings zeigt ein Vergleich mit anderen männlichen Bildnissen von Lorenzo di Credi, daß dieser melancholische Blick geradezu charakteristisch für seine Porträts ist. In dem "Bildnis eines jungen Mannes"<sup>290</sup> wendet sich der Kopf des Jünglings mit einem ähnlich schwermütigen Blick dem Betrachter zu; ebenso in einer Zeichnung des Künstlers mit dem "Bildnis eines alten Mannes".<sup>291</sup> Auch von Perugino (**Abb. 58**) und Botticelli (**Abb. 59**) gibt es solche Männerbildnisse; und

<sup>285</sup> Vgl. Vasari-Milanesi, Bd. II, S. 215 f. In der ersten Ausgabe der Viten (1550) hatte Vasari die Tafel noch Masaccio zugeschrieben und außerdem angegeben, daß sie im Haus des Giuliano da Sangallo aufbewahrt werden würde. Vgl. Prinz 1966, S. 72.

<sup>286</sup> Vgl. Shapley 1979, Bd. 1, S. 272 f., Nr. 634.

<sup>287</sup> Vgl. zur Forschungslage zusammenfassend Shapley 1979, Bd. 1, S. 272 f.; Prinz 1966, S. 119, Nr. 94 sowie Dalli Regoli 1966, S. 132, Nr. 65. Auch Vasari berichtet in der Vita des Künstlers von einem Selbstporträt: "Fece Lorenzo molti ritratti; e quando era ancor giovane fece quello di sé stesso che è oggi appresso Giovan Jacopo suo discepolo, pittore in Fiorenza con molte altre cose lasciategli da Lorenzo; fra le quali sono il ritratto di Pietro Perugino e quello d' Andrea del Verrocchio suo maestro."; Vasari-Milanesi, Bd. IV, S. 566.

<sup>288</sup> Vgl. besonders die Beschreibung von Venturi, zitiert in Dalli Regoli 1966, S. 133: "Si tratta di una vera opera d'arte, severa, vigorosa, piena di umanità, sentimentale e triste eppur forte, contenuta nella roccia d'una fede viva e di una forma impeccabile con una energia e un'intensità di espressione rare nelle immagini consuete dell'artista."

<sup>289</sup> Vgl. Boehm 1985, S. 239.

<sup>290</sup> Holz, 34 x 30 cm, Florenz, Galleria degli Uffizi; Abb. in Dalli Regoli, Abb. 97; vgl. auch ebd., Kat. Nr. 54, S. 128.

<sup>291</sup> Florenz, Uffizien (Gabinetto Disegno e Stampe), 0,16 x 0,149 cm; vgl. Katalog Florenz 1994/IV, S. 105, Nr. 4.9 sowie Dalli Regoli 1966, S. 135.

auch Raffael zeigt sich in seinem frühen Selbstporträt mit einem melancholischen Blick (Abb. 60).<sup>292</sup>

Der kurze Exkurs zu einem bestimmten Bildnistyp junger Männer im Umkreis von Lorenzo di Credi hat gezeigt, wie vorsichtig man bei der Identifizierung von Selbstporträts Florentiner Künstler sein muß. Bestimmte Kriterien - wie ein besonders intensiver Blick zum Betrachter - reichen nicht aus, um ein Bild als Selbstporträt des Künstlers zu identifizieren.<sup>293</sup> Allerdings halte ich es für durchaus wahrscheinlich, daß sich unter diesem männlichen Porträttyp viele Künstlerbildnisse befinden. Wie wir von Vasari wissen, waren viele Künstler miteinander befreundet - was sich auch darin äußerte, daß man sich gegenseitig porträtierte.<sup>294</sup> Vielleicht haben wir in Credis männlichen Bildnissen den gängigen Porträttyp des Freundschaftsbildnisses zu vermuten.<sup>295</sup> Jedenfalls gab es in der Florentiner Porträtmalerei für Piero di Cosimos Pendantbildnisse von Giuliano da Sangallo und Francesco Giamberti - die ebenfalls Freundschaftsbildnisse sind - keine gängigen Vorbilder für die Darstellung von Künstlerbildnissen. Vielmehr hat erst Piero di Cosimo in dem Bildnis des Giuliano da Sangallo einen wirklichen "Künstlerbildnistyp" geschaffen, indem er den Dargestellten a) durch die entsprechenden Attribute (Zirkel und Feder) deutlich als Künstler ausweist und ihm b) durch die Melancholie in ihrer positiven Umwertung seit Ficino die entsprechende Bildniswürdigkeit gibt.

### Datierung und Funktion

Die Fragen nach der Datierung und der Funktion der beiden Bildnisse sollen am Schluß dieser Betrachtung noch einmal neu gestellt werden. Während die Datierung in der Forschung nach wie vor kontrovers diskutiert wird, ist dagegen über die Funktion der Porträts bisher noch nicht nachgedacht worden. Piero di Cosimo kann die beiden Porträts frühestens Anfang der 1480er Jahre gemalt haben: Giuliano da Sangallo (geb. um 1445) wird bereits als älterer Mann gezeigt, sein

<sup>292</sup> Vgl. zu diesem Selbstporträt Katalog Florenz 1984, S. 47 ff.

<sup>293</sup> Auch in Jan van Eycks "Bildnis eines Mannes mit rotem Turban" (1433, Öl/Holz, 25,7 x 19 cm, London, National Gallery) wird der intensive Blick immer wieder als Kriterium herangezogen, um das Bildnis als Selbstporträt zu identifizieren. Vgl. Jansen 1989 zu einer kritischen Auseinandersetzung mit diesem Porträt.

<sup>294</sup> Vgl. zu zahlreichen Beispielen von Künstlerfreundschaften und gegenseitigen Porträts die Zusammenstellung von Prinz 1966, der zu jedem Künstler die entsprechende Vasari-Stelle zitiert.

<sup>295</sup> Zum Freundschaftsbildnis im Florentiner Quattrocento gibt es noch keine Untersuchung. Freundschaft spielt vor allem im florentinischen Neoplatonismus eine wichtige Rolle. Auch Alberti widmet das vierte Buch in seiner Schrift *Della famiglia* dem Thema der Freundschaft. In der Druckfassung der vorliegenden Arbeit wird das Freundschaftsbildnis im Rahmen des Kapitels über "Künstlerbildnisse und Selbstporträts" behandelt werden.

Vater Francesco Giamberti sogar als Greis. Giamberti ist 1480 im Alter von 75 Jahren verstorben, so daß es sich um ein postumes Porträt handelt – was auch durch die Wahl des klassischen Profilporträts gegenüber dem lebendigeren Dreiviertelporträt seines Sohnes verdeutlicht ist. Allerdings können die Bildnisse kaum Anfang der 1480er Jahre entstanden sein<sup>296</sup>, da Piero di Cosimos Auseinandersetzungen mit Ficinos *De vita triplici* (1489) und Memlings "Portinari-Triptychon" (1487) einen Terminus postquem geben.

Stattdessen ist eine Datierung um 1489/90 wahrscheinlicher. In dieser Zeit hatte Giuliano da Sangallo den engsten Kontakt zu Lorenzo de' Medici und dem Philosophenkreis der Platonischen Akademie. Zudem befand er sich auf dem ersten Höhepunkt seiner Florentiner Karriere. Zwischen 1485 und 1490 baute er Santa Maria delle Carceri in Prato, dessen Kuppel sehr viel Ähnlichkeit mit dem Zentralbau im Hintergrund von Francesco Giambertis Porträt aufweist (Abb. 45, 58). In der Folgezeit beendete er die Medici-Villa in Poggio a Caiano, beschäftigte sich mit verschiedenen Arbeiten für die Kirche S. Spirito und begann außerhalb der Porta San Gallo mit dem Augustinerkonvent. Als Lorenzo de' Medici starb (1492), war Giuliano da Sangallo mittlerweile auch über Florenz und Italien hinaus ein angesehener Architekt geworden. Die nächsten zehn Jahre verbrachte er abwechselnd in Neapel, Rom, Loreto oder Frankreich. In Florenz war er erst wieder zwischen 1500 und 1505, bevor er anschließend nach Rom ging. Bacci und De Jongh vermuten, daß die Porträts erst in dieser Zeit entstanden sind.<sup>297</sup> Ich halte diese Datierung aus den oben genannten Gründen für zu spät. Nach 1500 war die Auseinandersetzung Florentiner Künstler mit niederländischen Tafelbildnissen längst vorbei. Auch die Platonische Akademie und Ficinos Ideen hatten nicht mehr den Stellenwert, den sie unter ihrem Mäzen Lorenzo de' Medici einnahmen.

Noch komplexer ist die Frage nach der Funktion des Porträtdiptychons, bei der gleich mehrere Florentiner Traditionen eine Rolle spielen. Zunächst hat sich Piero di Cosimo formal an dem Porträttyp der Olivieri-Bildnisse (Abb. 22) orientiert – modifiziert durch den Einfluß von Memlings "Portinari-Triptychon" (Abb. 85, 87, 88). Giuliano da Sangallo und Francesco Giamberti gehören damit zu den typischen Porträtdiptychen der "Väter und Söhne" und dienen zunächst der Familiendokumentation. Bezeichnend ist, daß sie sich noch zu Vasaris Zeiten im Haus der Familie Sangallo befanden, wie in der Vita Piero di Cosimos berichtet

<sup>296</sup> So datieren Van Os/Prakken 1974, S. 98.

<sup>297</sup> Vgl. Bacci 1966, S. 83 und De Jongh 1961, S. 127.

wird.<sup>298</sup> Zu der Funktion des Familienbildnisses kommt die besondere Bedeutung der beiden Porträts als Freundschaftsbildnis unter Künstlerkollegen. Dadurch rückt die repräsentative Funktion der Porträts - wie sie für die Florentiner Oberschicht typisch ist - zugunsten einer persönlichen Darstellung durch die Hand eines Freundes in den Hintergrund. Erst dadurch gewinnt die Deutung Giulianos als Melancholiker, dem sein Vater als Verkörperung der Musik gegenübergestellt ist, ihren Sinn. Zugleich entwirft Piero di Cosimo in der Figur des Giuliano einen neuen Künstlertyp, so wie er seit Ficinos *De vita triplici* von der intellektuellen Schicht in Florenz gesehen wurde: es ist der Künstler als Genie, der unter dem Einfluß des Saturn zu den höchsten Leistungen fähig ist. In dieser Rolle ist der Künstler bildniswürdig geworden und kann sich deshalb selbstbewußt mit den Attributen seines Berufsstandes zeigen.

---

<sup>298</sup> Vasari-Milanesi, Bd. IV, S. 144.

## Frauenporträts

---

*Tenera cosa è nelle femine la fama della castità e come fiore bellissima:  
- e però sempre ti guarda tu, femina, di non correre per tuoi mali atti  
e costumi in mala fama, ché troppo ti fia malagevole a uscirne.*  
(Paolo da Certaldo)<sup>1</sup>

Auf einem Florentiner Hochzeits-*cassone* um 1440 wird der Betrachter durch eine Inschrift ermahnt, daß sich ohne Tugend die Schönheit verliere ("sense honestà perduta è la bellezza")<sup>2</sup>; und Marsilio Ficino schreibt in *De amore*, daß "die Schönheit vielmehr eine geistige Vorstellung eines Dinges, als eine körperliche Erscheinung ist".<sup>3</sup> Ganz in diesem Sinne trägt das Bildnis der "Ginevra de' Benci" von Leonardo (**Abb. 77; 78**) auf der Rückseite die Devise "VIRTUTEM FORMA DECORAT" (Schönheit schmückt Tugend)<sup>4</sup>; und auch in Ghirlandaios Bildnis der "Giovanna degli Albizzi" (**Abb. 64**) verweist ein *cartellino* in Anlehnung an ein Epigramm Martials darauf, daß es dem Künstler nicht gelungen sei, die Tugend und die Seele der Porträtierten darzustellen, denn sonst würde es kein schöneres Bild auf der Welt geben.<sup>5</sup>

Frauenporträts der Renaissance sind schon in ihrer Zeit immer in bezug auf solche Tugend- und Schönheitsvorstellungen interpretiert worden, und die Forschung hat diese Deutungen bereitwillig aufgegriffen. Auch die Analyse der weiblichen Bildnisse des Florentiner Quattrocento bilden hier keine Ausnahme. Während die Entwicklung des männlichen Porträts seit Burckhardt immer als besonderer Ausdruck für die zunehmende Individualisierung des Renaissancemenschen galt, wurden Frauenporträts bis in die jüngste Zeit meistens zusammenfassend unter den Begriffen "Idealisierung" und "Typisierung"

---

<sup>1</sup> Paolo da Certaldo, *Libro di buoni costumi*, in: Branca 1986, S. 10, Nr. 59.

<sup>2</sup> Die vollständige Inschrift lautet: "Sense honestà perduta è la bellezza et senza amor non fu mai gentilezza". Der *cassone* befindet sich heute im Museo Stibbert in Florenz (61 x 170 x 65 cm, Inv. Nr. 912); vgl. Cantelli 1974, Bd. II, S. 41, Nr. 148. Zur umfassenderen Deutung der Inschrift vgl. Watson 1970, S. 27.

<sup>3</sup> Ficino 1984, S. 138/139: "... atque ipsa pulchritudo spiritale quoddam potius rei simulacrum sit quam corporea speties."

<sup>4</sup> Vgl. ausführlich Kapitel 7.2.

<sup>5</sup> "Ars utinam mores animumque effingere posses / Pulchrior in terris nulla tabella foret."; vgl. Shearman 1992, S. 112.



diskutiert.<sup>6</sup> Frauenporträts haben deshalb in der Forschung zum Florentiner Renaissanceporträt lange eine untergeordnete Rolle gespielt. Entweder wurden sie grundsätzlich erst gar nicht erwähnt<sup>7</sup>, oder das Interesse konzentrierte sich ausschließlich auf einige wenige Porträts wie im Falle von Leonardos "Mona Lisa" (Abb. 91)<sup>8</sup> oder Ghirlandaios "Giovanna degli Albizzi" (Abb. 64)<sup>9</sup>. Diese Forschungslücke ist umso erstaunlicher, da weder das quantitative noch das qualitative Verhältnis zwischen männlichen und weiblichen Tafelbildnissen im Florentiner Quattrocento wesentlich divergiert.<sup>10</sup> Erst in den letzten Jahren läßt sich ein grundsätzlicher Wandel in der Beurteilung Florentiner Frauenporträts feststellen. Vor allem durch die wichtigen Arbeiten der anglo-amerikanischen Frauenforschung in bezug auf die Rolle der Geschlechter in der Renaissance und ihr Einfluß auf die formale wie inhaltliche Gestaltung von Kunstwerken konnten neue methodische Ansätze gefunden werden.<sup>11</sup> Darauf basierend hat Patricia Simons erstmals neue Ergebnisse zur Funktion der zahlreichen weiblichen Profilbildnisse erarbeiten können, indem sie diese Gattung in den Kontext Florentiner Familienrepräsentation gestellt hat.<sup>12</sup>

In der vorliegenden Untersuchung zur Funktion Florentiner Frauenporträts des Quattrocento wird die Frage nach der Rolle der Frau in ihrer Zeit sowie ihrer Repräsentation in Form von Porträts ebenfalls eine zentrale Rolle spielen. Es wird deutlich werden, daß sich die formale Gestaltung Florentiner Frauenporträts nicht ohne den sozialhistorischen Hintergrund in bezug auf die Rolle der Frau in der Florentiner Gesellschaft verstehen läßt. Frauenporträts dieser Zeit zeigen zwar in der Regel tatsächlich idealisierte und typisierte Darstellungen. Allerdings lassen sich ihre Form und Funktion nur ungenügend charakterisieren, wenn man ausschließlich mit diesen Begriffen arbeitet. Vielmehr spiegeln Florentiner

<sup>6</sup> Das trifft besonders auf die venezianischen Porträts des frühen Cinquecento zu. Vgl. beispielsweise Cropper 1976; Pozzi 1979; Cropper 1986; Rogers 1986; Rogers 1988.

<sup>7</sup> Zum Beispiel in Sleptzoff 1978.

<sup>8</sup> Vgl. zusammenfassend zum Forschungsstand Zöllner 1993 und 1994.

<sup>9</sup> Vgl. Shearman 1992, S. 110 ff.

<sup>10</sup> Vgl. Kapitel 1.4 und Kapitel 2.4. Während bei dem heutigen Bestand autonomer Florentiner Porträts der Anteil der Männerporträts etwas deutlicher dominiert, verringert sich dieser Unterschied bei den Tafelbildnissen in den schriftlichen Quellen wieder.

<sup>11</sup> Vgl. beispielsweise Sammelbände wie "Rewriting the Renaissance. The Discourses of Sexual Difference in Early Modern Europe" (vgl. Ferguson u.a. 1986), "Refiguring Woman. Perspectives on Gender and the Italian Renaissance" (vgl. Migiel/Schiesari 1991) oder "Women, History & Theory. The Essays of Joan Kelly" (vgl. Kelly 1984) oder "The Expanding Discourse. Feminism and Art History" (vgl. Broude/Garrard 1992). Einen ausgezeichneten Überblick über die neuere Literatur bis 1988 bietet die Bibliographie von Patricia Simons: "Gender and Sexuality in Renaissance and Baroque Italy. A Working Bibliography" (vgl. Simons 1988b).

<sup>12</sup> Vgl. Simons 1987 und Simons 1988a.

Frauenporträts soziale und gesellschaftliche Normen und Ansprüche wider, die es anhand bildlicher und schriftlicher Quellen zu rekonstruieren gilt.

In der kunstgeschichtlichen Forschung zur Florentiner Renaissance gewinnen die Fragen nach sozialen Normen erst allmählich durch die Ergebnisse der Florentiner Haus- und Familienforschung an Interesse. Nachdem erstmals durch die demographischen Analysen von David Herlihy und Christiane Klapisch-Zuber eine genauere Vorstellung von der Struktur der Florentiner Familie gewonnen werden konnte<sup>13</sup>, gibt es mittlerweile zahlreiche Untersuchungen zu diesem Bereich<sup>14</sup>, die auch für die Analyse des Florentiner Porträts fruchtbar gemacht werden können. Das gilt in besonderem Maße für das Frauenporträt sowie für Ehepaarbildnisse, anhand derer sich Geschlechterrollen besonders gut ablesen lassen. Leider sind diese neuen methodischen Ansätze bisher nur für die Deutung von *spalliere*-Tafeln oder *cassoni* verarbeitet worden, da man von diesen Kunstwerken weiß, daß sie zu ganz bestimmten familiären Ereignissen - wie Hochzeit oder Geburt - für die repräsentative Ausstattung des Familienpalazzo bestellt wurden.<sup>15</sup> Wie im folgenden nachgewiesen werden kann, gehören auch Florentiner Frauenporträts zu diesem Kontext.

Das Kapitel über die Frauenporträts umfaßt drei Schwerpunkte und wechselt - ähnlich wie das Kapitel über Florentiner Männerporträts - zwischen Analysen von bestimmten Porträttypen und Einzelbildnissen. Das erste Kapitel widmet sich den weiblichen Profilbildnissen, die zugleich die umfangreichste Gruppe Florentiner Frauenporträts bilden. Ihre Funktion ist bis heute nur unzureichend geklärt. Durch verschiedene Exkurse - wie a) zur sozialen Funktion der Hochzeit in Florenz, b) zur Ausstattung der Braut durch ihren Bräutigam oder c) zur Vorstellung über die "ideale Braut" in Humanistentraktaten - werden die weiblichen Profilbildnisse erstmals als geschlossene Bildnisgruppe in ihren ursprünglichen Kontext verortet.

Das zweite Kapitel ist ein Exkurs zu Leonardos Bildnis der "Ginevra de' Benci" (Abb. 77). Dieses Bildnis stellt nicht nur das erste Dreiviertelporträt

<sup>13</sup> Vgl. zusammenfassend Herlihy/Klapisch 1978 sowie die Einzeluntersuchungen der beiden Autoren im Literaturverzeichnis.

<sup>14</sup> Zu nennen wären hier beispielsweise die Untersuchungen von Diane Owen Hughes, Elisabeth Ward Swain, Elaine Rosenthal, Lauro Martines oder Christiane Klapisch-Zuber; vgl. die vollständigen Angaben unter den Autorennamen im Literaturverzeichnis sowie einen zusammenfassenden Überblick in Simons 1988b.

<sup>15</sup> Vgl. beispielsweise Callmann 1979; Witthoft 1982; Baskins 1991a; Baskins 1991b; Zirpolo 1991/1992; San Juan 1992; Olsen 1992; Barriault 1994 oder die kritischen Bemerkungen zur Forschungslage in Goffen 1987, S. 682, Anm. 1.

innerhalb der Florentiner Frauenporträts des Quattrocento dar, sondern kann in seiner formalen wie inhaltlichen Gestaltung als völlig einmalig bezeichnet werden. Es läßt sich weder in die üblichen Funktionen Florentiner Frauenporträts einordnen noch in eine formale Tradition einbinden. Vielmehr soll es als eines der ersten Beispiele für den Einfluß der altniederländischen Tafelbildnisse auf die Florentiner Malerei des Quattrocento diskutiert werden.

Altniederländische Tafelbildnisse haben für die formale Gestaltung Florentiner Porträts des späten Quattrocento eine zentrale Rolle gespielt. Das gilt besonders für das weibliche Dreiviertelporträt, das sich aus dem niederländischen Madonnentypus Hans Memlings entwickelt hat - wie im dritten Kapitel untersucht wird. Daß Florentiner Künstler ausgerechnet auf dieses Vorbild zurückgegriffen haben, hängt wiederum unmittelbar mit der Funktion und dem Ort von Frauenporträts im Florentiner Quattrocento zusammen. Die Angleichung der Frauenbildnisse an Madonnendarstellungen vermochte besonders gut moralische Ansprüche wie Tugend oder Keuschheit auszudrücken. Vor diesem Hintergrund läßt sich auch das berühmteste Florentiner Frauenporträt - Leonardos "Mona Lisa" (Abb. 91) - in eine bereits bestehende formale und inhaltliche Tradition einordnen. Leonardos "Mona Lisa" bildet somit zugleich den Höhepunkt wie auch das Ende dieses weiblichen Porträttypus, der ein letztes Mal in den Florentiner Frauenporträts von Raffael aufgegriffen wird.

*La femina è cosa molto vana e leggiere a muovere  
e però quand'ella sta senza il marito sta a grande pericolo.*  
(Paolo da Certaldo)<sup>16</sup>

## 7.1 Das Bildnis der Braut: Weibliche Profilbildnisse

Von den heute noch existierenden Florentiner Tafelbildnissen lassen sich etwa ein Viertel durch ihre Form und ihre Funktion als Gruppe zusammenschließen, in der ein ganz bestimmter Porträttyp immer wieder variiert wird. Es handelt sich um die ca. vierzig weiblichen Profilbildnisse, die in der Zeit von 1450 bis zum Ende des Quattrocento zu einem der beliebtesten Porträttypen zählten.<sup>17</sup> Dargestellt sind immer junge Frauen im Alter zwischen ca. 15 und 25 Jahren in prächtiger Kleidung mit kunstvoll arrangiertem Haar und verziert mit wertvollem Schmuck. Eines dieser Profilbildnisse ist beispielsweise das Antonio Pollaiuolo zugeschriebene "Profilbildnis einer Frau" (Abb. 65). Das nach links gewendete Profilbildnis zeigt das Brustbild einer jungen Frau vor hellblauem Hintergrund. Ihr blondes Haar ist in einer aufwendigen Frisur in mehreren Knoten zusammengebunden und durch ein Perlenband, auf dem zusätzlich eine mit Steinen besetzte Brosche angebracht ist, verziert. Sie trägt ein tiefausgeschnittenes Brokatgewand mit kunstvoller Stickerei auf den Ärmeln, das ihren schlanken Hals freilässt. Ihr Dekolleté schmückt eine Perlenkette mit Anhänger; direkt darunter ist an ihrem Gewand noch eine weitere Brosche zu sehen, in der neben verschiedenfarbigen Steinen und Perlen auch ein kleiner Kopf eingearbeitet ist.

Über die Funktion dieser Porträts ist in der kunstgeschichtlichen Forschung lange gerätselt worden. Erst Patricia Simons hat jüngst die These formuliert, daß es sich bei diesem Porträttyp um Darstellungen junger Bräute oder Ehefrauen handeln könnte.<sup>18</sup> In den folgenden Ausführungen sollen Simons These sowie ihr methodischer Ansatz aufgegriffen und durch das Heranziehen weiterer zeitgenössischer Quellen unterstützt und erweitert werden. Da sich die Ergebnisse der Verfasserin aus den schriftlichen Quellen in bezug auf den Ort weiblicher Bildnisse mit den Vermutungen Simons über die Funktion der Bildnisse decken, erscheint mir eine Synthese beider Ansätze sinnvoll - zumal Simons Ergebnisse bisher in der Forschung zum Renaissanceporträt noch nicht rezipiert worden sind.

<sup>16</sup> Paolo da Certaldo, *Libro di buoni costumi*, in: Branca 1986, S. 25 f., Nr. 126.

<sup>17</sup> Vgl. die Bestandsliste im Anhang, S. 3 ff.

<sup>18</sup> Vgl. Simons 1987 und 1988a.

Nach einigen Anmerkungen zum Forschungsstand soll deshalb in mehreren Exkursen das *Bild* sowie das *Bildnis* der Braut im Florentiner Quattrocento untersucht werden.<sup>19</sup>

Es wird zunächst zu fragen sein, a) wie eine Hochzeitszeremonie im Florentiner Quattrocento gestaltet war, b) welche Vorstellungen es in Florenz über eine "ideale Braut" in den humanistischen Traktaten und zeitgenössischen Quellen gab, c) welche Ausstattung die Braut erhielt, d) welche Funktion dieser Ausstattung zukam und e) inwieweit der Brautschmuck und seine Funktion bildlich in den Porträts umgesetzt sind. In bezug auf die Porträts selbst muß geklärt werden, wer als der eigentliche Auftraggeber in Frage kommt und wo die Porträts aufbewahrt wurden. Anhand dieser Exkurse kann herausgearbeitet werden, daß es sich bei der überwiegenden Zahl der weiblichen Profilbildnisse tatsächlich um Porträts junger Bräute gehandelt haben muß, die weniger als realistische Porträts zu verstehen sind, sondern als Bildnisse idealer Bräute, für die die Florentiner Künstler in dem Porträttyp des Profilbildnisses eine adäquate Form gefunden hatten. Erst vor diesem Hintergrund erklärt sich auch das lange Bestehen dieses Bildnistypes bis zu Beginn des Cinquecento, da sich Form und Funktion zu einer festen Einheit verfestigt hatten.

Die Forschungsgeschichte zum weiblichen Profilbildnis des Florentiner Quattrocento spiegelt in bezug auf die Erforschung der Frauenporträts der Renaissance wie keine andere Porträtgruppe wider, in welcher Weise bisher diese Porträts beurteilt und regelrecht ignoriert worden sind. Während sich die ältere Forschung zwar intensiv um die Deutung der wenigen frühen männlichen Profilbildnisse bemüht hat - wie die Masaccio zugeschriebenen Bildnisse junger Männer (Abb. 23-25) oder Domenico Venezianos Bildnisse von "Matteo und Michele Olivieri" (Abb. 22)<sup>20</sup> -, wurden die weiblichen Profilbildnisse zwar in ihrer Quantität wahrgenommen, nicht aber einer eingehenden Analyse unterzogen. Besonders bezeichnend ist Georg Pudelkos Äußerung zu den weiblichen Profilbildnissen, die er in seiner Untersuchung zum Florentiner Porträt der

<sup>19</sup> Nur einige wenige weibliche Profilbildnisse, die hier nicht weiter behandelt werden, können aufgrund der Darstellung der Porträtierten nicht als Bildnis einer Braut identifiziert werden - wie zum Beispiel Piero di Cosimos "Simonetta Vespucci" (Abb. 72); vgl. zu diesem Porträt auch Kapitel 6.3. Auch einige Porträts von Botticelli und seinem Umkreis scheinen nur bedingt in diese spezielle Porträtgruppe zu passen - so beispielsweise das "Bildnis einer Frau" (Tempera/Holz, 61 x 40 cm, Florenz, Palazzo Pitti) und das "Bildnis einer Frau" aus der Botticelli Werkstatt (Abb. 75).

<sup>20</sup> Vgl. besonders Hatfield 1965.

Frührenaissance als "dekadente Modepuppen" beschreibt.<sup>21</sup> Ähnliche, ausschließlich auf die äußere Form beschränkte Beurteilungen finden sich auch bei Jean Lipman, die in ihrer Untersuchung zum Florentiner Profilbildnis die weiblichen Porträts von den männlichen Pendants mit einer kurzen Bemerkung in einer Fußnote unterscheidet: "The feminine profile was intrinsically flatter and more decorative."<sup>22</sup>

Charakteristisch für die Forschungsgeschichte dieser Bildnisgattung ist auch die Unsicherheit hinsichtlich des langen Festhaltens am Profilbildnis in der Florentiner Malerei, da es völlig im Gegensatz zur übrigen Entwicklung des autonomen Tafelbildnisses im 15. Jahrhundert steht. Lipman nennt diese Eigenart Florentiner Porträtmalerei "a swangsong of the abstract tendency which lay so deeply rooted in Florentine tradition."<sup>23</sup> Gustav Künstler stellt in seiner Untersuchung zu den Anfängen des autonomen Bildnisses fest: "Die gleichzeitig wie in Frankreich und Burgund, jedoch anders verlaufende Entwicklung der frühen Einzelbildnismalerei in Italien ist zwar bekannt, einleuchtende Erklärungen für das seltsame Festhalten am Profilporträt stehen aber noch aus."<sup>24</sup> Die erste, stärker an der Frage nach der Funktion Florentiner Profilbildnisse ausgerichtete Studie stellt Rab Hatfields Analyse der frühen Männerprofilporträts dar.<sup>25</sup> Obwohl er nur die männlichen Bildnisse untersucht, kommt Hatfield insgesamt zu der Erkenntnis, daß sich die Profilform in Florenz an traditionellen höfischen Porträts orientiert hat und deshalb als besonders geeignet für die Darstellung bürgerlicher Tugenden empfunden wurde.<sup>26</sup> Allerdings erklärt diese traditionelle Begründung Hatfields für

<sup>21</sup> Pudenko 1935, S. 95: "Diese köstlichen, leicht karikierten Porträt naiv dekadenter Modepuppen kennzeichnen so recht den höfisch-aristokratisch sich gebärdenden Geschmack einer bereits im Verfall befindlichen bürgerlichen Kultur. Die klassische Form wird formalistisch. Die Mode bestimmt und nicht der schöpferische Geist."

<sup>22</sup> Lipman 1936, S. 95, Anm. 69. Obwohl Lipman im Anhang eine nahezu vollständige Bestandsliste Florentiner Profilbildnisse abdruckt und für die Zeit ab 1450 fast ausschließlich weibliche Porträts aufführt, werden die einzelnen Porträts nur unter formalen Aspekten diskutiert. Bei der Frage nach der generellen Funktion des Profilbildnisses unterscheidet Lipman zudem nicht zwischen männlichen und weiblichen Porträts, sondern stellt nur allgemein fest: "It must now be clear that the profile is a typical memory image" und "The profile view closely approximates the typical primitive memory picture"; ebd., S. 60.

<sup>23</sup> Lipman 1936, S. 101. Vgl. auch zur Kritik an Lipmans Deutung Simons 1988a, S. 4 f.

<sup>24</sup> Künstler 1974, S. 23, Anm. 7. Mambour findet in seiner Studie "L' évolution esthétique des profils florentins du quattrocento" für dieses Phänomen nur folgende Erklärung: "Lorsque Florence aimera la ligne et l'expression abstraite du profil ce sera autant pour exalter la dignité nouvelle de l'homme que pour renouveler une habitude gothique. Le portrait de profil se situe bien dans ce monde florentin qui s'ouvre aux êtres pris individuellement, les hisse sur un plan idéal et les cerne par des lignes choisies." Vgl. Mambour 1969-71, S. 45.

<sup>25</sup> Vgl. Hatfield 1965.

<sup>26</sup> Hatfield 1965, S. 321: "In the places of its origin the type served for the depiction of members of the ruling princely families. Wherever found, its use appears to have been limited to a courtly environment. The right to be commemorated in independent profile

die Verwendung der Profilform im Quattrocento keineswegs die andauernde Popularität dieses Porträttyps für weibliche Bildnisse<sup>27</sup>, zumal in der Florentiner Malerei für das Männerporträt bereits seit den 1450er Jahren die Profilform zugunsten des Dreiviertelporträts aufgegeben wurde.

Patricia Simons hat deshalb versucht, das Phänomen durch einen feministischen Ansatz zu analysieren.<sup>28</sup> Simons' Untersuchung nimmt ihren Ausgangspunkt von der Feststellung, daß es grundsätzliche Unterschiede zwischen a) der Darstellung von Männern und Frauen im Porträt und b) dem Blick männlicher und weiblicher Betrachter gibt.<sup>29</sup> Die Form weiblicher Profilbildnisse ist eindeutig durch den Blick des männlichen Betrachters bestimmt - so Simons These -, da auch das Bild der Frau weitgehend durch ihre Rolle und Funktion innerhalb der Gesellschaft im Florentiner Quattrocento von Männern festgelegt wurde: "Painted by male artists for male patrons, these objects primarily addressed male viewers. Necessarily members of the ruling and wealthy class in patrician Florence, the patrons held restrictive notions of proper female behaviour for women of their class."<sup>30</sup>

In der Tat stand eine Frau im Florentiner Quattrocento nur in ganz wenigen Momenten ihres Lebens im Mittelpunkt gesellschaftlicher Aufmerksamkeit: bei der Hochzeit und bei der Geburt der Nachkommen.<sup>31</sup> Dann fungierte sie allerdings hauptsächlich als Objekt der Zurschaustellung des Mannes - wie sich anhand der schriftlichen Quellen sowie der Rekonstruktion des Ablaufes der Florentiner Hochzeitszeremonie nachweisen läßt. Im folgenden sollen deshalb am Beispiel der

---

portraits appears to have been recognized as one of the prerogatives of noble persons. It is possible that they preferred it to other portrait types because it was associated with the then most accessible portrayals of ancient rulers, the profiles found on coins and medallions."

27 Ähnlich argumentiert beispielsweise auch Pope-Hennessy; vgl. Pope-Hennessy 1966, S. 64 ff.

28 Vgl. Simons 1988a, S. 5: "Usually, the utilization of the profile in fifteenth-century art is explained by recourse to the revival of the classical medal and the importation of conventions for the portrayal of courtly rulers, evoking the celebration of fame and individualism. Such causal reasoning is inappropriate to the parameters and frames of Quattrocento women. In this paper profile portraits will be viewed as constructions of gender conventions, not as natural, neutral images."

29 Vgl. Simons 1988a, S. 7: "So we need to consider the visual construction of sexual difference and how men and women were able to operate as viewers. Further, attention can be paid to the visual specifics of form rather than content or 'iconography', so that theory can be related to practice. The body of this paper investigates the gaze in the display culture of Quattrocento Florence to explicate further ways in which the profile, presenting an averted eye and a face available to scrutiny, was suited to the representation of an ordered, chaste and decorous piece of property."

30 Simons 1988a, S. 8.

31 Vgl. auch King 1993, S. 12 f.

Hochzeit in mehreren Schritten die Rolle der Frau und ihre soziale Funktion innerhalb der Florentiner Gesellschaft dargelegt sowie über die Umsetzung dieser sozialen Normen in den weiblichen Profilbildnissen reflektiert werden.

### Die Florentiner Hochzeitszeremonie

"Es gibt wohl kaum eine schwierigere Sache in unserem Leben, als die eigenen Töchter angemessen zu verheiraten", klagt Francesco Guicciardini in seinen *Ricordi*<sup>32</sup> und bringt damit zum Ausdruck, was Florentiner Familien als eines der zentralsten sozialen Ereignisse in ihrem Leben ansahen.<sup>33</sup> Dabei standen neben Braut und Bräutigam vor allem die beiden beteiligten Familien im Mittelpunkt, denn eine Hochzeit im Verständnis dieser Zeit war zunächst und vor allen Dingen eine neue Verbindung zweier Familien, die wie ein geschäftliches Abkommen geregelt und vorbereitet wurde. Bevor es zum Vollzug der eigentlichen Hochzeit kam, gingen oft jahrelange Verhandlungen zwischen den Familien voraus, bei denen u.a. die Höhe der Mitgift verhandelt wurde.<sup>34</sup> War man sich untereinander einig, konnten die einzelnen Festlichkeiten begonnen werden, die aus einer Reihe festgesetzter Zeremonien bestanden, die die Hochzeit zu einer ritualisierten öffentlichen Angelegenheit machten.<sup>35</sup>

Eingeleitet wurde eine Hochzeit mit dem *impalmamento* (Händedruck), bei dem beide Familien ihr gegenseitiges Einverständnis bekundeten und der zukünftige Bräutigam seiner Braut ein Geschenk machte, während die Brauteltern zum Festessen einluden.<sup>36</sup> Dem *impalmamento* folgte in einer öffentlichen Versammlung, die man als Verlobungszeremonie (*giuramento grande*, *compromessa* oder *sposalizio*) bezeichnen kann, die notarielle Fixierung der Einzelheiten in Form eines Ehevertrages (*compromesso*).<sup>37</sup> Dieser war eine

32 "Non è cosa nel vivere nostro civile che abbia più difficoltà che el maritare conveniente le sue figliuole." Vgl. Guicciardini 1951, S. 94, Nr. 106.

33 Vgl. Bullard 1979, S. 668; Swain 1986, S. 171.

34 Zur Bedeutung der Mitgift in Florenz vgl. Kirshner/Molho 1978; Herlihy/Klapisch-Zuber 1978, S. 415; Hughes 1978; Pampaloni 1966, S. 39 f.

35 Vgl. zum Ablauf der Hochzeitszeremonie grundsätzlich Brucker 1988, S. 99; Klapisch-Zuber 1988, Kap. V. und VI; Lydecker 1987a, S. 147 ff.; Witthoft 1982; Pampaloni 1966, S. 47 ff. und Watson 1970, S. 4 ff.

36 Vgl. zu den einzelnen Schritten einer Hochzeit Klapisch-Zuber 1988, S. 109-151 sowie zum *impalmamento* ebd., S. 115.

37 Klapisch-Zuber 1988, S. 116. Filippo Strozzi berichtet über die Hochzeit seiner Tochter Marietta mit Simone Ridolfi, daß der *impalmamento* und der *compromesso* im Haus von Lorenzo de' Medici abgehalten wurden, da dieser die Hochzeit vermittelt hatte, der *giuramento* aber in der Kirche S. Piero Scheraggio stattfand, dem Ort, auf den sich beide Familien für diese Zeremonie geeinigt hatten: "Richordo chome questo dì 27 settenbre [1486] maritai la Marietta mia figliuola a Simone di Jacopo di Pagnozo Ridolfi per mezanità di Lorenzo de' Medici. E questo dì la inpalmamo in chasa di detto Lorenzo con dota di



Privatangelegenheit und bedurfte nicht der Anwesenheit eines Priesters, da der rechtliche Vollzug einer Ehe in Florenz im Vergleich zum übrigen Europa gänzlich ohne kirchliche Sanktionen ablaufen konnte.<sup>38</sup> In dem Vertrag wurde die Höhe der Mitgift festgehalten und der Termin der Auszahlung bestimmt.<sup>39</sup> Allerdings war es durchaus üblich, die Zeremonie in einer Kirche abzuhalten, um dort den Schwur zu leisten.<sup>40</sup>

Erst danach begannen die eigentlichen Feierlichkeiten mit dem *dì dell'anello* (oder *anellamento*), der im Elternhaus der Braut gefeiert wurde, und bei dem man Geschenke und Ringe (*anelli*) tauschte.<sup>41</sup> Jetzt waren die Verlobten offiziell verheiratet, obgleich die Hochzeit damit noch nicht beendet war, denn der letzte rituelle Akt der Hochzeitszeremonie, die sogenannte *nozze*, war der öffentliche Gang der Braut zum Haus des Gatten (*ceremonia pubblicitaria* bzw. *corteo nuziale*), bei dem sie für alle sichtbar mit samt ihrer Aussteuer durch die Straßen von Florenz zu ihrem zukünftigen Heim zog.<sup>42</sup> Damit wurde eine Hochzeit

---

fiorini II<sup>m</sup> di sugello [...] A dì v ottobre facemo il g[i]uramento in Santo Piero Scheragio, efetto luogo comune per l'una parte e per l'altra; e facemo compromesso in Lorenzo de' Medici."; zitiert in Fabbri 1991, S. 167.

38 Lydecker 1987a, S. 150.

39 Marco Parenti hat diesen Vorgang in seinem *Libro di Ricordi* - das er bezeichnenderweise mit dem Ereignis seiner Hochzeit (fol. 1) beginnt - festgehalten: "Ricordo questo dì IIII d'agosto 1447 come io tolsi per moglie la Caterina figliuola che fu di Matteo di Simone di Filippo di messer Lionardo degli Strozzi e di mona Alessandra figliuola che fu di Filippo Macinighi sua donna, e detto di la giurai in Santa Maria sopra Porta. E debbo havere di dota fiorini mille, in questo modo, cioè: la metà, che sono fiorini 500, dalla detta mona Alessandra tra danari e donora; e l'altra metà, che sono fiorini 500, in sul Monte del Comune di Firenze scritti nella detta Caterina mia donna, che vengono guadagnati a dì XXX di giugno 1448."; zitiert nach Guasti 1877, S. 14.

40 Davon berichtet zum Beispiel Francesco di Giuliano di Averardo de' Medici, ein Cousin zweiten Grades von Cosimo de' Medici, in seinen *Ricordanze* aus den Jahren 1432-1433, als er seine Hochzeit mit Constanza di Piero di Luigi Guicciardini feierte. Dabei erfahren wir, daß man den Schwur sogar zwei Mal leistete in zwei verschiedenen Kirchen in Begleitung zahlreicher Angehöriger sowie eines Notars: "1432. Ricordanza che a dì ... d'aghosto millequattrocento-trentadue faciemmo el giuramento del parentado, chome s'usa; faciemmo la raghunata degli huomini a Sancto Tomaso in Merchato Vecchio, e fecesi una grandissima raghunata d'huomini; e faciemmo el giuramento in Sancta Maria sopra forta sotto la Parte Quelfa, l'una parte e l'altra; e quivi si fece el giuramento chon grandissimo honore e d'huomini e l'alegreza; el notaio fu Ser [...]."; zitiert nach Watson 1970, Appendix II, Part A, S. 307 f. Vgl. auch Klapisch-Zuber 1988, S. 174. Die *Ricordanze* des Francesco de' Medici befinden sich im Florentiner Staatsarchiv (ASF), M.A.P. 148, Nr. 31, fols. 32-39. Auch Marco Parenti und Caterina Strozzi leisteten den Schwur in einer Kirche; vgl. Philipps 1987, S. 39 sowie Guasti 1877, S. 14.

41 Klapisch-Zuber 1988, S. 118. Der Zeitraum zwischen dem *giuramento* und dem *dì dell'anello* konnte zuweilen sehr lang sein. Meistens vergingen wenigstens drei bis vier Monate. Bei der Hochzeit von Matteo di Lorenzo Strozzi mit Maddalena Salviati wartete man immerhin 11 Monate, während der Zeitraum bei der Hochzeit von Lena di Lionardo Strozzi und Francesco Ginori sogar fast zwei Jahre betrug; vgl. Fabbri 1991, S. 180.

42 Klapisch-Zuber 1988, S. 119 f. Über den *corteo nuziale* seiner zweiten Hochzeit berichtet Filippo di Matteo Strozzi: "E a dì 26 detto [settembre 1477] mandai dalle Selve per lei, che

öffentlich bekannt gemacht.<sup>43</sup> Dazu berichtet in der Vita der Alessandra de' Bardi Vespasiano da Bisticci:

"Es kam nun die Zeit heran, wo Alessandra, wie es Sitte ist, mit ehrenvollstem Geleite ins Haus des Gatten ging, und das mit großen Festlichkeiten im Hause des Vaters und dem des Gatten. Und um eine öffentliche Hochzeit zu machen mit mehreren Gastmählern, wurde ein großer Teil der Bürgerschaft geladen."<sup>44</sup>

Welche Ausmaße diese Gastmähler annehmen konnten, ist im Falle der Hochzeit von Lorenzo de' Medici und seiner Braut Clarice Orsini im Jahre 1469 überliefert.<sup>45</sup> Drei Tage dauerten die Festlichkeiten, die im Palazzo Medici abgehalten wurden und an denen über 400 Gäste teilnahmen. Der gesamte Palazzo wurde genutzt, um die große Zahl der Gäste unterzubringen. Die Braut Clarice Orsini beispielsweise speiste mit etwa 50 jungen Damen unter der Loggia im Garten, während in der angrenzenden *sala terrena* die Jünglinge (ca. 32-36) mit Speisen versorgt wurden. Die *cittadini*, also die eingeladenen Bürger (ca. 70-80), waren im Hof unter den Loggien an mehreren Tischen untergebracht. Die Speisen brachte man durch das Hauptportal hinein, die Getränke wurden im *cortile* und in der Mitte des Gartens verteilt. Das gesamte Erdgeschoß des Palazzo Medici war zu einem großen offenen Festsaal geworden. Lucrezia Tornabuoni, die Mutter Lorenzo de' Medicis, aß mit den älteren geladenen Frauen im *Piano nobile* in der *sala grande*.<sup>46</sup>

Eine visuelle Vorstellung von einem solchen Festmahl gibt ein Tafelbild aus einem *cassone* aus der Werkstatt des Apollonio di Giovanni mit dem Titel "Banchetto di Didone".<sup>47</sup> Es zeigt ein Bankett innerhalb des Hofes eines Palazzo,

---

v'andò Paolo di Benedetto, Charoccio di Zanobi, Michele di Charllo, e Alfonso mio figliuolo. A dì 27 la chondusono a chavallo pure alle Selve e la notte, chol Nome di Dio, chonsumamo il matrimonio."; vgl. Fabbri 1991, S. 183.

<sup>43</sup> Vgl. Witthoft 1982, S. 46 ff.; Watson 1970, S. 8.

<sup>44</sup> Bisticci 1914, S. 358.

<sup>45</sup> Piero Parenti hat eine ausführliche Beschreibung der *nozze* Lorenzo de' Medicis überliefert: Piero Parenti, *Informazione della nozze di Lorenzo di Piero di Cosimo, 1469*; BNCF, Ms.II.IV.324, fol. 108r+v; vgl. auch Bulst 1969/70, S. 382.

<sup>46</sup> Im Falle des Hochzeitssessens von Bernardo Rucellai und Nannina de' Medici sind sogar die Kosten überliefert, die 6638 lire betrugen; vgl. Witthoft 1982, S. 50 sowie Pampaloni 1966, S. 50 f. Einen anderen Fall schildert ein Brief von Piero di Filippo Strozzi, der an Simone di Filippo Strozzi (6. Dezember 1409) schreibt, daß er ohne die Mitgift seiner zukünftigen Frau wohl kaum die Ausgaben für das Festessen bezahlen könne: "... e lla chagione perch'io il fo di volerlla tosto sia che alle spese che si fano io non sono sofficiente a spendere f.600 o circha al presentte per aspettare a maggio e dipoi al settebre, chome si fa chi dubita di mille. E io non ò danari da spendere s'io none avesi di que' della dotta, e quanto più tosto la meno tanto mi fia di meno il pessa [sic]."; zitiert in Fabbri 1991, S. 184.

