

Die Selbstbildnissammlung der Medici 1650–1723

ARS ET SCIENTIA

Schriften zur Kunstwissenschaft

Band 32

Herausgegeben von

Bénédicte Savoy,

Michael Thimann und

Gregor Wedekind

Anna Maria Jonietz

Die Selbstbildnissammlung der Medici 1650–1723

Frühneuzeitliche Strategien zur Auslotung
und Formung von Evidenz

De Gruyter

Gedruckt mit freundlicher Unterstützung des drupa-Preises und gefördert durch die Deutsche Forschungsgemeinschaft (DFG) – 404420783.

Zugl. Diss. der Philosophischen Fakultät an der Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf u. d. T.
„Die medicische Selbstbildnissammlung 1650–1723: Frühneuzeitliche Strategien zur Auslotung
und Formung von Evidenz“.

D61



Dieses Werk ist lizenziert unter der Creative Commons Attribution 4.0 International Lizenz.

Weitere Informationen finden Sie unter <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>.

Die Bedingungen der Creative-Commons-Lizenz gelten nur für Originalmaterial. Die Wiederverwendung von Material aus anderen Quellen (gekennzeichnet mit Quellenangabe) wie z.B. Schaubilder, Abbildungen, Fotos und Textauszüge erfordert ggf. weitere Nutzungsgenehmigungen durch den jeweiligen Rechteinhaber.

ISBN 978-3-68924-121-6

e-ISBN (PDF) 978-3-68924-005-9

DOI <https://doi.org/10.1515/9783689240059>

ISSN 2199-4161

Library of Congress Control Number: 2025944221

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.dnb.de> abrufbar.

© 2025 bei der Autorin, publiziert von Walter de Gruyter GmbH, Berlin/Boston, Genthiner Straße 13, 10785 Berlin. Dieses Buch ist als Open-Access-Publikation verfügbar über www.degruyterbrill.com.

Einbandabbildung: Giuseppe Maria Magni, *La sala dei Pittori nella Galleria di Firenze*, um 1770, Kupferstich, Taf. 6, Österreichische Nationalbibliothek, Wien, Min. 51.

Einbandgestaltung: Kerstin Protz

Satz: Sven Schrape

Druck und Bindung: Beltz Grafische Betriebe GmbH

www.degruyterbrill.com

Fragen zur allgemeinen Produktsicherheit:

productsafety@degruyterbrill.com

Inhalt

Erkenntnisgewinn durch Selbstbildnisse?__7

Erster Teil: Perspektivwechsel – Von der enzyklopädischen Kunstkammer zur epistemologischen Spezialsammlung

- I. Kardinal Leopoldos Postulat an das Selbstporträt__25
 - 1. Grundstock der Stanza dei Pittori__29
 - 2. Semantik der Eigenhändigkeit__39
 - 3. Klandestine Manöver__51
- II. Typologien von Porträtserien__57
 - 1. Die Serie der *uomini illustri* von Cosimo I. als Prototyp der Stanza dei Pittori?__59
 - 2. Konzeptuelle Neuausrichtung der Sammlungspraktik: das Selbstbildnis als Studienobjekt__74
 - 3. Porträtsammlungen im Vergleich__84

Zweiter Teil: Sehen und forschen – Die Stanza dei Pittori als Laboratorium von Evidenzformen

- III. Der sezierende Blick – Anwendungsformen der Autopsie__93
 - 1. Marco Boschinis beharrliche Beobachtung__98
 - 2. Das „Compendio d'ogni singular maniera“ namens Pietro della Vecchia__106
 - 3. Die Beweiskraft einer *cifra* – Paolo del Seras mikroskopischer Sehvorgang__112
 - 4. Filippo Baldinuccis „proprio giudizio“ als Resultat empirischer Denkmuster__120

- IV. Dialektik der Ähnlichkeitsbeziehungen zwischen Prototyp und Abbild__128
 - 1. Die Bedeutung der „vera efigie“__131
 - 2. Akribische Detailgenauigkeit im „fatto al naturale“__137
 - 3. Das dokumentierende Porträt: Ferdinando II. und die Pocken__144
 - 4. Anwendung und Leitsätze der Proportionslehre__150
- V. Die Wirkkräfte im Bild – Im Spannungsverhältnis von ‚Wahrheit‘ und Selbstformung__159
 - 1. Spiegelungen produktionsästhetischer Logiken__161
 - 2. Die Selbstreferentialität Carlo Dolcis __173
 - 3. Lorenzo Lippis scharfsinniges Auge__185
 - 4. Der Wahrheitsanspruch im Lebendigkeitstopos__193

Dritter Teil: Zeigen und überzeugen – Bildkonstellationen als Instrumente der Wissensvermittlung

- VI. Synergetische Prozesse in der Sammlungsprogrammatrik__207
 - 1. Die Zeichnung als epistemologisches oder ästhetisches Medium?__208
 - 2. Die Wertigkeit des Miniaturporträts__234
 - 3. Die Genese eines Repositoriums der Kunstgeschichte__238
- VII. Erfahrbarkeit in der Selbstbildnissammlung__248
 - 1. Sichtbarkeit und gesellschaftlicher Diskursraum__250
 - 2. Visuelle Lesbarkeiten und Argumentationsstrategien __261
 - 3. Im Pantheon der Kunstgeschichte__283

Epilog__302

Dank__309

Quellen- und Literaturverzeichnis__311

Personenregister__328

Abbildungsnachweise__335

Erkenntnisgewinn durch Selbstbildnisse?

Der Florentiner Maler Carlo Dolci zeigt sich in seinem bemerkenswerten Selbstbildnis (Abb. 1), das er 1674 für Kardinal Leopoldo de' Medici anfertigte, gleich zweimal: In einer repräsentativen Haltung nimmt er, gekleidet in einen edlen, dunklen Mantel, lebensgroß beinahe den gesamten Bildraum ein. Mit seiner rechten Hand präsentiert er eine fingierte Zeichnung. Auf dieser ist er im oktogonalen Format nochmals – nun allerdings im konzentrierten Arbeitsprozess, nämlich im Akt des Malens – dargestellt. Mit den nötigen Malutensilien ausgestattet setzt er in diesem Moment mit dem Pinsel auf eine vom Bildrand abgeschnittene Leinwand an. Eine in diesem Zusammenhang mit Rötel und Bleistift angefertigte Zeichnung Dolcis, die sich ebenfalls im Besitz des Kardinals befand, rekuriert auf die evozierte *carta* im gemalten Selbstporträt. Einige Details variieren dennoch: So hält der Künstler beispielsweise in seiner tatsächlichen Zeichnung keinen Pinsel, sondern vermutlich einen Silberstift, den er erneut auf einen verborgenen Bildträger aufsetzt, der für die Rezipienten zur zentralen Herausforderung bei der Interpretation des Gemäldes wird.¹ Thematisiert die für uns nicht sichtbare Leinwand die Genese jenes eigenen Selbstbildnisses, das wir als Gesamtprodukt betrachten?

Künstlerische Selbstreflexionen wie jene Dolcis stellten bereits in der Frühen Neuzeit eine gewisse Problematik für die Betrachtenden dar. Ihre Schwierigkeit liegt auch heute noch darin, dass sie stets einen modellierten Selbstentwurf zeigen und keine wirkliche Identität abbilden, da Maler diverse Methoden und Mechanismen in der Ausführung nutzen, um ihr gewünschtes Erscheinungsbild überzeugend und dauerhaft zu etablieren. Doch was verrieten Selbstporträts vor diesem Hintergrund dem frühneuzeitlichen Publikum und wie setzten sich die Rezipienten mit dieser komplexen Bildgattung auseinander? Welchen künstlerischen ‚Werkcharakter‘ besaß ein Künstlerselbstbildnis gegenüber einem Künstlerporträt, sodass Sammler sogar – wie im Falle Dolcis – mehrere Ausführungen von der Hand eines Malers begehrten? Unmittelbar daran schließt auch die Frage an, welche Strategien und Methoden angewandt wurden, um eigenhändige Selbstbildnisse von ‚einfachen‘ Künstlerporträts zu unterscheiden.

1 Zum Selbstbildnis siehe Baldassari, in: Ausst. Kat. Venedig 2007, S. 100, Nr. 16 sowie mit ausführlicher Literatur auf S. 176, Anm. 281.



1__Carlo Dolci, *Selbstbildnis*, 1674, Öl auf Leinwand, 74,5 × 60,5 cm, GdU, Florenz; ders., *Selbstbildnis*, 1674, Rötel und Bleistift auf Papier, 17,8 × 14,7 cm, GDSU, Florenz, Inv.-Nr. 1173 F.

Die *Galleria degli Autoritratti* der Florentiner Uffizien kann diese Fragen zweifellos beantworten. Denn es handelt sich heute um die bei weitem umfangreichste Sammlung von mehr als 1.750 Künstlerselbstbildnissen, deren Grundstock der erwähnte Kardinal Leopoldo de' Medici (1617–1675) im Jahr 1650 legte. Er beabsichtigte, mithilfe eines ausgewählten Netzwerks von Agenten, ausschließlich genuine Selbstporträts zu erwerben und sie zudem in einem eigens dafür angedachten Raum, separiert von anderen Sammlungsobjekten, aufzubewahren. Sein Neffe und Erbe Großherzog Cosimo III. (1642–1723) ließ diese ‚Spezialsammlung‘ erheblich erweitern und neu ordnen.² Im Sinne eines epistemologischen Anspruchs richtete er den Fokus auf eine größtmögliche Vollständigkeit der *Galleria*.³

2 Zur Ausprägung von Spezialsammlungen, die seit dem Ende des 16. Jahrhunderts enzyklopädisch angelegte *studioli* und Kunstkammern der Fürstenhäuser ergänzten und sukzessiv ersetzten, vgl. Minges 1998, insb. S. 110–125; MacGregor 2007, insb. S. 11–34; Virgine Spenlé: *Die Dresdner Gemäldegalerie und Frankreich. Der „bon goût“ im Sachsen des 18. Jahrhunderts*, Beucha 2008, insb. S. 73–77; Christien Melzer: *Von der Kunstkammer zum Kupferstichkabinett. Zur Frühgeschichte des Graphiksammelns in Dresden (1560–1738)*, Hildesheim 2010. Für einen umfassenden Überblick der frühneuzeitlichen Sammlungstypologien siehe jüngst Pomian 2020.

3 Zur *Galleria degli Autoritratti* siehe grundlegend das Standardwerk von Prinz 1971; ders. 1979. Aufbauend auf Prinz' Theorien sowie Ergebnissen zur Selbstbildnissammlung insb. Caneva 1990, S. 14–45; Meloni Trkulja 1994; Caneva 2002; Sframeli 2007; Ausst. Kat. Tokyo 2010; Fileti Mazza 2017. Siehe zuletzt insbesondere das von Valeska von Rosen geleitete DFG-Projekt zur ‚*Galleria degli Autoritratti*‘ der Uffizien. *Zu den Produktionsbedingungen, Rezeptionsweisen und Ordnungsmodellen von Künstlerselbstbildnissen in*

Nachdem Luciano Berti, der Direktor der Uffizien von 1969 bis 1987, diese außergewöhnliche Sammlung im Jahr 1973 in den *Corridoio Vasariano* – einem etwa einen Kilometer langen Verbindungsgang zwischen dem Palazzo Vecchio und dem Palazzo Pitti – verlagert hatte, wurde sie 2017 auf Initiative von Eike Schmidt, dem Uffizien-Direktor von 2015 bis 2023, aufgrund konservatorischer Bedenken erneut ins Depot der Uffizien verbracht. Damit waren die Gemälde der breiten Öffentlichkeit nicht mehr zugänglich. Erst im Sommer 2023 reaktivierte Schmidt die Sammlung, indem er eine Auswahl von 255 Selbstbildnissen aus den Gattungen der Malerei, der Skulptur, der Druckgrafik sowie des Comics in zwölf Sälen der Uffizien ausstellte und sie in ein modernes Sammlungskonzept einbettete, das sich von der historischen *Galleria* grundlegend absetzt. Dadurch wurde eine Periode von etwa 600 Jahren Geschichte des Künstlerselbstbildnisses – von dem ältesten Werk Agnolo und Taddeo Gaddis aus dem Quattrocento bis hin zu dem im Juli 2023 den Uffizien überreichten Selbstporträt des chinesischen Malers Yan Pei-Ming – dem Kunstpublikum erneut sichtbar gemacht.

Ziel der Arbeit und zentrale Thesen

Erfreulicherweise kann die vorliegende Studie nun unmittelbar an die Neueröffnung der exzeptionellen Sammlung anschließen, indem sie ihre Genese sowie die ursprünglichen konzeptuellen Strukturen untersucht, die trotz ihres weltweiten Alleinstellungsmerkmals bisher nur partiell erforscht worden sind. Zentrales Ziel ist es, die von Leopoldo (Abb. 2) und Cosimo III. de' Medici (Abb. 3) für die *Galleria* konzipierten Strategien zur systematischen Erforschung ‚originaler‘ Selbstbildnisse herauszuarbeiten. Dabei wird zunächst die von der Forschung postulierte Abhängigkeit zu älteren Porträtreihen widerlegt. Entgegen der dominierenden Annahme einer fortlaufenden Tradition universeller Sammlungspolitik eruiert mein Vorhaben Leopoldos intendierten Perspektivwechsel: Nämlich von einer ‚einfachen‘ Porträtserie hin zu einem vielschichtigen, beweisführenden Konzept, das – in einem korrelativen Verhältnis zur Erkenntnistheorie des 17. Jahrhunderts – den Anspruch aufweist, Grundaussagen über die Geschichte, Theorie und Praxis der Malerei treffen zu können. Die Ursache für das reziproke Beziehungsgeflecht zwischen der *Galleria* und den wissenschaftlichen Axiomen ihrer Zeit liegt insbesondere in der Beschaffenheit des Selbstbildnisses als Subgattung der Porträtmalerei. Während in den Porträtserien zur Identifizierung der dargestellten Person ‚Ähnlichkeit‘ angestrebt wird, übernimmt der Künstler im Selbstporträt

einer neuzeitlichen Sammlung (2018 bis 2021). In diesem Rahmen sind neben der vorliegenden Arbeit folgende Publikationen entstanden: Franconi 2020a; Procajlo [Jonietz] 2020, S. 134–151; Valeska von Rosen: „The Galleria degli Autoritratti in the Uffizi. Notes on a research project on the conditions of artistic production, modes of reception and systems of organisation in the context of an early modern ‚special collection““, in: *IMU*, 5, 2020, S. 156–169.



2__Giovanni Battista Gaulli, *Leopoldo de' Medici*, 1670–1675, Öl auf Leinwand, 73,2 × 59,6 cm, GdU, Florenz.

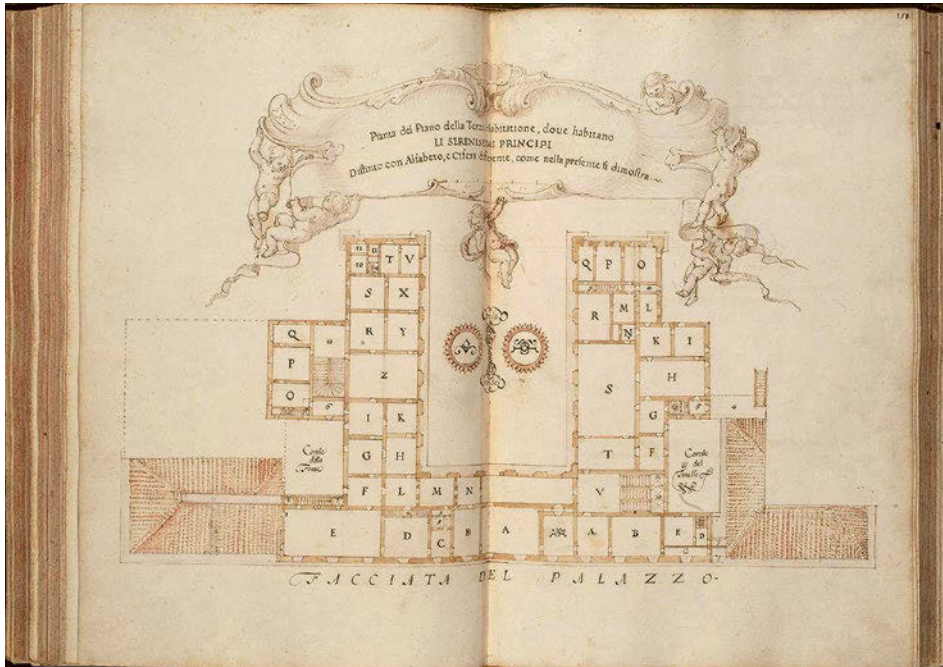


3__Giovanni Battista Foggini, *Cosimo III. de' Medici*, um 1680, Marmor, 99,4 × 78,7 × 42,9 cm, The Metropolitan Museum of Art, New York.

eine Doppelrolle: Er ist sowohl Autor, als auch Thema seines Werkes. Dadurch wird sowohl sein Äußeres als auch seine im Malprozess charakteristische *maniera* dokumentiert. Infolge dieser dem Selbstporträt immanenten Problematik entwickelten die Mitarbeiter des Medici-Hofes erkenntnistheoretische Methoden zur Sicherstellung der Authentizität der Bilder. Denn lediglich mittels der erwiesenen Eigenhändigkeit konnten die Selbstporträts als Grundlage für ein taxonomisches Klassifizierungsmodell – das die Werke nach logischen Kriterien ordnete – dienen. Das Resultat des arrangierten Präsentationskonzepts der *Galleria* war ein konzises Evidenzverfahren, durch das Leopoldo und Cosimo III. den Besuchern ein visuell angelegtes Studium der Kunst und ihrer Geschichte ermöglichen.

Die *Galleria* von 1650 bis 1723

Die vorliegende Arbeit widmet sich dem Untersuchungszeitraum des Sei- und des beginnenden Settecento. Konkret bedeutet das: von der Gründung der Sammlung um 1650 und ihrem Bestehen unter Cosimo III. bis zu dessen Tod im Jahr 1723. Einleitend sei an dieser Stelle zunächst die Verortung der ursprünglichen Sammlung skizziert, die in Kapitel VII ausführlicher rekonstruiert wird. Da der im Jahr 1667 zum Kardinal erhobene Leopoldo de' Medici – das letzte Kind von Cosimo II. (1590–1621) und Maria Magdalena von Österreich (1587–1631) – ununterbrochen ein *appartamento* im zweiten Stock des rechten Flügels des



4 Grundriss des dritten Stocks im Palazzo Pitti, in: Diacinto Maria Marmi: *Norma*, Florenz 1662, fol. 155 (BNCF, Fondo Nazionale II.I.284).

Palazzo Pitti bewohnte, standen ihm dort vierzehn Räume zur Verfügung.⁴ In seinen Privatgemächern nahmen neben zahlreichen Skulpturen, Gemälden, Medaillen, Kameen, Zeichnungen und wissenschaftlichen Instrumenten die damals etwa 60 bis 80 Selbstbildnisse zunächst in der sogenannten *Stanza dei Pittori* ihren Platz ein. Es handelt sich dabei um jenen Raum, der auf dem Grundrissplan von Diacinto Maria Marmi aus dem Jahr 1662 mit dem Buchstaben ‚O‘ gekennzeichnet ist (Abb. 4).⁵ Nach dem Tod des Kardinals im Jahr 1675

4 Zu den im 17. Jahrhundert bewohnten Räumlichkeiten im Palazzo Pitti siehe Silvia Tofani: „Composizione e Ceremoniale della Corte Medicea (1650–1670)“, in: *Vivere a Pitti. Una Reggia dai Medici ai Savoia*, hg. v. Sergio Bertelli & Renato Pasta, Florenz 2003, S. 109–134, hier S. 117.

5 Sframeli 2017, S. 37–77. Bezüglich der genauen Anzahl an Selbstbildnissen unter Leopoldo existieren in der Forschung viele Unstimmigkeiten: Prinz orientierte sich bei seiner Untersuchung an dem Nachlassinventar Leopoldos aus dem Jahr 1675 und zählte darin lediglich 61 Werke, welche die Bezeichnung „di sua mano“ trugen. Jedoch machte Prinz darauf aufmerksam, dass die Zahl auf 80 Bildnisse steigt, wenn man auch die Werke hinzuzählt, die nicht identifiziert werden konnten sowie jene, von denen man heute mit Sicherheit weiß, dass sie eigentlich von fremder Hand sind (Prinz 1971, S. 232–236, Dok. 216). Meloni Trkulja, die dasselbe Inventar als Grundlage ihrer Untersuchungen nutzt, benennt hingegen 73 Selbstbildnisse. Silvia Meloni Trkulja: „La collezione Pazzi (Autoritratto per gli Uffizi). Un'operazione sospetta, un documento malevolo“, in: *Paragone*, 24.343, 1978, S. 79–123, hier S. 79. Caterina Caneva gibt hingegen

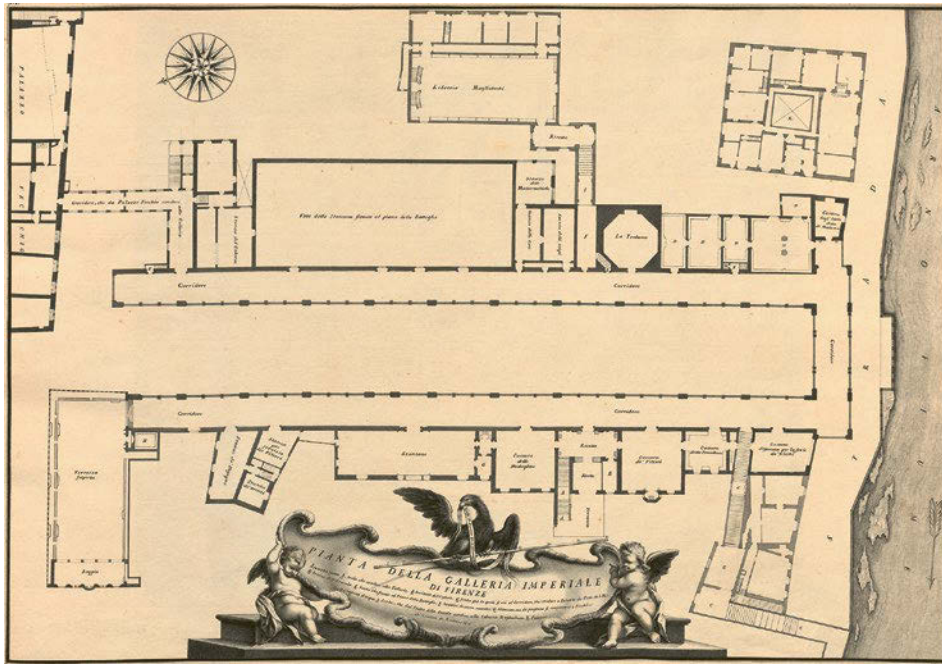
erbte sein Neffe Cosimo III., der fünf Jahre zuvor zum Großherzog gekrönt worden war, den Bestand und überführte 1681 beinahe die gesamte Selbstbildnissammlung vom Palazzo Pitti in eine eigens eingerichtete *Camera dei Pittori* oder auch *Sala dei Pittori* im Westkorridor der Uffizien, ein Raum, der exakt der Tribuna gegenüberlag (Abb. 5).

Ausgangspunkt und zentraler Gegenstand meiner Überlegungen sind sowohl gemalte und zeichnerische Selbstbildnisse der historischen Sammlung, als auch die schriftlichen Quellen des *Carteggio d'Artisti*. Der im Staatsarchiv in Florenz aufbewahrte Schriftverkehr von Leopoldo und Cosimo III. mit Künstlern und Mitarbeitern beinhaltet Briefe, die den Erwerb und die Authentifizierungsprozesse der Selbstbildnisse behandeln. Da die beiden mediceischen Protagonisten Kunstwerke erstmals als empirisch untersuchbare Objekte heranzogen, offenbart sich ein in zahlreichen Briefen und Inventaren dokumentiertes Interesse an der Eigenhändigkeit.⁶ Das präzise Kontrollsystem zur Erwerbungspraxis der Bildnisse sowie die analytischen Untersuchungs- und Rezeptionsformen der Sammlung können ausschließlich mithilfe dieser noch erhaltenen Korrespondenz der beiden Mäzene an ihre Agenten rekonstruiert werden. Dafür konnte die Arbeit insbesondere auf das von Wolfram Prinz für seine Monografie *Die Galleria degli Uffizi. Die Sammlung der Selbstbildnisse in den Uffizien* von 1971 erschlossene sowie edierte Quellenmaterial zurückgreifen, das bis heute die Grundlage jeglicher Auseinandersetzung mit der *Galleria* bildet.⁷ An Prinz' Studien knüpfen Paola Barocchi und Giovanna Gaeta Bertelà an, die mit ihrem neunbändigen Werk zum *Collezionismo mediceo* in einer umfassenden Weise Archivalien zu

80 Bildnisse an (Caneva 1990, S. 20), während Maria Sframeli bis zum Tod des Kardinals 69 (Sframeli 2007, S. 31) und Shigetoshi Osano wiederum 73 Selbstbildnisse zählt (Osano 2010, S. 15). Ferner lassen sich aus dem Nachlassinventar von Leopoldo de' Medici folgende Selbstporträts nicht mehr ausfindig machen: Piero Casini (Nr. 265 MB), ein „N.N. pittor di ritratti“ (Nr. 270 M), ein Raffael in Pastell (Nr. 277 M), eine Lavinia Fontana (Nr. 619 M). Zum Nachlassinventar Leopoldos siehe *Eredità del Cardinale Leopoldo de' Medici: 1675–1676* (ASF, GM, 826, c. 1r–114v); hier im Folgenden immer zitiert nach ed. Fileti Mazza 1997. Ein weiterer Alessandro Allori verschwand laut Uffizien-Inventar von 1704 (Nr. 1790) zusammen mit einem G. B. Arrighi mit Diener (1835) sowie ein Matteo Bovio (Nr. 1676), ein junger Guercino mit einem „collare di metallo“ (Nr. 1808) und ein Selbstbildnis von Sodoma (Nr. 1827). Siehe Giovanni Francesco Bianchi: *Inventario Generale di tutto quanto fu consegnato a Giovanni Francesco Bianchi Custode della Galleria Di S.A.R. Prima la morte del di lui genitore dal 1704 al 1714* (BdU, Ms. 82). Weiter lassen sich zwei Bildnisse, welche unter Cosimo III. am 27. Oktober 1682 (ASF, GM, 870, c. 158r) und am 4. August 1701 (ASF, GM, 1026, c. 228v) in die Uffizien gesandt wurden, nicht mehr identifizieren: ein vermeintlicher Jacopo Bassano sowie ein Bärtiger mit Glatze, kleinem Kragen und schwarzem Gewand (vermerkt als N.N.). Hierzu Meloni Trkulja 1997, S. 434, Anm. 14. Siehe für eine Übersicht der meisten Werke in Leopoldos *Stanza dei Pittori* insb. Aust. Kat. Florenz 2017a, S. 544–550. Zu den diversen Sammlungen Leopoldos auch Pelli Bencivenni 1779, Bd. I, S. 248 ff.; Gabriella Capecci: „La collezione d'antichità del cardinal Leopoldo de' Medici: I marmi“, in: *Atti e Memorie dell'Accademia Toscana di Scienze e Lettere La Colombaria*, 44, 1979, S. 125–145; Mus. Kat. Florenz 2003, Bd. II, S. 20 f.

⁶ Ausführlich zum Konzept der Empirie in Kapitel III–IV. Einschlägige Literatur auf S. 15, Anm. 12, S. 22, Anm. 27 und S. 94, Anm. 5.

⁷ Prinz 1971 und ders. 1979.



5_ Grundriss der Galleria degli Uffizi, Kupferstich, in: Benedetto Vincenzo de Greyss: *Galleria imperiale di Firenze*, Florenz 1748, Taf. 4 (Österreichische Nationalbibliothek, Cod. Min. 32).

den Sammelpraktiken von Cosimo I. bis Cosimo III. de' Medici publizierten.⁸ In einem späteren Projekt transkribierten sie in Zusammenarbeit mit Miriam Fileti Mazza zudem einen Teil der Korrespondenz Leopoldos mit seinen in den bedeutendsten italienischen Kunstzentren tätigen Agenten. Zu den wichtigsten Mitarbeitern, die aufgrund ihrer konstanten Suche nach genuinen Selbstbildnissen für die beiden Medici-Protagonisten in den vorliegenden Kapiteln wiederholt in Erscheinung treten, gehörten in Venedig der Kunsterkenner und Händler Paolo del Sera (1617–1672) sowie der Maler und Historiograf Marco Boschini (1602–1681). Ferner waren der Agent Giovanni Battista Bolognetti (ohne bekannte Lebensdaten) in Genua sowie der Senator Annibale Ranuzzi (1625–1697) in Bologna wichtige Mittler. In Florenz hingegen sind der Kunsttheoretiker und Biograf Filippo Baldinucci (1625–1696) sowie der großherzogliche Sekretär Apollonio Bassetti (1631–1699) hervorzuheben, in Rom der dort stationierte Paolo Falconieri (1626–1696).⁹

⁸ Barocchi & Gaeta Bertelà 2002–2011.

⁹ Fileti Mazza, Barocchi & Gaeta Bertelà 1987, Bd. I, 1–2; dies. 1993, Bd. II, 1–2; dies. 1998, Bd. III; dies. 2000, Bd. IV. Vgl. auch die aufgearbeitete Korrespondenz von Procacci 1965 und Gloria Chiarini de Anna: „Nove lettere di Paolo del Sera a Leopoldo de' Medici“, in: *Paragone*, 26.2, 307, 1975, S. 87 f.

Ein bedeutender Teil der im Medici-Fondo archivierten Korrespondenz dieser Agenten ist in den genannten Editionen bereits transkribiert worden. Trotz dieser unverzichtbaren Vorarbeiten hat sich die vorliegende Studie zur Aufgabe gemacht, die hier angeführten Selbstbildnisse, Zeichnungen sowie Briefe und Inventare im Original zu überprüfen und darüber hinaus neue Archivalien heranziehen, die bisher in der Sekundärliteratur keine Beachtung gefunden haben.¹⁰ Ferner wurden auch Quellen herangezogen, die Prinz in seiner Monografie nicht berücksichtigte, jedoch in Forschungsbereichen anderer Disziplinen zugänglich und hier erstmals für die Untersuchung der Geschichte der Selbstbildnissammlung nutzbar gemacht werden.

Struktur und Vorgehen

Die Analyse ist in drei Teile gegliedert und behandelt zum einen thematisch abgegrenzte Bereiche, zum anderen bildet die Gliederung die Chronologie der *Galleria* im angegebenen Untersuchungszeitraum zwischen 1650–1723 ab. Dass Leopoldo die der Gattung immanente Einzigartigkeit zum Postulat seiner *Stanza* machte und damit einen Perspektivwechsel innerhalb der mediceischen Sammlungsstruktur vollzog, wird Gegenstand vom ersten Teil sein. Dafür wird eingangs die Genese, die bislang nicht abschließend geklärt werden konnte, sowie ihr genuiner Charakter herausgearbeitet. Daraus ergibt sich zunächst ein vordergründig historisches und sammlungstheoretisches Vorgehen, obgleich die weitere Analyse im Kern methodologisch anders, nämlich wissenschaftshistorisch ausgerichtet ist und mit den Konzepten der ‚Evidenz‘ und ‚Autopsie‘ arbeitet. Der Schritt des ersten Teils der Arbeit ist allerdings notwendig, um die Konstituierung der *Stanza* anhand der schriftlichen sowie bildlichen Quellenlage korrekt rekonstruieren zu können und sie aus der Tradition der mediceischen Sammlungspolitik herauszuheben. Erst dadurch lässt sich ihr konzeptuelles Alleinstellungsmerkmal konkret definieren und verstehen (Kap. I, 1).

Mein Beitrag erhebt nicht den Anspruch einer vollständigen Untersuchung der Bildnisse im Sinne ihres Originalitätsanspruchs oder ihrer Funktion als Selbstporträt. Vielmehr wird mithilfe des regen Briefwechsels zwischen Leopoldo und Cosimo III. mit ihren Mitarbeitern die Systematik des Sammelns von Selbstbildnissen erschlossen.¹¹ Angefangen bei den in diesen Quellen erfragten Schlüsselinformationen über die Selbstporträts bis hin zu

10 Malerische und zeichnerische Schlüsselwerke der *Galleria* wurden im Depot der Uffizien sowie im Gabinetto dei Disegni e delle Stampe (GDSU) konsultiert. Zur Prüfung des Archivmaterials habe ich Bestände des Archivio di Stato di Firenze (ASF), des Archivio della Biblioteca degli Uffizi (BdU), des Archivio Storico degli Uffizi (ASDU), des Archivs des Kunsthistorischen Instituts in Florenz sowie der Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze (BNCF) und der Biblioteca Riccardiana di Firenze (BRF) eingesehen.

11 Hierzu Meloni Trkulja 1975; Chiarini de Anna 1982; Barocchi & Ragionieri 1983; Goldberg: 1983; ders. 1988; Marco Chiarini: „Vom Palast zur Villa – die Sammeltätigkeit der Medici im 17. und 18. Jahrhundert“, in: Cristina Acidini Luchinat & Mario Scalini (Hgg.): *Die Pracht der Medici: Florenz und Europa*

den beratenden Versammlungen in Florenz, der sogenannten *consulta*, werden Kauf- und Untersuchungsstrategien analysiert, die zum Ziel hatten, die Eigenhändigkeit festzustellen, um ‚Originalität‘ innerhalb der *Stanza dei Pittori* zu gewährleisten (Kap. I, 2–3).

Daran anschließend verdeutlicht das zweite Kapitel, dass die von der Forschung postulierte Abhängigkeit dieser Spezialsammlung zur *uomini illustri*-Serie von Cosimo I. (1519–1574) nicht bestätigt werden kann. Statt einer Dokumentation der äußeren Erscheinung der Künstler galten Leopoldos Absichten anderen Aspekten. Er zielte vielmehr – so meine weitere These – auf den künstlerischen ‚Werkcharakter‘ eines Bildes ab, das als Produkt von der Hand eines spezifischen Künstlers verstanden wurde. Zur Fundierung der Argumentationslinie werde ich der Sammlung parallel existierende (mediceische) Kunstkammern gegenüberstellen, die ebenfalls einige Künstler(selbst)bildnisse beinhalteten. Da diese Sammlungen auf eine universelle oder repräsentative Anschauung abzielten, wird argumentiert, dass Leopoldo im Gegenzug dazu die *Stanza* von den bereits bestehenden Lesemodellen abhob, in denen verschiedene Objekte unterschiedlicher Materialien zur Verdeutlichung eines kosmischen Gefüges zusammengebracht wurden. Er intendierte hingegen ein völlig neues, evidenzbasiertes Sammlungsmodell, das einen Anspruch sowohl an die Mimesis des Abbildes als auch der Eigenhändigkeit des Kunstwerks formulierte (Kap. II).

Im Anschluss an die Neuverortung der *Stanza* wird im zweiten Teil, der den Schwerpunkt der vorliegenden Arbeit bildet, der Versuch unternommen, die Spezialsammlung tiefgreifender zu kontextualisieren und als ein Laboratorium für Evidenzformen zu fassen. Ausgangspunkt ist die Erprobung erkenntnistheoretischer und empirischer Methoden, die im größeren Kontext der als ‚wissenschaftliche Revolution‘ bezeichneten Denkrichtung und Praxis experimenteller Naturwissenschaften im 17. Jahrhundert am Medici-Hof präsent war.¹² Dabei wird anhand des Quellenmaterials die Bedeutung der beweisführenden Autopsie und Empirie in der Selbstbildnissammlung transparent, die sowohl den Kaufverhandlungen, als auch den vielschichtigen Untersuchungen und kennerschaftlichen Urteilen zur Eigenhändigkeit – den sogenannten *parere* oder *giudizi* – als maßgebliche methodische Ansätze zugrunde lagen.

[Ausst. München, Hypo-Kulturstiftung Kunsthalle, 4. Dezember 1998 – 21. Februar 1999], München 1998, S. 31–38; Fileti Mazza 2017, S. 31–33.

- 12 Der Begriff der ‚wissenschaftlichen Revolution‘ ist bereits von der historischen Forschung mehrfach kritisch hinterfragt worden, indem sie auf den fehlenden Initialpunkt für eine plötzliche Veränderung wissenschaftlicher Methoden und Methodenreflexionen hinweist. Vielmehr ergab sich der Höhepunkt experimenteller und naturwissenschaftlicher Denkrichtungen im 17. Jahrhundert durch ihre Auseinandersetzung mit diversen Schriften von Wegbereitern wie Platon, Aristoteles, Thomas von Aquin und Francis Bacon. Siehe hierzu zuletzt Pamela Smith: „Making as Knowing: Craft as Natural Philosophy“, in: dies., Amy R. W. Meyers & John Harold Cook (Hgg.): *Ways of making and knowing. The material culture of empirical knowledge*, New York 2017, S. 48–85; dies.: *From lived experience to the written word reconstructing practical knowledge in the early modern world*, London 2022. Grundlegend dazu Panofsky 1962; Gadol 1969; Ackermann 1985; Freedberg 2002; Swan 2005; Bredekamp 2007.



6_ Antonio Baratta, *Porträt von Filippo Baldinucci*, 1734–1787, Kupferstich, 19,6 × 14,1 cm, Rijksmuseum, Amsterdam.

Da sich die mediceischen Mitarbeiter in ihren professionellen Kompetenzen als Künstler, Historiker und Agenten (Ciro Ferri, Justus Sustermans, Pietro della Vecchia und Marco Boschini), Politiker und Händler (Annibale Ranuzzi und Paolo del Sera), Kleriker (Fra Bonaventura Bisi) sowie Kenner und Kunsttheoretiker (Filippo Baldinucci) voneinander unterschieden, steht im Zentrum eines jeden Unterkapitels ein anderer Akteur. Dies dient dazu, die diversen Herangehensweisen und vielfältigen Instrumente sowie Forschungsmethoden, um ausschließlich genuine Werke für Leopoldo und Cosimo III. zu sammeln, exemplarisch aufzuzeigen (Kap. III). Dabei kommt insbesondere dem langjährigen Mitarbeiter, Kunstkenner und Kunsthistoriografen Filippo Baldinucci eine eminente Rolle zu (Abb. 6). Als Autor der monumentalen Biografiensammlung *Notizie de' professori del disegno da Cimabue in qua* (erschienen 1681–1728) und Verfasser diverser kennerschaftlicher Schriften zur Unterscheidung von Originalen, Kopien und Fälschungen ist er von der kunsthistorischen Forschung mehrfach als Dreh- und Angelpunkt am florentinischen Hof charakterisiert worden.¹³ Seine enge Zusammenarbeit mit Leopoldo und Cosimo III. sowie seine Ausführungen zur quellenkritischen und wissenschaftlichen Kunstanalyse werden hier zur Kontextualisierung der empirischen Beschäftigung mit den Selbstbild-

13 Baldinucci, ed. Barocchi 1974–1975, 6 Bde. Zu Filippo Baldinucci siehe Goldberg 1988 sowie zuletzt Francini 2020b; Fumagalli, Rossi & Struhal 2020 (mit älterer Literatur).

nissen immer wieder eingeflochten.¹⁴ Dabei stehen unter anderem Baldinuccis ontologische Voraussetzungen der Mimesis im Fokus, mit welchen er verhindern wollte, dass eine Selbstdarstellung von künstlerischen Konventionen der Idealisierung geprägt war (Kap. IV).

Als Resultat dieser Kapitelabfolge erweist sich, dass die Ergebnisse der strukturierten und analytischen Sehgewohnheit von Pinselduktus, Farbe und Figuren in Verbindung mit kunsthistorischem Wissen und Zeugenaussagen, in *attestati* und *evidenze* – also Zeugnissen und Beweisen – mündeten. Dieses Vorgehen zeigt deutliche Parallelen zur Durchführung naturwissenschaftlicher Experimente des 17. Jahrhunderts am Medici-Hof, bei denen kontrollierte sowie regelbasierte Erfahrungen ausgelöst wurden.¹⁵

Im Anschluss daran stelle ich die Frage, wie auf die Eigenlogik von Selbstbildnissen reagiert wurde und diese höchst konstruierte Subgattung als beweiskräftiges und -fähiges Objekt fungieren konnte. Insbesondere die künstlerische Selbstdarstellung unterlag Mechanismen der Präsentation, Selbstformung, Verkleidung und Maskierung – wie Leopoldo, der selbst Porträts malte, sicherlich bewusst war. Somit handelt es sich um äußerst komplexe und mit ästhetischen Implikationen aufgeladene Werke, die kompositorische Inszenierungen – aber nur sehr bedingt ein tatsächliches Zeugnis – darstellen.¹⁶ Aus diesem Grund zeigt Kapitel V, welche Erklärungs- und Argumentationsmodelle in Hinblick auf produktionsästhetische Logiken ausgelotet und angeführt worden sind und inwiefern in Auftrag gegebene Selbstbildnisse der Spezialsammlung sogar aus sich selbst heraus die geforderte Eigenhändigkeit ausstellten, um eben jene exponierte Evidenz zu gewährleisten.

Dabei zeichnet sich bereits hier ab, was im Rahmen meiner Studie nicht gemeint ist: Bei der Terminologie ‚beweiskräftiges Objekt‘, ‚Dokument‘ oder ‚Zeugnis‘, die mitunter auf die Selbstbildnisse angewandt werden, geht es nicht darum, die Selbstporträts aus heutiger Perspektive mittels eines passiven Charakters als akkuraten und korrekten Beleg von Physiognomie oder Kleidung zu betrachten. Auch die Suche nach ‚Objektivität‘, von der mehrfach die Rede sein wird, entspricht selbstverständlich nicht unserem Konzept analytischer Möglichkeiten. Vielmehr rekonstruiere ich mittels solcher Ausdrücke die historische Einordnung der Bildnisse.

14 Hervorzuheben ist in diesem Zusammenhang Goldbergs Analyse von 1983, in der er das Sammelverhalten Leopoldos und Cosimos III. rekonstruiert. In seinem Werk *After Vasari* von 1988 leistet Goldberg wiederum Grundlagenarbeit zu Filippo Baldinucci sowie zu dessen Vorgehen hinsichtlich der Inventarisierung, Systematisierung und Neuordnung der Sammlungen, welches sich an Schulen sowie an genealogischen Prinzipien orientierte. Die *Stanza dei Pittori* ist bei ihm lediglich punktuell einbezogen, da andere Sammlungen wie die der Zeichnungen in den Vordergrund gerückt werden. Goldberg 1983 S. 14 und ders. 1988, insb. S. 44f., 57 f. u. 237 f.

15 Zur Definition von ‚Experiment‘ Leinkauf 2017, Bd. II, S. 1463.

16 Pfisterer & von Rosen 2005, S. 15. Siehe hierzu auch den Ausstellungskatalog Pia Müller-Tamm & Dorit Schäfer (Hgg.): *Ich bin hier! Von Rembrandt zum Selfie* [Ausst. Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle, 31. Oktober 2015 – 31. Januar 2016], Köln/Karlsruhe 2015. Ausführlich dazu auf S. 21, Anm. 25 und S. 163, Anm. 243.

Dadurch sollen der neue Umgang sowie die ‚wissenschaftlichen‘ Lösungsansätze, welche Leopoldo de’ Medici und Cosimo III. bei der Untersuchung bewusst anwandten, dargelegt werden. Sie hatten zum Ziel, eine Identifizierung sowie Authentifizierung der Werke auf mehreren Ebenen zu gewährleisten. Letztendlich dienten sie auch als evidenzbasierte Mittel – als gesicherte Zeugnisse – zur Visualisierung eines ‚korrekten‘ kunsthistorischen Geschichtsverlaufs als auch dazu, kunsttheoretische Axiome zu hinterfragen und aufzubrechen.

Gegenstand des abschließenden, dritten Analyseteils ist die Funktion der *Galleria* als Trägerin und Vermittlerin von Wissen. Zentraler Ausgangspunkt meiner Überlegungen ist, dass die im Evidenzverfahren gesicherte Eigenhändigkeit der Selbstporträts als Grundlage für die Entwicklung eines taxonomischen Modells zur Klassifizierung der *maniere* diene. Indem Baldinucci die Werke – einer kategorischen Systematik folgend – nach Schulen und Kunstlandschaften ordnete, transformierte er folglich die mit der erkenntnistheoretischen Methodik verbundene Praxis des Zeigens, Beweisens und Überzeugens und applizierte sie auf die Malerei. Der daraus erfolgte visuelle Vergleich bildete in Synergie mit den in mehrbändigen Buchserien gruppierten Zeichnungen im Besitz Leopoldos ein konzises Evidenzverfahren, das im diskursiven Rahmen ein empirisches Studium ermöglichte. Die tatsächliche Kohärenz und die synergetischen Effekte der Selbstbildnisse mit den Zeichnungen sowie den ebenfalls in seinen Räumlichkeiten aufbewahrten Miniaturporträts werden in diesem Kapitel exemplarisch aufgeschlüsselt. Konkret wird der Frage nachgegangen, wie die verschiedenen Gattungen und Medien zusammenwirkten, um ein epistemologisches Verfahren zu gewährleisten. Schließlich speiste sich die Sammlung gleichermaßen aus schriftlichem sowie bildlichem Informations- und Dokumentationsmaterial, zu dem neben Fragebögen mit detaillierten biografischen Angaben auch Künstlerstammbäume zählten, anhand derer Wissen generiert und visuell erfahrbar gemacht wurde (Kap. VI).

Das Resultat des Präsentationskonzepts der *Sala* bezeichnete der am Medici-Hof tätige *guardarobiere* Lorenzo Gualtieri bereits 1680 als „congresso de’ ritratti“.¹⁷ Damit wurde – so meine zentrale These – die Sammlung als ‚Ort der Begegnung‘ modelliert, in dem verschiedene Maler als jeweilige Vertreter unterschiedlicher Kunstlandschaften einander gegenübergestellt und von einem größeren Rezipientenkreis reflektiert werden konnten. Aus diesem Grund widmet sich das letzte Kapitel vornehmlich den Fragen zur Disposition sowie Präsentation der *Stanza* respektive *Sala*. Dabei wird der Anordnung und der angewandten konzeptuellen Strategie in Hinblick der Rezeptionsästhetik sowohl im Palazzo Pitti als auch in den Uffizien von 1650 bis 1723 nachgegangen. Die Analyse soll verdeutlichen, ob die Sammlung auf Kontingenz oder Kohärenz ausgerichtet war, oder womöglich parallel verschiedene Ordnungsmodelle auf die Probe gestellt wurden und koexistierten, um neue Deutungen und kunsthistorische Theorien visualisieren und diskutieren

17 Lorenzo Gualtieri am 12. Februar 1680 (ASF, MdP, f. 1526, o.S.). Siehe dazu auch Prinz 1971, S. 179, Dok. 51.

zu können. Abschließend wird geklärt, wie innerhalb des *congresso* mittels konzeptueller sowie produktionsästhetischer Methoden in den Rezipienten Überzeugung ausgelöst und die Geschichte der Kunst auf direktem Weg erfahrbar gemacht wurde. Welche Formeln wandten Künstler, Agenten, der Kardinal und der Großherzog selbst an, um die begehbare Sammlung für die Betrachter so zu inszenieren, dass sie kunsthistorische Erkenntnisse erlangen konnten?

Forschung

Mit dieser Kapitelabfolge ergibt sich folgende argumentative Leitlinie: Anhand eines strategisch angelegten Konzepts, nämlich genuine Künstlerselbstbildnisse erstmals mithilfe logischer, analytischer Methoden in Hinblick auf ein erkenntnistheoretisches Ziel hin zu ‚sezieren‘ und zu arrangieren, ist die *Galleria* ein Exempel für einen dezidiert wissenschaftlichen Umgang mit methodischen und historischen Fragen der Kunst im 17. Jahrhundert. Ausgehend von dieser Prämisse werden die *Galleria* und die mit ihr verbundenen Archivmaterialien neu gelesen, um den Forschungshintergrund um eine weitere Perspektive zu bereichern. Denn obgleich sich die Spezialsammlung stark von anderen gleichartigen Sammlungen unterscheidet, ist sie von der Forschung in Bezug auf kunsttheoretische und wissenschaftshistorische Fragen bisher nur ansatzweise untersucht worden. Ausgehend von Wolfram Prinz’ fundierter und umfassender Aufarbeitung des mediceischen Quellenbestandes gilt seine Monografie von 1971, in der er einen systematischen Abriss der Sammlungsentwicklung von der vermeintlichen Gründung im Jahr 1664 über den lothringisch-habsburgischen Großherzog der Toskana Peter Leopold (1747–1792) bis ins 19. Jahrhundert vornimmt, gemeinhin als Standardwerk.¹⁸ So sind Prinz’ Ausführungen nach mehr als fünfzig Jahren gewiss nach wie vor grundlegend und unverzichtbar für jede weitere Beschäftigung mit der Sammlung. Jedoch beruhen die Ergebnisse seiner intensiven Studien auf dem bis heute nach wie vor nur partiell publizierten Medici-Fondo. Seine Thesen bezüglich der Sammelpraktiken von Leopoldo und Cosimo III. de’ Medici wurden in den nachfolgenden Forschungen von Caterina Caneva, Gloria Chiarini de’ Anna, Giovanna Giusti Galardi und Silvia Meloni Trkulja rezipiert, ohne dass die oft nur auszugsweise zitierten Quellen erneut überprüft oder

18 Prinz 1971 und ders. 1979. Ulrich Middeldorf (Direktor des KHI in Florenz von 1953 bis 1968) plante ursprünglich, die Bestände der Sammlung durch internationale Wissenschaftler, die jeweils für Künstler ihres Landes zuständig sein sollten, in einem dreibändigen Corpus aufzuarbeiten. Allerdings ist das Projekt nach Ende seiner Amtszeit nicht weitergeführt worden. In diesem Zusammenhang erschien lediglich der erste, von Wolfram Prinz verfasste Band. Auch der spätere Versuch von Gerhard Ewald (Middelfords Amtsnachfolger von 1981 bis 1991), die umfangreiche Sammlung innerhalb eines internationalen Projekts gänzlich zu erfassen, ist gescheitert (siehe hierzu S. 20, Anm. 22). Eike Schmidt widmete sich erneut diesem Vorhaben und plante die Herausgabe eines fünfbandigen Werks zur Sammlung, das zum Zeitpunkt der Bearbeitung meiner Untersuchungen noch nicht publiziert vorliegt.

durch viele der von Prinz nicht wiedergegebenen Passagen ergänzt worden wären.¹⁹ Zudem widmet sich keine der an Prinz' Vorarbeiten anknüpfende Untersuchung dem gesamten Sammlungskomplex,²⁰ sondern allein einzelnen Selbstbildnissen oder Bildnisgruppen, etwa im Fall von Karla Langedijks bedeutendem Verzeichnis der holländischen und flämischen Selbstporträts. Ihre bereits in den 1960er Jahren erarbeiteten Analysen konnten allerdings erst im Zuge der Initiative des damaligen KHI-Direktors Gerhard Ewald im Jahr 1992 publiziert werden.²¹ Dieser hatte – letztlich vergebens – das Ziel verfolgt, ein international aufgestelltes Forschungsprojekt einzurichten, das die italienischen, französischen, deutschen und österreichischen Bildnisse bearbeiten sollte.²²

Die Notwendigkeit einer neuen Beschäftigung mit der Sammlung ergibt sich somit nicht zuletzt aus der Tatsache, dass die grundlegenden Forschungsergebnisse auf dem Stand der 1960er und 1970er Jahre verblieben sind. Infolgedessen sind die an Prinz' Thesen anknüpfenden Forschungen weiterhin von der Kategorie des ‚autonomen (Selbst)porträts‘ sowie von den psychologischen Ansätzen Wilhelm Waetzoldts geprägt, die mittels einer introspektiven Charakterstudie einen Zusammenhang von Selbstdarstellung und Indivi-

19 Vgl. Chiarini de Anna 1975; Meloni Trkulja 1975, S. 25; dies. 1977, S. 50–52; dies.: „Zur Geschichte der Florentiner Kunstsammlungen“, in: Angelo Walther & Hannelore Nützmann (Hgg.): *Kunstschätze der Medici: Gemälde und Plastiken aus den Uffizien, dem Palazzo Pitti und weiteren Florentiner Sammlungen* [Ausst. Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, 30. Mai – 26. August 1987], Berlin 1987, S. 10–27; dies. 1994; dies. 1997. Weiter auch noch Goldberg 1983, S. 14; Ausst. Kat. Rom 1990; Caneva 2002, S. 176; Ausst. Kat. Venedig 2007; Ausst. Kat. Florenz 2010 und Giusti Galardi 2010, S. 24.

20 Zu nennen sind hier vor allem die ersten listenartigen Bestandserfassungen von Michelangelo Masciotta in den Jahren 1946 und 1955. Michelangelo Masciotta: *Autoritratti del Seicento e del Settecento*, Florenz 1949 und ders.: *Autoritratti dal XIV al XX secolo*, Mailand 1955. Ferner erfasste Luciano Berti 1979 im umfassenden *Catalogo Generale* der Uffizien 1040 Selbstbildnisse in alphabetischer Reihenfolge, die er allerdings im Jahr darauf einer umgehenden Revision unterzog, sodass bereits 1980 eine korrigierte Fassung erschien: Mus. Kat. Florenz 1979; Mus. Kat. Florenz 1980. Überdies weist Meloni Trkulja auf wesentliche Zuschreibungs- und Datierungsfehler in dem von Berti publizierten *Catalogo Generale* hin. Diese seien laut Meloni Trkulja aufgrund von Unstimmigkeiten innerhalb der zeitgenössischen Inventare aufgetreten, welche Bildnisse zunächst anführten und zu späteren Zeitpunkten innerhalb der Sammlung nicht mehr erwähnten. Mithin sei nicht völlig auszuschließen, ob ein Selbstbildnis tatsächlich nie Teil der Sammlung gewesen ist oder bei der Inventarisierung übersehen wurde. Meloni Trkulja 1997, S. 429–434. Danach erst wieder mit einer Auswahl an Selbstbildnissen Mus. Kat. Florenz 2002; Ausst. Kat. Venedig 2007; Antonio Natali: *100 autoritratti dalle collezioni degli Uffizi*, Florenz 2008; Ausst. Kat. Tokyo 2010; Ausst. Kat. Florenz 2017a.

21 Langedijk 1992. Mit einzelnen Bildnisgruppen beschäftigten sich zudem Crinò 1953; dies.: „Documenti riguardanti l'acquisto dell'autoritratto di Antonis Mor“, in: *Rivista d'arte*, 33, 1958, S. 115–118; dies. & Benedict Nicolson: „Further documents relating to Orazio Gentileschi“, in: *BM*, 103, 1961, S. 144–145; Ausst. Kat. Florenz 2010; Giovanna Giusti Galardi: „Gli artisti svizzeri nella collezione degli autoritratti agli Uffizi“, in: *Arte & Storia*, 11.48, 2010, S. 212–221; dies.: (Hg.): *Gli autoritratti ungheresi degli Uffizi* [Ausst. Florenz, Galleria degli Uffizi, 11. Oktober – 30. November 2013], Florenz 2013; dies.: *Gli autoritratti belgi degli Uffizi: Dall'Ottocento ai nostri giorni*, Florenz 2014; Piccinelli 2014.

22 Hierzu Hans Hubert: *Hundert Jahre Kunsthistorisches Institut in Florenz*, München 1997, S. 143 f.; Meloni Trkulja 1997.

duum deuten.²³ Diese auf die Ausdrucksästhetik zurückgehende Tendenz, das Innerste in den äußeren Gesichtszügen ablesen zu wollen, ist in den letzten Jahren von Vertretern der Selbstbildnisforschung wie Gottfried Boehm, Joanna Woods-Marsden, Valeska von Rosen und Hans Belting mehrfach kritisiert worden.²⁴ Dem von Stephen Greenblatt eingeführten Konzept der Selbststilisierung beispielsweise, dem sogenannten *Self-fashioning*, welches die Porträtforschung als neues Denkmodell auf den künstlerischen Selbstentwurf übertragen hat, ist so in Zusammenhang mit der Spezialsammlung nicht ausreichend Rechnung getragen.²⁵ Ferner sind die kategorialen Unterschiede zwischen der modernen kunsthistorischen Lesweise und der frühneuzeitlichen Rezeption sowie dem Sprechen über die Selbstbildnisse bisher nicht berücksichtigt worden. Angesichts dieser Problematik sah ich die Notwendigkeit, neue Erklärungsmodelle zu entwickeln. Für die vorliegende Studie wurde deshalb ein anderer thematischer sowie methodischer Zuschnitt gewählt, der an wissenschaftshistorische Forschungen anlehnt. Dies erfolgt in der Hoffnung, die *Galleria* erstmals in den vorherrschenden Debatten am mediceischen Hof von 1650 bis 1723 zu kontextualisieren und eben jenes Spannungsverhältnis zwischen empirischen Methoden und der Analyse von Kunstwerken im 17. Jahrhundert genauer fassen zu können.

- 23 Wilhelm Waetzoldt: *Die Kunst des Porträts*, Leipzig 1908. Prinz operiert mit den Theorien seiner Vorgänger und bezeichnet den Selbstentwurf dementsprechend als „gemalte Selbstbiografie“. Prinz 1971, S. 13 f.
- 24 Boehm 1986; Woodall 1997; Woods-Marsden 1998; Horst Bredekamp: „Das Mittelalter als Epoche der Individualität“, in: *Individualität*, hg. v. Berlin-Brandenburgische Akademie der Wissenschaften, Berlin 2000, S. 191–240; Groebner 2004; Pfisterer & von Rosen 2005; Belting 2013; Cazzola 2013.
- 25 Stephen Greenblatt: *Renaissance self-fashioning. From More to Shakespeare*, Chicago et al. 1980; Stoichiță 1998; Woods-Marsden 1998; Preimesberger 1999a; Beyer 2002; Pfisterer & von Rosen 2005; Omar Calabrese: *Die Geschichte des Selbstporträts*, München 2006; Valeska von Rosen: „Künstlerpaare anders – die künstlerischen Anfänge der ‚Malertöchter‘ und die Formung ihres Image. Prospero Fontana & Lavinia Fontana, Orazio Gentileschi & Artemisia Gentileschi“, in: Barbara Schaefer & Andreas Blühm (Hgg.): *Künstlerpaare. Liebe, Kunst, Leidenschaft* [Ausst. Köln, Wallraf-Richartz-Museum, 31. Oktober 2008 – 8. Februar 2009], Ostfildern 2008, S. 16–25; Cazzola 2013; zuletzt bspw. auch Samuel Vitali: „E nulla cosa desidero più, che l’effgie di lei medesima“. Considerazioni sul fenomeno dell’autoritratto femminile nel Cinque e Seicento“, in: *Ricerche di storia dell’arte. Le forme dell’autoritratto. Osservare, modellare, conservare l’Io, fra passato e presente*, 139, 3, 2023, S. 22–34. Die Literatur zur Gattung der Künstler selbstbildnisse ist äußerst umfangreich. Siehe neben den oben bereits genannten grundlegend auch Raupp 1984; Pascal Bonafoux: *Der Maler im Selbstbildnis*, Genf 1985; Asemissen & Schweikhart 1994; Koerner 1996; Cranston 2000; Mila Horky: *Der Künstler ist im Bild. Selbstdarstellungen in der italienischen Malerei des 14. und 15. Jahrhunderts*, Berlin 2003; Preimesberger 2004; Ausst. Kat. Wien 2004; Ausst. Kat. London 2005; Beyer 2007; James Hall: *Das gemalte Ich. Die Geschichte des Selbstporträts*, Darmstadt 2016; von Rosen 2016; dies. 2017. Weitere Einblicke zum Thema unter anderem bei Perry Chapmen: „Self-Portraiture 1400–1700“, in: Babette Bohn & James M. Saslow (Hgg.): *A Companion to Renaissance and Baroque Art*, Chichester 2013, S. 189–209; Genevieve Warwick: „Ritratto allo Specchio: L’idea dell’autoritratto“, in: *Fontes. Rivista di Iconografia e storia della critica d’Arte*, 2, 2021, S. 19–44. Vgl. jüngst zur Automimesis in der Kunsttheorie auch Moritz Lampe: *The Involuntary Self-Portrait. Automimesis and Self-Referentiality in the Art Literature of the Italian Renaissance*, Heidelberg 2022.

Dass Künstler im 17. Jahrhundert eine signifikante Rolle bei der Erkundung der Natur einnahmen, wiesen in den letzten Jahren insbesondere die fundierten Forschungen von Horst Bredekamp, Lorraine Daston, Robert Felfe, Paula Findlen, David Freedberg, Pamela H. Smith und Eva Struhel nach, in denen sie Überlegungen zum diskursiven Austausch von Künstlern, Wissenschaftlern sowie Kennern und Sammlern der Frühen Neuzeit nachgingen.²⁶ Das daraus resultierende Korrektiv der *artisanal epistemology* stellte folglich den Beitrag von Handwerkern und Praktikern zur ‚wissenschaftlichen Revolution‘ in den Vordergrund. Entgegen der aus der Philosophie tradierten Dichotomie von Praxis und Wissenschaft, die den Verstand und das Bewusstsein als die primäre Quelle des Wissens betrachtet, wurde in diesen Studien eine handwerkliche Erkenntnistheorie herausgearbeitet. Indem Künstler auf erfahrungsbasiertes Wissen zurückgriffen, konnten sie ihre *téchne* erweitern, kategorisieren und erneuern.²⁷ In Hinblick auf diese Forschungstendenz und unter der Prämisse, dass sich auch Kunst- und Wunderkammern als Orte intellektueller Gelehrsamkeit inszenierten, ist es nur folgerichtig, dass die künstlerische Praxis und wissenschaftliche Theorien miteinander verschmolzen.²⁸ So verdeutlichte beispielsweise Irina Schmiedel in ihrer Dissertation *Pompa et Intelletto*, wie Kunst und Wissenschaft in Florenz um 1700 untrennbar miteinander verbunden waren. Sie zeichnet die Formen der Ordnung und Inszenierung von botanischen Gemälden und Pflanzenkatalogen unter Cosimo III. nach, die eine Gelehrsamkeit intendierten.²⁹ Einen zentralen Punkt nimmt mithin die Wahrnehmung – insbesondere das intensive Sehen – im Sammlungskontext ein sowie die Rolle der Autorität in der Beurteilung von dokumentierten Zeugenaussagen. Vor diesem Hintergrund sind in Bezug auf die *Galleria* wiederum grundstrukturelle Fragen zu stellen.

Kontextualisierung und Neuverortung der *Galleria*

Als Folie meiner Arbeit dient der deutliche naturwissenschaftliche Hintergrund der beiden mediceischen Protagonisten, die – so meine These – zur Identifizierung der Selbstbildnisse empirische und epistemologische Methoden auf die Sammlung applizierten. Dass Leopoldo

26 Findlen ²1996a; dies 1996b, insb. S. 58–73; Daston & Park 1998; Freedberg 2002; Smith 2004; Felfe & Lorz 2006; Bredekamp 2007; Struhel 2007; Smith 2009, S. 345–375; Pomata 2010; Struhel 2010; dies. 2013; Felfe 2015; Struhel 2017a, S. 507; dies. 2017b, S. 683–708.

27 Zur *artisanal epistemology* siehe Edgar Zilsel: *Die sozialen Ursprünge der neuzeitlichen Wissenschaft*, hg. v. Wolfgang Krohn, Frankfurt/Main 1976; Nicholas Jardine: „Sammlung, Wissenschaft, Kulturgeschichte“, in: te Heesen & Spary 2001, S. 199–220; Smith 2004; dies. 2008; Felfe 2015; Pamela Smith: s.v. ‚epistemology, artisanal‘, in: Marco Sgarbi (Hg.): *Encyclopedia of Renaissance Philosophy*, Februar 2018 (online), S. 1–9.

28 Dazu DaCosta Kaufmann 1978; Olmi 1985; MacGregor 2007.

29 Schmiedel 2016.

und Cosimo III. die Sammlung ganz bewusst erkenntnistheoretischen Fragen unterzogen, übersah die *Galleria*-Forschung bisher völlig. Indessen rückt die vorliegende Untersuchung Leopoldos Funktion als Begründer und Leiter der galileischen Accademia del Cimento stärker in den Vordergrund. Während ihres Bestehens von 1657 bis 1667 führte die Institution unter dem Credo ‚provando e riprovando‘ wissenschaftliche Experimente auf dem Gebiet der Optik und Physik in den Privatgemächern des Kardinals durch. Den Experimentalismus sah sie als einzige Methode erwiesener Wissenschaft an.³⁰ Dabei ist zugleich an die enge personelle und dadurch auch methodische Verzahnung zwischen ihren Mitgliedern sowie Akteuren wie dem Arzt Francesco Redi (1626–1697), dem bereits erwähnten Kunstkenner und -theoretiker Filippo Baldinucci und dem Bibliothekar Antonio Magliabechi (1633–1714) zu erinnern, aufgrund deren engen Austauschs die empirischen Ansätze in die kennerschaftliche Beurteilung der Bildnisse einfließen konnten.

Siedepunkt dieser Entwicklungen bildete die Anwendung der Augenzeugenschaft in den Bereichen der Kunstliteratur, der Naturkunde, der antiquarischen Wissenschaft und der kennerschaftlichen Praxis im 17. Jahrhundert, wie auch der erschienene Band von Elisabeth Oy-Marra und Irina Schmiedel mit dem Titel *Zeigen. Überzeugen. Beweisen* herausarbeitete.³¹ In diesem Rahmen entstanden Traktate wie Francesco Eschinardis (1623–1703) *Brevis tractatus de coloribus*, den er Leopoldo de' Medici widmete und darin die Reflexionen von Farben systematisch darlegte, beginnend mit einigen grundlegenden Definitionen von Fachbegriffen über die Erklärung des natürlichen Mechanismus des Sehens.³² Auch das bereits im Jahr 1625 in Florenz erschienene Werk des Wissenschaftlers und Malers Pietro Accolti (1579–1642) mit dem Titel *Lo inganno degli Occhi*, das er der Accademia del Disegno in Florenz zueignete, sollte die Fähigkeiten von Kennern erweitern, indem es ihnen durch den Einsatz wissenschaftlicher Verfahren eine Einordnung und Authentifizierung von Kunstwerken ermöglichte, um „evidenza, e certezza“ zu generieren.³³

In der logischen Konsequenz dieser vielschichtigen Verstrebungen ist somit der Vermutung nachzugehen, dass Leopoldo und Cosimo III. gemeinsam mit ihren Mitarbeitern unter Anwendung wissenschaftlicher Praktiken ein neuartiges Evidenzverfahren von Kunst formulierten. Ihr Vorgehen, genuine Selbstporträts mittels der naturwissenschaftlichen Methoden der Autopsie und Empirie zu identifizieren, beruhte auf vergleichenden Beobachtungen und dem Heranziehen als unzweifelhaft eingeschätzter Dokumente und Zeugnisaussagen. Mit dieser Ausrichtung eröffnet die vorliegende Arbeit nicht ausschließlich einen neuen Blickwinkel auf die *Galleria* und führt unbekannte Quellen zu ihrer Geschichte an. Vielmehr liefert sie grundlegende Neuperspektivierungen zu Rezeptionsweisen und

30 Ausführlich zur Accademia del Cimento auf S. 95–98; mit einschlägiger Literatur auf S. 96, Anm. 13.

31 Oy-Marra & Schmiedel 2020. Siehe auch den jüngst erschienen Folgeband Oy-Marra & Kaul-Trivolis 2024.

32 Eschinardi 1668.

33 Accolti 1625, S. 1. Vgl. ebd. S. 149 sowie dazu Parenti 2011.

Lesbarkeiten von Selbstbildnissen in der Frühen Neuzeit. Sie leistet damit zugleich einen Beitrag zu der grundsätzlicheren Forschungsfrage, wie die genuine Problematik des Selbstentwurfs sowie seine unterschiedlichen und komplexen Inszenierungsmodalitäten im Seicento und Settecento verhandelt wurden.

Anmerkungen zur Terminologie und Sprachgebrauch

Seit der verdienstvollen Monografie von Wolfram Prinz wird die Sammlung in ihrer Gesamtextistenz als *Galleria degli Autoritratti* bezeichnet. Dieser Ausdruck meint allerdings keine spezifisch zeitliche oder dispositionale Eingrenzung. In ihren Ursprüngen im Seicento wurde die noch im Palazzo Pitti aufbewahrte Sammlung als *Stanza dei Pittori* deklariert. Aus diesem Grund verwendet die vorliegende Arbeit den historischen Begriff der *Stanza (dei Pittori)*, wenn es sich um den Zeitraum von 1650 bis 1680 handelt. Nach ihrem Transfer in die Uffizien unter Cosimo III. im Jahr 1681 bedient sich die Arbeit der historischen Formulierung *Sala* oder *Camera (dei Pittori)*, um zu signalisieren, dass es sich um den Untersuchungszeitraum von 1681 bis 1723 handelt. Ist in übergreifenden oder abschließenden Bemerkungen jedoch der gesamte Untersuchungszeitraum von 1650 bis 1723 – respektive die Sammlung in ihrem Gesamtbestehen – gemeint, wird der Ausdruck *Galleria* genutzt.

Im Sinne des geschlechterspezifischen Sprachgebrauchs verwendet die Analyse bewusst das generische Maskulin. Das liegt insbesondere an den italienischen Quellen des 17. und 18. Jahrhunderts, denen diese Arbeit zu Grunde liegt. Darin sind stets „pittori“ und „artisti“ verzeichnet – gemeint sind damit hauptsächlich männliche Protagonisten; gelegentlich – allerdings in einer deutlich geringeren Anzahl – ebenfalls Künstlerinnen. Um die historischen Begriffe hinsichtlich ihrer Bedeutung nicht zu verfälschen oder den Akteuren ein gendergerechtes Bewusstsein zuzuerkennen, das mit unserem heutigen Verständnis von Geschlechtsdiversität nicht konform ist, wird in der vorliegenden Arbeit im Falle eines Personenkreises, der alle Geschlechter umfasst, von ‚Künstlern‘ oder ‚Malern‘ gesprochen. Stehen dezidiert Künstlerinnen oder Sammlerinnen im Fokus, ist die weibliche Sprachformel verwendet worden.

Erster Teil: Perspektivwechsel – Von der enzyklopädischen Kunstkammer zur epistemologischen Spezialsammlung

I. Kardinal Leopoldos Postulat an das Selbstporträt

Künstlerselbstbildnisse nahmen für Leopoldo de' Medici einen außerordentlichen Rang ein. Ein tieferes Verständnis für ihre exzeptionelle Wertigkeit erlaubt uns der Blick auf das (Selbst)porträt im Tondo, ausgeführt von Hans Holbein d. J. (Abb. 7).¹ Zwar teilt die kunsthistorische Forschung heute nicht mehr uneingeschränkt die frühneuzeitliche Ansicht, die im Brustausschnitt dargestellte Person in ihrem dunklen Umhang mit dem darunterliegenden weißen Hemd und dem zur rechten Seite gleitenden Blick stelle den Maler selbst dar.² Gleichwohl führt die Miniatur exemplarisch in den diskursiven Rahmen ein, in dem die unterschiedlichen Formen der Selbstdarstellung von den frühneuzeitlichen Rezipienten

1 Siehe Mus. Kat. Florenz 1976, Bd. II, Nr. 12, S. 27 f.

2 Meloni Trkulja bestätigt die Übereinstimmung der Beschreibung von Paolo del Sera mit dem hier angeführten Miniaturporträt, das erstmals 1825 im Inventar *Catalogo generale della R. Galleria di Firenze* Holbein d. J. zugeschrieben wurde, allerdings nicht als Selbstbildnis, sondern als „Ritratto d'uomo“ (Inv.-Nr. 3961). Mus. Kat. Florenz 1976, Bd. II, S. 27 f., Nr. 12. Für eine Zuschreibung als Selbstbildnis plädierten ebenfalls George Charles Williamson (*The history of portrait miniatures*, Bd. I, London 1904, S. 11, Taf. III, Fig. 6), Heinrich Alfred Schmid (*Hans Holbein der Jüngere. Sein Aufstieg zur Meisterschaft und sein englischer Stil*, Bd. III, Basel 1948, S. 32, Fig. 84) und Fritz Grossmann („Holbein Studies I“, in: *BM*, 93.575, 1951, S. 39–44, hier S. 40). Das Porträt ist in dem Nachlassinventar von Leopoldo aus dem Jahr 1675 nicht als Selbstbildnis gekennzeichnet. Dieses dokumentiert lediglich sechs Miniaturporträts in einer Schublade des *Stipo*, von denen eines in Tondo einen Mann mit Handschuhen in der Hand darstellt. Dies ist jedoch nicht verwunderlich, da die Miniaturporträts summarisch gelistet und nicht einzeln beschrieben wurden. Ausst. Kat. Florenz 2017a, S. 562, Nr. 353. Ferner vermutet Prinz, dass es sich bei der Zeichnung mit der Inv.-Nr. 2283 F im GDSU um die dazugehörige Kopie handelt, welche Paolo del Sera zu Darstellungszwecken für Leopoldo anfertigte. Jedoch übersieht Prinz, dass die im GDSU verwahrte Skizze nicht mit der Beschreibung des Agenten übereinstimmt: der Porträtierte auf der Zeichnung trägt weder die von del Sera erwähnte Kopfbedeckung, noch ist das gezeichnete Brustbildnis ein Tondo, sondern es hat ein ovales Format. Siehe Prinz 1971, S. 67. Diese Unstimmigkeit erkannte auch Meloni Trkulja, in: Mus. Kat. Florenz 1976, Bd. II, S. 27 f., Nr. 12.



7__Hans Holbein der Jüngere, *Selbstbildnis* (?), 1532–1535, Öl auf Eichenholz, Ø 10,1 cm, GdU, Florenz.

reflektiert und im Weiteren für evidenzbasierte Untersuchungen und Argumentationen angeführt wurden.

Um das (vermeintliche) Selbstbildnis Holbeins Leopoldo im Jahr 1664 zum Kauf anzubieten, betonte der in Venedig beheimatete Agent Paolo del Sera den hohen Wert des Selbstentwurfs sowie die darin enthaltenen genuinen Merkmale und Aussagen. Da weder eine Signatur noch die kompositorischen Details den Abgebildeten als Maler identifizieren – dessen vorgeschobene rechte Hand umfasst möglicherweise ein zusammengefaltetes Tuch oder einen Handschuh, jedoch keine Malutensilien –, rezitierte Paolo del Sera zunächst detailliert die Provenienz des aus seiner Sicht authentischen Selbstporträts: Ursprünglich gehörte es zum Kunstkabinett des englischen Königshauses, doch nach der Enthauptung von Charles I. im Jahr 1649 gelangte das Bild zu dessen niederländischem Hofmaler David Beck, der sich nach dem Tod des englischen Herrschers der Entourage von Christina von Schweden anschloss. Aus Becks Nachlass erreichte das Gemälde zuletzt den Medici-Agenten, der die Herkunft zusätzlich durch den Grafen von Arundel verifizieren ließ. Dieser bestätigte dessen Existenz als eine der „più pregiate cose“ im einstigen Besitz des Königs von England.³

Den Grund, weshalb das kleinformatige Selbstbildnis mit einem Durchmesser von nahezu 10 cm zu einem der kostbarsten Sammlungsobjekte zählte, lieferte del Sera in der weiteren Beschreibung zur künstlerischen Ausführung. Das Abbild des Malers trage nicht nur das Qualitätsmerkmal des *naturale* in sich, sondern das Gesicht erscheine auch „molto Pittoresca“.⁴ Dass der von del Sera angeführte Terminus auf den semantischen Kern des

3 Paolo del Sera am 14. Juni 1664 (ASF, CdA, VI, c. 346).

4 Zum Kriterium des *al naturale* in Verbindung mit den Selbstbildnissen siehe Kap. IV, 2.

kunsttheoretischen Denkens von Marco Boschini (1602–1681) rekurriert, ist hinsichtlich ihrer regelmäßigen Zusammenarbeit im Auftrag Leopoldos, durchaus anzunehmen. So konnte Valeska von Rosen anhand Boschinis *La carta del navegar pitoresco* aus dem Jahr 1660 konkret beleuchten, wie der venezianische Kunsttheoretiker mit dem Kriterium des *pitoresco* den künstlerischen Malakt diskursivierte. Mithin sei die spezifische Malweise mit dem sichtbaren Pinselduktus nicht ausschließlich auf das *proprium*, also auf die genuine Eigenart der venezianischen Malerschule zurückzuführen, die es von Kennern zu studieren galt. Vielmehr meine der Begriff ebenfalls den prozessualen künstlerischen Akt, also den performativen und ephemeren Vorgang beim Arbeiten, dessen Spuren sich in der Gestaltung der Leinwand zu manifestieren scheinen.⁵

Zwar weist der Pinselduktus Holbeins nicht den ostentativen, offenen Charakter auf wie bei den venezianischen Vertretern Jacopo Bassano, Tintoretto oder Tizian, über die Boschini vornehmlich schreibt. Dennoch ist auffällig, dass sich del Sera zur Beschreibung der individuellen Ausformung des Antlitzes dieser Bildsprachlichkeit bediente, die nur vier Jahre zuvor Boschini emphatisch mit dem ‚Tätigsein‘ besetzte. Damit brachte der Agent ein höchst relevantes Kriterium an, das fortwährend Gegenstand in den weiteren Diskussionen und Untersuchungsverfahren der Selbstbildnisse unter Leopoldo und Cosimo III. war, nämlich das handwerkliche Arbeiten in der malerischen Formung des Selbst. Dieses der Subgattung des Porträts immanente Spezifikum hob Filippo Baldinucci in seinem Opus magnum, den *Notizie de’ professori del disegno da Cimabue in qua*, unmissverständlich hervor: „affine di far vedere in un tempo stesso, col loro modo di operare in pittura, anche essi medesimi“.⁶ Lediglich eigenhändige Selbstporträts schlossen sowohl das Abbild als auch den *modo di operare* des individuellen Künstlers im Werk ein. Folglich war neben der Physiognomie insbesondere die Demonstration der individuellen Ausformung im Malen maßgeblich,⁷ sodass das Selbstbildnis für Sammler in einem gewissen Grad als Zeugnis und Dokument fungierte. Indessen gerieten Künstler dadurch nicht in die Rolle von Augenzeugen eines historischen Faktums oder als Berichterstatter der eigenen Persönlichkeit, wie die Ausdrucksästhetik des 19. Jahrhunderts noch postulierte, die kunsthistorische

5 Valeska von Rosen: „Poietisches *operare* oder die dem *ingegno* folgende Hand. Zur Ambivalenz der malerischen Praxis im frühneuzeitlichen Kunstdiskurs“, in: Meret Kupczyk, Ludger Schwarte & Charlotte Warsen (Hgg.): *Kulturtechnik Malen. Die Welt aus Farbe erschaffen*, München 2019, S. 261–288, insb. S. 279–285. Für die Theorie, Boschini habe die Sichtbarkeit der malerischen Tätigkeit im Bild zum Spezifikum der venezianischen Malschule erklärt, siehe Sohm 1991. Vgl. Valeska von Rosen: „Poiesis. Zum heuristischen Nutzen eines Begriffs für die Künste der Frühen Neuzeit“, in: dies., David Nelting & Jörn Steigerwald: *Poiesis. Praktiken der Kreativität in den Künsten der Frühen Neuzeit*, Zürich et al., 2013, S. 9–41.

6 Baldinucci 1728, Bd. VI, S. 401.

7 Vgl. auch Annibale Caro, der sich 1559 für seine Sammlung von Amilcare Anguissola mit Nachdruck ein Selbstbildnis von dessen Tochter Sofonisba wünschte, um ein Werk zu besitzen, das sowohl ihr Abbild als auch ihre handwerkliche Arbeit miteinander vereint. Mina Gregori (Hg.): *Sofonisba Anguissola e le sue sorelle*, Rom 1994, S. 365.

Forschung der letzten Jahre hingegen deutlich problematisiert hat.⁸ Vielmehr hinterlässt jeder Maler mittels des händischen Arbeitens, dem *modo di operare in pittura*, einen Beleg für den eigenen spezifischen Schaffensprozess sowie die eigene Physiognomie – und zwar unabhängig von den angewandten Inszenierungsstrategien und Gestaltungsmitteln im Bild, zu denen unter anderem Körperhaltung, Mimik, Gestik, Kleidung, Frisuren, Attribute, Requisiten, Kostüme und Inschriften zählten.⁹

Obgleich Holbein sich nicht mit seinem Werkzeug – dem Pinsel – ins Bild setzte, demonstriert er – in den Augen del Sera – den Produktionsakt durch die malerische Ausformung. Die aus der künstlerischen Praxis hervorgerufene Selbstformung akzentuierte del Sera in seinem Brief, indem er abschließend die Miniatur aufgrund ihrer formalen Gestalt mit einer Hostie gleichsetzte: „e non è più grande il tondo ov'è dipinto dlla [sic!] grandezza di un hostia e mezzo da dir La messa“.¹⁰ Die Größe des kleinen Bildträgers sowie das programmatisch runde Format werden mit dem bedeutenden Sakrament der Eucharistie verbunden, wodurch das Selbstporträt eine sakrale Semantisierung erfährt. Mittels der Analogie von Autoporträt und Hostie berührt die schöpferische Produktivität des Malers zusätzlich die Formel des *alter deus*, der mittels seiner Malerei Leben kreiert. In einem autoritativen Akt formte Holbein gewissermaßen sein eigenes Antlitz mit den Pigmenten, wie der Schöpfergott den Menschen aus Lehm und Erde schuf.¹¹ Damit suggeriert del Sera, dass der Porträtierte aufgrund des Formats sowie der malerischen Produktionsebene zu echtem Fleisch zu transformieren scheint und der Bildträger folgerichtig das wahrhafte und ‚lebendige‘ Abbild wiedergibt.

Offenbar wählte del Sera den schöpferischen Vergleich, um Leopoldo von der ästhetischen Implikation der Lebendigkeit in der Malerei zu überzeugen, die bereits Plinius als Lobtopos etablierte und welche als höchstes Qualitätskriterium bei künstlerischen Ausfertigungen galt.¹² Nicht ausschließlich ist die künstlerische Mimesis geglückt, vielmehr verkörpert der Bildträger die Person Holbeins, dessen Anwesenheit im Objekt – wie bei einer Reliquie – manifestiert wird. Lediglich der eigenhändig produzierte Selbstentwurf kann etwas vom individuellen Wesen im Bildobjekt konservieren. Dass Leopoldo und Cosimo

8 Hierzu insb. Woodall 1997; Woods-Marsden 1998; Bredekamp 2000, S. 191–240; Groebner 2004; Pfisterer & von Rosen 2005.

9 Zu den Gestaltungsmitteln in Selbstbildnissen Pfisterer & von Rosen 2005, S. 15.

10 Paolo del Sera am 14. Juni 1664 (ASF, CdA, VI, c. 346).

11 Die wohl bekannteste religiöse Bindung an das eigene Abbild vollzog Albrecht Dürer, der sein Äußeres bewusst an formale Kriterien von Jesus Christus anlehnte. Albrecht Dürer, *Selbstbildnis im Pelzrock*, 1500, Öl auf Holz, 67,1 × 48,9 cm, München, Alte Pinakothek. Siehe zum Künstler als *alter deus* Kurt Badt: „Der Gott und der Künstler“, in: *Philosophisches Jahrbuch der Görres-Gesellschaft*, Bd. 64, 1956, S. 372–392; Eyolf Østrem: „Deus artifex and homo creator – Art between the human and the divine“, in: Sven Rune Havsteen (Hg.): *Creations – Medieval rituals, the arts and the concept of the creation*, Turnhout, 2007, S. 15–48; von Rosen 2016.

12 Plinius, *Hist. nat.*, Bd. XXXIV, 59. Zuletzt ausführlich v.a. Fehrenbach 2021.

III. diese in der Gattung immanente Einzigartigkeit zum Postulat ihrer *Stanza dei Pittori* machten, wird nun Gegenstand der folgenden Kapitel vom ersten Teil der vorliegenden Arbeit sein. Dafür werden zunächst die Genese der Sammlung sowie die systematischen Methoden des Erwerbs und der Identifizierung authentischer Künstlerselbstbildnisse untersucht. Anschließend wird die *Stanza* erstmals aus der Tradition der mediceischen Sammlungspolitik und ‚einfacher‘ Porträtserien herausgehoben, um schließlich den genuinen und epistemologischen Charakter der Spezialsammlung darzulegen.

1. Grundstock der Stanza dei Pittori

Ungeachtet des hohen Bekanntheitsgrades der von Leopoldo de' Medici initiierten Selbstbildnissammlung – die im Juli 2023 in zwölf Sälen der Uffizien der Öffentlichkeit erneut zugänglich gemacht wurde – konnte die Chronologie ihrer Entstehung bis heute nicht abschließend geklärt werden. Wolfram Prinz datiert den hypothetischen Ausgangspunkt der Sammlung auf das Jahr 1664.¹³ Die Genese der *Stanza* verknüpft er explizit mit dem Eingang zweier Aufträge, nämlich den Selbstbildnissen der beiden zeitgenössischen Maler Guercino (Abb. 8) und Pietro da Cortona (Abb. 9).¹⁴ Zwar existieren für dieses Jahr keine Dokumente innerhalb des *Carteggio d'Artisti*, in denen Leopoldo diese Gemälde konkret als Ausgangspunkt einer vermeintlich neuen Sammlung an seine Agenten beschrieben hätte. Gleichwohl folgt die kunsthistorische Forschung zur *Galleria degli Autoritratti* weiterhin vorrangig der These von Wolfram Prinz zum vermeintlichen Ursprung im Jahr 1664.¹⁵ Auch die vorrangig von florentinischen Kunsthistorikerinnen und Kunsthistorikern betriebenen Forschungs- und Ausstellungsprojekte wie der zum 500. Geburtstag von Leopoldo de' Medici erschienene Ausstellungskatalog aus dem Jahr 2017 repetieren Prinz' Ergebnisse, ohne sie einer kritischen Untersuchung zu unterziehen.¹⁶

Überdies ist zugleich die Annahme der alleinigen Verantwortlichkeit Leopoldos zu hinterfragen. Elena Fumagalli rückt bei ihrer Rekonstruktion des kunsthistorischen Austausches zwischen Apollonio Bassetti (1631–1699) – dem großherzoglichen Sekretär und

¹³ Prinz 1971, S. 34 und S. 36; ders. 1979, S. 767.

¹⁴ Siehe zu Cortona Meloni Trkulja, in: Mus. Kat. Florenz 1979, S. 958, Nr. A698. Da Cortona kam dem Auftrag erst ein Jahr später nach und sandte aufgrund der immensen Verzögerung entschuldigend einige Zeichnungen Domenichinos mit. Pietro da Cortona am 12. September 1665 (ASF, CdA, III, 20, c. 110r); publiziert in Prinz 1971, S. 165, Dok. 2 & 3. Zu Guercino siehe Borea, in: Mus. Kat. Florenz 1979, S. 892, Nr. A435, allerdings mit falscher Datierung auf das Jahr 1644. Mittlerweile wird die Originalität des Bildnisses von der Forschung angezweifelt. Möglicherweise handelt es sich bei dieser Version um eine Kopie des ursprünglich in den Uffizien befindlichen Werks Guercinos. Siehe hierzu unter anderem Luigi Salerno: *I dipinti del Guercino*, Rom 1988, S. 5 und rezent Nicholas Turner: *The Paintings of Guercino. A revised and Expanded Catalogue raisonné*, Rom 2017, S. 770, Nr. 499.

¹⁵ Vgl. Chiarini de Anna 1975; Meloni Trkulja 1975, S. 25; dies. 1977; Goldberg 1983, S. 14; Gregori 1994, S. 596; Caneva 2002, S. 176; Paolucci 2007, S. 21 f.; Giusti Galardi 2010, S. 24.

¹⁶ Sframeli 2017, S. 70 und Grassi 2017, S. 458, Nr. 133; vgl. Ausst. Kat. Rom 1990, S. 20; Meloni 1994, S. 596; Paolucci 2007, S. 21; Osano 2010, S. 12.



8__Guercino, *Selbstbildnis*, 1664, Öl auf Leinwand, 75 × 61 cm, GdU, Florenz.



9__Pietro da Cortona, *Selbstbildnis*, 1664, Öl auf Leinwand, 72,5 × 58 cm, GdU, Florenz.

Berater von Cosimo III. – und Filippo Baldinucci den Akteur Lorenzo Gualtieri ins Licht. Dieser soll, laut einem Hinweis in den *Novelle Letterarie* (1744), der eigentliche Ideengeber der Sammlung gewesen sein.¹⁷ Wenngleich auch diese Aussage nicht eindeutig bestätigt werden kann, fordert Fumagalli richtigerweise, die Person Gualtieris neu zu durchdenken und dessen Beziehung zu Leopoldo und den kennerschaftlichen Mitarbeitern auf Grundlage weiterer Quellen einer Überprüfung zu unterziehen.¹⁸

Wie diese punktuellen Einblicke in die Forschungsgeschichte exemplarisch zeigen, stellt eine umfassende Revision der vorwiegend in den 1970er Jahren publizierten Thesen zur Sammlungsgründung ein dringendes Desiderat dar – ein Unterfangen, dem sich die folgenden zwei Kapitel widmen. Ziel der vorliegenden Ausführungen ist es jedoch nicht nur, die in Prinz' Monografie publizierten Primärquellen sowie die hier erstmalig angeführten Text-

17 „Nacque egli [Niccolò] in Firenze nel 1688. a dì 9. Luglio di *Lorenzo Gualtieri*, onesto Cittadino, che traeva l'origine d'Urbino, donde questa famiglia passò a Firenze con la Granduchessa *Vittoria della Rovere*, e vi fu sempre impiegata nella Corte di Toscana. Anzi *Lorenzo*, essendo al servizio del Cardinal *Leopoldo de' Medici*, fu quegli, che diede moto alla famosa Raccolta de' Ritratti autografi de' Pittori, e allo studio de' disegni di tutte le scuole, e de' primi Professori, de' quali in istampa si formarono vastissimi volumi [...]“. *Novelle letterarie pubblicate in Firenze*, Bd. V, Nr. 9, Florenz 28. Februar 1744, Sp. 129.

18 Elena Fumagalli: „Apollonio Bassetti e Filippo Baldinucci: collezionismo e storiografia artistica a Firenze al tempo degli Ultimi Medici“, in: dies., Rossi, Struhal 2020, S. 81–92, S. 83 f.

zeugnisse in eine komplexere Analyse einzubinden, sondern auch bislang weniger beachtete Akteure zu berücksichtigen. Insbesondere aber werden unhinterfragte Axiome und gewisse Teleologien der Forschung kritisch auf den Prüfstand gestellt und mit Fragen konfrontiert, die weder in der älteren Quellenforschung noch in den oben erwähnten, jüngeren Beiträgen zur Geschichte der mediceischen Sammlungen eine Rolle spielen. Auf diese Weise kann einerseits die tatsächliche Chronologie der Genese genauer bestimmt, andererseits das Spezifikum der Spezialsammlung eindeutiger herausgearbeitet werden, indem ihr Charakter vor dem Hintergrund älterer Traditionen des Sammelns von Bildnissen neu definiert wird. Ferner liegt besondere Aufmerksamkeit auf den Strategien der Erwerbspraxis sowie den Untersuchungsmethoden zur Authentifizierung der Künstlerselbstbildnisse. Sie erlaubt, wie zu sehen sein wird, entscheidende Rückschlüsse darauf, dass diese Gattung Zugänge erforderte, die weit über die gängigen frühneuzeitlichen Regeln der Kennerschaft hinausgingen.

Existenz anderer „*ritratti*“

Die Genese der Sammlung lässt sich aufgrund heute mangelnder Briefe Leopoldos fast ausschließlich mittels der im *Carteggio d'Artisti* aufbewahrten Antwortbriefe seiner Mitarbeiter rekonstruieren. In einigen Fällen sind es flüchtige Nebenbemerkungen, die von großer Relevanz für das Verständnis ihrer Konstituierung sind. Eine solche Formulierung findet sich etwa in der Korrespondenz mit dem in Bologna Beschäftigten Annibale Ranuzzi, der 1664 den Auftrag für das Selbstporträt an Guercino weiterleitet:¹⁹

Il Guercino riceve per honor singolare il commandamento di V. A. S. che si degna farmi intendere nell'ultima sua ricevuta questo spazio; e a cominciare a dipingere attenderà solo di sapere la misura della tela che meglio concertasse cò gli altri ritratti, fra quali il suo dovrà havere il posto.²⁰

Während Prinz sich bei dem Brief Ranuzzis auf den Eingang des Bildnisses in den Medici-Bestand und die finanziellen Verhandlungen fokussiert,²¹ entgeht ihm die hier ausschlaggebende Frage des Agenten: Er wollte erkennbar die spezifischen Bildmaße in Erfahrung bringen, damit sich das Selbstporträt Guercinos zwischen die gegenwärtige Anzahl an „*ritratti*“ einreihen konnte. Der Agent spricht zwar lediglich von „*altri ritratti*“, allerdings wäre dies eine übliche Beschreibung für Selbstporträts, zumal es sich bei dem von der Sekundärliteratur für die Gattung genutzten Terminus *autoritratto* um einen Anachronismus handelt.²² Aus zahlreichen Schriftquellen und Inventaren ist zu entnehmen, dass

19 Prinz 1971, S. 75f. Für Prinz' Aussage, Annibale Ranuzzi sei in diesem Jahr erstmals damit beauftragt worden, nach Selbstbildnissen zu suchen (ibid., S. 36), konnte kein Beleg gefunden werden.

20 Annibale Ranuzzi am 16. Juni 1664 (ASF, Cda, XII, c. 59). Prinz zitiert den Brief nur auszugsweise. Prinz 1971, S. 75f; vgl. zum Sachverhalt auch Sframeli 2007, S. 29.

21 Prinz 1971, S. 75f.

22 Die Termini *ritratto*, *effigies* und *testo* bezeichneten in der Frühen Neuzeit sowohl Porträts als auch Selbstbildnisse. In ihrer Untersuchung zur Korrespondenz mit den in Rom stationierten Agenten kommt Fileti Mazza zu dem gleichen Schluss, dass sich unter den ca. 50 Hinweisen für potentielle Einkäufe von

Selbstporträts mit der Bezeichnung *ritratto* belegt wurden,²³ die in einigen – allerdings nicht allen – Fällen mittels der Zusätze „fatto di sua mano“, „fatta da se“, „di mano propria“ oder „di mano dell'istesso“ präzisiert wurden.²⁴ Paolo Falconieri sprach beispielsweise im Jahr 1666 nach den Verhandlungen des Selbstbildnisses von Francesco Mola in seinem Brief lediglich von einem „*ritratto del Mola*“, ohne die Subgattung näher zu bestimmen.²⁵

Mit ausgesprochener Wahrscheinlichkeit existierte 1664 – zum Zeitpunkt des Auftrags an Guercino – also bereits ein gewisser Bestand an Selbstporträts im Besitz des Kardinals. Darauf deuten ebenfalls die heute noch erhaltenen Antwortbriefe des römischen Malers Pietro da Cortona hin, der seine Sorge betonte – oder rhetorische Bescheidenheit äußerte –, aufgrund seiner geringen Erfahrungen innerhalb der Gattung des Porträts mit seinem Bildnis unfreiwillig einen nachteiligen Eindruck zu hinterlassen:

Circa poi il ritratto, questa a me sarà cosa nova, ma per obedire a V. A. opererò che resti servita, ma non so se farò cosa a proposito, per non haverne mai fatti, e posso dubitare sì per il soggetto sì per l'opera, che non rieschi ridicolo fra gli altri ritratti [...].²⁶

An dieser Stelle ist innerhalb seiner Aussage insbesondere da Cortonas Befürchtung bedeutsam, die mangelhafte Qualität seines eigenen Bildnisses könne zwischen den *anderen* Porträts als unangemessen erachtet werden. Damit impliziert er ebenfalls eine bereits bestehende Sammlung mit Selbstbildnissen, von deren Existenz er zumindest wusste, wenn er sie aufgrund seiner Aufträge für die Medici und durch seine mehrmaligen Aufenthalte in Florenz nicht sogar selbst kannte.²⁷

Porträts auch Selbstbildnissen befinden. Fileti Mazza, Barocchi & Gaeta Bertelà 1998, S. 88. Vgl. Patricia Rubin 2011, S. 4, Anm. 7; Reynolds & Peter 2016, S. 11.

23 Für Belegstellen zur Nutzung des Terminus „*ritratto*“, bei denen es sich nachweislich um Selbstporträts handelte, siehe unter anderem den Brief von Giuseppe Maria Casarengi an Leopoldo, in dem er über die laufenden Verhandlungen zum Selbstbildnis Lavinia Fontanas informiert: „Quanto alli tre ritrattini piccoli, quello di Lavinia Fontana non lo vogliano lasciare per meno delle quattro doppie“. Giuseppe Maria Casarengi am 22. November 1672 (ASF, CdA, XX, c. 291). Ferner siehe auch die Verhandlungen zum Selbstbildnis Guercinos: „Ho poi parlato con quello del ritratto del Guercino, e doppo molti contrasti si consenta darlo per cinquanta piastre di coteste che tanto è a dire cinquanta scudi“ Paolo del Sera am 29. August 1665 (ASF, CdA, VI, c. 411).

24 Folgende präzisierende Umschreibungen sind in der Korrespondenz an Leopoldo überwiegend genutzt worden: „*ritratto del [...] medesimo*“ (ASF, CdA, XIV, c. 765v); „una testa ritratto [...] fatta da se“ (ASF, CdA, XV, 2, c. 127); „un ritratto [...] operato da lui medesimo“ (ASF, CdA, XVIII, 2, c. 381); „un ritratto [...] di mano propria“ (ASF, CdA, XVIII, 2, c. 399); „un ritratto [...] di mano dell'istesso“ (ASF, CdA, XII, c. 48r-v); „Ritratto mano et effigie d'Annibale Caracci“ (ASF, CdA, XX, c. 324).

25 Paolo Falconieri sendet das Autoporträt Pier Francesco Molas mit folgenden Worten nach Florenz: „Invio a Vostra Altezza pel procaccio il ritratto del Mola, il quale ho poi avuto per scudi trentacinque.“ Paolo Falconieri am 11. September 1666 (ASF, CdA, XIX, c. 494).

26 Pietro da Cortona am 5. Mai 1664 (ASF, CdA, III, 20, c. 108r); zit. nach Prinz 1971, S. 165, Dok. 2.

27 Für seine Auftragslage in Florenz insb. Malcolm Campbell: *Pietro da Cortona at the Pitti Palace. A Study of the Planetary Rooms and Related Projects*, Princeton 1977. Jüngst hierzu Grassi, in: Ausst. Kat. Florenz

Aus der Korrespondenz von Ranuzzi an den Maler Guercino lässt sich aber noch ein weiterer konzeptueller Entwicklungsschritt hin zur *Stanza* entnehmen, den die Forschung bisher nicht erkannt und gewürdigt hat. Mit den Worten „il commandamento di Vostra Altezza Serenissima“ wird ein von Leopoldo persönlich formulierter Auftrag indiziert, was darauf schließen lässt, dass der Kardinal bereits eine exakte Auffassung bezüglich der Anfertigung verfolgte. Es war diese Vorgabe, die da Cortona aufgrund seiner ‚Unzulänglichkeiten‘ in der Gattung des Porträts mit Verunsicherung umzusetzen versuchte.²⁸

Wie Ranuzzis Brief belegt, waren zudem die genauen Bildmaße offenbar bereits determiniert, um dem Werk einen spezifischen Platz in Leopoldos Räumlichkeiten des Palazzo Pitti zuzuweisen.²⁹ Der Wunsch nach einem strukturellen Sammlungskonzept, in welchem eine spezifische Ordnung der Objekte ihre Präsentation steigern sollte, ist von Leopoldo und seinen Mitarbeitern in Bezug auf andere Kunstwerke seiner Sammlung mehrfach diskutiert worden.³⁰ Somit ist eine bereits existierende Idee der Systematik im Rahmen der Selbstbildnissammlung, in die sich die beiden Porträts integrieren sollten, durchaus anzunehmen. Sammlungsforscher wie Justus Stagl oder Arthur MacGregor haben in der Tat wiederholt herausgearbeitet, dass die Tätigkeit des planvollen und methodischen Zusammentragens nach einem präexistenten Programm die Grundlage beim Erwerb neuer Kunstobjekte bildete.³¹ Nicht zuletzt formulierten auch zeitgenössische Sammlungstheorien wie – zeitlich parallel zu Leopoldo – Johann Daniel Majors Werk *Unvorgreifliches Bedenken von Kunst und Naturalienkammern* exakt dieses Vorgehen, das zur Konstituierung neuer Bestände eingangs eine Verschriftlichung des Konzepts und der Disposition voraussetzte:

Nachgehends / so ist solcher gestalt dann nöthig / daß Er [der Sammler] / ehe und bevor Er die Natürliche außerlesene Körper / in Schräncken und Repositoria aussetze / im Kopff herumbringe / und zu

2010a, S. 458, Nr. 133; Rosy Mattatelli: „Pietro da Cortona a Firenze. La ‚Chiesa Nuova‘ degli Oratoriani e la mediazione ‚segreta‘ del cardinale Giovan Carlo de’ Medici (1640–1645)“, in: *Bollettino della Società di Studi Fiorentini*, 26/27, 2017/2018, S. 57–70; dies.: „I progetti di Pietro da Cortona e Pier Francesco Silvani per la ‚Chiesa Nuova‘ degli Oratoriani a Firenze“, in: *IMU*, 6, März 2022, S. 89–117.

28 Prinz 1971, S. 165, Dok. 2 & 3.

29 Wie der Agent dann am 24. Juni desselben Jahres versicherte, erfüllte Guercino die formalen Anforderungen der Bildmaße. Siehe Annibale Ranuzzi am 24. Juni 1664 (ASF, CdA, XII, c. 64).

30 Seinem Agenten Giovanni Battista Bolognetti malte Leopoldo mit ovalen Kreisen die gewünschten Proportionen der *ritrattini* auf (ASF, CdA, XVIII, c. 538). Vgl. zum Format des „ovato“ Auss. Kat. Florenz 1975, S. 21. Für die Relevanz der Bildformate in den Räumen Leopoldos siehe seinen Brief am 26. Mai 1655, ed. bei Silvia Mascalchi: „Leopoldo e Giovan Carlo de’ Medici: Un virtuoso sodalizio e alcune Riflessioni sul Seicento fiorentino“, in: *Ausst. Kat. Florenz 2017a*, S. 79–83, S. 81. Zum Umstand, dass bei Auftraggeberschaften die Dimension der Gemälde oftmals Diskussionsgegenstand war, damit sich die Werke in die Dekoration der Palastwände einfügen konnten, bereits Haskell 1996, S. 23.

31 Justin Stagl: „Homo Collector. Zur Anthropologie und Soziologie des Sammelns“, in: Aleida Assmann (Hg.): *Sammler – Bibliophile – Exzentriker*, Tübingen 1998, S. 37–54, S. 37. Vgl. Felfe & Lozar 2006 S. 10–22; MacGregor 2007, S. 54.

Papier projectire eine General- und in Physica elegantiori wol gegründete Disposition des gantzen Werckes; da nicht allein diejenigen Dinge / die würcklich zugegen seyn; sondern auch andere künftige hinein gesetzet werden.³²

Da sowohl Guercino, als auch da Cortona über die spezifischen Bedingungen informiert wurden und explizite Anweisungen zur Anfertigung – etwa die exakten Bildmaße sowie die Ausformung im *al naturale* – erhielten, ist ein zufälliges Zusammenfallen der Genese mit den beiden in Auftrag gegebenen Selbstbildnissen anzuzweifeln.³³ Vielmehr ist die Existenz einer bereits bestehenden Künstlerselbstbildnissammlung, in die sich Guercino und da Cortona mit ihren Abbildern einreihen, um einen Wettstreit künstlerischer Charakteristika und Fähigkeiten innerhalb der Malerei zu konstruieren, These dieser Arbeit, welche im folgenden Kapitel anhand weiterer Quellen belegt wird.³⁴ In diesem Zusammenhang sind die Kunstwerke somit nicht mehr einzig in ihrem ästhetischen Einzelwert zu betrachten, sondern stets als *exemplum* eines größeren Gefüges, das dazu diene, Analogien und Unterschiede im Akt des vergleichenden Sehens zu erstellen. Dass die Sammlung einem vielschichtigen Konzept mit erfahrbarem Geschichts- und Vergleichsmodell unterlag, wird anschließend an späterer Stelle noch differenziert dargelegt.³⁵ Hier gilt es zunächst festzuhalten, dass im Jahr 1664 bereits eine aus „altri ritratti“ bestehende Selbstbildnissammlung existierte und das Konzept der *Stanza dei Pittori* deutlich früher konstituiert worden war, als von der Forschung bislang angenommen.

Vordatierung

Wie gezeigt wurde, lässt der bereits von Wolfram Prinz bereits angeführte Schriftverkehr mit den beiden Malern Guercino und da Cortona einen ganz anderen Schluss zu als seine Annahme, der Ursprung der Sammlung läge im Jahr 1664. Die Einbindung weiterer Quellen und Indizien erlaubt, die Chronologie noch genauer zu bestimmen: Bereits 1663 wurde ihm ein „ritratto fatto da se“ von Federico Barocci durch seinen Agenten Cristoforo Vicentini angeboten.³⁶ Abgesehen von der Tatsache, dass sich in der mediceischen Sammlung zuvor einzelne Selbstbildnisse wie jenes von Tintoretto, das schon 1638 in der Tribuna

32 Major 1674, Kap. VII, §4. Vgl. Stephan Brakensiek: „Sammeln, Ordnen und Erkennen, Frühneuzeitliche Druckgraphiksammlungen und ihre Funktion als Studien- und Erkenntnistheorie: Das Beispiel der Sammlung Michel de Marolles' (1600–1681)“, in: Felfe & Lozar 2006, S. 130–162, hier S. 131.

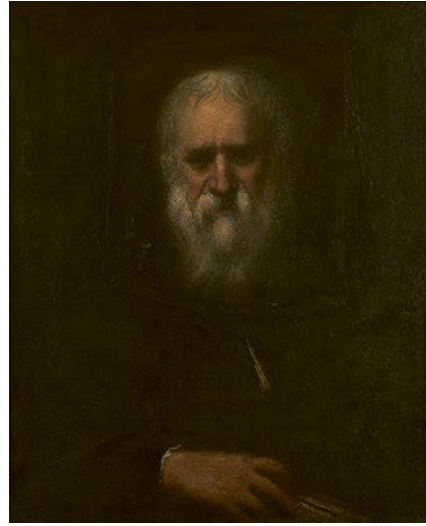
33 Zur Auftragsformel *al naturale* siehe Kap. IV, 2.

34 Für den Wettstreit als Kriterium der Präsentation in frühneuzeitlichen Sammlungen siehe Minges 1998, S. 57 und S. 78.

35 Siehe zum Konzept eines epistemologischen Geschichtsmodells in der *Stanza* Kapitel VII, 2.

36 „Un amico mio tiene una testa ritratto di Federico Barroccio, fatta da se, stimata da' pittori di Urbino per una delle più belle opre che siino [sic!] uscite dalle di lui mani. Se l'Altezza Vostra godesse di vederla, riceverò a sommo onore i suoi cenni.“ Cristoforo Vicentini am 28. November 1663 (ASF, CdA, XV, 2, c. 127); das *Inventario generale* (1663–1667) der Räumlichkeiten Leopoldos nennt zwei Selbstbildnisse

10__Tintoretto, *Selbstbildnis mit Buch*, um 1585, Öl auf Leinwand, 72,5 × 57,5 cm (Originalgröße 39 × 32,5 cm), GdU, Florenz.



belegt ist, befunden hatten,³⁷ benennt auch Giuseppe Pelli Bencivenni *Catalogo delle Pitture della Regia Galleria 1775–1792* in den einschlägigen *Stanze delle Collezioni di Ritratti di Pittori* den frühen Erwerb eines weiteren Selbstporträts Tintoretts durch Leopoldo:

Mezza figura in faccia di vecchio, con barba bianca ed abito nero. È intagliato nel Museo al n. 28. Ed il cardinale Leopoldo dei Medici lo acquistò in Venezia nel 1650, per mezzo di Paolo del Sera, come apparisce dal Carteggio dell'Archivio della R. Galleria.³⁸

Pelli Bencivenni (der Direktor der Galleria von 1775 bis 1793) bestätigte folglich den Eingang des Selbstbildnisses im Jahr 1650 durch denselben Agenten Paolo del Sera, der noch Jahrzehnte später im Auftrag des Kardinals in Venedig nach Autoporträts Ausschau halten wird. Seine Beschreibung des Gemäldes stimmt unzweifelhaft mit dem heute noch in den Uffizien existierenden Abbild Tintoretts überein, das den Maler im frontalen Brustbildnis zeigt (Abb. 10).³⁹ Das deutlich fortgeschrittene Alter des Künstlers wird durch den langen weißen Bart akzentuiert, der gleichzeitig einen ausgeprägten Kontrast zur schwarzen Kleidung und dem dunklen Hintergrund bildet.

Barocci, sodass eines davon mit hoher Wahrscheinlichkeit zu diesem Zeitpunkt in die Sammlung gelangt ist (BRF, Ms. 2443). Vgl. Fileti Mazza, Barocchi & Gaeta Bertelà 1993, Bd. II, 1, S. 40.

37 *Inventario della Galleria 1638–1654* (ASF, GM, 799, c. 275v–276r); ed. bei Barocchi & Gaeta Bertelà 2005, Bd. II, 2, S. 599, Nr. 435. Siehe zu ersten Selbstbildnissen in der Tribuna S. 75–77.

38 Pelli Bencivenni, ed. Fileti Mazza & Tomasello 2004, S. 234.

39 Siehe Meloni Trkulja, in: Mus. Kat Florenz 1979, S. 1019, Nr. A938. Silvia Meloni Trkulja behauptet, das Bildnis sei erst 1675 von Marco Boschini zugesandt worden, sie übersieht allerdings die Erwähnung im frühen Inventar von 1663–1667 (wie auf S. 34, Anm. 36). Vgl. Moücke 1752, Bd. I, S. 121–126.

Mit höchster Wahrscheinlichkeit handelt es sich dabei um jenes Selbstporträt Tintoretts, dessen Präsenz in den Räumen des Kardinals von den drei zentralen Verzeichnissen – dem *Inventario della Galleria* von 1638–1654, dem *Inventario generale* von 1663–1667 und dem Nachlassinventar Leopoldos aus dem Jahr 1675 – belegt ist.⁴⁰

Dass es sich bei diesem Selbstbildnis nicht um eine vereinzelte Ausnahme handelte, sondern zu diesem Zeitpunkt eine gezielte Suche nach dieser speziellen Gattung eingesetzt hatte, erweisen weitere Briefe. Sie sind dank der umfangreichen Quellenarbeit zum *Collezionismo mediceo* von Paola Barocchi, Giovanna Gaeta Bertelà sowie von Miriam Fileti Mazza greifbar, die in den letzten drei Jahrzehnten in einer umfassenden Weise Quellen zu den Sammelpraktiken von Cosimo I. bis Cosimo III. de' Medici ediert haben. Ihre Transkription der Korrespondenz mit den in ganz Europa stationierten Agenten Leopoldos bringt unter anderem ans Tageslicht, dass am 14. April 1651 ein Selbstbildnis von Bartholomäus Spranger in die Sammlung gelangte,⁴¹ dessen Existenz in den Privaträumen des Kardinals wiederum von den beiden oben zitierten Inventaren aus den Jahren 1663–1667 und 1675 gesichert ist.⁴²

Das Gemälde gleicht in seiner Komposition diversen weiteren Selbstbildnissen, die Leopoldo zur selben Zeit auf dem Kunstmarkt erwarb. Zu diesen zählt das Selbstbildnis Tizians, das Pelli Bencivenni ab 1653 in der *Stanza* Leopoldos verortete:

Mezza figura in faccia con barba bianca, berretto ed abito nero pellicciato e collana d'oro. Vedesi intagliato ivi n. 11. Il Bali Ferdinando Cospi acquistò questo ritratto nel 1653 per il cardinale Leopoldo dei Medici, come apparisce da sua lettera esistente nell'Archivio della R. Galleria e d'altra del padre Buonaventura Bisi minor conventuale.⁴³

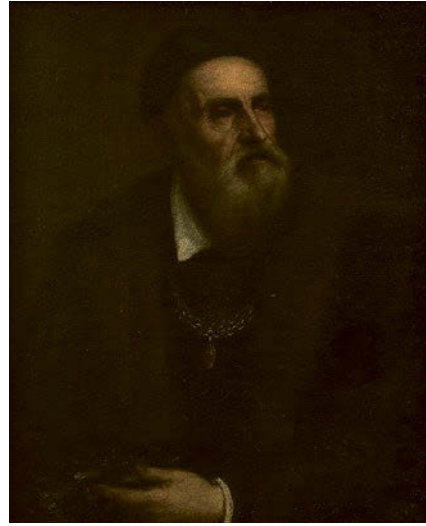
Aufgrund der Beschreibung kann davon ausgegangen werden, dass es sich um das heute in den Uffizien aufbewahrte Selbstbildnis handelt (Abb. 11). Dieses zeigt in seiner Ausfüh-

40 *Inventario della Galleria* 1638–1654 (ASF, GM, 799, c. 275v–276r); ed. bei Barocchi & Gaeta Bertelà 2005, S. 599, Nr. 436; *Inventario generale* 1663–1667 (BRF, Ms. 2443, c. 1–144). Zum Nachlassinventar Leopoldos aus dem Jahr 1675 (ASF, GM 826, c. 1r–114v) ed. Fileti Mazza 1997.

41 Meloni Trkulja, in: Mus. Kat. Florenz 1979, S. 1011, Nr. A908. Meloni Trkulja macht auf zusätzliche Dokumente aufmerksam, die belegen, dass Baldinucci dem Großherzog ein Selbstbildnis Sprangers nochmals im Jahr 1681 angeboten hat; das hier angeführte Werk ist allerdings bereits im Nachlassinventar von 1675 angeführt (siehe oben Anm. 40).

42 Am 14. April 1651 signalisierte Giovanni Barducci, ein Selbstbildnis von Spranger für den Kardinal gefunden zu haben: „Mi furono consegnati la settimana passata da questo Signor Bordoni con la lettera qui acclusa per il Signor Basciano, suo nipote, due ritratti per Vostra Altezza, uno di Pietro Francavilla scultore fatto dal Pourbe, l'altro di Bartolomeo Spranga di sua propria mano“ (ASF, MdP, 5775, c. 18); zit. nach Barocchi & Gaeta Bertelà 2007, Bd. III, 1, S. 254, Anm. 866. Siehe für die Existenz des Selbstbildnisses im Besitz Leopoldos auch das *Inventario generale* 1663–1667, c. 143 f. und das Nachlassinventar Leopoldos 1675, c. 70 (siehe oben Anm. 40); letzteres ed. Fileti Mazza 1997, S. 138.

43 Pelli Bencivenni, ed. Fileti Mazza & Tomasello 2004, S. 231.



11__Tizian, *Selbstbildnis*, um 1562, Öl auf Leinwand, 78,5 × 63,5 cm, GdU, Florenz.

rung signifikante Parallelen zu der Version in den Staatlichen Museen zu Berlin,⁴⁴ wenn-
gleich die Florentiner Fassung stark nachgedunkelt ist und in einigen Details merklich
variiert.⁴⁵ Zwar vermutet Silvia Meloni Trkulja, es handle sich bei der Uffizien-Fassung um
ein Gemälde, das Kardinal Flavio Chigi erst im Jahr 1681 Cosimo III. zum Geschenk mach-
te.⁴⁶ Das *Inventario* aus dem Jahr 1675 dokumentiert das Werk jedoch bereits in der Samm-
lung, und zwar nicht in der *Stanza dei Pittori*, sondern in der *Guardaroba*.⁴⁷ Offenbar ist
dem 1653 in Florenz eingetroffenen Bildnis nach eingehender Untersuchung im späteren
Seicento die Eigenhändigkeit abgesprochen worden. Das Urteil „copia di Tiziano creduta
originale“ führte vermutlich zu einer Entfernung des Gemäldes, das 1653 als mutmaßliches
Selbstbildnis Eingang gefunden hatte, aus der *Stanza dei Pittori*.⁴⁸ Auch die frühe Kunst-

44 Tizian, *Selbstbildnis*, Öl auf Leinwand, um 1550–1555, 100,1 × 77 cm, Staatliche Museen, Berlin. Verglei-
che dazu auch das Selbstbildnis im Museo del Prado, das ebenfalls auf 1562 datiert wird und den Künst-
ler im Profil zeigt.

45 So ist in dem Berliner Selbstbildnis zusätzlich ein Tisch als Barriere zum Rezipienten aufgestellt, auf dem
der Künstler seine rechte Hand auflegt. Die Ausführung der Uffizien gibt hingegen lediglich die linke Hand
Tizians wieder, die zudem einen Gegenstand, möglicherweise ein Buch, festhält; Kleidung sowie Goldkette
divergieren ebenfalls im direkten Vergleich. Über Parallelen der malerischen Qualität und des Pinselduk-
tus kann aufgrund des nachgedunkelten Firnisses in der *Galleria*-Version keine Aussage getroffen werden.

46 Meloni Trkulja, in: Mus. Kat. Florenz 1979, S. 1019, Nr. A941.

47 Nachlassinventar 1675, c. 90v: „Un quadro [...] dipintovi mezza figura d'uomo, barba nera piccola, pel-
liccia nera indosso, e se li vede parte della mano destra con guanto, copia di Tiziano creduta originale,
con adornamento dorato liscio e picchettato“, zit. nach Fileti Mazza 1997, S. 175.

48 Gleiches gilt für das vermeintliche Selbstporträt Veroneses, als dessen Urheber heute Paolo Piazza gilt.
Das Werk ist 1659 von del Sera in die Sammlung gesandt worden – und nicht erst unter Cosimo III., wie

historiografie spricht bereits von Erwerbungen vor dem Jahr 1664. Carlo Cesare Malvasia gibt in seiner *Felsina Pittrice* an, dass Leopoldo bereits 1657 ein Selbstbildnis Guercinos in Auftrag gegeben habe, um es zwischen jenen der anderen *pittori* einzureihen.⁴⁹ Da Malvasia selbst Zugang zur Sammlung erhalten hatte, um das Werk als Vorlage für den Holzschnitt seiner *Vite* zu nutzen, ist sein Bericht durchaus glaubwürdig. Indessen ist das daraus entstandene Porträt Guercinos mit dem heute in den Uffizien aufbewahrten Bildnis nicht identisch (Abb. 12).⁵⁰ Der Maler ist zwar auch hier im fortgeschrittenen Alter und mit einer enganliegenden Kappe auf seinem Haupt dargestellt, doch der eckige weiße Kragen gestaltet sich in der Mittelachse deutlich anders und rollt im Holzschnitt nach innen. Den markantesten Unterschied bildet jedoch die Darstellung der Arme und das Vorhandensein einer Palette sowie mehrerer Pinsel, die der Maler mit seiner linken Hand umfasst. Zwar ist nicht auszuschließen, dass Malvasia für seine eigene Interpretation des Künstlerbildnisses kompositorische Veränderungen beim Kopieren vornahm. Da jedoch zudem die Angaben zur Datierung nicht mit dem erst 1664 von Leopoldo in Auftrag gegebenen Selbstbildnis Guercinos übereinstimmen, handelt es sich offensichtlich um ein anderes und früheres Werk. Malvasias Komposition erinnert auffällig an ein Porträt Guercinos von der Hand Benedetto Gennaris (Abb. 13), das sich heute in der Pinacoteca Nazionale in Bologna befindet und auf ein verlorenes Selbstbildnis Guercinos rekurriert, das nach 1650 entstanden sein soll.⁵¹ Es ist durchaus möglich, dass Leopoldo es diese verschollene Fassung war, die Leopoldo ursprünglich besaß und im Jahr 1664 gegen eine andere – die heute in den Uffizien aufbewahrte Ausführung – austauschte. In ähnlicher Weise wechselte später auch Cosimo III. im Zusammenhang des Transfers der Bildnisse vom Palazzo Pitti in die Uffizien im Jahr 1683 das gealterte Antlitz des Malers gegen ein anderes Selbstbildnis aus, auf dem dieser deutlich jünger war.⁵² Zwar kann nicht mehr rekonstruiert werden, was in der Folgezeit mit der ersten Fassung von 1657 geschah. Dennoch ist hier anhand der

abermals Silvia Meloni Trkulja annahm. Es handelt sich um das Bildnis Paolo Piazza, *Selbstbildnis mit Tuch in der rechten Hand*, Öl auf Leinwand, 1585–1590, 86 × 70 cm, Florenz, GdU. Siehe hierzu Pelli Bencivenni Aussage: „Più che mezza figura giovanile in faccia, con abito spagnuola, che tiene una pezzuola nella destra. Il cardinale Leopoldo acquistò questo ritratto, intagliato ivi al n. 37, da Paolo del Sera a Venezia nel 1659, come si legge nel Carteggio dell'Archivio della R. Galleria“ Pelli Bencivenni, ed. Fileti Maza & Tomasello 2004, S. 236 f. Vgl. Meloni Trkulja, in: Mus. Kat. Florenz 1979, S. 958, Nr. A695.