<sup>47</sup> Um 1460, Hannover, Kestner-Museum; Abbildung in Thornton 1992, S. 87, Abb. 314.

der zu diesem Zweck prächtig dekoriert worden ist. Im Vordergrund sind lange Tische für die Gäste aufgestellt worden, weiter innen im Hof sitzen die Gastgeber. Eine vergleichbare Szenerie findet sich auch auf einer Tafel von Filippo Lippi mit der Darstellung des "Festmahles des Herodes"<sup>48</sup> oder in einem weiteren *cassone* von Apollonio di Giovanni mit Darstellungen aus dem alttestamentarischen Buch der Esther.<sup>49</sup> Die Hochzeit von Esther und Ahasver sowie das Festmahl finden in einer Loggia auf der rechten Seite der Tafel statt, die Ankunft des Prinzen wird links gezeigt, vor dem Hintergrund eines florentinischen Palazzo, der formal deutlich auf den Palazzo Medici Bezug nimmt. Wie ein Hochzeitszug vom Haus der Brauteltern zum Haus des Gatten ausgesehen haben muß, ist durch eine Reihe von *cassoni*-Tafeln überliefert.<sup>50</sup> Zu Tafeln dieser Art gehört die Giovanni di Ser Giovanni (detto Scheggia) zugeschriebene "Hochzeit von Lionora de' Bardi und Ippolito Buondelmonti" (Abb. 63) und jene der "Adimari-Hochzeit" eines unbekannten florentinischen Malers um 1460.<sup>51</sup> Danach kehrte die junge Ehefrau meist noch einmal für wenige Tage in das Haus ihrer Eltern zurück, um erneut Geschenke zu überbringen und bei weiteren Festessen endgültig Abschied zu nehmen.<sup>52</sup>

Aus der Kultivierung der Hochzeitszeremonie, ihrer Dauer und ihren Kosten wird deutlich, welche Rolle dieses Ereignis im Leben Florentiner Familien spielte. In der Zeit der Vorbereitung sowie direkt nach der Hochzeit mußte vor allem im Haushalt des Bräutigams eine Reihe von neuen Möbeln angeschafft werden, damit die zukünftigen Wohnräume des jungen Ehepaares entsprechend ausgestattet waren. Bernardo di Stoldo Rinieri bestellte nach seiner Hochzeit mit Bartolomea Dietisalvi (1458) u.a. ein *lettuccio* ("lettuccio co'l chappellinaio") und ein normales Bett ("lettiera con chasapanche di noce")<sup>53</sup> sowie ein Madonnenbild

48 1452-1466, Prato; Abbildung in Thornton 1992, S. 62, Abb. 69.

49 New York, Metropolitan Museum of Art; Abbildung in Callmann 1974, Abb. 161, 145, 154 sowie ebd., Kat. Nr. 31. Vgl. auch Christiansen/Pope-Hennessy 1980, S. 24 f., Abb. 18-20.

50 Die *cassoni*-Tafeln schmückten die Seiten der *cassoni* (Hochzeitstruhen), die die Mitgift enthielten und in der Regel als Paar hergestellt wurden. Die Quellen referieren meistens die *cassoni* als "un paio di forzieri". Vgl. grundsätzlich Schubring 1915; Watson 1970, S. 11 ff.; Witthoft 1982. Eine wichtige Quelle hierfür ist das Werkstattbuch von Apollonio di Giovanni, einem *cassoni*-Maler; vgl. Callmann 1974, Appendix, S. 76-81.

51 Um 1440-50, Holz, 63 x 280 cm, Florenz, Accademia; vgl. Watson 1970, S. 13 sowie Fig. 3; Witthoft 1982, S. 50, Fig. 7; Schiaparelli 1908, Bd. I, S. 171 f. Wahrscheinlich handelt es sich bei der Tafel eher um den Teil einer *spalliera* - wie Schiaparelli vermutet.

52 Es ist auch möglich, daß die Braut nach der Hochzeit noch solange in ihrem Elternhaus blieb, bis die Mitgift vollständig an ihren Ehemann ausgezahlt worden war; vgl. Witthoft 1982, S. 46.

53 Das Rechnungsbuch von Bernardo Rinieri findet sich in ASF, Conventi soppressi (Corporazioni religiose dal Governo Francese) 95, Nr. 212, *Libro di creditori e debitori e ricordanze di Bernardo di Stoldo Rinieri*. Die speziellen Ausgaben für seine neue Einrichtung hat Bernardo jeweils unter einem Extrakonto ("spese di casa") aufgeführt. Zur *lettiera* und

("uno cholmo di una Nostra Donna")<sup>54</sup>. Zu den teuersten Anschaffungen Bernardo Rinieris gehörten zudem zwei Hochzeitstruhen ("uno paio di forzieri"), die er bei den Künstlern Apollonio di Giovanni und Marco del Buono in Auftrag gegeben hatte.<sup>55</sup> Neben diesen Möbeln, bei denen es sich meistens um *lettucci* und *cassoni* handelte, wurden noch andere Kunstwerke bestellt, zu denen auch die weiblichen Profilbildnisse zu zählen sind.

Der Zusammenhang zwischen Hochzeiten und Kunstaufträgen wird in der kunsthistorischen Forschung erst in jüngster Zeit verstärkt diskutiert.<sup>56</sup> Für das Florentiner Quattrocento haben hier die Untersuchungen zu den *cassoni*, *lettucci* und *spalliere* einen wichtigen Anfang gemacht, also Kunstgattungen, die nachweislich zur Ausschmückung des Brautgemachs bzw. der *camera* der Brautleute bestimmt waren.<sup>57</sup> In bezug auf die Hochzeit als Anlaß für Porträtaufträge herrscht in der kunsthistorischen Forschung allerdings nach wie vor eine gewisse Unsicherheit.<sup>58</sup> In der Tat erweist es sich als relativ schwierig, direkte Belege für Porträtaufträge im Zusammenhang mit Hochzeiten zu finden. Nur in wenigen Fällen geben die schriftlichen Quellen Hinweise, die darauf schließen lassen, daß anlässlich einer Hochzeit auch Porträts verschenkt oder bestellt wurden. So finden sich im *Libro di Ricordi* des Andrea Minerbetti (1521) bei den Dingen, die er seinem Sohn Tommaso zu dessen Hochzeit schenkt, auch das Porträt seiner Mutter ("i testa di sua madre") sowie eine Tafel mit dem Porträt eines Herzogs ("i quadro messo d'oro con i testa del duca").<sup>59</sup>

dem *lettuccio* vgl. ebd., fol. 16 bzw. Lydecker 1987b, S. 213, Anm. 17. Auf fol. 154 dieses *Libro di Ricordi* findet sich auch ein "inventario di donora" seiner Frau Bartolommea mit allen Dingen, die sie als zusätzliche Mitgift mit in die Ehe gebracht hat.

<sup>54</sup> Lydecker 1987b, S. 213, Anm. 18.

<sup>55</sup> Ebd., S. 213 f. sowie S. 214, Anm. 19. Vgl. zu weiteren Beispielen ebd., S. 214 f. sowie Kapitel 4.4 der vorliegenden Arbeit.

<sup>56</sup> Dazu Goffen 1987, S. 682; Lydecker 1987a, S. 145; vgl. auch die Diskussionsdiskussion um die Deutung von Tizians "Himmlische und Irdische Liebe" (1515, Öl/Lw., 118 x 279 cm, Rom, Galleria Borghese) in dem Katalog Rom 1995.

<sup>57</sup> Vgl. dazu Barriault 1985; Barriault 1994; Lydecker 1987a; Lydecker 1987b; Callmann 1979; San Juan 1992; Witthoft 1982; Fernor 1993, S. 51; Pope-Hennessy/Christiansen 1980, S. 12.

<sup>58</sup> Lydecker 1987a, S. 159, schreibt zum Beispiel: "It is not impossible, say, that portraits were connected with weddings in some way - as we know them to have been when aristocratic suitors wished to survey the visages of their prospective brides - but no documentary or visual evidence is at hand to prove that Florentines ordered portraits when they married." Auch Jane Schuyler äußert sich in ihrer Untersuchung zu Florentiner Porträtbüsten eher vorsichtig: "Many reasons have been conjectures for the creation of these portraits. The large number of busts of adolescent girls, between thirteen and sixteen years of age, has led to the warranted suggestion that some may have been commissioned near the time of their early marriages."; vgl. Schuyler 1976, S. 10 f.

<sup>59</sup> BL, Acquisti e doni 229 II, *Libro di Ricordanze d'Andrea di Messer Tommaso Minerbetti* 1492-1551, fol. 110r; vgl. auch Schiaparelli 1908, S. 186 f., Anm. 1, der die *Ricordanze* von Andrea Minerbetti in Auszügen veröffentlicht. Um welchen Herzog es sich bei "i quadro

Ungewöhnlich ist auch der Fall von Raffaels "Porträt Leos X. mit den Kardinälen Luigi Rosso und Giulio de' Medici"<sup>60</sup>, das anlässlich der Hochzeit von Lorenzo de' Medici und Maddalena de la Tour Auvergne (8. September 1518) im Palazzo Medici auf dem Tisch aufgestellt wurde.<sup>61</sup> Laut Cox-Rearick geht diese Aufstellung auf eine ältere Tradition zurück, die bei der Hochzeit von Lorenzo il Magnifico und Clarice Orsini im Jahre 1469 das erste Mal praktiziert wurde.<sup>62</sup> Leider bilden solche Hinweise eher die Ausnahme.<sup>63</sup> Porträts als Mittel bei Heiratsverhandlungen, wie es häufig zwischen den europäischen Höfen vorkam, scheinen in Florenz ebenfalls nicht üblich gewesen zu sein.<sup>64</sup> Meistens wurde innerhalb florentinischer Familien geheiratet, die sich bereits seit Generationen kannten, so daß man mit dem Angesicht des zukünftigen Ehepartners bereits vertraut war.

Welche Rolle spielten also dann die Porträts Florentiner Bräute, die wir in den Profilbildnissen vermuten? Entscheidend für die funktionale Bestimmung dieser Porträts ist, daß man die Hochzeit selbst nicht als ein punktuellere Ereignis verstehen kann, sondern als den Höhe- und Endpunkt eines Festes, das im

---

messo d'oro con i testa del duca" handelt, läßt sich nicht genau sagen. In den Besitzbüchern von 1545 taucht noch einmal "i quadro ducha Alexandro" (ebd., fol. 168r) auf, allerdings wurde Alessandro de' Medici erst 1531 von Papst Clemens VII. als Herzog über Florenz eingesetzt. Trotzdem wird es sich wohl um einen Medici handeln. Wahrscheinlich ist eher das Bildnis von Lorenzo de' Medici, Herzog von Urbino, gemeint. Die Minerbetti sind immer treue Medici-Parteigänger gewesen. 1501 wird im *Libro di Ricordi* in der *camera d'Andrea* sogar ein Porträt Lorenzo de' Medicis aufgeführt: "1<sup>o</sup> quadro di braccia 1<sup>o</sup> con la testa di lorenzo de medici" (ebd., fol. 41r).

<sup>60</sup> 1517-18, Öl/Holz, 154 x 119 cm, Florenz, Galleria degli Uffizi.

<sup>61</sup> Dies überliefert ein Brief von Alfonsina Orsini an den Sekretär Giovanni Lapucci da Poppi vom 8. September 1518: "Hovvi a dire che la Pictura di N.S. et Monsignor reverendissimo de' Medici, et Rossi, el Duca la fece mettere sopra alla tavola, dove mangiava la Duchessa et li altri signori, in mezo, che veramente rallegrava ogni cosa"; zitiert in Parronchi 1962, S. 52-53; vgl. auch Sherr 1983, S. 31 f. sowie Katalog Florenz 1984, S. 190.

<sup>62</sup> Cox-Rearick 1984, S. 242. Leider gibt Cox-Rearick keine Quellen für diese Tradition an.

<sup>63</sup> Von einem weiteren Beispiel dafür, daß Kinder nach ihrer Hochzeit die Porträts ihrer Eltern mitnahmen, besonders dann, wenn sie ihren Heimatort verließen, zeugt der Brief Ippolita Maria Sforzas, der Tochter Francesco Sforzas, den sie nach ihrer Hochzeit mit dem Herzog von Kalabrien an ihre Mutter schrieb. Darin bittet sie darum, daß man ihr Bildnisse von der Familie für ihr neues *studiolo* schicken möge, um sich am Anblick der Porträts zu erfreuen und zu trösten: "havendo facto finire uno mio studio per leggere e scrivere alcuna volta, prego la illustrissima vostra signoria sicome altre volte gli e ho scritto, glie piaccia farne retrare al naturale la excellentia del signore mio patre et vostra signoria et tutti li mei illustrissimi fratelli et sorelle perche oltra alornamento delo studio a vederli me dara continua concolatione et piacere ... Ex Castro Capuano die vi Januarii 1466." Brief Ippolita Maria Sforzas vom 6. Januar 1466, zitiert nach n Welch 1988, S. 239, Anm. 18.

<sup>64</sup> Vgl. zu Porträts als Mittel zur Heiratsvermittlung der europäischen Höfe Burke 1988a, S. 142; Campbell 1990, S. 197 f. sowie Warnke 1985, S. 279-284 mit zahlreichen Beispielen.

Florentiner Quattrocento oft über Jahre vorbereitet wurde und bei dem selbst die eigentlichen Hochzeitsfeierlichkeiten Monate dauern konnten. Kunstwerke, die im Rahmen von Hochzeiten in Auftrag gegeben wurden, waren Teil der Vorbereitungen oder sie bildeten den künstlerischen Rahmen familiärer Selbstdarstellung. Auch die weiblichen Profilbildnisse gehören in diesen Kontext. Ihre Funktion läßt sich aber noch genauer bestimmen, wenn man danach fragt, welchen gesellschaftlichen und moralischen Ansprüchen eine junge Braut genügen mußte, und durch welche Mittel diese in den Porträts ausgedrückt wurden.

### Die "ideale Braut"

Die sozialen Normen, denen die jungen Florentiner Bräute gerecht werden mußten, wurden vor allem in humanistischen Traktaten diskutiert - lange, bevor das Profilbildnis als ideale Form weiblicher Repräsentation diese Popularität gewann.<sup>65</sup> Eine der frühesten Schriften dieser Art war Francesco Barbaros *De re uxoria*, die der venezianische Humanist seinem Freund Lorenzo de' Medici, dem Bruder Cosimos de' Medici, zu dessen Hochzeit mit Ginevra Cavalcanti im Jahre 1416 widmete.<sup>66</sup> Im ersten Kapitel des Traktates äußert sich Barbaro zunächst über das Wesen der Ehe, dessen Sinn seiner Meinung nach vor allem in der Erzeugung rechtmäßiger Nachkommen besteht:

"Es ist also die Ehe die immerwährende Verbindung von Mann und Weib, die um der Erzeugung der Nachkommenschaft oder um die Vermeidung der Hurerei willen rechtmäßig eingesetzt ist."<sup>67</sup>

Danach folgt ein langer Abschnitt über die Wahl der richtigen Ehefrau, die sich besonders durch Tugend auszeichnen sollte:

<sup>65</sup> Im folgenden konzentrieren sich die Ausführungen auf die Schriften, die sich ausschließlich mit der Braut und der Ehe beschäftigen. Allerdings muß man die Entstehung dieser Traktate immer auch im weiteren Kontext humanistischer Erziehungsschriften der Frührenaissance sehen, die vor allem durch die Auseinandersetzung mit antiken Autoren entstanden sind. Dazu gehören etwa Paolo Vergerios *De ingenuis moribus et liberalibus studiis adolescentiae* (1400-1402), Matteo Palmieris *Della vita civile* (1438), Maffeo Veggios *De educatione liberorum clarisque eorum moribus* (1443) oder Giovanni Dominicis *Regola del governo di cura familiare* sowie sein *Libro d'amore di carità*. Vgl. auch Lugli 1909.

<sup>66</sup> Vgl. zur Bedeutung dieser Schrift Gothein 1932, Kapitel IV.; Barbaro 1933, S. 85 ff. sowie Benjamin Kohl, "Francesco Barbaro", in: Kohl/Witt 1978, S. 177-228. Barbaro hatte mit Lorenzo de' Medici Freundschaft geschlossen, als er bei einem Florenzaufenthalt im Sommer 1415 im Palazzo der Medici zu Gast war. Hier wurde er auch in den Kreis Florentiner Humanisten - wie Leonardo Bruni, Niccolò Niccoli oder Ambrogio Traversari - eingeführt. Als Barbaro danach wieder nach Venedig zurückkehrte, begann er im Herbst 1415 an der Arbeit seines Traktates, das er bereits im Frühjahr 1416 an Lorenzo de' Medici übersenden konnte; vgl. Kohl/Witt 1978, S. 181.

<sup>67</sup> Barbaro 1933, S. 16.

"Auf die Tugend also ist vor allem zu achten. Sie hat solche Macht und solche Würde, daß, wenn das übrige fehlt, dennoch die Heirat willkommen sein mag, wenn es aber vorhanden ist, sie gewiß hochofreulich wird."<sup>68</sup>

Denn nur eine tugendhafte und kluge Ehefrau vermöge einen Haushalt zu führen und die Ehre des Gatten zu vermehren, so daß bei diesen Eigenschaften selbst auf die Mitgift verzichtet werden könne:

"Derart werden wir bei der Gattin Klugheit so hoch werten, daß wir, wenn es unsere Güter erlauben, das Geld der Frau außer acht lassen, oder darüber hinaus ihrer Dürftigkeit etwas beisteuern, um so des Hauses Ehre und Frieden zu gewinnen. Eben dies bringt uns wahrhaftig größeren Ruhm, als wenn die Gattin durch die Versippung und Gold ansehnlich, dabei des Guten bar ist."<sup>69</sup>

Des weiteren empfiehlt Barbaro, eine möglichst junge Frau von adliger Herkunft zur Gattin zu nehmen, die der Mann sich nach seinen Wünschen "formen" könne und die gleichzeitig durch ihre vornehme Familie sein Ansehen steigern:

"Doch zuvor glaube ich, daran mahnen zu müssen, daß eine Jungfrau, nicht eine Witwe, ein Mädchen, nicht ein älteres gewählt werde, denn, was nötig und dienlich ist, wird eine solche leichter lernen, und wenn sich etwa einmal Fehler festsetzen, werden sie schneller ausgemerzt, denn weichem Wachs drücken wir leicht das Bild ein, im hart und fest gewordenen können wir die Eindrücke kaum tilgen." [...]. "Daher wollen wir vornehme Frauen nehmen, wie es von dir, Lorenzo, aufs beste gehalten wurde, daß unsre Gemeinschaft annehmlicher werde und wir von Natur und Erziehung edlere Kinder bekommen."<sup>70</sup>

Schließlich folgen Francesco Barbaros Vorstellungen über die Schönheit einer Frau:

"Denn es folgt jetzt, daß wir über die Schönheit sprechen, die nach vieler Belieben vor allem in der Größe des Körpers, der Zier der Haare, der Augen, des Antlitzes, des Halses und der Hände besteht. Frauen kleinen Wuchses, auch wenn die übrige Körperbildung sich dem anpaßt, sind nach meinem Dafürhalten geeigneter zum Dienst der Kebsen als der Gattin; sie scheinen sich nämlich eher der Wollust zu bequemen als der Würde der Kindererzeugung."<sup>71</sup>

---

<sup>68</sup> Barbaro 1933, S. 21.

<sup>69</sup> Barbaro 1933, S. 24.

<sup>70</sup> Barbaro 1933, S. 25 und S. 32. Welches genaue Alter die Braut haben sollte, sagt Barbaro nicht, allerdings zitiert er antike Autoren, die für die Frau ein Alter zwischen fünfzehn und achtzehn Jahren, für den Mann dagegen zwischen dreißig und siebenunddreißig Jahren empfehlen; vgl. Barbaro 1933, S. 27.

<sup>71</sup> Barbaro 1933, S. 32.

Allerdings eignet sich nach Barbaro nur dann eine schöne Frau zur Gattin, wenn sie zugleich die anderen Tugenden in sich vereine:

"Obwohl oben so viel von mir über die Schönheit geschrieben ist, möchte ich es doch so aufgefaßt wissen, daß ich sie am höchsten schätze, wenn sie sich mit edlen Sitten und sonstigen Stützen verbindet; von ihnen getrennt aber möchte ich sie keineswegs loben."<sup>72</sup>

Als letztes Auswahlkriterium fügt Barbaro schließlich den Reichtum einer Braut an, der aber keineswegs den Ausschlag für die Wahl der zukünftigen Gattin geben solle:

"Es sammle sich also unsere Jugend und berate sich über die Heirat eher zu vorsichtig als zu begehrllich, oder vielmehr sie folge deinem Beispiel, damit sie nicht in Hoffnung auf Gewinnst [sic] oder des Erwerbs willen sich zum Sklaven der Mitgift machen."<sup>73</sup>

Barbaros "Rangliste" der Eigenschaften einer idealen Braut, bei der die Tugend vor Schönheit, Adel und Reichtum als wichtigstes Kriterium für eine würdige Ehefrau genannt wird, hat auch in den nachfolgenden Ehetraktaten ihren Niederschlag gefunden. Francesco Barbaros *De re uxoria* gehörte zu Beginn des Quattrocento zu den bekanntesten Traktaten seiner Art.<sup>74</sup> Auch Leon Battista Alberti war die Schrift des venezianischen Humanisten zweifellos bekannt, denn in seinem eigenen Traktat *Della famiglia* von 1434 finden sich vergleichbare Vorstellungen über die Wahl der Braut oder die Funktion der Ehe. So rät Alberti beispielsweise dem zukünftigen Ehemann im zweiten Buch von *Della famiglia*:

"Und zwei Absichten sollen für ihn bei der Wahl seines Weibes bestimmend sein: erstens sich in Kindern zu vervielfachen, zweitens für das ganze Leben eine sichere und beständige Gefährtin zu haben [...]. Deshalb sagt man, daß man bei der Wahl eines Weibes Schönheit, Verwandtschaft und Reichtum suche [...]. So meine ich, auch die Schönheit eines Weibes kann man nicht bloß nach dem Reiz und Adel ihres Gesichtes beurteilen, sondern vielmehr nach der wohlgebildeten Gestalt, die imstande ist, die schönsten Kinder in Fülle zu tragen und zur Welt zu bringen. Und zu der Schönheit einer Frau gehört vor allem die gute Sitte, denn auch ein rohes, licherliches, schmieriges und trunksüchtiges Weib kann in ihren Zügen wohlgestaltet sein, aber niemand wird sie je für eine schöne Frau halten [...]. Daher soll man in der Braut zuerst die Schönheit der Seele suchen, das heißt Sitte und Tugend ..."<sup>75</sup>

<sup>72</sup> Barbaro 1933, S. 34.

<sup>73</sup> Barbaro 1933, S. 40.

<sup>74</sup> Von Francesco Barbaros *De re uxoria* sind heute noch etwa fünfzig Kopien aus dem 15. Jahrhundert erhalten; vgl. Swain 1986, S. 172. Zur Verbreitung und Popularität dieser Schrift vgl. auch Kohl/Witt 1978, S. 184.

<sup>75</sup> Alberti 1962, S. 139 f.



Wieder ist es also die Tugend, ohne die die äußere Schönheit keinen Wert hat. Die Forderung nach Tugend als die wichtigste Charaktereigenschaft einer zukünftigen Ehefrau lässt sich auch in anderen zeitgenössischen Schriften finden. So leitet der Buchhändler Vespasiano da Bisticci in seinen *Vite di uomini illustri* ein Kapitel mit der Überschrift "Was einer Frau ziemt, die einen Gatten hat" mit folgenden Worten ein:

"Die Frau, die in den Ehestand getreten ist, sollte vor allem in all ihren Handlungen ein Spiegel der Ehrbarkeit sein."<sup>76</sup>

Auch die Biographien berühmter Frauen beginnen bei Bisticci fast immer mit einem Satz über die Tugend der Betreffenden.<sup>77</sup> Allerdings zeigen andere zeitgenössische Quellen - wie beispielsweise Briefe, in denen über die Brautsuche berichtet wird -, daß neben den gewünschten Tugendeigenschaften doch sehr stark auf die äußere Schönheit und die zu erwartende Mitgift geachtet wurde. Besonders in den Briefen von Alessandra Strozzi läßt sich eindrucksvoll nachvollziehen, welche Kriterien bei der Auswahl ihrer zukünftigen Schwiegertöchter eine Rolle spielten. Bei ihren eifrigen Bemühungen, die richtigen Ehefrauen für ihre Söhne zu finden, nahm sie jede Möglichkeit wahr, eine Wunschkandidatin auch aus der Nähe zu betrachten:

"Den Sonntagmorgen bin ich um Ave Maria zur Messe nach Santa Liperata gegangen, wie ich schon an mehreren Festtagsmorgen getan habe, um jenes Mädchen der Adimari zu sehen, die zu besagter Messe kommt; und da fand ich die Tanagli dort; und ohne zu wissen, wer sie sei, setzte ich mich neben sie und betrachtete mir dieses Mädchen; denn sie schien mir von guter Figur und schön gewachsen, etwa so groß wie Caterina oder noch etwas größer; von gutem Teint, keine von den Bleichgesichtern, vielmehr gut beiwege. Sie hat ein längliches Gesicht und nicht sehr feine Züge, aber auch keine groben. Nach ihrem Gang und ihrem Aussehen zu urteilen, schien sie mir keine Schlafmütze zu sein. Alles in allem ist meine Meinung, wenn alles andere uns zusagte, - an ihr ist nichts, was uns den Handel verderben könnte, und er wird uns sicher zur Ehre gereichen."<sup>78</sup>

<sup>76</sup> Bisticci 1914, S. 374.

<sup>77</sup> "Madonna Battista, Tochter des Herrn Carlo de' Malatesti, in Sitten und Lebenswandel ein Spiegel für ihr Zeitalter."; Bisticci 1914, S. 371; oder: "Madonna Saracina ... die Frau des Messer Agnolo Acciaiuoli, eine weise, tugendhafte Frau, bescheiden und gelassen, von wenig Worten, außerordentlich geschickt in der Leitung und Betreuung des Hauses."; Bisticci 1914, S. 374; vgl. weitere Beispiele ebd., S. 371 ff.

<sup>78</sup> Doren 1927, S. 223 (Brief vom 17. August 1465 an Filippo Strozzi in Neapel); vgl. den italienischen Text in Guasti 1877, S. 458 f. Siehe auch zu Alessandras Heiratsstrategien Crabb 1980, Kapitel 3, S. 94-137.

Kam tatsächlich einmal eine Heirat mit einer Familie zustande, die nicht aus Florenz stammte, wurde der zukünftige Ehepartner lieber selbst in Augenschein genommen - wie im Falle der Hochzeit zwischen Lorenzo de' Medici und Clarice Orsini, bei der Lorenzos Mutter zuvor nach Rom gereist war, um sich persönlich über ihre zukünftige Schwiegertochter ein Bild zu machen. Ihre Eindrücke hat sie in einigen Briefen an ihren Gemahl Piero de' Medici wiedergegeben, in denen sie berichtet, daß ihr Clarice "bella, bianca e grande" erscheine, obwohl sie sie bei ihrer ersten Begegnung nicht richtig habe betrachten können, da ihre Kleider sie zu sehr verhüllt hätten.<sup>79</sup> Bei der nächsten Gelegenheit konnte Lucrezia sie dann genauer begutachten, wobei sie zu einem ähnlichen Ergebnis kommt, allerdings mit der Einschränkung, daß diese den florentinischen Mädchen nicht das Wasser reichen könne.<sup>80</sup>

Aber nicht nur das Aussehen spielte bei der Wahl eine Rolle. Viel wichtiger waren das Ansehen der Familie sowie ihre politische und gesellschaftliche Bedeutung, die ebenfalls von Lucrezia während ihres Romaufenthaltes eingehend studiert wurden.<sup>81</sup> Über die Kriterien in bezug auf die Schönheit (*bellezza*) einer Frau scheinen sich die Florentiner allerdings weitgehend einig gewesen zu sein.<sup>82</sup>

<sup>79</sup> Von dieser ersten Begegnung berichtet Lucrezia in einem Brief an Piero de' Medici vom 28. März 1467: "... Giovedì mattina, andando a San Piero, mi riscontrai in madonna Madalena Orsina, sorella del Cardinale [Latino Orsino], la quale avea seco suo figliuola, d'età d'anni 15 in 16. Era vestita alla romana, co'l lenzuolo; la quale mi parve in quello abito molto bella, bianca e grande: ma perchè la fanciulla pure era coperta, non la pote' veder a mio modo ...". Der gesamte Brief ist abgedruckt in Guasti 1859, S. 9-10.

<sup>80</sup> "La quale, come dico, è di ricipiente grandezza, e bianca, et à sì dolce maniera, non però sì gentile come le nostre." Guasti 1859, S. 9. In dem Brief heißt es dann zum Aussehen der Clarice Orsino noch weiter: "... il capo non à biondo, perchè non se n'à di qua: pendono i suo capegli in rosso, e n'à assai. La faccia del viso pende un po' tondetta, ma non mi dispiace. La gola è isvelta confacientemente, ma mi pare un po' sotileta, o, a dir meglio, gentileta. Il petton non potemo vedere, perchè usano ire tutte turate; ma mostra di buono qualità ... La mano à lunga e isvelta. E tutto raccolto, giudichiamo la fanciulla assai più comunale; ma non da comparalla alla Maria, Lucrezia e Bianca [die Töchter von Lucrezia und Piero de' Medici; d.V.] ..."; ebd., S. 9-10.

<sup>81</sup> "La fanciulla è figliuola, per padre, del signore Iacopo Horsino da Monte Ritondo, e, per madre, della sorella del Cardinale. A duo fratelli: l'uno fa fatti d'arme, ed è col signore Orso in buon istima: l'altro è prete sodiacano del Papa. Anno la metà di Monte Ritondo: l'altra metà è di loro zio, el quale à duo figliuoli maschi et tre femine. Anno, oltre a questa metà di Monte Ritondo, tre altre castella, proprio de' fratelli di costei: et stannosi di stabile, per quanto intendo, bene; e ogni di ànn' a star meglio, perchè, oltre all'essere nipoti per madre del Cardinale, de l'Arcivescovo, di Napoleone e del Cavaliere, ancora sono loro nipoti cugini da lato di signori; ..."; ebd., S. 9-10.

<sup>82</sup> So berichtet Michelangelo Biscioni 1509 in einem Brief an Lorenzo di Filippo Strozzi über das Aussehen von dessen zukünftiger Braut Clarice de' Medici: "Questa cognata riesce molto bene: è grande e bella persona e proportionata, e il viso non da dispiacere. Né vi sono quelle fattezze grosse come costì si diceva." Brief vom 3. Februar 1509 von Rom nach Florenz; zitiert nach Fabbri 1991, S. 126.

Der Wunsch nach einer großen und wohl proportionierten Ehefrau hatte schon Alberti in *Della famiglia* formuliert:

"So meine ich, auch die Schönheit eines Weibes kann man nicht bloß nach dem Reiz und Adel ihres Gesichtes beurteilen, sondern vielmehr nach der wohlgebildeten Gestalt, die imstande ist, die schönsten Kinder in Fülle zu tragen und zur Welt zu bringen."<sup>83</sup>

Wie genau zuweilen die körperlichen Eigenschaften einer Frau "inspiziert" wurden, zeigt die Beschreibung von Selvaggia Gianfigliuzzi durch Girolamo Strozzi in einem Brief von 1477. Selvaggia war die zukünftige zweite Braut von Filippo di Matteo Strozzi, der sich anscheinend von seinem Verwandten über ihr Äußeres informieren ließ. Girolamo berichtet, daß ihre Gesichtszüge zwar nicht zart (*delicato*) und lieblich (*gentile*) seien, dafür aber würdevoll (*onorevole*); deshalb wirke sie schon mehr wie eine junge Frau und nicht wie ein Mädchen; ihre Haare seien hell, ebenso wie ihre Haut, und ihre Größe entspreche der seiner ersten Frau; ihr Gesicht sei wohlgeformt, auch die Augenbrauen, allerdings sei ihre Nase nicht gerade schmal, dafür aber relativ kurz. Des weiteren berichtet Girolamo über ihren gefälligen Mund (*bocca da piacere*), ihren schlanken Hals (*gola assai svelta*) und ihren schönen Oberkörper (*bel petto*); nur ihre Hände seien nicht schön, aber auch nicht häßlich. Alles in allem gefalle sie ihm, denn sie habe Würde.<sup>84</sup>

Ganz ähnliche weibliche Schönheitsvorstellungen hatte schon Giovanni Morelli in seinen *Ricordi* von 1393 formuliert, wenn er die Ehefrauen seiner Verwandten näher beschrieb. Bartolomea di Pagolo Morelli schildert er beispielsweise als groß, mit schöner Haut, blond, hellhäutig und voller Liebreiz; ihre Hände seien wie Elfenbein, so als hätte sie Giotto gemalt, weich und mit

<sup>83</sup> Alberti 1962, S. 139.

<sup>84</sup> "... benché fussi brieve la stanza, ritrassi questo: le sue fatteze del viso non essere dilichate né avere il gentile ma horrevole, e da essere più bella giovane e donna che fanciulla. I chapelli bianchi e non chanidi, le charni bianche e fresche, pelle viva, buona persona e bene la porta. L'alteza sua non arbitro più che della mia 1<sup>o</sup>, se l'essere più chompressa non m'inghanna, che altra misura non ò ritratta. Arolla, se potrò. La sua testa è chonvenevoles, le ciglia ben poste, occhi rescipienti e tra loro siede bene il naso, anchora non sia afilato ma più tosto mozo. Boccha da piacere, e chosi à mento e l'altre fatteze del viso, anchora abbia il tondetto più tosto che altro. Ma tutto insieme mi piace, perché à l'orrevoles. La ghola assai svelta, bel petto e ben siede tralle spalle. Il chollo, nella + [intendi: croce] delle spalle, anchora sia pienetto, siede bene. Le braccia ben richoperte de charne e da dirle più tosto chonvenevoli al suo chorpo che troppo ghrosse. Maisi la mano raccolta e alta, o volete dire ghrossa, e questo mi pare abbia più bixognio di rivedere che altra chosa, ché per mio vedere non mi satisfanno, ma non sono da dire brutte, e maxime non inponendo più charne di quello presente s'abbia, di che non userei fare sichurtà, se non a gran vantagio."; Brief vom 4. Mai 1477, zitiert nach Fabbri 1991, S. 129 f.

langen Fingern, die rund wie Kerzen scheinen, mit schön geformten Fingernägeln von klarem Rot.<sup>85</sup> Erst nach dieser äußeren Beschreibung folgt die Würdigung ihrer charakterlichen Qualitäten, d.h. ihrer Tugend, ihrer Bildung und ihres Anstandes. Bezeichnend ist, daß Morelli einen unmittelbaren Zusammenhang zwischen äußerlicher Schönheit und Tugend sieht.<sup>86</sup>

Vergleicht man solche Beschreibungen mit den weiblichen Profilbildnissen der Brüder Pollaiuolo (Abb. 65, 66, 68), mit dem "Profilbildnis einer Frau" von Baldovinetti (Abb. 67) oder mit Domenico Ghirlandaio's "Giovanna degli Albizzi" (Abb. 64), finden sich alle diese geforderten äußerlichen Eigenschaften wieder: die lieblichen Gesichtszüge, die helle Haut, das bevorzugte blonde Haar, die hohe Stirn, der schlanke Hals und der wohlgeformte Oberkörper. Immer sind die Haare kunstvoll hochgesteckt, damit der lange und schlanke Hals voll zur Geltung kommen kann; und fast immer zeigt das Gewand ein möglichst großes Dekolleté, obwohl die Luxusgesetze dieser Zeit einen so großzügigen und offenen Ausschnitt eigentlich verboten.<sup>87</sup> Gesteigert wird die körperliche Schönheit der jungen Frauen in den Porträts zusätzlich durch ihre luxuriöse Kleidung und den Schmuck. Teure Kleidung und wertvoller Schmuck gehörten zur Ausstattung einer Braut. Nur die Hochzeit gab im Florentiner Quattrocento den Frauen die Gelegenheit, Luxus öffentlich zur Schau zu stellen. War eine Frau erst einmal verheiratet, verdeckte sie Haupt und Dekolleté. Auch junge, noch nicht verheiratete Mädchen mußten eher bescheiden auftreten.<sup>88</sup> Die Ausstattung der Braut und ihre Zurschaustellung

85 "Questa [Bartolomea, d.V.] fu di grandezza comune, di bellissimo pelo, bianca e bionda, molto bene fatta della persona, tanto gentile che cascava di vezzi. E fra l'altre adornezze de' suoi membri, ell' avea le mani come di Giotto: ell' erano distese, morbide di carne, le dita lunghe e tondo come candeie, l'unghie d'esse lunghe e bene colme, vermiglie e chiare." Giovanni di Pagolo Morelli, *Ricordi*, in: Branca 1986, S. 153.

86 "E con quelle bellezze rispondeano le virtù, ché di sua mano ella sapea fare operazioni virtuosissima: nel parlare dilicata, piacevole, con atto onesto e temperato, con tutte effettuose parole: baldanzosa, franca donna d'animo verile, grande e copiosa di tutte virtù. Leggeva e scrivea tanto bene quante alcun uomo: sapea perfettamente cantare e danzare, e avrebbe servito a una mensa d'uomini o di donne così pulitamente come giovane uso e pratico a nozze e simile cose. Era saputa nella masserizia della casa, e non con punto d'avarizia o di miseria; ma traeva il sottile del sottile, ammunendo e dirizzando la sua famiglia con tutti buoni assegnamenti e buoni costumi, vivendo lieta e allegra." Ebd., S. 153 f.

87 Vgl. Hughes 1984, S. 91.

88 Besonders in einigen Fresken von Domenico Ghirlandaio's Tornabuoni-Kapelle in S. Maria Novella - wie beispielsweise in der Szene der "Geburt der Maria" (Abb. 13) - läßt sich anhand der Kleidung genau unterscheiden, ob eine Frau unverheiratet ist, als junge Braut vorgestellt wird oder zu den verheirateten Frauen gehört. Während die jungen Mädchen einfache Gewänder und offene, lang herunterhängende Haare tragen, fallen die jungen Bräute durch ihre prächtigen Gewänder und den teuren Schmuck im kunstvoll aufgesteckten Haar ins Auge. Die bereits verheirateten Frauen tragen eher gedämpfte Farben, und ihr Haar ist durch ein Kopftuch bedeckt. Alte Frauen tragen meistens dunkelblaue Gewänder ohne Verzierung, während ihr Haupt samt Dekolleté wie bei einer Nonne vollständig von einem Schleier umschlossen ist.

spielten während der Hochzeitsfeierlichkeiten eine wichtige Rolle, denn ihre Funktion bestand in erster Linie in der familiären Repräsentation.<sup>89</sup> Kleidung und Schmuck der jungen Bräute in den Profilbildnissen sollten nicht nur die Schönheit der Dargestellten unterstreichen, sondern zugleich die soziale Stellung der Familie und des Ehemannes kundtun.

### Die Ausstattung der Braut

Anhand von schriftlichen Quellen läßt sich sehr genau unterscheiden, welchen Anteil a) die Familie der Braut und b) der Bräutigam zur Ausstattung beisteuerten. Diese Differenzierung ist deshalb so wichtig, weil sie Hinweise über die Auftraggeber der Porträts gibt. Die Familie der Braut hatte zunächst die Mitgift zu stellen. Die Höhe der Mitgift bestimmte, welche Chancen ein Mädchen auf dem Heiratsmarkt hatte. Schon in frühester Kindheit legte man für die Mädchen im *Monte delle doti* (Mitgiftfond) Geld an, damit sie später mit einer hohen Mitgift eine bessere Partie auf dem Heiratsmarkt machen konnten.<sup>90</sup> Oder man fälschte das Alter der Töchter, wenn sie im üblichen Heiratsalter zwischen 16 und 20 Jahren noch keinen Bräutigam gefunden hatten.<sup>91</sup> Bezeichnend für die Bedeutung der Mitgift ist ein Brief Lorenzo Strozzi an seinen Bruder Filippo nach Neapel, in dem Lorenzo seine verschiedenen Heiratsmöglichkeiten und die zu erwartenden Mitgiften der Kandidatinnen diskutiert.<sup>92</sup>

<sup>89</sup> Vgl. grundsätzlich zu diesem Thema die Studien von Christiane Klapisch-Zuber: "Il complesso di Griselda. Dote e doni di nozze" und "Le zane della sposa. La donna fiorentina e il suo corredo nel Rinascimento" in: Klapisch-Zuber 1988.

<sup>90</sup> Vgl. Kirshner/Molho 1978.

<sup>91</sup> Vgl. Molho 1988. In Florenz wurden die Mädchen meistens im Alter von 15 bis 18 Jahren verheiratet. Ihre zukünftigen Ehemänner waren meistens zehn Jahre älter, also etwa zwischen 25 und 30 Jahren. Vgl. zum Alter von Frauen und Männern bei Hochzeiten im Florentiner Quattrocento Herlihy/Klapisch-Zuber 1978, S. 204 ff. und S. 393-419 sowie Fabbri 1991, S. 111 f. Die jungen Männer heirateten gerne besonders spät. Bekannt sind die Bemühungen von Alessandra Strozzi, ihren beiden Söhnen Filippo und Lorenzo das Eheleben "schmackhaft" zu machen. Nach monatelangen Überredungskünsten willigten die beiden Strozzi-Brüder endlich ein, was Alessandra mit Genugtuung feststellte; vgl. den Brief vom 15. November 1465 an Filippo und Lorenzo nach Neapel bei Guasti 1877, S. 509.

<sup>92</sup> "La donna che fu di Francesco del Benino à una sua figliuola a maritare. E à 1.500 in sul Monte [delle doti] e 500 a vita dela fanciulla in uno podere e la metà della dote della madre, che sono 1.600. E m'à fatto parlare da donne e homini che me la vorebbe dare. E Bongianni [Gianfigliuzzi] mi vorebbe dare la sua congnata, figliuola d'Alexandro del Vingnia, che à 1.500 al Monte, ma credo sborserebbe di contanti. O risposto non avere anchora fatto fermo pensiero a torre donna, e chosì mi sto. Quella dicho che è la più bella, ma non à parti, è quella di Bartolomeo Gianfigliazi, e poi la più bela con 1.200. Ecci la de' Vettori con 1.500, e la di Federigho Sasetti che andrebe a 1.600, e la di Francesco Baroncelli con 1.200 in 1.300, poi del'altre assai. Qual ti piacerebbe più, sendo di pari bellezza?" Brief vom 10. August 1469; zitiert nach Fabbri 1991, S. 66 f.

Zu der Mitgift einer Braut gehörte auch ihre Aussteuer (*dota, corredo*), d.h. Kleidung, Schmuck und persönliche Dinge.<sup>93</sup> Im Florentiner Staatsarchiv hat sich eine Reihe von Mitgiftverzeichnissen erhalten, an denen sich sehr genau ablesen läßt, was eine junge Braut von ihren Eltern mit in die Ehe brachte.<sup>94</sup> In diesen als *donara* (Gabe) bezeichneten Inventaren finden sich die typischen Florentiner Frauenkleider wie *gamurra*, *giornea*, *cioppa* und *cotta*; oder Kopfbedeckungen wie *berretta* und *cappellina*; des weiteren Utensilien wie Gürtel (*cintura*), Taschentücher (*fazzoletto*), Gebetbücher (*libriccino*) sowie Schmuckstücke.<sup>95</sup>

Besonderen Schmuck, ausgefallenen Kopfputz und kostbare Überkleider aber bekam eine Florentiner Braut von ihrem zukünftigen Ehemann geschenkt.<sup>96</sup> Marco Parenti gab für die Ausstattung seiner zukünftigen Braut Caterina Strozzi 700 Gulden aus, nachdem die Heirat zwischen den beiden Familien beschlossen worden war.<sup>97</sup> Alessandra Strozzi, die Mutter von Caterina, berichtet davon in einem Brief an ihren Sohn Filippo nach Neapel:

"Und als sie sich verlobte, ließ er ihr den Stoff für ein Überkleid aus karmesinrotem Samtbrotat zuschneiden und dazu ein Unterkleid vom selben Stoff: das schönste Zeug, was es in ganz Florenz gibt, in seiner Werkstatt gefertigt. Dazu bekommt sie ein Gewinde aus Federn und Perlen, das auf 80 Gulden zu stehen kommt, darunter einen Kopfputz, und dazu zwei Reihen geflochtener Perlen 50 Werte von 60 Gulden oder mehr. So wird sie, wenn sie das Haus verläßt, über 400 Gulden an sich tragen. Ferner hat er ein rotes Samtgewand in Auftrag gegeben, mit weiten Ärmeln und mit Marder gefüttert, für den Tag ihrer Hochzeit. Endlich noch ein rosenfarbenes Überkleid, mit Perlen bestickt: er weiß gar nicht, was er alles aufstellen soll; denn sie ist

<sup>93</sup> Vgl. besonders Klapisch-Zuber 1984 (auch in Klapisch-Zuber 1988, S. 193-211).

<sup>94</sup> Vgl. beispielsweise ASF, Carte Gondi 271, cassetta VIII, Nr. 44, in der Antonio Gondi die Aussteuer seiner Töchter verzeichnet hat: ebd., S. 67-88: Donora della Lucrezia figlia di Antonio Gondi, moglie di Andrea di Zanobi Guidotti, 1484; ebd., S. 69-70: Donora della Lisabetta figlia di Antonio Gondi, moglie di Piero di Giuliano Ridolfi, 1485; ebd., S. 71-72: Donora della Margherita figlia di Antonio Gondi, moglie di Alberti di Cosimo Masi, 1499; ebd., S. 73-74: Donora della Maria figlia di Antonio Gondi, moglie di Francesco Gulgielmo da Sommaia, 1486; ebd., S. 75-76: Donora della Fiammetta figlia di Antonio Gondi, moglie di Michele di Lionardo Pescioni, 1488; ebd., S. 93-94: Donora della Cassandra figlia di Antonio Gondi e moglie di Giuliano di Giovanni Scarfi, 1495; ebd., S. 95-95: Donora della Agnoletta figlia di Antonio Gondi e moglie di Tommaso di Lionardo Busin, 1499. Die *donora* von Nannina de' Medici zu ihrer Hochzeit mit Bernardo Rucellai ist abgedruckt in Marcotti 1881, S. 89 f.

<sup>95</sup> Die einzelnen Bezeichnungen für die Kleidungsstücke sind in der italienischen Renaissance abhängig von der Region; vgl. Polidori Calamandrei 1924, S. 125-132 sowie das Glossar in Herald 1981, S. 209-231.

<sup>96</sup> Bereits Giovanni Morelli berichtet in seinen *Ricordi* aus dem späten 14. Jahrhundert davon: "Maritossi a Iacopo di Zanobi Arnolfini; ebbe in dota fiorini millecinquecento d'oro: andonne a marito a di ... [1384]. Fecesi gran festa, e furono delle belle nozze si facesse in quell'anno in Firenze; e dal marito fu presentata di ricche gioie d'ariento e di perle riccamente."; vgl. Branca 1986, S. 156.

<sup>97</sup> Vgl. King 1993, S. 67.

schön, und er möchte sie noch schöner ausstaffieren. Es gibt in der Tat in Florenz keine zweite von ihrer Sorte und so trefflich geartet in jeder Hinsicht und nach allgemeinem Urteil." <sup>98</sup>

Einige Jahre später ermahnt Alessandra Strozzi ihren Sohn, seine zukünftige Braut in gleicher Weise zu behandeln:

"Wenn Du eine so schöne Frau bekommst, wie ich glaube, so müssen wir ihr auch schöne Sachen machen lassen; denn ich würde doch meinen ganzen Stolz daran setzen, sie schön von Ansehen zu machen und dafür zu sorgen, daß ihr die schönen Sachen auch gut stehen; ich möchte durchaus nicht, daß sie den anderen an Schönheit des Schmucks nachstehe. Schmuck ist etwas, womit Du sie gut ausstatten kannst; denn ich weiß, Du hast dorten Leute, die Dir damit zu Diensten sind; damit darfst Du also nicht knausrig sein! Werden ihre Kleider nicht mit Perlen gestickt, so muß man sie mit anderem Zierat schmücken." <sup>99</sup>

Francesco de' Medici überreichte seiner Verlobten Costanza Guicciardini schon vor der Hochzeit Schmuck und andere wertvolle Geschenke, die er ihr in einer kleinen Truhe (*forzerino*) überbringen ließ, in der sich "un bacino grande d'ariento, uno barzo di chermirsi pieno di perlle e uno chollare di perlle, una matassina in duo cintole fornite d'ariento" befand.<sup>100</sup> Besonders beliebt als Brautgeschenk waren die kunstvollen Kopfbänder (*frenello* oder *vespaio*), die man mit Perlen und Schmucksteinen bestickte. Gleich zwei davon schenkte Bernardo Rinieri seiner Braut Bartolommea Dietisalvi; und von dem *frenello*, den Cino Rinuccini seiner Braut Ginevra überreichte, weiß man, daß er mit 261 Perlen besetzt war. Nicht so luxuriös, dafür aber ähnlich eindrucksvoll war der Kopfputz der illegitimen Tochter des Francesco Datini aus Prato. Sie trug auf dem Haupt eine *ghirlanda* (kunstvoller Kopfputz), der auf einem *mazzocchio* (gepolsteter Haarreif) befestigt war. Die *ghirlanda* bestand aus Goldstickerei und insgesamt 240 gedrechselten, vergoldeten Holzperlen, goldenen Blättern, Emailleblüten und einer großen Schleife aus Emaille.<sup>101</sup>

<sup>98</sup> Brief vom 24. August 1447; Doren 1927, S. 2 sowie der italienische Text in Guasti 1877, S. 5-6.

<sup>99</sup> Doren 1927, S. 228 (Brief vom 31. August 1465 an Filippo in Neapel); vgl. auch den italienischen Text in Guasti 1877, S. 466.

<sup>100</sup> Ein *forzerino* war eine eigens für diesen Zweck angefertigte Truhe, die der Bräutigam durch einen Verwandten der Braut in ihr Elternhaus bringen ließ. Zum Inhalt des *forzerino* von Francesco de' Medici vgl. Pampaloni 1966, S. 48 ; siehe auch Watson 1970, S. 15 ff. und Witthoft 1982, S. 45 sowie die Darstellung einer solchen Überbringung in der Szene "Aeneas überbringt Dido einen *forzerino*" des Manuskripts 492 (Florenz, Biblioteca Riccardiana), abgebildet in Katalog Florenz 1992/II, S. 150.

<sup>101</sup> Außer der *ghirlanda* hatte sie ein Gewand aus karmesinrotem, golddurchwirktem schwerem Seidensamt mit langer Schleppe und einem kleinen Kragen aus Hermelin; des weiteren einen Gürtel aus vergoldetem Silber auf karmesinfarbenem Band mit einer großen Fibel aus französischer Emaille, der ihr Kleid zusammenhielt; dazu hielt sie in der Hand ein illuminiertes Gebetbuch in einer seidenen Hülle; vgl. Origo 1986, S. 172 f.

In den weiblichen Profilbildnissen bilden die *frenelli* oder *ghirlande* meistens den wichtigsten Kopfschmuck. In dem Antonio Pollaiuolo zugeschriebenen "Bildnis einer Frau" (Abb. 65) ist das blonde Haar in mehreren Knoten hochgesteckt, gehalten von einem Perlenband, auf dem sich zusätzlich noch eine Brosche befindet. Dem ähnelt die Gestaltung einer Frisur in einem Porträt, das Antonios Bruder Piero Pollaiuolo zugeschrieben wird (Abb. 66). Auch hier hält das Perlenband mit Brosche die Hochfrisur, in der sich noch weitere ins Haar gesteckte Broschen zeigen. In beiden Porträts wird dieser Haarschmuck zudem durch eine Perlenhalskette ergänzt, an der jeweils ein prächtiger Anhänger angebracht ist. Eine außergewöhnliche Haarfrisur trägt die junge Frau in dem Profilbildnis eines anonymen Florentiner Künstlers (Abb. 69). Ihr blondes Haar ist in die Form zweier Höcker gebracht, die jeweils durch ein schmales zweireihiges Perlenband verziert sind. Über der Stirn trägt sie eine Brosche. Zudem ist ihr Gewand mit zahlreichen Perlen bestickt und einer weiteren prachtvollen Brosche, deren Fassung ein Engelskopf mit Flügeln krönt.<sup>102</sup>

Weiterer Schmuck kam hinzu, wenn die junge Braut von ihrer neuen Verwandtschaft begrüßt wurde. Bei diesem sogenannten *gioco degli anelli* (Ringspiel) bekam die Braut vor der Hochzeitsnacht (*nozze*) oder am folgenden Tag von der Verwandtschaft ihres Gatten Geschenke gemacht, bei denen es sich meistens um Ringe handelte.<sup>103</sup> Mit dieser Geste wurde ihr demonstriert, daß sie in die Gemeinschaft der neuen Familie aufgenommen war. Constanza Giucciardini, die Braut Francesco de' Medicis, bekam anlässlich ihrer Hochzeit 1433 insgesamt fünfzehn Ringe von der Verwandtschaft ihres Mannes<sup>104</sup>, Nannina de' Medici erhielt über zwanzig bei ihrer Vermählung mit Bernardo Rucellai im Jahre 1466<sup>105</sup>

<sup>102</sup> Vgl. ausführlich zu diesem Porträt Simons 1987.

<sup>103</sup> Die beste Analyse des *gioco degli anelli* und seiner Funktion findet sich bei Klapisch-Zuber 1988, S. 174 ff. Meistens hatte die Braut schon vor der Hochzeit als eine Art Verlobungssymbol von ihrem zukünftigen Gatten eine Reihe von Ringen geschenkt bekommen. Nannina Medici zum Beispiel erhielt zwei Ringe von ihrem Verlobten, nachdem die Hochzeit beschlossen war, weitere zwei Ringe am Tag der *sponsalizio* (gleicher Tag wie *giuramento*) sowie schließlich weitere zwei Ringe am eigentlichen Hochzeitstag (*anellamento*), bei dem auch die Verwandten ihres Ehemannes ihre Ringe der jungen Braut überreichten. Vgl. Klapisch-Zuber 1988, S. 175.

<sup>104</sup> Francesco de' Medici zählt in seinen *Ricordanze* jeden Ring sowie die anderen Geschenke einzeln auf, die seine Braut bekam; so heißt es zum Beispiel dort: "Mona Chontessina, donna di Chosimo de' Medici, dono alla Chostanza una perla in ghambo d'oro, di poco pregio ... Mona Chaterina, donna d'Allamanno Salviati, figliuola di Averardo mio avolo, dono alla Ghostanza una zafino leghato in ghambo d'oro, di poca valuta ... Filippo di Filippo Tournabuoni, fratello charnale du mona Sandra mia madre, dono alla Ghostanza uno zafiro di pocho pregio, leghato in ghambo d'oro [...]"; zitiert nach Watson 1970, S. 310 f.

<sup>105</sup> Vgl. Rucellai 1960, S. 29 f. sowie Klapisch-Zuber 1988, S. 175 und Lydecker 1987a, S. 152.



und Clarice Orsini, die Ehefrau Lorenzo de' Medicis, sogar über fünfzig.<sup>106</sup> Allerdings gelangten die Ringe in der Regel nicht in den tatsächlichen Besitz der Braut, sondern blieben in der Verfügungsgewalt der Familie ihres Gatten und wurden bei anderen Hochzeiten innerhalb der Familie wieder weiter verschenkt. Der *gioco degli anelli* läßt sich somit tatsächlich als "Ringspiel" oder "Ringtausch" verstehen, bei dem es hauptsächlich um die rituelle Geste ging.<sup>107</sup> In den weiblichen Profilbildnissen wird meistens auf die Darstellung der Hände verzichtet. Sind die Hände allerdings zu sehen - wie in Filippo Lippis "Bildnis einer Dame" (Abb. 63) oder dem "Bildnis der Giovanna degli Albizzi" (Abb. 64) -, tragen die Frauen an ihren Fingern immer mehrere Ringe. In Filippo Lippis Doppelbildnis eines Ehepaares (Abb. 96) sind ebenfalls die Hände beider Partner mit mehreren Ringen geschmückt<sup>108</sup>; gleiches gilt für Raffaels Bildnisse von Agnolo und Maddalena Doni (Abb. 101-102)<sup>109</sup>.

Dieser ausgestellte Luxus der oberen Schichten fand allerdings nicht immer Zuspruch. Selbst Alessandra Strozzi, die ansonsten mehr als alle anderen bemüht war, ihre Kinder entsprechend auszustatten, bemerkt in einem Brief vom Januar 1466:

"Denn selbst die jungen Leute hier in der Stadt bleiben gern unbeweibt, da das Land in einem argen Zustand ist. Und dabei ist niemals mehr für die Frauen ausgegeben worden als heutzutage. Sei auch die Mitgift noch so groß: wenn die Mädchen aus dem Hause gehen, haben sie sie ganz auf sich hängen, Seide und Schmucksachen, so daß sie nichts für uns da unten wären."<sup>110</sup>

Der gesellschaftliche Druck in bezug auf angemessene Kleidung war zuweilen so groß, daß Alessandra Strozzi's Schwiegertochter Fiametta Adimari nicht zur Hochzeit von Lorenzo de' Medici und Clarice Orsini 1469 gehen wollte, da sie ansonsten viel Geld für passende Kleidung ausgeben müsse - wie Alessandra Strozzi in einem anderen Brief an ihren Sohn Filippo bemerkt.<sup>111</sup> Obwohl immer

<sup>106</sup> Lydecker 1987a, S. 152.

<sup>107</sup> Vgl. zu einigen Beispielen aus verschiedenen *Libri di Ricordi* über die mehrfache Verwendung von Ringen innerhalb der Familie Klapisch-Zuber 1988, S. 177 f.

<sup>108</sup> Vgl. Kapitel 8.1.

<sup>109</sup> Vgl. Kapitel 8.3.

<sup>110</sup> Brief vom 11. Januar 1466; zitiert nach Doren 1927, S. 285. Vgl. auch den italienischen Text in Guasti 1877, S. 548 f.

<sup>111</sup> "Sie hat aber keine Lust hinzugehen, und ich meine, sie braucht es auch nicht: einmal, weil Du nicht da bist, und dann, weil man mehrere hundert Gulden ausgeben müßte, wenn sie hinginge. Denn Du mußt wissen, man trägt hier viele Kleider und Überkleider von Brokat, und solche müßte man auch für sie machen lassen; und dann ist sie auch mit Schmuck schlecht ausgestattet."; Brief vom 8. Mai 1469 an Filippo Strozzi in Neapel; vgl. Doren 1927, S. 315 sowie den italienischen Text in Guasti 1877, S. 592 f.

wieder Luxusgesetze erlassen wurden, durch die das Zurschaustellen von Schmuck und teurer Kleidung unterbunden oder zumindest eingeschränkt werden sollte, scheinen diese zumindest bei Hochzeiten weitgehend ignoriert worden zu sein.<sup>112</sup> Schließlich war die Kleidung der Braut nicht nur Ausdruck für Reichtum und Wohlstand des Bräutigams, sondern zugleich eines der wichtigsten Mittel der familiären Repräsentation und Identifikation. Der venezianische Humanist Giovanni Caldiera schreibt in *De oeconomia veneta*, daß den Frauen viel Geschmeide überlassen werde, womit die Männer Ehre bezeugen würden, während es sie selber freue und schmücke.<sup>113</sup> So, wie der Bräutigam sein zukünftiges Brautgemach (*camera nuziale*) mit *spalliere*, *cassoni* und *lettucci* ausstatten ließ, so schmückte er auch seine Braut.

Zu welcher Familie eine junge Frau gehörte, ließ sich bereits an den Farben und dem eingestickten Muster ihrer Gewänder ablesen. Die Frauen der Albizzi-Familie trugen beispielsweise überwiegend weiße Gewänder mit Stickereien aus Weinblatt- und Weintraubenmotiven - den Emblemen der Familie Albizzi.<sup>114</sup> Auch in den Ghirlandaiofresken der Tornabuoni-Kapelle in Santa Maria Novella sind die Töchter und neuen Schwiegertöchter anhand ihres einheitlichen Gewandes deutlich aus der Gruppe der übrigen Frauen herausgestellt - wie in der Szene der Mariengeburt (**Abb. 13**), in der die Tochter Giovanni Tornabuonis in dem typischen Tornabuoni-Gewand präsentiert wird, das auch Giovanna degli Albizzi, die Schwiegertochter des Stifters, in der Szene der Heimsuchung sowie in ihrem in dieser Zeit entstandenen Porträt (**Abb. 64**) trägt.

Auch die porträtierten Frauen in den Profilbildnissen zeigen sich nicht in beliebigen Gewändern, sondern in den Farben und mit den Emblemen ihrer Familien. Auf dem Ärmel von Baldovinettis "Bildnis einer Dame" (**Abb. 67**) sind deutlich drei Palmenblätter mit zwei Federn zu sehen, die nur als Familienemblem verstanden werden können.<sup>115</sup> Rowlands identifiziert dieses Emblem als das Wappen der Familie Galli aus Urbino und die Dargestellte als Francesca degli Stati, die mit Angelo Galli verheiratet war.<sup>115</sup> Demnach trägt die Ehefrau das Familienwappen ihres Mannes. Auch das Gewand der Giovanna degli Albizzi im Porträt Domenico Ghirlandaios (**Abb. 64**) gibt Zeugnis davon ab, wessen Braut sie ist: auf ihrer Schulter ist deutlich im Muster des Stoffes ein "L" zu lesen - die Initiale ihres

<sup>112</sup> Zu Luxusgesetzen in Italien und Florenz vgl. Hughes 1984, besonders S. 91 f.

<sup>113</sup> "Multa etiam ornamenta mulieribus conceduntur quae hominibus honori sunt, et ipsi voluptati atque decori sunt"; zitiert nach King 1993, S. 67 sowie S. 291, Anm. 375; vgl. auch King 1975, S. 551.

<sup>114</sup> Vgl. Hughes 1984, S. 94 f.

<sup>115</sup> Vgl. Rowlands 1980.

Bräutigams Lorenzo Tornabuoni. Im unteren Teil des Gewandes erscheint zudem in vereinfachter Form das Dreieckselement der Tornabuoni-Familie.<sup>116</sup> Ein anderer Hinweis auf die Familie des Bräutigams ist in dem Ärmelmuster des Frauenporträts zu vermuten, das Giovanni di Francesco oder Fra Diamante zugeschrieben wird (Abb. 70).<sup>117</sup> Sicher ließen sich noch weitere Verweise auf Familienembleme in den Gewändern der Dargestellten entdecken, wenn man mehr über die Identität der einzelnen Porträtierten wüßte. Entscheidend ist, daß bei den bekannten Beispielen ausschließlich auf die Familie des Bräutigams oder auf ihn selbst verwiesen wird. Damit ist bereits ein wichtiger Hinweis zur Frage nach dem Auftraggeber und dem Aufbewahrungsort der Porträts gefunden.

### Auftraggeber und Ort weiblicher Profilbildnisse

Wie anhand der Analyse der Kleidung und des Schmuckes der jungen Frauen in den Profilbildnissen herausgearbeitet werden konnte, präsentieren sich die Dargestellten in ihrem Hochzeitsornat, das sie von ihren zukünftigen Ehemännern geschenkt bekommen hatten. Somit dienten die Porträts in erster Linie dem Repräsentationsbedürfnis des Bräutigams. Dies wird bestätigt durch den Aufbewahrungsort der Porträts, der sich in einigen Fällen mit Hilfe schriftlicher Quellen dokumentieren läßt. Das "Bildnis der Giovanna degli Albizzi" (Abb. 64) befand sich beispielsweise in der *camera del palcho d'oro* des Palazzo Tornabuoni, in dem Giovanna seit ihrer Hochzeit mit Lorenzo Tornabuoni wohnte. Im Inventar des Palazzo, das nach dem Tod des Familienoberhauptes Giovanni Tornabuoni 1497 angefertigt wurde, wird ihr Porträt folgendermaßen beschrieben: "1<sup>o</sup> quadro chon chornicione messo d'oro chon testa e busto della Giovanna degli Albizzi."<sup>118</sup>

Die *camera del palcho d'oro* kann nur zu dem Appartement von Giovannas Gemahl Lorenzo gehören, denn die *camera*, die im Inventar unmittelbar vorher genannt ist, wird als *camera di Lorenzo, bella, in su la sala in palcho* näher bezeichnet.<sup>119</sup> Diese enthält u.a. zwei Hochzeitstruhen, die deutlich darauf schließen lassen, daß es sich bei diesem Zimmer um das Hochzeitszimmer (*camera nuziale*) des jungen Paares handeln muß.<sup>120</sup> Nach diesen beiden Zimmern folgen noch eine weitere *camera* (*camera del arcipresso*) sowie die *anticamera*

<sup>116</sup> Vgl. Simons 1988a, S. 13.

<sup>117</sup> Ein vergleichbares Beispiel aus der Gruppe der Ehepaarbildnisse ist Filippo Lippis "Bildnis eines Mannes und einer Frau" (Abb. 96), bei dem auf dem Ärmel der Frau "LEALTA" zu lesen ist; vgl. ausführlich Kapitel 8.1.

<sup>118</sup> ASF, PAP 181, fol. 148r.

<sup>119</sup> Ebd., fol. 148r.

<sup>120</sup> "2 forzieri da spose dorati e dipinto chon ispolliere dorate e dipinte"; ebd., fol. 148r.

(*antecamera di Lorenzo*) dieses Appartements.<sup>121</sup> Da auch die übrigen Zimmer des Palazzo weitgehend mit dem jeweiligen Namen des Bewohners bezeichnet sind, läßt sich daher mit einiger Sicherheit sagen, daß das Porträt der Giovanna für das Appartement der Eheleute bestimmt war.<sup>122</sup>

Leider lassen sich außer diesem Porträt keine weiteren, heute noch vorhandenen Beispiele anhand von Inventaren mit ihrem ursprünglichen Aufbewahrungsort in Verbindung bringen. Aber die Ergebnisse aus der Analyse der schriftlichen Quellen bestätigen eindeutig, daß die meisten Frauenporträts in der *camera* oder *anticamera* des Appartements der Ehemänner aufbewahrt wurden. So befand sich das Tafelbildnis von Alfonsina Orsini, der Ehefrau des Piero di Lorenzo de' Medici, in der *anticamera* von dessen Apartment<sup>123</sup>; und das Porträt der Alfonsina Minerbetti wurde in der gemeinsamen *camera* des Ehepaares aufbewahrt (*camera nuziale d'Andrea*).<sup>124</sup> Da die Einrichtung der zukünftigen *camera nuziale* ausschließlich von dem Bräutigam und von dessen Familie übernommen wurde<sup>125</sup>, läßt sich deshalb mit hoher Wahrscheinlichkeit vermuten, daß als Auftraggeber für weibliche Profilbildnisse nur der jeweilige Bräutigam in Frage kommt. Hätte eine junge Braut ihr eigenes Bildnis selbst mit in die Ehe gebracht, müßten sich zumindest vereinzelt Hinweise in den Aussteuerinventaren (*donora*) finden lassen.<sup>126</sup>

<sup>121</sup> Ebd., fol. 148r; vgl. auch den Auszug aus dem Tornabuoni-Inventar von 1497 im Anhang, S. 64 f.

<sup>122</sup> In der Literatur wird überwiegend davon ausgegangen, daß es sich bei dem Porträt der Giovanna degli Albizzi um ein postumes Bildnis handeln muß, da die Inschrift im rechten Hintergrund des Porträts sowie das hinzugefügte Datum 1488 auf ihren frühen Tod nach der Geburt eines Kindes hinweisen; vgl. Hendy 1964, S. 47 f.; Pope-Hennessy 1966, S. 24 ff.; Simons 1988a, S. 13 ff.; Rosenberg 1993, S. 187 ff. Die Verfasserin vermutet allerdings, daß das Porträt anlässlich ihrer Hochzeit von ihrem Bräutigam Lorenzo bestellt worden ist. Die Darstellung der Giovanna in Ghirlandaios Porträt weicht in nichts von den üblichen Darstellungen der Bräute in anderen weiblichen Profilbildnissen ab. Ihre Kleidung, ihr Schmuck und das Gebetbuch gehören zur Standardausstattung einer Braut. Die Inschrift auf dem *cartellino* könnte ebenso gut erst nach ihrem schnellen Tod, also zwei Jahre später, hinzugefügt worden sein. Obwohl Profilbildnisse sehr oft im Florentiner Quattrocento für postume Porträts verwendet wurden, steht doch in erster Linie in Giovannas Bildnis ihr Porträt als Braut im Vordergrund der Darstellung. Vgl. auch Shearman, der die Frage offen läßt: "Perhaps she was dead already in 1488, which is the date of the Thyssen portrait; or it may be that the date is not that of the picture, as one tends to assume, but precisely that of her death."; Shearman 1992, S. 110.

<sup>123</sup> "Uno quadro suvi ritratto al naturale la testa di madonna alfonsina"; ASF, M.A.P. 165, fol. 48r.

<sup>124</sup> 1<sup>o</sup> quadro con le cornice dorate con la testa dell'Alfonsina; BL, Acquisti e doni 229 II, fol. 7r.

<sup>125</sup> Vgl. Lydecker 1987b; Olsen 1992, S. 162 ff. oder Barriault 1994, S. 136: "chambers may have been decorated in honor of wives and daughters in patrician households, but the paintings were commissioned by husbands and fathers."

<sup>126</sup> Manchmal tauchen kleine Heiligentafeln o.ä. in den *donore* auf, aber niemals ein Porträt oder ein anderes Kunstwerk; vgl. Klapisch-Zuber 1984, S. 17: "Non è raro che con la moglie

### 'Der züchtige Blick' - Das Profilbildnis als Idealform weiblicher Tugend

Daß sich in Florenz das Profilbildnis für Porträts junger Bräute bis ins Cinquecento als maßgeblicher Porträttyp halten konnte, hat mehrere Gründe. Bereits Francesco Barbaro schreibt in *De re uxoria*, daß sich eine tugendhafte Ehefrau vor allem durch die Mäßigung und Schamhaftigkeit ihres Körpers auszeichnen solle. So gilt das Umherschweifen des Blickes als besonders zuchtloser Ausdruck:

"Es gefällt also, wenn die Gattin allerwärts und jederzeit Bescheidenheit an den Tag legt. Das wird sie erfüllen, wenn sie im Blick, im Gange, in der Bewegung des ganzen Körpers schließlich, Gleichmäßigkeit und Beständigkeit wahr. Umherschweifen der Augen, zu hastiges Schreiten, zu starkes Bewegen der Hand oder jedweden anderen Teils kann nicht ohne Beschämung vor sich gehen und ist bei starken Anzeichen von Leichtfertigkeit immer der Eitelkeit gesellt. Deshalb soll sie stets den Sinn scharf darauf richten, daß Stirn, Miene und Gebärde, die uns mit Merkerblick bis zu den innersten Wallungen dringen lassen, sich der Wahrung des Anstandes anpassen."<sup>127</sup>

Auch Alberti greift diesen Gedanken im dritten Buch von *Della famiglia* auf:

"Man preist ein schönes Gesicht, aber zuchtlose Augen beschmutzen es mit Tadel, lassen es allzuoft in Scham entbrennen oder vor Schmerz und Seelenkummer erbleichen. Eine herrliche Gestalt entzückt, aber ein zuchtloser Wink, eine unkeusche Gebärde macht sie mit einem Mal gemein."<sup>128</sup>

Deshalb fordert er von einer tugendhaften Ehefrau:

"Wenn du also von allen um deiner Ehrbarkeit willen gelobt sein willst, so wirst du jede unziemliche Gebärde, jedes unbescheidene Wort, jedes Anzeichen eines nicht sehr ausgewogenen und beherrschten Gemütes vermeiden."<sup>129</sup>

Gerade das Profilbildnis wird diesen Ansprüchen durch seine festgelegte Form gerecht.<sup>130</sup> So kann sich der Blick der Porträtierten durch die Profilansicht nicht dem Betrachter zuwenden. Vielmehr ist der Blick ohne emotionale Regung auf einen unbestimmten Punkt außerhalb des Bildes fixiert. Kein Lächeln oder eine andere Gemütsbewegung stören die Reinheit der Profilansicht. Auch der Körper läßt keine Bewegung zu, sondern ist gleich einer Büste fest im Bild verankert. Die

---

entri nella casa una pia immagine; ma in genere il compito di commissionare tavole e tabernacoli per ornare la camera degli sposi, è lasciato al marito."

<sup>127</sup> Barbaro 1933, S. 58.

<sup>128</sup> Alberti 1962, S. 290.

<sup>129</sup> Alberti 1962, S. 290.

<sup>130</sup> Vgl. dazu beispielsweise Bleyl 1986, S. 186 sowie Simons 1987, S. 46.

Arme fungieren nicht als belebende Elemente, sondern bilden mit dem Oberkörper eine feste Einheit. Hände sind nur in wenigen Porträts dargestellt - wie in Filippo Lippis "Bildnis einer Frau" (Abb. 63) oder in Ghirlandaios "Giovanna degli Albizzi" (Abb. 64). Während aber die Hände in Lippis Porträt nur auf die Dargestellte selbst verweisen und ihren Körper vom Betrachter abschließen, bilden Arme und Hände in dem Porträt der Giovanna degli Albizzi eine zusätzliche formale Stabilisierung durch ihre rechteckige und mit dem vorderen Bildrand parallel verlaufende Form. Zudem umschließen Giovannas Hände sittsam ein Tuch (*fazzoletto*), so daß jede Aktion unterbunden wird.<sup>131</sup>

Gesteigert wird diese körperliche "Bändigung" durch die Hintergrundgestaltung weiblicher Profilbildnisse, bei der es drei verschiedene Varianten gibt. Bei einem Teil der Porträts bildet der Hintergrund eine meist dunkle Fläche (Abb. 69, 71). Die Brüder Pollaiuolo dagegen bevorzugen einen eher an Himmel erinnernden hellen bis hellblauen Hintergrund, der allerdings sonst keine weiteren Natur- oder Landschaftselemente aufweist (Abb. 65, 66). Nur in einem Beispiel erscheint das Profilbildnis der jungen Frau deutlich vor einer Brüstung und einem mit feinen Wolken belebten blauen Himmel (Abb. 68). In den meisten Profilbildnissen aber imitiert die Hintergrundgestaltung eine Zimmerwand, wodurch das Porträt deutlich in den Palazzo sowie in Bezug auf eine Wand verortet wird. Das Profil der "Giovanna degli Albizzi" (Abb. 64) erscheint vor einer dunklen *spalliera* mit eingelassenen Regalen; das "Bildnis einer Frau" von Giovanni di Francesco bzw. Fra Diamante (Abb. 70) wird in eine profilierte Raumnische gestellt, und nur der von oben einfallende Lichtstrahl gibt eine Verbindung zur Außenwelt; auch die meisten weiblichen Profilbildnisse von Botticelli (Abb. 73, 74, 76) sind vor eine profilierte *spalliera* gesetzt, bereichert durch die Andeutung eines Fensters.

Am stärksten ist die räumliche Verortung in Filippo Lippis "Bildnis einer Frau" (Abb. 63) vollzogen, deren Profil vor einer steinernen Fensternische erscheint. Aber auch hier bildet der Hinweis auf eine Außenwelt nur einen formalen Rahmen, der die zweidimensionale und bildparallele Verortung des Körpers keineswegs stört.<sup>132</sup> Der Hintergrund in den weiblichen Profilbildnissen

<sup>131</sup> Auch in Filippo Lippis "Doppelbildnis eines Mannes und einer Frau" (Abb. 96) umfassen die Hände ein solches *fazzoletto*; vgl. Kapitel 8.1.

<sup>132</sup> Vgl. auch Kapitel 4.1, in dem bereits auf den nur in Florentiner Porträts vorkommenden *spalliera*-Hintergrund verwiesen wurde, der m.E. deutlich auf eine Hängung der Porträts an der Wand und über oder in Bezug auf eine *spalliera* hinweist.

ist somit nicht "Fenster zur Welt" in Albertis Sinne<sup>133</sup>, sondern Verweis auf den eigentlichen Platz und das Wirkungsfeld der Frau.<sup>134</sup> Noch deutlicher wird diese Verortung der Frau in den häuslichen Bereich in Ehepaarbildnissen thematisiert - wie in den Porträts von Mainardi (Abb. 97-100) oder in Filippo Lippis "Doppelbildnis eines Mannes und einer Frau" (Abb. 96).<sup>135</sup>

### Die Braut als 'Spiegel der Ehrbarkeit' und Zierde des Mannes

Die Analyse weiblicher Profilbildnisse hat gezeigt, daß hier keinesfalls "dekadente Modepuppen"<sup>136</sup> porträtiert sind, sondern Florentiner Bräute in ihrem Hochzeitsornat. Zudem konnte anhand der schriftlichen Quellen auch herausgearbeitet werden, daß die Porträts junger Bräute in erster Linie moralischen Ansprüchen genügen mußten - so wie sie immer wieder Alberti in *Della famiglia* formuliert hat:

"Die Ehrbarkeit der Frau ist allzeit die Zierde der Familie gewesen, die Ehrbarkeit der Mutter ein Teil der Mitgift ihrer Töchter, und an jedem Weibe ist Ehrbarkeit immer höher geschätzt worden als alle Schönheit."<sup>137</sup>

Zugleich erfüllten die weiblichen Profilbildnisse eine wichtige Funktion innerhalb der familiären Repräsentation. Farbe und Muster der Kleidung der Dargestellten verwiesen auf familiäre Embleme und hatten dadurch eine heraldische Bedeutung. Sie zeugten außerdem vom Reichtum des Bräutigams, der seiner Braut nicht nur den Schmuck und die Kleidung schenkte, sondern auch der Auftraggeber der Porträts war. Das Bildnis der Braut war in dieser Funktion für die gemeinsame *camera nuziale* bzw. das Appartement eines jungen Ehepaares bestimmt. Hier bildete es einen Teil der übrigen repräsentativen Ausstattung, die vom Bräutigam ebenfalls zur Hochzeit angeschafft wurde.<sup>138</sup>

<sup>133</sup> Vgl. Alberti 1877, S. 79. Zur Bedeutung dieser Theorie für die Gestaltung der *spalliera*-Malerei vgl. Barriault 1994, S. 59 f.

<sup>134</sup> Nur Piero di Cosimos "Simonetta Vespucci" (Abb. 72) wird deutlich vor einer Landschaft und hinter einer Brüstung gezeigt, d.h. sie befindet sich außerhalb des Hauses in direktem Bezug zur Außenwelt. Zudem verweisen ihre entblößte Brust sowie die Schlange um ihren Hals auf eine andere Funktion des Porträts. Das Bildnis stellt auf jeden Fall kein zeitgenössisches Porträt einer Braut dar, sondern muß eher als allegorisches und idealisiertes Bildnis interpretiert werden; vgl. Kapitel 6.3 sowie neue Ansätze in Schneider 1992, S. 62 f.

<sup>135</sup> Vgl. Kapitel 8, in dem noch einmal auf die unterschiedlichen Rollen von Mann und Frau im Florentiner Quattrocento eingegangen wird.

<sup>136</sup> Pudelko 1935, S. 95.

<sup>137</sup> Alberti 1962, S. 290.

<sup>138</sup> Vgl. Kapitel 3.4.

Ähnlich wie die in diesen Räumen befindlichen *cassoni* oder *spalliere*-Tafeln<sup>139</sup> unterlag auch die inhaltliche wie formale Gestaltung weiblicher Profilbildnisse einem festgelegten Dekor, für das mit dem Porträttyp des Profilbildnisses eine adäquate Ausdrucksform gefunden war. Moralische Vorstellungen über Tugend und Keuschheit, durch die sich eine Frau auszeichnen sollte, ließen sich in der auf Distanz zielenden Profilform umsetzen, durch die das Bildnis der Frau zum Objekt der Betrachtung und Bewunderung wurde, ohne daß sie selbst durch Blickkontakt in Beziehung zum Betrachter treten mußte.<sup>140</sup> In dieser idealisierten Form unantastbarer Tugend und Keuschheit entsprachen die Bildnisse junger Florentiner Bräute den moralischen Anforderungen dieser Zeit - oder wie es Diane Owen Hughes formuliert: "... pictures are both created and viewed not as reflections of social and personal reality but rather as idealized or admonitory representations of what is desired or what is feared."<sup>141</sup>

---

<sup>139</sup> Dazu Barriault 1994, besonders Kapitel 2 ("Visual Conventions and Narrative Modes") und Kapitel 3 ("Morals and Meanings").

<sup>140</sup> Vgl. auch Simons 1987, S. 38: "... making the woman a framed object of palatial display."

<sup>141</sup> Hughes 1986, S. 11.



*"Welcher Dichter wird, o Liebender,  
mit Worten das wahrhaftige Bildnis deines Ideals  
mit so viel Wirklichkeit vor dich hinstellen,  
wie es der Maler tun mag?"  
(Leonardo, Trattato della Pittura)<sup>142</sup>*

## 7.2 Leonardos Bildnis der "Ginevra de' Benci"

Für die Zeitgenossen galt Leonardos Porträt der "Ginevra de' Benci" (Abb. 77) als so vollendet, daß "es nicht das Bildnis, sondern die Ginevra selbst zu sein schien"<sup>143</sup>. Auch die moderne Forschung konnte sich der seltsamen Ausstrahlung dieses Porträts nur schwer entziehen. Walker bezeichnet die "Ginevra" als "the earliest of all psychological portraits"<sup>144</sup>; Pope-Hennessy spricht von "a new sense of the mystery and the uniqueness of the human personality"<sup>145</sup>; Boehm beschreibt die Wirkung der "Ginevra" als "seelische Magie"<sup>146</sup> und Shearman stellt fest: "Her turning to look so directly at us still seems perfectly neutral in its effect, if it does not seem ... even to discourage our address."<sup>147</sup> In der Tat scheint die Faszination des Bildnisses in seiner eigentümlichen und nur schwer beschreibbaren "Seelenhaftigkeit" begründet zu liegen, die um 1475 im Florentiner Frauenporträt völlig unvermittelt auftritt.

Eine Erklärung für diese Bildwirkung ist u.a. in Leonardos Experimentieren mit der Technik der Ölmalerei gefunden worden, die ihm erstmals in einem Porträt ermöglichte, das Bildnis und den Hintergrund durch eine Vielzahl fein abgestufter Übergänge zu einer atmosphärischen Einheit zusammenzuschließen. Zudem entwickelte Leonardo in der Auseinandersetzung mit der altniederländischen Malerei eine völlig neue Farbigkeit, in der die Bildgestaltung und -wirkung maßgeblich durch die beiden Pole Licht und Schatten bestimmt werden. Allerdings gilt das Bildnis der "Ginevra" in bezug auf Leonardos Helldunkel und seinem *sfumato* in der Forschung als experimentelles Frühwerk, in dem die malerischen Qualitäten einer "Mona Lisa" (Abb. 91) erst angedeutet scheinen. In den folgenden Überlegungen soll vor allem die Frage nach Leonardos künstlerischen Vorbildern im Mittelpunkt der Analyse stehen. Wie zu zeigen sein wird, entwickelt Leonardo

<sup>142</sup> Leonardo 1882, Nr. 21, S. 16.

<sup>143</sup> So im *Anonimo Gaddiano*, zitiert nach Möller 1937/38, S. 194.

<sup>144</sup> Walker 1967, S. 7.

<sup>145</sup> Pope-Hennessy 1966, S. 105.

<sup>146</sup> Boehm 1985, S. 220.

<sup>147</sup> Shearman 1992, S. 118.

den neuen Porträttyp der "Ginevra" erst durch die direkte Auseinandersetzung mit konkreten Beispielen altniederländischer Tafelbildnisse, die sich in den 1470er Jahren in Florenz befunden haben müssen. Ähnlich wie bei den weiblichen Profilbildnissen kann auch für das Bildnis der "Ginevra de' Benci" schließlich festgestellt werden, daß die Wahl des Porträttypes unmittelbar mit der Funktion des Porträts verknüpft ist.

Leonardos Bildnis zeigt eine junge Frau vor einer Landschaft im Dreiviertelporträt nach rechts gewendet mit Blick auf den Betrachter. Das Gesicht der Dargestellten wird von einem dunklen Wacholderstrauch fast vollständig hinterfangen, der die gesamte obere Hälfte der Bildtafel beherrscht. Nur am rechten Bildrand öffnet sich in einem schmalen Streifen ein Ausschnitt, der den Blick auf eine Landschaft freigibt. Die Dargestellte ist in einem einfachen bräunlich-roten Gewand gekleidet, das am Mieder mit einem graublauen Band geschnürt wird und über dem sie einen schwarzen Schal trägt. Darunter verdeckt ein fast transparentes Hemd, das mit einem Goldknöpfchen geschlossen wird, ihren Ausschnitt. Die Haare sind in einer einfachen Frisur aus dem Gesicht genommen und werden am Hinterkopf von einem Tuch oder einer kleinen Kappe zusammengehalten. Der Bildgrund der Rückseite der Tafel ist mit einer Imitation des roten Porphyrmarmors bemalt (**Abb. 78**). Darauf erscheint in Grisaillemalerei ein Spruchband mit der Devise "VIRTUTEM FORMA DECORAT", das einen zum Kranz gebundenen Lorbeer- (links) und Palmenzweig (rechts) sowie einen Wacholderreis (Bildmitte) umschlingt. Aufgrund der unvollständigen Rückseitenbemalung konnte festgestellt werden, daß die Tafel am unteren Bildrand um ca. 15 cm beschnitten wurde.<sup>148</sup> Es ist anzunehmen, daß Leonardo das Bildnis der "Ginevra" auf der Vorderseite ehemals mit Händen dargestellt hat.<sup>149</sup>

Im Unterschied zu den meisten anderen Florentiner Porträts konnte die Dargestellte in Leonardos Bildnis schon früh durch zeitgenössische Quellen von der

<sup>148</sup> Nach Dülberg ist das heute fehlende Stück bereits vor 1780 abgesägt und durch ein etwa 4,1 bis 4,3 cm breites Stück Tannenholz angestückt worden, das heute allerdings wieder abgenommen ist; vgl. Dülberg 1990, S. 227 f., Abb. 71-73. Die Ursache für die Beschneidung der Tafel liegt wahrscheinlich in der durch Feuchtigkeit bedingten Beschädigung des unteren Teiles. Vgl. zum Zustand der Tafel auch Möller 1937/38, S. 192 f., der den Rekonstruktionsversuch der Rückseite von Bode abdruckt; ebd., S. 209, Abb. 13. Siehe zum aktuellen Stand der Restaurierung Shapley 1979, Bd. 1, S. 251 ff. sowie Gibson 1991.

<sup>149</sup> Vgl. zu verschiedenen Rekonstruktionsmodellen besonders Möller 1937/38, S. 204-206 und Abb. 9, 11.

Forschung mit der Florentinerin "Ginevra de' Benci" identifiziert werden.<sup>150</sup> Dementsprechend konzentrierten sich die folgenden Untersuchungen zur "Ginevra" überwiegend auf die Rekonstruktion des historischen Kontextes. Nach den umfangreichen Analysen von Möller<sup>151</sup> und Walker<sup>152</sup> zur Familiengeschichte der Benci sowie zum Entstehungsrahmen des Porträts, gelang es schließlich Fletcher, die Rückseitenbemalung als das Emblem des venezianischen Diplomaten Bernardo Bembo zu bestimmen und ihn somit endgültig als Auftraggeber des Porträts zu identifizieren.<sup>153</sup> Demnach erhielt Leonardo den Auftrag für das Porträt der "Ginevra de' Benci" in den Jahren 1475-1480, als sich Bernardo Bembo zwei Mal für längere Zeit in Florenz aufhielt.<sup>154</sup> Bembo hatte die sechzehnjährige und seit 1474 mit Luigi di Bernardo Niccolini verheiratete Ginevra de' Benci im Kreis von Lorenzo de' Medici kennengelernt.<sup>155</sup> Er erwählte sie zu seiner "Dame des Herzens"<sup>156</sup> - so wie schon die beiden Medici-Brüder Lorenzo und Giuliano jeweils Lucrezia Donati und Simonetta Vespucci zu ihren Angebeteten auserkoren hatten.<sup>157</sup> Mit dieser Wahl bezog man sich in diesen Kreisen direkt auf Petrarca und dessen Liebe zu "Madonna Laura", die der Dichter in den *canzoniere* besungen hatte.<sup>158</sup>

<sup>150</sup> Vgl. zur frühen Forschungsgeschichte Möller 1937/38, S. 208 f. mit einem zusammenfassenden Literaturüberblick. Der neuere Forschungsstand ist Shapley 1979, Bd. 1, S. 251-255 und Fletcher 1989 zu entnehmen.

<sup>151</sup> Möller 1937/38.

<sup>152</sup> Walker 1967.

<sup>153</sup> Fletcher 1989.

<sup>154</sup> Bembos erster Florenzaufenthalt dauerte von Januar 1475 bis April 1476; das zweite Mal war er von Juli 1478 bis Mai 1480 als Botschafter für Venedig in Florenz tätig. Vgl. Fletcher 1989, S. 811. Zu dieser Florentiner Zeit vgl. besonders Giannetto 1985, S. 131-152 sowie Ventura/Pecoraro 1966.

<sup>155</sup> Im Januar 1475 fand die berühmte *giostra* (Tunier) Giuliano de' Medicis statt, an der auch Bembo teilnahm. Mit der *giostra* feierte man in Florenz zugleich die neue Liga zwischen dem Kirchenstaat, Neapel, Mailand, Venedig und Florenz. Vgl. Ventura/Pecoraro 1966, S. 104 f.; Giannetto 1985, S. 132 ff.; Dempsey 1992, S. 82; Katalog Florenz 1992/II, S. 189 f. und jüngst Sheard 1995. Zur engen Freundschaft zwischen Bernardo Bembo und Lorenzo de' Medici sowie zu Bembos Beziehungen zu den neuplatonischen Kreisen in Florenz vgl. zusammenfassend Fletcher 1989, S. 814 f. Ginevra de' Benci war die Tochter Amerigo Bencis, einem engen Freund Marsilio Ficinos, mit dem Bernardo Bembo seit seiner Florentiner Aufenthalte befreundet war; vgl. Giannetto 1985, S. 137 ff.

<sup>156</sup> Die platonische Liebe zwischen Bernardo Bembo und Ginevra de' Benci ist von den beiden Florentiner Dichtern Cristoforo Landino und Alessandro Braccesi thematisiert worden. Vgl. Walker 1967, Appendix III und IV, der die entsprechenden Gedichte vollständig abdruckt.

<sup>157</sup> Vgl. Dempsey 1992, S. 82 f.

<sup>158</sup> Vgl. die "Sonette an Madonna Laura" in Petrarca 1956. Petrarca schreibt an anderer Stelle, daß bei ihm erst aus der Begegnung mit Laura das Streben nach Ruhm als Dichter erwachsen sei, bedingt durch die Liebe zu ihr, ihrem Namen und dem Lorbeer; vgl. Kessler 1978, S. 52. Zur Petrarca-Verehrung seit dem Quattrocento und seiner Bedeutung für die zunehmende Poetisierung weiblicher Porträts vgl. aus der mittlerweile umfangreichen Literatur beispielsweise Verheyen 1968; Cropper 1976; Bevilacqua 1979; Pozzi 1979; Cropper 1986; Rogers 1986; Rogers 1988; Dal Pozzolo 1993 und Götz-Mohr 1993.

Bernardo Bembos Verehrung für Petrarca spiegelt sich auch in der Wahl seines persönlichen Emblemes wider, das aus einem zum Kranz gebundenen Lorbeer- und Palmenzweig und dem Motto "VIRTUS ET HONOR" besteht.<sup>159</sup> Mit einem leicht abgewandelten Motto erscheint diese Devise auch auf der Rückseite von Leonardos Bildnis der "Ginevra de' Benci" (Abb. 78). In beiden Emblemen verweist der immergrüne Lorbeer auf die Dichtkunst ebenso wie der Palmenzweig, der zudem nach Psalm 91 ("Justus ut palma florebit") als Zeichen für Tugend und Gerechtigkeit steht.<sup>160</sup> Im Bildnis der "Ginevra" findet sich außerdem durch den Wacholderreis, den Petrarca ebenfalls als Tugendsymbol preist, ein Hinweis auf den Namen der Dargestellten.<sup>161</sup> Lorbeer, Palme und Wacholder sind somit als Symbole für Ginevras Tugend und Keuschheit zu verstehen, durch die ihre Schönheit erst vollkommen ist - wie die Devise "VIRTUTEM FORMA DECORAT" (Schönheit schmückt Tugend) zum Ausdruck bringt.<sup>162</sup> So hatte auch Petrarca seine Laura charakterisiert:

"Die unerbittlich sich von je bekriegen,  
Der Schönheit Reiz, der Tugend keusche Wehr:  
Befriedet blühten sie, zu Schmuck und Ehr  
Vereint, in *ihr*; und Kampf und Zwiespalt schwiegen."<sup>163</sup>

Somit zeigt Leonardos Porträt der "Ginevra" auf der Vorderseite die Angebotete in ihrer tatsächlichen Schönheit, während die Rückseite ihre vollendete Tugend beschwört. In den Augen der Zeitgenossen hatte Leonardo ein so überzeugendes Porträt gemalt, daß sich das gemalte Bildnis nicht von der echten Ginevra unterscheiden ließ.<sup>164</sup> Damit übertraf der Künstler mit seiner Malerei die Poesie. Ganz in diesem Sinne ist Marsilio Ficinos Brief an Bernardo Bembo und Lorenzo de' Medici zu verstehen, in dem der Philosoph das Auge als das edelste

<sup>159</sup> Vgl. Abb. 4 und Abb. 5 bei Flechter 1989, S. 812 sowie die Farabbildung auf dem Cover von Giannetto 1985. Die Ursprünge für Bembos Petrarca-Verehrung sieht Giannetto in dessen frühen Studienjahren in Padua begründet. In Petrarcas Schrift *Bucolicum carmen* notiert Bernardo Bembo: "Petrarca nascitur Aretii MCCCIII, XXI Iulii. Occidit Arquade, in agro Paduano, MCCCLXXIII, anno videlicet LVIII antequam ego prodirem in lucem, Bernardus Bembus, quod octavo octobris 1433 fuit, bene volente Altissimo." Vgl. Giannetto 1985, S. 89 sowie zu Bembos Studienjahren in Padua ebd., S. 88-115. Zu Petrarcas *virtus*-Begriff vgl. Kessler 1978, S. 35 ff.

<sup>160</sup> Vgl. grundsätzlich Trapp 1958.

<sup>161</sup> Wacholder heißt im Italienischen "ginepro" = Ginevra.

<sup>162</sup> Vgl. allgemein zur Interpretation der Rückseitenbemalung von Leonardos Bildnis Fletcher 1989; Walker 1967, S. 4 ff.; Cropper 1986, S. 188 ff.; Dülberg 1990, S. 123 f. und Zöllner 1994, S. 62 ff.

<sup>163</sup> Petrarca 1956, S. 75, Nr. 71.

<sup>164</sup> Vgl. beispielsweise die Beschreibung des Porträts bei Antonio Billi (um 1520): "Ritrasse la Ginevra di Amerigo Benci, tanto bene finita che ella propria non era altrimenti." Zitiert nach Möller 1937/38, S. 194. Natürlich gehört eine solche Charakterisierung zu Beginn des Cinquecento bereits zu den typischen Porträttopoi; vgl. dazu Freedman 1987.

Organ preist, da die durch das Auge wahrgenommene Schönheit im Gegensatz zur Dichtung eine unmittelbare Liebe erzeugen kann:

"Poeten singen, Redner sagen und Philosophen diskutieren unendlich viel, um den Menschen zu einer wahren Liebe zur Tugend zu ermahnen. [...] Ich glaube jedoch, daß die Tugend selbst (wenn sie uns vors Auge gestellt werden kann) ein viel wirksamerer Ansporn sein dürfte als bloße menschliche Worte [...]; um in einem Jüngling die Liebe zu einem Mädchen zu erwecken, ist es nutzlos, sie vor seinen Ohren zu loben oder sie mit Worten zu beschreiben. [...] Aber zeig mit dem Finger auf die Schöne selbst, und es wird kein weiteres Wort notwendig sein. [...] Es läßt sich gar nicht beschreiben, um wieviel leichter der Anblick von Schönheit Liebe erzeugt, als Worte es können. Wenn wir daher den wunderbaren Anblick der Tugend den Menschen vor Augen stellen könnten, würden alle unsere Überredungskünste überflüssig sein."<sup>165</sup>

Leonardo hat später den Paragone zwischen den Künsten auch theoretisch in seinem *Trattato della Pittura* ausgeführt.<sup>166</sup> Diesen theoretischen Überlegungen gingen aber zweifellos praktische Erfahrungen voraus.<sup>167</sup> Zum Zeitpunkt der Entstehung des Benci-Porträts konnte sich der junge Leonardo allerdings an keinem vergleichbaren Florentiner Frauenporträt schulen. Vor dem Bildnis der "Ginevra" gab es in Florenz den Porträttyp des weiblichen Dreiviertelporträts vor einer Landschaft noch nicht. Ähnlich verhält es sich mit Leonardos künstlerischen Innovationen - der Technik der Ölmalerei sowie dem Helldunkel -, für die der Künstler ebenfalls in seinem unmittelbaren Umfeld auf keine Florentiner Vorbilder zurückgreifen konnte.