49 „Il Serenissimo Principe Leopoldo di Fiorenza lo richiese del proprio ritratto, per metterlo in Galleria con altri pittori; lo fece, lo inviò a S. A. & è in Galleria.“ Malvasia 1678, Bd. II, S. 380. Vgl. Pelli Bencivenni, ed. Fileti Maza & Tomasello 2004, S. 248: „Il Malvasia, t. II, pag. 380 rammenta questo ritratto e dice che il Barbieri lo fece espressamente per il cardinale Leopoldo nel 1657.“

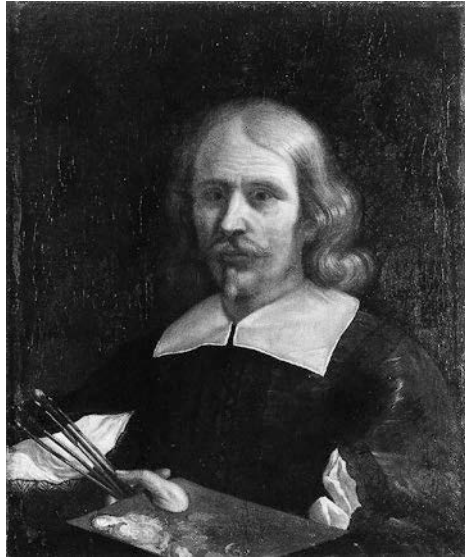
50 Für das Porträt Guercinos siehe Malvasia 1678, Bd. II, S. 358.

51 Mit Verweis auf das ursprüngliche Selbstbildnis Guercinos und weitere existierende Fassungen Gabriele Finaldi: „Benedetto Gennari“, in: Jadranka Bentini (Hg.): *Percorso del Barocco. Acquisti, Doni e Depositi alla Pinacoteca Nazionale di Bologna 1990/1999* [Kat. Bologna, Pinacoteca Nazionale 1999], Bologna 1999, S. 60–63, Nr. 18.

52 Für den Transfer der Selbstbildnissammlung in den neuen Saal der Uffizien siehe S. 273.



12__Porträt von Guercino, Holzschnitt, in: Malvasia 1678, Bd. II, S. 358.



13__Benedetto Gennari, *Porträt von Guercino*, nach 1655, Öl auf Leinwand, 63 × 52,2 cm, Pinacoteca Nazionale, Bologna.

angeführten Briefquellen und Inventare belegt worden, dass Leopoldos Suche nach dieser speziellen Bildgattung bereits um 1650 – also mehr als ein Jahrzehnt vor dem von Prinz angenommenen Beginn der Sammeltätigkeit – eingesetzt hatte. Zusammengefasst gesagt befanden sich mindestens sechs eigenhändige Porträts prominenter Künstler in den 1650er Jahren im Besitz Leopoldos und bildeten hier den Grundstock der Spezialsammlung von Selbstbildnissen.

2. Semantik der Eigenhändigkeit

Nachdem die Konstituierung der Sammlung chronologisch genauer bestimmt werden konnte, stellt sich im nächsten Schritt die Frage, nach welchen Kriterien und mittels welcher Methoden die seit den 1650er Jahren einsetzende Suche nach Selbstporträts erfolgte. In einem Schreiben Leopoldos an seinen Agenten Giovanni Battista Bolognetti aus dem Jahr 1673 definiert der Kardinal das ausschlaggebende Merkmal der Subgattung, das es von ‚einfachen‘ Porträts unterscheidet: „Vorrei pertanto [...] di ritrovare qualche Testa di Ritratto di Pittore *fatto di sua propria mano*, con avvisarmi la Grandezza, l'Autore, et il Prezzo.“⁵³

53 Leopoldo de' Medici am 31. Dezember 1673 (ASF, CdA, XVIII, I, c. 538r–v); zit. nach Prinz 1971, S. 165, Dok. 1 [Hervorhebung durch die Autorin]. Während Prinz das Schreiben noch ohne Datum anführte, ordnete Fileti Mazza es genauer zu. Siehe Fileti Mazza 2009, Bd. II, S. 12.

Die Formel des „fatto di sua propria mano“ war ein zentrales Kriterium und sogar unverrückbare Voraussetzung in seiner Erwerbspolitik. Dieser Umstand zeigte sich etwa bei dem lang gesuchten Selbstbildnis von Guido Reni, das Annibale Ranuzzi, wie er Leopoldo 1672 mitteilte, *endlich* gefunden hatte: „Mi rallegro che [...] habbia finalmente ritrovato il ritratto di Guido di sua mano“.⁵⁴ Darin wird sowohl das starke Bestreben, als auch die Schwierigkeit ausgedrückt, grundsätzlich genuine Selbstporträts ausfindig zu machen.

Wie Leopoldo an verschiedenen Stellen kategorisch äußerte, sollten Fälschungen und Kopien unabhängig von ihrer malerischen Qualität ausgeschlossen werden.⁵⁵ Dieser entschiedene Anspruch auf genuine Werke ist in der Korrespondenz erstmalig am 4. November 1645 greifbar: In einem Report schilderte der Mitarbeiter Paolo del Sera, er habe auf dem Kunstmarkt einen gezeichneten Kopf finden können, den der Händler niemand anderem als Tizian zuschreibe. Nach eigenen Ermittlungen sowie einer Begutachtung weiterer Experten habe sich allerdings herausgestellt, dass die Zeichnung nicht von der Hand des venezianischen Künstlers stammen konnte, sodass del Sera von dem Angebot Abstand nahm.⁵⁶ Schließlich pointiert er sein Verständnis für die strikten Anforderungen des florentinischen Kardinals, indem er im Nachgang behauptet, er hätte das Bildnis lediglich erworben, „se fusse stata originale“.⁵⁷ Der Terminus *originale* ist folglich gleichbedeutend mit der Eigenhändigkeit,⁵⁸ der genuinen künstlerischen Praktik, die keine Bearbeitung durch weiterer Maler oder Schüler zuließ.⁵⁹ Die Dringlichkeit dieses Appells wird durch zahlreiche weitere Verhandlungen sowie durch ausführlichen Listen bestärkt, in welchen die Agenten den Kardinal über existierende Selbstbildnisse aus Privatsammlungen informierten.⁶⁰

54 Annibale Ranuzzi am 2. August 1672 (ASF, CdA, XIII, c. 369); zit. nach Prinz 1971, S. 80.

55 Leopoldo forderte seine Agenten dazu auf: „pespingere [sic!] le copie benche buone.“ Zit. nach Chiarini de Anna 1975, S. 49.

56 Paolo del Sera am 4. November 1645 (ASF, CdA, V, c. 3).

57 Ibid.

58 Zum Konzept des ‚Originals‘ ausführlicher in Kap. I, 2. mit einschlägiger Literatur auf S. 47, Anm. 78.

59 Francesco Lotti bot, nachdem er erfahren hatte, dass Leopoldo noch kein Selbstbildnis Guido Renis besaß, im Jahr 1675 dessen Porträt an, machte jedoch gleich auch auf den Mangel aufmerksam, dass es weder vollendet sei noch gänzlich von der Hand des Künstlers stamme: „Il difetto che ha mi pare non essere totalmente finito, oltre che il Collare e Cappello è d'altra mano; la testa però è bellissima, e vi si scorge la virtù di quel gran pennello.“ Francesco Lotti am 7. Mai 1675; ed. in Campori 1866, S. 129, Nr. CLX. Möglicherweise gelangte das Bildnis für eine eingehendere Untersuchung nach Florenz: Baldinucci bestätigt in seiner *Nota dei Ritratti che sono nel Museo* aus dem Jahr 1686, dass ein Porträt des Künstlers in der Sammlung existierte. Da man es allerdings nicht als eigenhändig ansah, integrierte Leopoldo es nicht in seine Spezialsammlung. Baldinucci, in: Gualandi 1858, Bd. III, S. 257: „Vi è un altro ritratto di Guido Reni che veramente è la sua effigie, ma non si stima di sua mano, nè cosa singolare, e perciò dalla M. S. del sig. Cardinale fu lasciato indietro.“

60 Paolo del Sera informiert über den Fund der (Selbst)bildnisse von Bassano, Paolo Veronese, dessen Sohn und Bruder sowie von Tintoretto und versucht, mithilfe von Marco Boschini mit den Besitzern in Verhandlung zu treten. Paolo del Sera an Leopoldo am 15. April 1675 (ASF, CdA, VII, c. 688).

Exemplarisch kann die spätere Gelegenheit, das Selbstbildnis Passarottis einzukaufen, angeführt werden. Dabei monierte del Sera die künstlerische Qualität des Werks und behauptete, dass es einen deutlich geringeren Wert besäße, wenn es sich nicht eindeutig um ein eigenhändiges Porträt des Bologneser Malers gehandelt hätte.⁶¹

Auch die frühneuzeitlichen Künstler und Künstlerinnen reflektierten den Einsatz der *propria mano* im eigenen Abbild, wie nicht zuletzt die bekannte Entstehungsgeschichte zum im Louvre aufbewahrten Selbstbildnis Poussins belegt.⁶² Zwar wünschte sich Paul Fréart de Chantelou von ihm ursprünglich ein ‚einfaches‘ Porträt, ausgeführt von Pierre Mignard, doch stellte Poussin ihm ausschließlich ein eigenhändiges Selbstbildnis in Aussicht. Poussins Präferenz, selbst Autor seines Abbildes zu sein, entsprang seiner Ansicht, Mignard wäre nur zu einer kalt, geschminkt und kraftlos wirkenden Darstellung seines Antlitzes in der Lage.⁶³ Ähnliche Gründe habe, folgt man Malvasia, schon Raffael in seinem (vermeintlichen) Dankesschreiben angeführt, nachdem Francesco Francia sein Selbstbildnis an ihn übersandt hatte. Abgehalten von anderen Aufträgen seiner Gönner sei Raffael, trotz der getroffenen Vereinbarung, bisher nicht in der Lage gewesen, sein Abbild selbst anzufertigen – „fare di mia mano“. Zwar räumte er die Möglichkeit ein, das eigene Antlitz von seinem Schüler malen zu lassen, das er im Anschluss nacharbeiten („ritocco“) könne; allerdings gab er zu bedenken, dass das Ergebnis in diesem Falle unzureichend gewesen wäre: „non si conviene“. ⁶⁴ Die Authentizität des von Malvasia zitierten Dankesschreibens ist von der Forschung zwar grundlegend infrage gestellt worden.⁶⁵

61 „il ritratto per sè stesso non è gran cosa, e che se non fussi fatto di mano del medesimo che è ritratto valerebbe assai meno.“ Paolo del Sera am 12. September 1665 (ASF, CdA, VI, c. 253v–r).

62 Poussin, *Selbstbildnis*, 1650, Öl auf Leinwand, 98×74 cm, Paris, Louvre. Zur komplexen Semantik des Selbstbildnisses siehe Oskar Bätschmann: *Dialektik der Malerei von Nicolas Poussin*, München 1982; Winner 1983, S. 417–449; Louis Marin: „Variations sur un portrait absent. Les autoportraits de Poussin 1649–1650“, in: ders. (Hg.): *Sublime Poussin*, Paris 1995, S. 186–208; Elisabeth Cropper & Charles Dempsey: *Nicolas Poussin. Friendship and the Love of Painting*, Princeton 1996; Katharina Kahane: „Della Pittura. Nicolas Poussins Selbstbildnisse“, in: *Frühneuzeit-Info*, 8, 1997, S. 178–186.

63 Stoichiță 1998, S. 235–244; Hannah Baader: „Nicolas Poussin. Selbstbildnis, 1650“, in: Pfisterer & von Rosen (Hgg.) 2005, S. 86.

64 Malvasia 1678, Bd. I, S. 45: „M. Francesco mio caro. Ricevo in questo punto il vostro ritratto recatomi da Bazotto ben conditionato, e senza offesa alcuna, del che sommamente vi ringratio. Egli è bellissimo, e tanto vivo, che m'inganno tallora, credendomi di essere con esso voi, e sentire le vostre parole; pregovi à compatirmi, e perdonarmi la dilatione, e longhezza del mio, che per le graui, & incessanti occupationi non hò potuto fin'hora fare di mia mano, conforme il nostro accordo, che ve l'avrei mandato fatto da qualche mio giovine, e da me ritocco, che non si conviene, anzi converiasi per conoscere non potere aguagliare il vostro.“ Zum schriftlichen und künstlerischen Austausch der beiden Maler auch: ders., 1686, S. 17: „e non mai a bastanza lodato Rafaelle, che a costoro succedesse. Come fù egli allievo di Pietro, così con Francesco [Francia], tanto prima di lui nato, tenne stretta amicizia per via di lettere. Si concambiarono disegni, e si mandarono l'un l'altro il proprio ritratto.“

65 Zur zweifelhaften Authentizität und der Datierung des Briefes siehe Charles Dempsey: „Malvasia and the Problem of the Early Raphael and Bologna“, in: *Raphael before Rome, Studies in the History of Art* 17,

Doch selbst im Fall einer späteren Fälschung belegt es, zumindest im Kunstdiskurs des Seicento, den hohen Wert der eigenen künstlerischen Ausformung, die mithin eine ‚auratische‘ Wirkung auf die Betrachter ausübte: Ein Effekt, der unter anderem Guido Reni dazu geführt haben soll, ein eigenhändiges Kunstwerk Raffaels lediglich kniend betrachten zu können.⁶⁶

Wie der ehemalige Galleria-Direktor Giuseppe Pelli Bencivenni im späten 18. Jahrhundert in seinem Kommentar über die Sammlungsmethoden Leopoldos festhielt, zeichnete sich dieser sowohl durch sein besonderes Verständnis für die diversen Künstler und Künstlerinnen aus als auch durch seine Bereitschaft, jeden Weg einzuschlagen, um die Provenienz und Authentizität aller Objekte zu prüfen.⁶⁷ Tatsächlich durchliefen die Werke vor den Verhandlungen auf mehreren Instanzen präzise Untersuchungen. Während die Agenten in einer ersten Phase die Bildnisse mit befreundeten Kennern und Künstlern visuell prüften, betrieben in einer zweiten Phase die Berater und Hofmaler in Florenz unterschiedliche Forschungen zur künstlerischen Technik und Provenienz. Konnten dadurch keine eindeutigen Ergebnisse erzielt werden, versandte der Kardinal die Werke erneut an externe Kenner und Experten. Dieser kostspielige Authentifizierungsprozess erforderte einen sich weit erstreckenden Transport der Bildnisse durch ganz Italien: So ließ sich Leopoldo in den Jahren 1673 bis 1675 die zum Angebot stehenden zwölf *ritrattini* des Agenten Casarengi aus Rom gleich mehrmals zur Begutachtung nach Florenz schicken.⁶⁸ Im Falle eines nach Urbino gelangten Bildnisses der

1986, S. 57–70: Darin macht er darauf aufmerksam, dass die kunsthistorische Forschung sich bereits mehrfach mit den Fehldeutungen und Fälschungen diverser Briefe Raffaels auseinandersetzte, die von Malvasia angeführt werden. Diesem wird aufgrund unstimmiger Daten vorgeworfen, die Originaldokumente möglicherweise absichtlich fehlinterpretiert und falsch gelesen zu haben. Grund dafür sei das vermeintliche Interesse Malvasias gewesen, die gegenseitige Wertschätzung der beiden Künstler zu unterstreichen. Auf die fehlerhaften Aussagen zur Beziehung zwischen Raffael und Francia weist bereits Tietze 1906 hin. Hans Tietze: „Annibale Carraccis Galeria im Palazzo Farnese und seine römische Werkstatt“, in: *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses*, 26, 1906–1907, S. 49–182.

66 Chantelou, ed. Rose 1919, S. 63f.: „que c'était un tableau connu et que le Guide ne voyait jamais qu'à genoux.“

67 „Vi vorrebbe poco per trarre dai carteggi molte curiose notizie, le quali giustificerebbero l'intelligenza che aveva il principe nel conoscere i maestri, e l'impegno, per non essere ingannato, di prendere tutte le strade per verificargli, mandando ai professori per l'Italia quei pezzi sopra i quali aveva dei dubbi.“ Pelli Bencivenni 1779, Bd. II, S. 183f. Osano stellt anhand der Inventare von Leopoldo (1675) und von Ferdinando de' Medici (1713) fest, dass darin eine marginale Anzahl an Werken als ‚copia‘ oder ‚copiato‘ bezeichnet wurden; lediglich 12 von 700 Werken in der Sammlung Leopoldos – ein Großteil dieser Reproduktionen befand sich unter den Porträts der *uomini illustri*. Shigetoshi Osano: „Le reproduzioni pittoriche all'interno della collezione del Granducato di Toscana nel XVII e XVIII secolo. Sulla passione collezionistica del Gran Principe Ferdinando de' Medici“, in: ders. (Hg.): *Originali e copie. fortuna delle repliche fra Cinque e Seicento*, Florenz 2017, S. 21–55, hier S. 21.

68 Prinz 1971, S. 89; Procajlo [Jonietz] 2020, S. 142.

bolognesischen Schule sandte er das Werk für die Ermittlungen sowohl nach Florenz, als auch Bologna.⁶⁹

Mit Blick auf die Originalität, die gewiss als wichtigster Parameter gelten kann, verschärfte Leopoldo zudem Mitte der 1660er Jahre nochmals die Bedingungen, indem bei der Suche der Fokus nun ausdrücklich auf zeitgenössischen und kürzlich verstorbenen Künstlern liegen sollte, deren Eigenhändigkeit klarer nachgewiesen werden konnte.⁷⁰ Die scharfe Trennung von Originalen und Kopien auf dem Kunstmarkt führte bei bereits verstorbenen Künstlern zu potentiellen Risiken und Herausforderungen in den Verhandlungen, wie die Diskussionen über ein vermeintliches Selbstbildnis Giorgiones zeigen. Im Mai 1675 erfuhr Marco Boschini von dem Angebot des Selbstporträts, das sich im Besitz eines Cavaliere namens Fontana befand. Dieser brachte es noch während der laufenden Verhandlungen unverzüglich zur Poststation, um es auf direktem Weg nach Florenz zu versenden, ohne zuvor eine obligatorische Beurteilung – das *parere* – von Boschini oder Pietro della Vecchia durchführen zu lassen. Da Leopoldo rechtzeitig von der anstehenden Sendung erfuhr, benachrichtigte er seine beiden Mitarbeiter, die das Gemälde vor dem Versand noch in Venedig abfingen und prüfen konnten. Die Begutachtung, die im Haus des Agenten Guasconi stattfand, brachte einen vorsätzlichen Täuschungsversuch Fontanas ans Licht. Wie Boschini berichtet, sei der Autor nicht Giorgione, sondern tatsächlich Pietro della Vecchia selbst gewesen, der das Porträt vor einigen Jahren in der fremden *maniera* angefertigt hatte, und zwar „per imitare quel singolare Auttore“. Da der Händler Fontana damit gerechnet habe, dass die Experten an der falschen Zuschreibung Zweifel äußern würden, habe dieser – so weiter Boschini – absichtlich geplant, das Bild direkt nach Florenz zu senden.⁷¹

Die angeführten Beispiele machen den Wert der *propria mano* evident. Obgleich gute Kopien auf dem Markt existierten und in der frühneuzeitlichen Sammelpraxis gemeinhin häufig Eingang in prominente Sammlungen fanden, sollten in der Spezialsammlung Leopoldos – und später Cosimos III. – ausschließlich ‚originale‘ Werke aufgenommen werden, da sich lediglich in diesen die Kraft und die Wirkung des charakteristischen Arbeitens

69 Jennifer Fletcher bewertete die aufwändigen Vorgänge des Kunstmarkts im Seicento als „bizarre“. Fletcher 1979, S. 416. Vgl. Goldberg 1983, S. 25.

70 F. S. Baldinucci, ed. Matteoli 1975, S. 24. Offenbar kristallisierte sich diese Strategie sukzessiv heraus und führte zunächst zu Missverständnissen, sodass del Sera nachhakte, ob auch zeitgenössische Künstler oder lediglich ältere für die Selbstbildnissammlung in Frage kämen: „ma non so se per esser vivo l'autore se ne curi“. Paolo del Sera am 25. Juli 1665 (ASF, CdA, VI, c. 404v).

71 „e per questo ora si acorgiamo che il Sig.^r Cavaliere l'ha inviato a V.A. senza che noi lo vediamo, pensando che la Cabala li sortisca“. Marco Boschini am 7. September 1675 (ASF, CdA, XVIII, 2, c. 413r–v); zit. nach Prinz 1971, S. 172, Dok. 24. Siehe für den gesamten Vorfall die Korrespondenz zwischen Marco Boschini und Leopoldo de' Medici vom 18. Februar bis zum 21. September 1675 (ASF, CdA, XVIII, 2, insb. c. 416r–v, 382r–v, 391r–v, 424r); bei Prinz 1971, S. 73 f., S. 169–171, Dok. 17–20; siehe auch Procacci 1965, S. 85–114.



14__ Benedetto Gennari, *Selbstbildnis*, 1685, Öl auf Leinwand, 79 × 61,5 cm, GdU, Florenz.

eines Künstlers manifestierten – also den *modo di operare* des individuellen Malers einschlossen. Ferner schlug sich das Interesse am genuinen, handwerklichen Arbeitsprozess ebenfalls innerhalb der *Stanza dei Pittori* nieder, in denen die Künstler in unterschiedlicher Weise ihren eigenen Schaffensprozess konzentriert reflektieren und die *propria mano* auf Bildebene attestierten: Benedetto Gennari gestaltete sich in seinem um 1685 entstandenen Werk, das Cosimo III. mit dem Anspruch „in atto di dipingere“ in Auftrag gab, in Halbfigur vor einem schwarzen Hintergrund (Abb. 14).⁷² Der Maler ist mit seinem Oberkörper leicht nach links gedreht, während sich sein Kopf in die entgegengesetzte Richtung neigt. Die üppige Allongeperücke fällt in großen dunklen Locken über die Schultern nach vorne und rahmt das Antlitz des Künstlers, der mit einem leichten Lächeln den Blickkontakt aus dem Bild heraus mit den Betrachtern aufnimmt. Sein aus feinem Stoff gestalteter, großer Umhang wirft an den Ärmeln wuchtige Falten, das aufwändig bestickte Halstuch nimmt die Ornamentik der üppigen Hemdsärmel auf. In seiner rechten Hand hält Gennari einen Pinsel und vermischt drei pastose Rottöne auf seiner Malpalette. Der prüfende Blick ist offenbar dem eigenen Spiegelbild gewidmet, der die Position der Leinwand – respektive der Rezipienten – einnimmt, während er parallel den richtigen Farbton zusammenmischt, um ihn auf einen unsichtbaren Bildträger aufzutragen.⁷³ Dadurch wird das zu

72 Siehe für die Untersuchung der Auftragsformel ‚im Akt des Malens‘ S. 283–291.

73 Prisco Bagni: *Benedetto Gennari e la bottega del Guercino*, Padova 1986, S. 103, Nr. 65; Angelo Mazza: *Benedetto Gennari ritrovato. L'ingannevole dipinto „fiammingo“ di Benedetto Gennari alla corte degli Stuart*, Cesena 2004, S. 52, fig. 41. Zur Entstehung siehe Crinò 1953; Prinz 1971, S. 197–198, Dok. 126 und 127.

malende Selbstbildnis durch den realen Bildträger substituiert, den die Rezipienten sehen, sodass der Maler das eigene Arbeiten zum Hauptthema seiner Komposition macht.

In gleicher Weise spielt das von Leopoldo in Auftrag gegebene ‚Doppelporträt‘ Carlo Dolcis mittels der hochkomplexen Inszenierung mit den Voraussetzungen der eigenen malerischen Schöpfung (Abb. 1 & 52).⁷⁴ Während der Florentiner Maler sich vor einem dunkel- bis hellblau changierenden Hintergrund repräsentativ in schwarzer Robe mit weißem Kragen positioniert, hält er den Betrachtern mit seiner rechten Hand eine rechteckige *carta* entgegen, auf der er im oktogonalen Ausschnitt abermals dargestellt ist, hier allerdings in vollständiger Arbeitskleidung, mit Hut, Brille, Palette und Pinseln ausgestattet. Damit schafft Dolci gleich zwei Selbstporträts auf einen Bildträger und spielt mit verschiedenen Ebenen – nämlich einer repräsentativen Ebene, in der er sich lebensgroß darstellt, und einer tieferen Ebene, dem Bild im Bild, in der er seinen feinen Pinsel auf eine von dem Bildrand zweiter Ordnung abgeschnittene Leinwand aufsetzt und seinen Arbeitsprozess vor Augen führt. Die *carta* ist mit kalligrafisch geschwungenen Buchstaben unterschrieben, wodurch Dolci das Entstehungsjahr, sein Alter sowie seine Autorschaft belegt. Wie das Werk mit den Untersuchungskriterien zur Eigenhändigkeit von Leopoldo und den mediceischen Mitarbeitern zusammenhing und Dolci darin auf das bereits existente Selbstbildnis von Alessandro Allori rekurrierte, wird in Kapitel V, 2 en détail untersucht werden.⁷⁵ An dieser Stelle soll zunächst noch ein drittes Beispiel zeigen, wie der Maler – Job Berckheyde – in seinem Selbstbildnis (Abb. 15) ebenfalls die Produktionsvoraussetzungen reflektiert. In der vielschichtigen Komposition stellt sich der Künstler mit Malinstrumenten ausgestattet in seinem Atelier vor einer Leinwand sitzend dar. Zwar bleibt den Rezipienten das Produkt von Berckheydes malerischer Tätigkeit vorenthalten, da lediglich dessen Rückseite zu erkennen ist. Doch wird es sich auch hier um das eigene Antlitz des Künstlers, respektive um das gezeigte Gesamtwerk, das sich den Betrachtenden darbietet, handeln. Zuletzt gibt Berckheyde im Hintergrund auf der linken Seite ein bereits 1665 geschaffenes Selbstbildnis wieder – allerdings spiegelverkehrt (Abb. 16)!⁷⁶ Der durchdringende Blick im Bild erster Ordnung ist folglich ebenfalls der genauen Beobachtung der eigenen Person (sowie des Raumes) geschuldet, die unmittelbar auf die Leinwand zweiter Ordnung aufgetragen wird. Indem er die Verkehrung des Spiegels im Porträt an der Wand beibehält, seine eigene hingegen umkehrt (Berckheyde hält den Pinsel in seiner rechten Hand) sowie auf der Staffelei mehrere breite Pinsel und ein Stück Kreide platziert – damit

74 Siehe für das Werk Meloni Trkulja, in: Mus. Kat. Florenz 1979, S. 860, Nr. A307. Mit ausführlicher Literaturangabe auf S. 176, Anm. 281.

75 Marco Chiarini, in: Mus. Kat. Florenz 1979, S. 805, Nr. A88. Ausführlich zum Bild S. 173–185.

76 Zum Selbstbildnis Langedijk 1992, S. 7–9, Nr. 2; Raupp 1984, S. 327 f. Das frühe Selbstbildnis befindet sich heute in Haarlem im Frans Hals Museum. Siehe Neeltje Köhler: *Painting in Haarlem 1500–1850. The collection of the Frans Hals Museum*, Haarlem 2006, S. 393 f., Nr. 26 mit einschlägiger Literatur. Dazu ausführlich auf S. 289.



15__Job Berckheyde, *Selbstbildnis*, 1675, Öl auf Holz, 35 × 30 cm, GdU, Florenz.



16__Job Berckheyde, *Selbstbildnis*, 1656, Öl auf Holz, 52,5 × 39,5 cm, Frans Hals Museum, Haarlem.

ein Zeicheninstrument, das im wirklichen Arbeitsprozess für die Vorzeichnung auf der Leinwand genutzt wurde –, setzt sich der Maler mit der eigenen Produktionssituation und Präsentation auseinander. In der hochgradigen Komplexität dieses Bildnisses kreierte Berckheyde ein Wechselspiel von künstlerischer Inszenierung und detailgetreuer Visualisierung bis hin zum evozierten Realitätscharakter.

Durch das aktive Sammeln solcher hier angeführten Kompositionen, in denen die Künstler sich im Produktionsprozess ihres eigenen Selbstbildnisses inszenierten, sowie der von Cosimo III. entwickelten Auftragsformel ‚in atto di dipingere‘ – auf die an späterer Stelle ausführlicher eingegangen wird – zeigt sich das genuine Interesse an der individuellen künstlerischen Praxis, dem *modo di operare*, der lediglich in eigenhändigen Werken zu finden war. Um den originalen Status argumentativ zu stützen, suchten die mediceischen Mitarbeiter – wie noch detailliert gezeigt wird – auch auf kompositioneller Ebene nach Indizien und Belegstellen. Diese vielschichtige analytische Methodik entsprang einerseits aus der strikten Voraussetzung, genuine Selbstbildnisse für die *Stanza dei Pittori* zusammenzutragen. Zum anderen entwickelte sich das Ausloten diverser Evidenzverfahren als Reaktion auf den diffizilen Originalitätsdiskurs des Seicento, in dem die Semantik der Beschreibung *di sua mano* ambivalent sowie unscharf war und eine gewisse Intransparenz auf dem Kunstmarkt zur Folge hatte.

Problematisierungen der maniera – Originalitätsdiskurse im Seicento

Dass Kunstwerke tatsächlich und ausschließlich von der Hand eines Meisters gemalt worden sind, war eine Frage, die im Seicento ein weitreichendes Sammelpublikum interessierte. Die Kategorisierung der Objekte auf dem Kunstmarkt in *originale*, *ritoccato*, *copia* und *falsità* spiegelt diesen Diskurs. Trotz der wachsenden Sensibilität für Originale und Kopien war die Qualität der Eigenhändigkeit – dem *di sua mano* – nicht zwangsläufig eindeutig bestimmbar, wie die Werkstattpraxis von Guido Reni exemplifiziert: Nachdem Paul V. Borghese an Guido Reni den Auftrag zur Ausmalung im Palazzo Quirinale erteilte, beobachtete der Geistliche, wie Lanfranco statt Reni die Arbeiten in der Privatkapelle vollzog. Als er Reni zu Rede stellte, versicherte ihm der Maler, dass zwar das Zeichnen und Skizzieren sowie die Gestaltung des Hintergrundes von den Schülern seiner Werkstatt ausgeführt werde, er selbst jedoch für die *pensieri* und *disegni* der Komposition verantwortlich sei. Letztlich werde er das Werk mit seinem Pinsel zu Ende führen („finisco“) und notfalls auch erneuern („rifaccio“), sollte es trotz der Bemühungen nicht *wie* aus seiner eigenen Hand („non riesca di mia mano“) ausgeführt worden sein.⁷⁷

Anhand dieses Beispiels werden die ineinandergreifenden und diffizilen Bedeutungsebenen der Formel *di sua mano* erkennbar. Der Terminus *mano* meint zwar die Ausführung durch die eigene Hand des Künstlers, gleichzeitig schließt sie allerdings ebenfalls die *maniera* ein, also die individuellen, technischen Charakteristika in der Ausführung, die von Schülern oder anderen Malern erlernt und nachgeahmt werden können. Bekanntermaßen waren insbesondere die Schüler bestimmter Werkstätten durchaus in der Lage, die *maniera* ihrer Lehrer nachzuahmen.⁷⁸ Solche Gemälde beinhalteten

77 Carlo Cesare Malvasia: *Felsina Pittrice. Vite de' pittori bolognesi*, hg. v. Giampietro Zanotti, 2 Bde., Bd. II, Bologna 1841., S. 15. Zum frühneuzeitlichen Konzept des ‚Originals‘ siehe u.a. Heribert Hutter (Hg.): *Original, Kopie, Replik, Paraphrase*, Wien 1980; Spear 2002; ders.: „What is an Original?“, in: David R. Marshall (Hg.): *The Italians' in Australia. Studies in Renaissance and Baroque Art*, Florenz 2004, S. 15–32; Ronald Spencer: *The Expert versus the Object. Judging Fakes and false attributions in the visual arts*, New York 2004; Reinhard Stupperich et al. (Hgg.): *Zwischen Original und Fälschung. Zur Ambivalenz der Nachahmung in der Antikenrezeption*, Stendal 2006; Philipp von Rosen, s.v. „Fälschung und Original“ in: *MLK*, S. 120–122; Maddalena Bellavitis (Hg.): *Making Copies in European Art 1400–1600. Shifting Tastes, Modes of Transmission, and Changing Contexts*, Leiden & Boston 2018.

78 Ursula Link-Heer behauptet, in der Frühen Neuzeit sei die *maniera* und der Stil als Gegenmodell der Originalität und Individualität zu denken, da die *maniera* in einem Kontext zu verorten sei, in dem generische Typen und Modelle existierten, für die eine Erlernbarkeit und Imitation sowie Regeln gelten. Ursula Link-Heer: „Maniera. Überlegungen zur Konkurrenz von Manier und Stil“, in: Hans Ulrich Gumbrecht & Karl Ludwig Pfeiffer (Hgg.): *Stil. Geschichte und Funktionen eines kulturwissenschaftlichen Diskurselements*, Frankfurt 1986, S. 93–114; Luigi Grassi: s.v. ‚maniera‘, in: *DA*, S. 430–433; ders.: s.v. ‚Stile‘, in: *DA*, S. 818; Ursula Link-Heer: „Raffael ohne Hände oder das Kunstwerk zwischen Schöpfung und Fabrikation“, in: Wolfgang Braungart (Hg.): *Manier und Manierismus*, Tübingen 2000, S. 203–220. Vgl. Willibald Sauerländer: „Von Stilus zu Stil. Reflexionen über das Schicksal eines Begriffs“, in: Caecilie Weissert (Hg.): *Stil in der Kunstgeschichte*, Darmstadt 2009, S. 102–122.

dann lediglich die kompositionelle Idee des Meisters, während sich die handwerkliche Ausführung im materiellen Werk unterschied. Um ausschließlich eigenhändige Werke eines Künstlers zu erhalten, regelten bereits im Quattrocento detaillierte Vertragsformulierungen und feste Definitionen die Frage der Ausführung.⁷⁹ Im Seicento nahmen einige Inventare sogar eine deutliche Differenzierung nach verschiedenen Kategorien von Originalität vor. So unterschied Kardinal Francesco Maria del Monte (1549–1627) beispielsweise die Autorschaft seiner zusammengetragenen Gemälde in „di mano di“ sowie „copia di“. Er notierte darüber hinaus, wenn Werke lediglich zu einem gewissen Grad von einem Künstler selbst ausgeführt wurden: „Un quadro di una Madonna assunta della quale è parte di mano di Guido“.⁸⁰ Doch auch Kunsttheoretiker beschäftigten sich intensiv mit der Frage der Eigenhändigkeit. Giovan Pietro Bellori thematisierte in den *Vite* die Frage der konzeptuellen Autorschaft mit Blick auf die Werke Annibale Caraccis. Der Biograf beschrieb die Suche diverser Sammler nach einem Gemälde oder einer Zeichnung des Bolognesers – oder aber auch nach einem Werk, das wenigstens von Annibale korrigiert beziehungsweise abschließend überarbeitet worden sei: „vogliono l'originale, o almeno la copia ritoccata“.⁸¹

Dass diese Sensibilität für *tocchi* und *ritocchi* auch am Medici-Hof bestand, attestieren unter anderem Baldinuccis Ausführungen in seinem Brief an Vincenzo Capponi aus dem Jahr 1681. Darin erläutert er die Schwierigkeit, Bildnisse voneinander zu unterscheiden, da Künstler mittlerweile dem Verfahren nachgingen, Gemälde von ihren Schülern anfertigen zu lassen und abschließend lediglich die letzten Pinselstriche einfügten. An dieser Stelle ist hervorzuheben, dass Baldinucci in seiner Erläuterung lediglich vollständig durch einen Meister angefertigte Bildnisse mit dem Adjektiv „originale“ versah.⁸²

79 Spear 2002, S. 79–98. Ein prägnantes Beispiel ist ebenfalls der Vertrag zwischen den Repräsentanten der Bruderschaft der Misericordia von Borgo San Sepolcro und Piero della Francesca für das Altarretabel der Misericordia vom 11. Juni 1445. Darin ist eine Klausel angeführt, die Piero explizit als allein auszuführender Künstler bestimmt. Kein anderer Maler dürfe den Pinsel führen: „et quod nullus alius pictor possit ponere manum de penello preter ipsum pictorem“. Zit. nach Glasser 1977, S. 73. Im Zuge dieser Praxis verpflichtete Benozzo Gozzoli sich am 23. Oktober 1461, sowohl die Figuren, als auch die Dekorationen und jede andere Partie („ogni et qualunque parte“) ausschließlich „di sua propria mano“ zu gestalten, sodass kein anderer Maler involviert würde („nessun altro dipintore vi si possa intrromettere“). Zit. nach Glasser 1977, S. 73. Siehe für die Rahmenbedingungen der Aufträge von Piero della Francesca und Benozzo Gozzoli: David S. Chambers: *Patrons and Artists in the Italian Renaissance*, London 1970, S. 52–55.

80 Spear 2002, S. 79–98, hier S. 93. Eine Abschrift des Nachlassinventars des Kardinals Francesco Maria del Monte in: Christoph Luitpold Frommel: „Caravaggios Frühwerk und der Kardinal Francesco Maria del Monte“, in: *Storia dell'arte*, Nr. 9/10, 1971, S. 30–49. Zum Inventar: Arlene Quint: *Cardinal Federico Borromeo as a Patron and a Critic of the Arts and His Mysaevm of 1625*, New York/London 1986, S. 194.

81 Bellori, ed. Borea 1976, S. 87.

82 Baldinucci 1681b, S. 7 f.

Dagegen deklarierte er Werke, die in dem falschen Glauben eingekauft wurden, es seien Originale, nicht als Kopien, sondern entschieden als Fälschungen – „riprovare a titolo di falsità“.⁸³

Ein Motiv für die zunehmenden Schwierigkeiten und die Notwendigkeit einer zweifelsfreien Zuschreibung war, wie Philip Sohm in seiner ökonomiehistorischen Untersuchung zum Profit frühneuzeitlicher Künstler feststellte, mitunter die Intransparenz des Kunstmarkts.⁸⁴ Um dem exponentiell anwachsenden Bedarf nach Kunstobjekten, die aus der Hand eines renommierten Meisters stammen, nachzukommen, wurden im 17. Jahrhundert – wie im vorangegangenen Kapitel kurz angesprochen – Kopien vorsätzlich als Originale verkauft.⁸⁵ Dies führte dazu, dass innerhalb der Kunsttheorie kennerschaftliche Regeln entwickelt wurden, die es erlauben sollten, ein genuines Werk von Werkstattwiederholungen, Kopien oder Fälschungen zu unterscheiden. Filippo Baldinucci zählt fraglos zu den Vertretern einer neuen Kunstkennerschaft, die es zu ihrem ersten Ziel machte, Methoden der Wahrnehmung und Beurteilung der Qualität eines Kunstwerkes zu vermitteln, um in einem zweiten Schritt Kunstwerke historisch einzuordnen und schließlich auch Kopien von Originalen zu unterscheiden und Zuschreibungen vornehmen zu können.⁸⁶ Seine Überlegungen gründen auf Giulio Mancinis Traktat *Considerazione sulla pittura* von 1621, in dem der Arzt und Kunsttheoretiker erstmals in einer umfassenden Weise schriftlich fixierte Empfehlungen zur Echtheitsprüfung, Datierung und Attribution von Werken

83 Ibid.: „Nulladimeno anche questi disegni son soggetti ai loro pericoli, e mettono in pensiero il perito che di loro vuol dar giudizio, e una delle cagioni si è perché fra gl’infiniti disegnatori, che ha avuto il Mondo a questo nostro tempo; non sono mancati alcuni dotati di tanta franchezza, che ponendosi a bello studio a contraffare disegni di Valentuomini anno falsificati gli originali, e ingannati molti; di che posso io esser testimonio per quel solo, che si operò nel tempo che si fece la celebre raccolta de’ disegni dalla gl. mem. del Serenissimo Cardinale Leopoldo, alla quale poi senza sdegnare l’opera mia ha il Serenissimo Granduca Cosimo nostro Signore dato sì bel compimento, dico per le molte carte, che convenne a quell’Altezza di riprovare a titolo di falsità.“

84 Sohm 2010, S. 28. Siehe hierzu auch Cecchini 2000, S. 214; Renata Ago: *Il gusto delle cose: una storia degli oggetti nella Roma del Seicento*, Rom 2006, S. 140 und S. 146.

85 Die Frage der Eigenhändigkeit war auch im 18. Jahrhundert noch ein zentrales Problem. Siehe hierzu Frédéric Bußmann: *Sammeln als Strategie. Die Kunstsammlungen des Prince de Conti im Paris des ausgehenden Ancien Régime*, Berlin 2010; Kristel Smentek: *Mariette and the Science of the Connoisseur in Eighteenth-Century Europe*, Farnham & Burlington 2014; Valérie Kobi: *Dans l’œil du connaisseur. Pierre-Jean Mariette (1694–1774) et la construction des savoirs en histoire de l’art*, Rennes 2017; Bette W. Oliver: *Jean-Baptiste-Pierre Le Brun. In pursuit of art (1748–1813)*, Lanham et al. 2018.

86 Etwa zeitgleich versuchten Abraham Bosse, Roger de Piles und André Félibien die Aufgaben und Fähigkeiten des Kenners in eine Systematik zu bringen, indem sie sich mit der Qualitätserkenntnis, der Fähigkeit zur historischen Einordnung sowie der Unterscheidung von Original und Kopie ausgiebig auseinandersetzten. Bickendorf 1998, passim; Bernd Wolfgang Lindemann: s.v. „Kennerschaft und Zuschreibung“, in: *MLK*, S. 216. Siehe weiter auch Stefan Albl & Alina Aggajaro (Hgg.): *Il metodo del conoscitore. Approcci, limiti, prospettive*, Rom 2016. Für die einschlägige Literatur siehe S. 50, Anm. 87.

verfasste.⁸⁷ Mit seiner Anleitung richtete er sich an *dilettanti* – zumeist kunstinteressierte Sammler – und reagierte auf das mit dem wachsenden Kunstmarkt einhergehende Problem, sich von Fälschungen täuschen zu lassen. Nötige Voraussetzungen eines jeden Sammlers bildeten laut Mancini die Schulung des Auges sowie die Aneignung kunsthistorischen Wissens.⁸⁸

Diese Kenntnisse wurden während der Authentizitätsprüfung in Verbindung mit ‚autoptischen‘ – also mittels eines äußerst präzisen Sehvorgangs – und empirischen Ansätzen angewendet.⁸⁹ Auch Franciscus Junius d.J. (1591–1677) postuliert in seinem Werk *De pictura veterum*, welches 1638 ins Englische übersetzt wurde, lediglich das geübte und erfahrene Auge könne durch eine intensive und detaillierte Beobachtung, die täglich zu trainieren sei, Originale von Kopien unterscheiden.⁹⁰ Er schlägt hier den Bogen zur Autopsie – im Sinne einer direkten und intensiven Anschauung, die Verborgenes enthüllt.⁹¹ Für die Methode der minutiösen Inaugenscheinnahme spricht sich später auch Baldinucci explizit aus, der seine These auf die Formel bringt, ein Kenner solle sein Urteil nach den Augen und nicht den Ohren fällen.⁹² Für Baldinucci ist das kennerschaftliche Auge

87 Mancinis Text oszilliert zwischen einem an Kunstkenner gerichteten Gespräch, die er zum richtigen Umgang mit Kunstwerken anleitet, und einer Ansprache der Künstler, denen er die richtige Malweise vermitteln will. Zudem verhandelt Mancini die wichtige Frage, wer in der Lage sei, adäquat über Kunst zu urteilen, wobei er zu dem Schluss kommt, dass das Urteil nur von jemandem ausgeführt werden könne, der selbst keine Kunst praktiziere. Diese Frage behandelte ebenfalls Baldinucci in seiner bereits erwähnten *Lettera* an den Marchese Vincenzo Capponi von 1681. Siehe zu Mancini neben Donatella Livia Sparti: „Novità su Giulio Mancini. Medicina, arte e presunta ‚connoisseurship‘“, in: *MKHIF*, 52, 1, 2008, S. 53–72, v.a. Frances Gage: *Painting as Medicine in Early Modern Rome. Giulio Mancini and the Efficacy of Art*, University Park 2016; Stefano Pierguidi: „Giulio Mancini e la nascita della ‚connoisseurship‘“, in: *ZfK*, 79, 2016, S. 63–71; Gage 2020. Vgl. dazu auch Damm 2020, insb. S. 146.

88 Mancini, ed. Marucchi 1956, Bd. I, S. 134–135, Kap. IX und S. 139–148, Kap. X.

89 Gage 2020.

90 Franciscus Junius: *The painting of the ancients [...]*, London 1638; zu seinen Aussagen der Autopsie von Bildnissen siehe S. 341, § 5: „This ought therefore to be our chiefest care, that wee should not onely goe with our eyes over the severall figures represented in the worke, but that we should likewise suffer our mind to enter into a lively consideration of what wee see expressed; not otherwise then if wee were present, and saw not the counterfeited image but the reall performance of the thing: which having well observed, the very picture it selfe will instantly lead us to the principall figures.“ Ebenso weiter S. 348, §10: „As many then as by a studious and daily exercise have accustomed their eyes to such a sure Facilitie in judging, use alway to shew their chiefest skill therein, that they doe most readily discern original pictures from the other that are copied; finding a perfect and natural force of grace in the originalls, whereas in the copies they can see nothing but an unperfect and borrowed comelinesse.“

91 Vgl. von Rosen 2000; Wimböck, Leonhard & Friedrich 2007; Krüger 2015; ders. 2016, insb. S. 109; Struhal 2020, S. 89–110; von Rosen 2021. Ausführlicher zur Definition und Anwendung der Autopsie siehe Kapitel III mit einschlägiger Literatur auf S. 93, Anm. 3.

92 Baldinucci 1681b, S. 9: „Gli occhi, e non gli orecchi deon chiamarsi a consiglio per dar giudizio delle buone pitture, e nel far di loro elezione.“ Hierzu Struhal 2020, S. 99 f.

keineswegs naiv, vielmehr beschreibt er einen von Wissen und Erfahrungen geleiteten Sehvorgang, der Urteile und Zuschreibungen von Dritten ausblendet, um eine ‚wissenschaftliche‘ und ‚neutrale‘ Untersuchung des Kunstobjekts zu gewährleisten.⁹³

Diese empirischen und autoptischen Arbeitsschritte bei der Untersuchung von Kunstwerken unter Leopoldo und Cosimo III., der sogenannten *consulta* sind Gegenstand im zweiten Analyseteil.⁹⁴ An dieser Stelle soll zunächst festgehalten werden, dass die Frage der eigenhändigen *maniera* oder *propria mano* auf dem Kunstmarkt des Seicento zu einer zunehmend komplexeren Herausforderung wurde. Am Medici-Hof führte dieser Diskurs zur Herausbildung neuer Definitionen sowie von Methoden, die bei den Voruntersuchungen möglicher Erwerbungen angewandt und experimentell erweitert wurden, um mittels eines dichten Netzes aus evidenzbasierten Informationen und speziellen Verfahrensschritten zu garantieren, dass ausschließlich genuine Selbstbildnisse – *di propria mano* – Eingang in die *Stanza dei Pittori* fanden. Um neue *autoritratti* aus Privatsammlungen sowie auf dem Kunstmarkt erstehen zu können, sind mitunter kreative als auch ungewöhnliche Wege von den mediceischen Agenten eingeschlagen worden. Dazu zählen auch Täuschungs- und Überredungsstrategien, die nun im Weiteren beleuchtet werden, um die Gewichtung der Eigenhändigkeit innerhalb der Selbstbildnissammlung noch profunder darzulegen und zu einem späteren Zeitpunkt mit den von Leopoldo und Cosimo III. neu entwickelten Methoden innerhalb des Prüfungsverfahrens verknüpfen zu können.

3. Klandestine Manöver

Als Paolo del Sera seinen Patron Leopoldo im Jahr 1665 über das zum Verkauf stehende Selbstbildnis Bartolomeo Passarottis (Abb. 33) informierte, von dem oben bereits kurz die Rede war, entschied sich der Kardinal, das Porträt vor dem eigentlichen Erwerb für eine Begutachtung nach Florenz schicken zu lassen.⁹⁵ Da die Republik Venedig Anfang des 17. Jahrhunderts allerdings gegen den Export bedeutender Kunstwerke vorgehen wollte, war dort ein Ausfuhrverbot von Kunstobjekten – im Besonderen der berühmten venezianischen

93 Zu den empirischen und ‚autoptischen‘ Untersuchungsvorgängen am Medici-Hof ausführlich in Kap. III–IV.

94 Die *consulta* entwickelte sich zu einem wesentlichen Bestandteil im Untersuchungs- und Verifizierungsverfahren, wie Annibale Ranuzzi in einem Brief an Leopoldo bestätigt: „Qui anessa riceverà Vostra Altezza una cartuccia che mi manda Mansù Vouet da Modena, da trasmettersi a Vostra Altezza con una lettera per il Canonico Cecini, né restandomi che aggiungere, preparo la consulta per far rivedere i disegni che non sono stati esaminati, per far mandarli poi a suo tempo“. Annibale Ranuzzi am 19. Dezember 1673 (ASF, Cda, XIII, c. 508); zit. nach Barocchi 1975, Bd. VI, S. 234, LXIV. Weiter auch Prinz 1971, S. 38–40 und S. 94; Goldberg 1983, S. 24. Dass sich die Untersuchungen auch negativ auf den Wert auswirken konnten, belegen Quellen zu einer angebotenen Sammlung von Steinen und einer Ritterfigur aus Achat. Der Händler bat Leopoldo, diese nicht zu untersuchen, denn sobald eine professionelle Bewertung durchgeführt, der Bestand allerdings im Nachgang nicht abgekauft werde, verliere er seinen Wert. Annibale Ranuzzi am 30. Mai 1673 (ASF, Cda, XIII, c. 449 & 452).

95 Siehe Meloni Trkulja, in: Mus. Kat. Florenz 1979, S. 951, Nr. A670.

Künstler – in Kraft getreten, sodass eine Erwerbung jener Gemälde für auswärtige Sammler grundsätzlich eine äußerst diffizile Angelegenheit darstellte.⁹⁶ Obgleich das Gesetz zu strengen Kontrollen und Restriktionen führte, gelang es Leopoldo allerdings weiterhin, mehrfach Werke der von ihm präferierten venezianischen Künstler für sich zu sichern, indem er verschiedene Strategien verfolgte und hierbei vielfach auf verdeckte Weise agierte.

Im Fall des Selbstbildnisses Passarottis verpackte del Sera dieses sorgsam in eine *cassetta* und legte, damit an der Versandstation kein Verdacht geschöpft würde, einen fiktiven Brief hinzu, aus dem fälschlich hervorging, dass Leopoldo das Werk längst besäße. Der Kardinal habe es seinem Mitarbeiter angeblich aus Florenz zugeschickt, damit dieser als Kenner auf dem Gebiet der venezianischen Malerei ein fundiertes *parere* über die malerische Qualität abgeben könne, der es anschließend lediglich zurücksende.⁹⁷ Wie aus der folgenden Korrespondenz hervorgeht, war der offenbar bereits einstudierte Kunstgriff erfolgreich, sodass das Selbstporträt Passarottis sicher nach Florenz gelangte und dort unverzüglich in die *Stanza dei Pittori* integriert werden konnte.⁹⁸

Dieses kreative Verfahren stellte unter den Ankäufen neuer (Selbst)bildnisse keinen Einzelfall dar. Um den diversen Problemen auf dem Kunstmarkt zu begegnen,⁹⁹ entwickelte Leopoldo mit seinen Mitarbeitern zahlreiche Täuschungs- und Überredungsstrategien.¹⁰⁰ Während etwa auf der einen Seite anlässlich der Gelegenheit, ein Selbstbildnis Francesco del Cairos zu erhalten, von den Agenten kommunikative Regeln zum richtigen Geschick und Feingefühl ausgefeilt wurden, damit sich die Eltern des Malers tatsächlich von dem Selbstporträt ihres Sohnes trennen würden,¹⁰¹ wurden auf der anderen Seite Kosten, die durch die Zollbehörden zusätzlich entstanden wären, durch klandestine Manöver umgangen.¹⁰² Besonders geschickt wich der Kunstagent Fra Bonaventura Bisi den Zahlungsan-

96 Cecchini 2000, S. 191–263, und S. 391 f. Hierzu auch Katrin Wohlfarth: „Die Gemäldeerwerbungen von August III. in Venedig. Die venezianischen Kunstagenten Antonio Maria Zanetti d. Ä. und Giovanni Pietri Minelli“, in: Barbara Marx & Andreas Henning (Hgg.): *Venedig – Dresden. Begegnung zweier Kulturstätten*, Leipzig 2010, S. 262–315, hier S. 227 f.

97 Für den Brief von Paolo del Sera am 22. August 1665 (ASF, CdA, VI, c. 246r–247v) siehe Prinz 1971, S. 166 f., Dok. 6.

98 Zur Bezahlung des Werks Passarottis siehe den Brief von Paolo del Sera am 12. September 1665 (ASF, CdA, VI, c. 253r–v); ed. in Prinz 1971, S. 167, Dok. 7.

99 Im Antwortbrief Bolognettis wird auf die Schwierigkeit hingewiesen, Selbstbildnisse für Untersuchungen nach Florenz zu schicken: „De’ ritratti de’ pittori tratterò qua a Quaresima e avisarò quello se ne ricavi, stimando sempre difficile l’inviarlo prima costà per esser visto sì che possa pregiudicare, anco al meglio mercato ne farò però le diligenze.“ Bolognetti am 23. Februar 1675 (ASF, CdA, XVIII, c. 26); zit. nach Barocchi & Gaeta Bertelà 2011, Bd. IV, 1, S. 97.

100 Für die Tätigkeiten der venezianischen Agenten Leopoldos auf dem Kunstmarkt siehe Zarrillo 2017, S. 132–134.

101 ASF, MdP, f. 5554, c. 220; ed. in Barocchi & Gaeta Bertelà 2011, Bd. IV, 1, S. 93, Anm. 197.

102 Weitere Kosten entstanden zudem durch den Makler: Paolo del Sera informiert Leopoldo im Juni 1660 über Veroneses *Cena in casa di Simone*, die sich im Refektorium im Kloster dei Servi befand. Zu den ge-

forderungen in seiner Heimatstadt Bologna aus. Eine obligatorische Abgabe in Höhe von 10 Prozent des merkantilen Werts eines Kunstwerks bei Ausfuhr der Ware umging er, indem Bisi einige von Leopoldo angeforderte Zeichnungen emilianischer Maler in einer Kiste versteckte und sie zunächst in das Kloster Pianoro nahe Bologna transportieren ließ. Dort wurde die *cassetta* einem Maultiertreiber namens Frizi übergeben, der sie nach Florenz bringen konnte, ohne von Beamten kontrolliert zu werden.¹⁰³ Doch auch die Verhandlungen auf dem freien Kunstmarkt unterlagen erschwerten Bedingungen. Wie die beiden in Rom ansässigen Agenten Annibale Ranuzzi und Giuseppe Maria Casarengi mehrfach betonten, seien zwar ansprechende Objekte in ausreichender Zahl für Sammler käuflich zu erwerben, allerdings würden für die Werke horrenden Preise verlangt: „ma i prezzi son bestiali“.¹⁰⁴ Die ökonomischen Entwicklungen des Kunstmarktes sind durch vielfältige Faktoren beeinflusst. Wie Leopoldo seinem Mitarbeiter Casarengi erläuterte, war insbesondere in jenen Regionen, aus denen die Maler stammen oder wo sie ansässig waren, eine besondere Wertschätzung zu erkennen. Händler – tendenziell geprägt von Lokalstolz – verlangten beispielsweise für Werke von bolognesischen Malern in Bologna aufgrund dieser subjektiven Sichtweise einen höheren Wert, während sie in anderen Orten Italiens kostengünstiger zu erwerben wären.¹⁰⁵ Auch der Tod eines Malers bestimmte den Preis für dessen *Ceuvre*.¹⁰⁶ So riet Paolo del Sera im Jahre 1656 zum Einkauf einiger Bilder von Bernardo Strozzi, da dessen Gemälde seit seinem Tod immer höhere Preise erzielten und somit eine gute Investition darstellten.¹⁰⁷

Grundsätzlich jedoch waren die Regeln des Kunstmarktes subjektiven Ansichten und stark schwankenden Konjunkturen unterworfen – und sind es in einer gewissen Weise bis heute. Der Theoretiker Giulio Mancini konstatierte etwa, dass der Marktpreis eines

forderten 10.000 venezianischen Dukaten wäre ebenfalls noch die Gebühr für den *sensale* (den Makler) einzuberechnen, die 5 Prozent betrug. Paolo del Sera im Juni 1660 (ASF, CdA, V, c. 355); ed. in Chiarini de Anna 1975, S. 50 f.

103 Bonaventura Bisi am 12.–24. April 1655 (ASF, CdA, III, 30, c. 278–286); vgl. Mus. Kat. Florenz 1976, Bd. I, S. 37.

104 Meloni Trkulja 1975, S. 18.

105 „E per la pratica che io ho nelle compre fatte da me di tante migliaia di disegni, ho ritrovato, massime quando non sono in mane di pittori che intendono perfettamente, che riesce più facile il concludere almeno per parte con il trattato di pezzo per pezzo, perché, essendo le inclinazioni della stima de' pittori diversissime o per genio particolare o per affetto del paese, perché a Firenze gustano le nostre maniere, a Roma le loro, a Bologna le vostre, e' segue che, come piaccion più, anche da i paesani di ciascun luogo si stimano di maggior valore comunemente di quel che sariano stimate se il giudizio si facesse da persone disinteressate; e però segue che molte volte si conclude in quelle compre ove il venditore non ha in tanta stima quei pittori quanto il compratore.“ Leopoldo de' Medici am 21. November 1671 (ASF, CdA, XX, c. 203); zit. nach Barocchi 1975, Bd. VI, S. 128 f.

106 Boschini, ed. Pallucchini 1966, S. 510–520 und 616 f.

107 Paolo del Sera am 11. März 1656 (ASF, CdA, V, c. 69v); Fileti Mazza, Barocchi & Gaeta Bertelà 1987, Bd. I, S. 11.

Kunstwerkes insbesondere durch die Einschätzungen der Experten bestimmt wurde. Laut Mancini sei der ökonomische Wert eines Kunstwerkes, ebenso wie der künstlerische Wert, weder dauerhaft noch objektiv; keineswegs also sei ein bestimmter Wert den Werken selbst inhärent. Vielmehr wurden Preise individuell verhandelt und beruhten auf variierenden und widersinnigen Faktoren, die keiner konsistenten Logik folgten und unter anderem den Ruf und Status des Künstlers berücksichtigen, die Produktionsdauer sowie den Rang und den Reichtum des Patrons in Verbindung mit seinen individuellen Präferenzen.¹⁰⁸ Insbesondere den Vorlieben eines Sammlers kam laut dem deutschen Juristen Samuel von Pufendorf (1632–1694) eine eminente Rolle auf dem Kunstmarkt zu. In seinem 1672 erschienenem Band zum Vernunftrecht *De officio hominis et civis juxta legem naturalem* behauptet Pufendorf, dass der Preis von Kunstwerken nicht ausschließlich ihrer Seltenheit zuzuschreiben sei, vielmehr wäre die besondere Zuneigung der Sammler zu spezifischen Gegenständen für die Anerkennung eines ökonomischen Wertes verantwortlich.¹⁰⁹

Dieser Versuch einer Theoriebildung deckte sich durchaus mit Ansätzen in den Verhandlungen für die Sammlung Leopoldos. Um die Kosten auf dem konkurrenzbetonten Kunstmarkt nicht weiter in die Höhe zu treiben, erwarben die Agenten absichtlich nicht immer Einzelwerke, sondern oftmals eine Zusammenstellung mehrerer gattungsunter-

108 Sohm 2010, S. 12 f. Vgl. Elena Fumagalli: „Florence“, in: Spear & Sohm 2010, S. 173–210. Siehe zum Kunstmarkt grundlegend Krzysztof Pomian: „Marchands, connaisseurs, curieux à Paris au dix-huitième siècle“, in: *Revue de l'art*, 43, 1979, S. 23–36; Haskell 1996; ders.: „Venetian Art and English Collectors of the Seventeenth and Eighteenth Centuries“, in: *Verona illustrata*, 12, 1999, S. 7–18; Marcello Fantoni, Louisa C. Matthew & Sara F. Matthews-Grieco (Hgg.): *The Art Market in Italy. 15th–17th Centuries | Il Mercato dell'Arte in Italia. Secc. XV–XVII*, Modena 2003; Jeremy Warren & Adriana Turpin (Hgg.): *Auctions, Agents and Dealers. The Mechanisms of the Art Market 1660–1830*, Oxford 2007; Paolo Coen: *Il mercato dei quadri a Roma nel diciottesimo secolo. La domanda, l'offerta e la circolazione delle opere in un grande centro artistico europeo*, 2 Bde. Florenz 2010; Berit Wagner: *Bilder ohne Auftraggeber. Der deutsche Kunsthandel im 15. und frühen 16. Jahrhundert. Mit Überlegungen zum Kulturtransfer*, Petersberg 2014; Andreas Tacke (Hg.): *Kunstmärkte zwischen Stadt und Hof. Prozesse der Preisbildung in der europäischen Vormoderne*, Petersberg 2017; Krzysztof Pomian: „Sur le marché de l'art“, in: 21, *rue La Boétie. d'après le livre d'Anne Sinclair*, Vanves 2017, S. 107–115; Sophie Raux: *Lotteries, Art Markets, and Visual Culture in the Low Countries, 15th–17th Centuries*, Leiden/Boston 2018.

109 Samuel von Pufendorf: *De officio hominis et civis juxta legem naturalem*, Bd. II, Lund 1673, S. 119–126, Kap. XIV, hier bes. §4, S. 122 f.: „Ad intensionem igitur pretij inprimis facit raritas; quæ non parum commendatur, ubi ex locis remotis res afferuntur. Inde ambitiosa hominum luxuria multis rebus, quæ humana commodissime carere poterat, enormia pretia posuit; puta unionibus, & gemmis. [...] Pretia rerum artificialium præter raritatem maxime solent intendere subtilitas & elegantia artis, quam præ se ferunt, quandoq; & fama artificis, nec non operis difficulats, artificum & operariorum raritas, & similia. Operarum & actionum pretia intendit earundum difficultas, dexteritas, utilitas, necessitas; agentium raritas, dignitas, libertas; & deniq; ipsa artis opinio, nobilis an ignobilis illa habeatur. [...] Aliquando deniq; certa aliqua res non in universum, sed à singulis magni æstimatur ex peculiari affectu; [...]. Quod solet vocari pretiam affectionis.“

schiedlicher Objekte.¹¹⁰ Zudem verschleierte Leopoldo vor den Verkäufern häufig nicht nur seine eigentlichen Interessen, sondern auch seine Identität:¹¹¹ Da der venezianische Cavalier Fontana im Jahr 1675 gleich sieben Selbstbildnisse der hochrangigen Maler Giorgione, Pourbus, Raffael, Tintoretto, Tizian sowie der als ‚la Tintoretta‘ bekannten Malerin Maria (Marietta) Robusti verkaufte, fasste Leopoldo den Plan, diese nicht direkt zu erwerben. Vielmehr agierte er im Namen seiner Schwester Margherita de’ Medici, der Gattin des Erzherzogs von Parma, die ihn auf das Angebot aufmerksam gemacht hatte. Er bereitete deshalb seinen venezianischen Mittler Marco Boschini darauf vor, dieser werde einen Brief aus Parma im Namen Margheritas erhalten, aus dem hervorgehe, dass sie die angebotenen Bildnisse Fontanas zu erwerben beabsichtigte. Tatsächlich sei Leopoldo selbst der Käufer, trete aber nicht in Erscheinung, um keine überhöhte Summe für die Gemälde zahlen zu müssen.¹¹² Ebenso verbarg naheliegenderweise Paolo del Sera, der bekanntermaßen für den florentinischen Kardinal arbeitete, während privaten Besichtigungen im Palazzo Grimaldi Calergi sein Gesicht und damit seine Identität unter einer Karnevalsmaske.¹¹³

Verdeckte Operationen zur Erlangung neuer Selbstporträts sind zu einem späteren Zeitpunkt ebenfalls unter Cosimo III. nachweisbar. 1681 überlegte Paolo Falconieri, der nun für den Großherzog nach Kunstwerken Ausschau hielt, wie er ein Selbstbildnis von „Pietro Fiammingo“ (Rubens?) im Hause eines ihm persönlich nicht bekannten römischen Kardinals namens Rospigliosi im Geheimen begutachten könne, ohne einen Verdacht aufkommen zu lassen. Da der Kardinal keinen Galerieraum besaß und seine Bilder im ganzen Palast verteilt seien, könne er während eines offiziellen Besuchs nicht vor den Augen des Besitzers unbemerkt danach suchen. Da der Kleriker zudem nie das Haus verlasse, sei eine Verabredung mit einem Bediensteten, der bei Abwesenheit des Eigentümers die Räume säuberte und von dem Falconieri heimlich hätte reingelassen werden können, ebenfalls ausgeschlossen: „L'accordare uno scopatore et andarvi nascostamente, non è facile, con un Cardinale, che non esce mai di Casa.“¹¹⁴ Angesichts dieser Schwierigkeiten plante Falconieri zuletzt, entweder Ciro Ferri oder Carlo Maratta, mit denen er oftmals zusammenarbeitete, als Vorhut in das Haus des Kardinals zu schicken, damit die unverdächtigen

110 Mus. Kat. Florenz 1976, Bd. I, S. 37.

111 „Io ho fatto una compra assai buona di medaglioni e medaglie d'argento greche e molte imperatorie [...] E per poco prezzo le ho avute perché non le conosceva chi le aveva.“ Leopoldo am 1. Dezember 1665 (Fengjiang Codex, Nr. 92); zit. nach Dall'Aglia 2020, S. 441, Anm. 38. Vgl. auch Annibale Ranuzzi am 21. Juni 1664 (ASF, CdA, c. 62–63); ed. in Fileti Mazza, Barocchi & Gaeta Bertelà 1993, Bd. II, 2, S. 619 f.

112 Für den undatierten Brief von Leopoldo de’ Medici an Marco Boschini siehe Prinz 1971, S. 169, Dok. 17. Da im Laufe der Verhandlungen durch Fontana Komplikationen auftraten – er verlangte zunächst für die Werke Giorgiones und Tizians 600 Dukaten, verkaufte das Selbstbildnis Tizians dann allerdings umgehend nach Frankreich –, gelangen nach längerem Verhandlungsprozess lediglich die Porträts von Pourbus, Raffael und Tintoretto in die Sammlung. Ebd., S. 72 f.

113 Fletcher 1979, S. 416.

114 Paolo Falconieri am 15. März 1681 (ASF, MdP, f. 3947); Prinz 1971, S. 115 und S. 188 f., Dok. 81.

Maler zunächst herausfinden konnten, in welchem Raum und zwischen welchen Gemälden das Selbstbildnis hing. Nachdem so die genaue Disposition ermittelt und an Falconieri herangetragen wäre, hätte dieser sich bei einem darauffolgenden offiziellen Besuch das Selbstbildnis gezielt und unbemerkt angeschaut.¹¹⁵

Dieses zuletzt angeführte Beispiel illustriert in aller Deutlichkeit wie sowohl die beiden Sammler Leopoldo und Cosimo III., als auch ihre – oftmals selbst als Maler geschulten – Kunstagenten auf die Expertise praktizierender Künstler rekurrierten, um die Authentizität der gemalten Selbstbildnisse zu verifizieren und sie gegen Widerstände von Besitzern und institutioneller Rahmenbedingungen nach Florenz zu verbringen.¹¹⁶ Ferner konnte die Rolle der *propria mano* als Kernanspruch an die Objekte in der Sammlung dargelegt werden. Sie veranlasste Cosimo III. sogar dazu, seine Mitarbeiter dazu anzuspornen, die begehrten Selbstbildnisse von Giulio Romano und Polidoro von den Wänden abzutragen, sollte man sie als Fresko vorfinden.¹¹⁷ Ferner scheinen sich die Bemühungen sogar noch weiter zugespitzt zu haben, wie die Diskussionen um ein in der Kirche San Rocco vorgefundenes Selbstbildnis von Tintoretto belegen. Da der Agent Matteo del Taglia im März 1681 berichtete, dass ein Kauf des begehrten Werks lediglich mithilfe eines bestechlichen Priesters vonstatten gehen könnte¹¹⁸ – der jedoch nicht ausfindig zu machen war – bestand offenbar der ernstgemeinte Plan, das Selbstbildnis heimlich aus der Kirche zu entwenden.¹¹⁹

Die Jagd nach dieser speziellen Bildgattung hatte – wie gezeigt wurde – nicht nur zu genuinen Untersuchungsmethoden der Originalität, sondern auch zu Strategien geführt, die versuchten, etablierte Regeln des Kunstmarktes sowie gesetzliche Vorschriften zu umgehen und zu unterlaufen. Diese Täuschungshandlungen und Ränkespiele belegen nochmals eindringlich den gesonderten Stellenwert der in der *Stanza dei Pittori* gesammelten Objekte. Bevor im Folgenden die innovativen autoptischen Verfahren bei der Untersuchung der Selbstbildnisse in den Kapiteln III–V ausführlicher beleuchtet werden, ist es jedoch nötig, zunächst noch einmal mit größerem historischen Abstand auf die Genese der Sammlung zu blicken, um sie unter einem anderen Gesichtspunkt zu kontextualisieren und in ihrer eigentlichen Singularität zu verstehen: als eine Spezialsammlung, mit der Kardinal Leopoldo zwischen den älteren Sammlungen des Hauses ein völliges Novum konstituierte.

115 Paolo Falconieri am 29. März 1681 (ASF, MdP, f. 3947); Prinz 1971, S. 189, Dok. 82.

116 Siehe für die Expertenrolle der Maler bei den Untersuchungen Kap. III, 2.

117 Apollonio Bassetti am 31. Oktober 1680 (ASF, MdP, f. 3946); ed. in Prinz 1971, S. 187, Dok. 76.

118 „Il quadro del Tintoretto in proprio ritratto è di perfetta sua maniera del suo penello [...] la sua effigie pende al muro in chiesa [...] in forma movibile. [...] Il farne acquisto non saprei, se non col ricorso alle furbezie di qualche prete della stessa chiesa per mezzo di qualche valorosa cabalista.“ Matteo del Taglia am 29. März 1681 (ASF, MdP, f. 1575, c. 598); zit. nach Prinz 1971, S. 98.

119 „perché stanno studiando il modo di farne un ratto, e mandare il furto“ Matteo del Taglia am 9. August 1681 (ASF, MdP, f. 1575, c. 674); zit. nach Prinz 1971, S. 109.

II. Typologien von Porträtserien

Innerhalb des Gesamtbestandes der Kunstschätze, die von mehreren Generationen der Medici seit dem Quattrocento sukzessiv zusammengetragen wurden, dominiert die Gattung des Porträts. Nicht nur römische Büsten, Künstler(selbst)bildnisse sowie diverse auf Holz und Leinwand gemalte Porträts berühmter Männer und Frauen zählen dazu, sondern ebenso geformte Abbilder im Medium der Skulptur, Wachsfigur, Kamee, Medaille, Zeichnung sowie als Stichserie. Viele dieser erwähnten Werke unterschiedlicher Medien und Formate sind Teil geschlossener Porträtserien.¹²⁰ Der moderne *Catalogo Generale* der Uffizien verzeichnet zuletzt elf gemalte Porträtreihen, deren Zahl und Bestände bisher nur in Ansätzen untersucht wurden.¹²¹ So sind beispielsweise jene Künstlerporträts, die Don Lorenzo de' Medici (1599–1648), der Sohn des toskanischen Großherzogs Ferdinando I., bei Carlo Dolci in Auftrag gab und die er in der Villa di Petraia aufbewahrte, bisher in ihrer Gesamtheit kein Gegenstand einer genauen Einzeluntersuchung gewesen, obgleich zu diesem Zyklus das bekannte Bildnis von Stefano della Bella¹²² sowie Porträts von Marco Balassi, Giovanni Biliverti, Orazio Fidani, Baldassare Franceschini (Il Volterrano), Francesco Furini, Vincenzo Mannozzi, Giovanni Pini, und Ottavio Vannini zählen.¹²³

Desgleichen zeichnen andere Porträts verschiedene Altersstadien der Familienmitglieder nach, von der Wiege bis zum Totenbett, oder dokumentieren den Antritt eines neuen

120 Ausführlich zum Thema der Serien von Künstlerporträts Stefanie Marschke: *Künstlerbildnisse und Selbstporträts*, 1998, S. 137–176; Wolf-Dietrich Löhr: s.v. ‚Porträtgalerie‘, in: Manfred Landfester (Hg.): *Der neue Pauly. Rezeptions- und Wissenschaftsgeschichte*, Bd. 13.2, 2002, S. 505–512; Ausst. Kat. München 2018. Vgl. hierzu auch Jeremy Howard & Francis Haskell (Hgg.): *The Artist Delineated. An exhibition of studio interiors, portraits and self-portraits of artists and academy views* [Ausst. London, The Clarendon Gallery, 23. Mai – 8. Juni 1984], London 1984.

121 Neben 2.000 Künstlerselbstbildnissen listet Langedijk über 4.000 ‚einfache‘ Porträts auf, die vom Quattro- bis zum Settecento zwischen dem Palazzo Vecchio, der Galerie in den Uffizien, dem Palazzo Pitti, dem Corridoio Vasariano und einigen mediceischen Villen – insbesondere Poggio a Caiano und Poggio Imperiale – verteilt waren. Für einen umfassenden Überblick: Langedijk 1981–1987 und Mus. Kat. Florenz 1979. Für einzelne Porträtreihen siehe auch Claudia Beltramo Ceppi et al. (Hgg.): *Palazzo Vecchio: committenza e collezionismo medicei. Firenze e la Toscana dei Medici nell'Europa del Cinquecento* [Ausst. Florenz, Palazzo Vecchio, 15. März – September 1980], Florenz 1980; Marco Chiarini (Hg.): *Sustermans. Sessant'anni alla corte dei Medici* [Ausst. Florenz, Palazzo Pitti, Juli – Oktober 1983], Florenz 1983; Marco Chiarini: *Cataloghi dei Musei e Gallerie d'Italia. Gallerie e Musei Statali di Firenze. I dipinti olandesi del Seicento e del Settecento* [Kat. Rom, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato], Rom 1989; Marco Chiarini & Serena Padovani (Hgg.): *Gli Appartamenti Reali di Palazzo Pitti. Una reggia per tre dinastie Medici, Lorena e Savoia tra granducato e regno d'Italia*, Florenz 1993; Marco Chiarini & Maddalena De Luca Savelli (Hgg.): *Visite reali a Palazzo Pitti. Ritratti dal XVI al XVIII secolo* [Ausst. Florenz, Palazzo Pitti, Juli–November 1995], Florenz 1995.

122 Carlo Dolci, *Porträt von Stefano della Bella*, 1631, Öl auf Leinwand, 59 × 48 cm, Florenz, Galleria Palatina.

123 Inventar von Don Lorenzo de' Medici aus dem Jahr 1609–1649 (ASF, GM, 628, c. 8); ed. in Barocchi & Gaeta Bertelà 2005, Bd. II, 1, S. 108. Vgl. für die Porträts der Villa Petraia: Ausst. Kat. Florenz 2015.

Amtes mit den entsprechenden Würdezeichen. Die Medici nutzten den Dokumentationscharakter der Gattung indes auch, um physiognomische Veränderungen innerhalb der eigenen Familie festzuhalten. Der Hofmaler Justus Sustermans fertigte 1626 zwei Abbilder von dem an den Pocken erkrankten Ferdinando II. an, um die Stadien der Krankheit festzuhalten. Dabei stand – wie später ausführlicher dargelegt wird – eine größtmögliche Objektivität der Darstellung und Konzentration auf die sichtbaren Zeichen der Erkrankung im Vordergrund.¹²⁴

Im Laufe der Medici-Regentschaft wurden zudem systematisch angelegte Porträtserien in repräsentativer Funktion der eigenen Familie wie die *Serie Aulica di ritratti dei Medici* in Auftrag gegeben, die im Dreiviertel-Ausschnitt 41 Persönlichkeiten von Giovanni da Bici bis hin zur letzten Erbin Anna Maria Luisa wiedergibt.¹²⁵ Noch in das Seicento gehören Porträts europäischer und außereuropäischer Herrscherfamilien und berühmter Persönlichkeiten, zu denen unter anderem die *Serie di ritratti di Luogotenenti dell'Accademia*,¹²⁶ die *Bellezze di Artimino*,¹²⁷ die *Serie di ritratti di Generali portoghesi*¹²⁸ und die *Serie dei Douven Ovali* zählen.¹²⁹ Die Anfertigung dieser Serien erstreckte sich manchmal über mehrere Jahrzehnte und ist mit verschiedenen mediceischen Auftraggebern und unterschiedlichen, oftmals nicht mehr exakt zu bestimmenden Malern verbunden.

Wie unter anderem Thomas Kuster betont, standen Porträtsammlungen meist im Zeichen der Gestaltung eines prestigeträchtigen Images, welches darauf abzielte, die finanzielle Potenz, die universelle Gelehrsamkeit und die Lust am Schönen zu demonstrieren.¹³⁰ Indes dürfte für die junge Herrscherdynastie der Medici besonders wichtig gewesen sein, dass das Porträt mehr als andere Kunstgattungen ein politisches Instrument war. Die

124 Siehe Kap. IV, 3.

125 Die ersten, 1584 bis 1586 datierten Bildnisse gab Francesco I. in Auftrag; sie wurden von unterschiedlichen Malern ausgeführt. Im Seicento sind Werke von Justus Sustermans und dessen Werkstatt hinzugekommen. Weitere Darstellungen folgten dann erst wieder zwischen 1721 und 1727, wahrscheinlich im Auftrag von Anna Maria Luisa; als *Serie Aulica* ist sie erst 1939 betitelt worden. Meloni Trkulja, in: Mus. Kat. Florenz 1980, Bd. II, S. 700; Ausst. Kat. München 1998, S. 108. Patrizia Vezzosi: *Ti presento la famiglia Medici: i ritratti medicei della serie aulica agli Uffizi*, Florenz 2009.

126 Dabei handelt es sich um die 25 *luogotenenti* (Vorsteher) der Accademia del Disegno. Siehe Mus. Kat. Florenz 1980, Bd. II, S. 706.

127 Die Entstehung der sogenannten Schönheitengalerie geht auf Cristina di Lorena zurück, um die Villa di Artimino zu schmücken. Meloni Trkulja, in: Mus. Kat. Florenz 1980, Bd. II, S. 601 f. & ebd., S. 710.

128 Bestehend aus 15 Porträts der portugiesischen Schule aus der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts, die Personen des Unabhängigkeitskrieges von Portugal und Spanien (1640–1668) zeigen. Ihre Anschaffung wird Cosimo III. zugeschrieben, da sie erstmals 1704 in den Uffizien katalogisiert wurden. Mosco, in: Mus. Kat. Florenz 1980, Bd. II, S. 722.

129 Bestehend aus 21 Gemälden der Familie von Johann Wilhelm Kurfürst von der Pfalz, dem Ehemann von Anna Maria Luisa de' Medici. Alle Porträts besitzen das gleich ovale Format und sind von Jan Frans van Douven ausgeführt. Meloni Trkulja, in: Mus. Kat. Florenz 1980, Bd. II, S. 725.

130 Kuster 2014, S. 19.

Medici definierten sich nicht nur seit Cosimo il Vecchio und Lorenzo Magnifico durch ihr Kunstverständnis. Sie nutzten Bildnisse konkret auch als Projektion ihrer realen und finanziellen Macht sowie der – unter anderem durch Eheverbindungen manifesten – sozialen Verbindungen innerhalb der europäischen Herrschaftsnetzwerke.¹³¹

Gleichzeitig standen die verschiedenen Porträtsammlungen der Medici in einer enzyklopädischen Sammlungstradition, die seit Julius von Schlosser mit den Kunst- und Wunderkammern verbunden wird. Zwei der bedeutendsten Beispiele dieser enzyklopädisch und universell angelegten Sammlungsräume in Florenz sind die Sala del Mappamondo und die Tribuna in den Uffizien, die in diesem Kapitel mit der *Stanza dei Pittori* und den darin aufbewahrten Porträtserien verglichen werden sollen. In Aufnahme der schon im Abschnitt zur Genese dieser Sammlung vorgestellten These, dass Leopoldo de' Medici bereits sehr früh ein ausformuliertes und eigenständiges Konzept verfolgte, das sich von den bisherigen Sammeltraditionen seiner Vorgänger und anderer herrschaftlicher Höfe ablöste, soll diese Überlegung in den folgenden Unterkapiteln durch die Gegenüberstellung mit vermeintlichen ‚Vorläufermodellen‘ weiter präzisiert werden. Ziel ist es dabei, einer vorherrschenden Einordnung der kunsthistorischen Forschung zu den *autoritratti*, es handle sich ‚lediglich‘ um eine fortgeführte Tradition der enzyklopädisch angelegten Porträtserien – etwa der von Cosimo I. angelegten Reihe der *uomini illustri* – entgegenzutreten und Leopoldos radikalen ‚Perspektivwechsel‘ aufzuzeigen. Um dies zu leisten, werden im Folgenden grundlegende Rahmenbedingungen analoger Porträtreihen der Frühen Neuzeit rekonstruiert, die sich sowohl im florentinischen Palazzo Vecchio und Palazzo Pitti als auch außerhalb der Toskana an Zentren wie Venedig, auf Schloss Ambras und in London konstituiert hatten.

1. Die Serie der *uomini illustri* von Cosimo I. als Prototyp der *Stanza dei Pittori*?

Das bereits aus der Antike stammende Konzept der *uomini illustri* oder *uomini famosi* bezeichnet eine Exempelsammlung, die sich aus einer unbestimmten Gruppe von Männern und Frauen zusammensetzen konnte. Aufgrund ihrer Berühmtheit und Bedeutung erfuhren sie diese semantische Aufladung und der Wiedererkennungswert ihrer Person wurde begünstigt.¹³² Um nachfolgenden Generationen als Vorbild zu dienen, entwickelten sich die malerischen *uomini famosi*-Zyklen im engen Austausch mit der biografischen Literatur,

131 Zur Transformation von Kunstobjekten in Insignien sozialer Zugehörigkeit siehe Krzysztof Pomian: *Der Ursprung des Museums*, Berlin 1988, S. 59–63. Siehe auch Ausst. Kat. München 1988, S. 148.

132 Für die monumentale Porträtsammlung von Marcus Terentius Varro um 39 v. Chr. siehe Plinius, *Hist. nat.*, Bd. XXV, 10; Arnold von Salis: „Imagines illustrium“, in: Fritz Wehrli et al. (Hgg.): *Eumusia. Festschrift für Ernst Howald*, Zürich 1947, S. 11–29. Vgl. Milan Pelc: *Illustrium imagines: das Porträtbuch der Renaissance*, Leiden 2002, S. 7–9; Andreas Bässler: „Dichter im Tode. Totenreden wider das Verstummen in humanistischen Memorialbildnissen“, in: Daniel Berndt, Lea Hagedorn, Hole Rößler & Ellen Strittmatter (Hgg.): *Bildnispolitik der Autorschaft. Visuelle Inszenierungen von der Frühen Neuzeit bis zur Gegenwart*, Göttingen 2018, S. 87–107, hier S. 102 f.

wie Petrarca's *De viris illustribus* sowie Vespasiano da Bisticcis Biografien von Zeitgenossen, den *Vite di uomini illustri del secolo XIV*. Die Darstellungen fanden sich alsbald an öffentlichen Orten als Fresko sowie in Privathäusern auch als mobile Bilder wieder.¹³³

Für eine der wohl bekanntesten Bildnisreihen ist der italienische Humanist und Historiograf Paolo Giovio (1483–1552) verantwortlich, der dem Anspruch folgte, die *verae effigies* von über 400 berühmten Männern und Frauen in seiner Residenz am Comer See, die er als *musaeum* bezeichnete, zu präsentieren. *Cartellini* mit lateinischen Inschriften am Rahmen erlaubten eine direkte Identifizierung der im Brustbildnis gezeigten Dargestellten.¹³⁴ Zusätzlich waren in antiker Tradition Abbild und Lebenslauf gleichwertig durch seine *Elogia virorum literis illustrium*, einem biografischen Sammelwerk mit lateinischen Kurzviten der Porträtierten, das 1546 und 1551 erstmals publiziert wurde, als zusammenwirkendes Bild-Text-Gefüge medial miteinander verwoben.¹³⁵

Anfänge seiner Sammelpraxis sind auf das Jahr 1521 zurückzuführen, als Giovio – der die Abbilder wohl bis zu seinem Tod 1552 sukzessiv ergänzen ließ – in einem Brief an Mario Equicola um eine Kopie eines Porträts des Humanisten Battista Spagnoli bat, das er seinen Bildnissen historischer Persönlichkeiten hinzufügen wollte. Die Auffassung, dass die ‚giovianische Tradition‘ einer Porträtserie illustrierter Persönlichkeiten – die aus Personen wie Dichtern, Staatsmännern und Herrscherinnen, Päpsten und Gelehrten bestand, die sich auf verschiedensten Gebieten hervorgetan hatten – in Florenz aufgegriffen und fortgeführt wurde, ist in der Forschungsliteratur immer wieder vorgebracht worden. Angenommen wird dies jedoch nicht nur für die Sammlung von Cosimo I. de' Medici, der – wie weiter

133 Da die *uomini famosi* historische Themen repräsentierten und gesellschaftliche Tugenden personifizierten, die als Exempel für die nachfolgende Generation dienen sollten, wurden sie nach und nach auch in den kommunalen Palästen aufgenommen; etwa im Palazzo Vecchio in Florenz und in der Vorkapelle des Palazzo Pubblico in Siena. Hier stellt Aristoteles unter dem Leitbild der Tugenden in lateinischer Sprache vierundvierzig berühmte Bürger der römischen Republik vor. Prinz 1971, S. 18; Maria Monica Donato: „Gli eroi romani tra storia ed 'exemplum'. I primi cicli umanistici di Uomini Famosi“, in: Salvatore Settis (Hg.): *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, Bd. II: *I generi e i temi ritrovati*, Turin 1985, S. 95–152; Andrea von Hülsen-Esch: *Gelehrte im Bild: Repräsentation, Darstellung und Wahrnehmung einer sozialen Gruppe im Mittelalter*, Göttingen 2006, S. 262 f.; Paolo di Simone: „Giotto, Petrarca e il tema degli uomini illustri tra Napoli, Milano e Padova“, in: *Rivista d'arte*, 5.2, 2012, S. 39–76; Carlo Benocci: *Uomini e donne illustri di casa Sforza: la collezione di ritratti*, Rom 2014; Alessandro Marchi (Hg.): *Lo studiolo del Duca: il ritorno degli Uomini Illustri alla Corte di Urbino*, Mailand 2015, passim.

134 Paolo Giovio nannte seine eigene Sammlung erstmals in einem Brief an Alessandro Farnese von 1538 ein *pubblico museo*, respektive *musaeum*. Zur Terminologie und Intention, das Museum zu ‚öffnen‘, um einen edukativen Effekt zu erreichen, siehe Pomian 2020, Bd. I, S. 213–217.

135 Zu Giovios Sammlung der *uomini illustri* siehe neben Klinger 1991 zuletzt v.a. Hagedorn 2020 und Bruno Fasola: „La collezione di ritratti di Paolo Giovio“, in: Veronica Vittani et al. (Hgg.): *Pinacoteca civica di Como. Opere scelte*, Mailand 2021, S. 50 f.; im Zusammenhang der Rezeption sind außerdem besonders erwähnenswert Franco Minonzio: „Il museo di Giovio e la galleria degli uomini illustri“, in: Eliana Carrara & Silvia Ginzburg (Hgg.): *Testi, immagini e filologia nel XVI secolo*, Pisa 2007, S. 77–146; Cannata 2012, S. 61–69.

unten noch ausführlich dargelegt wird – Giovios Sammlung kopieren ließ, sondern auch für die *ritratti dei pittori* von Kardinal Leopoldo. Neben Wolfram Prinz argumentieren beispielsweise auch Caterina Caneva und Paola Barocchi in diesem Sinne.¹³⁶ Valentina Conticelli erklärt 2017 das *effigium* der *uomini famosi* sogar zum Leitmotiv des Westkorridors der Uffizien, da sich hier ab 1591 sowohl die Porträtserie Cosimos I. befand als auch ab 1681 die *Sala dei Pittori* anschloss.¹³⁷ Durch die berechnete Beobachtung von Ähnlichkeiten der Sammlungstraditionen werden in derartigen Einordnungen jedoch die grundsätzlichen Unterschiede und ungleichen Modalitäten ‚einfacher‘ Porträtserien (zu denen die *uomini illustri* zählen) und den Künstlerselbstbildnissen ausgeblendet. Während in der älteren Forschung auch räumliche Kontextualisierungen, eine vergleichende Analyse der Entstehungsvoraussetzungen und die konkrete Funktion der Serien bisher völlig außer Acht geblieben sind, sollen die folgenden Abschnitte genau diesen Fragen nachgehen. Dabei werden zunächst Differenzen der beiden Typen von Porträtsammlungen aufgezeigt, um davon ausgehend die exponierte Stellung der Selbstbildnisse innerhalb des Gefüges der mediceischen Sammlungen evident zu machen, die in Kontrast zur Tradition der *uomini illustri* als fest determinierte Spezialsammlung zu verstehen ist.

Semantische Aufladung im kosmischen Gefüge

Die Sammlung Paolo Giovios, die unter anderem Bildnisse von Künstlern wie Albrecht Dürer, Leonardo da Vinci und Michelangelo einschloss, war spätestens seit der Gesamtpublikation der *Elogia* im Jahr 1551 in Italien und darüber hinaus bekannt.¹³⁸ Nachdem der Humanist ein Exemplar des Buchs an Großherzog Cosimo I. de' Medici übersandt hatte,¹³⁹ beauftragte dieser den Maler Cristofano dell'Altissimo 1552 mit der Anfertigung von Kopien am Comer See. Bis 1589 ging der Künstler seinem Auftrag nach.¹⁴⁰

Bis 1568 waren bereits 280 Kopien geschaffen worden, die Cosimo I. in der Sala del Mappamondo – auch genannt Sala delle Carte Geografiche – im Palazzo Vecchio unterbringen ließ.¹⁴¹ In diesem Jahr erschien Vasaris Beschreibung des Raums, der zur Aufnahme

136 Prinz 1971, S. 20; Ausst. Kat. Rom 1990, S. 16; Barocchi 2007, Bd. III, 1, S. 255.

137 Conticelli 2017, S. 190.

138 Siehe zur Geschichte der *serie gioviana* jüngst Alberica Barbolani da Montauto: „La Collezione Gioviana: Genesi e trasformazioni della serie di Uomini Illustri da Como alla Galleria degli Uffizi“, in: Simari & Barbolani da Montauto 2023, Bd. I, S. 17–49. Vgl. zu den Künstlerporträts auch Casini 2004, S. 163–166.

139 Hierzu Cannata 2012.

140 In einem Brief vom 7. Juli 1554 informierte Christofano dell'Altissimo den Großherzog über die Fertigstellung von 26 Porträts: „Trovandomi al Museo et aver finiti ventisei ritratti per V. Ecc.^{tia} et quando quella si risolvera chio li mandi subito li manderà et del continovo atendo allavorare per venire al fine di quelli che V. Ecc.^{tia} mia commesso.“ Zit. nach Gualandi 1844, Bd. I, S. 46.

141 Siehe zur Geschichte der *uomini illustri*-Sammlung von Cosimo I. insb. Wolfram Prinz: „Filippo Pigafetta Brief über die Aufstellung der Uomini Illustri-Sammlung in den Uffizien“, in: *MKHIF*, 22.3, 1978, S. 305–312 und Chiarini 2003, Bd. I, S. 15; Francesco Vossila: „Il Duca della Repubblica e la prima Guardaroba di palazzo“, in: *Palazzo Vecchio. Officina di Opere e di ingegni*, hg. v. Carlo Francini, Florenz 2006,

eines Teils des Bestandes der *guardaroba* entstand und laut dem Verfasser nur die „più importanti cose e di pregio e di bellezza“ aufnahm.¹⁴² Das gesamtheitliche Ordnungsmuster folgte einem enzyklopädischen Programm: In Holzschränken, die alle vier Wände bekleideten, wurden Kunst- und Naturobjekte unterschiedlicher Gattungen sortiert untergebracht. Ihre Türen wurden, Vorlagen des Geografen Ignazio Danti folgend, mit Karten, die einzelne Länder oder Regionen der Erde präsentierte, bemalt.¹⁴³ Auf den Schränken selbst standen Büsten antiker Herrscher, während der darüberliegende Bereich der Wände bis zur Decke die Porträts der *uomini illustri* aufnahm.¹⁴⁴ In der Mitte des Raumes befand sich eine astronomische Uhr, die Lorenzo della Volpaia bereits für Lorenzo il Magnifico angefertigt hatte. Direkt darüber sollten in den Deckenfeldern 48 Sternkonstellationen dargestellt werden, die durch jeweils einen großen Erd- und Himmelsglobus ergänzt wurden, welche dem ursprünglichen Plan zufolge durch Öffnungen von der Decke herabgelassen hätten werden sollen. Die *invenzione* der Sala schrieb Vasari dem Großherzog Cosimo I. selbst zu, der mittels dieses Raums den Anspruch verfolgte, alle Dinge des Himmels und der Erde an einem Platz korrekt zusammenzuführen, um sie mit den Augen ‚vermessen‘ zu können.¹⁴⁵

Offenkundig bildete die Sala del Mappamondo einen Mikrokosmos, in dem die Objekte in Verbindung mit der Ausstattung eine Übersicht universellen Wissens bot.¹⁴⁶ Die Sammlungen der berühmten Männer und Frauen hatte Cosimo I. folglich in ein dichtes Ordnungsgefüge eingeflochten, das sowohl die Gegenstände der Erde als auch des Kosmos umfasste. Im geschlossenen Rahmen bildeten die Porträts eine Enzyklopädie historischer Persönlichkeiten ab, deren ursprünglicher Nukleus sukzessiv ausgetauscht und ergänzt wurde. Neben den Bildnissen, die Cristofano dell'Altissimo bis 1589 aus Como nach Florenz übersandte, fügte bereits Vasari früh Abbilder von Francesco I. sowie Caterina de' Medici hinzu. Kurze Zeit später sind darüber hinaus zwei Serien von Päpsten und Kardinäle integriert worden.¹⁴⁷

In diesem Zusammenhang waren die *uomini illustri* weniger ein dekoratives Element als vielmehr ein Zeichen von in antiker Tradition stehender Gelehrsamkeit und Präsenz-

S. 148–169, hier S. 167–168. Vgl. auch weiter; Prinz 1971, S. 20 f.; ders., in: Mus. Kat. Florenz 1980, Bd. II, S. 603; Meloni Trkulja, in: *ibid.*, S. 601 f.

142 Vasari, ed. Bettarini & Barocchi 1987, Bd. VI, S. 250.

143 Zur Sala delle Carte Geografiche siehe insb. Liebenwein 1977, S. 153 f.; Francesca Fiorani: *Marvel of Maps. Art, cartography and politics in Renaissance Italy*, New Haven 2005; Alessandro Cecchi & Paola Pacetti (Hgg.): *La Sala delle carte geografiche. Capriccio et invenzione nata dal Duca Cosimo*, Florenz 2008.

144 Für eine virtuelle Rekonstruktion der Sala del Mappamondo Filippo Camerota: „Il collezionismo mediceo“, in: ders. 2010, S. 71–86, S. 73.

145 Vasari, ed. Bettarini & Barocchi 1987, Bd. VI, S. 252.

146 Eine Tendenz dieser enzyklopädischen Sammlungsstruktur erkennt Liebenwein bereits bei Lorenzo il Magnifico. Liebenwein 1977, S. 135 f. Siehe hierzu auch Acidini Luchinat 1997, S. 17; MacGregor 2007, S. 13.

147 Langedijk 1987, Bd. III, S. 1557.

machung der *memoria* des Dargestellten. Parallel zur Ausstattung der Sala del Mappamondo apostrophierte Vasari in den *Vite* die Bedeutung von Giovios *musaeum* im Hinblick auf die memoriale Überlieferung visueller Gedächtnisbildung und Dokumentation.¹⁴⁸ Er exemplifiziert dies an den Porträts von Biondo da Forlì, Nikolaus V., Kaiser Friedrich III., Fra Antonio und Ferrante von Aragon in der Sakramentskapelle der römischen Kirche Santa Maria Nova, die Giovio für seine Sammlung kopieren ließ, bevor die Kapelle unter Paul III. zerstört wurde und die Abbilder endgültig verschwanden.¹⁴⁹ Seine Porträtssammlung ist zudem nicht allein auf die Bildträger zu reduzieren. Indem Giovio sie zum Ausgangspunkt der Bände seiner *Elogia* machte, in der er in einer kurzen biografischen Notiz die Tugenden und Verfehlungen der Dargestellten nannte, erhielt die Gruppe von Persönlichkeiten im Bilderzyklus einen neuen historisch-dokumentarischen Charakter. Infolgedessen erfuhren die darin aufgenommenen Dargestellten aufgrund ihrer Relevanz und Prominenz eine semantische Aufladung, die einen Wiedererkennungswert ihrer Person begünstigte.¹⁵⁰

Insbesondere sollte die Auswahl einer Reihe von *uomini illustri* den Rezipienten aber konkret als Exemplum für die eigene Lebensführung dienen. Auf diese Funktion griff beispielsweise prominent Francesco Petrarca zurück: Bei seiner Begegnung mit Karl IV. in Mantua kurz vor dessen Krönung zum Kaiser am 16. Dezember 1354 überreichte der Dichter ihm eine Reihe antiker Münzen mit den Bildnissen römischer Herrscher und forderte den künftigen Kaiser auf: „Gestalte dich nach ihrer Form und ihrem Bilde“. ¹⁵¹ Explizit wurde vom Herrscher die *imitatio* der antiken Vorbilder verlangt. Die Fortführung der tugendhaften Taten exemplarischer Figuren durch die Besitzer derartiger Serien ist – deutlicher als in dem beschriebenen Fall – bei Gemäldeserien, die um Porträts der eigenen Dynastie ergänzt werden, entscheidend. Ebenso wie Cosimo I. und Francesco I. de' Medici die giovianischen *uomini famosi* mit Bildern bedeutender Familienmitglieder vervollständigen ließen, hatte bereits Federico da Montefeltro zwischen die Porträts berühmter Männer in seinem Studiolo ein Abbild von seinem Sohn Guidobaldo und sich selbst integriert.¹⁵²

148 Posselt 2013, S. 95.

149 Vasari, ed. Bettarini & Barocchi 1966–1987, Bd. III, S. 272 f.

150 Klinger 1991, S. 66–71; Casini 2004, S. 57–61; ders.: „Portrait Galleries, Artist's Biographies and the Birth of the Museums“, in: Wellington Gahtan 2014, S. 103–115; Kuster 2014, S. 20 f.; Hagedorn 2020.

151 Zit. nach Francesco Petrarca: *Briefe des Francesco Petrarca*, übers. v. Hans Nachod und Paul Stern, Berlin 1931, S. 196. Seinem Geschenk fügte Petrarca eine Reihe von Kurzbiographien bei, die Karl IV. mit den jeweiligen Errungenschaften der porträtierten Kaiser, den *res gestae*, vertraut machen sollten. Francesco Petrarca: *Prose. La letteratura italiana. Storia e testi*, Bd. III, hg. v. Guido Martellotti & Pier Giorgio Ricci, Mailand/Neapel 1955, S. 218 f.; Hannah Baader: „Das Porträt, der Ruhm und die Geschichte. Exempla virtutis (1355)“, in: Preimesberger et al. 1999, S. 189–194, hier S. 190 f.

152 Die *uomini illustri* waren eine Zeitlang mit der *Serie Aulica* verwoben. In den Jahren 1587 und 1591 transferierte Ferdinand I. einige Porträts aus dem Bestand Ottaviano de' Medicis (1482–1546) in den Corridoio der Uffizien, wo sie 1597 von Filippo Pigafetta mit der *Serie Gioviana* zusammengefügt worden sind. Prinz, in: Mus. Kat. Florenz 1979, S. 603.

Durch den in Ansätzen erkennbaren Beginn einer Ahnengalerie suggerierte er somit eine direkte familiäre Anbindung, in der Montefeltro und sein Sohn gleichsam als Nachkommen der älteren Exempla erscheinen.¹⁵³

Porträts der *uomini illustri* sind somit nicht allein als ein Zeichen von Macht zu deuten, sondern sie demonstrierten dem Betrachter ein politisch-dynastisches Verständnis und legitimierten den eigenen Standpunkt des Sammlers.¹⁵⁴ Die Medici folgen dieser etablierten Praxis. Gewissermaßen als Personifikationen bestimmter Tugenden dienten die Dargestellten in der Sala del Mappamondo als Vorbilder, die der *imitatio* durch den Sammler sowie die Rezipienten würdig sind.¹⁵⁵ Der semantische Verweis vom Porträtierten *uomo illustro* auf die großherzoglichen Sammelräume und umgekehrt stützt auf diese Weise einen institutionellen Rahmen, in dem sich die Fürsten, ungeachtet der individuellen Lebensumstände der Porträtierten, mit deren Eigenschaften messen. Besonders die Porträtserien in herrschaftlichen Häusern sind dezidiert als autoritäre Vorbilder für die politischen Ansprüche und staatsmännischen Tugenden zu lesen – also im Sinn des Fürstenspiegels – als eine Anleitung für eine erfolgreiche Staatsführung. Im Gegensatz zur Selbstbildnissammlung sind die *uomini illustri*-Serien semantisch aufgeladene Projektionsflächen, die primär auf eine Weise fungieren, nämlich als Instrument dynastischer Repräsentation.¹⁵⁶ Wie seine Nachfolger umgab sich Cosimo I. mit diesen Bildnissen – installiert in ein kosmisches Gefüge –, um sich selbst und seine Familie in die Tradition ihrer Taten und Tugenden einzuschreiben und sie als Schablone für die eigene Herrschaft und die der mediceischen Dynastie zu funktionalisieren. Dieses Prinzip der Übertragung von Eigenschaften ist für die Selbstbildnisse nicht zu konstatieren. Die Künstler bieten den Sammler keine direkte Möglichkeit zur Identifikation, im Gegenteil – sie sind es, die durch ihre Leistungen ‚ausstellungswürdig‘ werden und eine Nobilitierung erfahren.

Anspruch an die Mimesis

Indem im vorangegangenen Kapitel dargelegt wurde, dass die von Cosimo I. kopierte *uomini illustri*-Serie innerhalb der Sala del Mappamondo in einen Mikrokosmos integriert sowie mit Bildern bedeutender Familienmitglieder vervollständigt wurde, ist ein erster konzeptioneller Unterschied zur *Stanza dei Pittori* verdeutlicht worden. Er soll nun um einen weiteren signifikanten Punkt ergänzt werden: Der Ausgangspunkt ist nun Giovios mimetischer An-

153 Gabriele Beßler: *Wunderkammern. Weltmodelle von der Renaissance bis zur Kunst der Gegenwart*, Berlin 2009, S. 46.

154 Linda Klinger Aleci: „Images of Identity: Italian Portrait Collections of the Fifteenth and Sixteenth Centuries“, in: Nicholas Mann (Hg.): *The Image of the Individual. Portraits in the Renaissance*, London 1998, S. 67–79; Gregory 2012, S. 83; Kuster 2014, S. 20.

155 Dazu bereits Mancini, ed. Marucchi 1956, Bd. I, S. 143 f.

156 Zu den diversen Formen und Symbolen der herrschaftlichen Legitimation im mediceischen Großherzogtum des Cinque- und Seicento siehe Marcello Fantoni: *La corte del Granduca. Forme e simboli del potere Mediceo fra Cinque e Seicento*, London 1999.

spruch beim Kopieren der Porträts, der nochmals die disparaten Funktionen zwischen der Reihe der berühmten Persönlichkeiten sowie den genuinen Selbstbildnissen schärfen soll.

In einem Schreiben vom 18. Januar 1549 an Cosimo I. benannte Paolo Giovio explizit seine Anforderung an die Wirklichkeitsnähe der Darstellung des menschlichen Äußeren. Darin versicherte er dem Großherzog, die von ihm erstellte Serie sei ‚wahr‘ und ‚wirklichkeitsnah‘: „li predetti ritratti son veri e fidelmente ricavati dalli originali.“ Ferner habe er seine Auswahl nach einem stark quellenorientierten und historischen Prinzip gestaltet, das für die Rezipienten nachvollziehbar und überprüfbar sei. Alle ikonografischen Vorbilder, von denen seine Porträts kopiert wurden, beabsichtige er schriftlich anzuführen.¹⁵⁷ Die von Giovio versicherte Originalität der Bildnisse problematisiert er allerdings nicht durch die Berücksichtigung der Frage ihrer Qualität oder des Umstandes, ob es sich bei seiner Vorlage um eine ‚nach dem Leben‘ – also direkt vor dem Modell angefertigte Darstellung – oder bereits um eine Kopie von fremder Hand handelte. Vielmehr bezog sich Giovio auf eine zunächst undefinierte Nähe zu einer Vorlage.¹⁵⁸ Von wenigen Ausnahmen abgesehen, die nach Giovios Aussage direkt nach dem Leben gemalt worden sind, waren sämtliche Porträts in der Tat Kopien bereits existierender Bildnisse. Folglich handelte es sich um die Kopie eines bereits bestehenden Abbildes. Die Bildquellen, die er als Vorlage recherchierte, waren unterschiedlichster Art: Münzen, Medaillen, Zeichnungen, Holzschnitte, Gemälde, Miniaturen, Fresken sowie Skulpturen aus Holz und Marmor. Zwar verglich Giovio gelegentlich die Physiognomie der Abgebildeten mit alternativen Darstellungen, etwa im Falle des Karthagers Hannibal, dessen Bildnis er höchstwahrscheinlich von einer Bronzemedaille aus dem Besitz Isabella d’Estes entnahm. Dieses stellte er sowohl einem Marmorkopf im Besitz von Fabritio Pellegrino als auch einer Marmorbüste an der Fassade der Kathedrale von Messina gegenüber, die er nachweislich kannte.¹⁵⁹ Mit seinem Vorgehen reklamierte Giovio einen Wahrheitsanspruch seiner *effigies* durch deren mimetische Treue zum Bindeglied – also einer älteren, autoritativen Bildtradition – und nicht zum Urbild, dem eigentlichen Aussehen der lang verstorbenen Person. Zudem wurden, wie Klaus Niehr bemerkt, auch den

157 „E acciò che si mostri al mondo che li predetti ritratti son veri e fidelmente ricavati dalli originali loro, io citarò in testimonianza li lochi donde li ho cavati, acciò possi (chi di questo si vorrà chiarire) andare a vederli. È ben vero che l’effigie de gli antiquissimi mi eroi son cavate dalle statue e medaglie, accompagnate da quello che scrivono gli autori; verbi grada, la verissima effigie di Romulo marmorea, qual sta sopra la porta di messer Pavolo Gallo in Roma, si comprende con la iscrizione delle medaglie, simili in tutto e per tutto; come anche quelle di Numa Pompilio e d’Artoxerse.“ Paolo Giovio am 18. Januar 1549; zit. nach Bartolini 1998, S. 190.

158 Zu Giovios Prinzip der *vera imagines* siehe Pier Luigi De Vecchi: „Il museo gioviano e le ‚verae imagines‘ degli uomini illustri“, in: Mercedes Gerberi (Hg.): *Omaggio a Tiziano: La cultura artistica milanese nell’età di Carlo V* (Ausst. Mailand, Palazzo Reale 27. April – 20. Juli 1977), Mailand 1977, S. 87–96; Niehr 2004; Sonia Maffei: „Per una flogia dell’immagine: ritratti e fisiognomica tra Giovio e Della Porta“, in: *Il ritratto letterario in età moderna. Atti del convegno*, hg. der Accademia nazionale dei Lincei, Rom 2021, S. 53–71.

159 Klinger 1991, Bd. II, S. 99 f., Kat. Nr. 186. Siehe für weitere Beispiele *ibid.*, Bd. I. S. 157–201 und Francis Haskell: *Die Geschichte und ihre Bilder*, München 1995, S. 56–58.

Vorzeichnungen für die Porträtreihe im *musaeum* keine intrinsische oder dokumentarische Bedeutung zugesprochen. Wertigkeit besaß allein die gemalte Version, die selbst zu einem Original transformiert wurde.¹⁶⁰ Überdies wurde äußerst selten eine künstlerische Ausfertigung eines spezifischen Malers angestrebt, nie waren es aber Selbstbildnisse. Um die Funktion der *memoria* der historischen Personen zu erfüllen, war allerdings keine exakte Wiedergabe ihres Äußeren – im Sinne der Ähnlichkeit – Voraussetzung.

Ogleich der Terminus der ‚Ähnlichkeit‘ hinsichtlich der mit ihm verbundenen Diskurse und Wertbestimmungen äußerst wandelbar ist und in der kunsthistorischen Forschung eine Reihe von Grundsatzfragen eröffnet, wird insbesondere in der Porträtforschung kontinuierlich mit dem Grundkonzept operiert, um es als ein Instrument zur Interpretation von Kunst und ‚Realität‘ zu nutzen.¹⁶¹ Laut Rudolf Preimesberger sei der Begrifflichkeit der ‚Ähnlichkeit‘ ein aporetisches Problem immanent, da sie imstande sei, die eigentlich „reale Abwesenheit in die Fiktion [...] authentischer Anwesenheit der Realität“ zu verwandeln. Das Porträt erreiche seinen besonderen Rang also durch eine erfüllte ‚Ähnlichkeit‘, die eine enge Bindung an ‚Wirklichkeit‘ und ‚Wahrheit‘ hervorruft.¹⁶² Auf diese Form einer suggestiven Wirklichkeit waren *uomini illustri*-Reihen nicht ausgerichtet, da sie trotz ihrer wesentlichen Funktion, nämlich der möglichen Wiedererkennbarkeit und Identifikation mit den Dargestellten, dennoch keine exakte physiognomische Nähe anstrebten. Die Bemühungen um ein präzises Abbild waren folglich von geringer Relevanz. Zum wesentlichen Kern gehörte indes das memoriale Andenken der Individuen und ihrer Tugenden, für die eine bildliche Wiedergabe ausreichte, die lediglich eine Idee ihrer Persönlichkeit und Taten vermittelte oder evozierte.¹⁶³

Zwar ist die Sammlung Giovios beinahe in Gänze verloren,¹⁶⁴ doch enthüllt das erhaltene Porträt des ostgotischen Königs Totila (Abb. 17) einige der Problematiken der *vera effigies* und der Ähnlichkeitsübertragung beim Kopieren von Abbildern. Nachdem Giovio das Porträt 1548 bei Francesco Salviati in Auftrag gegeben hatte, erhielt er ein Jahr später das Werk, auf dem sich der Dargestellte im erweiterten Brustausschnitt frontal in Prunkrüstung den Betrachtenden präsentiert. Der bekrönte Kopf Totilas ist von einem strengen

160 Niehr 2004, S. 283.

161 Dietrich Schlüter: s.v. ‚Ähnlichkeit‘, in: *HWP*, Bd. I, Sp. 114f.; Christian Thiel: s.v. ‚ähnlich/Ähnlichkeit‘, in: *EPW*, Bd. I, Stuttgart/Weimar 1992, S. 52; Martin Gaier, Jeanette Kohl & Alberto Saviello: „Ähnlichkeit als Kategorie der Porträtgeschichte“, in: dies. 2012, S. 11–27, insb. S. 12–18.

162 Preimesberger 1999a, S. 18 f.

163 Niehr 2004, S. 284. Siehe hierzu auch Klinger 1991, Bd. I, S. 151–201.

164 Die Pinacoteca Civica di Como bewahrt 39 Porträts, die aus Giovios Sammlung stammen sollen. Dazu zählen unter anderem die Werke von Bernardino Campi, *Porträt des Baldassare Castiglione*, 1540–1552, Öl auf Leinwand, 114 × 92 cm und Dosso Dossi, *Porträt des Niccolò Leonicensino*, um 1521, Öl auf Leinwand, 85 × 72 cm. Vom 15. Mai bis zum 19. September 2021 ist den noch erhaltenen *uomini illustri* eine Ausstellung mit dem Titel „Capolavori a confronto“ gewidmet worden, die bedauerlicherweise nicht von der Publikation eines Katalogs begleitet wurde.



17__ Francesco Salviati, *Porträt von Totila*, ante 1549, Öl auf Leinwand, 94,3 × 66 cm, Pinacoteca Civica, Como.



18__ Cristofano dell'Altissimo, *Porträt von Totila*, 16. Jh., Öl auf Holz, 59 × 45 cm, GdU, Florenz.

Blick und erröteten Wangen geprägt, deren Wirkung nochmals durch den roten, lockigen Bart aufgegriffen wird. Seine rechte Hand ergreift einen an der Schulter angelehnten Stab, dessen unteres Ende zu einem *cartiglio* führt, das seinen Namen und Titel nennt. Auf welches Vorbild Salviatis Ausführung rekurriert, ist trotz Giovios Anspruch, die ikonografischen Quelle stets offenzulegen, nicht bekannt.¹⁶⁵ Überdies lässt die Kopie von Salviatis Gemälde, die Cristofano dell'Altissimo für Cosimo I. malte, signifikante Unterschiede erkennen (Abb. 18). Der Brustausschnitt ist wesentlich kleiner gewählt, sodass die auf dem Stab aufliegende Hand nicht mehr dargestellt ist. Der Fokus liegt auf dem Gesicht Totilas, das gegenüber dem Vorbild ebenfalls variiert wurde: Das Inkarnat ist durch einen hohen Weißanteil merklich heller, und auch die ursprünglich roten Wangen sind hier in einem ruhigeren, blassen Rosa wiedergegeben. Die intensive rote Farbe der Barthaare reduziert dell'Altissimo zu einem moderaten rostbraunen Ton. Ferner sind die Stirn und der Nasenrücken wesentlich glatter gestaltet und suggerieren in Verbindung mit der vergrößerten Augenpartie einen milderen Blick. Die kleinen Haarsträhnen, die unter der Krone herausragen, liegen auf der Stirn in veränderter Weise auf und schließlich ersetzt auch eine goldene Inschrift über dem Haupt des Königs den *cartiglio* im Vorbild Salviatis.

165 Bartolini 1998, S. 190.



19__ Pietro Perna, *Porträt von Totila rex Gothorum*, Holzschnitt, in: Paolo Giovio: *Elogia virorum bellica virtute illustrium*, hg. v. Pietro Perna, Basel 1575, S. 18.

Die Wiedergabe des Porträts in der druckgrafischen Version der *Elogia* weist wiederum andere eklatante Veränderungen auf (Abb. 19).¹⁶⁶ Da der in Basel ansässige Verleger Pietro Perna die giovianische Reihe mit Abbildungen der Porträts herausgeben wollte, sandte er den Künstler Tobias Stimmer nach Como, der die Bildnisse abzeichnete. Diese zeichnerischen Vorlagen Stimmers dienten weit über die Giovio-Ausgabe hinaus zahlreichen anderen Porträtserien als Vorbild.¹⁶⁷ Für den Holzschnitt Totilas in Pernas 1575 erschienener Ausgabe der *Elogia* vergrößerte Stimmer den Bildausschnitt leicht. Zudem veränderte er die Gesichtsproportionen sowie die seitliche Blickrichtung zur Frontal-

166 Pietro Perna, *Porträt von Totila rex Gothorum*, 1575, Holzschnitt, in: Paolo Giovio: *Elogia virorum bellica virtute illustrium* [...], hg. v. Pietro Perna, Basel 1575.

167 In den ersten Elogien wurde auf die Wiedergabe der Porträts verzichtet. Zu Giovios Lebzeiten sind lediglich die *Vitae duodecim vicecomitum Mediolani principum* (Paris 1549) mit Holzschnittbildern wiedergegeben worden. Paolo Giovio: *Vitae duodecim vicecomitum Mediolani principum*, Paris 1549; ders.: *Elogia virorum bellica virtute illustrium*, Basel 1577. Bei dem letzten Titel handelt es sich um das umfangreichste Porträtwerk mit Holzschnitten von Tobias Stimmer. Siehe hierzu Paul Tanner: „Paolo Giovio, Pietro Perna, Tobias Stimmer und ihre Porträtwerke (Nrn. 105–125)“, in: *Tobias Stimmer: 1539–1584. Spätrenaissance am Oberrhein* [Ausst. Basel, Kunstmuseum 23. September – 9. Dezember 1984], Basel 1984, S. 223–239; Federico Togioni: „1.7 Tobias Stimmer (Sciaffusa 1539–Strasburgo 1584), Ritratto di Leonardo“, in: Roberto Ciardi & Carlo Sisi (Hgg.): *L'immagine di Leonardo. Testimonianze figurative dal XVI al XIX secolo* [Ausst. Vinci, Museo Leonardiano 28. Juni 1997 – 28. September 1997], Florenz 1997, S. 80.

ansicht. Die Nase des Königs ist verdickt und verkürzt, die Bartfrisur bildet die deutlichen Spitzen nicht mehr aus, sondern ist abgerundet. Auch Totilas Rüstung transformiert Stimmer signifikant. Der vom Mantel freigegebene Ausschnitt des Harnischs ist verkleinert, der rote Samtstoff fällt massig nach vorne und das furchterregende Maul des bestienartigen Kopfes, den Salviati an der Brust des Herrschers darstellt, formt sich nun zu einem Lächeln. Fraglos handelt es sich bei gedruckten Porträtserien um ein völlig anderes Medium mit einem anderen Zuschnitt, zumal die *serie gioviana* anfänglich nicht als druckgrafisches Kompendium konzipiert war. Dennoch illustriert das Beispiel Totilas in aller Deutlichkeit, wie Elemente der Originalvorlage stetig variiert wurden, sodass sowohl in der malerischen Kopie von dell'Altissimo als auch in der Reproduktion Stimmers die Konzepte der ‚Originalität‘ und ‚Ähnlichkeit‘ – auch aufgrund der individuellen Interpretationen des jeweiligen Kopisten – immer weiter aufgeweicht wurden.