In der Forschung ist das völlig unvermittelte Auftreten des neuen Porträttypes der "Ginevra" bis heute ganz allgemein durch Leonardos Auseinandersetzung mit der altniederländischen Malerei erklärt worden, ohne daß bestimmte Vorbilder benannt werden konnten.<sup>168</sup> Auch die Rückseitenbemalung der "Ginevra" mit

<sup>165</sup> Zitiert nach Gombrich 1986, S. 58.

<sup>166</sup> Vgl. für unseren Zusammenhang vor allem den "Wettstreit zwischen Malerei und Poesie"; Leonardo 1882, S. 13 ff., Nr. 17-31 sowie grundsätzlich zu Leonardos Paragone die Studie von Farago 1992.

<sup>167</sup> Die theoretischen Überlegungen Leonardos in seinem *Trattato della Pittura* sind m.E. für die Entstehung der "Ginevra de' Benci" nicht unbedingt relevant. Zwar läßt sich eine Reihe von anschaulichen Phänomenen des Bildnisses (Licht, Schatten, Helldunkel, etc.) durch den Verweis auf die entsprechenden Überlegungen im Malereitraktat nachträglich erklären. Die Entwicklung eines neuen Porträttypes aber kann nur durch Leonardos künstlerische, d.h. praktische Auseinandersetzung in dem unmittelbaren Entstehungszeitraum des Werkes nachvollzogen werden.

<sup>168</sup> Vgl. beispielsweise Brachert 1969a, S. 93; Brachert 1969b, S. 34; Clark 1973, S. 146; Gould 1975, S. 30; Shapley 1979, Bd. 1, S. 252; Boehm 1985, S. 220; Gombrich 1987, S. 51; Garrard 1992, S. 60; De Vos 1994, S. 399. Nur Hills 1980 (siehe weiter unten) sowie

ihrem emblematischen Charakter ist niederländischer Herkunft.<sup>169</sup> In den folgenden Ausführungen soll deshalb die Frage nach Leonardos altniederländischen Vorbildern für die formale wie ikonographische Gestaltung der "Ginevra de' Benci" noch einmal genauer gestellt werden. Es wird a) zu rekonstruieren sein, welche Möglichkeiten Leonardo um 1475 in Florenz zur Verfügung standen, um altniederländische Tafelbilder zu studieren, und b) ob Leonardo im Bildnis der "Ginevra" vielleicht sogar konkrete Beispiele altniederländischer Bilder verarbeitet hat.

### Altniederländische Tafelbilder in Florenz um 1475

Vereinzelte Untersuchungen haben gezeigt, daß Florentiner Künstler seit den 1460er Jahren durch die Auseinandersetzung mit altniederländischer Malerei erstmals mit der Technik der Ölmalerei experimentierten.<sup>170</sup> Charakteristisch ist, daß Florentiner Künstler zunächst nicht wie die Niederländer mit der reinen Ölfarbe arbeiteten, sondern - wie Leonardo in der "Ginevra de' Benci"<sup>171</sup> - ölgebundene Farbe mit Eidottertempera kombinierten, und sich somit erst gegen Ende des Quattrocento die reine Technik der Ölmalerei durchsetzen konnte. Allerdings erweist es sich als schwierig, einen genauen Bestand altniederländischer Werke in Florenz um 1475 zu bestimmen.<sup>172</sup> Als relativ gesichert für diese frühe Zeit lassen sich folgende Tafelbilder in Florenz lokalisieren: Jan van Eycks "Hl. Franziskus"<sup>173</sup> und ein "Heiliger Hieronymus"<sup>174</sup>, Rogier van der Weydens

Zöllner 1994 (vgl. dazu ausführlich das folgende Kapitel 7.3) haben versucht, auch konkrete Beispiele niederländischer Tafelmalerei als Vorbilder für Leonardo zu bestimmen.

169 Vgl. beispielsweise die Rückseitenbemalung von Rogier van der Weydens "Bildnis des Francesco d'Este" (Öl/Holz, 29,8 x 20,4 cm, New York, Metropolitan Museum of Art) oder Hans Memlings "Bildnis von Antonius von Burgund" (Öl/Holz, 45 x 35 cm, Chantilly, Musée Condé). Viele Rückseitenbemalungen sind im Laufe der Zeit verloren gegangen oder zerstört worden. Vgl. Dülberg 1990, S. 18 ff.

170 Vgl. zusammenfassend Straub 1984, S. 203 und S. 222-224 sowie Dunkerton u.a. 1991, S. 197-204. Vgl. auch jüngst Nuttall 1993 in ihrer Analyse des sog. Dreieiligenaltars der Brüder Pollaiuolo für die Florentiner Kirche S. Miniato (um 1466-1468, Florenz, Galleria degli Uffizi).

171 Vgl. zur Mischtechnik Leonardos besonders Brachert 1969a und 1969b.

172 Vgl. allgemein zu dem Einfluß altniederländischer Tafelbilder auf Florentiner Künstler Panhans 1974; Hills 1980; Campbell 1983; Castelfranchi Vegas 1983; Passavant 1983; Ruda 1984; Salvini 1984; Nuttall 1989; Ames-Lewis 1989b; Rohlmann 1992; Nuttall 1992; Quednau 1992; Rohlmann 1993a; Rohlmann 1993b und Rohlmann 1994.

173 Jan van Eycks "Hl. Franziskus" ist in zwei Fassungen erhalten: die eine Fassung befindet sich in Turin (Öl/Holz, 30 x 34 cm, Galleria Sabauda), eine nur halb so große zweite Tafel in Philadelphia (Öl/Holz, ca. 15 x 17 cm, Pennsylvania Museum of Art). Vgl. Rohlmann 1994, S. 105 ff. sowie Panhans 1974.

174 Dieser ist im Medici-Inventar erwähnt und könnte mit einem Jan van Eyck bzw. Petrus Christus zugeschriebenen "Hieronymus" in Detroit (Öl/Holz, 20 x 13 cm, Detroit Institute of Arts) identisch sein. Vgl. Rohlmann 1994, S. 96 ff.

"Grablegung Christi"<sup>175</sup> sowie Nicolas Fromments "Auferweckung des Lazarus".<sup>176</sup>

Auch autonome Bildnisse altniederländischer Künstler könnten bereits seit den 1470er Jahren in Florenz gewesen sein, allerdings läßt sich ihre Präsenz nur in Einzelfällen durch Quellen belegen. Trotzdem sind die formalen Kopien Florentiner Künstler von Details oder Porträttypen aus altniederländischen Bildnissen teilweise so offensichtlich, daß sich durchaus einige altniederländische Vorlagen bestimmen lassen.<sup>177</sup> Bis auf wenige Ausnahmen sind es vor allem Porträts von Hans Memling, die sich in Florenz befunden haben.<sup>178</sup> Wie Campbell nachweisen konnte, taucht in einer frühen Madonnen-Tafel von Ghirlandaio (Abb. 119) ein Fenstermotiv auf, das aus Hans Memlings "Bildnis eines jungen Mannes" (Abb. 120) übernommen ist.<sup>179</sup> Von einem anderen Männerbildnis Hans Memlings (Abb. 115) ist eine Kopie eines anonymen Florentiner Künstlers des 15. Jahrhunderts überliefert (Abb. 116).<sup>180</sup> Ein weiteres Männerbildnis des niederländischen Künstlers (Abb. 117) könnte Fra Bartolommeos sog. "Bildnis des Matteo Sassetti" (Abb. 118) beeinflusst haben.<sup>181</sup>

<sup>175</sup> Um 1450, Öl/Holz, 111 x 95 cm, Florenz, Galleria degli Uffizi. Vgl. Rohlmann 1994, S. 29-40. Von Rogier van der Weyden könnte sich eine "Maria mit Kind und Heiligen" (Öl/Holz, 53 x 38 cm, Frankfurt, Städtisches Kunstinstitut) im Besitz der Medici befunden haben; vgl. Rohlmann 1994, S. 39 f.

<sup>176</sup> 1461, Öl/Holz, 175 x 200 cm, Florenz, Galleria degli Uffizi. Vgl. Grayson 1976; Rohlmann 1994, S. 49 ff. Der größere Teil altniederländischer Bildwerke kam erst in den 1480er Jahren nach Florenz, darunter die für die Florentiner Malerei des späteren Quattrocento so einflußreichen Werke wie der "Portinari-Altar" von Hugo van der Goes (Öl/Holz, ca. 253 x 586 cm, Florenz, Galleria degli Uffizi), Hans Memlings "Madonna mit Kind und musizierenden Engeln" (Abb. 121) oder Hans Memlings "Portinari-Triptychon" (Abb. 85, 87, 88). Vgl. zu den Auftraggebern, dem Aufbewahrungsort sowie zur Datierung dieser Werke grundsätzlich Rohlmann 1994, *passim* (mit der wichtigsten Literatur).

<sup>177</sup> Eine umfassende Analyse des Einflusses altniederländischer Tafelbildnisse auf das Florentiner Porträt des Quattrocento steht noch aus. Die vorliegende Untersuchung versucht diesen Einfluß an einigen Beispielen exemplarisch zu belegen; vgl. dazu auch Kapitel 6.3 und 7.3.

<sup>178</sup> Vgl. eine Zusammenstellung bei Rohlmann 1994, S. 85 ff.

<sup>179</sup> Vgl. Campbell 1983 und Ames-Lewis 1989, S. 112. Ghirlandaio übernahm das Muster der roten Marmorsäulen, die Gestaltung des Landschaftsausblickes sowie die Strukturierung der Wand im Bildhintergrund.

<sup>180</sup> Vgl. Friedländer 1971, S. 56 sowie Tafel 120, Nr. 86a.

<sup>181</sup> Vgl. zu diesem Porträt Katalog New York 1984, S. 36 ff. sowie zu seiner Beziehung zu Memlings "Bildnis eines Mannes" Fahy 1976, S. 59 ff. Memlings Männerbildnis wurde allerdings erst 1836 von einem venezianischen Kunsthändler für die Florentiner Uffizien erworben. Trotzdem könnte das Porträt im 15. Jahrhundert in Florenz gewesen sein - wie die formalen Übereinstimmungen zwischen Memlings Bildnis und Fra Bartolommeos "Matteo Sassetti" zeigen: Beide Dargestellten erscheinen nach links blickend vor einer Landschaft, in der das Motiv der rahmenden Bäume auf beiden Seiten auftaucht. Auch die Gestaltung des Landschaftshintergrundes ist mit den ineinanderlaufenden Hügeln und den hintereinander gestaffelten Landschaftsebenen nahezu identisch aufgebaut. Bialostocki hat versucht,

Ein Beispiel einer direkten Übernahme aus einem Bildnis eines anderen niederländischen Künstlers zeigt der Vergleich zwischen dem überwiegend Pietro Perugino zugeschriebenen "Bildnis eines Mannes" (Abb. 114) und dem "Bildnis eines Mannes" von Dirc Bouts (Abb. 113).<sup>182</sup> Der Florentiner Künstler hat die Komposition des niederländischen Vorbildes fast vollständig übernommen: Beide Porträtierten befinden sich in einem Innenraum mit einer Fensteröffnung und einem Landschaftsausblick, den Brustkörper im Dreiviertelporträt nach links gewendet und die Hände auf einer Brüstung am vorderen Bildrand aufgestützt. Allerdings wendet der Florentiner Künstler den Blick des Dargestellten zum Betrachter und läßt ihn zusätzlich eine Papierrolle in einer Hand halten.<sup>183</sup>

Wahrscheinlich hat Leonardo diese Porträts gekannt. Da es sich aber bei den Florentiner Beispielen um Bildnisse handelt, die erst nach der Fertigstellung von Leonardos "Ginevra de' Benci" entstanden sind, muß nach anderen altniederländischen Vorbildern gesucht werden. Hills hat in diesem Zusammenhang das "Bildnis einer Dame" von Petrus Christus (Abb. 80) vorgeschlagen<sup>184</sup>, das vielleicht mit dem Porträt des niederländischen Künstlers identisch ist, welches sich einmal im *studiolo* des Palazzo Medici befunden hat.<sup>185</sup> Tatsächlich gibt es so offensichtliche formale Beziehungen zwischen beiden Porträts, daß man trotz mangelhafter Quellenlage geneigt ist, in dem Frauenporträt von Petrus Christus ein unmittelbares Vorbild der "Ginevra de' Benci" zu sehen. Vergleicht man beispielsweise die leicht schräggestellten Augen mit den wimperlosen Lidern und den nur angedeuteten Augenbrauen oder die sparsame Verteilung der Schatten zur Modellierung der Gesichtszüge mit der fast zur Auflösung hin gesteigerten

---

Memlings Dargestellten mit dem Florentiner Kaufmann Angelo Tani zu identifizieren; vgl. Bialostocki 1968.

182 Das Bildnis ist auf 1462 datiert, wie eine Inschrift im Bildhintergrund auf der Zimmerrückwand zeigt. Allerdings kann nicht belegt werden, ob sich zu diesem Zeitpunkt das Porträt von Dirc Bouts in Florenz befunden hat. Die fast identische Komposition setzt aber doch voraus, daß der Florentiner Künstler das niederländische Vorbild gesehen hat.

183 In der Forschung ist immer wieder versucht worden, den Dargestellten zu identifizieren. Vgl. Offner 1934; Camesasca 1959, S. 65-66; Dalli Regoli 1966, S. 125-128; Passavant 1969, S. 222. Bouts' Porträttyp taucht noch einmal in einem "Bildnis eines älteren Mannes" von Lorenzo di Credi auf (Holz, 60 x 40 cm, Ort unbekannt). Vgl. Dalli Regoli 1966, S. 157, Nr. 122 sowie eine Abb. ebd., Fig. 109.

184 Hills 1980, S. 615.

185 "Una tavoletta dipintovi di una testa di dama franzese cholorita a olio opera di Pietro Cresci da Bruggia"; ASF, M.A.P. 165, fol. 28r. Vgl. zum Forschungsstand zusammenfassend Upton 1990, S. 29 ff. sowie jüngst Ainsworth/Martens 1994, S. 166-169, die das Bildnis um 1470 datieren. Damit wäre es nur wenige Jahre vor Leonardos "Ginevra de' Benci" entstanden und wahrscheinlich erst unter Lorenzo de' Medici in die Sammlung des *studiolo* gelangt.



Helligkeit einzelner Partien wie Stirn oder Nasenrücken, fällt es schwer, hier an eine zufällige Übereinstimmung zu glauben.

Auch weitere Details - wie die Körperhaltung mit dem zum Betrachter gedrehten Kopf, die dunklen Pupillen mit dem durchdringenden Blick oder die Gestaltung des Gewandes mit dem fast transparenten Unterhemd des Ausschnittes, das sich in beiden Fällen nur in einer Nuance vom Inkarnat unterscheidet - unterstreichen diesen Eindruck. Nur in der Hintergrundgestaltung unterscheiden sich die beiden Porträts grundsätzlich. Während Petrus Christus sein Frauenporträt in einen Raum vor eine Wand mit einer hölzernen Vertäfelung verortet, wählt Leonardo als Hintergrund eine Landschaft, wie sie im Werk von Petrus Christus nicht zu finden ist. Hills verweist deshalb zu recht darauf, daß sich Leonardo bei der Hintergrundgestaltung an Porträts von Memling orientiert haben könnte, ohne daß er konkrete Beispiele benennen kann.<sup>186</sup> Wir vermuten ein mögliches Vorbild in Hans Memlings "Bildnis eines Mannes mit der Neromünze" (Abb. 79).

#### **Hans Memlings "Bildnis eines Mannes mit der Neromünze" und Leonardos "Ginevra de' Benci"**

Memlings Porträt zeigt das Brustbildnis eines Mannes in mittlerem Alter, dessen Oberkörper und Kopf sich in Dreiviertelansicht nach rechts wenden, den Blick auf den Betrachter gerichtet. Die linke Hand des Dargestellten ist in der rechten unteren Bildecke auf eine schmale Brüstung gestützt. Zwischen den Fingern präsentiert der Mann eine antike Neromünze mit der Inschrift: NERO CLAVD CAESAR AVG GERM TR P IMPER.<sup>187</sup> Die Kleidung des Mannes besteht aus einem einfachen schwarzen Obergewand, unter dem ein weißes Hemd am Kragen hervorschaut, sowie einer schwarzen Kappe, unter der das halblange dunkelbraune Haar sichtbar wird.<sup>188</sup> Am vorderen Bildrand sind vor dem schwarzen Gewand zwei Lorbeerblätter erkennbar. Hinter dem Porträt erstreckt sich eine weite lichtdurchflutete Landschaft mit Hügeln, Bäumen und einem See, in dem zwei Schwäne schwimmen. Hinter dem See durchquert ein Reiter auf einem weißen

<sup>186</sup> Hills 1980, S. 615.

<sup>187</sup> Die Auflösung der abgekürzten Inschrift lautet: Nero Claudius Caesar Augustus Germanicus Tribunicia Potestate Imperator. Vgl. Corti/Faggini 1969, S. 110, Nr. 96 und De Vos 1994, S. 190.

<sup>188</sup> Das schwarze Gewand gleicht dem typischen italienischen *lucco*, den vorzugsweise die älteren Männer als Obergewand trugen. Die schwarze Kappe entspricht in ihrer Form dem *cupolino tondo* (kleine runde Kuppel). Siehe vergleichbare Kopfbedeckungen in Gherardo di Giovanni "Bildnis des Piero di Lorenzo de' Medici" (Abb. 2), in Botticellis "Bildnis eines jungen Mannes mit der Cosimomedaile" (Abb. 31), in Lorenzo di Credis "Selbstbildnis" (Abb. 57) oder in Botticellis "Bildnis eines jungen Mannes" (Abb. 59). Vgl. auch die Männerkleidung in venezianischen Tafelbildern des Quattrocento - so in Vittore Carpaccios "Hl. Ursula-Zyklus" (1495, Venedig, Accademia).

Pferd das Ufer, rechts davor erhebt sich in der Nähe der rechten Schulter des Dargestellten eine Palme.

Die Gemeinsamkeiten und die Unterschiede zwischen Memlings "Bildnis eines Mannes mit der Neromünze" und Leonardos "Ginevra" erschließen sich bei einer vergleichenden Analyse beider Porträts. Diese soll im folgenden anhand von drei Schwerpunkten durchgeführt werden, die im Porträt der "Ginevra" die wichtigsten Neuerungen in bezug auf die Entwicklung des Florentiner Frauenporträts darstellen: 1) Porträttyp, 2) Landschaft und 3) Farbe, Licht, Helldunkel. Daß man es bei altniederländischer und florentinischer Malerei grundsätzlich mit zwei unterschiedlichen Bildvorstellungen zu tun hat, sei vorausgesetzt.<sup>189</sup> Aber gerade für Florentiner Künstler wie Leonardo scheinen diese so unterschiedlichen künstlerischen Methoden, "die Welt zum Bild zu machen"<sup>190</sup>, besonders fruchtbar gewesen zu sein. Während sich andere Künstler - wie beispielsweise Ghirlandaio - nur für bestimmte Details in altniederländischen Werken interessiert haben<sup>191</sup>, kommt es bei Leonardo zu einer künstlerischen Verschmelzung florentinischer und altniederländischer Elemente. Im frühen Bildnis der "Ginevra de' Benci" kann dieser Verschmelzungsprozeß durch den Vergleich mit Memlings "Mann mit der Neromünze" Schritt für Schritt nachvollzogen werden.<sup>192</sup>

1) Der Porträttyp. Beide Bildnisse zeigen die Dargestellten im Dreiviertelporträt vor einer Landschaft, den Kopf nach rechts gewendet und die Augen auf den Betrachter gerichtet. Für Florenz ist eine solche Darstellung einer Frau im autonomen Porträt vor dem Bildnis der "Ginevra" nicht bekannt. Unter den Florentiner Männerporträts taucht dieser Porträttyp erstmals in dem zwischen 1470 und 1475 entstandenen "Bildnis eines jungen Mannes mit Cosimomedaille" von Botticelli auf (Abb. 31), allerdings mit dem Unterschied, daß sich hier der Oberkörper des Porträtierten nach links wendet.<sup>193</sup> Charakteristisch in Memlings Porträt ist, daß er den Porträtierten ganz nahe an den vorderen Bildrand

<sup>189</sup> Vgl. zur unterschiedlichen Bildwelt Florentiner und niederländischer Künstler des 15. Jahrhunderts besonders Strauss 1983, S. 59-72 sowie die Studien von Gombrich 1987, S. 33-54; Alpers 1985, S. 103 ff.; Prater 1992, S. 39-60.

<sup>190</sup> Alpers 1985, S. 109.

<sup>191</sup> Vgl. Campbell 1983; Ames-Lewis 1989 und Rohlfmann 1994, *passim*.

<sup>192</sup> Bei späteren Werken Leonardos läßt sich oft nur erahnen, welche niederländischen Vorbilder den Künstler einmal inspiriert haben. Das gilt besonders für Leonardos "Mona Lisa" (Abb. 91); vgl. Kapitel 7.3.

<sup>193</sup> Auf die formalen Bezüge dieser beiden Porträts ist schon in Kapitel 6.2 verwiesen worden. Vgl. auch zur Problematik der Frage, ob Memlings "Mann mit der Neromünze" oder Botticellis "Junger Mann mit Cosimomedaille" zuerst entstanden ist, De Vos 1994, S. 367 ff.

heranrückt, so daß dem Dargestellten gleichzeitig etwas Ausschnitthaftes wie Monumentales anhaftet.<sup>194</sup> Im Gegensatz zur unmittelbaren Präsenz des Dargestellten im Bildvordergrund schafft die Hintergrundlandschaft wieder eine räumliche Verortung und zugleich Distanzierung zum Betrachter, dessen Standpunkt relativ niedrig angesetzt ist. Trotzdem bleiben Figur und Raum durch zwei verschiedene Bildebenen getrennt.

Leonardo verortet seine "Ginevra" eher in eine mittlere Bildebene, indem er ihren Oberkörper plastischer gestaltet und durch eine stärkere Drehung der Schultern eine Verbindung zum hinteren Bildraum schafft. Das Porträt der "Ginevra" wirkt deshalb nicht ausschnitthaft, sondern in-sich-geschlossen - besonders, wenn man das fehlende untere Stück der Tafel mit der Darstellung ihrer Hände ergänzt.<sup>195</sup> Es wird deutlich, daß Leonardo einerseits Memlings Porträttyp übernimmt, andererseits zugleich neu über die Verhältnisse von Figur und Landschaft, Figur und Raum sowie Betrachter und Figur reflektiert.

2) Die Landschaft. Memlings Landschaftsgestaltung muß für Leonardo ein neues Seherlebnis gewesen sein. Seine von Licht und Luft erfüllten, kontinuierlichen Landschaftsräume waren für Florentiner Künstler fremd. Während Cennino Cennini in seinem Malereitraktat geschrieben hatte, daß man Raumtiefe durch zunehmend verschwächte Farben erreiche<sup>196</sup>, konnten Florentiner Künstler seit den Tafelbildnissen eines Jan van Eyck studieren, wie sich eine Landschaft unter den Gesetzen der Luft- und Farbperspektive darstellen ließ. So nimmt in altniederländischen Bildern die Intensität der Farben immer mehr ab, bis der entfernteste Punkt nur noch als dunstig-blaue Silhouette erscheint. Details wie Hügel, Bäume oder Seen verschmelzen zu atmosphärischen Erscheinungen, die sich immer stärker auflösen, je weiter der Blick des Betrachters in den Bildraum wandert.<sup>197</sup>

Vergleicht man beispielsweise den Aufbau des rechten Landschaftsausschnittes in Memlings Männerporträt (Abb. 81) mit der Landschaft, die in Leonardos "Ginevra" am rechten Bildrand erscheint (Abb. 82), wird deutlich, wie stark sich Leonardo in diesem frühen Bildnis noch am

<sup>194</sup> Vgl. dazu auch De Vos 1994, S. 368 ff., der erstmals die Bildwirkung von Memlings Porträts analysiert.

<sup>195</sup> Dieses Phänomen ist auch im Vergleich zwischen Leonardos "Mona Lisa" (Abb. 91) und Memlings Mitteltafel des "Portinari-Triptychons" (Abb. 85) zu beobachten; vgl. Kapitel 7.3.

<sup>196</sup> Vgl. Cennini 1970, S. 58 (Kapitel 85).

<sup>197</sup> Vgl. zusammenfassend zur Charakteristik der altniederländischen Landschaft Steingraber 1985, S. 70 ff.

niederländischen Vorbild orientiert hat. In beiden Porträts beginnt der Landschaftsraum jeweils in Schulterhöhe mit einem erdig-braunen, wenig strukturierten Streifen. Memling belebt diese erste Landschaftsebene mit einer Palme, während Leonardo die Dunkelheit dieses Bereiches nutzt, um die "Ginevra" stärker räumlich abzusetzen. Die zweite Ebene bildet in beiden Porträts jeweils ein See, in dem sich die am Ufer stehenden Bäume und Büsche spiegeln und dessen Wasseroberfläche durch Lichtreflexe durchbrochen ist. Hinter dem See setzt sich die Landschaft über Wege, Bäume und weitläufige Ebenen kontinuierlich in zarten Übergängen fort, bis nur noch dunstige Umrisse wahrzunehmen sind.

Noch deutlicher wird Leonardos intensive Auseinandersetzung mit Memlings Landschaft, wenn man die Hintergrundgestaltung der "Ginevra" mit der Landschaft in Botticellis "Bildnis eines jungen Mannes mit Cosimomedaille" (Abb. 31) vergleicht, das kurz vor dem Leonardo-Porträt entstanden ist.<sup>198</sup> Auch in Botticellis Bildnis gibt es Elemente wie Wasser, Bäume oder entfernte Hügel, aber ihre materielle Behandlung unterscheidet sich nicht von der des Porträts im Vordergrund. Die Landschaftsebenen werden nicht kontinuierlich durch Farb- und Luftperspektive organisch entwickelt, sondern plakativ auf eine wie "hochgeklappt" wirkende plane Grünfläche mit vereinzelt Bäumen reduziert, die ihren Abschluß in einer am Horizont liegenden Hügelkette findet. Vorder- und Hintergrund bzw. Porträt und Landschaft erscheinen in der gleichen mittleren Helligkeit, deren Farbpalette auf wenige Lokalfarben reduziert bleibt. Bekanntlich hat Leonardo keine hohe Meinung von Botticellis Landschaften gehabt. Im *Trattato della Pittura* von Leonardo liest sich die entsprechende Kritik an seinem Kollegen wie eine Bildbeschreibung von dessen "Bildnis eines jungen Mannes mit der Cosimomedaille":

"Der ist nicht allseitig, der nicht zu allen Dingen, die in der Malerei enthalten sind, gleichmäßig Lust hat; wie z.B., wenn einen die Landschaft nicht freut, so hält er dafür, dieselbe sei eine Sache, zu der es nur kurzen und einfachen Studiums bedürfe. So sagte unser Botticelli, dies Studium sei eitel, denn wenn man nur einen Schwamm voll verschiedenerlei Farben gegen die Wand werfe, so hinterlasse dieser einen Fleck auf der Mauer, in dem man eine schöne Landschaft erblicke. Es ist wohl wahr, daß man in einem solchen Fleck mancherlei Erfindungen sieht - d.h. ich sage, wenn sie einer darin suchen will - nämlich menschliche Köpfe, verschiedene Tiere, Schlachten, Klippen, Meer, Wolken oder Wälder und andere derlei Dinge, und es ist gerade wie beim Klang der Glocken, in den kannst du auch Worte hineinlegen, wie es dir gefällt. Aber obschon dir solche Flecken Erfindungen geben,

198 Vgl. zur Datierung Kapitel 6.2.

so lehren sie dich doch nicht irgend einen besonderen Teil zu vollenden. Und jener Maler malte sehr traurige Landschaften."<sup>199</sup>

3) Farbe, Licht, Helldunkel.<sup>200</sup> Am intensivsten hat sich Leonardo mit der altniederländischen Farbigkeit auseinandergesetzt, deren Erscheinung im Gegensatz zur Florentiner Malerei maßgeblich von den beiden Polen Licht und Schatten bestimmt wird. Strauss hat in einer exemplarischen Analyse die italienische Farbigkeit als koloristisches und die niederländische als luminaristisches Prinzip definiert.<sup>201</sup> Leonardo läßt sich als Florentiner Künstler schon in seinem Frühwerk nicht mehr in dieses Schema einordnen - wie an der Farb- und Lichtgestaltung der "Ginevra" deutlich wird. Der erste Schritt Leonardos zur Annäherung an den niederländischen Luminarismus, in dem durch die Lasurtechnik die Farbe transluzid erscheint, war die Anwendung der Technik der Ölharzmalerei. Nur ölhaltige Bindemittel ermöglichen durch den langsamen Trocknungsprozeß die Auflösung scharfer Übergänge zwischen den verschiedenen Bildebenen und die Schaffung größerer Tiefenwirkung durch eine unendliche Zahl von Schattenwerten.<sup>202</sup> Im Bildnis der "Ginevra" hat Leonardo allerdings noch mit einer Tempera-Öl-Mischtechnik experimentiert.<sup>203</sup>

In bezug auf die aktive Spannung zwischen Licht und Schatten bzw. Hell und Dunkel scheint die "Ginevra" allerdings nicht nur von Memlings Farbgestaltung beeinflusst zu sein. Memlings "Bildnis eines Mannes mit der Neromünze" wird aus einer Lichtquelle frontal beleuchtet, die etwas höher als der Kopf liegen muß, da das Gesicht des Mannes vollständig von einem eher diffusen Licht ausgeleuchtet wird. Die plastische Modellierung erfolgt durch natürliche Schatten, die durch die leichte Drehung des Kopfes entstehen. De Vos hat darauf hingewiesen, daß das

<sup>199</sup> Leonardo 1882, S. 68 f., Nr. 79.

<sup>200</sup> Leonardos Helldunkel und seine diesbezüglichen theoretischen Äußerungen in seinem Malereitraktat werden besonders in der jüngeren Leonardo-Forschung wieder stark diskutiert. Vgl. Shearman 1962; Rzepinska 1962; Weil Garris Posner 1974; Barasch 1978, S. 71-76; Farago 1991; Nagel 1993; Prater 1993, S. 50-56; Zöllner 1995, Kapitel VII. In der vorliegenden Analyse kann allerdings nur bedingt auf diese Diskussion eingegangen werden. Untersuchungen zu Farbe, Licht, Schatten, Helldunkel etc. setzen immer den direkten Vergleich der Originale voraus. Das ist bei den hier diskutierten Beispielen nicht möglich gewesen. Außerdem ist das Phänomen des Helldunkels im Bildnis der "Ginevra" bisher in der Forschung nicht untersucht worden. Vielmehr setzen die meisten diesbezüglichen Analysen erst mit späteren Werken Leonardos ein. Das hängt m.E. damit zusammen, daß sich die Forschung in jüngster Zeit wieder stärker an Leonardos theoretischen Äußerungen orientiert, während seine künstlerische Auseinandersetzung mit anderen Werken im Kontext der jeweiligen Entstehungszeit einer Tafel vernachlässigt wird.

<sup>201</sup> Strauss 1983, S. 59-72.

<sup>202</sup> Vgl. auch Zöllner 1995, Kapitel VII, 10.

<sup>203</sup> Vgl. besonders Brachert 1969a und 1969b, der herausgearbeitet hat, daß Leonardo besonders häufig seine Finger statt Pinsel eingesetzt hat, um besonders fließende Übergänge zu gestalten, solange die Farbe noch feucht war.

Licht in Memlings Bildnissen apiktural ist, d.h. es entsteht nicht durch die Farbe, sondern beleuchtet eine farbige Form.<sup>204</sup> Damit nähert sich Memling dem italienischen Relieflicht an, ohne daß gleichzeitig der Luminarismus der niederländischen Farbigkeit zurückgenommen wird. Auch im Bildnis der "Ginevra" gibt es ein von außen kommendes Beleuchtungslicht, das die wesentlichen Formen ihres Oberkörpers plastisch modelliert. Ginevras Inkarnat dagegen steigert sich stellenweise zu einer so lichthaften Helligkeit im Kontrast zu dem sie umgebenden Dunkel, daß hier noch eine weitere Größe außer dem Beleuchtungslicht wirksam sein muß.<sup>205</sup> Prater hat dieses Phänomen folgendermaßen charakterisiert: "Die Bildwelt ist als beleuchtete und zugleich selbstleuchtende dargestellt. Die koloristische Komponente sucht die Helldunkelspanne zu begrenzen, kann sie aber nicht unterdrücken, wohl aber weitgehend mit dem raumkörperlichen Kontinuum der Dinge koordinieren und im Sinne der Tiefenwirkung staffeln. So entsteht ein Helldunkelgefälle im Bilde, das die gleichmäßige Bildhelle des Quattrocento durchbricht und eine vom Licht geformte Ordnung innerbildlicher Art erzeugt."<sup>206</sup>

#### **Memlings "Bildnis eines Mannes mit der Neromünze" - ein Porträt Bernardo Bembo?**

Die vergleichende Analyse von Memlings "Bildnis eines Mannes mit der Neromünze" (Abb. 79) und Leonardos "Ginevra de' Benci" (Abb. 77) hat deutlich gemacht, wie stark sich Leonardo mit dem niederländischen Vorbild auseinandergesetzt hat. In der Forschung wird schon länger diskutiert, ob sich Memlings "Bildnis eines Mannes mit der Neromünze" nicht wenigstens für kurze Zeit, nämlich in den 1470-80er Jahren, in Florenz befunden haben könnte.<sup>207</sup> Eine überzeugende Identifizierung des Dargestellten ist allerdings bisher noch nicht gelungen.<sup>208</sup> Wauters und Bode identifizierten Memlings Männerbildnis zunächst mit dem Florentiner Medailleur Niccolò Spinelli.<sup>209</sup> Bange, Hulin de Loo und

<sup>204</sup> De Vos 1994, S. 369.

<sup>205</sup> Auf die enge Beziehung zwischen dem "Bildnis einer Dame" von Petrus Christus (Abb. 80) und Leonardos "Ginevra" in bezug auf das Inkarnat ist bereits weiter oben verwiesen worden.

<sup>206</sup> Prater 1992, S. 53.

<sup>207</sup> Über den ursprünglichen Aufenthaltsort des Porträts ist nichts bekannt. Um 1800 erwarb es Baron Vivant Denon in Lyon. Aus seiner Sammlung wurde es 1828 in Paris versteigert und gelangte an Floris van Ertborn, der es 1841 der Stadt Antwerpen vermachte, wo es sich heute noch im Museum befindet. Vgl. De Vos 1994, S. 190, Nr. 42.

<sup>208</sup> Vgl. auch Kapitel 6.2, in dem auf die Beziehung zwischen Memlings "Bildnis eines Mannes mit Neromünze" und Botticellis "Bildnis eines jungen Mannes mit Cosimomedaille" (Abb. 31) bereits verwiesen wurde.

<sup>209</sup> Wauters 1893 und Bode 1904. Niccolò Spinelli starb in Lyon; deshalb vermuteten Wauters und Bode hier einen Zusammenhang.

dann auch Bode schlugen wenig später Giovanni de Candida vor, der als Hofmedailleur und politischer Sekretär Karls des Kühnen in Burgund tätig war.<sup>210</sup> Erst Friedländer erkannte 1928 richtig, daß es sich bei dem Porträt nicht um einen Medailleur handeln kann, da der Dargestellte eine Münze und keine Medaille in der Hand halte. Deshalb vermutete Friedländer in dem Porträtierten einen Sammler oder Antiquar.<sup>211</sup> Einig war man sich allerdings in der Forschung zumindest darüber, daß es sich in Memlings Porträt nur um einen Italiener handeln könne. Darauf verwiesen die Kleidung, die Palme im rechten Hintergrund und der Lorbeerzweig.<sup>212</sup> Cahn hat 1962 in seiner vergleichenden Analyse von Memlings "Bildnis eines Mannes mit der Neromünze" und Botticellis "Bildnis eines jungen Mannes mit der Cosimomedaille" (Abb. 31) die bisherigen Identifizierungen wieder entkräftet.<sup>213</sup> 1971 schlug schließlich McFarlane vor, die Palme und die Neromünze emblematisch zu lesen und spekulierte, daß es sich bei dem Dargestellten wahrscheinlich um einen Italiener namens *Neroni*, *Nerone*, *Del Nero* oder *Palma Nerone* handeln müsse.<sup>214</sup>

In der jüngst erschienenen Memling-Monographie von Dirk De Vos bleibt die Identität des Porträtierten wieder offen.<sup>215</sup> De Vos verweist allerdings in seiner Analyse erstmals auf die beiden Lorbeerblätter am unteren Bildrand des Porträts als drittes emblematisches Zeichen und gibt in einer Anmerkung den Hinweis, daß Palme und Lorbeer auch im Emblem von Bernardo Bembo zu finden seien, ohne daß der Autor den Dargestellten im Memlingporträt mit diesem identifizieren möchte.<sup>216</sup> Meines Erachtens ist aber eine ebensolche Identifizierung naheliegend. Dafür sprechen nicht nur die formalen Übereinstimmungen mit Leonardos Bildnis der "Ginevra de' Benci", sondern auch die Ikonographie des Porträts in bezug auf Bernardo Bembo's Biographie - wie im folgenden dargelegt werden soll. Demnach könnte Bernardo Bembo *sein* Porträt von Memling mit nach Florenz gebracht haben, wo es Leonardo im Zusammenhang mit Bembo's Auftrag, das Bildnis der "Ginevra" zu malen, als Vorbild dienen konnte.<sup>217</sup>

<sup>210</sup> Vgl. Hulin del Loo 1927, Bange 1924-25 und Bode 1924.

<sup>211</sup> Friedländer 1924-37 (Bd. VI, 1928), S. 42.

<sup>212</sup> Vgl. zusammenfassend De Vos 1994, S. 190.

<sup>213</sup> Vgl. Cahn 1962.

<sup>214</sup> Mc Farlane 1971, S. 14-15 und Anm. 69. Ähnlich argumentiert Rohlmann, der auf einen gewissen Agnolo di Nerone Dietisalvi Neroni und dessen Flandernreise 1464/65 verweist; vgl. Rohlmann 1994, S. 86 und S. 150 f., Anm. 351-352.

<sup>215</sup> De Vos 1994, S. 190, Nr. 42 (mit Zusammenstellung sämtlicher Literatur).

<sup>216</sup> Ebd., S. 190, Anm. 3. De Vos bezieht sich bei dem Verweis auf das Emblem Bembo's auf den Aufsatz von Fletcher 1989.

<sup>217</sup> Da es für diese These keine wirklichen Belege gibt, müssen die folgenden Überlegungen notwendigerweise hypothetisch bleiben. Ich hoffe allerdings zeigen zu können, daß eine

### Bernardo Bembo's Aufenthalt am burgundischen Hof

Die Möglichkeit, ein Porträt bei Hans Memling in Brügge zu bestellen, bot sich, als Bembo als venezianischer Botschafter am Hof Karls des Kühnen in Burgund in den Jahren 1471-1474 weilte.<sup>218</sup> Bembo war zu diesem Zeitpunkt etwa vierzig Jahre alt (geb. 1433) - also in dem Alter, das man auch für Memlings "Bildnis eines Mannes mit Neromünze" annehmen könnte. Ob Bembo wirklich mit Hans Memling, der seit 1465 in Brügge ansässig war<sup>219</sup>, zusammengekommen ist, läßt sich nur vermuten. Wie allerdings aus der Kunstsammlung seines Sohnes Pietro Bembo hervorgeht, die Marcantonio Michiel in seiner *Notizia d'Opere del Disegno* beschreibt<sup>220</sup>, scheint Bernardo in dieser Zeit zumindest ein religiöses Tafelbild Hans Memlings erworben zu haben.<sup>221</sup> Es handelt sich um ein Diptychon mit der Darstellung eines heiligen Johannes des Täufers und einer heiligen Veronika - wie Campbell rekonstruiert hat.<sup>222</sup> Bernardo Bembo wird dieses kleinformatige Andachtstafelchen mit in seinem Reisegepäck geführt haben, als er sich für längere Zeit in Florenz aufhalten mußte.<sup>223</sup>

Eine zweite Sammelleidenschaft Bernardo Bembo's galt autonomen Porträts.<sup>224</sup> In der Sammlung Pietro Bembo's, die Michiel gesehen hat, gibt es eine

Identifizierung des Dargestellten mit Bernardo Bembo historisch wahrscheinlicher ist als die bisherigen Vorschläge der Forschung.

218 Vgl. zu Bernardos Aufenthalt in den Niederlanden Ventura/Pecoraro 1966, S. 104 und Giannetto 1985, S. 121-131.

219 Vgl. zur Biographie Memlings De Vos 1994, S. 15 ff.

220 Vgl. zu Marcantonio Michiel die Edition von Frimmel 1888 sowie Fletcher 1981a und 1981b.

221 Vgl. auch Fletcher 1989, S. 816 und De Vos 1994, S. 205-207, Nr. 50.

222 Vgl. Campbell 1981, S. 471 f. Carlo Bembo, der Sohn Bernardos, ließ 1502 Isabella d'Este einige Bilder aus der Bembo-Sammlung aus, darunter auch "un San Ziuani et una Veronica adinsime ambi lauor oltramontano" - wie in einem Brief vom 31. August 1502 belegt ist (zitiert nach Campbell 1981, S. 471). In den 1520er Jahren beschreibt Marcantonio Michiel die Tafel in der Sammlung Pietro Bembo's, allerdings irrt er sich bei der Identifizierung der weiblichen Heiligen: "El quadretto in due portelle del San Zuan Baptista vestito, cun laguello che siede in un paese da una parte, et la nostra donna cun el puttino da l'altra in un altro paese, furona de man de Zuan Memglino, l'anno 1470, in salvo el vero." Vgl. Frimmel 1888, S. 20. Heute befindet sich der Flügel mit der Darstellung des "Hl. Johannes" in München (Öl/Holz, 32 x 24 cm, München, Alte Pinakothek), während das Pendant mit der "Hl. Veronika" in Washington aufbewahrt wird (Öl/Holz, 32 x 24 cm, Washington, National Gallery of Art).

223 Wie erstmals Volpe (vgl. Volpe 1956) und später dann Sonnenburg (vgl. Sonnenburg 1983) nachweisen konnten, hat später Bernardos Sohn Pietro Bembo das Diptychon ebenfalls in seinem Reisegepäck mitgeführt, als er am Hof des Herzogs von Urbino weilte. In Raffaels "Hl. Georg mit dem Drachen" (Holz, 28,5 x 21,5 cm, Washington, National Gallery of Art) sowie in dem "Bildnis eines jungen Mannes" (Holz, 53,5 x 41,2 cm, München, Alte Pinakothek), das früher ebenfalls Raffael zugeschrieben wurde, sind besonders in der Landschaftsgestaltung deutlich Einflüsse von Memlings Diptychon erkennbar.

224 Vgl. auch Fletcher 1989, S. 815 f.



Reihe von Porträts, die sicherlich unter Bernardo Bembo in die Sammlung kam und erst später in den Besitz des Sohnes Pietro übergegangen ist. Unter diesen Porträts befanden sich Kinderbildnisse des venezianischen Künstlers Jacometto mit den Porträts von Bernardos Söhnen Pietro und Carlo<sup>225</sup>, ein Bildnis von Gentile da Fabriano und ein Porträt Bertoldo d'Estes<sup>226</sup> von der Hand Jacopo Bellinis, des weiteren Porträts von Dante, Petrarca und Boccaccio<sup>227</sup> und schließlich das Porträt von Petrarcas "Donna Laura"<sup>228</sup>. Es wäre deshalb kaum verwunderlich, wenn Bernardo Bembo nicht die Gelegenheit eines Brüggeaufenthaltes genutzt hätte, um sich selbst dort von dem führenden Porträtmaler Hans Memling malen zu lassen.<sup>229</sup> Schließlich waren Memlings Bildnisse besonders unter den in Brügge ansässigen italienischen Kaufleuten begehrt.<sup>230</sup> De Vos vermutet sogar, daß sich Memlings Porträttyp des Männerbildnisses vor einer Landschaft erst unter dem Einfluß der italienischen Kolonie in Brügge entwickelt hat.<sup>231</sup>

### Lorbeer, Palme und Neromünze

Memlings "Bildnis eines Mannes mit der Neromünze" weist drei wichtige Details auf, die in keinen anderen Memlingporträts zu finden sind: die Lorbeerblätter am vorderen Bildrand, die Palme und die Neromünze. Lorbeer und Palme sind bereits als Teil des persönlichen Emblems Bernardo Bembos identifiziert worden. Sie stehen für Bembos Beziehungen zur Dichtung im weitesten Sinne sowie für seine Petrarca-Verehrung.<sup>232</sup> Petrarca selbst hat in der Rede anlässlich seiner

225 "Il ritratto le listesso [Pietro; d.V.] allhora che l'era de anni undici fu di mano di Iacometto in profilo" (Frimmel 1888, S. 20) und "il ritratto di M. Carlo Bembo puttino fu di mano di Jacometto, fatto allora chel nacque, essendo M. Bernardo ambassator al Duca Carlo circha el 1472" (Frimmel 1888, S. 22). Wie aus der Beschreibung Michiels hervorgeht, ist das Bildnis Carlo Bembos in der Zeit entstanden, in der Bernardo Bembo als Botschafter ("ambassator") für Herzog Karl den Kühnen ("Duca Carlo") tätig war. Vielleicht hat Bembo seinen in dieser Zeit geborenen Sohn deshalb "Carlo" genannt.

226 "Il ritratto di Bertoldo, salvo el uero di Marchesi signor di Ferrara fu di mano di Jacomo Bellino." Frimmel 1888, S. 20. Bertoldo d'Este war ein enger Freund Bembos; vgl. Giannetto 1985, S. 26 und S. 112.

227 "Il ritratto di Dante, dil Petrarcha et dil Boccacio furono di mano di ..." Frimmel 1888, S. 22.

228 "Il ritratto de Madonna Laura amica dil Petrarcha fu di mano di ... tratto da vna Santa Margerita, che è in Auignon sopra vn muro, sotto la persona della qual fu ritratta Madonna Laura." Frimmel 1888, S. 22.

229 Zu Memling als Porträtmaler vgl. De Vos 1994, S. 365-370.

230 Vgl. Rohlmann 1994, S. 85 ff. Jan van Eyck war der erste niederländische Künstler, der regelmäßig Italiener porträtiert hat. Vgl. das Bildnis des Florentiner "Kardinals Albergati" (Öl/Holz, 32,5 x 25,5 cm, Wien, Kunsthistorisches Museum), das Bildnis des lucchesischen Kaufmanns "Giovanni Arnolfini" (Öl/Holz, 29 x 20 cm, Berlin-Dahlem, Staatliche Museen) oder die sog. Arnolfini-Hochzeit (1434, Öl/Holz, 81,8 x 59,7 cm, London, National Gallery).

231 De Vos 1994, S. 368.

232 Vgl. auch Trapp 1958.

Dichterkrönung in Rom im Jahre 1341 ausgeführt, daß der Lorbeer den Dichtern *und* den Staatsmännern gebühre, da sie gleichermaßen nach Ruhm und Ansehen strebten.<sup>233</sup> Bernardo Bembo's Lorbeer bezieht sich sicherlich auf beide Arten seiner Tätigkeit, denn er war sowohl Staatsmann im Dienste Venedigs als auch Dichter.

Ein biographischer Bezug Bernardo Bembo's zur Neromünze ist zunächst nicht so einfach herzuleiten. Allerdings haben Friedländer und jüngst auch De Vos betont, daß die Neromünze in erster Linie ganz allgemein als Attribut eines Sammlers zu verstehen ist.<sup>234</sup> Bernardo Bembo gehörte - wie viele Humanisten und Dichter seiner Zeit - zu den begeisterten Sammlern antiker Münzen.<sup>235</sup> Auch bei dieser Leidenschaft wird er sich von Petrarca inspiriert haben lassen, der die Betrachtung antiker Kaisermünzen als Anregung für große Taten empfahl.<sup>236</sup> Die Wahl einer Neromünze könnte allerdings aus der Perspektive eines Dichters auch bewußt erfolgt sein. Durch Sueton und Tacitus ist überliefert, daß der römische Kaiser besonders der Poesie zugeneigte und selbst Gedichte verfaßte.<sup>237</sup> In diesem Sinne fordert auch Filarete in seinem *Trattato di architettura* seine Auftraggeber auf, ihren Söhnen Zeichenunterricht zu geben. Er zitiert in diesem Zusammenhang Kaiser Nero und Kaiser Hadrian, die fähig gewesen seien, ihre eigenen Entwürfe zu verfertigen.<sup>238</sup> Vor diesem Hintergrund muß Kaiser Nero in der Renaissance nicht unbedingt nur als negatives "exemplum" bewertet worden sein. Ein Staatsmann wie Bembo, der sich selbst laienhaft im Dichten übte, sah vielleicht gerade in diesem Aspekt der Überlieferung eine Vorbildfunktion.

Es gibt also eine Reihe von Hinweisen, die auf ein Porträt Bernardo Bembo's deuten: das Alter des Dargestellten, sein Aufenthalt in den Niederlanden unmittelbar vor seiner Florenzreise, der Besitz eines Tafelbildes von Memling in der Bembo-Sammlung, die emblematischen Bezüge von Lorbeer und Palme zur

<sup>233</sup> Vgl. Trapp 1958, S. 241 ff. Zur Dichterkrönung Petrarca's siehe besonders Wilkins 1951, S. 9 ff.

<sup>234</sup> Vgl. Friedländer 1924-37 (Bd. VI, 1928), S. 42 und De Vos 1994, S. 190.

<sup>235</sup> Wieviele und welche Münzen Bernardo Bembo bevorzugt gesammelt hat, ist nur noch anhand der umfangreichen Münzensammlung seines Sohnes Pietro nachzuvollziehen, der zweifellos die Sammlung seines Vaters geerbt hat. Über Pietro Bembo's Sammlung berichtet Marcantonio Michiel in seiner *Notizia*, in der er die zahllosen antiken Köpfen, Medaillen, Gemmen und Bronzefiguren aufzählt; vgl. Frimmel 1888, S. 20-25.

<sup>236</sup> Berühmt ist Petrarca's Bericht von der Begegnung mit Kaiser Karl IV., bei deren Gelegenheit Petrarca dem Kaiser die Bedeutung antiker Münzen darlegte. Vgl. Schmitt 1974, S. 167 sowie Kapitel 4.3, in dem Petrarca's Bericht bereits zitiert ist.

<sup>237</sup> Tacitus, *Annales* XIII, 3 (vgl. Tacitus 1982, S. 564) sowie Sueton, *Vitae Caesarum*, Nero 52 (vgl. Sueton 1985, S. 306). Zu Herrschern als künstlerische Laien vgl. Middeldorf 1978, besonders ebd., S. 310 zu Nero.

<sup>238</sup> Vgl. Filarete 1965, Bd. II, fol. 47r sowie Hollingsworth 1984, S. 397.

persönlichen Devise Bernardo Bembos sowie die Neromünze als Attribut eines Sammlers antiker Münzen.<sup>239</sup> Wenn Bernardo Bembo dargestellt wäre, könnte erklärt werden, nach welchem Vorbild Leonardo sein Bildnis der "Ginevra de' Benci" entwickeln konnte. Schließlich hat Leonardo bei der Gestaltung der "Ginevra" deutlich auf die eigentliche und für Florenz ganz untypische Funktion dieses Porträts Rücksicht genommen. Bernardo Bembo gehört zu den ganz wenigen nicht-florentinischen Auftraggebern von Porträts Florentiner Künstler. Somit war das Porträt der "Ginevra" nicht - wie sonst üblich - für die Aufhängung oder Aufbewahrung in einer *camera* eines Florentiner Palazzo gedacht. Es ist vielmehr davon auszugehen, daß Bembo beabsichtigte, das Bildnis seiner "Angebeteten" mitzunehmen, um es ständig bei sich zu führen. Als Diplomat und venezianischer Botschafter hielt er sich immer nur für kurze Zeit in seiner Heimatstadt Venedig auf, so daß er einen Teil seiner persönlichen Kunstsammlung immer mit sich geführt hat. Die Rückseitenbemalung der "Ginevra" sowie ihr relativ kleines Format sprechen dafür, daß das Porträt genau dieser Funktion dienen sollte.

Aufgrund der zeitgenössischen Quellen ist allerdings eher davon auszugehen, daß Ginevras Porträt nach seiner Fertigstellung in Florenz geblieben ist.<sup>240</sup> Dies läßt sich auch aufgrund einiger Porträts von Lorenzo di Credi vermuten, in denen deutlich der Porträttyp der "Ginevra" verarbeitet ist.<sup>241</sup> Trotz seiner Bedeutung als erstes überliefertes weibliches Dreiviertelporträt ist Leonardos "Ginevra" allerdings im letzten Viertel des Quattrocento nicht ausführlicher rezipiert worden. Diese Tatsache deutet darauf hin, daß der Porträttyp durch seine ursprüngliche Funktion als Bildnis einer platonischen Geliebten für Porträts Florentiner Frauen eher ungeeignet schien. Zwar gewinnt das weibliche Dreiviertelporträt im späten

<sup>239</sup> Leider ist die Rückseite der Tafel mit weißer Ölfarbe gestrichen worden, so daß keine Aussagen mehr über eine mögliche Bemalung gemacht werden können.

<sup>240</sup> In der Sammlung von Pietro Bembo notiert Michiel kein entsprechendes Bildnis, das auf die "Ginevra" hinweisen könnte. Zudem stammen die zeitgenössischen Quellen zur "Ginevra" alle aus dem frühen Florentiner Cinquecento (Antonio Billi, Anonimo Gaddiano, Vasari). Fletcher vermutet, daß Bernardo Bembo zwar den Auftrag für das Porträt erteilt hat, bei seiner Fertigstellung aber nicht dafür bezahlen konnte; vgl. Fletcher 1989, S. 813 f. Nicht zu begründen scheint mir die These von Garrard, daß das Bildnis von Ginevra de' Benci selbst oder ihrer Familie bestellt worden ist, um Ginevra als Dichterin zu feiern. Einen ebensolchen Auftragsgrund vermutet Garrard auch für das Bildnis der "Lucrezia Tornabuoni" von Domenico Ghirlandaio (Abb. 125), die ebenfalls als Dichterin bekannt war; vgl. Garrard 1992, S. 62 f. Frauen als Auftraggeberinnen ihrer eigenen Porträts sind bisher im Florentiner Quattrocento nicht belegt. Zudem weisen keine zusätzlichen Attribute im Porträt der "Lucrezia Tornabuoni" die Dargestellte als Dichterin aus; vgl. zur eigentlichen Funktion dieses Porträts das folgende Kapitel 7.3.

<sup>241</sup> Vgl. beispielsweise das "Bildnis einer Frau" (Holz, 59 x 40 cm, Washington, National Gallery of Art) oder das "Bildnis eines jungen Mannes mit rotem Schal" (Holz, 44 x 34 cm, Turin, Galleria Sabauda); vgl. die Abbildungen beider Porträts in Walker 1967, S. 16 und S. 17.

Quattrocento immer mehr an Bedeutung, allerdings wird das folgende Kapitel zeigen, daß die Darstellung Florentiner Frauen im Dreiviertelporträt vom Madonnentypus Hans Memlings abzuleiten ist - und nicht von Leonardos "Ginevra". Dies hängt unmittelbar damit zusammen, daß weibliche Dreiviertelporträts überwiegend Darstellungen von verheirateten Frauen sind, deren Porträts für die *camera* des Palazzo gedacht waren. Dadurch unterlag die formale Gestaltung dieser Porträts - ähnlich wie bei den weiblichen Profilbildnissen - strengen sozialen Normen.<sup>242</sup>

Das Bildnis der "Ginevra" steht somit in bezug auf seinen Porträttyp sowie seine Funktion als Einzelfall innerhalb des Florentiner Frauenporträts des Quattrocento da. Leonardos künstlerischen Innovationen - wie beispielsweise die Verortung der Dargestellten in einer Landschaft statt vor ihr - werden erst zu Beginn des Cinquecento und dann vor allem in Venedig mit der zunehmenden Poetisierung von Frauenporträts ein breiteres Interesse finden. Nur Piero di Cosimo scheint in seinem Bildnis der "Simonetta Vespucci" (**Abb. 72**) ähnliche Bildvorstellungen verarbeitet zu haben. Unabhängig aber vom Porträttyp selbst sowie seiner Funktion hat die künstlerische Auseinandersetzung Leonardos mit der altniederländischen Farbigkeit und dem ihr eigenen Helldunkel dem Florentiner Porträt völlig neue Ausdrucksmöglichkeiten eröffnet.

---

242 Vgl. Kapitel 7.3.

*Essendo loro di loro natura vòlte alla leggerezza, come sono,  
conoscano che questa dote che daranno loro delle virtù,  
sarà assai maggiore che non siano quelle de' danari, che si possono perdere,  
e quelle, per ferma possessione, non saranno mai loro iòlte insino alle fine.*  
(Vespasiano da Bisticci)<sup>243</sup>

### 7.3 Der Weg zu Leonardos "Mona Lisa": Das weibliche Dreiviertelporträt

In der Forschung haben Entwicklung und Funktion des weiblichen Dreiviertelporträts bisher nur wenig Interesse gefunden. Ähnlich wie beim weiblichen Profilbildnis konzentrierten sich die Untersuchungen ausschließlich auf wenige herausragende Beispiele wie Leonardos Porträt der "Mona Lisa" (Abb. 91).<sup>244</sup> Somit stellt sich die Forschungslage zum weiblichen Dreiviertelporträt nicht anders dar als bei der Gruppe der weiblichen Profilbildnisse, bei denen Ghirlandaio's "Bildnis der Giovanna degli Albizzi" (Abb. 64) eine ähnlich isolierte Stellung zukommt.<sup>245</sup> In der folgenden Untersuchung wird deshalb Leonardos "Mona Lisa" und ihre Rezeption nicht im Mittelpunkt der Analyse stehen. Stattdessen soll die Fragestellung auf die formale Entwicklung des weiblichen Dreiviertelporträts *vor* der "Mona Lisa" zugespitzt werden. Dabei wird sich zeigen, daß sich der Florentiner Porträttyp des weiblichen Dreiviertelporträts im Innenraum vor einer Loggia um 1490 durch die Rezeption von Hans Memlings "Portinari-Triptychon" (Abb. 85, 87, 88) entwickelt hat. Leonardos "Mona Lisa" läßt sich deshalb eher als Abschluß und Höhepunkt und weniger als Einzelfall innerhalb der Florentiner Porträtmalerei begreifen.

Weitere Schwerpunkte der Untersuchung bilden die Fragen nach dem Aufbewahrungsort und der Funktion weiblicher Dreiviertelporträts, über die nur wenig bekannt ist. Wie dargelegt werden kann, hängt die Wahl von Memlings "Portinari-Triptychon" als Vorbild für Florentiner Frauenporträts unmittelbar mit dem Ort und der Funktion weiblicher Dreiviertelporträts zusammen. Während der Porträttyp des Profilbildnisses ausschließlich für Bildnisse von Bräuten reserviert war<sup>246</sup>, scheint Memlings Mitteltafel des "Portinari-Triptychons" mit der Darstellung Marias (Abb. 85) für Florentiner Künstler in dreifacher Hinsicht der ideale Porträttyp für Bildnisse junger Mädchen oder verheirateter Frauen gewesen

<sup>243</sup> Bisticci 1951, S. 569.

<sup>244</sup> Vgl. die wichtigste Literatur zur "Mona Lisa" in Zöllner 1993 und Zöllner 1994.

<sup>245</sup> Vgl. die Forschungslage zum weiblichen Profilbildnis in Kapitel 7.1.

<sup>246</sup> Vgl. Kapitel 7.1.

zu sein: 1) durch seinen andächtigen Madonnentypus, in dem besonders überzeugend Marias Doppelrolle als Jungfrau und Mutter zum Ausdruck kam; 2) durch die Präsentation Marias als sitzende Halbfigur in einem Innenraum vor einer Säulenloggia mit Landschaftsausblick, durch die eine Darstellung der Frau im häuslichen Ambiente, aber mit Bezug zur Außenwelt möglich war; und 3) durch den niederländischen Detailrealismus, gemalt in der von den Florentiner Künstlern so bewunderten Technik der Ölmalerei. Welche Aspekte die Florentiner Künstler jeweils besonders interessiert haben und inwieweit sie sich schließlich von Memlings Vorbild lösen konnten, soll nun in mehreren Schritten untersucht werden.

Das weibliche Dreiviertelporträt taucht in Florenz erst in den letzten beiden Jahrzehnten des Quattrocento häufiger auf, obwohl mit Leonardos "Bildnis der Ginevra de' Benci" (Abb. 77) bereits in den 1470er Jahren ein frühes Beispiel vorhanden war. Wie aber durch die Analyse der "Ginevra" im vorangegangenen Kapitel gezeigt werden konnte, ist dieses Porträt - wahrscheinlich bedingt durch die besondere Funktion der Tafel - nicht von den Florentiner Künstlern rezipiert worden.<sup>247</sup> Stattdessen beschränkte sich die Darstellung der Frau weiterhin auf das Profilbildnis. Da dieser Porträttyp fast ausschließlich für Bildnisse Florentiner Bräute reserviert war, gab es somit bis in die 1480er Jahre des Quattrocento kaum andere Porträts von Frauen.<sup>248</sup> Seit den 1480er Jahren entwickeln sich dann parallel zwei unterschiedliche Porträttypen des weiblichen Dreiviertelporträts, die im folgenden diskutiert werden sollen: 1) das Brustbild vor dunklem Hintergrund und 2) das Halbfigurenbildnis im Innenraum vor einer Säulenloggia mit Landschaftsausblick.

### 1) Das weibliche Brustbild vor dunklem Hintergrund

Von diesem Porträttyp sind heute noch vier Beispiele erhalten, die alle von Ghirlandaio und seiner Werkstatt stammen. Drei dieser Tafelbildnisse präsentieren junge Mädchen im Alter von etwa fünfzehn Jahren als Brustbilder vor dunklem Hintergrund. Das "Bildnis eines jungen Mädchens" aus London (Abb. 89) zeigt die Dargestellte im Dreiviertelporträt nach rechts gewendet, bekleidet mit einem einfachen roten Obergewand, unter dem das Mädchen ein dunkelgrünes Unterkleid trägt. Den weiten Halsausschnitt bedeckt ein transparenter Schleier, der mit einem Goldknopf zusammengehalten wird. Geschmückt ist das Mädchen mit einer

<sup>247</sup> Vgl. Kapitel 7.2.

<sup>248</sup> Zumindest nicht nach dem heutigen Bestand Florentiner Porträts des Quattrocento; vgl. die Bestandsliste im Anhang, besonders S. 9 f.

Korallenkette am Hals und einem Haarteil. Die blonden Haare sind in der Mitte gescheitelt und werden durch Bänder zusammengehalten, während die vorderen Strähnen bis auf Schulterhöhe in weichen Locken das Gesicht umrahmen. Das "Bildnis eines Mädchens" aus einer Pariser Privatsammlung (Abb. 126) unterscheidet sich von dem ersten Beispiel nur durch die Wendung in die Dreiviertelansicht des Oberkörpers nach links. Ansonsten stimmen Gewand, Frisur und Schmuck völlig miteinander überein. Im dritten Beispiel - dem "Bildnis eines Mädchens" aus dem New Yorker Metropolitan Museum of Art<sup>249</sup> - ist die Dargestellte bis zur Taille porträtiert. Auch sind die Arme rechts und links nicht vom Bildrand beschnitten, so daß der Körper mehr Bewegungsspielraum erhält. Zudem blickt das Mädchen, im Gegensatz zu den bisherigen Beispielen, den Betrachter an.

Über den Aufbewahrungsort, die Identität der Dargestellten und die Funktion dieser drei Mädchenbildnisse Ghirlandaios ist nichts bekannt. Aufgrund des Alters, der Kleidung und der Frisur ist zu vermuten, daß es sich um Porträts von noch nicht verheirateten Töchtern handelt - so wie sie auch von Ghirlandaio in den Fresken der Florentiner Familienkapellen porträtiert sind. In der Szene "Geburt des hl. Johannes" (Abb. 111) in der Tornabuoni-Kapelle von S. Maria Novella wird die noch nicht verheiratete Tochter der Familie am vorderen Bildrand und fast in der Mitte des Freskos an prominenter Stelle präsentiert. Im Vergleich zu den beiden bereits verheirateten älteren Frauen - wie an den verschleierte Haaren zu erkennen ist - erscheint die junge Tornabuoni-Tochter in einem prächtigem Gewand, verziert mit Schmuck und mit der typischen Frisur junger Mädchen. Als einzige wendet sie ihren Blick dem Betrachter zu, was zusätzlich ihre herausgehobene Stellung betont. Eine ähnliche Darstellung zeigt Ghirlandaios Szene "Franziskus von Assisi erweckt einen Knaben" in der Sassetti-Kapelle von S. Trinità.<sup>250</sup> Auch hier erscheinen zwei Töchter der Familie im Vordergrund der Gruppe am linken Bildrand. Die jüngere Tochter im blauen Kleid schaut den Betrachter an, während sich die ältere Tochter in einem prächtigen, mit Stickerei verzierten weißen Kleid in Bethaltung der Hauptszene zuwendet. Ihre Porträtzüge weisen eine starke Ähnlichkeit mit dem New Yorker "Mädchenbildnis" auf. Es läßt sich allerdings nur spekulieren, ob hier ein und dieselbe Person porträtiert ist.

Trotzdem ist es wahrscheinlich, daß Ghirlandaios "Mädchenbildnisse" Porträts der Töchter seiner Auftraggeber darstellen. Es wäre denkbar, daß solche

<sup>249</sup> Tempera/Holz, 57,1 x 44,1 cm, New York, Metropolitan Museum of Art; Abbildung in Zeri 1971, Abb. 79.

<sup>250</sup> Vgl. die Abbildung in Art of Florence 1988, Bd. II, S. 859, Tafel 473.

Familienbildnisse während der Arbeiten an den Fresken der Familienkapellen der Sassetti in S. Trinità oder der Tornabuoni in S. Maria Novella entstanden sind. Dafür sprechen die Ähnlichkeit in der Darstellung sowie die Entstehungszeit der Freskenzyklen, an denen Ghirlandaio und seine Werkstatt seit den 1480er Jahren arbeiteten.<sup>251</sup> Belegt ist dieser Fall bei Ghirlandaio's Profilbildnis der "Giovanna degli Albizzi" (Abb. 64), das entweder als Kopie aus der "Heimsuchungsszene" der Tornabuoni-Kapelle in S. Maria Novella oder aber als Vorlage für das Porträt des Freskos entstanden ist.<sup>252</sup>

Außer den drei Mädchenporträts hat sich von Ghirlandaio noch das "Bildnis einer Frau" (Abb. 125) erhalten, das aufgrund einer Inschrift der Rückseite mit Lucrezia Tornabuoni identifiziert werden kann.<sup>253</sup> Es zeigt die Dargestellte als Dreiviertel-Brustbild nach links gewendet vor dunklem Hintergrund. Die Kleidung der Porträtierten mit Ober- und Untergewand sowie transparentem Tuch entspricht den anderen drei Porträts, allerdings sind die Haare vollständig mit einem weißen Schleier bedeckt, der ein schwarzes Band trägt.<sup>254</sup> Das Alter der Frau läßt sich auf ca. 40 bis 50 Jahre schätzen. Damit ist dieses Porträt das einzige für das Florentiner Quattrocento überlieferte autonome Tafelbildnis einer älteren Frau.<sup>255</sup>

Lucrezia Tornabuoni gehörte zu den bekanntesten Frauengestalten des Florentiner Quattrocento. Sie war die Schwester von Giovanni Tornabuoni, einem der einflußreichsten Männer in Florenz und zugleich zuverlässigstem Verbündeten der Medici - was durch Lucrezias Hochzeit mit Piero de' Medici noch verstärkt

<sup>251</sup> Die Ausmalung der Sassetti-Kapelle in S. Trinità erfolgte seit 1480, während Ghirlandaio mit den Arbeiten an der Tornabuoni-Kapelle in S. Maria Novella etwa 1486 begann.

<sup>252</sup> Vgl. Pope-Hennessy 1966, S. 24 ff., Abbildungen 24 und 25.

<sup>253</sup> Aufgrund des schlechten Zustandes der Tafel ist nur noch der Familienname "Tornabuoni" auf der Rückseite zu sehen. Bei einer Restaurierung im Jahre 1950 wurde die Inschrift noch als "LU ...TIA TORNABUONI" gelesen; vgl. Shapley 1979, Bd. I, S. 203.

<sup>254</sup> Shapley spekuliert, daß das schwarze Band auf den Tod von Lucrezias Gemahl Piero de' Medici hinweist, der 1469 verstorben ist; vgl. Shapley 1979, Bd. I, S. 203 f. Einen vergleichbaren Schleier mit schwarzem Band trägt die betende Frau am rechten Bildrand im Bogenrund von Ghirlandaio's "Vespucci-Altar" (um 1472, Florenz, Ognissanti). Rohlmann identifiziert diese Frauenfigur mit der Gemahlin Amerigo Vespuccis, dem Stifter des Altars; vgl. Rohlmann 1992, S. 392.

<sup>255</sup> Von Ghirlandaio sind noch zwei Zeichnungen älterer Frauen überliefert (vgl. Katalog Florenz 1992/IV, S. 101-102, Kat. Nr. 4.6 und 4.7), von denen das eine Porträt (345 x 220 mm, Chatsworth, Slg. Devonshire) dem "Bildnis der Lucrezia Tornabuoni" (Abb. 125) sehr ähnlich sieht. Bei der Zeichnung handelt es sich um eine Entwurfsskizze für ein Frauenporträt aus Ghirlandaio's "Geburt der Jungfrau" (Abb. 13) der Tornabuoni-Kapelle in S. Maria Novella. Gemeint ist die linke Figur in einem hellblauen Mantel der Frauengruppe im Vordergrund. Es ist durchaus denkbar, daß hier ebenfalls Lucrezia Tornabuoni porträtiert ist.



wurde.<sup>256</sup> Als Ehefrau von Piero de' Medici spielte Lucrezia auch im kulturellen Leben von Florenz eine bedeutende Rolle. Sie konnte Latein, schrieb selbst Gedichte und förderte andere Dichter wie Luigi Pulci oder Angelo Poliziano.<sup>257</sup> Wer Lucrezias Porträt bei Ghirlandaio in Auftrag gegeben hat und zu welchem Zweck, läßt sich durch schriftliche Quellen rekonstruieren. So verzeichnet das Inventar von Giovanni Tornabuoni, das nach seinem Tod 1497 angefertigt wurde, in einer *camera terrena in sul androne* eine Tafel mit dem Bildnis von Lucrezia de' Medici: "1<sup>o</sup> quadretto c'una testa e busto di Mona Lucrezia de' Medici"<sup>258</sup>. Da im gleichen Inventar in einem anderen Raum ein weiteres Porträt aufgeführt wird - das "Bildnis der Giovanna degli Albizzi" (Abb. 64)<sup>259</sup> -, das sicher Ghirlandaio zugeschrieben werden kann, ist es sehr wahrscheinlich, daß der Künstler beide Porträts angefertigt hat.

Ghirlandaio war seit 1486 für Giovanni Tornabuoni mit der Ausmalung von dessen Familienkapelle in S. Maria Novella beschäftigt. In dieser Zeit entstand das "Bildnis der Giovanna degli Albizzi" - wahrscheinlich als postumes Porträt<sup>260</sup> - und vielleicht auch Lucrezias Porträt, die 1482 gestorben war.<sup>261</sup> Der Aufbewahrungsort von Lucrezias Porträt in einer *camera terrena* des Palazzo Tornabuoni sowie die übrige Ausstattung des Zimmers sprechen dafür, daß Giovanni Tornabuoni die Memoria an seine berühmte Schwester bewahren wollte.<sup>262</sup> Zudem brachte dieses Porträt die familiären Beziehungen der Familie Tornabuoni zu den Medici zum Ausdruck. So wird Lucrezia im Inventar sogar ausdrücklich als "Lucrezia de' Medici" benannt.<sup>263</sup> Eine vergleichbar repräsentative wie familiäre Funktion hatte auch die Porträtbüste Lucrezia Tornabuonis, die zusammen mit der Büste ihres Mannes Piero de' Medici (Abb. 108) über den Türen der *camera della sala grande* des Palazzo Medici

256 Vgl. zur Familie Tornabuoni Patricia Simons in Kent/Simons 1987, S. 221-250 und Pampaloni 1968.

257 Vgl. zu Lucrezia Tornabuonis kultureller Rolle besonders Hausmann 1993, S. 78 ff.

258 ASF, PAP 181, fol. 147v. Vgl. auch das Tornabuoni-Inventar im Anhang, S. 64 f.

259 ASF, PAP 181, fol. 148r (*camera del palcho d'oro*): "1<sup>o</sup> quadro chon chornicione messo d'oro chon testa e busto della Giovanna degli Albizzi".

260 Vgl. Kapitel 7.1.

261 Lucrezia Tornabuoni wurde 1425 geboren und verstarb 1482 im Alter von 57 Jahren. Shapley geht aufgrund des Alters der Dargestellten in Ghirlandaios Bildnis von einer Datierung um 1475 aus (vgl. Shapley 1979, Bd. I, S. 203). M.E. ist diese Datierung zu früh. Der Porträttyp des weiblichen Dreiviertelporträts als Brustbild vor dunklem Hintergrund entsteht erst in den frühen 1480er Jahren in der Werkstatt Ghirlandaios.

262 In der *camera terrena* befanden sich des weiteren ein Madonnen-Tabernakel, drei flämische Leinwandtafeln und ein goldenes Wappenschild mit den Wappen der Familie Tornabuoni; ASF, PAP 181, fol. 147v. Vgl. auch das Tornabuoni-Inventar im Anhang, S. 64.

263 ASF, PAP 181, fol. 147v.

stand.<sup>264</sup> Interessant ist, daß - im Gegensatz zum Palazzo Medici - im Palazzo Tornabuoni nur Frauenbildnisse präsentiert wurden. Das könnte damit zusammenhängen, daß die männlichen wie weiblichen Mitglieder der Tornabuoni-Familie bereits in der Familienkapelle von S. Maria Novella porträtiert waren. Giovanni Tornabuonis Sohn Lorenzo und dessen Gemahlin sind außerdem in einem Freskenzyklus der ehemaligen Villa Tornabuoni bei Careggi (heute Villa Lemmi) anlässlich ihrer Hochzeit von Botticelli gemalt worden.<sup>265</sup>

Wie die Analyse der Beispiele zeigen konnte, taucht der Porträttyp des weiblichen Brustbildnisses in Dreiviertelansicht vor dunklem Hintergrund zu seiner Zeit nur bei Ghirlandaio auf. Zudem gibt es auffällige Übereinstimmungen zwischen den Frauenporträts in den Einzelporträts und den Frauenbildnissen in den Familienkapellen von Francesco Sassetti in S. Trinità und Giovanni Tornabuoni in S. Maria Novella, mit deren Ausmalung Ghirlandaio seit den 1480er Jahren beschäftigt war. Es ist deshalb wahrscheinlich, daß diese einfach gestalteten und meistens in kleinen Formaten ausgeführten Tafelbildnisse parallel zu den Porträts der Familienmitglieder in den Freskenszenen der Familienkapellen von Ghirlandaios wichtigsten Auftraggebern entstanden sind. Dafür spricht auch, daß dieser Porträttyp nur von Ghirlandaio selbst und seiner Werkstatt verwendet wurde.

## 2) Das Halbfigurenbildnis im Innenraum vor Säulenloggia mit Landschaftsausblick

Von Ghirlandaios Mitarbeiter und späterem Schwiegersohn Sebastiano Mainardi hat sich ebenfalls ein solches Porträt erhalten - das "Bildnis einer Frau" (Abb. 84)<sup>266</sup> -, das bereits eine weiterentwickelte Form aufweist und eine Übergangsform vom einfachen weiblichen Dreiviertelporträt zum sitzenden

<sup>264</sup> ASF, M.A.P. 165, fol. 14r. Vgl. auch das Medici-Inventar von 1492 im Anhang, S. 52. Leider ist Lucrezias Porträtbüste von Mino da Fiesole verloren gegangen. Zuraw vermutet das Bildnis Lucrezias in einer weiblichen Porträtbüste des Künstlers, die sich heute in Pisa (Palazzo dell' Opera della Primaziale) befindet; vgl. Zuraw 1993, S. 317 ff. und S. 318, Abb. 2.

<sup>265</sup> Zwei der Fresken befinden sich heute im Pariser Musée du Louvre. Sie zeigen in der einen Szene Lorenzo Tornabuoni vor den "Artes Liberales", während in der anderen Szene Lorenzos Gemahlin mit Venus und den Drei Grazien erscheint. Umstritten ist, um welche Gemahlin Lorenzo Tornabuonis es sich bei dem Frauenporträt handelt, da die Dargestellte keine Ähnlichkeit mit Lorenzos erster Frau Giovanna degli Albizzi aufweist, deren Porträt durch das Bildnis Ghirlandaios (Abb. 64), das in der *camera del palcho d'oro* des Palazzo Tornabuoni hing, überliefert ist. Vgl. zur Diskussion um die Identität der Dargestellten sowie den Anlaß und Zeitpunkt des Auftrages Ettlinger 1976 und Lightbown 1978, Bd. II, S. 60-63.

<sup>266</sup> Vgl. zu Sebastiano Mainardi Kapitel 8.2.

Halbfigurenbildnis im Innenraum vor einer Säulenloggia mit Landschaftsausblick zeigt.<sup>267</sup> Dargestellt ist eine Frau im Alter von 35 Jahren in Dreiviertelansicht nach links gewendet vor einer Landschaft, die nun - statt des dunklen Hintergrundes - das Porträt belebt. Landschaft und Porträt sind außerdem durch eine steinerne Brüstung deutlich getrennt, die sich hinter der Figur befindet. Die Landschaft beginnt unmittelbar hinter der Brüstung mit einem Fluß oder See und entwickelt sich zu einem weitläufigen Panorama, das am Horizont mit Bergen abschließt. Der Mittelgrund der Landschaft wird durch Häuser und Menschen aufgelockert. Im rechten Bildhintergrund ist ein Vogelsteller bei seinem Netz zu sehen, der aus einem brennenden Gebüsch hervorstürzt.<sup>268</sup> Besonders interessant ist die Szene am linken Bildrand: Ausgehend von der rechten Schulter der Dargestellten schlängelt sich ein breiter Weg in die Tiefe, der zu einem Haus führt, vor dem eine Frau steht. Auf dem Weg befindet sich ein Reiter, begleitet von einem Hund und einer weiteren Person. Den Aufbau der Landschaft des linken Bildhintergrundes hat Mainardi aus Memlings rechtem Seitenflügel des "Portinari-Triptychons" übernommen, in dem Benedetto Portinari porträtiert ist (Abb. 88). Auch in Memlings Tafel windet sich hinter dem Dreiviertelporträt des Dargestellten auf Schulterhöhe ein Weg in die Tiefe, der in einem Haus endet und durch Menschen belebt ist. Die Gestaltung der grünen Hügel und Bäume von Mainardis rechtem Landschaftshintergrund findet sich dagegen in Memlings Mitteltafel mit der Darstellung von "Madonna und Kind" wieder (Abb. 85), in der Maria ebenfalls durch eine steinerne Brüstung von der Landschaft abgegrenzt wird.

Noch deutlicher ist die formale Auseinandersetzung mit Memlings "Portinari-Triptychon" in einem anderen "Bildnis eines jungen Mädchens" zu sehen, das ebenfalls aus der Ghirlandaio-Werkstatt stammt.<sup>269</sup> Es zeigt das Mädchen im Dreiviertelprofil nach links gewendet vor einer in die Tiefe gehenden Landschaft, die durch einen breiten Weg, zahlreiche Hügel und eine Stadt an einem Hang im linken Hintergrund gegliedert ist. Der sich über den gesamten Bildhintergrund

<sup>267</sup> Die folgenden Beispiele sind nicht als chronologisch aufeinanderfolgende Entwicklungsstufen des weiblichen Dreiviertelporträts zu verstehen. Vielmehr haben in Florenz seit dem Auftauchen von Memlings "Portinari-Triptychon" (Abb. 85, 87, 88) in S. Maria Nuova (die Tafel ist auf das Jahr 1487 datiert) die Künstler in der Auseinandersetzung mit dem niederländischen Werk gleichzeitig verschiedene weibliche Porträttypen entwickelt, die mehr oder weniger alle auf Memlings "Prototyp" zurückzuführen sind. Eine chronologische Entwicklungsgeschichte des weiblichen Dreiviertelporträts ist schon deshalb nicht möglich, weil keines der heute überlieferten Porträts sicher datiert werden kann. Die hier besprochenen Beispiele sind alle im letzten Jahrzehnt des 15. Jahrhunderts entstanden.

<sup>268</sup> Vgl. Oertel 1961, S. 158.

<sup>269</sup> Tempera/Holz, Williamstown, Sterling and Francine Clark Art Institute. Leider ist es mir bisher nicht möglich gewesen, ein Photo des Porträts zu bekommen. Vgl. deshalb die Abbildung in Smith 1985, S. 195, Abb. 13.

schlängelnde Weg gleicht der formalen Gestaltung des "Portinari-Triptychons", in dem Memling den kontinuierlichen Landschaftshintergrund, der alle drei Tafeln verbindet, ebenfalls durch einen breiten Weg zusammenhält. Das Mädchen, das vor der Landschaft erscheint, stützt ihren rechten Arm auf eine von einem farbigen Teppich verkleidete Brüstung, die gleichzeitig den unteren Bildrand markiert. Auf einer mit einem ähnlichen Teppich geschmückten Brüstung präsentiert Maria auf Memlings Mitteltafel des "Portinari-Triptychons" (Abb. 85) das Christuskind dem Betrachter. Die vordere steinerne Brüstung des "Portinari-Triptychons" verbindet ebenfalls alle drei Tafeln miteinander, allerdings ist nur die Mitteltafel mit der Madonna-Kind-Darstellung durch die Verkleidung mit einem Teppich herausgehoben.

Memlings "Portinari-Triptychon" ist allerdings nicht nur von Ghirlandaio und seiner Werkstatt rezipiert worden. Von Lorenzo di Credi hat sich das "Bildnis eines jungen Mädchens" erhalten (Abb. 83), in dem erstmals die Dargestellte eindeutiger als in einem Innenraum befindlich und vor einer Landschaft sitzend verortet wird. Der Oberkörper des Mädchens ist bis zur Taille gezeigt, die Arme werden nicht vom Bildrand beschnitten, und die Körperhaltung deutet an, daß das Mädchen sitzt. Der Horizont der Hintergrundlandschaft ist wesentlich tiefer gelegt als in den bisher diskutierten Beispielen, so daß die Porträtierte nicht nur vor, sondern auch über der Landschaft präsentiert wird. Figur und Landschaft sind wiederum durch eine steinerne Brüstung voneinander getrennt, doch mit dem Unterschied, daß die Brüstung in Credis Mädchenbildnis deutlich als Mauer profiliert ist - wie besonders in der rechten unteren Bildhälfte zu sehen ist.<sup>270</sup> In einem etwas späteren Frauenporträt (Abb. 92) entwickelt Lorenzo di Credi schließlich einen neuen Porträttyp, der - mit leichten Abwandlungen - auch die Komposition von Leonardos "Mona Lisa" (Abb. 91) bestimmen wird. Die junge Frau sitzt in einem Innenraum, den Körper nach links gedreht und den Blick auf den Betrachter gerichtet. Ihre Arme und Hände sind vollständig gezeigt und stützen sich auf eine Brüstung, die den unteren Bildrand markiert, aber nicht bildparallel angelegt ist, sondern der Körperdrehung der Dargestellten entsprechend schräg in den Bildraum verläuft.

Im Bildhintergrund öffnet sich der Raum durch eine Säulenloggia, welche den Blick auf eine weite Landschaft frei macht. Am oberen Rand der Säulenloggia ist hinter dem Kopf der jungen Frau ein roter Vorhang befestigt, wodurch ihr

<sup>270</sup> Lorenzo di Credis "Bildnis eines jungen Mädchens" ist auch durch seine Rückseitengestaltung bemerkenswert, die bereits in Kapitel 4.1 (S. 117) besprochen wurde; vgl. auch Dülberg 1990, S. 228, Kat. Nr. 169.

Porträt besonders gut zur Geltung kommt. Mit der Säulenloggia als Hintergrundgestaltung war Lorenzo di Credi bereits durch Memlings "Portinari-Triptychon" vertraut (Abb. 85, 87, 88). Erstmals taucht in diesem Porträt am linken Bildrand auch das Motiv der angeschnittenen Halbsäule auf, das auch in Leonardos "Mona Lisa" (Abb. 91) den rechten und linken Bildrand bestimmt. Die Hintergrundgestaltung von Credis Frauenporträt könnte sich allerdings auch in der Auseinandersetzung mit einer anderen Tafel von Memling entwickelt haben, die ebenfalls aufgrund zahlreicher Kopien einzelner Details durch Florentiner Künstler im späten Quattrocento in Florenz gewesen sein muß: Memlings "Madonna mit Kind und musizierenden Engeln" (Abb. 121).<sup>271</sup> So erscheint nicht zufällig in Credis Bildnis ebenfalls eine Burg im linken Landschaftsausschnitt, und auch das Motiv des Vorhangs als Hintergrund für das Antlitz der Dargestellten ist bereits in Memlings Madonnenbild formuliert. Während sich Leonardo in der "Mona Lisa" wieder stärker auf Memlings Mitteltafelkomposition des "Portinari-Triptychons" (Abb. 85) konzentriert hat, scheint Lorenzo di Credi eine Synthese beider Memlingtafeln versucht zu haben. Daß Leonardo auch Memlings "Madonna mit Kind und musizierenden Engeln" (Abb. 121) gekannt hat, läßt sich aus der Verrocchio oder Leonardo zugeschriebenen "Madonna mit Kind" (Abb. 122) ableiten, in der der Künstler sich ebenfalls in der Hintergrundgestaltung an Memlings Vorbild orientiert.<sup>272</sup>

Leonardo konnte somit bei der Komposition seiner "Mona Lisa" (Abb. 91), an der er ab 1503 gearbeitet hat<sup>273</sup>, auf niederländische und auf durch niederländische Motive beeinflusste florentinische Vorbilder zurückgreifen. Diese Tatsache ist für die Beurteilung der "Mona Lisa" entscheidend, weil dadurch Leonardos Bildnis aufgrund seiner formalen Bezüge eindeutig als Florentiner Porträt bestimmt werden kann.<sup>274</sup> Allerdings führt Leonardo einige formale

<sup>271</sup> Vgl. De Vos 1994, S. 318 f., Kat. Nr. 89. Memlings "Madonna mit Kind und musizierenden Engeln" ist die Mitteltafel eines Triptychons, dessen Seitenflügel sich in der National Gallery in London befinden. Vgl. zur Rekonstruktion des Triptychons sowie zu seiner Rezeption durch Florentiner Künstler seit Beginn der 1480er Jahre Rohlmann 1994, S. 67 ff. und Rohlmann 1993b.

<sup>272</sup> Wie verbreitet das Kopieren Florentiner Künstler aus altniederländischen Tafelbildern war, hat Rohlmann untersucht; vgl. Rohlmann 1993b.

<sup>273</sup> Vgl. Zöllner 1994, S. 18 ff.

<sup>274</sup> Die Forschung diskutiert die Datierung und die Identifizierung der Dargestellten immer noch kontrovers; vgl. einen zusammenfassenden Überblick in Zöllner 1993, S. 130, Anm. 7. In der folgenden Analyse wird grundsätzlich davon ausgegangen, daß Leonardos "Mona Lisa" mit Lisa del Giocondo (geb. Gherardini), der Frau des Florentiner Kaufmanns Francesco del Giocondo, identisch ist - wie jüngst Frank Zöllner wieder dargelegt hat; vgl. Zöllner 1993 und Zöllner 1994. Die Schwerpunkte von Zöllners Analyse des Porträts liegen auf der erneuten kritischen Durchsicht der Quellen sowie den Fragen nach dem Ort und der Funktion des Porträts innerhalb seines historischen Kontextes. Da sich in bezug auf diese Fragen

Neuerungen ein, die die "Mona Lisa" von ihren Vorbildern unterscheidet. So sitzt die Dargestellte deutlich erkennbar auf einem Stuhl, auf dessen bildparallel verlaufende Armlehne sie beide Hände stützt und übereinander schlägt. Der Stuhl steht vor einer offenen Säulenloggia - wie an den beiden angeschnittenen Säulenbasen am rechten und linken Bildrand zu sehen ist, die das Porträt einrahmen. Wie schon in der älteren Forschung gesehen wurde<sup>275</sup>, weisen die rahmenden Halbsäulen - die Leonardo in der Endfassung der "Mona Lisa" auf angeschnittene Basen reduziert - auf die Auseinandersetzung mit niederländischen Tafelbildern hin. Nach der bisherigen Analyse der formalen Entwicklung des weiblichen Dreiviertelporträts kommt für dieses Motiv allerdings auch bei Leonardo nur ein konkretes niederländisches Vorbild in Frage: Memlings "Portinari-Triptychon" (Abb. 85, 87, 88), dessen Mitteltafel mit der Madonna-Kind-Darstellung (Abb. 85) ehemals solche angeschnittenen Halbsäulen aufwies, bevor die Tafel im 19. Jahrhundert beschnitten wurde.<sup>276</sup> Dafür spricht auch, daß Leonardo - im Gegensatz zu Lorenzo di Credi in dessen "Bildnis einer Frau" (Abb. 92) - das Porträt der "Mona Lisa" nicht mit einem Vorhang hinterfängt, sondern den Oberkörper frei und relativ hoch über einer weiten Landschaft entfaltet. Diese Landschaft weist mit ihren aus kargen Felsen, trockener Erde und Wasser bestehenden Elementen allerdings nur wenige Gemeinsamkeiten mit Memlings Naturdarstellung auf, die sich im Vergleich zu Leonardo durch zahlreiche Details - wie Städte, Personen, Tiere u.ä. - deutlich als vom Menschen kultiviert zu erkennen gibt.<sup>277</sup>

Die Säulenloggia und der weite Landschaftsausblick sind aber nicht die einzigen Elemente, bei denen sich Leonardo an Memlings Darstellung orientiert hat. Auch das Sitzmotiv der "Mona Lisa", ihre fast frontal ausgerichtete Haltung und die erhöhte Stellung über der Landschaft, die den Eindruck des Thronens erwecken, stammen von Memlings Mitteltafel des "Portinari-Triptychons" (Abb. 85), in der das Thronen Marias über einer Landschaft durch ihre frontale und in die Mittelachse gerückte Präsentation besonders eindrucksvoll zum

---

Zöllners Ergebnisse mit denen der Verfasserin decken, kann zugunsten anderer Forschungslücken im Rahmen dieser Untersuchung auf ein eigenes Kapitel über die "Mona Lisa" verzichtet werden. Daß die Analyse des historischen Kontextes und der formalen Tradition der "Mona Lisa" die Bedeutung von Leonardos Porträt nur zum Teil erfassen kann, haben andere Untersuchungen gezeigt; vgl. beispielsweise Clark 1973; McMullen 1975; Brown/Oberhuber 1978; Strong 1982 und Smith 1985.

<sup>275</sup> Vgl. Tolnay 1952, S. 18-26; McMullen 1975, S. 72 f. und Strong 1982, S. 257.

<sup>276</sup> Vgl. De Vos 1994, S. 284 f.

<sup>277</sup> In Leonardos Landschaftsgestaltung deuten zwar auch bestimmte Elemente - wie die Brücke im rechten und der Weg im linken Hintergrund - auf menschliche Existenz hin, allerdings werden diese Details aufgrund der Farb- und Helldunkelgestaltung vom Betrachter kaum wahrgenommen.

Vorschein kommt. Diese Darstellung der Memling-Madonna hat auch andere Florentiner Künstler zu einer neuen Madonnenauffassung inspiriert. Während ältere Florentiner Madonnenbilder die sitzende Maria meistens in einer starken Drehung nach rechts oder links zeigen, um dem Christuskind und weiteren Assistenzfiguren Raum zu schaffen<sup>278</sup>, taucht seit Memlings Präsenz des "Portinari-Triptychons" auch der niederländische Madonnentyp in Florentiner Darstellungen auf. Raffaels "Madonna mit Kind" (Abb. 86) ist ohne Memlings Mitteltafel des "Portinari-Triptychons" (Abb. 85) nicht denkbar.<sup>279</sup>

Für Leonardos Auffassung des weiblichen Dreiviertelporträts im Innenraum vor einer Säulenloggia war die Auseinandersetzung mit Madonnendarstellungen, besonders aber mit Memlings thronender Madonnenfigur (Abb. 85), noch in anderer Hinsicht bedeutend. Leonardo zeigt die Porträtierte mit ihrem ganzen Oberkörper, d.h. bis zur Taille und mit beiden Armen, die nicht vom Bildrand beschnitten werden.<sup>280</sup> Zwischen der Gestalt im Bildzentrum und dem Bildrand bleibt ausreichend Platz, so daß dem Betrachter der geschlossene Körperumriß einer Person in einem erfahrbaren Raum entgegentritt. Dieser Raum ist auch zum vorderen Bildrand hin durch die Stuhllehne klar definiert, so daß sich der Körper der Dargestellten in seinem eigenen Bildraum zwischen Stuhl und hinterer Brüstung dreidimensional entfalten kann. Eine vergleichbare Raumauffassung formuliert erstmals Lorenzo di Credi in seinem "Bildnis einer Frau" (Abb. 92), in dem die Art der Körperdrehung und die den vorderen Bildrand abschließende Brüstung aus Memlings Porträt des Benedetto Portinari auf dem rechten Seitenflügel des "Portinari-Triptychons" (Abb. 88) entlehnt ist. Die Darstellung einer Person mit vollständigem Oberkörper, der bis zur Taille gezeigt wird, kennt die niederländische und florentinische Malerei vor allem aus den Madonnendarstellungen, in denen Maria immer mit Armen und Händen gezeigt wird, da sie das Christuskind in ihren Armen hält und mit ihrem Körper umfängt. Porträts von Personen werden dagegen im Norden wie im Süden bis ins späte 15. Jahrhundert stark beschnitten oder - vergleichbar mit der Form von Porträtbüsten - nur als Brustbildnisse ohne Arme gezeigt.