Das gleiche mag ein weitaus prominenteres Beispiel verdeutlichen. Bekannterweise ergänzte Vasari die 1568 erschienene zweite Ausgabe seiner *Vite* – die sogenannte *Giuntina* – um 144 ovale Bildfelder mit den Antlitzen der Künstler.¹⁶⁸ Seine ikonografischen Quellen sind indes nicht immer bekannt. Ob es sich um Selbstbildnisse oder Porträts aus erster oder sogar zweiter Hand handelte, bleibt häufig ungeklärt, obgleich Vasari seine Suche der „*ritratti di uomini*“ mehrfach reflektiert. Seiner Aussage nach habe er systematisch Kirchen und Privathäuser in Florenz aufgesucht, um dort auf Fresken und Reliefs und sogar auf Totenmasken zurückzugreifen.¹⁶⁹ Leitend für die Auswahl der Porträts sei stets das Paradigma der ‚Ähnlichkeit‘ gewesen, weshalb er im Fall Correggios, wo er kein glaubwürdiges Porträt finden konnte, sogar auf den entsprechenden Holzschnitt verzichtete! Er betonte allerdings selbst, dass das Aussehen der Bildnisse bei noch lebenden Künstlern aufgrund des Alterungsprozesses abweichen könne. Ferner weise ein gezeichnetes Selbstbildnis nie den gleichen Grad an Ähnlichkeit auf wie ein gemaltes Werk – ein Verlust an mimetischer Treue, den Vasari insbesondere in seiner Wahl des Mediums des Holzschnitts, dem es an Feinheit fehlt, bewusst in Kauf nahm.¹⁷⁰

168 Wie Vasari selbst berichtet, sei Paolo Giovios Idee angeblich der Katalysator für sein Verfassen der Künstlerbiografien gewesen. Vasari, ed. Bettarini & Barocchi 1987, Bd. VI., S. 389 f.

169 Giorgio Vasari: *Ragionamenti* [...], Florenz 1588, S. 66 f.; siehe Gregory 2012, S. 83–86; Fabian Jonietz: *Die ‚Stanze nuove‘ im Palazzo Vecchio, Giorgio Vasaris ‚Ragionamenti‘ und die Lesbarkeit der Kunst im Cinquecento*, Berlin/München 2017, S. 76; von Rosen 2018, S. 39.

170 Vasari, ed. Bettarini & Barocchi 1967, Bd. II, S. 32. Zur Kategorie der Ähnlichkeit im Werk Vasaris siehe jüngst von Rosen 2018, S. 39 f. Hierzu ebenfalls Prinz 1966, S. 133 f.; Georges Didi-Huberman: „Ressemblance mythifiée et ressemblance oubliée chez Vasari: la légende du portrait sur le vif“, in: *Mélanges de l'Ecole française de Rome. Italie et Méditerranée*, 106, 1994, S. 383–432, hier S. 402–404; Gregory 2012, S. 90 f. Die Variationen setzen sich auch in der Kleidung fort, die Informationen über den sozialen Status des Künstlers lieferten; etwa bei Bastiano da Sangallo, in dessen Vita der Künstlerbiograf das unzivilisierte Verhalten und das Erscheinungsbild des Malers bemängelte.

Da eine umfassende Untersuchung der Bildniskompendien weder von zentraler Bedeutung für die Leitfragen dieser Arbeit ist, noch an dieser Stelle geleistet werden kann, möchte ich zu den gemalten Porträtreihen zurückkommen. Abwandlungen und Variationen zur Vorlage sind ebenfalls in anderen Kopien der giovanischen Serie offensichtlich. Neben einigen weiteren Auftraggebern sandte beispielsweise Ippolito Gonzaga den Maler Bernardino Campi nach Como, um die Porträts als Vorlage für die eigene Bildnissammlung zu nutzen;¹⁷¹ auch Federico Borromeo gab Kopien in Auftrag.¹⁷² Insbesondere Ferdinand von Tirol, der wiederum Giovios Sammlung kopieren ließ, besaß insgesamt mehr als 1.000 Porträts, die dem Prinzip der *uomini illustri* folgten.¹⁷³ Genealogisch geordnet handelte es sich hierbei überwiegend um Kopien der Bildnisse von Fürsten, Königen, Päpsten, Rechtsgelehrten, Dichtern, Philosophen sowie der vier Künstler – Leonardo, Michelangelo, Dürer und Tizian.¹⁷⁴ Sowohl Friedrich Kenner, als auch Christian Gries schlossen deshalb ein genuines Interesse Ferdinands an der Geschichte der Bildenden Künste und der individuellen Technik ihrer Vertreter aus.¹⁷⁵ Sämtliche der Bildnisse wurden im kleinen Format (etwa 13 × 10 cm) mit Öl auf Papier ausgeführt, um sie leichter

171 Alessandro Lamo: *Discorso intorno alla scoltura, et pittura, dove ragiona della Vita, et Opere in molti luoghi, et a diversi Prencipi, et Personaggi fatte dall'Eccellente, e Nobile M. Bernardino Campo Pittore Cremonese*, hg. v. Cristoforo Draconi, Cremona 1584, S. 53.

172 Jones 1993, S. 314 f., Nrn. 185–189. Vgl. Carlo Marcora: „Ritratti conservati all'Ambrosiana copiati dal Museo Giovio di Como“, in: *Periodico della Società Storica Comense*, 48, 1981, S. 91–122; Anna Elena Galli & Sergio Monferrini: „La ‚Galleria dei ritratti‘ come strumento di comunicazione sociale nella Lombardia spagnola“, in: María Luz González Mezquita (Hg.): *Sobre Historia Moderna: Analisis, Comparaciones y Cruce de Perspectivas*, Buenos Aires 2023, S. 246–269.

173 Grundlagenforschung mit umfassendem Überblick dieser Sammlung betrieb insbesondere Friedrich Kenner im 19. Jahrhundert in mehreren umfangreichen Aufsätzen, die er im Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlung in Wien publizierte. Siehe Friedrich Kenner: „Die Porträtsammlung des Erzherzogs Ferdinand von Tirol“, in: *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlung in Wien*, 14, 1893, S. 37–186; ders. in: *ibid.*, 15, 1894, S. 147–259; ders. in: *ibid.*, 17, 1896, S. 101–274; ders. in: *ibid.*, 18, 1897, S. 135–261; ders. in: *ibid.*, 19, 1898, S. 6–146. Dass Ferdinand mit großem Aufwand und der Hilfe von Diplomaten und Familienmitgliedern wie seiner Schwester Johanna (der Großherzogin von Florenz) und seinem Sohn Andreas (einem in Rom residierenden Kardinal) eine große Anzahl an Porträts aus ganz Europa zusammenrug, zeigt Lhotsky 1941–45, Bd. I, S. 187 f.

174 Ausst. Kat. Wien 2002, S. 86.

175 Kenner 1898, S. 6–146; Christian Gries: „Erzherzog Ferdinand II. von Tirol und die Sammlung auf Schloss Ambras“, in: *Frühneuzeit-Info*, 5, 1994, 1, S. 7–37; Ausst. Kat. Wien 2002, S. 86. In Ambras sind lediglich wenige Künstlerselbstbildnisse gesichert, sodass nicht von einem systematischen und konzeptuellen Interesse am genuinen Selbstporträt und der Selbstformung ausgegangen werden kann. Zu den wenigen eigenhändigen Abbildern von Künstlern zählen zwei von Martin Teofil, der seit 1624 Hofmaler von Leopold V. in Innsbruck war. Zudem hinterließ auch Martin Mittnach, Innsbrucker Kammermaler von Erzherzog Maximilian III. und Hofmaler von Claudia de' Medici, sein Selbstbildnis in Ambras. Siehe Erich Egg & Gert Ammann (Hgg.): *Barock in Innsbruck* [Ausst. Innsbruck, Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, 20. Juni – 28. September 1980], Innsbruck 1980, S. 101–102, Nrn. 257 & 280; S. 288, Nr. 105.

nach Ambras zu senden, wo sie dann nachträglich auf dünne Holztafeln montiert und gerahmt wurden. Manche Bildnisse sind direkt vor den Porträtierten angefertigt worden, bei anderen handelt es sich wiederum um Kopien nach älteren Porträts, sodass sich die Serie im Besitz Ferdinands durch eine breite Heterogenität ihrer künstlerischen Ausführung auszeichnet.¹⁷⁶

Ähnlich heterogen ist ebenfalls eine wenige Jahrzehnte später in Florenz entstandene, heute nicht mehr vollständig erhaltenen Serie, die ausschließlich Porträts von Malern umfasst. Die aus dem 17. Jahrhundert stammenden *Ritratti degli Artisti*, die Mitglieder der Accademia del Disegno wiedergeben und von denen sich 39 Bildnisse erhalten haben, rekurrieren partiell auf bereits bestehende Selbstbildnisse. Dies trifft auf jene von Andrea del Sarto, Cigoli und Cristofano Allori zu,¹⁷⁷ während andere auf ‚einfache‘ Porträts wie im Fall von Domenico Passignano und Jacopo Sansovino zurückgehen.¹⁷⁸ Zudem sind einige Kopien aus der *serie gioviana* eingegliedert worden, darunter das Bildnis Leonardo da Vincis.¹⁷⁹ Insbesondere im Vergleich zu den drei Selbstbildnissen von Andrea del Sarto, Ludovico Cigoli und Cristofano Allori (Abb. 20), die sich zu diesem Zeitpunkt bereits im mediceischen Besitz befanden, sind die physiognomischen Abweichungen besonders auffällig: Da Andrea del Sartos Selbstbildnis in seiner Farbigkeit erkennbar heller ausgestaltet ist, verleihen die changierenden Partien aus Licht- und Schattenelementen seinem Gesicht in Verbindung mit dem rosafarbenen Inkarnat einen aufgeweckten und ‚lebendigen‘

176 Lhotsky 1941–45, Bd. I, S. 187 f.

177 Anonym, *Porträt von Andrea del Sarto*, 17. Jh., Öl auf Leinwand, Florenz, Accademia del Disegno; Giovanbattista Vanni, *Porträt von Cristofano Allori*, 1648, Öl auf Leinwand, Florenz, Accademia del Disegno; Domenico Peruzzi, *Porträt von Ludovico Cardi, genannt Cigoli*, 1657, Öl auf Leinwand, Florenz, Accademia del Disegno. Siehe Meijer & Zangheri 2015, Bd. II, Taf. 102, 110 & 112.

178 Bereits Vasari regte eine Sammlung der Künstlerporträts in der Akademie an, wie aus den ‚Capitoli et Ordini‘ zu entnehmen ist. In den Statuten wurde die Idee festgehalten, einen Fries mit einer Sammlung von Künstlerbildnissen der berühmtesten toskanischen Maler zu schaffen, darunter sowohl historische als auch zeitgenössische. Federico Zuccari, der Mitglied der florentinischen Akademie war und deren Statuten kannte, hinterließ der von ihm mitgegründeten Accademia di San Luca in Rom ein Selbstbildnis, woraufhin diese Institution begann, Kopien von Künstlerbildnissen anzufertigen, was später von anderen Akademien aufgegriffen wurde. Hier hingen Selbstbildnisse aufgrund ihrer Vorbildfunktion und waren für den produktiven Wettstreit angedacht. Die ‚Capitoli et Ordini‘ der Accademia del Disegno ed. in: Nikolaus Pevsner: *Die Geschichte der Kunstakademien*, München 1986, S. 293–301, C. XXII, S. 297–298; vgl. Prinz, 1966, S. 19; ders. 1979, S. 765; Sframeli 2007, S. 27.

179 Die beiden Serien wurden im 19. Jahrhundert unter dem Direktor Luca Bourbon del Monte zunächst in die Uffizien und dann in andere benachbarte Institutionen ausgelagert. Maria Sframeli: „Le opere d’arte delle Gallerie fiorentine nel Palazzo dei Beccai“, in: Meijer & Zangheri 2015, Bd. I, S. 611–616, hier S. 615. Im 18. Jahrhundert ist eine weitere Serie von Künstlerporträts entstanden, ausgeführt von Novizen zur Aufnahme in der Accademia del Disegno. Camillo Jacopo Cavallucci: *Notizie storiche intorno alle Gallerie di quadri antichi e moderni della R. Accademia del Disegno*, Florenz 1873, S. 55. Von diesen konnten im Jahr 1954 noch 25 in den Depots des Palazzo Pitti identifiziert werden, da auf den Rahmen ihre Namen vermerkt waren. Mus. Kat. Florenz 1980, Bd. II, S. 601 und 718.



20 __Anonym, *Porträt von Andrea del Sarto*, 17. Jh.; Domenico Peruzzi, *Porträt von Ludovico Cardi (Cigoli)*, 1657; Giovanbattista Vanni, *Porträt von Cristofano Allori*, 1648, alle ohne Maße, Öl auf Leinwand, Accademia del Disegno, Florenz; Andrea del Sarto, *Selbstbildnis*, 1528–30, Fresko auf Ziegel, 51,5 × 37,5 cm; Cigoli, *Selbstbildnis*, 1604, Öl auf Leinwand, 58,5 × 44 cm; Cristofano Allori, *Selbstbildnis*, 16. Jh., Öl auf Leinwand, 53,5 × 40,3 cm, alle GdU, Florenz (gelesen von oben links nach unten rechts).

Ausdruck. Auf der Fassung der Accademia sind dagegen die Augen und der Mund sowie das Kinn stark akzentuiert, indem sie dunkler unterlegt sind und insgesamt dem Antlitz eine gewisse Schwere verleihen. Verloren gegangen ist ebenso das ausgeprägte *rilievo* seines Umhanges, der in del Sartos originalem Selbstporträt noch unregelmäßige schwarze Streifen durch die Stofffalten an den Schultern wirft, die in der späteren Kopie geglättet wurden. Im Falle Cigolis ist das Selbstbildnis von einem weitaus breiteren und trockeneren Pinselduktus geprägt, der sich in seiner Mütze, aber auch in seinem Bart festmachen lässt. Die physiognomische Ausformung für das Porträt der Accademia unterscheidet sich hinsichtlich der Wiedergabe von einer schmalere Augenpartie, während die Nase deutlich breiter gestaltet ist. Die Unterlippe des ursprünglich kleinen Mundes erscheint zudem wulstig. Den augenfälligsten Kontrast zeigt jedoch unverkennbar das Abbild von Cristofano Allori, dessen Gesichtsproportionen in der Kopie deutlich anders modelliert sind als in seinem Selbstbildnis. Die Augenpartie wirkt im Selbstbildnis offener und in der Kombination mit der geschwungenen Augenbraue erzeugt sie einen wachen Blick, während die verdunkelten Augen im ‚einfachen‘ Porträt den Betrachter frontal fokussieren, statt – wie im Selbstbildnis – leicht nach links auszuweichen. Pausbacken flankieren die erkennbar kleinere Nase in dem Bild der Accademia. Der im Selbstbildnis wohlgeformte, gekämmte Bart wirkt in der Kopie wild und ungepflegt.

Obleich die drei Originale in unmittelbarer Nähe in Florenz präsent waren, sind also eklatante Unterschiede zwischen den genuinen Selbstbildnissen und den kopierten Porträts festzumachen. Der Künstlerreihe, die möglicherweise den Fries eines Saals der Accademia säumte, ist sicherlich ein memorialer und identifikationsstiftender Gedanke immanent, da sich nachfolgende Schüler gemäß eines paragonalen Leitgedankens mit den hier repräsentierten Abbildern meisterlicher Künstler messen sollten. Wie im Fall der *uomini famosi* ist jedoch selbst in der Accademia del Disegno, also dem florentinischen Zentrum der künstlerischen Praxis und Theoriebildung, kein besonderer Wert auf die präzise Übernahme mimetischer Details der Selbstporträts gelegt worden.

Insbesondere bei dem hier angeführten Kriterium der mimetischen Treue zeigt sich somit bei den ‚einfachen‘ Porträts der Künstlerreihe der Accademia, wie schon bei den *uomini illustri*, eine gravierende Differenz gegenüber der Selbstbildnissammlung: Offensichtlich war eine exakte Wiedergabe der äußeren Erscheinung weniger relevant als eine gebündelte Verkörperung weiterer Qualitäten und Charaktereigenschaften, die für die Zeitgenossen vermutlich erkennbar waren.¹⁸⁰ Indessen erfuhr das Selbstbildnis, das eine Nahansicht des Gesichts ermöglichte, in der Sammlung Leopoldos eine neue Funktion. In der Selbstbildnissammlung lag der Fokus gänzlich auf den Künstlern selbst sowie auf ihrer individuellen Technik des Malens. Die repräsentative Funktion und die Legitimation der eigenen Herrschaft, für die mittels der Abbilder tugendhafter Persönlichkeiten eine historische und gesamt Kosmologische Aussage formuliert wurde, ist nicht vorhanden. Dass die medicische Universalsammlung in der Sala del Mappamondo, aus der die florentinische Serie der *uomini illustri* hervorging, eine grundsätzlich andere Einordnung erfordert als die spätere *Stanza dei Pittori*, wird auch dadurch nahegelegt, dass sowohl Leopoldo, als auch Cosimo III. die Reihe der *uomini illustri* fortführten, jedoch in den Uffizien stets von den Künstlerselbstbildnissen separierten.¹⁸¹ Anders gesagt: Die *ritratti dei pittori* gehören nicht zu den *uomini illustri* im eigentlichen Sinne, da die Sammlung nicht nur konzeptuell, sondern darüber hinaus stets auch räumlich von der von Cosimo I. begründeten Porträtserie getrennt wurde.

Aus diesen Gründen kann die von der Forschung postulierte Abhängigkeit der Spezialsammlung der Selbstbildnisse zu jenen der berühmten Männer und Frauen nicht bestätigt werden. Statt der letztlich auf Prinz zurückgehenden These einer fortlaufenden Sammlungstradition wird die vorliegende Arbeit deshalb eine alternative Deutung stark

180 Vgl. Michaela Marek: „Donatello Niccolò da Uzzano – ‚ritrarre dal naturale‘ und Bürgertugend“, in: *Donatello-Studien*, hg. v. Kunsthistorischen Institut in Florenz, München 1989, S. 263–271.

181 Zur Weiterführung der *uomini illustri*-Sammlung unter Leopoldo und Cosimo III. siehe Meloni Trkulja, in: *Mus. Kat. Florenz 1980*, Bd. II, S. 601; dies. 1983, Bd. I, S. 336–337; Laura Morelli: „I ritratti di uomini illustri degli Uffizi dipinti da Carlo Ventura Sacconi, Giovanni Pietro Pollini e Giovanni Berti“, in: *Donum*, 2020, S. 241–267; Maria Matilde Simari: „La Galleria degli Uomini Illustri da Ferdinando I a Gian Gastone de' Medici“, in: Simari & Barbolani da Montauto 2023, Bd. I, S. 65–99, hier S. 73.

machen, indem im Folgenden ein durch Leopoldo vollzogener Perspektivwechsel aufgezeigt wird: von einer ‚einfachen‘, vornehmlich illustrativen Porträtsammlung hin zu einem vielschichtigen, beweisführenden Konzept für die durch Selbstporträts repräsentierte Malerei per se, das ein korrelatives Verhältnis zur frühneuzeitlichen Erkenntnistheorie aufweist. Während in den oben angeführten mediceischen Porträtserien im Wesentlichen eine semantische Form der ‚Ähnlichkeit‘, die sich aus verschiedenen Komponenten zusammensetzte, angestrebt wurde, die zur eigentlichen Funktion – der Identifizierung der dargestellten Person – führte, wurde die *Stanza* durch ein völlig anderes Motiv dominiert. Da das zentrale Kriterium im Selbstbildnis in der Überlagerung von Thema und Autor liegt, bildeten sowohl das Äußere des Künstlers als auch die genuinen Charakteristika seines Malprozesses den Kern der in sich konzeptuell geschlossenen Spezialsammlung. Obgleich bereits vor Leopoldo einige Selbstbildnisse im mediceischen Besitz existierten und temporär in der Tribuna zusammenhingen, war hier dennoch keine ähnliche Funktion angestrebt worden. Wie im nächsten Kapitel gezeigt wird, unterstanden die wenigen Künstlerselbstporträts vor der Begründung der *Stanza* den Sammlungsprinzipien von Kunstkammern, die *artificialia* und *naturalia* in prachtvoller Inszenierung nebeneinander ausstellten und somit nicht an der Subgattung per se interessiert waren.

2. Konzeptuelle Neuausrichtung der Sammlungspraktik: das Selbstbildnis als Studienobjekt

Wie eingangs im Zusammenhang mit den Fragen nach den Ursprüngen von Leopoldos Interesse an Bildnissen *di propria mano* erwähnt wurde, befanden sich in den mediceischen Sammlungen nicht ausschließlich Kopien fragwürdiger Qualität, sondern auch bereits eine gewisse, überschaubare Zahl eigenständiger Selbstporträts. Ein frühes dieser Beispiele, das schließlich wohl zwischen 1714 und 1753 dem älteren Bestand entnommen wurde, um es in den neu arrangierten Selbstbildnissaal in den Uffizien – der *Sala dei Pittori* – zu integrieren, ist das auf einen Dachziegel gemalte, eigenhändige Porträt von Andrea del Sarto (Abb. 21).¹⁸²

Laut Giorgio Vasari entstand das um 1528–1530 datierte Werk des Florentiners ursprünglich aus dem Gedanken heraus, seine Frau Lucrezia zu porträtieren. Da sich diese dem Vorhaben jedoch vehement widersetzt habe, beschloss del Sarto letztlich, einen Spiegel zur Hand zu nehmen und sein eigenes Abbild auf den Dachziegel zu malen.¹⁸³ Nach

182 Das Selbstbildnis wurde laut dem *Inventario Generale di tutto quanto fu consegnato a Giovanni Francesco Bianchi custode della Galleria di S.A.R. Prima la morte del di lui genitore dal 1704 al 1714* noch in einem anderen Saal der Uffizien aufbewahrt (BdU, ms. 82, c. 84, Nr. 725) und gelangt erst später in den Selbstbildnissaal, wie das *Inventario delle preziose antichità ed insigni memorie che si conservano nella magnifica imperiale Galleria* von 1753 belegt (BdU, ms. 95, c. 267, Nr. 3219). Beide Inventare ed. bei Fileti Mazza 2009, Bd. II, S. 256–260 und S. 263–265.

183 Vasari, ed. Bettarini & Barocchi 1976, Bd. IV, S. 341–397, hier S. 387.



21__Andrea del Sarto, *Selbstbildnis*, 1528–30, Fresko auf Ziegel, 51,5 × 37,5 cm, GdU, Florenz.

dem Ableben des Künstlers gelangte das Selbstbildnis aus dem Eigentum seiner Frau spätestens 1609 in die *Guardaroba* der Medici und anschließend in die Tribuna.¹⁸⁴ Das Bestandsverzeichnis von 1638 vermerkt neben dem eigenhändigen Porträt del Sartos in diesem Raum ebenfalls ein (Selbst)bildnis Baccio Bandinellis und eines Tintoretto, von denen das erstgenannte heute nicht eindeutig identifiziert werden kann.¹⁸⁵ Diese bemerkenswerte

184 Meloni Trkulja, in: Mus. Kat. Florenz 1979, S. 789, Nr. A23 und Caneva in: Mus. Kat. Florenz 2002, S. 181, Nr. 1.

185 Nicole Hegener vermutete, es könnte sich bei dem vermeintlichen Selbstbildnis Baccio Bandinellis um folgendes nicht eindeutig zuschreibbares Bildnis handeln: Andrea del Sarto (?), *Brustbildnis eines jungen Mannes mit Barett*, Öl auf Leinwand um 1560–1620, 58,5 × 42,5 cm, Florenz, GdU, (Inv. 1890, Nr. 1486). Nicole Hegener: *Divi Iacobi Eqves. Selbstdarstellungen im Werk des Florentiner Bildhauers Baccio Bandinelli*, Berlin 2008, S. 643 f., Nr. 102. Das Porträt wurde allerdings seit dem Inventar von 1635 Andrea del Sarto zugeschrieben und identifizierte das Abbild Bandinellis, „dicono che sia Baccio Bandinelli“ (BdU, ms. 75, fol. 46, Nr. 463). Zu dem gleichen Schluss kam auch Beatrice Paolozzi Strozzi, die ein frühes Inventar aus dem 1616 anführt, das aufgrund der Beschreibung den Abgebildeten als Baccio Bandinelli identifiziert und in der Tribuna der Uffizien verortet. Eine 2014 durchgeführte Restaurierung des Gemäldes folgte, dass der Maler lediglich aus dem Umkreis del Sartos stamme. Überdies ist 1797 für die Galleria Palatina eine Kopie des Gemäldes eingekauft worden, das leicht größer ist. Für eine ausführliche Besprechung des Bildnisses Beatrice Paolozzi Strozzi, in: Detlef Heikamp & dies. (Hgg.): *Baccio Bandinelli. Scultore e Maestro* [Ausst. Florenz, Museo Nazionale del Bargello, 9. April – 13. Juli 2014], Florenz 2014, S. 508 f., Nr. 68. Für das zweite Porträt Bandinellis, das im 18. Jahrhundert in die Florentinische Sammlung einging, siehe Padovani, in: Mus. Kat. Florenz 2003, S. 56.

Konstellation verlangt, nach den älteren konzeptuellen Sammlungsstrukturen zu fragen, mit denen sich Leopoldo und Cosimo III. auseinandersetzen. Denn mit hoher Wahrscheinlichkeit ist davon auszugehen, dass zumindest das Selbstbildnis del Sartos von Cosimo III. aus dem relativ feststehenden Komplex der in der Tribuna präsentierten Werke herausgenommen wurde, um es in die *Sala dei Pittori* einzufügen. Welche Aussagen lassen sich diesem Vorgang entnehmen und welche strukturellen Unterschiede zwischen der früheren Aufbewahrung von Selbstporträt werden daraus deutlich?

Die an das Zentrum des östlichen Flügels der Uffizien angrenzende Tribuna ist als Nachfolgeraum des Studiolo im Palazzo Vecchio von Francesco I. de' Medici entworfen und seit Anbeginn als ‚Schausammlung‘ konstruiert worden. Nach enzyklopädischem Prinzip wurden hier die bedeutendsten Kunstwerke der Gattungen Malerei und Skulptur ausgestellt – und zwar vom alten Ägypten, gipfelnd in den Kunstambitionen des toskanischen Großherzogtums.¹⁸⁶ In der pointierten Architektur der Tribuna, die von einem oktogonalen, überkuppelten Zentralbau gebildet wird, wirkte sie in Verbindung mit den darin enthaltenen Kostbarkeiten unterschiedlicher Materialien, der Ausstattung sowie der Wanddekoration auf den Besuchenden in ostentativer Art theatralisch. Indem Vorhänge von den Bildern gezogen und die Schätze wie kostbare Juwelen aus Kisten und Schubladen herausgeholt wurden, entstand laut Detlef Heikamp durch die gesteigerte Präsentationsform eine selbstinszenierte Legitimation sowie Glorifizierung der mediceischen Regentschaft.¹⁸⁷

Bekanntermaßen wird die Leitidee der in den letzten Jahrzehnten intensiv in den Fokus der kunsthistorischen Forschung gerückten Kunst- und Wunderkammer als allumfassender, enzyklopädischer Wissensspeicher verstanden, in dem die Betrachter künstlerische, kunsthistorische, wissenschafts- und sozialgeschichtliche Aspekte reflektierten.¹⁸⁸

186 Für die Definition und Entwicklungstendenzen von *studioli*, die vom 16. zum 17. Jahrhundert zunehmend vom Raumtyp der Galerie abgelöst wurden, siehe grundlegend bis heute Liebenwein 1977; Dora Thornton: *The Scholar in His Study. Ownership and Experience in Renaissance Italy*, New Haven & London 1997; Valentina Conticelli: „*Guardaroba di cose rare et preziose*“. *Lo studiolo di Francesco I. de' Medici: arte, storia e significati*, Lugano 2007. Zur Tribuna in den Uffizien siehe Heikamp 1963; Natali, Nova & Rossi 2014. Zum Ordnungsprinzip im Studiolo von Francesco I. siehe Lina Bolzoni: „L'invenzione dello Stanzino di Francesco I“, in: Candace Adelson (Hg.): *Le arti del principato mediceo*, Florenz 1980, S. 255–299, insb. S. 260–269; dies. 1994, S. 136.

187 Heikamp 1963, S. 205 f. & S. 221; von Herrmann 2003, S. 118. Auch Olmi 1985, S. 10 f.; ders. 1993, S. 110; Carmen Donia: „Mappe visuali della conoscenza: Quiccheberg nella Tribuna del Principe. Modelli retorici e logiche espositivi“, in: Natali, Nove & Rossi 2014, S. 251–259. Rezent auch Pomian, 2020, S. 229–233.

188 Liebenwein 1977, S. 155 f. Vgl. Luciano Berti: *Il Principe dello Studiolo. Francesco I dei Medici e la fine del Rinascimento fiorentino*, Florenz 1967, S. 61–84; Acidini Luchinat 1997, S. 17; MacGregor 2007, S. 13. Angesichts der umfangreichen Literatur zu den Kunst- und Wunderkammern werden hier stellvertretend lediglich folgende einschlägige Beiträge angeführt: Julius von Schlosser: *Die Kunst- und Wunderkammern der Spätrenaissance: ein Beitrag zur Geschichte des Sammelwesens*, Leipzig 1908; Thomas DaCosta Kaufmann: *The Mastery of Nature. Aspects of Art, Science and Humanism in the Renaissance*, Princeton 1993,

Wenngleich in diesem oktagonalen Ausstellungsraum nicht wie in einem Kuriositätenkabinett – welches die materielle Vielfalt von *naturalia* und *artificialia* nach Empfehlungen theoretischer Gewährsmänner wie Samuel Quicchelberg und Giulio Camillo rational ordnet¹⁸⁹ – sondern allein eine durch qualitative Selektion bestimmte Hochkunst zusammengestellt wurde, vereinen alle Ausstellungsstücke symbolisch auf Einzelelemente einer allumfassenden Makrostruktur. So konnten die künstlerischen Besonderheiten des gesamten Universums als Mikrokosmos oder als Welt *en miniature*, vorgeführt sowie studiert werden.¹⁹⁰

In Anbetracht dessen bildet die *Stanza dei Pittori* innerhalb dieser Sammlungstypologien ohnehin eine Schnittstelle, wie im Vergleich mit den *uomini illustri* in der Sala del Mappamondo, aber auch mit den ersten Selbstbildnissen in der Tribuna und der Struktur des Studiolo evident wird. Ihre Konzeption wird weder durch eine universelle Aussage, noch durch eine dynastisch-repräsentative Herrschaftsfunktion definiert. Vielmehr hatte Leopoldo die künstlerische Qualität und spezifischen Charakteristika individueller Maler und Schulen zum Thema erwählt. Separiert von der Präsentation anderer Kunst- und Naturobjekte fanden hier ausschließlich genuine Selbstbildnisse ihren Platz. Mittels ihrer räumlichen, systematischen sowie konzeptuellen Abgrenzung war die *Stanza* als Spezialsammlung angelegt, in der konzentriert eine einzige Bildgattung fokussiert, genauestens betrachtet und studiert werden konnte. Den eingangs erwähnten (Selbst)bildnissen von Andrea del Sarto, Bandinelli und Tintoretto war in der Tribuna kein abgesonderter Bereich zugewiesen worden, sondern sie gliederten sich als Teil eines größeren Gefüges von Gemälden unterschiedlicher Bildgattungen sowie neben Kunstgattungen wie Plastiken, Bronzen, Karten, Instrumenten etc. in den Schauraum der Tribuna ein. Cosimo III. dagegen

insb. S. 174–194; Grote 1994; Findlen ²1996a; dies. 1996b, insb. S. 58–73; Daston & Park 1998; Minges 1998; Horst Bredekamp: *Antikensehnsucht und Maschinenglauben. Die Geschichte der Kustkammer und die Zukunft der Kunstgeschichte*, Berlin ²2002; Ausst. Kat. Wien 2006; Pomian 2020–2022; jüngst auch Jutta Eming (Hg.): *Wunderkammern: Materialität, Narrativik und Institutionalisierung von Wissen*, Wiesbaden 2022.

189 Siehe Frances A. Yates: *Gedächtnis und Erinnerung. Mnemotechnik von Aristoteles bis Shakespeare*, Berlin 1994, S. 123–161; Lina Bolzoni: „Das Sammeln und die ars memoria“, in: Grote 1994, S. 129–168; Claudia Valter: „Wissen in Kunst- und Wunderkammern“, in: Holländer 2000, S. 183–196, hier S. 186; Frank Büttner, Markus Friedrich & Helmut Zedelmaier (Hgg.): *Sammeln, Ordnen, Veranschaulichen. Zur Wissenskompilatorik in der Frühen Neuzeit*, München 2003; Robert Felfe: „Der Raum frühneuzeitlicher Kunstkammern zwischen Gedächtnis und Erkenntnistheorie“, in: Ursula Kundert, Barbara Schmid & Regula Schmidt (Hgg.): *Ausmessen – Darstellen – Inszenieren*, Zürich 2007, S. 191–210.

190 Vgl. neben der oben angegeben Forschungsliteratur auch Robert Felfe: „Umgebender Raum – Schauraum. Theatralisierung als Medialisierung musealer Räume“, in: Helmar Schramm & Ludger Schwarte (Hgg.): *Kunstkammer – Laboratorium – Bühne: Schauplätze des Wissens im 17. Jahrhundert*, Berlin 2003, 226–264, hier S. 226 f. Margot Rauch: „Gesammelte Wunder. Die Naturobjekte in den Kunstkammern und Naturalienkabinett des 16. und 17. Jahrhunderts“, in: Ausst. Kat. Wien 2006, S. 11–15, hier S. 11.

verfuhr anders, indem er das Bildnis del Sartos in einen neuen, nur für diese Gattung vorgesehenen Kontext überführte.

Dass bereits die *Stanza* einerseits als autonome Sammlung getrennt vom weiteren Kunstbestand im Palazzo Pitti und den Uffizien verstanden wurde, sie andererseits auf eine ganz eigene Betrachtungsweise abzielte, indizieren sowohl die Korrespondenz Leopoldos als auch zeitgenössische Beschreibungen der Sammlung. Malvasia spricht 1671 dezidiert von einer *raccolta*, die mit viel „premura e generosità“ geformt worden sei.¹⁹¹ Etwa zeitgleich beschreibt Filippo Baldinucci in seiner Biographie des Malers Il Volterrano, Leopoldo habe der großen Anzahl an Selbstbildnissen mehrere Räume gewidmet, denen das *concetto* zugrunde liege, zur gleichen Zeit sowohl den *modo di operare*, als auch das Gesicht eines jeden Künstlers studieren zu können.¹⁹² Dass diese Aussagen wörtlich zu nehmen und die Bilder tatsächlich räumlich separiert worden sind, erweist das um 1663/1667 datierte *Inventario generale* des Besitzes des Kardinals. Darin sind alle Gemälde seiner Privaträume alphabetisch nach Künstlern aufgelistet, doch in einem Anhang werden die „Ritratti dei Pittori fatto di lor propria mano“ gesondert und als Einheit aufgezählt, die zuvor bereits unter den jeweiligen Künstlernamen genannt sind. Andere thematisch oder formal zusammenhängende Reihen werden dagegen nicht nochmals

191 Carlo Cesare Malvasia an Leopoldo am 12. Oktober 1671: „dal signor marchese Cospi mi è stato reso il compitissimo ritratto del Tiarini che nell'opra mia verrà inserito assieme con quelli di Tibulzio Passerotti e d'Agostino Carracci, già per me riccavati anch'essi da gl'originali di loro propria mano, e ch'oggi rendono così cospicua e singolare la raccolta che l'Altezza Vostra Serenissima con tanta premura e generosità ne va formando. La menzione che ne farò nel mio libro darà tanto di lustro all'opra che se non per altro potrà perciò rendersi degna di benignissimi sguardi ch'ella sia per compartirvi.“ Zit. nach Fileti Mazza, Barocchi & Bertelà 1993, S. 882. Vgl. Malvasia 1678, Bd. I, S. 243: „Così il Tentoretto ne' primi, ch'èpose in Merciarria, cavati da se medesimo nello specchio, e da un suo fratello, finse esser l'uno scultore, ponendogli nelle mani un modelletto, l'altro un suonatore, facendogli tasteggiare e toccare una cetra: e in quello che Agostino Carracci, sui gusto del medesimo Tentoretto, mandò a casa da Venezia, e ch'oggi è nella famosa raccolta de' tanti Pittori da se stessi ritrattisi, che hà messo insieme il Serenissimo Cardinale Leopoldo di Firenze, che con la bocca aperta, e con quella bella mano gestiente in sì difficile, mà ben'inteso iscorso, finse che con chi io lo mirava la discorresse, e in altro mostrandosi orologiaio.“; ibid., S. 389: „oggi hò poi veduto finalmente gionto anch'ei con tanti altri nella stanza de' famosi Pittori, che da se stessi ritrattisi, con tanta premura, e dispendio felicemente v'è raunando il Serenissimo Leopoldo Cardinal de' Medici“. Vgl. Lorenzo Magalotti: „Elogio del Cardinal Leopoldo“, in: Angelo Fabroni: *Lettere inedite di uomini illustri per servire d'Appendice all'Opera Intitolata Vitae Italorum doctrina excellentium*, Bd. I, Florenz 1773–1775, S. 84–114, hier S. 108.

192 „E avendo l'Altezza di quel Cardinal Leopoldo destinate alcune stanze de' suoi appartamenti ad una raccolta di gran numero di ritratti de' più insigni pittori, fatti di propria mano di ciascheduno di loro, affine di far vedere in un tempo stesso, col loro modo di operare in pittura, anche essi medesimi, concetto in vero degno di quella vaga e nobilissima mente; volle che il Volterrano gli facesse il suo.“ Baldinucci 1728, Bd. VI, S. 401. Vgl. dazu von Rosen 2018, S. 53 f. sowie ebenfalls jüngst Anna Maria Procaglio [Jonietz]: *Leopoldo de' Medici Systematik beim Sammeln von Künstlerselbstbildnissen* [M. A. RUB], Bochum 2017, S. 53; dies. 2020, S. 145; Franconi 2020b, S. 306.

separiert aufgeführt.¹⁹³ Spätestens durch das Nachlassinventar von 1675 ist also eindeutig belegt, dass für die Selbstbildnisse separate Räume existierten.¹⁹⁴

Das von Baldinucci angesprochene *concetto* ist als festgelegte Sammlungsprogrammatik mit einer übergreifenden Intention zu verstehen. Genauer zu greifen ist dies durch eine ebenfalls 1671 getätigte Aussage Leopoldos, in der er darlegt, er habe ein *studio* von Künstlern begründet, die sich selbst gemalt hätten.¹⁹⁵ Um diesen Begriff und seine Semantik besser zu verstehen, ist es hilfreich, auf die zeitnahe Verwendung bei Giovan Pietro Bellori zu blicken, der in seinem Überblick über die römischen Sammlungen und Bibliotheken die Termini *galleria*, *studio* und *museo* behandelt. Ein *studio* definiert er als eine separierte Sammlung, die Gemälde oder Zeichnungen – bisweilen auch beides – beinhaltet. Einige *studi* enthielten laut Bellori nur Bücher, aber auch Münzen, Medaillen sowie wissenschaftliche Instrumente – allerdings keine Antiken. Diese seien in den größeren *gallerie* ausgestellt, wo sie zumeist zusammen mit Bildern präsentiert wurden, während das *museo* nach Belloris Aussage meist Naturalien und Kuriositäten beherberge.¹⁹⁶ Alle drei Sammlungsformen konnten nebeneinander existieren.¹⁹⁷ Belloris Beschreibung des *studio* korrespondiert mit Leopoldos Vorgehen, Sammelobjekte grundsätzlich thematisch und räumlich voneinander zu trennen und nicht als Universalsammlung in einem enzyklopädisch-kosmischen Gefüge zu präsentieren, in der *scientifica* gemeinsam mit *artificialia* aufbewahrt wurden.¹⁹⁸ Die von Leopoldo getätigte Ablösung von universelleren Sammlungs-

193 *Inventario generale* 1663–1667, Florenz (BRF, Ms. 2443).

194 Nachlassinventar 1675 (ASF, GM 826, c. 1r–114v); ed. in Fileti Mazza 1997, S. 134–145.

195 Aus Flandern erhielt Monsignor Airoidi im Jahr 1671 von Leopoldo eine Notiz für ein Selbstbildnis von Rubens, zu dessen Kauf er zustimmte: „Ond’io, che ho principiato a fare uno studio di ritratti di pittori celebri fatti da loro medesimi, e già ne ho un buon numero.“ (ASF, CdA, XXI, c. 65) Leopoldo an Airoidi am 1. Dezember 1671; zit. nach Barocchi & Gaeta Bertelà 2011, Bd. IV, 1, S. 99 f. Leopoldo de’ Medici im Jahr 1673 an Flaminio Borghesi: „l’accrescere il numero de’ maestri rende più famoso lo studio“, zit. nach Mus. Kat. Florenz 1976, Bd. I, S. 24. Der Agent Bolognetti informierte den Kardinal im Herbst 1675 darüber, dass das Selbstbildnis Cambiasos würdig sei, um in seiner Sammlung aufgenommen zu werden: „Del ritratto di Cangiaso che dipinge suo padre, l’ho veduto oggi, è più che mezza figura e lo dipinge con la mano sinistra avendo il pennello in detta mano. Il ritratto del padre è mezza figura tutta in quadro. Mi vien detto che non si avrà a meno di quaranta doppie, et è originale certo per quello dicono questi che se ne intendano; mi è parso bello e degno d’esser nello studio di Vostra Altezza Reverendissima.“ (ASF, CdA, XVIII, 1, c. 541); zit. nach Fileti Mazza, Barocchi & Gaeta Bertelà 2000, S. 215, Dok. 116.

196 Zur Herausbildung der Galerie als Raumtyp Wolfram Prinz: *Die Entstehung der Galerie in Frankreich und Italien*, Berlin 1970; Christina Strunck & Elisabeth Kieven (Hgg.): *Europäische Galeriebauten. Galleries in a Comparative European Perspective (1400–1800)*, München 2011.

197 Liebenwein 1977, S. 157 f. und S. 163.

198 Im Gegensatz zur universellen Ausrichtung der Sammelpraxis von Francesco II. und Ferdinando II. de’ Medici waren die Sammlungen von Leopoldo systematischer angelegt und versuchten anhand einer logischen Ordnung der Kunstobjekte historische sowie zeitgenössische Phasen der Kunst und Kultur visuell zu dokumentieren. Sframeli 2017, S. 37–77.

modellen ist einerseits völlig revolutionär, andererseits eine konsequente Folge einer schon zuvor deutlich bemerkbaren Kritik an der Undurchschaubarkeit der Kunstkammer. Bekanntermaßen hatte sich just in Florenz Galileo Galilei gegen diese Form des Sammelns, deren Undurchschaubarkeit er mit Tassos *Gerusalemme liberata* gleichsetzt, gewandt.¹⁹⁹ Dass Leopoldo diese zwischen 1589 und 1609 verfassten, aber erst am Ende des 18. Jahrhunderts veröffentlichten Thesen des Wissenschaftlers zur Kunstkammer kennen konnte, ist auch deshalb plausibel, da der Kardinal seine eigene naturwissenschaftliche Ausbildung den drei Schülern Galileis – Jacopo Soldani, Famiano Michellini und Evangelista Torricelli – verdankte.

Der von mir schon mehrfach verwendete Ausdruck der ‚Spezialsammlung‘ hängt forschungsgeschichtlich tatsächlich weniger mit den von Galilei kritisierten Sammelsurien der Studiolo-Tradition zusammen, als mit den zunehmend ‚spezialisierteren‘ naturwissenschaftlichen Sammlungen. In seinen museologischen Forschungsbeiträgen identifiziert beispielsweise Giuseppe Olmi als erste Spezialsammlungen jene von den Privatpersonen Ulisse Aldrovandi in Bologna, Francesco Calceolari in Verona, Michele Mercati in Rom und Ferrante Imperato in Neapel, in denen diese *naturalia* wie Tiere, Pflanzen und Mineralien statt *artificialia* erforschten und verglichen.²⁰⁰ Gleichzeitig überrascht es, dass in der umfangreichen und nur noch schwer zu überblickenden Forschung zu den Sammlungsräumen der Fürstenhöfe des 17. Jahrhunderts diese wiederum nicht als Schauplatz einer primär an Wissen interessierten Kultur gelten. Die grundlegenden Arbeiten etwa von Arthur MacGregor, Giuseppe Olmi und Thomas DaCosta Kaufmann haben bisher von funktionalen Typologien ausgehend die fürstlichen Sammlungen kategorial von denen gelehrter Personen und Gesellschaften unterschieden. Insbesondere der letzten Gruppe wurde dabei primär wissenschaftliche Intentionen zugeordnet, Fürsten wurden hingegen in erster Linie ein Bedürfnis nach Repräsentation der eigenen Herrschaft sowie die Absicht zugewiesen, sich als Mäzen und Förderer zu inszenieren.²⁰¹ Etwas differenzierter argumentiert hingegen Paula Findlen bei ihrer Grenzziehung unterschiedlicher Funktionen des Sammelns als Abfolge historischer Phasen. Für die Zeit um 1600 seien ihr zufolge die Sammlungen von Aldrovandi, Imperato und Gessner vor allem Orte des Wissens über die Natur gewesen. Allerdings seien dann im weiteren Verlauf des 17. Jahrhunderts, so weiter Findlen, die daraus entstehenden Diskurse und Ordnungsmodelle durch die Sammlungspraxis der höfischen Kontexte adaptiert worden.²⁰²

199 Panofsky 1954, S. 19, Anm. 1. Vgl. Bredekamp 2007, S. 53–58 und Erwin Panofsky: *Galileo Galilei und die Bildkünste*, hg. v. Horst Bredekamp, Zürich 2012, insb. S. 37 f.

200 Olmi 1985, S. 5 f.

201 Dazu MacGregor 1994, bes. S. 63 f. und 83–92; ders. 2007, S. 64 ff. Weiter auch Olmi 1985, insb. S. 2 ff. und ders.: „Die Sammlung – Nutzbarmachung und Funktion“, in: Grote 1994, S. 170–189, hier S. 172–175; für Rudolf II. siehe DaCosta Kaufmann 1978, S. 103–123.

202 Vgl. Findlen ²1996a.

In dieser Konsequenz fragt Robert Felfe berechtigterweise, inwiefern es sich bei sämtlichen an den Höfen studierten und besprochenen Objekten und Themen nicht vielfach auch dann um Wissen generierende Prozesse handelte, wenn diese nicht unmittelbar in die zunehmend professionalisierten Wissenschaften im modernen Sinne mündeten. Felfes Frage nach den „Aggregatzuständen der Aufmerksamkeit“ schließt dezidiert auch ein, was in der Regel nicht offen als Wissen – im Sinne eines logischen Lehrprinzips – definiert wurde.²⁰³ Darauf bezugnehmend schließe ich insbesondere den Diskurs vor und über die Selbstbildnisse mit ein, der mutmaßlich die Betrachter dazu anregte, die ausgestellten Maler und ihre spezifische *téchné* in der angrenzenden Bibliothek, die im Mezzaningeschoss über der *Stanza* angesiedelt war, und mithilfe der von Leopoldo aufwändig angelegten Zeichnungsbücher zu studieren.²⁰⁴ Indes wurde in diesem Kontext das universelle Sammlungsprinzip zugunsten klar determinierter Kriterien aufgegeben, wodurch über genaue und vergleichende Beobachtungsstrategien Erkenntnisse durch eine einzige Gattung gewonnen werden konnten.²⁰⁵ Auf welche Weise das Selbstbildnis in einer Spezialsammlung sowohl den Status des empirischen Instruments, als auch des Studienobjekts erhielt, wird in den Kapiteln VI und VII genauer beleuchtet. Zunächst soll ein Exkurs die Möglichkeit bieten, wie der Kardinal mit den epistemologischen Methoden in Verbindung zu bringen ist, sodass für die *Stanza* von einem konzisen Evidenzverfahren auszugehen ist.

Diese Einordnung der Selbstbildnissammlung und ihres Anspruchs erklärt sich nicht zuletzt durch das parallele Interesse des Sammlers an Verfahren der Autopsie und Empirie, die sich insbesondere in seiner Unterstützung der gemeinsam mit Ferdinando II. begründeten Accademia del Cimento im Jahr 1657 ausdrückt.²⁰⁶ Was unter einer Übertragung

203 Robert Felfe: „Aggregatzustände der Aufmerksamkeit oder: Was heißt ‚Wissen‘ in Hinblick auf höfische Sammlungskulturen der Frühen Neuzeit?“, in: Berthold Heinecke (Hg.): *Residenz der Musen. Das barocke Schloss als Wissensraum*, Berlin 2013, S. 148–168, insb. S. 150. Vgl. ders.: *Ludi Naturae. Spiel der Natur in Kunst und Wissenschaft*, München 2011; ders. „Kunstkammern und warum ihre Zeit erst kommen wird“, in: *Kunstchronik*, 67, 2014, 7, S. 342–352; Horst Bredekamp: „Die Aufhebung der Grenzen zwischen Kunst und Natur. Geschichte und Gegenwart eines Topos der Kunstkammer“, in: Sabine Haag (Hg.): *Das Haus Habsburg und die Welt der fürstlichen Kunstkammern im 16. und 17. Jahrhundert*, Wien 2015, S. 13–41.

204 Ausführlicher zur Synergie der Selbstbildnissammlung und den Zeichnungsbüchern Kap. VI, 1.

205 Fileti Mazza 2017, S. 19. Für die Ordnungsstruktur der Zeichnungen siehe dies. 2009. Zur Systematik der Kameen und der Glyptik belegt ein Brief Ottavio Falconieris die Bereitschaft Leopoldos, einen von Francesco Camelli erdachten, systematisierten Leitfaden anzulegen, der zur Unterscheidung zwischen Gemmen und Kameen riet. Siehe hierzu dies., Barocchi & Gaeta Bertelà 1998, Bd. III, S. 73 f.

206 Zwischen 1650 und 1700 wurden in Europa mehrere wissenschaftlichen Gesellschaften eingerichtet; darunter die *Academia Naturae Curiosorum*, später als Leopoldina bekannt (Steinfurt 1652), die *Royal Society of London* (1660), die *Académie Royale des Sciences* (Paris 1666) und die *Societas Scientiarum*, später *Preußische Akademie der Wissenschaft* (Berlin 1700). Diese Akademien pflegten die neue ‚Experimentalphilosophie‘ und gründeten die ersten wissenschaftlichen Zeitschriften zur Veröffentlichung ihrer Forschungsergebnisse. Siehe insb. Daston & Park 1998, S. 215–245.

der Methode autoptischer Untersuchungsverfahren auf Kunstwerke zu verstehen ist, wird im dritten Teil ausführlicher dargelegt. In jedem Fall nahm Leopoldo innerhalb dieser Gesellschaft mit seinem ausgeprägten Interesse an empirischen Vorgängen die Rolle eines *studioso* und *scienzato* ein, der den physikalischen und optischen Experimenten fortwährend beiwohnte.²⁰⁷

assistè sempre a tutti i congressi filosofici che si tenevano presso il medesimo, non come semplice spettatore, ma come quello che proponeva i dubbj, e dirigeva le operazioni.²⁰⁸

Gemeinsam mit den anderen Mitgliedern der Akademie, zu denen Anhänger und Schüler Galileo Galileis gehörten, wohnte Leopoldo den unter dem Credo ‚provando e riprovando‘ durchgeführten Experimenten, den sogenannten *esperienze*, bei, um die Wirkungen und Ursachen der aus der Natur stammenden Phänomene nachzuvollziehen.²⁰⁹ Die Beweisführung erfolgte ausschließlich durch die genaue und kontrollierte Beobachtung, die nachvollziehbar und reproduzierbar sein musste.²¹⁰ Die Sitzungen der Akademiker fanden regulär im höfischen Kontext im Palazzo Pitti statt (Abb. 22), entweder in den Wohnräumen Leopoldos²¹¹ oder aber in den an seinen Wohntrakt angrenzenden Zimmern des Großherzogs.²¹² Die Erprobung der streng auf visueller Wahrnehmung fußenden Methoden der Akademie, deren Sitzungen und Experimente räumlich in unmittelbarer Nähe zur genau in diesen Jahren entstehenden Sammlung der Selbstbildnisse stattfanden, können als ein weiteres Indiz für die These verstanden werden, dass der Sammler seine Kunstwerke

207 Giovanni Targioni Tozzetti beschrieb Leopoldo ausdrücklich nicht nur als Zuschauer und Protektor der Accademia del Cimento, sondern explizit als operierendes Mitglied, das mit den anderen in den Diskurs trat. Siehe Alfonso Mirto: *La Biblioteca di Leopoldo de Medici. Catalogo*, Florenz 1990, S. 33.

208 Riguccio Galluzzi 1822, Bd. VIII, Lib. VII, Kap. VII, S. 11: „Fino dal 1640 intraprese egli il carteggio con i filosofi e letterati più insigni dell’Europa, comunicando con essi i dubbj e le osservazioni, e guadagnatosi così di buon’ ora la stima ed il plauso del ceto universale dei dotti.“ Ibid., S. 16: „[Ferdinando II. und Leopoldo] non sono stati semplici fautori e promotori delle scienze e dei Dotti, ma essi medesimi erano scienziati al la pari di quelli che proteggevano.“

209 Magalotti 1666, proemio a lettori, o. S. Zu naturwissenschaftlichen Experimenten und ihrer Demonstration in der Frühen Neuzeit siehe auch Paula Findlen: „Die Zeit vor dem Laboratorium. Die Museen und der Bereich von Wissenschaft 1550–1750“, in: Grote 1994, S. 191–207.

210 Vgl. Cochrane 1973, S. 231–250; Paolo Galluzzi: „Riflessioni e iniziative scientifiche nella Toscana del Cinquecento“, in: Paolo Casini (Hg.): *La Rinascenza a Firenze*, Bd. I, Rom 1981, S. 195–215; Tribby 1991, S. 417–439; Biagioli 1999.

211 Sframeli 2017, S. 37–77.

212 Während ihres Bestehens waren die Mitglieder der Accademia dazu angehalten, Leopoldo und dem Großherzog auch nach Pisa und Livorno zu folgen, wo sich die Medici für gewöhnlich während der Wintermonate aufhielten – ebenso sind Sitzungen in den Villen Artimino und Poggio a Caiano dokumentiert. Siehe Giovanni Targioni Tozzetti: *Atti e memorie inedite dell’Accademia del Cimento [...]*, Florenz 1780, Bd. I, S. 160–164, § XXX. Vgl. Findlen 1993, S. 35–64.



22__ Gaetano Vascellini, *Accademia del Cimento fiorita in Firenze [...] nel Secolo XVII*, Kupferstich, in: Giuseppe Allegrini (Hg.): *Serie di ritratti d'uomini illustri Toscani*, Bd. IV, Florenz 1766, S. XIV, Taf. 1.

mit analogen Ansätzen instrumentalisierte und ‚nutzbar‘ machen wollte.²¹³ Mit diesem Perspektivwechsel folgte die *Stanza dei Pittori* primär keinen repräsentativen oder ästhetischen Präferenzen, sondern sollte dazu dienen, Modelle der Kunstdisziplinen darzustellen und untersuchbar zu machen. Wie ein spezialisiertes Register, das sozialen, zeitlichen und räumlichen Kriterien unterzogen war, erkundeten Leopoldo und Cosimo III. hier die Variationsfähigkeit der Malerei, um Aufschluss über die zentrale Frage des künstlerischen *operare* zu erlangen. Von dem Repräsentationsprinzip ihrer Vorfahren abweichend erkannten die beiden Medici-Akteure das einzigartige Potenzial des Selbstporträts, Aussagen zur Generierung neuer Erkenntnisse zu ermöglichen: Denn kunsthistorische Tendenzen, künstlerische Qualitäten und spezifische Charakteristika individueller Maler und Schulen sowie Varianzen konnten im direkten und ungestörten Vergleich für einen kunsttheoretischen Diskurs zum Ausdruck gebracht und weitergedacht werden. Darin unterschied sich die *Stanza* von Sammlungsräumen wie der Tribuna, wo Objekte unterschiedlicher Gattungen und Materialien im prunkvollen Arrangement aufeinandertrafen. Damit besaß die Spezialsammlung fraglos ein Alleinstellungsmerkmal, dem zwar – worauf das nächste Kapitel eingeht – durchaus nachgeeifert wurde, das jedoch in dieser ausgeprägten und determinierten Form kein zweites Mal erreicht wurde.

3. Porträtsammlungen im Vergleich

Der singuläre Charakter des Vorhabens von Kardinal Leopoldo de' Medici wird nicht nur durch die Unterschiede gegenüber jenen Sammlungen deutlich, die einzelne Selbstbildnisse unter vielen weiteren Gemälden abweichender Gattungen sowie anderen Objekten aus diversen Materialien beinhalteten, wie es im oben angeführten Fall der Tribuna zu sehen war. Auch eine verwandte, dennoch anders motivierte Gruppe von Bildnisreihen hatte ebensowenig Interesse an der genuinen Selbstformung der Künstler erkennen lassen. Neben den angesprochenen Vorhaben der Accademia del Disegno, die Porträts vorbildhafter Maler in ihren Räumen zu zeigen, ist das durch verschiedene Gründe motivierte Sammeln von Künstlerporträts vielfach in der Frühen Neuzeit belegt.²¹⁴ Bereits bevor Vasari die

213 So schreibt unter anderem der Antiquar Enrico Noris (1631–1704), dass Leopoldo die Sammlung all seinen Gästen zugänglich gemacht habe: „a tutti mostrava i suoi scrigni e godeva farli vedere“. Enrico Noris: „Lettere che trattano di varj Punti d'erudizione“, in: ders.: *Istoria delle investiture delle dignità ecclesiastiche*, hg. v. Giovanni Alberto Tumarmani, Mantua 1741 (mit separater Paginierung folgend hinter Sp. 758), Sp. 66 (1680). Die Zugänglichkeit der Spezialsammlung für das Studium unterschiedlicher Künstler ist Hauptuntersuchungsgegenstand von Kapitel VII, 1.

214 Siehe für eine Zusammenfassung mehrere Künstlerporträtsammlungen Tommaso Casini: *Gallerie di ritratti, biografie di artisti e la nascita delle Accademie e dei Musei*, in: Wellington Gahtan 2012, S. 89–97. Für die Künstlersammlung um 1760 des Direktors der Accademia di Belle Arti Giambettino Cignaroli siehe Diego Arich de Finetti, in: Fabrizio Magani, Paola Marini & Andrea Tomezzoli (Hgg.): *Il Settecento a Verona. Tiepolo, Cignaroli, Rotari, la nobiltà della pittura* [Ausst., Verona, Palazzo della Gran Guardia, 30. Juli – 05. November 1978], Cinisello Balsamo 2011, S. 203–205.

Abbilder der Maler, Bildhauer und Architekten als integralen Bestandteil zur Begleitung seiner Künstlerbiografien ansah, hatte er sein Haus in Arezzo mit vorrangig Aretiner Malern ausgestattet. In Florenz waren in seiner Residenz die berühmten Persönlichkeiten Cimabue, Giotto, Raffael, Rosso Fiorentino, Leonardo da Vinci, Michelangelo, Perino del Vaga und Andrea del Sarto zu sehen. In Verbindung mit antiken Künstleranekdoten, Allegorien der Künste und Personifikationen der Tugenden ist die visuelle Gestaltung ihrer Abbilder – die seine eigene gemalte Büste flankieren – im Florentiner Wohnhaus unter den Gesichtspunkten einer glorifizierenden *memoria* sowie einer überhöhenden Gestaltung der eigenen Identität einzuordnen. Vasari verfolgte darin nicht ausschließlich eine Methode der visualisierten Erinnerung, er unterstrich ebenfalls seinen eigenen Status als Künstler, indem er sich in die Tradition der großen Künstlerpersönlichkeiten einreihete.²¹⁵

Anders als im Fall des Aretiners, der als Künstler und Mitarbeiter der Medici in einer besonderen Weise auf das Konzept der Identifikation abzielte, sind in anderen Sammlungen von Künstlern durchaus Malerporträts auf mobilen Bildträgern dokumentiert: Der norditalienische Bildhauer Alessandro Vittoria (1525–1608) ließ aufgrund seiner Verehrung des Künstlers Selbstbildnisse von Jacopo Tintoretto sowie Porträts von dessen Familienmitgliedern wie der Ehefrau, dem Sohn Domenico und dem Vater Giovan Battista einkaufen.²¹⁶

Abgesehen von den Häusern der Künstler hielt auch der gelehrte Kardinal Gabriele Paleotti das Sammeln von Künstlerporträts für ebenso bedeutsam wie das Sammeln von Papst- und Fürstenabbildern, da es dem Ruhm der Porträtierten sowie dem Nutzen der Betrachtenden diene.²¹⁷ Dass Paleottis Empfehlung keine Theorie blieb, kann die von Cassiano dal Pozzo angelegte Reihe von *uomini illustri* belegen.²¹⁸ Hier befanden sich neben Wissenschaftlern, Dichtern und Politikern auch Selbstbildnisse von Artemisia Gentileschi,

215 Prinz 1966, S. 10f. & S. 20–22; Klinger 1991, S. 96. Vgl. Filaretos Überlegungen, ein Künstlerhaus mit Künstlerporträts auszustatten: Wolfgang von Oettingen (Hg.): *Antonio Averlino Filarete's Tractat über die Baukunst nebst seinen Büchern von der Zeichenkunst und den Bauten der Medici*, Wien 1890, S. 514.

216 Miguel Falomir (Hg.): *Tintoretto* [Ausst. Madrid, Museo Nacional del Prado, 30. Januar – 13. Mai 2007], Madrid 2007, S. 209–211. Für eine Selbstbildnissammlung von Giuseppe Bossi in Mailand, die dazu gedacht war, den ‚Fortschritt‘ der Kunst in der Region darzulegen, siehe Simonetta Coppa: „Gli Accademici Ambrosiani, il Museo Milanese di Francesco Albuzzi, il ‚Gabinetto dei ritratti dei pittori‘ di Giuseppe Bossi. Raccolte iconografiche di artisti a Milano: tracce per una storia“, in: dies. & Mariolina Olivari (Hgg.): *Giuseppe Bossi. Il Gabinetto dei ritratti dei pittori* (1806) [Ausst. Mailand, Pinacoteca di Brera, 11. Juni – 20. September 2009], Mailand, 2009, S. 23–52.

217 Gabriele Paleotti: „Delle imagini cavate dal naturale che si chiamono ritratti“, in: Paola Barocchi (Hg.): *La letteratura italiana. Storia e testi. Scritti d'arte del Cinquecento*, Bd. III, Mailand/Neapel 1977, S. 2715–2736, hier S. 2723.

218 Ferner sei auf die *uomini illustri*-Reihe des spanischen Dominikaners und Theologen Alfonso Chacón (1530–1599) hingewiesen. Der in Rom lebende Geistliche fragte 1578 Lavinia Fontana nach einem Porträt von ihr, das er als Modell für einen Stich benötigte, um ihr Bildnis seiner Serie von 500 Porträts illustrier Persönlichkeiten hinzuzufügen. Bohn 2004, S. 254 f.

Nicolas Poussin und Simon Vouet.²¹⁹ Dabei handelte es sich wohl zumeist um Belege persönlicher Beziehungen, wie es im Fall eines Selbstporträts von Pietro da Cortona dokumentiert ist, das dieser ihm 1637 als Freundschaftsgabe malte.²²⁰

Angesichts der Praktiken von Vasari, Alessandro Vittoria und Cassiano dal Pozzo, die einige Jahre vor den ersten belegten Erwerbungen Leopoldos stattfindenden, liegt die Frage nahe, ob im Seicento nicht weitere Sammler das Konzept einer geschlossenen Serie genuiner Selbstbildnisse verfolgten. So ist Anna Reynolds davon überzeugt, Kardinal Leopoldo habe nicht als Erster Künstlern einen solch hohen Status beigemessen, der ihn dazu veranlasste, eine Gruppe von Selbstbildnissen zusammenzutragen. Vielmehr soll bereits einige Jahre zuvor Charles I. (1600–1649) diese Intention verfolgt haben.²²¹ Als Grundstock seiner Sammlung im einstigen Palace of Whitehall habe das Selbstporträt von Peter Paul Rubens (Abb. 23) gedient, welches der König allerdings nicht aus eigener Motivation einkaufen oder anfertigen ließ, sondern es von Earl Henry Danvers als Geschenk erhielt.²²² Dieser hatte das Selbstbildnis 1623 unter der Prämisse, dass jeder Teil des Gemäldes von Rubens' eigener Hand ausgefertigt zu sein habe – „for his owne picture made originall and every part of it wrought with his owne hand“²²³ – beim Künstler in Auftrag gegeben. Etwas später – im Jahr 1630 – belegt das von Abraham van der Doort verfasste Inventar des Palace of Whitehall die Existenz des Gemäldes neben weiteren Selbstbildnissen von Daniel Mytens und Anthonis van Dyck – und zwar in der sogenannten *Breakfastchamber* in unmittelbarer Nähe zum privaten Wohnbereich des Königs.²²⁴ Die außergewöhnliche Positionierung der Werke der drei flämischen Maler, in der ihr besonders hoher Stellenwert für den Besitzer zu erkennen ist, wird dem Umstand geschuldet sein, dass jeder dieser Künstler im Dienst des Königs tätig war. Indes sind Zweifel angebracht, ob er tatsächlich ein genuines Interesse

219 Ausst. Kat. Florenz 2010a, S. 82–84, Nr. 1; vgl. Grassi 2017, S. 458, Nr. 133. Für Cassiano dal Pozzos Reihe der *uomini illustri* auch Giacomo Lumbroso: *Notizie sulla Vita di Cassiano dal Pozzo* [...], Turin 1875, S. 36; Ausst. Kat. Biella 2001, S. 44–48. Für die Selbstbildnisse in der Sammlung, ibid. S. 44–46, Nr. 27 (Vouet), S. 47 f., Nr. 29 (Da Cortona) und S. 48 f., Nr. 30 (Artemisia Gentileschi).

220 Es handelt sich um das Porträt von Pietro da Cortona, *Selbstbildnis*, um 1637, Öl auf Leinwand, 77 × 55 cm, Ajaccio, Palais Fesch, Musée de Beaux-Arts. Eine zweite, ebenfalls eigenhändige Version dieses Selbstbildnisses ist 1640 für Carlo Roberto Dati angefertigt worden; dieses befindet sich heute in Privatbesitz. Grassi 2017, S. 458, Nr. 133.

221 Reynolds & Peter 2016, S. 34. Vgl. Meloni Trkulja 1975, S. 21–23.

222 Siehe hierzu Dominique Jacquot (Hg.): *Rubens – Portraits princiers* [Ausst. Paris, Musée du Luxembourg, 4. Oktober 2017 – 14. Januar 2018], Paris 2017, S. 190 f., Nr. 49.

223 Lord Danvers an Rubens am 18. Dezember 1622; zit. nach Desmond Shawe-Taylor & Jennifer Scott (Hgg.): *Bruegel to Rubens. Masters of Flemish Painting*, London 2007, S. 143. Ausgiebig zum Bild mit Verweis auf Rubens Selbstbildnis in den Uffizien Christopher White: *The Later Flemish Pictures in the collection of her Majesty the Queen*, London 2007, S. 200–206, Nr. 61.

224 Millar 1960, S. 37 f.; vgl. Horace Walpole (Hg.): *Abraham van der Doort: A catalogue and description of King Charles the First's capital collection of pictures, limnings, statues, bronzes, medals, and other curiosities* [...], London 1758, S. 126; Per Rumberg & Desmond Shawe-Taylor 2018, S. 20.



23__Peter Paul Rubens, *Selbstbildnis*, 1623, Öl auf Holz, 85,7 × 62,2 cm, Royal Collection, London.



24__Albrecht Dürer, *Selbstbildnis*, 1498, Öl auf Holz, 52 × 41 cm, Museo Nacional del Prado, Madrid.

an der künstlerischen Selbstformung hatte. Schließlich hingen auch weitere ‚einfache‘ Künstlerporträts in verschiedenen Räumlichkeiten des Palastes und unterlagen keiner eindeutigen systematischen Ordnung. Die Selbstbildnisse von Bronzino, Pordenone, Giulio Romano sowie Tizian wiederum fanden ihren Platz in der südlichen *Long Gallery*, die durch eine hohe Anzahl an Werken italienischer aber, auch nordalpiner Meister bestach.²²⁵ Eine Trennung nach Schulen oder Regionen ist dennoch auszuschließen, da sich in der *Long Gallery* unter anderem Dürers bekanntes Autoporträt (Abb. 24)²²⁶ sowie ein eigenhändiges Abbild des jungen Rembrandts befanden.²²⁷ Letzteres war von Robert Kerr in Den Haag eingekauft und dem König geschenkt worden, weshalb es in der *Long Gallery* über einer

225 Millar 1960, S. 44–45, S. 68; Reynolds & Peter 2016, S. 34 f.; Rumberg & Shawe-Taylor 2018, S. 18.

226 Siehe zur Provenienz: David Ekserdjian: „Charles I. and the northern Renaissance“, in: Ausst. Kat. London 2018, S. 82–87, hier S. 87. Eine Kopie des Bildes, die Leopoldo de' Medici fälschlich für genuin erachtete, bewahrte dieser in seiner *Stanza* auf.

227 Rembrandt van Rijn, *Selbstbildnis als junger Mann*, 1629–1631, Öl auf Leinwand, 103 × 87,9 cm, Liverpool, Walker Art Gallery.

Tür, die zu den Privatgemächern von eben jenen Kerr führten, hing.²²⁸ Das Porträt Dürers hatte Charles I. hingegen 1636 von der Stadt Nürnberg erhalten. Folglich fanden die Selbstbildnisse zumeist nicht durch Bemühungen des Sammlers den Weg in seinen Besitz, noch wurden sie in aufwendigen Verfahren verifiziert, wie es in Florenz der Fall war. Vielmehr wurden die Schenkungen nach persönlichen und ästhetischen Präferenzen integriert und reintegriert.

Um die Staatsschulden zu tilgen, wurden nach der Hinrichtung von Charles I. im Jahre 1649 zahlreiche Gemälde einschließlich einiger Selbstbildnisse verkauft.²²⁹ Manche von ihnen fanden durch Anstrengungen seines Erben Charles II. später ihren Weg in den Palast zurück, sodass 1666 erneut vierundzwanzig Künstlerbildnisse die Passage zwischen *ye Greene Room* und *ye Closet*, die zu den Haupträumen des königlichen Appartements gehörten, schmückten.²³⁰ Im Inventar sind erstmals einige Werke explizit als ‚Originale‘, andere wiederum als Kopien bezeichnet. Offenbar ist die Authentizität der Selbstbildnisse unter Charles II. kritischer betrachtet worden, da nun die Formulierung „sijd tu bi“ (‘said to be’) bei dem Bildnis Dürers und einem von Raffael der Vermutung Ausdruck verleiht, es handle sich möglicherweise nicht um genuine Werke. Wenn auch ihre Authentizität offenkundig nicht gesichert war und im Inventar sogar in Zweifel gezogen wurde, hingen sie geschlossen mit originären Selbstbildnissen zusammen.²³¹ Dieser Umstand hatte jedoch keinen Einfluss auf die Sammlungsstruktur, die ohnehin gattungsübergreifend und heterogen war. An dieser Stelle soll nochmals an das oben angeführte Beispiel eines vermeintlichen Selbstbildnisses von Tizian erinnert werden, das Leopoldo nach eingehender Prü-

228 Reynolds & Peter 2016, S. 34 f.

229 Insbesondere königliche und fürstliche Sammlung wurden nach dem Ende der Regentschaft häufig aufgelöst und später gelegentlich auf verschiedenen Wegen des Marktes erneut partiell zusammengeführt. Diese Unbeständigkeit trifft auch auf die Gonzaga in Mantua zu, die bedeutende Werke ihrer Sammlung kurz vor dem Ausbruch des Erbfolgekrieges ihres Herzogtums 1627/1628 veräußern mussten. Viele Gemälde fanden in Zuge dessen ihren Weg nach London, sodass Charles I. sie erwerben konnte. David Howarth: „‘Mantua Peeces’. Charles I. and the Gonzaga Collections“, in: David Chambers & Jane Martineau (Hgg.): *Splendours of the Gonzaga* [Ausst. London, Albert Museum, 4. November 1981 – 31. Januar 1982], London 1981, S. 95–103; MacGregor 1989; Jerry Brotton: *The Sale of the Late King’s Goods. Charles I. and His Art Collection*, London 2006, S. 107–145; Christina M. Anderson: *The Flemish Merchant of Venice. Daniel Nijs and the Sale of the Gonzaga Art Collection*, New Haven/London 2015. Vgl. auch Felfe 2013, S. 339.

230 Das Inventar von 1666 zählt die Porträts von Tizian, Daniel Mytens, Rubens, Peter Oliver, drei Porträts von Raffael, zwei Porträts von Van Dyck, Holbein, zwei Porträts von Rembrandt, Bronzino, Dürer, Michelangelo, Paolo Veronese, Giulio Romano, Bassano (Vorname nicht vermerkt), Artemisia Gentileschi, Michiel Jansz. van Mierevelt, Giorgione, Jan van Eyck und einem nicht zu identifizierenden Maler namens Grinkin auf. Siehe Reynolds & Peter 2016, S. S. 39, Anm. 33.

231 Millar 1960, S. 44 f., darunter fallen beispielsweise die Gemälde von Bronzino und Pordenone. Vgl. Reynolds & Peter 2016, S. 35.

fung für eine Kopie hielt und daraufhin aus der *Stanza* verbannte.²³² Die Reintegration der einst verlorenen Objekte unter Charles II. folgte hingegen einem Ordnungsmuster, das keineswegs konzeptuell so eng gesteckt war wie etwas später in Florenz, sondern das primär auf die *varietas* abzielte, indem verschiedene Bildnisse bekannter Persönlichkeiten – darunter Maler – zwischen den anderen Gemälden gezeigt wurden. Weder Charles I. noch sein Sohn formulierten einen konzeptuell determinierten Rahmen wie Leopoldo und nach ihm Cosimo III. Vielmehr waren sie darauf bedacht, in erster Linie in verschiedenen Räumen Porträts bekannter Persönlichkeiten mit anderen Gemälden zu vereinen. Offenbar lag der Fokus des englischen Königs und seines Thronfolgers auf der Nobilitierung und dem ‚Image‘ der Künstler, da ein ‚einfaches‘ Porträt in der repräsentativen Gemäldesammlung, die mehrere Werke großer Meister vorzuweisen hatte, ausreichte, die Eigenhändigkeit ihrer Abbilder jedoch nicht gefordert war.

Eine in ihren Grundzügen nicht mehr erhaltene Sammlung von Künstlerbildnissen, die einige Jahrzehnte nach Leopoldos *Stanza dei Pittori* entstand, ist jene des aus Bergamo stammenden und in Verona residierenden Kaufmanns Raffaello Mosconi (1671–1730), der 262 Porträts von hauptsächlich venezianischen und veronesischen Malern zusammentrug. Unter den überwiegend ovalen, teils auch rechteckigen Künstlerdarstellungen sollen sich, wie Bartolomeo dal Pozzo (1637–1722) in seinen *Vite de' Pittori* aus dem Jahr 1718 berichtet, ebenfalls Selbstbildnisse befunden haben. Ihm zufolge bestand Mosconis Sammlung aus eigenhändigen Werken, ausgeführt von den besten italienischen und nordalpinen Malern.²³³ Darunter zählte dal Pozzo namentlich die Selbstbildnisse von Giovanni Battista Canziani, Michelangelo Cornale, Giuseppe Lonardi, Odoardo Perini und Bartolomeo Signorini auf.²³⁴

Die Schwierigkeiten ihrer Rekonstruktion ergeben sich in erster Linie durch mehrmalige Übertragungen des gesamten Bestandes an Nachkommen und spätere Abgänge an Privatsammlungen, sodass ihr ursprünglicher Nukleus nur mit Einschränkungen aus nach-

232 Siehe S. 37.

233 „una serie di Ritratti al numero di 262. in ovato tutti d'una misura de' Pittori del miglior grido Italiani, ed Oltremontani, fatti di loro mano così del corrente, come del passato secolo.“ Dal Pozzo 1718, S. 292. An dieselbe Sammlung erinnerte sich 1720 ebenfalls Lanceni, der allerdings keine Selbstbildnisse erwähnt. Giovanni Battista Lanceni: *Ricreazione pittorica o sia Notizia universale delle pitture nelle chiese, e luoghi pubblici [...]*, hg. v. Pierantonio Berno, Verona 1720, S. 268. Siehe zur Sammlung Mosconis insb. Enrico Maria Guzzo: „La fortuna della pittura italiana, non veneta, nelle collezioni veronesi“, in: Bernard Aikema, Rossella Lauber & Max Seidel (Hgg.): *Il collezionismo a Venezia e nel Veneto ai tempi della Serenissima*, Venedig/Marseille 2005, S. 304–306. Vgl. Marchini 1980–1981, S. 222–249; Barbara Ghelfi: „Una collezione nella collezione: i ‚Pittori in atto di dipingere‘ dei principi Hercolani di Bologna. Nuove risultanze d'archivio“, in: Cecilia Mazzetti di Pietralata & Sebastian Schütze (Hgg.): *Nuove scenografie del collezionismo europeo tra Seicento e Ottocento. Attori, pratiche, riflessioni di metodo*, Berlin/Boston 2022, S. 107–118, S. 109.

234 Dal Pozzo 1718, S. 183 (für Canziani), S. 215 (für Cornale), S. 195 (für Perini), S. 197 (für Signorini); ebd., Appendice, S. 14 (für Lonardi).



25__ Giuseppe Macpherson, *Künstlerporträts nach der Stanza dei Pittori*, 1772–80, Wasserfarbe auf Elfenbein, jeweils 6,8 × 5,2 cm, Royal Collection Trust, London.

folgenden Inventaren abzuleiten ist. Bereits nach dem Ableben Mosconis erbte die Familie Gazzola alle Bildnisse.²³⁵ Überdies erinnerte Saverio Dalla Rosa (1745–1821) in seinem *Catastico delle pitture e sculture*, dass sich in der Sammlung Gazzolas eine „Raccolta di ritratti originali di Pittori“ befunden habe, womit er offenkundig intendierte, dass es sich hauptsächlich um Selbstbildnisse gehandelt habe.²³⁶ Aus einem weiteren Inventar der *Galleria* der Familie Gazzola, verfasst von Dalla Rosa, geht jedoch hervor, dass der Kernbestand sich aus einer Gruppe von fünfzig rechteckigen Porträts zusammensetzte, die ausnahmslos von der Hand Bernardino Indias (1528–1590) stammten. Einige dieser von India erstellten Abbilder, welche Dalla Rosa mit einem ‚X‘ markierte, hatten zwischenzeitlich Carlo Ridolfi als Vorlage für die Holzschnitte seiner *Vite de gl' illustri pittori Veneti, e dello stato* gedient.²³⁷ Die übrigen knapp 200 Porträts hingegen seien überwiegend von anderen

235 Siehe S. 89, Anm. 233.

236 Saverio Dalla Rosa: *Catastico delle pitture e sculture esistenti nelle chiese e luoghi pubblici situati in Verona [1803–1804]*, hg. v. Sergio Marinelli & Paolo Rigoli, Verona 1996, S. 268 f.

237 Siehe für eine Transkription des von Dalla Rosa erstellten Inventars: Marchini 1980–1981, S. 237–243, Dok. 1 & 2. Überdies schreibt Diego Zannandrei (1768–1836) in seiner Biografie des Malers Odoardo Perini, dieser habe sein Selbstbildnis für Mosconi anfertigt, um es den Porträts „di pittori italiani, e ol-

Händen angefertigt, weshalb Gian Paolo Marchini, der die erste ausführlichere Studie zu der verlorenen Sammlung vorgelegt hatte, zu der Feststellung gelangt, es müsse sich fast ausnahmslos um genuine Selbstporträts gehandelt haben.²³⁸

Ob Raffaello Mosconi tatsächlich systematisch Selbstbildnisse gesammelt hatte, ist durch die Inventare, die alle nach seinem Tod entstanden sind, letztlich nicht belegbar. Auch sein Testament enthält keine weiteren Informationen über den Zuschnitt seiner Sammlung.²³⁹ Da die etwa 200 Porträts, die nicht aus Indias Hand stammen, allerdings das gleiche ovale Format aufweisen, das zudem äußerst klein gewesen sei, wie Giuseppe Pelli Bencivenni festhält,²⁴⁰ ist eher davon auszugehen, dass es sich überwiegend um Künstlerporträts handelte, die eventuell von Selbstbildnissen kopiert wurden. Dies legt auch der Vergleich mit einer späteren Miniatursammlung in England nahe, die sich der Selbstbildnisse der *Sala dei Pittori* (Abb. 25) bediente. Der Miniatur- und Emaillemaler Giuseppe Macpherson fertigte von 1773–1786 insgesamt 223 Kopien der Gemälde aus der florentinischen Selbstbildnissammlung für Lord George Clavering Cowper (1738–1789) an, einen rund 30 Jahre in Florenz residierenden Engländer, der diese wiederum König George III. übereignete. Als Bildträger wählte Macpherson kleine Miniaturplatten aus Elfenbein (70 × 55 mm), um die leicht variierten Abbilder im eng zugeschnittenen Brustbildnis wiederzugeben. Der Sammlung fügte der Kopist letztendlich auch sein eigenes signiertes Selbstbildnis hinzu (Abb. 26).²⁴¹

Beide Beispiele – die wohl um 1700 anzusetzende Veroneser Sammlung Raffaello Mosconis und die umfassende Miniaturserie der Kopien der *Sala dei Pittori* – beweisen auf unterschiedliche Weise die Anerkennung und Wertschätzung des zuvor unbekannten Sammlungskonzeptes des Kardinals durch die Zeitgenossen. Ob durch direkte Nachahmung bei Mosconi oder durch den Wunsch geleitet, zumindest durch die Kopie einen Eindruck der authentischen Bildnisse ans englische Königshaus zu transportieren, die freilich insbesondere durch die Vielzahl und die Möglichkeit des Vergleichs funktionieren: in beiden Fällen adelt die Imitation die Originalität der *Galleria degli Autoritratti* und bestätigt

tremontani, fatti da sé stessi, che in numer di 262 [...], raccolse Raffaello di quella famiglia, ed ora sono in casa Gazola.“ hinzuzufügen. Diego Zannandrei: *Le vite di pittori scultori e architetti veronesi*, 1831–1834, hg. v. Giuseppe Biadego, Verna 1891, S. 331.

238 Marchini 1980–1981, S. 232.

239 Siehe für Mosconis Testament vom 18. Oktober 1729: Marchini 1980–1981, S. 224–247, Dok. 3.

240 Pelli Bencivenni 1779, Bd. II, S. 194 f.: „Io non ho voluto chiamare unica questa raccolta, perchè il commendator dal Pozzo nelle Vite de' Pittori Veronesi, che pubblicò nel 1718 dice pag. 292. che si trovava in casa Mosconi una serie di ritratti al numero di 262 in ovato tutti di una misura, dei pittori di miglior grido fatti di lor mano, messa assieme da Raffaello Mosconi, e sò che questa raccolta pochi anni sono restava ancora intatta, ma i quadri erano di piccola misura.“

241 John Flemming: „Giuseppe Macpherson. A Florentine Miniaturist“, in: *The Connoisseur* 144.11, 1959, S. 166 f.; Mary Webster: „A scottish Miniaturist in Florence“, in: *Country Life*, 151.8. Juni 1972, S. 1445 f.; Richard Walker: *The Eighteenth and Early Nineteenth Century Miniatures in the Collection of Her Majesty the Queen*, Cambridge 1992, S. 232–248.



26__Giuseppe Macpherson, *Selbstbildnis*,
1772–80, Wasserfarbe auf Elfenbein, 6,8 × 5,2 cm,
Royal Collection Trust, London.

damit letztlich, was in Florenz bereits Francesco Saverio Baldinucci (1663–1738) als Ziel erkannt hatte, nämlich dass dem Kardinal gelungen sei, eine Spezialsammlung einzurichten, die einzigartig in ihrer Ausführung sei, sodass kein anderer Fürst oder König eine gleiche anlegen könnte:

Ma perché il grand'animo di questo generoso Principe non era così limitato che non pensasse sempre a cose maggiori, per lustro e decoro di queste nobili arti, avendo nella sua Galleria alcuni ritratti d'insigni fatti dalla propria mano di loro medesimi, pensò di far cosa che, fattala, a nessun altro anche potentissimo signore, con la potenza e col denaro, potesse sortire nuovamente di farla. Il perché, separati questi ritratti e dato loro luogo in una grande e nobilissima camera, incominciò con gran premura a cercare – in ogni luogo, per così dire, d'Europa, da ogni rinomato pittore vivente – altri simili ritratti.²⁴²

242 F.S. Baldinucci, ed. Matteoli 1975, S. 24.

Zweiter Teil: Sehen und forschen – Die Stanza dei Pittori als Laboratorium von Evidenzformen

III. Der sezierende Blick – Anwendungsformen der Autopsie

Ausgangspunkt des folgenden Kapitels ist die frühneuzeitliche Erprobung erkenntnistheoretischer Methoden auf dem Gebiet der Kunst. Sie ist als Folge einer experimentellen und naturwissenschaftlichen Denkrichtung im 17. Jahrhundert, die später als ‚empirische Revolution‘ bezeichnet worden ist, am Medici-Hof verstärkt nachweisbar ist.¹ Insbesondere anhand der Künstlerselbstbildnisse in der *Stanza dei Pittori* wird – so meine These – eine zunehmende Rolle der beweisführenden Autopsie ersichtlich. Sie tritt während den vielschichtigen Untersuchungen zur Eigenhändigkeit sowie in den taxonomischen Ordnungsmustern in Erscheinung.² Angestoßen durch den Originalitätsdiskurs der Frühen Neuzeit wurden die Werke nachweislich mithilfe schriftlicher Quellen sowie im direkten Vergleich mit weiteren Gemälden und Zeichnungen derselben Künstler einer systematischen Prüfung durch mehrere Akteure unterzogen. Die Anwendung eines erfahrenen und strukturierten Sehvorgangs,³ nämlich das „osservare“ und „guardare“ von Pinselduktus, Farbe und Figurendarstellungen, mündet schließlich – in Verbindung mit kunsthistorischem sowie naturphilosophischem Wissen der kennerschaftlichen Mitarbeiter – in *attestati* und *evidenze*, also Zeugnisse und Beweise. Diese wurden im Austausch mit externen Experten wiederum geprüft und dabei entweder gestützt oder korrigiert.

1 Für die Problematisierung der Formulierung ‚naturwissenschaftliche Revolution‘ im 17. Jahrhundert siehe S. 15, Anm. 12 mit ausführlichem Verweis zur Forschungsliteratur.

2 Zur Disposition der Bildnisse siehe Kap. VII, 2.

3 Für die Geschichte der *observatio* und ihrer Verflechtung mit *phainomena* und *autopsia* siehe Gianna Pomata: „Observation Rising: Birth of an Epistemic Genre, 1500–1650“, in: Daston & Lunbeck 2011, S. 45–80, hier S. 65 f. Pomata weist darauf hin, dass die *autopsia* zum ersten Mal im medizinischen Wörterbuch *Definitiones medicae* (1564) von Jean de Gorris als „têresis/observatio“ vorkam und durch eine starke Konnotation einer Seherfahrung gekennzeichnet war. Im Spätmittelalter und in der Frühen Neuzeit wurde der Ausdruck mehrfach mit den lateinischen Beschreibungen „per se inspectio“ oder „intuitus proprius“ übersetzt. Zur Etymologie der *observatio* Ulrich Pfisterer: s.v. ‚Archiv- und Quellenforschung‘, in: *MLK*, S. 28 f.

Dieses methodische Vorgehen weist deutliche Parallelen zur Durchführung naturwissenschaftlicher Experimente des 17. Jahrhunderts auf, bei denen kontrollierte, strukturierte sowie regelbasierte Erfahrungen gesammelt wurden.⁴ Die Resultate wurden anschließend in gelehrten Kreisen ausführlich besprochen und dienten, festgehalten in schriftlicher sowie bildlicher Form, als Beweismittel. Folglich trugen der Terminus *evidenza* und seine Derivate im Seicento eine stark empirische Konnotation.⁵ Der Jesuit und Historiograf Daniello Bartoli (1608–1685) beispielsweise nutzte in seinen Abhandlungen, in denen er nach der von Galilei eingeführten experimentellen Methode seine Argumente aus der Natur, Kunst und Wissenschaft zog, den Begriff „evidenza“ als Synonym zu „isperienza“ und verband die bewusst wahrgenommene Erfahrung mit dem Beweis – respektive einer manifestierten Wahrheit. Und auch für Bartoli resultierte die körperlich wahrnehmbare Evidenz („sensibile evidenza“) in erster Linie über den Sehvorgang beziehungsweise eine „esperienza de gli occhi“.⁶

Dass dieses viel diskutierte empirische Verfahren „autoptischer Prinzipien“⁷ auch bei den Untersuchungen von Kunstwerken Anwendung fand, ist bereits dahingehend plausibel, weil zahlreiche Kunsttraktate ebenfalls über die Beschaffenheit der natürlichen Materialien, mit denen Maler arbeiteten, sowie über anatomische Fragen reflektierten. Auch mithilfe des im Jahr 1625 erschienenen Traktats *Lo inganno de gl'occhi* von Pietro Accolti, der Gemälde als positive Täuschung der Augen diskutierte, erweiterten Kenner ihre Fähigkeiten, die ihnen durch den Einsatz wissenschaftlicher Verfahren eine Einordnung und Authentifizierung der Werke ermöglichte. So verwendete Accolti bereits das Konzept eines (vermeintlich) unumstößlichen Nachweises und begründete in seinem Werk, das er Kardinal Carlo de' Medici – dem Onkel Leopoldos – gewidmet und an die Mitglieder der Accademia del Disegno in Florenz adressiert hatte, die Malerei als Wissenschaft, mit welcher ausdrücklich „evidenza, e certezza“ generiert werden könne.⁸

4 Zur Definition von ‚Experiment‘ Leinkauf 2017, Bd. II, S. 1463.

5 ‚Evidentia‘, abgeleitet von ‚e-videri‘ (herausscheinen, hervorscheinen), bezeichnet etwas, das einleuchtet, weil es gleichsam aus sich herausstrahlt. Evidenz kann für Aussagen stehen, die unzweifelhaft wahr erscheinen. Damit ist sie im philosophischen Kontext der Inbegriff gesicherter Erkenntnis, objektiver Form der Wahrheitsfindung und subjektiver Form der Wahrheitserkennung. Zum Terminus siehe Wilhelm Halbfass: s.v. ‚Evidenz‘, in: *HWP*, Bd. II, S. 829–832; Arendt Keulenkauf: s.v. ‚Evidenz‘, in: *Handbuch philosophischer Grundbegriffe*, hg. v. Hermann Krings, Hans Michael Baumgartner & Christoph Wild, Bd. II, München 1973, S. 425–436; Jürgen Mittelstraß: s.v. ‚Evidenz‘, in: *EPW*, Bd. I, S. 609 f.; Kemmann 1996, 33–47.

6 „Ma le seguenti tre isperienze, se io le chiamassi tre evidenze, che dimostrano a gli occhi e al buon discorso il niente che opera la tensione in quel tutto che a lei sola si attribuisce, del sostenere l'argento vivo dentro a' cannelli, non crederei di confiderei di confidarmi soverchio nella lor forza.“ Daniello Bartoli: *La tensione e la pressione disputanti qual di loro sostenga l'argento vivo ne' cannelli dopo fattone il vuoto*, Venedig 1677; zit. nach Jori 1998, S. 82.

7 Leinkauf 2010, S. 225.

8 Accolti 1625, S. 1 f.; vgl. auch seinen *discorso intorno al disegno* auf S. 149. Der Autor rekurriert mit seinem Traktat auf Leonardos Theorie von Licht und Schatten zur Evidenzerzeugung. Siehe unter anderem Kap. 28, S. 38 f. Hierzu Parenti 2011; Rößler 2012, S. 17.

Der entscheidende Punkt ist, dass diese Verbindungen auf beiden Seiten stattfanden: nämlich sowohl in der handwerklichen als auch in der rationalen Tätigkeit. Diese neuen Methoden der Wissenschaftsformung waren das Resultat von dialektischen, sich reziprok beeinflussenden Beziehungen.⁹ Wie bereits Erwin Panofsky unterstrichen hat, diskutierte Galilei in seiner Korrespondenz mit dem Maler Ludovico Cigoli gleichermaßen sowohl Fragen zur Kunst und zur Ästhetik als auch zur Wissenschaft.¹⁰ Diese Verquickung der Künste und der Naturwissenschaften im florentinischen Raum zeigte sich an den astronomischen Korrekturen Galileis. Er hatte bei der genauen Betrachtung des Mondes durch das Teleskop herausgestellt, dass die Oberfläche des Erdtrabanten nicht glatt, sondern vielmehr rau und mit zahlreichen Kratern versehene sei. Cigoli platzierte daraufhin 1612 seine Madonnenfigur der *Assunta* (Abb. 27) für die Kirche Santa Maria Maggiore in Rom auf einen Mond, der erstmals erkennbar mit ebensolchen Vertiefungen versehen war.¹¹ Ausgehend von diesen Auseinandersetzungen mit optischen Theorien und Instrumenten, die im Laufe des 17. Jahrhunderts in Florenz durch die Beobachtungen von Galilei angestoßen wurden, gründeten Leopoldo und Ferdinando II. de' Medici im Jahr 1657 die Accademia del Cimento.¹² Vor dieser Folie wird im vorliegenden Kapitel gefragt, inwiefern sich die Verfahrensweisen der Akademie, die sich auf physikalische, meteorologische und astronomische Fragen spezialisierte, denen der gezielten Bildbetrachtung zur Untersuchung der Autorschaft glich.

Die Accademia del Cimento war nicht als offizielle Institution mit schriftlich festgelegten Regularien oder Statuten für die Versammlungen und ihrer Mitglieder gegründet worden, sondern konstituierte sich durch informell stattfindende wissenschaftliche

9 Smith 2008, S. 435. Vgl. dazu Panofsky 1962; Gadol 1969; Ackermann 1985, S. 94–125; Freedberg 2002; Leonhard 2013.

10 Panofsky 1954; Martin Kemp: *The science of art. Optical themes in western art from Brunelleschi to Seur*, New Haven 1990, S. 92–98 und 177–184; Eileen Adair Reeves: *Painting the heavens. Art and science in the age of Galileo*, Princeton 1997; Filippo Camerota: „Galileo's Eye. Linear perspective and visual astronomy“, in: *Galileiana*, 1, 2004, S. 143–170, hier S. 147 f.; Bredekamp 2001; ders. 2007. Galilei und Cigoli wohnten aufgrund ihrer Ausbildung und des engen Kontakts zum Medici-Hof mehreren Studien zur Mathematik und Perspektive von Ostilio Ricci und Bernardo Buontalenti bei. Hierzu Freedberg 2002, S. 125 und 128; Miles L. Chapell: „Il vero senza passione. Proposte su Cigoli e Galileo“, in: Ausst. Kat. Pisa 2009, S. 131–142, hier S. 132 f.

11 Bredekamp 2007, S. 94 ff. Für Galilei siehe noch weiter: Hans Blumenberg: „Das Fernrohr und die Ohnmacht der Wahrheit“, in: ders. (Hg.): *Galileo Galilei, Sidereus Nuncius. Nachrichten von neuen Sternen*, Frankfurt 1980, S. 7–75; Horst Bredekamp: „Gazing Hands and Blind spots. Galilei as Draftsman“, in: *Science in Context*, 13.2–4, 2008, S. 423–462; Jasmin Mersmann: *Lodovico Cigoli. Formen der Wahrheit um 1600*, Berlin/Boston 2016.

12 Leopoldo de' Medici lud die Mitglieder der Accademia am 19. Juni 1657 zu einem ersten Treffen in den Palazzo Pitti ein. Tribby 1995, S. 325; Boschiero 2007; Jori 1998, S. 85 f. Sowohl die Accademia del Cimento als auch die Accademia della Crusca galten als Zentren der empiristischen Galilei-Rezeption. Siehe hierzu auch Bickendorf 1998, S. 120 f.



27__Cigoli, *Assunzione di Maria*, 1612, Fresko, Santa Maria Maggiore, Cappella Borghese, Rom (Detail).

Sitzungen. Sie können lediglich mittels eines von den Mitgliedern geführten Tagebuchs sowie durch ihre einzige Publikation – die *Saggi di naturali esperienze* von 1666 – rekonstruiert werden. Leopoldo fungierte sowohl als ihr Vorsteher, als auch als aktives Mitglied, und seine Privatgemächer dienten als Treffpunkt.¹³ Mehrfach dokumentiert ist zudem Leopoldos herausgehobene Stellung und Autorität während der von ihm initiierten Treffen: Er war nicht nur verantwortlich für die Auswahl der durchzuführenden Praktiken und Modalitäten, sondern agierte zugleich als alleiniger Entscheidungsträger bei Einkäufen von

13 Magalotti 1666, *proemio a lettori*, o.S. Zur Struktur der Accademia del Cimento William E. K. Middleton: *The experimenters: a study of the Accademia del Cimento*, Baltimore 1971; Galluzzi 1980, S. 127–243; ders.: „Il mecenatismo medico e le scienze“, in: *Idee, istituzioni, scienze ed arti nella Firenze de' Medici*, Florenz 1980, S. 189–215; ders.: „L'Accademia del Cimento: 'gusti' del principe, filosofia e ideologia dell'esperienza“, in: *Quaderni storici*, 48, Dez. 1981, S. 788–834; Aldo Tucciarone: „Provando e riprovando: Beatrice e l'Accademia del Cimento“, in: *Quaderni di Storia*, 24/47, 1998, S. 103–112; Domenico Bertolini Meli: „Shadows and Deception: From Borelli's 'Theoricae' to the 'Saggi' of the Cimento“, in: *The British Journal of the History of Science*, 31.4, 1998, S. 383–402; Marco Beretta: „At the Source of Western Science: The Organization of Experimentalism at the Accademia del Cimento (1667–1667)“, in: *Notes and Records of the Royal Society in London*, 54.2, 2000, S. 131–151; Domenico Bertolini Meli: „Authorship and Teamwork around the Cimento Academy: Mathematics, Anatomy, Experimental Philosophy“, in: *Early Science and Medicine*, 6, 2001, S. 65–95; Ausst. Kat. Florenz 2001; Boschiero 2007; jüngst mit ausführlicher Literatur Laura Ricci: s.v. „Accademia del Cimento“, in: Boutier, Paoli & Tarallo 2024, S. 138–145.

Apparaturen. Die Auswahl miteinzubeziehender Forscher sowie neuer Experimente bedurfte seiner Zustimmung. Zudem oblag ihm auch die Aufgabe, neue Verbindungen zu externen Mitgliedern und Institutionen zu knüpfen sowie die Kommunikation ihrer Ergebnisse nach außen anzuführen, um die Ergebnisse der Akademie bekannt zu geben.¹⁴

Der toskanische Historiker Jacopo Riguccio Galluzzi (1739–1801) beschrieb die Accademia als einen frei zugänglichen Ort, an den Externe neue Experimente herantragen und ihnen beiwohnen konnten. Die Zugänglichkeit unterlag lediglich der Prämisse, sich von jeglichen parteilichen und philosophischen Denkraumen zu befreien und die Experimente ‚neutral‘ als eine kontrollierte Erfahrung durchzuführen, um Beweise für die Wahrheit zu erlangen.¹⁵ Da die weitestgehend öffentlichen Treffen in den Räumlichkeiten des Kardinals stattfanden, besteht auch aufgrund der personellen Verflechtungen eine gewisse Wahrscheinlichkeit, dass sich gelegentlich Kunstagenten und jene Mitarbeiter, die bei der Beschaffung und Bewertung der Kunstwerke halfen, bei den Sitzungen einfanden und den aktuellen wissenschaftlich-methodologischen Diskurs verfolgten. Diese Annahme kann anhand personeller Überschneidungen plausibilisiert werden: Einige Mitglieder der Accademia del Cimento, die geschlossen in den 1666 publizierten *Saggi di naturali esperienze* für das Verfahren einer visuellen Beweisführung firmierten – darunter Vincenzo Viviani, Lorenzo Magalotti und Carlo Roberto Dati – gehörten gleichzeitig der Accademia della Crusca an.¹⁶ Francesco Redi bekleidete dort von 1678 bis 1690 sogar das Amt des Erzkonsuls und war an der dritten Edition des *Vocabolario* maßgeblich beteiligt, in der er seine wissenschaftlichen und experimentellen Erfahrungen in die Gestaltung von Sprache einfließen lassen konnte.¹⁷ Auch der florentinische Bibliothekar Antonio Magliabechi, der engen Kontakt zu den Schülern Galileis hielt, sprach sich dafür aus, Kunstwerke als Quellenmaterial zu betrachten. Die Verquickung von Kunstbetrachtung und historischer Forschung und die hieraus resultierenden methodischen Fragen entwickelte er in Beratung mit Filippo Baldinucci.¹⁸

14 Cochrane 1973, S. 231–250; Galluzzi 1980, S. 127–243; Ausst. Kat. Florenz 2001, S. 12–15; Schmiedel 2016, S. 243 f.; vgl. Muraro 1965, S. 67. Muraro weist darauf hin, dass Leopoldo de' Medici auch die Accademia Platonica im Jahre 1638 gründete. Diese setzte die Tätigkeit informeller und offizieller Zirkel fort, die bereits Lorenzo il Magnifico und Cosimo I. ins Leben gerufen hatten.

15 Galluzzi 1822, Bd. VIII, Lib. VII, Kap. VII, S. 12: „Divenuto Istitutore dell'Accademia del Cimento non fece che variare di poco l'antico sistema con assegnare una insegna a una truppa già veterana e disciplinata. Non fu prescritto il numero delli Accademici, e fu lasciato aperto il luogo a chiunque avesse voluto concorrere con nuove esperienze: l'unica legge stabilita fondamentalmente fu quella di dovere renunziare a qualsivoglia partito o sistema di filosofia, e intraprendere le operazioni col puro indirizzo della riprova e della verità; ammettevansi in conseguenza a operare tutti i dotti che erano presenti e si ricevevano gli esperimenti delli assenti per sottoporli alle nuove verificazioni e tentativi dell'Accademia.“

16 Magalotti 1666; Boschiero 2007, S. 176–184; Mirto 1990, S. 37–39.

17 Findlen 1993, S. 49; Walter Bernardi: „Il naturalista del Granduca. La Carriera di uno scienziato e poeta aretino alla corte dei Medici“, in: ders. 1997, S. 11–28, S. 22.

18 Bickendorf 1998, S. 143.

Somit stellen sich mehrere Fragen nach dem genauen Vorgang und der Konstitution fundierter Evidenzverfahren innerhalb der kennerschaftlichen Methodik zur Sicherung der Authentizität von Selbstbildnissen. Sind diese Methoden der Authentifizierung möglicherweise aufgrund personeller Verschränkungen, da Kunstagenten den experimentellen Tätigkeiten beiwohnen konnten, mit denen der Accademia del Cimento kongruent? Welcher Voraussetzungen bedurfte eine eingehende, analytische Prüfung und wer waren die Akteure in diesem Prozess? Nutzten sie in Anlehnung an ihre unterschiedlichen Professionen und Wissenshorizonte – als Kunsthändler, Kenner, Kleriker und Maler – womöglich sogar verschiedenartige heuristische Verfahren, die dazu dienten, einen umfassenderen Blick für die Untersuchungen zu entwickeln? Und wie wurde das Konzept der Augenzeugenschaft in Bezug auf die Subgattung des Selbstbildnisses verstanden?

1. Marco Boschinis beharrliche Beobachtung

Eine erste Antwort auf die angeführten Fragen zur Auslotung der Evidenzformen mittels eines genauen und prägnanten Sehvorgangs liefert die Geschichte des Selbstbildnisses der als ‚La Tintoretta‘ oder ‚Marietta‘ bekannten Maria Robusti: In einem weiß gerippten Kleid, das durch den transparenten Stoff an Schultern bis zum Dekolleté das Inkarnat leicht durchscheinen lässt, präsentiert sich die Malerin in Halbfigur an ein Cembalo gelehnt (Abb. 28). Das blonde Haar ist mit einem schwarzen, feinen Band zurückgesteckt. Lediglich die kleinen Locken am Haaransatz wellen sich dezent in ihr Gesicht, das sich den Betrachtenden zuwendet und diese mit den Augen fokussiert. Die vorgeschobene linke Hand hält ein geöffnetes, für die Rezipienten gut sichtbares Notenbuch, während die leicht gespreizten Finger ihrer Rechten im Begriff sind, in einem nächsten Moment die Klaviatur zu berühren und einen Ton anzuspielden.

Auf dieses um 1580 entstandene Selbstbildnis stößt der Maler, Biograf und Kunsthändler Marco Boschini im Juli 1675 unter einer anderen Zuschreibung. Denn der Künstler und Sammler Nicolas Régnier, der das Bild 1666 noch besaß, hatte es Jacopo Tintoretto, dem Vater der Dargestellten, zugeschrieben. Als es anschließend in die Hände des venezianischen Cavaliere Fontana gelangte, hielt dieser es wiederum für ein Werk von der Hand Tizians.¹⁹ Erst Boschini korrigierte nach eingehender Analyse des Pinselduktus und anhand schriftlicher Quellen diese Annahmen. In seiner Autorität als Kunstkenner beteuerte er in seinen Briefen an Leopoldo de' Medici, dass er im Erkennen der spezifisch in Venedig praktizierten künstlerischen Merkmale – der *contrassegni* – die das Bild aufweist, geübt sei. Eben jene „molti contrassegni“ bildeten offenbar beobachtbare Anhaltspunkte der

19 Siehe das undatierte Inventar Fontanas (ASF, CdA, XVIII, 2, c. 416r–v): „Un Quadro di Mano del medesimo Tiziano, sopra il quale è dipinta una Giovane [= Marietta Tintoretto] vestita di bianco, rigato nero, la quale sta appoggiata ad una Spinetta con un libro di musica in una mano, e con l'altra tocca li Tasti sopradetta Spinetta.“; zit. nach Prinz 1971, S. 170, Dok. 18; zur Provenienz des Selbstbildnisses Pasquinucci 2007, S. 80, Nr. 6.



28__Marietta Robusti, *Selbstbildnis*, 1580, Öl auf Leinwand, 93,5×91,5 cm, GdU, Florenz.

individuellen Spezifika eines Künstlers, anhand derer eine Identifizierung vorgenommen werden könne.²⁰ Sie manifestierten sich in erster Linie im Pinselduktus, sodass Boschini sowohl Tizian als auch Tintoretto als Autor ausschloss und im Schriftverkehr mit dem Kardinal nicht einmal anführte. Vielmehr formulierte er ganz dezidiert, es handle sich um ein wahres und reales („vero e reale“) Selbstbildnis der Marietta, jedoch unter Anwendung der *maniera* ihres Vaters: „questo ritratto è pure fatto da lei stessa sul proprio gusto e maniera del padre.“²¹

Durch eine sorgfältige Prüfung erkannte Boschini sogar, dass das Werk ausschließlich von der Tochter angefertigt worden war, und Tintoretto abschließend keine *ritocchi* vorgenommen habe, wie zunächst angenommen worden war.²² Um zu dieser Schlussfolgerung zu gelangen, war eine gezielte Auseinandersetzung und visuelle Durchdringung des Untersuchungsobjekts nötig, die Boschini letztendlich dazu befähigten, ein fundiertes Urteil abzugeben. Bereits Ridolfi tradierte in der Biografie von Marietta Robusti eine Lehrzeit der Künstlerin bei ihrem Vater. Um eine umfassende Ausbildung in der Malerei zu erlangen, soll sie bereits in ihrer Kindheit, als Junge verkleidet, die Gelegenheit erhalten haben, ihn bei seinen Aufträgen zu begleiten und infolgedessen beim Arbeiten zu beobachten. Aus dieser engen Verbindung während der künstlerischen Entwicklung der Tochter resultierte eine deutliche Annäherung an die *maniera* des Vaters, die – wie Simona Pasquinnucci konstatierte – eine Unterscheidung der jeweiligen Autorschaft durch die Kunstgeschichte oftmals erschwert habe.²³ Die kennerschaftliche Fähigkeit Boschinis setzte folglich ein weitreichendes Vorwissen, aber auch ein koordiniertes und konzentriertes Betrachten dieses Selbstbildnisses sowie anderer Gemälde voraus. Diese Vorgehensweisen und Kenntnisse waren die Voraussetzung der vergleichenden Untersuchung, um die sogenannten *contrassegni* voneinander zu unterscheiden und in einem letzten Schritt mit Gewissheit einzuordnen – also Evidenz zu schaffen.

Die Kategorie der Evidenz, mit der die vorliegende Arbeit operiert, ist wiederum äußerst vielschichtig und bedarf hinsichtlich der Erkenntnismodalitäten am Medici-Hof zunächst

20 „le confermasse esser il ritratto sudetto della stessa, in questo particolare veramente teniamo per fermo, ed il signor Vecchia ed io che sii per molti contrassegni da noi praticati“. Marco Boschini an Leopoldo de' Medici am 7. September 1675 (ASF, CdA, XVIII, 2, c. 413v). Vgl. Prinz 1971, S. 172, Dok. 24. Zum Lemma ‚Contrasségno‘ siehe das *Grande dizionario della lingua italiana*, 21 Bde., 1961–2002, Bd. III, 1967, S. 685 f.: „Segno, tratto distintivo mediante il quale persone o cose vengono segnalate, indicate, riconosciute. – Per estens.: elemento che serve come criterio per distinguere una cosa dall'altra“.

21 Marco Boschini am 6. Juli 1675 (ASF, CdA, XVIII, 2, c. 405v).

22 „Circa poi al ritratto di Marieta Tintoretta questo si certo, che noi lo teniamo per vero e reale sì della sua effigie come di sua mano, e quando anco fosse quello dice l'A. V. che il padre li avesse dato qualche penetata, che questo noi non l'acertiamo, ma dato che fosse questo, sarebbe stato come si suol dire qui in Venezia, poner il zuchero sopra la torta“. Marco Boschini am 7. September 1675 (ASF, CdA, XVIII, 2, c. 413v). Bereits ediert, allerdings orthografisch abweichend in Procacci 1965, S. 107 f., Lettera XLIV und Prinz 1971, S. 171, Dok. 24.

23 Ridolfi 1648, Bd. II, S. 71 f.; Pasquinnucci 2007, S. 80, Nr. 6.

einer näheren Definition. Der Terminus leitet sich von dem rhetorischen Verfahren der *enargeia* (ἐνάργεια) ab und ist bekanntermaßen ursprünglich in der epikurischen Erkenntnislehre zu verorten. Cicero übertrug den Ausdruck im Lateinischen als *evidentia*,²⁴ womit das Erlebnis einer unmittelbaren Augenzeugenschaft beschrieben ist, sodass der Zuhörende oder Zuschauende glaubt, den Gegenstand selbst vor Augen zu haben: „res ante oculos esse videatur“.²⁵ Diesem Konzept ist durch den generierten Visualisierungsprozess und den Präsenzeffekt somit Klarheit und Deutlichkeit immanent.²⁶ Zugleich gelangte das antike Rhetorikmittel der *enargeia* (ἐνάργεια), das vielmehr eine Wirksamkeit und den Effekt der Anschaulichkeit einer Rede – respektive Dichtung – meinte, in der Kunsttheorie des späten Quattro- und Cinquecento ebenfalls in die Nähe der Evidenz. Aus der Vermischung der beiden Konzepte entwickelte sich eine größere semantische Begriffsdimension mit zuweilen variierenden Verwendungen: von Vergegenwärtigung, Ersichtlichkeit, Gewissheit bis hin zur Eindeutigkeit, Konkretetheit und Ausdruckskraft.²⁷ Im 16. und 17. Jahrhundert kam noch ein gesteigerter epistemologischer Wert hinzu, der seine Geltung in Hinblick auf den Wissenserwerb beanspruchte. Dieser oszillierte zwischen den sich nun ohnehin berührenden rhetorischen Konzepten von *enargeia* und *energeia* – verstanden als eine Vermittlung von Anschaulichkeit sowie direkter Anschauung – und der *autopsia* (αὐτοψία), aufgefasst im Sinne einer empirischen Sicht, die Verborgenes enthüllt und autorisiert.²⁸

24 So überliefert Quintilian: „insequitur ἐνάργεια, quae a Cicerone illustratio et evidentia nominatur, quae non tam dicere videtur quam ostendere; et affectus non aliter quam si rebus ipsis intersimus sequentur.“ Siehe Marcus Fabius Quintilianus: *Institutionis oratoriae libri XII – Ausbildung des Redners*, 12 Bücher, lat./dt., hg. v. Helmut Rahn, Darmstadt 1972, Bd. VI, 2, 32.

25 Heinrich Lausberg: *Handbuch der literarischen Rhetorik. Eine Grundlegung der Literaturwissenschaft*, Stuttgart 2008, S. 399.

26 Das Konzept der Evidenz hat dennoch in den verschiedenen Diskursen der Bereiche Rhetorik, Philosophie, Geschichte, Theologie, Ästhetik und Poetik, Naturkunde und Mathematik aufgrund variierender Bedeutungszuschreibungen unterschiedliche Entwicklungsformen angenommen. Dieser Umstand ist bereits auf die Antike zurückzuführen, die eine Berührung zur Kategorie der *enargeia* und *evidentia* schuf. Siehe insbesondere von Rosen 2000, S. 171–208; dies.: „Diletto dei sensi und diletto dell’intelletto. Bellinis und Tizians ‚Bacchanalien‘ für Alfonso d’Este in ihrem Rezeptionskontext“, in: *Städel-Jahrbuch*, 18, 2001, S. 81–112, hier S. 96; Krüger 2015; ders. 2016, S. 100 ff. Siehe außerdem Jori 1998; Peter Burke: *Eyewitnessing. The uses of images as historical evidence*, London 2001; Helmar Schramm, Ludger Schwarte & Jan Lazardig (Hgg.): *Praktiken der Evidenzproduktion im 17. Jahrhundert*, Berlin 2006; Hartmut Böhme: „Bildevidenz, Augentäuschung und Zeugenschaft in der Wissenschaft des Unsichtbaren im 17. Jahrhundert“, in: Horst Bredekamp et al. (Hgg.): *Dissimulazione onesta oder die ehrliche Verstellung. Von der Weisheit der versteckten Beunruhigung in Wort, Bild und Tat. Martin Warnke zu Ehren*, Hamburg 2007, S. 13–42; Wolfram Drews & Heike Schlie (Hgg.): *Zeugnis und Zeugenschaft. Perspektiven der Vormoderne*, München 2011; Heinrich Plett: *Enargeia in Classical Antiquity and Early Modern Age. The Aesthetics of Evidence*, Leiden 2012; Rößler 2012.

27 Von Rosen 2000, S. 173–176; Krüger 2016, S. 102 f.

28 Krüger 2016, S. 109; Gabriele Wimböck: „Evidentia. Reichweiten visueller Wahrnehmung in der Frühen Neuzeit“, in: dies., Leonhard & Friedrich 2007, S. 9–38, hier S. 12. Vgl. zum rhetorischen Konzept der

Diese erkenntnistheoretischen Verbindungen erkannte ebenfalls der Gelehrte und Dichter Lorenzo Magalotti (1637–1712) in seiner Einleitung der *Saggi* der Academia del Cimento. Denn die durch *esperienza* zu ermittelnde Wahrheit könne lediglich mittels eines Scharfblicks des eigenen Urteils („*perspicacia del proprio giudizio*“)²⁹ und des mühevollen Aufspürens („*rintracciamento*“) ausgelotet werden, sprich: der Autopsie. Zusammengefasst wurde das Verfahren im Credo *provando e riprovando*. Gemeint war damit eine stetig wiederholte Erfahrung, die sich erst als wahr erweist, wenn der Versuch mehrmals im selben Ergebnis mündet.³⁰ Der Erkenntnisprozess, der durch die unter Leopoldo durchgeführten Experimente einsetzte, verlangte somit stets eine sinnliche Erfahrung, die insbesondere auf visuellen Wahrnehmungen gründete.

Obgleich das Diskursfeld der *evidentia* und *evidenza* in den epistemologischen Bereichen der Erkenntnis, der Wahrnehmung und der Erfahrung in der Frühen Neuzeit von äußerster Relevanz war, spielte die Evidenz, wie Klaus Krüger bemerkte, ausgerechnet in der ausformulierten Kunsttheorie des 17. Jahrhunderts keine größere Rolle.³¹ Deshalb ist es besonders aufschlussreich, dass die beiden einzigen Definitionen der Begrifflichkeiten ausgerechnet in Florenz zu verorten sind und hier überdies in direkte Verbindung mit dem Medici-Hof gebracht werden können. Sowohl die Accademia della Crusca als auch Baldinuccis *Vocabolario dell'Arte del Disegno* beschreiben ein Nachweisverfahren, das sich mittels des akkuraten, analytischen Sehens konstituiert: „Che si vede, chiaro, manifesto, apparente“³² heißt es unmissverständlich unter dem Lemma ‚Evidente‘ im *Vocabolario* Baldinuccis. Laut dem Wörterbuch der Accademia della Crusca, in der Baldinucci ebenfalls Mitglied war, suggeriert der Begriff *evidenza* wiederum etwas ‚Lebendiges‘, das unmittelbar vor Augen zu stehen scheint. Der entsprechende Eintrag schreibt dem Terminus in seiner Bedeutung zudem eine ‚Offenbarung‘ und ‚Augenscheinlichkeit‘ zu, die aus dem Objekt herausstrahle.³³

enargeia und *evidentia* neben der oben erwähnten Lit. ferner Jan-Dirk Müller: „Evidentia und Medialität. Zur Ausdifferenzierung von Evidenz in der Frühen Neuzeit“, in: Wimböck, Leonhard & Friedrich 2007, S. 57–81.

29 Halbfass 1972, Sp. 829.

30 Magalotti 1666, *Proemio a Lettori*, o. S.

31 Krüger 2016, S. 109. Vgl. hierzu Biagioli 1999, S. 29; Campe 2006.

32 Baldinucci 1681a, s.v. ‚evidente‘. Siehe für sich bildlich generierende Evidenzeffekte, die von religiösen Gemälden freigesetzt werden, Klaus Krüger: „Evidenzeffekte. Bildhafte Offenbarung in der Frühen Neuzeit“, in: Wimböck, Leonhard & Friedrich 2007, S. 391–424.

33 In der ersten Edition des *Vocabolario* heißt es: „E quella, per la quale le cose imitate, e racconta ci si rappresentano quasi al vivo, come s'elle ci fossero realmente davanti, la quale i Greci chiamano *ἐνάργεια*, i latini *evidentia*. Si piglia anche più largamente, e vale chiarezza, manifestazione, dimostrazione, palesamento, apparenza. Lat. *demostratio*, *perspicuitas*.“ *Vocabolario degli Accademici della Crusca*, Venedig 1612, S. 324, s.v. ‚Evidenza‘. Zu Baldinuccis Autopsiekonzept siehe Struhal 2018, S. 213–227; dies. 2020, S. 89–110.

Indem Marco Boschini bei seiner Analyse des Bildnisses von Marietta mittels einer bewusst eingesetzten visuellen Wahrnehmung einen Erkenntnisprozess auslöste und eben jene Evidenz erzeugte, machte er die seit dem 15. Jahrhundert an Relevanz gewinnende Methode der Autopsie für sich nutzbar. Wie Robert Jütte und Thomas Leinkauf erklären, gründet dieser systematisch sezierende Blick auf einer bereits in der Antike bestehenden Vorstellung von Autopsie und experimentellen Methoden: So postulierte Aristoteles in seinen Überlegungen in *De Anima* bezüglich des Erkenntniswerts das Sehen als die höchste Form der Wahrnehmung, da er den ‚visuellen Intellekt‘ mit der Erkenntnis und dem Wissen als identisch erachtete.³⁴ Diesem Prinzip folgend, fokussierte Boschini in einem zweiten Schritt seiner Analyse das abgebildete Gesicht der Malerin.³⁵ Da er an mehreren Stellen seiner Briefe wiederholt auf Informationen aus Ridolfis *Maraviglie dell'arte* rekurrierte, ist ein Vergleich mit dem darin im Kupferstich gedruckten Porträt der Malerin naheliegend (Abb. 29).³⁶ Eine Gegenüberstellung der beiden Abbilder offenbart eine Übereinstimmung des Erscheinungsbildes, welche die im Gemälde abgebildete Figur wahrhaftig als jene Maria Robusti ausweist, deren Abbild auch bei Ridolfi hinterlegt ist.

Mit diesem auf Analogien fokussierten Sehvorgang ist das Evidenzverfahren jedoch nicht vollends abgeschlossen. So plausibilisierte Boschini anhand der Vita der Künstlerin auch die Komposition des Bildnisses. Ausgangspunkt war die von Ridolfi berichtete Vorliebe Martiettas für das Spielen von Musikinstrumenten sowie das Singen. Dieser Leidenschaft bediente sich Boschini, um ihre Positionierung vor einem Cembalo argumentativ zu untermauern und die kompositionelle Ausführung als *testimonio* zu bezeichnen.³⁷ Wie bereits der ältere Dialog *Il Riposo* von Raffaello Borghini 1584 bestätigte, wurde Marietta

34 Summers 1987, S. 35 ff.; Robert Jütte: „Augenlob – oder die (Neu-)Bewertung des Sehnsinns in der Frühen Neuzeit“, in: Wimböck, Leonhard & Friedrich 2007, S. 39–54, hier S. 39; Leinkauf 2010, S. 224; Eric Achermann: „Das Prinzip des Vorrangs. Zur Bedeutung des *Paragone delle arti* für die Entwicklung der Künste“, in: Herbert Jaumann (Hg.): *Diskurse der Gelehrtenkultur in der Frühen Neuzeit: Ein Handbuch*, Berlin/New York 2010, S. 179–210, hier S. 202 f.

35 Marco Boschini an Leopoldo de' Medici am 6. Juli 1675 (ASF, CdA, XVIII, 2, c. 405v); sowie: „e poi anco legendo la sua vita nel cavalier Ridolfi fa pur mencione che la detta si diletta di musica si di suonare, come di cantare, che anco testimonio di ciò è il vederla apogiata a quel instramento con alcune carte di musica.“ Marco Boschini an Leopoldo de' Medici am 7. September 1675 (ASF, CdA, XVIII, 2, c. 413v). Siehe auch Prinz 1971, S. 172, Dok. 24.

36 Für den Abgleich der Selbstbildnisse mit den Porträts aus den kursierenden Künstlerviten sprach sich auch Baldinucci aus: „Vi sono due bellissimi ritratti con loro ornamento col nome d'Anibale Caracci [...]. L'altro in profilo è Anibale Caracci; il riscontro del primo è indubitato, perchè il Ridolfi esattissimo Scrittore delle Vite de' Pittori Veneti, co' ritratti del quale l'ho paragonato, fu altrettanto diligente in ricopiare i ritratti del suo libro dai verissimi ritratti dei Maestri, onde doviamo credergli, e per questo, e anche perchè i Libri vanno per tutto il mondo, e i Quadri stanno fermi, e non è bene aver testimoni tanto autorevoli contro sì nobile raccolta.“ Filippo Baldinucci am 12. Februar 1680 (ASF, MdP, f. 1526, diversi); zit. aus Prinz 1971, S. 180, Dok. 55.

37 Marco Boschini am 6. Juli und 7. September 1675 wie unten in Anm. 41.



29 __Porträt der Tintoretta, Kupferstich, in: Ridolfi 1648, Bd. II, S. 70.

Robusti von dem neapolitanischen Komponisten Giulio Zacchino am Spinett, im Lautenspiel und im Gesang unterrichtet.³⁸ Bei dem aufgeschlagenen Notenbuch handelt es sich um die in Venedig im Jahr 1533 erschienene Edition der vierstimmigen *Madrigale* der *Madonna per voi ardo*.³⁹ Diese biografischen Informationen kombinierte Boschini wiederum mit seiner eigenen, beharrlichen Beobachtung – nämlich dem „osservando [il ritratto] in istanza“⁴⁰. Diese mündet für ihn in der Erkenntnis, dass die Malerin des Porträts detailliertes Wissen auf dem Gebiet der Instrumente und der Musik gehabt haben muss.⁴¹ Damit greift hier zusätzlich eine aus dem Bild heraus wirkende Evidenz. Denn durch den

38 Borghini 1584, S. 558.

39 Das von dem französischen Komponisten Philippe Verdelot arrangierte Stück ist heute nur noch in Fragmenten erhalten. Siehe insb. Pasquinucci 2007, S. 80, Nr. 6; dies., in: Ausst. Kat. Tokyo 2010, S. 37, Nr. 5. Vgl. Caneva, in: Ausst. Kat. New York 1988, Nr. 6; dies., in: Ausst. Kat. Rom 1990, Nr. 4; dies. 2002, S. 182–184, Nr. 4; Giovanna Giusti Galardi (Hg.): *Autoritratte. Artiste di capriccioso e destrissimo* [Ausst. Florenz, GdU, 17. Dezember 2010 – 30. Januar 2011], Florenz 2010, S. 48, Nr. 4.

40 *Vocabolario dell' Accademia della Crusca*, Bd. VIII [5. Ausgabe], Florenz 1863–1923, S. 949, s.v. ‚Istanza‘: „Latto e l'effetto dell'instare, Premura, Perseveranza, e simili, nel domandare, nel chiedere, nell'esigere, checchessia: e in senso concreto, Latto stesso del chiedere con una certa insistenza, Dimanda premurosa, e simili.“

41 „[...] ed anco osservando il ritratto in istanza ivi espresso si vede si vede che ha simpatia con il detto, sichè in ciò et il Vecchia, ed io certo non vi poniamo dubbio“ Marco Boschini am 7. September 1675 (ASF, CdA, XVIII, 2, c. 413v).

transitorischen Moment der Handgestik wird der Klang des Spinetts evoziert und ein musikalischer Effekt hervorgerufen. Die Darstellung macht mittels ihrer Evokation nicht nur den Zuschauer zum Zuhörer, sondern sie erzeugt in ihrer ästhetischen Form eine immanente Legitimation als Selbstbildnis.⁴²

Mariettas Strategie zur Selbstbezeugung belegte für Boschini in einem letzten Schritt die Authentizität des Bildes. In seiner Emphase „si vede si vede che ha simpatia con il detto“ verleiht er durch die zweifache Nutzung des Verbs *vedere* seiner deiktischen Formulierung zusätzlichen Gehalt: Seine Erkenntnis soll durch das Instrument des genauen Sehens für jeden Rezipienten nachvollziehbar und unmittelbar erfahrbar sein. Dieser Ansatz findet sich ebenfalls in seiner *Carta del navigar pitoresco* aus dem Jahr 1660, in welcher der Autor qua einer Autopsie des Originals eine individuelle Erfahrung und Wissen generiert und an den Leser heranträgt.⁴³ Durch die Verbindung mit einer Bootsreise durch die Kanäle Venedigs zu den bedeutenden Kunstwerken, denen er umfangreiche Bildbeschreibungen widmete, fingierte er eine Besichtigung der originalen Werke und nutzte dabei zahlreiche indexikalische Formulierungen wie „Quest o xe“ oder „guardemo“, die einerseits die fiktiven Begleiter, andererseits die realen Leser zum Sehen aufforderten.⁴⁴

Zusammengefasst: Boschini formulierte mittels der angewandten Autopsie dezidiert einen epistemologischen Status in seinem kunsttheoretischen Text. Er machte diese Kategorie offenbar ebenfalls innerhalb der kennerschaftlichen Untersuchungen von (Selbst)bildnissen für sich fruchtbar. Somit ist in Hinblick auf die Prüfung der Selbstbildnisse die Autopsie keine triviale visuelle Wahrnehmung, sondern, wie Thomas Leinkauf treffend definiert, tatsächlich ein initiales Moment des Wissensprozesses: Denn der momentane Akt des Sehens wird reflektiert und mit der Konzentration auf einen wesentlichen Gegenstand verbunden.⁴⁵ Auf Boschinis beharrliche Beobachtung des Gemäldes von Marietta Robusti folgt eine Reflexion aller gesammelten Informationen. Sein visueller Eindruck wurde letztendlich zum Gegenstand einer Analyse, aus der er abschließend sein Resümee zog und das Selbstporträt als „vero e reale“ identifizierte. Folglich konnte der Kenner ausschließlich mittels einer intensiven Auseinandersetzung mit dem Werk, einer sezierenden Betrachtung der Bildstruktur und des Blicks auf die ästhetischen Produktionsbedingungen des Gemäldes die vorhandenen Indizien – wie *maniera*, Physiognomie und Biografie – lesen und eine exakte Zuordnung vornehmen.

42 Vgl. auch das signierte Selbstbildnis von Lavinia Fontana (Meloni Trkulja, in: Mus. Kat. 1979, S. 871, Nr. A. 352), die sich ebenfalls am Spinett darstellt, allerdings sitzend und die Klaviatur mit beiden Händen anspielt. Marietta hingegen platziert sich stehend vor dem Instrument, um sich dem Betrachter zuzuwenden. Zu den Wirkkräften im Bild siehe Kap. V.

43 Im Jahr 1666 – sechs Jahre, nachdem Boschini das Konzept ausformulierte – begann er seinen Dienst bei Leopoldo de' Medici. Siehe Alessandro Segni an Apollonio Bassetti an 14. Januar 1680 (ASF, MdP, f. 1526, diversi); ed. bei Prinz 1971, S. 178, Dok. 49.

44 Von Rosen 2021, S. 211.

45 Leinkauf 2017, Bd. II, S. 1459 f.

2. Das „Compendio d'ogni singular maniera“ namens Pietro della Vecchia

Strategien der Autopsie waren nicht ausschließlich von mediceischen Mitarbeitern mit kunsttheoretischem und kennerschaftlichem Hintergrund angewandt worden. Auch der Maler Pietro della Vecchia, der bei zahlreichen Gemäldebegutachtungen von Marco Boschini und Paolo del Sera als zweite Instanz beratend zur Seite stand, formte ein ausgewogenes Meinungsbild, dem eine Inaugenscheinnahme nach einem ähnlichen analytischen Muster vorausgegangen war. Seine Rolle bei den umfangreichen Authentifizierungsprozessen der Selbstbildnisse soll deshalb hier in den Blick genommen werden.⁴⁶ Dabei wird der Frage nachgegangen, wie seine Seherfahrung und seine Autorität als Maler im Einzelnen von dem der Kenner zu unterscheiden ist.

Dass Boschini seinen Malerfreund regelmäßig zu Besichtigungen einlud, obgleich er selbst ebenfalls malte und Druckgrafiken verfertigte, ist durchaus als Gewichtung von della Vecchias Expertise als Künstler zu verstehen. Dies lässt sich exemplarisch am Beispiel des Erwerbs eines Selbstporträts von Leandro Bassano (Abb. 30) darlegen:⁴⁷

Ora mi conviene dare un'altra notizia all'A. V. che è che da nuovo quello che ci diede il ritratto di Francesco Bassano, ci ha portato e al sig^r Pietro Vecchia et a me, un ritratto che è del cavalier Leandro Bassano, fatto anco questo di mano propria dello stesso cavaliere, qual dice haver da nuovo fatto venire da Bassano e veramente noi lo stimiamo bellissimo, ne abbiamo alcun dubbio che così non sii et è della misura circun circa di quella di Francesco e tiene tavolozza e penelli nelle mani [...].⁴⁸

Nachdem Boschini den Kardinal 1675 darüber informierte, dass das Bildnis vom Verkäufer dem Maler Leandro zugeschrieben wird, bestätigte er diese Information mit „e veramente noi lo stimiamo bellissimo“. Zum einen fällt die Kongruenz des ästhetischen Kriteriums mit der Eigenhändigkeit auf, da das in den Superlativ gesteigerte Adjektiv ‚bello‘ mit der Verifizierung als Selbstbildnis koinzidiert. Weiter beanspruchte Boschini eine korrekte Einschätzung und somit Wahrheit für sich, da er und della Vecchia ihr *gemeinsames* Ergebnis keineswegs anzweifeln. In einem letzten Schritt fundierte er ihre Zuschreibung, indem er das Bildnis Leandros direkt mit dem kurz zuvor angekauften von Francesco Bassano (Abb. 31) in Bezug setzte und behauptete, es habe ungefähr die gleiche Größe.⁴⁹

Eine Gegenüberstellung dieser beiden Autoporträts lässt tatsächlich eine eklatante Ähnlichkeit in der Komposition bemerken: Beide Maler zeigen sich nach rechts gewandt vor einem dunklen, undefinierten Hintergrund in schwarzer Robe mit weißem Kragen.

46 Paolo del Sera konsultierte den Maler seit 1659 regelmäßig. Siehe Paolo del Sera am 16. Juni 1663 (ASE, CdA, V, c. 300): „Abbiamo questa settimana fatto la recognizione de' disegni dell'Altezza Vostra insieme con li pittori Niccolò Renieri e Pietro Vecchia“.

47 Siehe zu Leandros Selbstbildnis Meloni Trkulja, in: Mus. Kat. Florenz 1979, S. 800, Nr. A86.

48 Marco Boschini an Leopoldo de' Medici am 1. Juni 1675 (ASE, CdA, XVIII, 2, c. 399). Zit. nach Procacci 1965, S. 102 f., Lettera XXXIII.

49 Arslan 1960, Bd. II, Nr. 318.



30__Leandro Bassano, *Selbstbildnis*, um 1610, Öl auf Leinwand, 61 × 49 cm, GdU, Florenz.

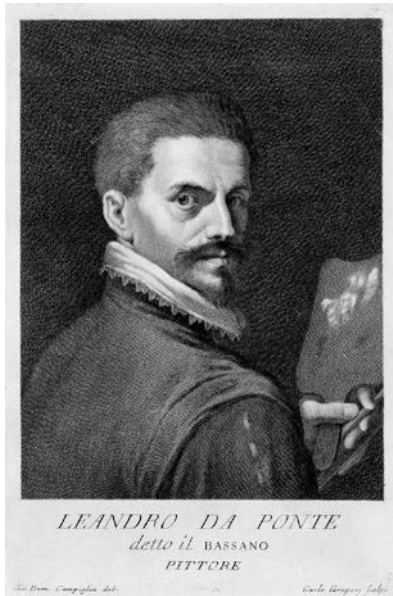


31__Francesco Bassano, *Selbstbildnis*, um 1580, Öl auf Leinwand, ohne Maße, GdU, Florenz.

Das Gesicht ist jeweils nach links zu den Betrachtenden gedreht, dennoch bleibt eine Gesichtshälfte stets verschattet. Ihre mit Pinsel und Palette ausgestattete Hand kommt in der rechten Ecke des Bildrandes zum Vorschein. Der schlechte Erhaltungszustand des von Leandro Bassano angefertigten Selbstbildnisses lässt die Farbtafel heute nur schwerlich erkennen, doch beweist der Stich von Carlo Gregori nach einer Zeichnung Giovanni Domenico Campiglias (Abb. 32) aus der Mitte des 18. Jahrhunderts, dass der Maler mit seiner Linken den Griff der Palette umschließt und zwischen Zeige- und Mittelfinger einen Pinsel hält. Durch seine stark gedrehte Körperhaltung suggeriert er den Betrachtenden, er würde sich nach einem flüchtigen Blick in den Spiegel erneut der Leinwand zuwenden, um sein Abbild zu malen.

Dass es sich bereits aufgrund der Komposition um ein Selbstbildnis handeln könnte, ist hier lediglich aus der Parenthese Boschinis zu entnehmen. Indessen bildet der auffällige Rekurs zum Werk Francesco Bassanos kein Argument in seiner Darlegung.⁵⁰ Dennoch

50 Die beiden Gemälde erinnern wiederum an ein seit dem Jahr 1671 in der *Stanza* lokalisierendes (Selbst) bildnis von Jacopo Bassano, das in Kopfbedeckung, Kleidung, Alter und Haltung ebenfalls einen Ähnlichkeitsbezug aufweist. Da im Brustbildnis die Malutensilien fehlen, könnte das Werk Jacopos nachträglich beschnitten worden sein, was in Anbetracht der von Cosimo III. veranlassten Umstrukturierung



32__Pier Antonio Pazzi & Giovanni Domenico Campiglia, *Porträt nach dem Selbstbildnis von Leandro Bassano*, Kupferstich, in: Moücke 1754, Bd. II, S. 48.

werden Boschini und della Vecchia diesen referentiellen Rahmen im mehrmaligen Begutachtungsprozess der beiden Bassano-Selbstbildnisse sicherlich erkannt haben, zumal zwischen ihrem Ankauf der beiden Werke lediglich drei Monate lagen. Trotz dieser auffälligen Beziehung begründete Boschini seine Argumentation mit dem Meinungsbild Pietro della Vecchias, der als Maler das kennerschaftliche Urteil durch seine eigenen künstlerischen Fähigkeiten – nämlich mittels seines umfangreichen Wissens zur *téchne*, die ihm in der Analyse weitere Details offenbarte – zusätzlich untermauerte. Die Begutachtungen des Selbstporträts von Francesco Bassano beschrieb Boschini wie folgt:

ho avuto l'incontro d'un ritratto di Francesco da Bassano, operato da lui medesimo e stimato dal vecchio Bassano il miglior de' suoi figliuoli. [...] il quale ho fatto pur anco vedere al Sig^r Pietro Vecchia che molto l'ha comentato; et interrogato il padrone della pretesa [...].⁵¹

In dem Untersuchungsprozess kommentierte der Maler das Bild und befragte zusätzlich den Eigentümer, um Informationen zu gewinnen und auszutauschen. Diese Verkettung von visueller Wahrnehmung, Erkenntnis sowie Dialog, in dem das Gesehene kritisch

dieser Sammlung, die er 1681 durchführen ließ, durchaus denkbar – allerdings nicht gesichert – ist. Gerolamo Bassano, *Porträt von Jacopo Bassano*, um 1590, Öl auf Leinwand, 60 × 48 cm, Florenz, GdU. Siehe Meloni Trkulja, in: Mus. Kat. Florenz 1971, S. 799, Nr. A46.

51 Marco Boschini an Leopoldo de' Medici am 16. März 1675 (ASF, CdA, XVIII, 2, c. 381r); zit. nach Procacci 1965, S. 93 f., Lettera XIII (XI). Siehe auch bei Prinz 1971, S. 169, Dok. 14.

bewertet und hinterfragt wird, belegt in seiner performativen Handlungsweise ein Eintauchen in die produktions- und formästhetischen Einzelheiten des Gemäldes, das dem begutachtenden Maler Autorität verschaffte. Entsprechende Untersuchungsstrategien dokumentierte auch – zeitlich etwa parallel – das Tagebuch von Paul Fréart de Chantelou. So soll sich Bernini ebenfalls mit viel Zeit und einer erhöhten Aufmerksamkeit den Werken von Poussin gewidmet haben. Um sich den Bildern möglichst dicht zu nähern, habe dieser sogar vor den Gemälden niedergekniet. Für die richtigen Lichtverhältnisse, die bei seinen Prüfungen Voraussetzung waren, habe er sich sogar einige Monumentalwerke Le Bruns in den Hof transportieren lassen, um sie bei Tageslicht zu betrachten.⁵² Damit die hellen Sonnenstrahlen die Untersuchung nicht beeinträchtigten, wurden zunächst mit großem Aufwand Leinwände aufgespannt, die wie eine Zimmerdecke das direkte Licht abblenden sollten, bis Bernini diese Konstruktion wieder abtragen ließ.⁵³ Heiko Damm erkennt darin völlig zurecht einen performativen Akt der Zuwendung, Versenkung ins Detail und einer längeren Verweildauer vor den Bildnissen, dessen Fokus in erster Linie auf der künstlerisch-technischen Ausführung und in einem zweiten Schritt dann auf der Darstellung selbst lag.⁵⁴

Die Methode Berninis entspricht jener der als Agenten tätigen Maler des florentinischen Hofes. Sicherlich war, wie Pamela H. Smith bestärkt hat, eine visuelle und taktile Auseinandersetzung mit der Materie in der Ausbildung von Künstlern unabdingbar, um Wissen über die Objekte zu generieren. Dementsprechend waren Maler in der Lage, Erkenntnisse im Sinne von Aristoteles' *scientia* aus der Natur zu entnehmen und mittels der *imitatio* als produktives Wissen hervorzubringen.⁵⁵ Somit ist die Tatsache, dass Pietro della Vecchia den Agenten und Kunsthändler Boschini bei mehreren Besichtigungen mittels seines Scharfblicks und seines Wissens zur *téchne* unterstützte, durchaus als intendierte Strategie zu verstehen. Schließlich profilierte er sich als Maler nicht allein durch sein handwerkliches Verständnis für das künstlerische Arbeiten; vielmehr attestierte Boschini bereits 1660 in der *Carta* dessen Fähigkeit, sich diverser *maniere* anderer Maler bedienen zu können, um mittels der *imitatio* völlig neue Bildkompositionen zu schaffen. Aus eben diesem Grund charakterisierte er ihn als „Compendio d'ogni singolar maniera“.⁵⁶

52 Zur Begutachtung der Werke *Schlacht am Granicus* und *Triumph Alexanders* siehe Damm 2020, S. 129.

53 Chantelou, ed. Rose 1919, S. 295: „Nun ging das Prüfen von neuem an, besonders auf die Fernwirkung hin, und der Cavaliere rief mehrmals aus: ‚E bello, è bello!‘ Oben drüber hatte man eine Leinwand aufgespannt wie eine Zimmerdecke, um das Licht abzublenden. Der Cavaliere bat sie wegzunehmen und blieb lange Zeit in Betrachtung vertieft.“

54 Damm 2020, S. 129. Zur Untersuchung der Sakramentsbilder siehe auch Welzel 2006, S. 121.

55 Smith 2004, S. 20.

56 Boschini, ed. Pallucchini 1966, S. 537 (501). Ausgehend davon später bspw. auch Antonio Maria Zanetti: *Della Pittura Veneziana e delle opere pubbliche de' Veneziani Maestri*, Venedig 1771, S. 387. Vgl. Bernard Aikema: *Pietro della Vecchia and the Heritage of the Renaissance in Venice*, Florenz 1990, S. 37–55; Enrico Maria Dal Pozzolo: *Il Fantasma di Giorgione. Stregonerie pittoriche di Pietro della Vecchia nella Venezia*

In markanter Weise stellt sich hier heraus, welche Bedeutung das handwerkliche Wissen im Umgang mit den Materialien hatte. Lediglich aufgrund der künstlerischen Praxis della Vecchias, die ihm ein tieferes Verständnis verschiedener *maniere* verlieh, nivellierte er die kennerschaftlichen Fähigkeiten Boschinis, sodass eine eindeutige Zuschreibung des Selbstbildnisses von Leandro Bassano möglich wurde.⁵⁷ Damit waren weitere Recherchen von bildlichen Quellen, schriftlichen Dokumenten sowie gedruckten Kunsttraktaten, wie der Agent sie in der Regel durchführte, offenbar nicht nötig. Denn Boschini wiederholte in seinen *Ricche minere* eine bedeutsame Angabe aus Ridolfis *Maraviglie*, nämlich jene, dass Leandro Bassano sich bei seiner Ausmalung der *Sala del Consiglio* im Palazzo Ducale in die *storia* von Sebastiano Ziani in eine der Figuren, die zur Entourage von Papst Alexander gehört und einen Schirm hält, hineingemalt habe.⁵⁸ Folglich hätte Boschini einen physiognomischen und stilistischen Vergleich anstrengen beziehungsweise argumentativ festigen können. Doch offenbar war della Vecchias Autorität als Maler in den Untersuchungen ausschlaggebend, sodass es keiner weiteren Prüfung mehr bedurfte. Seine Erfahrung bezieht sich ganz offensichtlich nicht ausschließlich auf die praktische Fertigkeit des Malens. Vielmehr befähigt ihn das Nachvollziehen und Wiedergeben festgelegter Regeln über Materialität und Ausführung zu einer über den normalen Sehvorgang hinausgehenden Betrachtung, was zu einem tieferen Verständnis der Kunstwerke führte. In diesem Fall sind die Gemälde als Speicher der *téchne* anzusehen und verweisen auf das praktische und konzeptuelle Wissen zum Einsatz der Materialien und Werkprozesse. Diese konnten von geschulten Künstlern während einer Inaugenscheinnahme effizient dechiffriert und richtig verortet werden.⁵⁹

An diese Vorstellungen schließen sich die Argumentationen weiterer Maler des 17. Jahrhunderts an. Nicht nur die kennerschaftlichen Tätigkeiten von Ciro Ferri, Pietro da Cortona und Bernini lassen auf ihren besonderen Autoritätsstatus in diesem Kontext schließen. Auch Roger de Piles postuliert, Künstler seien bessere Kenner, wenn es darum gehe, Originale von Kopien zu unterscheiden, da Kunst nicht ausschließlich aus einer rein theoretischen Perspektive heraus analysiert werden könne. Dies lehrte bereits Abraham Bosse in seinen 1649 erschienenen *Sentimens*. Mittels des stetigen Kopierens anderer Werke erhielten, so Bosse, die Künstler ein durchdringendes und tiefgreifendes Verständnis der

falsofila del '600, Treviso 2011, S. 30–39; Franco Paliaga: „I ‚falsi‘ Giorgione e Tiziano di Pietro della Vecchia: i dipinti della collezione Fontana proposti in vendita al cardinale Leopoldo de' Medici“, in: *Ricche minere*, 6, Dez. 2016, S. 31–49.

57 Hierbei sei auch noch mal an den bereits auf S. 43 angeführten Vorfall mit dem Cavaliere Fontana erinnert, bei dem della Vecchia ein vermeintliches Selbstbildnis Giorgiones als sein eigenes Werk enttarnte.

58 Ridolfi 1648, Bd. II, S. 166; Marco Boschini: *Le Ricche Minere della Pittura Veneziana*, hg. v. Francesco Nicolini, Venedig 1674, o. S. (*Seguono gli Allievi del Bassano*). Vgl. Arslan 1960, Bd. I, S. 271.

59 Zur genauen Untersuchung der *téchne* in den verschiedenen Gattungen siehe das nunmehr abgeschlossene DFG-Projekt „Dimensionen der techne in den Künsten. Erscheinungsweisen – Ordnungen – Narrative“ mit den Teilbereichen von Magdalena Bushart an der TU Berlin, Wolf-Dietrich Lühr an der RUB und Karin Leonhard an der Universität Konstanz.

technischen Ausführung.⁶⁰ Durch die genaue Beobachtung bildeten sie ein ‚scharfsinniges Auge‘, welches insbesondere im Farbauftrag den Unterschied von Kopien und Originalen erkennen ließ. Kopisten hätten laut Bosse meist Schwierigkeiten, stets exakt die gleichen Pinsel zu nutzen sowie die Farben gleichmäßig zu verteilen und wahrhaftig wiederzugeben. Das zeige sich insbesondere beim Inkarnat der Frauen und Kinderfiguren, die in den Kopien häufig einen weißen Grundton aufwiesen.⁶¹ Folglich konnten allein die Maler, die mit der *téchne* vertraut und darin ausgebildet waren, diese künstlerischen Prozesse lesen und beurteilen. Indes behindere eine ‚reine Spekulation‘ die wahre Erkenntnis, wie unter anderem der Maler Agostino Scilla im Vorwort seines Buchs *La vana speculazione disingannata dal senso* aus dem Jahr 1670 herausstellte. Das durch die Ausbildung geschulte Auge erlaube es den Künstlern, die Dinge mit mehr Recht zu beurteilen:

e si ricordi che questa è composizione, non già da uno, che faccia professione di lettere, ma sì bene da un Pittore, il quale però pretende aver'occhio a proposito per giudicare le cose, che possiamo maneggiare, con più soda verità di coloro, che sono meri professori di cieche speculazioni.⁶²

Ein Auge für die Dinge zu besitzen, setzte Scilla mit Wissen gleich: also über profunde Kenntnisse zu verfügen, die sich nicht lediglich aus einer ‚blinden Spekulation‘ – respektive einer rein theoretischen Auseinandersetzung mit dem Thema – ergaben, sondern sich darüber hinaus mit der praktischen Erfahrung weiter stabilisierten. Dieser im 17. Jahrhundert viel diskutierten Frage, wer professionell über Kunst urteilen könne, entgingen Leopoldo und Cosimo III., indem sie ein Netz aus Akteuren zusammenstellten bzw. – im letzteren Fall – ein solches Netzwerk beibehielten und ausweiteten.⁶³ Es deckte verschiedene Professionen ab und war in der Lage, die Gemälde sowohl auf historischer als auch auf theoretischer und praktischer Ebene zu untersuchen. Auch in Florenz bediente sich der Kardinal nach eingehenden Recherchen lokaler Kenner mehrfach der Expertise der Hofkünstler Sustermans und Volterrano, deren Urteile für Ankäufe entscheidend waren. Diese Art der Evidenzgewinnung ist ein grundlegendes Bindeglied zwischen der Kunstkennerschaft und den von Leopoldo geförderten naturwissenschaftlichen Methoden: Dass die Beweisführung eben diese praktische Erfahrung benötigte und Vermutungen oder Hypothesen nicht ausreichten, legt einerseits Baldinuccis einleitende Erklärung in seinem *Vocabolario* von 1681 nah, mit dem er explizit praktisches und kein spekulatives Wissen vermitteln wollte.⁶⁴

60 Abraham Bosse: *Sentiments sur la distinction des manières de peinture, dessin et gravure, et des originaux d'avec leurs copies [...]*, hg. v. Gabriele Lo Nostro, Turin 2015, S. 158 f.

61 Ebd., S. 226–228.

62 Agostino Scilla: *La vana speculazione disingannata dal senso*, Neapel 1670, S. 4. Siehe zu Scillas Traktat Oy-Marra 2020, S. 228 f.; Jori 1998, S. 92 f.

63 Roger de Piles: *Conversations sur la conaissance de la peinture*, Paris 1677, S. 90 f.

64 „E perchè mio intento principale è stato, che le mie esplicazioni servan' alla pratica, anzi che alla speculativa, non vi giunga nuovo, ch'io abbia lasciato di questionare intorno a molte voce di Vitruvio, toccanti

Andererseits war das experimentelle und wissenschaftliche Vorgehen ein Credo, wie es insbesondere auch die Accademia del Cimento unter der Leitung des Kardinals vor sich hergetragen hatte. So diskutierte dessen Mitglied Lorenzo Magalotti in seinem Proömium der *Saggi* die Blindstelle der „filosofiche speculazioni“, die für ein fundiertes Ergebnis unzureichend seien. Der Weg über naturphilosophische Diskurse führe den Theoretiker nicht an die Wahrheit; vielmehr schaffe ausschließlich die individuelle *esperienza*, kombiniert mit der „perspicacia del proprio giudizio“ – dem Scharfsinn der eigenen Urteilskraft – eine wahre Erkenntnis von Ursache und Effekt des Untersuchungsgegenstandes.⁶⁵ Inwiefern dieser Scharfsinn im Rahmen der Beweisführung bei Selbstbildnissen nicht nur für die malerische Faktur entscheidend war, sondern auch für das Sehen von noch so kleinen kompositorischen Details, ist im nächsten Kapitel zu zeigen.

3. Die Beweiskraft einer *cifra* – Paolo del Sera's mikroskopischer Sehvorgang

Der Connoisseur Paolo del Sera prüfte 1665 unter Anwendung gezielter Wahrnehmungstechniken ein Werk, welches ein befreundeter Maler namens Giovanni Marinoni an ihn herangetragen hatte.⁶⁶ Dabei handelte es sich um das heute auf die Jahre 1575/80 datierte Selbstbildnis des Bolognesers Bartolomeo Passarotti (Abb. 33), in dem sich der Künstler frontal im Brustbildnis vor einem dunklen Hintergrund präsentiert.⁶⁷ Der zum linken Bildrand geneigte und durch den weißen Kragen betonte Kopf des Dargestellten wendet seinen Blick den Betrachtern zu. Die rechte Hand, die über der unteren Bildkante zu sehen ist, hält zwischen Daumen und Zeigefinger einen Federkiel, mit dem Passarotti auf eine in seiner linken Hand liegende Zeichnung verweist. Darauf lässt sich die untere Körperpartie eines stehenden Akts mit angewinkelten Beinen erkennen, dessen Muskeln und Sehnen deutlich hervortreten.

Ungeachtet der Tatsache, dass del Sera die Eigenhändigkeit des Werks mit den Worten „*bel ritratto puro, intatto et illeso*“⁶⁸ bestätigte, war er aufgrund der künstlerischen Ausfertigung anfangs nicht von der Autorschaft überzeugt. Während die *maniera* aus seiner

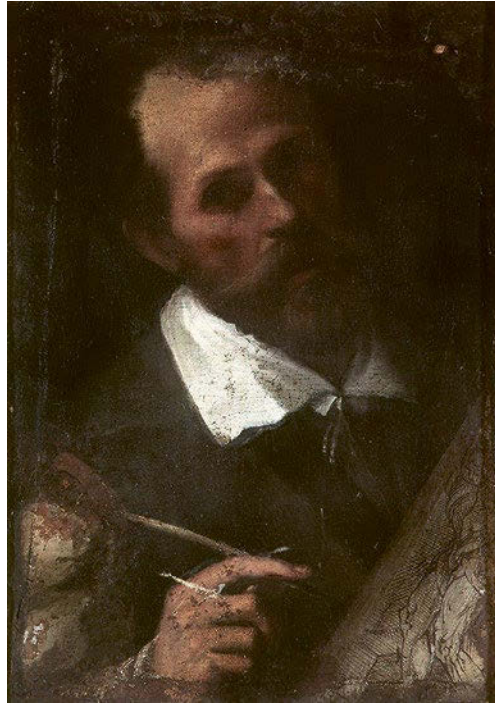
l'Arte Architetonica, i cui propri significati restano tuttavia fra gli Autori controversi; ed anche perché io non tolsi a far comenti degli antichi o moderni scritti, ma a spiegarvi le voci e termini, che si adoperano nel nostro Toscano Idioma [...].“ Baldinucci 1681, S. XII. Vgl. Oskar Bätschmann: „Félibiens *Dictionnaire* von 1676 und Baldinucci's *Vocabolario* von 1681“, in: Elisabeth Oy-Marra, Ulrike von Bernstorff & Henry Keazor (Hgg.): *Begrifflichkeit, Konzepte, Definitionen. Schreiben über Kunst und ihre Medien*, Wiesbaden 2014, S. 21–46.

65 Magalotti 1666, *Proemio a Lettori*, o. S.

66 Marinoni, der das Bild als Erbstück erhalten hatte, belegte die Provenienz des Gemäldes durch das Nachlassinventar seines Verwandten. Da ihm die Gattung des Porträts nicht zusagte, wollte er das Selbstbildnis an Paolo del Sera verkaufen. Paolo del Sera am 22. August 1665 (ASF, CdA, VI, c. 410r–v).

67 Siehe zum Selbstbildnis Meloni Trkulja, in: Mus. Kat. Florenz 1979, S. 951, Nr. A670; Angela Ghirardi: *Bartolomeo Passerotto. Pittore (1529–1592). Catalogo Generale*, Rimini 1990, S. 214, Nr. 53.

68 Paolo del Sera am 22. August 1665 (ASF, CdA, VI, c. 410r–v).



33__Bartolomeo Passarotti, *Selbstbildnis*, um 1550–1575, Öl auf Leinwand, 57 × 40,5 cm, GdU, Florenz.

Sicht mehr auf die Hand Baccio Bandinellis hindeute,⁶⁹ würden sowohl *colore*, als auch Pinselduktus auf eine Ausführung durch einen Künstler aus dem lombardischen und eben nicht aus dem bolognesischen Raum hinweisen.⁷⁰ Zudem bekundete der Agent, der Porträtierte habe in seiner Erscheinung weit weniger etwas von einem bekannten Maler als viel mehr etwas von einem Holzfäller der Region Rovezzano, ein Urteil, das möglicherweise in der Gestaltung in Arbeitskleidung und der groben Physiognomie begründet ist. Insofern spricht del Sera nach der ersten visuellen Begutachtung grundlegende Zweifel an der Originalität aus: Weder wichtige Kriterien der künstlerischen Charakteristika wie *maniera* und *colore* stimmten mit Bildern Passarottis überein; noch zeichnete die Präsentation des Abgebildeten diesen als nobilitierten Maler aus, sondern allenfalls als groben Handwerker. Dennoch attestierte der Agent die Authentizität des Bildnisses, und zwar allein anhand der kompositorischen Ausformung. Das ausschlaggebende Argument ist die

69 Dass Passarotti tatsächlich von seinen Zeitgenossen häufig mit Bandinelli verwechselt wurde, bestätigt Kornell 1998, S. 173; vgl. Roger Ward: *Baccio Bandinelli. Drawings from the British Collection*, Cambridge 1988, S. 81 f., Nr. 47.

70 „[...] in vero ha più della maniera del Bandinelli che del Passerotto, ma il colorito et il modo del dipingere poi è su lo stile lombardo“, Paolo del Sera am 22. August 1665 (ASF, CdA, VI, c. 410r–v).

Darstellung von Federkiel und Zeichnung: „è vero che vi è un disegno fatto a penna di maniera eccellentissima e da gran maestro, e si vede che quello che è ritratto l'ha fatto perchè ha la penna in mano et accenna con essa a quel disegno“.⁷¹

Da der Porträtierte mit seiner Feder auf die abgebildete Zeichnung hindeutet und diese in einer „maniera eccellentissima“ ausgeführt sei, sprach sich del Sera also letztlich entschieden für die Autorschaft Passarottis aus. In dieser gattungsübergreifenden Untersuchung, in der nicht der Pinselduktus die Autorschaft belegen soll, sondern das im Gemälde fingierte zeichnerische Blatt, verknüpfte er das Bild zweiter Ordnung direkt mit dem umfangreichen grafischen Œuvre des Bologneser Malers. Dieses war zu diesem Zeitpunkt durchaus überregional bekannt. Bereits Ignazio Danti verwies in seiner Abhandlung *Le due Regole* von 1583 darauf, ebenso später auch Malvasia in seiner *Felsina Pittrice*.⁷² Passarottis Zeichnungen, die insbesondere anatomische Darstellungen verschiedener Körperteile zeigten, seien, wie Malvasia wusste, auch außerhalb der Stadt Bologna weit verbreitet gewesen.⁷³ In der Tat besaß Leopoldo de' Medici zahlreiche Skizzen des Künstlers. Del Sera selbst sandte während seiner Tätigkeiten für den Kardinal seit 1657 mehrfach Grafiken Passarottis nach Florenz.⁷⁴ Dass der Agent auf einen größeren Erfahrungsschatz rekurrierte, mit dem er die überwiegend anatomischen Studien einzuordnen wusste, wird noch an einer anderen Stelle in der Korrespondenz zum Selbstbildnis deutlich. Darin erklärt er, wie er wegen der genannten Zweifel nochmals über ein Detail im Bild reflektiert habe („fatto riflesso“) und daraufhin das Werk als eigenhändig auszeichnete. Grund dafür sei eine *cifra* (eine Zahl oder ein Zeichen) auf dem „finto quadretto“, die ihn letzten Endes glauben ließe, es handle sich um ein „ritratto [...] fatto da se medesimo“.⁷⁵

Wie ein Blick auf das nunmehr im Uffizien-Depot aufbewahrte Gemälde offenbart, ist die von del Sera identifizierte *cifra* nicht mehr sichtbar.⁷⁶ Grund dafür ist vermutlich der schlechte Erhaltungszustand des Bildes. Stellt man das Original dem im zweiten Band des *Museum Florentinum* aus dem Jahr 1754 abgebildeten Stich (Abb. 34) gegenüber, ist dort ebenfalls keine Signatur, kein Buchstabe und keine Ziffer auszumachen.⁷⁷ Freilich

71 Ibid.

72 Ignazio Danti: *Le due regole della prospettiva pratica*, Rom 1583, S. 97; Malvasia 1678, Bd. I, S. 83.

73 Malvasia 1678, Bd. I, S. S. 241 f. Dass Leopoldo eine große Anzahl Zeichnungen von Passarotti besaß, bestätigt auch Baldinucci. Siehe Barocchi 1975, Bd. VI, S. 184, 197, 245, 246, 248, 257 u. 284. Daraus geht auch hervor, dass der Agent Annibale Ranuzzi dem Kardinal eine Kiste mit Zeichnungen Passarottis zugesandt hatte. Vgl. Filippo Baldinucci: *Nota de' Libri de' disegni tanto grandi [...] che rimasero dopo la morte del Ser.mo Principe Card.le Leopoldo [...]*, Florenz 1687 (ASF, GM, 779, ins. 9, c. 996).

74 Paolo del Sera am 24. November 1657 (ASF, CdA, V, c. 149).

75 „[...] tuttavia sottosopra fatto riflesso alla cifra che si vede a penna in quel finto quadretto, ui crederei che fusse il ritratto del Passerotto fatto da se medesimo“, Paolo del Sera am 22. August 1665 (ASF, CdA, VI, c. 410).

76 Vgl. auch Meloni Trkulja, in: Mus. Kat. Florenz 1979, S. 951, Nr. A670.

77 Möücke 1754, Bd. VIII, S. 8. Es handelt sich dabei um einen zehnbändigen Katalog des mediceischen Sammlungsbestandes. Bände 7–10 veröffentlichten insgesamt 220 Selbstbildnisse. Vgl. Isabell Franconi: „Notizie de' professori del disegno da Cimabue in qua“, in: Ausst. Kat. München 2018, S. 340–343, Kat.-Nr. 70.

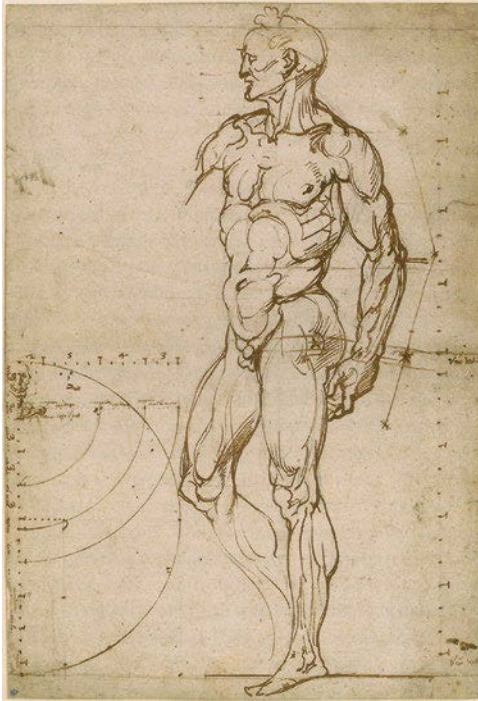


34__Pier Antonio Pazzi & Giovanni Domenico Campiglia, *Porträt nach dem Selbstbildnis von Bartolomeo Passarotti*, Kupferstich, in: Möücke 1754, Bd. II, S. 48.

muss an dieser Stelle darauf hingewiesen werden, dass die Stiche des *Museum Florentinum* in ihrer Wiedergabe zum Original oftmals deutlich divergieren.⁷⁸ So sehen wir auch im Falle der fingierten Zeichnung im Selbstbildnis Passarottis, dass sich sowohl die Schraffuren, als auch einige Details der Wicklung des Tuchs sowie des links abgebildeten kleinen Stufenabsatzes deutlich voneinander unterscheiden. Davon ausgehend lässt sich vorübergehend festhalten, dass die möglicherweise kleine oder nur dünn aufgetragene *cifra* zu diesem Zeitpunkt – fast ein Jahrhundert nach dem Erwerb durch del Sera – von dem ausführenden Zeichner Giovanni Domenico Campiglia oder dem als Kupferstecher tätigen Carlo Gregori entweder übersehen und deshalb nicht übertragen worden ist, oder sie aufgrund des damaligen Erhaltungszustandes bereits im 18. Jahrhundert nicht mehr vorhanden war.⁷⁹

⁷⁸ Siehe hierzu Franconi 2020a.

⁷⁹ Gleiches gilt für die Stiche der *Raccolta di 324 Ritratti di Pittori eccellenti* von Carlo Lasinio aus den Jahren 1769–1789. Hergestellt im aufwendigen Farbdruckverfahren, verwendete Lasinio rund 219 Druckplatten des *Museum Florentinum*, sodass sie sich den meisten Porträts angleichen. Siehe Anna Maria Procajlo [Jonietz]: „Giuseppe Bardi und Niccolò Pagni. Raccolta di 324 Ritratti di Pittori eccellenti“, in: Ausst. Kat. München 2018, S. 464–469, Nr. 108. Siehe auch H. W. Singer: „Cavalier Carlo Lasinio“, in: *Monatshefte für Kunstwissenschaft*, 11, 1918, S. 58–73; Prinz 1971, S. 51; Fabiana Borroni Salvadori: „Carlo Lasinio e gli autoritratti di Galleria“, in: *MKHIF*, 28, 1984, S. 109–132; Laura Lanzeni: „Ancora su Carlo Lasinio e gli autoritratti di Galleria“, in: *MKHIF*, 43, 1999, S. 665–691.



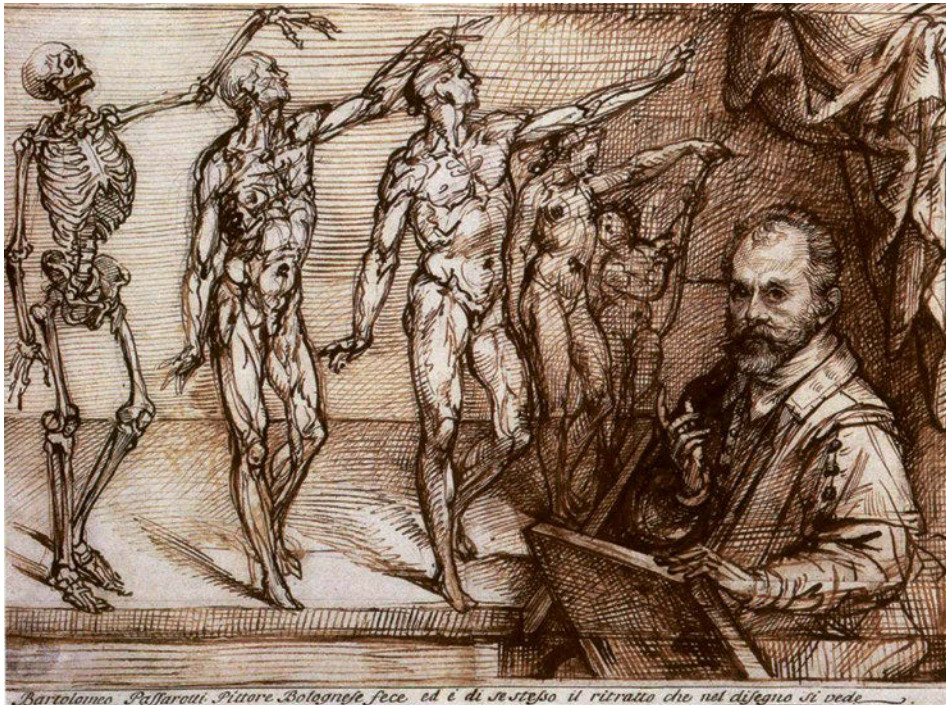
35__Bartolomeo Passarotti, *Studie eines männlichen Akts mit Proportionskala*, braune Tinte auf Papier, 46,6 × 29,9 cm, The Fitzwilliam Museum, Cambridge.

Dass Passarotti in seine Anatomiezeichnungen allerdings tatsächlich Zahlen und Buchstaben notierte, belegen analoge Exemplare seines Œuvres. Es handelte sich dabei überwiegend um Proportionsschemata, mit denen er die Wiedergabe und Definition des Körperbaus auslotete. Üblich sind ebenfalls horizontale Markierungen entlang der Figuren, welche die Länge des Kopfes, des Halses, der Hüfte, der Leiste und der Knie angeben.⁸⁰ Monique Kornell bestätigt die Existenz solcher Angaben auf einigen anatomischen Zeichnungen, die auf den modernen Reproduktionen in der Regel nur schwer erkennbar sind. Lediglich wenige Bildnisse wie die *Studie eines männlichen Akts mit Proportionsskala* aus dem Fitzwilliam-Museum in Cambridge (Abb. 35) machen die proportionale Einteilung durch erkennbare Nummerierungen der Körperabschnitte transparent.⁸¹

Es ist also durchaus möglich, dass sich auch im Falle des Selbstbildnisses eine Ziffer als Richtmaß des Größenverhältnisses befunden hatte, die del Sera als typisches Merkmal der Blätter Passarottis identifizierte. Eine weitere plausible Erklärung wäre das von Raffaello Borghini erwähnte Vorhaben Passarottis, einen Anatomietraktat zu verfassen, um Schü-

80 Morét, in: Ausst. Kat. München 2002, S. 354, Nr. 142. Siehe auch Höper 1987, Bd. II, S. 58–89; Ghirardi 1990, S. 47 und Kornell 1998, S. 174 f.

81 Kornell 1998, S. 174 ff.



36__Bartolomeo Passarotti, *Anatomiestudie*, um 1580, Tinte auf Papier, 33,4 × 46,4 cm, Universitätsbibliothek, Königliche Sammlung, Warschau, Nr. 1113, fol. 24.

lern die Darstellung des Körpers zu vermitteln. Dessen Bögen wären erwartungsgemäß mit Nummern geordnet und paginiert.⁸² Obgleich Passarotti dieses Buch nie fertigstellte, vermutet Corinna Höper bei einer weiteren *Anatomiestudie* (Abb. 36), welche wie das Selbstbildnis in die 1580er Jahre zu datieren ist, es könne sich um das Frontispiz des geplanten Traktats handeln.⁸³ In dem Theatermotiv ist der Maler im Vordergrund der rechten Bildseite in Halbfigur zu sehen. In seiner linken Hand hält er eine Tafel, während er

82 Vgl. jüngst zum Thema der Anatomietraktate im Cinque- und Seicento Andrea Carlino (Hg.): *L'anatomia tra arte e medicina: lo studio del corpo nel tardo Rinascimento*, Cinisello Balsamo 2010; Marco Ciampolini et al. (Hgg.): *Il corpo e le arti: accademie, disegno, anatomia*, Pisa 2016; Nino Nanobashvili: *Die Ausbildung von Künstlern und Dilettanti. Das ABC des Zeichnens*, Petersberg 2018; Monique Kornell et al. (Hgg.): *Flesh and Bones: The Art of Anatomy* [Ausst. Los Angeles, Getty Research Institute, 22. Februar – 10. Juli 2022], Los Angeles 2022.

83 Höper 1987, Bd. II, S. 189, Nr. Z 328; für weitere Anatomiezeichnungen, die für den Traktat vermutet werden, ebd. S. 155, Nrn. Z 188 und Z 189. Das Bildnis wird heute in der Universität Warschau in einem Skizzenbuch aufbewahrt, das anatomische Zeichnungen verschiedener Maler miteinander vereint. Warschau, Universitätsbibliothek, Königliche Sammlungen, Nr. 1113, fol. 24. Vgl. Ghirardi 1990, S. 47, Anm. 25.

mit seiner Rechten in einem zur Aufmerksamkeit auffordernden Gestus nach oben zeigt und aus dem Bild heraus die Betrachtenden fokussiert. Die drei Figuren im Hintergrund sind im anatomischen Dreischritt arrangiert.⁸⁴ Die am unteren Bildrand nachträglich hinzugefügte Inschrift „Bartolomeo Passarotti Pittore Bolognese fece ed è di se stesso il ritratto che nel disegno si vede“ erklärt es zum Selbstbildnis.⁸⁵ Ob die hier gezeigte Lehrstunde tatsächlich zu seinem geplanten Anatomietraktat gehörte, muss an dieser Stelle offenbleiben. Es ist dennoch überzeugend, dass Passarotti seine anatomischen Zeichnungen für einen Traktat anfertigte, durchnummerierte und sich letztendlich in seinem gemalten Selbstbildnis auch damit abbildete. Auf diese Weise hätte der Maler nicht nur sein Porträt und den für ihn typischen Werkcharakter festgehalten, sondern im selben Zuge auch auf sein Lehrtraktat verwiesen. Gleichzeitig bleibt im Zuge des Evidenzverfahrens der Umstand äußerst signifikant, dass der Medici-Agent seine Beurteilung nicht ausschließlich anhand der *maniera*, der Farbe oder des Pinselduktus festmachte. Um die Beweiskraft seiner eigenen Erkenntnis und Argumentation zu steigern, war für ihn vielmehr der historisch-biografische Bezug zum Bild ausschlaggebend. Den Beleg liefert ihm letztendlich das kleine, kaum sichtbare Detail der *cifra*, das für andere nicht erkennbar war oder marginal und nicht reproduzierwürdig erschien, jedenfalls im Stich des *Museum Florentinum* von 1754 nicht mehr wiedergegeben wurde.

Zu verstehen ist Paolo del Seras Lupenblick nur vor dem Hintergrund der technischen Entwicklungen und insbesondere der Erfindung des Mikroskops im 17. Jahrhundert. Dieses beförderte eine kontrollierte Beobachtung, da der Untersuchungsgegenstand nun in einzelne Elemente zerlegt und strukturiert untersucht wurde. Das auf eine Linse projizierte und im Anschluss auf Papier transkribierte Objekt konnte dabei von mehreren Zeugen wahrgenommen werden.⁸⁶ Nicht nur Athanasius Kircher, der im regen Austausch mit Leopoldo stand, erkannte 1646 die Bedeutung des Instruments, das er zur „göttlichen Wissen-

84 Die Anweisung zur künstlerischen Abfolge von Skelett, Écorché und Akt findet sich bereits in Albertis *De Pictura*. In seinen Grundlagen zur Malerei empfiehlt er die Vorgehensweise, nach der sich der Maler zuerst das unter der Oberfläche liegende Knochengerüst einer Figur vorstellen sollte, dann die genaue Verortung der Nerven und Muskeln, um in einem letzten Schritt alles mit Fleisch und Haut zu bekleiden. Leon Battista Alberti: „De Pictura“, in: Oskar Bätschmann & Christoph Schaublin (Hgg.): *Leon Battista Alberti, Das Standbild, die Malkunst, Grundlagen der Malerei*, Darmstadt 2011, S. 258 f., §36.

85 Alle Inschriften der in dem gebundenen Buch befindlichen Zeichnungen tragen die gleiche Handschrift. Siehe hierzu Ghirardi 1990, S. 26 und S. 47.

86 Die Vorstellung von Genauigkeit und Ähnlichkeit in der Zeichnung von biologischen Strukturen belegt unter anderem Karin Leonhard am Beispiel des Naturforschers und Biologen Jan Swammerdam (1637–1680). Durch den mikroskopischen Blick und das ‚suchende Auge‘ entstehen detailgenaue zeichnerische Ausführungen, in denen jeder Punkt und jeder Strich eine substantielle Bedeutung trägt. Leonhard 2007. Exemplarisch zu diesem Thema, das in den letzten Jahren intensiv erforscht wurde, Daston & Park 1998; Mary Baine Campbell: *Wonder and Science: Imagining Worlds in Early Modern Europe*, Ithaca et al. 1999; Freedberg 2002; Martin Kemp: *Seen/Unseen. Art, science, and intuition from Leonardo to the Hubble telescope*, Oxford 2006; Daston & Lunbeck 2011.

schaft der Optik“ zählte, da es das im Dunkeln Verborgene endlich enthüllte.⁸⁷ Auch Robert Hooke reflektierte 1667 in seiner *Micrographia* detailliert sämtliche Sinnesindrücke, die er mit seinem Mikroskop wahrnahm, von der Nadelspitze bis hin zum Floh. Diese in Verbindung mit der Erfindung des Teleskops aufkommende Neugier übertrug sich auf den Medici-Hof, der bereits Galileis Forschungen zur Optik gefördert hatte.⁸⁸ Aufgrund der Möglichkeiten einer Verbesserung der visuellen Fähigkeiten operierte die Accademia del Cimento ausgiebig mit dem an die Linse herangerückten Auge, das bei den Experimenten als dominierendes Organ fungierte. Dafür verpflichtete Leopoldo die beiden Instrumentenbauer Eustachio Divini und Giuseppe Campani, die vorrangig mit der Konstruktion von neuen Teleskopen und Mikroskopen beschäftigt waren.⁸⁹ Auch Francesco Redi, das aktivste Mitglied der Akademie, führte mikroskopische Untersuchungen an Insekten und im Bereich der Botanik durch, davon überzeugt, dass die daraus resultierende Augenzeugenschaft eine zentrale Rolle für die wissenschaftliche Methodik einnehme, denn er glaube lediglich, was er mit eigenen Augen – „co’ propri occhi“ – beobachten könne.⁹⁰

Es besteht kein Zweifel, dass die wissenschaftlichen Diskussionen zur Mitte des 17. Jahrhunderts von der Faszination beherrscht wurden, durch neue optische Verfahren erstmalig die Details eines Untersuchungsgegenstandes zu prüfen. Da die Elemente, die durch ein Mikroskop betrachtet wurden, wesentlich kleiner waren, enthüllten sie zwar nur eine Partie, konnten diese allerdings äußerst scharf erfassen. Indirekt argumentiert der Agent Paolo del Sera in Bezug auf die künstlerische Ausführung des Selbstbildnisses Passarottis in genau diesem Sinn, wie seine Auslotung der *cifra* belegt. Dass der Agent seine Untersuchungen jener naturwissenschaftlichen Methode annäherte, die sein Auftraggeber zeitlich parallel in der Accademia del Cimento förderte, und sich dieser

87 Richard Julius Petri: *Das Mikroskop. Von seinen Anfängen zur jetzigen Vervollkommenung für alle Freunde dieses Instruments*, Berlin 1896, S. 10, Anm. 3. Diese Faszination für das detaillierte und genaue Sehen von kleinen Objekten begann bereits früher, wie die Aussage von Federico Borromeo in seinen *Pro suis studiis* von 1628 belegt. Darin erklärt er, dass mittels des Mikroskops selbst die kleinsten Dinge in herausragender Größe gezeigt werden könnten und somit einen besseren Blick auf die Welt erlaubten. Hierzu Jones 1993, S. 83.

88 Giuseppe Olmi: „Galileo: Le curiosità e i ‚celesti spettacoli‘“, in: Ausst. Kat. Pisa 2009, S. 95–104, hier S. 103 f. Siehe für Galileis Erfindung des *occhiale* auch Joaneath Spicer: „Referencing Invention and Novelty in Art and Science at the Court of Rudolf II in Prague“, in: Ulrich Pfisterer & Gabriele Wimböck (Hgg.): *Novità*, Zürich 2011, S. 401–424, hier S. 420 f.

89 Lucia Tongiorgi Tomasi & Paolo Tongiorgi: „Il naturalista e il cappellano. Osservazioni della natura e immagini ‚dal naturale‘ in Francesco Redi“, in: Bernardi 1997, S. 29–47, hier S. 40. Vgl. Maria Luisa Righini Bonelli & Albert Van Helden: *Divini and Campani: A forgotten chapter in the history of the Accademia del Cimento*, Florenz 1981; Bernardi 1999.

90 Francesco Redi: *Esperienze intorno alla generazione degl’insetti*, Florenz 1668, S. 88. Wer im Kontext der frühneuzeitlichen Naturphilosophie tatsächlich als Augenzeuge bezeichnet werden konnte und wie sich Zeugenschaft zusammensetzte, ist Gegenstand weiterer wissenschaftshistorischer Debatten. Hierzu Steven Sharpin: *A social history of truth. Civility and science in seventeenth-century England*, Chicago 1994.

bediente, ist somit offensichtlich:⁹¹ Die Fokussierung auf das kaum sichtbare und nur durch eine besonders konzentrierte visuelle Untersuchung identifizierbare Detail ist konstitutiver Bestandteil seiner minutiösen autoptischen Prüfung, mittels derer er Evidenz generierte. Darauf beruhte das abschließende, das Selbstporträt Passarottis für eigenhändig erklärende Urteil von del Sera.

4. Filippo Baldinucci „proprio giudizio“ als Resultat empirischer Denkmuster

Um die Frage, ob und wie sich die kennerschaftlichen Untersuchungen mit naturphilosophischen Methoden im Palazzo Pitti verbanden, exakter beantworten zu können, muss der Kunsttheoretiker und Biograf Filippo Baldinucci in den Fokus gerückt werden. Die Forschung hat ihn mehrfach – und zu Recht – als administrativen Dreh- und Angelpunkt am Medici-Hof charakterisiert, da er für die aufwändige Ordnung und Katalogisierung der Selbstbildnisse und Zeichnungen Leopoldo de' Medici verantwortlich war und die Korrespondenz mit den Agenten führte. Später übernahm Baldinucci ähnliche Zuständigkeitsbereiche auch unter Cosimo III.⁹²

Seine analytische Vorgehensweise soll anhand des (Selbst)bildnisses von Guido Reni (Abb. 37) verdeutlicht werden,⁹³ über das Baldinucci am 27. Januar 1685 ein *parere* verfasste,

91 Zu den optischen Instrumenten in der Accademia del Cimento siehe Paolo Galluzzi: „L'Accademia del Cimento e l'eredità di Galileo“, in: Camerota 2010, S. 171–191.

92 Rezent zu Baldinucci insb. Struhal 2018; dies 2020; Elisa Acanfora: Firenze 1630: „invenzione, copia, mercato: una fonte per Filippo Baldinucci“, in: Carla Mazzarelli & David Garcia Cueto (Hgg.): *Leggere le copie*, Rom 2020, S. 165–178; Franconi 2020b; Fumagalli, Rossi & Struhal 2020.

93 Zum Selbstbildnis Borea, in: Mus. Kat. Florenz 1979, S. 970, Nr. A744. Sie behauptet aufgrund eines Fundes im ASF, das Selbstbildnis sei erst 1686 in den Besitz Cosimos III. gelangt (ASF, GM, 903, c. 280r). Der 2017 erschienene Ausstellungskatalog der Uffizien zu Leopoldo de' Medici führt hingegen das Selbstbildnis als Besitz des Kardinals in der *Stanza grande di Guardaroba* auf; siehe Ausst. Kat. Florenz 2017a, S. 558, Nr. 308. Daraus ergeben sich einige irreführende Widersprüche, die allerdings noch weiter zurückführen. Ein auf das Jahr 1675 datierter Brief dokumentiert, dass Francesco Lotti über Leopoldos Bibliothekar Antonio Magliabechi ein Selbstbildnis Renis anbot, das allerdings einen „difetto“ habe: es sei nicht vollständig zu Ende geführt worden. Im weiteren Verlauf habe ein anderer Maler sowohl Hut als auch Kragen ausführen müssen. Grund für das Angebot war Lottis Information, der Kardinal besitze noch kein Selbstbildnis des Bolognesers. Campori 1866, S. 129, Nr. CLX. Auch Briefe der Agenten Casarenghi und Ranuzzi bestätigen, dass Leopoldo konstant auf der Suche nach einem eigenhändigen Porträt Renis gewesen ist; jeder einzelne Kaufvorschlag wurde jedoch abgewiesen (ASF, CdA, XX, c. 272, 280 und 292). Gleiches bestätigte Baldinucci 1681 in seiner *Nota di Ritratti de' Pittori che sono nel Museo di S.A.S.* (Gualandi Datierung auf das Jahr 1686 ist vermutlich inkorrekt, sofern Baldinucci seine Liste fünf Jahre später nicht einfach kopierte. Filippo Baldinucci: *Nota di Ritratti de' Pittori [...]*, in: Gualandi 1858, Bd. III, S. 256f.). Darin erwähnte Baldinucci, dass Leopoldo zwar ein Porträt von Reni besaß, es allerdings keine Eigenhändigkeit aufweise und somit auch nicht in die *Stanza* aufgenommen wurde: „Vi è un altro ritratto di Guido RENI che certamente è la sua effigie, ma non si stima di sua mano, nè cosa singolare, e perciò della S. M. del sig. Cardinale fu lasciato indietro“. Der Antwortbrief an Antinori aus dem Jahr 1685 (siehe



37__ Guido Reni, (*Selbst*)bildnis, um 1630, Öl auf Leinwand, 45,4 × 34 cm, GdU, Florenz.



38__ *Porträt von Guido Reni*, Holzschnitt, in: Malvasia 1678, Bd. II, S. 2.

das an den Schatzmeister Cosimos III., Antonio Antinori, adressiert war.⁹⁴ Bei dem Gemälde handelt es sich um das auffällig nah an den Betrachter herangerückte Brustbildnis, in dem sowohl die dominierende Krempe mitsamt Hutkrone, als auch der Kragen bis über die Bildkante hinausreichen. Im Zentrum der Komposition steht das mit Schnurr- und Spitzbart dargestellte Antlitz mit rosafarbenem Inkarnat, das als erstes Kriterium der Untersuchung Baldinuccis fungierte. Da er laut eigener Aussage das Gesicht Renis gut gekannt habe, könne er das Aussehen des Malers eindeutig authentifizieren. Um die Validität seiner Aussage zu untermauern, zog der Kenner zusätzlich die Vita in Malvasias *Felsina Pittrice* heran. Darin verglich er das zu untersuchende Gemälde mit dem darin abgedruckten Porträt im Holzschnitt (Abb. 38), das eine getreue Reproduktion dieses Bildes darstelle.⁹⁵ Die augenfälligen Parallelen wurden von Baldinucci sprachlich fixiert: „medesima [effigie] per appunto“. Sowohl der leicht nach rechts gewandte Körper und die physiognomische Darstellung, als auch die Konstellation von Hut und Kragen sind auf beiden Bildern

die folgende Fußnote) bezieht sich offenbar auf dieses Werk. Folglich muss das Jahr 1681 als Terminus post quem gelten, in dem das Gemälde in die Sammlung eingegliedert wurde.

94 Baldinucci am 27. Januar 1685 an Antonio Antinori; ed. bei Gualandi 1856, Bd. III, S. 250–256 und Barocchi 1975, Bd. VI, S. 560–563.

95 Malvasia 1678, Bd. II, S. 2.

identisch.⁹⁶ Weiter behauptete der Kunstkenner, das Selbstbildnis sei „dal naturale“, also dem ‚Natürlichen‘ entsprungen: Dies offenbare ihm deutlich („mostrano chiaro“) die individuelle ästhetische Ausgestaltung. Sowohl die *tocchi* als auch die *ritocchi* – also der gesamte Pinselduktus nebst des *impasto* – seien in erster Linie Hinweise auf das Produkt eines wahren Meisters. Zuletzt spreche für die Authentizität des Bildes auch die für Reni charakteristische *maniera*, die in diesem Porträt zu erkennen sei („ha in se la sua maniera“). Denn bekanntermaßen schaffe es der Künstler, ein *rilievo* in seinen Figuren zu erzeugen, ohne dunkle Farben beizumischen, sondern lediglich durch den Gebrauch von „chiari und mezze tinte“.⁹⁷

Um Baldinuccis Methodik im Umgang mit dem Selbstbildnis Renis deutlicher herauszuarbeiten, ist ein kurzer Exkurs zu seinem etwas früher, nämlich 1681 verfassten Brief an den Stellvertreter der Accademia del Disegno, Vincenzo Capponi sinnvoll.⁹⁸ Der in drei Punkten unterteilte Diskurs verhandelt, wie ein *peritio* – ein Sachkundiger, der die technischen Voraussetzungen für die Malerei versteht, wenngleich er nur ein Theoretiker und kein Künstler ist – ein kennerschaftliches Urteil über künstlerische Qualität, Zuschreibung und Originalität fällt. Einleitend definierte Baldinucci die *maniera* als „guisa“ – also die Art und Weise, wie ein Werk ausgeführt ist, und unter deren Anwendung der Künstler das Bildnis zu seinem eigenen mache: „colla maniera vi pongo del proprio“.⁹⁹ Aufgrund dieses individuellen „modo di formar“ sei jedem Kunstwerk ein Anzeichen („segno“) immanent, das den Autor ausweise, da es im Produktionsakt äußerst schwierig abzulegen sei.¹⁰⁰ Diese *segni* zeigten sich insbesondere in den Partien, die mit vorrangig schnellen Bewegungen ausgeführt würden und mithin lediglich mühsam von anderen Malern imitiert werden könnten, da die Kopien meist langsam ausgearbeitet und in dieser Folge auch dickere Linien aufwiesen. Mit seiner Theorie dachte Baldinucci die von Giulio Mancini verfassten *Cosiderazioni* weiter, in denen bereits Untersuchungskriterien anhand der Kategorien *finezza* und *franchezza* verhandelt wurden und in einem direkten Vergleich mit der individuellen Handschrift – dem *carattere* – mündeten.¹⁰¹ Indem man Wort für Wort

96 „[...] ritratto di Guido, e di sua mano, dico che quello è veramente il suo ritratto, e tanto affermo, sì per la pratica che ho di sua effigie, sì anche perché il conte Malvagia nelle sue Vite a principio di quella di esso Guido s'è servito della medesima per appunto colla stessa accomodatura di cappello, collare e parte di busto.“ Zit. nach Barocchi 1975, Bd. VI, S. 560.

97 Ibid.

98 Baldinucci 1687. Vgl. Barocchi 1975, Bd. VI, S. 461–485.

99 Baldinucci 1687, S. 11.

100 „[...] quel modo che regolarmente tiene in particolare qualsivoglia artefice nell'operar suo; onde rendesi assai difficile il trovar un'opera d'un maestro, tutto che diversa da altra dello stesso, che non dia alcun segno nella maniera di esser di sua mano e non d'altri.“ Barocchi 1975, Bd. VI, S. 476.

101 Struhal 2020, S. 91 f. Siehe auch Gibson-Wood 1988, S. 38; Bickendorf 1998, S. 35–48; Spear 2002, S. 79–98; Mark Thomas Young: „Nature as Spectacle. Experience and Empiricism in Early Modern Experimental Practice“, in: *Centaurus. An International Journal of the History of Science and its Cultural Aspects*, 59, 2017, S. 72–96, S. 75 f.

und Buchstabe für Buchstabe miteinander vergleiche, sei ein Autor anhand seiner charakteristischen Schreibweise gut erkennbar. Allerdings betonte Baldinucci in seinem Brief an Capponi auch, dass es in der Malerei diffiziler sei, da ein malerisches Werk in seiner ästhetischen Ausformung keinem anderen Bildnis desselben Künstlers so gleiche, wie es unterschiedliche Texte mit gleichem Schriftbild täten: „ogni opera, ogni parte di essa [...] sempre è diversa dall’altre“.¹⁰² Um dieser Schwierigkeit entgegenzuwirken, sei eine genaue Beobachtung des *perito*, also des Kenners in Hinblick auf die diversen Arbeitsweisen zentral: „Osservi dunque il perito quei modi d’operare“. Nur so könne er sich mit dem individuellen ‚Habitus‘ und den unterschiedlichen Kriterien vertraut machen, anhand derer ein Künstler identifiziert werden könne. Zu diesen Aspekten zählt Baldinucci unter anderem den Farbauftrag, den er anhand Veroneses „freschissimo“ exemplifizierte, den Pinselduktus, den er an Bassanos „franco“ erläuterte, sowie die Ausführung, welche als „macchia“ und „profilato“ bewertet werden könnte. Weiter spielte das Arrangieren der Köpfe, der Faltenwurf, die Art und Weise, wie Haare ausgearbeitet wurden, sowie die Größe der Figuren und die Wiedergabe der Perspektive eine wesentliche Rolle.¹⁰³ Diese kleinen Elemente in einem Bild, „certe minutezze di particolarissimo gusto“, stellten Anhaltspunkte dar, die durch das intensive Sehen und Wiedererkennen in einer erkenntnistheoretischen Erfahrung – „ci ha insegnato l’esperienza“ – münden sollen. Essentiell für das „retto e sicuro giudizio“ des *perito* sei auch ein „ragionevole occhio“, das eine profunde Kenntnis von Farbmischung, Materialien, Instrumenten sowie der Proportionslehre verlangte.¹⁰⁴

Diese Kriterien gemahnen daran, dass die Kombination aus Erfahrung und sachkundigem Blick auch in der Accademia del Cimento das primäre Instrument der empirischen Methode waren, wie ihr bekanntestes Mitglied, Francesco Redi, mehrfach betonte. Zur Untersuchung der Kiemen verschiedener Fische wies dieser mit der Aussage „osservai un poco meglio“ auf das Bewusstsein einer zufriedenstellenden Arbeit hin, die ausschließlich mit dem genauen Sehen und einer hohen Aufmerksamkeit für das Objekt erfüllt werden könne.¹⁰⁵ So sah Redi ausschließlich jene Experimente als bewiesen an, die mehrfach von ihm und seinen Kollegen kontrolliert und mittels mehrerer Mikroskope durchleuchtet wurden. ‚Wahrhaftigkeit‘ konnte – nach den Vorstellungen der Accademia del Cimento – nur durch das stützende Gerüst von Experimenten und Bildern generiert werden, deren gegenseitige Bestätigung einen erfolgreichen Prozess der Wissensgenerierung definierte.

102 Baldinucci 1687, S. 11.

103 Ebd., S. 11 f. Philip Sohm erkennt bereits, dass Baldinucci in seinen *Notizie* rund 80 verschiedene Termini entwickelt, um den künstlerischen ‚Stil‘ von Malern zu beschreiben. So teilt Baldinucci nicht nur die *maniera* in vierzehn verschiedene Kategorien, sondern erweitert das Spektrum noch um Bewertungen wie *amoroso*, *brioso*, *bizzaro*, *diligente*, *delicato*, *duro*, *fiero*, *finito*, *franco*, *pastoso*, *presto*, *replicato*, *strappato*, *vago* und *velato*. Philip Sohm: *Style in the Art Theory of Early Modern Italy*, Cambridge 2001, S. 179 f.

104 Baldinucci 1687, S. 13–15.

105 Zit. nach Bonciani 1999, S. 44.

Gefolgert werden darf also, dass das *giudizio* für Baldinucci durch den Weg einer mit Fachkenntnissen verbundenen detaillierten visuellen Analyse an das erkenntnistheoretische Prinzip der im Palazzo Pitti ausgeführten Experimente gebunden ist, jedoch nicht beispielsweise an den ästhetischen ‚Geschmack‘, wie es in der französischen Académie Royale der Fall war.¹⁰⁶ Vielmehr musste der *perito* tief in die Materie der Kunst und all ihre Fragen eintauchen, um nicht nur an der Oberfläche zu kratzen und allein das zu beurteilen, was ihm ästhetisch gefiel:

mi sottoscriverei al concetto ingegnoso di moderno Autore, che tal differenza sia dal giudizio, che da sopra una pittura un Dilettante, a quello, che ne da un eccellente Professore, qual è quella, che passa fra chi stando attorno ad una lautissima mensa e scorgendo bene ogni vivanda, senza però poterne gustare, volesse dar giudizio di lor bontà, e chi stando alla medesima mensa sentisse mangiando di tutte il sapore.¹⁰⁷

In seiner Analogie von Amateurmaler und Professor recurrierte Baldinucci auf die Aussagen Boschinis („moderno autore“) und veranschaulicht die Unterschiede metaphorisch zwischen jemandem, der die Speisen einer gedeckten Tafel lediglich sehen konnte und darüber urteilte, und einem, der die Gerichte kostete und somit auch ihren Geschmack erkannte. Dass sich der Florentiner mit dieser Aussage von einem interpretativen Konzept distanzierte und eine empirische Methode anwandte, die sich auf die eigene Erfahrung stützte, erkannte bereits Julius von Schlosser, der Baldinuccis *Notizie* als „empirisch-biografische“ Schilderung bezeichnete.¹⁰⁸ Insbesondere Eva Struhal thematisierte in den letzten Jahren die Verbindung der professionellen Tugenden eines Kenners und den erkenntnistheoretischen Anforderungen des 17. Jahrhunderts in den Werken Baldinuccis.¹⁰⁹ Jüngst schlüsselte auch Isabell Franconi das erweiterbare System seiner *Notizie* auf, die nicht mehr teleologisch, sondern offen gelesen werden sollten. Zugunsten der Erkenntnis seiner Leser arbeitete Baldinucci mit einem ‚neutralen‘ Wahrheitsverständnis, das auf verifizierten Dokumenten und quellenkritischen Verfahren beruhte.¹¹⁰

Eine Verschränkung von objektiver Empirie und Kunstliteratur fand sich parallel im *Microcosmo della pittura* von 1657 des aus der Emilia-Romagna stammenden Arztes und Galeriedirektors Francesco Scannelli (1616–1663). Er bediente sich für die Argumentation seines Ideals von ästhetischer Perfektion und religiöser Kontemplation an der Autorität bekannter Mediziner und übertrug sie auf die Kunstbetrachtung. In seinem Traktat erklärte

106 Siehe zu den Konzepten von *giudizio* und *gusto*: Summers 1987; Luigi Russo (Hg.): *Il Gusto. La storia di un'idea estetica*, Palermo 2000; Hannah Baader, s.v. ‚Giudizio, Geschmack, Geschmacksurteil‘, in: *MLK*, S. 153–155.

107 Baldinucci 1687, S. 6. Den Rekurs auf Boschini erkennt Barocchi 1975, Bd. VII, S. 467, Anm. 1.

108 Von Schlosser 1924, S. 418.

109 Struhal 2020, S. 89–110; vgl. dies. 2016, S. 193–203; dies. 2018, S. 213–227.

110 Franconi 2020b, S. 237–267.

er den menschlichen Körper zur Richtschnur der Malerei und zeigte sich überzeugt, dass diese auf demselben Niveau wie der menschliche Mikrokosmos untersucht werden könne. Bei seinen Fragen zur Betrachtung und Beurteilung von Kunst ging der Arzt auf gängige medizinische Theorien des Sehsinns ein.¹¹¹ Scannelli erschien das Wesen der Malerei im Rahmen einer Selbstevidenz, da sie mit dem Seh sinn verbunden jenem unterlag, den er unter den Sinnesvermögen zu den vornehmsten, am wenigsten für die Täuschung empfänglichen und von der Erkenntnis bestimmten zählte. Damit sei der Malerei nicht lediglich unmittelbares Wissen inhärent, sondern er schrieb ihr auch die Fähigkeit der ausdrücklichen Evidenzerzeugung zu.¹¹² Scannellis Ziel war es, mit seinem Traktat auch Fehltrite und Fehldeutungen aufzudecken, indem er das unzureichende Wissen und mangelhafte Sehvermögen derer kritisierte, die durch eine übersteigerte Leidenschaft dazu angetrieben worden seien, ihre Heimat oder die Nation zu feiern, aber unfähig wären, die Arbeit wahrer Meister zu erkennen – womit er deutlich auf Vasari anspielte.¹¹³ Damit entstünden die Missverständnisse aus der Absenz intensiven Sehens. Das Prinzip verdeutlichte Scannelli nochmals, indem er betonte, dass Betrachter ein Objekt lediglich mit dem richtigen emotionalen Abstand in Augenschein nehmen könnten. Nur indem man sich von jeder Parteilichkeit befreie, sei die gebührende Distanz zu den Bildern aufrechtzuerhalten, die für eine objektive Beurteilung obligatorisch sei.¹¹⁴

Sichere und objektiv kontrollierbare Parameter galten für das Evidenzverfahren in der Accademia del Cimento als unabdingbar, waren im Umgang mit der Malerei allerdings mit besonderen Herausforderungen verknüpft. Wie sich auch im weiteren Fortgang mit dem Selbstbildnis Renis zeigt, mahnte Baldinucci gleichermaßen zur Vorsicht und benannte auftretende Verwicklungen und Komplikationen einer Beurteilung, wenn diese alleinig auf der *maniera* basiere. Grund dafür sei die Existenz einer Vielzahl künstlerischer Merkmale, die insbesondere in Hinblick auf die großen Meister zutrefte, da deren Œuvre zumeist durch den Einsatz diverser *maniere* gekennzeichnet sei. Baldinucci bemerkte dahingehend das habituelle und variable Moment des ‚Stils‘.¹¹⁵ So war sein Postulat, dass für

111 Pericolo 2020, S. 177–240.

112 Francesco Scannelli: *Il microcosmo della pittura overo [...]*, Cesena 1657, S. 5: „Contuttociò riuscirà non ordinario paradosso a chi si sia a primo aspetto che, nel discorrere, e palesarsi gli effetti della nobil Pittura, comparischino tanti, e talmente vari i pareri che al presente, in cosa cotanto chiara e manifesta più che in ogni altra di vista e cognizione oscura, si ritrovi il vero simulato e la realtà finta, e mascherata, massime per esser la stessa virtù di Pittura l’oggetto dilettevole, & adeguato del sentimento più degno della vista, che al parere del Filosofo stimasi fra gli altri sensi non debba ricevere fallacia d’inganni.“

113 Ibid., S. 6: „alcuni più per illustrare le proprie Patrie e nationi, ed anco se medemi [sic!], altri forse per l’ignore l’opere e veri Maestri [...] hanno mancato ad un tempo a Professori ed alla stessa Professione.“

114 Ibid., 51 f.; siehe auch Pericolo 2020, S. 183.

115 Baldinucci 1687, S. 8. Vgl. Bickendorf, 1998, S. 46–63. Grundlegend zum Konzept wandelbarer Stilformen, die Künstler nach jeweiliger Aufgabe seit der Renaissance gezielt einsetzen: Ulrich Pfisterer: *Donatello und die Entdeckung der Stile, 1430–1445*, München 2002.

die Grundlage einer Zuschreibung unzweifelhafte Originale vergleichend nebeneinander gestellt werden sollten, im Fall von Renis Selbstbildnis offenbar kein Garant für die Authentizität. Denn obwohl die Inventare des Palazzo Pitti belegen, dass Leopoldo im Vergleich zu anderen Familienmitgliedern die meisten Bildnisse Guido Renis besaß und somit anzunehmen ist, Baldinucci hätte eine Gegenüberstellung ohne Schwierigkeiten durchführen können, war ein solch prüfender Vergleich für ihn nicht ausreichend.¹¹⁶

Grund dafür kann die Werkstattpraxis des Bologneser Künstlers gewesen sein, in der die Formulierung ‚di sua mano‘ extrem ambivalent war und zwischen Pinselführung und der primären Idee für ein Werk oszillierte. Bekanntermaßen waren die Schüler aus der *scuola* Renis in der Lage, in der *maniera* ihres Meisters zu arbeiten, sodass zahlreiche ihrer Bildnisse die Werkstatt verließen und als ‚originale‘ Ausführung verkauft wurden, obwohl sie nicht in Gänze vom Meister selbst angefertigt worden waren.¹¹⁷ Da diese Werkstattpraxis allgemeine Gültigkeit besaß, wie Baldinucci an mehreren Beispielen festmachte, gelangte er in seinen Ausführungen für Vincenzo Capponi schließlich zu folgendem Ergebnis:

A cagione dunque delle accennate difficoltà, io son di parere, che sia assolutamente impossibile ne' tempi nostri il dar sempre sentenza certa, se una pittura sia di mano d'un tale Maestro, o no, se oltre al testimonio di sua bontà, ella non ha di quei riscontri, che regolarmente, e secondo il comun consenso degli uomini, si anno per indubitati, come son tante, e tante possedute dal Sereniss. Granduca, e da altri gran Potentati in Italia, e fuori, e anche da molti privati, le quali fin da que' tempi, ch'ella furon fatte, andarono per le penne degli Scrittori e vanno tuttavia, o per continova permanenza in luogo anno per antica tradizione ottenuto il consenso dell'universale; onde è, che in ciò, che appartiene all'umana apprensione, gran beneficio fanno a tali pitture coloro, che di tali materie scrivono, in far memoria de' loro trasporti da uno ad un altro luogo, e chi le possiede non dee così di leggieri spogliarsene.¹¹⁸

Rückblickend auf die Untersuchung des Selbstbildnisses resultiert aus Baldinuccis kritischer Auseinandersetzung mit belastbaren und fundierten Nachweisen auf der einen, sowie haltlosen auf der anderen Seite, dass ein lediglich auf der *maniera* basierendes *attesto* nicht vollends möglich sei. Vielmehr benötigte der Kenner zusätzlich ein *testimonio*, das die Authentizität des Werks bestätigte, gesicherte Vergleichsbilder sowie weitere Dokumente, welche die Provenienz nachzeichnen. Da Baldinucci im Falle seines *parere* für Antinori derartige Quellen nicht benennen konnte, verblieb er bezüglich des Werkcharakters im zurückhaltenden Konjunktiv – „resta a dire se sia mano dello stesso Guido. In quanto a me

116 Siehe für die gesammelten Bildnisse Renis in Florenz: Ausst. Kat. Florenz 1975, S. 131 f. und zum Selbstbildnis S. 142, Nr. 101.

117 Baldinucci 1687 S. 6. Eine weitere Schwierigkeit bestand in der „certa pelle, o patena“, welche die Bilder im Laufe der Jahre annahmen und es erschwerte, Details zu erkennen, sodass bei der Zuschreibung Fehler unterliefen. Ebd., S. 9. Vgl. auch Malvasia, 1678, Bd. II, S. 18 f. und Spear 2002, S. 79–98.

118 Baldinucci 1687, S. 10 f.

l'ammetterei per tale“ –und stellte somit kein sicheres Urteil über die Zuschreibung aus. Allerdings konzentrierte er sich anschließend auf nachweisbare Faktoren, die er anhand seiner eigenen visuellen Wahrnehmung erkannte und mittels seiner genauen Beschreibung für andere Rezipienten nachvollziehbar und überprüfbar gestaltete: Der sachkundige Betrachter sehe in Renis Selbstbildnis nämlich deutlich („si vede chiaro“), dass es in der Ausführung nicht vollendet sei, sondern in einem ersten Schritt des Herstellungsprozesses („alla prima“) belassen wurde. Weiter habe Baldinucci beobachtet („osservato“), dass die Leinwand zum Produktionszeitpunkt ein größeres Format besessen hatte und erst zu einem späteren Zeitpunkt beschnitten worden war. Der „segno evidente“ – das evidenzzerzeugende Merkmal – war der enge Bildausschnitt, der für ein ursprünglich größeres Format sprach. Aus diesem für ihn signifikanten Beweis resultierte, dass der Künstler zu Beginn eine größere Leinwand bemalt hatte, diese aber bis auf den Kopf unvollendet ließ. Ein Sammler musste diese, um das Selbstporträt als vollendet wirken zu lassen, dann auf das kleinere Format zugeschnitten haben.¹¹⁹

Der Medici-Mitarbeiter erweiterte somit den Untersuchungsradius und schloss formalästhetische Aspekte der Leinwand ein, um ein evidenzbasiertes Gesamturteil über das Bild als physisches Objekt zu fällen. Dazu zählte die Gewohnheit, die Rückseite der Bildnisse zu begutachten.¹²⁰ Baldinuccis *giudizio* bewegt sich somit auf Grundlage eines faktenorientierten Vorgehens, bei dem eine ‚auratische‘ Betrachtung des Werks vermieden wurde. Das Vorgehen bewegte sich stets im Rahmen der Prüfbarkeit und erlaubte ihm, unumstößliche Argumente zu entwickeln. Indem er der visuellen Evidenz eine Vorrangstellung zugestand, erhob er die Autopsie zur Schlüsselfunktion, um authentisches Wissen zu konstituieren. Durch eine Intensivierung und Auslotung der Mittel der Kunstbetrachtung bildete er ein Scharnier kennerschaftlicher und empirischer Methoden.

119 Baldinucci an Antonio Antinori: „segno evidente, [...] che il pittore avesse cominciata questa figura in tela di mezzo naturale, ma fatta che ebbe la testa lasciasse tutto il resto quasi senza farvi nulla, onde poi coloro a chi venne alle mani, per farne un quadro che avesse del finito, tagliassero quel poco che appariva più concluso“; zit. nach Barocchi 1975, Bd. VI, S. 560 f.

120 Auch Sandrart soll ein vermeintliches Bildnis von Giorgione einer Prüfung unterzogen haben, indem er sich alle Seiten des Bildträgers anschaute. Er hielt das Porträt aufgrund der Ausführung und der Komposition zunächst für ein Bildnis des Venezianers. Erst nach eingehender Begutachtung der Rückseite erkannte er, dass die Leinwand neu und nicht alt war: „[V]ix tandem ex aversa parte Tabulae linteum adhuc recens agnoscebam, unde colligere poteram, non ipsum Giorgionium, cuius manum exacte referebat, illius esse Auctorem.“ Joachim von Sandrart: *Academia Nobilissimae Artis Pictoriae* [...], Nürnberg 1683, S. 397, linke Spalte. Mancini berichtet ebenfalls, dass Annibale Carracci das Bildnis *Die Verspotung Christi* nach der *maniera* Sebastiano del Piombos kopiert und in einen alten Rahmen montiert habe, bevor er es Kardinal Odoardo Farnese zeigte, der sich davon täuschen ließ. Nachdem Annibale die Situation aufklärte, gab der Kardinal zu, sich vom alten Rahmen getäuscht haben zu lassen. Mancini, ed. Marucchi 1956, Bd. I, S. 135.

IV. Dialektik der Ähnlichkeitsbeziehungen zwischen Prototyp und Abbild

Aus der Korrespondenz Leopoldo de' Medicis, die den Einkauf und die Untersuchung neuer Selbstbildnisse thematisiert, geht eine grundsätzliche Schlüsselfunktion der Porträtgattung selbstverständlich immer wieder hervor: Die unmittelbare Wiedererkennbarkeit der dargestellten Person. Auch das Autoporträt Francesco Molas, das von Paolo Falconieri 1666 für die *Stanza* erworben wurde, bestach aufgrund der äußerlichen Ähnlichkeit zum Künstler:¹²¹

mi sono subito dopo haver ricevuta la sua benignissima lettera messo a cercare ritratti di Pittori fatti da uomini famosi, et mi è riuscito di vederne uno di Francesco Mola fatto di sua mano, il quale, oltre alla somiglianza grandissima (io l'aveva molto in pratica) è dipinto con una fierazza incredibile.¹²²

Dass dem Begriff der *somiglianza* und seinen aufkommenden Derivaten auch in Verbindung mit steigenden Attributen wie *grandissima* bei den Beschreibungen und Untersuchungen der Selbstbildnisse eine zentrale Rolle zukommt, ist wenig verwunderlich. Schließlich ist die ‚Ähnlichkeit‘ als Grundbegriff in der Porträttheorie nicht ersetzbar. Dennoch gestaltet sich diese Kategorie aufgrund der abstrakten und multiplen Bedeutungsebenen laut Rudolf Preimesberger als „gattungstheoretischer Stolperstein“¹²³ – mehr noch als „aporetisches Problem“ –, da die physiognomische Ähnlichkeit, die zur Wiedererkennung führe, nicht leicht zu bestimmen sei.¹²⁴

Ähnlichkeit zu schaffen und zu vermitteln konnte auf unterschiedlichen Ebenen bewältigt werden: Sie benötigt zwar stets eine Art von Referentialität, diese kann allerdings auch über einen Gesamteindruck geschaffen werden, der sich aus mehreren Faktoren zusammensetzte, die in ihrer Wechselwirkung eine physiognomische Qualität generiert.¹²⁵

121 Francesco Mola, *Selbstbildnis*, um 1650, Öl auf Leinwand, 59,5 × 45,5 cm, Florenz, GdU. Meloni Trkulja, in: Mus. Kat. Florenz 1979, S. 936, Nr. A610.

122 Paolo Falconieri am 4. September 1666 (ASF, CdA, XIX, c. 493); zit. nach Prinz 1971, S. 176, Dok. 38. Zum Einkauf des Bildnisses siehe weiter Paolo Falconieri am 11. September 1666 (ASF, CdA, XIX, c. 494); ed. bei Prinz 1971, S. 176, Dok. 39.

123 Preimesberger 2011, S. 80.

124 Auf die grundlegenden Problematiken, die bereits in platonischen Formulierungen wie *homoïoma* und dem später vermehrt auftauchendem *similitudo* auftreten, verweist Preimesberger 1999a, S. 18.

125 Im ausgehenden Cinquecento entwickelten sich unterschiedliche Topoi, welche die Gattung des Porträts einteilten und bei den italienischen Kunsttheoretikern unterschiedlich gewichtet wurden, allerdings bis heute noch zentral in der Porträtforschung sind. Freedman 1987, S. 63–82, insb. S. 67. Siehe weiter Gombrich 1984, S. 108; Boehm 1985, S. 19–70; Hannah Baader: „Franco Sacchetti: Das Porträt auf dem Kopf. Schandmalerei, Ironie und forensische Praxis (ca. 1392)“, in: Preimesberger et al. 1999, S. 195–200; Daniel Spanke: *Porträt, Ikone, Kunst. Methodologische Studien zur Geschichte des Porträts in der Kunstliteratur. Zu einer Bildtheorie der Kunst*, München 2004; Evi Zemanek: *Das Gesicht im Gedicht. Studien zum*

Die Kriterien für eine erfolgreiche Umsetzung hingen zum einen von der Funktion des Porträts ab, zum anderen diskutierten aber auch kunsthistorische Traktate des Cinque- und Seicento distinkte Unterschiede zur gelungenen mimetischen Ausführung, die auf antike Argumente rekurrieren.¹²⁶ Während Benedetto Varchi in seinen *Lezioni* der Malerei – im Gegensatz zur Skulptur – aufgrund ihrer Farbe zugestand, die Natur nachahmen zu können, und er mit seinen theoretischen Ausführungen zum Porträt Albertis Grundsätzen folgte, nämlich defizitäre Gesichtspartien zu verschönern und harmonisch anzugleichen,¹²⁷ verwies Gabriele Paleotti auf das Prinzip der *verisimilitudine*. Er plädierte folglich dafür, eventuelle Makel der zu porträtierenden Personen – um die äußerliche Ähnlichkeit zu wahren – lediglich in einer natürlichen Form zu kaschieren, allerdings nicht auszubessern.¹²⁸ Bereits zuvor hatte Giorgio Vasari dagegen, der für die Gattung des Porträts eine äußere Ähnlichkeit einforderte, lediglich eine partiell eingehaltene Mimesis postuliert, indem er auch eine Verbesserung der Natur zuließ.¹²⁹ Die fest eingeschriebenen Formeln, die der Aretiner als *ritrarre* und *imitare* bezeichnete, unterlagen klaren Kategorisierungen. So operierte Vasari insbesondere in der Vita Tizians mit dem *ritrarre*, respektive *contrafare*, und

poetischen Porträt, Köln 2010, S. 15–22; Rubin 2011 und rezent Jörg Bellin: *Heraldische Gesichter. Zur Funktionalität von Ähnlichkeit in habsburgischen Herrschaftsporträts und in den Anfängen der Porträtgenese*, Berlin 2023.

- 126 Bereits Plinius verhandelte in seiner *Historia Naturalis* unterschiedliche Formen von Ähnlichkeitsbeziehungen zwischen dem Porträt und dem Porträtierten, hielt den vom Künstler bearbeiteten Abguss allerdings am sinnvollsten, um physiognomisch ähnliche Abbilder zu schaffen. Hier existiert bereits die Problematik, auf die bereits Preimesberger hinwies: Bei Plinius taucht Ähnlichkeit sowohl in Form des Wortes *similitudo*, als auch in einem weitaus abstrakteren Begriff der Ähnlichkeitsbeziehung (*homoiosis/homoiotes*) auf, sowie unter anderem ebenfalls als das Produkt, nämlich das auf Ähnlichkeit gegründete Porträt (*homoïoma*). Letzteres entspricht dem deutschen Ebenbild oder Abbild, bzw. dem Porträt unter starker Betonung der Ähnlichkeitsbeziehung. Obgleich Plinius beide Begriffe verwendet, wird keine Abgrenzung oder genauere Definition durchgeführt. Rudolf Preimesberger: „Caius Plinius Secundus d.Ä.: Ähnlichkeit (77 n. Chr.)“, in: ders. et al. 1999, S. 127–133, hier S. 128 f.; Preimesberger 2011, S. 80. Siehe Plinius, *Hist. nat.*, Bd. XXXIV, 64 und 140, Bd. XXXV, 88 für ‚similitudo‘ als Bezeichnung für die Ähnlichkeitsbeziehung zum Dargestellten als Qualität des Bildes. Ebd., Bd. XXXV, 140, 151 und 153 für die Bezeichnung als das ähnliche Bild.
- 127 Den Begriff der ‚Ähnlichkeit‘, mit dem per definitionem die Beziehung zwischen zwei Gegenständen bzw. Personen ausgedrückt wird, nennt Alberti zwar nicht explizit, setzt das Konzept als Grundbedingung des Wiedererkennens des realen im repräsentierten Gesicht des Gemäldes allerdings voraus. Hierzu Preimesberger 2011, S. 80.
- 128 Freedman 1987, S. 67.
- 129 In Domenico Puligos Vita unterscheidet er allerdings insgesamt drei existierende Arten der Gattung. So konnten Personendarstellungen eine Ähnlichkeit erreichen, indem äußerliche Deformationen wiedergegeben werden. Der Maler konnte die Äußerlichkeiten des Menschen aber auch soweit verschönern, dass ihm das Abbild nicht mehr ähnelte. Als dritte Form führt er Porträts an, die dem Urbild entsprachen, obwohl eine Verschönerung vorgenommen wurde. Freedman 1987, S. 67. Ausführlicher zum Porträt bei Vasari zuletzt etwa Posselt 2013.

sah darin lediglich ein kunstloses, simples Abmalen im Sinne einer verdoppelnden Nachahmung. Den dem entgegenstehenden Terminus *imitare* unterdrückte er in der Biografie des Venezianers dagegen bewusst.¹³⁰

Laut Preimesberger kann diese konzeptuelle Spaltung und scharfe Abgrenzung der beiden Termini Vincenzo Danti – dem Bruder des oben schon erwähnten Gelehrten Ignazio – zugeschrieben werden, der für den Fortgang meiner Analyse noch eine abschließende Erwähnung verdient.¹³¹ Der Bildhauer Danti, Mitglied der Florentiner Accademia del Disegno und Apologet der florentinischen Aristotelesrezeption, differenzierte in seinem *Trattato delle perfette proporzioni* von 1567 stark zwischen den beiden Modi des *ritrarre* und des *imitare*. Während das für ihn niedere, von Aristoteles' Nachahmungstheorie abgeleitete *ritrarre* etwas indizierte, das exakt dem beobachteten Urbild glich, entstand in diesem Prozess eine akkurate Kopie – ein tatsächliches Duplikat der Realität.¹³² Das *imitare* hingegen signifizierte ein Werk als etwas, was der Urgegenstand hätte sein können, wenn er in Perfektion existieren würde: also eine korrigierte und insbesondere idealisierte Realität. Dieses Konzept entnahm Danti aus der Tragödien-theorie von Aristoteles' *Poetik*, in der die klassischen Unterschiede der verschiedenen Gegenstände und Arten der Mimesis in Bezug auf die Geschichtsschreibung und Poesie verhandelt wurden. Die Historiografie erzähle in wahrheitsgetreuer Form von individuellen oder gesellschaftlichen Gegebenheiten. Die Aufgabe der *Poetik* sei hingegen eine Narration des Allgemeinen und des Wahrscheinlichen – also wie sich etwas ereignet haben könnte.¹³³

Auf Grund dieser parallel existierenden, doch sehr divergierenden Axiome zur Ähnlichkeit – die hier nur sehr cursorisch und exemplarisch skizziert wurden – stellt sich insbesondere in Bezug auf die einem empirischen Leitmotiv folgende Spezialsammlung Leopoldos die Frage, wie diese äußere Verwandtschaft zwischen den Abbildern und ihren Prototypen definiert wurde. Auf welchen kunsthistorischen und empirischen Denkmustern basierten die seicentesken Methoden zur Untersuchung von Ähnlichkeit, und wie wurden sie terminologisch festgelegt und vermittelt? Wie wurde zudem mit den verschiedenen

130 Von Rosen 2001, S. 32–46, insb. S. 34.

131 Grundlegend zum fragmentarisch hinterlassenen Traktat Dantis: Margaret Daly Davis: „Beyond the ‚primo libro‘ of Vincenzo Danti's ‚Trattato delle perfette proporzioni‘“, in: *MKHIF*, 26, 1982, S. 63–84; ein Ausgangspunkt mit Überblick über das künstlerische Œuvre und die Forschung bei Charles Davis & Beatrice Paolozzo Strozzi (Hgg.): *I grandi bronzi del battistero. L'arte di Vincenzo Danti, discepolo di Michelangelo* [Ausst. Florenz, Museo Nazionale del Bargello, 16. April – 7. September 2008], Florenz 2008.

132 Allerdings unterstreicht Danti auch die Fähigkeit der Erinnerung im Prozess des Nachbildens (*ritrarre*). Das Porträt gelingt, wenn der Maler den Prototyp einst gesehen und in seinem Gedächtnis verinnerlicht hat, sodass im Zusammenspiel von Augen und *memoria* das Urbild getreu wiedergegeben werden kann. Folglich muss während des Malvorgangs das Subjekt nicht vom Auge erfasst und unmittelbar auf die Leinwand appliziert werden. Einschlägig zum Thema *ritrarre* und *imitare* Freedman 1987, S. 69 f. und Preimesberger 1999b.

133 Preimesberger 1999b, S. 284; siehe weiter von Rosen 2011; Gaier, Kohl & Saviello 2012.

Ausdrucksmöglichkeiten der Künstler umgegangen, da sich Ähnlichkeit nicht nur durch die detaillierte Nachbildung, sondern auch aus dem Zusammenspiel von Merkmalen und Gesichtszügen, die für den Porträtierten charakteristisch waren, generierte? Dass die Semantik der Ähnlichkeit auf Grundlage einer naturgetreuen Darstellung des Äußeren am Medici-Hof untersucht wurde, lassen die in der Korrespondenz überlieferten Termini wie ‚al naturale‘ und ‚al vivo‘ vermuten. Anhand von einer begriffsanalytischen Kontextualisierung werden im Folgenden die Konzepte dieser Termini mit den sammlungs- und wissenschaftsgeschichtlichen Ansätzen der *Stanza dei Pittori* verwoben, um der Frage nach den ontologischen Voraussetzungen der Mimesis und ihrer Medialität nachzugehen.

1. Die Bedeutung der „vera efigie“

Wenngleich der für Leopoldo de' Medici in Rom tätige Mitarbeiter Giuseppe Maria Casarenghi sich nach seiner dortigen Ankunft im Jahr 1673 zunächst bei seinem Auftraggeber beklagte, wie schwierig es sei, verkäufliche Kunstwerke auszumachen, sandte er dem Kardinal schon bald darauf ein erstes Angebot mit zwölf *ritrattini* nach Florenz.¹³⁴ Die heute noch erhaltene Liste dokumentiert unter der Nummer Zehn das Selbstbildnis Michelangelo Cerquozzis (Abb. 39),¹³⁵ das Leopoldos Interesse weckte, wohingehend die nach Florenz entsandten *ritrattini* im Januar wieder nach Rom zurückgeschickt wurden.¹³⁶ Der Agent teilte alsdann mit, sich weiteren Forschungen zum Selbstbildnis von Cerquozzi zu widmen und mit dem Verkäufer über den angesetzten Preis zu verhandeln.¹³⁷ Bereits einige Tage später bestätigte Casarenghi dem Kardinal, dass das Gemälde zwar von der Hand des Künstlers sei, die befragten Experten allerdings das Gesicht Cerquozzis nicht eindeutig identifizieren könnten:

Ho poi fatto riconoscere il Ritrattino supposto di Michel Angelo, e tutti concorrono sia di sua mano, ma all'effigie non lo rassomigliavo per essere in età molto giovine, il medesimo ha detto anco il Sig. Ciro [...].¹³⁸

Problematisch erschien das abgebildete Gesicht des Malers, weil es ihm nicht vollends ähnelte, da es auf dem Bild zu jung dargestellt worden sei. Leopoldo dagegen versicherte in seiner *stima* vom 13. Januar 1674, dass das Werk von Ciro Ferri, der anfänglich gegenüber Casarenghi seine Zweifel geäußert hatte, nun doch als ein authentisches Selbstporträt

134 Prinz 1971, S. 82.

135 Die Rückseite des Selbstbildnisses trägt die wohl im späten Settecento hinzugefügte Inschrift „di Michelangelo delle Bambocciate“. Simari 2017, S. 528. Siehe auch Loredana Loriccio: „Un nuovo inventario dei beni di Michelangelo Cerquozzi“, in: *Rivista d'arte*, 6.1, 2011, S. 283–311, insb. S. 300; *Opere di eccezionale interesse storico artistico* [Auktionskatalog], hg. v. Casa d'Aste Pandolfini, September 2017, Florenz 2017, S. 62–67.

136 Casarenghi am 23. Dezember 1673 (ASF, CdA, XX, c. 321); Prinz 1971, S. 174, Dok. 31.

137 Für den Bestätigungsbrief von Casarenghi vom 9. Januar 1674 siehe Prinz 1971, S. 174, Dok. 32.

138 Casarenghi am 13. Januar 1674 (ASF, CdA, XX, c. 323r–v); zit. nach Prinz 1971, S. 174, Dok. 33.



39__Michelangelo Cerquozzi, *Selbstbildnis im Atelier*, 1640–1646, Öl auf Leinwand, 51 × 42,5 cm, GdU, Florenz.

eingeschätzt wurde.¹³⁹ Das Bildnis wurde allerdings letztlich nicht für die *Stanza* erworben, sondern fand erst auf Umwegen Eingang in die Sammlung der Uffizien und die 2023 neu eingerichteten Selbstbildnissäle – der damalige Uffizien-Direktor Eike Schmidt erwarb es im September 2017 aus Anlass von Leopoldos fünfhundertstem Geburtstag.¹⁴⁰ Maria Matilde Simari erklärte die Entscheidung des Kardinals gegen einen Kauf damit, dass die Physiognomie des Malers nicht überzeugte. Weil das Antlitz ein jüngeres Alter widerspiegelte, als der Maler eigentlich zum Entstehungsprozess gehabt haben musste, wäre die Authentizität nicht gewährleistet gewesen.¹⁴¹ Doch aus welchen Gründen rief das Bildnis bei den Experten Bedenken und Zweifel hervor, sodass Ciro Ferri sogar zu zwei gegensätzlichen Aussagen kam?

Die grundlegende Schwierigkeit war sicherlich, dass der Maler sich in der kleinformatigen Atelierszene nicht nah an den Bildrand gerückt platzierte, sondern sich vielmehr auf zweiter Ebene positioniert hatte: weiter hinten in eine stark verschattete Ecke des Raumes, an einer Staffelei sitzend und mit Pinsel und Palette ausgestattet. Die Figur des Malers beobachtet sein auf erster Ebene vor den Betrachter gesetztes und wesentlich besser ausgeleuchtetes Modell – einen bereits gealterten, *all'antica* kostümierten Mann, der auf dem Boden kniend und nach vorne gebeugt von seinem Buch aufschaut, für dessen Studium er die Brille in seiner linken Hand festhält. Ausgehend von den Attributen handelt es sich bei der Figur wahrscheinlich um einen Heiligen Hieronymus. Vor den Füßen des Malers im Hintergrund liegt eine kleine Marmorbüste, während ihm darüber hinaus eine Feuerschale das nötige Licht bietet und den Raum beheizt. In der Komposition fingiert der Künstler eine typische, realistisch anmutende Ateliersituation. Während er sein hell beschienenes Modell studiert, um es mit dem Pinsel unmittelbar auf die Leinwand zu übertragen, sitzt er selbst im dunklen, für die Betrachter nur schwer sichtbaren Hintergrund. Lediglich seine linke Hand, die sich kurz vor dem Malakt befindet, sticht durch das Lichtspiel deutlich hervor.

139 „Accertatosi dal signor Ciro che sia il suo ritratto e di sua mano“. Leopoldo am 13. Januar 1647 (ASF, CdA, XX, c. 324v); ed. in Fileti Mazza, Barocchi & Gaeta Bertelà 1998, S. 456. Zum Preis sollten Verhandlungen eingeleitet werden, um so wenig wie möglich zu zahlen, obgleich Leopoldo betont, auch die geforderten 4 *Doppie* sollten Casarenghi nicht daran hindern, das Bildnis in letzter Instanz dennoch einzukaufen.

140 Simari 2017, S. 528.

141 Ibid.; hierzu auch Elizabeth Cropper: „Michelangelo Cerquozzi's self-portrait“, in: Victoria v. Flemming & Sebastian Schütze (Hgg.): *Ars naturam adiuvans*, Mainz 1996, S. 401–412, hier S. 404. Cropper schlägt eine Datierung vor 1646 vor. Zu dieser Zeit ist der Maler knapp über 40 Jahre alt gewesen. Zudem existierte zu dieser Zeit ein weiteres Selbstbildnis des Malers in der römischen Sammlung der Pallavicini. Dieses weist die gleiche Komposition auf und ist nur geringfügig größer (56,8 × 47,7 cm). Später dokumentiert die *Serie degli Uomini i più illustri nella Pittura, Scultura, e Architettura* von 1774 wahrscheinlich eben jenes Bildnis, das Leopoldo von seinem Agenten Casarenghi angeboten wurde, in der Casa Capponi in Florenz. *Serie degli Uomini i più illustri nella Pittura, Scultura, e Architettura* [...], Bd. VIII, Florenz 1774, S. 127.

Es ist durchaus plausibel, dass das für die Rezipienten schlecht sichtbare Antlitz des Malers den Anforderungen eines mehrstufigen Evidenzverfahrens in keiner Weise entsprach.¹⁴² Schließlich musste das Werk mehrere Voraussetzungen erfüllen: Für die Selbstbildnissammlung war, wie Giovanna Giusti Galardi und Maria Sframeli mit dem Titel ihres Katalogs *I volti dell'arte* treffend formuliert haben, das äußerliche Erscheinungsbild ein essentieller Faktor zur Aufnahme in die Sammlung. Diese unmittelbare Referentialität zum Urbild bezeichnete etwa Marco Boschini in den Verhandlungen der Selbstbildnisse von Pourbus, Raffael und Tintoretto explizit als „vera efigie“. In einem Brief an den Kardinal schrieb der Venezianer 1675 unter Bezug auf diesen Terminus, dass es sich bei den Porträts der beiden italienischen Maler jeweils um ihr wahres Abbild handele, während er bei Pourbus Bedenken äußerte, ob das Porträt dem Künstler tatsächlich ähnlich war:

La cagione è questa, che circa al Ritratto del Purbus, l'ho preso con condicione d'inviarlo con gl'altri, come fò, ma a piacimento dell'A. V., non per altro solo che, in quanto alla somiglia dell'Auttoe, non ne havendo noi, cioè nè io, nè il Sig. Vecchia la pratica, non possiamo atestare come de gli altri due di Rafaele, e Tintoretto, che siino come dico la sua vera efigie.¹⁴³

Boschinis Gebrauch einer für den religiösen Bildkontext typischen Terminologie in Bezug auf Selbstbildnisse ist hinsichtlich der Medialität dieser Subgattung äußerst aussagekräftig.¹⁴⁴ Indessen ist in dieser Formulierung keine Annäherung an eine theologische Formel wie den Typus der *vera icon* zu verstehen, was beispielsweise im Falle von Albrecht Dürers lebensgroßem Selbstbildnis in der Pinakothek München (Abb. 40) immer wieder von der Forschung erkannt worden ist.¹⁴⁵ Dürer veränderte den ästhetischen Status seines Porträts, indem er dessen physiognomische Details an das Antlitz Christi – das ‚wahre Gesicht‘ –

142 Paolo del Sera am 25. April 1671 (ASF, CdA, VII, c. 688).

143 Weiter heißt es: „ben è vero, che il detto Cavalier ci ha portata una raggione, che ci doverebbe far paghi; et è questa, che lui dice, che quando ne fece l'aquisto fece capo con il già Francesco Mantoano Pittore, che habitava in Venezia, e lui li atestò per verità che era il *vero ritratto* del Purbus, et che quello lui lo praticò a Mantova, e che andava vestito da Cavaliere, tenuto da quel Ser.mo Duca con ogni termine di decoro; e che era di sua mano, che di questo non dubitiamo meno noi, anzi lo stimiamo esser cosa veramente rara di quel Auttoe“ Marco Boschini am 22. Juni 1675 (ASF, CdA, XVIII, 2, c. 403r-v); zit. nach Prinz, 1971, S. 171 f., Dok. 23 [Hervorh. durch die Autorin].

144 Wolf 2002. Zur Bedeutung der *similitudo* bei der Darstellung von Heiligen, die ebenfalls immer wieder auf die Formel *vera effigies* und zu diesem Zweck auf künstlerische Methoden wie die Abformung zurückgreift, siehe Urte Krass: *Nah zum Leichnam. Bilder neuer Heiliger im Quattrocento*, Berlin/München 2012; Nina Niedermeier: *Die ersten Bildnisse von Heiligen der Frühen Neuzeit. Porträtähnlichkeit in nachtridentinischer Zeit*, Regensburg 2020.

145 Siehe für die Untersuchung von Dürers Selbstbildnis in der Alten Pinakothek Fedja Anzelewski: *Albrecht Dürer. Das malerische Werk. Neuauflage*, Bd. I, Berlin 1991, S. 166–171; Koerner 1996, S. 71–79; Rudolf Preimesberger: „...Proprijs sic effingebam coloribus...“. Zu Dürers Selbstbildnis von 1500“, in: Herbert L. Kessler & Gerhard Wolf (Hgg.): *The holy face and the paradox of representation*, Bologna 1998, S. 279–300; ders. 2005, S. 42 f.



40__Albrecht Dürer, *Selbstbildnis im Pelzrock*, 1500, Öl auf Lindenholz, 67,1 × 48,9 cm, Bayerische Gemäldesammlung, Alte Pinakothek, München.

und dessen etablierte Ikonografie anlehnte, wodurch eine Ähnlichkeit zu diesem Vorbild entstand. Damit zeigte er sich folglich in seinem Abbild als Produkt Gottes (*ad imaginem Dei*), der ihn geschaffen hatte.¹⁴⁶ Die an dieser Stelle theologisch begründete Ähnlichkeit ist mit den eigenen Gesichtszügen wenig kongruent und diese Differenz wurde von den Rezipienten auch erkannt.¹⁴⁷ Dürer assimiliert das Abbild Christi, indem er seinen eigenen Bart verlängert, die schulterlangen Haare mit leichten Locken versieht, es offen nach vorne trägt und braun einfärbt, statt es in seiner tatsächlichen blonden Farbe wiederzugeben. Daraus resümiert Hans Belting auf allgemeiner Ebene, dass das Gesicht im Porträt keinen Bezug zur Physiognomie habe, wie sie die Natur hervorbrachte, sondern stets eine Maske war, die innerhalb der Gesellschaft neu formiert wurde. Dadurch war auch die Ähnlichkeit eine offene Entität, die je nach Definition auf unterschiedlichem Wege erreicht werden konnte.¹⁴⁸

Im weiteren Kontext deutet alles darauf hin, dass Leopoldo und seine Agenten einen starken Ähnlichkeitsbezug in der künstlerischen Automimesis voraussetzen und ihn mit ‚Originalität‘ gleichsetzen. Indem der Maler im Schaffensprozess die Leinwand berührte

146 Rudolf Preimesberger: „Albrecht Dürer“, in: Pfisterer & von Rosen 2005, S. 42.

147 Belting 2013, S. 154f.

148 Ebd., S. 156f. Zum größeren Themenfeld des Gesichts als *larva* oder Maske bspw. Sylvia Ferino-Pagden (Hg.): *Wir sind Maske* [Ausst. Wien, Kunsthistorisches Museum, 24. Juni bis 28. September 2009], Mailand/Wien 2009.

und sich selbst darstellte, übertrug er – unabhängig von der angewandten Strategie der Selbstformung – seine „vera effigie“ auf die Leinwand und schuf ein „vero ritratto“.¹⁴⁹ Anhand dieser ‚wahrhaftigen‘ Darstellung konnte eine Evidenz generiert werden, die anschließend für weitere Vergleiche anderer (Selbst)bildnisse genutzt wurde, wie die Diskussion um ein vermeintliches Selbstbildnis von Annibale Carracci belegt. Da Leopoldo von diesem Maler bereits mehrere eigenhändige Autoporträts zu besitzen glaubte, stellte er diese zur Prüfung neben ein neu angebotenes Porträt.¹⁵⁰ Dadurch konnte er festmachen, dass es sich bei dem zum Verkauf stehenden Gemälde nicht um ein Selbstbildnis Annibales handelte. Ausschlaggebend war in diesem Fall die Physiognomie, die im direkten Vergleich keine ‚Ähnlichkeit‘ aufwies.¹⁵¹

Die sichtbare Relation zwischen gemalten und real existenten Gesichtern, die sich insbesondere in der Nabsicht zeigte, bildeten die Basis für das Wiedererkennen, das wiederum eine Grundbedingung für die Untersuchungen war, um einen Akt des Vergleichens vollziehen zu können. Dies bestätigt auch das Vorgehen des Agenten Giuseppe Maria Casarengi, als er auf der Suche nach einem gesicherten Porträt von Lavinia Fontana war, um ihr Antlitz mit dem eines angebotenen Selbstbildnisses zu vergleichen.¹⁵² Aus demselben Grund forderte Leopoldo seinen Agenten Ippolito Bentivoglio sogar dazu auf, von den porträtierten Gesichtern der Maler skizzenhafte Zeichnungen anzufertigen und ihm zuzusenden, damit er anhand dieser ihr Antlitz in anderen Gemälden wiedererkennen könne, was nach eigener Aussage manchmal der Fall war.¹⁵³ Porträtzeichnungen waren folglich ebenso wie Selbstbildnisse als Instrument zur Verifizierung nutzbar.¹⁵⁴ In diesem speziellen Fall erhielten sie einen Dokumentations- und Erkenntniszweck, der allerdings nur erfüllt wurde, wenn das Abbild dem Urbild glich, also tatsächlich die „vera effigie“ dar-

149 Vgl. Rudolf Preimesberger: „Albrecht Dürer: Imago und Effigies (1526)“, in: ders. et al. 1999, S. 228–238.

150 Giuseppe Maria Casarengi an Leopoldo de' Medici am 23. Dezember 1673 (ASF, CdA, XX, c. 321).

151 Leopoldo de' Medici an Giuseppe Maria Casarengi am 13. Januar 1674 (ASF, CdA, XX, c. 324).

152 „Mi ha proposto similmente un ritratto di Lavinia Fontana, fatto da lei medesima, mezza figura del naturale, e mi fa fretta in risolvere, e perché me lo propose ieri sera, questa mattina sono stato a vederlo e mi piace, ma voglio fare un poco di consulta circa tutti duoi i particolari, se sia mano di Lavinia e se sia il suo ritratto, sapendo io dove se ne ritrova uno col quale meglio confrontarlo, e poi risolvere, se sarà necessario, quello che stimarò possa esser più di gusto a V. A.“ Annibale Ranuzzi am 2. Februar 1672 (ASF, CdA, XIII, c. 330), zit. nach Barocchi 1975, Bd. VI, S. 139.

153 „E già che vedo vostra Signoria tanto inclinata ad incontrare le occasioni di mio gusto, desidererei che ella si prendesse una briga di intendere se costà vi fosse il ritratto de'Dossi et insieme di altri pittori de' più famosi che sien stati di codesta città, o fatti di loro propria mano, o di mano d'altri e di essi si contentasse farne fare un semplice disegno in carta con matita, tanto che io possa ben comprenderne l'effigie loro e riconoscerli in pittura, quando a sorte mi capitassero, come suole seguire tal volta.“ Leopoldo de' Medici am 30. Dezember 1672. Zit. nach Barocchi & Gaeta Bertelà 2011, Bd. IV, 1, S. 407 f., Nr. 92, hier S. 408.

154 Siehe zu der Zeichnungssammlung Leopoldos Fileti Mazza 2009. Zum synergetischen Analyseverfahren der Zeichnungssammlung und der Selbstbildnisse siehe ausführlich Kapitel VI, 1.

gestellt war. Genau dies war die zwingende Voraussetzung, damit im Akt des Nebeneinanderstellens Ähnlichkeit erkannt werden konnte. Dass dieses nach der Natur geschaffene Abbild anhand spezifischer Kriterien vorausgesetzt wurde und keineswegs – im Sinne der oben besprochenen Diskussionen des *ritrarre* in der cinquecentesken Kunsttheorie – im Sinne einer ‚einfachen‘ Verdopplung eines Gegenstandes negativ konnotiert war, wird in den folgenden Kapiteln ausgeführt. Um es mit der Formulierung Rudolf Preimesbergers auszudrücken, ist es die „explizite Referentialität“,¹⁵⁵ die in der *Stanza* und *Sala* anhand der Wiedergabe einzelner Details und genau messbarer Proportionen ausgelotet werden sollte. Der enge Bezug an die Wirklichkeit begründet den außergewöhnlichen Rang der medicesischen Selbstbildnissammlung. Denn obgleich das Ähnlichkeitspostulat den größten Anspruch an diese Gattung stellt, forcierte Leopoldo unter Anwendung strenger Kriterien einen kontrollierbaren Wirklichkeitsbezug, der auf eine Autorisierung des Bildes hinauslief, dessen neue Autorität im weiteren Verfahren nutzbar gemacht wurde.