Die Auseinandersetzung Leonardos mit Mariendarstellungen läßt sich schließlich auch in der Kleidung der "Mona Lisa" (Abb. 91) wiederfinden, die - im Gegensatz zu anderen weiblichen Porträts des späten Quattrocento - keine

278 Vgl. die zahlreichen Madonna-Kind-Darstellungen von Filippo Lippi, Botticelli oder Alessio Baldovinetti vor 1490.

279 Vgl. zu dieser Tafel Van Buren 1975, die weitere Beispiele diskutiert.

280 Vgl. auch Freedman 1989, S. 170 f.

modischen Accessoires aufweist. Ihr Gewand ist zwar kostbar - wie an der Stickerei des Halsausschnittes erkennbar ist -, aber einfach geschnitten und nicht durch luxuriösen Schmuck bereichert.<sup>281</sup> Der Schleier auf dem Kopf zeigt an, daß sie eine verheiratete Frau ist, allerdings finden sich - wie sonst üblich - keine Ringe an ihren Händen. Vergleicht man die Bekleidung von Leonardos "Mona Lisa" mit den Gewändern von Raffaels "Maddalena Doni" (Abb. 102)<sup>282</sup> oder seiner "Dame mit Einhorn" (Abb. 94), wird der Unterschied zur gängigen Gestaltung weiblicher Porträts noch deutlicher. Eine Steigerung dieser fast zeitlos anmutenden Darstellung der "Mona Lisa" erreicht Leonardo zusätzlich durch seine von Licht und Schatten bestimmte Farbigekeit, durch die sich die Lokalfarben zugunsten eines einheitlichen und bildbestimmenden Brauntönen aufzulösen scheinen.<sup>283</sup> In der Florentiner Porträtmalerei des späten Quattrocento war eine solche, ausschließlich durch Licht- und Schattenwerte erreichte Präsenz des Dargestellten neu und ohne Vorbilder. Entscheidend ist, daß Leonardo die Bildwirkung der "Mona Lisa" nicht nur durch die Beobachtung und künstlerische Umsetzung eines natürlichen Beleuchtungslichtes erreicht, sondern durch ein künstliches Bildlicht noch steigert. So entspricht das Licht in dem Raum, in dem sich die Dargestellte befindet, keinesfalls der realen Beleuchtung einer offenen Loggia. Vielmehr scheint das Antlitz der "Mona Lisa" durch eine zusätzliche Lichtquelle von links oben beleuchtet zu sein. Dieses Licht trifft die Porträtierte allerdings nicht gleichmäßig, sondern überwiegend auf ihrem Gesicht und ihren Händen. Somit erweist sich diese Lichtquelle als künstlich, die Leonardo bewußt zur Ausdruckssteigerung des Porträts eingesetzt hat.<sup>284</sup>

Leonardos Behandlung des Helldunkels läßt sich nur durch seine intensive Auseinandersetzung mit dem Helldunkel und der Technik der Ölmalerei niederländischer Künstler erklären<sup>285</sup> sowie anhand seiner praktischen Studien, die der Künstler seit den 1490er Jahren in seinen Schriften festgehalten und diskutiert hat, nachvollziehen.<sup>286</sup> Inwieweit allerdings Leonardo während seines Florentiner Aufenthaltes zwischen 1503 und 1506 die heutige Farbgestaltung und Bildwirkung der "Mona Lisa" bereits formuliert hatte, ist fraglich. Das wird auch bei der Analyse von Raffaels Florentiner Frauenporträts deutlich, deren formale

281 Vgl. zum Gewand der "Mona Lisa" auch Zöllner 1994, S. 56 f.

282 Vgl. dazu Kapitel 8.3.

283 Für Leonardos Behandlung von Farbe und Licht sowie sein Helldunkel mit dem bildbestimmenden *sfumato* hat sich vor allem die jüngere Forschung interessiert; vgl. Shearman 1962; Rzepinska 1962; Weil Garriss Posner 1974; Zaremba Filipczak 1977; Farago 1991; Nagel 1993; Zöllner 1994, S. 71 ff.

284 Vgl. Zöllner 1994, S. 73 f.

285 Vgl. Kapitel 7.2.

286 Vgl. Zaremba Filipczak 1977; Farago 1991; Zöllner 1994, S. 71 ff.



Kompositionen nur unter dem Eindruck von Leonardos "Mona Lisa" entstanden sein können, nicht aber Leonardos Helldunkel und seine Farbigkeit reflektieren.<sup>287</sup> Raffael hielt sich in der Zeit von 1504 bis 1508 regelmäßig in Florenz auf.<sup>288</sup> Um 1506 wird er den Auftrag für die Pendantbildnisse von "Angelo und Maddalena Doni" (Abb. 101-102) erhalten haben<sup>289</sup>, bei deren formaler Gestaltung er offensichtlich auf Leonardos "Mona Lisa" zurückgegriffen hat. Besonders im Porträt der Maddalena Doni (Abb. 102) sind die formalen Bezüge offensichtlich - wie die Übereinstimmungen der Sitzhaltung, Körperdrehung und das Aufeinanderlegen der Hände zeigen. Auch die Hintergrundgestaltung und die Platzierung der Dargestellten vor eine Säulenloggia hat Raffael von Leonardo übernommen. Röntgenuntersuchungen konnten zeigen, daß sich Raffael erst im Verlauf der Arbeit des "Maddalena-Bildnisses" für den Landschaftshintergrund entschieden hat. In der ersten Version des Porträts sah Raffaels Entwurf noch eine Innenraumdarstellung mit einem Fenster vor<sup>290</sup> - wie sie vor der "Mona Lisa" im Florentiner Quattrocento durchaus üblich war und auch in weiblichen Profilbildnissen verwendet wurde (Abb. 63, 74, 76).

Die intensive Rezeption der "Mona Lisa" durch Raffael läßt sich auch anhand seiner "Dame mit dem Einhorn" (Abb. 94) dokumentieren, zu der sich eine Vorzeichnung erhalten hat (Abb. 93). Zeichnung und Porträt sind deshalb so bemerkenswert, weil in beiden - abgesehen von den Übereinstimmungen der Sitzhaltung, der Körperdrehung und des Armmotivs - die flankierenden Halbsäulen als rahmende Elemente am rechten und linken Bildrand verwendet sind. Während bei Leonardo dieses Motiv in der Endfassung der "Mona Lisa" nur noch aufgrund der angeschnittenen Basen zu erahnen ist, verwendet es Raffael als regelrechtes Rahmensystem seines Porträts. Da in Kopien der "Mona Lisa" aus dem 16. Jahrhundert das Motiv der flankierenden Halbsäulen ebenfalls auftaucht<sup>291</sup>, ist anzunehmen, daß in Leonardos erstem Entwurf des Porträts, dessen Karton Raffael in Florenz gesehen haben wird, die Halbsäulen noch ganz zu sehen waren.<sup>292</sup>

Entscheidend ist, daß Raffael seinen weiblichen Porträttyp durch die Rezeption von Leonardos "Mona Lisa" entwickelt hat und nicht - wie Leonardo selbst und die Künstlergeneration zuvor - in der direkten Auseinandersetzung mit

287 Vgl. zu Raffaels Rezeption der "Mona Lisa" Freedman 1989.

288 Vgl. grundsätzlich zur Florentiner Zeit Raffaels Katalog Florenz 1984, besonders S. 37 ff.

289 Vgl. zum historischen Kontext der Ehepaarbildnisse Kapitel 8.3.

290 Vgl. Katalog Florenz 1984, S. 115.

291 Vgl. beispielsweise die Kopie der "Mona Lisa" im Pariser Musée du Louvre (Öl/Holz, 83 x 65 cm, Abbildung in Zöllner 1994, S. 25, Abb. 7).

292 Vgl. Zöllner 1994, S. 24.

Memlings "Portinari-Triptychon" (Abb. 85, 87, 88). Daß Raffael Memlings Triptychon kannte, zeigt seine "Madonna mit Kind" (Abb. 86), deren formale Bezüge zu Memlings Mitteltafel des "Portinari-Triptychons" (Abb. 85) eindeutig sind.<sup>293</sup> Warum ausgerechnet Memlings Komposition des "Portinari-Triptychons" die formale Gestaltung der weiblichen Dreiviertelporträts des späten Quattrocento so entscheidend geprägt hat, soll im folgenden - unter Einbeziehung der Fragen nach dem Aufbewahrungsort und der Funktion weiblicher Dreiviertelporträts - noch genauer analysiert werden.

### Maria als Tugendvorbild der Frau

Zunächst kann man ganz allgemein für das Spätmittelalter feststellen, daß das Antlitz Marias sowie die mit ihr verbundenen Tugendeigenschaften einen Vorbildcharakter für die Darstellung von Frauen hatten.<sup>294</sup> In der Toskana sind solche Vorstellungen vor allem in Boccaccios *Laberinto d'amore* greifbar, in dem der Dichter Maria als Jungfrau und Gottesmutter preist. So erscheint Boccaccio das Antlitz Marias als so rein und tugendhaft, daß er in ihr das Vorbild für alle Frauen erblicken möchte.<sup>295</sup> Wichtig in diesem Zusammenhang ist auch Marias "Doppelrolle" als Jungfrau und Mutter, in der sich die beiden Möglichkeiten, unter denen eine Frau des Spätmittelalters bzw. der Renaissance wählen konnte, widerspiegeln: die Ehe und Mutterschaft oder das Kloster.<sup>296</sup> Dementsprechend richtete sich die Erziehung der Töchter fast ausschließlich auf die Vermittlung christlicher und mariologischer Werte. So berichtet Vespasiano da Bisticci in der Vita der Alessandra de' Bardi über deren Erziehung:

"Für die Alessandra gab es nichts, was sie nicht mit Eifer zu lernen trachtete; anders wie heute, wo die jungen Frauen weiter nichts verstehen als ihre Person zu schmücken und darin all ihren Ruhm zu suchen. Die Mutter ließ sie lesen lernen und vor allem das Offizium der Madonna täglich hersagen, dem allmächtigen Gott und der heiligen Jungfrau siebenmal in den sieben Stundengebeten danken. Selten sah man sie an der Tür stehen oder am Fenster, weil es ihr wohl keine Freude machte und sie auch Besseres zu tun hatte. Die Mutter führte sie täglich ganz früh zur Messe, den Kopf bedeckt, das Gesicht kaum sichtbar. An Festtagen brachte sie sie schon von früh an in gewisse Klöster heiliger Frauen, damit sie sich an ihrem Beispiel bilde."<sup>297</sup>

<sup>293</sup> Vgl. Van Buren 1975.

<sup>294</sup> Vgl. Kecks 1988, S. 33; King 1993, S. 10 ff.; Maclean 1991 und Hansmann 1993, S. 241 ff. und S. 279 f.

<sup>295</sup> Vgl. Kelso 1956, S. 274.

<sup>296</sup> Vgl. grundsätzlich zu den verschiedenen Rollen der Frau in der Renaissance Kelso 1956, *passim* und King 1993, *passim*.

<sup>297</sup> Bisticci 1914, S. 354 f.

Am Ende ihres tugendhaften Lebens konnte sich deshalb Alessandra de' Bardi Gottes Gnade gewiß sein - so Vespasiano da Bisticci, der anschließend seine weiblichen Leser ermahnt, sich das Vorbild Alessandras immer vor Augen zu halten:

"Ich bezweifle nicht, daß diese fromme Frau, die so tugendhaft gelebt und deren Leben fast nur Leiden war, durch Gottes Willen gereinigt und in den höchsten Kreis der seligen Geister zu ewiger Seligkeit erhoben ist. Dies Leben bis zu seinem Ende sollte allen Frauen ein Vorbild sein, die Mütter sollten ihren Töchtern dies Beispiel vor Augen halten; nicht sollten sie die Cento Novelle lesen lassen, die Bücher des Boccaccio, die Sonette des Petrarca. Denn obgleich sie anständig sind, ist es doch nicht gut, wenn Mädchen anderes lieben lernen als Gott und ihren Gatten."<sup>299</sup>

Konkrete Ratschläge für die Erziehung junger Mädchen konnten Florentiner Mütter auch Giovanni Dominicis Schrift *Regola del governa di cura familiare* (um 1405) entnehmen, in der der Dominikaner zu diesem Thema schreibt:

"Ebenso sollte man kleine Mädchen mit dem Anblick der elftausend Jungfrauen geistig nähren, wie sie untereinander plaudern, wie sie beten, wie sie um ihr Leben kämpfen. Mir gefiele, wenn sie die heilige Agnes mit dem fetten Lamm sehen würden, Cäcilia mit Rosen gekrönt, Elisabeth voll mit Rosen, Katharina auf dem Rad neben anderen Figuren, die ihnen mit der Muttermilch schon die Liebe zur Jungfräulichkeit einflößen, das Verlangen nach Christus, Haß auf die Sünde, Verachtung für die Eitelkeit, Vermeiden böser Gesellschaft und den ersten Ansatz, sich durch Nachdenken über die Heiligen ins höchste Heilige von allen zu versetzen [...]."<sup>300</sup>

Madonnentafeln und Bilder von Heiligen gehörten deshalb immer zu den ersten und wichtigsten Einrichtungsgegenständen der Florentiner *camera*.<sup>301</sup> Parallel zur zunehmenden Popularität des häuslichen Andachtsbildes veränderte sich seit der Mitte des Quattrocento auch die künstlerische Gestaltung des Madonnentypus. Gottesmutter und Gottessohn gewannen immer stärker

<sup>299</sup> Bisticci 1914, S. 368 f.

<sup>300</sup> Zitiert nach Heißler/Blastenbrei 1990, S. 38.

<sup>301</sup> Madonnentafeln werden meistens auch zuerst in den Inventaren bei der Beschreibung eines Zimmers genannt - wie beispielsweise im Inventar des Andrea Minerbetti von 1493: "i nostra donna dipinta con suo ornamento messo d'oro" (BL, Acquisti e Doni 229 II, fol. 4r, *camera nuziale d'Andrea*), "i agnusdeo di cera lavorato con oro" (ebd., fol. 7r, *scrittoio*), "i quadretto con i nostra donna" (ebd., fol. 7r, *un' altro camera*); vgl. auch das Inventar im Anhang, S. 62. Das gilt auch für die Einrichtung des Palazzo von Giovanni Tornabuoni, in dem jedes Zimmer (mit Ausnahme einer *camera terrena dell'arme*) mindestens ein Madonnenbild enthält; vgl. das Inventar im Anhang, S. 64 f. Zur Bedeutung und Form des häuslichen Andachtsbildes vgl. auch Kecks 1988, zum bevorzugten Aufhängungsort ebd., S. 26 ff.

menschliche Züge, während zugleich das Bildthema der innigen Beziehung von Mutter und Kind in den Vordergrund rückte.<sup>302</sup> So berichtet Vasari beispielsweise von Fra Filippo Lippi, daß dieser in einem Altarbild im Antlitz der Muttergottes das Porträt seiner Geliebten Lucrezia Buti verewigt habe:

"In Prato erhielt Fra Filippo von den Nonnen von Santa Margharita den Auftrag, die Tafel für den Hauptaltar zu malen, und während er damit beschäftigt war, erblickte er eines Tages die Tochter des Florentiners Francesco Buti, welche in jenem Kloster entweder unter Aufsicht stand oder Nonne werden sollte. Fra Filippo betrachtete Lucrezia - dies war der Name des Mädchens - und da sie schön und anmutig war, wußte er die Nonnen dahin zu bewegen, daß er die Muttergottes in dem Altarbild nach ihr malen durfte."<sup>303</sup>

Zu den porträtthaft anmutenden Gesichtszügen gesellte sich außerdem eine zeitgenössische Bekleidung Marias, die durch modische Accessoires bereichert wurde.<sup>304</sup> In Ghirlandaio's "Madonna mit Kind" (Abb. 119) wird Marias Mantel von einer aufwendigen Brosche mit Edelsteinen und Perlen gehalten und durch eine weitere Brosche geschmückt. Der Schnitt ihres roten Unterkleides entspricht der Mode der Zeit - wie ein Vergleich mit Ghirlandaio's "Bildnis eines jungen Mädchens" (Abb. 89) deutlich macht. Zudem befinden sich Maria und das Christuskind nicht mehr in einem zeitlosen Raum, sondern in dem häuslichen Ambiente einer Florentiner *camera*: links läßt eine durch Säulen verzierte Loggia den Blick auf eine weite Landschaft frei, rechts verweist ein mit Büchern und anderen Gegenständen angefülltes Wandregal auf die *vita contemplativa* Marias.

### **Memlings Komposition in bezug zu Aufbewahrungsort und Funktion Florentiner Frauenporträts**

Die Bedeutung Marias als bildliches und moralisches Vorbild erklärt allerdings noch nicht, warum Florentiner Künstler bei der Komposition des weiblichen Dreiviertelporträts auf das Madonnenbild eines niederländischen Künstlers zurückgegriffen haben. Diese Tatsache kann nur damit zusammenhängen, daß in Memlings Madonnentyp eine Bildform angelegt war, die die sozialen Normen, denen weibliche Porträts unterworfen waren, zu transportieren vermochte. Die Analyse der weiblichen Profilbildnisse konnte zeigen, daß es einen unmittelbaren

<sup>302</sup> Vgl. zur Entwicklung der Madonnendarstellung im Florentiner Quattrocento Kecks 1988, S. 80: "So überrascht es nicht, daß die gleichsam das Idealbild der Renaissancefrau verkörpernde Gestalt Mariens in den Bildwerken der zweiten Quattrocentohälfte als eine schlanke, mädchenhafte Frauengestalt von jugendlich anmutiger Schönheit, die in Haltung und Ausdruck eine vornehme, adlige Abkunft verrät, erscheint."

<sup>303</sup> Vasari-Milanesi, Bd. II, S. 620.

<sup>304</sup> Vgl. Kecks 1988, S. 81.

Zusammenhang zwischen der Darstellung der Frau und ihrer sozialen Rolle innerhalb der Florentiner Gesellschaft gibt.<sup>305</sup> Dieses Phänomen läßt sich auch bei der formalen Gestaltung von Ehepaarbildnissen beobachten - wie beispielsweise in Sebastiano Mainardis "Diptychon eines Ehepaares" (Abb. 97-98), dessen Hintergrundgestaltung die gesellschaftlichen Rollen von Mann und Frau widerspiegelt: Während die Tätigkeiten des Mannes sich außerhalb des Hauses abspielen, wird der Frau der häusliche Bereich zugewiesen.<sup>306</sup> "L'ufficio proprio della donna è l'essere sollecita e attenta al governa di casa"<sup>307</sup>, schreibt Matteo Palmieri in seinem Traktat *Della vita civile*. Bis auf wenige Ausnahmen werden deshalb Frauen im Florentiner Quattrocento immer nur in einem Innenraum oder vor einem einfarbigen Hintergrund dargestellt.<sup>308</sup>

Des weiteren zeichnen sich Florentiner Frauenporträts durch eine ganz bestimmte Ikonographie aus, mit der immer wieder auf die Tugend und Keuschheit der Porträtierten hingewiesen wird. So ist Ghirlandaios "Bildnis der Giovanna degli Albizzi" (Abb. 64) angefüllt mit Tugendsymbolen wie Gebetbuch oder Korallenkette, Raffaels "Dame mit Einhorn" (Abb. 94) trägt das Symbol der Keuschheit auf ihrem Schoß, und im "Bildnis der Maddalena Doni" (Abb. 102) kündigt die Halskette der Dargestellten mit den Edelsteinen und der Perle von ihrem moralisch einwandfreien Lebenswandel. Entsprechend dieser sozialen Ansprüche kamen für Frauenporträts nur ganz bestimmte Porträttypen in Frage, deren Form eine sittsame Präsentation der Frauen garantierte. Während für die Porträts Florentiner Bräute schon seit der Mitte des Quattrocento im Porträttyp des Profilbildnisses eine adäquate Bildform gefunden war<sup>309</sup>, vermochten Florentiner Künstler anscheinend erst unter dem Einfluß von Memlings "Portinari-Triptychon" einen neuen Porträttyp für das weibliche Dreiviertelporträt zu entwickeln.

Weibliche Dreiviertelporträts stellen in Florenz immer entweder noch nicht verheiratete Töchter oder Ehefrauen dar. Das früheste Beispiel für das Porträt einer Ehefrau in Dreiviertelansicht ist Leonardos "Ginevra de' Benci" (Abb. 77).<sup>310</sup> Die wichtigste Funktion eines weiblichen Dreiviertelporträts ist deshalb - neben seinem familiär-dokumentarischen Charakter - die Präsentation der Porträtierten als

<sup>305</sup> Vgl. Kapitel 7.1.

<sup>306</sup> Vgl. Kapitel 8.2.

<sup>307</sup> Palmieri 1944, S. 134.

<sup>308</sup> Die Ausnahmen sind durch die besondere Funktion bestimmter Porträts bedingt - wie im Fall von Leonardos "Ginevra de' Benci" (Abb. 77) und Piero di Cosimos "Simonetta Vespucci" (Abb. 72). Vgl. Kapitel 7.2.

<sup>309</sup> Vgl. Kapitel 7.1.

<sup>310</sup> Vgl. Kapitel 7.2.

Jungfrau (Tochter) oder Mutter (Ehefrau). Das erklärt grundsätzlich die inhaltlichen und formalen Bezüge weiblicher Dreiviertelporträts zu Mariendarstellungen. Die Rezeption von Memlings "Portinari-Triptychon" (Abb. 85, 87, 88) läßt sich aber vor allem aus der räumlichen Disposition der Dargestellten - und besonders von Maria - erklären. Alle drei Figuren - der hl. Benedikt, Maria und Benedetto Portinari - befinden sich in demselben Innenraum, der im Hintergrund durch eine Säulenloggia geöffnet wird und den Blick auf eine Landschaft frei läßt. Die Säulenloggia ist ein wichtiges architektonisches Verbindungselement zwischen dem Innen- und dem Außenraum. In Italien waren Loggien sehr verbreitet und auch Florentiner Palazzi besaßen oft eine Loggia. Memlings Motiv war Florentiner Künstlern somit vertraut.

Landschaften als Hintergrund von Porträts gab es zunächst nur in Florentiner Männerporträts, in denen die Landschaft als Ausdruck für die Weltoffenheit fungierte und den Aktionsraum des Mannes definierte. Da der Frau das Haus und die *camera* zugewiesen war, kannte das weibliche Porträt keine bildbestimmenden Hintergrundlandschaften, sondern nur Innenraumdarstellungen mit Fenstern, durch die meistens nur der Himmel zu sehen ist (Abb. 63, 73, 74, 76, 95, 96).<sup>311</sup> In Memlings Mitteltafel des "Portinari-Triptychons" (Abb. 85) steht die Landschaft hinter Maria aber nicht für das weltliche Leben außerhalb des Hauses - wie in Florentiner Männerporträts - sondern gehört zunächst traditionell zur Marienikonographie als *hortus conclusus*. Daß allerdings Marias *hortus conclusus* bei Memling gleichzeitig zu einem naturalistischen Landschaftspanorama wird, hängt mit der bildnerischen Tradition niederländischer Künstler zusammen. So geht bereits in Jan van Eycks "Madonna des Kanzlers Rolin"<sup>312</sup> der *hortus conclusus* Marias, der bezeichnenderweise hinter einer Säulenloggia beginnt, in ein prächtiges Landschaftspanorama über - ebenso wie in Rogier van der Weydens "Lukas malt die Madonna"<sup>313</sup>. Für Florentiner Künstler bot somit Memlings "Portinari-Triptychon" in mehrfacher Hinsicht einen adäquaten Porträttyp für die Darstellung von Töchtern oder verheirateten Frauen im Dreiviertelporträt.

Leider ist über die meisten der überlieferten weiblichen Dreiviertelporträts nur wenig in bezug auf ihren konkreten Auftragsgrund oder ihren Aufbewahrungsort bekannt.<sup>314</sup> Zudem wird in den schriftlichen Quellen nicht

<sup>311</sup> Ausgenommen sind wieder Leonardos "Ginevra de' Benci" (Abb. 77) und Piero di Cosimos "Simonetta Vespucci" (Abb. 72).

<sup>312</sup> Um 1435/36, Öl/Holz, Paris, Musée du Louvre.

<sup>313</sup> Um 1436/38, Öl/Holz, Boston, Museum of Fine Arts.

<sup>314</sup> Vgl. zum möglichen Auftragsgrund für das Porträt der "Mona Lisa" Zöllner 1994, S. 37 ff.

zwischen den einzelnen Porträttypen unterschieden, d.h. aus einem Inventar erfährt man zwar, daß sich ein Frauenporträt in einer bestimmten *camera* befunden hat, nicht aber, ob es sich um ein Profilbildnis oder ein Dreiviertelporträt handelt. Grundsätzlich lassen sich aber die Ergebnisse der schriftlichen Quellen in bezug auf den Aufbewahrungsort und die Funktion von Frauenporträts auch auf das weibliche Dreiviertelporträt übertragen.<sup>315</sup> So dienten diese Porträts der repräsentativen Ausstattung der *camera* oder *anticamera* und werden wohl meistens zu einem bestimmten Familienereignis - wie Geburt eines Kindes o.ä.<sup>316</sup> - bestellt worden sein. Daß ausgerechnet Memlings "Portinari-Triptychon" den Prototyp für eine neue Präsentationsform des weiblichen Porträts in der *camera* des Florentiner Palazzo liefern konnte, hängt auch mit dem Aufbewahrungsort des Triptychons zusammen - wie in einem letzten Abschnitt dargelegt werden soll.

### Das "Portinari-Triptychon" im Ospedale von S. Maria Nuova

Wie man von den beiden Seitenflügeln mit der Darstellung des "Hl. Benedikt" (Abb. 87) und dem "Bildnis des Benedetto Portinari" (Abb. 88) weiß, sind sie 1825 aus dem Besitz des Ospedale von S. Maria Nuova in die Uffizien gelangt.<sup>317</sup> Deshalb ist zu vermuten, daß auch die Mitteltafel in Berlin (Abb. 85) ursprünglich von dort kam. Die Hospitalkirche S. Maria Nuova war 1288 von dem Florentiner Kaufmann Folco Portinari, dem Vater von Dantes Beatrice, gegründet worden. Seit dieser Zeit hatte die Familie Portinari das Patronatsrecht von S. Egidio, der Kirche innerhalb des Hospitals. Im 15. Jahrhundert begannen einzelne Mitglieder der Portinari, die Kirche auch künstlerisch ausstatten zu lassen. 1438-45 schmückte Domenico Veneziano die linke Wand der Chorkapelle mit drei Szenen aus dem Marienleben. 1461 vollendete Alesso Baldovinetti das letzte Bild dieser Reihe, nachdem er die Stirnwand mit Heiligendarstellungen ausgemalt hatte. Die Gestaltung der rechten Wand, in der der Marienzyklus mit weiteren Szenen fortgesetzt wurde, übernahm in den Jahren 1451-53 Andrea del Castagno.<sup>318</sup>

Den ikonographischen Höhepunkt dieses Bildprogrammes aber bot die Altartafel mit der Darstellung der "Geburt Christi" von Hugo van der Goes, die Tommaso Portinari um 1475 in Auftrag gegeben hatte.<sup>319</sup> 1472 hatte Tommaso dem Hospital bereits eine Summe von 700 Goldflorin gestiftet und sich so, vor

<sup>315</sup> Vgl. die Kapitel 2.4 und 4.1.

<sup>316</sup> Vgl. zum Zusammenhang zwischen Porträtbestellungen und Familienereignissen Kapitel 5.3.

<sup>317</sup> Vgl. Corti/Faggin 1969, S. 90.

<sup>318</sup> Vgl. Vasari-Milanesi, Bd. II, S. 676-78; Paatz 1940 ff., Bd. IV, S. 24 und S. 49 ff.; Wohl 1980, S. 200 ff., Spencer 1991, S. 81 ff. und S. 124 f. sowie Rohlmann 1994, S. 54 f.

<sup>319</sup> Öl/Holz, ca. 253 x 586 cm, Florenz, Galleria degli Uffizi.

allen anderen Familienmitgliedern, das Patronatsrecht für den Hochaltar gesichert.<sup>320</sup> Für die Ausschmückung des Hochaltars ließ er während seines Flandernaufenthalts einen mächtigen Flügelaltar des niederländischen Künstlers Hugo van der Goes anfertigen, der noch heute in den Florentiner Uffizien zu bewundern ist. Beherrschendes Thema dieses "Portinari-Altars" ist die Anbetung der Hirten, die auf der Mitteltafel zu sehen ist. Die Seitenflügel zeigen den Stifter Tommaso Portinari und seine Familie, die von ihren Schutzpatronen empfohlen werden. Die beiden Außentafeln des Triptychons sind in Grisailletechnik gemalt und stellen die Verkündigung dar.<sup>321</sup>

Tommaso Portinari war zweifellos das prominenteste Mitglied der Familie. Er wurde 1428/29 geboren und kam 1444 nach Brügge, um dort - der Familientradition entsprechend - seine kaufmännische Ausbildung zu beginnen. In Brügge leitete sein Vetter Bernardo Portinari das 1438/39 gegründete Handels- und Bankhaus der Medici. Tommaso stieg innerhalb des Unternehmens sehr schnell auf. Bereits in den fünfziger Jahren war er Stellvertreter von Jacopo Tani, dem damaligen Leiter der Medicifiliale, und 1465 übernahm er für die nächsten Jahre die Führung. Für den ehrgeizigen Florentiner begann damit eine glanzvolle Zeit. Er bekleidete das Amt des Konsuls der Florentiner Nation in Brügge, war Rat des Herzogs von Burgund und bekam dadurch Zugang zum burgundischen Hof, der zeitweilig in Brügge residierte. Aber die Nähe zu Karl dem Kühnen brachte Portinari zugleich den finanziellen Ruin. Er gewährte dem Herzog großzügige Kredite, die dieser für seine Kriege benötigte, aber später nicht zurückzahlen konnte. Die Medici verloren durch diese Kredite so gewaltige Summen, daß das Handels- und Bankhaus in Brügge schließlich aufgelöst werden mußte. Tommaso Portinari blieb weiterhin in Brügge, um wenigstens einen Teil des Geldes wieder einzutreiben. Fast siebzigjährig kehrte er schließlich in seine Heimatstadt Florenz zurück und starb am 15. Februar im Hospital von S. Maria Nuova.<sup>322</sup>

Während seiner Brügger Zeit bestellte Tommaso Portinari noch zwei weitere niederländische Tafelbilder, diesmal bei Hans Memling, die er ebenfalls für die Ausstattung von S. Egidio stiftete: eine "Passion Christi"<sup>323</sup> und ein

<sup>320</sup> Vgl. Rohlmann 1994, S. 60 f.

<sup>321</sup> Vgl. zur Ikonographie des Altarbildes Rohlmann 1994, S. 53 ff. Wie Hatfield Strens anhand schriftlicher Quellen rekonstruieren konnte, kam der "Portinari-Altar" am 28. Mai 1483 in Florenz an; am 17. September 1483 erfolgte die Aufstellung in der Chorkapelle von S. Egidio; vgl. Hatfield Strens 1968.

<sup>322</sup> Vgl. zur Biographie Tommaso Portinaris De Roover 1963, S. 338-357 sowie Rohlmann 1994, S. 56 ff.

<sup>323</sup> 1470-71, Öl/Holz, 55 x 90 cm, Turin, Galleria Sabauda. Vgl. Warburg 1902, S. 257 f., Rohlmann 1994, S. 63 ff. und De Vos 1994, S. 105-109, Kat. Nr. 11.



Devotionstriptychon, das auf den Seitenflügeln den Stifter und seine Gemahlin in Anbetung zeigt (Abb. 123-124).<sup>324</sup> Somit waren Tommaso Portinari und seine Frau gleich mehrmals in der Familienkapelle der Portinari bildlich präsent: auf den Seitenflügeln von Hugo van der Goes' "Portinari-Altar", auf der "Passion Christi"<sup>325</sup> von Memling und auf den Seitenflügeln von dessen Devotionstriptychon (Abb. 123-124). Vasari berichtet außerdem, daß bereits die Wandfresken der Chorkapelle Porträts der Familie Portinari enthielten.<sup>326</sup> In diese "Ahnengalerie" reihte sich schließlich auch das 1487 gemalte "Portinari-Triptychon" mit dem Porträt Benedetto Portinaris (Abb. 88), einem Neffen Tommasos, ein. Benedetto war der Sohn von Tommasos älterem Bruder Pigello, der 1468 starb, als Benedetto gerade erst zwei Jahre alt war. Benedetto scheint mit seinen beiden Brüdern Folco und Lodovico in Mailand aufgewachsen zu sein, da sein Vater vor seinem Tod dort der Leiter der Medici-Filiale gewesen war. 1496 übernahm Benedetto zusammen mit seinem älteren Bruder Folco die Firma Tommasos in Brügge, als dieser nach Florenz zurückkehrte.<sup>327</sup>

Für die Florentiner Künstlergeneration des späten Quattrocento bot sich dadurch in der Familienkapelle der Portinari in S. Maria Nuova seit den 1480er Jahren eine regelrechte "Galerie" ganz unterschiedlicher altniederländischer Bildtypen, die nicht nur aufgrund ihrer nordischen Bildformen für Florentiner Künstler neu waren<sup>328</sup>, sondern auch durch die Technik der Ölmalerei Bewunderung auf sich zogen. Welche zentrale Rolle die Portinari-Kapelle des Ospedale S. Maria Nuova bei der Vermittlung der Öltechnik durch altniederländische Tafelbilder spielte, beschreibt Vasari in Kapitel VII der Einleitung seiner Viten:

<sup>324</sup> Der Anbetungsgestus der beiden Dargestellten auf den Seitenflügeln deutet darauf hin, daß ursprünglich noch eine Mitteltafel vorhanden gewesen sein muß - ähnlich wie bei Memlings "Portinari-Triptychon" (Abb. 85, 87-88) mit dem Porträt Benedetto Portinaris. Vgl. Rohlmann 1994, S. 64 und De Vos 1994, S. 100-103, Kat. Nr. 9.

<sup>325</sup> Auch auf der "Passion Christi" sind jeweils ganz rechts und links am Bildrand Ganzfigurenporträts in Bethaltung von Tommaso Portinari und seiner Frau zu sehen; vgl. die Abbildung in De Vos 1994, S. 106/107.

<sup>326</sup> Vasari-Milanesi, Bd. II, S. 677 f.

<sup>327</sup> Vgl. zu Benedetto Portinari und seinen Brüdern Folco und Lodovico Warburg 1902, S. 263 und Rohlmann 1994, S. 87 ff.

<sup>328</sup> In Florenz bzw. Italien kannte man im Quattrocento weder den Bildtyp des großformatigen Flügelaltars - wie Hugo von der Goes' "Portinari-Altar" - noch die von Memling häufig gemalten Devotionsdiptychen oder -triptychen; vgl. Rohlmann 1994, S. 89. Wo und wie die verschiedenen Devotionstafeln und Stifterporträts der Portinari in S. Egidio angebracht waren, läßt sich nicht mehr genau sagen. Allerdings war es durchaus üblich, kleinere Einzeltafeln auch ohne Bezug zu einem Altar an Kirchenwänden oder den Stirnseiten der Mittelschiffpfeiler anzubringen; vgl. Wackernagel 1938, S. 143 und Kecks 1988, S. 29.

"Es war eine herrliche Erfindung und große Erleichterung für die Kunst der Malerei jene Art der Ölmalerei, welche in Flandern zuerst Jan van Eyck erfand. Er sandte ein Tafelbild an den König Alfonso nach Neapel sowie ein Gemälde an den Herzog Federico II. von Urbino für dessen Badezimmer; er malte einen hl. Hieronymus, den Lorenzo de' Medici besaß, und viele andere berühmte Werke. Ihm folgte Rogier van der Weyden, sein Schüler, und Hans Memling, dessen Zögling, der für die Portinari in S. Maria Nuova in Florenz ein kleines Bild anfertigte, das heute Herzog Cosimo besitzt; von seiner Hand ist auch das Bild aus Careggi, der Medici-Villa außerhalb von Florenz. Zu den ersten Meistern gehören noch Lodovico da Luano, Petrus Christus, Meister Martin Schongauer und Justus von Gent, der das Bild der Kommunion des Herzogs von Urbino malte, sowie Hugo van der Goes, der die Tafel in S. Maria Nuova ausgeführt hat. Diese Kunst brachte hernach Antonello da Messina nach Italien, nachdem er sich viele Jahre in Flandern aufgehalten hatte; nach seiner Rückkehr ließ er sich in Venedig nieder und unterrichtete einige Freunde. Einer darunter war Domenico Veneziano, der die Kunst nach Florenz brachte, als er die Portinari-Kapelle in S. Maria Nuova in Öl ausmalte; hier lernte sie Andrea del Castagno, der darin andere Meister unterrichtete. Von diesen konnte sich die Kunst verbreiten und vervollkommen bis hin zu Pietro Perugino, Leonardo da Vinci und Raffael von Urbino [...]"<sup>329</sup>

Für die Gattung des autonomen Tafelbildnisses, besonders aber für die Entwicklung des weiblichen Dreiviertelporträts in den späten 1480er Jahren, war vor allem der formale Aufbau von Memlings "Portinari-Triptychon" mit der Darstellung Marias auf der Mitteltafel im Innenraum vor einer Säulenloggia (Abb. 85) und dem Dreiviertelporträt Benedetto Portinaris auf dem rechten Seitenflügel (Abb. 88) prägend - wie weiter oben bereits gezeigt werden konnte. Allerdings könnte auch schon Memlings Devotionstriptychon mit den Bildnissen von Tommaso und Maria Maddalena Portinari (Abb. 123-124), das bereits in den 1470er Jahren entstanden ist, eine wichtige Rolle für die Anfänge des weiblichen Dreiviertelporträts gespielt haben. So gibt es deutlich formale Übereinstimmungen zwischen Ghirlandaio's Gruppe der Mädchenbildnisse in Dreiviertelansicht vor dunklem Hintergrund (Abb. 89, 126) oder seinem "Bildnis der Lucrezia Tornabuoni" (Abb. 125) und dem Porträt der Maria Maddalena Portinari auf dem rechten Seitenflügel von Memlings Triptychon (Abb. 124). Auch Maria Maddalena erscheint als Dreiviertelporträt vor einem dunklen Hintergrund, das sich nur durch die betenden Hände von Ghirlandaio's Porträttyp unterscheidet. Obwohl Ghirlandaio seinen Porträttyp auch in Auseinandersetzung mit männlichen

<sup>329</sup> Vasari-Milanesi, Bd. I, S. 184 f. Die geradlinige Entwicklung, die Vasari hier in bezug auf die Verbreitung der Öltechnik in Italien schildert, kann schon aufgrund einer Reihe chronologischer und biographischer Unstimmigkeiten nicht richtig sein. Zu welchem Zeitpunkt und in welcher Form Florentiner Künstler altniederländische Tafelbilder studiert und rezipiert haben, ist besonders von Nuttall 1989 und Rohlmann 1994 untersucht worden. Interessant sind Vasaris Ausführungen deshalb, weil sie die Bedeutung von S. Maria Nuova als Zentrum altniederländischer Tafelmalerei vor Augen führen, die anscheinend noch zu Vasaris Zeiten in der Mitte des Cinquecento bekannt war.

Dreiviertelporträts Florentiner Künstler hätte entwickeln könnten - wie beispielsweise Piero del Pollaiuolos "Bildnis des Galeazzo Maria Sforza" (Abb. 30) oder Botticellis Porträt von "Giuliano de' Medici" (Abb. 39) - kommen doch Memlings Stifterbildnisse von Tommaso und Maria Maddalena Portinari Ghirlandaio's weiblichen Dreiviertelporträts näher.

Wie aus der formalen Analyse anderer Werke Ghirlandaio's bekannt ist, hat der Künstler seine Kompositionen immer wieder mit niederländischen Motiven bereichert: In seiner "Madonna mit Kind" (Abb. 119) kopierte Ghirlandaio das Fenster mit den Säulen und dem Landschaftsausblick sowie die Gestaltung der Zimmerrückwand mit den deutlich sichtbaren Fugen aus Memlings "Bildnis eines Mannes" (Abb. 120)<sup>330</sup>; sein Fresko des "Hl. Hieronymus" in Ognissanti<sup>331</sup> geht offensichtlich auf Jan van Eycks "Hl. Hieronymus" zurück, der als Sammlerstück im *studiolo* des Palazzo Medici aufbewahrt wurde<sup>332</sup>; die Komposition seines "Vespucci-Altars"<sup>333</sup> ist Rogier van der Weydens "Präsentation des toten Christus vor dem Grab"<sup>334</sup> entnommen<sup>335</sup>, und im Altarbild der Sassetti-Kapelle mit der "Anbetung der Hirten"<sup>336</sup> sind die zentralen Motive der Anbetungsszene aus Hugo van der Goes' "Portinari-Triptychon"<sup>337</sup> entlehnt, der seit 1483 in der Portinari-Kapelle von S. Egidio in S. Maria Nuova aufgestellt war.<sup>338</sup> Gerade dieses letzte Beispiel bezeugt, daß Ghirlandaio die niederländischen Tafelwerke in S. Maria Nuova, zu denen auch Memlings Devotionstriptychon mit den Porträts von Tommaso und Maria Maddalena Portinari (Abb. 123-124) gehörte, kannte und studiert hat. Es ist deshalb sehr wahrscheinlich, daß der Künstler auch seinen Porträttyp des weiblichen Dreiviertelporträts als Brustbild vor dunklem Hintergrund in der Auseinandersetzung mit Memlings Devotionstriptychon, besonders aber an der Darstellung Maria Maddalena Portinaris (Abb. 124) entwickelt hat.

330 Vgl. Campbell 1983 und Ames-Lewis 1989.

331 1480, Fresko, 184 x 119 cm, Florenz, Ognissanti; Abbildung in Art of Florence 1988, Bd. II, S. 853, Abb. 468.

332 ASF, M.A.P. 165, fol. 28r; vgl. auch Rohlmann 1994, S. 96 ff.

333 Um 1472, Fresko, Florenz, Ognissanti; Abbildung in Rohlmann 1992, S. 388, Abb. 1.

334 Um 1450, Öl/Holz, 111 x 95 cm, Florenz, Galleria degli Uffizi; Abbildung in Delenda 1988, S. 129, Abb. 26. Rogier van der Weydens Tafel befand sich im Besitz der Medici und wurde als Altarbild in der Medici-Villa zu Careggi präsentiert; vgl. ausführlich Rohlmann 1994, S. 29-40.

335 Vgl. Rohlmann 1992.

336 1485, Tempera/Holz, 167 x 167 cm, Florenz, S. Trinità, Sassetti-Kapelle.

337 Um 1475, Öl/Holz, ca. 253 x 586 cm, Florenz, Galleria degli Uffizi.

338 Vgl. zum Kontext des "Portinari-Triptychons" weiter oben.

### Die Lukasgilde der Florentiner Künstler in S. Egidio

Die intensive Auseinandersetzung Florentiner Künstler mit den altniederländischen Werken in S. Maria Nuova war auch durch einen anderen Grund bedingt. Die Kirche S. Egidio unterstand nicht nur dem Patronat der Familie Portinari, sondern sie war gleichzeitig seit dem 14. Jahrhundert Treffpunkt für Versammlungen der Florentiner Malergilde. Wie aus den Statuten von 1339 hervorgeht, wurde der Patron der Malergilde - der hl. Lukas - in einer eigens für ihn eingerichteten Kapelle der Kirche verehrt.<sup>339</sup> Davon berichtet auch Vasari in der Vita des Künstlers Jacopo da Casentino:

"Doch wir wollen zu Jacopo zurückkehren, von welchem außer dem, was schon gesagt ist, noch zu erwähnen steht, daß zu seiner Zeit, das heißt im Jahre 1350, die Gilde und Bruderschaft der Maler gestiftet wurde. Die Meister nämlich, welche damals lebten, jene sowohl, welche nach der alten griechischen Manier arbeiteten, als die, welche nach der neuen des Cimabue verfahren, kamen oft zusammen [...]. Ihr erster Betsaal war die Hauptkapelle des Ospedale von Santa Maria Nuova, welche ihnen die Familie Portinari überlassen hatte [...]. Nachdem jene Gesellschaft mit Beistimmung der Capitani und der andern gestiftet war, verfertigte Jacopo da Casentino das Gemälde für ihre Kapelle, worin er den hl. Lukas darstellte, der ein Bild der Madonna malt, und auf der Altartafel zu einer Seite die Männer jener Gesellschaft abbildete, auf der anderen die Frauen, alle kniend."<sup>340</sup>

Von Bedeutung ist vor allem Vasaris Bemerkung, daß die Familie Portinari der Lukasgilde für deren Versammlungen ihre Kapelle überließ. Demnach scheint die Chorkapelle von S. Egidio eine Doppelfunktion gehabt zu haben: Sie war einerseits Familienkapelle der Portinari, andererseits aber auch zeitweise Versammlungs- und Betort Florentiner Künstler, die der Lukasgilde angehörten. Wie oft die Mitglieder der Florentiner Malergilde in der Kapelle von S. Egidio zusammenkamen, ist nicht bekannt. Außerdem scheint es seit dem frühen Cinquecento noch andere Versammlungsorte gegeben zu haben.<sup>341</sup> Als 1563

<sup>339</sup> Gaye 1839-40, Bd. II, S. 41: "Consideranti che da gran tempo in qua a honore e riverenza dello onnipotente idio e del signore Iesu Christo e del Beato Luca Evangelista per le università de' dipintori della città di firenze creata e ordinata fu et è una compagnia e congregatione, nella quale è usata ragunarsi una volta ogni mese nella casa dello spedale di Sca. Maria Nuova di firenze, et quivi in una cappella facta et hedificata sottol nome e vocabulo di Sco. Luca fare celebrare quel dì messe e divini uffici in honore di dio e di Sco. Luca."

<sup>340</sup> Vasari-Milanesi, Bd. I, S. 673 f. Allerdings hat nicht Jacopo da Casentino das Altarbild mit dem hl. Lukas gemalt - wie Vasari hier fälschlicherweise angibt -, sondern Niccolo di Pietro Gerini; vgl. Asemissen/Schweikhart 1994, S. 38. Vgl. grundsätzlich zu den Anfängen der Florentiner Malergilde, aus der sich später die *Accademia del Disegno* entwickelte, Biagi 1941; Jack 1976; Reynolds 1982 und Pevsner 1986, S. 58 ff.

<sup>341</sup> Vgl. Jack 1976, S. 9 und S. 14 und Biagi 1941, S. 8.

Vasari die *Accademia del Disegno* gründete, wurde die Lukasgilde als untergeordnete Körperschaft der *Accademia* unterstellt.<sup>342</sup> Trotzdem verehrte man weiterhin die Chorkapelle von S. Egidio als "luogo antico" der alten Malergilde, zu dem die Mitglieder am Feiertag des hl. Lukas pilgerten.<sup>343</sup> Wie die intensive künstlerische Rezeption der altniederländischen Werke in S. Maria Nuova dokumentiert, muß die Kirche des Ospedale zumindest am Ende des Quattrocento ein Zentrum und Treffpunkt für Florentiner Künstler gewesen sein. Auch Künstler, die nicht Mitglieder der Lukasgilde waren, werden hier häufiger verkehrt haben - wie beispielsweise Leonardo, der zudem in S. Maria Nuova sein Bankkonto hatte.<sup>344</sup> Für die Entwicklung des Florentiner Porträts, besonders aber für das weibliche Dreiviertelporträt hat vor allem die Präsenz eines niederländischen Tafelbildes eine Schlüsselrolle gespielt: Hans Memlings "Portinari-Triptychon", dessen Bedeutung für die Florentiner Malerei des ausgehenden Quattrocento auch bezüglich anderer Gattungen noch untersucht werden müßte.

---

<sup>342</sup> Vgl. Pevsner 1986, S. 60. Zur Gründung der *Accademia del Disegno* vgl. auch Vasari-Milanesi, Bd. VI, S. 655 ff. und Goldstein 1975.

<sup>343</sup> Vgl. Kapitel XV ("Del riassumere il padronato della Cappella di Santo Luca") im *Libro di Capitoli* der *Accademia del Disegno*: "Che la mattina della festività di Santo Luca tutta l'Accademia e compagnia debba andare processionalmente a visitare la Cappella di San Luca nelle Spedale di S. M. Nuova per riconoscere quel luogo antico di questa Accademia." Zitiert nach Jack 1976, S. 9.

<sup>344</sup> Vgl. Zöllner 1994, S. 20 und S. 26 f.

## Ehepaarbildnisse

---

*"Donne, col capo basso! E la donna che regge la casa."*  
(San Bernardino da Siena)<sup>1</sup>

Aus dem Florentiner Quattrocento sind nur insgesamt drei Ehepaarbildnisse überliefert, die allerdings stellvertretend für die sich ändernde Porträt- und Eheauffassung interpretiert werden können. Das erste Beispiel ist Filippo Lippis "Doppelbildnis eines Mannes und einer Frau" (Abb. 96) aus den 1430er bis 1440er Jahren, das bei genauerer Analyse eher als Bildnis einer Braut bezeichnet werden muß. Die Bedeutung dieses frühen Bildnisses liegt vor allem darin, daß Lippi in der Komposition zwei ganz unterschiedliche Porträttypen vereint hat, die von der folgenden Künstlergeneration wieder getrennt verarbeitet werden. In Mainardis "Diptychon eines Ehepaares" (Abb. 97-98), das um 1490 entstanden ist und in mehreren Varianten überliefert ist (Abb. 99-100), spiegelt sich besonders deutlich die klassische Rollenverteilung von Mann und Frau wider, wie sie die Florentiner Renaissance immer wieder auch in den Einzelporträts thematisiert hat. Somit wirken die beiden Tafeln des Diptychons durch ihre formale und ikonographische Differenzierung wie zwei aneinandergefügte Einzelbildnisse. Eine völlig neue Porträtauffassung formuliert dagegen Raffael in den "Porträts von Angelo und Maddalena Doni" (Abb. 101-102) von 1506, die zugleich den Beginn des Cinquecento einleiten. Bei ihnen verbindet sich zudem eine allgemeine und auf familiäre Selbstdarstellung zielende Funktion mit einem konkreten Auftragsgrund, der durch die Ikonographie der Rückseitenbemalung verdeutlicht wird, in denen der Wunsch nach einem Stammhalter thematisiert ist.