2. Akribische Detailgenauigkeit im „fatto al naturale“

Bei der Untersuchung der umfassenden Korrespondenz von Leopoldo und Cosimo III. mit ihren Agenten fällt auf, dass unter den vielfältigen Kriterien zur Authentifizierung von Kunstwerken die Formulierung „al naturale“ – nach der Natur – eine kategoriale Darstellungsform bezeichnet. Diese determinierte und bereits im Trecento geläufige Charakterisierung, an der sich auch noch Künstler wie Donatello, Domenico Ghirlandaio und Leonardo da Vinci orientierten, deckt sich in den schriftlichen Quellen des Seicento jedoch auffallend oft mit einer Erwähnung der Selbstbildnisse. Vor dem Hintergrund wiederholter Berührungspunkte der beiden Modelle *al naturale* und *ritratto di sua mano* zeichnen sich indessen deutlich die spezifischen Akzentuierungen ab, welche die Forderung eines Selbstporträts nach der Natur modifizieren, und denen der Anspruch gemein ist, eine möglichst genaue Wiedergabe individueller Gesichtszüge auszudrücken.¹⁵⁶ Der Agent Giuseppe Maria Casarengi beschrieb das (Selbst)bildnis von Lavinia Fontana, das 1674 zum Verkauf stand, mit den Worten „mezza figura al naturale con tavolozza e colori in mano“.¹⁵⁷ Bei diesem Gemälde handelt es sich um das Porträt mit Palette und Pinsel (Abb. 41), in dem sich vermeintlich die Malerin selbst als stehende Halbfigur dargestellte. Zentral platziert nimmt

155 Preimesberger 1999a, S. 17; vgl. Hans Körner & Costanze Peres (Hgg.): *Die Trauben des Zeuxis. Formen künstlerischer Wirklichkeitsaneignungen*, Hildesheim 1990, hier insb. S. 13–39; Richard Brilliant: *Portraiture*, London 1991, S. 9f.; Arne Moritz (Hg.): *Ars imitatur naturam. Transformationen eines Paradigmas menschlicher Kreativität im Übergang vom Mittelalter zur Neuzeit*, Münster 2010; von Rosen 2011. Speziell zur Naturnachahmung im Seicento die Beiträge in Sybille Ebert-Schifferer et al. 2018.

156 Baldassare Franceschini an Leopoldo, ohne Datum (ASF, CdA, XXI, 5, c. 77r): „Che sia il Ritratto del Coreggio, mi assicurerei quasi d'afferarlo, poichè parmi haver visto nelle stanze dei Ser.mi di Parma al Giardino un Ritratto quanto il naturale (però Testa sola), che mi fu asserito esser Antonio da Coreggio che molto somigliava questo piccolo.“ Zit. nach Prinz 1971, S. 177, Dok. 47.

157 Giuseppe Maria Casarengi am 21. Juli 1674 (ASF, CdA, XX, c. 334).



41__ Schule von Antonis Mor, *Porträt von Lavinia Fontana* (?), um 1579, Öl auf Holz, 91 × 66 cm, GdU, Florenz.

sie die gesamte Bildfläche des rechteckigen Tafelbildes ein. Gerahmt wird der Kopf durch ein aufliegendes, reich verziertes Schmuckelement sowie durch den aufgestellten weißen Kragen. Fontana trägt ein dunkelgrünes, beinahe schwarzes Kleid mit bestickten Borten und Perlenketten. Aufgrund des überwiegend dunklen Kolorits treten die Ärmel und das Unterkleid im goldfarbenen Ton hell hervor und akzentuieren auf diese Weise die Malinstrumente in ihren Händen. Hinter Fontana deutet sich im dunklen und nicht weiter ausgestalteten Hintergrund, rechts neben der Künstlerin, durch vertikal verlaufende Linien möglicherweise eine Staffelei ab. Obgleich aktuelle Forschungen der Uffizien einen Schüler von Antonis Mor als Autor des Bildnisses vermuten, kam Casarengi im 17. Jahrhundert nach ausgiebiger *consulta* zu dem Schluss, dass es sich um die „effigie e mano propria di Lavinia Fontana“ handelte.¹⁵⁸ Davon überzeugt erwarb Leopoldo das Bild anschließend.¹⁵⁹

Die Formulierung *al naturale*, die Casarengi in der oben zitierten Passage nutzt, deutet zunächst auf eine Angabe der Größe hin. Schließlich findet sich dieser Ausdruck in der Korrespondenz unter anderem häufig zur Bestimmung physiognomischer Proportionsverhältnisse – damit besaßen die Mitarbeiter die Möglichkeit, dem florentinischen Hof

158 Das Werk ist von der neueren Forschung der Schule Antonis Mor zugeschrieben worden. Siehe Ausst. Kat. Florenz 2017a, S. 560, Nr. 328. Vgl. zur Untersuchung von frühneuzeitlichen Selbstbildnissen bolognesischer Künstlerinnen Babette Bohn: „Female Self-portraiture in early modern Bologna“, in: *Renaissance Studies*, 18, 2004, S. 239–286.

159 Giuseppe Maria Casarengi am 21. Juli 1674 (ASF, CdA, XX, c. 334).

ausführliche Informationen zu den Maßen des Bildträgers und des porträtierten Künstlers oder der Künstlerin zu übermitteln. Dies etwa gilt für einige Briefe von Marco Boschini, in welchen er eine Ausführung in Lebensgröße durch die Formel *al naturale* zum Ausdruck brachte.¹⁶⁰ Eine gleichlautende Formulierung findet sich auch in Bezug auf das Selbstbildnis von Marietta Robusti, das von Boschini als, „si è rappresentata grande al naturale“ beschrieben wurde.¹⁶¹ Auch Paolo del Sera bestätigte nach der Besichtigung des Selbstporträts Passarottis bei dem Händler Giovanni Marioni mit vergleichbaren Worten, dass die Statur des Malers dem natürlichen Größenverhältnis entspreche.¹⁶²

Dass in der Medici-Sammlung die Semantik von *ritratto* und *al naturale* allerdings nicht ausschließlich auf eine Darstellung in Lebensgröße bezogen war, sondern auch für die mimetische Determinierung der künstlerischen Ausführung erprobt wurde, deutet sich in vielen schriftlichen Quellen an. Äußerst auffällig ist der vielfache Einsatz der Formulierung (rund fünfundvierzig Mal) im Nachlassinventar des Kardinals. Hier werden einerseits Angaben zur Größe und Proportionen spezifiziert, andererseits auch die Beschreibung der Ausführung und der Einsatz von Farben durch die Worte „fatto“ beziehungsweise „dipinto al naturale“. Der Terminus wirft somit Fragen nach seinen möglichen Bedeutungen auf.¹⁶³

160 „Stimandosi dunque da loro Signori per Originali tutti e tre i detti Ritratti [Raffael, Tintoretto & Pourbus] con il presupposto che sian della grandezza del Naturale“. Marco Boschini im März 1675 (ASF, CdA, XVIII, 2, c. 382r–v); zit. nach Prinz 1971, S. 170, Dok. 19. Vgl. Paolo del Sera am 18. April 1671 (ASF, CdA, XVII, c. 250r–v); bei Prinz 1971, S. 167, Dok. 9.

161 Marco Boschini am 6. Juli 1675 (ASF, CdA, XVIII, 2, c. 405v).

162 Paolo del Sera am 22. August 1665 (ASF, CdA, VI, c. 246r–247v). Vgl. auch Paolo del Seras Aussagen zu einem Bildnis Tintoretts: „Del Tintoretto vecchio c'è un ritratto della testa sola in faccia, di grandezza d'un terzo di naturale.“ Paolo del Sera am 25. April 1671 (ASF, CdA, VII, c. 688).

163 Im Nachlassinventar finden sich neben Angaben zu den Größen und Proportionsverhältnissen auch Hinweise auf naturmimetische Bildverfahren, die durch Ausdrücke wie *fatto al naturale* und *dipinto al naturale* benannt werden; siehe Leopoldos Nachlassinventar von 1675, c. 10v: „Due quadretti con adornamento di pero liscio, entrovi in uno la Madonna, e nell'altro Santa Elisabetta di miniatura, adornati attorno con un festone di fiori fatti di paglie al naturale [...]“; ebd.: „Un quadro tondo in asse per accanto a' letto, con un tondo in mezzo fatto di punto di seta il volto della Beatissima Vergine, et il resto ricamato con fiori di seta al naturale [...]“; c. 11: „Un quadretto in ottangolo [...] nel mezzo del quale vi è ricamato dipinto di seta San Filippo Neri, et attorno un festone di fiori di seta di più colori ricamati al naturale sul raso nero“; c. 20: „Un quadro di punto con seta di più colori entrovi al naturale il giudizio di Paride, di lavoro finissimo con ornamento d'ebano [...]“; „Due teste di Giesuini di cera al naturale“; c. 27v: „Due guanti di terra tutta dipinta, che in una dentro di basso rilievo al naturale una serpe e un ramarro [...]“. In Bezug auf Medaillen findet sich der Terminus dagegen zur Beschreibung der natürlichen Ausführung: „Per le due [medaglie] ch'io ho preso sono stato assai fortunato d'incontrarle del più valente maestro che sia oggi in Francia, ch'è un tale Vautier di Blois, che anche ne lavora poche [...] Qui non ci è che un solo maestro che lavori perfettamente di medaglie e anche non fa se non ritratti al naturale“. Giovanni Battista Barducci am 13. August 1655 (ASF, MdP, f. 5775b, c. 63); zit. nach Barocchi & Gaeta Bertelà 2007, Bd. III, 1, S. 513 f.

Erste Antworten finden sich in den Ausarbeitungen Filippo Baldinuccis, der 1681 in seinem *Vocabolario toscano dell'arte del disegno* mit dem Lemma ‚al naturale‘ das Naturkonzept in der Kunst konkretisierte. Er verstand darunter nicht nur ein von der Zeichenakademie bezahltes Modell, sondern insbesondere auch eine dem Urbild nahe, also wahrheitsgetreue Darstellung.¹⁶⁴ Durch die Anwesenheit des Modells und das genaue Sehen sollte demnach eine äußerst („assai“) wahrheitsgetreue Form des Urbildes erreicht werden. Dass diese Definition auch eine Brücke zur Gattung des Porträts – und somit auch zu den Selbstbildnissen – schlug, indiziert Baldinuccis Lemma ‚ritrarre‘, welches trotz kurzer Definition einen zwingenden Bezug zur unmittelbaren Mimesis herstellt: „Di nuovo trarre. Da' nostri Artefici si usa questa voce per lo dipignere dal naturale.“¹⁶⁵

Die Beziehung der beiden Schlüsselwörter wurde insbesondere von Rudolf Preimesberger ausgelotet, der bereits in der italienischen Fassung von Albertis *Della Pittura* die Anwendung der Begriffskombination „ritrarre dalla natura“ ausmacht und etymologisch analysiert. Das italienische Verb entstammt dem Lateinischen ‚retrahere‘ – ein Kompositum von ‚trahere‘, das ‚zurückziehen‘ beziehungsweise ‚wieder ans Licht ziehen‘ bedeutet. Daraus schließt Preimesberger, dass es auch im Sinne von ‚memoria repeto‘, also ‚in Erinnerung zurückrufen‘, verstanden werden kann.¹⁶⁶ Da Baldinucci allerdings unter dem Lemma ‚Ritrarre alla macchia‘ das „ritrarre senza il naturale, a forza di memoria dell'Artefice“¹⁶⁷ verstand, deutet sich eine semantische Präzisierung im Konzept des Malens nach der Natur unter Leopoldo und Cosimo III. an.¹⁶⁸ Denn im Vorgang des *ritrarre alla macchia* modellierte der Künstler nicht nach der Natur, sondern nach seiner Erinnerung. Im logischen Schluss ist das Urbild während des Entstehungsprozesses nicht anwesend. Vielmehr musste der Künstler auf die eigene Schöpfungskraft in Verbindung mit seinem Erinnerungsvermögen zurückgreifen, um ein Bild ähnlich der Natur zu gestalten. Verfolgen

164 „E fatto al naturale vale rappresentato in disegno, pittura, o scultura, simigliante assai alla natura della cosa rappresentata.“ Baldinucci 1681a, S. 106.

165 Ibid., S. 137. Dem *imitare* gesteht er sehr verknappt lediglich zu, etwas ähnlich zu machen: „Fare a somiglianza.“ Siehe *ibid.*, s.v. ‚imitare‘, S. 73.

166 Preimesberger 2011, S. 83 sowie auch *ders.* 1999b, S. 280.

167 Baldinucci 1681a, S. 137. Das Gegenstück zum *naturale* ist die *fantasia*: „Artefici dicono far di fantasia [...] quando senza esempio, vanno operando di propria invenzione; e opponesi al ricavare o fare dal Naturale.“ Siehe *ibid.*, 59.

168 Weiter beschreibt auch Francesco Saverio Baldinucci in der Vita seines Vaters, dass dieser, als er beim Cavaliere Alessandro Valori in der Villa d'Empoli Vecchio im Jahr 1624 zu Gast war, täglich neue Porträts *al naturale* angefertigt habe. Bei diesen Zeichnungen fällt insgesamt auf, dass sie keine angleichende Verbesserungen erfahren haben, denn die Gesichter wirken derb und sind durch unvorteilhaft große Nasen und kantige Gesichter geprägt. Diese *ritratti* sind von Leopoldo gesehen und äußerst gelobt worden. F. S. Baldinucci, ed. Matteoli 1975, S. 21 f. Einige Zeichnungen befinden sich heute im GDSU, siehe unter anderem die Inv.-Nrn. von 5662 S bis 5665 S und von 5682 S bis 5684 S.

die Leser des *Vocabolario*, daran anknüpfend, den Begriff des ‚macchiare‘¹⁶⁹ verdichtet sich das Prinzip der Naturnachahmung weiter: „Anche appresso i pittori usasi questo termine ne’ ritratti ch’essi fanno, senza avere avanti l’oggetto, dicendo ritrarre alla macchia, ovvero questo ritratto è fatto alla macchia.“¹⁷⁰

Alla macchia meinte somit ein Abbilden, das die memoriale Fähigkeiten des Künstlers einforderte, während die Grundform des *ritrarre* in der Regel den Vorgang des unmittelbaren Sehens verlangte, sodass sich daraus eine Wiedergabe nach der Natur ergab. Dieser Stringenz folgend bestimmte Baldinucci das *ritratto* als eine Figur, die aus der Natur entnommen wurde („Figura cavata dal naturale.“),¹⁷¹ während – rund 70 Jahre zuvor – das *Vocabolario degli Accademici della Crusca* des Jahres 1612 das Substantiv noch als eine „figura causata dalla natura“ beschrieben hatte. Dabei wird der Unterschied der beiden Definitionen deutlich: Denn ein von der Natur *verursachtes* Bild indiziert einen Freiraum in der Referentialität, während ein aus der Natur *herausgezogenes* Werk die Nachbildung des Prototyps meint.¹⁷² Dieser Prozess der exakten Wiedergabe des Gesehenen lässt sich als ein empirisches Verständnis von der Natur und ihren Vorgängen betrachten. Besonders in Anlehnung an Aristoteles’ Unterscheidungen hinsichtlich der Qualität der Nachahmung – schlechter, ähnlich oder besser als die Wirklichkeit – prägten frühneuzeitliche Künstler und Theoretiker ein Vokabular, um den Ähnlichkeitsbezug zwischen dem Vorbild und seiner künstlerischen Darstellung zu beschreiben.¹⁷³ Darin bezeichnete eine Bedeutungsvariante des *ritrarre* das Darstellen der unmittelbaren Realität, wie sie sich den Augen der Künstler darbot.¹⁷⁴

Die semantische Formel von *ritrarre di naturale* und *ritrarre dal vero* war insbesondere vor dem 16. Jahrhundert dominant und entwickelte sich in der Kunsttheorie aus der positiven Konnotation des „al vivo et naturale“ sowie in Bezug auf die Kunst im „ritrarre al naturale“, die eine unmittelbare Wirklichkeit und einen direkten Objektbezug in der

169 Frank Fehrenbach schreibt Baldinucci in seinem *Vocabolario* einen Zusammenhang der Bedeutungsebenen von *macchia* als Grundlage von *facilità*, *freschezza* und Natürlichkeit der Malerei bzw. Zeichnung und *macchiato* zu. Fehrenbach 2021, S. 138.

170 Baldinucci 1681a, S. 86.

171 Ibid., S. 137.

172 Luigi Grassi: s.v. ‚Naturale‘, in: ders. & Pepe 1978, Bd. II, S. 341: „Figura, modello, oggetto, cose reali, che il pittore ritrae direttamente dal vero, non a memoria, o di fantasia.“ Auch Luba Freedman erkennt in der Definition des *Vocabolario della Crusca*, dass sich bei dem Porträt um eine Figur handelt, die aus der Natur genommen und abgebildet wurde. Diese Definition zeichnete sich bereits in den Traktaten von Paleotti und Lomazzo ab. Siehe Freedman 1987, S. 64.

173 Struhal 2017a, S. 507. Siehe zum Konzept der Nachahmung weiter Sven-Aage Jørgensen: s.v. ‚Nachahmung der Natur‘, in: *HWP*, Bd. VI, Sp. 339; von Rosen 2011, S. 295–299.

174 Eine Verbindung des *ritrarre* mit der Gattung des Porträts sowie dem Terminus *effigies* stellte ebenfalls Leonardo Bruni in seiner Beschreibung des Lebens Dante Alighieris von 1436 her. Preimesberger 1999b, S. 281; vgl. Boehm 1985, S. 268.

Malerei fordern.¹⁷⁵ Dieses Mimesispostulat findet sich bereits im Trecento, seine Verbreitung erfuhr es unter anderem durch das *Libro dell'Arte* Cennino Cenninis, das um 1400 oder im ersten Viertel des 15. Jahrhunderts niedergeschrieben wurde. Im 28. Kapitel erklärte er die Methode der unmittelbaren Nachahmung zur Vollkommenheit in der Kunst.¹⁷⁶ Dass die natürliche Wiedergabe sich auf eine während des Entstehungsprozesses unmittelbar beobachtete Situation bezieht, in welcher die Maler als Augenzeugen fungierten und das Gesehene mit der Hand auf den Malgrund übertrugen, bestätigte Cennini weiter im 88. Kapitel. Um sich an der Darstellung eines Gebirges zu üben, möge ein Maler – so weist er an – einen Stein mit Licht und Schatten so nachbilden, wie es ihm die Ansicht erlaubt.¹⁷⁷ Einen ähnlichen Standpunkt wird viel später Lodovico Castelvetro mit seiner *Poetica d'Aristotele vulgarizzata* aus dem Jahr 1570 einnehmen, in der er, anders als zeitgenössische Aristoteles-Kommentatoren, eine distinkte Ablehnung der Parallele zwischen Malerei und Poieses sowie jeglicher Form einer *Idea* oder Verbesserung der Natur durch den Maler impliziert. Vielmehr sei die Aufgabe der Malerei die einer wahrheitsgetreuen Nachbildung („farla simile al vero et al vivo et al naturale.“).¹⁷⁸ Die gleiche mimetische Präferenz wählte auch Sperone Speroni, der in seinem *Discorso* für den Abbildungsgedanken ausschließlich eine enge Verbindung von Kunst und Natur für richtig ansah. Für ihn bildeten die beiden Bereiche eine Kohärenz, da Kunst sich über die natürliche Nachahmung eines Objekts der Natur selbst anglich, wie auch die Natur eine Nachahmung des Göttlichen und eine Angleichung an Gott darstellte.¹⁷⁹

Dass eben diese ausgeprägte Ähnlichkeitsbeziehung zum Subjekt in der Kunst von Leopoldo de' Medici nachweislich erwünscht war, dokumentiert Angelo Fabroni in seiner Eloge über den Kardinal. Dieser habe ausschließlich Kunstwerke von Malern und Bildhauern gesammelt, die sich innerhalb der Grenzen der Natur bewegten, also Werke, die eine explizite Referentialität auswiesen.¹⁸⁰ Bezogen auf die in Auftrag gestellten Selbstbildnisse

175 Luigi Pellegrini Scaramuccia: *Le finezze de Pennelli italiani [...]*, hg. v. Giovanni Andrea Magri, Pavia 1674, S. 197. Vgl. Preimesberger 1999c, S. 294; Petersen 2000, S. 112.

176 Cennini, ed. Frezzato 2012, S. 81, Kap. 28: „Come, sopra i maestri, tu dèi ritrarre sempre del naturale con continuo uxo: Attendi che lla più perfetta ghuida che possa avere e miglior timone, si è la trionfal porta del ritrarre de naturale.“

177 Ebd., S. 129, Kap. 88: „El modo del ritrarre una montagna del naturale. Se vuoi pigliare buona maniera di montagne e cche paino naturali, toglì di pietre grandi, che sieno scogliose e non pulite; e ritra'ne del naturale, daendo i lumi e schuro secondo che lla ragione t'acchonsente.“ Zur gleichen Schlussfolgerung gelangte auch Luba Freedman 1987, S. 63–82.

178 Preimesberger 1999c, S. 294.

179 Sperone Speroni: *Discorso dell'arte, della natura, e di Dio*, ca. 1550, S. 366. Hierzu Petersen 2000, S. 110.

180 Fabroni 1784, S. 105f.: „A si fatto dominante gusto si oppose il nostro Leopoldo, e per quanto potè, fece che in sommo pregio si avessero le opere degli antichi Greci e Romani, e che da esse apprendessero i pittori, gli scultori e gli architetti ch' ei proteggeva e adoperava, a bene scegliere e a ben eseguire, poco importandogli che la loro maniera, o come altri dicono, il loro stile fosse o sublime, o bello, o grazioso, o espressivo, purchè fosse dentro i confini del naturale.“

lässt sich dieses Direktiv an die Künstler sogar herauslesen. Exemplarisch dafür steht die Anforderungen an den Maler Guercino aus dem Jahr 1664, dessen Rahmenbedingungen zur Anfertigung seines eigenen Porträts sich mithilfe der Antwortbriefe des Künstlers rekonstruieren lassen:

Dal Ill.mo Sig. Co. Anibale Ranuzzi fummi participato quant l'Altezza V.ra da me desiderava, dove che vedendomi così segnalatamente favorito, prontamente intrapresi l'operatione del mio ritratto, benchè per sè stessa la mano mi facesse sentire qualche renitenza per esser costretta al'imitatione del imperfetto, invece di coregerne gl'errori.¹⁸¹

Guercino erhielt also den Auftrag des Kardinals durch den Agenten Annibale Ranuzzi. Gegenwärtig – führt er in dem Schreiben aus – male er sein Selbstbildnis für ihn, obgleich seine Hand einen Widerwillen verspürte, das eigene Gesicht wahrheitsgetreu („imperfetto“) wiederzugeben und nicht zu idealisieren. Statt die natürlichen Fehler zu korrigieren – damit ist fraglos sein schielender Blick gemeint – sei er verpflichtet („costretto“), ein naturgetreues Abbild zu malen. Das Insistieren Leopoldo de' Medici auf ein *ritratto al naturale* muss Guercino so ungewöhnlich vorgekommen sein, dass er dieses Diktat sogar verhalten beanstandete.

Auch im Fall des Selbstbildnisses Pietro da Cortonas lässt sich eine vergleichbare Forderung festmachen. Der Maler kam dem Auftrag 1665 mit einer Verzögerung von mehr als einem Jahr nach:

Non credo che la tardanza in mandare il ritratto à V. A. gli parerà cosa nova, stante che io non posso promettere mai della mia volontà in poter operare, perche oltre l'impedimento delle mani vi s'aggiunge anco il mal colore del viso, così nell'accordare le mani con la buona dispositione del viso, e stato difficile il concludere cosa, che sia a proposito; così V. A. non si maraviglierà, se non sarà di quella perfettione, che lei haverà hauto in aspettatione, perche ho giudicato benè haverlo fatto senza adulattione, et abigliamenti della mia poca sanità [...].¹⁸²

Dass da Cortona auf eine Forderung des Kardinals reagierte, sein Äußeres ohne angleichende Korrekturen mimetisch genau auszuführen, ist unmittelbar einleuchtend. Mit dieser Herausforderung rechtfertigt der Künstler zudem den langen Entstehungsprozess seines Gemäldes. Denn seine physischen Unzulänglichkeiten erschwerten es, einen geeigneten Moment abzapfen, in dem sowohl seine zeitweilig arbeitsunfähigen Hände in der Lage waren, zu malen („operare“), als auch sich das – wie er andeutet – krank wirkende Antlitz für eine naturgetreue Wiedergabe eignete. Aus diesem Grund schloss da Cortona seinen Brief wohl mit einer Äußerung des Bedauerns für die Mängel in der Ausführung – die vermutlich nicht nur die künstlerische Fähigkeit einbezog, sondern ebenso die Erscheinung seines Gesichts implizierte. Im Umkehrschluss hätte der Auftrag, der im Mai 1664

181 Guercino am 19. Juli 1664 (ASF, CdA, IX, 10, c. 187r); zit. nach Prinz 1971, S. 166, Dok. 5.

182 Pietro da Cortona am 12. September 1665 (ASF, CdA, III, 20, c. 110r); vgl. die Transkription bei Prinz 1971, S. 165, Dok. 3.

an ihn herangetragen wurde, wesentlich schneller ausgeführt werden können, wenn der Maler eine Idealisierung vorgenommen hätte, während sich so die Durchführung bis zum September 1665 verzögerte. Die lange Produktionszeit da Cortonas deutet darauf hin, dass die mimetische Umsetzung determinierten Kriterien unterlag.¹⁸³

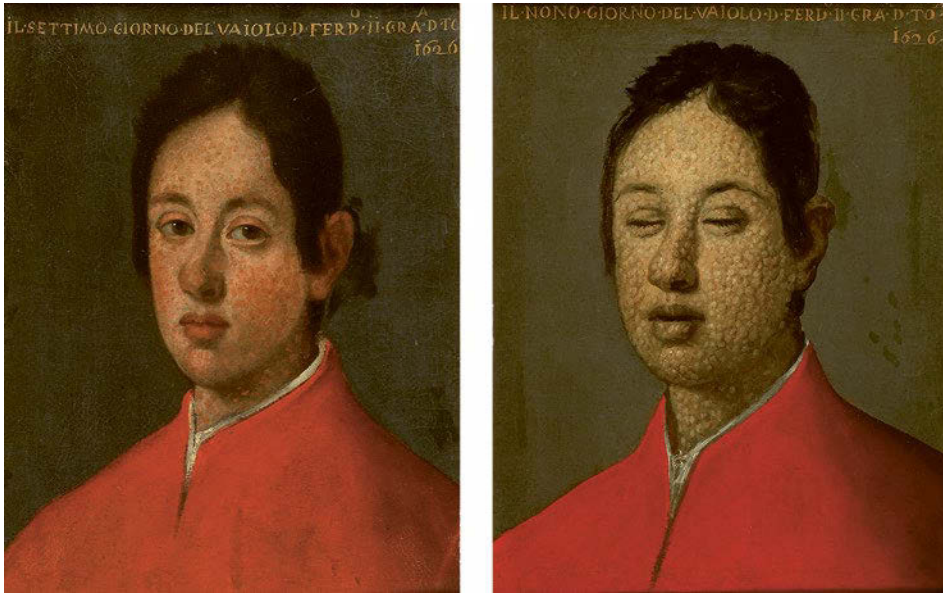
Der explizite Auftrag, ein Bild mit einer getreuen Ähnlichkeit der äußerlichen Merkmale des Körpers zu formen, zeugt nicht nur von parallel existierenden und praktizierten Modi in der Produktion von Porträts im Sinne des *ritrarre* und *imitare*. Es lässt zudem vermuten, dass die Idealisierung eine Praxis war, die den wissenschaftlichen Leitlinien der *Stanza dei Pittori* entgegenstand. Hier wurde vielmehr, entsprechend naturwissenschaftlicher Regeln, mit der Erzeugung des Abbilds eine hohe Anforderung an die Genauigkeit der Mimesis gestellt. Da die Ähnlichkeitsbeziehung zwischen den tatsächlichen physiognomischen Elementen der realen Person und seinem Abbild ausschließlich das Ergebnis des Malers selbst ist, das er variieren konnte, mussten genaue Anforderungen an das Selbstporträt ausgesprochen werden, um zu verhindern, dass die Selbstdarstellung von konventionellen Idealisierungen geprägt war.

3. Das dokumentierende Porträt: Ferdinando II. und die Pocken

Dass die Medici sich schon seit längerer Zeit für die Idee der empirischen Wirklichkeit im Genre des Porträts interessierten, beweisen zwei weitere Brustbildnisse von der Hand Justus Sustermans' (Abb. 42),¹⁸⁴ die den sechzehnjährigen Ferdinando II. zu dem Zeitpunkt zeigen, als er an den Pocken erkrankte. Die Inschrift am oberen Bildrand nennt den genauen Zeitpunkt der Erkrankung und belegt, dass Sustermans sie im Abstand von nur zwei Tagen angefertigt hatte. Die erste Tafel hält dementsprechend „Il settimo giorno del vaiolo“ fest, während die zweite „Il nono giorno del vajolo“ darstellt. Im Vergleich der beiden Bilder erkennen die Rezipienten sofort die Verschlechterung des Gesundheitszustands durch die typischen Symptome. Hatte Ferdinando II. am siebten Tag lediglich leicht gerötete Wangen und noch relativ flache Pusteln, die insbesondere Stirn, Wangen und Hals befallen hatten, war die Haut am neunten Tag bereits gelb-braun angelaufen. Die vorher erschöpft dreinblickenden Augen waren nun wie das vollständige Gesicht aufgequollen und durch die starke Schwellung geschlossen. Die Hautbläschen traten im ganzen Kopfbereich deutlich

183 Zu einer abweichenden Verwendung der Terminologie in Bellori's Vita Caravaggios vgl. Giovanni Pietro Bellori: *Das Leben des Michelangelo Merisi da Caravaggio // La Vita di Michelangelo Merisi da Caravaggio*, Bd. V, hg. v. Valeska von Rosen et al., Göttingen 2018, S. 106. Vgl. dazu auch Charles Dempsey: „Caravaggio and the Two Naturalistic Styles: Specular versus Macular“, in: Geneviève Warwick (Hg.): *Caravaggio. Realism, Rebellion, Reception*, Newark 2006, S. 91–100.

184 Siehe Langedijk 1983, Bd. II, S. 781 f., Nrn. 32 & 33. Die beiden Bildnisse werden auch im Inventar der Guardaroba aus dem Jahr 1674 erwähnt (ASF, GM, 779, ins. 12, c. 1274): „Due quadri in tela entrovì due ritratti del G. Duca Ferdinando da giovanetto di mano di Giusto fatti nel tempo che hebbe il vaiolo“. Zit. nach *ibid.*, S. 781. Siehe weiter Marco Chiarini: *Sustermans. Sessant'anni alla corte dei Medici* [Ausst. Florenz, Palazzo Pitti, Juli – Oktober 1983], Florenz 1983, S. 97, Nrn. 17–18.



42__Justus Sustermans, *Ferdinando II. am siebten Tag der Pocken* und *Ferdinando II. am neunten Tag der Pocken*, 1626, Öl auf Leinwand, 43 × 33 cm, Palazzo Pitti, Florenz.

hervor. Der etwas geöffnete Mund verweist womöglich auf die Erschöpfung durch die Infektion und das damit einhergehende hohe Fieber.

Da die durchlebten Krankheitsstadien so prägnant präsentiert werden, steht außer Zweifel, dass das Ziel dieser Bildnisse das genaue Festhalten des Infektionsverlaufs zu Studienzwecken war. Die dokumentarische und wissenschaftliche Absicht wird aufgrund der naturgetreuen Ausführung und in Kombination mit der Inschrift, die das genaue Datum nennt, deutlich. Es ist durchaus wahrscheinlich, dass ursprünglich eine ganze Serie des Krankheitsverlaufs existierte, die von schriftlichen Aufzeichnungen in Form einer Bild-Text-Evidenz begleitet wurde, um den Realzustand präzise und nach empirischen Methoden vor Augen zu führen. Zudem weist das Prozedere darauf hin, wie Sustermans, der ebenfalls in die Authentifizierungsprozesse der Selbstbildnisse eingebunden war, die Krankheitssymptome genau beobachtete, um sie in seinem Gemälde akkurat festzuhalten und vor Augen führen zu können.

Wichtigstes Instrument zur Wahrheit und Erkenntnis war stets die „verità dell’occhio“. Wie Elisabeth Oy-Marra resümiert, war das Heranziehen der Erkenntniskraft und Zeugenschaft des Auges „an eine materielle Kultur gebunden, die den Wunsch nach originalgetreuen Abbildungen beförderte.“¹⁸⁵ Auch Barbara Stafford stellt in ihrer Untersuchung

185 Oy-Marra 2020, S. 237.

Voyage into Substance die These auf, dass der Versuch, eine Realität in einer unvermittelten Art zu repräsentieren, als Teil einer intensivierten Beschäftigung mit der Natur angesehen werden kann, die insbesondere das 17. Jahrhundert kennzeichnete. Das simultane Aufkommen von Empirie und der ‚natürlichen‘ Ausführung in der bildenden Kunst leistet einen Beitrag zum sogenannten „fashioning of a scientific gaze“. Im Rahmen dieses Phänomens wurde versucht, möglichst realistische Bilder und Wörter mit den originalen Objekten, auf die sie sich bezogen, in Einklang zu bringen.¹⁸⁶ Dass insbesondere die nordalpinen Maler, unter anderem Albrecht Dürer, sich bereits im 16. Jahrhundert in ihren Bildern an Spiegelungen, Imitationen und dem Vorgang der Augenzeugenschaft in Bezug auf die Natur ausprobierten, konstatiert Pamela H. Smith in *The Body of the Artisan*. Darin verdeutlicht sie, wie bereits die Künstler der Renaissance ausgehend von einer genauen Beobachtung der Natur Erfahrungen sammelten und versuchten, diese präzise auf die Leinwand umzusetzen. Dadurch wurden die Methoden der Beobachtung und der Empirie in der Kunstproduktion legitimiert.¹⁸⁷ Peter Parshall betont die Wichtigkeit der Entwicklung im 16. Jahrhundert, Bilder nun als ‚wahrhafte Dokumente‘ anzusehen, aus denen Erkenntnisse gezogen werden konnten, wodurch sich umgekehrt auch das Erkenntnisinteresse auf die Betrachtung der Bilder übertrug.¹⁸⁸ So hat auch Karin Leonhard umfassend dargelegt, dass Blumen- und Insektenmaler am naturwissenschaftlichen Diskurs partizipierten. Dadurch demonstriert sie an einem weiteren Beispiel, wie sich in der frühen Neuzeit eine wechselwirkende Beziehung zwischen den beiden Disziplinen der Kunst und Naturphilosophie entwickelte.¹⁸⁹

Die hier kurz angesprochenen Forschungsthesen zur zunehmenden Bedeutung visueller Bilder als wahrheitsnahe Darstellung natürlicher Gegebenheiten können durch eine Vielzahl kunsttheoretischer Quellen untermauert werden, die vom italienischen Cinquecento bis an den Medici-Hof des 17. Jahrhunderts reichen. Gabriele Paleotti, dessen Vorstellungen zum Umgang mit körperlichen Makeln oben bereits angerissen wurden, definierte Porträts als „*imagini cavate dal naturale*“ und postulierte, dass lediglich eine Wiedergabe des Wahren („*imitazione del vero*“) und eine daraus resultierende naturgetreue Ähnlichkeit eine moralischen Funktion erfüllt, die er zum eigentlichen Ziel der

186 Die Verbindung von empirischer Wissenschaft und der naturalistischen Darstellung gipfelte in den Reiseführern des 18. Jahrhunderts, die dazu anregten, dass akkurate Beschreibungen mit präzisen Bildnissen ein Paradigma darstellten, das die physischen Prozesse innerhalb des Universums erklärten. Barbara Stafford: *Voyage into Substance: Art, Science, and Illustrated Travel Account, 1760–1840*, Cambridge 1984, S. 31, S. 52 u. 59.

187 Siehe auch Ackermann 1985, S. 126; Smith 2004, S. 59–93.

188 Peter Parshall: „*Imago contrafacta*. Images and Facts in the Northern Renaissance“, in: *Art History*, 16, 1993, S. 554–579 und ders.: „Introduction. Art and Curiosity in Northern Europe“, in: *Word and Image*, 2.4, 1995, S. 327–331.

189 Leonhard 2013.

Gattung erklärte, nämlich den Wiedererkennungswert.¹⁹⁰ Eine ehrenhafte Funktion des Porträts sei nur durch eine mimetisch korrekte Darstellung zu erreichen, in der auch deformierte Körperteile und Gesichter naturgetreu wiedergegeben würden. So könne ein solches Gemälde beispielsweise als Beweismittel dienen, um die Ähnlichkeit zwischen Vater und Sohn oder zwischen Geschwistern aufzuzeigen.¹⁹¹ Damit konstituierte sich die Evidenz im Porträt vorrangig durch ihre Referentialität zum dargestellten Subjekt. Aufgrund dieser Rückführbarkeit generiert sie eine visuelle Vergegenwärtigung sowie eine Faktizität des Gegenstandes.¹⁹²

Dass dieses Panorama verschiedener Überlegungen zur Notwendigkeit wahrheitsgetreuer Nachbildungen für die Selbstbildnissammlung unter Leopoldo und Cosimo III. indirekt leitgebend waren, lässt sich anhand der Aussagen in Baldinuccis *Notizie* untermauern, in denen er an verschiedenen, prägnanten Stellen die Wiedergabe der Natur positiv herausstellte. In der Vita Cigolis berichtete er beispielsweise über ein von dem Künstler ausgeführtes Porträt des Stadthalters Concino Concini.¹⁹³ Die künstlerische Leistung habe sich durch die wahrheitsgetreue Darstellung ausgezeichnet, evoziert durch die kleinen Details, nämlich drei auf der Stirn befindliche Pocken („tre segni del Vajuolo“). Es ist bezeichnend, dass der genaue Beobachter Baldinucci die natürliche Wiedergabe der Unebenheiten auf der Haut positiv unterstreicht und Cigolis Qualitäten dadurch auszeichnet, dass im Ergebnis das Gesicht äußerst lebhaft („vivacissima“) erschienen sei. Da der Künstler bei der Umsetzung des Porträts auf eine präzise Nachahmung setzte, gelang ihm eine naturgetreue Mimesis, die den Lebendigkeitstopos berührte.¹⁹⁴

Sicherlich wurden verschiedene Formulierungsmöglichkeiten für eine gesicherte Ähnlichkeit auch in der Analyse und Definition erprobt. Dennoch zeichnet sich hier ab, dass den einzelnen Merkmalen – wie beispielsweise Pocken – eine wesentliche Bedeutung beigemessen wurde, um ein Wiedererkennen der dargestellten Person zu garantieren.

190 Gabriele Paleotti: „Discorso intorno alle immagini sacre e profane“, in: *Trattati d'Arte del Cinquecento. Fra Manierismo e Controriforma*, hg. v. Paola Barocchi, Bd. II, Bari 1961, S. 117–509, hier S. 332–336.

191 Und weiter: „E poiché si chiamano ritratti dal naturale, si dovia curare ancora che la faccia o altra parte del corpo non fosse fatta o più bella o più grave o punto alterata da quella che la natura in quella età gli ha concesso, anzi, se vi fossero anco difetti, o naturale o accidentali, che molto la deformassero, né questi s'avriano da tralasciare.“ Ibid., S. 340. Siehe auch Hannah Baader: „Gabriele Paleotti: Ähnlichkeit als Kategorie der Moral (1582)“, in: Preimesberger et al. 1999, S. 297–306.

192 Leonhard 2007, S. 246 f.

193 Das Porträt Concinis ist heute offenbar nicht mehr existent.

194 Baldinucci 1702, Bd. V, S. 24 f.: „È anche in casa di Giral di mano del Cigoli uno stupendo Ritratto, testa sola con collare a lattughe, che è Concino Concini [...] Si scorgono nella fronte di quella vivacissima faccia, tre segni del Vajuolo, imitati tal facilità, e verità, che fanno conoscere, che quest'Artefice, che nel rappresentare cose nobilissime, e grandi fu grande, anche in ciò che alle piccole, e minute apparteneva, non fu piccolo.“ Dass Baldinucci allerdings auch auf die Problematik von der naturgetreuen Darstellung niedriger Szenen der *Bamboccianti* hingewiesen hatte, arbeitete rezent Massimiliano Rossi heraus. Rossi 2020, S. 47–64.

Das Gesamtbild einer Person definierte sich durch diese Einzelheiten. Nur jener Künstler, der diese Details – wie winzige Fältchen und Windungen einzelner Haare – Betrachtern täuschend echt vor Augen vorführte, sodass diese mit den eigenen Händen prüfen müssten, ob es sich wirklich um einen gemalten Gegenstand handelte, hatte eine vortreffliche Perfektion in seiner Kunst erreicht und die Rezipienten glauben lassen, dass es sich statt einer Abbildung um die wirkliche Person handelte.¹⁹⁵ Daraus gestaltete sich eine hohe Dichte an Informationen, die eine fingierte Präsenz erwirkten. Voraussetzung für „quella varietà e verità, che fa vedere il naturale stesso“¹⁹⁶ war allerdings, wie Baldinucci in Bezug auf das *Ceuvre* von Dirk Theodor Helmbrecker exemplifizierte, dass der Maler zugunsten der Natur die eigene *maniera* zurücknahm. Diese Fähigkeit schrieb der Chronist insbesondere Carlo Dolci zu, der den Eindruck von *naturalezza* hervorrief, da er in der Lage war, die eigene individuelle ‚Handschrift‘ im Bild zu unterdrücken.¹⁹⁷ Wenn die Maler ihre *maniera* reduzierten, dann erhöhe sich die Referentialität der Bildnisse und die *natura naturata* kam entsprechend zum Vorschein.¹⁹⁸ Damit ist das Mimesis-Postulat an eine Form von Neutralität gebunden, da es eine Zurückhaltung der künstlerischen Charakteristika forderte, obwohl insbesondere die Selbstbildnisse sowohl das *operare*, als auch das Antlitz des Autors vereinten. Allerdings führte eine ‚zu stark‘ ausgeprägte *maniera* weg von der Realität des dargestellten Objektes, sodass offenbar ein harmonischer Ausgleich zwischen diesen beiden Komponenten geschaffen werden musste.¹⁹⁹ Eine deutliche Entfernung von der Naturnachahmung war hingegen unerwünscht, wie Baldinucci ganz explizit festhielt. Dafür entwickelte er den Neologismus des *ammanierato*. Diese gekünstelte und geschwollene Ausführung in der Malerei galt es in jedem Fall zu vermeiden, da sie der Naturmimesis diametral entgegenstand.²⁰⁰

195 Baldinucci, ed. Rannalli 1845–47, Bd. V, S. 336: „chi con mirabile artificio intenda rappresentare le cose più minute, per quel che elle sono o mostrano di essere poste, sotto l'occhio nostro, [...] che con pochi e maestrevoli colpi bene spesso i grandi artefici a vista lontana fauno parer vere, ma ogni minima ruga, ogni voltar di capello, e le più minute legature delle gemme, con dare a ciascuna il suo colore ed il suo rilievo tanto artificioso, che la mano stessa del riguardante debba all'occhio servire per testimonio veridico, che elle siano dipinte e non vere, affinché egli non rimanga ingannato“.

196 Baldinucci 1728, Bd. VI, S. 603. Vgl. Sohm 1991, S. 84.

197 Baldinucci 1728, Bd. VI, S. 509.

198 Zu einer diesbezüglichen Äußerung Baldinuccis über Michelangelo Cerquozzi siehe Rossi 2020, S. 59. Zur *natura naturata* vgl. Aristoteles, *Physica*, II 1, 193b 17; dazu Thomas Leinkauf: „Der Naturbegriff in der Frühen Neuzeit. Einleitung“, in: ders. (Hg.): *Der Naturbegriff in der Frühen Neuzeit. Semantische Perspektiven zwischen 1500 und 1700*, Tübingen 2005, S. 1–19.

199 „Maniera. f. Modo, guisa, forma d'operare de' Pittori, Scultori, o Architetti. [...] Il che porta per necessità ancora ne'maestri singularissimi una non so qual lontananza dall'intesa imitazione del vero, e naturale.“ Baldinucci 1681a, S. 88.

200 Ibid.: „Da questa radical parola, maniera, ne viene ammanierato, che dicesi di quell'opre, nelle quali l'Artefice discostandosi molto dal vero, tutto tira al proprio modo di fare, tanto nelle figure umane, quanto negli animali [...], le quali in tal caso potranno bene apparir facilmente; e francamente fatte; ma non

Um sowohl den Anspruch auf Eigenhändigkeit, als auch den wissenschaftlichen Anspruch zu wahren, fanden insbesondere jene Porträts den Weg in die Sammlung, die dem mimetischen Konzept des *ritrarre* folgten, da lediglich in der Abbildung empirischer Wirklichkeit ein Evidenzverfahren auf Basis der Ähnlichkeit stattfinden konnte. Im Denkmuster des 17. Jahrhunderts entspräche die *imitazione* nicht der angestrebten empirischen Methodik, die Leopoldo de' Medici dazu verhalf, Originalität und eine Verkettung der Kunstschulen sowie -theorien zu belegen. Denn das Konzept der *imitazione* instruierte die Künstler, in die *natura naturata* einzugreifen und ein idealisiertes Gefüge zu formen, das sich hinter der tatsächlichen Erscheinung verbarg.²⁰¹ Anhand des Postulats nach einem *al naturale*, das in der Medici-Korrespondenz, in den Einträgen des *Vocabolario* und den *Notizie* belegt ist, ist äußerst wahrscheinlich, dass die *Stanza dei Pittori* eben nicht vom Prinzip der *dissimulatio* geprägt sein sollte.²⁰² Die vom Kardinal und seinen Mitarbeitern stets betonte Forderung nach einer naturgetreuen Ausführung der Selbstbildnisse war fest an die Konventionen der Ähnlichkeit gebunden. Denn auch wenn das semantische Feld des *al naturale* und *al vivo* keine Objektivität – nach unserem heutigen Verständnis – meinte und einforderte, so kam ihm dennoch ein eigenständiger Wert zu.²⁰³ Mit dem Konzept der Wiedergabe der Natur verknüpfte sich die Forderung, dass die malerische Ausformung charakteristischer Details relevante Informationen dokumentierten und sie den Betrachtern auf direktem Weg vermittelten, sodass diese sie erkennen und vergleichen konnten. Daraus wurden Ansprüche auf Authentizität und Glaubhaftigkeit hergeleitet. Nur über diesen Weg wurden die Künstlerselbstporträts nach der Verifizierung zu ‚Zeugnissen‘ transformiert, anhand derer im weiteren Verlauf sowohl das Antlitz des Künstlers, als auch die malerische Technik erkannt und verglichen werden konnten. Vor diesem Hintergrund sind

saranno mai buone pitture, sculture, o architetture, nè avranno fra di loro intera varietà; ed è vizio questo tanto universale, che abbraccia, ove più ove meno, la maggior parte di tutti gli Artefici.“ Auf diese Ausführung wiesen bereits hin Margerete Lindemann: „Die Wortfamilie von it. ‚maniera‘ zwischen Literatur, bildender Kunst und Psychologie“, in: Wolfgang Braungart (Hg.): *Manier und Manierismus*, Tübingen 2000, S. 47–108, S. 74; Philip Sohm: *The artist grows old. The aging of art and artists in Italy 1500–1800*, New Haven 2007, S. 52; Struhal 2007, S. 174, Anm. 97; Franconi 2020b, S. 211 f. Dabei legt Sohm dar, dass nicht zwangsläufig der Individualstil eines Künstlers gemeint sei, sondern Baldinucci auch eine Kritik an den künstlerischen Tendenzen des Manierismus ausdrücke.

201 Das Konzept der *imitazione* als eine Form der Idealisierung wurzelt in den Theorien von Leon Battista Alberti und Giovanni Pietro Bellori: „L’Idea del Pittore, dello Scultore, e dell’Architetto“, in: *Le Vite de’ Pittori, Scultori, ed Architetti Moderni*, Rom 1672. Siehe Panofsky [1924] 1993; Elizabeth Cropper: *The Ideal of Painting. Pietro Testa’s Düsseldorf Notebook*, New Jersey, 1984; Joanna Woods-Marsden: „Ritratto al Naturale“. Questions of Realism and Idealism in Early Renaissance Portraits“, in: *The Art Journal*, 46, 1987, S. 209–216.

202 Vgl. von Flemming 1998, S. 74–101; Struhal 2007, S. 365 f.; Joanna Woods-Marsden: „Theorizing Renaissance Portraiture“, in: James Elkins & Robert Williams (Hgg.): *Renaissance Theory*, New York 2008, S. 360–366.

203 Zum Konzept der ‚Objektivität‘ in der Frühen Neuzeit Thomas Leinkauf 2017, Bd. I, S. 295 f.

die Selbstbildnisse in der *Stanza dei Pittori* nicht ausschließlich als künstlerische und ästhetische Objekte zu betrachten, deren Autoren selbst eine Expertise auf den Feldern des Sehens, der Reflexion, in der Wiedergabe des Verhaltens der Natur sowie Kennerschaft natürlicher Materialien vorwiesen. Die Produktion ihrer Konterfeis wurde vielmehr selbst zum Gegenstand wissenschaftlicher Untersuchungen gemacht, um als evidenzstiftendes Objekt und im weiteren Verlauf auch als Instrument zu dienen. Voraussetzung dafür war eine Darstellung, die den Anspruch erfüllte, einen hohen Wahrheitsgehalt („imitazione del vero, e naturale“) zu beinhalten. Diese Bedingung erweist, wie im Folgenden deutlich gemacht wird, nicht zuletzt Baldinuccis Proportionslehre.

4. Anwendung und Leitsätze der Proportionslehre

Baldinucci affirmierte nicht ausschließlich in der Einleitung seiner *Notizie*, dass er bei seiner kennerschaftlichen Arbeit wissenschaftliche Kriterien und Methoden anwandte: Dazu gehörte unter anderem sein Weg, weitere Dokumente heranzuziehen, die er als Kontrollmöglichkeiten zur Verifizierung nutzte.²⁰⁴ Er betonte auch die Relevanz des Anatomiestudiums, das die Mitglieder der Accademia del Disegno der zweiten Generation durchführten, indem sie unter anderem an Sezierungen teilnahmen, die in den anatomischen Theatern der Krankenhäuser stattfanden, um die exakten Proportionen des menschlichen Körpers zu erlernen.²⁰⁵ Der Umstand, dass Baldinucci selbst auch als Kenner die anatomischen Leitsätze und Erfahrungen anwandte, um die Gesichter der Selbstbildnisse einer akkuraten Prüfung zu unterziehen, ist in der Forschung hingegen weniger bekannt. So verfasste er beispielsweise nach einem auf die Physiognomie ausgerichteten *confronto* der beiden Selbstporträts von Alessandro und Cristofano Allori 1681 folgendes *giudizio*:

la verità però si è che l'effigie non posson mai essere le medesime, perché l'invecchiare non fa allungare, né scortare la fronte, le casse delli occhi, variar l'accigliature, e simili, e dall'una all'altra maniera è differenza quanto dal dì alla notte.²⁰⁶

In einem deutlich früheren Gutachten hatte er hingegen in beiden Werken – noch ausschließlich anhand der *maniera* („io allora giudicandolo dalla maniera“) – Cristofano Allori erkennen wollen.²⁰⁷ Um sein einige Jahre zurückliegendes *parere* zu korrigieren,

204 Baldinucci 1681, Bd. I, o. S. (*L'autore a chi legge*): „[Quanto] più vo operando, tanto più riconosco l'Opera per vastissima, trovandosi tuttavia materia di che parlare, e massimamente nell'antico, la quale non è così facile, doppo che si sieno avuti i primi albori delle notizie, ridurre a chiarezza col testimonio dell'antiche scritture e con altri riscontri, che fan di mestieri per istabilire il vero.“

205 Zygmunt Ważbiński: *L'Accademia Medicea del Disegno a Firenze nel Cinquecento. Idea e Istituzione*, Bd. I, Florenz 1987, S. 287. Siehe jüngst zur Accademia del Disegno mit ausführlicher Literatur Carlotta Paltrinieri: s.v. „Accademia e Compagnia dell'Arte del Disegno“, in: Boutier, Paoli & Tarallo 2024, S. 192–196.

206 Filippo Baldinucci an Apollonio Bassetti am 12. Februar 1681 (ASF, MdP, f. 1526, diversi); zit. nach Barocchi 1975, Bd. VI, S. 431. Vgl. Prinz 1971, S. 180, Dok. 55.

207 Baldinuccis Erklärung dazu *ibid.*



43__Alessandro Allori, *Selbstbildnis*, 1555, Öl auf Holz, 60 × 46,5 cm, GdU, Florenz.

rekapitulierte der Kenner seine erste Auseinandersetzung mit einem Porträt, das heute im Konsens der kunsthistorischen Forschung Alessandro Allori zugeschrieben wird.²⁰⁸ Demnach habe Leopoldo de' Medici das Werk in seinem Besitz vorgefunden, ohne zu wissen, um welchen Maler es sich handelte, woraufhin er Baldinucci um ein Urteil gebeten habe.²⁰⁹

Die Rede ist von dem um 1555 entstandenen Gemälde, in dem sich der Künstler im Brustbildnis in Dreiviertelansicht darstellte (Abb. 43). Vor dem beinahe schwarz ausgestalteten Hintergrund tritt er durch seine azurblaue Arbeitskleidung, die sich aus einer weit fallenden Jacke, unter der ein weißes Hemd zum Vorschein kommt, sowie einer Stoffmütze mit Krempe zusammensetzt, deutlich hervor. Während sich der Kopf den Betrachtern zuwendet, ist der nach links gedrehte Körper in Richtung einer Leinwand zugewandt, die

208 Die falsche Zuschreibung wurde auch in das Nachlassinventar Leopoldos übertragen. Nachlassinventar 1675, c. 71: „Un quadro simile in tavola, dipintovi di sua mano il ritratto di Cristofano Allori da giovane, con berretta verde a tagliere in capo, con la destra in atto di dipignere, e si vede un poca di tavolozza della mano sinistra, vestito di verde e giubba capellina, ornamento simile.“ Zit. nach Fileti Mazza 1997, S. 140.

209 Prinz äußert die Vermutung, dass das Selbstbildnis von Alessandro Allori mit einigen anderen Werken, die vor 1591 entstanden sein müssen, bereits durch Ferdinando I. in den Besitz der Medici gelangt sei. Dieser habe eine Sammlung gegründet, die Lomazzo in seiner Widmung des Traktats *Della forma delle Muse* erwähnte. Da keine weiteren beweiskräftigen Quellen zu diesen Bildnisse existieren, nimmt Prinz an, dass sie in die Sammlung von Leopoldo eingegangen sind. Prinz 1971, S. 29. Vgl. Pasquinucci, in: Ausst. Kat. Venedig 2007, S. 74, Nr. 3.



44__Cristofano Allori, *Selbstbildnis*, 16. Jh.,
Öl auf Leinwand, 53,5 × 40,3 cm, GdU, Florenz.

durch den tatsächlichen Bildrand abgeschnitten ist. Auf diese fingierte Malfläche setzt der Maler Pinsel in seiner rechten Hand auf. Die Komposition suggeriert, Allori befände sich im Produktionsakt seines vorgeführten Selbstbildnisses. Der aus der Leinwand herausschauende Blick ist ein Indiz für das genaue Begutachten des eigenen Antlitzes im Spiegel, das unmittelbar künstlerisch umgesetzt wird.²¹⁰

Baldinucci stellte dieses Gemälde – als er ursprünglich davon ausging, es handle sich um ein frühes Bildnis Cristofanos – jenem durch eine Signatur auf der Rückseite des Bildträgers authentifizierten Selbstporträt (Abb. 44) gegenüber. Dabei erläuterte er sein analytisches Vorgehen sowie seine auf der Proportionslehre basierenden Axiome für die Gattung des Porträts.²¹¹ Der porträtierte Maler zeigt sich in diesem Gemälde vor einem braunen Hintergrund im Brustbildnis und ist mit ganzem Körper zur rechten Seite

210 Fabiana Cazzola konstatiert, Alloris Gemälde gelte als eines der frühesten Beispiele, in denen sich ein Künstler im Akt des Malens darstellte. Allori gehe es jedoch nicht ausschließlich um die Darstellung eines Malers mit dem Hinweis auf den beruflichen Stand und seinen sozialen Status, sondern auch um den körperlichen Einsatz während des Malaktes. Cazzola 2013, S. 52; siehe auch Reynolds & Peter 2016, S. 22.

211 Da der Rahmen die Inschrift „Crist. de Bronz [...] opus et immago“ teilweise verdeckt, war die Leinwand ursprünglich wahrscheinlich deutlich größer und wurde erst unter Cosimo III. beschnitten. Siehe Meloni Trkulja, in: Mus. Kat. Florenz 1979, S. 787, Nr. A14. Wie dieses Selbstbildnis in die Sammlung gelangte oder ob es möglicherweise bereits zum älteren Bestand des Kunstbesitzes der Medici gehörte, ist nicht rekonstruierbar.

gewandt, während der Kopf sich den Rezipienten zuwendet. Im Gegensatz zum Werk seines Vaters Alessandro präsentiert sich Cristofano in einem edlen Fellmantel und mit auffallendem Lederhut. Lediglich seine linke Hand, die vermutlich einen Pinsel hält, kommt in der unteren Ecke zum Vorschein. In auffälliger Weise rekuriert die Komposition wiederum auf ein anderes Selbstbildnis, allerdings nicht auf jenes des Vaters, sondern auf das von Cristofanos Lehrer Cigoli (Abb. 20). Aus diesem Grund wurden die beiden Gemälde in der Mitte des 18. Jahrhunderts nebeneinander gehängt (Abb. 45 & 46).²¹²

Zum Zeitpunkt, als beide Selbstbildnisse Cristofano zugeschrieben worden waren, unterschieden die mediceischen Mitarbeiter die Werke anhand des dargestellten Alters – „un giovane, e uno di età matura“ – voneinander.²¹³ Erst während seiner Prüfung im Jahr 1681 räumte Baldinucci aufgrund des direkten Vergleichs der physiognomischen Charakteristika seinen Irrtum ein und resümierte: „l'effigie non posson mai essere le medesime“. Seine Begründung stützte er auf eine Proportionsanalyse, in der er den Partien von Stirn und Auge besondere Aufmerksamkeit schenkte: Schließlich werde, laut Baldinucci, im Alter die Stirn weder kürzer noch länger, und auch die Augenhöhlen veränderten sich ebenso wie das Stirnbein nicht – die Gesichtsproportionen blieben stets gleich.²¹⁴ Tatsächlich besitzt das aufgrund der weichen Gesichtszüge jung wirkende Antlitz Alessandro Alloris eine ovale Kontur sowie eine niedrigere Stirn, die in einem flachen Übergang zur Nasenwurzel führt und von der Augenpartie durch dünne, gebogene Brauen abgegrenzt wird. Die Augen des Sohnes Cristofano hingegen liegen wesentlich tiefer in den Höhlen und die Lider verstecken sich in der Augenfalte. Ein markanter Unterschied zeigt sich auch in der ausgeprägten Stirnfalte, die sich zum Nasenrücken hin in eine Falte senkt, bei Alessandro dagegen flach verläuft, sodass Baldinucci zu dem Schluss kommen musste, dass lediglich das Bildnis „di età matura“ von Cristofano sein könne, während das jüngere Antlitz einen anderen Maler zeige.²¹⁵

212 Cecchi, in: Ausst. Kat. Rom 1990, o. S., Nr. 8. Siehe für die Disposition auch die Stiche von Giuseppe Maria Magni: *La sala dei Pittori nella Galleria di Firenze (Scuola Romana und Fiorentina)*, um 1770, Wien, Österreichische Nationalbibliothek (Cod. Min. 51), S. 2. Hier ist zu erkennen, dass Cigoli nach der neuen Anordnung von den beiden Alloris flankiert wurde.

213 Vgl. Nachlassinventar 1675, c. 69v und c. 71r; ed. bei Fileti Mazza 1997, S. 137 und 140.

214 Filippo Baldinucci an Apollonio Bassetti am 12. Februar 1681 (ASF, MdP, f. 1526, diversi); Barocchi 1975, Bd. VI, S. 431.

215 Ibid.: „Il ritratto del Vecchio è vero ed originale di Cristofano“. Die Methoden der Gesichtsanalyse nutzte Baldinucci bei zahlreichen Untersuchungen. In Rom sei ihm bspw. ein vermeintliches Porträt Raffaels vorgesetzt worden, bei dem er allerdings ausschloss, dass es sich tatsächlich um den Künstler selbst handelte, da dieser zum Entstehungsdatum des Gemäldes nicht mehr solch ein junges Gesicht gehabt haben konnte. Als Vergleich zog er jenes Selbstbildnis aus der Sammlung heran, das „vero e buono“ sei und der *maniera* dieser Schaffenszeit Raffaels entspreche. Filippo Baldinucci an Apollonio Bassetti am 11. Juni 1681 (ASF, Misc. Med., 368, c. 457 f.); Barocchi 1975, Bd. VI, S. 486–488. Siehe weiter auch die Untersuchung eines Selbstbildnisses von Rosso Fiorentino, bei der er die Adressaten seines Briefs strukturiert und schrittweise in seine analytische Begründung einführt. Filippo Baldinucci an Apollonio Bassetti am 24. Juli 1685 (ASF, MdP, 1530, diversi); Barocchi 1975, Bd. VI, S. 566 f.



45 __Giuseppe Maria Magni, *La sala dei Pittori nella Galleria di Firenze (Scuola Romana und Fiorentina)*, um 1770, Kupferstich, Taf. 7 (Österreichische Nationalbibliothek, Min. 51.).

Seine Grundsätze zur Physiognomie und ‚wahrheitsgetreuen‘ Leitsätze in der Kunst vermittelte der Kenner und Künstlerbiograf unter anderem zehn Jahre später in einer schriftlich fixierten *lezione* der Accademia della Crusca: Darin behauptete er 1691, eine Umsetzung sei insbesondere in den Porträts in der Antike gelungen, wenn sie sich an der Bildhauerei – einer Kunst, die dieses Prinzip exzellent verinnerlicht habe – orientierten. Für seinen Argumentationsvorgang zitierte Baldinucci den als Autorität herangezogenen Maler Pamphilos und erklärte, die akkurate Einteilung der Proportionen funktioniere, wenn ein Maler die epistemologischen Bereiche Anatomie, Arithmetik und Geometrie beherrsche und sich in seiner Ausführung an die vorgegebenen Regeln halte.²¹⁶ Diese Aspekte hatte er bereits 1669 in seinem Brief an Lorenzo Salviati mit anderer Gewichtung ausgeführt, in dem er den Grundsatz erläuterte, dass die Maße des Körpers immer in Relation zum Kopf zu gestalten seien.²¹⁷

216 Baldinucci 1692, S. 17–19. Die Dreiteilung des Gesichts geht zudem möglicherweise auf Vitruv zurück. Siehe hierzu Giacomo Berra: „La storia dei canoni proporzionali del corpo umano e gli sviluppi in area lombarda alla fine del Cinquecento“, in: *Raccolta Vinciana*, 25, 1993, S.159–310, insb. S. 186–192.

217 Baldinucci, ed. Masi 1802, S. 11: „Primieramente è da notarsi che la misura della testa incomincia dalla parte più bassa del mento, e termina fino alla sommità della fronte, e questa si dice una testa, e con questa



46__Giuseppe Maria Magni, *La sala dei Pittori nella Galleria di Firenze (Scuola Romana und Fiorentina)*, um 1770, Kupferstich, Taf. 7 (Detail).

Insbesondere über das Gesicht sollte ein Porträtist wissen, dass es stets dem natürlichen Proportionsprinzip folgt, wenngleich seine Einzelemente bei jedem Menschen individuell ausgeprägt sind, sodass sie für die *dilettanti* in einem „minuto confronto“ – wie im Falle der beiden Allori-Bildnisse – sowie durch einen Erfahrungsschatz („esperienza“) und unter Beachtung der mathematischen Regeln gut voneinander unterscheidbar seien.²¹⁸ Dass zur Untersuchung der „misura“, die insbesondere in der Porträtmalerei eingehalten werden sollte, wie er mehrfach betonte, weitere Instrumente wie Maßstäbe und Zirkel zum Einsatz kamen, ist durchaus plausibel. Schließlich unterteilte Baldinucci das Gesicht in drei gleich große Partien, die sich aus Kinn-, Nasen, und Stirnbereich zusammensetzen, wie sich exemplarisch bei

misura si dà regola al rimanente del corpo, il quale, perchè torni più misurabile con detta proporzione della testa, si scompartisce in questo modo.“ und S. 12: „Serve anco questa regola universale della testa per la larghezza del corpo.“

218 Ibid., S. 17–19: „Io per me non so vedere fra le cose sensibili cosa, con che più vivamente venga a noi dimostrata l'infinità dell'Eterno Artefice, che l'infinità degli aspetti, e dell'effigie degli uomini, tanto che possa dirsi senza iperbole che, se fusse possibile il fare un minuto confronto di tutti i volti, che sono stati, che sono, e che saranno in tutti i secoli, senza dubbio non ve ne sarebbon due, che in tutt'e per tutto fussero simili. Cresce tanto più questo mio argomento, quanto che si vede per esperienza, che con essersi questo gran Fabbrikatore del tutto obbligato, a nostro modo d' intendere, di dare ad ogni faccia un solo aspetto [...] e per tutto fra di loro dissimili. Dunque forza è il dire, che tal varietà e dissimiglianza, che non solo distingue generalmente l'uno dall'altro in numero quasi infinito, ma uno sommamente bello da infiniti altri sommamente belli ec. da altro non derivi, per quanto può conoscere il nostro corto intelletto, che da una al tutto insensibile variazione di parti nei medesimi volti, e questa, a mio credere, è la più necessaria qualità che deva imitare, per quanto può, il buono Artefice, nè potrà mai assolutamente farlo quando si andrà obbligando a misure, o regole più minute.“

seiner Untersuchung eines Selbstbildnisses von Annibale Carracci aus dem Jahr 1685 nachvollziehen lässt:

Quanto al ritratto che si dice di Anibale Caracci, ed anche di sua propria mano, dico che è un bel ritratto [...] ma non m'assicuro che sia della maniera d'Anibale quando anche si dica fatto ne' primi tempi, e questo per più ragioni. Che sia ritratto di sua effigie, né meno questo posso affermare, e la ragione chiarissima è questa: ogn'uomo ha nel volto tre proporzioni; la prima dal fondo del mento al principio del naso; la seconda dal principio del naso al principio della fronte; la terza dal principio della fronte al termine della medesima. Quando ci avanziamo in età, possiamo ingrassare o dimagherare, ma le proporzioni son sempre le medesime; voglio dire che quella di mezzo non ristringhe, e l'estreme non allungano o scortano.²¹⁹

Folgt man Baldinucci, erstreckte sich der erste Teil des Gesichts von der Unterseite des Kinns über den Mund bis zu den Nasenlöchern. Von diesen ausgehend begann die zweite Partie über den Augen bis zur Nasenwurzel und endete dann im dritten Bereich, der lediglich die Stirnregion umfasste.²²⁰ Dennoch kam dem Auge eine besondere Rolle zu, da alle anderen Glieder im Gesicht ihre Proportionen nach diesem Maß erhielten. So bestimmte Baldinucci von der Länge der Augen ausgehend stets die weiteren Gesichtspartien.²²¹

Wie bereits im vorangegangenen Kapitel zur Beweiskraft der *cifra* dargelegt wurde, gab es seit Beginn des 16. Jahrhunderts in Italien durch das vermehrte Aufkommen naturphilosophischer Traktate eine Ausweitung innerhalb der medizinischen Forschungen, besonders im Bereich der Anatomie. Solche Untersuchungen in den Feldern der Medizin und der Natur sind auch für die Accademia del Cimento nachzuweisen. Der Umstand, dass während des Bestehens der Akademie zahlreiche neue Literaturanschaffungen zur Anatomie und Physiologie getätigt wurden, belegt die Auseinandersetzung mit den neuesten Theorien innerhalb des akademischen Zirkels im Palazzo Pitti.²²² So sind in diesem Zusammenhang unter anderem die Arbeiten *De pulmonibus observationes anatomicae* von Marcello Malpighi (1661) und die *Esperienze intorno alla generazione degli insetti* von Francesco Redi (1668) zu nennen, die ihre Ergebnisse zu anatomischen Vergleichen von Menschen und Tieren darstellten. In den fürstlichen Räumen des Palastes, die für anatomische Zurschaustellungen in Verbindung mit der gut ausgestatteten Bibliothek bereitstanden, konnten die Mitglieder der Accademia die medizinischen Traktate, die in dieser Zeit erschienen, reflek-

219 Filippo Baldinucci an Antonio Antinori am 27. Januar 1685 (ASF, Misc. Med., 368, f. 429 f.). Zit. nach Barocchi 1975, Bd. VI, S. 561.

220 Vgl. dazu auch Baldinuccis Brief an Salviati, in dem er die richtigen Proportionsverhältnisse in der Malerei und der Skulptur diskutiert. Baldinucci, ed. Masi 1802, S. 13: „L'altezza della testa, cominciando, come si è detto, dalla parte più bassa del mento fino all'estremo della fronte, si divide in tre parti eguali. La prima contiene il mento, e la bocca fino al principio delle narici. La seconda dal principio delle narici fino all'estremità del naso, cioè fino al piano della cassa dell'occhio; e la terza rimane per la fronte.“

221 Ibid.: „L'occhio senza dubbio, che è la più bella parte di questo tutto, è quello, dalla misura del quale ricevono la proporzione loro tutte le membra dei volti.“

222 Guerrini 2001, S. 48.

tieren und im experimentellen Rahmen auch selbst nachstellen und erfahren.²²³ Eine profunde Auseinandersetzung mit der Anatomie ist in der Institution zudem nicht ausschließlich anhand des Erwerbs literarischer Neuheiten zu attestieren. Der englische Anatom John Finch, Leitfigur einer kontroversen Debatte über die Entdeckung des Sehnervs, adressierte 1664 Briefe über seine Forschung an den Kardinal. Angestoßen wurden diese Diskussionen in Florenz von Marcello Malpighi, der in einem Plädoyer, das er an den Großherzog Ferdinando II. widmete, die Forschungen des bolognesischen Anatoms Borelli verteidigte. Während Finch von Florenz nach Padua reiste, sandte er Leopoldo einen detaillierten Brief mit weiteren Inhalten über die *Cerebri anatome nervorumque descriptio et usus* von Thomas Willis.²²⁴ Die kurze Episode ist nicht nur deshalb besonders aufschlussreich, weil Finch zugleich ein begeisterter Sammler der Werke des florentinischen Seicento war und mehrere Werke Carlo Dolcis nach England überführte, sondern insbesondere, weil der Mediziner sich wiederum von diesem Maler im Atelier materielle Verhaltensweisen von Pigmenten erläutern ließ. Diese notierte Finch aufmerksam in seinem Taschenbüchlein für ein geplantes Werk über Optik und Farbtheorien und demonstriert uns dadurch, wie in Florenz naturwissenschaftliche und künstlerische Experimente und Beobachtungen Hand in Hand gingen und dabei sogar *scienziati* dem geschulten Auge der Maler vertrauten.²²⁵

Statt einer Verbindung von Charakter und Äußerlichkeiten nachzugehen – wie sie noch die bekannten Theorien von Giambattista della Porta in seinem vielgelesenen Werk *De Humana Physiognomia* aus dem Jahr 1586 aufweisen – strebte Baldinucci folglich eine ausschließlich auf anatomischen und mathematischen Gesetzmäßigkeiten basierende Analyse zur Identifizierung der Gesichter an. Aufgrund fehlender Vergleichsporträts im Medici-Besitz konnte dieses auf Empirie gestützte Verfahren allerdings nicht immer in der Gegenüberstellung zweier (Selbst)bildnisse stattfinden. Einen Prüfstein konnten im Falle eindeutiger Gesichtszüge auch weitere Medien und Gattungen wie Holzschnitte und Kupferstiche bilden, die in den illustrierten Künstlerviten von Vasari, Ridolfi, Bellori und Malvasia abgedruckt waren. Ihre Verwendung als Hilfsobjekt wird durch Baldinuccis Vorgehen beim vermeintlichen Selbstbildnis von Annibale Carracci belegt. Hier erläutert der Kenner in einem Brief an Antonio Antinori seine Gründe, die einer eindeutigen Zuschreibung entgegenstehen. Dass es sich tatsächlich um das Gesicht des Bologneser Malers handle, könne er nicht bestätigen, da eine Gegenüberstellung mit den Porträts aus den *Vite* von Bellori und Malvasia ein anderes Proportionsverhältnis offenbare:

223 So ist beispielsweise auch der dänische Forscher Niccolò Stenone in den ersten Monaten des Jahres 1666 aus Frankreich nach Florenz gereist, wo er im Jahr 1667 geometrische Beschreibungen der muskulären Struktur des menschlichen Körpers herausbrachte. Siehe Guerrini 2001, S. 50. Zur Ausstattung der Bibliothek Leopoldos Mirto 1990.

224 Guerrini 2001, S. 50. Siehe für das Dokument von John Finch BNCF, Ms. Gal. 277, 26. Dez. 1664.

225 Charles McCordquodale: „Some paintings and drawings by Carlo Dolci in British collections“, in: *Kunst des Barock in der Toskana. Studien zur Kunst unter den letzten Medici*, hg. v. Kunsthistorischen Institut in Florenz, München 1976, S. 313–320, hier S. 314 f.

Or nel caso nostro l'effigie del supposto ritratto è diversissima nelle proporzioni da quella che mette il Billori nel bell'intaglio del volto d'Anibale al principio della vita di lui, siccome il Malvagia nel ritratto pure ch'egli pone al principio di quella scritta da esso; le quali, benché rappresentino Anibale in età avanzata assai, non per questo debbon mostrare proporzioni diverse da quelle ch'egli ebbe in gioventù.²²⁶

Die Physiognomik bestand somit, wie aus den Erläuterungen hervorgeht, aus determinierten, festen Einzelbestandteilen wie Kinn-, Nasen und Augenpartie, anhand derer Baldinucci mit Bestimmtheit eine Ähnlichkeit – respektive eine Wahrhaftigkeit – herauslas. Um einen Zustand der Ähnlichkeit gemäß seiner Proportionslehre zu erreichen, sei es allerdings unbedingt notwendig, dass sich der Maler an der Natur orientiert – „seguitando sempre l'intenzione della natura [...] sempre tanto simile al vero“ – und damit einen ‚Wahrheitsbezug‘ hergestellt hatte.²²⁷ Für ein gelungenes Maßverhältnis, das im Ergebnis eine äußerliche Verwandtschaft hervorrief, sollten die Porträtmaler stets die Gegebenheiten der Natur imitieren, damit das Abbild ausschließlich das wiedergebe, was das Urbild selbst in sich trage.²²⁸ Somit wird deutlich, dass Baldinucci eine exakte Übertragung des Äußeren voraussetzte, die er durch die Anwendung anatomischer und mathematischer Formeln zu sichern und nachzuvollziehen versuchte.²²⁹ Von diesem Ausgangspunkt ausgehend konnten die Mitarbeiter die Physiognomien der porträtierten Personen anhand einer apodiktischen Logik analysieren, die wiederum der Natur zugesprochen wurde. Daraus lässt sich ableiten, dass die wesentliche Funktion der physiognomischen Ausführungen in der Identifizierung und Wiedererkennbarkeit sowie in der Identifikation der Darstellung mit dem Dargestellten lag, die jedoch lediglich dann griff, wenn das Porträt eine Naturnähe aufwies. Damit wurde Ähnlichkeit in der Selbstbildnissammlung klar definiert: Es war die Qualität einer akkuraten Wiedergabe der Natur, die sowohl über die realen Proportionen als auch über einzelne, signifikante Elemente erfüllt wurde.²³⁰

226 Filippo Baldinucci an Antonio Antinori am 27. Januar 1685 (ASF, Misc. Med. 368, c. 429f.); Barocchi 1975, Bd. VI, S. 561. Vgl. hierzu auch Baldinucci, ed. Masi 1802, S. 17: „E queste sono le regole, che io trovo essere state osservate da' migliori Maestri nelle Figure fatte d'invenzione; perchè per altro è notissimo, che, quando si trattasse di Ritratti, non va osservata altra regola, che quella che ha tenuta l'istessa natura, riuscendo veramente più riguardevoli quelli che, lontani da ogn'altra legge, o proporzione, solamente a quella si conformano, che contiene in se l'oggetto, che essi devono rappresentare.“

227 Baldinucci 1692, S. 18.

228 Baldinucci, ed. Masi 1802, S. 17.

229 Sowohl bei dem Selbstporträt Guido Renis – das bereits in der *Stanza dei Pittori* vertreten war und in dieser Version eine minderwertigere Qualität aufwies –, als auch bei jenem Annibales – dessen Authentizität er aufgrund der Gesichtsproportionen nicht bestätigen konnte –, sprach sich Baldinucci dennoch für einen Ankauf aus. Er begründet dies damit, auf diese Weise andere Sammler daran zu hindern, eine ähnliches *museo* von Selbstbildnissen aufzubauen – obgleich er es für „quasi impossibile“ erachtete. Filippo Baldinucci an Apollonio Bassetti am 15. Februar 1681 (ASF, MdP, f. 1526, diversi); Barocchi 1975, Bd. VI, S. 438 f.

230 Siehe für Baldinuccis Ausführung über die Detailgenauigkeit im Porträt S. 147 f.

V. Die Wirkkräfte im Bild – Im Spannungsverhältnis von ‚Wahrheit‘ und Selbstformung

„The artist works like a scientist. His works exist not only for their own sake but also to demonstrate certain problem-solutions.“²³¹ Wie Ernst H. Gombrich 1966 pointiert formuliert, sehen sich Künstler im Schaffensprozess ihrer Werke mit bestimmten Problemen und Fragen konfrontiert. Ihre vollendete Arbeit beinhaltet somit stets spezifische Lösungsansätze für derartige Herausforderungen, die letztendlich nicht um ihrer selbst willen existieren. Daraus stellt sich für die vorliegende Arbeit die Frage, inwiefern nicht auch die in Auftrag gegebenen Selbstbildnisse der *Stanza* – respektive *Sala dei Pittori* – aus sich selbst heraus gezielt Lösungen zur geforderten Eigenhändigkeit anboten, um eben jene exponierte Evidenz zu gewährleisten. In seinem Ursprung bezeichneten – wie oben bereits angesprochen wurde – der Terminus *evidentia* und sein Äquivalent *enargeia* das rhetorische Stilmittel eines Redners oder Dichters, dem Zuhörer oder Leser einen Sachverhalt wirkungsvoll ‚vor Augen zu stellen‘, sodass der Eindruck von Präsenz evoziert wurde. Es scheint an dieser Stelle angebracht und sinnvoll, die kurzen Ausführungen zu diesen Themen noch einmal vertiefend aufzugreifen, da sie für die folgenden Überlegungen von besonderer Bedeutung sind.²³² Wie Valeska von Rosen dargelegt hat, war das Konzept bereits in der Kunsttheorie des späten 15. und des 16. Jahrhunderts zentral. Die Kunst zielte somit innerhalb der Darstellungsebene auf eine Vergegenwärtigung beziehungsweise eine fingierte Lebendigkeit ab, welche die Rezipienten vergessen lassen konnte, dass das Fingierte als ‚Wirklichkeit‘ vor Augen gestellt wurde.²³³ Evidenz kann aufgrund ihrer wahrnehmungs- und wirkungsästhetischen Dimension auf die selbstbezeugende Strahlkraft von Bildern verweisen sowie auch auf die Bedeutung einer klaren Sichtbarkeit für die Betrachtenden. Der „Präsenz- und Offenkundigkeitseffekt, der durch lebendige Anschaulichkeit und detaillierte Darstellung das Erlebnis unmittelbarer Augenzeugenschaft erweckt“, ist – so Klaus Krüger – die spezifische Besonderheit dieser Kategorie. Die Evidenzerzeugung, die sich aus Vergegenwärtigung, Klarheit, Gewissheit und Eindeutigkeit zusammensetzte, band stets die Erfahrung der Rezipienten mit ein. Folglich berührten die Bereiche der Bildevidenz nicht ausschließlich die Vermittlung von Wissen und Erkenntnis, sondern nahmen ebenfalls entschieden das Bewusstsein in den Blick.²³⁴ Auch Gabriele Wimböck, Karin Leonhard und Markus Friedrich heben in den einführenden Worten ihres Bandes *Evidentia*

231 Ernst H. Gombrich: „The Renaissance Conception of Artistic Progress and its consequences“, in: ders. (Hg.): *Norm and form. Studies in the Art of the Renaissance I*, London 1966, S. 1–10, hier S. 7.

232 Vgl. Kap. III, 1.

233 Von Rosen 2000, insb. S. 171–174. Zur Etymologie und Begriffsdefinition auch Kemmann 1996, Sp. 33. Zur ausführlichen Literaturangabe siehe S. 94, Anm. 5 und S. 101, Anm. 26.

234 Krüger 2015, S. 105; ders. 2016, S. 101; ders.: „The Perfection of Pictorial Evidence“, in: Lorenzo Pericolo & Elisabeth Oy-Marra (Hgg.): *Perfection. The Essence of Art and Architecture in Early Modern Europe*, Turnhout 2019, S. 145–154, hier S. 148.

hervor, dass die Strahlkraft des Bildes lediglich im dialektischen Wechselspiel mit dem Hineinsehen und Durchschauen, also mit der aktiven Anteilnahme des Betrachters fruchtbar gemacht werden kann. Gleichzeitig binden sie den Evidenzbegriff auch in den wissenschaftlichen und philosophischen Kontext ein, der insbesondere die epistemische Ebene berührt und allgemein anerkannte Wahrheitsansprüche verhandelt.²³⁵ Dass insbesondere der Aspekt der Darstellungsweise – also jene Formen und Stile, mit denen Maler etwas betonen oder zum Vorschein kommen lassen – dazu genutzt wurde, um einer wissenschaftlichen These oder einem Gegenstand eine Beweiskraft zuzuschreiben, legte zudem Horst Bredekamp am Beispiel der von Galilei gezeichneten Kreise mit Sonnenflecken aus den Jahren 1610 bis 1612 dar. Mittels diverser Schraffurtechniken, verschiedenen Brauntönen und gezackten Linien, die als Struktur der Sonnenoberfläche dienten, verlieh der Universalgelehrte seinen naturwissenschaftlichen Beobachtungen unter Einsatz der entstandenen Wirkung genutzter Darstellungsmittel die nötige Evidenz für seine Forschung.²³⁶ Dies beweist, dass anhand der Wirkkraft von Bildern, die auch den Selbstporträts immanent ist, eine visuelle und beweisführende Strategie verfolgt werden kann, die sich auf die eigenen Produktionsbedingungen bezieht, das Darstellen thematisiert, oder auch einen historisch-kulturellen Bezug herstellt.²³⁷ Denn insbesondere in den im Folgenden besprochenen Selbstporträts von Johannes Gump, Carlo Dolci und Lorenzo Lippi – aber auch in einem von Leopoldo eigenhändig gemalten Porträt – lassen sich bewusst zum Einsatz kommende Strategien der Maler finden, die mittels der Inszenierung des Abbildes und durch die Ausführung verschiedener malerischer Topoi eine Wirkkraft erzielten, die als evidenzstiftendes Merkmal gelesen werden sollte, obgleich sie einer artifiziellen Konstruktion unterliegt. Somit wird im Folgenden anhand ausgewählter Selbstporträts die Wirkkraft ihrer Darstellung fokussiert und danach gefragt, wie ästhetische Kriterien anhand naturwissenschaftlicher Methoden eine ‚Wirklichkeit‘ erzeugten und als Nachweis geltend gemacht werden konnten. Wie semantisierten die Künstler mittels ihrer Ausführung im Bild Evidenz? Und in welchem Spannungsverhältnis stand der Realitätsbezug im Bild zur individuellen Selbstformung der Künstlerpersönlichkeit?

235 Wimböck, Leonhard & Friedrich 2007, S. 12–18.

236 Bredekamp 2007, S. 291–308; siehe für die Rolle des Mikroskops unter Galilei auch Freedberg 2002, insb. S. 117–147 und S. 179–194.

237 Für die Kräfte der Künste siehe Bernhard Waldenfels: „Von der Wirkmacht und Wirkkraft der Bilder“, in: Gottfried Boehm, Birgit Mersmann & Christian Spies (Hgg.): *Movens Bild. Zwischen Evidenz und Affekt*, München 2008, S. 47–63 sowie Frank Fehrenbach, Robert Felfe & Karin Leonhard (Hgg.): *Kraft, Intensität, Energie. Zur Dynamik der Kunst*, Berlin/Boston 2018. Vgl. auch Carolin Behrmann & Elisabeth Friedl: „Vor Augen stellen. Zeugenschaft und Imitation“, in: dies. (Hgg.): *Autopsia. Blut- und Augenzeugen*, Paderborn/München 2014, S. 9–19.

1. Spiegelungen produktionsästhetischer Logiken

Der Suche nach einer visuellen Bildevidenz auf Darstellungsebene kam bei den Verifizierungsprozessen der Selbstbildnisse eine zentrale Rolle zu, wie die im Dezember 1671 vorgenommenen Untersuchungen der beiden mediceischen Hofmaler Baldassare Franceschini und Justus Sustermans exemplifizieren kann. Kardinal Leopoldo forderte von den beiden Künstlern eine Begutachtung und schriftliche Beurteilung eines vermeintlich eigenhändigen Porträts von Antonio Correggio und bestand somit simultan auf zwei unabhängige *giudizi*.²³⁸ Während Sustermans die Eigenhändigkeit Correggios attestierte, begründete Franceschini aufgrund seiner eigenen Seherfahrung, weshalb es sich seiner Meinung nach nicht um ein Autoporträt handeln konnte:

Circa quello del Coreggio, ho dubbio grande possa essere di sua mano, perchè di quella età che mostra il Ritratto, quel grand’uomo haverebbe dipinto molto meglio [...] Soggiungo che quel guardar in altra parte (come fa il ritratto del Coreggio) che verso chi lo ritrae, dà sospetto non esser il Pittor medesimo, non potendosi nello specchio veder gl’occhi in quella veduta.²³⁹

Seine Zweifel begründet der Mitarbeiter also zunächst anhand der Faktur – so hätte das Werk aufgrund des Alters, in dem der Porträtierte dargestellt ist, eine höhere künstlerische Qualität aufweisen müssen. Ferner ergänzt er in einem Nachtrag, der auf eine erneute Begutachtung hindeutet, dass angesichts der Logik des Werkprozesses eine ästhetische Divergenz zu beobachten sei. Demzufolge hätte der Dargestellte in die Richtung des Porträtierenden blicken müssen und nicht – wie in dem vermeintlichen Bildnis Correggios – von diesem abgewandt. Diese Tatsache löse, so weiter Franceschini, bei ihm den Verdacht aus, dass es sich nicht um den Maler selbst handle, da in der dargestellten Ansicht die Augen den Spiegel nicht hätten fokussieren können. Diese Begründung offenbart Franceschinis Erwartungen und Erfahrungen im Umgang mit Selbstbildnissen, bei denen die Leinwandoberfläche mit der ursprünglichen Position des Spiegels übereinstimmen müsste. Diesem Denkmuster folgend appliziert ein Maler sein reflektiertes Abbild stets detailgetreu auf den Bildträger, sodass die Rezipienten im fertigen Werk die Produktionsbedingungen unmittelbar erkennen konnten, da sie ihnen in einer Wirklichkeitsnähe vor Augen geführt würden. Dass Franceschini diesen Punkt als tragendes Argument anführt, wird in einem Vergleich mit anderen Werken der *Stanza dei Pittori* nochmals deutlich. Beinahe alle Künstler richten ihren Blick zum Betrachtenden – also zum vermeintlich ursprünglichen Ort des reflektierenden Spiegels. Lediglich vereinzelte Werke fallen aus diesem Schema heraus, wie unter anderem das Brustbildnis Tiberio Titis (Abb. 47) zeigt, in welchem er seinen Kopf seitlich derart nach rechts neigt, dass er in dieser Pose einen vor ihm platzierten Spiegel

238 Welches Selbstbildnis Correggios zur Überprüfung nach Florenz gesandt wurde, ist heute nicht bekannt. Vgl. Prinz 1971, S. 94; Goldberg 1983, S. 24.

239 Baldassare Franceschini im Dezember 1671 (ASF CdA, XXI, 5, c. 77r); zit. nach Prinz 1971, S. 177, Dok. 47.



47__Pier Antonio Pazzi & Giovanni Domenico Campiglia, *Porträt nach dem Selbstbildnis von Tiberio Titi*, Kupferstich, in: Moücke 1754, Bd. II, S. 120.

niemals direkt hätte anblicken können.²⁴⁰ In diesem Fall jedoch verifizierte vermutlich neben Titis Stellung als mediceischer Hausmaler auch die Ikonografie die Eigenhändigkeit. Denn aus der linken, unteren Ecke des Bildträgers tritt eine Farbpalette in seiner Hand hervor, welche die Authentifizierung als Selbstbildnis zusätzlich stützen konnte. Dass ikonografische Kriterien tatsächlich relevant waren, verdeutlicht ein vermeintliches Selbstbildnis Timoteo Vitis, dem Baldinucci die Eigenhändigkeit absprach. Grund dafür war nicht die *maniera*, sondern die Tatsache, dass der Porträtierte in dem Werk mit einem Buch in der Hand ausgestattet sei. Dieses *segno* sei laut Baldinucci kein adäquates Attribut, um einen Maler zu kennzeichnen. Damit ist die für den Künstler zentrale Frage, wie er sich in seinem Selbstbildnis darstellt, fester Bestandteil auch der Analyse gewesen.²⁴¹ Dass der Blick in den Spiegel und der Blick auf das Modell faktisch unterschiedliche Vorgänge sind, bedachte Franceschini allerdings nicht, wenngleich er selbst Maler und mit seinem eigenen Selbstbildnis, das er zwischen 1665–1675 für Leopoldo angefertigt hatte, in der *Stanza* repräsentiert war. Insbesondere die blickenden Augen des Künstlers sind ‚Blindstellen‘ im Selbstbildnis, wie Gottfried Boehm anmerkt. Über sie kann ein Maler keinen anschaulichen

240 Tiberio Titi, *Selbstbildnis*, Anfang 17. Jh., Öl auf Leinwand, 58,5 × 44,7 cm, Florenz, GdU. Meloni Trkulja, in: Mus. Kat. Florenz 1979, S. 1019, Nr. A939.

241 Filippo Baldinucci an Antonio Antinori am 27. Januar 1685: „Che poi sia l'effigie di Timoteo ne meno si può dire, perchè nissun scrittore di vite di pittori la porta ne' suoi scritti; e quell' avere un libro in mano non mi pare che sia punto segno d'esser costui stato pittore“, zit. nach Barocchi 1975, Bd. VI, S. 562.

Vergleich mittels des Spiegels eröffnen. Aus diesem Grund muss er das eigene Sehen ‚blind‘ in das beobachtete und dargestellte Abbild einsetzen.²⁴² Gleichwohl wurde am Medici-Hof versucht, Evidenz mittels produktionsästhetischer Kriterien zu generieren. Dass dieses Verfahren allerdings nicht unproblematisch ist, liegt an der diffizilen Gattungskonstitution. Ein Motiv ist vor allem die doppelte Schwierigkeit, die im Thema des Selbstbildnisses verwoben ist: Autor und Gegenstand fallen in einer Person zusammen. Voraussetzung für die Wiedergabe der eigenen äußeren Erscheinung ist – wie auch Franceschini herausstellte – der Akt der Selbstbespiegelung, welcher zugleich den paradoxalen Charakter des Werks auslöst. Die zentrale Problematik besteht darin, dass Selbstbildnisse stets auf ein technisches Hilfsmittel, wie einen Spiegel, angewiesen sind – dem aufgrund seiner Beschaffenheit eine besondere Schwierigkeit innewohnt: Der eigentliche Spiegelungsakt kann in den Selbstbildnissen nicht fixiert werden. Da das Spiegelbild lediglich ein ephemeres Moment wiedergibt und sich mit jeder Bewegung, die der Maler im Werkprozess gezwungenermaßen vollzieht, verändert, wird das von ihm gesehene Abbild eben nicht auf die Leinwand übertragen. Vielmehr ist das *Self-fashioning*, also eine Inszenierung des Selbst, entscheidendes Mittel, mit dem ein Künstler während der Bearbeitung des Bildträgers sein Äußeres nach bestimmten Parametern und eigenen Wünschen formt.²⁴³

Ein Schlüsselwerk, das diese gattungsspezifischen Produktionsbedingungen reflektiert und sie in direkte Verbindung mit der *Stanza dei Pittori* bringt, ist Johannes Gumpss *Dreifaches Selbstbildnis* (Abb. 48), in dem sich der Maler gleich drei Mal zeigt: Im Bild erster Ordnung positioniert sich der Künstler in Rückenansicht und in ein schwarzes Gewand gekleidet mittig im Bild, während er in einen kleinen, oktogonalen Spiegel blickt, um sein Äußeres zu studieren. Er ist unmittelbar davor, sein fingiertes Spiegelbild auf eine rechteckige Leinwand zu malen. Das Antlitz im Bild im Bild, also zweiter Ordnung, ist bereits ausgeformt und entspricht in seiner Ausführung der Haltung und des Ausdrucks dem sich vermeintlich im Spiegel reflektierten Gesicht, obgleich die Blickrichtung signifikant variiert. Während die fingierte Reflektion den Blick zurück zum Künstler wirft, fokussiert das Antlitz auf der gemalten Leinwand den Betrachter. Selbstbewusst unterschreibt Gumpss seine Leistung auf dem *cartellino*, der über die obere linke Ecke der Leinwand gelegt ist und auf sein junges Alter verweist: „Johannes Gump / im 20 Jare / 1646“.²⁴⁴

Die mit zahlreichen Implikationen aufgeladene und höchst komplexe Komposition täuscht freilich lediglich vor, eine reale Ateliersituation zu sein. Victor Stoichiță nutzt dafür

242 Boehm 1985, S. 232.

243 Pfisterer & von Rosen 2005, S. 11–23; von Rosen 2017. Siehe zum *Self-fashioning* Greenblatt 1980 und weiter Jaques Derrida: *Aufzeichnungen eines Blinden – Das Selbstporträt und andere Ruinen*, Paderborn 1997, S. 10, 46 und 62–65; Stoichiță 1998, S. 224–298; Belting 2013, S. 169.

244 Vgl. die bekannte Miniatur der Malerin Marcia vor einem Konvexspiegel des „Maitre du Couronnement de la Vierge“ in Giovanni Boccaccios *Le lire des femmes nobles et renommées* (Paris, BNF, Ms. Fr.12420), fol. 101v; dazu bspw. Raupp 1984, S. 304; Rivosecchi 1987, S. 204.



48__Johannes Gump, *Dreifaches Selbstbildnis*, 1646, Öl auf Leinwand, Ø 89 cm, GdU, Florenz.

den fruchtbaren Terminus des ‚Produktionsszenarios‘. Denn Gump fingiert den Schaffensprozess, der sich von der realen Genese dieses Selbstbildnisses deutlich unterscheidet.²⁴⁵ Die Rezipienten nehmen die Rolle eines Ateliergastes ein und beobachten die Schöpfung des Selbstbildnisses. Ihnen wird suggeriert, sie könnten den Werkprozess augenblicklich verfolgen. Da der Maler sich zeigt, wie er sein Äußeres mithilfe des Spiegels prüft und einen in rote Farbe getauchten Pinsel in seiner Hand hält, ist er womöglich gerade im Begriff, die Lippen zu vollenden, wodurch die *muta poesis* des Gemäldes an jener körperlichen Partie fortgeführt wird, die das gemalte Bildnis zum Sprechen befähigt. Um das Szenario der Bildgenese mittels eines Spiegels entwickeln zu können, muss Gump den Betrachtenden allerdings den Rücken zukehren, sodass sein ‚wirkliches‘ Gesicht verborgen bleibt.²⁴⁶

Der konstruierte Charakter dieser Szene wird sowohl durch den fiktiven Autor des Werks ausgelöst – denn es scheint, als hätte ein anderer Gump beim Malen seines Selbst-

245 Stoichiță 1998, S. 275 f.; Hegener 2005, S. 84. Vgl. Ausst. Kat. Rom 1990, Nr. 16; Bliesniewski, in: Ausst. Kat. München 2002, S. 360–362, Nr. 147.

246 Pfisterer & von Rosen 2005, S. 18.

bildnisses gemalt –, als auch durch die Verbindung der beiden gemalten Gesichter: Die vermeintliche Spiegelreflektion wirft den Blick zurück zum Künstler, der in diesem Moment sein Äußeres studiert. Seine Augen müssen, der Bildlogik zufolge, gerade den Spiegel fokussieren, wie wir es allerdings nicht – und hier entsteht der tiefergehende Bruch mit einer detaillierten Wiedergabe der Reflektion – im Bild zweiter Ordnung erkennen. Vielmehr blickt das gemalte Antlitz über die Schultern des Malers aus dem Bild erster Ordnung heraus und fokussiert die Rezipienten. Infolgedessen erscheint das gemalte Gesicht lebendiger als die fingierte Reflektion. Damit rekurriert Gumpff zu einem auf den Topos der Lebendigkeit in der Malerei. Indem die Betrachtenden automatisch dazu angehalten werden, das gemalte Antlitz im Bild zweiter Ordnung mit dem fingierten Spiegelbild zu vergleichen und das gemalte als lebendiger zu beurteilen, inszeniert Gumpff die Überlegenheit seiner Malerei, welche die Natur zu übertreffen vermag.²⁴⁷ Dieses Stilmittel funktioniert in dieser Komposition besonders gut, da der Maler uns sein Gesicht im Bild erster Ordnung verwehrt. Dessen Darstellung wäre – wie Andreas Beyer in seiner Untersuchung zum Porträt anmerkt – ohnehin zwecklos, da es nur ein weiteres gemaltes Gesicht wäre.²⁴⁸ Auf diese Art intensiviert Gumpff das artifizielle Produkt seiner selbst. Gleichzeitig führt er dem Betrachter die „Uneinlösbarkeit absoluter Mimesis“ in Selbstbildnissen vor Augen, und zwar nicht nur mittels der gesteigerten Spiegelmetaphorik, mit der er den Übergang vom Spiegelbild zum Gemälde veranschaulicht, sondern auch in der sich darunter befindlichen genreartigen Szene.²⁴⁹

Auf dem nachgedunkelten Bildträger zeichnet sich unmittelbar unterhalb des Spiegels eine auf einem Tisch buckelnde Katze ab, die sich einem bellenden Hund am unteren rechten Bildrand entgegenstellt. Die Symbolik der beiden konkurrierenden Tiere verhandelte Cesare Ripa in seiner überarbeiteten Ausgabe der *Iconologia* aus dem Jahr 1603. Unter dem Lemma ‚contrastó‘ veranschaulichte er die gegensätzlichen Kräfte anhand eines mit einem Schwert bewaffneten Soldaten, zwischen dessen Beinen sich ein zum Kampf bereiter Hund und eine buckelnde Katze gegenüberstehen.²⁵⁰ Aus diesem Grund lasse Gumpffs räumliche Komposition laut Hermann Asemussen und Gunter Schweikhart vermuten, die Tiere korrelieren mit dem Spiegelbild und dem Selbstbildnis, sodass im eigentlichen Sinne die Unvereinbarkeit beider Bilder vorgeführt wird.²⁵¹

247 Hegener 2005, S. 84.

248 Andreas Beyer: *Das frühe Porträt*, München 2006, S. 14.

249 Hegener 2005, S. 84.

250 Cesare Ripa: *Iconologia. Overo Descrittione Di Diverse Imagini cauate dall'antichità, & di propria inuentione*, Rom 1603, S. 88, s.v. ‚Contrastó‘.

251 Asemussen & Schweikhart 1994, S. 164. Vgl. Hans Rainer Sepp: „Autoporträt. Die Suche nach dem Selbst“, in: Barbara Kuhn (Hg.): *Selbst-Bild und Selbst-Bilder*, Paderborn 2016, S. 23–39, hier S. 24. Das deutliche Spannungsverhältnis werde zudem durch den kalkulierten Einsatz verschiedener Formate aufgegriffen: Der Spiegel ist polygonal, die fingierte Leinwand im Bild rechteckig und das tatsächliche Gemälde rund,

Obgleich das Werk Johannes Gumpss erst vergleichsweise spät – 1767 – aus der Sammlung des Florentiners Antonio Paganelli in die *Stanza dei Pittori* der Uffizien übergang, kann anhand dieses Beispiels dennoch plausibel gemacht werden, dass die Produktionsbedingungen des Selbstbildnisses bereits im 17. Jahrhundert am Medici-Hof ausgelotet und diskutiert wurden. Zum einen belegt ein Bericht in der *Gazzetta Toscana*, dass zahlreiche Reisende in das Haus Paganellis kamen, um das Porträt „delle tre teste“ sehen zu können.²⁵² Möglicherweise ist bei einem dieser Besuche auch die mittlerweile in Privatbesitz befindliche Kopie des Werks, die wahrscheinlich auf das späte 18. Jahrhundert zu datieren ist und von der Forschung bisher unbeachtet blieb – entstanden (Abb. 49). Zum anderen – und dies ist mit Blick auf das 17. Jahrhundert wichtiger – deuten weitere Quellen darauf hin, dass das *Dreifache Selbstbildnis* während Gumpss Florenzaufenthalt entstanden sein könnte. Vermuten lassen dies von Sabine Weiss angeführte Quellen zum Leben von Claudia de' Medici. Diese belegen, dass die Tiroler Landesfürstin ihrem Hofbaumeister in Innsbruck, Christoph Gump, Ende Dezember 1644 befahl, dem Sohn des Hofbaumeisters, „Johannees genannt“, wegen seiner „zu hof ain Zeitlanng verrichter Mallerey“ 30 Gulden bereitzustellen, damit er sich nach Florenz begeben möge.²⁵³ Es ist also mehr als

sodass eine Diskrepanz zwischen dem fingerten Spiegelbild und den Selbstbildnissen zweiter sowie erster Ordnung entsteht. Dazu Stoichiță 1998, S. 277.

- 252 Anton-Giuseppe Pagani: *Gazzetta Toscana*, 46, 14. Nov. 1767, S. 189. Siehe auch das Manuskript von Giuseppe Bianchi aus dem Jahr 1767 (BdU, Bianchi, ms. 20, c. 234f.): „I Viaggiatori ammirano tale raccolta, e si maravigliano come in tanti anni, che tale collezione è cominciata vi si vedino solamente 230 ritratti quando il secolo del 1550 al 1700 fu il secolo de Pittori. Si risponde che e vero ma questo è addivenuto, il poterli avere tutti autentici, e di brava mano, non volendo che per averne di piu senza autentica guastasse il credito a tutti gli altri, volendone piu tosto manco, ma tutti sicuri. In una Stanza nel vestibulo vi sono 60 di questi Ritratti, non di certa autentica ancora che in alcuni vi sia notato il nome, e piu tosto e restato il Gabinetto per 20 anni mancante con cinque ornamenti voti, che mettervene di Sospetti. Uno di questi Spazzi ne fu ripieno nel 1758 von il Ritratto del Conte Rotari, un altro da Cesare Nebbia Ritratto acquistato dal S. Giu (?) il Sig.re March. Botta. Il terzo fu occupato da Nantoer Direttore presente della Accademia di Roma, francese. Il quarto lo occupo Zum [i. e. Gump] detto il ritratto del tre teste auto da Casa Paganelli.“ Vgl. ebenfalls Bianchis *catalogo dimostrativo* aus dem Jahr 1768: „Sopra di esso vi è il ritratto di certo Zummo, detto il ritratto del Tre Teste, ricercato da' viaggiatori e regalato l'anno passato alla Casa serenissima dal cava.re Paganelli. Si vede il pittore che ci mostra le reni in atto di essere al cavalletto a dipingere. Sopra al cavallo vi è la tela con il suo ritratto, quasi finito, e nella sfera che si vede attaccata, vi si vede dentro come riguardandovisi.“ Zit. nach Paola Barocchi: „Per una storia visiva della Galleria Fiorentina. Il Catalogo dimostrativo di Giuseppe Bianchi del 1768“, in: *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa, Classe di Lettere e Filosofia*, 24, 1994, S. 1117–1230, hier S. 1156. Zu beachten ist die unterschiedliche Schreibweise des Namens. Während Giuseppe Bianchi 1767 das „ritratto di tre teste“ dem Künstler ‚Zum‘ zuschreibt, ist der Maler im Inventar von 1784 (BdU, ms. 11, c. 273) wiederum als ‚Romper‘ betitelt; im Inventar von 1881 (ASdU, *Inventario Generale dei Dipinti* 1881, Bd. IV, Nr. 1844) darauf folgend als ‚Vump(p)‘.

- 253 Zit. nach Sabine Weiss: *Claudia de' Medici. Eine italienische Prinzessin als Landesfürstin von Tirol (1604–1648)*, Innsbruck 2004, S. 184 (Tiroler Landesarchiv, Raitbuch 1644, fol. 448v.).



49__Kopie nach dem Dreifachen Selbstbildnis von Johannes Gump, ohne Datum und Maße, Privatbesitz.

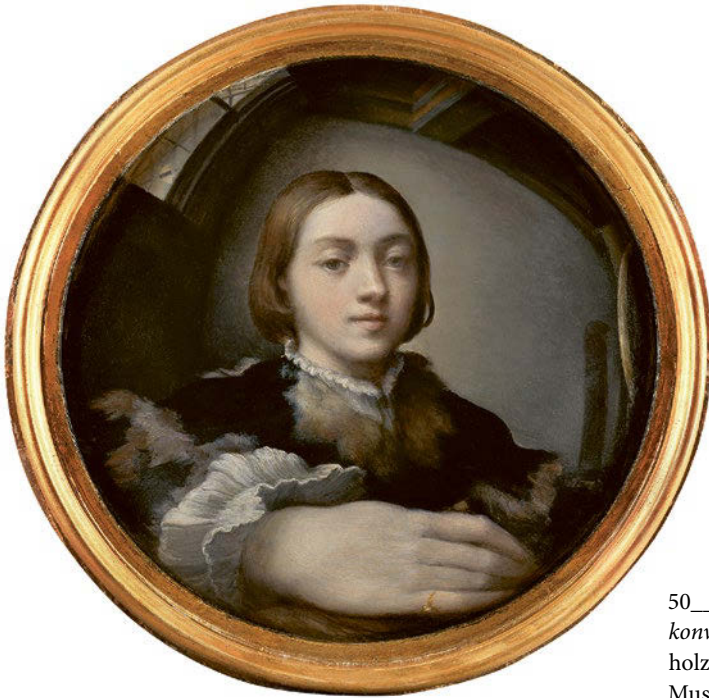
wahrscheinlich, dass Gump, der durch ein Stipendium der Tante Leopoldos an den Hof der Medici reiste, dort die Selbstbildnissammlung des Kardinals in ihren Anfängen gesehen haben und als Resonanz darauf seine Atelierszene gemalt haben wird.²⁵⁴

Unabhängig von der Frage, ob Franceschini die Atelierszene Gumps tatsächlich nicht gekannt hatte, so wurde sowohl die Schwierigkeit des Werkprozesses von Selbstbildnissen mit mindestens einem Spiegel, als auch ihr synthetischer Charakter bereits im 16. Jahrhundert auf malerischem Weg vor Augen geführt.²⁵⁵ Als bekanntestes Beispiel ist Parmigianinos *Trompe-l'oeil Selbstbildnis im Konvexspiegel* (Abb. 50) zu nennen. Das für Clemens VII. im Jahre 1524 ausgeführte Bewerbungsbild in der Form eines Tondo habe – laut Vasari – den Papst und den römischen Hof mit seinen Kunstkennern in Staunen versetzt.²⁵⁶

254 Siehe für die dynastischen Verstreungen zwischen den Medici und den Habsburgern Galluzzi 1781, Bd. III, S. 430. Siehe für die Zugänglichkeit der Selbstbildnissammlung Kap. VII, 1.

255 Vasari berichtet in seiner *Vita Cimabues*, wie der Maler Simone Martini erst das Porträt Cimabues ausführte und dann im Anschluss unter Zuhilfenahme zweier sich reflektierender Spiegel sein eigenes Profil einfügte. Die Darstellung befindet sich im Kapitelsaal von Santa Maria Novella. In einer ähnlichen Weise beschreibt diese Praxis auch Filippo Villani über eine angebliche Selbstdarstellung Giotto in der Marienkapelle im Florentiner Bargello. Giorgio Vasari: *Das Leben des Malers Cimabue des Giotto und des Pietro Cavallini*, hg. v. Fabian Jonietz & Anna Magnago Lampugnani, Berlin 2015, S. 36 und S. 135, Anm. 64.

256 Vasari, ed. Bettarini & Barocchi 1976, Bd. VI, S. 535; Preimesberger 2004, S. 10. Der Frage, wie das Bild erstmals präsentiert wurde, geht Jodi Cranston nach. Sie vermutet, dass Parmigianino es in der Tradition



50__Parmigianino, *Selbstbildnis im konvexen Spiegel*, 1524, Öl auf Pappelholz, Ø 24,4 cm, Kunsthistorisches Museum, Wien.

Die Besonderheit lag darin, dass es sich sowohl in der Form, als auch im mimetischen Charakter eines mittelgroßen Konvexspiegels bediente, auf dessen gewölbter Fläche Parmigianino sein Abbild als verzerrte Reflektion, die sich insbesondere in der Verzerrung des Raumes und in erster Linie in der stark vergrößerten Hand zeigt, präsentierte.²⁵⁷

Durch die fingierte Spiegelprojektion, die insbesondere in den ‚korrekt‘ wiedergegebenen Elementen (*bizzarie*) wie der zu großen Hand unterstrichen wird, hob Parmigianino also den Bildcharakter des Porträts auf und verwandelte es stattdessen in den Anschein von Wirklichkeit. Gleichzeitig nahm er die übermäßigen Verformungen aus den knabenhaften, beinahe androgynen Gesichtszügen heraus. Da er sein Gesicht als einziges Element im Bild unverzerrt und makellos formte, obwohl es aus logischer Sicht ebenfalls von der Wölbung in eine Art Zerrbild verwandelt werden müsste, schuf er einen ambivalenten Effekt, sodass sein Selbstporträt in seinem exponierten Illusionismus zwischen

des 16. Jahrhunderts in ein Tuch hüllen ließ. Spiegel wurden wahrscheinlich mit einem *fazuol* verhüllt, da man fürchtete, dass etwas von ihrer Magie, die sich in der reflektierenden Lichtqualität äußerte, verloren gehen konnte. Cranston 2000, S. 142 f.

257 Zum Entstehungsprozess siehe Vasari, ed. Bettarini & Barocchini 1976, Bd. IV, S. 534 f. Vgl. Giorgio Vasari: *Das Leben des Parmigianino*, hg. v. Matteo Burioni, Berlin 2004, S. 17–20.

51__Parmigianino, *Selbstbildnis im konvexen Spiegel*, 1524, Öl auf Pappelholz, Ø 24,4 cm, Kunsthistorisches Museum, Wien (Detail).



Fiktion und Realität oszilliert.²⁵⁸ Der Malauftrag zielt darauf ab, eine Täuschung zu erzeugen, die den traditionellen Malgrund negiert. Damit gießt er das Selbstporträt in den Spiegel ein, der für gewöhnlich lediglich als Instrument dient.²⁵⁹

Nach Vasaris Beschreibung befindet sich der dargestellte Maler im Werkprozess seines Selbstbildnisses, da er mit seiner Hand zeichne. Auch Preimesberger erkennt in einer unmissverständlichen Fingerhaltung einen braunen Holzstiel, der wahrscheinlich mit einer Kohle- oder Metallspitze ausgestattet sei. Folglich sei die Idee und die mentale Vorbereitung auf den malerischen Akt, den *disegno*, Parmigianinos Hauptintention im Bild.²⁶⁰ Fabiana Cazzola kehrt von der Ansicht ab, der Künstler zeichne mit seiner in starker Verzerrung wiedergegebenen Hand. Ausgehend vom Umstand, dass Vasari in seiner ersten Edition der *Vita* noch nicht erwähnt hatte, dass die Hand im Begriff sei, zu zeichnen, argumentiert sie, Parmigianino könne in dieser Gestaltung keinen Stift in der Hand halten. Vielmehr sei die Tätigkeit des Zeichnens für die Synthese des *disegno*-Konzeptes erst in

258 Preimesberger 2005, S. 50; Cranston 2000, S. 140–143. Vgl. Mariacarla Gadebusch: *Die Hand. Element einer Medizin- und Kulturgeschichte*, Berlin 2010, S. 205.

259 Stoichiță 1998, S. 247 f.

260 Preimesberger 2004, S. 30, sowie ders. 2005.

der zweiten Viten-Edition auf das Porträt rückprojiziert worden. In Abkehr dieser Lese-tradition stehe der Maler – so weiter Cazzola – vielmehr im Begriff, mit seiner Linken auf die nicht sichtbare Leinwand zu malen. Auf diese Weise folge Parmigianino auch dem ‚normalen‘ Entstehungsprozess eines Selbstbildnisses.²⁶¹

Überzeugen können ferner Sylvia Ferino-Pagdens Ergebnisse einer digital bearbeiteten und ‚entzerrten‘ Fotografie des Gemäldes. Diese lassen eine Staffelei rechts vom Künstler erkennen, an der ein Tondo befestigt ist. Diesen liest Ferino-Pagden jedoch nicht als den Spiegel, in dem Parmigianino sich betrachtet, sondern als die eigentliche Malfläche (Abb. 51). Folglich sitze der Künstler an einem Tisch, sich in einem Spiegel musternd, während er mit seiner leicht sichtbaren rechten Hand den Pinsel führt. Dennoch präsentiere Parmigianino die ruhende Hand als Symbol für das wahre Instrument seiner künstlerischen Schöpfung.²⁶²

Parmigianino täuscht somit vor, er befände sich unmittelbar im Schöpfungsakt seines Selbstbildnisses, den die Rezipienten mitverfolgen können. Indes präsentiert sich der Künstler mit seinem pelzbesetzten Mantel und dem weißen, gerafften Hemd in der aktuellen Mode der höfischen Kleidung.²⁶³ Das elegante Kostüm widerspricht der Prämisse, der Künstler befinde sich in seinem Atelier, in dem er für gewöhnlich mit Farben arbeitet. Den zeitgenössischen Betrachtern wäre diese realitätsferne Gestaltung und der soziale Anspruch des Künstlers aufgefallen, die zudem von der außergewöhnlichen Präsenz der Raumgestaltung unterstützt wird. Im Italien des 16. Jahrhunderts erwartete ein Betrachter eine schlicht angelegte *bottega*, in der sich eine einfache Balkendecke befand. Parmigianino hatte jedoch den Anspruch, sich in einen Raum mit eleganter und vielleicht sogar bemalter Kassettendecke zu positionieren, wie sie vornehme Häuser kennzeichnete – und inszeniert seinen gesellschaftlichen Aufstieg von einem Maler zum *cortegiano*.²⁶⁴ Seinen neuen Rang unterbreitet er auf den unterschiedlichsten Bildebenen und spielt mit der Erwartung des Rezipienten, ein wirkliches Abbild des Malers zu sehen.²⁶⁵ Infolgedessen ist das inszenierte Künstlerbild in seiner Gesamtkomposition auf die Selbstdarstellung des Künstlers, die

261 Cazzola schließt jedoch nicht aus, dass es sich hier auch um eine geistige Bildfindung handeln könnte; eine innere Schau des künstlerischen Prozesses als transitorischer Moment zwischen Malen und Sehen. Folglich sei der Moment der Materialisierung des Gedankens in der künstlerischen Ausführung der untätigen Hand dargestellt. Cazzola, 2013, S. 195–200. Auch David Ekserdjian interpretiert das Element, welches sich in Gestalt und Größe auf den realen Bildträger bezieht, als das vom Rezipienten angeschaute Porträt im Schaffensprozess. David Ekserdjian: *Parmigianino*, London 2006, S. 130.

262 Ferino-Pagden 2003, S. 50 f.

263 Preimesberger 2005.

264 Dazu gehörte nicht nur, sich selbst als anmutiger Höfling zu präsentieren, sondern auch, die Anstrengungen des künstlerischen Übersetzungsprozesses von Spiegel auf Malgrund zu negieren, ganz im Sinne der *sprezzatura*. Siehe Preimesberger 2004, S. 31; Ferino-Pagden 2003, S. 48.

265 Für den Rekurs auf Narziss in Ovids *Metamorphosen* siehe Woods-Marsden 1998, S. 136; Alessandro Nova: „Beobachten und beobachtet werden. Die Metamorphose des Betrachters und des Betrachteten bei Correggio und Parmigianino“, in: ders. & Klaus Krüger (Hgg.): *Imagination und Wirklichkeit. Zum*

Originalität der Ausführung sowie die Besonderheit der Malerei abgestimmt und zeigt weniger eine – wie Vasari behauptete – täuschend echte Nachahmung, aus der die Wirklichkeit abzulesen sei. Die beiden angeführten Bildnisse von Gump und Parmigianino exemplifizieren den hochgradig konstruierten Charakter fingierter Selbstdarstellungsakte, der den Agenten am Medici-Hof zweifellos bekannt war und diskutiert worden ist. Dem Spiegeltopos wird bereits in der Frühen Neuzeit eine ambivalente Semantik zugesprochen, da er Wahrheit und Lüge in Synthese setzt. Denn einerseits reflektiert er die Realität und wirkt somit als Instrument der Erkenntnis und Wahrheit. Auf der anderen Seite bietet der Spiegel jedoch aufgrund seiner defizitären Eigenschaften – seiner Flüchtigkeit und Seitenverkehrung – kein klares Bild der Wirklichkeit, sondern täuscht seinen Gegenüber mit Scheinhaftigkeit.²⁶⁶ Aus diesem Grund ist, wie Stoichiță anmerkt, „Das Problem des reflektierten Bildes [...] ein Schlüsselproblem jeder Selbstdarstellung.“²⁶⁷ Dies ändert nichts an der eingangs angeführten Beobachtung, dass die mediceischen Mitarbeiter die Referentialität in der Selbstreflektion ausloteten und herauszuschälen versuchten, indem sie die faktischen Eigenschaften der Selbstbespiegelung als Begründung für die Bildgenese anführten. Von einem epistemologischen Standpunkt ausgehend tasteten sie sich an die produktionsästhetischen Kriterien heran.

Grundlegend für diese Idee waren in Florenz sicherlich unter anderem die angeblichen optischen Experimente Filippo Brunelleschis, bei denen er mittels einer durchbohrten Bildtafel und eines Spiegels die Übereinstimmung seines Bildes mit der Wirklichkeit überprüfen wollte und somit seine Ausführungen zur *perspectiva artificialis* legitimierte.²⁶⁸ Überdies dürften Leonardo da Vincis Auseinandersetzungen mit dem Spiegel, den er stets eng mit der künstlerischen Mimesis verband, für den Diskurs am Medici-Hof relevant gewesen sein. Unter dem Paradigma der Nachahmung verfolgte Leonardo den Anspruch der sichtbaren Wirklichkeit. Für die Einhaltung der gebotenen Naturnachahmung müsse der Maler wie ein Spiegel operieren und die Wirklichkeit sichtbar machen. Dabei kann der mitunter als „maestro de’ pittori“ bezeichnete Spiegel auch als Instrument beim Werkprozess dienen.

Verhältnis von mentalen und realen Bildern in der Kunst der frühen Neuzeit, Mainz 2000, S. 81–98, hier S. 94; Ferino-Pagden 2003, S. 52.

266 Cranston 2000, S. 145–150; Preimesberger 2005. Zum Spiegel siehe auch Pierluigi de Vecchi: „Die Mimesis im Spiegel“, in: Sybille Ebert-Schifferer (Hg.): *Giovanni Gerolamo Savallo und die Renaissance zwischen Lombardei und Venetien. Von Foppa und Giorgione bis Caravaggio* [Ausst. Frankfurt/Main, Schirn-Kunsthalle, 12. Juni – 26. August 1990], Frankfurt/Main 1990, S. 63–70; Wolf 2002; Gregor Wedekind: „Wie in einem Spiegel. Porträt und Wirklichkeit in Jan van Eycks ‚Arnolfinihochzeit‘“, in: *ZfK* 70, 2007, S. 325–346; Hans Belting: *Spiegel der Welt. Die Erfindung des Gemäldes in den Niederlanden*, München 2010; Slavko Kacunko: *Spiegel – Medium – Kunst. Zur Geschichte des Spiegels im Zeitalter des Bildes*, München 2010; Scherer 2012, S. 71–85.

267 Stoichiță 1998, S. 245.

268 Dazu bspw. Frank Büttner: „Rationalisierung der Mimesis. Anfänge der konstruierten Perspektive bei Brunelleschi und Alberti“, in: Andreas Kablitz & Gerhard Neumann (Hgg.): *Mimesis und Simulation*, Freiburg 1998, S. 55–87.

Um die Mängel im Kunstwerk aufzudecken, empfahl Leonardo, den gemalten Gegenstand neben einen Spiegel zu stellen. An dem präzisen Vergleich beider Bilder – der Malerei und der Reflektion – könne man erkennen, ob das Werk wie in dem Spiegelbild das natürliche Urbild wiedergebe und somit gelungen sei.²⁶⁹ Diese von Leonardo tradierte Erfahrung mit dem Spiegel – nämlich die Reflektion eines ‚wahren‘ Abbildes – ist allerdings viel älter. Bereits Lukrez verbindet in *De rerum natura* die Spiegelung und Nachahmung in der Malerei,²⁷⁰ wie sie letztendlich auch Alberti in seinem Traktat *Della Pittura* in Verbindung mit dem Narziss-Mythos tradiert, wobei die Umarmung des gespiegelten Bildträgers, also der Wasserquelle, für Alberti vielmehr in der Geburt der Malerei mündet. Narziss, welcher der Wirkkraft des Bildes unterliegt, da er das Urbild und das Abbild nicht voneinander trennen kann, verfällt einer Liebe zum idealen Bild und kommt durch die Umarmung der Wasseroberfläche um. Albertis Narziss stirbt hingegen nicht wie bei Ovid an seiner verzweifelnden Liebe zu sich selbst, sondern überlebt stattdessen in der Illusion seines gemalten Bildes,²⁷¹ also in seinem Selbstbildnis, das sich aus der akkuraten Spiegelung konstituiert und in ihrer Wirkkraft die Tatsache aufhebt, dass es sich lediglich um ein Abbild handelt.²⁷²

Auch Baldassare Franceschini unterlag bei der Untersuchung des angeblichen Correggio-Selbstbildnisses einer Täuschung, nämlich jener, das Gemälde müsse eine korrekte Spiegelung, also den vergangenen, aber realen Zustand im Atelier zeigen, sodass er die Autorschaft des Malers aufgrund der Fehlstellung des Kopfes und der Augen ablehnte. Damit soll nicht gesagt werden, dass die Mitarbeiter unter Leopoldo die Produktionsbedingungen von Selbstbildnissen nicht kannten oder falsch einschätzten. Vielmehr zeigt die Untersuchung auf, wie unterschiedlich mit den Kunstwerken operiert wurde. Diese analytische Methodik gehörte zum Laboratorium, das die Materialien, Instrumente und Ausführungen erkenntnistheoretisch und nach logischen Kriterien auswertete. Dieses Spannungsverhältnis zwischen den auf dem Bild sichtbaren Formen, Farben und Figuren und den unsichtbaren Bedingungen des Mediums – also die ‚ikonische Differenz‘, wie Boehm sie bezeichnet – galt es am Medici-Hof in einem visuellen Verfahren offenzulegen.

269 Frank Fehrenbach: *Licht und Wasser. Zur Dynamik naturphilosophischer Leitbilder im Werk Leonardo da Vincis*, Tübingen/Berlin 1997, S. 63. Gleichzeitig warnt Leonardo auch vor einer unbedachten Nutzung des Spiegels, denn ein Maler solle stets mit dem Urteil des Auges und mit Vernunft malen, sonst betreibe er lediglich eine erkenntnislose Mimesis. Vgl. hierzu auch Klaus Krüger: *Das Bild als Schleier des Unsichtbaren. Ästhetische Illusion in der Kunst der frühen Neuzeit*, München 2001 und Scherer 2012, S. 71–85.

270 Lukrez: *De rerum natura*, IV, hg. v. Karl Büchner, Stuttgart 1986, S. 342 f.

271 Alberti: *Della Pittura – Über die Malkunst*, hg. v. Oskar Bätschmann & Sandra Gianfreda, Darmstadt 2010, S. 103, § 26. Siehe auch Gerhard Wolf: „Nicolaus Cusanus ‚liest‘ Leon Battista Alberti: Alter Deus und Narziß“, in: Preimesberger et al. 1999, S. 201–209; ders. 2002, S. 201–253; Christiane Kruse: „Vom Ursprung der Bilder aus der Furcht vor Tod und Vergessen“, in: Torsten Hoffmann (Hg.): *Bilder: in (neues) Leitmedium?*, Göttingen 2006, S. 15–42, hier S. 33 f.

272 Nicola Suthor: „P. Ovidius Naso: Der Irrtum des Narziss (vor 8 n. Chr.)“, in: Preimesberger et al. 1999, S. 96–109.

Boehm betont, Bilder seien „keine Sammelplätze beliebiger Details, sondern Sinneinheiten.“²⁷³ Obgleich das Selbstbildnis als Bruchlinie von Imagination und Wirklichkeit anzusehen ist – wie Leopoldo, der selbst malte, bewusst war –, sollte anhand der ästhetischen Strategien eine Relation oder eben Divergenz zur Wirklichkeit herausgelesen werden. Damit existierten offenbar empirische Lesearten von Bildkompositionen, die Evidenz erzeugten, wie der Fall Correggios gezeigt hat. Hier war die Argumentation, dass der Maler sich in seiner dargestellten Kopfhaltung nicht im Spiegel hätte betrachten können, ausschlaggebend, so dass Leopoldo das Bildnis ablehnte.²⁷⁴ In der Folge existierte auch unter Cosimo III. kein eigenhändiges Autoporträt Correggios in der Sammlung.²⁷⁵ In dieser Hinsicht ist besonders auffallend und vielsagend, dass die Quellen einerseits starke Bemühungen erkennen lassen, ein Selbstbildnis des „singulare Maestro del colorito“ aufzufinden,²⁷⁶ die beiden Medici-Akteure andererseits aber dennoch nicht gewillt waren, von ihren strengen Kriterien abzuweichen.²⁷⁷

2. Die Selbstreferentialität Carlo Dolcis

Das heute vornehmlich als ‚Doppelpor­trät‘ bezeichnete Selbstbildnis Carlo Dolcis (Abb. 52), welches der Maler 1674 für Leopoldo anfertigte, besticht nicht allein durch seine vielschichtige Komposition, die auf eine kritische Auseinandersetzung mit den in

273 Gottfried Boehm: „Die Wiederkehr der Bilder“, in: ders. (Hg.): *Was ist ein Bild?*, München 1994, S. 11–38, hier S. 30.

274 Eine Suche, die bereits Vasari intensiv beschäftigte, wie er in der Vita des Malers verlauten lässt. Vasari, ed. Bettarini & Barocchi 1976, Bd. IV, S. 54: „Ho usato ogni diligenza d'avere il suo ritratto: e perché lui non lo fece e da altri non è stato mai ritratto, perché visse sempre positivamente, non l'ho potuto trovare; e nel vero fu persona che non si stimò né si persuase di sapere far l'arte, conoscendo la difficoltà sua, con quella perfezzione che egli avrebbe voluto.“ Erst Carlo Manolessi ergänzte in einer späteren Ausgabe der Vita das Porträt Correggios. Siehe Giorgio Vasari: *Delle Vite de' più Eccellenti pittori, scultori et architetti* [...], 3 Bde., Bologna 1647, Bd. III, 1, S. 22. Zum Aussehen Correggios außerdem Riccardo Finzi: *Le sembianze del Correggio*, Reggio Emilia 1954; ders.: „Nuovi studi sulle sembianze del Correggio“, in: *Nuove lettere emiliane*, 3, 1963, S. 37–46.

275 Leopoldo ließ das Bild an den Händler Sagramoso zurückschicken, der den Eingang am 17. Juni 1672 bestätigte. Prinz 1971, S. 94. Für Cosimos III. Suche nach einem Selbstbildnis Correggios siehe Baldinuccis Liste *Nota del secondo pensiero espresso nella lettera intorno ai capi-scuola che mancano nella raccolta del Ser. G.D[...]*. Hier zählt Correggio zu den noch fehlenden Künstlern. Baldinucci, in: Gualandi, III., S. 261 f.

276 Zit. nach Baldinucci 1702, S. 21.

277 Diesen Umstand dokumentiert auch Giuseppe Pelli Bencivenni in seinem *Saggio Istorico*: „E' cosa piacevole [...] con quanta scrupolosità faceva esaminare i ritratti che gli venivano esibiti. A questo proposito dirò, che una volta gli fu offerto il ritratto del Coreggio e quello di Gio. Bellini, ed egli sottopose i medesimi alla perizia di Giusto Suttermans, e del Volterrano. Giusto stimò il primo originale, ed il secondo esser l'effigie del Bellini, ma non di sua mano, il Franceschini al contrario decise, che questo fosse sincero, non già quello [...] Il principe reso diffidente da due opposti giudizi, lasciò di acquistare i ritratti sudetti, e quello dell'Allegri non gli venne più fatto di avere.“ Pelli Bencivenni 1779, Bd. II, S. 195 f.



52__Carlo Dolci, *Selbstbildnis*, 1674, Öl auf Leinwand, 74,5 × 60,5 cm, GdU, Florenz.

der Subgattung des Selbstporträts zum Ausdruck kommenden Aspekten schließen lässt. Es ist auf mehreren Ebenen auch ein zentrales Bindeglied zwischen den Wirkmächten im Selbstbildnis und dem Laboratorium von Evidenzformen, die hier weiter offengelegt werden. (Abb. 52)

Erkennbar modelliert der Maler sein Abbild in doppelter, allerdings divergierender Ausführung: zum einen im repräsentativen, zum anderen im produktiven Modus. Im Porträt erster Ordnung ist der Künstler vor einem dunkel- bis hellblau changierenden Hintergrund in schwarzer Robe und einem weißen Kragen gekleidet. Eine externe Lichtquelle illuminiert einzelne Partien der linken Gesichtshälfte seines zum Betrachter gewandten Kopfes, während die andere Seite seines Antlitzes zwar verschattet, aber dennoch gut sichtbar ist. Die ebenfalls beleuchtete rechte Hand des Künstlers präsentiert eine rechteckige *carta*, auf der im oktogonalen Ausschnitt erneut seine Person gezeigt ist, hier allerdings im Profil und *en miniature*, vermeintlich mit Röteln und Kohle aufgetragen. In typischer Arbeitskleidung mit Hut, Palette und Pinseln ausgestattet, von denen er einen in seiner rechten Hand hält und mit diesem auf eine vom Bildrand der *carta* abgeschnittenen Leinwand aufsetzt, zeigt er sich im Akt des Malens. Die auf der Nase aufgesetzte Brille, die in Falten geworfene Stirn, die gebogene Augenbraue sowie der leicht geöffnete Mund unterstreichen das Moment des konzentrierten Sehens und bauen so eine zusätzliche Verbindung zur unsichtbaren Leinwand auf. Die von ihm unterschriebene *carta* informiert sowohl über das Entstehungsjahr 1674, als auch über Dolcis Alter – nämlich 58 Jahre – und attestiert zudem seine Urheberschaft sowie den Adressaten Leopoldo de’ Medici.

Dieses Zusammenspiel von *disegno* und *colore*, von den divergierenden Modi seiner Selbstformung sowie Dolcis Bewusstsein um den zukünftigen Bestimmungsort des eigenen Porträts in eine partiell zugängliche Sammlung mit erkenntnistheoretischem Anspruch ist ein komplexes Konstrukt, das es im Folgenden sukzessiv aufzuschlüsseln gilt. Da das Werk als ‚späte‘ Auftragsarbeit bezeichnet wird, muss insbesondere gefragt werden, ob und wie es mit den Untersuchungskriterien zur Eigenhändigkeit der Selbstbildnisse und der Zeichnungssammlung zusammenhängt und gegebenenfalls auch darauf verweist. Anlehnend an den von Max Imdahl eingeführten und von Gottfried Boehm aufgenommenen bildtheoretischen Begriff der ‚ikonischen Evidenz‘, mit dem letzterer Bilder als zentrales Instrument der Erkenntnisgewinnung definiert, soll eruiert werden, inwiefern das Selbstbildnis Dolcis als artifizielles Objekt aus sich heraus Evidenz formte und transportierte.²⁷⁸ Unter Boehms Prämisse, das Bild als Schauplatz eines entstehenden Sinnes anzusehen, dem eine eminente Beweiskraft und eine „unwiderlegliche Zeugenschaft zugesprochen worden

278 Boehm 2008b, S. 15–43, sowie ders. 2008a, S. 10. Siehe auch Franz Brentano: *Wahrheit und Evidenz*, Hamburg 1975; Edmund Husserl: *Logische Untersuchungen. Elemente einer phänomenologischen Aufklärung der Erkenntnis*, Bd. II, 2, Tübingen 1993; Campe 2006. Vgl. auch Ludger Schwarte: *Pikturale Evidenz. Zur Wahrheitsfähigkeit der Bilder*, Paderborn 2015.

ist“;²⁷⁹ soll gefragt werden, wie sich die Sinnkonstitution des Werks mit den Forderungen und Schwierigkeiten zur Ausformung einer von den Ideen der ‚Eigenhändigkeit‘ und ‚Originalität‘ getragenen *Stanza dei Pittori* verbinden. Bietet Dolcis aufgeladene Bildkomposition möglicherweise Hinweise auf die im Selbstbildnis vorhandenen Fragen, welche Leopoldo bekanntermaßen mittels aufwändiger Methoden zu beantworten versuchte?

Die für die vorliegende Arbeit relevanten Fragen bezüglich der Bildevidenz – also ob das Bild im Weiteren auch Informationen zur Sammlungsfunktion und -systematik Leopoldos visualisiert –, ist von der kunsthistorischen Forschung in diesem Zusammenhang noch nicht diskutiert worden.²⁸⁰ Insbesondere italienische Kunsthistoriker postulieren in einer psychologisierenden Deutungsebene vielmehr die innere Zerrissenheit und Melancholie des Künstlers als zentrales Bildmotiv. Demzufolge soll im Sinne der Ausdrucksästhetik die „sofferta e malicolica effigie“ Dolcis, die anhand seiner verschatteten Augen und der hängenden Mundwinkel erklärt wird, eine „complessa psicologia col profondo malessere che lo condusse alla depressione“ symbolisieren.²⁸¹ Diese Interpretationen stützen sich primär auf die von Baldinucci tradierten Anekdoten des Malers, dem er insbesondere in den letzten Lebensjahren eine Verstimmung und tiefe Traurigkeit zuschrieb.²⁸² Obgleich der Kunsthistoriograf im 17. Jahrhundert den Maler explizit mit jener „tristezza“ behaftete, ist äußerst unwahrscheinlich, dass Dolci die eigene vermeintliche Depression zur zentralen Aussage seines Selbstbildnisses wählte – oder wie Nicola Suthor interpretiert: Die in Opposition stehenden Darstellungen im Bild charakterisiere die „gespaltene Selbstwahrnehmung“ des Künstlers, da die Nobilität dem ärmlichen Erscheinungsbild in Arbeitskleidung und in praktizierender Handlung diametral entgegengestellt sei. Unterstützt werde die Ausformung, laut Suthor, durch die „unangenehm“ ins Auge springenden Warze, die „melancholische Zurückhaltung“ und die verschatteten Augen.²⁸³

279 Boehm 2008a, S. 10–11.; ders.: „Das Paradigma Bild. Die Tragweite der ikonischen Episteme“, in: Hans Belting (Hg.): *Bilderfragen. Die Bildwissenschaft im Aufbruch*, München 2007, S. 77–82, hier S. 78.

280 Siehe auch Gottfried Boehm: *Wie Bilder Sinn erzeugen. Die Macht des Zeigens*, Berlin 2008 sowie die Forschungsprojekte von Klaus Krüger und Peter Geimer zur ‚BildEvidenz‘ in der früheren Kolleg-Forscherguppe *Bildevidenz. Geschichte und Ästhetik* an der Freien Universität Berlin.

281 Baldassari, in: Ausst. Kat. Venedig 2007, S. 100, Nr. 16; siehe außerdem Ausst. Kat. Rom, Nr. 14; Francesca Baldassari: *Carlo Dolci*, Turin 1995, S. 167 f., Nr. 141; Mus. Kat Florenz 2002, S. 197, Nr. 20; Martina Fleischer, in: Ausst. Kat. Wien 2004, S. 42, Nr. 1; Suthor 2005. Siehe zu dem Selbstbildnis Dolcis auch McCorquodale, in: Ausst. Kat. Florenz 1986, Bd. I, S. 456; Goldenberg Stoppato 2015; Edward Goldberg: „Looking at Carlo Dolci“, in: Eve Straussman-Pflanzer & Francesca Baldassari (Hgg.): *The Medici's Painter Carlo Dolci and the 17th-Century Florence*, [Ausst. Durham, Nasher Museum of Art at Duke University, 24. September 2017 – 14. Januar 2018], New Haven 2017, S. 29–41.

282 Baldinucci 1728, S. 505 f.; Baldassari, in: Ausst. Kat. Venedig 2007, S. 100, Nr. 16.

283 In der Distanz, die der Maler auf erster Ordnung zu seiner Zeichnung einnimmt, erkennt Suthor sowohl eine zur eigenen Tätigkeit Abstand nehmenden Kontemplation als auch eine Emphase der mühseligen Malpraxis. Sie stützt sich dabei auf Pinos Bezeichnung der „laboriosità corporale“, die es während des Malprozesses zu vermeiden gelte. Dolci hingegen arbeite diesen „degradierten Aspekt der Arbeit“ auch

In Opposition dazu stehen Gottfried Boehms Ausführungen zu den komplexen Strukturen von Selbstbildnissen, in denen er betont, dass das Innere nur sehr bedingt anhand der Darstellung des Äußeren zu erfassen sei. In Folge dessen könne es laut Boehm keine direkte Anschauung in die Tiefen des Inneren geben – vielmehr bleiben diese opak.²⁸⁴ In jedem Fall kann keine eindeutige psychologische Verfassung ermittelt werden, die Dolci in seinem Bildnis zum Ausdruck bringen wollte. Dies gilt insbesondere, wenn der kontextuelle Rahmen mitgedacht wird, da das Werk offenkundig an Leopoldo adressiert war und die Disposition im Palazzo Pitti dem Maler durchaus bewusst gewesen sein muss, wie ich weiter unten noch ausführe. Ferner soll Hans Beltings allgemeingültige Theorie eines ‚verschleierte[n] Selbst in der eigenen Darstellbarkeit, also im Sinne der *dissimulatio*, hier fruchtbar gemacht werden. Mittels des ‚Maskencharakters‘ definiert Belting, wie insbesondere im höfischen Kontext Personen Rollen einnahmen, die anhand von Masken ausgespielt wurden und so die wahren Gesichter und das Innere verbargen. Da der Konstruiertheit und Medialität eines Selbstporträts visuelle Zeichen wie Mimik, Körperhaltung, Gestik, Kleidung, beigeordnete Elemente, fingierte Aktionen, szenische Arrangements und erdachte Posen dienten, nahm der Dargestellte folglich eine Rolle ein, um eigene Aussage und Ansprüche zu formulieren.²⁸⁵ Somit ist – wie bereits oben in Bezug auf das Selbstbildnis Gumpss verdeutlicht wurde, das Autoporträt stets auch ein Selbstentwurf, der eher selten mit der realen Situation und dem Schaffensprozess übereinstimmt. Vielmehr sind Selbstbildnisse suggestiv und rhetorisch aufgeladen und keine getreue Schilderung von Wahrheit.²⁸⁶ Dieses Problem wird Leopoldo, der selbst ebenfalls malte, gekannt haben, weshalb er versuchte, die Bilder mittels seines Laboratoriums diversen Untersuchungen zu unterziehen. Dafür musste er eine Sammlung schaffen, die das vergleichende Sehen herausforderte und distinkte Merkmale aufzeigte, durch die auch hochgradig konstruierte Bildnisse Evidenz formen konnten.

Resultierend daraus stellt sich die Frage nach der Sinnkonstruktion des zentralen Bildmotivs, nämlich die ostentative Verbindung der beiden korrespondierenden Darstellungsmodi im Selbstbildnis Dolcis. Sie bilden eine wichtige Schnittstelle in der Thematik der

mittels der trüben Stimmungen des Bildes, welche im Kolorit befördert wird, heraus. Suthor 2010, S. 136–139; vgl. dies. 2005. Paolo Pino: *Dialogo della Pittura*, hg. v. Susanna Falabella, Rom 2000, S. 132.

284 Boehm 1986, S. 21 f.; Zur Evokation von tatsächlicher Präsenz in Selbstbildnissen vgl. auch jüngst Esther Theiler: *Painters and Sitters in Early-Seventeenth Century Rome. Portraits of the Soul*, Turnhout 2023. Theiler untersucht Spuren der ins Bild gesetzten Individualität der Künstler, die von einer Maskierung im Sinne des *Self-fashioning* absehen, um die innere Persönlichkeit, Emotionen und Gedanken dem Betrachtenden darzubieten.

285 Belting 2013, S. 122–124. und S. 166–175.

286 Pfisterer & von Rosen 2005, S. 14. Zu den unterschiedlichen Facetten und Funktionen allegorischer sowie symbolischer Codes in Porträts des 15. und 16. Jahrhunderts siehe jüngst Alison Manges Noguera (Hg.): *Hidden Faces. Covered Portraits of the Renaissance* [Ausst. New York, The Metropolitan Museum, 1. April – 7. Juli 2024], New Haven/London 2024.

Selbstbildnistheorie und im Evidenzverfahren, insbesondere da ihre Unterschiede so auffällig ausgestellt sind. Denn faktisch hebt sich Dolcis Selbstporträt von den meisten anderen Bildern der *Stanza* deutlich ab. Damit spiele ich auf das Sujet der Werke an, die zu den sogenannten *semplici ritratti* gehörten, wie sie neben Baldinucci auch schon Giulio Mancini im frühen 17. Jahrhundert definierte: also einfache Brustbildnisse von Männern vor einem meist ungestalteten Hintergrund, welche die Untersuchung der Eigenhändigkeit oftmals erschwerten, da unter anderem die individuelle *maniera* eines Künstlers exzellent nachgeahmt werden konnte.²⁸⁷ Ohne weitere Anhaltspunkte wie Attribute, Quellen oder Zeugenaussage galt es damit beinahe als unmöglich, eine definitive Aussage zur Autorschaft zu tätigen.

Diese Problematik war dem florentinischen Maler Carlo Dolci, der mehrfach Aufträge der Medici ausführte, sicherlich nicht fremd und möglicherweise lotete er für das essenzielle Kriterium einer nachweislichen Eigenhändigkeit ein potenzielles Lösungsmodell heraus. Denn so, wie unter anderem Jodi Cranston anhand der Gestik in Porträts eine offene Interaktion mit den Betrachtern erkennt,²⁸⁸ stellt auch Dolci seine von ihm signierte Zeichnung ostentativ zur Schau und unterstreicht damit nicht eine allgemeine Schaffensphase, sondern er führt den eigentlichen Produktionsakt, dessen Resultat wir im Ganzen sehen, vor Augen. Zur Untermauerung dieser These ist erneut das um 1555 entstandene Werk Alessandro Alloris (Abb. 43) heranzuführen, in dem sich der Künstler im Brustbildnis in seiner azurblauen Arbeitskleidung darstellte. Während sein Blick aus der Leinwand heraus die Rezipienten fokussiert, dreht er seinen Oberkörper nach links, um sich einer durch den tatsächlichen Bildrand abgeschnittenen Leinwand zuzuwenden, die der Maler vermutlich mit seinem Pinsel berührt. Fabiana Cazzola erkennt in diesem dynamischen Effekt, bestehend aus der Verbindung von Körperhaltung, Handgestik und Blick, eine exponierte Präsenz des Produktionsaktes. Sie erklärt die Akzentuierung des Malens anhand des vorgebeugten Oberkörpers und den in beiden Händen gehaltenen Instrumenten von Palette und Pinsel, wodurch die Bereitschaft zum Arbeiten zum Vorschein komme.²⁸⁹ Dass der Maler wohl kein anderes Sujet malt, sondern tatsächlich sein Abbild auf die von der Bildkante abgeschnittenen Leinwand überträgt, erklärt Édouard Pommier zudem aufgrund des intensiven Blicks Alloris, den der Kunsthistoriker als Spiegelblick deutet. Allori dreht sich also nach vorne, um sich selbst in Augenschein zu nehmen und das Gesehene auf die Leinwand zu übertragen. Auch Joanna Woods-Marsden erkennt an der Leerstelle, in der die Hände von Allori münden, die fiktive Leinwand, auf welcher der Künstler so dargestellt sein muss, wie die Betrachter ihn sehen, da sie die Position des

287 Zu Baldinuccis Definition der *semplici ritratti* siehe S. 291. Zu Mancini siehe Beyer 2002, S. 234.

288 Cranston 2000, S. 15–61. Siehe auch Johanna Scherer: *Mit den Händen messen. Verkörperung von Maß als selbstreflexive Strategie in Künstlerselbstbildnissen des 16. Jahrhunderts*, Weimar 2017.

289 Cazzola 2013, S. 160–162. Vgl. Philip Sohm: „Palettes as Signatures and Encoded Identities in Early Modern Self-Portraits“, in: *Art History*, 40, 2017, S. 994–1025.

Spiegels einnehmen. Folglich wird das zu malende Selbstbildnis durch den realen Bildträger substituiert.²⁹⁰

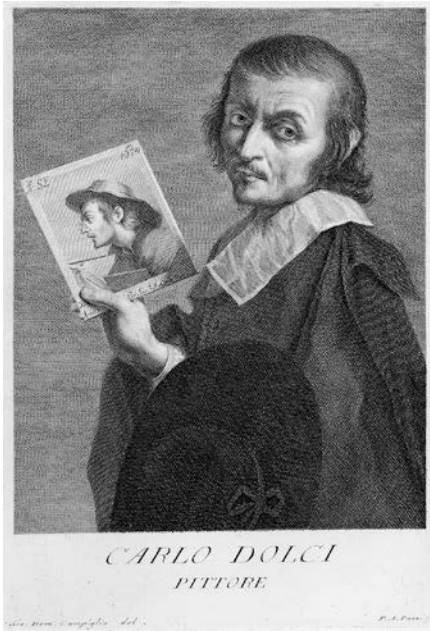
Dass Dolci, der eine enge Beziehung zu Baldinucci, aber auch zu Paolo del Sera pflegte, der mehrfach Aufträge für die Medici annahm und die Sammlungen Leopoldos gut kannte, mit seiner fingierten Zeichnung auf das vorbildhafte Porträt des ehemaligen Hofmalers und Leiters der Accademia del Disegno Alessandro Allori rekurrierte, ist durchaus schlüssig.²⁹¹ Obgleich die Blickrichtungen der beiden Maler divergieren, da Dolci sein Äußeres nicht im vermeintlichen Spiegel zu prüfen scheint, ist das konzentrierte Sehen und Begutachten dennoch konstitutives Motiv. Sowohl Brille als auch geöffneter Mund und Stirnfalte, die durch das weite Öffnen des Auges entsteht, lassen den Fokus auf das gerade werdende Bild errahnen. Dadurch wird die Tatsache, dass das Produkt von der Bildkante zweiter Ordnung abgeschnitten und somit nur impliziert wird, unerheblich. Denn wesentlich ist, dass Dolci in seiner fingierten Zeichnung, – die sicherlich ebenfalls den transitorischen Moment des Sichtbarwerdens der geistigen Bildfindung thematisiert – mit einem Pinsel malt. Er trägt also Farbe auf eine (unsichtbare) Leinwand, beziehungsweise exakt auf die Schnittstelle der beiden Medien auf, und verweist somit auf den Arbeitsprozess seines Konterfeis. Das Werk entsteht also aus der gezeigten Handlung. Michael Fried, der die *carta* Dolcis ins Zentrum der Aufmerksamkeit setzt, betont an dieser Stelle, dass hier zwei entscheidende Momente – nämlich „the immersive“ und „the specular moment“ – miteinander verknüpft werden. Während der erste den eigentlichen Schaffensprozess des Selbstporträts expliziere, thematisiere der zweite die Zurschaustellung des fertigen Werks, also das Produkt im Ganzen.²⁹²

Dolci, der um die Schwierigkeiten zur Verifizierung der Autorschaft sicherlich wusste, näherte sich mit seiner Bilderfindung dem Evidenzverfahren, indem er mittels der Komposition klare Aussagen an die Wahrnehmung der Rezipienten formulierte. Die Zurschaustellung seiner *carta* diene als primärer Beweis seiner Eigenhändigkeit. Allerdings ist die ausgestellte Selbstreferentialität anhand weiterer Details nochmals potenziert. Denn die zunächst erkennbare Problematik, dass lediglich das Bild zweiter Ordnung mittels der Signatur die Eigenhändigkeit bezeugt, nicht aber das repräsentative Abbild, löst der Maler, indem er zwei Brücken schlägt: Zum einen hält Dolci die *carta* mit seiner rechten Hand, die im oktagonalen Ausschnitt tätig ist und zusätzlich auf repräsentativer Ebene durch den Lichteinfall hervorgehoben wird. Zum anderen bestand ein weiterer Verweis,

290 Édouard Pommier: „Il ritratto d'artista nell'arte italiana del XVI secolo“, in: Aldo Galli, Chiara Piccinini & Massimiliano Rossi (Hgg.): *Il ritratto nell'Europa del Cinquecento*, Florenz 2007, S. 3–28, hier S. 18; Woods-Marsden 1998, S. 229 f.; Anthony Bond & Joanna Woodall (Hgg.): *Self Portrait. Renaissance to Contemporary* [Ausst. London, National Portrait Gallery, 20. Oktober 2005 – 29. Januar 2006], London 2005, S. 88, Nr. 3.

291 Fileti Mazza 1987, Bd. I, 1, S. 20; Gregori 1994, S. 601, Nr. 772; Francesca Baldassari, Anthony Brierley & Patrizia Fabbri (Hgg.): *Carlo Dolci: Complete Catalogue of the Paintings*, Florenz 2015, S. 286, Nr. 163.

292 Michael Fried: *The Moment of Caravaggio*, Princeton 2010, S. 52 f.



53__Pier Antonio Pazzi & Giovanni Domenico Campiglia, *Porträt nach dem Selbstporträt von Carlo Dolci*, Kupferstich, in: Möücke 1754, Bd. III, S. 132.

der heute allerdings auf dem Gemälde nicht mehr sichtbar und aus diesem Grund von der kunsthistorischen Forschung meines Wissens übersehen worden ist. Das Nachlassinventar Leopoldos benennt dieses Detail allerdings noch: „Un quadro in tela [...] dipintovi di sua mano il ritratto di Carlino Dolci [...] che con la destra tiene un disegno del medesimo suo ritratto in atto di dipignere con occhiali, e *nella sinistra tiene il cappello*, con ferraioolo nero“.²⁹³

Ein Vergleich mit dem Kupferstich aus dem *Museum Florentinum* (Abb. 53) enthüllt den Hut in Dolcis linker Hand – ein abermals auf sein Abbild in der *carta* verweisendes Detail, das im Laufe der Zeit nachgedunkelt und fast völlig verschwunden ist. Die zum Einsatz kommenden Verbindungspunkte der beiden Räume unterstreichen maßgeblich den auf dem performativen Akt des Selbstdarstellens liegenden Akzent des Selbstbildnisses. Diese Selbstreferentialität thematisiert in einer originellen Form die methodische Herausforderung der Gattung des Selbstporträts und bietet auf einer rein malerischen Ebene bereits die nötige Gewissheit für seine Autorschaft. Die beweisführende Wirkkraft des Gemäldes wird zudem anhand des durch den Kontrast von *disegno* und *colore* inszenierten Lebendigkeitstopos voll ausgeschöpft. Das Porträt auf repräsentativer Ebene, das mittels der Opposition seiner intensiven Farbigkeit gegenüber der Zeichnung einen besonderen

293 Nachlassinventar 1675; zit. nach Fileti Mazza 1997, S. 140 [Hervorh. durch die Autorin].

54__Carlo Dolci, *Selbstbildnis*, 1674,
Rötel und Bleistift auf Papier,
17,8 × 14,7 cm, GDSU, Florenz, Inv.-
Nr. 1173 F.



Akzent erhält, suggeriert, es sei ein lebendiges Porträt.²⁹⁴ Der Maler tritt aus dem Bild heraus, hält ein in Darstellung und Medium divergierendes Selbstbildnis in der Hand und projiziert sich somit als Kunstwerk. Die unterschiedlichen Präsentationsmodalitäten evokieren eine Lebendigkeit, die den Anschein weckt, ein gesichertes Dokument des ‚wahren‘ Äußeren und der charakteristischen *maniera* Dolcis zu erblicken.

Dass hier eine Brücke zur Zeichnungssammlung zu schlagen ist, deuten nicht ausschließlich das Sujet sowie Angelo Fabronis Traktat *Elogi d'alcuni illustri italiani* von 1784 an, das beschreibt, Leopoldo habe für einen empirischen Vergleich Zeichnungen und Gemälde miteinander verglichen.²⁹⁵ Vielmehr untermauert dies die im Gabinetto dei Disegni e delle Stampe der Uffizien aufbewahrte reale Zeichnung Dolcis (Abb. 54), welche im Zusammenhang mit dem Porträt entstanden und ebenfalls auf das Jahr 1674 datiert ist.²⁹⁶ Ob diese Zeichnung zum eigentlichen Entwurfsprozess des Gemäldes gehört oder zusätzlich angefertigt wurde, ist nicht dokumentiert. Doch sie fügt sich in das systematische Verfahren ein, dem Kardinal Leopoldo auf diversen Ebenen nachging. Das Blatt fungiert als zusätzlicher Beleg für den Schaffensprozess und die handwerkliche Ausführung des

294 Vgl. Stoichiță 1998, S. 238 f. und S. 257–277.

295 Fabroni 1784, S. 105–108.

296 Mus. Kat. Florenz 2002, S. 197, Nr. 20; Petrioli Tofani 2014, Bd. I, 1, S. 327, Nr. 4; Goldenberg Stoppato 2015.

Selbstbildnisses. Im direkten Vergleich zwischen der fingierten und der separaten Zeichnung gleichen sich beide Darstellungen so weit, dass sie beinahe identisch wirken.²⁹⁷ Auch das Zeichenblatt gibt den Maler im oktogonalen Ausschnitt im Profil und Arbeitskleidung wieder. Der Unterschied besteht vor allem in den Malutensilien: Sowohl die Palette als auch die übrigen Pinsel in seiner Rechten fehlen. Zudem trägt Dolci keine Farbe mit dem langen Pinsel auf, sondern er hält einen deutlich verkürzten Kiel in den Händen, der zu einem Silberstift gehören könnte: er zeichnet also! Durch den medialen Wechsel folgt diese bewusste Veränderung einer ausgeklügelten Logik. Denn während Dolci in seinem gemalten Bildnis den Nachweis schafft, indem er seinen Werkprozess mit Ölfarbe vorführt, muss er die Produktion seines *disegno* folgerichtig mit dem Zeichenstift belegen.

Die mediale Verbindung der gemalten Selbstbildnisse mit der Zeichnung mündete am Medici-Hof in einer erkenntnistheoretischen Analyse. Mehrere Quellen stellen die markanten Parallelen der beiden Sammlungen – jener der Selbstporträts und jener der Zeichnungen – heraus und legen eine gewisse Abhängigkeit offen, wie ein knapper Exkurs darlegen soll. Die wohl wichtigste Aussage für diese These befindet sich in dem bereits oben kurz erwähnten Traktat Fabronis:

Paragonava Leopoldo coi disegni l'opere dei valenti artisti, per raccogliere le quali non risparmiò nè spesa nè studio, e il grande ammasso, che ne lasciò, divenne anche più maraviglioso se si considera fatto da un Principe non regnante in un secolo, nel quale i maggiori Re dell'Europa facevano a gara per superarsi l'un l'altro nella raccolta dell'opere de' più insigni maestri.²⁹⁸

Deutlich wird zunächst, dass Leopoldo, der kein Fürstenamt bekleidete und somit im repräsentativen Rahmen wesentlich freier war als beispielsweise sein Neffe Cosimo III., mit einem großen finanziellen Aufwand und intensiven Forschungen sowohl Zeichnungen, als auch Gemälde zusammentrug. Sinn und Zweck dieser Mühen war, so lässt sich Fabronis Beschreibung spezifizieren, das Beobachten und Vor-Augen-Führen unterschiedlicher Modi in der künstlerischen Ausführung von – wie Fabroni weiter ausführt – Gesichtern, Kleidern und der Perspektive, der letzten Griechen und frühen toskanischen Maler wie Masaccio, Masolino und Domenico Ghirlandaio. Zudem verfolgte Leopoldo das Ziel, ein Verständnis für die charakteristischen Merkmale und Veränderungen in der *maniera* berühmter Künstler wie Raffael, Giovanni Bellini, Leonardo Da Vinci und Michelangelo sowie innerhalb diverser Schulen zu schaffen. Die Zeichnungen offenbarten Leopoldo in seiner Wahrnehmung das sukzessive Fortschreiten in der Kunst, die Wirklichkeit kopieren zu können – eine in der Annahme von der kontinuierlichen Weiterentwicklung der Malerei

297 Von diesem Selbstbildnis existiert eine weitere von Dolci angefertigte Kopie in der Sammlung des Earl of Radnor in Langford Castle in England. Eine andere Version wird in der Sammlung Eisler in Wien erwähnt. Charles McCorquodale, in: Ausst. Kat. Florenz 1986, Bd. II, S. 357, Nr. 2.324; Natali, in: Ausst. Kat. Rom 1990, Nr. 14.

298 Fabroni 1784, S. 107 f.

begründete Vorstellung, die sich an der Geschichtsteologie Vasaris und Baldinuccis orientierte. Gleichzeitig dienten sie ihm als Instrumente, um die Autorschaft von Werken, die neu in seinen Besitz gelangten, durch einen gegenüberstellenden Vergleich zu verifizieren.²⁹⁹

Diesen Eindruck bestätigte auch Baldinucci *Listra de' Nomi de' Pittori, di mano de' quali si hanno Disegni* aus dem Jahr 1673. Sie belegt erneut den pluriregionalen Grundgedanken der Sammlung und zeigt zudem, dass von nahezu allen Künstlern, deren Selbstbildnis in der *Stanza* hinterlegt war, auch mehrere Zeichnungen vorhanden waren, die entweder separat erworben oder aber gleich im Zusammenhang mit den Autoporträts zum Ankauf vorgeschlagen wurden. Sie dienten dazu, um sogenannte *libri* – also Zeichnungsbücher – einer jeden *maniera* anzufertigen.³⁰⁰ Die arrangierten *libri* waren sorgfältig zusammengestellte Codices, die meiner These nach unmittelbares Anschauungsmaterial für die in den Räumen aufgehängten Selbstbildnisse boten.³⁰¹

Wie meine späteren Untersuchungen noch darlegen werden, deutet alles darauf hin, dass ein wichtiger Aspekt der Zeichnungssammlung Leopoldos war, genügend Vergleichsmaterial in Bezug auf die Fähigkeiten verschiedener Kunstlandschaften zusammenzutragen. Als Element der kennerschaftlichen Methodik ist diese Vorgehensweise am Medici-Hof insbesondere von Baldinucci angestoßen worden. Für ihn waren skizzenhaft ausgeführte Zeichnungen die besten Indikatoren für eine korrekte Zuschreibung, da die schnellen Linien einer Skizze äußerst schwierig zu fälschen waren.³⁰² Die Analyse der Zeichnungen bildete für ihn einen systematischen Zugang zur Wahrheit.³⁰³ Den wissenschaftlichen Anspruch dieser umfangreichen Sammlung verrät zudem eine Bemerkung Baldinuccis in seinen *Notizie*, in der er die Integration ‚niederer‘ Künstler mit der Aufgabe

299 Ibid. Zum Ziel des Zeigens und Vor-Augen-Stellens der kunstgeschichtlichen Entwicklungen mittels der *Stanza dei Pittori* siehe Kap. VII.

300 Baldinucci 1673; detaillierte Ausführungen zur *Listra* auf S. 209, Anm. 8. Wie unter anderem die Verhandlungen zu dem Selbstbildnis Berninis bestätigen, informierte der in Rom stationierte Agent Paolo Falconieri im Juni 1674 Leopoldo nicht nur über das Selbstporträt des Malers, sondern setzte ihn ebenfalls darüber in Kenntnis, dass der Händler acht weitere Zeichnungen aus der Accademia Berninis in seinem Besitz habe, die er zusätzlich erwerben könnte, falls der Kardinal Interesse an der Anfertigung eines *libro* der *maniera* Berninis habe. Paolo Falconieri am 16. Juni 1674 (ASF, CdA, XIX, c. 625r–v); Prinz, 1971, S. 177, Dok. 43; Baldinucci, ed. Rannalli 1847, Bd. V, S. 657.

301 Zur Zeichnungssammlung von Leopoldo siehe auch Chiarini de Anna 1975, S. 38–64 und dies.: „Leopoldo de' Medici e la formazione della sua raccolta di disegni“, in: Mus. Kat. Florenz 1976, Bd. I, S. 26–39.

302 Filippo Baldinucci am 28. April 1681 an Vincenzo Capponi in: Barocchi 1975, Bd. VI, S. 461–485. Siehe auch Franconi 2020, S. 274–299. Andere Kenner hatten ähnliche Vorstellungen. Abraham Bosse war in seinen *Sentimens sur la distinction* von 1649 der Meinung, dass vollständig ausgeführte Werke leichter kopiert werden könnten als jene, die frei und unfertig mit wenigen Pinselstrichen gemalt worden sind. Auch Roger de Piles sah Zeichnungen als den reinsten Indikator für den individuellen Stil eines Künstlers. Warwick 2000, S. 173 f.

303 Struhal 2020, S. 102.

eines ‚guten Historikers‘ begründete, die darin bestehe, die Objekte ‚neutral‘ als Wissensspeicher zu sammeln, und nicht, über sie qualitativ zu urteilen.³⁰⁴ In diesem Rahmen wurde die Autopsie, geübt und strukturiert mittels der Erfahrung, zum ersten und wichtigsten Werkzeug. Ein Werk wurde nicht ausschließlich nach ästhetischen Kriterien beurteilt, sondern als ein Instrument nutzbar gemacht, um Wissen auszubilden, das unter dem sezierenden Blick die Umstände seiner Entstehung enthüllt und Antworten zu Fragen der Autorschaft liefert. Somit besaßen die Zeichnungsbücher eine essentielle Funktion: Sie dienten als umfassendes Dokumentationsmaterial, das für ihre Betrachter den Gewinn von Erkenntnissen und mühelose Vergleiche erlaubte, um die Differenzen zwischen verschiedenen Epochen, Schulen und Regionen zu erlernen.³⁰⁵ Damit ist ebenfalls die gewünschte Eigenhändigkeit der Blätter zu erklären – denn Leopoldo ließ auch bei den Zeichnungen nachweislich lediglich Käufe tätigen, die dem Anspruch des „veramente originale“ gerecht wurden.³⁰⁶ Auch hier suchte er für eine eingehendere Prüfung der Zeichnungen lokale „esaminatori di disegni“ auf, oder er ließ die Blätter zur systematischen Untersuchung nach Florenz schicken.³⁰⁷

Die beiden Sammlungen, sowohl die der Zeichnungen, als auch jene der Selbstbildnisse, bildeten somit eine Synergie – ihr gemeinsames Wirken erfüllte im reziproken Austausch den Zweck zur Sicherung der Eigenhändigkeit und der Demonstration einer Geschichte von Kunst innerhalb der systematischen Sammlungsstruktur.³⁰⁸ Diese Beobachtung soll nicht als Verneinung der Existenz von zwei separaten Sammlungen verstanden werden, von denen insbesondere jene der Selbstbildnisse innerhalb der Gemäldesammlung eine gesonderte Stellung einnahm. Beide sind jedoch logisch miteinander verknüpft gewesen. Sie beförderten sich durch den stetigen Vergleichsprozess der beiden Medien. Gemeinsam erwirkten sie, dass das Wissen um künstlerische Konzepte und Prozesse innerhalb verschiedener Gattungen in einem letzten Schritt durch ihre Zugänglichkeit und spezielle Anordnung visuell erfahrbar gemacht wurde.

304 Franconi 2020, S. 229–238. Siehe für die Synergie von Leopoldos Zeichnungssammlung und den Selbstbildnissen weiter Mus. Kat. Florenz 1976, Bd. I, Disegni, S. 14–25 und S. 36; Bickendorf 1998, S. 52–63; Fileti Mazza 2009, Bd. II, S. 17 und S. 74; Vermeulen 2010, S. 124–129.

305 Olmi 1993, S. 114.

306 Leopoldo am 21. Oktober 1673: „È giunta ben custodia la cassetta con i cinque disegni invitami da V.S., che sono stati da me veduti volentieri e riconosciuta la qualità loro [...]. Se l'altro disegno dello Zuccheri fusse veramente originale e della medesima qualità di maniera e diligenza di questi, e che si potesse sperare, come ragionevolmente si crede, che il padrone di esso moderasse la pretensione che ha di 6 doppie, io vi applicherei volentieri, ma desidererei prima di sodisfarmi col vederlo, e mi figuro che il padrone di esso non averà repugnanza a mandarlo perch'io lo veda, già che non ha fatto difficoltà di mandare questi, per riaverli in caso non mi fussero piaciuti“ (ASF, CdA, XVIII, ins. 5, c. 50); ed. in Barocchi 1975, Bd. VI, S. 211.

307 Konnten aus verschiedenen Gründen die Zeichnungen nicht verschickt werden, so ordnete Leopoldo einen Mitarbeiter oder Kenner an, sich die Zeichnungen vor Ort anzuschauen. Fileti Mazza 2009, Bd. II, S. 12. Für das Zitat siehe Zarrillo 2017, S. 130, Anm. 12.

308 Siehe hierzu ausführlich in Kap. VII.

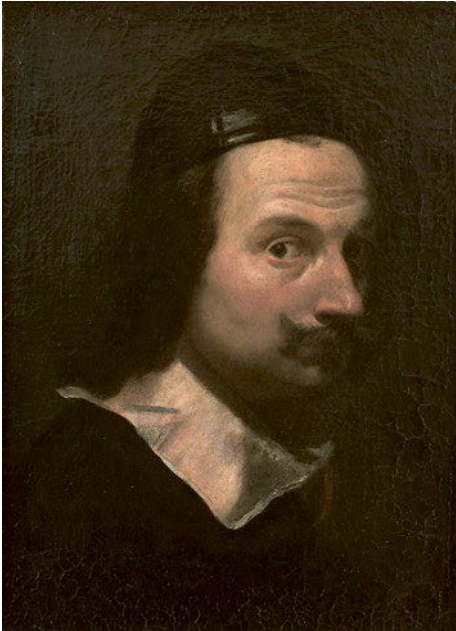
In diesem Sinne ist auch Dolcis Werk zu lesen: In einem ersten Schritt enthüllt bereits der Bildmodus des selbstreferentiellen Porträts die eingeschriebene Bildevidenz – und zwar mittels einer Kongruenz der unterschiedlichen Ebenen, beispielsweise durch die Verschränkung von Hand und Hut. Gleichmaßen gilt dies aber auch für den ostentativen Kontrast zwischen *disegno* und *colore*, die eine reale Präsenz des Dargestellten fingiert. Indem Dolci auf verschiedenen Ebenen mit dem Erkennen und Zeigen spielt, entsteht ein Dialog mit den Betrachtenden. Folglich soll das Selbstbildnis nicht nur etwas evident machen, sondern erzeugt mittels seiner Darstellungsform – in welcher der Maler für die Echtheit des Gesichts und der *maniera* bürgt – Evidenz. Gleichzeitig hat diese Untersuchung am Autoporträt einen aporetischen Charakter, da die Selbstbildnisse suggestiven Kriterien folgen – es ist stets eine *gemachte* Evidenz. Die Selbstbildnisse können, nach Beltings Theorie, keine Realität zeigen, da jedes Porträt hinter einer Maske zurücktritt und sich Ähnlichkeit stets neu innerhalb der Gesellschaft konstituiert. Mithin ist plausibel, dass aus diesem Grund Gäste der Selbstbildnissammlung in einem weiteren Schritt die faktische *carta* – die physische Selbstbildnis-Zeichnung Dolcis im Besitz Leopoldos – der fingierten *carta* in seinem gemalten Bildnis gegenüberstellten. Da Dolci ausschließlich die Zeichnung im Selbstbildnis signierte, ist diese nachweislich von ihm beglaubigt und kann, da sie als ‚Dokument‘ ausgewiesen ist, von dort ausgehend mit der realen Entwurfszeichnung und anhand der physiognomischen Merkmale mit dem repräsentativen Äußeren auf erster Ebene verglichen werden. Somit bietet die Signatur die Gewissheit, ihn als Erfinder und geistigen Urheber des Gemäldes anzuerkennen. Die Geltung der Evidenz in dem Bildnis Dolcis wird folglich mittels der Präsenz der Zeichnung in seiner Komposition und der realen Zeichnung geschaffen. Dieses analoge und empirische Verfahren, das die Agenten durch den Einsatz externer Quellen auf die *semplici ritratti* anwandten, konnte nun jeder Betrachter in der *Stanza* anhand der Zeichnungsbücher selbst durchführen und eine „Zeugenschaft der Sinne“ erfahren.³⁰⁹

3. Lorenzo Lippis scharfsinniges Auge

Die systematische Verbindung von wirkungsästhetischer Logik im Selbstbildnis mit dem Evidenzverfahren am Medici-Hof im 17. Jahrhundert kann Lorenzo Lippis Brustbildnis im Profil wie kaum ein zweites Beispiel verdeutlichen (Abb. 55).³¹⁰ Der Maler dreht den Kopf leicht zu den Betrachtern, sodass er vordergründig seine rechte Gesichtshälfte präsentiert. Indem diese mittels einer undefinierten Lichtquelle hell erleuchtet wird, bleibt die andere Seite weitestgehend im Schatten verborgen. Besonders exponiert ins Bild gesetzt ist das fixierende rechte Auge des Malers: Akzentuiert durch die Lichtreflektionen auf dem

309 Boehm 2008b, S. 16.

310 Meloni Trkulja, in: Mus. Kat. Florenz 1979, S. 919, Nr. A539. Vgl. auch Lorenzo Lippi, *Selbstbildnis* (?), um 1650, Öl auf Leinwand, 66 × 49,5 cm, Hagerstown (MD), Washington County Museum of Fine Arts, Kat. Nr. A0645,55.0002.



55__Lorenzo Lippi, *Selbstbildnis*, um 1650–60, Öl auf Leinwand, 49,5 × 36 cm, GdU, Florenz.

Inkarnat, welche den runden Schatten um das Auge verstärken, sowie die hochgezogene Braue und die in runde Falten gelegte Stirn, nimmt das Auge Blickkontakt mit den Rezipienten auf. Die schwarze Kopfbedeckung spiegelt am Ansatz gleichermaßen das Licht, wohingegen ihre Kontur, die braunen, schulterlangen Haare und die schwarze Kleidung vor dem neutralen und im dunkelbraun gehaltenen Kolorit des Hintergrunds zurücktreten; lediglich der weiße Kragen des Gewands wird vom Licht bespielt.

Da sich bislang lediglich zwei Monografien dem Œuvre des florentinischen Malers und Poeten widmen, ist wenig über das Selbstbildnis bekannt. Unter den wissenschaftlichen Untersuchungen ist zunächst Chiara D’Afflittos Werkkatalog zu nennen, in dem sie unter stilkritischen Gesichtspunkten eine künstlerische ‚Entwicklung‘, angefangen bei Lippis Ausbildung bei Matteo Rosselli, nachzeichnet.³¹¹ Mit einem ganz anderem Ansatz analysiert dagegen Eva Struhel in ihrer Dissertation *La semplice storia del naturale. Lorenzo*

311 D’Afflitto & Carminati 2002; dies.: s.v. ‚Lorenzo Lippi‘, in: Alberto Ghisalberti (Hg.): *DBI*, Bd. 65, Rom 2005, S. 216–223. Siehe weiter Elena Berti: „Autoritratto di Lorenzo Lippi“, in: *Bollettino d’arte*, 4. Ser. 38, 1953, S. 56; von Flemming 1998, S. 74–101; Sandro Bellesi: s.v. ‚Lippi Lorenzo‘, in: ders. (Hg.): *Catalogo dei Pittori Fiorentini del ’600 e ’700*, Bd. I, Florenz 2009, S. 179; Pizzorusso 2014, S. 56–79; Elisa Acanfora: „Lorenzo Lippi ritrattista per Francesco Cellesi“, in: *Storia dell’arte*, 143/145, nuova serie 43/45, 2016, S. 125–130; Francesca Baldassari: „Per Lorenzo Lippi ritrattista“, in: *Storia dell’arte*, nuova serie 1, Januar/Juni 2018, S. 89–98.



56__Francesco Zuccarelli, Titelseite von Lorenzo Lippi, *Il Malmantile racquistato*, 1676, Kupferstich, 20 × 15 cm, The Metropolitan Museum of Art, New York.

Lippi's Poetics of Naturalism in Seventeenth-Century Florence sein Schaffen vor der Folie der naturwissenschaftlichen Debatten des 17. Jahrhunderts, wobei sie sein malerisches Œuvre mit seinem literarischen Schaffen – namentlich dem Werk *Il Malmantile racquistato* – verbindet (Abb. 56).³¹² Vor dem Hintergrund seines satirischen Epos kontextualisiert Struhal das Selbstbildnis im Rahmen burlesker und humoristischer Texte und erkennt eine beabsichtigte Selbstformung als *pittore goffo*, die in unterhaltender Weise eine unbeholfene und plumpe Art fingiere.³¹³ Diese scherzhaft angelegte Darstellung, die Struhal ferner anhand der kompositorischen Darstellung seines Gesichts festmacht, sei typisch für die Tradition der schriftlichen Gattung, in der es darum gehe, grotesk beschriebene Protagonisten trivialer Situationen in ein intellektuelles Gefüge von literarischen Verweisen einzubetten. Somit spiele der Autor mit stilistischen Parallelen burlesker Gedichte, die intendiert mit normativen Regeln der Kunst wie dem Dekorum brechen.³¹⁴

312 Struhal 2007. Vgl. dies. 2010, S. 43–55; dies. 2013, S. 105–127; dies. 2017a&b, S. 683–708.

313 Lorenzo Lippi nimmt im *Malmantile racquistato* die Rolle des Perlone Zipoli ein, einem dilettantischen Maler, der aufgrund seiner künstlerischen Unfähigkeit als Taugenichts gilt. Seine groben und unförmigen Figuren sowie Dekorationen darf er lediglich auf wertlose Gegenstände wie Lederschuhe malen. Lippi, ed. Portirelli 1807; Struhal 2007, S. 303–316.

314 Struhal 2007, S. 304–311.

Ich möchte dagegen noch eine andere Lesart ermitteln, die sich sowohl auf das bewusst exponierte Auge des Malers konzentriert als auch auf den Einsatz der *naturalezza* seiner künstlerischen Ausformung, die ihm von Zeitgenossen fest zugeschrieben wurde. Denn die Tatsache, dass Lippi in seiner Selbstdarstellung, diesen eindringlichen Blickkontakt wählte, führt zu der Frage, ob er mittels seiner Darstellungsebene sowie der produktions-ästhetischen Ausführung möglicherweise bewusst auf die epistemologischen Diskussionen rekurriert, die im Kern jene systematische Beobachtungsstrategien verhandeln, welche konstitutiv für die *Stanza dei Pittori* waren.

Zwar ist der genaue Eingang des Selbstbildnisses in die Sammlung nicht dokumentiert, doch belegt das *Inventario generale* aus den Jahren 1663–1667 das Selbstporträt in den Räumen Leopoldos.³¹⁵ Die kunsthistorische Forschung datiert die Entstehung des Gemäldes auf 1650 bis 1660, also den Zeitraum, in dem Lippi zusammen mit Il Volterrano die Zeichnungssammlung Leopoldos systematisierte, wie ein unpubliziertes Manuskript Giovanni Cinellis darlegt, das sich in der Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze befindet.³¹⁶ Da er dem Kardinal darüber hinaus sogar sein Werk *Il Malmantile racquistato* widmete,³¹⁷ kann davon ausgegangen werden, dass er sein Bildnis, das zeitlich mit der Gründung der Accademia del Cimento zusammenfällt, explizit für seinen Patron anfertigte. Denn offenbar ging er, wie ich im Folgenden sukzessiv herausstellen werde, mit seiner Technik der „pura imitazione del vero“ bewusst auf die naturwissenschaftlichen Debatten zur Wirklichkeit und Evidenz ein, die im Palazzo Pitti ausgetragen wurden.

Eva Struhals Untersuchungen verdanken wir die Erkenntnis von Lippis Auseinandersetzung mit den wissenschaftlichen Denkmustern der Autopsie seiner Zeit.³¹⁸ Dass der Maler die Signifikanz der eigenen Beobachtungsfähigkeit zum Thema seines Selbstbildnisses macht, ist durchaus denkbar. Insbesondere ist das Auge mittels der Licht-Schatten-Regie ostentativ inszeniert. Die Tatsache, dass es sowohl weit geöffnet, als auch – und das ist mitunter entscheidendes Kriterium – prominent im Bild positioniert ist, sodass es einen intensiven Blickkontakt mit den Rezipienten herausfordert, bedingt die alleinige Konzentration darauf und macht das Sehen zum eigentlichen Gegenstand der Komposition. Besonders fruchtbar erscheint dahingehend, dass das Sehvermögen Lippis ein tradiert Topos in diversen zeitgenössischen Quellen ist, wie unter anderem der Maler und Dichter Francesco Rovai in einem Gedichte thematisierte: „Un Lippo che più d'Argo acuto ha il guardo“.³¹⁹

315 *Inventario generale* 1663–1667 (BRF, ms. 2443, c. 143 f.).

316 Giovanni Cinelli behauptet, dass Lippi und Volterrano gemeinsam das Klassifizierungssystem entwickelten und nicht Baldinucci. Giovanni Cinelli: *L'Anonimo d'Utopia a Filaletto* (BNCF, Cod. Magl., XVII, Bd. XX, c. 3v).

317 Lippi, ed. Portirelli 1807, S. 25.

318 Struhal 2017b, S. 696.

319 Zit. nach Struhal 2007, S. 362. Die *Miscellanea di Poesie* von Francesco Rovai und Antonio Malatesti befindet sich in der BNCF, Cod. Palat., Fondo Nazionale II, II, 285.

Rovai stellt die immens scharfe und unermüdliche Beobachtungsgabe des Malers über die der mythologischen Kreatur Argus – welcher, um die in eine Kuh verwandelte Io unablässig zu bewachen, mit mehr als hundert Augen ausgestattet war. Diese Eigenschaft des *acuto guardo* deckt sich mit der empirischen Methode der direkten Beobachtung, die ab 1600 in den naturphilosophischen Feldern zur Grundlage für die Fähigkeit von Wissen aufstieg.³²⁰ Gleichzeitig koinzidiert das pointierte, scharfe Sehen mit den kennerschaftlichen Untersuchungen am Medici-Hof. Ein *giudizio* von Livio Mehus an Ciro Ferri – beide Maler waren Mitarbeiter von Leopoldo de' Medici und später von Cosimo III. – enthüllt nur etwas später, nämlich 1672, die Semantik des Adjektivs ‚acuto‘. Bezüglich eines venezianischen Gemäldes mit dem Sujet der Ehebrecherin, die nach Mehus' ausgiebiger Untersuchung aus der Hand Tizians oder Giorgiones stammte, weist er gleich zu Beginn auf die Konditionen einer erfolgreichen Bilduntersuchung hin:

Si calò il quadro dell'Adultera, e si messe a un lume, che si sarebbe scorto gli occhi alle pulci, ma (giacchè ha da parlare con ogni libertà) con tutto ciò l'occhio mio non è sì acuto, che sappia distinguere, se è originale, ovvero copia, sebbene da molti farà giudicato originale, per lo strappazzo del pennello, che vi si scorge; ma da' più sottoli investigatori, o (come si suol dire) più stitici porterà sospetto di copia, per qualche durezza, che si scorge in alcune teste, ed altre cose.³²¹

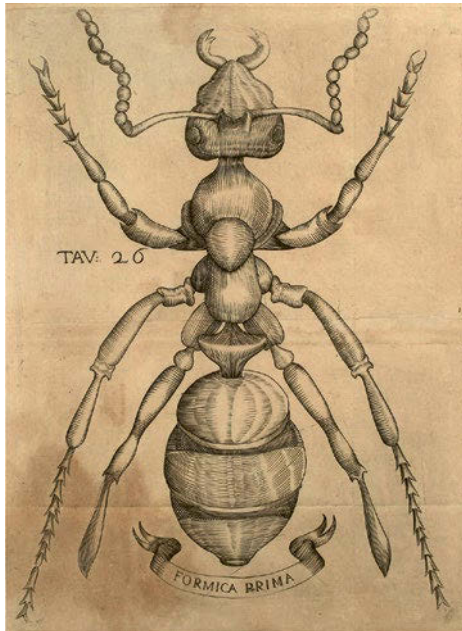
Trotz einleitender Erklärung, Mehus habe bei seiner Analyse das Bild unter ein Licht gestellt, sodass die Augen sogar die Flöhe hätten erkennen können, bedauert er im Fortgang dennoch, dass – trotz der sichtbaren Pinselführung – sein Auge nicht scharf genug sei („l'occhio mio non è sì acuto“), um zu erkennen, ob es sich bei dem Gemälde um ein Original oder eine Kopie handelte. Nicht auszuschließen ist, dass Mehus mit seiner Formulierung auf die mikroskopischen Untersuchungsmethoden von Insekten der 1660er Jahre, durchgeführt von Francesco Redi im Palazzo Pitti, anspielt (Abb. 57). Um eine erkenntnisreiche Beobachtung zu generieren, forderte Redi, die Augen zu schärfen („aguzzar gli occhi, e armargli bene d'un miscroscopio squisitissimo“), sodass unter Zuhilfenahme optischer Sehhilfen auch kleinste Realitätsebenen wahrgenommen werden konnten.³²²

Obgleich Lorenzo Lippi bereits 1665 starb, ist er durch seine Tätigkeit am Medici-Hof sicherlich mit der zunehmenden Bedeutung der postulierten Autopsie sowie den experimentellen Methoden in Berührung gekommen. Ein wichtiges Indiz seiner angewandten

320 Struhal 2017b, S. 696. Vgl. Pomata 2010, S. 49–69; Daston 2010, S. 81. Baldinucci belegte Lippis schriftliches Œuvre hingegen mit „una certa sua acutezza ne' motti“ und bezog sich damit auf ein ironisch-spöttisches Konzept der Dichtungstheorie im Seicento. Baldinucci 1728, S. 457; Andrea Battistini: s.v. ‚Acutezza‘, in: *HWRh*, Bd. I, Sp. 88–100; Struhal 2013, S. 105–127.

321 Livio Mehus an Ciro Ferri vom 24. April 1672, zit. nach Giovanni Gaetano Bottari: *Raccolta di Lettere sulla Pittura Scultura ed Architettura, scritte da' più celebri personaggi che in dette arti fiorirono dal secolo XV. al XVII.*, Bd. II, Rom 1757, S. 49, Nr. XXV.

322 Francesco Redi: *Esperienze intorno alla generazione degli'insetti*, Neapel 1687, S. 174.



57__Mikroskopische Darstellung einer Ameise, Kupferstich, in: Francesco Redi: *Esperienze intorno alla generazione degl'insetti*, Florenz 1668, Taf. 26.

Naturbeobachtung und Autopsie für den Erwerb von Erkenntnissen liefert unter anderem der florentinische Maler und Biograf Giovanni Camillo Sagrestani (1660–1731), der Lippi als einen „osservatore del naturale“ bezeichnete und den hohen Stellenwert der visuellen Wahrnehmung für Lippi unterstrich:³²³

Non manchò questo artefice di usare ogni diligenza nelle sue opere, dell'osservazione dell naturale, mentre non fece un segnio che con ogni studio non volessi da esso vedere et osservare, come fanno fede le sue osservazioni.³²⁴

Mittels äußerster Sorgfalt soll Lippi in seinen Werken die Beobachtung der Natur systematisch für sich genutzt haben. Dass er von einer konzentrierten visuellen Erfahrung seiner Umgebung zu keiner Zeit abließ, führte der Biograf ferner anhand einer Anekdote aus: Nach getaner Arbeit soll der Maler mit seinem Freund, dem Juristen und Autor Paolo Minucci, am Fluss Mugnone entlangspaziert und einer Gruppe von Wäscherinnen begegnet sein, von denen er eine in all ihren Bewegungen reiflich betrachtet habe: „perché era osservatore dell' naturale, si fermò estaticho ad osservare ogni sua azione“.³²⁵ Fasziniert von der Schönheit ihrer Beine, die er anhand der Regeln der Symmetrie beurteilt habe, bezahlte

323 Sagrestani, ed. Santi 1980, Bd. I, S. 397–399.

324 Ibid., S. 397.

325 Ibid., S. 398.

Lippi der Frau einen *testone*, damit sie ihren Rock ein wenig anhebe, um die Gleichmäßigkeit ihrer Schenkel studieren zu können.³²⁶

In der Biografie pointiert Sagrestani die Bedeutung des Sehvorgangs mit der individuellen *esperienza* – also einer in diesem Fall alltäglichen, aber dennoch bewussten Seherfahrung, die in einem Erkenntnisinteresse steht, respektive in der Augenzeugenschaft von Wahrheit. In Lippis engeren Umfeld, sowohl dem künstlerischen als auch dem naturphilosophischen, sind auf das *vero* abzielende Beobachtungsstrategien ein stark diskutiertes Kriterium gewesen. So sprach sich Lorenzo Magalotti in den oben bereits besprochenen, 1666 publizierten *Saggi* der Accademia del Cimento für die Suche nach Wahrheit aus, da sie zum Schlüssel des Verständnisses des Universums beitragen sollte.³²⁷ Um sich dieser anzunähern, basierten die durchgeführten Experimente auf Galileis neuplatonischem Prinzip, das Magalotti in seiner Metapher zum *Libro della Natura* veranschaulichte: Da Gott der Autor der Natur sei, könne lediglich er die einzige Quelle von wahrhaftigem Wissen darstellen. Folglich sei die Wahrheit ausschließlich in den selbstgemachten Erfahrungen mit und in der Natur zu suchen.³²⁸

Lippi, der für seine Fähigkeit zur genauen Beobachtung der Natur, die mit den naturwissenschaftlichen Methoden zusammenfallen, bekannt war, reihte sich mit dem emphatisch inszenierten Auge seines Bildnisses höchstwahrscheinlich in die intensiven Verhandlungen von Empirie und Evidenzformung ein. Doch das gelang ihm nicht ausschließlich auf kompositorischer Ebene, indem er sich als Beobachter inszeniert. Vielmehr wusste er anhand seines kunsthistorischen und -theoretischen Wissens die ‚Realität‘ mit produktionsästhetischen Mitteln wiederzugeben.³²⁹ Struhal unterstreicht, dass Lippi in seinem Œuvre den strikten Regeln einer Naturnachahmung folgte, um seine Kunstwerke als Ergebnis von Entscheidungen, die auf Sorgfalt und Intellekt gründen, zu

326 Sagrestani, ed. Santi 1980, Bd. I, S. 398. Dass Lippi die Schönheit seiner Figuren mathematisch begründet, exemplifiziert Struhal anhand des Familienporträts von Agnolo Gallis Kindern im *Triumph des David*. Seine Kenntnisse der mathematischen Theorien lassen sich möglicherweise auf seine Rolle in der Accademia del Disegno zurückführen, in der die beiden Galilei-Schüler Evangelista Torricelli und Vincenzo Viviani die Grundlagen Euklids sowie die Ausführungen zur Perspektive lehrten. Struhal 2017b, S. 690–693.

327 Magalotti 1666, S. 6r–8r.

328 Struhal weist darauf hin, dass Lippi ein starkes Interesse an der Suche nach dem Galileischen Konzept von Wahrheit besaß, da die Emphase des *vero* ebenfalls die Schriften Galileis charakterisiert, der damit neue wissenschaftliche Erkenntnisse präsentierte und sich gegen eine blinde Akzeptanz ungeprüfter Ergebnisse von Autoritäten stellte. Struhal 2017b, S. 687.

329 Parallelen zu den empirischen Methoden lassen sich bereits in dem Konzept Raffaello Borghinis erkennen, der den *disegno* mit einer präzisen Nachbildung des Gesehenen assoziierte. In seinem Dialog *Il Riposo* kennzeichnet Borghini das Zeichnen nach der Natur als eine essenzielle Fähigkeit des Künstlers und setzt die wahrheitsgetreue Wiedergabe in der Zeichnung mit klarem Quellwasser gleich, während er das Kopieren anderer Maler mit abgestandenem Wasser aus künstlich angelegten Kanälen in Verbindung bringt. Borghini 1584, S. 139f. Siehe hierzu Struhal 2007, S. 153.

präsentieren.³³⁰ Filippo Baldinucci, der sowohl Lippi für den *Malmantile racquistato* beiriet, als auch bei der Beurkundung seines Nachlasses am 14. April 1665 anwesend war und ihm eine Biografie in seinen *Notizie* widmete, bestätigt dem Produktionsprozess Lippis ein realitätstreu Vorgehen.³³¹ In den *Notizie* charakterisierte der Biograf Lippis malerisches Werk als Ergebnis einer strikten Naturbeobachtung und -nachahmung, da er stets einem „amor fisso, che egli ebbe sempre intorno alla semplice imitazione del naturale“ nachging, statt sich an meisterhaften Malern wie Correggio zu orientieren, die lediglich die schönsten Elemente in ihren Bildern zusammenfügten.³³² Da er Lippis Streben nach einer naturgetreuen Repräsentation mit dem Adjektiv ‚semplice‘ umschrieb, die eine Rohheit in der Ausführung impliziert, liest Eva Struhal darin eine subtile Kritik gegen die mimetische Wiedergabe der Natur. Dennoch erkannte Baldinucci, laut Struhal, in Lippis Vorgehensweise eine intendierte und moralisch verpflichtende Reduzierung auf das ‚Natürliche‘, statt einer groben und unbedachten Nachahmung, wie es bei Malern zutrefte, denen die künstlerische und konzeptuelle Fähigkeit fehlte.³³³

Diese angeführte Kritik Baldinuccis lässt sich mittels seines Interesses an den Kriterien *verità* und *imitazione del vero* noch weiter aufschlüsseln. Diese erhob er zum Ziel der Malerei, da das Abbild dadurch Lebendigkeit erhalte. Eine vollständige *imitazione del vero* benötigte laut Baldinucci den *rilievo*, für dessen Ausgestaltung insbesondere Lichtreflexionen eine eminente Rolle spielen. Der sogenannte *lume* ist das Spiegeln eines Glanzes oder Lichts auf einen Gegenstand, das dem Betrachter ins Auge fällt. Indem das Licht sanft („dolcemente“) zum Dunklen oder zum Schatten hin abgestuft wird, verleiht ein Künstler dem gemalten Objekt Tiefe.³³⁴ In Bezug auf Lippis Selbstbildnis fällt auf produktionsästhe-

330 Struhal 2013, S. 125.

331 D’Afflito & Carminati 2002, S. 374, Nr. 15; Pizzorusso 2014, S. 59, Anm. 28 und 29.

332 Baldinucci 1728, Bd. VI, S. 451: „poco o nulla cercando quel più, che anche senza scostarsi dal vero, può l’ingegnoso artefice aggiugner [sic!] di bello all’opera sua, imitando solamente il più perfetto, con vaghezza di abbigliamenti, varietà e bizzarria d’invenzione [...]. A cagione dunque di tal suo genio alla pura imitazione del vero, non volle mai fare studio sopra le opere di molti gran maestri, stati avanti di lui, che avessero tenuta maniera diversa.“

333 Struhal 2007, S. 173 und dies. 2017b, S. 683–708; Baldinucci 1728, Bd. VI, S. 451. Dass der Maler dem ästhetischen Prinzip der *naturalezza* folgte, wird anhand der Verknüpfung Baldinuccis mit dem Maler Santi di Tito deutlich, der ebenfalls aus einer natürlichen Beobachtung und Wiedergabe der Realität seine Kunst schöpfte. Lippi strebte genau diese Form der Ausführung an, um eine ‚natürliche‘ Malerei zu entwickeln, deren Transparenz die Konstruiertheit des Bildes negieren sollte. Für die *naturalezza* siehe auch Maddalena Spagnolo: „La fortuna di Andrea del Sarto nella riforma della maniera. La naturalezza del pittore fiorentino“, in: *Ricerche di Storia dell’arte*, 164, 1998, S. 35–56.

334 Baldinucci 1681a, s.v. ‚Lume‘: „I Pittori chiamano lume quella chiarezza, che ridonda dal riflesso dello splendore o lume, sopra la cosa illuminata, cioè un color chiaro apparente nella cosa colorita a simiglianza del vero; questo digradando dolcemente verso lo scuro, o ombra, che vogliam dire, serve alla pittura, per far rilevare, e risaltare la cosa rappresentata [...]. Questi lumi si fanno più e meno chiari secondo la digradazione del rilievo.“ In dem wissenschaftlichen Traktat der Accademia del Cimento verweist der

tischer Ebene das deutliche Licht-Schatten-Spiel auf, welches ein starkes *rilievo* inszeniert. So suggeriert insbesondere das sich vor dem schwarzen Hintergrund absetzende und vom Licht beschienene Inkarnat mit den rosa Wangen und die Schattenbildung unter dem Kinn, in den Stirnfalten sowie dem Auge eine plastische, beinahe lebhaftige Erhebung des Gesichts. Durch die Zurücknahme der formalen Gestaltungsmittel, die reduzierte Farbigkeit und die scharfen Konturen setzte er sich offenbar mit den darstellerischen Grundfragen der Lebendigkeit auseinander, die er zudem auf wirkungsästhetischer Ebene durch den angedeuteten transitorischen Moment intensivierte. Denn Lippi scheint in seinem Selbstbildnis an den Rezipienten vorbeizugehen oder sich diesen lediglich kurz zuzuwenden. Mittels seiner evozierten Bewegung steigerte er nochmals die Wirkkraft seiner Lebendigkeit. Somit verschränkte Lippi auf der kompositorischen Ebene – dem exponierten Auge und der Evokation der Bewegung – und auf produktionsästhetischer Ebene – mittels der reliefartigen, lebendigen Darstellung – die epistemische und ästhetische Dimension der Evidenz in seinem Selbstbildnis. Durch die Kontextualisierung in die wissenschaftlichen Debatten schuf er ein faktenbasiertes Fundament, das zur Realität seines Umfelds gehörte. Gleichzeitig erzeugte er durch die bewusst mimetische Wiedergabe mittels produktionsästhetischer Strategien eine Wirklichkeitserfahrung für den Betrachter und verwies auf seine *téchne* als Maler, aber auch als Beobachter. Der Frage, wie sich in der gelungenen künstlerischen Ausführung, die ein lebendiges Abbild zu präsentieren scheint, ein Wahrheitsanspruch manifestierte, der am Medici-Hof konkret bei der Argumentation um die Evidenz der Selbstbildnisse eingesetzt wurde, ist im nächsten Kapitel einer ausführlichen Betrachtung gewidmet.

4. Der Wahrheitsanspruch im Lebendigkeitstopos

Der wahrheitsgetreue Darstellungsmodus künstlerischer Mimesis, der den Eindruck von Lebendigkeit und den Anschein einer höchstmöglichen Realität evozieren soll, ist sowohl in der Porträtmalerei, als auch in den modernen Debatten der Kunstgeschichte vielfach diskutiert worden. Er geht, wie ich im vorangegangenen Kapitel zu Lorenzo Lippis Selbstbildnis kurz skizziert habe und nun im Folgenden weiter ausführen werde, über die oben verhandelte Kategorie der ‚Ähnlichkeit‘ weit hinaus.³³⁵ Begeisterte Resonanzen und Berichte

Ausdruck *lume* auf die Semantik von Wahrheit und Erkenntnis. Die Metapher ist für die Beschreibung von Experimenten zur Ausbildung des Wasserdrucks in verschieden geformten Glasröhrchen zu finden: „per auer’alcun lume della verità di questo discorso cercammo di veder quel che seguisse nel voto di tal’effetto.“ Magalotti 1666, S. CII.

335 Zum Lebendigkeitstopos insb. David Freedberg: *The Power of Images. Studies in the History and Theory of Response*, Chicago 1989; Frederika H. Jacobs: *The Living Image in Renaissance Art*, Cambridge 2005; Ulrich Pfisterer & Anja Zimmermann (Hgg.): *Animationen, Transgressionen. Das Kunstwerk als Lebewesen*, Berlin 2005; Victor Stoichiță: *The Pygmalion Effect. From Ovid to Hitchcock*, Chicago et al. 2008; Horst Bredekamp: *Theorie des Bildakts*, Berlin 2010; Uwe Fleckner & Iris Wenderholm (Hgg.): *Magische Bilder. Techniken der Verzauberung in der Kunst vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, Berlin/ Boston und jüngst Fehrenbach 2021.

über getäuschte Betrachter auf gelungene mimetische Kunstwerke sind seit der Antike bekannt: Von den tierischen Reaktionen auf gemalte Artgenossen oder Herren, von denen bereits Plinius berichtete,³³⁶ bis hin zur Formulierung, ein Bildnis sei so wahr wie die Wahrheit („Tal che il dipinto è non men ver che il vero“), wie Pietro Aretino über ein Damenporträt Tizians schreibt.³³⁷ Giorgio Vasari markierte den Lebendigkeitstopos schließlich als Errungenschaft der dritten Epoche seines teleologischen Modells und begriff es als Spannungsverhältnis zwischen Identität und Differenz von Urbild und Abbild – was soweit geht, dass er auch am Beispiel einer zu lasziven „imitazione del vivo“ auf die moralischen Gefahren für Rezipienten hinwies.³³⁸

Lebendigkeit entsprach keinem fixierten Gegenstand, sondern war auf die Wirkungsästhetik angewiesen. Das persuasive Verfahren setzte sich insbesondere in der Gattung des Porträts aus verschiedenen Motiven wie der Bewegung, der Farbe der Haut, dem Glanz in den Augen, der Gestik sowie der Wiedergabe von feinen Details im Gesicht zusammen.³³⁹ Daraus resultiert die Frage, welche produktionsästhetischen Modi in den Selbstbildnissen auf die Lebendigkeit bezogen wurden. Wie definierte Leopoldo de' Medici die Grundlagen der Verlebendigungsleistung im Selbstbildnis, respektive in seinen eigenhändigen Porträts und wie nutzte er diese fingierte Präsenz – die auch stets eine Distanz zur Realität offenbart, da sie lediglich ein Abbild und nicht die Person selbst ist – im Rahmen der Erzeugung von Evidenz?

In der florentinischen Malerei verdichtete sich der Diskurs um dieses Paradigma, weshalb auch in Selbstbildnissen anhand künstlerischer Mittel verstärkt Lebendigkeit fingiert wurde. So beschrieb Baldinucci in seinen *Notizie* die Wirkkraft des eigens für Leopoldos Sammlung angefertigten Selbstbildnisses von Baldassare Franceschini (Abb. 58) mit der einschlägigen Formel *al vivo*:³⁴⁰

336 Plinius, *Hist. nat.*, Bd. XXXIV, 95. Ferner soll Albrecht Dürer mit seinem naturgetreuen Selbstbildnis im Pelzrock seinen Hund getäuscht haben, der das Abbild für wahr hielt und die Leinwand ableckte. Siehe Dieter Wuttke: „Unbekannte Celtis-Epigramme zum Lobe Dürers“, in: *ZfK*, 30.4, 1967, S. 321–325, hier S. 325.

337 Zit. nach von Rosen 2001, S. 287.

338 Zu Fra Bartolomeos Figur des Heiligen Sebastian, die in der Ausführung des Inkarnats nicht nur einen lebendigen Anschein erweckte, sondern die zur Beichte erschienen Frauen beim Anblick der lasziven und realitätsnahen Darstellung des Fleisches zu sündigen Gedanken verführte, siehe Vasari, ed. Bettarini & Barocchi 1976, Bd. IV, S. 97.

339 Auch bei Alberti geht die Lebendigkeit über die bloße Nachahmung hinaus, so integriert der Kunsttheoretiker in *De re aedificatoria* den harmonischen Zusammenhalt von Figuren durch die Elemente *numerus*, *collocatio* und *finitio*. Vgl. Frank Fehrenbach: „Color natus – Color vitale. Prolegomena zu einer Ästhetik des ‚Lebendigen Bildes‘ in der Frühen Neuzeit“, in: Ulrich Pfisterer & Max Seidel (Hgg.): *Visuelle Topoi. Erfindung und tradiertes Wissen in den Künsten der italienischen Renaissance* 2003, S. 151–170, hier S. 153.

340 Meloni Trkulja, in: *Mus. Kat. Florenz* 1979, S. 1037, Nr. A1011.

58__Baldassare Franceschini, *Selbstbildnis*,
um 1665–1675, Öl auf Leinwand,
73 × 58,5 cm, GdU, Florenz.



E avendo l'Altezza di quel Cardinale Leopoldo destinate alcune stanze de' suoi appartamenti ad una raccolta di gran numero di ritratti de' più insigni pittori, fatti di propria mano di ciascheduno di loro, affine di far vedere in un tempo stesso, col loro modo di operare in pittura, anche essi medesimi, concetto in vero degno di quella vaga e nobilissima mente; volle, che il Volterrano gli facesse il suo. Fecelo egli molto al vivo, in sembianza di persona.³⁴¹

In der für das Verständnis des Sammlungskonzepts ungemein relevanten Textstelle verdeutlichte der Kunsttheoretiker, dass Leopoldo mittels seiner *Stanza dei Pittori* sowohl den *modo di operare* eines jeden Künstlers als auch dessen Äußeres veranschaulichen wollte. Zur Realisierung des Vorhabens musste das gemalte Abbild der Person wahrheitsgetreu – sehr nach dem Leben – eingefangen und vor Augen geführt werden. Da Baldinucci in seinem *Vocabolario* unter dem Lemma ‚vivo‘ diesen Ausdruck lediglich mit der Beschreibung „Che à vita“ – etwas, das Leben besitzt – definierte, scheint mit dem Terminus zunächst kein eindeutiges Konzept verbunden gewesen zu sein.³⁴² Doch erscheint der Ausdruck immer wieder in Verbindung mit den Selbstbildnissen, wie im Falle Cigolis (Abb. 20), dessen Porträt von Leopoldos Mitarbeitern ebenfalls als „vivo, e parlante“ bezeichnet wurde.³⁴³ Das Phänomen des *vivo* – oder *al vivo* –, das insbesondere nach 1600 durch Maler wie die Carracci oder auch Caravaggio in vielfältigen Zusammenhängen zur Beschreibung von

341 Baldinucci 1728, Bd. VI, S. 401.

342 Baldinucci 1681a, S. 181.

343 Baldinucci 1702, Bd. V, S. 42.

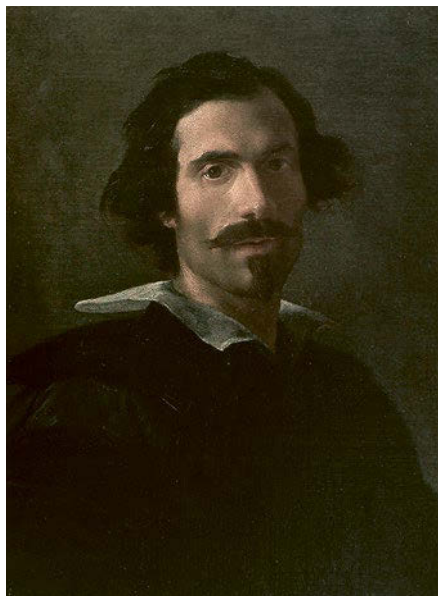
Kunstwerken immer wichtiger wurde, ist parallel zum Modus des *al naturale* zu betrachten, da sich diese spezifische Charakterisierung ebenfalls weitgehend mit der Rede vom Bild als *conterfey* im nordalpinen Europa deckt.³⁴⁴ Robert Felfe erläutert in Bezug auf die niederländische Malerei, dass insbesondere Karel van Mander in seinem *Schilder-Boeck* aus dem Jahr 1604 Bilder mit „naer het leven“ beschrieb, die allerdings aus dem Geist – also dem Vorstellungs- und Erinnerungsvermögen der Maler – stammten und nicht aus der direkten und unmittelbaren Übertragung.³⁴⁵ Obgleich der Gattung der Selbstbildnisse ein kalkulierter und konstruierter Charakter immanent ist, setzt sie dennoch einen Spiegelungsakt des Malers voraus und rekuriert somit nicht (ausschließlich) auf die Gedächtnisleistung, wie sie van Mander implizierte, sondern verlangt einen unmittelbaren Sehvorgang.

Indem Baldinucci dem Selbstbildnis Cigolis die Attribute ‚lebend‘ und ‚sprechend‘ zuschreibt, wird vielmehr deutlich, dass die Formulierung von Ähnlichkeit und Lebendigkeit eine körperliche sowie kommunikative Bewegung voraussetzte. Vergleichbare Spezifika sind unter anderem in Berninis Selbstporträt (Abb. 59) wiederzufinden, das sich seit 1674 in Leopoldos Sammlung befand.³⁴⁶ Die suggestive Lebendigkeit zeichnet nicht ausschließlich im geöffneten Mund des Künstlers ab, der anhand des dynamischen Pinsel-

344 Die vermutlich früheste Verwendung einer fast identischen Formel findet sich auf einer Bildnismedaille des Erasmus von Rotterdam, die 1519 von Quentin Massys ausgeführt wurde. Der lateinische Titel lautet *Imago ad vivum effigiem expressa*. Später übernahm Albrecht Dürer in seinem weitaus bekannteren Kupferstichbildnis des Erasmus diese Formulierung. Siehe für das Konzept des *ad vivum*: Felfe 2015, S. 77 f.; zum *imago contrafactum* siehe weiter David Landau & Peter Parshall: *The Renaissance print 1470–1550*, New Haven 1994, S. 237–240 und 245–259; Andrea Carlino: „Fatti contraffatti tra curiosità e scienza. Note su Konrad Gesner e la collezione di fogli volanti di Johann Jacob Wick“, in: *Kunst + Architektur in der Schweiz. Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte Bern*, 57, 2006, S. 37–44; Michael Thimann: „Idea‘ und Conterfei“. Künstlerisches und wissenschaftliches Zeichnen in der Frühen Neuzeit“, in: *Ausst. Kat. Berlin* 2007, S. 15–30.

345 Indes nutzte Karel van Mander den Ausdruck des „nae t’leven“ als eine Form bildnerischen Arbeitens, bei der das künftige Bildsujet tatsächlich Gegenstand der visuellen Wahrnehmung des Zeichners oder Malers war. Felfe 2015, S. 93 f.; siehe weiter ders.: „Natura faciebat? Signaturen als Reflex einer produktiven Natur“, in: Hegener & Horsthemke 2013, S. 350–369, hier S. 364 f. Svetlana Alpers weist ebenfalls darauf hin, dass in den niederländischen Traktaten eine Unterscheidung von „naer het leven“ und „u yt den geest“ existiert. Während sich „naer het leven“ auf das Wahrnehmbare und Sichtbare bezieht, bezeichne die zweite Formulierung, wie die Bilder durch die Erinnerung im Gedächtnis gespeichert sind. Alpers 1998, S. 101.

346 Meloni Trkulja, in: *Mus. Kat. Florenz* 1979, S. 806, Nr. A91. Siehe zum Selbstbildnis weiter: Maurizio Fagiolo dell’Arco: *Bernini. Una introduzione al gran teatro del barocco*, Rom 1967, Nr. 104; ders.: „Un dipinto solamente abbozzato, mano del cavalier Bernino, ritratto del suo confessore“, in: Michela Scolaro (Hg.): *L’intelligenza della passione*, Bologna 2001, S. 227–233; Kristina Herrmann Fiore: „Tre ritratti dipinti da Gian Lorenzo Bernini nella Galleria Borghese“, in: *Bernini Scultore. La nascita del Barocco in Casa Borghese*, Rom 1998, S. 233–239; Tomaso Montanari: „Bernini e Rembrandt, il teatro e la pittura. Per una rilettura degli autoritratti berniniani“, in: Daniela Gallavotti Cavallero (Hg.): *Bernini e la pittura*, Rom 2003,



59_ Gian Lorenzo Bernini, *Selbstbildnis*, um 1635, Öl auf Leinwand, 62 × 46 cm, GdU, Florenz.

strichs den Anschein erweckt, als würde er mit den Betrachtern in einen Dialog treten. Vielmehr lässt sich mit der Bedeutung dieser Kategorie in Berninis Selbstbildnis sehr gut argumentieren, da er in der Porträtmalerei seine Modelle explizit dazu aufforderte, nicht still zu stehen, sondern sich zu bewegen und sich zu unterhalten, um eine natürliche Gestik und Mimik zu bewirken, die deren individuellen Eigenschaften offenlegte. Lediglich aus diesen habe sich der Maler dem Äußeren und Inneren einer Person nähern können, um im Porträt eine Ähnlichkeit zu kreieren:

Non voleva che il figurato stasse fermo, mà ch' ei colla sua *solita naturalezza* si movesse, e parlasse, perche in tal modo, diceva, ch'ei vedeva tutto il suo bello, e'l contrafaceva, com' egli era, asserendo, che nello starsi al naturale immobilmente fermo, egli non è mai tanto simile a sè stesso, quanto è nel moto, in cui consistono tutte quelle qualità, che sono sue, e non di altri, e che danno la somiglianza al Ritratto. Non perciò molte volte voleva ancora, che immobile rimanesse al rappresentato, per poterne più attentamente ritrarre quelle parti, quali richieggono una *ispezione oculare*, ferma & attenta.³⁴⁷

S. 196–198; ders.: *Bernini Pittore* [Ausst. Rom, Galleria Nazionale d'Arte Antica, 19. Oktober 2007 – 20. Januar 2008], Mailand 2007, S. 92, Nr. 3.

347 Domenico Bernini: *Vita del Cavalier Gio. Lorenzo Bernino*, Rom 1713, S. 133f. [Hervorh. durch Autorin]. Dieselbe Praxis beschrieb auch Baldinucci: „Diceva egli, che ritrarre alcuno al naturale consisteva il tutto in saper conoscere quella qualità, che ciascheduno à di proprio, e che non à la Natura dato ad altri, che a lui, ma che bisognava pigliare qualche particolarità non brutta, ma bella. A quest'effetto tenne un costume dal comune modo assai diverso, e fu; che nel ritrarre alcuno non voleva ch' egli stesse fermo, ma

Wie Domenico Bernini in der Biografie seines Vaters festhielt, ließ dieser die aus der realen Bewegung resultierende *naturalezza* immer wieder während des Produktionsaktes durch ein kurzes Innehalten und Stillstehen unterbrechen, damit er einzelne Körperpartien durch eine erforderliche *ispezione oculare* konzentriert beobachten konnte.³⁴⁸ Der prägnante Terminus der *ispezione oculare* ist von Malvasia in seinem Buch *Le pitture di Bologna* von 1686 in die Kunstliteratur eingeführt worden und verband die autoptischen Strategien des Sehens und Zeigens erstmalig mit einem kunsttheoretischen Vorgang – eine Idee, die alsdann auch Baldinucci übernahm.³⁴⁹ In Gabriele Bickendorfs Untersuchung zur Historisierung der italienischen Kunstbetrachtung im 17. und 18. Jahrhundert zeichnet die Autorin nach, wie Malvasia ein empirisches Forschungsideal nach dem Vorbild der Naturwissenschaften in den Vordergrund rückte. In seiner Einleitung der *Vite* der bolognesischen Künstler präsentiert er als Grundlage seiner Forschungen die „Evidenza del fatto“, die ausschließlich mit Hilfe der „oculare ispezione“ zu gewinnen sei. Damit forderte er, den Wahrheitsgehalt von Aussagen der älteren Literatur einer genauen, kritischen Prüfung zu unterziehen und für eine fundierte sowie belastbare Geschichtsschreibung eigene Forschungen anzustellen.³⁵⁰ Der Kunsthistoriograf war der Meinung, dass weder die Anzahl herangezogenen Autoritäten noch deren Übereinstimmung etwas mit der Belastbarkeit von Fakten zu tun habe. Eine wiederholte Aussage würde nicht für ihren Wahrheitsgehalt sprechen, da mehrere Autoren ein Meinungsbild perpetuiert haben könnten, indem sie voneinander abschrieben. Dagegen setzte Malvasia den Anspruch einer kritischen Überprüfung des *ipse dixit*.³⁵¹

Im Falle Bernini bedeutet die *ispezione oculare* eine genaue, visuelle Überprüfung des Porträtierten, um ihn besser darstellen zu können. Somit existierten strukturelle Parallelen zwischen Malvasias *oculare ispezione*, die sich durch Anlehnungen an Bacon und Galilei

ch' e'si movesse, e ch' e' parlasse; perchè in tal modo, diceva egli, ch' e' vedeva tutto il suo bello, e lo contraffaceva com' egli era, asserendo, che nello starsi al naturale immobilmente fermo, egli non è mai tanto simile a se stesso, quanto egli è nel moto, in cui quelle qualità consistono, che sono tutte sue, e non d'altri, e che danno la somiglianza al ritratto; ma l'intero conoscer ciò (dico io) non è giuoco da fanciulli.“ Filippo Baldinucci: *Vita del Cavaliere Gio. Lorenzo Bernino [...]*, hg. v. Vincenzo Vangelisti, Florenz 1682, S. 70.

348 Vgl. zur *naturalezza* Berninis auch Damian Dombrowski: „Natura svelata. La ‚svolta comunicativa‘ nei ritratti a busto di Giovanni Lorenzo Bernini e la rivoluzione scientifica del Seicento“, in: Ebert-Schifferer et al. 2018, S. 245–270, hier S. 260 f.

349 Im Naturwissenschaftlichen Kontext nutzte bereits Ignazio Danti das Konzept der *ispezione oculare*, welches als äußerst genaue Beobachtung zu verstehen ist. Ignazio Danti: *Scienze matematiche ridotte in tavole [...]*, Bologna 1577, S. XXXIX.

350 Malvasia, ed. Longhi 1755, S. 1–3; Bickendorf 1998, S. 120–122. Vgl. für Baldinucci auch Struhel 2020, S. 91 sowie jüngst Franconi 2020, S. 229–233.

351 „L'evidenza di fatto esser dee sol quella, che ne costituisca oggi voi giudice; e a simiglianza dell'odiernie sperienze della non meno tanto rimota Inghilterra, che della prossima a noi Firenze, sopra tutti anche in ciò famosa [...] voi pure in questo affare disponga scuotere generosamente lo troppo tirannico giogo del *ipse dixit*.“ Malvasia, ed. Longhi 1755, S. 3.

mit wissenschaftlichen Methoden verband, welche eine Prüfung durch die eigene visuelle Erfahrung voraussetzten, auf der einen Seite, und Berninis Ausübung einer autoptischen Beobachtung als notwendige Voraussetzung im eigenen Werkprozess auf der anderen. Ziel war es, durch eine Inaugenscheinnahme der gesamten Person sowohl in ihrer Bewegung, als auch einzelner Partien im Stillstand, ein Verständnis individueller Merkmale zu erlangen und in der Wiedergabe eine Wirkmacht des Natürlichen – des Lebendigen – zu erreichen. Offenbar konnte lediglich auf diese Weise eine korrekte Abstimmung äußerer und innerer Eigenschaften entstehen, da die Bewegung „tutte quelle qualità, che sono sue, e non di altri“ offenbarte; dies brachte folglich eine ‚Tiefendefinition‘ des Porträtierten hervor, indem der bewegte Körper als ‚Membran‘ funktionierte und eine Interpretation der inneren Strukturen und Eigenschaften erlaubte, sodass eine suggestive Präsenz des Porträtierten generiert werden konnte.³⁵²

Im florentinischen Diskurs war Lebendigkeit jedoch nicht einfach über die Darstellung einer Bewegung einzufangen. Dass insbesondere unter Leopoldo eine an der Realität orientierte Naturnachahmung und Lebendigkeit im Bild in der Farbe zu suchen ist, zeigt Frank Fehrenbach in seiner rezent erschienenen Publikation *Quasi vivo: Lebendigkeit in der italienischen Kunst der Frühen Neuzeit*. Diesbezüglich weist Fehrenbach für die Ausführungen im *al vivo* auf das Lemma ‚morbido, o pastoso‘ in Baldinuccis *Vocabolario* hin. Darunter ist jene lobende Art der Farbgebung zu verstehen, die sich von jeglicher Härte distanziert („crudrezza, o durezza“). Vielmehr meint sie ein weiches, pastoses, fleischiges Kolorit („colorito morbido, & anche pastoso, e carnosio“), durch das die Formung eines natürlichen, wahrheitsgetreuen Körpers erreicht werden kann („quella morbidezza, e pastosità, che mostra il naturale“).³⁵³ Auch Eva Struhel argumentiert, dass Baldinucci die Ausführung der wahrheitsgetreuen Darstellung insbesondere mit der ästhetischen Kategorie des ‚accordato‘ beziehungsweise dem ‚accordamento‘ verband. Diese Abgestimmtheit und harmonische Übereinstimmung im Bild konstituierte sich wiederum über die Farbe,³⁵⁴ wie er nochmals in seinem kennerschaftlichen Brief an Gualtieri im Jahr 1681 bestätigte: Lediglich ihr richtiger Einsatz könne eine Harmonie der Figuren im Bild hervorrufen und ihre Wirkung auf die Rezipienten entfalten („fare il suo effetto“), da diese so einen Bezug zu den natürlichen und wahren Dingen herstellen konnten („che veggiamo adivenire nelle cose naturali e vere“).³⁵⁵

352 Frank Fehrenbach erkennt im Lebendigkeitstopos eine unaufhebbare Spannung, ausgelöst durch die Identität und die Differenz zwischen den künstlerischen Abbildern und ihren Urbildern, und weist darauf hin, dass sich die Bestimmung einer ästhetischen Lebendigkeit bereits indirekt im mittelalterlichen Bild-diskurs wiederfindet. Frank Fehrenbach: s.v. ‚Lebendigkeit‘ in: *MLK*, S. 273–278.

353 Baldinucci 1681a, S. 100 (s.v. ‚Morbido‘) und S. 161 (s.v. ‚Tagliente‘) sowie Fehrenbach 2021, S. 310.

354 Baldinucci 1681a, S. 3, s.v. ‚Accordato o Accordamento‘.

355 „Circa all'accordamento, egli è un retto giudicare de'colori, che fa che le cose dipinte in una tela o tavola siano talmente disposte, che da tutte insieme risulti una concordanza armoniosa“. Aus dem Brief geht ebenfalls hervor, dass Baldinucci die Perfektion der optimalen Malerei in vier Kriterien erkannte: *disegno*,

Wenngleich Baldinucci mit den kunsttheoretischen Konzepten Vasaris und Raffaello Borghinis vertraut war und partiell deren Formulierungen zum *disegno* übernahm, sieht Struhal dennoch insbesondere in den *Notizie* eine Vorliebe für die venezianische und lombardische Farbgebung zum Ausdruck gebracht.³⁵⁶ So verglich der Florentiner in der Biografie Salvator Rosas dessen künstlerische Technik mit jener „del gran Tiziano“. Rosa habe nämlich, wie auch der Venezianer, seine Werke „con una macchia tutta dolcezza, a somiglianza del vero“ ausgeführt.³⁵⁷ Die Verknüpfung des künstlerischen Ideals einer Annäherung an die ‚Wahrheit‘ mittels des *colore* entlehnte Baldinucci von Marco Boschini. In seiner *Carta* verwendete Boschini zur Beschreibung der mimetischen Qualität von Tizian und Giorgione unter anderem die Formulierung „al vivo el natural“, mit der er auf den Topos der Lebendigkeit verwies und darlegte, dass die Wirkung des *natural* aus einer fingierten Bewegung der Figuren resultiere.³⁵⁸ Das technische Mittel zur Ausführung sei die Malweise *alla macchia*: ein genuin venezianisches Charakteristikum des Farbauftrags, das bekanntlich von Vasari stark kritisiert worden war. Boschini garantierte jedoch, dass diese Technik eine äußerst effiziente Form von naturalistischer Präsentation sei, da sie sich aus der Natur selbst heraus forme:

De San Michiel Arcanzolo Piovan, / Ha un quadro, dove ha fato de so man / La natura de Christo la Passion. / La xe un pezzo de piera, miniada / Col penel natural; certo l'è fenta, / Ma se vede in machiar come la tenta / De avesinarse ala più vera strada. / Megio: no gh'è a Fiorenza le minere, / Dove anche la Natura per so gusto / Se reduce a depenzer giusto giusto, / Cità, figure e istorie in molte piere?³⁵⁹

Letztendlich war Boschini der Ansicht, dass lediglich die heftigen und offenen Pinselhiebe der Venezianer an die Natur heranreichten,³⁶⁰ während fremde Künstler die Natur imitierten, ohne sie wahrhaftig zu kennen. Entgegen anderen Malern würden die Künstler Venedigs im Bild kein Haar malen, das nicht auch in der Realität existiere.³⁶¹ Somit verband Boschini mehrere mimetische Modi auf produktionsästhetischer Ebene. Die Lebendigkeit

colorito, accordamento und invenzione. Den *disegno* definierte Baldinucci als die Umrisslinie jener Körper, die „al naturale“ ausgeführt wurden. Der *colorito* hingegen band er wie das *rilievo*, die *vaghezza* und die ‚Ähnlichkeit‘ an das Wahre („somiglianza al vero“). Filippo Baldinucci an Lorenzo Gualtieri am 19. Januar 1681; zit. nach Barocchi 1975, Bd. VI, S. 423 f.

356 Struhal 2007, S. 156 f.

357 Baldinucci 1728, Bd. VI, S. 576; vgl. Struhal 2007, S. 147 f.

358 Boschini, ed. Pallucchini 1966, Vento 1, S. 26 [8]: „Che qua ghe xe 'l martel che bate el chiodo: / Per imitar al vivo el natural / In tel dessegno, colorido e forma, / Che sta nostra Cità xe scuola e norma, / E che nissuna al Mondo tanto val.“ Siehe zu Tizian auch Vento 1, S. 31 [13]: „Chi è quel, che ha caminà sì rare vie / Coi penei quanto lu, che tanto val? / Le so figure tute è natural: / Le se muove, le parla, e le sta in pie.“

359 Boschini, ed. Pallucchini 1966, S. 329 [298].

360 Ibid., S. 94.

361 Ibid., S. 374.

lasse sich anhand von bewegten Figuren, einem offenen Pinselduktus – der die Natur ohnehin nachahme – und einer präzisen Wiedergabe der Realität formen. Sinn und Zweck der natürlichen und lebhaften Wirkungskraft im Bild sei, wie Valeska von Rosen kürzlich anhand der *Carta* zum Eindruck von Tizians *Martyrium des Petrus Martyr* argumentiert hat, dass sich nach der Betrachtung das Bild noch im Geiste („mente“) der Rezipienten manifestiere – da diese meinen, bei dem Geschehen präsent gewesen zu sein.³⁶² Somit stand das Präsentmachen und die Verbildlichung im Vordergrund. Die Rezipienten machten eine unmittelbare Erfahrung durch die Betrachtung des Gemäldes.³⁶³ Folglich gelangten sie mittels einer sinnlichen Wahrnehmung zur Erkenntnis.

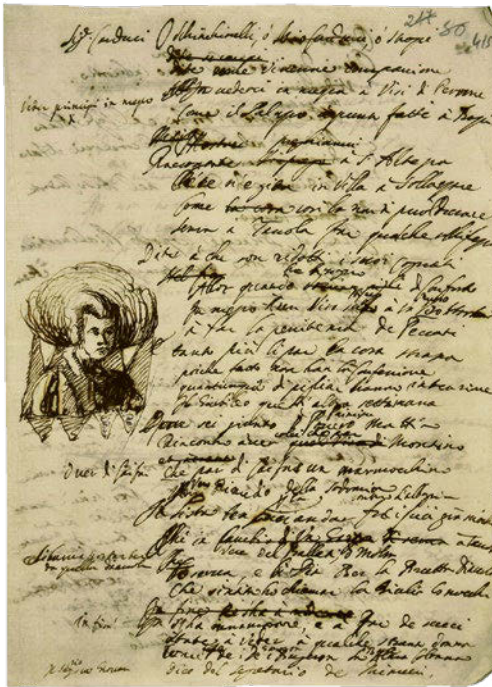
Leopoldo war fraglos an den malerischen sowie naturwissenschaftlichen Aspekten von Farbe interessiert. Dies beweist unter anderem der enge Kontakt mit Francesco Eschinardi (1623–1703), einem Professor am Collegio Romano, der hauptsächlich naturwissenschaftliche und technische Traktate mit didaktischem Charakter publizierte, die an seine Studenten gerichtet waren. Im Fachbereich der Optik veröffentlichte Eschinardi die *Centuria problematum opticorum* (Rom 1666), die *Centuriae opticae, pars altera, seu Dialogi optici, pars tertia* (Rom 1668) und, als Anhang zu letzterem, den *Brevis tractatus de coloribus*, den er Leopoldo de’ Medici widmete. Darin wird die Wissenschaft der Optik systematisch dargestellt, beginnend mit einigen grundlegenden Definitionen von Fachbegriffen über die Erklärung des natürlichen Mechanismus des Sehens durch das Auge bis hin zum künstlichen Sehen mithilfe von Linsen und Spiegeln.³⁶⁴ Ferner untersuchte Eschinardi sehr ausführlich die Reflektion der Farben Weiß und Schwarz durch vorgegebene Lichtverhältnisse und machte im Fortgang seiner Untersuchung fest, wie die Farben eines Gemäldes auf das Auge des Betrachtenden wirken und auf welche Weise der Firnis die Strahlkraft der Farben verändern konnte.³⁶⁵ Dass Leopoldo de’ Medici ebenfalls der Frage nachging, wie durch

362 Ibid., S. 29; von Rosen 2000, S. 190 f.

363 Ibid.

364 Siehe Maria Muccillo, s.v. ‚Eschinardi, Francesco‘, in: *DBI*, Bd. 43, Rom 1993, S. 273 f. Siehe für Eschinardi weiter: Ricardo García Villoslada: *Storia del Collegio Romano*, Rom 1954, S. 327–335; William Edgar Knowles Middleton: *A history of the thermometer*, Baltimore 1966, S. 54 f.

365 Eschinardi 1668, S. 157: „Fatendum igitur est, colorata prout sunt in potentia, ad hoc ut actuentur à luce ad hunc potius colorem, quam illum repraesentandum; differe unum ab alio formaliter, quatenus huius, vel illius est coloris per aliquid aliud, quam per aptitudinem ad hanc vel illam reflexionem, vel refractionem regularem: Neque verò confugi potest ad quamdam maiorem, vel minorem efficaciam, seu sensibilitatem liminis refracti per opacum album, v. gr., quam per caeruleum; nam potest contingere; ut post aliquod opacum caeruleum plus efficacitatis habeat lumen refractum, quam post album, retento colore dicti opaci, etiam data aequali quantitate, & intensione luminis ingressi in dicta opaca.“ und weiter auf S. 158: „Dices, Pictura si sit illita Sandaraca, quam vulgò dicimus Vernice, efficacius afficit oculum per suos colores; & tamen videtur; quod per dictam Sandaracam reddita fit aptior ad reflectendam lucem externam; cum per illam reddita sit magis tersa, & laevigata: Ergo falsum est, quod quanto melius & magis ordinatè lux reflecitur à colorato; eo sit minus apta actuare colores illius colorati, ut melius agant in potentiam visivam.“



60__Leopoldo de' Medici, *Brustbildnis einer Edelfrau*, um 1650, Federzeichnung, schwarze Tinte auf Papier, 27 × 19,5 cm (ASE, Misc. Med., 3, ins. 1, c. 415).

Bewegung und Farbaufrag Lebendigkeit erzeugt werden konnte, lässt sich nicht nur der Korrespondenz mit Baldinucci und Boschini entnehmen. Auch die Vorliebe des Kardinals für die venezianische Malerei ist in der Forschungsliteratur mehrfach thematisiert worden.³⁶⁶ Doch vor allem seine eigene künstlerische Tätigkeit ist aus meiner Sicht ein eindeutiger Beweis. Neben einer seiner vielen Zeichnungen wie dem Porträt einer jungen Dame (Abb. 60), das Bezug auf den komödiantischen Vers im Text und bekannte Persön-

366 Mittels seines dichten Netzwerks diverser Sammler, Künstler (zu nennen sind vor allem Pietro della Vecchia und Nicolas Régnier) und Agenten lieferte der in Venedig lebende Paolo del Sera über mehrere Jahrzehnte hinweg Leopoldo eine große Anzahl an Gemälden und Zeichnungen sowie Informationen über den venezianischen Kunstmarkt. Im Rahmen seiner Tätigkeit zwischen 1640 und 1672 sind heute 590 Briefe an Leopoldo bekannt, aus denen hervorgeht, dass del Sera nicht nur faktische Daten zu den Bildern übermittelte, sondern auch Stadtgespräche und lokale Meinungen verbreitete, die die Rahmenbedingungen der Käufe näher erläuterten. Er sandte 1664 auch ein Verzeichnis mit allen öffentlichen Gemälden in Venedig an Leopoldo, das del Sera von Boschini anfertigen ließ. Muraro 1965, S. 73; Procacci 1965, S. 112; Prinz 1971, S. 66; Goldberg 1983, S. 54–69; Barocchi & Gaeta Bertelà 2007, S. 248 f. und 255; Zarrillo 2017, S. 133. Vgl. hierzu auch Simona Savini Branca: *Il Collezionismo veneziano del '600*, Padua 1965, S. 51–53, S. 57, u. S. 68 f.; Siehe zu den Zeichnungen Fileti Mazza 2009, Bd. II, insb. S. 5.



61__Leopoldo de' Medici, *Porträt des Musikers Simone Martelli*, um 1660, Öl auf Leinwand, 70 × 57,5 cm, GdU, Florenz.

lichkeiten nimmt,³⁶⁷ verweise ich aus diesem Grund auf ein von Leopoldo eigenhändig gemaltes Porträt des Musikers Simone Martelli (Abb. 61).³⁶⁸

Der in Halbfigur dargestellte Martelli wird gezeigt, wie er mit gesenktem Blick in die Musik seiner Laute versunken ist. Das dunkelgrüne Gewand mit weißen Streifen und gleichfarbigem Kragen öffnet sich an den weiten Ärmeln mehrfach durch längliche Schlitzte, sodass das rote Innenfutter der Jacke und sein Hemd zum Vorschein kommen. Schräg auf dem Kopf trägt er eine dunkle, azurblaue Kappe, die mit einer Feder verziert ist. Sein dunkelbraunes, welliges Haar fällt bis zu den Schultern und wirft durch einige Strähnen Schatten in sein Gesicht. Bei genauer Betrachtung scheint es, als erprobe Leopoldo als Porträtist den Darstellungsmodus und erforsche die mimetischen Codes sowie den referentiellen Charakter von Figuren. Denn offensichtlich experimentiert er auf der Leinwand mit den materiellen Gegebenheiten der Farbe. Während die Kopfpattie mit dem Hut sehr präzise ausgeformt wurde, sodass sich eine feine Lichtreflexion auf der Nasenspitze abbildet

367 Sframeli, in: Ausst. Kat. Florenz 2017a, S. 246–249, Nr. 12c.

368 Sframeli, in: Ausst. Kat. Florenz 2017a, S. 244 f., Nr. 11. Das Bildnis ist von Evelina Borea identifiziert worden. Ausst. Kat. Florenz 1970, S. 565; siehe weiter Barocchi & Gaeta Bertelà 2011, Bd. I, S. 198 f. und Bd. II, S. 565.

und die Haare durch das einfallende Licht Partien der rechten Gesichtshälfte verdunkeln, ist insbesondere in der Robe und der Laute ein abwechselnd pastoser und trockener Farbauftrag zu erkennen. Direkt unter dem noch mit sehr feinen und akkuraten Pinselstrichen geformten Kragen bestehen die weißen Längsstreifen des grünen Gewandes aus breiten, breiigen Linien, als hätte Leopoldo im Schulterbereich die Farbe angesetzt und sie mit dem Pinsel energisch heruntergezogen. An den Ärmeln und dem herausschauenden Hemd in der Armbeuge ist die Farbe in wechselhafter und dynamischer Manier aufgetragen, sodass sich an mehreren Stellen noch deutliche Spuren des Pinsels erkennen lassen – ein Merkmal mehrerer Selbstbildnisse, die Leopoldo hatte einkaufen lassen. Unter anderem Bernini stellt mittels seiner insbesondere im Hintergrund erkennbaren dynamischen *colpi*, in der Darstellung der Haare und im Kragen den *modo di operare* in seinem oben angeführten Porträt ostentativ aus, sodass der Agent Paolo Falconieri 1674 den außergewöhnlichen Eindruck als „singolarità la più bella che si potessi immaginare per il Gabinetto de' ritratti de' Pittori, questa è un ritratto del Cav. Bernino fatto di sua mano [...] bellissimo bellissimo“³⁶⁹ beschrieb. Leopoldo war nach dem Einkauf augenblicklich an weiteren Selbstporträts des römischen Bildhauers interessiert, konnte allerdings keine auffinden. Die Wirkung des ersten Gemäldes trifft gleichermaßen aber auch auf das Selbstbildnis des Malers Federico Barocci zu, von dem Leopoldo bereits 1666 zwei (Abb. 62 & 63) Autoporträts besaß.³⁷⁰ Beide Darstellungen konzentrieren sich ausschließlich auf den Kopf und weisen einen ebensolchen dynamischen Pinselduktus sowie pastose und gesättigte Farben auf. Bei der Gegenüberstellung fällt ein weicher, harmonischer Übergang zwischen den Kopfpartien von Haar zur Haut auf. Die feinen Haare und insbesondere das Inkarnat erhalten durch ein äußeres Licht lediglich einen leichten Glanz. Ohne starke Konturen formen sich die Farben auf natürliche Weise zu einem Gesicht, während im Kragen jeweils ein kraftvoller und geschwungener Pinselstrich dynamisch dessen Lebendigkeit evoziert.

Das bewusste Formen lebendiger Figuren mittels der Farbe deckt sich mit dem materiellen Charakter der dargestellten Personen, wobei der Umgang mit der Farbe den plastischen Formprozess impliziert und in diesem Sinne in den theologischen Diskurs der Selbstschöpfung eingebettet werden kann.³⁷¹ Darauf aufbauend ist davon auszugehen, dass

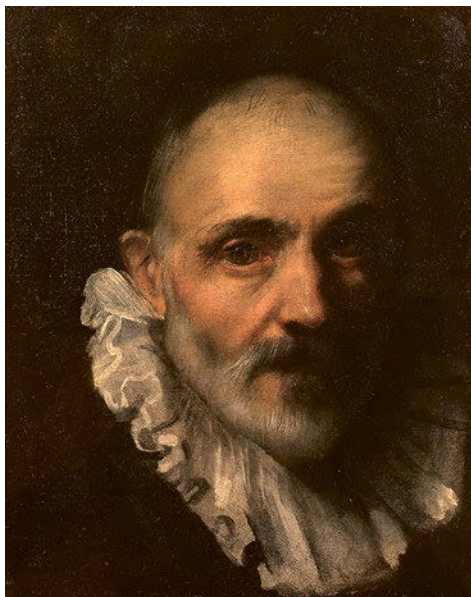
369 Paolo Falconieri im Frühling 1672 (ASE, CdA, XIX, c. 625r–v); zit. nach Prinz 1971, S. 177, Dok. 43.

370 Für das junge Bildnis Meloni Trkulja, in: Mus. Kat. Florenz 1979, S. 798, Nr. A 59. Für das ältere siehe Meloni Trkulja, in: Mus. Kat. Florenz 1979, S. 799, A 61. Siehe weiter Rolf Linnenkamp: „Zwei unbekannte Selbstbildnisse von Federigo Barocci“, in: *Pantheon*, 19, 1961, S. 46–50; Caneva, in: Ausst. Kat. New York 1988, o.S., Nr. 3; dies. Ausst. Kat. Rom 1990, o.S., Nr. 2; Michele Grasso: „Raffaello, il Parmigianino e Barocci: i volti“, in: Marzia Faietti (Hg.): *Raffaello, Parmigianino, Barocci*, Rom 2014, S. 185–194, Nr. I.4; Matucci, in: Ausst. Kat. Florenz 2017a, S. 454, Nr. 131.

371 Dafür ist erneut auf den von Baldinucci genutzten Terminus des *operare* hinzuweisen, um die individuellen, künstlerischen Charakteristika auszudrücken, an denen Leopoldo in den Selbstbildnissen interessiert war. Baldinucci 1728, S. 401. Vgl. zur Selbstschöpfung in der künstlerischen Praxis auch von Rosen 2016, S. 51–76.



62__Federico Barocci, *Selbstbildnis*, um 1570–1575, Öl auf Leinwand, 33 × 25 cm, GdU, Florenz.



63__Federico Barocci, *Selbstbildnis*, um 1600, Öl auf Leinwand, 42,2 × 33,1 cm, GdU, Florenz.

der Selbstschöpfung wiederum eine Zeugenschaft immanent ist. Denn die semantische Bedeutung von *al vivo* zielte auf die ästhetische Qualität einer erfahrbaren Präsenz ab. Damit konstituiert sich die Eigenhändigkeit der Selbstbildnisse aus einer *sembianza*, die beim Betrachter die Wirkung einer Lebendigkeit hervorruft und welche die Selbstschöpfung thematisiert: Aus der Überlagerung von *vivo* – *vero* wird eine Evidenz erreicht, die zwischen dem Wissen und der Wahrnehmung oszilliert. An den ästhetischen Effekt wird ein Wahrheitsanspruch geknüpft, der eigentlich subjektiv von den Betrachtern abhängt. Klaus Krüger nutzt dafür den Begriff des ‚Interferenzphänomens‘, bei dem sich der Bezug zur Wirklichkeit mit der Erfahrung und Wahrnehmung überlagert.³⁷² Damit wird die Erfahrung der Rezipienten zum Mittel der Evidenz, wodurch sich in der Formel *al vivo* ein empirischer Wert manifestiert, da er nicht nur eine präzise Wiedergabe des Urbildes verspricht, sondern auch die tatsächliche Anwesenheit des Porträtierten evoziert.