Bemerkenswert ist, daß sich in der formalen Gestaltung der Florentiner Ehepaarbildnisse kein direkter Einfluß anderer, nicht-florentinischer Beispiele nachweisen läßt. So werden in Florenz weder die dort bekannten altniederländischen Ehepaarbildnisse noch Piero della Francescas "Montefeltro-

---

<sup>1</sup> Zitiert nach Origo 1986, S. 161.

Diptychon" (Abb. 103-104) rezipiert.<sup>2</sup> Das hängt wiederum unmittelbar mit der Funktion und dem Aufbewahrungsort Florentiner Ehepaarbildnisse zusammen, für die - ähnlich wie bei anderen Florentiner Porträttypen - eine ganz eigene Bildsprache entwickelt wurde.

### 8.1 Filippo Lippis "Doppelbildnis eines Mannes und einer Frau"

Das "Doppelbildnis eines Mannes und einer Frau" (Abb. 96), das heute überwiegend Filippo Lippi zugeschrieben wird, gehört zu den ungewöhnlichsten Porträts des Florentiner Quattrocento. In der Forschung werden bis heute die Funktion, die Datierung, die Identität der Dargestellten sowie des Künstlers kontrovers diskutiert. Breck identifizierte das dargestellte Wappen 1914 mit dem der Florentiner Patrizierfamilie Scolari und deutete das Bildnis als Verlobungs- oder Hochzeitsporträt von Lorenzo Scolari und Angiola di Bernardo Sapiti, deren Hochzeit 1436 stattgefunden hatte.<sup>3</sup> Pope-Hennessy und Christiansen plädierten für eine Datierung in die 1440er Jahren und spekulierten, ob es sich nicht um ein Erinnerungsbild anlässlich der Geburt des ersten männlichen Erben der Familie Scolari im Jahre 1444 handeln könne.<sup>4</sup> Ringbom und Baldwin dagegen interpretierten die Darstellung des durch das Fenster blickenden Mannes als Anspielung auf das Hohe Lied.<sup>5</sup> Dieter Jansen bezweifelte in einer neuen Analyse die These von einem Hochzeitsbildnis. Er sah in Lippis Porträt eine bildliche Huldigung oder ein Treuegelöbnis eines Mannes an eine sozial höherstehende Dame und vermutete in dem Porträt der Frau die Herzogin Iolanda von Savoyen, während er im Porträt des Mannes deren Reiterkapitän Giacomo Ferrero d'Ormea dargestellt sah.<sup>6</sup> Jüngst hat Brigitte Tietzel Jansens These widerlegt, indem sie die Kleidung der Dargestellten als florentinisch bestimmen konnte. Tietzel spekulierte zudem, ob es sich nicht um ein Frühwerk Piero della Francescas handeln könne.<sup>7</sup>

<sup>2</sup> M.E. wird der Einfluß von Piero della Francescas "Montefeltro-Diptychon" für die Entwicklung der Florentiner Porträtmalerei grundsätzlich überschätzt. So sieht beispielsweise Pope-Hennessy im "Montefeltro-Diptychon" das Vorbild von Raffaels "Doni-Bildnissen" (Abb. 101-102); vgl. Pope-Hennessy 1966, S. 210 f. Wie aber bereits in Kapitel 7.3 gezeigt werden konnte, läßt sich Raffaels Porträttyp aus Leonardos "Mona Lisa" (Abb. 91) zurückführen.

<sup>3</sup> Breck 1914a. Vgl. zum älteren Forschungsstand zusammenfassend Zeri 1971, S. 60 f.

<sup>4</sup> Pope-Hennessy/Christiansen 1980, S. 56 ff.

<sup>5</sup> Vgl. Baldwin 1985 und Ringbom 1985. In Kapitel 2:9 des Hohen Liedes heißt es: "Er stellt sich hinter unsere Mauer und späht durchs Fenster und blickt durchs Gitter." Vgl. Horn 1967, S. 30.

<sup>6</sup> Vgl. Jansen 1987/1988. Jansens neue Identifizierung basiert hauptsächlich auf dem Wappen, das nicht nur von der Florentiner Familie Scolari getragen wurde.

<sup>7</sup> Tietzel 1991. Tietzels Zuschreibung des Bildnisses an Piero della Francesca ist von der Forschung nicht akzeptiert worden. In Jeffrey Rudas neuester Lippi-Monographie wird das

Während man bis auf weiteres bei der unsicheren Identität der Dargestellten von Brecks Bestimmung des Wappens als das der Familie Scolari ausgehen muß, lassen sich über die Funktion und den Kontext des Porträts sehr viel genauere Angaben machen. Wie anhand der Kleidung und der Ikonographie des Bildes zu zeigen sein wird, handelt es sich bei der jungen Frau eindeutig um eine Florentiner Braut in ihrem Hochzeitsgewand. In dem dargestellten Mann ist deshalb der Bräutigam und Auftraggeber des Porträts zu vermuten. Zudem kann anhand der künstlerischen Rezeption dieses Doppelbildnisses deutlich gemacht werden, daß es für eine Reihe anderer Florentiner Porträttypen im Kontext von Hochzeits- oder Ehepaarbildnissen als frühestes Modell verarbeitet worden ist. Die Frage der Datierung spielt in diesem Zusammenhang zwar eine wichtige Rolle<sup>8</sup>, allerdings ist Lippis Bildnis selbst bei einer späteren Datierung bis in die 1460er Jahre hinein das früheste Florentiner Bildnis mit der Darstellung einer Braut im Profilbildnis vor einem Innenraum mit Fensteröffnung.<sup>9</sup>

Der Vordergrund von Lippis Doppelbildnis wird beherrscht von dem Profilbildnis einer jungen Frau in kostbarer Kleidung. Sie befindet sich vor einem Innenraum, wie aus den beiden Fensteröffnungen im Bildhintergrund und am linken Bildrand sowie an der Zimmerdecke des oberen Bildrandes geschlossen werden kann. Durch das Fenster auf der linken Seite schaut das Profil eines Mannes hinein, der seine Hände auf die Fensterbrüstung stützt, auf der ein Wappen angebracht ist. Das Fenster der Rückwand läßt einen Blick auf eine Landschaft frei. Die alles beherrschende Figur aber ist die junge Frau im Bildvordergrund. Sie steht eindeutig *vor* dem Bildraum, was den Eindruck hervorruft, als wäre sie der eigentlichen Darstellung regelrecht vorgeblendet.<sup>10</sup> Ihr Oberkörper läßt sich nicht räumlich in den konstruierten Bildraum des Hintergrundes verorten, bei dem es sich entweder um einen Erker oder eine Nische handelt. Das Profilbildnis der jungen Frau erscheint somit auf der vordersten Bildebene in einem vom Bildhintergrund unabhängigen Raum. Diese vordere Bildebene ist zudem ganz

---

Porträt eindeutig als Werk Filippo Lippis bestimmt; vgl. Ruda 1993, S. 85 sowie ebd., S. 385 f.

8 Falls Lippis "Doppelbildnis eines Mannes und einer Frau" tatsächlich bereits um 1435-37 als Hochzeitsbildnis von Lorenzo Scolari und Angiola di Bernardo Sapiti entstanden ist, handelt es sich nicht nur um das früheste italienische Doppelbildnis, sondern zugleich um das früheste überlieferte Tafelbildnis Europas mit einem Landschaftshintergrund. Vgl. Ruda 1993, S. 85.

9 Nur Jansen plädiert aufgrund seiner neuen Identifizierung der Dargestellten für eine späte Datierung um 1467; vgl. Jansen 1987/1988, S. 117.

10 Vgl. Tietzel 1991, S. 20.



dicht an den Betrachter herangerückt, da weder ein angedeuteter Bildrahmen noch eine Fensterbrüstung den Bildraum zum Betrachter hin abschließen.<sup>11</sup>

Tietzel hat in ihrer ausführlichen Analyse der Kleidung der Porträtierten darlegen können, daß es sich um eine Florentinerin handeln muß.<sup>12</sup> Auf dem Kopf trägt die Dargestellte eine weit nach hinten gezogene Hörnerhaube (*sella*), die den hohen Haaransatz zur Geltung bringt.<sup>13</sup> Die *sella* ist mit einem Perlenband eingefast und über der Stirn mit einer Brosche verziert. In den auf beiden Seiten herabfallenden Schleier sind ebenfalls Perlen eingearbeitet. Aus kostbarem Stoff sind Ober- und Untergewand des Kleides. Das dunkle Untergewand, das an den Ärmeln sichtbar wird, zeigt ein Granatapfelmuster, welches oft als Ärmelmotiv auf weiblichen Profilbildnissen auftaucht.<sup>14</sup> Das rote Obergewand ist am runden Halsausschnitt und an den weiten Ärmeln mit Pelz umfaßt und wird in der Taille von einem hellen Gürtel gehalten, unter dem sich das Kleid in üppigen Falten bauscht. Ähnlich dürfen wir uns das Brautkleid von Caterina Strozzi vorstellen, das ihr Bräutigam Marco Parenti extra für den Hochzeitstag anfertigen ließ - wie Alessandra Strozzi in einem Brief an ihren Sohn Filippo vom 24. August 1447 berichtet:

"Ferner hat er ein rotes Samtgewand in Auftrag gegeben, mit weiten Ärmeln und mit Marder gefüttert, für den Tag ihrer Hochzeit."<sup>15</sup>

Auch die anderen Schmuckstücke, die Caterina Strozzi von ihrem Bräutigam bekam, finden sich vergleichbar im Gewand und im Schmuck von Lippis Dargestellter wieder. So erhielt Caterina neben zahlreichen anderen Dingen auch

<sup>11</sup> Fiktive Rahmungen zum Zweck der Distanzierung des Bildraumes vom Betrachterraum kommen in Florentiner Bildnissen häufig vor. Vgl. beispielsweise Botticellis "Profilbildnis einer Frau" (Abb. 95), Ghirlandaios "Bildnis der Giovanna degli Albizzi" (Abb. 64) oder Botticellis "Bildnis der Smeralda Brandini" (Abb. 90).

<sup>12</sup> Vgl. Tietzel 1991, S. 21 ff.

<sup>13</sup> Dies entspricht ganz dem italienischen Schönheitsideal des Quattrocento. Vgl. dazu auch andere Florentiner Profilbildnisse (Abb. 63, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72).

<sup>14</sup> Vgl. beispielsweise Pollaiuolos "Bildnis einer Frau" (Abb. 65) oder Piero della Francescas "Bildnis der Battista Sforza" (Abb. 103). Auch die Ärmel in Raffaels Dreiviertelporträt der "Maddalena Doni" (Abb. 102) zeigen das Granatapfelmuster.

<sup>15</sup> Doren 1927, S. 2. Jansens Annahme, solche Kleidung sei nur von Damen aus herzoglichem Stand getragen worden, ist somit falsch. Auch Jansens Hinweis, daß die Florentiner Kleiderordnung bis 1471 Pelzbesatz verbot, ist kein zwingendes Argument; vgl. Jansen 1987/1988, S. 114 f. Wie bereits in Kapitel 7.1 nachgewiesen wurde, zeigen die Darstellungen Florentiner Bräute in den weiblichen Profilbildnissen, daß man sich zu besonderen Ereignissen nicht an die Vorschriften der Luxusgesetze hielt. Tietzel verweist außerdem auf das ähnlich geschnittene und mit Pelz verzierte Gewand der Luccheserin Giovanna Cenami in Jan van Eycks "Arnolfini-Hochzeit" (1434, Öl/Holz, 81,8 x 59,7 cm, London, National Gallery); vgl. Tietzel 1991, S. 23.

Perlenbänder für den Kopfschmuck<sup>16</sup>, eine goldene Spange mit zwei Saphiren und drei Perlen<sup>17</sup> sowie ein Perlenhalsband.<sup>18</sup> Hinzu kamen die vielen Ringe, die der Braut am *dì dell'anello* von den Verwandten ihres Bräutigams geschenkt wurden.<sup>19</sup>

Das rote Obergewand von Lippis Dargestellter weist allerdings noch eine Besonderheit auf, denn es zeigt auf dem vorderen, dem Betrachter zugewandten Ärmel einen Schriftzug in Gold-Perlen-Stickerei, der als *lealtà* (= Treue, Loyalität) zu lesen ist. Damit ist ein weiterer ikonographischer Hinweis auf die eigentliche Funktion des Doppelbildnisses gegeben. *Lealtà* ist nämlich nicht als Familiendevise oder Motto zu verstehen - wie Zeri vermutet<sup>20</sup> -, sondern bezeichnet eine der wesentlichen Tugenden einer Ehefrau. Treue und Loyalität sind genau die Charaktereigenschaften, die bereits der venezianische Humanist Francesco Barbaro von einer Ehefrau forderte - wie er in *De re uxoria* in dem Kapitel über die eheliche Liebe schreibt:

"Nun kehren wir zur ehelichen Liebe zurück, deren höchste Kraft und größte Würde [...] nahezu das Bild der vollkommenen Freundschaft darstellen. Hierbei muß ich vieles auslassen, um das, was zu beachten das wichtigste ist, um so eher sagen zu können. Mit so großem Eifer, mit so großer Treue und Neigung soll sie also, möchte ich, den Mann lieben, daß man an Sorgsamkeit, Wohlwollen und Ergebung nicht mehr wünschen kann."<sup>21</sup>

Wie außerdem bereits die Analyse der weiblichen Profilbildnisse zeigen konnte, wird in der Kleidung der dargestellten Frauen immer nur auf die Familie des zukünftigen Ehemannes verwiesen. Ikonographische Hinweise auf die Familie der Braut kommen dagegen nie vor.<sup>22</sup> In Lippis Doppelbildnis erscheint zudem der Bräutigam selbst durch ein Fenster am linken Bildrand, um ausdrücklich durch die Gestik seiner Hände das eigene Familienwappen zu präsentieren. Dieses "Eindringen" des Mannes in das private Gemach der Frau - wie Tietzel es formuliert<sup>23</sup> - hat in der Forschung zu unterschiedlichen Interpretationen geführt. Besonders interessant für die Deutung des Doppelbildnisses als Hochzeitsbild ist die These von Ringbom und Baldwin, die darin eine Anspielung auf das Hohe Lied

<sup>16</sup> "Un paio di trecce di perle da portare in capo"; Guasti 1877, S. 20.

<sup>17</sup> "Uno fermaglio d'oro entrovì due zafiri e tre perle da portare in ispalla"; ebd., S. 20.

<sup>18</sup> "Uno collare di perle con rocchette in mezzo d'ariento dorato"; ebd., S. 21.

<sup>19</sup> Vgl. Kapitel 7.1.

<sup>20</sup> Vgl. Zeri 1971, S. 60.

<sup>21</sup> Barbaro 1933, S. 52. Ähnlich argumentiert auch Alberti in *Della famiglia*; vgl. Alberti 1962, S. 139.

<sup>22</sup> Vgl. Kapitel 7.1.

<sup>23</sup> So Tietzel 1991, S. 25.

vermuten.<sup>24</sup> Allerdings kann man durch die eindeutige Ikonographie Florentiner Hochzeits- oder Ehepaarbildnisse auch unmittelbar aus dem tatsächlich Anschaulichen argumentieren. Tietzel deutet die Gestik des Mannes als Werben um die angebetete Frau und schließt daraus, daß es sich bei dem Bildnis um die Darstellung eines Heiratsantrages handeln muß.<sup>25</sup> Gegen diese These spricht die Erscheinung der Frau in ihrem vollen Hochzeitsornat, das vom Bräutigam bestellt und bezahlt wurde - ebenso wie das Porträt. Der Auftraggeber läßt also nicht seine Angebetete darstellen, um sie durch ein solches Bildnis für sich zu gewinnen, sondern seine durch ihn ausgestattete Braut. Somit trifft Tietzels Vermutung, es handele sich "bei dem Doppelbildnis offensichtlich um eine Privatangelegenheit zwischen den beiden dargestellten Menschen"<sup>26</sup> nicht die eigentliche Funktion solcher Porträts, die in erster Linie aus repräsentativen Gründen, d.h. zur Selbstdarstellung der Familie im Verlauf von Hochzeiten bestellt wurden. Während also die Braut im Vordergrund als Objekt der Bewunderung und Ausdruck des Wohlstandes ihres Bräutigams im Profilbildnis dargestellt wird, erscheint im Bildhintergrund durch ein Fenster der Bräutigam, zu dessen Familie die junge Frau durch die Hochzeit nun gehört.<sup>27</sup>

Die Einmaligkeit von Lippis Doppelbildnis im Florentiner Quattrocento sowie die ungewöhnliche räumliche Disposition der Dargestellten haben in der Forschung dazu geführt, das Porträt in bezug auf seine Funktion und seine formale Gestaltung als Ausnahmefall zu diskutieren.<sup>28</sup> Wie allerdings anhand einer genaueren formalen Analyse gezeigt werden kann, ist Lippis Porträt von den Florentiner Künstlern auf dreifache Weise rezipiert worden: 1) bei der Entwicklung des weiblichen Profilbildnisses als Porträt der Braut, 2) bei der Konstruktion des Bildraumes und 3) in bezug auf die Darstellung von Mann und Frau im Ehepaarbildnis.

1) Das weibliche Profilbildnis. Lippis Darstellung der Frau im Hochzeitsgewand als isoliertes und bildbeherrschendes Profilporträt im Vordergrund gibt es in dieser Weise vorher in Florenz nicht. Wichtig ist in diesem Zusammenhang auch Lippis "Profilbildnis einer Frau" (Abb. 63), das nur wenig später entstanden sein dürfte. Eine entscheidende Neuerung besteht auch darin, daß

<sup>24</sup> Vgl. Baldwin 1985 und Ringbom 1985.

<sup>25</sup> Tietzel 1991, S. 26 f.

<sup>26</sup> Tietzel 1991, S. 27.

<sup>27</sup> Vgl. auch Ruda 1993, S. 385.

<sup>28</sup> Vgl. jüngst Ruda 1993, S. 85. In der Forschung wird auch diskutiert, ob die Raumgestaltung in Lippis Doppelbildnis auf niederländische Einflüsse zurückzuführen sei; vgl. Pope-Hennessy/Christiansen 1980, S. 57; Ruda 1984, S. 224 oder Steingraber 1986, S. 86.

Lippi den gesamten Oberkörper der Frauen mit Händen zeigt und sie in unmittelbaren Bezug zu einem Innenraum darstellt. Porträts wie Ghirlandaios "Giovanna degli Albizzi" (Abb. 64) oder Botticellis "Profilbildnis einer Frau" (Abb. 95) sind ohne Lippis Doppelbildnis nicht denkbar.

2) Die Raumkonstruktion. Besonders intensiv haben sich Florentiner Künstler mit Lippis völlig neuartiger Raumkonstruktion auseinandergesetzt. In den autonomen Tafelbildnissen aus den 1430er bis 1440er Jahren - wie beispielsweise Masaccios Männerbildnisse (Abb. 23-25) oder Domenico Venezianos "Bildnisse von Matteo und Michele Olivieri" (Abb. 22) - werden ausschließlich dunkle Hintergründe ohne Raumstruktur verwendet. Erst in den frühen weiblichen Profilbildnissen gewinnt die Darstellung von Raum eine wichtige Bedeutung, die natürlich unmittelbar mit der Funktion weiblicher Porträts zusammenhängt.<sup>29</sup> In dem Fra Diamante oder Giovanni di Francesco zugeschriebenen "Profilbildnis einer Frau" (Abb. 70), das etwa aus der gleichen Zeit wie Lippis Doppelbildnis stammt, taucht ebenfalls ein deutlich als dreidimensionaler Raum formulierter Bildhintergrund auf. Auch hier erscheint die Dargestellte vor einer Nische oder stark profilierten *spalleria* - wie später im "Bildnis der Giovanna degli Albizzi" (Abb. 64). Lippi öffnet nun zusätzlich diesen konstruierten Bildraum durch zwei Fenster und einen Landschaftsausblick. Sein Bildraum reduziert sich also nicht auf eine abstrakte Andeutung von Innenraum, sondern verortet konkret die dargestellte Person in die *camera* eines Stadtpalastes.<sup>30</sup>

Besonders eng hat sich Botticelli in seinem "Profilbildnis einer Frau" (Abb. 95) an Lippis Vorbild gehalten. Die Raumkonstruktion ist nahezu identisch, allerdings steht nun die Frau wirklich innerhalb des Raumes und wird nicht wie in Lippis Doppelbildnis dem Raum "vorgeblendet". Deutlich schließt Botticelli zudem das Bildnis durch einen fiktiven Rahmen nach vorne hin ab, so daß der Betrachter den Eindruck gewinnt, die Porträtierte durch ein Fenster zu erblicken. Botticellis "Profilbildnis einer Frau" zeigt heute das Bildnis einer hl. Katharina. Aufgrund von Röntgenuntersuchungen konnte allerdings nachgewiesen werden, daß das

<sup>29</sup> Vgl. Kapitel 7.1 und 7.3.

<sup>30</sup> Bei der Landschaft in Lippis Doppelbildnis handelt es sich nicht um einen beliebigen Landschaftsausblick, sondern offensichtlich um eine Straßenansicht innerhalb der Stadt mit Häusern, kleinen Vorgärten und breiten Wegen. Ähnlich müssen wir uns auch einige Viertel von Florenz im frühen Quattrocento vorstellen - wie beispielsweise die Gegend um S. Marco; vgl. dazu die Abbildungen in Elam 1990, S. 54-57.

Porträt bereits wenige Jahrzehnte nach seiner Entstehung übermalt wurde und ursprünglich das Profilbildnis einer Florentiner Braut darstellte.<sup>31</sup>

3) Die Darstellung von Mann und Frau im Ehepaarbildnis. Lippis Ehepaarbildnis hat als Porträttyp keine direkte Nachfolge gefunden.<sup>32</sup> Wie allerdings im folgenden Kapitel über Mainardis Ehepaarbildnisse (Abb. 97-100) gezeigt werden kann, entwickelt Lippi bereits die typisch florentinische Rollenverteilung der Geschlechter, die sich vor allem darin ausdrückt, daß dem Mann als Raum die Außenwelt zugeordnet wird, während das Wirkungsfeld der Frau auf das Haus beschränkt bleibt.<sup>33</sup> Lippi hat in seinem Doppelbildnis diese Rollenverteilung sehr direkt umgesetzt, indem er den Bräutigam tatsächlich von der Außenwelt in den häuslichen Bereich der Frau hineinschauen läßt. Nur so ist die immer wieder beobachtete physische und formale Dominanz des weiblichen Porträts zu erklären. Die Frau steht nicht im Rang über dem Mann, sondern ihr Bildnis in dem ihr als Braut und zukünftiger Ehefrau zugedachten Raum ist das eigentliche Thema von Lippis Doppelbildnis. Die Besonderheit des Porträts und seine Bedeutung liegen aus heutiger Sicht vor allem darin, daß Lippi in einem Bildnis zwei unterschiedliche Porträttypen angelegt hat - wie anhand der Rezeption der folgenden Künstlergeneration gezeigt werden konnte. Aus Lippis Doppelbildnis haben sich demnach die beiden Porträttypen des weiblichen Profilbildnisses als Darstellung der Braut und das Pendant-Ehepaarbildnis entwicklungsgeschichtlich isoliert. Somit könnte man Lippis Doppelbildnis durchaus als Prototyp für die folgenden Porträttypen im Kontext von Brautdarstellungen und Ehepaarbildnissen bezeichnen.

<sup>31</sup> So trug die Frau statt des Mantels ein luxuriöses, mit Perlen besetztes Kleid in modischen Formen mit enger, hochsitzender Taille und feingefältem Rock, der von einem mit Blumenmotiven verzierten Gürtel gehalten wurde. Auch der Stoff der Ärmel zeigte ein Blumenmuster, und auf der Brust war eine Brosche befestigt. Vgl. Oertel 1961, S. 151.

<sup>32</sup> Zumindest sind keine weiteren Doppelbildnisse dieser Art überliefert.

<sup>33</sup> Wie bereits bei der formalen Analyse der weiblichen Profil- und Dreiviertelbildnisse festgestellt werden konnte, sind Frauen im Florentiner Quattrocento aufgrund der ihnen zugedachten sozialen Rolle bis auf wenige Ausnahmen ausschließlich im Innenraum dargestellt worden; vgl. Kapitel 7.1 und 7.3. Die Ausnahmen sind - bedingt durch die besondere Funktion und Ikonographie dieser Porträts - Leonardos "Ginevra de' Benci" (Abb. 77) und Piero di Cosimos "Simonetta Vespucci" (Abb. 72); vgl. Kapitel 7.2.

## 8.2 Sebastiano Mainardis "Diptychon eines Ehepaares"

Der Porträttyp des Pendant-Ehepaarbildnisses ist für Florenz erstmals aus dem späten Quattrocento durch die Bildnisse des Ghirlandaio-Schülers Sebastiano Mainardi überliefert (Abb. 97-100). Die heute noch vorhandenen drei Varianten desselben Porträttypes sollen im folgenden am Beispiel der Berliner Bildnisse (Abb. 97-98) diskutiert werden.<sup>34</sup> Die linke Tafel zeigt das Brustbild eines Mannes in Dreiviertelansicht vor einer Landschaft, dessen Kopf und Oberkörper nach rechts zum Pendantbildnis der Frau gedreht sind (Abb. 97). Allerdings richtet sich der Blick des Mannes nicht auf die Frau, sondern auf einen nicht näher zu bestimmenden Punkt in der Ferne. Der Mann ist bekleidet mit einem einfachen Florentiner Ober- und Untergewand, und seine längeren Haare werden von einem *cuppolino* bedeckt. Hinter dem Männerporträt erscheint eine weite und durch Menschen belebte Landschaft, deren Mittelgrund eine Stadt an einem Hafen zeigt. Auf der rechten Tafel ist eine junge Frau in Profilansicht nach links dargestellt (Abb. 98). Auch sie erscheint in eher einfacher Kleidung und mit einer nur durch Bänder hochgesteckten Frisur. Ihr einziger Schmuck ist eine Halskette mit Anhänger, die ihren Ausschnitt ziert. Im Gegensatz zu dem Mann befindet sich die Frau in einem Innenraum, der sich auf der linken Bildhälfte durch eine Säulenloggia öffnet und den Blick auf eine eher einfach gestaltete Landschaft freigibt. Der Hintergrund der rechten Bildhälfte zeigt ein in die Wand eingelassenes Regal, in dem sich verschiedene Gegenstände befinden.

Obwohl beide Tafeln offensichtlich zusammengehören - wie die kontinuierlich durchlaufende Landschaft deutlich zeigt<sup>35</sup> -, werden die Dargestellten durch die Gestaltung des Bildhintergrundes zu ganz unterschiedlichen Bereichen des Lebens in Beziehung gesetzt. Die Welt des Mannes befindet sich deutlich außerhalb des Hauses. Die Stadt mit dem Hafen, den Schiffen und den arbeitenden Menschen steht für die Handlungsbereitschaft und Weltoffenheit des

<sup>34</sup> Die drei Varianten von Mainardis Pendant-Ehepaarbildnis befinden sich heute in Berlin-Dahlem (Abb. 97-98), in Montpellier (Abb. 99-100) und in Kalifornien (San Marino, Huntington Museum). Während sich jeweils die beiden Bildnisse in Berlin und Montpellier durch einige Details unterscheiden, scheinen die Bildnisse in Kalifornien eine Kopie der Berliner Porträts zu sein. Die Verfasserin hält grundsätzlich die Berliner Porträts für die Originale, während die Bildnisse in Montpellier auch ein anderes Ehepaar innerhalb der gleichen Familie darstellen könnten. Vgl. zu den Bildnissen in Montpellier auch *La Revue du Louvre et des Musées de France* 40 (1990), S. 208, Abb. 4-5.

<sup>35</sup> Ob die beiden Bildnisse einmal sogar als Diptychon zusammengeschlossen waren, läßt sich heute nicht mehr sagen.

Mannes.<sup>36</sup> Es sind die typischen Tätigkeitsfelder des Florentiner Kaufmannes, den sein Handel und seine Geschäfte in ferne Länder und Städte führen. Im Gegensatz dazu wird der Frau der häusliche Bereich zugewiesen. Nicht zufällig erscheint sie in der passiveren Profilansicht im Vergleich zur aktiveren Dreiviertelansicht des Mannes. Zudem ist ihr Bereich angefüllt mit zahlreichen Symbolen, die eindeutig auf den von ihr erwarteten tugendhaften Lebenswandel hinweisen sollen. So steht das gläserne Gefäß rechts oben für ihre Reinheit, die Gebetskette und das Gebetbuch zeigen ihre Frömmigkeit an<sup>37</sup>, und die Brosche mit den verschiedenen Edelsteinen und Perlen ist als Zeichen für Reinheit und Jungfräulichkeit zu lesen.<sup>38</sup>

Die Ehe sowie die klassische Rollenverteilung von Mann und Frau ist in den humanistischen Traktaten des 15. Jahrhunderts immer wieder von verschiedenen Theoretikern thematisiert worden. So diskutierte man in den Schriften beispielsweise über die Vor- und Nachteile der Ehe, die Wahl der richtigen Braut, die verschiedenen Aufgaben und Pflichten des Ehemannes und seiner Frau sowie über die Bedeutung der partnerschaftlichen Gemeinschaft.<sup>39</sup> Fra Cherubino aus Siena schreibt zu den Pflichten von Mann und Frau in seiner *Regola della vita matrimoniale*, daß der Mann seiner Frau Belehrung (*istruzione*), Besserung (*correzione*) und Unterhalt (*sostentazione*) schulde, die Frau dagegen ihrem Mann Furcht (*timorazione*), Dienst (*famulazione*) und die Bereitschaft, sich belehren zu lassen (*ammonizione*).<sup>40</sup> Ähnliche Ermahnungen gibt eine Mutter ihrer Tochter vor deren Hochzeit:

"[...] zu dieser Stunde gehst du aus der häuslichen Gewalt deines Vaters und kommst zu deinem Ehemann und Herrn, den du nicht allein Begleiterin, sondern auch gehorsame Dienerin sein wirst. Und vor allem, damit Du weißt, daß es dir zukommt eine solche gehorsame Dienerin zu sein, höre meine Ermahnungen an und nimm sie wie Gebote auf; denn wenn du sie befolgst, wirst du dich in der Liebe und im Ansehen von seiten deines Gatten und aller anderen Leute sehen."<sup>41</sup>

<sup>36</sup> Vgl. auch Zöllner 1994, S. 60.

<sup>37</sup> Vgl. ebd., S. 60 sowie Shearman 1992, S. 110, Anm. 3.

<sup>38</sup> Besonders die Perle gilt als Symbol für Reinheit und Jungfräulichkeit. Auch Saphir und Smaragd symbolisieren diese Eigenschaften. Vgl. dazu das folgende Kapitel 8.3, in dem anhand des Schmuckes der Maddalena Doni (Abb. 102) ausführlich die symbolische Bedeutung der Edelsteine besprochen wird.

<sup>39</sup> Die wichtigsten dieser Schriften faßt Kelso zusammen; vgl. Kelso 1956, S. 78-135.

<sup>40</sup> Zitiert nach King 1993, S. 52.

<sup>41</sup> Zitiert nach Heißler/Blastenbrei 1990, S. 22. Diese "Mütterlichen Ratschläge für eine glückliche Ehe" aus der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts sind in insgesamt zwölf Geboten formuliert, in denen ausgeführt wird, wie sich eine Ehefrau zu verhalten hat, damit sie ihren Ehemann glücklich machen kann. Vgl. ebd., S. 22 ff.

Auch die Vorstellungen von Orazio Lombardelli lassen sich in diesen Tenor einreihen:

"So wie das Haupt den Körper ziert, der Fürst die Stadt,  
der Edelstein den Ring, so ziert der Gatte das Weib,  
und sie soll ihm gehorchen nicht nur, wenn er befiehlt,  
sondern auch, wenn er es nicht tut."<sup>42</sup>

Grundsätzlich bewerteten aber die Humanisten die Ehe positiv, da ihr ein ordnungsstiftender Charakter zuerkannt wurde.<sup>43</sup> In diesem Zusammenhang erfährt auch die Frau als Ehegattin seit dem Beginn des 15. Jahrhunderts eine soziale Aufwertung. Alberti widmet diesem Thema sogar ein eigenes Kapitel in seiner Schrift *Della famiglia*. Zwar wird auch bei Alberti die überlegene Stellung des Mannes grundsätzlich nie in Frage gestellt, aber die Ehefrau erscheint nun in der Rolle der treuen und pflichtbewußten Partnerin:

"Aber, sagte ich, weißt du, wie wir es machen wollen? Wie einer, der in der Nacht auf den Mauern seiner Vaterstadt Wache hält, wenn ihn vielleicht der Schlaf übermannt, es nicht übel nimmt, wenn sein Kamerad ihn aufweckt, damit er seine Pflicht zum Vorteil des Vaterlandes tue, so werde auch ich, liebe Frau, es gar wohl aufnehmen, wenn du, solltest du je an mir irgendein Versagen wahrnehmen, mich darauf aufmerksam machst; denn auf diese Weise werde ich erkennen, wie sehr unsere Ehre, unser Vorteil und das Wohl unserer Kinder dir am Herzen liegen; und ebenso wird es dich nicht kränken, wenn ich dich aufwecke, wo es nötig ist. Wo ich es fehlen lasse, da tritt du ein, und so wollen wir zusammen versuchen, einer den andern an Liebe und Aufmerksamkeit zu überbieten. Dieser Besitz, dieses Hauswesen und die Kinder, die uns werden geboren werden, gehören uns, so dir wie mir, so mir wie dir: deshalb ist es unsere Pflicht, nicht zu erwägen, wieviel jeder von uns dazu beigetragen hat, sondern auf welche Weise wir das gut erhalten können, was dem einen und dem anderen gehört. Ich werde draußen dafür sorgen, daß du hier im Hause hast, was nötig ist; du sieh zu, daß nichts schlecht angewendet wird."<sup>44</sup>

Alberti konnte sich mit dieser positiv bewerteten Rollenverteilung der beiden Ehepartner auf Francesco Barbaros *De re uxoria* beziehen, der sich ebenfalls zu diesem Thema geäußert hat:

<sup>42</sup> Zitiert nach King 1993, S. 53; vgl. auch Kelso 1956, S. 96. Die Regeln und Pflichten der zukünftigen Ehefrau waren auch Thema biblischer Schauspiele - wie ein Stück mit dem Titel "Santa Eufrosina" aus dem 15. Jahrhundert überliefert: "Figliuola, questa vita secolare, / Politica e civil denominata, / A chi la vuol con ordin misurare / Sul matrimonio è tutta collocata, / Perchè l'uomo e la donna accompagnare / Si denno, acciò che la casa fondata / Sia con misura in ordin buono e retto, / Che dell'uomo e la donna è 'l primo oggetto. / Nel lor governo, quel ch'a fuor s'aspetta / Procura l'uom, da natura più forte, / La donna quel ch'arrecca in casa, assetta / E de' governar drento alle sue porte ..."; zitiert nach Lugli 1909, S. 6.

<sup>43</sup> Vgl. auch Hansmann 1993, S. 247 f.

<sup>44</sup> Alberti 1962, S. 287.



"Darum sollen die Frauen nicht um ihren Ruhm kommen, wenn sie alles, was [vom Mann, d.V.] ins Haus zusammengetragen worden ist, wie es ihres Amtes ist, in Ordnung bringen."<sup>45</sup>

Mainardi scheint in seinem "Diptychon eines Ehepaares" die Vorstellungen Barbaros und Albertis direkt bildlich umgesetzt zu haben. So liest sich beispielsweise eine weitere Stelle bei Alberti fast wie ein Kommentar zu Mainardis Ehepaarbildnis:

"Die Gemütsart des Mannes ist beträchtlich kräftiger als die der Frauen, hartnäckiger, um jedem Angriff der Feinde zu widerstehen; sie trotzen leichter der Ermüdung, bewahren Sorgen gegenüber ruhigeres Blut, und so haben die Männer eher die ehrbare Möglichkeit, in fremde Länder auszuziehen, um Glücksgüter zu erwerben und heimzubringen. Im Gegensatz dazu sind die Frauen, wie man beobachtet, fast alle von Natur aus furchtsam, zart, langsam und darum geneigt, zu Hause unseren Besitz zu behüten, als ob die Natur so für unser Leben vorgesorgt hätte und gewollt, daß der Mann nach Hause bringe, die Frau es bewahre. Die Frau, im Hause eingeschlossen, soll unsern Besitz und sich selbst mit Muße, Furcht und Argwohn verteidigen. Der Mann soll die Frau, das Haus, die Seinen und das Vaterland verteidigen, ..." <sup>46</sup>

Die Funktion von Mainardis Ehepaarbildnis bestand demnach vor allem darin, das vorbildliche Verhalten der Eheleute zum Ausdruck zu bringen. Wann und für wen Sebastiano Mainardi die beiden Bildnisse eines Ehepaares gemalt hat, ist nicht bekannt. Allerdings können die Tafeln aufgrund ihrer formalen Gestaltung frühestens um 1490 entstanden sein. Mainardi greift in seiner Komposition gleich auf mehrere Vorbilder zurück. Die Darstellung des Mannes im Dreiviertelporträt vor einer Landschaft entspricht dem üblichen männlichen Porträttyp in Florenz seit den späten 1470er Jahren. Interessant ist vor allem das Porträt der Frau, das Mainardi aus niederländischen und florentinischen Porträttypen kombiniert. Die Gestaltung des Innenraumes mit der Säulenloggia und dem Landschaftsausblick ist aus Memlings "Portinari-Triptychon" (Abb. 85, 87, 88) übernommen. Mainardi hat besonders den rechten Seitenflügel mit dem Stifterporträt Benedetto Portinaris verarbeitet (Abb. 88). Allerdings unterscheidet sich die jeweilige Raumauffassung beider Tafeln grundsätzlich. Memling plaziert den Oberkörper Benedetto Portinaris großzügig zwischen die beiden Säulen der Loggia, so daß das Porträt vor der Hintergrundlandschaft erscheint und damit gut zur Geltung kommt. Zusätzlichen Bewegungsspielraum schafft Memling dem Porträtierten durch die Körperdrehung in die Dreiviertelansicht. Die Hände Benedetto Portinaris sind auf einer den

<sup>45</sup> Barbaro 1933, S. 71.

<sup>46</sup> Alberti 1962, S. 281.

vorderen Bildrand abschließenden Brüstung aufgestützt, und eine angeschnittene Säule am äußersten rechten Bildrand markiert eine weitere Raumgrenze. Damit ist dem Dargestellten ein ganz eigener Bildraum zugewiesen, der ihn zudem deutlich vom Betrachter abschließt.

Einen eigens der Dargestellten zugewiesenen Bildraum gibt es in Mainardis Frauenporträt nicht. Vielmehr ist das Profilbildnis direkt und unvermittelt an den vorderen Bildrand gerückt, wodurch die Distanz zum Betrachter aufgehoben wird. Als zweite Bildebene schließt sich ohne einen Zwischenraum sofort die Zimmerwand an: bestehend aus der Säulenloggia (linke Bildhälfte) und dem Wandregal (rechte Bildhälfte). Die Säulen sind sehr eng aneinander gestellt, so daß das Profilporträt der Frau sich nicht vor dem Landschaftsausblick frei entfalten kann. Die Konturen ihres Gesichtes setzen sich scharf von der linken Säule ab, was den zweidimensionalen Eindruck des Raumes noch verstärkt, welcher nur aus zwei unvermittelt hintereinandergestaffelten Bildebenen besteht. Diese Bildgestaltung läßt sich erklären, wenn man Mainardis Florentiner Vorbilder heranzieht. Besonders deutlich orientiert sich der Künstler an Domenico Ghirlandaio's "Bildnis der Giovanna degli Albizzi" (**Abb. 64**). Von deren Bildgestaltung übernimmt er die Hintergrundgestaltung mit dem von Symbolen weiblicher Tugend angefüllten Wandregal sowie die unvermittelte Positionierung des Profilbildnisses an den vorderen Bildrand. Allerdings reduziert Mainardi die Darstellung seines weiblichen Porträts auf Kopf und Schultern, um es dem männlichen Pendantbildnis anzupassen.<sup>47</sup>

Somit erweist sich Mainardis Frauenbildnis als Kombination aus Memlings rechtem Seitenflügel des "Portinari-Triptychons" (**Abb. 88**) und Ghirlandaio's "Bildnis der Giovanna degli Albizzi" (**Abb. 64**). Diese beiden formalen Vorbilder geben auch den Terminus postquem für den möglichen Entstehungszeitraum von Mainardis Ehepaar-Pendantbildnis: Memlings "Portinari-Triptychon" ist 1487 entstanden - wie auf der vorderen Brüstung des rechten Seitenflügels zu lesen ist -, und Ghirlandaio's "Giovanna degli Albizzi" läßt sich aufgrund des *cartellino* im Bildhintergrund auf das Jahr 1488 datieren. Sebastiano Mainardi konnte beide Tafeln ausreichend studieren, da er in der Werkstatt Domenico Ghirlandaio's tätig war.<sup>48</sup> Ab 1489 ist der Künstler außerdem wieder ausschließlich in Florenz tätig,

<sup>47</sup> Würde man Ghirlandaio's "Bildnis der Giovanna degli Albizzi" im unteren Bildfeld um ein Drittel beschneiden (Unterkörper, Arme, Hände), hätte man den Bildausschnitt, den Mainardi für sein Frauenporträt gewählt hat.

<sup>48</sup> Vgl. zu der Rezeptionsmöglichkeit von Memlings "Portinari-Triptychon" durch Florentiner Künstler Kapitel 7.3.

wo er bis zu seinem Tod bleibt.<sup>49</sup> Das Ehepaar-Pendantbildnis wird also etwa zwischen 1490 und 1500 entstanden sein.

Überraschend ist, daß in Florenz der Porträttyp des Ehepaar-Pendantbildnisses erst gegen Ende des Quattrocento populär wird, obwohl sich Florentiner Künstler bereits in den 1470er Jahren von einem ähnlichen Vorbild hätten inspirieren lassen können: von Piero della Francescas Diptychon "Federigo da Montefeltros und seine Gemahlin Battista Sforza" (Abb. 103-104).<sup>50</sup> Allerdings zeigt eine nähere Betrachtung, daß trotz einiger Übereinstimmungen anscheinend das durch die höfische Ikonographie und Bildsprache bestimmte Diptychon Piero della Francescas für Florentiner Vorstellungen hinsichtlich der Rolle von Mann und Frau nicht geeignet schien. Piero della Francesca zeigt die Porträts des Herzogs und der Herzogin im Profil vor und über einem weiten Landschaftspanorama einander zugewandt. Die beiden Porträtierten blicken sich gegenseitig in die Augen und sind in bezug auf ihre soziale Stellung gleichrangig dargestellt. Battista Sforza erscheint in einem kostbaren Gewand mit einer kunstvoll geflochtenen Frisur und reichem Perlen- und Juwelenschmuck. Das Gewand ihres Gatten Federigo da Montefeltro wirkt dagegen einfach, strahlt aber durch die klaren Formen und das leuchtende Rot Würde und Macht aus.<sup>51</sup> Die kontinuierlich sich über beide Tafeln fortsetzende Hintergrundlandschaft zeigt das Territorium von Urbino und somit den Herrschaftsbereich Federigo da Montefeltros.<sup>52</sup> Die Rückseitenbemalungen beider Tafeln mit den Triumphzügen und den Tugendpersonifikationen sowie die Inschriften unterstreichen zusätzlich die beabsichtigte Funktion dieses Diptychons, in dem in erster Linie Macht, Ruhm und Memoria des Herzogs und seiner Gemahlin gefeiert werden sollen.<sup>53</sup>

In Mainardis "Diptychon eines Ehepaares" sind solche Vorstellungen weder ikonographisch noch formal eingeflossen. Vielmehr zeigt sich Mainardis

<sup>49</sup> Am 18. April 1489 tritt Sebastiano Mainardi in die Florentiner Bruderschaft der *Compagnia di San Paolo* ein, in der auch die meisten anderen Mitglieder der Ghirlandaio-Werkstatt eingeschrieben waren. 1494 heiratet er Alessandra Bigordi, die Tochter Domenico Ghirlandaios, wodurch er nun auch zur Verwandtschaft der Familie Ghirlandaio gehört. Vgl. Katalog Florenz 1992, S. 109 ff.

<sup>50</sup> Das Diptychon ist wahrscheinlich kurz nach dem frühen Tod der Herzogin am 6. Juli 1472 entstanden, wie Gilbert aufgrund der Inschrift und der Ikonographie der linken Tafel vermutet hat; vgl. Gilbert 1941.

<sup>51</sup> Vgl. Schneider 1992, S. 49.

<sup>52</sup> Vgl. zu einer neuen Deutung der Panoramalandschaft Hessler 1992.

<sup>53</sup> Vgl. zur Deutung der Rückseitenbemalung sowie zur Funktion des Diptychons Gilbert 1941; Steingräber 1986, S. 86; Paolucci 1990, S. 128 ff.; Dülberg 1990, S. 75 ff. und S. 126 f. sowie Schneider 1992, S. 48-51.

Komposition als völlig unabhängig von Piero della Francescas Pendantbildnissen.<sup>54</sup> Die Gründe hierfür ergeben sich aus den völlig unterschiedlichen Funktionen, die die beiden Diptychen jeweils in dem ihnen zugedachten Kontext erfüllen sollten. Piero della Francescas höfisches Herrscherporträt wäre in einem Florentiner Privatpalazzo fehl am Platz gewesen. Hier dienten Ehepaarbildnisse vielmehr dazu, die Kontinuität der eigenen Familie bildlich zum Ausdruck zu bringen sowie die verschiedenen Rollen von Mann und Frau zu definieren. Obwohl Raffael mit seinen "Porträts von Angelo und Maddalena Doni" (Abb. 101-102) bereits kurz nach Mainardis Ehepaarbildnis ein neues Bild- und Rollenverständnis in dieser Hinsicht formuliert hat - wie im folgenden Abschnitt gezeigt werden soll -, behält Mainardis Porträttyp in gewisser Weise bis in die Mitte des Cinquecento in Florenz seine Gültigkeit. Bezeichnend hierfür sind die Bildnisse von "Bartolomeo Panciatichi und seiner Gemahlin Lucrezia" (Abb. 105-106), die Bronzino um 1540 gemalt hat. Obwohl die Präsentation der Porträtierten als Halbfiguren mit Blick auf den Betrachter deutlich auf Raffaels "Doni-Bildnisse" zurückgeht, zeigt die Gestaltung des jeweiligen Bildhintergrundes die Rezeption von Mainardis Porträttyp. So erscheint der Ehemann auf der linken Tafel außerhalb des Hauses in direktem Bezug zur Außenwelt, während die Ehefrau als ihren Bereich das Innere des Hauses, sitzend vor einer Raumnische und umgeben von Säulen, zugewiesen bekommt.

### 8.3 Raffaels "Porträts von Angelo und Maddalena Doni"

Raffaels "Porträts von Angelo und Maddalena Doni" (Abb. 101-102) gehören zu den wenigen Florentiner Bildnissen, von denen man zugleich den Künstler, den Auftraggeber und den ursprünglichen Aufbewahrungsort kennt.<sup>55</sup> Aufgrund der guten Quellenlage hat sich die Forschung schon seit dem Beginn des 19. Jahrhunderts intensiv Raffaels "Doni-Bildnissen" gewidmet. Allerdings konzentrierten sich die Analysen der Porträts vor allem auf ihre stilkritische

<sup>54</sup> Die einzige formale Verbindung zwischen den beiden Diptychen besteht in der Verwendung des weiblichen Profilbildnisses für die Darstellung der Frau. Es muß allerdings gefragt werden, ob nicht Piero della Francesca die formale Gestaltung des Porträts der Battista Sforza am Florentiner Porträttyp des weiblichen Profilbildnisses der Braut abgeschaut hat.