In diesem Vergegenwärtigungsmoment verbirgt sich ein Wahrheitsanspruch, der sich auf eine verbürgte Zeugenschaft stützt, die im 17. Jahrhundert für die Durchführungen von Experimenten im Bereich der Erkenntnisverfahren bedeutsam war. Insbesondere die Subgattung des Selbstbildnisses nimmt für sich in Anspruch, eine bildliche Darstellung

372 Krüger 2016, S. 103 f.

zu sein, die im Moment der physischen Präsenz sowie im unmittelbaren Angesicht des Malers selbst (durch den Spiegel) entstanden ist. Nach diesem wissenschaftlichen Leitbild werden Künstler während des Entstehungsprozesses ihrer Selbstbildnisse zu Augenzeugen erhoben, die in der Lage sind, ihr Urbild faktisch korrekt auf die Leinwand zu produzieren. Auf diese Weise fingiert das Porträt eine wahrheitsgetreue Nähe und Lebendigkeit, die im Modus des *al vivo* sichergestellt sein sollte.³⁷³ Dies zeigten in diesem Kapitel insbesondere die angewandten malerischen Strategien in den Selbstbildnissen von Bernini und Franceschini sowie in den Kapiteln zuvor von Carlo Dolci, Johannes Gump und Lorenzo Lippi. Indem die Maler auf ganz unterschiedliche Weise eine Naturnähe und einen Wirklichkeitsbezug erzeugten, reagierten sie zumindest indirekt auf die Authentifizierungs- und Untersuchungsprozesse im Palazzo Pitti, die ihrerseits starke Parallelen zu den experimentellen Methoden der Accademia del Cimento aufwiesen. Somit bleibt im Weiteren danach zu fragen, wie die gesicherte und von den Künstlern ausgestellte Eigenhändigkeit der Selbstporträts als Grundlage der Sammlungs- und Anordnungsstruktur diene. Wie zugänglich waren die Selbstporträts in den Jahren 1650–1723 und wie konnten sie den Anspruch erheben, profundes Wissen über die Malerei sowie über die Geschichte der Kunst zu vermitteln? Diesen Fragen widmet sich im Folgenden der dritte Analyseteil, der die epistemologischen Strategien des Zeigens und Überzeugens anhand der Disposition weiter aufschlüsselt und die Erfahrbarkeit der *Stanza* respektive *Sala* für die Betrachter untersucht.

373 Siehe hierzu auch Ernst H. Gombrich: „The Mask and the Face: The Perception of Physiognomic Likeness in Life and in Art“, in: ders., Julian Hochberg & Max Black (Hgg.): *Art, Perception and Reality*, Baltimore 1973, S. 1–46.

Dritter Teil: Zeigen und überzeugen – Bildkonstellationen als Instrumente der Wissensvermittlung

VI. Synergetische Prozesse in der Sammlungsprogrammatik

Dass unterschiedliche Objektgattungen in der Sammlungspolitik des 17. Jahrhunderts bewusst räumlich voneinander getrennt wurden, aber dennoch einander bedingten und aufeinander rekurrten, ist an der Sammlungsstruktur Leopoldos exemplarisch belegbar. Die konzeptuellen Berührungspunkte seiner einzelnen Sammlungen hat die kunsthistorische Forschung zwar fortwährend betont – so etwa in dem 2017 erschienenen Ausstellungskatalog zum Kardinal, in dem Miriam Fileti Mazza bereits durch ihren Aufsatztitel *Il sistema collezionistico di Leopoldo de' Medici* eine allgemeingültige Systematik nahelegt. Allerdings verblieb diese Vorstellung bisher äußerst unscharf.¹ Als Grundlage dient der Forschung ein eingangs bereits aufgeführter Brief Leopoldos aus dem Jahr 1673. In dem Schreiben setzte der Kardinal seinen Agenten Giovanni Battista Bolognetti über die eigenen Sammelinteressen in Kenntnis und forderte ihn dazu auf, sich künftig vorrangig den drei genannten Gattungen zu widmen:

Potrà V.S. ricordarsi che fra gl'altri generi di Curiosità, che io vo mettendo insieme per i miei Gabinetti, ve ne sono di Ritratti di Pittori fatti di loro mano, e ne ho un numero considerabile. Un altro sì è una raccolta di Ritrattini accomodati in uno stipo in modo singolare et anco ricco. L'altro sì è il noto a lei Studio di Disegni.²

Aus dieser Kombination haben Sammlungsforscher bislang auf eine zusammenhängende Beziehung der drei Objektgruppen, die Leopoldo in dem Brief erwähnte, geschlossen. Das vermeintlich übergreifende Gesamtkonzept wurde bislang jedoch nie weiter konkretisiert. Die Argumentation fußt zumeist, wie Silvia Meloni Trkulja im Falle der *ritrattini* exemplifiziert, entweder auf der vergleichbaren Aufstockung und ähnlichen Einkaufstaktiken der

1 Fileti Mazza 2017.

2 Leopoldo de' Medici an Giovanni Battista Bolognetti, ohne Datum (ASF, CdA, XVIII, 1, c. 538r–v); zit. nach Prinz 1971, S. 165, Dok. 1.

Selbstbildnisse und der Miniaturbildnisse, oder aber es wird den Gattungen generalisierend ein dokumentarischer Zweck der individuellen *maniera* des jeweiligen Künstlers zugesprochen.³ Eine solche Verbindung stellt unter anderem Gloria Chiarini de Anna zwischen den Selbstporträts und den Zeichnungen her, präzisiert jedoch die ineinandergreifenden Mechanismen und Parallelen nicht.⁴ Es ist deshalb meine Absicht in den folgenden Kapiteln, die tatsächliche Kohärenz zu untersuchen und die synergetischen Effekte zwischen den Selbstbildnissen und den Zeichnungen sowie den Miniaturporträts exemplarisch aufzuzeigen. Konkret gehe ich der Frage nach, wie die verschiedenen Gattungen und Medien in der damaligen Sammlung zusammenwirkten, um den Rezipienten eine Anwendung epistemologischer Verfahren auf Kunstwerke gewährleisten zu können. Da Leopoldos Sammlung sich gleichermaßen aus schriftlichem und visuellem Informations- und Dokumentationsmaterial speiste – zu denen nebst Fragebögen mit detaillierten biografischen Angaben auch Künstlerstammbäume zählten –, ist davon auszugehen, dass diese Fülle von Informationen und Dokumenten gezielt für die Sammlung genutzt wurde, um Wissen zu generieren. Ziel der folgenden Untersuchung ist es daher, die Wege der Erzeugung von Erkenntnissen durch die Wechselwirkung zwischen den verschiedenen Gattungen und Medien in der Sammlung Leopoldo de' Medicis zu erklären.

1. Die Zeichnung als epistemologisches oder ästhetisches Medium?

le indirizzo una cassetta con 344 disegni capitati, a ciò li veda essendomi parso, che ve ne siano alcuni, che possano accrescere lo studio di V. A., dove il numero è scarso de maestri di queste parti, anchorché non siano de primi, e vedrà qualche disegno buono del Cesio, e del Tiarini, benché vi sia una faragine di robba cattiva, non avendo il Padrone voluto separarli, et essendosi fatto istanza del prezzo distinto di ciascheduno, [...] mentre in ogni modo vuol venderli tutti insieme [...].⁵

Annibale Ranuzzi sandte 1674 mit dieser Erklärung über dreihundert Zeichnungen nach Florenz, die einerseits das *studio* des Kardinals allgemein bereichern, und zum anderen speziell die Fehlstellen füllen sollten, die dessen Sammlung in Bezug auf einige bolognesische Maler aufwies, die nicht der *prima classe* angehörten. Da der Verkäufer seine Sammlung offenbar nicht in Teilen veräußern wollte, musste Ranuzzi sie in Gänze erwerben, folglich auch die sich darunter befindliche „robba cattiva“. Dies war jedoch kein

3 Mus. Kat. Florenz 1976, Bd. II, S. 7–9: Als Grund für eine Verbindung zwischen den Selbstbildnissen und den Miniaturporträts wird unter anderem der exponentielle Wachstum der beiden Sammlungen genannt, da Leopoldo bis zu seinem Tod etwa 589 *ritrattini* erwarb.

4 Chiarini de Anna 1975, S. 38–64. Vgl. Barocchi & Gaeta Bertelà 2007, Bd. III, 1, S. 255.

5 Annibale Ranuzzi am 14. April 1674 (ASF, Cda, XIV, c. 562–566); zit. nach Anna Forlani Tempesti: *Trentotto disegni del Cesi comprati da Leopoldo de' Medici*, in: Ciardi Duprè Dal Poggetto & Dal Poggetto 1977, Bd. II, S. 486–498, hier S. 486. In dem Brief erklärt Ranuzzi zudem, dass ihm beim Einkauf Malvasia für die *consulta* zur Verfügung gestanden habe.

Einzelfall.⁶ Die Wertschätzung für das Medium gezeichneter Blätter – die Leopoldos Mitarbeiter Baldinucci dazu anregte, Cigolis *disegni* mit wertvollen Juwelen gleichzusetzen⁷ –, führte dazu, dass der Kardinal insgesamt mehr als 11.000 solcher Grafiken von insgesamt 646 verschiedenen Künstlern in seinen Gemächern aufbewahrte.⁸ Seine Zeichnungssammlung bildet heute den eigentlichen Grundstock des Gabinetto dei Disegni e delle Stampe der Florentiner Uffizien.⁹

Gezeichnete Selbstbildnisse

Zwar wird in den Quellen nicht expliziert, ob Leopoldo ebenfalls im Medium der Zeichnung anstrebte, eine größere Zahl an Künstlerselbstbildnissen zusammenzutragen. Gezeichnete Porträts bildeten für ihn indes fraglos eine präferierte Sammelkategorie.¹⁰ Zahlreiche

6 In einem Brief von Paolo Falconieri vom Jahr 12. Juni 1675 geht hervor, dass er den Kauf von 300 Zeichnungen abschloss (ASF, CdA, XIX, c. 672). Domenico Maria Corsi ließ am 2. März 1675 ebenfalls 300 Zeichnungen einkaufen sowie weitere 27 kleinformatige Porträts, die Ciro Ferri ausgesucht habe (ASF, CdA, XIX, c. 672). Am 9. März 1675 kaufte Corsi zudem alle Zeichnungen aus dem Besitz eines gewissen Riccioli (ASF, CdA, XIX, c. 673 und 675–676).

7 Filippo Baldinucci hielt in seinen *Notizie* fest, dass einige von Cigoli angefertigte Zeichnungen „come preziose Gioje“ von den Kennern geschätzt und aufbewahrt wurden. Baldinucci 1702, Bd. V, S. 30.

8 Die Archivalien belegen insbesondere innerhalb von zwei Jahren einen exponentiellen Anstieg von Kunstwerken: besaß der Kardinal im Juni 1673 noch 4.292 Zeichnungen, erhöhte sich die Anzahl bis September 1675 auf nahezu 11.000. Auch die Sammlung der Selbstbildnisse hat sich in dieser Periode auffällig vergrößert. Möglicherweise war der Grund für die intensive Erwerbungspraktik, die Kohärenz der verschiedenen Gattungen als Instrumentarium für die Untersuchung der Kunst auf wissenschaftlicher und taxonomischer Ebene anwendbar zu machen; dies wäre lediglich durch eine größtmögliche Vervollständigung, Ordnung und Visualisierung der Werke erreichbar gewesen, auf die durch einen Blick direkt die Grundzüge künstlerischer Charakteristika erfasst werden können. Die wichtigsten Inventarlisten lieferte Filippo Baldinucci in den Jahren 1673 bis 1687: Filippo Baldinucci: *Listra de' nomi de' Pittori di mano de' quali si hanno disegni [...]*, Florenz 1673–1675 (BNCF, Post., 97); ed. bei Fileti Mazza 2009, Bd. II, S. 227–234. Das zweite relevante Inventar ist Filippo Baldinucci: *Nota de' Libri de' disegni tanto grandi, che mezzani [...]*, Florenz 1687 (ASF, GM, 799, ins. 9); ed. *ibid.*, S. 237–249.

9 Miriam Fileti Mazza konnte 2009 anhand ihrer Aufarbeitung der Zeichnungsbücher in den mediceischen Beständen des Cinque- und Seicento plausibilisieren, dass sich vor den Aktivitäten Leopoldos lediglich ein marginaler Teil des grafischen Materials in Medici-Besitz befunden hatte. Fileti Mazza 2009, Bd. II, S. 1–37; vgl. insb. Annamaria Petrioli Forlani: *Inventario. Disegni di figura, disegni esposti*, 2 Bde. Florenz 1991–2005; dies. 2014. Für eine Aufarbeitung der Korrespondenz mit dem Schwerpunkt Zeichnungssammlung: Chiarini de Anna 1975; Sandrina Bandera Bistoletti: „Un corrispondente cremonese di Leopoldo de' Medici“, in: *Paragone. Arte*, 30.347, 1979, S. 34–55; Gloria Chiarini de Anna: „Il „Volume Universale XXII“ della collezione di disegni di Leopoldo de' Medici“, in: Barocchi & Ragionieri 1983, Bd. III: *Fonti e Documenti*, S. 210–214.

10 Siehe hierzu Briefe, aus denen die Präferenz für die Gattung ersichtlich wird; ed. in Fileti Mazza, Barocchi & Geta Bertelà 1998, Bd. III, S. 98; dies. 1987, Bd. I, S. 42 und 114f.; Barocchi & Gaeta Bertelà 2007, Bd. III, 1, S. 291. Hier postulieren die Autorinnen, Leopoldo habe unter den Zeichnungen insbesondere Selbstbildnisse präferiert.

Studien von Köpfen und (Selbst-)Porträts – „teste di disegni“ – sind im Fondo Leopoldos nachweisbar, wenngleich speziell hier die Unterscheidung von Porträts aus eigener und aus fremder Hand aufgrund der summarischen Definition ‚ritratto‘ sowie der stark verknäpften oder fehlenden Beschreibungen oftmals schwierig ist. In der Regel erwarben die Agenten, wie eingangs beschrieben, ganze Kompendien und Kassetten mit mehreren hundert Blättern, deren ikonografische Bestimmung in den Schriftquellen unterblieb.¹¹ Ebenso erlauben die kurzen Inventareinträge sowie Baldinuccis lakonische *Listra* aus dem Jahr 1673, die 1675 ergänzt wurde, keine exakte Rekonstruktion von Leopoldos Bestand: Das grafische Œuvre wurde nur mit rudimentären Notizen verzeichnet oder lediglich die Gesamtanzahl der im mediceischen Besitz vorhandenen Werke eines Künstlers aufgeführt.¹²

So wird das heute nicht mehr identifizierbare gezeichnete Selbstbildnis von Marco Basaiti, welches Paolo del Sera am 24. Dezember 1667 nach Florenz sandte, zu keinem späteren Zeitpunkt in den Inventaren mehr aufgeführt. Zwar zählte Baldinucci sowohl in seiner *Listra*, als auch in der *Nota dei Libri* (1687) – einer Aufführung aller Blätter in den Zeichnungsalben – insgesamt sechs *disegni* von Marco Basaiti im Bestand des Kardinals auf, doch ob sich darunter auch das Selbstbildnis befand, kann aufgrund mangelnder Beschreibung nur vermutet, jedoch nicht eindeutig belegt werden.¹³ Ferner ist ebenfalls eine Identifizierung des heute noch im Gabinetto verwahrten (Selbst?-)Bildnisses von Agostino Carracci, das als Rötzelzeichnung ausgeführt wurde, schwierig, da das Blatt auf der Verso-Seite den Autor des Porträts nicht explizit ausweist. Lediglich den Namen des Bolognesers und die Gattung ‚ritratto‘ hielt Uffizien-Konservator Pasquale Nerino Ferri (1851–1917) nachträglich fest. Auch die von Ciro Ferri 1662 gewählte Formulierung für das Angebot einer „testa di lapis rosso naturale finito, di detto [Agostino Carracci]“¹⁴, die er nach Florenz sandte, lässt in Bezug auf die Gattungsdefinition Hypothesen zu.¹⁵

11 Während den Verhandlungen wurden für gewöhnlich Listen mit Notizen (*listra* oder *nota*) erstellt, in denen lediglich die Namen der Maler und der Verkaufspreis festgehalten wurden.

12 Baldinucci, *Nota de' Libri* 1687, ed. Fileti Mazza 2009, Bd. II, S. 245. Da die Zeichnungen aus Baldinuccis *Nota* überwiegend auch in dem nachfolgenden Inventar von 1769 zu finden sind, wuchs die Sammlung bis zu diesem Zeitpunkt folglich nur im geringen Umfang. Die große Schnittmenge der Inventare von 1704 und 1769 gibt demzufolge im Wesentlichen den Bestand Leopoldos wieder. Ferner existiert noch ein früheres Inventar der Zeichnungssammlung mit dem Titel *I Nomi de Maestri de quali il Ser.mo Principe Leopoldo ha disegni* aus dem Jahr 1663 (BNCF, Ms. Palat. 1031, c. 29r–33v).

13 Fileti Mazza 2009, Bd. II, Eintrag in der *Listra* auf S. 232 und in der *Nota* auf S. 245. Laut Baldinucci wurde Basaiti kein eigenes *Libro* gewidmet. Vielmehr befanden sich seine Zeichnungen gebündelt in einem *Libro Universale a. C.* 38.

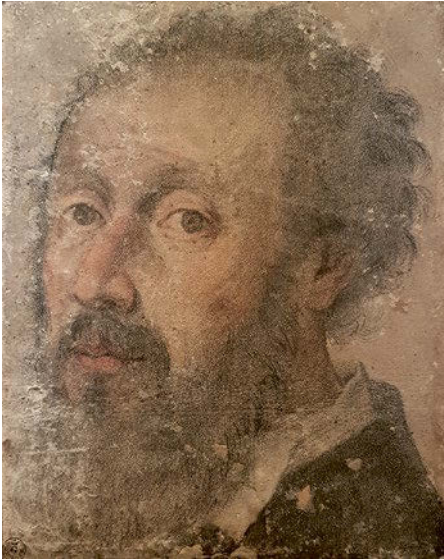
14 Ciro Ferri an Leopoldo de' Medici am 1. Juli 1662 (ASF, CdA, XV, 1); zit. nach Fileti Mazza, Barocchi & Gaeta Bertelà 1998, S. 399.

15 Ebenfalls nicht lückenlos nachweisbar ist, ob die *testa* in Baldinuccis konziser *Listra*, die 94 Zeichnungen Agostinos nennt, integriert wurde. Fileti Mazza 2009, Bd. II, S. 229. Solche Rekonstruktionen werden zusätzlich durch den Umstand erschwert, dass nach Leopoldos Tod im Zuge der Umstrukturierung der Sammlung unter Cosimo III. etwa 4.700 Zeichnungen aussortiert und am 13. Mai 1687 vom Palazzo Pitti in die Uffizien

Auffällig ist dennoch, dass neben zahlreichen Künstlerporträts auch gesicherte Selbstbildnisse sowohl unter Leopoldo, als auch unter Cosimo III. in die Zeichnungssammlung gelangten.¹⁶ Nachdem der Maler Michelangelo (?) Vanni die Sammlung des Kardinals besichtigt hatte, erzählte er dem Sieneser Pandolfo Saracini von der außergewöhnlichen Selbstbildnissammlung, in der aus seiner Sicht lediglich die Seneser Maler fehlten. Aus diesem Grund habe Saracini, wie dieser selbst in einem Brief an Kardinal Leopoldo berichtet, unmittelbar einen mit Öl auf Papier gestalteten Selbstentwurf von Beccafumi sowie eine Zeichnung Sodomas, die er in seinen eigenen Zeichnungsbüchern aufbewahrte, der Sammlung übergeben wollen.¹⁷ Überdies rekurriert ein Pastell-Selbstporträt Giulio Romanos (Abb. 64)¹⁸ sogar explizit auf sein ebenfalls in Pastell ausgeführtes Selbstbildnis, das Flavio Chigi zuvor an Leopoldo als Geschenk übermittelt hatte und das sich spätestens seit 1667 in dessen Besitz befand.¹⁹ Beide Abbilder sind nahezu identisch, jedoch ist die Bildfassung bei dem später hinzugefügten Porträt etwas kleiner und zeigt einen engeren Ausschnitt des Oberkörpers. Auch der römische Agent Falconieri teilte Großherzog Cosimo III. kurz nach dem Tod des Kardinals mit, er habe aufgrund der Seltenheit von Selbstbildnissen lediglich zwei Zeichnungen anzubieten, nämlich jene von Giulio Romano und Robert Nanteuil, die allerdings beide von gleicher Art seien, wie sie bereits in der *Stanza dei Pittori* existierten. Laut Quellenlage gelang mindestens das erste dieser beiden Blätter dennoch in die Sammlung.²⁰ Cosimo III. erteilte bereits 1680 erneut den Auftrag, ein weiteres Selbstbildnis Giulio Romanos zu suchen, sowie eines von Polidoro da Caravaggio.²¹ Doch obgleich Falconieri

umgelagert wurden. Für die Aussortierung der Zeichnungen siehe Nerino Ferri 1890, S. 10 und Catherine Monbeig Goguel: „Les artistes florentins collectionneurs de dessins de Giorgio Vasari à Emilio Santarelli“, in: dies. & Cordélia Hattori (Hgg.): *L'artiste collectionneur de dessins*, Bd. I, Paris 2006, S. 35–65, hier S. 48.

- 16 Meine Recherchen im Gabinetto dei Disegni führten zum Nachweis zahlreicher Künstler(selbst)bildnisse, denen in dieser Arbeit nicht in Gänze nachgegangen werden kann. Unter diesen befinden sich viele Blätter, deren genauere Untersuchung ein Desiderat darstellt: Ein weiteres Selbstbildnis, das sich vermutlich bereits unter Leopoldo in der Sammlung befunden hatte, ist Mantegna zugeschrieben. Da der Maler sich mit weit klaffendem Mund darstellt und den Eindruck des Schreckens erweckt, interpretiert die Forschung, Mantegna nehme der Rolle der Medusa ein (GDSU, Inv.-Nr.: 1447 E). Siehe hierzu Marzia Faietti: „Andrea, disegnatore con ‚maschera‘“, in: Davide Banzato (Hg.): *Mantegna e Padova 1445–1460*, Mailand 2006, S. 81–89. Baldinucci hält in seiner *Nota dei Libri* 22 Zeichnungen aus der Hand des Künstlers im Besitz des Kardinals fest. Siehe Fileti Mazza 2009, Bd. II, S. 244.
- 17 Pandolfo Saracini an Leopoldo vom 12. August 1671 (ASF, MdP, f. 5550, c. 584); zit. nach Barocchi & Gaeta Bertelà 2011, Bd. IV, 1, S. 93 f. Bei der Zeichnung Sodomas handelt es sich vermutlich um das Blatt im GDSU, Inv.-Nr. 1934 F.
- 18 Die Zuschreibung erfolgte durch Giuseppe Pelli Bencivenni: *Catalogo dei disegni 1775–1793*; ed. in Petrioli Tofani 2014, Bd. II, S. 890, Nr. 19.
- 19 Siehe für das frühe Selbstbildnis Meloni Trkulja, in: Mus. Kat. Florenz 1979, S. 887, Nr. A416.
- 20 Dabei könnte es sich um folgendes Porträt im GDSU: Inv.-Nr. 1948 F handeln.
- 21 Silvia Meloni Trkulja vermutet, dass die Zeichnung von Cosimo III. angefordert wurde, da sich jenes aus Leopoldos Sammlung in einem fragilen Zustand befand. Meloni Trkulja, in: Mus. Kat. Florenz 1979, S. 887, Nr. A416. Sie geht allerdings davon aus, dass es sich um die oben beschriebene Pastellzeichnung



64 __Giulio Romano (?), *(Selbst)bildnis*, ohne Datum und Maße, Pastell, GDSU, Florenz, Inv.-Nr. 13328 F.

ein gezeichnetes Doppelporträt Polidoros fand,²² das in die Sammlung einging, suchte Cosimo weiterhin nach dessen Selbstbildnis, und zwar entweder in Öl oder als Fresko.²³

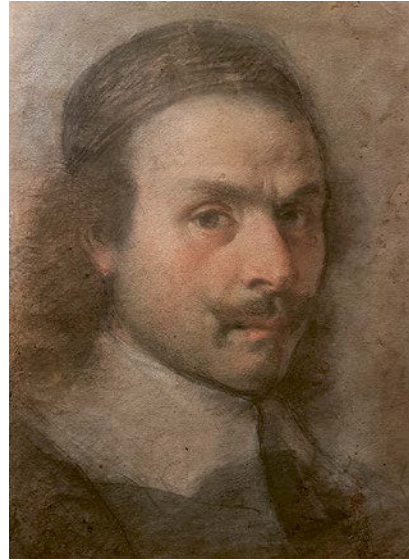
Es wird also deutlich, dass beide Medici-Akteure – Leopoldo wie auch Cosimo III. – aktiv bestrebt waren, Künstlerselbstbildnisse verschiedenster Techniken zusammenzutragen. Darunter zählte auch das bereits im vorangegangenen Kapitel besprochene ‚Doppelwerk‘ Dolcis (Abb. 52), in dem der Künstler aufgrund der augenscheinlichen Kongruenz von Zeichnung und gemaltem Selbstbildnis im erhöhten Maß mit den verschiedenen Ebenen des Erkennens und Zeigens spielte. Mittels des intendierten Vergleichens von grafischem und malerischem Werk bürgte Dolci für seinen Individualstil und seine Physiognomie, die den Rezipienten in diesem Dialog der beiden Medien unmittelbar ersichtlich wurde.

Um diese Bezugspunkte zwischen den Gattungen, welche für Besucher der Sammlungen im 17. und 18. Jahrhundert letzten Endes kunsthistorisches Wissen generierten, wahr-

handelt. Möglicherweise kannte sie den Brief von Falconieri an Cosimo III. nicht, in dem bereits das Selbstbildnis ‚gleicher Art‘ besprochen wird (ASF, MdP, f. 3944). Bei Prinz 1971, S. 114.

22 Das Porträt von Polidoro da Caravaggio im GDSU, Inv.-Nr. 1929 F. Falconieri informierte zudem über das Format und gab die auf der Zeichnung notierte Inschrift wieder, welche heute nicht mehr erhalten ist und durch eine andere ergänzt wurde.

23 „se da alcuna di codeste Case, ove siano Gallerie di Quadri fusse possibile ricavare i ritratti di Giulio Romano, e di Poliodoro, e quando non si trovassero a olio, o in Tavola, se per avventura fusse alcuno di essi in qualche Parete dipinto a fresco, da potersi col denaro da Padrone, che gli lascesse estrarre della muraglia in quella forma che permette l'Arte“; Entwurf Apollonio Bassettis ohne Datum (ASF, MdP, f. 3946); zit. nach Prinz 1971, S. 187, Dok. 76.



65__Francesco Mola, *Selbstbildnis*, ohne Datum und Maße, Pastell, GDSU, Florenz, Inv.-Nr. 823 E.

nehmen zu können, war jedoch die Sichtbarkeit der Werke eine Voraussetzung. Ein Großteil der Zeichnungen war seit Anbeginn in den dafür vorgesehenen *Libri* eingepflegt. Diese Alben fanden ihren Platz in der *Loggetta* im zweiten Stock des Palazzo Pitti, folglich in dem von Marmi als ‚L‘ gekennzeichneten Raum; und somit genau gegenüberliegend von der *Stanza dei Pittori*, die – wie Kapitel VII. noch ausführen wird – vermutlich in Raum ‚O‘ zu verorten ist (Abb. 4).²⁴ Ferner ist belegt, dass Leopoldo zahlreiche Zeichnungen, darunter neunundzwanzig „teste grandi di pastelli“, in seinen Räumlichkeiten aufhängen ließ.²⁵ Auch Francesco Molas in Pastell gezeichnetes Selbstbildnis (Abb. 65),²⁶ das Cosimo III. erwarb, hing, obwohl sich Molas *gemaltes* Selbstporträt bereits seit 1666 in der *Stanza* befand und anschließend 1681 in die *Sala* der Uffizien transferiert wurde, an einer Wand des Zeichnungskabinetts in den Uffizien.²⁷ Für eine Selbstbildniszeichnung von Guido Reni, die Ciro Ferri für den Großherzog nach Florenz sandte, wurde sogar unverzüglich ein Rahmen in

24 Zum gleichen Schluss kommen auch Roberta Aliventi Laura da Rin Bettina, Marzia Faietti, Michele Grasso & Raimondo Sassi: „Una ‚muta storia‘: La storia dell’arte per immagini nella collezione di disegni di Leopoldo de’ Medici“, in: Ausst. Kat. Florenz 2017a, S. 117–131, hier S. 124.

25 Giovanna Gaeta Bertelà, in: Barocchi & Ragionieri 1983, Bd. III: Fonti e Documenti, S. 107–145, hier S. 111. Dass in Leopoldos Räumlichkeiten Zeichnungen an den Wänden hingen, belegt auch seine Korrespondenz mit Paolo Falconieri am 12. März 1667 (ASF, CdA, XIX, c. 509r–v).

26 Siehe Meloni Trkulja, in: Mus. Kat. Florenz 1979, S. 937, Nr. A611.

27 Giovanni Francesco Bianchi: *Inventario Generale di tutto quanto fu consegnato a Giovanni Francesco Bianchi Custode della Galleria Di S.A.R. Prima la morte del di lui genitore dal 1704 al 1714*, c. 203. Vgl. Petrioli Tofani 2014, Bd. II, S. 891.

Auftrag gegeben, um ihn zwischen die anderen *ritratti* – wohl ebenfalls im Gabinetto dei Disegni – zu hängen, während sein gemaltes Antlitz bereits in der *Sala dei Pittori* der Uffizien platziert war.²⁸ Dass zwischen den beiden Gattungen weiterhin ein struktureller Zusammenhang bestand und sie nach- oder nebeneinander gesehen werden sollten, ist auch deshalb zu vermuten, da die Zeichnungen zeitgleich mit den gemalten Selbstbildnissen 1681 in die Uffizien verbracht wurden. Hier wechselten die gerahmten und in den Büchern verwahrten Grafiken zunächst mehrfach den Ort der Unterbringung, bis sie 1779 in dem für sie ausgewiesenen Raum aufgestellt wurden, der sich in dem schmalen Raum rechts neben der Tribuna und somit erneut exakt der *Sala* gegenüberliegend befand (Abb. 5).²⁹

Die „chiarissime ragioni“ zur Beurteilung der maniera

Neben der Tatsache, dass sich unter den Zeichnungen viele Künstler(selbst)bildnisse in einer räumlicher Nähe zur *Stanza dei Pittori* befanden, existierten auch hinsichtlich des diskursiven Rahmens Parallelen zwischen den Zeichnungen und den Autoporträts auf Holz oder Leinwand. Leopoldo hielt seine Mitarbeiter nicht nur dazu an, ihn über jede mögliche Transaktion zu informieren,³⁰ sondern die *disegni* wurden vorrangig durch dieselben Agenten eingekauft, welche auch für die Beschaffung gemalter Selbstporträts zuständig waren. Grundsätzlich können konforme Bedingungen beobachtet werden, die an die ‚Originalität‘ gestellt wurden, sowie übereinstimmende Erwerbungspraktiken und systematische Untersuchungsvorgänge, die Rückschlüsse auf das Gesamtkonzept der Sammlung geben.

Der Anspruch, lediglich genuine Zeichnung zu sammeln, ist erstmals am 4. November 1645 nachweisbar, als der in Venedig lebende Paolo del Sera von Verhandlungen einer Zeichnung berichtete, die laut des Eigentümers den Kopf Tizians zeige. Nach mehreren eingehenden Beratungen mit herangezogenen Experten korrigierte del Sera indes, dass sie nicht von der Hand des Künstlers stamme und er das Bildnis lediglich erworben hätte „se fusse stata originale“.³¹ Der Originalitätsanspruch wird hier unmissverständlich erkennbar. Viele weitere Schriftzeugnisse verhandeln im starken Maße immer wieder die Eigenhändigkeit der Zeichnungen, für deren Verifizierung – wie im Falle der Selbstbildnisse – Vergleichsmaterialien und externe Spezialisten zu Rate gezogen wurden.³² So beschrieb

28 Prinz 1971, S. 114 und S. 187, Dok. 75.

29 Vermeulen 2014, S. 217.

30 Im November 1662 bewertete Ciro Ferri die aus 200 Werken bestehende Sammlung des Abbate Cerrertani, die zum Verkauf angeboten wurde. Dabei offenbart der Agent, dass Leopoldo über alle potentiellen Einkäufe hatte in Kenntnis gesetzt werden wollen. Ciro Ferri am 24. November 1662 (ASF, CdA, XV, ins. I, c. 569); ed. bei Fileti Mazza, Barocchi & Geata Bertelà 1998, Bd. III, S. 97.

31 Paolo del Sera an Leopoldo de' Medici am 4. November 1645 (ASF, CdA, V, c. 3).

32 Exemplarisch zum Beurteilungsvorgang der Grafiken durch mehrere Künstler insb. die *Opinione e giudizio del Pittore Ramacciotti, Pittore Deifbo Burbarini, Pittore Casolani e del Cavaliere Lodovico de' Vecchi sopra i disegni del Serenissimo Signore Principe Leopoldo* vom 8. November 1666 (ASF, CdA, IX,

abermals Paolo del Sera, dass *periti* in sein Haus gekommen seien, um ihr *giudizio* zu verschiedenen Grafiken abzugeben, die sie entweder direkt auf die Recto-Seite der Blätter am oberen Rand oder aber auf der Rückseite notiert hätten.³³ Diese Form der Zusammenkünfte bezeichnete Paolo Falconieri als „giornata campale di pittura“, die dazu diene, auf dem Boden verteilte Zeichnungen und Gemälde genaustens zu betrachten und zu untersuchen.³⁴ In einigen Fällen wurden sogar mehrere Maler zur „consulta dei disegni“ aufgefordert, da – wie der befreundete Kunstkenner Volumnio Bandinelli es formulierte – insbesondere im Bereich der Zeichnungen viele Fehler in der Zuschreibung entstünden und starke Meinungsunterschiede existierten.³⁵

Einen solchen Streit löste im Mai 1671 ein Blatt mit der Darstellung von Venus und Mars zwischen Ciro Ferri und Giovanni Maria Morandi aus.³⁶ Da sie sich nicht einig waren, ob tatsächlich Gian Lorenzo Bernini der Autor der Zeichnung war, wurde Bernini selbst hinzugezogen. Nachdem dieser das Blatt begutachtet hatte, bestätigte er seine Autorschaft und untersuchte bei dieser Gelegenheit noch weitere Zeichnungen aus der gleichen *cassetta*, wobei er herausstechende Objekte für Leopoldo mit einem schwarzen ‚B‘ markierte.³⁷ Da die Eigenhändigkeit der *disegni* das beherrschende Kriterium für diese künstlerische Gattung bildete, sind inkorrekte Zuschreibungen auch am Medici-Hof diskutiert und an die Agenten weitergetragen worden: 1667 stützte Paolo del Sera sein Urteil auf die in Venedig ansässigen Kenner und schrieb einige Zeichnungen fälschlicherweise Raffael und Michelangelo zu. Während der Überprüfung in Florenz wurde diese fehlerhafte Beurteilung allerdings bemerkt, sodass del Sera sich daraufhin rechtfertigte,

19, c. 356–357). Vgl. auch den Brief von Paolo Falconieri vom 11. November 1673 (ASF, CdA, XV, c. 217); ed. bei Barocchi & Gaeta Bertelà 2011, Bd. IV, 1, S. 130.

33 Paolo del Sera an Leopoldo de’ Medici am 20. Nov. 1671 (ASF, C. d’A., VII, c. 307); ed. bei Barocchi & Gaeta Bertelà 2011, Bd. IV, 1, S. 113. Wie oben erwähnt, diskutierte Paolo del Sera seine Funde regelmäßig mit Pietro della Vecchia und Nicolas Régnier. Taryn Marie Zarrillo macht die gleichen Beobachtungen bei Boschini: zunächst lokalisierte er zum Verkauf stehende Bilder oder Zeichnungen, um im Anschluss die Authentizität der Bilder anhand einer historischen Wissensgrundlage durch den Käufer oder die Familie oder aber mittels der Kennerschaft bekannter Händler zu prüfen. Konnte keine eindeutige Aussage über das vorliegende Werk getätigt werden, mussten zusätzlich *dilettanti* und *professori* konsultiert werden. Zarrillo 2017, S. 130 f.

34 Siehe den Brief von Paolo Falconieri an Leopoldo de’ Medici vom 21. Juli 1674 (ASF, CdA, XVIII, 36, c. 621r–v); zit. nach Sandrina Bandera Bistoletti: „Lettere di Giovan Battista Natali a Leopoldo de’ Medici“, in: *Paragone. Arte*, 1979, 30, 347, S. 39–116, hier S. 111.

35 Da Volumnio Bandinelli seine Zweifel bezüglich einer vermeintlichen Zeichnung Albrecht Dürers, von der oben bereits die Rede war, äußerte („si dubita se sia originale“), war er auf das *parere* von den Künstlern Pietro da Cortona und Bernini angewiesen. Fileti Mazza 2009, Bd. II, S. 8 f.

36 Gian Lorenzo Bernini, *Venus und Mars*, Rötel auf Papier, ca. 1631, GDSU, Inv.-Nr. 7408 F. Zur Identifizierung der Zeichnung Berninis siehe Tomaso Montanari: „Un Bernini giovane fra i disegni del cardinal Leopoldo de’ Medici“, in: *Bollottino d’arte*, 6. Ser., 83, 103/104, 1998, S. 33–50.

37 Paolo Falconieri an Leopoldo de Medici am 15. August 1671 (ASF, CdA, XIX, c. 161); ed. bei Barocchi & Gaeta Bertelà 2011, Bd. IV, 1, 129.

die venezianischen Kenner hätten geringe Berührungspunkte mit römischen und florentinischen Malern und folglich nur wenige Kenntnisse über diese *maniere* erlangen können.³⁸ Dies war offenbar auch der Grund, weshalb Leopoldo durchgängig Zeichnungen in verschiedene Städte sandte, um sie zur systematischen Untersuchung von lokalen *esaminatori* einschätzen zu lassen.³⁹ Durch diesen Überprüfungsprozess, bestehend aus gemeinsamen Inaugenscheinnahmen, entstanden nicht nur allgemein anerkannte *pareri*, sondern auch netzartige Verbindungen zwischen den Sammlern und Kennern, die auf Grundlage von Giulio Mancinis kennerschaftlichem Credo „praticare, vedere e dimandare“⁴⁰ von Leopoldo stetig ausgebaut und intensiviert wurden.⁴¹

Dieser zwingende Anspruch an das „originale“ – das eine unzweifelhafte Zuschreibung an einen bestimmten Autor einforderte und Vagheiten sowie unklare Meinungsbilder dezidiert ausschloss – war unweigerlich mit der Methode einer sicheren Beweisführung sowie auch mit dem epistemologischen Sehvorgang der involvierten Experten verbunden: Wie bereits bei den Selbstbildnissen äußerte sich Paolo del Sera auch in Zuschreibungsfragen der *disegni* nur zögerlich, wenn er nicht eine absolute und gesicherte Wissensgrundlage besaß: „dov'io non ho una total cognizione vado molto ritenuto“.⁴² Die Prüfung der zugesandten Werke unterlag allerdings nicht ausschließlich den Mitarbeitern, externen Kennern und Malern. Auch Leopoldo betonte mit Nachdruck sein eigenes, sorgfältiges Sehen im Sinne des Autopsiekonzepts, um eine „cognizione perfetta“ – eine perfekte, unzweifelhafte Erkenntnis – zu erreichen.⁴³ Folglich war er aktiv in die Untersuchungen des

38 Paolo del Sera an Leopoldo am 27. August 1667 (ASF, CdA, VI, c. 521r–v); ed. bei Fileti Mazza 2009, Bd. II, S. 6.

39 „notizie [dai carteggi] [...] giustificerebbero l'intelligenza che aveva il principe nel conoscere i maestri, e l'impegno, per non essere ingannato, di prendere tutte le strade per verificargli, mandando ai professori per l'Italia quei pezzi, sopra i quali aveva dubbi.“ Pelli Bencivenni 1779, Bd. II, S. 183 f. Siehe unter anderem den Brief von Giovanni Battista Natali an Leopoldo am 20. November 1671 (ASF, CdA, XVIII, c. 158); ed. in Barocchi & Gaeta Bertelà 2011, Bd. IV, 1, S. 122, Anm. 269.

40 Mancini, ed. Marucchi 1956, Bd. I, S. 330.

41 Einem ähnlich aufwändigen Verfahren ging auch Padre Sebastiano Resta nach. Dieser forderte oftmals mehrere *pareri* oder Zuschreibungen von Künstlern wie Bernini, Pietro da Cortona, Carlo Maratta, Salvatore Rosa, Giovanni Baglione und Carlo Cignani sowie auch Sammlern wie Carl'Antonio Galliani, Historikern wie Leone Ghezzi und Giovanni Battista Passeri ein. Dadurch ergaben sich enge Verbindungen, da auch Kardinal Leopoldo für die Zuschreibungen Bolognesischer Maler nicht nur Malvasia, sondern auch Magnavacca (einen engen Freund Restas) und Guercinos Neffen Benedetto Gennari konsultierte. Warwick 2000, S. 80.

42 Paolo del Sera an Leopoldo de' Medici am 7. Juni 1667 (ASF, CdA, VI, c. 366–367); zit. nach Barocchi & Gaeta Bertelà 2007, Bd. III, 1, 2007, S. 291 f., Anm. 1028.

43 „È giunta ben custodia la cassetta con i cinque disegni invitami da Vostra Signoria, che sono stati da me veduti volentieri e riconosciuta la qualità loro. [...] Se l'altro disegno dello Zuccheri fusse veramente originale e della medesima qualità di maniera e diligenza di questi, e che si potesse sperare, come ragionevolmente si crede, che il padrone di esso moderasse la pretensione che ha di 6 doppie, io vi applicherei volentieri, ma desidererei prima di sodisfarmi col vederlo“; Leopoldo am 21. Oktober 1673 (ASF, CdA, XVIII,

grafischen Materials, das in großen Mengen in Florenz eintraf, eingebunden. Das von ihm explizit formulierte Ziel war, mittels einer „certezza maggiore“⁴⁴ die Authentizität zu bestimmen, und Fälschungen sowie Kopien ausfindig zu machen, um sie letztendlich auszusortieren, unabhängig davon, wie hoch ihre künstlerische Qualität war: „pespingere [sic!] le copie benche buone“.⁴⁵

Dahingehend forderten die umfassende Untersuchung und der Erkenntnisprozess sowohl die Eigenhändigkeit, und darüber hinaus auch eine größtmögliche Vollständigkeit. Diese sicherte sich der Kardinal zum einen, wie oben beschrieben, durch angestrebte Ankäufe möglichst großer Zeichnungsbestände, zum anderen mittels Zeichnungen aus gezielt unterschiedlichen Regionen. Um sich seinem Ziel zu nähern, für jeden Künstler ein *libro particolare* zu erstellen,⁴⁶ unterhielt Leopoldo Kontakte mit Korrespondenten im europäischen Ausland, wobei er ein besonders ausgeprägtes Interesse an niederländischen Malern zeigte.⁴⁷ Folglich war der Kardinal um ein umfassendes Studium europäischer Künstler bemüht. Darin bestätigt sich, dass die Zeichnungssammlung – ebenso wie die *Stanza dei Pittori* – einem pluriregionalen Grundgedanken folgte. Für ein allumfassendes kunsthistorisches Gesamtbild machte Leopoldo präzise Verzeichnisse aller Maler mit der Anzahl ihrer Zeichnungen, die sich bereits in seinem Besitz befanden, für sich nutzbar und schuf somit eine gehaltvolle Informationsgrundlage für seine Agenten, um in einem nächsten Schritt Ergänzungen vorzunehmen. Er forderte zudem mindestens zwölf Zeichnungen von jedem noch fehlenden Künstler, unabhängig davon, ob dieser für seine Region repräsentativ oder völlig unbekannt war, oder ob er in Leopoldos Auflistung nicht vorkamen. Konnten jedoch keine Zeichnungen ausfindig gemacht werden, sollten ihm zumindest Lebens- und Blütedaten ihres Schaffens übermittelt werden – für den Fall, dass ihre grafischen Werke zu einem späteren Zeitpunkt auf dem Markt erworben werden konnten.⁴⁸

ins. 5, c. 50); zit. nach Barocchi 1975, Bd. VI, S. 211. Weiter auch Leopoldo an seinen Agenten Paolo del Sera: „Ho ricevuto il disegno mandatomi da Vostra Signoria e l’ho fatto vedere a tre di questi nostri pittori i più stimati, due de’ quali tengono che sia di Polidoro et io a cinque sestì direi che fusse di questo, più tosto che di Pierino del Vago. Ma l’esser cavato dal basso rilievo antico rende maggiormente difficile la cognizione perfetta.“ Leopoldo de’ Medici am 24. Oktober 1665 (ASF, CdA, VI, c. 422); zit. nach *ibid.*, S. 107.

44 Leopoldo versandte eine mit Leinen und Wachs versiegelte Kiste mit 39 Zeichnungen an Flaminio Borghese, um die Werke von seinem Agenten und weiteren *intendenti* überprüfen zu lassen. Das *giudizio* sollte für jedes Blatt erfolgen und auf der Rückseite vermerkt werden. Leopoldo de’ Medici am 24. Oktober 1673 (ASF, CdA, XXI, 6, c. 89–90). Ed. bei Barocchi 1975, Bd. VI, S. 213.

45 Zit. nach Chiarini de Anna 1975, S. 49.

46 Siehe den Brief von Leopoldo de’ Medici am 24. Oktober 1673 (ASF, CdA, XXI, 6, c. 89–90); ed. bei Barocchi 1975, Bd. VI, S. 213.

47 Giovanni Maria Morandi am 24. August 1669 (ASF, MdP, f. 5544, c. 760); ed. bei Barocchi & Gaeta Bertelà 2011, Bd. IV, 1, S. 47 f.

48 Einem detailliert ausformulierten Konzept folgend informiert Leopoldo seine Mitarbeiter über den Wunsch, die Alben zu vervollständigen, in denen er bereits eine große Sammlung von Zeichnungen aufbewahre. Aus diesem Grund habe er eine Liste mitgeschickt, in der detailliert vermerkt sei, welche

Lediglich mittels dieser vollständigen und gesicherten Grundlage diverser künstlerischer Ausführungen war es möglich, evidenzbasierte und als unanfechtbar geltende Aussagen über die Kunst aufzustellen. Darin zeigt sich im Weiteren eine signifikante Verbindungsstelle zu den Gemälden: ausschließlich genuine Objekte von der Hand eines spezifischen Künstlers dienten Leopoldo und später Cosimo III. als valide Untersuchungsgegenstände sowie als ‚Werkzeuge‘ oder ‚Apparate‘ in einem evidenzbasierten Modell, die entsprechend der Rekonstruktion einer allgemein historischen Entwicklung in der Kunst dienen und spezifische Einblicke in die Praktiken überregionaler Maler und Schulen geben konnten.⁴⁹

Epistemologische Praktiken des Vergleichens im Medienwechsel

Eine kleinformatige Zeichnung von Cristofano Allori (Abb. 66)⁵⁰ erlaubt uns Einblicke in die Rezeption und das vielschichtige Autopsiekonzept, das der Untersuchung von Skizzen und Vorzeichnungen zugrunde lag. Die Hinwendung zu der Gruppe grafischer Blätter eröffnet zudem die Möglichkeit, die Schnittstelle und das Zusammenwirken der beiden Sammlungen Leopoldos noch genauer zu erhellen.

Auf Alloris Zeichnung ist in äußerster Konzentration ausschließlich der Kopf eines Mannes mittig ins Bild gesetzt. Der Fokus liegt auf dem präzise ausgeführten Gesicht, das durch die dunklen und welligen Kopf- und Barthaare gerahmt wird und eine Intensität des durchdringenden Blicks kreiert. Die fein und detailliert ausgeführte Komposition in rotem und schwarzem Stift sowie weißer Kreide ist eine von mehreren noch erhaltenen Studien für das Historienbild der *Judith mit dem Haupt des Holofernes* (Abb. 67). Auf dem Gemälde, das sich seit 1666 in Leopoldos Privatgemächern befand,⁵¹ hält die Figur der Judith in ihrer rechten Hand ein gezogenes Schwert, während die Linke den abgeschlagenen Kopf des assyrischen Königs Holofernes am Haarschopf fasst.⁵² Eben seiner Physiognomie galt die eingangs eingeführte Vorzeichnung.

Künstler in seiner Sammlung noch nicht ausreichend vertreten waren oder gänzlich fehlten, um die grafische Lücke zu tilgen. Leopoldo de' Medici an Bernardino della Penna im Jahr 1662 (ASF, CdA, XIII, cc. 101–103).

49 Panofsky erkennt das Sujet in seiner Vermittlungsebene als ein Kommunikationsmittel und nennt es, sobald es einer Funktion nachgeht, ‚Werkzeug‘ oder ‚Apparat‘. Jedes Kunstwerk enthalte eine ‚Idee‘, die je nach dem Zweck des Kunstwerks mal auf die Information, mal auf die Funktion abziele. Erwin Panofsky: „Einführung. Kunstgeschichte als geisteswissenschaftliche Disziplin“, in: ders.: *Sinn und Deutung in der bildenden Kunst (Meaning in the Visual Art)*, Köln 1978, S. 7–36, hier 17.

50 Siehe Ausst. Kat. Florenz 1974, S. 43 f., Nr. 24; Gregori 1977, S. 524; Petrioli Tofani 1991, Bd. I, S. 385, Inv.-Nr. 910 F.

51 Das Historienbild gelangte 1666 als Erbstück in den Palazzo Pitti, wo Baldinucci es in den Räumlichkeiten Leopoldos verortet. Zuvor befand es sich im Besitz von Carlo de' Medici, der es 1626 von Ferdinando II. als Geschenk erhalten hatte.

52 Zum Bild insb. Miles Chappell: *Cristofano Allori 1577–1621*, Florenz 1984, S. 78–81, Nr. 25; Claudio Pizzorusso, in: Ausst. Kat. Florenz 1986, S. 189–191, Nr. 1.72; Marco Chiarini, in: Mus. Kat. Florenz 2003, S. 32 f., Nr. 26. Jüngst dazu auch Éric Pagliano: „Cristofano Allori dans son dessin: le sujet dans le procédé



66__Cristofano Allori, *Studie eines Kopfes*, o. D., Rötel, Bleistift und Kreide, GDSU, Florenz, Inv.-Nr. 910 F.



67__Cristofano Allori, *Judith mit dem Haupt des Holofernes*, um 1610–1612, Öl auf Leinwand, 139 × 116 cm, GdU, Florenz.

Baldinucci betonte die einzigartige Genese und die malerische Ausführung des Gemäldes, für die Allori eine „cosa curiosa“ unternommen habe. Da der Maler zu Beginn nicht in der Lage war, den Kopf des Holofernes *al naturale* darzustellen, habe sich Allori über einen längeren Zeitraum selbst den Bart und die Haare wachsen lassen, sodass er ein düsteres Erscheinungsbild angenommen habe. Nachdem er in diesem Zustand einige Studien seines Gesichts anfertigte, fügte er auf Grundlage dieser Vorarbeit sein eigenes Antlitz als Darstellung des Holofernes ein. Darüber hinaus habe seine Lebensgefährtin Maria di Giovanni Mazzafirra als Modell für die Figur der Judith gedient, in der Dienerin im Hintergrund soll Allori dagegen ihre Mutter wiedergegeben haben. Für das sorgfältige Studium ihrer Gesichter habe er mehrfach Zeichnungen in natürlicher Ausführung („gusto dal naturale“) geschaffen, um dann die „fattura originale“ auf die Leinwand zu übertragen.⁵³

d'étude“, in: *ZfK*, 86.2, 2023, S. 212–223, der sich dem Gemälde und den dazugehörigen Zeichnungen allerdings mittels einer psychologisierenden Interpretation annähert, um die Beziehung zwischen Allori und Maria di Giovanni Mazzafirra zu rekonstruieren.

53 Baldinucci 1702, S. 300: „Ritrasse egli al vivo nella faccia di lei l'effigie della Mazzafirra“. Weiter behauptet Baldinucci, Alloris Werk sei autobiographisch zu lesen, da seine Liebesaffäre mit Maria geendet sei. Zum Entstehungsprozess des Historienbildes Herwarth Röttgen: *Il Caravaggio. Ricerche e interpretazioni*, Rom 1974, S. 204 f.; Ausst. Kat. Florenz 1974, S. 43 f., Nr. 24; Gregori 1977, S. 520–525; Giuseppe

Alloris gezeichnetes Selbstbildnis sowie sein Historiengemälde können als Teil eines Laboratoriums am Medici-Hof betrachtet werden, in dem künstlerische Prozesse untersucht und mit Blick auf größere kunsthistorische Entwicklungen eingeordnet wurden. Dies ist anhand verschiedener Kriterien nachvollziehbar, die unter anderem mit Baldinuccis Definition des Disegno-Konzepts zusammenhängen. Den im Verlauf des 16. Jahrhunderts kunsttheoretisch immer stärker aufgeladenen Begriff in einer eindeutigen Weise zu verwenden, war schon zu diesem Zeitpunkt kaum mehr möglich. Laut Vasari offenbare der *disegno* die geistige Schaffenskraft.⁵⁴ Die Semantik des Ausdrucks schloss für den Aretiner bekanntermaßen nicht nur die konstitutive Rolle der Zeichnung und Umrissfixierung ein, sondern in der Gattung der Malerei hauptsächlich ein „giudizio universale“ und eine „idea di tutte le cose“, also den mentalen Habitus des Künstlers.⁵⁵ Folglich wurden der Intellekt und die kognitive Fähigkeit des Malers während der Bildentwicklung in den Vorzeichnungen festgehalten. Das Konzept nutzte Vasari verstärkt zur Nobilitierung der Künstler sowie zur Legitimierung seines teleologischen Modells, in dem er Michelangelo ans Ende der künstlerischen Perfektion setzte.⁵⁶

Im Zeitraum von Leopoldo de' Medici ist das Modell dagegen bereits deutlich modifiziert worden, denn in Baldinuccis *Vocabolario* war der Terminus *disegno* 1681 nicht mehr mit der gleichen Bedeutungstiefe behaftet. Während bereits Federico Zuccari den mittels der intellektuellen Bildung des Künstlers in Gedanken entstehenden *disegno interno* von der eigentlichen Umsetzung mit der Hand, dem *disegno esterno*, unterschieden hatte,⁵⁷ brach Baldinucci das komplexe Konzept völlig auf die Grundstruktur herunter. Er löste die definitorische Schwierigkeit auf und definierte den *disegno* ganz technisch als Linie, die Künstler zu Papier brachten, um ihre Idee – ihr *concetto* – zum Vorschein kommen zu

Cantelli: „Un Cigoli ritrovato e alcune considerazioni su Cristofano Allori“, in: *Paradigma*, 6, 1985, S. 77–84; Vgl. auch Claudio Pizzorusso: *Ricerche su Cristofano Allori*, Florenz 1982.

- 54 Zur Begriffsgeschichte des *disegno* zwischen 1547 und 1607 grundlegend Kemp 1974, S. 219–240; Maurice George Poirier: *Studies on the Concepts of ‚Disegno‘, ‚Invenzione‘ and ‚Colore‘ in Sixteenth and Seventeenth Century Italian Art Theory*, Ann Arbor 1976; Valeska von Rosen: s.v. „Disegno und Colore“, in: *MLK*, S. 71–73. Zum gut erforschten *disegno*-Konzept Vasaris siehe ferner bspw. Sydney Freedberg: „‚Disegno‘ versus ‚Colore‘ in Florentine and Venetian Painting of the Cinquecento“, in: *Cinquecento. Florence and Venice. Comparisons and Relations*, Bd. II, Florenz 1980, S. 309–322; Maurice George Poirier: „The Disegno–Colore Controversy Reconsidered“, in: *Explorations in Renaissance Culture* 13, 1987, S. 52–86; Bernd Roggenkamp: *Die Töchter des „Disegno“. Zur Kanonisierung der drei Bildenden Künste durch Giorgio Vasari*, Münster 1996; Robert Williams: *Art, Theory, and Culture in Sixteenth-Century Italy. From Techne to Metatechne*. Cambridge 1997.

- 55 Vasari, ed. Bettarini & Barocchi 1966, Bd. I, S. 111.

- 56 Kemp 1974, S. 225; Panofsky 1993, S. 45.

- 57 Siehe zu Zuccaris Konzept des *disegno interno* und *disegno esterno* Kemp 1974, insb. S. 231–233; Ulrich Pfisterer: „Die Entstehung des Kunstwerks. Federico Zuccaris ‚L'idea de' pittori, scultori, et architetti‘“, in: *ZfÄK*, 38, 1993, S. 237–268; Ausst. Kat. Berlin 2007, hier insb. den Aufsatz von Heiko Damm: „Nota qui l'esempio del'fratel'mio“. Wege zum Erwerb des Disegno, gewiesen von Federico Zuccari“, S. 31–43.

lassen.⁵⁸ Seine Definition von *disegno* entspricht, wie Eva Struhal bemerkte, im Kern einem minimal modifizierten Zitat nach Raffaello Borghini (1537–1588) Abhandlung *Il Riposo* und bewegt sich darin von dem kunsttheoretischen Konzept hin zum künstlerischen Objekt.⁵⁹ Laut Baldinucci wurde das „proprio concetto“ mittels der Linienführung – dem individuellen künstlerischen *operare* – im *disegno* festgehalten. Diese latente, aber grundlegende Veränderung hing mit dem Desiderat zusammen, nachweisbare und bewertbare Stilmerkmale zu ermitteln, um die Prüfbarkeit von Kunstwerken zu ermöglichen und eine epistemologische Kunstbetrachtung zu forcieren.⁶⁰

Auf diesem Weg konnten ausschlaggebende technische Kriterien bei der Untersuchung des *disegno* etabliert werden, die sich auch mit Alloris Arbeitsweise decken: Dazu zählt unter anderem die „finitezza“ – dem Grad der detaillierten Ausarbeitung –, anhand der eine Zuschreibung an einen Maler erfolgen konnte. Insbesondere in der Biografie Alloris unterstrich Baldinucci dessen Angewohnheit, zahlreiche Vorzeichnungen anzufertigen, um jedes Detail auszuformulieren, bis er sukzessiv zur finalen Komposition gelangte. Dies gilt auch für das hier betrachtete Gemälde der *Judith*. Die in großer Anzahl produzierten Studien der Figurenköpfe hatte Allori mit dem schwarzen und roten Zeichenstift sowie mit weißer Kreide angefertigt, sodass die Porträts einen koloristischen Effekt aufweisen. Diese spezielle Technik schrieb Baldinucci mit Nachdruck dem genuinen „talento particolarissimo“⁶¹ Alloris zu; in seinem *Vocabolario* verwies er unter der Definition der ‚matita rossa e nera‘ sogar explizit auf dessen Arbeitsweise.⁶² Dieses ihm eigene *operare* im Medium der Zeichnung zeigt sich nicht alleinig im Kopf des Holofernes. Auch die Vorzeichnung der Judith (Abb. 68) ist ein minuziös ausgearbeiteter Entwurf, anhand dessen sich bereits durch

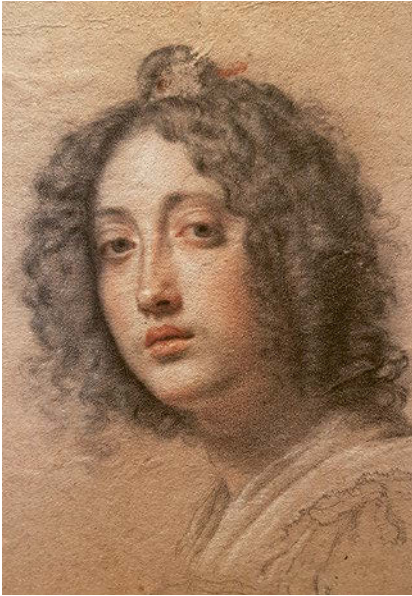
58 Baldinucci 1681, S. 51, s.v. ‚Disegnamento/Disegno‘: „Un'apparente dimostrazione con linee di quelle cose, che prima l'uomo coll'animo si aveva concepite, e nell'idea immaginate; al che s'avvezza la mano con lunga pratica, ad effetto di far con quello esse cose apparire“; ibid., s.v. ‚Disegni‘: „Quelli studi che sopra carte, o altro, fannosi da' Principianti, e anche da' Maestri delle nostre Arti, per istudio, o per dimostrazione de' concetti loro, prima di far l'opera.“ Indes besaß ‚concetto‘ keine separate Definition. Unter dem Lemma ‚Disegno‘ wird verdeutlicht, dass der *concetto* den Bildentwurf des Künstlers meint, den er imaginativ in Gedanken entwickelte, bevor er den Stift ansetzt, um die Linien zu zeichnen. Eine *idea* wäre nach Baldinucci hingegen ein originelles („di bel capriccio“) und erfindungsreiches („d'invenzione“) Werk eines Künstlers, das er sich selbst erdacht hat. Ibid., S. 28, s.v. ‚Capriccio‘; S. 72, s.v. ‚Idea‘.

59 Laut Eva Struhal zog Baldinucci weitere kunsthistorische Begriffe zusammen, etwa den von ihm mit *capriccio* gleichgesetzten Ausdruck *idea*. Struhal 2018, S. 222–224; vgl. dazu Andreas Beyer: s.v. ‚Idea‘ in: *MLK*, S. 190 f. sowie grundlegend Erwin Panofsky: *Idea. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie*, Berlin 1993.

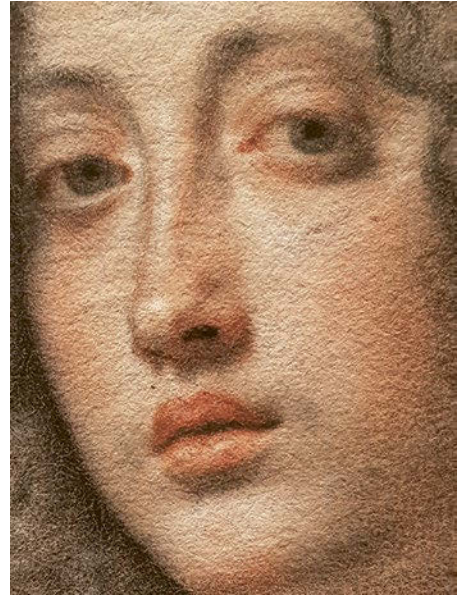
60 Struhal 2018, S. 222–224.

61 Weitere Studien zu dem Gemälde befinden sich heute im GDSU, Inv.-Nrn. 909 F; 912 F und 1501 S. Der Zeitpunkt ihres Eintritts kann jedoch nicht genau bestimmt werden, da sie in den frühen Inventaren von Baldinucci oder Pelli Bencivenni nicht explizit aufgeführt werden. Erst Pasquale Nerino Ferri benennt sie in seinem Inventar. Petrioli Tofani 1991, Bd. I, S. 385–386.

62 Baldinucci 1681, S. 92, s.v. ‚Matita rossa, e nera, e suo uso‘.



68__Cristofano Allori, *Studie der Judith*, ohne Datum und Maße, Rötel, Bleistift und Kreide, GDSU, Florenz, Inv.-Nr. 1501 S.



69__Cristofano Allori, *Studie der Judith*, ohne Datum und Maße, Rötel, Bleistift und Kreide, GDSU, Florenz, Inv.-Nr. 1501 S (Detail).

den Einsatz weißer, roter und schwarzer Farbe genaue Details in der Mimik, der Frisur sowie der Lichteffekte (Abb. 69) ablesen lassen. Sogar der Glanz auf der Unterlippe ist bereits in der Zeichnung festgehalten. (Abb. 68 & 69)

Eine direkte Gegenüberstellung der gezeichneten Bildnisse mit dem Gemälde offenbart das kontinuierliche Herausarbeiten der Komposition von den detailliert ausgeformten Vorzeichnungen bis hin zum fertigen Werk. Der Vergleich ließ somit das „proprio concetto“ des Malers nachvollziehen und verstehen. Leopoldo konnte auf diese Weise die Prozesse der Bildgenese – wie Veränderungen und Übereinstimmungen – genau beobachten, die Allori während des Malaktes vorgenommen hatte: Während sein zeichnerisches Selbstbildnis das wellige Haar buschig wiedergibt und die Augen darin weit geöffnet sind, ist der abgeschlagene Kopf des bereits toten Holofernes in der malerischen Fassung ermatet: Die Augen sind geschlossen, die Stirn vom gewaltsamen Akt in starke Falten geworfen und der Mund leicht geöffnet. Aus dem Rumpf fließen dicke Blutstropfen heraus, die suggerieren, dass die Enthauptung erst in diesem Moment vollzogen worden ist.

Dass der Sammler Leopoldo tatsächlich, wie ich oben beschrieben habe, den konkreten Vergleich zusammenhängender Objekte aus seinen Beständen von Zeichnungen und Gemälde anstellte, wird zumindest in der Historiografie der darauffolgenden Generation behauptet. Der toskanische Gelehrte Angelo Fabroni, der mehrere historische Abhandlungen

70__Federico Barocci, *Das letzte Abendmahl*, 1592–1599, Öl auf Leinwand, 299 × 322 cm, Santa Maria Assunta, Cappella del SS. Sacramento, Urbino.



über die Geschichte der Medici erarbeitete, berichtet 1784, dass Leopoldo gattungsübergreifende Vergleiche anstellte: „Paragonava Leopoldo coi disegni l'opere dei valenti artisti“.⁶³ Diese Praktik, nämlich im Kontext der Erwerbungen Leopoldos kompositionelle Entwicklungsprozesse zu erkennen und zu diskutieren, belegt auch ein 1673 getätigter Fund des Agenten Domenico Maria Corsi auf dem römischen Kunstmarkt. Dort stieß Corsi auf einen von Federico Barocci ausgeführten Karton, der eine Studie des letzten Abendmahls darstellte, die der Künstler in der Capella del SS. Sacramento im Dom von Urbino ausgeführt hatte (Abb. 70). In der Zeichnung erkannte Corsi deutliche Unterschiede gegenüber der *pala*, da in letzterer sowohl das Figurenpersonal im Hintergrund als auch einige Engel hinzugefügt worden sind, die er Leopoldo in seinem Brief eingehend beschrieb.⁶⁴

Darüber hinaus sind jedoch noch weitere Vergleiche denkbar und wahrscheinlich. Denn Leopoldo besaß nicht nur das gemalte Selbstbildnis Cristofano Alloris (Abb. 66), sondern zudem auch das Historienbild der Judith – von dem er offenkundig wusste, dass

63 Fabroni 1784, S. 105 f.

64 „Descrizione di 3 cartoni di Federigo Barocci, pieni di figure, quali al naturale dintornate et ombreggiate con carbone e lumeggiate di biacca. [...] Vi è dentro un Cenacolo con diciannove figure d'ottima invenzione. Servi per studio e per originale d'un quadro laterale fatto dall'istesso Baroccio per la Cappella del SS. Sacramento nel Duomo d'Urbino, ove tuttavia si conserva con sommo credito. Diversifica il cartone dal quadro, perché in questo vi è qualche figura di più sbattimentata in lontananza, oltre quattro angeli che sono in aria, quali nel cartone né meno sono accennati. È commodamente ben mantenuto.“ Domenico Maria Corsi am 14. August 1673 (ASF, CdA, XVIII, 5, cc. 12–13); zit. nach Barocchi 1975, Bd. VI, S. 173.

der Maler sich selbst porträtierte – sowie (mindestens) die Studie für den Kopf des Holofernes. Sowohl die starke Elaboriertheit dieser Zeichnung, die sich deutlich in den Details zeigt, sowie die mannigfaltige Anzahl weiterer Blätter Alloris im Besitz Leopoldos – insgesamt 231 bis zum Jahr 1673 – belegen, dass der Kardinal dem Medium der Zeichnung nicht lediglich eine Wertigkeit zusprach, sondern dass er darüber hinaus eine umfangreiche Kenntnis von dessen *maniera* anstrebte.⁶⁵ Dass dies ein allgemeines Ziel seiner Erwerbungen war, verdeutlicht ein anderes Beispiel: 1662 lässt Leopoldo eine Kiste mit Zeichnungen sehr unterschiedlicher Qualität – gute, mittelmäßige und für schlecht befundene Blätter – zu einem Experten namens Sirani schicken, da er sich durch den Austausch mit dem Kenner, der seine Meinung direkt auf der Rückseite eines jeden Blattes notieren sollte, eine „maggiore cognizione“ der diversen Meister und ihrer *maniere* erhoffte.⁶⁶ Aus diesem Grund forderte er von Künstlern und seinen Agenten wohl auch, wie nun im Weiteren ausgeführt werden wird, nicht ausschließlich detailliert ausgearbeitete Zeichnungen (wie jene Alloris), sondern auch rudimentär ausgeführte Skizzen.

Die Qualität einer Skizze – die *franchezza* in der schnellen Linienführung

Die vergleichende Inaugenscheinnahme von detailliert ausgeführten Studien und Gemälden war elementarer Bestandteil im Authentifizierungsprozess. Dagegen wirkt eine heute schlecht erhaltene Zeichnung (Abb. 71)⁶⁷ in der Uffizien-Sammlung, die von Giuseppe Pelli Bencivenni als Selbstbildnis erkannt und später von Pasquale Nerino Ferri dem Künstler Giacomo Cavedone zugeschrieben wurde, dringende Fragen in Bezug auf den künstlerischen Eigenwert von skizzenhaften Selbstporträts auf.⁶⁸

In Halbfigur stehend, zeigt sich der Maler in einem Umhang mit weiten Ärmeln sowie kleinem Kragen. In seiner Linken hält er eine annähernd quadratische Palette und mehrere Pinsel, den rechten Arm hebt er hingegen zur Brust. Lediglich die mittels unregelmäßiger Striche weich ausgeführten Schraffuren der Gewandfalten deuten einige Schattierungen an. Im Übrigen ist die Komposition frei von feineren Linienführungen;

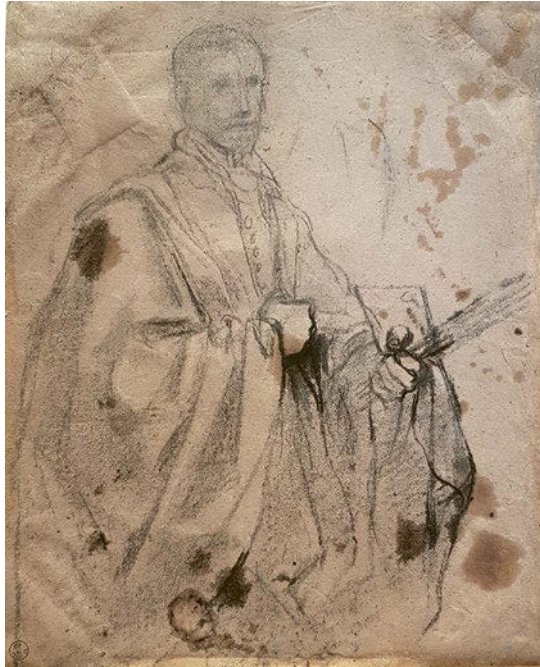
65 Baldinucci, *Listra 1673–1675*, ed. Fileti Mazza 2009, Bd. II, S. 230.

66 „Al presente procaccio che va a Venezia ho fatto consegnare una cassetta, nella quale vi sono 180 disegni di diversi maestri [...], a ciò Ella si contenti fargli vedere dal Sirani, non fidandomi in questi della mia sola opinione. [...] E per parlare con la mia solita libertà, le dico come ne riconoscerà in detto numero di buoni, di mediocri e de gl'inferiori, ma ho voluto nondimeno mandarli tutti, perché anche in questa maniera potrò imparare qualcosa et aver maggiore cognizione di quei maestri, de' quali non ne ho troppa pratica. Si contenterà dunque Vostra Signoria fargli riconoscere, e, per non fare altrimenti una listra di tutti e correr rischio di pigliare qualche equivoco, essendo in gran numero, basterà solo scrivere dietro a ciascheduno d'essi quello che se ne crede.“ Leopoldo de' Medici an Ferdinando Cospi am 21. Oktober 1662 (ASF, CdA, XVI, c. 360); zit. nach Barocchi 1975, Bd. VI, S. 96.

67 Laura Giles: *The Paintings and related Drawings of Giacomo Cavedone (1577–1660)*, 2 Bde., Bd. II, Bologna 1986, S. 437 f.

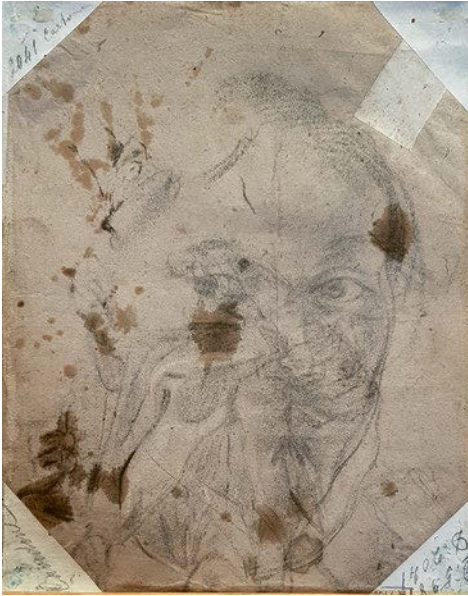
68 Giuseppe Pelli Bencivenni identifizierte die Komposition im Settecento zwar als Selbstbildnis, konnte sie jedoch keinem Maler zuschreiben. Siehe Petrioli Tofani 2014, Bd. III, S. 1186.

71__Giacomo Cavedone, *Selbstbildnis* (?), ohne Datum und Maße, Bleistift, GDSU, Florenz, Inv.-Nr. 2041 Fr.



weitere Details oder Ausdifferenzierungen fehlen. Auch das Gesicht entzieht sich den Betrachtenden, da es nicht ausformuliert, sondern lediglich angedeutet und aufgrund des weichen Stifts sogar partiell verwischt ist, sodass individuelle Züge verborgen bleiben. Einzig die Hände sind aufgrund verstärkter Linien markant betont. Auf der Verso-Seite dagegen kommen zwei weitere, sich überlagernde Skizzen zum Vorschein: Zum einen offenbart sich ein abermals in schnellen Linien entworfenen, die ganze Blattfläche einnehmendes Antlitz mit hoher Stirn, mandelförmigen Augen sowie dem für Cavedone typischen Schnauz- und Kinnbart. Höchstwahrscheinlich ist in dieser Nahansicht eine erste Studie des eigenen Gesichts festgehalten. Die zweite Komposition kann hingegen nicht eindeutig dechiffriert werden. Erst wenn man das Blatt um 180° dreht, zeigt sich eine weitere Figur, deren Gesicht allerdings vom oberen Bildrand abgeschnitten ist (Abb. 72). Zu erkennen ist lediglich ihr Oberkörper und der rechte Arm, der sich nach vorne den Betrachtenden entgegenstreckt und an der Stelle endet, an der sich das Auge des umgedrehten Antlitzes befindet. Diese unvollständige Figur lässt sich aufgrund ihrer Unkenntlichkeit nicht mit dem großformatigen Gesicht auf derselben Seite oder mit der Gestalt des Malers auf dem Recto zusammenbringen.

Die Verbindung der skizzenhaften Entwürfe auf den beiden Seiten lässt dennoch vermuten, dass das Gesicht und der abgebildete Maler als Vorzeichnung für ein Gemälde dienten. Die *Stanza dei Pittori* verfügte seit 1672 über ein gemaltes Selbstbildnis Giacomo



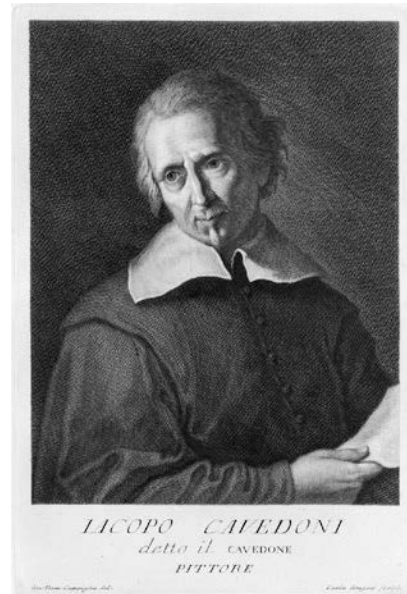
72__ Giacomo Cavedone, *Selbstbildnis* (?), ohne Datum und Maße, Bleistift, GDSU, Florenz, Inv.-Nr. 2041 Fv.

Cavedones (Abb. 73),⁶⁹ allerdings existieren signifikante kompositionelle Unterschiede. Im Gegensatz zur Zeichnung präsentiert sich der Maler im Gemälde mit leicht nach rechts gewandtem Oberkörper, in einer Robe mit größerem Kragen und mit einer Zeichnung statt einer Farbpalette in der Hand. Auch das Antlitz wirkt im Vergleich älter, sodass die Grafik aufgrund des jüngeren Äußeren in einem früheren Lebensjahr angefertigt worden sein muss. Dass sie vor dem Gemälde in die Sammlung eintrat, lässt sich ausgehend von der Korrespondenz und den Inventaren annehmen.⁷⁰ Dennoch ist festzuhalten, dass

69 Weiter zum Selbstbildnis unter anderem Gualandi 1856, III, S. 256 f.; Matteo Schenetti: *Giacomo Cavedone. Il principe degli artisti sassolesi*, Mailand 1968, S. 27; Prinz 1971, S. 80. Hierzu Borea, in: Mus. Kat. Florenz 1979, S. 834, Nr. A204; Emilio Negro & Nicosetta Roio (Hgg.): *Giacomo Cavedone. Catalogo delle Opere*, Modena 1996, S. 152 f., Nr. 107. Zum Eingang des Werks in die Sammlung siehe den Brief von Giuseppe Maria Casarengi an Leopoldo de' Medici am 27. August 1672 (ASF, CdA, XX, cc. 280–281); ed. in Fileti Mazza, Barocchi & Gaeta Bertelà 1993, Bd. III, S. 470.

70 Leopoldo erhielt bereits 1660 – und somit zwölf Jahre vor dem Ankauf des Gemäldes – von Agenten aus Venedig und Bologna mehrfach nicht genauer spezifizierte Zeichnungen des Malers. Laut Baldinuccis *Listra* (1673–75) befanden sich zum Ende hin nachweislich 26 Werke im Besitz des Kardinals. Dass dazu auch das gezeichnete Selbstbildnis gezählt werden kann, ist aufgrund des *Inventario dei Disegni* von Giuseppe Pelli Bencivenni mit hoher Wahrscheinlichkeit anzunehmen. Dieser beschreibt erstmals die Kompositionen der Zeichnungen eingehender und erwähnt die Darstellung Cavedones, die zu diesem Zeitpunkt im *libro volume XIV* aufbewahrt wurde. Zwar ist Bencivennis Inventar erst 1769 entstanden, doch eine an das Dokument angehängt *Nota* vom 30. November 1687 beweist eine überwiegend große Schnittmenge des grafischen Bestands. Demzufolge gibt das Inventar von 1769 im Wesentlichen die Zeichnungen Leopoldos wieder. Siehe

73__Pier Antonio Pazzi & Giovanni Domenico Campiglia, *Porträt nach dem Selbstbildnis von Cavedone*, Kupferstich, in: Möücke 1754, Bd. II, S. 182.



aufgrund des rudimentären, unvollständigen Charakters des Blatts das Gesicht des Künstlers – in der Regel essenzieller Faktor für die eindeutige Authentifizierung von Selbstbildnissen – nicht zweifelsfrei zu erkennen ist. Welche Intention aber hatte Leopoldo, ein Selbstbildnis zu erwerben, auf dem das Antlitz dem Betrachter auf der Recto-Seite weitestgehend vorenthalten und auf der Verso-Seite sogar von einer weiteren Darstellung überlagert wird?

Sicherlich reizte den Sammler zum einen die Tatsache, ein Selbstbildnis Cavedones zu besitzen, weil es in seiner Existenz – wie der Agent Giuseppe Maria Casarengchi 1672 auch über das gemalte Selbstbildnis schrieb – singulär war.⁷¹ Seiner Aussage nach seien andere eigenhändige Selbstporträts des Künstlers nicht auffindbar, der Wunsch eines zu besitzen jedoch offenbar überaus groß: Malvasia kolportiert, Leopoldo habe vom bewunderten Künstler sogar als ein „capifuoco d’oro“ gesprochen.⁷² Zudem war die Form der Wertschätzung einer Skizze aus der Hand eines spezifischen Meisters nicht ungewöhnlich, ist sie doch bereits für das Cinquecento belegt: Während Michelangelo angeblich seine Skizzen und

für den Eingang diverser Zeichnungen Cavedones die Briefe von Paolo del Sera an Leopoldo de’ Medici am 12. Juni 1660 (ASF Cda, V, c. 217); Ferdinando Cospi am 22. August 1662 (ASF, Cda, XVI, c. 349) sowie Baldinuccis *Listra* 1673–1673, ed. Fileti Mazza 2009, Bd. II, S. 230; Baldinuccis *Nota de’ libri* 1687, *ibid.*, S. 241.

71 „per esser singolare, non trovandosene altri“. Giuseppe Maria Casarengchi am 27. August 1672 (ASF, Cda, XX, cc. 280–281); zit. nach Fileti Mazza, Barocchi & Gaeta Bertelà 1993, Bd. III, S. 470.

72 Malvasia 1678, Bd. II, S. 216.

Kartons verbrannte, damit niemand seine unfertigen Inventionen und die Erprobungen seiner zeichnerischen Praxis zu Gesicht bekäme, erbaten einige Sammler wie Pietro Aretino gerade ein solches ‚unvollendetes‘ Werk von ihm. Laut eigener Aussage würde dem Dichter die Tatsache, irgendeine Zeichnung (!) aus der Hand Michelangelos zu besitzen, einen solchen Genuss bereiten, dass er sie nach seinem Ableben sogar ins Grab mitnehmen wolle.⁷³ Dass Sammler explizit Skizzen und Bozzetti bei Künstlern anfragten, um sie – wie einen Schatz – noch im Tod bei sich zu tragen, unterstreicht sowohl die Bedeutung des Mediums, als auch den Status des Künstlers, dessen rasch ausgeführte Linien und Übungen auf einem Blatt nunmehr Ansehen genossen. Ähnlich gilt dies für Cavedone. Seine Bedeutung als schaffender Künstler und seine malerische Praxis löste in Leopoldo eine gewisse Faszination sowie das Bestreben aus, ein einzigartiges Werk – nämlich sein Selbstbildnis – zu besitzen, selbst dann, wenn die erworbene Zeichnung aufgrund ihrer groben Ausführung undurchsichtig blieb.

Welche Motivation ausgewiesene Zeichnungssammler im Seicento beim Zusammentragen von Skizzen hegten und welche visuellen Strategien sie bei der Betrachtung konkret anwandten, konnte die Forschung – ausgehend etwa von der Basis zeitgenössischer Traktate wie Mancinis *Considerazioni* – bisher lediglich auf einer rein theoretischen Ebene nachvollziehen. Im Fall von Leopoldo ist es generell möglich, ihm ein auffälliges Interesse an skizzenhaft ausgeführten Darstellungen zu attestieren: Er verwahrte *disegni* bewusst in unterschiedlicher Qualität, darunter einer bedeutenden Menge an schnell und mit wenigen Strichen ausgeführten Entwürfen. Es kann deshalb vermutet werden, dass diese Werke Teil seines Projektes waren, visuelle Evidenzverfahren zu erproben und zu konstituieren.⁷⁴ Anlass zu dieser Vermutung liefert Baldinuccis Werk *Cominciamento e progresso dell'arte dell'intagliare in rame*, in dem er zwischen den unterschiedlichen Stadien der Ausführungen von Zeichnungen differenzierte: Während einige Zeichnungen *delicatamente* vollendet seien, machten andere scheinbar einen nachlässigen Eindruck. Sie wirkten, laut Baldinucci, sogar „strapazzati, confusi, e del tutto informi“. Doch gerade diese vermeintlich unfertigen

73 Pietro Aretino an Michelangelo am 20. Januar 1538: „un pezzo di quei cartoni che solete donare fino al fuoco, acciò che io in vita me lo goda et in morte lo porti con esso meco nel sepolcro?“; ed. in Giovanni Poggi & Paola Barocchi: *Michelangelo Buonarroti. Il carteggio di Michelangelo*, Bd. IV, Florenz 1979, S. 90 f., Dok. CMLVII. Zu diversen Forschungsfragen bezüglich der Zeichnungen Michelangelos siehe Claudia Echinger-Maurach, Achim Gnann & Joachim Poeschke (Hgg.): *Michelangelo als Zeichner. Akten des Internationalen Kolloquiums Wien*, Münster 2013. Zu den Anfängen von Zeichnungssammlungen im Quattro- und Cinquecento siehe auch Baker, Elam & Warwick 2003 sowie Karet 2014, insb. S. 132–174.

74 Im Gegensatz dazu stehen andere renommierte Zeichnungssammlungen, die gemeinhin ein großes Interesse an detailliert ausgeführten und vollendeten Grafiken aufwiesen. Siehe Katrin Achilles-Syndram & Reiner Schoch (Hgg.): *Die Kunst des Sammelns. Das Praunsche Kabinett. Meisterwerke von Dürer bis Carracci* [Ausst. Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, 03. März – 15. Mai 1994], Nürnberg 1994; Tomaso Montanari: „Precisioni e nuovi documenti sulla collezione di disegni e stampe di Cristina di Svezia“, in: *Prospettiva*, 79, Juli 1995, S. 62–77.

Zeichnungen seien in der Lage, das Konzept eines Künstlers genauestens aufzuzeigen und waren deshalb für ein Studium der individuellen *maniera* besser geeignet.⁷⁵ Ähnlich wie wenige Jahrzehnte zuvor Abraham Bosse und kurz darauf Roger de Piles legte Baldinucci außerdem dar, Skizzen böten die besten Indikatoren für eine korrekte Zuschreibung.⁷⁶ Da selbst das sehr gebildete Auge – „occhio eruditissimo“ – in speziellen Fällen Schwierigkeiten habe, Originale von Kopien zu unterscheiden, behelfen sich Kunstkenner mit solchen Skizzen und *primi pensieri*. Denn anhand der reduzierten Linien und wenigen Komponenten sei die *franchezza* sowie die *macchia*, die ausschließlich in solchen Entwürfen noch keine Überarbeitungen aufwiesen und somit das unmittelbare *concetto* des Künstlers zeigten, mit einer größeren Sicherheit zu identifizieren.⁷⁷ Insbesondere schnell und dünn ausgeführte Linien sprächen für ein eigenhändiges Werk, während in den Kopien langsam angefertigte und dickere Linien darauf hinwiesen, dass sie mühevoll und bedacht nachgezeichnet worden sind.⁷⁸ Indes müssten die Kenner diese in Zeichnungen leicht authentifizierbaren Merkmale in Gemälden suchen – „si ricerca“ – und zwar in der Mischung und Anordnung des Kolorits, im Pinselduktus und in den *Pentimenti*, was ein schwierigeres Unterfangen darstelle als in der Untersuchung von Skizzen.⁷⁹

Im direkten Vergleich mit Cavedones grafischem Œuvre in der mediceischen Zeichnungssammlung sind die Skizzen meist von einer schnellen Linienführung und reduziert eingesetzten Strichen geprägt. Sie führte der Künstler mittels eines weichen und breiten Bleistifts aus, sodass seine Figuren vorwiegend oberflächlich ausgearbeitet blieben und deshalb einen wenig individualisierten Charakter aufweisen. Dadurch ließe sich erklären, wie beim gezeichneten Selbstbildnis Cavedones trotz des fehlenden Gesichts die Eigenhändigkeit festgestellt wurde. Sein charakteristischer Umgang mit dem Stift könnte als Grundlage gedient haben, um in einem ersten Schritt seine *maniera* zu erkennen und ihn anschließend anhand physiognomischer Ähnlichkeiten sowie der ihn als Maler auszeichnenden Attribute zu identifizieren. Selbstverständlich ist zu beachten, dass Zeichnungen dem Künstler unter anderem dazu dienten, verschiedene Verfahren der Linienführung, der

75 Baldinucci 1686, S. 33.

76 Ibid.; Abraham Bosse vertritt in seinen *Sentimens sur la distinction* von 1649 die Meinung, dass vollständig ausgeführte Werke leichter kopiert werden könnten als jene, die frei und unfertig mit wenigen Pinselstrichen gemalt worden sind. Auch Roger de Piles sieht in seinem Werk *Abrégé de la vie des peintres* von 1699 Zeichnungen als reinsten Indikator für den individuellen Stil eines Künstlers. Dazu Warwick 2000, S. 173 f.

77 „in questi nostri tempi sia anche ad ogni occhio eruditissimo molto difficile l’affermare in certi casi particolari, se una pittura sia originale, o copia“; Baldinucci 1687, S. 7.

78 Auch der spätere Direktor Giuseppe Pelli Bencivenni äußert sich ähnlich in seinem *Catalogo delle Pitture della R. Galleria*. Insbesondere die ersten Striche eines Malers seien aufschlussreicher als das *abbozzo* eines Werkes, da lediglich hier die Mühen, die erdachten und angewandten Variationen und die ersten *concetti* zu erkennen seien. Ediert bei Fileti Mazza 2009, Bd. II, S. 273–279, insb. S. 273.

79 Barocchi 1975, Bd. VI, S. 461–485. Vgl. hierzu auch Franconi 2020b, S. 290.

Perspektive, der Gesamtkomposition sowie auch diverser *maniere* auszuprobieren und zu üben. Damit waren gerade gezeichnete Blätter oftmals äußerst variantenreich. Dass die entwickelten Parameter Baldinuccis bezüglich der individuellen Strichführung zur Authentifizierung eigenhändiger Zeichnungen aus diesem Grund in der Praxis nicht immer eindeutig und überall anwendbar waren, sondern bis zuletzt von Leopoldo fortwährend kritisch diskutiert wurden, zeigt sich in dessen Stellungnahme zu einigen vermeintlichen Werken von Rubens:

Io veddi volentierissimo i disegni portatimi di Fiandra da Vostra Signoria, e per parlare con la mia solita libertà dirò che in quelli del Rubens vi ho q[ua]lche difficoltà. Et è veramente in materia di disegni difficile assai il conosce[re] gl'originali dalle copie, quando particolarmente queste son fatte da alcun[o] che intende o per gabbare o per imitare del tutto la maniera di quel maestro.⁸⁰

Trotz der mit hohem Einsatz vorgenommenen Untersuchung der Zeichnungen sei es somit – so Leopoldo – äußerst schwierig, Originale von Kopien zu unterscheiden, insbesondere dann, wenn Maler die *maniera* eines Meisters wie eben Rubens gut imitierten. Diese Fähigkeit traf im besonderen Maß auf den neapolitanischen Schnellmaler Luca Giordano zu, der dafür bekannt war, verschiedene *maniere* zu beherrschen, weshalb er mehrfach damit beauftragt wurde, Bilder im ‚Stil‘ von Jusepe de Ribera, Tintoretto oder Veronese auszuführen.

Möglicherweise war Luca Giordanos gezeichnetes Selbstbildnis (Abb. 74) eine Reaktion auf genau diese vieldiskutierte Authentizitätsproblematik. Zwar ist das Blatt erst um 1778 in die Uffizien eingegangen, es befand sich allerdings bis dahin in der Sammlung des in Florenz lebenden Restaurators und Sammlers Ignazio Enrico Hugford (1703–1778), der einen engen Kontakt zum Medici-Hof pflegte.⁸¹ In Giordanos gezeichnetem Brustbildnis evozieren sowohl die schnell ausgeführten Striche, als auch die Körperhaltung eine gewisse Dynamik: Der Oberkörper ist stark nach links gedreht, während sich der Kopf mit den wulstigen Lippen, der geraden Nase sowie den leicht schattierten Augen nach vorne richtet. Die Partien des Gesichts wirken mittels der Hell- und Dunkelwerte reliefhaft, während insbesondere die Linien der Rüschchen des Hemdes auf der linken Seite mit Strichen zusammenfallen, die potenziell die rechte Hand des Malers ausbilden sollten. Inmitten des Ober-

80 Leopoldo am 1. Januar 1675 (Fengjiang Codex, no. 406); zit. nach Dall'Aglio 2020, S. 440, Anm. 31.

81 Das gezeichnete Selbstbildnis ist nach dem Tod Hugfords im Jahr 1778 mit einem Teil seiner Zeichnungssammlung in den mediceischen Besitz eingegangen. Die Zeichnung diente als Grundlage für den von Giovanni Battista Cecchi ausgeführten Stich für die Vita Giordanos in der *Serie degli uomini i più illustri nella pittura, scultura e architettura*. Siehe für die Zeichnung: Ferrari & Scavizzi 1966, Bd. II, S. 249; Walter Vitzthum: *Cento Disegni Napolitani, Sec. XVI–XVIII*, Florenz 1967, S. 58, Nr. 86; Marco Chiarini (Hg.): *Artisti alla corte granducale* [Ausst. Florenz, Palazzo Pitti, Mai – Juli 1969], Florenz 1969, S. 57, Nr. 78; Francesco Grisolia: „Disegni napolitani nella collezione Hugford agli Uffizi“, in: Francesco Solinas & Sebastian Schütze (Hgg.): *Le Dessins Napolitain*, Rom 2010, S. 261–280, hier S. 264.

74__Luca Giordano, *Selbstbildnis*, um 1655, Bleistift und Bleiweiß, 50,8 × 40,3 cm, GDSU, Florenz, Inv.-Nr. 1002 E.



armes und somit bildzentral unterschreibt Giordano seine Zeichnung, wobei er zu brauner Tusche gegriffen hat, statt sich naheliegenderweise wiederum des Zeichenstiftes zu bedienen (Abb. 75). Wie ein Siegel kondensiert die Tusche seines Schreibinstruments, die sich sowohl durch ihre Materialität als auch die höhere Beständigkeit distinkt von der Zeichnung absetzt, seinen Namen und demonstriert somit seinen Anspruch auf Authentizität. Die ostentativ in die Mitte gesetzte lateinische Bildunterschrift „Ista est effigies Jordanus .F.“ unterliegt einer doppelten Funktion: Sie stellt zum einen den Porträtierten vor, fungiert darüber hinaus auch als beweisstiftendes Mittel, indem es sowohl den Begriff der *effigies*, des wahren Abbildes, als auch die eigene Unterschrift rückkoppelt.⁸² Insbesondere in Kombination mit der Abbréviatur „F.“, sinnstiftend für ‚fecit‘ (oder ‚faciebat‘), belegt die Inschrift die Koinzidenz von dargestellter Person und Autor: Das Abbild (*effigies*) ist jenes des Künstlers, das er selbst anfertigte (*fecit* oder *faciebat*).⁸³

82 Vgl. Stoichiță 1998, S. 234.

83 Zur häufiger von ihm verwendeten Bildunterschrift „Jordanus F.“ vgl. auch Heiko Damm: „Tagwerk und Schnelligkeitsprobe. Luca Giordano malt Atalantes Wettlauf“, in: *MJK*, 38, 2011, S. 145–170, hier S. 148. Zum Ausdruck der ‚Perfektion‘ und ‚Vollendung‘ mittels ‚fecit‘ und ‚faciebat‘ in der Frühen Neuzeit insb. Vladimir Juřen: „Fecit–faciebat“, in: *Revue de l'Art*, 26, 1974, S. 27–30.



75__Luca Giordano, *Selbstbildnis*, um 1655, Bleistift und Bleiweiß, 50,8 × 40,3 cm, GDSU, Florenz, Inv.-Nr. 1002 E (Detail).

Zwar sind derartige Signaturen auf Handzeichnungen im Seicento eher selten. Der aus Neapel stammende Maler bezeichnet jedoch wiederholt sein grafisches sowie malerisches Œuvre mit seinem Namen.⁸⁴ Francesco Saverio Baldinucci erinnert in seinem Vitenwerk daran, wie Giordano bereits als junger Schüler Riberas ein Porträt vollendet habe. Heimlich soll *piccolo Luca* dabei mit geringem Zeitaufwand einen Sklaven porträtiert haben. Das fertige Abbild habe er anschließend selbstbewusst mit den Worten „Luchino Giordano fecit“ unterzeichnet.⁸⁵ Gepaart mit der kindlichen Naivität wird hier vermittelt, dass der Junge sein Werk bereits im frühen Alter zur Vollendung brachte und dies mit der Perfektformel ‚fecit‘ demonstriert habe.⁸⁶ Die topische Anekdote Saverio Baldinucci dient freilich dazu, in Anbetracht des zarten Alters des Künstlers dessen Leistung zu loben und sein Wunderwerk zu preisen. Die Unterschrift auf der florentinischen Zeichnung hingegen kann im Vergleich mit gesicherten Zeichnungen und Gemälden tatsächlich dem Neapolitaner

84 Florian Horsthemke & Judith Ostermann: „Mit einer Hand am Grab. Tullio Lombardos Signatur als Geizhalswunder in der Cappella dell’Arca im Santo zu Padua“, in: Hegener & Horsthemke 2013, 244–257, hier S. 224. Siehe zur Künstlersignatur weiter Rona Goffen: „Signatures. Inscribing Identity in Italian Renaissance Art“, in: *Viator*, 32, 2001, S. 303–370; Joachim Poeschke, Thomas Weigel & Britta Kusch-Arnhold (Hgg.): *Die Virtus des Künstlers in der italienischen Renaissance*, Münster 2006, insb. S. 143–172; Tobias Burg: *Die Signatur. Formen und Funktionen vom Mittelalter bis zum 17. Jahrhundert*, Berlin 2007, S. 280–377; Albert Dietl: *Die Sprache der Signatur. Die mittelalterlichen Künstlerinschriften Italiens*, 4 Bde., Berlin/München 2009; Karin Gludovatz: *Fährten legen – Spuren lesen. Die Künstlersignatur als poetische Referenz*, Paderborn 2011.

85 F.S. Baldinucci, ed. Matteoli 1975, S. 339 f.

86 Zur Stilisierung künstlerischer Frühbegabung siehe Ulrich Pfisterer: „Erste Werke und Autopoiesis. Der Topos künstlerischer Frühbegabung im 16. Jahrhundert“, in: ders. u. Max Seidel (Hgg.): *Visuelle Topoi. Erfindung und tradiertes Wissen in den Künsten der italienischen Renaissance*, München/Berlin 2003, S. 263–302.

zugeschrieben werden.⁸⁷ Zwar lässt der Entwurf keine Entscheidung darüber zu, ob die Zeichnung in Zusammenhang mit einem Gemälde entstanden ist. Dennoch lässt das signifikante Detail der Signatur eine abgeschlossene (und womöglich selbstständige) Komposition vermuten. Im Gegensatz zu anderen Studien und *abbozzi* weist das Blatt nämlich auf kein uns bekanntes Referenzwerk hin.⁸⁸ Ferner wirkt die Kombination von Skizze und besiegelnder Tinte zwar ambivalent, indes könnte die skizzenhaft anmutende Ausführung intendiert gewesen sein, da sie mittels des mit Luca Giordanos fest verwobenen Topos der Schnelligkeit und der *sprezzatura* begründbar ist. Die Eigenschaft der *prontezza nell'operare* war Luca Giordano – alsbald auch als *Luca fa presto* bekannt – bereits zu Lebzeiten eingeschrieben.⁸⁹ Das Ausmaß seines breiten Œuvres erklärte Bernardo De Dominici mit der flüchtigen Ausführung des Künstlers, dessen Technik *prestezza* und *velocità* immanent sei, die das Bild eines unermüdlichen und beflissenen Malers prägen sollte.⁹⁰ Indem Giordano die Schnelligkeit in der Ausführung durch die wenigen Linien in der Zeichnung unterstrich und dennoch äußerst präzise und für die Betrachtenden erkennbar das eigene Antlitz einfüg, demonstrierte er nicht allein seine Fähigkeiten als Maler, sondern gerade auch das Spezifikum seines ‚Stils‘.⁹¹

Die Inschrift fungierte zusätzlich als beweisstiftendes Mittel für seine Identität, auf die Baldinucci im allgemeinen künstlerischen Arbeiten ausdrücklich verwies. Ungeachtet seiner anderweitig ausformulierten Methoden der visuellen Analyse behauptete der Kunsttheoretiker, insbesondere in der Malerei erlaube lediglich der einsetzende Usus, das eigene Werk zu signieren, eine eindeutige und zweifelsfreie Zuschreibung.⁹² Dieses Urteil ist aber

87 Vergleiche die identische Signaturweise im Werk *Sant' Agostino e Santa Monica*, Öl/Holz, um 1657, Madrid, Monasterio de la Encarnacion sowie in *Tarquinius und Lucretia*, 1663, Neapel, Museo di Capodimonte. Auch bei seinem ersten Großauftrag in Florenz, nämlich der Corsini-Kapelle der Kirche Santa Maria del Carmine, in der er das Gewölbe 1682 ausmalte, unterschrieb er über die vier Zwickel verteilt selbstbewusst mit seinem Namen. Siehe ebenfalls die Zeichnungen im GDSU, Inv.-Nr. 6684 S und 6685 S.

88 Obgleich das Œuvre von Giordano mehrere Selbstbildnisse aufweist (unter anderem auch eines in der *Stanza dei Pittori*) divergieren diese stark in ihrer Komposition und der Rolle, die der Maler darin einnimmt. Siehe Riccardo Lattuada: „Breve Saggio su autoritratti e ritratti di Luca Giordano (e qualche nota sugli autoritratti di Tiziano, Tintoretto, Annibale, Vouet, Cantarini, Bernini e Grechetto)“, in: Giulio Brevetti (Hg.): *La fantasia e la storia*, Palermo 2019, S. 79–93.

89 De Dominici 1844, Bd. III, S. 336. Der Name als „Luca Fapriesto“ taucht bereits bei André Félibien in seinen *Noms des peintres les plus celebres* von 1679 auf. Auch Francesco Saverio Baldinucci übernimmt in seinem erstmals 1728 erschienenem Viten-Werk die Bezeichnung „La fa' priesto“, weist allerdings ebenfalls darauf hin, dass insbesondere feindlich gesinnte und von Neid erfüllte Maler diesen Namen abschätzig genutzt hätten, um auf die mindere Qualität seiner Werke zu verweisen. F. S. Baldinucci, ed. Matteoli 1975, S. 341. Zur *prestezza* Giordanos auch Suthor 2010, insb. S. 141–157.

90 De Dominici 1728, S. 304.

91 Zum Topos der Schnelligkeit gibt es zahlreiche weitere Beispiele. Vgl. Malvasia 1678, Bd. I, S. 429.

92 „Ma che diremo noi di quel, che avvenne nel secolo dei Bellini di quei sette pittori, Marco Basaiti, Benedetto Diana, Giovanni Buonconsigli, Lazzero Silvestrini, Cristofano Parmese, Vittore Belliniano, Girolamo Santacroce; ed altri ancora, i quali tutti operarono con sì poca differenza di maniera fra di loro,

zu erklären, da es an Baldinuccis vielseitige Beschäftigung und Argumentation mit dem individuellen Schriftbild angelehnt ist. Mittels des *carattere*, einem aufgedruckten respektive geschriebenen Zeichen (wie einem Buchstaben), könne die Handschrift eines Autors Wort für Wort und Buchstabe für Buchstabe präzise verglichen und korrekt zugeschrieben werden – im Gegensatz zur Malerei, deren visueller Ausdruck auch dann divergiere, wenn sie von demselben Maler ausgeführt wurde.⁹³ Dieses Interesse an der authentischen und charakteristischen Handschrift speiste sich aus den erschwerten Bedingungen des fluiden Kunstmarkts, auf dem die Agenten große Mengen an Zeichnungen erwarben, die nicht selten fehlerhaft zugeschrieben waren.⁹⁴ Mittels der Unterschrift auf dem Selbstbildnis Giordanos war es also möglich, eine korrekte Zuschreibung vorzunehmen. Diese Authentizität der Zeichnung wurde im Weiteren dafür genutzt, wie das Kapitel deutlich machen konnte, das Auge zu trainieren, die individuelle *maniera* zu erkennen, sie zu verinnerlichen und zuletzt mit anderen gezeichneten – aber auch gemalten – Bildnissen zu vergleichen, um die künstlerische Ausführung zu durchdringen.⁹⁵

2. Die Wertigkeit des Miniaturporträts

Der dritte Teil der vorliegenden Arbeit wurde mit dem 1673 an den Agenten Bolognetti gesandten Brief eröffnet, in dem Kardinal Leopoldo de' Medici seinen Mitarbeiter dazu aufforderte, sich auf dem Kunstmarkt zukünftig insbesondere dem Erwerb von Selbstbildnissen, Zeichnungen sowie Miniaturporträts zu widmen.⁹⁶ Bezüglich der *ritrattini* wies

che difficilmente l'una dall'altra si saria potuta conoscere, se non fosse stata usanza de' medesimi Maestri, seguendo il costume di quell'età, di scrivere in ogn'opera il proprio nome?“ Baldinucci 1687, S. 10.

- 93 Baldinucci 1687, S. 11. In seinem *Vocabolario* definiert Baldinucci den *carattere* als „Segno di che sia impresso o segnato, come per esempio sono le lettere dell'abbicci, o altro simile.“ Baldinucci 1681a, S. 28, s.v. ‚Carattere‘. Auch Boschini verwendet den Terminus *carattere* und überlagert ihn mit der *maniera* des Künstlers: „Questo per tanto può credersi in qualche parte meno difficile, essendo il carattere del dipingere come appunto il carattere dello scrivere; e, come si prende pratica di chi scrive, così può prendersi pratica di chi dipinge.“ Boschini, ed. Palluchini 1966, S. 704. Mit dieser Aussage rekurren die beiden Mitarbeiter Leopoldos auf Mancinis *Considerazioni*. Darin verbindet dieser in einem weiteren Schritt den Pinselduktus mit der Kaligrafie (*tratti e gruppi*). Aus diesem Grund sollten es die Kenner den Bibliothekaren und Antiquaren gleich machen, die mittels der Buchstaben (*caratteri*) den Entstehungszeitraum eines Dokuments einordnen und somit Kopien von Originalen unterscheiden könnten. Mancini, ed. Marucchi 1956, Bd. I, S. 134. Grundlegend zu Mancini Bickendorf 1998, S. 35–63 sowie die ausführliche Literatur auf S. 50, in Anm. 87. Vgl. Antonio Averlino detto il Filarete: *Trattato di architettura*, Bd. I, hg. v. Anna Maria Finoli & Liliana Grassi, Mailand 1972, S. 69 sowie für Vasaris Definition des *carattere* Daniela Bohde: „Die künstlerische Handschrift als Ausdruck des Charakters? Die scheinbare Kontinuität eines Topos‘: Giorgio Vasaris ‚maniera‘ – Roger de Piles ‚caractères‘ – Wilhelm Fraengers Formpsychogramme“, in: Jonietz & Nova 2016, S. 67–78.

- 94 Siehe hierzu auch S. 47–51.

- 95 Für die didaktische Auseinandersetzung von Zeichnungen zur Erstellung kunsttheoretischer Prinzipien im 18. Jh. siehe unter anderem Gibson-Wood 2003, S. 155–171.

- 96 Brief von Leopoldo am 31. Dezember 1673 (ASF, CdA, XVIII, ins. 1, c. 538); zit. bei Prinz 1971, S. 165, Dok. 1.

schon Silvia Meloni Trkulja auf Parallelen zum Einkauf der Selbstbildnisse hin, da Leopoldo bis zu seinem Tod die erstaunliche Zahl von etwa 589 Miniaturbildnissen erwarb. Weder sie noch nachfolgende Forscher sind jedoch den möglichen Zusammenhängen in der spezifischen Struktur und Rezeption der beiden Gattungen nachgegangen, obgleich derartige Analogien von ihnen punktuell angedeutet worden sind.⁹⁷ Es wird deshalb im folgenden Kapitel Ziel sein, diesen Fragen in Bezug auf die kleinformatigen Porträts nachzugehen, um erstmals herauszuarbeiten, ob sie möglicherweise als Teil eines Evidenzverfahrens angesehen werden können, das im diskursiven Rahmen der Sammlung ein empirisches Studium der Kunst ermöglichte.

Auf die Gattung des Miniaturporträts wurde Leopoldos Aufmerksamkeit bereits 1654 gelenkt, als Paolo del Sera ihn über seine eigene Sammlung von „26 diversi ritrattini di stucchi e di pittura“⁹⁸ unterrichtete. Zehn Jahr später berichtete der Agent abermals von seiner mittlerweile gewachsene *gallerietta*. Diese hatte er aus gemalten und aus Wachs geformten Miniaturen zusammengestellt, die er als Ansammlung gleichartiger Objekte („simil cose“) in einem dafür vorgesehenen Schrank, den er als „stipetto bizzarro“ bezeichnete, aufzubewahren beabsichtigte. Noch im selben Jahr verkaufte Del Sera diese Sammlung an Leopoldo.⁹⁹ Obgleich die Miniaturen fortan in der Sammlung des Kardinals eine gesonderte Rolle einnahmen, erhielten sie von der Forschung bislang geringe Aufmerksamkeit. Lediglich der im Jahr 1976 herausgegebene zweite Band des Ausstellungskatalogs *Omaggio a Leopoldo de' Medici* widmete sich einer Aufarbeitung und Katalogisierung ausgewählter Werke und rekonstruierte partiell die Genese des Bestandes.¹⁰⁰ Unthematisiert blieb dagegen die Frage der Wertigkeit und der Rezeption der *ritrattini*, die sich in vielen Aspekten grundlegend von der Selbstbildnissammlung unterscheidet, in anderen ähnelt. Auch hier sind einige Miniaturselbstbildnisse belegt, wie unter anderem ein Parmigianino zugeschriebenes Werk, das 1672 in den Besitz des Kardinals übergang und das heute als verschollen gilt.¹⁰¹ Bestochen hatte hierbei insbesondere die Beschaffenheit des Bildgrundes, ein als Tondo zugeschnittenes Marmorstück. Dieses hatte Paolo del Sera

97 Mus. Kat. Florenz 1976, Bd. II, S. 7–18.

98 Paolo del Sera am 17. Oktober 1654 (ASF, CdA, V, c. 88); zit. nach Fileti Mazza, Barocchi & Gaeta Bertelà 1987, Bd. I, S. 50f.

99 „Da poi che io contratti con Vostra Altezza le mie pitture, io mi ero messo a cercare ritrattini piccoli, di mani di pittori antichi eccellenti per aver qualche virtuoso trattenimento, con pensiero di farmi fare uno stipetto bizzarro, che fusse come una gallerietta di simil cose. [...] E quelli [ritrattini] che ho son cose rarissime, perché per averle non ho badato a spese“. Paolo del Sera am 28. Juni 1664 (ASF, CdA, VI, c. 131); zit. nach Fileti Mazza, Barocchi & Gaeta Bertelà 1987, Bd. I, S. 51.

100 Mus. Kat. Florenz 1976, Bd. II; Meloni Trkulja: „Le miniature degli Uffizi“, in: Mus. Kat. Florenz 1979, S. 1167–1172. Für die Ausstattung des *Gabinetto delle Miniature* ab 1784 siehe Bocci Pacini & Verona 2004 (2010), S. 247–279.

101 Paolo del Sera am 7. Mai 1672 (ASF, CdA, VII, c. 333). Siehe auch weiter die Miniaturselbstbildnisse von Giuseppe Maria Casarengi sowie Agostino und Annibale Carracci. Mus. Kat. Florenz 1976, Bd. II, Nrn. 34 u. 35; Ausst. Kat. Florenz 2017a, S. 565, Nr. 400.

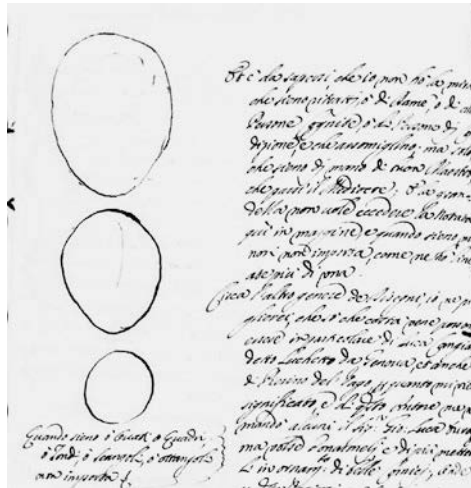
vor dem Verkauf an Leopoldo als „estremamente bizzarro di bellezza, e di macchie“ beschrieben, da die besondere Marmorierung einen schimmernden und in sich verlaufenden Farbeffekt auf die Malschicht ausübte und so an bestimmten Stellen weiße, schwarze und blutrote Partien zeigte.¹⁰² In diesen Briefen wirkt es, als würde die besondere Eigenschaft des Materials und ihre Semantik sowie dessen Wirkungen auf die Malerei – jedoch nicht das Sujet (!) – die eigentliche Singularität des Bildnisses darstellen. Auch andere an Leopoldo herangetragene Miniaturen setzte del Sera mit Raritäten wie unerforschten Muscheln und Steinen in Verbindung, sodass sich die Besonderheit dieser Sammlung an seiner Einzigartigkeit festmachen lässt: Die Objekte fielen unter jene, die man in einer Kunst- und Wundersammlung bewunderte, da sie mittels ihrer ungewöhnlichen Eigenschaften und Seltenheit die Sammler in Staunen versetzten.¹⁰³

Wenngleich Paolo del Sera auch später noch Miniaturporträts aus der Hand von „Pittori antichi eccellenti“ sammelte, ist das in Bezug auf Leopoldo nicht mehr zu konstatieren. Der Kardinal formulierte keine determinierten Parameter in Bezug auf die Künstler oder die Komposition; alleinig das qualitative *mediocre* sollten sie überschreiten – also in ihrer künstlerischen Ausführung ein höheres Mittelmaß erreichen und (wenn möglich) von einem „buon maestro“ angefertigt sein. Somit reichte eine gute technische Ausführung – die allerdings keiner korrekten Zuschreibung bedurfte – aus, weshalb die Maler der *ritrattini* oftmals nicht ermittelbar waren.¹⁰⁴ Ebenso interessierte die Identifizierung des Porträtierten weitaus weniger als die Maße, die Leopoldo durch selbst angefertigte Zeich-

102 Siehe Paolo del Sera am 19. März 1672 (ASF, CdA, VII, c. 320) und am 23. April 1672 (ASF, CdA, VII, c. 331): „l'originale è colorito al naturale replicando che è dipinto sul marmo che è di macchie molto belle e bizzarre, essendo taluna bianca, taluna nera, taluna rossa di color di sangue e altre mischiate, essendo il detto marmo grande come denota il disegno quale è della grandezza dell'originale.“ Zum Kauf des Bildnisses kam es zwei Monate später. Paolo del Sera am 7. Mai 1672 (ASF, CdA, VII, c. 333). Siehe dazu Prinz 1971, S. 71.

103 Del Sera berichtete in seinem Brief zunächst über die Möglichkeit, neue Miniaturen einzukaufen, und fährt dann fort, dass manche Steine in der Region von Montefeltro nach einer gewissen Zeit tiefe Rillen entwickelten und schließlich faszinierende, muschelähnliche Formen annahmen. Siehe Paolo del Sera am 2. April 1672 (ASF, CdA, VII, c. 928). Zum Thema des Staunens in der Frühen Neuzeit siehe insb. Daston & Park 1998; Lorraine Daston: *Eine kurze Geschichte der wissenschaftlichen Aufmerksamkeit*, München 2000; Klaus Krüger & Lorraine Daston (Hgg.): *Curiositas. Welterfahrung und ästhetische Neugierde in Mittelalter und früher Neuzeit*, Göttingen 2002.

104 Leopoldo de' Medici am 22. Februar 1672: „Stimo verità de' brutti non ve ne sono, ma ve n'è buona parte de' buoni. È ben vero, come Vostra Signoria vedrà in una nota che mando a lei solamente, non tutti sono de' maestri che sono stati battezzati, ma questo non importa quando sono buoni.“ (ASF, CdA, XX, c. 91, minuta); zit. nach Barocchi 1975, Bd. VI, S. 147. Selten ist in der Korrespondenz zu den Miniaturbildnissen der Name der Maler vermerkt. Häufig handelt es sich um Konvolute, bei denen vorrangig auf das Material (Holztafel, Wachs etc.) eingegangen oder eine allgemeine Einschätzung zur *scuola* ausgesprochen wird. Siehe bspw. Annibale Ranuzzi am 24. September 1672 (ASF, CdA, XIII, cc. 383r-v); ed. bei Fileti Mazza, Barocchi & Gaeta Bertelà 1993, S. 222 f.



76__Leopoldo de' Medici am 31. Dezember 1673 (ASF, Florenz, CdA, XVIII, ins. 1, c. 538).

nungen auf dem Briefpapier diktierte (Abb. 76).¹⁰⁵ Innerhalb dieses Rahmens konnten die Objekte zwar kleiner, jedoch in keinem Fall größer ausfallen,¹⁰⁶ da sie wie Münzen und Medaillen in den vorgesehenen *stipo* aus Ebenholz hineinpassen mussten oder in der Tasche herumgetragen werden sollten.¹⁰⁷ Aus diesem Grund hielt del Sera die originale Größe des oben erwähnten Marmorbildnisses Parmigianinos auf einem separaten Blatt als Zeichnung fest.¹⁰⁸

Zusammenfassend lässt sich also festhalten, dass die *ritrattini* in ihrer Geschlossenheit zwar ebenfalls als Spezialsammlung aufzufassen sind, da hier gleichartige Objekte

105 Für die *ritrattini* gibt er bevorzugt das Format im Oval an und malt dafür in einen Brief an Bolognetti eiförmige Kreise, die den gewünschten Umfang wiedergeben sollten. Leopoldo am 31. Dezember 1673 (ASF, CdA, XVIII, ins. 1, c. 538); siehe Fileti Mazza 2009, Bd. II, S. 12.

106 „Et è da sapersi che io non ho la mira che sieno ritratti [i.e. rintrattini] o di dame, o di persone cognite, o di persone di condizione, o che assomiglino, ma solo che sieno di mano di buon maestro che passi il mediocre; e la grandezza non vole eccedere la notata qui in margine, e quando sieno minori, non importa. Come ne ho lineate più di una.“ Brief von Leopoldo am 31. Dezember 1673 (ASF, CdA, XVIII, ins. 1, c. 538); zit. nach Fileti Mazza 2009, Bd. II, S. 12. Leopoldos äußert explizit seine Wünsche an den Agenten Bolognetti: die maximale Länge der *ritrattini* durfte 6 cm nicht überschreiten, weshalb er zur Veranschaulichung drei Markierungen in seinem Brief setzt. Die kleinsten Miniaturporträts besaßen eine Höhe von 2–3 cm. Jedoch hatten die meisten einen weitaus größeren Umfang: die mittelgroßen haben eine Höhe von 9 cm und die größten bis zu 15–16 cm. Meloni Trkulja 1975, S. 35, Anm. 45.

107 Ferner nahm Leopoldo die Miniaturen auch auf Reisen und zum Konklave mit, um seine Räume damit zu schmücken. Siehe hierfür sowie für die Beschreibung des Schrankes, in dem die Miniaturen aufbewahrt wurden, Bocci Pacini & Verona 2004 (2010), S. 252 f.