<sup>55</sup> Vgl. Vasari-Milanesi, Bd. IV, S. 325. Die entsprechende Stelle ist bereits in Kapitel 3.1, S. 60 zitiert. Aufgrund weiterer Quellen lassen sich die Bildnisse sogar bis zum Ende des 17. Jahrhunderts im Familienbesitz der Doni nachweisen. Das Haus der Doni befand sich am Corso de' Tintori. Später zog die Familie in ein Haus am Borgo Pinti. 1677 beschreibt Cinelli allerdings die "Doni-Bildnisse" wieder im alten Haus der Doni am Corso de' Tinori, das Francesco und Angelo Doni wieder erworben hatten. Vgl. zum weiteren Verbleib der Porträts zusammenfassend Katalog Florenz 1984, S. 105 f.

Einordnung in Raffaels Florentiner Frühwerk.<sup>56</sup> Erst die jüngere Forschung seit den 1980er Jahren hat sich stärker um die Interpretation der "Doni-Bildnisse" in ihrem historischen Kontext bemüht.<sup>57</sup> Wie aufgrund der Biographie der beiden Dargestellten und des Künstlers sowie der formalen wie ikonographischen Gestaltung der Porträts geschlossen werden kann, hat Raffael den Auftrag für die Bildnisse um 1506 - zwei Jahre nach der Hochzeit von Angelo Doni und Maddalena Strozzi - erhalten.<sup>58</sup> Die Ikonographie der Rückseitenbemalungen beider Tafeln deutet außerdem darauf hin, daß der Auftragsgrund im Zusammenhang mit der erwünschten Geburt eines Stammhalters erfolgt ist.<sup>59</sup> Damit erweisen sich Raffaels "Doni-Bildnisse" im Vergleich zu anderen Ehepaarbildnissen in bezug auf ihre Funktion als äußerst komplex und vielschichtig - wie in der vorliegenden Analyse diskutiert werden soll.

Die linke Tafel zeigt Angelo Doni in Dreiviertelansicht als Halbfigur nach rechts gewendet vor einer Landschaft (**Abb. 101**). Der Dargestellte sitzt auf einem Stuhl, seinen linken Arm auf eine Lehne gestützt und die Augen auf den Betrachter gerichtet. Der Körper des Porträtierten ist leicht aus der Mittelachse nach links gerückt und füllt den vorderen Bildraum völlig aus, so daß seine Arme vom Bildrand links und rechts jeweils beschnitten werden. Der rechte Arm Angelo Donis schließt zugleich durch seine rechtwinkelige Positionierung den vorderen Bildrand zum Betrachter hin ab. Damit erreicht Raffael trotz der unmittelbaren Präsenz des Porträtierten im vorderen Bildraum eine deutliche Distanzierung. Das "Bildnis der Maddalena Doni" auf der rechten Tafel (**Abb. 102**) entspricht in seinem kompositionellen Aufbau spiegelbildlich dem linken Pendant: Auch Maddalena ist als Sitzfigur im Dreiviertelprofil vor einer Landschaft dargestellt, ihr linker Arm stützt sich ebenfalls auf eine Stuhllehne und ihr Blick wendet sich dem Betrachter zu. Allerdings schlägt sie im Gegensatz zum Porträt ihres Gemahles ihre Hände übereinander und schafft sich auf andere Weise die Distanz zum Betrachter: Ihr linker Arm ruht auf einer Armlehne, die parallel zum vorderen Bildrand geführt wird. Grundsätzlich räumt Raffael Maddalenas Körpervolumen mehr Platz

<sup>56</sup> Vgl. die Zusammenstellung und Diskussion der älteren Forschung (bis 1984) in Katalog Florenz 1984, S. 107 f. Crowe und Cavalcaselle bestimmten die rechte Tafel mit dem "Bildnis der Maddalena Doni" (Abb. 102) als chronologisch früher aufgrund ihrer formalen Beeinflussung durch Leonardos "Mona Lisa" (Abb. 91). Anlässlich der Ausstellung "Raffaello a Firenze" (Florenz, Palazzo Pitti, 11. Januar - 29. April 1984) konnte durch eine Röntgenuntersuchung diese These bestätigt werden, da man im Bildnis der Maddalena entdeckt hatte, daß Raffael das Porträt ursprünglich als Innenraumdarstellung mit Fenster und Landschaftsausblick konzipiert hat; vgl. ebd., S. 115.

<sup>57</sup> Vgl. Hayum 1981/82, S. 212 ff.; Steingräber 1986 und Cecchi 1987.

<sup>58</sup> Vgl. zu den entsprechenden Dokumenten besonders Hayum 1981/82 und Cecchi 1987.

<sup>59</sup> Vgl. Katalog Florenz 1984, S. 108.

ein. Bei genauerer Betrachtung wird deutlich, daß sich die Köpfe sowie die Schultern der beiden Dargestellten - trotz der spiegelbildlichen Komposition - nicht auf einer Höhe befinden. Maddalenas Kopf überragt den Kopf ihres Mannes um ein paar Zentimeter. Zudem scheint ihr Oberkörper weiter an den vorderen Bildrand herangerückt zu sein, wodurch ihr Dreiviertelprofil fast den Anschein eines Frontalbildnisses gewinnt.

Eine wichtige Rolle in bezug auf die Selbstdarstellung der beiden Porträtierten spielen Kleidung und Schmuck, besonders im "Bildnis der Maddalena".<sup>60</sup> Angelo Doni trägt einen *giuppone* (Obergewand) aus schwerem schwarzen Samt, der sich am Halsausschnitt mit zwei goldenen Knöpfen schließen läßt. Darunter wird ein Untergewand aus rotem Wollstoff mit weiten Ärmeln sichtbar, unter dem ein feines weißes Leinenhemd hervorschaut. Den Kopf schmückt eine schwarze Kappe mit hochgeschlagenem Rand, unter der die halblangen Haare bis zur Schulter fallen. Einziger Schmuck sind zwei Ringe, die der Porträtierte an seiner linken Hand trägt, und die ihn als verheirateten Mann ausweisen. Das Gewand der Maddalena Strozzi ist aufwendiger gearbeitet. Sie trägt ein weitausgeschnittenes orangefarbenes Obergewand aus Moirée-Seide, das am Dekolleté mit paarweise angeordneten goldenen Knöpfen und dunkelblauen Bändern verziert ist. Eine mehrreihige Goldkette hält den üppigen Stoff ihres Kleides in der Taille zusammen. An den Ärmelausschnitten des Obergewandes sind weite Ärmel aus blauem Damast mit Granatapfelmuster mit Hilfe von Schnüren befestigt, unter denen ein weißes Leinenhemd hervorquillt. Den weiten Halsausschnitt und die Schultern bedeckt ein transparenter Schleier, dessen Ränder mit einer gestickten schwarzen Bordüre eingefäßt sind. Besonders wertvoll ist der in Gold gefaßte und aus Edelsteinen und einer tropfenförmigen Perle bestehende Anhänger, den die Dargestellte an einem Halsband trägt.<sup>61</sup> Ergänzt wird der Halsschmuck durch drei goldene und mit Edelsteinen verzierte Ringe an den Händen Maddalenas.

Im Vergleich zu Mainardis "Diptychon eines Ehepaares" (Abb. 97-98), in dem die unterschiedlichen sozialen Rollen von Mann und Frau demonstrativ durch die Gegenüberstellung zweier Porträttypen hervorgehoben wird, wählt Raffael eine völlig neue Darstellungsform. Mann und Frau werden beide als sitzende Halbfiguren in der Dreiviertelansicht vor einer sich kontinuierlich über beide Tafeln fortsetzenden Landschaft gezeigt. Ihr Blick ist fest auf den Betrachter

<sup>60</sup> Vgl. zur genauen Beschreibung der Kleidung und des Schmuckes besonders Katalog Florenz 1984, S. 105 und S. 112 sowie Steingräber 1986, S. 79 ff.

<sup>61</sup> Zur symbolischen Bedeutung der einzelnen Schmucksteine vgl. weiter unten.

gerichtet, dem mit diesen Porträts zwei gleichrangig dargestellte Individuen gegenüber zu treten scheinen. Kleidung und Schmuck der Porträtierten sowie ihre selbstsichere Haltung zeichnen sie zudem als wohlhabendes und selbstbewußtes Ehepaar der Florentiner Oberschicht aus. Angelo Doni hatte die fünfzehnjährige Maddalena Strozzi am 31. Januar 1504 geheiratet. Sie stammte aus einer der angesehensten Florentiner Familien und brachte eine hohe Mitgift mit in die Ehe.<sup>62</sup> Angelo Doni war der Sohn von Francesco Doni und Nanna di Bartolomeo Popoleschi und übte - wie die anderen Mitglieder seiner Familie - den Beruf des Färbers aus. Durch Textilhandel kam Angelo zu Wohlstand, erlangte hohe öffentliche Ämter<sup>63</sup> und konnte bald seine Werkstatt an den Corso de' Tintori verlegen. Dort begann er gegen Ende des Quattrocento seinen eigenen Familienpalazzo zu bauen.<sup>64</sup>

Die auf den ersten Blick scheinbar gleichrangige Darstellung beider Porträtierten drückt aber keinesfalls eine gleichberechtigte Stellung zwischen Mann und Frau aus. Besonders im "Bildnis der Maddalena" (Abb. 102) findet sich eine Reihe von Symbolen, die auf den von ihr als Ehefrau erwarteten tugendhaften Lebenswandel hinweisen soll. Das auffälligste Tugendsymbol stellt der Anhänger von Maddalenas Halskette mit den verschiedenen Edelsteinen dar, der zugleich durch seine Positionierung im Zentrum des Bildes die Aufmerksamkeit des Betrachters auf sich zieht. So symbolisiert der Smaragd (oben) Reinheit und Reichtum ebenso wie der Saphir (unten rechts), der zugleich als Unterpfand der Treue und des himmlischen Glücks zu lesen ist. Auch der Rubin (unten links) verbürgt Liebe, körperliche Kräfte und Wohlstand. Konzentriert werden diese Tugendeigenschaften noch einmal in der großen tropfenförmigen Perle - ein altes Sinnbild für Reinheit und Jungfräulichkeit -, die sich genau in der Bildmitte des Porträts befindet. Für Jungfräulichkeit und Reinheit steht auch das Einhorn, das als Fassung des oberen Smaragdes zugleich den Schmuckstein bekrönt. Durch diese eindeutige, wenn auch subtile Symbolik - im Vergleich beispielsweise zu Mainardis "Bildnis einer Frau" (Abb. 98) oder Ghirlandaios "Giovanna degli Albizzi"

<sup>62</sup> Maddalena war die Tochter von Giovanni di Marcello Strozzi und Lucrezia di Antonio della Luna und wurde am 19. Februar 1489 geboren. Der Zweig dieser Strozzi-Linie wohnte in der *Via de' Legnaiuoli* im Florentiner Bezirk des *Gonfalone Unicornio* (Stadtviertel von S. Maria Novella), in unmittelbarer Nähe des Palazzo Strozzi der Strozzi-Hauptlinie. Die Höhe von Maddalenas Mitgift betrug 1400 scudi, allerdings hatte Angelo Doni die Summe bis zum Jahr 1536 immer noch nicht von der Familie Maddalenas erhalten; vgl. Cecchi 1987, S. 432. Zur Florentiner Heiratspolitik am Beispiel der bekannteren Strozzi-Linie vgl. Fabbri 1991.

<sup>63</sup> Vgl. Cecchi 1987, S. 437 f.

<sup>64</sup> Vgl. zur Biographie Angelo Donis besonders Cecchi 1987, S. 430 ff. und Hayum 1981/82, S. 210 ff.

(Abb. 64) - unterscheidet sich das Porträt Maddalenas von dem ihres Mannes Angelo.<sup>65</sup>

Bezeichnend ist außerdem, daß Raffael ursprünglich Maddalenas Bildnis als Porträt im Innenraum mit einem Fenster konzipiert hat.<sup>66</sup> Eine solche Darstellung hätte einerseits der künstlerischen Tradition in Florenz entsprochen, läßt sich andererseits aber durch Raffaels Rezeption von Leonardos "Mona Lisa" (Abb. 91) erklären.<sup>67</sup> Daß Raffael schließlich noch einmal die Komposition zugunsten einer formal ausgeglicheneren Darstellung der Ehepartner verändert hat, spiegelt ein neues Porträt- und Eheverständnis wider.<sup>68</sup> Die Frauen der Florentiner Oberschicht hatten zudem seit dem späten Quattrocento durch die Höhe ihrer Mitgift eine gewisse finanzielle und familiäre Unabhängigkeit erlangt.<sup>69</sup> Zwar wechselte eine junge Braut rechtlich gesehen mit der Hochzeit nur von der *patria potestas* des Vaters zu der des Ehemannes, aber als Tochter einer angesehenen Familie mußte der zukünftige Ehemann bei Entscheidungen immer auch die soziale Stellung und den Einfluß der Familie seiner Braut mitbedenken. Eine Hochzeit war nicht die Verbindung zweier Individuen, sondern - im Idealfall - die Verbindung zweier sozial gleichgestellter Familien.

Genau in diesem Sinne haben sich Angelo Doni und Maddalena Strozzi in ihrem Ehepaarbildnis darstellen lassen. Nicht die Gleichberechtigung zweier Individuen ist thematisiert, sondern die gleichrangige Repräsentation der Florentiner Familien Doni und Strozzi, als deren Vertreter Angelo und Maddalena fungieren.<sup>70</sup> Nicht zufällig verweist deshalb das Einhorn in Maddalenas Halskette nicht nur auf ihre Tugend, sondern zugleich auf das Bannertier des Quartiere di Santa Maria Novella, dem Wohnviertel der Familie Strozzi.<sup>71</sup> Allerdings gehört Maddalena Strozzi durch ihre Heirat rechtlich gesehen zur Familie ihres Mannes.

<sup>65</sup> Vgl. grundsätzlich zum Symbolgehalt von Maddalenas Schmuck Katalog Florenz 1984, S. 112 und Steingraber 1986, S. 79 f.

<sup>66</sup> Vgl. Katalog Florenz 1984, S. 115 und S. 117, Abb. 45.

<sup>67</sup> Vgl. Freedman 1989 und Kapitel 7.3.

<sup>68</sup> Vgl. dazu die Ausführungen in Kapitel 8.2.

<sup>69</sup> Vgl. Chojnacki 1988.

<sup>70</sup> Grundsätzlich kann man in der Renaissance für die Charakterisierung der Beziehungen zwischen Mann und Frau den Begriff der Gleichberechtigung in unserem heutigen Verständnis nicht anwenden.

<sup>71</sup> Vgl. Steingraber 1986, S. 80. Eine vergleichbare Form der Repräsentation zweier Familien durch die Ehepartner findet man im Florentiner Quattrocento nur in der *camera della sala grande* des Palazzo Medici, in der die Porträtbüsten von Piero de' Medici (Abb. 108) und Lucrezia Tornabuoni standen; ASF, M.A.P. 165, fol. 14r. Vgl. auch das Medici-Inventar im Anhang, besonders S. 52. Frühere Beispiele in der Malerei sind eigentlich nur aus dem höfischen Bereich bekannt - wie beispielsweise in Piero della Francescas "Montefeltro-Diptychon" (Abb. 102-103).



Das wird besonders durch die zahlreichen Ringe an den Händen Maddalenas dokumentiert, die sie von der Familie ihres Mannes zur Hochzeit bekommen hatte.<sup>72</sup> Zudem tragen Angelo und Maddalena jeweils an ihrer linken Hand den gleichen Ring, wodurch ihre eheliche Verbundenheit zum Ausdruck gebracht wird.<sup>73</sup>

Obwohl mit dieser neuen Form der Repräsentation eines Ehepaares sicherlich die wichtigste und zugleich dauerhafteste Funktion der Doni-Bildnisse beschrieben ist, erklärt diese Deutung noch nicht, warum Angelo Doni die Bildnisse erst zwei Jahre nach seiner Hochzeit in Auftrag gegeben hat. In der Regel wurde die Ausstattung der gemeinsamen *camera* eines jungen Ehepaares bereits vor der Hochzeit von der Familie des Bräutigams bzw. vom Bräutigam selbst fertiggestellt - als Gegenleistung für die Mitgift der Braut.<sup>74</sup> Im Fall der "Doni-Bildnisse" hängt die "verspätete" Ausstattung unmittelbar mit dem Auftragsanlaß der Porträts zusammen, der sich erst erschließt, wenn man die Ikonographie der Rückseitenbemalung beider Tafeln miteinbezieht, auf denen die Geschichte von Deukalion und Pyrrha aus Ovids Metamorphosen dargestellt ist.<sup>75</sup> Angelo Donis Rückseite zeigt in der oberen Bildhälfte die Götter im Himmel und auf Wolken sitzend, die mit aller Kraft Regen auf die Erde ausschütten, um das Menschengeschlecht zu vernichten. Auf der Rückseite der Tafel Maddalenas sind Deukalion und Pyrrha vor dem Tempel der Göttin Themis dargestellt, die als einzige dem Untergang der Menschheit entkommen konnten. Ihnen gelingt es durch den Rat der Göttin, ihr Geschlecht zu erhalten, indem sie Steine hinter sich werfen, die sich zu Menschen verwandeln.

Die Geschichte von Deukalion und Pyrrha, in der die Neubegründung des menschlichen Geschlechts erzählt wird, läßt sich auf die schwierige Situation von Angelo und Maddalena Doni beziehen, die trotz zweijähriger Ehe noch keine Kinder bekommen hatten.<sup>76</sup> Während somit durch die Vorderseiten mit den beiden Porträts des Ehepaares die Gründung einer neuen Familie dokumentiert wird, ist auf den Rückseiten die Fruchtbarkeit der Braut und die Bedeutung der Kindgeburt

<sup>72</sup> Vgl. zu diesem Zeremoniell Klapisch-Zuber 1988, S. 174 ff. und Kapitel 7.1.

<sup>73</sup> Vgl. Hayum 1981/82, S. 212 und S. 226, Anm. 30.

<sup>74</sup> Vgl. dazu ausführlich Kapitel 7.1.

<sup>75</sup> Ovid, Metamorphosen I, 260-415. Vgl. Abb. 23 und Abb. 24 in Zöllner 1994, S. 44 f. Die Grisaillemalerei der Rückseiten hat nicht Raffael selbst, sondern Maestro di Serumido ausgeführt; vgl. Katalog Florenz 1984, S. 108. Die Vorlagen für die Gestaltung der beiden Szenen konnte der Künstler einer illustrierten Ovid-Ausgabe entnehmen, die 1497 erstmals in Venedig erschien; vgl. Pope-Hennessy 1966, S. 211.

<sup>76</sup> Vgl. Katalog Florenz 1984, S. 108. Das erste Kind wurde erst 1507 geboren, also drei Jahre nach der Hochzeit; vgl. Cecchi 1987, S. 437.

für den Fortbestand einer Familie thematisiert.<sup>77</sup> Wie sehr sich Angelo Doni um den Erhalt seiner neugegründeten Familie sorgte, läßt sich aus dem Auftrag eines weiteren Kunstwerkes desselben Jahres schließen, dessen Ikonographie eine ähnliche Thematik aufweist: Michelangelos "Tondo Doni" mit der Darstellung der Heiligen Familie.<sup>78</sup>

Beide Kunstwerke waren für die repräsentative Ausstattung der Wohnräume des Ehepaares bzw. für deren *camera nuziale* bestimmt. Obwohl sich heute der Palazzo Doni aufgrund der baulichen Veränderungen des Corso de' Tintori nicht mehr bestimmen läßt, kann anhand eines Inventars von 1633 wenigstens die Inneneinrichtung ungefähr rekonstruiert werden.<sup>79</sup> Interessant ist besonders das Piano nobile, in dem sich eine *sala grande*, ein *salotto*, eine *camera della cappella*, die *cappella*, eine weitere *camera* und schließlich eine *camera della sala* befand, welche Cecchi aufgrund der Ausstattung mit der *camera nuziale* von Angelo und Maddalena Doni identifiziert. Diese *camera della sala* war im 17. Jahrhundert noch mit einer *spalliera*, einem *lettuccio* und einer *cassa* ausgestattet<sup>80</sup> - also den typischen Einrichtungsgegenständen einer repräsentativen *camera*.<sup>81</sup> Das ikonographische Programm der *camera nuziale* Angelo und Maddalena Donis war somit maßgeblich geprägt von Raffaels Bildnissen und Michelangelos Tondo, in denen jeweils auf unterschiedliche Weise das Thema der Gründung und des Fortbestandes der Familie thematisiert war.

<sup>77</sup> Vgl. Zöllner 1994, S. 45.

<sup>78</sup> 1506, Holz, Durchmesser 120 cm, Florenz, Galleria degli Uffizi. Vgl. zur Deutung des "Tondo Doni" in seinem familiären Kontext sowie zur ikonographischen Beziehung zwischen der heidnischen Geschichte von Deukalion und Pyrrha in den "Doni-Bildnissen" und der christlichen Thematik des "Tondo Doni" Hayum 1981/82, besonders S. 220 und S. 222. Zur Datierung um 1506 vgl. ebd. sowie Cecchi 1987, S. 434.

<sup>79</sup> Vgl. zu möglichen Identifizierungen des Palazzo Doni sowie zu dem Inventar von 1633 (BNF, Fondo Tordi 365, f. 1) Cecchi 1987, S. 432 ff.

<sup>80</sup> Vgl. Cecchi 1987, S. 433. Cecchi vermutet, daß es sich bei der *spalliera* um die Wandverkleidung handelt, die Angelo Doni zusätzlich mit "mannigfaltigen Bildern und wunderlichen Grotesken" des Künstlers Morto da Feltro ausstatten ließ - wie Vasari in der Vita des Künstlers berichtet; vgl. Vasari-Milanesi, Bd. V, S. 204. Bocchi und Cinelli beschreiben noch 1677 in ihren "Le Bellezze della città di Firenze" ebensolche *spalliera*-Tafeln von Morto da Feltro im Palazzo der Doni: "spalliere di cassoni rabescate di grottesche del Morto da Feltro, e certe con pilastri bellissimi intagliate dal Tasso". Sie erwähnen auch die "Doni-Bildnisse", einen "Cristo con una Vergine teste al naturale d'Alberto Duro" sowie "una Madonna con S. Giuseppe, Gesù e S. Giovanni di Fra Bartolommeo bellissima dipinta nel 1516"; vgl. Bocchi/Cinelli 1677, S. 564 f.

<sup>81</sup> Vgl. zur Standardausstattung einer solchen *camera* besonders Kapitel 3.4. Da der *lettuccio* und die *spalliera* in der Regel fest installiert waren, blieben sie über die Jahrhunderte meistens erhalten - wenn das Zimmer nicht durch Umbau verändert wurde. Die *camera della sala* des Palazzo Doni ist in ihrer Ausstattung vergleichbar mit der *camera della sala grande* des Palazzo Medici; vgl. dazu das Medici-Inventar im Anhang, besonders S. 51 f.

Dülberg vermutet, daß die "Doni-Bildnisse" aufgrund ihrer Rückseitenbemalung ursprünglich in zusammengeklapptem Zustand aufbewahrt und erst später an der Wand befestigt wurden.<sup>82</sup> Meines Erachtens ist aber eine Aufstellung der Tafeln auf der *spalliera* wahrscheinlicher.<sup>83</sup> Eine solche Präsentation ermöglichte weiterhin bei Bedarf eine nahsichtige Betrachtung der Details sowie der Rückseitenbemalung, da die Bilder ohne größeren Aufwand von der etwa schulterhohen *spalliera* heruntergenommen werden konnten.<sup>84</sup> Die "Doni-Bildnisse" gehören mit ihrem Format von jeweils ca. 65 x 46 cm nicht mehr zu den kleinformatigen Bildnistafeln - wie beispielsweise noch Mainardis "Diptychon eines Ehepaares" (Abb. 97-98) mit einem Format von jeweils ca. 45 x 35 cm. Auch die formale Gestaltung der Dargestellten als sitzende Halbfiguren, die leicht auf den Betrachter herunterzuschauen scheinen, widerspricht einer verschlossenen Aufbewahrung. Zudem bezeugt die ikonographische Korrespondenz zwischen Raffaels "Doni-Bildnissen" und Michelangelos "Tondo Doni" sowie ihre gleichzeitige Bestellung, daß von ihrem Auftraggeber Angelo Doni bewußt eine sich gegenseitig potenzierende Wirkung beabsichtigt war.<sup>85</sup> Des weiteren konnte dem "Bildnis der Maddalena" (Abb. 102) auch ohne die Betrachtung der Rückseitenbemalung entnommen werden, aus welchem Anlaß die Porträts von Angelo Doni bestellt worden waren, denn aus der rechten Schulter der Dargestellten entspringt ein Baum als Symbol der sich fortpflanzenden Familie.<sup>86</sup>

82 Vgl. Dülberg 1990, S. 80.

83 Vgl. zu den möglichen Präsentationsformen von Tafelbildern innerhalb der Florentiner *camera* besonders Kapitel 4.1.

84 Vgl. zur durchschnittlichen Höhe einer *spalliera* Barriault 1994, S. 11.

85 Die potenzierende Wirkung bezieht sich nicht nur auf den ikonographischen Inhalt beider Kunstwerke, sondern auch auf ihre farbliche Gestaltung. Durch die Restaurierung der "Doni-Bildnisse" (vgl. den Bericht in Katalog Florenz 1984, S. 105-118) ist ihre leuchtende Farbigkeit wieder zum Vorschein gekommen. Obwohl sich Raffaels Farbgestaltung grundsätzlich von der Michelangelos unterscheidet, bleiben doch beide Künstler der Florentiner Buntfarbigkeit und dem Kontur verhaftet und verwenden eine ähnliche Farbpalette - im Gegensatz beispielsweise zu Leonardos von Helldunkel und *sfumato* bestimmten Farbigkeit. Unter ästhetischen Gesichtspunkten muß gerade der Kontrast zwischen Michelangelos fast schon manieristisch anmutendem Auszehren dunkler Farbpartien, das zu einer "Verschiebung der natürlichen Gewichtsverhältnisse der Farben" führt (vgl. Dittmann 1987, S. 151), und Raffaels ausgeglichener Helldunkel-Farbigkeit besonders eindrucksvoll gewesen sein. In kaum einer anderen *camera* dieser Zeit wird man auf so unterschiedliche künstlerische Konzepte gestoßen sein.

86 Vgl. Zöllner 1994, S. 45. Das Motiv des Baumes als Zeichen für das Wachstum der Familie war Florentiner Künstlern durch die Rückseitenbemalung von Memlings rechtem Seitenflügel des Portinari-Triptychons (Abb. 88) bekannt. Auch das "Bildnis eines Mannes" (Öl/Holz, 35 x 25 cm, ursprünglich Florenz, Galleria degli Uffizi), das im Zweiten Weltkrieg verloren ging, trug auf der Rückseite dieses Motiv. Rohlmann identifiziert den Dargestellten aufgrund der übereinstimmenden Rückseitenbemalungen ebenfalls mit Benedetto Portinari; vgl. Rohlmann 1994, S. 86-89. Vgl. die Abbildungen der Rückseite des Seitenflügels der "Portinari-Triptychons" in De Vos 1994, S. 285 sowie zur künstlerischen Rezeption von Memlings "Portinari-Triptychon" in Florenz Kapitel 7.3.

Die Rekonstruktion des historischen Kontextes von Raffaels "Doni-Bildnissen" hat gezeigt, daß auch Ehepaarbildnisse zu ganz konkreten familiären Ereignissen bestellt wurden und in ihrer ikonographischen Gestaltung darauf Bezug nahmen. Zudem ist deutlich geworden, daß Porträts - unabhängig vom jeweiligen Porträttyp - immer im Zusammenhang mit der übrigen Ausstattung der *camera* betrachtet werden müssen. Die gleichzeitige Bestellung zweier bedeutender Kunstwerke von Angelo Doni zeigt auch, daß die Ausstattung einer *camera* nicht im Laufe der Jahre zusammengetragen, sondern in der Regel innerhalb kürzester Zeit komplettiert wurde. Deshalb muß grundsätzlich davon ausgegangen werden, daß die einzelnen Ausstattungsstücke in Form und Inhalt aufeinander abgestimmt waren, um sich gegenseitig zu ergänzen. Daß meistens eine solche, in ihrem Dekor genau durchdachte *camera*-Ausstattung schon in der nächsten Generation ihre ursprüngliche Bedeutung verlor, hat viele Gründe.<sup>87</sup> Im Fall der *camera* des Angelo Doni hängt ein solcher Kontextverlust natürlich unmittelbar mit der ästhetischen Qualität der dort befindlichen Kunstwerke sowie mit der sich im Wandel begriffenen sozialen Stellung des Künstlers zusammen.<sup>88</sup> Auch Porträts wie Raffaels "Doni-Bildnisse" konnten - trotz ihres dokumentarischen Charakters - ihre eigentliche Funktion verlieren. Zwar lassen sich die "Bildnisse von Angelo und Maddalena Doni" bis ins 17. Jahrhundert im Familienbesitz der Doni nachweisen<sup>89</sup>, aber der schlechte Erhaltungszustand ihrer Rückseitenbemalung bezeugt, daß der eigentliche Anlaß ihrer Bestellung - der Wunsch nach der Geburt eines Stammhalters - bald an Aktualität verloren hatte.

<sup>87</sup> Vgl. Dülberg 1990, S. 18 ff.

<sup>88</sup> Vgl. Kapitel 9.3. Das belegt auch ein Brief des Anton Francesco Doni von 1549, in dem der Autor einen Freund danach fragt, ob man ihm bei seinem Florenzaufenthalt auch den Tondo des "Meisters aller Meister" gezeigt habe: "[...] Sopra tutto fatevi mostrare un tondo d'una nostra Donna in casa d'Agnol Doni, e vi basti solo che io dica gl'è di mano del maestro de maestri." Zitiert nach Hayum 1981/82, S. 224, Anm. 3.

<sup>89</sup> Vgl. Katalog Florenz 1984, S. 105 f.

---

## **S c h l u ß**

---

## Das autonome Porträt in Florenz: Zusammenfassung

---

### 9.1 Das Florentiner Bildnis und sein Ort

Wie die Analyse der schriftlichen Quellen eindeutig zeigen konnte, war der Aufbewahrungsort autonomer Tafelbildnisse im Florentiner Quattrocento die *camera* des privaten Familienpalastes. Etwa die Hälfte der aus den schriftlichen Quellen aufgenommenen Tafelbildnisse kann aufgrund ihrer spezifizierenden Bezeichnung des Inventartextes in der *camera* verortet werden. Die Aufbewahrung von Tafelbildnissen in den Raumtypen *anticamera*, *sala* oder *studiolo* kommt nur vereinzelt vor. Innerhalb der Räume waren die Tafelbildnisse in der Regel über einer hölzernen *spalliera* entweder aufgestellt oder in der Wandzone zwischen *spalliera* und Zimmerdecke fest installiert. Das läßt sich aus den Inventarbeschreibungen, der Formatgröße der Porträts sowie ihrer formalen Gestaltung schließen. Florentiner Tafelbildnisse gehören demnach nicht zu der Gruppe der transportablen Privatporträts, die man in Truhen, Schränken oder Futteralen aufbewahrte. Vielmehr waren die Porträts sichtbarer Teil der repräsentativen Ausstattung der *camera*, die als zentraler Raum des Florentiner Palazzo immer auch einen öffentlichen Charakter hatte.

Für die Aufbewahrung von Bildnisbüsten läßt sich ebenfalls die *camera* als wichtigster Raum definieren. Allerdings finden sich Bildnisbüsten auch relativ oft in der *sala* oder im *studiolo*. Der Aufstellungsort von Bildnisbüsten innerhalb der Räume war sehr flexibel. Der beliebteste Ort von Porträtbüsten war zweifellos über den Türen der Wohnräume. Fast ebenso häufig wurden sie auch auf den Kopfteilen der Betten aufgestellt, zierten das Gesims eines Kamines oder standen auf einem *acquaio*. In den schriftlichen Quellen tauchen Porträts grundsätzlich erst seit den 1450er Jahren auf. Dies hängt unmittelbar mit der baugeschichtlichen Entwicklung des Florentiner Palazzo zusammen. Den Anfang markiert der Palazzo Medici (ab 1445), in dessen architektonischer Gestaltung erstmals der neue Typ des privaten Familienpalastes formuliert ist, der für die Florentiner Oberschicht nun zum Ausdruck ihres familiären Selbstverständnisses wird. Erst damit sind die

notwendigen Voraussetzungen für die steigende Anschaffung privater Kunst zum Zweck der repräsentativen Ausstattung der Innenräume des Palazzo geschaffen.

## 9.2 Das autonome Tafelbildnis und seine Funktion

Das autonome Florentiner Tafelbildnis des Quattrocento hatte in erster Linie Funktionen wie Dokumentation, Legitimation, Memoria und Repräsentation der Familie zu erfüllen. Anhand der Quellen konnte belegt werden, daß fast ausschließlich Porträts der *Kernfamilie* für die repräsentativen Wohnräume des Familienpalastes in Auftrag gegeben wurden. Der Anlaß für die Bestellung eines autonomen Porträts war zudem meistens mit einem besonders wichtigen Familienereignis - wie Hochzeit oder Tod - verknüpft.<sup>1</sup> Eng mit diesen ganz auf die Darstellung der Florentiner Familie ausgerichteten Funktionen autonomer Tafelbildnisse sind im Florentiner Quattrocento die Entwicklung und Bevorzugung bestimmter Porträttypen verbunden. In der Gruppe der Männerporträts lassen sich vor allem das Pendantbildnis bzw. Porträtdiptychon sowie das Doppelbildnis als immer wiederkehrende Porträttypen für die Darstellung der patrimonialen Struktur der Florentiner Familie herauskristallisieren. Bei diesen Porträts, in denen meistens Vater und Sohn porträtiert sind, stehen Dokumentation und Memoria im Vordergrund. Oft ist gerade der Tod des männlichen Familienoberhauptes der Anlaß für die Bestellung solcher Porträts, die dann als bildlicher Ausdruck des Zusammenhaltes und Fortbestandes der Familie fungieren sollen.

Deutlich wird der Zusammenhang von Funktion und Form auch bei den Frauenporträts. Für die Darstellung Florentiner Bräute setzt sich schon früh der Porträttyp des weiblichen Profilbildnisses durch, der sich als besonders geeignet erwies, die sozialen und moralischen Anforderungen an junge Bräute zu vermitteln. Das typische weibliche Dreiviertelporträt entwickelt sich erst im letzten Viertel des Quattrocento durch die Auseinandersetzung mit Hans Memlings Madonnentafeln. Die Darstellung Marias im Innenraum vor einer Loggia oder einem Landschaftsausblick - wie sie typisch für Madonnenbilder der altniederländischen Tafelbilder ist - entsprach der sozialen Rolle der Florentiner Frau, deren Handlungsspielraum sich durch die strengen moralischen Anforderungen dieser Zeit auf den häuslichen und religiösen Bereich beschränkte.

---

<sup>1</sup> Eine Ausnahme bildet nur die Gruppe der Künstlerbildnisse und Selbstporträts.

Die eindeutige Rollenverteilung von Mann und Frau wird auch in den Florentiner Ehepaarbildnissen thematisiert. Schon Filippo Lippis "Doppelbildnis eines Mannes und einer Frau" (Abb. 96) aus den 1430er bis 1440er Jahren zeigt die Frau in der *camera* des Palazzo, während dem Mann die Welt außerhalb des Hauses zugeordnet wird. Gegen Ende des Quattrocento entwickelt Sebastiano Mainardi für die Darstellung dieses Rollenverständnisses einen ganz bestimmten Porträttyp des Ehepaar-Pendantbildnisses, der nur in Florenz zu finden ist: Während der Mann auf der linken Tafel im Dreiviertelprofil vor belebter Landschaft erscheint, wird die Frau auf der rechten Tafel im Profilbildnis und im Innenraum eines Hauses, umgeben von Tugendsymbolen, dargestellt (Abb. 97-100). Erst Raffael zeigt in seinen Bildnissen von "Angelo und Maddalena Doni" (Abb. 101-102) zwei annähernd gleichrangig dargestellte Individuen. Allerdings geht es bei dieser Form der Darstellung nicht um die gleichberechtigte Stellung zwischen Mann und Frau, sondern um die Repräsentation zweier Familien, als deren Vertreter die Eheleute fungieren. Die formale Entwicklung des autonomen Tafelbildnisses im Florentiner Quattrocento läßt sich somit als direkt abhängig von der jeweiligen Funktion der Porträts beschreiben - oder anders formuliert: Die Funktion eines Porträts bestimmt in der Regel die Wahl des Porträttypes.

### 9.3 Ort und Funktion des autonomen Porträts im Cinquecento: Vom Familiendokument zum Repräsentations- und Sammelobjekt

Zu Beginn des Florentiner Cinquecento vollzieht sich allmählich ein Wandel in bezug auf den Aufbewahrungsort und die Funktion autonomer Tafelbildnisse. Porträts werden nun häufiger auch in anderen Räumen des Familienpalazzo aufgehängt. Zudem begrenzt sich der Kreis der Dargestellten nicht mehr nur auf die Familie selbst. Besonders deutlich ist diese Veränderung in den verschiedenen Inventaren der Familie Minerbetti aus den Jahren 1493, 1521 und 1545 abzulesen.<sup>2</sup> Während im Inventar Andrea Minerbettis von 1493 nur ein gemaltes Frauenporträt in der *camera nuziale d' Andrea* verzeichnet ist<sup>3</sup>, führt das Inventar von 1501 in der selben *camera* nun auch ein Porträt Lorenzo de' Medicis auf.<sup>4</sup> Bis zum Jahre 1545 wird dann die Sammlung der gemalten Porträts um die Bildnisse eines

<sup>2</sup> Vgl. das Inventar im Anhang, S. 62 f.

<sup>3</sup> "I quadro con le cornici dorate con la testa dell'alfonsina"; BL, Acquisti e doni 229 II, fol. 7r. Bei diesem Porträt handelt es sich wahrscheinlich um das Bildnis der Gemahlin Andrea Minerbettis.

<sup>4</sup> "1<sup>o</sup> quadro di braccia 1<sup>o</sup> con la testa di Lorenzo de' Medici"; ebd., fol. 41r.



Kaisers (*sala terrena*)<sup>5</sup>, eines Bischofs und eines Herzogs (*camera terrena*) ergänzt.<sup>6</sup>

Die Gründe für diesen Wandel sind hauptsächlich in den veränderten politischen und sozialen Bedingungen seit der Rückkehr der Medici (1512) und der Umwandlung der Stadtrepublik Florenz zu einem Herzogtum (1531)<sup>7</sup> sowie in der zunehmenden Emanzipation der Künstler zu suchen. Während einerseits nun verstärkt aristokratische Werte die Ikonographie der Kunstwerke bestimmen und man sich immer mehr am Geschmack der europäischen Höfe orientiert, steigen andererseits die Künstler in ihrer sozialen Stellung mit der Folge, daß man ihre Kunstwerke immer häufiger auch als Sammelobjekte begehrt. Porträts werden zwar nach wie vor überwiegend zur familiären Dokumentation und Repräsentation in Auftrag gegeben, aber zu den Porträts der eigenen Familie gesellen sich nun Bildnisse politischer oder anderer Persönlichkeiten sowie Porträts, die man vor allem des ästhetischen Genusses wegen erwirbt.<sup>8</sup> Während in Inventaren des Quattrocento solche Porträts die Ausnahme bilden<sup>9</sup>, spielen sie in der Ausstattung des Familienpalazzo des Cinquecento eine immer wichtigere Rolle.<sup>10</sup>

<sup>5</sup> "1<sup>a</sup> testa dello Imperadore in quadro"; ebd., fol. 168r.

<sup>6</sup> "1<sup>o</sup> quadro del veschovo" und "1<sup>o</sup> quadro ducha Alexandro"; ebd., fol. 168r. Bei dem Porträt des Bischofs könnte es sich allerdings um einen Bruder Andrea Minerbettis handeln.

<sup>7</sup> Schon seit dem späten Quattrocento, unter der Herrschaft Lorenzo de' Medici, läßt sich eine zunehmende Tendenz zum aristokratischen Lebensstil der führenden Florentiner Familien feststellen; vgl. Brucker 1990, S. 318 ff.

<sup>8</sup> Besonders aufschlußreich sind in dieser Beziehung die Kunsterwerbungen von Piero d'Agnolo Guicciardini gegen Ende des Cinquecento; vgl. Lydecker 1987a, Appendix VIII, S. 317 ff.: 1592 kauft Piero Guicciardini beispielsweise von Santi di Tito fünf weibliche Porträts für seine *camera del orto* (ebd., S. 319); 1593 erwirbt er weitere sechs Porträts von einem gewissen Niccolò Berti, bei denen es sich um die Darstellungen von jeweils drei Herzögen und ihrer Gemahlinnen handelt (ebd., S. 319); und 1594 wird die Sammlung durch eine Tafel des Künstlers Pontorno ergänzt, auf der sich ein Porträt eines Jungen mit einer Laute befindet (ebd., S. 320). Die Kunstkäufe zeigen, daß Piero Guicciardini seinen Palazzo gezielt nach repräsentativen (Herrscherporträts) oder persönlichen (Frauenporträts, Sammlerbildnisse von berühmten Künstlern) Bedürfnissen ausstattet.

<sup>9</sup> Es gibt nur ganz wenige Beispiele für das Quattrocento, die dokumentieren, daß neben den Porträts der eigenen Familie auch Bildnisse berühmter Persönlichkeiten oder Sammlerporträts erworben wurden. So verzeichnet beispielsweise das Inventar von Lorenzo di Matteo Morelli von 1465 ein gemaltes Porträt von Petrarca ("1<sup>a</sup> testa di messer Francesco Petrarca dipinta per Livio orafo e dipintore in un quadretto di legnio"; ASF, GP 137, fol. 13) sowie eine Porträtbüste von Dante ("1<sup>a</sup> testa di Dante di gesso e cholorite"; ebd., fol. 13). Porträts politischer Persönlichkeiten lassen sich im Quattrocento nur im Palazzo Medici in der *camera grande terrena* finden, in der bekanntlich Piero del Pollaiuolo's "Bildnis des Galeazzo Maria Sforza" (Abb. 30) und ein Porträt des Herzogs von Urbino hingen (ASF, M.A.P. 165, fol. 6r).

<sup>10</sup> So bewahrte beispielsweise Cosimo di Lorenzo Bartolini in seiner *camera grande* ein Porträt Lorenzo de' Medici in einer kleinen Truhe auf ("1<sup>a</sup> testa di Lorenzo de' Medici in 1<sup>a</sup> cassetta"; ASF, PAP 189, fol. 151r, Inventar von 1514) und Pandolfo di Piergiorgio da Richasoli erwarb für seine *camera* ein Porträt Marsilio Ficinos ("1<sup>o</sup> quadretto della testa di Messer Marsilio Ficino"; ASF, PAP 184, fol. 262v, Inventar von 1524).

Mit der Erweiterung des Funktionsspektrums autonomer Tafelbildnisse verändert sich auch ihre formale Gestaltung seit dem Beginn des 16. Jahrhunderts. Allerdings gilt auch für die Porträts des Cinquecento, was in der vorliegenden Arbeit für die Beispiele des Quattrocento nachgewiesen werden konnte: Die zunehmende Individualisierung der Darstellung der Porträtierten und die Erweiterung des Spektrums möglicher Funktionen von Porträts bedeuten keinesfalls eine seltenere Verwendung von Porträttypen. Durch neue Funktionen werden immer auch neue Porträttypen geschaffen, die wiederum neuen sozialen Normen unterliegen.<sup>11</sup> Unter einer zunehmenden Individualisierung in der Porträtmalerei ist außerdem nicht zu verstehen, daß als Ziel künstlerischer Entwicklung die wachsende Ähnlichkeit zwischen dem Auftraggeber und dessen Darstellung im Porträt beabsichtigt ist. Bezeichnend ist der Kommentar Giovan Battista Armeninis in seiner Schrift *De' veri precetti della pittura* (1587), der schreibt, daß in den meisten Fällen die Porträts, die von der Hand der herausragendsten Maler gemacht sind, in einer besseren Manier und mit größerer Perfektion gemalt seien als die anderen; dafür aber auch weniger Ähnlichkeit hätten.<sup>12</sup> Giovan Paolo Lomazzo unterscheidet in seinem *Trattato dell' arte* (1584) sogar zwischen dem *ritratto naturale* und dem *ritratto intellettuale*. Während bei Lomazzo unter *ritratto naturale* ein Porträt zu verstehen ist, das besonders viel Ähnlichkeit mit dem Porträtierten aufweist, bezeichnet der Begriff *ritratto intellettuale* eher das Porträt als autonomes Kunstwerk, in dem in erster Linie die Darstellung des Porträtierten durch den *concetto* des Künstlers bestimmt wird.<sup>13</sup>

Im Florentiner Quattrocento beeinflussten solche kunsttheoretischen Diskussionen noch nicht wirklich die künstlerische Gestaltung der Porträts. Vielmehr erfüllte das Porträt als Teil der *camera*-Ausstattung seine dokumentarische und memoriale Funktion im Rahmen familiärer Repräsentation. Erst mit Künstlerpersönlichkeiten wie Leonardo oder Raffael konnte sich die Porträtmalerei als Bildgattung zu Beginn des Cinquecento in gewisser Weise emanzipieren. Trotzdem ist zu vermuten, daß sich im 16. Jahrhundert in den meisten Fällen die Auftragsgründe und die Funktionen autonomer Porträts

<sup>11</sup> Neuere methodische Ansätze zur Frage nach dem Verhältnis von Individualität und sozialer Norm im Cinquecento hat Burke in seinem Aufsatz "Das Bild als Bühne. Selbstdarstellungen im Porträt der Renaissance" formuliert; vgl. Burke 1986, S. 130-144.

<sup>12</sup> Armenini 1587, S. 189: "... che le più volte quelli, che han no maggior disegno & che sono più celebri degli altri, li fanno men somiglianti di quelli, che sono men perfetti di loro."

<sup>13</sup> Vgl. Freedman 1987, S. 78.

grundsätzlich kaum von denen des Quattrocento unterscheiden.<sup>14</sup> Neu ist aber sicherlich, daß man nun auch aus ästhetischen Gründen Porträts auf dem Kunstmarkt oder durch Händler erwarb, und diese neben den Porträts der eigenen Familie im Palazzo ihren gleichrangigen Platz fanden. Eine genauere Vorstellung über solche Wandlungsprozesse des Kunstgeschmacks wäre sicherlich durch eine Analyse des Aufbewahrungsortes der Porträts im Cinquecento anhand von schriftlichen Quellen zu gewinnen. So müßte beispielsweise untersucht werden, ob für die Porträts der Familie weiterhin die *camera* des Hauptappartements reserviert blieb, während beispielsweise Herrscherporträts eher in Empfangsräumen aufgehängt wurden oder Sammlerporträts für *studioli* oder andere Privaträume bestimmt waren. Bei solchen Fragestellungen nach dem Kunstgeschmack und den spezifischen Vorstellungen einer Zeit in bezug auf das Dekor der privaten Familienpaläste müssen allerdings auch die anderen Kunstgattungen in die Untersuchung miteinbezogen werden. Notwendiger Ausgangspunkt einer solchen Analyse wird immer die Rekonstruktion des ursprünglichen Aufbewahrungsortes der Kunstwerke anhand schriftlicher Quellen bleiben - wie die vorliegende Untersuchung am Beispiel der Gattung des autonomen Tafelbildnisses im Florentiner Quattrocento zeigen konnte.

---

<sup>14</sup> Vgl. beispielsweise Armenini 1587, S. 189 f. zur memorialen Funktion von Porträts: "... non solamente si rappresenta l'imagin sua vera, ma si ritorna in memoria ancora tutte le sue virtù." Vgl. dazu auch Freedman 1987, besonders S. 74 ff.