108 Die von del Sera in seinem Brief vom 23. April 1672 (ASF, CdA, VII, c. 331) erwähnte Zeichnung existiert heute nicht mehr.

gruppiert wurden, die sich eine ungewöhnliche Eigenschaft teilen. Klar wird aber zugleich, dass kein direkter heuristischer Zusammenhang mit den Selbstbildnissen und den Zeichnungen existierte, die für den mediceischen Sammler zwingend das Attribut der Eigenhändigkeit und einer eindeutigen Zuschreibung erfüllen mussten. Die *ritrattini* sind vielmehr mit Objekten gleichzusetzen, die in den Schränken und Schubladen der Kunst- und Wunderkammern zu verorten waren, in denen im mikrokosmologischen Raum Raritäten der Kunst und Natur zur Schau gestellt wurden, um ein Staunen und Wundern in den Rezipienten auszulösen. Das epistemologische Originalitätskonzept der Malerei spielte für die *ritrattini* in Leopoldo de' Medicis Sammlung keine zentrale Rolle, ähnlich verhielt es sich später unter Cosimo III. Da dieser im Jahr 1681 das Angebot erhielt, ein Miniaturselbstbildnis Holbeins zu kaufen, erinnerte er seinen Agenten Terresi daran, dass er keine Miniaturen für die Selbstbildnissammlung suche, sondern – wie die übrigen Werke der *Sala dei Pittori* bereits demonstrierten – lediglich Selbstbildnisse in der Größe *al naturale*.¹⁰⁹

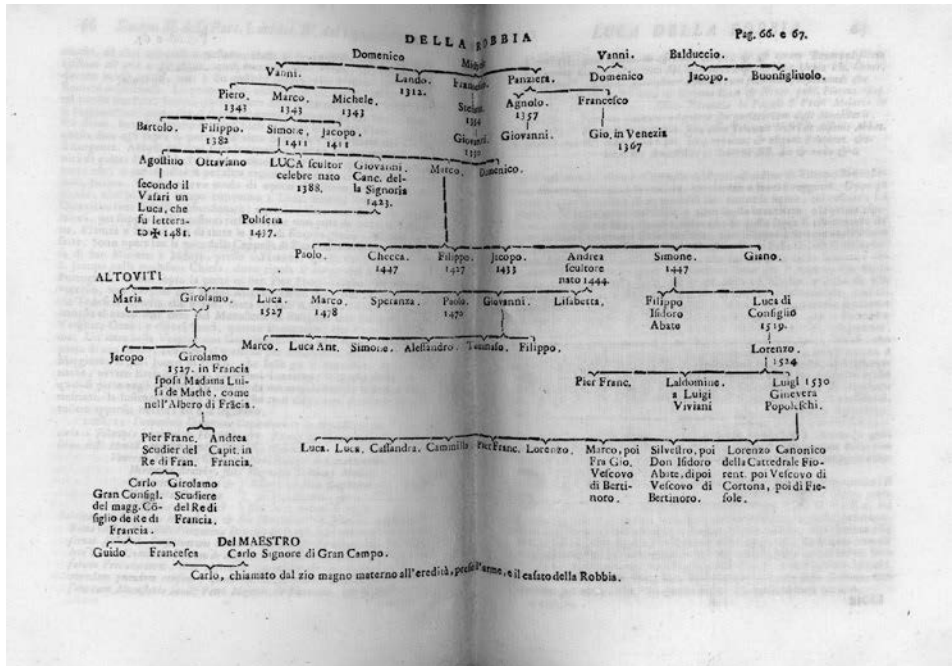
3. Die Genese eines Repositoriums der Kunstgeschichte

Wenngleich die Miniaturporträts, wie wir gesehen haben, keine konzeptuellen Berührungspunkte mit den Selbstbildnissen aufweisen, können dennoch andere Medien herangezogen werden, die auf einer epistemologischen Grundlage basieren und zugleich das wissensgenerierende Gesamtkonzept der Sammlung bestätigen. Dazu zählt insbesondere der *Albero dell'Opera* (Abb. 77 & 78), mit dem Filippo Baldinucci die Leser in die Struktur seines ersten Bandes der *Notizie* einführte. Anhand dieses Diagramms visualisierte er äußerst konzise die genealogischen Verbindungen der Maler aus den ersten vier *Decennali*.¹¹⁰ Die komplexen Lehrer-Schüler-Verhältnisse von Cimabue bis zu Fra Giovanni da Campi führte er hier – lediglich von den jeweiligen Lebensdaten begleitet – mit simplen Klammern und Linien sachbetont in diagrammatischer Form vor Augen. Dabei handelt es sich um ein Fragment des ursprünglichen *Albero universale*,¹¹¹ einem aus Baldinuccis Tätigkeit für den

109 Crinò 1956, S. 188.

110 *Albero dell'opera per quanto i quattro Decennali del presente Volume*, in: Baldinucci 1681, Bd. I, S. 19 und 319f. Vgl. zu den Modellen der Wissensordnung und -darstellung in kunstbiografischen Texten nach Vasari, die sich von dessen Postulat einer kunsthistorischen Entwicklungsgeschichte zugunsten einer epistemologischen Ausrichtung absetzen, Valeska von Rosen: „Wissensordnung und Darstellungsmaximen in der Biografik ‚nach Vasari‘. Giovanni Pietro Bellori in den 1660er-Jahren“, in: Bettina Gockel & Miriam Volmert (Hgg.): *Wahrnehmen, Speichern, Erinnern. Memoriale Praktiken und Theorien in den Bildkünsten 1650 bis 1850*, Berlin/Boston 2018, S. 94–137.

111 Paolo Falconieri ließ eine exakte Kopie des *Albero universale* anfertigen und zum Zweck eines Nachdrucks nach Rom schicken, was sich jedoch aufgrund der Größe als äußerst schwierig erwies. Noch vor Drucklegung starb Falconieri und die produzierte Kopie ging ebenso wie das noch in Florenz befindliche Original verloren. Siehe F.S. Baldinucci, ed. Matteoli 1975, S. 25. Zum *Albero universale* jüngst Franconi: „Notizie de' professori del disegno da Cimabue in qua“, in: Ausst. Kat. München 2018, S. 394–397, Nr. 85; dies. 2020b, S. 46–52.



78__Albero Della Robbia, in: Baldinucci 1681, Bd. II, S. 66 f.

Die zentrale Schnittstelle zwischen dem *Albero universale* und den Selbstbildnissen benennt Francesco Saverio Baldinucci in der Vita seines Vaters: Seiner Aussage zufolge stand am Anfang Leopoldos Idee einer Künstler selbstbildnissammlung, die für andere Fürsten und Könige unnachahmlich und deshalb in ihrer Art einzigartig bleiben sollte. Daraufhin seien die aufwendigen Untersuchungen zur Verifizierung der Autorschaft der Bilder zum Anlass genommen worden, umfassender die Maler und ihre Schülerschaft zu diskutieren.¹¹⁵ Aus diesem Grund habe Leopoldo seinen Mitarbeiter Filippo Baldinucci dazu angeregt, die Beziehungsnetze zu ermitteln, weshalb dieser einen ersten Baum konzipiert habe, in dem er chronologisch und genealogisch die Meister und ihre Schüler anordnete. Überzeugt von dem Ergebnis habe Leopoldo daraufhin den Auftrag erteilt, die Arbeit fortzuführen und den Künstlerstammbaum mit weiteren Informationen – etwa Lebensdaten, Herkunft, berühmte Werke, etc. – zu ergänzen.¹¹⁶ Infolge dieser Tätigkeit erarbeitete sich Baldinucci, der dafür aufwändige Recherchen unternahm und dabei

115 „con tali occasioni più volte veniva disputato di chi fosse stato scolare or questo e or quel pittore di cui promosso era il discorso, ordinò.“ F. S. Baldinucci, ed. Matteoli 1975, S. 24.

116 Ibid.

Gemälde, Zeichnungen und „antiche scritture originali“ sowie „manoscritti indubitati“ untersuchte, eine umfangreiche Kenntnis der Kunstgeschichte.¹¹⁷ Diese habe er mittels des Stammbaums auf die Wahrheit reduzieren wollen („riducendo al vero“), um Fehler und Irrtümer für die Rezipienten auszuschließen. Im Ergebnis sollten die Leser „più vere, chiare e brevi cognizioni“ – also äußerst wahre, eindeutige und kurzgefasste Erkenntnisse – erlangen.¹¹⁸ Wie Filippo Baldinucci beteuerte, diene dieses Instrument somit der Visualisierung von Wahrheit, da der Baum auf geradem Wege zur Zielinformation hinführte.

Die überlieferten Baumsegmente zu den ‚Familien‘ Cimabues, Giotto oder der Della Robbia konzentrieren sich auf wenige Fakten und vermitteln dadurch eine nüchterne, empirische Herangehensweise.¹¹⁹ Konträr dazu schuf Sebastiano Resta in seiner *Galleria Portatile* etwa zeitgleich einen mit zahlreichen Informationen bestückten Stammbaum Correggios (Abb. 79), den er in kunstvollen Bildfeldern arrangierte.¹²⁰ Am oberen Blattrand leitet er die Abstammung des Künstlers ein, indem in Kreisen angeordnet die wichtigsten Familienmitglieder dargestellt werden. Es folgt ein längeres rechteckiges Textfeld, in das Resta in einem dichten Abschnitt durch anekdotenhafte Erzählungen das Leben des

117 Baldinuccis Korrespondenz belegt seine Sorgfalt, sich überregional detaillierte Informationen über Künstler, Bildhauer und Architekten beschaffen zu lassen, die in der jeweiligen Stadt ein gewisses Ansehen erlangten und ab 1642 öffentliche Werke geschaffen hatten. Darunter zählten auch Maler jenseits der Alpen, die in Italien gearbeitet hatten. Baldinucci erbat zudem Angaben ihrer Meister zur Klärung der Verbindungen und Schulen.

118 Filippo Baldinucci an Antonio Magliabechi 1676: „Secondo, che essendosi la medesima [persona] fino dalla puerizia diletta di pigliare cognizione delle maniere e dell'opere delli antichissimi pittori che furono nei tempi e dopo Cimabue, et avendo con tale occasione goduto delle benigne grazie della g[rata] memoria del Serenissimo Cardinale Leopoldo nella consultazione delle pitture e disegni, si vedde tuttavia più in obbligo di ricercar con diligenza maggiore quanto era stato scritto dalli autori e quello confrontare con le antiche scritture originali che si trovano sparse in publiche e private librerie di questa città e procurarne d'altronde. Dal quale studio finalmente avendo riconosciuto quanto sia vero che queste belle arti da esso Cimabue a Giotto e da questo sono state comunicate mediante suoi discepoli e dai discepoli di quello a tutto il mondo, si risolvette applicare a farne una pubblica dimostrazione con un albero che ciò dimostrasse nella più parte fin a tempi nostri, con il quale andasse congiunto quasi accessoriamente, ma in sostanza quasi come principale, un indice alfabetico, che servisse non tanto per additare i luoghi che hanno in esso albero i maestri, quanto per dar di essi, dei tempi, maniera, opere, maestri e discepoli loro quelle più vere, chiare e brevi cognizioni che saprà, riducendo al vero, con la scorta dei manoscritti indubitati, gli errori che in cronologia si trovano nelli autori, senza la quale riduzione non può farsi tale opera.“ Zit. nach Barocchi 1975, Bd. VI, S. 399 f.

119 *Albero dell'opera per quanto i quattro Decennali del presente Volume*, in Baldinucci 1681, Bd. I, S. 7 (für Cimabue), Bd. I, S. 44 f. (für Giotto) u. Bd. II, S. 66 f. (für die Familie Della Robbia). Das Konzept genealogischer Verbindungen von Künstlerfamilien und Werkstätten geht bereits auf das 15. Jahrhundert zurück und wurde ebenfalls von Vasari thematisiert, allerdings nicht in der Form einer diagrammatischen Visualisierung wie bei Baldinucci. Siehe hierzu Löhr & Weppelmann 2008, S. 13–43.

120 Stammbaum der Familie und Schüler Antonio Allegri da Correggio, in: Sebastiano Resta: *Galleria Portatile*, ca. 1705/06, S. 74 (Mailand, Biblioteca Ambrosiana, Nr. F.261 inf.).

Künstlers festhielt. Am unteren Rand sind die Schüler Correggios abermals in Kreisen wiedergegeben und durch Linien miteinander verbunden, um mittels des Beziehungsgeflechts die Quellen und Weitergabe des künstlerischen ‚Stils‘ zu visualisieren.¹²¹ Die Vorgehensweise dieses Diagramms passt offenkundig zum grundsätzlichen Verhältnis Restas zum thematisierten Künstler in der *Galleria Portatile*: Irina Schmiedel schreibt dem Autor eine offen bekundete „emotionale Verbindung“ zur *maniera* Correggios zu. Denn Resta habe seine Recherchen, Belege und Anekdoten nicht in ihrer Faktizität stehenlassen, sondern für den Leser sentimental aufbereitet und in Beziehung gesetzt.¹²²

Der Kontrast zu Baldinuccis stark reduzierter und vermeintlich objektiver Vorgehensweise ist offensichtlich. In seiner konsequenten Verkürzung sind weder subjektive Argumentationen noch die Motive der angelegten Struktur erkennbar. Der Florentiner hielt diese im Vergleich zu zeitgenössischen genealogischen Großprojekten dezidiert zurück, weshalb begleitend zum *Albero* auch ein chronologischer Index angedacht war, der sowohl Querverweise zur Verortung im Stammbaum herstellen als auch weitere biografische Angaben – darunter charakteristische Eigenschaften und sonderbare Eigentümlichkeiten der Künstler – festhalten sollte.¹²³ Julius von Schlosser wurde dadurch zu dem Urteil geleitet, das chronologische Maschensystem belege, dass Baldinucci „zu einem ziemlich trockenen Schematisieren neigt“. Gleichwohl erkannte Schlosser den unmittelbaren dokumentarischen Quellenwert, den der Medici-Mitarbeiter in die moderne Kunstgeschichte einbrachte.¹²⁴ Seine sachliche und komprimierte Darstellung erinnert dabei an naturwissenschaftliche Stammbäume und Tabellen, die allgemein anerkannte oder durch Forschungen aufwändig erarbeitete Tatsachen vermittelten.

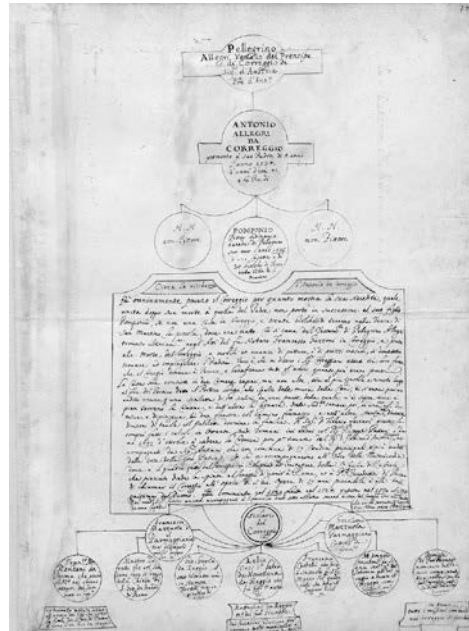
Dass diese Form der Bild-, Text- und Diagrammnutzung bereits vor den botanischen Forschungen von Joseph Pitton de Tournefort (1656–1708), Pier Antonio Micheli (1679–1737) oder Carl von Linné (1707–1778) vielfältige Verbindungen eingehen konnten – und zwar nicht lediglich in den Bereichen der Natur- und Wissenschaftsgeschichte, sondern

121 Resta notierte auf den Zeichnungen das Lehrer-Schüler-Verhältnis, um genealogische Verhältnisse und künstlerische Techniken zu erläutern. Warwick 2000, S. 114–116; Agosti, Grisolia & Pizzoni 2016, S. 14.

122 Irina Schmiedel: „Fakt und Fantasie. Sebastiano Restas Ebenen der Argumentation und die Konstruktion Correggios“, in: Oy-Marra & Schmiedel 2020, S. 257–288, hier S. 270–274. Siehe in demselben Band Annkatrin Kaul: „Vom Deuten zur Deutung. Padre Sebastiano Resta und die gestische Blickführung auf den Montagen des Codice Resta“, S. 361–330 und dies.: „ad illustrarne la Memoria“ – Sebastiano Restas *Galleria Portatile* als Ort der Erinnerung“, in: Oy-Marra & Kaul-Trivolis 2024, S. 71–89. Vgl. Francesco Grisolia: *Trattimenti Pittorici. I disegni del Codice Resta degli Uffizi*, Rom 2018.

123 „E perché nell’Albero predetto si poteva ben dimostrar questa verità, ma non già far vedere i motivi, le ragioni, i fondamenti del dimostrato, non lo comportando la brevità, con la quale ivi si dee procedere: perciò volli che a questo ancora andasse congiunto un Indice Cronologico che additasse i luoghi che nell’Albero medesimo essi maestri tenessero, e insieme desse di lor persona, maniere, tempi, opere, e principali accidenti e bizzarie succintamente notizia.“ Balinucci 1681, Bd. I, o.S. (*L'autore a chi legge*). Vgl. hierzu Vermeulen 2010, S. 128.

124 Von Schlosser 1924, S. 419.



79__Stammbaum der Familie und Schüler
Antonio Allegri da Correggios, in: Sebastiano
Resta: *Galleria Portatile*, Mailand um 1705,
S. 74 (Biblioteca Ambrosiana, Nr. F.261 inf.).

darüber hinaus auch in der Kunst- und Kulturgeschichte –, ist mittlerweile Konsens der wissenschaftsgeschichtlichen und bildwissenschaftlichen Forschung.¹²⁵ Mittels der Baum-Illustration, die im 17. Jahrhundert bereits zur präferierten Darstellungsform von universalem Wissen gehörte, konnte eine zeitliche Einordnung vorgenommen sowie ein Sinn von Kontinuität impliziert werden, da – wie auch Baldinuccis *Albero* zeigt – eine Malergeneration in die nächste hineinfiel.¹²⁶ Dieses komplexe historische Wissen vereinte Baldinucci in seinem bildlichen System mit einer mnemotechnischen Funktion.¹²⁷ Denn mittels dieses

125 Siehe die Forschungen von Alpers ²1998; Findlen ²1996a; Holländer 2000; Daston 2001; Smith 2004; Lorraine Daston: „Bilder der Wahrheit, Bilder der Objektivität“, in: *Interventionen*, 14, 2005, S. 117–153; Swan 2005; Astrit Schmidt-Burkhardt: *Die Kunst der Diagrammatik. Perspektiven eines neuen bildwissenschaftlichen Paradigmas*, Bielefeld 2014; Alina A. Payne: *Vision and its Instruments. Art, Science, and Technology in Early Modern Europe*, Pennsylvania 2015; Schmiedel 2016; Oy-Marra & Schmiedel 2020; Marcia Kupfer, Adam S. Cohen & Jeffrey H. Chajes (Hgg.): *The Visualization of Knowledge in Medieval and Early Modern Europe*, Turnhout 2020.

126 Zum Stammbaum in der Frühen Neuzeit: Holländer 2000, S. 57; Bredekamp 2005; Christoph Lüthy et al. (Hgg.): *Image, Imagination, and Cognition: Early Modern Theory and Practice*, Leiden 2018.

127 Elena Fumagalli: „Apollonio Bassetti, Filippo Baldinucci e il collezionismo del tardo Seicento a Firenze: anticipazioni di una ricerca in corso“, in: *Storia della critica d'arte*, 311, 2018, S. 137–157, hier S. 140. Siehe zu den klassifikatorischen und mnemotechnischen Methoden Baldinuccis auch Maria Elena De Luca: „Altro diletto che imparar no'trovo. Pietro Testa attraverso l'albero della memoria baldinucciano“, in:

heuristischen Verfahrens konnten die Leser kunsthistorische Entwicklungsprozesse mit Schnelligkeit und Effizienz nicht nur visuell erfahren, sondern auch speichern.¹²⁸ Was sprachlich nur mühevoll beschrieben werden konnte, findet sich hier vor den Augen ausgebreitet, sodass die komplexen Inhalte in sachlich-logischen Zusammenhängen mit nur einem Blick wahrgenommen werden können.¹²⁹

Überdies suggeriert der *Albero* in seiner ornamentfreien Gestaltung eine genuine Objektivität.¹³⁰ Insbesondere der Vergleich mit dem 1678 in Malvasias *Felsina Pittrice* publizierten Stammbaum der Carracci (Abb. 80) hebt die Variabilität der Darstellungsmöglichkeiten und somit auch der verschiedenen Schwerpunkte in der Aussage der Autoren noch einmal deutlich hervor.¹³¹ In dem Holzschnitt Malvasias, der auf eine Zeichnung Agostino Carraccis zurückgeht,¹³² verbinden sich die chronologischen Fakten und das Beziehungsgeflecht innerhalb der Familie mit einer künstlerisch elaborierten Komposition. Der realistisch anmutende Baum ist vor den Mauern der Stadt Bologna platziert. Den unteren Stamm der Familie bildet Giovanni Carracci (versehen mit dem Geburtsjahr 1364), während von ihm ausgehend seine Nachfolger aus den sich emporrankenden Ästen erwachsen. In die Kreise sind ohne weitere Angaben lediglich ihre Namen eingetragen.

Der Unterschied zwischen den beiden Stammbäumen könnte nicht größer sein, insbesondere in Anbetracht der Tatsache, dass Malvasia und Baldinucci in Kontakt standen und parallel sowie geografisch nicht weit voneinander entfernt Biografien verfassten, um kunsthistorisches Wissen zu tradieren. Während Malvasia, der an einer Nobilitierung bolognesischer Maler interessiert war, einen Stammbaum wählte, der in seiner Darstellung auf Agostino Carracci zurückgeht und somit als Zeichnung wiederum einen künstlerischen Wert besitzt, legte Baldinucci den Fokus auf ein effizientes, aus wenigen Linien bestehendes Diagramm, das keine Idealisierung einzelner Maler oder Schulen zuließ. Für eine wirkliche *cognizione* oder *contezza* der Leser setzte er allein auf eine rein technische Wiedergabe.

Giulia Fusconi (Hg.): *Pietro Testa e la nemica fortuna. Un artista filosofo tra Lucca e Roma*, Rom 2014, S. 97–110, hier S. 97 f.

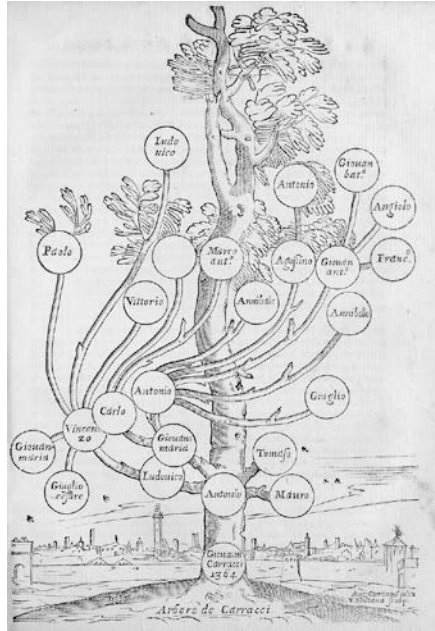
128 Der *Albero universale* Baldinuccis deutet ebenfalls auf eine Verbindung zu den mathematischen Visualisierungen in Galileis Texten hin. Renée Raphael: „Teaching through Diagrams. Galileo's *Dialogo* and *Discorsi* and his Pisan Readers“, in: Nicholas Jardine & Isla Fay (Hgg.): *Observing the World through Images. Diagrams and Figures in Early-Modern Arts and Sciences*, Leiden/Boston 2004, S. 201–230.

129 Gombrich 1984, S. 146.

130 Struhal 2016, S. 196–198. Baldinucci kannte zudem auch Galileis *Dialogo sopra i due massimi sistemi del mondo* und Vincenzo Vivianis *Piani e Solidi d'Euclide*, da er beide Titel in der Biografie von Matteo Rosselli erwähnt. Baldinucci 1702, S. 410.

131 Stammbaum der Familie Carracci, in: Malvasia 1678, Bd. I, S. 457.

132 Die Vorzeichnung befindet sich in London, British Museum, Inv.-Nr. 1892,0411.6. Zur Zeichnung siehe Diane DeGrazia Bohlin: *Prints and related Drawings by the Carracci*, Washington, 1979, S. 26 f.; Clare Robertson (Hg.): *Drawings by the Carracci from British Collections* [Ausst. Oxford, Ashmolean Museum, 10. Dezember 1996 – 31. März 1997], Oxford 1996, S. 87, Nr. 43.



80__Stammbaum der Familie Carracci, Holzschnitt, in: Malvasia 1678, Bd. I, S. 457.

Künstlerische und ästhetische Aspekte oder symbolisch aufgeladene Elemente – wie sie bei Malvasia zu finden sind – wurden gezielt ausgespart, damit entbehrliche Bilddetails die Erkenntnis der Leser nicht beeinträchtigen. Jedes Element im *Albero* diete dem Rezipienten als Zugang zu einem historischen Fakt.

Campanilistische Grundgedanken, wie sie noch Vasari, Ridolfi, Malvasia und Boschini tradierten und prägten, wurden in den *Notizie* zugunsten einer allumfassenden Kunstgeschichte aufgehoben.¹³³ In Abgrenzung zu anderen biografischen Projekten strebten Baldinucci und Leopoldo ein – wie der Kardinal beteuert – *universelles* Werk an, das keinen Künstler begünstige.¹³⁴ Dafür benötigten sie umfangreiche Informationen zu möglichst

133 Siehe hierzu rezent Franconi 2020b, S. 263–265.

134 „Ho veduto quanto ha risposto il signor Conte Malvasia sopra il particolare delle notizie domandate, e quello Vostra Signoria medesima mi soggiunge in tal proposito; e certo l'opera mia non ha che fare niente con la sua, perché è universale e non viene a particolare alcuno. Si contenti però Vostra Signoria di procurare d'avere per qualche altro mezzo quei lumi che sarà possibile in ordine alle suddette notizie.“ Brief von Leopoldo am 4. Mai 1675 (ASE, CdA, XIV, f. 739); ed. in Barocchi 1975, Bd. VI, S. 335; vgl. Franconi 2020b, S. 54. So greift Baldinucci für seine *Notizie* auf diverse Quellen und kunsthistorische Autoren wie Malvasia oder Félibien zurück. Aber auch autobiografische Schriften dienten ihm als Referenz; nachweislich setzte er sich bspw. mit dem damals noch unpublizierten Werk Cellinis auseinander. Paola Barocchi: „Storiografia e collezionismo da Vasari a Lanzi“, in: Giovanni Previtali (Hg.): *Storia dell'arte italiana*, Bd. I,2, Turin 1979, S. 1–82, hier S. 64–77.

vielen Malern und Schulen, sodass Baldinucci zu einem späteren Zeitpunkt einen *Questionario* entwickelte, der mit Daten jener Künstler gefüllt werden sollte, die bisher weder bei Baglione, Bellori, noch Ridolfi diskutiert wurden.¹³⁵ Dieser Fragebogen erreichte sowohl die Agenten Leopoldos, als auch andere Kunstkenner und Historiker in ganz Italien.¹³⁶ Während Malvasia mit Blick auf seine eigene Rechercharbeit für die in Vorbereitung befindliche *Felsina Pittrice* nur widerwillig der Bitte nachkam, den *Questionario* auszufüllen,¹³⁷ teilte Erzbischof Angelo Maria Ranuzzi dem Kardinal mit, dass seine Datensammlung zu den Künstlern „più esatta che sia possibile“ sei, da er Leopoldos Bestreben einer „esatta contezza“ berücksichtige.¹³⁸

Grundsätzlich war auch die Erstellung von Fragebögen bereits ein etabliertes Verfahren im enzyklopädischen Sammlungsbereich. Man kannte es aus der Antike und verfeinerte es im 17. Jahrhundert insbesondere in der naturwissenschaftlichen Forschung immer weiter. Mit dem zunehmenden Anstieg der Bedeutung der *observatio* machten akademische Einrichtungen den Fragebogen zunehmend für sich nutzbar. So versuchte auch die *Royal Society* mittels dieser Umfragemethode, Informationen von Reisenden über die Natur- und Ländergeschichte zusammenzutragen.¹³⁹ Die Zusammenstellung von Fakten in Form eines gleichförmigen Rasters wurde so zu einer zentralen Autorität empirischer Verfahren, da

135 Der auf den 1. April 1675 datierte *Questionario* von Filippo Baldinucci (ASF, CdA, XXI, 18, c. 273); ed. bei Barocchi 1975, Bd. VI, S. 317.

136 Dass diese Fragebögen innerhalb ganz Italiens versandt wurden, beweisen diverse Antwortbriefe. So bedankt sich Baldinucci beispielsweise bei Fabrizio Cecini für seine Nachricht aus Modena; Barocchi 1975, Bd. VI., S. 340f. Aber auch die beiden Agenten Marco Boschini und Francesco Oddi sandten ausführliche Fakten über venezianische und neapolitanische Maler; für Boschini (ASF, CdA, XVIII, 2, cc. 395 u. 423) siehe Barocchi 1975, Bd. VI, S. 348–352; für Oddi (BNCF, Magl. II, II, 110, cc. 125–127v) *ibid.*, S. 362–367. Für die Neapolitaner siehe die *Nota di Artisti napoletani* vom 7. Juli 1675 (BNCF, Magl. II, II, 110, cc. 125–127v); ed. in *ibid.*, S. 334f.

137 Der Brief vom 26. April 1675 (ASF, CdA, XIV, c. 738); ed. bei Barocchi 1975, Bd. VI, S. 321. In Leopoldos Brief an Annibale Ranuzzi vom 27. April 1675 versichert der Kardinal, dass Malvasia keinen Nachteil davontragen werde, wenn er sein Wissen über die bolognesischen Maler an Baldinucci weitergebe, da sich die Publikation der *Notizie* noch einige Jahre hinziehen werde (ASF, CdA, XIV, c. 733); *ibid.*, S. 324f. Für Malvasias Antwort an Annibale Ranuzzi vom 30. April 1675 (ASF, CdA, XIV, c. 728); *ibid.*, S. 331. Für Malvasias Notizen, die von Annibale Ranuzzi übermittelt wurden, siehe den Brief des Agenten an Leopoldo de' Medici am 18. Mai 1675 (ASF, CdA, XIV, cc. 748–751); *ibid.*, S. 353–355.

138 Angelo Maria Ranuzzi an Leopoldo de' Medici am 26. April 1675 (ASF, CdA, XIV, c. 91); siehe Barocchi 1975, Bd. VI, S. 322. Überdies zeigt die Korrespondenz zwischen dem Erzbischof aus Urbino und Leopoldo de' Medici, dass weitere Nachrichten über Künstler, Bildhauer und Architekten aus den Städten Pesaro, Gubbio und Fossombrone eintreffen sollten (ASF, CdA, XIV, c. 97); *ibid.*, S. 368.

139 Die Royal Society, die sich 1713 zum Ziel gesetzt hatte, die damals noch unbekannten Regionen Russlands zu erforschen, hatte ein Komitee gegründet und dieses mit der Aufgabe betraut, einen Fragebogen zu erstellen, um Informationen über das Land einzuholen. Die Fragen beinhalteten geologische Themen wie das Vorkommen von Mineralien und Metallen, aber auch die Beobachtung des Nordlichts oder Knochenfunde in Sibirien. Siehe Siemer 2004, S. 149f. und S. 253–255.

auf diese Weise verschiedenartige Informationen in einem Standardmaß festgehalten, abgelesen und verglichen werden konnten.¹⁴⁰

Auch Baldinucci und Leopoldo entwickelten feste Kategorien und Fragen, die leicht zu beantworten waren und dennoch eine lange Kette wichtiger Informationen lieferten. Um in einer systematischen Übersicht gezielt und strukturiert die biografischen und stilistischen Daten zu ermitteln, die letztendlich in ihrer Gesamtheit in den *Notizie* mündeten, war der *Questionario* in Form einer listenartigen Aufzählung gestaltet, die in drei Hauptkategorien unterteilt war: Geburt, Leben und Tod der Künstler.¹⁴¹ Mittels dieses Verfahrens war trotz der Vielzahl an beteiligten Akteuren eine möglichst präzise Übermittlung der Fakten möglich, die den Aufbau eines vollständigen Informationsnetzes erlaubten, um schlussendlich daraus eine „gran catena“ einer chronologischen sowie universellen Kunstgeschichte zu bilden.¹⁴² Indes hatte bereits Vasari betont, dass das eigentliche Ziel seiner *Vite* nicht gewesen sei, lediglich nachzuweisen, an welchem Ort sich die Malereien, Bauwerke und Skulpturen befanden. Dafür hätte er nach eigenen Angaben eine Tabelle anfertigen können, um die Kunstwerke dort urteilsfrei, nämlich „senza interporre in parte alcuna il giudizio mio“¹⁴³, aufzulisten.

Zusammengefasst wird klar, dass die Ergebnisse des *Albero* sowie des *Questionario* – die in den monumentalen *Notizie* mündeten – in Kombination mit den Zeichnungen sowie den Selbstbildnissen ein Repositorium kunsthistorischen Wissens bildeten. Dies geschah auf Grundlage einer vollständigen und ‚urteilsfreien‘ Studie – wenngleich die etablierte Teleologie nicht hinterfragt wird, dass die Kunst bei Cimabue ihren Ursprung habe und sich über Giotto in Italien ausgebreitet habe.¹⁴⁴ Anhand dezidiert eingesetzter Termini wie ‚Studium‘, ‚wahrer Erkenntnis‘, ‚unzweifelhafter Manuskripte‘ und ‚originale Schriftquellen‘

140 Daston & Lunbeck 2011, S. 89f.

141 Darin interessierten unter anderem das Aussehen, die Abstammung, Familienmitglieder, Lebensdaten, der *genio* und die *fantasia*, Zeichnungen, ‚öffentlich‘ zugängliche und ‚privat‘ aufbewahrte Werke, Anekdoten und Dichtungen über den Künstler, Charaktereigenschaften und Gesundheitszustand, Studienreisen, Angaben zu Lehrern und Schülern sowie zur Grabstätte und Hinterlassenschaften. Für Baldinuccis *Questionario* – der *Nota per aver le cognizioni che si richieggono nel descrivere le vite dei pittori, della quale se ne potrà fare più copie per darle a questo e quello* – datiert auf den 1. Januar 1681 (BNCF, Magl. II, II, 110, f. 33) siehe Barocchi 1975, Bd. VI, S. 564–565; Chiarini de Anna 1975, S. 38–64; Goldberg 1988, S. 65–66; rezent dazu insb. Franconi 2020b, S. 224–229.

142 F.S. Baldinucci, ed. Matteoli 1975, S. 24.

143 Vasari, ed. Bettarini & Barocchi 1971, Bd. III, S. 3. Siehe dazu auch Martin Warnke: „Die erste Seite aus den *Viten* Giorgio Vasaris. Der politische Gehalt seiner Renaissancevorstellung“, in: *Kritische Berichte*, 5.5, 1977, S. 5–28, bes. S. 8–10.

144 Es bedarf kaum einer Erwähnung, dass die frühneuzeitliche Definition der ‚urteilsfreien‘ und ‚objektiven‘ Studie sich distinkt von dem heutigen Verständnis der Objektivität unterscheidet. Baldinucci suggerierte zwar eine neutrale Analyse der Geschichte, gleichzeitig lenkte er bekanntermaßen den Blick der Leser. So begann er seine *Notizie* ebenfalls wie auch zuvor Vasari bei Cimabue und gab an, nur jene Künstler aufgenommen zu haben, die er selbst für wichtig erachtete.

akzentuierten Baldinucci und Leopoldo ihre empirische Vorgehensweise, die sowohl eine Glaubwürdigkeit der Informationen verdeutlichen, als auch die selbstgeformte Autorität und Authentizität der Sammlung legitimierten. Diese netzartigen Verflechtungen und synergetischen Effekte der unterschiedlichen Gattungen konstituierten eine umfassende Dokumentation spezifischer Charakteristika diverser Maler unter Berücksichtigung biografischer Angaben, um in ihrer Gesamtheit einen ineinandergreifenden epistemologischen Wissensspeicher der Kunst zu formen.¹⁴⁵ Der Ursprung lag, wie die eingangs zitierte Aussage von Francesco Saverio Baldinucci festhielt und hier noch einmal zu betonen ist, jedoch in der Selbstbildnissammlung. Sie regte Leopoldo erst an, methodologische Fragen zu Aspekten in der Kunst zu stellen, die daraufhin sukzessiv anhand der umfassenden Zeichnungs- sowie Dokumentationssammlung zusammengetragen und in den *Notizie* beantwortet werden sollten.

VII. Erfahrbarkeit in der Selbstbildnissammlung

Das Künstlerselbstbildnis kommt, folgt man Andreas Beyer, so gut wie „kaum eine andere Gattung der Malerei besser ohne Betrachter“ aus. Viele der heute besonders prominenten Beispiele, etwa Dürers *Selbstbildnis im Pelzrock* oder Rubens' *Selbstportrait in der Geißblattlaube* mussten ursprünglich ohnehin auf ein öffentliches Publikum verzichten, weil sie zunächst im privaten Kontext der Maler verblieben sind. Wenn Beyer – wie viele weitere Forscher zum Selbstporträt – in dieser Gattung grundsätzlich einen „inneren Monolog“ des jeweiligen Bildes erkennen,¹⁴⁶ stellt sich im Falle der sukzessiv transformierten und immer weiter ausgebauten *Stanza dei Pittori* insbesondere die Frage nach ihrer Sichtbarkeit und ihrem Anspruch, eine Öffentlichkeit anzusprechen. Im Anschluss an das vorangegangene Kapitel zu den synergetischen Beziehungen zwischen verschiedenen medialen Formen und Gattungen im Sammlungsraum ist deshalb nun zu untersuchen, ob das Resultat der netzartigen Verknüpfung gattungsübergreifender Elemente, aus denen vielschichtige Informationen zum Künstler und zur Künstlerin entnommen wurden, zuletzt auch für Außenstehende erfahrbar war.

Theoretische Anleitungen, die einem Kardinalshaushalt den angemessenen Umgang mit Bildwerken empfehlen, betonen seit Paolo Cortesis *De Cardinalatu* von 1510 primär den moralischen und politisch-repräsentativen Charakter von Kunst.¹⁴⁷ Die Selbstbildnis-

145 Vgl. zu räumlichen und klassifikatorischen Ordnungsstrukturen, die eine Unterscheidung, Zuordnung und Identifikation der Objekte zulassen, Foucault 1971, für das 17. Jahrhundert insb. S. 82–97.

146 Beyer 2007, S. 13.

147 Die dreiteilige Abhandlung *De Cardinalatu* aus dem Jahr 1510 gehörte zum Bildungskanon für Kardinäle und Kardinalsanwärter und bot eine Fülle von Informationen über das Leben im Umfeld des päpstlichen Hofes des frühen Cinquecento. Kathleen Weil-Garris & John F. D'Amico: „The Renaissance

sammlung ist erkennbar schwer mit dieser Tradition in Übereinstimmung zu bringen. Zugleich unterscheidet sich die Spezialsammlung aber auch deutlich von älteren Sammeltraditionen – zu nennen sind hier erneut die ‚einfachen‘ Porträtserien sowie material- und gattungsübergreifende Kunst- und Wunderkammern und andere, parallele Sammelbereiche Leopoldos.¹⁴⁸ Vielmehr hat die *Stanza* – so meine entwickelte These – mit dem wissenschaftlichen Anspruch zu tun, der seit dem ausklingenden 16. Jahrhundert und insbesondere im 17. Jahrhundert intensiv mit Antikensammlungen verbunden und diskutiert wird, hier allerdings erstmals ausschließlich auf künstlerische Charakteristika fokussiert wird.

Der Gattung des Porträts sprach auch Baldinucci eine didaktische Kraft zu. Da die Gesichter antiker Helden mittels der Malerei konserviert würden, sei es wichtig, diese Werke auch einem „pubblico“ zugänglich zu machen. Im öffentlichen Raum seien sie im Gegensatz zu Kunstwerken im Privatbesitz deutlich langlebiger.¹⁴⁹ Doch wie genau ist ein öffentlicher Zugang in Hinblick auf die Selbstbildnissammlung zum Tragen gekommen?¹⁵⁰ Veränderten sich durch den im Jahr 1681 von Cosimo III. veranlassten Transfer der Selbstbildnisse von den Privatgemächern Leopoldos in die Uffizien ebenfalls die Intention der Sammlung, ihre Konzeption sowie der Rezipientenkreis? War sie in ihrer Gesamtheit als ruhmvolles Pantheon für die Nobilitierung von Malerinnen und Malern intendiert, oder wurden möglicherweise im edukativen Sinne die ‚Entwicklungsprozesse‘ der Kunstgeschichte vor Augen geführt? Waren visuelle Argumentationen in Hinblick kunsttheoretischer Deutungen, Narrative und Problematiken erkennbar und konnten diese in einem breiteren Kreis von Rezipienten diskutiert werden? In den folgenden Kapiteln ist angestrebt, die sich aus diesen Fragen ergebenden Problematiken der Zugänglichkeit und Sichtbarkeit der *Galleria degli Autoritratti* zu behandeln, um ihre Reichweite erfassen zu können und den gesellschaftlichen Diskursraum zu vermessen.

Cardinal's ideal palace. A chapter from Cortesi's *De Cardinalatu*“, in: Henry A. Millon (Hg.): *Studies in Italian Art and Architecture 15th through 18th Centuries. Memoirs of the American Academy in Rome*, 35, 1980, S. 45–116, hier S. 51–54; Schmiedel 2016, S. 111 f.

148 Siehe hierzu Kap. II

149 Baldinucci 1702, Bd. V, S. 59 f.

150 Dass der Terminus der ‚Öffentlichkeit‘ innerhalb der frühneuzeitlichen Sammlungskonzeptionen nicht unreflektiert verwendet werden darf, postulierte bereits Klaus Minges. Dennoch deuteten für ihn zahlreiche Belege darauf hin, dass grundsätzlich *unzugängliche* Sammlungen zu allen Zeiten eine Ausnahme waren. Minges 1998, S. 171. Auch Arthur MacGregor macht auf die tradierten Annahmen der kunsthistorischen Forschung aufmerksam, dass *Studioli* und Wunderkammern ‚private‘ Institutionen gewesen seien, die nur einem kleinen Kreis an ausgewählten Menschen zugänglich waren. Jedoch unterlagen aus seiner Sicht das Studium und die Kunstsammlung des 17. Jahrhunderts nicht mehr diesem ‚privaten‘ Charakter der Räumlichkeit. MacGregor 1994 u. ders. 2007, insb. S. 11–34. Dazu ebenfalls Giuseppe Olmi: „Private Collection and Public Patrimony: The Case of Bologna in the Modern Age“, in: Barbara Marx & Karl-Siegbert Rehberg (Hgg.): *Sammeln als Institution: von der fürstlichen Wunderkammer zum Mäzenatentum des Staates*, München 2006, S. 37–44.

1. Sichtbarkeit und gesellschaftlicher Diskursraum

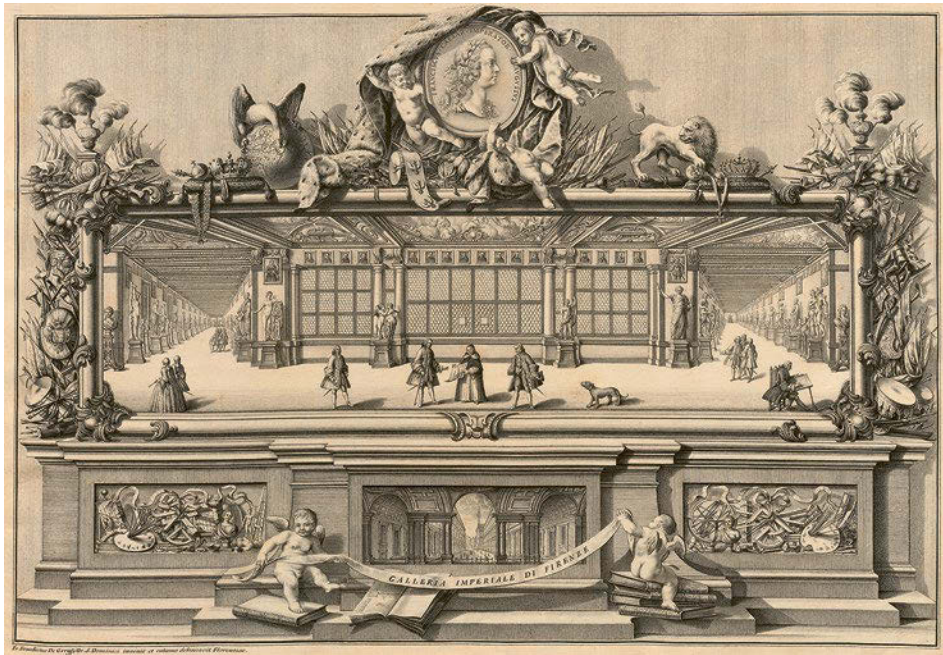
Zwar ist aufgrund fehlender Quellen nur schwer und auf indirektem Weg rekonstruierbar, in welcher Form ein gesellschaftlicher Austausch vor den Selbstporträts im Untersuchungszeitraum von 1650–1723 stattgefunden haben könnte. Zahlreiche Beschreibungen und Reiseberichte belegen allerdings ihre grundsätzliche Zugänglichkeit und Sichtbarkeit. Vincenzo de Greyss' Frontispiz für die *Galeria Imperiale di Firenze* (Abb. 81) stellt bereits den Zustand dar, als dies für auswärtige Besucher problemlos möglich war. Der Kupferstich blickt aus südlicher Richtung auf die bereits mehrfach angeführten Korridore der Uffizien, in denen kleine Gruppen und einzelne Besucher wiedergegeben sind. Die dargestellten Personen im Bild flanieren und diskutieren miteinander, während eine männliche Figur, rechts an einem kleinen Tisch sitzend, höchstwahrscheinlich die vor sich ausgestellten Objekte zu studieren – oder zu zeichnen – scheint (Abb. 82). Auf der 1748 erstellten Vedute führt der mit den *uomini illustri* gesäumte Flur auf der rechten Seite die Gäste unmittelbar zur Tribuna, während sie mittels des linken Westkorridors die *Camera dei Pittori* erreichen würden.

Dass die Selbstbildnissammlung während ihrer stetigen Erweiterung und Umstrukturierung sowohl im Palazzo Pitti, als auch in den Uffizien einem größeren Rezipientenkreis tatsächlich zugänglich war, sei nun ausführlicher dargelegt: Eintritt erhielten nicht ausschließlich nahe Kunstkenner und Akteure aus dem Medici-Umkreis wie Carlo Cesare Malvasia, der 1666 während seines Florenzaufenthalts gezielt Leopoldos Sammlung aufsuchte und dort für sein Projekt der *Felsina Pittrice* die Selbstporträts von Alessandro Tiarini, Bartolomeo Passarotti und Annibale Carracci kopieren ließ.¹⁵¹ Auch zahlreiche Künstler und internationale Reisende suchten gleichermaßen die Sammlung auf. So erhielt bereits 1662 der Bologneser Maler Giuseppe Maria Mitelli während seines Aufenthalts in Florenz – trotz Abwesenheit des Kardinals – freien Zugang zu dessen Gemälden. Lediglich für die verschlossene Zeichnungssammlung bedurfte es einer expliziten Erlaubnis Leopoldos, die für Mitelli von Mattias de' Medici, Leopoldos Bruder, eingeholt wurde.¹⁵² Zudem führte Leopoldo seine Zeichnungen regelmäßig jungen Malern vor, um ihnen die regional übergreifende Entwicklung künstlerischer Ausformungen – von den ersten toskanischen bis hin zu zeitgenössischen Künstlern – zu erläutern.¹⁵³ Auch der Maler

151 Giovanna Perini: „Carlo Cesare Malvasias Florentine Letters. Insight into Conflicting Trends in the Seventeenth Century Italian Art Historiography“, in: *The Art Bulletin*, 70, 2, 1988, S. 273–299, hier S. 274. Siehe weiter den Dankesbrief von Malvasia an Leopoldo vom 12. Oktober 1671, in: Barocchi & Gaeta Bertelà 2011, Bd. IV, 1, S. 394. Dass es zudem einen Tausch von Gemälden gab, die zum Kopieren verliehen wurden, belegt das *Giornaletto di Galleria*; ed. in *ibid.*, S. 293–306.

152 Als Mitelli darum bat, auch die in einem verschlossenen Schrank aufbewahrten Zeichnungen zu studieren, fragte Mattias de' Medici in einem Brief an Leopoldo um Erlaubnis, dem Maler die Grafiken zeigen zu dürfen, bevor dieser nach Rom aufbreche. Mattias de' Medici am 19. Februar 1662 (ASF, MdP, f. 5500, c. 683), zit. nach Barocchi & Gaeta Bertelà 2007, Bd. III, 2, S. 759.

153 Fabroni 1784, S. 105–108.



81__ *Vedute der Galleria degli Uffizi*, Kupferstich, in: Benedetto Vincenzo de Greyss: *Galleria imperiale di Firenze*, Florenz 1748, Frontispiz (Österreichische Nationalbibliothek, Cod. Min. 32).

Michelangelo (?) Vanni besichtigte 1671 die Werke in den Privatgemächern Leopoldos und setzte anschließend Pandolfo Saracini über die außergewöhnlichen Selbstbildnissammlung in Kenntnis.¹⁵⁴

Dass Künstler ein besonderes Interesse hatten, die Selbstbildnissammlung zu studieren, überrascht nicht. Doch belegt auch der 1670 in Paris publizierte Reisebericht des englischen Priesters Richard Lassels (1603–1668), dass die florentinischen Medici-Sammlungen bereits während seines Reisezeitraums von 1649–1665 regelmäßig von Fremden besucht wurden.¹⁵⁵ Laut Lassels' Ausführungen stachen bei dem Rundgang durch die mediceische Residenz insbesondere die Gemälde in Leopoldos Gemächern heraus, da dessen einmalige und seltene Sammlung ausschließlich originale Werke der besten Maler enthielt:

In another Chamber here, I saw a rare Collection of Pictures, all Originals, and of the best hands in the World, Titian's, Raphael's, Michael Angelo's, Andrea del Sarto's, and many others. The

154 Pandolfo Saracini am 12. August 1671 (ASF, MdP, 5550, c. 584); ed. in Barocchi & Gaeta Bertelà 2011, Bd. IV, 1, S. 93 f.

155 Lassels 1685, S. 104: „The Gallery of the old Palace. This is that Gallery so famous, and so frequently visited by all Strangers.“ Der Kommentar bezieht sich auf den Palazzo Vecchio, führt dann aber über zu den Räumen im Palazzo Pitti.



82__*Vedute der Galleria degli Uffizi*, Kupferstich, in: Benedetto Vincenzo de Greyss: *Galleria imperiale di Firenze*, Florenz 1748, Frontispiz (Detail).

best of them is that of Raphael, and painted by his own hand. This is the best Collection of Pictures that ever I saw, and it belongs to Prince Leopold the Great Dukes Brother and a great Virtuoso.¹⁵⁶

Emphatisch akzentuiert Lassels die Eigenhändigkeit aller Gemälde – von denen er ein von Raffaels eigener Hand gemaltes Bildnis explizit aufführt, sodass die Objektoriginalität den Betrachter offenkundig bestach.¹⁵⁷ Ob Lassels an zitierter Stelle tatsächlich auf das Selbstbildnis oder auf ein anderes Werk Raffaels rekurrierte, ist zunächst irrelevant, da zweifellos der Zugang zu den Gemälden in den Privatgemächern belegt ist – und somit auch für die *Stanza dei Pittori* als sicher gelten kann.¹⁵⁸ Dieser Annahme gründet sich zudem aus dem

156 Lassels 1685, S. 118.

157 Dass bei diesen Besuchen die ‚Originalität‘ der Objekte für die Gäste bereits eine hohe Relevanz hatte, zeigt deutlich der Kommentar von Charles Patin, der 1669 seine Eindrücke zur Gemäldesammlung von Leopold Wilhelm verfasste, die sich mittlerweile in der Wiener Stallburg befand. Darin kritisiert Patin die Kopien, welche die Ästhetik der genuinen Werke großer Meister verfälschen würden. Charles Patin: *Quatre Relations Historiques*, Basel 1673, S. 7 f. Dazu Felfe 2013, S. 347.

158 Eine ähnliche Formulierung wählte auch ein anonymmer Reisender aus England im Jahr 1675: „The great duke’s palace stands within the wall, is very magnificent, built of great rough stones Alla Rustica, has but one court, the wings to the front being still wanting; most of the rooms are painted by the excellent hand of Pietro di Cortona, which with rich hangings makes them appear very noble apartments, especially those of the cardinal Leopoldo, where is the greatest and best collection of pictures I ever saw“; „A Tour in France and Italy made by an English Gentleman“, 1675, in: *A Collection of Voyages and Travels*, Bd. I,

musealen Charakter, den die Medici-Residenz zu diesem Zeitpunkt bereits angenommen hatte: Reisende mussten ein erforderliches ‚Trinkgeld‘ erbringen, um den Palazzo und den Boboli-Garten zu betreten, die mittlerweile zum festen Bestandteil der Grand Tour gehörten.¹⁵⁹ Infolgedessen reiste der schwedische Architekt Nicodemus Tessin d. J. (1654–1728) gleich mehrfach nach Florenz und sah die mediceischen Sammlungen mindestens drei Mal. In Zusammenhang mit seinem Besuch im Jahr 1673 dokumentiert er seine Eindrücke zu den Selbstbildnissen im Palazzo Pitti, während er zu einem späteren Zeitpunkt, nämlich 1687/88, die *Sala grande* in den Uffizien mit ihren mittlerweile 133 zusammengetragenen „*ritratti de primi pittori fatti da loro medesimi*“ aufsuchte, die vier Jahre zuvor von Cosimo III. eingerichtet worden sei.¹⁶⁰

Die Zugänglichkeit für einen breiteren – wenn auch auf bestimmte soziale Klassen beschränkten – Personenkreis ist in Anbetracht der Forschungsergebnisse von Michaela Völkel nicht ungewöhnlich.¹⁶¹ Denn insbesondere im 17. Jahrhundert gehörten Örtlichkeiten wie die Residenzen in München, Dresden und Wien, Schloss Ambras, der Palazzo Pitti sowie der Palazzo Vecchio, der Vatikan und die Paläste des Adels in Rom und Genua zur klassischen Bildungsreise.¹⁶² Basierend auf den Auswertungen zahlreicher

London 1745, S. 421. Den Zugang zum Palazzo Pitti bestätigen zahlreiche weitere Reiseberichte. Siehe unter anderem die Beschreibung von Anton Frincks, in: *Schriften zur Reise Herzog Friedrichs von Sachsen-Gotha nach Frankreich und Italien 1667 und 1668*, hg. v. Peter-Michael Hahn & Holger Kürbis, Wien 2019, S. 449. Vgl. Jane S. Withhead: „The noblest collection of curiositys‘. British visitors to the Uffizi, 1650–1789“, in: Barocchi & Ragioneri 1983, Bd. I, S. 287–307.

159 Anonymer Autor: *Viatorium Germaniae, Galliae ac Italiae Oder Nützliche Anweisung Durch Teutschland, Franckreich und Italien zu Reysen [...]*, Frankfurt/Main 1671, S. 714.

160 Laine & Magnusson 2002. In seinen Notizen von Stockholm bis nach Rom im Jahr 1673 schreibt Nicodemus zum Palazzo Pitti: „Dess anderen tages haben wir vorss erste den Marstall besehen, deren 2 seijndt, worinnen eine sehr grosse quantität von sehr schönen pferden ist. Hernacher seijndt wir wiederumb hinauffgegangen nacher dem palaïs undt haben Belvedere gesehen, hernach dess Cardinals (welcher dess Grossfürstens vatterbruder ist) logimenter, [...] undt waren in der einen kammer, aller besten mahler contrefaiten, hie habe ich auch gesehen“ (ibid., S. 65). Zudem bemerkt er im Jahr 1677, dass der Besucher die Gemächer Leopoldos aufgrund seines Todes nicht mehr aufsuchen dürfe (ibid., S. 98). Die Notizen seiner Europareise in den Jahren 1687/88 belegen hingegen: „Una sala grande (stanza sesta) ove se vedevano 133 ritratti de primi pittori fatti da loro medesimi, gli quali tutti facevano bellissima vista. La sala è fatta in questo luogo da quattr’anni in quà, il pavimento è commesso de differenti marmi, il soffito al mezzo è dipinto dal Dandini, ci sono tre finestre.“ (ibid., S. 260).

161 Völkel 2007.

162 Doch auch zuvor öffnete unter anderem Isabella d’Este ihre Sammlung in Mantua nicht nur für den Adel, sondern ebenfalls für Künstler und Reisende, obgleich sie selbst nicht am Hof anzutreffen war. Auch nach ihrem Tod im Jahre 1539 blieb ihre Sammlung weiterhin zugänglich. Ferner rechnete Samuel Quiccheberg 1565 mit Besuchern, was unter anderem aus den ausgiebigen Objektbeschreibungen durch Inschriften wie auch seinem Spendenaufruf geschlossen wird. Minges 1998, S. 173; Liebenwein 1977, S. 127. Vgl. auch Christina Riebesell: *Die Sammlung des Kardinal Alessandro Farnese. Ein „studio“ für Künstler und Gelehrte*, Hamburg 1986, S. 6.

Reiseberichte resümiert Völkel, dass ausgesprochen viele Sammlungen unter anderem reisenden Ärzten, Geistlichen, Gymnasiallehrern, Philologen, Juristen, Verlegern, Literaten und Architekten – also zumeist nichtadligen Interessenten – weitestgehend offenstanden.¹⁶³

Die museale Struktur der Uffizien wurde der touristischen Nachfrage schnell angepasst, indem feste Laufwege und Führungen etabliert und die Räume – zu denen auch die Selbstbildnissäle zählten – durchnummeriert wurden. Während François Maximilien Misson im Jahr 1688 bei seinem Rundgang durch die Uffizien im ‚sechsten Saal‘ 130 „portraits des plus fameux Peintres, faits de leur propre main“ sieht,¹⁶⁴ versicherte Edward Wright 1720, bei seiner Führung etwa 200 „ritratts of so many different painters, all drawn by their own hands“ erblickt zu haben.¹⁶⁵ Zunehmend detaillierter schilderten wenige Jahre später unter anderem Joachim Christoph Nemeitz und Johann Georg Keyssler ihre Eindrücke.¹⁶⁶ Insbesondere letzterer führt neben den einheitlich gehaltenen goldenen Rahmen auch präzise Beschreibungen der Selbstporträts von Albrecht Dürer und Pietro Bellotti auf und zitiert sogar die Bildinschriften in seinem Bericht, sodass eine längere Auseinandersetzung vor den Objekten für die Gäste möglich gewesen sein muss.¹⁶⁷ Die Wiedergabe der genauen Anzahl der ausgestellten Porträts (Nemeitz nennt 203, Keyssler bereits 220 Stück) belegt mindestens eine Informationsvermittlung, wenn nicht sogar ein Kunstgespräch während der Rundgänge.

163 Völkel 2007, insb. S. 41–52. Siehe auch Justin Stagl: *Eine Geschichte der Neugier. Die Kunst des Reisens von 1550–1800*, Wien et al. 2002; Friedrich Polleroß: „Die Kunstgeschichte und ihre Bilder im 17. Jahrhundert: Reiseführer und Sammlungskataloge“, in: *MJK*, 41, 2014, S. 117–157.

164 François Maximilien Misson am 23. Mai 1688, in: *Nouveau voyage d'Italie: avec un mémoire contenant des avis utiles à ceux qui voudront faire le mesme voyage*, Bd. II, Den Haag 1701, S. 328–343, hier S. 332, Nr. XXI.

165 Edward Wright: *Some observations made in travelling through France, Italy, &c. In the Years 1720, 1721, and 1722*, London 1730, S. 401.

166 Joachim Christoph Nemeitz: *Nachlese besonderer Nachrichten von Italien, Gleditsch*, Leipzig 1726, S. 357 f.: „Ich hätte bald vergessen des Saals zu erwehnen, worinnen von Anno 1630. her die Original-Portraits von den berühmtesten Meistern, als die solche mit eigner hand gemahlet, aufbehalten werden. Es sind deren voriko 203. Stück in allen, und habe ich sonderlich remarquirt des Albrecht Dürer seines, welches er Anno 1498. gemacht, und dabey diese Werke ganz subtil gesetzt hatte: [...] Item, des Petri Bellotti seines, welcher sich mit einem lustigen Geiste, eine güldne Kette um den Halß, und ein Glaß Wein in der einen hand habend gemahlet hatte, auf welches beydes er mit der andern hand wieß, mit diesen Worten: Hinc hilaritas.“

167 Keyssler 1740, S. 493 f. Der französische Marquis de Sade besuchte 1775 ebenfalls die Uffizien. In seinem Bericht hält er seinen Eindruck über die *Camera dei Pittori* fest: „La première pièce se nomme la *Chambre des Peintres* et en contient deux. On y voit une suite de plus de trois cents portraits des plus fameux peintres, faits par eux-mêmes. Cette collection est des plus intéressantes.“ Donatien-Alphonse-François marchese di Sade: *Voyage d'Italie [...]*, Bd. I, hg. v. Maurice Lever, Paris 1995, S. 63.

Dass in frühneuzeitlichen Sammlungsräumen vielfach Konversationen mit einer Erkenntnissuche sowie Theorienbildung verbunden wurden, belegt neben den wissenschaftshistorischen Forschungen von Paula Findlen und Lorraine Daston¹⁶⁸ auch Barbara Welzel am Beispiel nordalpiner Galeriebilder des 17. Jahrhunderts.¹⁶⁹ Den gelehrten Austausch über Kunst sowie über die eigene lokale Kunst- und Künstlergeschichte illustrierte insbesondere David Teniers d. J. in seinen Werken zur Sammlung Leopold Wilhelms, aber auch Willem van Haecht mit seiner Darstellung der *Galerie von Cornelius von der Geest* (Abb. 83). Die Galeriebilder zeigen zwar tendenziell nicht die realen Ordnungsprinzipien und Umgebungen der Kunstwerke: Sie formen kein getreues Abbild der tatsächlichen Sammlung, sondern geben vielmehr ein fiktives Arrangement wieder. Für die folgende Analyse soll jedoch die malerisch dargestellte Gesprächssituation über die Objekte, die von Handgesten und Körperdrehungen ausgedrückt wird, in den Fokus rücken.

In dem Gemälde von van Haecht sind mehrere Figuren in Gruppen verteilt, die Kunstwerke verschiedener Gattungen und unterschiedlicher Materialität – Gemälde, Kleinbronzen, Marmorskulpturen, Zeichnungen, Münzen sowie Naturalia begutachten und besprechen. Um die Werke genau prüfen zu können, knien sie vereinzelt auf dem Boden und treten an die Gemälde nah heran, oder sie nehmen die Objekte für eine Allansicht in die Hand, um Erfahrungen und Eindrücke im Gespräch zu formulieren. Diese Form der Interaktion zeigt unter anderem auch die Darstellung des *Kunstkabinetts eines Sammlers* von Frans Francken d. J. (Abb. 84), auf der mittels der pointierten Gestik der Figur am linken Bildrand Denkprozesse und Wissensaneignung akzentuiert in Szene gesetzt werden.¹⁷⁰ Da die Galeriebildnisse eine Zusammenkunft verschiedener elitärer Gruppen zeigen, die sich aus Kennern, Wissenschaftlern und Gelehrten zusammensetzen, die

168 Findlen ²1996, insb. S. 128–133; Lorraine Daston: „Gemeinschaftliches Sehen. Zur frühneuzeitlichen Zusammenarbeit zwischen Künstlern und Naturforschern“, in: Hermann Parzinger (Hg.): *ArteFakte. Wissen ist Kunst – Kunst ist Wissen*, Bielefeld 2014, S. 69–81; siehe auch te Heesen & Spary 2001. Zum Kunstgespräch siehe Louis Marin: *Über das Kunstgespräch*, Freiburg 2001; Wolfgang Brassat: *Das Bild als Gesprächsprogramm. Selbstreflexive Malerei und ihr kommunikativer Gebrauch in der Frühen Neuzeit*, Berlin/Boston 2021.

169 Welzel 1997a, S. 496–497; dies. 1997b, S. 179–190; dies. 2006, S. 113–114; dies.: „David Teniers II and Archduke Leopold Wilhelm“, in: Katlijne van der Stighelen (Hg.): *Munuscula Amicorum. Contributions on Rubens and his Colleagues in Honour of Hans Vlieghe*, Turnhout 2006, S. 631–644. Grundlegend zu Galeriebildern: Winner 1983; Müller-Hofstede 1984; Wolfgang Kemp: *Rembrandt. Die Heilige Familie oder die Kunst einen Vorhang zu lüften*, Frankfurt/Main 1986; Zirka Zaremba Filipczak: *Picturing Art in Antwerp: 1550–1700*, Princeton 1987; Ursula Alice Härting: „Gemälde im Gemälde: Galeriebilder, gemalte Kunstkammern und Sammlungsporträts“, in: *Weltkunst*, 64, 1994, S. 1945–1947, Honig 1998; Stoichiță 1998.

170 Dazu Ursula Alice Härting: *Studien zur Kabinettbildmalerei des Frans Francken II. 1581–1642. Ein repräsentativer Werkkatalog*, Hildesheim, Zürich & New York 1983, S. 165 f. u. Kat.-Nr. A375. Siehe für die Darstellung des wissenschaftlichen Untersuchungsvorgangs in einem künstlerischen Kontext auch Adriaen van Stalbempt (oder Kreis von Frans Francken II), *Kunstkammer mit Kunst und Wissenschaft*, 1600–25, Öl auf Holz, 89,9 × 117 cm, Madrid, Museo del Prado.



83__Willem van Haecht, *Die Galerie von Cornelis van der Geest*, 1628, Öl auf Holz, 99 × 129,5 cm, Rubenshuis, Antwerpen.

während des kollektiven Sehens und kennerschaftlichen Diskutierens ihr Wissen und ihr Urteil artikulierten, versinnbildlichen sie die kunstgelehrte Gesprächskultur.¹⁷¹ Diese Konvention bestätigt der Kunsttheoretiker André Félibien, der aus dem Grundsatz der Malerei als Wissenschaft im Jahr 1660 das Recht und die Befähigung zur Laienkennerschaft entwickelte.¹⁷² Zwar schrieb er die praktische Ausführung der Kunst stets den Malern zu, doch auch Nicht-Praktizierende verstünden die höherstehende Theorie der Kunst, deren Prinzipien nicht nach feststehenden Regeln zu vermitteln seien, sondern allein durch die „*lumière de la raison*“.¹⁷³ Aus diesem Grund stelle sich die Malerei für ihn als eine Disziplin dar, die im didaktischen Gespräch verhandelt und vermittelt werde.¹⁷⁴

In Verbindung mit der mediceischen Sammlung ist im Zusammenhang derartiger Gespräche während des Erforschens von Kunstwerken fast zwangsläufig das fulminante und

171 Honig 1998, S. 202–206; Welzel 1997a u. 1997b. Vgl. Kurt Wettengl: „Kunst über Kunst. Die gemalte Kunstkammer“, in: Ausst. Kat. München 2002, S. 127–141, hier S. 132–139.

172 Die Verhandlung der Frage, ob Laien über die Originalität von Bildnissen urteilen können, war auf S. 110 schon einmal angerissen worden.

173 André Félibien: *De l'origine de la peinture et des plus excellens peintres de l'Antiquité*, Paris 1660, S. 9 und ders.: *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellens peintres anciens et modernes*, Bd. I, Paris 1725, S. 26.

174 Eva Kernbauer: *Der Platz des Publikums. Modelle für Kunstöffentlichkeit im 18. Jahrhundert*, Köln/Weimar 2011, S. 31. So bezog auch die Académie Royale im 17. Jh. das urteilende Publikum durch die Praxis der sprachlichen Kunstrezeption bei der Bewertung und Legitimierung der ausgestellten Arbeiten mit ein. Im Zuge einer Wettbewerbsausstellung unter Studierenden der Académie beobachtete der deutsche Mathematiker und Architekturtheoretiker Leonhard Christoph Sturm eine „unvergleichlichen Judicir-Sucht der Pariser“. Ibid., S. 51.

84__Frans Francken d. J., *Kunst-kabinett eines Sammlers*, 1615–1620, Öl auf Holz, 82 × 115 cm, Galleria Borghese, Rom.



berühmte Galeriebild Johann Zoffanys anzuführen (Abb. 85), das der Maler im Auftrag von König Georg III. und seiner Gemahlin, Königin Sophie Charlotte von Mecklenburg-Strelitz, geschaffen hatte.¹⁷⁵ Zwar handelt es sich bei dem zwischen 1772 und 1778 entstandenen Gemälde um ein spätes Bildzeugnis, dennoch eignet es sich, in Kombination mit den oben angeführten Belegen aus dem Untersuchungszeitraum, die These des Kapitels nachdrücklich zu stützen.

Das überaus detailreiche und dichte Gemälde öffnet den Blick auf die nordöstliche Wand der Tribuna, wie er sich vom Eingang darbietet. In der opulenten Ausstattung präsentiert der Maler unterschiedlichste Objekte aus dem mediceischen Besitz. Darunter fallen zahlreiche groß- und kleinformatige Gemälde, antike Skulpturen, zudem die bronzene Chimäre von Arezzo, die ägyptische Figur Ptahmose, römische Öllampen, Teppiche, Kleinplastiken und sogar ein etruskischer Kindersarkophag, der Tizians *Venus von Urbino* als Ablage dient. Auch Zoffany gab die Disposition des dargestellten Interieurs nicht in dokumentarischer, sondern variiert Form wieder. So ließ er einige Werke, die sich zu diesem Zeitpunkt in der Tribuna befanden, dezidiert aus, während er viele andere hinzufügte.¹⁷⁶ Der gedrängte Eindruck des Bildes wird zusätzlich durch das dichte Figurenpersonal verstärkt: Zoffany integrierte gleich 22 ihm bekannte Personen, die er zu drei Hauptgruppen

175 Zum Bild siehe Oliver Millar: *Zoffany and his Tribuna*, London 1966; John Anthony Nicholls: *Das Galeriebild im 18. Jahrhundert und Johann Zoffanys „Tribuna“*, Bonn 2006, S. 134–240; Mary Webster: *Johann Zoffany, 1733–1810*, New Haven 2011, S. 281–301; Ausst. Kat. London 2011, S. 231 f., Nr. 53.

176 Zur abweichenden Wiedergabe der Ausstattung sowie der Perspektive vergleiche die Zeichnung von Giuseppe Magni der *Nordost-Wände der Tribuna* in einer Serie von Bildern der Uffizien-Galerie von 1748–1764, GDSU, Inv.-Nr. 4583 F.



85__Johann Zoffany, *Tribuna der Uffizien*, 1772–1778, Öl auf Leinwand, 123,5 × 155 cm, The Royal Collection, London.

arrangierte und aktiv untereinander sowie mit den Kunstwerken interagieren ließ. So ist innerhalb der rechten Gruppe, welche die *Venus de' Medici* flankiert (Abb. 86), der als Roger Wilbraham identifizierte Gast auf der linken Seite unmittelbar davor, die Figur aus strahlend weißem Marmor mit seiner Hand zu berühren. Überwältigt reißt er vor Staunen sowohl den Mund als auch die Augen weit auf. Währenddessen hält Thomas Wilbraham auf der rechten Seite ein Monokel dicht vor das Auge, um die Skulptur genau zu begutachten.¹⁷⁷

Zoffany folgt damit einer Idee, die sich auch in den Anweisungen von Johann Heinrich Zedlers *Universal-Lexikon* findet, in dem die kommunikative Situation in Museum verhandelt wird. Ihr zufolge sei ein Museum nicht lediglich ein Ort, „darinnen die Gelehrten beysammen wohnten, miteinander aßen, und ihr Studieren abwarteten“¹⁷⁸, sondern Zedler hielt den Gast ebenfalls dazu an, sich bei dem Rundgang durch Sammlungen mit einem „feinen Vergrößerungs-Glase“ auszustatten, da Kunstkabinette auch die Lehre vieler Wissenschaften weitaus besser unterrichten könnten als Bücher.¹⁷⁹ Auch Caspar Friedrich Neickel hatte 1727 in seiner *Museographia* nicht ohne Grund Besuchern eines Museums

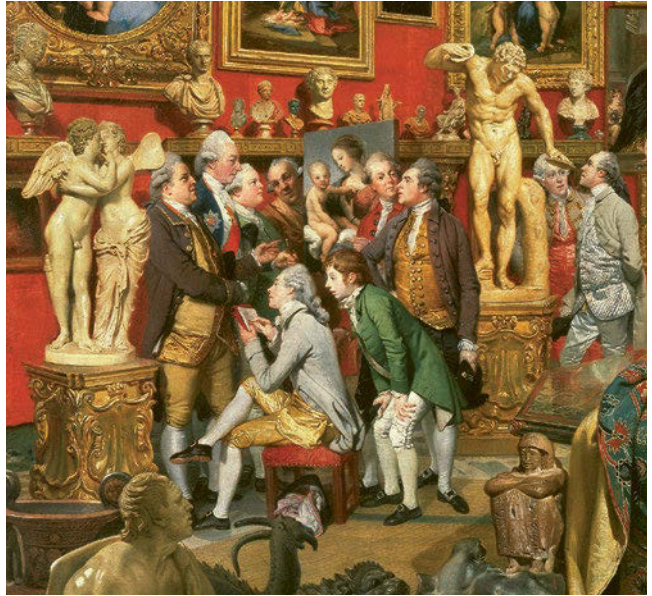
177 Für die Identifikation des Figurenpersonals und aller Objekte Ausst. Kat. London 2011, S. 231.

178 Zedler 1739, Bd. XXII, Sp. 1375.

179 Zedler 1741, Bd. XXX, Sp. 890 f.



86__Johann Zoffany, *Tribuna der Uffizien*, 1772–1778, Öl auf Leinwand, 123,5 × 155 cm, The Royal Collection, London (Detail).



87__Johann Zoffany, *Tribuna der Uffizien*, 1772–1778, Öl auf Leinwand, 123,5 × 155 cm, The Royal Collection, London (Detail).

nahegelegt, sich vor dem Eintritt in die Sammlung die Hände zu waschen sowie eine Schreibtafel und Zeichenutensilien mit sich zu tragen.¹⁸⁰ In diesem Sinn weist das Figurenpersonal vor Tizians *Venus von Urbino* sowie vor Raffaels *Niccolini-Madonna* – neben der sich Zoffany selbst darstellte – auf eine inhaltliche Diskussion der jeweiligen Werke hin, wie die ausgeprägte Mimik und Gestik, geöffnete Münder und der intensive Blickkontakt nahelegt. Dabei galt nicht lediglich die Optik, sondern ebenfalls die Sensorik als Erkenntnisinstrument. Um das Gesehene genau zu studieren und festzuhalten, überträgt eine sitzende Figur sogar die Skulpturengruppe der Amor und Psyche in ein kleines Zeichenbüchlein (Abb. 87)

Ogleich die inszenierten Galeriestituationen aller angeführten Bildnisse zugespitzt und im höchsten Maße fingiert sind, wird in der jeweiligen Darstellungsweise dennoch deutlich, dass eine auf Austausch und Erkenntnis ausgerichtete Diskussion der Besucher im 17. und 18. Jahrhundert zum Ausdruck gebracht werden sollte. Dies korreliert mit der durch die oben zitierten Reisebereiche gestützten Annahme zur Rezeption in der *Stanza dei Pittori*, nämlich einer kommunikativen und haptischen Interaktion der Gäste untereinander und mit den Kunstwerken.

180 Neickel 1727, S. 454f.

Der Historiker Stefan Siemer legt dar, dass die kommunikativen Praktiken des Sprechens, Schreibens, Austauschens und Forschens insbesondere auf Sammlungen zutrafen, die einen wissenschaftlichen Schwerpunkt setzten. Um dem Bedürfnis nach Bildung nachzukommen, waren die Sammler nicht nur auf einen diskursiven Austausch angewiesen, sondern förderten ihn aktiv.¹⁸¹ Insbesondere für Leopoldo und seine Tätigkeiten in der Accademia del Cimento, die eine Kommunikation mit internationalen Gelehrten und Wissenschaftlern anvisierte, ist diese Praktik des Dialogs zur Verhandlung von Wahrheit zu konstatieren. Die Grundidee der florentinischen Akademie intendierte einen stetigen Diskurs, der einen internationalen und in gewisser Hinsicht öffentlichen Charakter trug.¹⁸² Leopoldos Vorstellung von einem zugänglichen Ort des Lernens und Verstehens beschreibt im späten 18. Jahrhundert etwa Giovanni Targioni Tozzetti. Ihm zufolge habe der Kardinal auch seine Bibliothek einem epistemologischen Ziel untergeordnet, indem er seine Räume und Buchbestände allen *studiosi* zugänglich gemacht habe.¹⁸³ Die Gesprächskultur zog sich überdies durch weitere Ebenen: So berichtete der Agent und Gelehrte Ottavio Falconieri von naturwissenschaftlichen Diskussionen, die während des Empfangs von Gästen nach dem Essen stattfanden. Die ausgetauschten *opinioni* wurden dann im Anschluss durch Schriften von Autoritäten bestätigt oder vor den Augen aller getestet („esperimentata“).¹⁸⁴

Die edukative Gesprächskultur und die damit verbundene Kultur des Zeigens und Ausstellens drückte auch anderen Bereiche ihren Stempel auf. Wie die Galeriebilder nahelegen, folgten Kunstsammlungen alsbald dem epistemologischen Anspruch: Auch Sebastiano Resta brachte zum Ausdruck, dass er bei den Treffen in der Galerie des Kardinals Adda mit Malern ausführlich über Zuschreibungen diskutierte. Solche Besuche konnten die Form von kennerschaftlichen ‚Akademien‘ annehmen, in welchen sich die Teilnehmer in Formation einer „lega pittoresca“ in wissenschaftlichen Debatten über die Objekte, die sie sahen, besprachen.¹⁸⁵ Insbesondere in der Selbstbildnis- und der Zeichnungssammlung Leopoldos herrschte, wie im vorherigen Kapitel dargelegt wurde, ein solcher dezidiert

181 Dem gegenüber standen Sammlungen, die in den Kontext kulturellen Konsums gehörten und tendenziell nicht zugänglich waren. Siemer 2004, S. 181–185.

182 Wie Carlo Rinaldini, ein Mitglied der Accademia del Cimento, beschrieb, traf sich Leopoldo meist für weitere Diskussionen und Experimente mit seinen Mitarbeitern, sobald er von neuen Theorien gelesen oder gehört hatte. Brief von Rinaldini am 6. November 1656 (BNCF, Ms. Galileiana 275); Lorenzo Magalotti am 15. Januar 1666 an Alessandro Segni; ed. in Massai 1917, S. 137 f.

183 Siehe Giovanni Targioni Tozzetti: *Notizie degli aggrandimenti delle scienze fisiche accaduti in Toscana nel corso di anni LX del secolo XVII, raccolte dal Dottor Gio. Targioni Tozzetti*, Bd. I, Florenz 1780, S. 482.

184 Ottavio Falconieri am 13. Juni 1665 (BNCF, Ms. Galileiana 313, cc. 839r–v). Siehe auch Tribby 1995, S. 327. Siehe Rinaldini am 6. November 1656 und Magalotti am 15. Januar 1666; ed. in Massai 1917, S. 137 f.

185 Warwick 2000, S. 80 und S. 230, Anm. 21. Eine Zeichnung Giuseppe Passeris aus dem Jahr 1698 zeigt solch ein Treffen, bei dem unter anderem Bischof Marchetti und der Cavalier Orazio die Alben Restas in Augenschein nehmen. Die Abbildung befindet sich heute in der Devonshire Collection, Chatsworth 634.

didaktischer Fokus – wurden die verschiedenen Gattungen doch für ein allumfassendes Bild eines Künstlers und seines ‚Stils‘ miteinander verschränkt und um weitere Informationen bereichert, um dieses Wissen logisch und strukturiert vor Augen zu führen und besprechen zu können. Das Ausmaß und die Richtung solcher Diskussion war zweifellos von dem Bezugsrahmen mitbestimmt, der sich aus dem räumlichen und situativen Kontext sowie der thematischen und rezeptionsästhetischen Funktion eines Objektes ergab. Um die in der *Stanza dei Pittori* geführten Gespräche über solche Fragen besser zu verorten, wird im Folgenden die konzeptuelle Umsetzung, Präsentation und Disposition der Selbstbildnisse genauer rekonstruiert und analysiert.

2. Visuelle Lesbarkeiten und Argumentationsstrategien

Die historische Anordnung und Disposition der Selbstbildnisse ist einerseits aufgrund des Transfers vom Palazzo Pitti in die Uffizien im Jahr 1681, andererseits aufgrund der disparaten schriftlichen und visuellen Zeugnisse aus dem 17. und 18. Jahrhundert äußerst schwierig zu rekonstruieren. Exemplarisch dafür können insbesondere zwei Textquellen herangezogen werden, die in den folgenden Kapiteln nacheinander eingehender kontextualisiert werden. Zum einen handelt es sich um die wohl bekannteste Aussage zur Sammlungspolitik der Selbstbildnisse in Form einer Beschreibung Filippo Baldinuccis, der – wie wir nun bereits mehrfach gehört haben – für die *Stanza dei Pittori* sowie für die Zeichnungen verantwortlich war und parallel dazu den *Albero universale* erstellte. In seinem Brief an den großherzoglichen Sekretär Apollonio Bassetti aus dem Jahr 1681 erläuterte Baldinucci, dass die Selbstporträts möglichst nach genealogischen Kriterien erweitert werden sollten, indem möglichst viele Begründer einer Schule sowie Maler jeder Nation zusammenzutragen seien. Auf diese Weise wäre es möglich, diese in einer chronologischen Reihenfolge anzuordnen und durch die Darstellung künstlerischer Beziehungen und Abhängigkeiten die Entwicklung der *maniera* vor Augen zu führen. Dies wiederum diene künftig Kennern sowie anderen Künstlern als Bildung und Referenz und offenbare auf diese Weise die „segreti dell’arte“.¹⁸⁶

Konträr dazu verhält sich hingegen eine Anekdote aus dem Viten-Werk des neapolitanischen Malers Bernardo De Dominici, der 1723 damit begann, Biografien süditalienischer Künstler zu verschriftlichen. In der Vita des aus Neapel stammenden Malers Luca Giordano erfahren die Leser, wie Großherzog Cosimo III. den Maler 1683 nach Florenz eingeladen habe, um ihm seine Sammlung herausragender Gemälde Florentinischer Maler zu präsentieren, die er eigens dafür arrangieren ließ.¹⁸⁷ Besonders bemerkenswert ist

186 Filippo Baldinucci am 15. Februar 1681 (ASF, MdP, f. 1526, diversi); ed. bei Prinz 1971, S. 180 f., Dok. 56.

187 Die früheste und detaillierteste Ausgabe von De Dominici's Vita Giordanos wurde publiziert in: Giovanni Pietro Bellori: *Le vite de' pittori, scultori, ed architetti moderni*, [...], Rom 1728, S. 304–330. Es existieren weitere leicht abweichende Fassungen der Vita, da De Dominici seine erste Ausgabe mehrmals überarbeitete und vor allem kürzte. Hierzu Pinto 2006, S. 5–7.



88__Luca Giordano, *Selbstbildnis*, um 1665, Öl auf Leinwand, 72,5 × 57,5 cm, GdU, Florenz.

der Umstand, dass Cosimo den Maler zum Abschluss ihres Rundgangs – gewissermaßen als Höhepunkt – in den Selbstbildnissaal führt. In dieser separierten Sammlung habe er den Künstler erneut nach seiner Meinung gefragt. Laut De Dominici habe daraufhin Giordano zunächst die Idee der konzeptuellen Zusammenstellung sowie einzelne Selbstbildnisse – insbesondere jenes von Raffael, das er mehrfach betrachtete – gewürdigt. Überdies seien die Gemälde in ihrer Gesamtheit „ben situati“. Die Reihenfolge habe Giordano grundsätzlich für sinnvoll erachtet, lediglich einen Fehler erkannte er in Bezug auf die Position seines eigenen Selbstbildnisses (Abb. 88),¹⁸⁸ das Cosimo III. zwischen jenem von Tizian und Paolo Veronese (Abb. 89)¹⁸⁹ hatte hängen lassen. Giordano habe jedoch – so weiter De Dominici – sein eigenes Werk für unwürdig erachtet, um von den beiden Meistern flankiert

188 Siehe für das Selbstbildnis insb. Ferrari & Scavizzi 1966, S. 101; Meloni Trkulja, in: Mus. Kat. Florenz 1979, S. 880, Nr. A409; Ausst. Kat. Rom 1990, Nr. 20; Caneva 2002, S. 200, Nr. 24; Muzii, in: Ausst. Kat. Neapel 2001, S. 204 f., Nr. 61a; Francesca de Luca: „Luca Giordano. Autoritratto“, in: Ausst. Kat. Florenz 2007, S. 182 f., Nr. 20; Fumagalli, in: Ausst. Kat. Florenz 2017b, S. 118 f., Nr. 4. De Dominici behauptet, dass Giordano bereits zu einem früheren Zeitpunkt sein Selbstbildnis der Sammlung widmete, nennt allerdings keinen genauen Zeitraum. Indes vermutete er den Eingang des hier angeführten Selbstporträts fälschlich erst unter Cosimo III., während bereits das Nachlassinventar des Kardinals aus dem Jahr 1675 dessen Existenz in der *Stanza dei Pittori* bestätigt. Auf diesen Fehler De Dominicis ist auch Fumagalli gestoßen. Elena Fumagalli: „Luca Giordano a Firenze: dipinti e „macchie“, in: Ausst. Kat. Florenz 2017b, S. 12–29, hier S. 13.

189 Das vermeintliche Porträt Veroneses wird heute Paolo Piazza zugeschrieben. Meloni Trkulja, in: Mus. Kat. Florenz 1979, S. 958, Nr. A695.



89__Hypothetische Hängung im Jahr 1683 von: Tizian, *Selbstbildnis*, um 1562, 78,5 × 63,5 cm; Luca Giordano, *Selbstbildnis*, um 1665, 72,5 × 57,5 cm; Paolo Piazza, *Selbstbildnis mit Tuch in der rechten Hand*, 1585–1590, 86 × 70 cm, alle Öl auf Leinwand, GdU, Florenz (von links nach rechts).

zu werden. Angetan von dieser demütigen und tugendhaften Haltung habe daraufhin Cosimo III. dem Maler bestätigt, er sei am richtigen Platz verortet, und ihm als honorierenden Gestus eine goldene Kette geschenkt.¹⁹⁰

Die Gegenüberstellung der beiden Schriftquellen enthüllt zunächst zwei divergente Ausstellungsmodelle für einen dicht beieinander liegenden Zeitraum: Während Baldinucci eine logische Chronologie und genealogische Einteilung nach Schulen beschreibt, soll laut De Dominici das Selbstbildnis des neapolitanischen Malers Luca Giordano (1634–1705) zwischen den beiden Malern Tizian (1488–1576) und Veronese (1528–1588) des venezianischen Cinquecento positioniert gewesen sein. Dies wirft die Frage nach dem Quellenwert der beiden Zeugnisse auf. Sicherlich ist die Aussage von Baldinucci über die Konzeption einer *muta historia*, die durch die Künstlerselbstbildnisse visualisiert werden sollte, glaubwürdig und für das Verständnis der Sammlung zentral. Doch auch Bernardo De

190 „Menato poscia da Sua Altezza nella stanza grande, ove separatamente uniti avea tutti i ritratti de' valenti Pittori, antichi, e' moderni, di bel nuovo domandò a Luca, cosa sembravali di quella raccolta; il perche egli tutto riverente, lodò il gran pensiero di quel Principe, commendando quei ritratti, ma con ispezialità quello di Raffaello da Urbino, che più volte osservar volle, dicendo, che tutti gli altri erano dipinti, ma questo era vero, dappoichè in esso non ravvisavasi tratto di pennello, tanto mirabilmente era condotto a fine, da quel divino Artefice. Dopodichè facendoli parola del modo, con cui eran situati i ritratti, disse, che a suo parere tutti erano ben situati, ma che un solo errore vi osservava: onde ripigliando il Gran Duca, che volesse additarglielo, per farlo emendare, soggiunse Luca, che il suo ritratto non stava bene in mezzo a quei di Tiziano, e Paolo Veronese, a cagionchè tra questi grand' Uomini non meritava luogo veruno, essendo egli un povero Pittore, che faceva ciò, che sapea per vivere. Piacque tanto al Duca Cosimo cotal risposta, che molto lo commendò, e dissegli, che la sua virtù, ed umiltà lo rendean degno di tal luogo, onde in segno di gradimento gli regalò una collana d'oro con la medaglia, in cui era il suo ritratto improntato, avendo Luca ritoccato prima il ritratto e così carico di onori, di riconoscimenti, e di laude fece ritorno alla Patria.“ De Dominici 1728, S. 329 f.

Dominici besitzt, obgleich er nicht der Medici-Entourage angehörte, für die biografischen Angaben seines neapolitanischen Landsmanns hohe Relevanz. Er bezog seine Informationen aus Luca Giordanos unmittelbaren Umfeld, sowohl von seinen Schülern als auch Familienmitgliedern – unter anderem seinem Sohn Lorenzo – und vermittelte diese dann Baldinuccis Sohn Francesco Saverio als Grundlage für dessen *Vita Giordanos*.¹⁹¹

Ausgehend von dem Konflikt der beiden Quellen fragen die folgenden Untersuchungen zu den konzeptuellen und rezeptionsästhetischen Strategien der Anordnung der Selbstbildnisse im Zeitraum von 1650 bis 1723: Konkret, ob die Sammlung auf Kontingenz oder Kohärenz ausgerichtet war, oder ob möglicherweise parallel verschiedene Systematiken ausprobiert wurden und koexistierten, um neue Deutungen und kunsthistorische Theorien visualisieren und diskutieren zu können.

Die „muta historia“

Durch das Nachlassinventar Leopoldos aus dem Jahr 1675 ist dokumentiert, dass sich die Selbstbildnisse zu diesem Zeitpunkt in den Privatgemächern des Palazzo Pitti befanden. Eine bedeutende Quelle zur Übersicht diese Räume ist ein um 1662 entstandenes Werk von Diacinto Maria Marmi (ca. 1625–1702), der ab dem Folgejahr als *guardarobiere* im Dienst der Medici stand.¹⁹² Die sogenannte *Norma* enthält präzise Grundrisspläne der drei Stockwerke, begleitet von knappen Beschreibungen aller Räume. Sie geben sowohl die Bewohner an – Familienmitglieder, Höflinge und Bedienstete –, als auch die Verteilung und Anordnung von Personen und Mobiliar wieder.

Der für die Analyse relevante Ausschnitt (Abb. 4) umreißt den zweiten Stock des Palazzo Pitti. Die Funktion aller mit Buchstaben beschrifteten Räume wird auf den darauffolgenden Seiten aufgeschlüsselt. Während der linke – nördliche – Flügel von Cosimo III. bewohnt wurde, war der rechte Gebäudekomplex im Süden Kardinal Leopoldo zugeteilt.¹⁹³ Wie Edward Goldberg bereits vermutete und Maria Sframeli bestätigen konnte, befanden sich die Selbstbildnisse in dem als ‚O‘ gekennzeichneten, annähernd quadratischen Eckraum.¹⁹⁴ Diese *Camera* befand sich räumlich unmittelbar unter der Bibliothek und dem

191 Francesco Saverio Baldinucci gibt an, ein Dokument De Dominicis erhalten zu haben, dessen Informationen er in die *Vita Luca Giordanos* eingepflegt habe. F.S. Baldinucci, ed. Matteoli 1975, S. 338; Pinto 2006, S. 6. Siehe weiter ders.: „Luca Giordano nelle fonti letterarie“, in: Ausst. Kat. Neapel 2001, S. 469–478; Fiorella Sricchia Santoro: „Introduzione“, in: dies. & Andrea Zezza (Hgg.): *B. De Dominici, Vite de' Pittori, scultori ed architetti napoletani (1742–1745)*, Neapel 2003, S. IX–XLI u. S. XXIV–XXX; Andrea Zezza: *Bernardo De Dominici e le vite degli artisti napolitani. Gentile imbrogliatore o conoscitore rigoroso?*, Mailand 2017, S. 27–35 u. S. 69–73.

192 Laura Traversi: „Marmi, Diacinto (Giacinto) Maria“, in: *DBI*, Bd. LXX, Rom 2008, S. 621–623.

193 Diacinto Maria Marmis *Norma* von 1662 mit der enthaltenen *Pianta del terzo piano di Palazzo Pitti* befindet sich in der BNCF, Ms. Mag. XIII, 14-II, I. 284. Der Grundriss des dritten Obergeschosses ist auf cc. 154v–155r verzeichnet.

194 Goldberg 1988, S. 216 f., Anm. 89 und Sframeli 2017, S. 69.

Labor, in dem physikalische und mathematische Instrumente aufbewahrt wurden, im darüberliegenden Mezzaningeschoss.¹⁹⁵ Genauere Rückschlüsse lässt die *Norma* indes nicht zu. Aufgrund der insgesamt schwierigen Quellenlage für das 17. Jahrhundert existiert kein weiteres aussagekräftiges Dokument, das Aufschluss über die Anordnung oder die konzeptionelle Grundidee der Spezialsammlung gibt, sodass für ihre Rekonstruktion auf benachbarte Sammlungen rekurriert werden muss. So ist beispielsweise für die numismatische Sammlung in den Räumen Leopoldos eine durch ihn vorgenommene Untersuchung und Erschließung historischer Geschichtsverläufe gesichert. In einer vollständigen und möglichst fehlerlosen Ordnung systematisierte der Kardinal nach chronologischen Prinzipien seine Münzen, sodass anhand der entstandenen Reihenfolge ein zeitlicher Ablauf visuell sichtbar wurde.¹⁹⁶ Laut Ulrich Pfisterer gab die Auseinandersetzung mit Münzen bereits im 16. Jahrhundert Anreize zum Schulen des akribischen Sehens, das – noch vor Mancinis *Considerazioni* – in einer kritischen Stilanalyse und in Klassifizierungskriterien mündete, um Originale von Fälschungen unterscheiden zu können.¹⁹⁷

Insbesondere in Bezug auf seine *libri dei disegni*, deren Parallelen zu den *ritratti dei pittori* bereits oben dargelegt wurden, diskutierte der Kardinal mehrfach formale Kriterien für die Ausbildung und Normierung ästhetischer und kunsthistorischer Vorstellungen. Sein Mitarbeiter Fra Bonaventura Bisi aus Bologna hatte ihm bereits im Juli 1658 – und somit sechs Jahre vor Balduccis Tätigkeit am Medici-Hof – die Idee zur Erstellung einer genealogischen Ordnung unterbreitet.¹⁹⁸ Die *libri* sollten nicht nur mit raren und ästhetisch reizvollen Zeichnungen gefüllt sein; vielmehr regte Bisi dazu an, die Anzahl der Objekte zu minimieren, um eine strukturierte Systematisierung in Klassen oder Schulen zu erreichen.¹⁹⁹

195 Marmi 1662, cc. 200r–202r. Zu Lebzeiten Leopoldos wurden seine Bücher an zwei verschiedenen Orten aufbewahrt: Ein Teil befand sich in der „libreria di sopra“ im Mezzaningeschoss. Die verschlossenen Schränke waren mit „libri in foglio e di altre grandezza“ gefüllt. Neben an in der *Stanza dei Bronzi* standen weitere Schränke mit großformatigen Büchern und Zeichnungen sowie Drucken und mathematischen Instrumenten. Siehe Marcello Verga: „Pitti e l'estinzione della dinastia medicea. Materiali per una lettura politica della reggia di Firenze tra sei e settecento“, in: Sergio Bertelli & Renato Pasta (Hgg.): *Vivere a Pitti. Una Reggia dai Medici ai Savoia*, Florenz 2003, S. 271–287, hier S. 275 f.

196 Meloni Trkulja 1975, S. 20; Laura Giovannini: „Notizie sulle Medaglie della Collezione Agostini acquistate dal Cardinale Leopoldo de' Medici“, in: *Rivista di Numismatica*, 81, 1979, S. 155–176.

197 Ulrich Pfisterer: „Sinnes-Wissen. Jean Siméon Chardin und die Numismatik zwischen Kunst und Wissenschaft“, in: Ulrike Peter & Bernhard Weisser (Hgg.): *Translatio nummorum: römische Kaiser in der Renaissance*, Mainz 2013, S. 17–37, hier S. 29. Neela Struck: „Vergleichendes Sehen. Die Numismatik als Wurzel der Stilkritik“, in: ebd., S. 265–278.

198 Balducci schreibt in seinem Brief an Apollonio Bassetti vom 9. Dezember 1681, er habe insgesamt elf Jahre im Dienst des 1675 verstorbenen Kardinals gestanden. Somit kann sein Antritt auf das Jahr 1664 zurückdatiert werden (ASF, MdP, f. 1526, diversi); Barocchi 1975. Bd. VI, S. 491–493.

199 Der Terminus „scuola“ bleibt hier vage, da nicht genau definiert wird, ob damit ein regionales Kriterium oder die Ausbildung der Schüler bei einem Meister gemeint ist. Zur Genese des Begriffs „Schule“ siehe

non vedo l'ora che si trovano tutti li disegni che fanno bisogno per fare il suo libro, o forse più libri e sarà necessario anche pensare a questo punto, perché un libraccio tanto grosso e così copioso pare troppo e quando in un libro si vedono 40 o 50 disegni rari, è una bella cosa e così si possono dividere le classi o scuole e quando è un solo libro li disegni fanno l'effetto che fanno le pitture delle galleria, che per la moltitudine tra di loro s'amazano, né si possono ben godere.²⁰⁰

Somit plädierte der Agent bei der Zusammenstellung der *disegni* für eine praktische Anwendung und klare Struktur in der Präsentation. Zu diesem Zweck zog er den negativen Vergleich mit Gemäldegalerien, in denen sich die Bilder aufgrund ihrer Vielzahl gegenseitig erdrückten („s'ammazzano“) und in der Folge nicht mehr genossen werden könnten. Im rezeptionsästhetischen Argumentationsvorgang beteuerte der Agent die nachteilige Wirkung unstrukturierter Galerien auf die Betrachtenden: Da Bildnisse oftmals in einer Vielzahl nebeneinander hingen, gingen sie in der daraus resultierten ungeordneten Masse unter. Dagegen sollten sowohl Gemälde als auch Zeichnungen mittels einer formulierten Systematik den Anspruch einer ‚Übersichtlichkeit‘ erfüllen, in der einzelne Werke zur Geltung kommen konnten.

Ferner versicherte 1661 auch Lodovico de' Vecchi dem Kardinal, für ihn die noch fehlenden Zeichnungen zu erwerben, um die Fortsetzung der Zeiten und Schulen der Maler im Sinne einer „muta historia“ – also einer stummen, rein visuellen Geschichte – zu vervollständigen:²⁰¹

Quando Vostra Altezza mi onori avvisare quali manchino per proseguire i libri preziosi et havere interrotta nella continuazione de' tempi e squole de pittori, una muta historia, secondo il nobilissimo pensiero di Vostra Altezza Serenissima ne radoppierei le diligenze.²⁰²

Die Formulierung einer visuellen Geschichtsdarstellung, die einzig mittels einer Systematik funktioniert, wurde explizit von Leopoldo in seiner Korrespondenz an den Agenten Bernadino della Penna im Jahr 1662 aufgegriffen. Darin informierte der Kardinal unmissverständlich darüber, dass seine Interessen über die Meister der „prima classe“ hinaus-

insb. Ulrich Pfisterer, s.v. ‚Schule‘, in: *MLK*, S. 402–406. Vgl. Elizabeth Cropper: „La più bella antichità che sappiate desiderare: History and Style in Giovan Pietro Bellori's Lives“, in: Ganz & Gosebruch 1999, S. 145–173; Löhr & Weppelmann 2008, S. 13–43. Zur Systematik in Zeichnungsalben allgemein: Baker, Elam & Warwick 2003; Karet 2014, S. 107–174; Gáldy & Heudecker 2018; John Marciari (Hg.): *A Demand for Drawing. Five Centuries of Collectors and Collecting Drawings*, New York 2018.

200 Bonaventura Bisi am 16. Juli 1658 (ASF, CdA, III, c. 358); zit. nach Barocchi & Gaeta Bertelà 2007, Bd. III, 1, S. 559. Auch Paolo del Sera sprach im Jahr 1658 bereits über die Zeichenalben Leopoldos, die es nun zu perfektionieren („perfetionare“) gelte. Paolo del Sera an Leopoldo am 3. August 1658 (ASF, CdA, V, c. 165).

201 Zum Topos der *muta poesia*, in der die Kunsttheorie sowie die Bilder selbst dialogisch aufeinander Bezug nehmen und an Diskursen partizipieren, siehe insb. Valeska von Rosen et al. (Hgg.): *Der stumme Diskurs der Bilder. Reflexionsformen des Ästhetischen in der Kunst der frühen Neuzeit*, Berlin 2003.

202 Lodovico de' Vecchi an Leopoldo de' Medici am 25. August 1661 (ASF, CdA, IX, ins. 19, c. 297); zit. nach Goldberg 1988, S. 227, Anm. 173.

gingen, da er sich um einen „ordine storico“ – also eine chronologische Vollständigkeit innerhalb seiner Zeichnungsbücher – bemühte.²⁰³

Da die Zahl der Zeichnungen exponentiell anstieg, beauftragte Leopoldo 1664 Filippo Baldinucci mit der Konzeption eines neuen Ordnungssystems.²⁰⁴ Wie aus seiner Einleitung der *Notizie* hervorgeht, plante Baldinucci, die Zeichnungsalben nach einem logisch aufgebauten Lehrer-Schüler-Verhältnis zu systematisieren. Er wollte also eine Struktur anwenden, die auch dem *Albero universale* und seinem Vitenwerk zugrunde liegt. Insbesondere der aus den aufkommenden Fragen und Diskussionen zur Genese der Selbstbildnissammlung entstandene Stammbaum führt dem Leser auf ähnliche Weise wie die Zeichnungsbücher die genealogischen und chronologischen Verbindungen und Entwicklungsstränge vor Augen, beginnend bei Cimabue bis hin zu zeitgenössischen Malern und Malerinnen.²⁰⁵ Dieses Ordnungssystem sollte nicht nur die Entwicklungslinien der Kunstgeschichte „con la sola vista“ – und somit ohne die Notwendigkeit weiterer Literatur – begreifbar machen, sondern es sollte auch als unanfechtbares Instrument dienen, die *maniera* eines jeden Künstlers zu erkennen.²⁰⁶

Korrespondierende Denk- und Ordnungsstrukturen nach Schulen und Chronologien waren, wie die kunsthistorische Forschung bereits herausgearbeitet hat, im 17. Jahrhundert für einen dokumentarischen und epistemologischen Gebrauch schon etabliert.²⁰⁷ So funktionalisierte Cassiano Dal Pozzo (1588–1657) das Papier-Museum zu seinem universellen

203 „qualche cosa o' di singularissimo, o' che le agiusti l'ordine storico che V. A. v'ha osservato nel mettergli insieme“ Leopoldo de' Medici im Juni 1662 (ASF, CdA, XIII, cc. 101–103); zit. nach Mus. Kat. Florenz 1976, Bd. I, S. 37.

204 Francesco Saverio Baldinucci bestätigt, dass sein Vater eine Ordnung in den Zeichnungsbüchern anstrebte, da Leopoldo veranlasste, die *libri* neu zu arrangieren, zu erweitern und jedes Bildnis mit dem Namen der Autoren zu versehen. F. S. Baldinucci, ed. Matteoli 1975, S. 22 f.

205 Siehe für den *Albero universale* S. 238–248.

206 „Avvenne poi, che trovandosi egli [il Cardinale Leopoldo] d'aver già ragunate molte migliaia d'essi disegni di mano de' più celebri maestri del mondo, mi fece l'onore di volere intendere il mio parere, circa la disposizione e ordinazione de' medesimi, il quale fu, che allora sarien stati ottimamente a mio giudizio divisati, quando si fussero disposti in libri con ordine cronologico, incominciando dal primo restauratore della pittura Cimabue, seguitando con Giotto suo discepolo, e proseguendo co'loro allievi fino ad arrivare a' viventi: perchè pareva a me, che questi così fatti libri, ordinati per la successione de' tempi fussero per avere un non so che della storia; mentre senza lettura, ma con la sola vista si sarebbon potuti riconoscere, non solo i progressi di quest'Arte, ma quello che è più, col testimonio indubitato della propria mano di ciascheduno degli Artefici, si sarebbe potuto venire in cognizione, per mezzo di chi ella avesse tal miglioramento ricevuto.“ Baldinucci 1681, o. S. (L'autore a chi legge). Zu Vorteilen der Bildnisse, die alles auf einen Blick erfassen, gegenüber von Texten siehe auch Roger de Piles: *Cours de Peinture par Principes*, hg. v. Jacques Estienne, Paris 1709, S. 449.

207 Bereits Giorgio Vasari strukturierte sein *Libro dei Disegni* in Orientierung an seinen *Vite*. In einer chronologischen Ordnung illustrierten die Zeichnungen die Entwicklung und die Verbesserungen der ‚Stile‘ von dem späten 13. bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts. Vermeulen 2014, S. 216. Siehe weiter Lucia Raggianti Collobi: *Il Libro de' disegni del Vasari*, 2 Bde., Florenz 1974, Bd. I, S. 11–23; Gibson-Wood 1988,

Bildspeicher, indem er Zeichnungen und Druckgrafiken seines *Museo Cartaceo* nach bestimmten Kategorien sortierte und auf diese Weise eine visuelle Enzyklopädie gestaltete, die als Instrument zum Verständnis der Geschichte gedacht war.²⁰⁸ Für die ideale Anordnung eines Zeichenhandbuchs im Bereich kennerschaftlicher Stilanalysen setzte bekanntlich Giulio Mancini (1559–1630) in seinen *Considerazioni* ebenfalls regionale, sujet- und materialbasierte Kriterien an.²⁰⁹ Auch Giovanni Battista Agucchi (1570–1632) führte in seinem *Trattato della Pittura* eine regionale Unterteilung in die vier italienischen Malerschulen ein (dazu zählten die römische Schule angeführt von Raffael, die lombardische Schule von Correggio, die venezianische Schule von Tizian sowie die florentinische Schule von Leonardo und Andrea del Sarto). Dieses System machte später Bellori für sich nutzbar, während er den Terminus ‚Schule‘ parallel sowohl als regionale Zugehörigkeit verstand, als auch als Transfer des Wissens eines Meisters an seine Schüler.²¹⁰ Sebastiano Resta (1635–1714) stand im sozialen Austausch mit den hier relevanten Akteuren Baldinucci – dem er nachweislich seine Bücher zeigte²¹¹ – Bellori, Boschini, Malvasia und Pietro da Cortona, der ebenfalls kennerschaftliche Urteile für Leopoldo verfasste. Resta wiederum verfolgte das Ziel, mittels eines vergleichenden Sehvorgangs in seinen Zeichnungsbüchern die Variationen in der Technik eines einzigen Künstlers offenzulegen, indem er die Grafiken nach Malern, Perioden und Regionen arrangierte.²¹²

Das Sortieren und Ordnen von Kunstwerken gehörte folglich zur Erprobung der visuellen Argumentation, gleichzeitig brauchte es eine logische und verständliche Struktur, die eine Wiederauffindbarkeit und eine Zuverlässigkeit der Wissensvermittlung garantierte.²¹³ Dass Leopoldo bereits früh die gleiche konzeptuelle Geschichtsdarstellung auf die

S. 22–24; zuletzt Louis Frank & Carina Fryklund (Hgg.): *Giorgio Vasari. Le livre des dessins. Destinée d'une collection mythique* [Ausst. Paris, Musée du Louvre, 30. März – 18. Juli 2022], Paris 2022.

208 Cassiano Dal Pozzo stand nachweislich im engen Kontakt zu Gian Lorenzo Bernini, Pietro da Cortona, Nicolas Poussin und Galileo Galilei – beide Mitglieder der Accademia dei Lincei – sowie höchstwahrscheinlich auch Filippo Baldinucci. Solinas 2001, S. 122. Siehe zum *Museo Cartaceo* insbesondere Francis Haskell: *Il museo Cartaceo di Cassiano. Cassiano naturalista*, Mailand 1989; Ingo Herklotz: *Cassiano Dal Pozzo und die Archäologie des 17. Jahrhunderts*, München 1999.

209 Mancini, ed. Marucchi 1956, Bd. I, S. 143. Siehe auch Gage 2000.

210 Ein Teil von Agucchis fragmentarisch erhaltenem Traktat ist posthum unter seinem Pseudonym Gratia-dio Machati im Jahr 1646 publiziert worden. Vgl. dazu grundlegend Denis Mahon: *Studies in Seicento Art and Theory*, London 1947. Oy-Marra vermutet, dass Agucchi sein Verfahren gemeinsam mit Dominichino und Annibale Carracci entwickelte. Elisabeth Oy-Marra: „Belloris moderne Künstler im Spannungsfeld unterschiedlicher historiografischer Modelle“, in: Karl Enenkel & Claus Zittel (Hgg.): *Die ‚Vita‘ als Vermittlerin von Wissenschaft und Werk*, Berlin 2013, S. 345–364, hier S. 358 ff.

211 Warwick 2000, S. 78.

212 Warwick 2000, S. 79 u. 113.

213 Die chronologische Anordnung von Geschichte durch Kunstwerke ist anschließend im 18. Jahrhundert intensiviert worden, wie Gudrun Swoboda darlegte. Siehe Swoboda 2013. Vgl. Stephan Brakensiek: „Kennerschaft aus Kassetten. Die Loseblatt-Sammlungen als offenes Modell zur nutzbringenden Organisation

Selbstbildnisse übertragen haben könnte, ist durchaus anzunehmen.²¹⁴ Ein Indiz dafür, dass mit den Selbstbildnissen regionale Schulen vertreten werden sollten, findet sich im bereits erwähnten Vorhaben des Senesers Pandolfo Saracini, der Leopoldo einige Selbstporträts übermitteln wollte, um sie als Vertreter seiner Heimatstadt in der florentinischen Sammlung zu wissen.²¹⁵

Der Versuch einer chronologischen und regionalen Systematik kann zuletzt auch durch eine im Inventar von 1663–1667 festgehaltene *Allegorie der Kunstgeschichtsschreibung* (Abb. 90) gestützt werden, die von dem niederländischen Maler Livio (Lieven) Mehus im Auftrag Leopoldos angefertigt wurde und nachweislich in der *Stanza dei Pittori* den Abschluss der Selbstbildnisreihe bildete – folglich wie ein Kolophon der Sammlung gewirkt haben muss.²¹⁶ Das eigentliche Gemälde, welches Nicodemus Tessin d. J. bei seiner Florenzreise im Jahr 1687–88 noch im Piano Nobile des Palazzo Pitti betrachten konnte, ist heute verschollen, kann dennoch aufgrund einer erhaltenen Vorzeichnung rekonstruiert werden, die Tessin von Mehus als Geschenk erhielt.²¹⁷

Die Szene zeigt *Pictura* am linken Bildrand, die, mit dem Finger entlangfahrend, von einem langen *cartiglio* abliest, der sich auf der gesamten Breite des Tisches dem Betrachter entgegenrollt. Links neben der Papierrolle ist eine Mischpalette abgelegt, aus deren Daumenloch einige Pinsel herausragen. Unmittelbar hinter den Malutensilien türmen sich weitere Akten und Blätter, auf die sich *Pictura* mit ihrem Ellbogen abstützt. Dass die Personifikation der Malerei dem ihr frontal gegenüberstehenden und mit einer Feder in ein Buch schreibenden Giorgio Vasari in diesem Moment diktiert, deutet nicht nur ihre rechte Hand an, die eine Textstelle zu markieren scheint, sondern auch der Blickkontakt zwischen den beiden Figuren sowie die durch den Einsatz weißer Kreide betonten Schriftmedien, der *cartiglio* und das Buch: Vasari lauscht den Worten der *Pictura*, um sie in sein Werk zu übertragen.

einer Grafiksammlung in der Frühen Neuzeit“, in: ders. & Michel Polfer (Hgg.): *Graphik als Spiegel der Malerei*, Mailand 2009, S. 33–47; Astrid Bähr: „Ein Blick in die Sammlung“, in: Swoboda 2013, Bd. II, S. 421–435, insb. S. 428; dies.: *Repräsentieren, bewahren, belehren: Galeriewerke (1660–1800). Von der Darstellung herrschaftlicher Gemäldesammlungen zum populären Bildband*, Hildesheim et al. 2009.

214 Barocchi, in: Previtali 1979, Bd. II, S. 1–82, hier S. 64.

215 Pandolfo Saracini am 12. August 1671 (ASF, MdP, f. 5550, c. 584); zit. nach Barocchi & Gaeta Bertelà 2011, Bd. IV, 1, S. 93.

216 Hierzu Prinz 1971, S. 27; Barbolani di Montauto 2011, S. 394–395, Nr. XV.23; Jonietz 2016, S. 21; Sframeli 2017, S. 69.

217 Nicodemus Tessin d. J. hält bei seiner Reise 1687–88 für das Piano Nobile von Großprinz Don Ferdinando fest: „Im fünfften [Zimmer] wahren 36st: im sexten 50 quadri, ein sehr artig sujet wahr, wie die Mahlereij den Vasari zeijgte seine wercke zu schreijben.“; und weiter an anderer Stelle: „Hernach bin ich bijm Livio Meus gewesen, der heüt zu tage am meisten promettiret. Er redt guth teudtsch undt ist von teütschem herkommen; er verehrte mir die zweij zeijchnungen von der Mahlereij, wie sie den Vasari zu schreijben enseignirte.“; zit. nach Laine & Magnusson 2002, S. 179 u. 264.



90__Livio Mehus, *Die Personifikation der Malerei diktiert Giorgio Vasari die Lebensbeschreibungen der Künstler*, ohne Datum, Schwarze Kreide, 26,5 × 15,1 cm, Staatliche Graphische Sammlung, München, Inv.-Nr. 2397 Z.

Herauszustellen ist, dass die Allegorie nicht ausschließlich die Kunstgeschichtsschreibung darstellt. Baldinucci offenbart in der *Vita Mehus'* eine zusätzliche Funktion des Gemäldes: Wie ein Deckel – möglicherweise wie ein Buchdeckel – sollte die Komposition eine Holztafel bedecken, auf der alle Gemälde Leopoldos festgehalten waren.²¹⁸ Die genaue Funktionsweise der Mechanik, die es erlaubte, die Rückseite mit dem Inventar

218 Baldinucci 1728, Bd. VI, S. 611: „Per la gloriosa memoria del serenissimo cardinal Leopoldo di Toscana dipinse un quadro, che doveva servire per coprire una tavola, fatta con bello sparimento, dove devono essere notate tutte le pitture della sua Real Galleria. In questo fece vedere quest'artefice Giorgio Vasari, in atto di scriver le Vite de' Pittori, e una vaga e spiritosa femmina, che gli assiste con bella grazia, con aggiunta di varie cose per spiegazione del concetto, tocche maravigliosamente.“; Pelli Bencivenni 1779, Bd. II, S. 182 f.: „Il Baldinucci nella vita di Lorenzo [sic!] Mehus tom. XIX pag. 135. narra, che Leopoldo gli fece dipingere un quadro, il quale doveva servire per coprire una tavola fatta con bello spartimento dove dovevano esser notate tutte le pitture della sua real Galleria, ed in cui vedevasi Giorgio Vasari in atto di scrivere le vite dei Pittori, ed una vaga femmina, che egli assisteva con diverse cose aggiunte per spiegare la sua intenzione.“ Vgl. Prinz 1971, S. 27, der fälschlicherweise annimmt, Livio Mehus sollte im Auftrag von Leopoldo „ein Bild malen, in dem alle Gemälde des Kardinals zu sehen waren außerdem Giorgio Vasari

freizugeben, ist nicht gesichert. Allerdings befand sich in dem gebildeten Hohlraum ein Register mit verschiedenen Karten in Form einer (chronologischen?) Kartei.²¹⁹ Dass Livio Mehus, der 1673 sein eigenes Selbstbildnis der Sammlung hinterließ, in jedem Fall das Konzept der Hängung gekannt haben muss und mittels seiner von Leopoldo in Auftrag gegebenen Allegorie darauf reagierte, kann vorausgesetzt werden. Der Maler hatte dem Kardinal bereits zuvor mit seinem Urteil „con ogni maggior esattezza“²²⁰ gedient und er wurde darüber hinaus im Jahr 1669 von Cosimo III. mit der Anfertigung von Kupferstichen ephemerer Feste und mit Buch-Frontispizen beauftragt.²²¹ Offenbar nahm Livius mit seiner Komposition auf die in der Selbstbildnissammlung vorgeführten historischen Strukturen Bezug. Schließlich bestätigt die Allegorie als Kolophon mit Rückkopplung auf Vasaris *Vite* eine Visualisierung von Kunstgeschichte und machte abstrakte Verläufe der Geschichtsschreibung im Sinne der „mutata historia“ – wie sie Leopoldo nachweislich anstrebte – deutlich sichtbar. Dabei bot die ideell angelegte Systematik der *Stanza dei Pittori* zweifellos eine epistemologische sowie mnemotechnische Grundlage, da wie in einem visuellen Bildarchiv die Gesichter und Techniken europäischer Maler nach logischen Kriterien angeordnet waren.

Leopoldos Programmatik einer visuellen Gesichtsschreibung gründete sich auf dem naturphilosophischen Konzept der *historia*, das sich im 17. Jahrhundert aus eigenen Erfahrungen speiste und – bestehend aus einem dichten Netz von Verweisen – auf wissenschaftliches Lernen geprägt war.²²² Indem Rezipienten sich in der Spezialsammlung in

in Begleitung der ‚Inspiration‘, wie er die Viten verfaßt.“ Barbolani di Montauto 2011, S. 394–395, Nr. XV.23; Jonietz 2016, S. 21.

219 „Un quadro in tela [...] dipintovi la Pittura, et un putto per Aria che tiene la tavolozza da dipingere di mano di Livio Meus con adornamento intagliato e dorato, il quale si apre e dentro è un registro con cartelline in bianco“. Nachlassinventar 1675 (ASF, GM 826, c. 61v, Nr. 115); ed. bei Fileti Mazza 1997, S. 123. Allerdings bleibt fraglich, welche Bildnisse in das Register aufgenommen wurden. Ob dazu der gesamte Besitz oder aber nur jene Gemälde aus der *Stanza dei Pittori*, in der die Allegorie verortet war, kann an dieser Stelle nicht geklärt werden.

220 Brief von Giovan Francesco di Gasparo (ASF, CdA, XI, 9, c. 4); vgl. zu Livio Mehus' Aktivitäten am Medici-Hof auch Gregori 1978, S. 177–226.

221 Siehe hierfür einen Eintrag vom 12. Juni 1669 (ASF, GM, 551, c. 75v); Barocchi & Gaeta Bertelà 2005, Bd. II, 3, S. 1167; Novella Barbolani di Montauto: „Stefano della Bella e Livio Mehus per Mattias de' Medici“, in: dies. et al. (Hgg.): *Arte e politica. Studi per Antonio Pinelli*, Florenz 2013, S. 97–101, hier S. 101, Anm. 18.

222 Innerhalb der beiden Jahrhunderte von 1450 bis ca. 1650 gab es zwei grundsätzliche Wechsel der Semantik des Terminus *historia*. In der Frühen Neuzeit bezog sich der Begriff entweder auf eine Kompilation aus gelehrten Quellen oder direkter Beobachtung – häufig auch aus einer Kombination von beiden. Zur *historia* von der Antike bis in die Moderne siehe den Band von Gianna Pomata & Nancy G. Siraisi (Hgg.): *Historia. Empiricism and Erudition in Early Modern Europe*, Cambridge 2005, insb. S. 1–38; Markus Völkel: „Im Blick der Geschichte: *historia* und Historiographie in gelehrten Diskursen der Frühen Neuzeit (1500–1750)“, in: Herbert Jaumann (Hg.): *Diskurse der Gelehrtenkultur in der Frühen Neuzeit*, Berlin/New York 2011, S. 859–902, hier S. 870 f.; De Angelis 2011.



91__ Umfeld von Giorgio Vasari, *Porträt von Giorgio Vasari*, um 1571, Öl auf Holz, 100,5 × 80 cm, GdU, Florenz.

Bewegung setzten und ihre Augen wanderten, entstand eine visuelle und begehbare Erfahrbarkeit der Kunstgeschichte. Der raumzeitliche Rahmen, der die Geschichtlichkeit thematisierte, kreierte ein Erklärungsmodell und artikulierte die Vorstellung von Fortschritt und das Beziehungsgeflecht der Künstler.²²³ Mittels dieser synoptischen Dichte wurde ein epistemologisches Ziel erreicht: Indem Leopoldo die Kunstgeschichte in ein logisches Entwicklungsmuster einpasste und allein durch das Sehen („con la sola vista“) zusammenfasste, schulte er das historische Auge.²²⁴

Stellvertretend für ihre korrekte Einordnung und Wiedergabe stand durch die Allegorie die Figur Giorgio Vasaris als Autorität. Ungeklärt ist, aus welchem Grund das Gemälde laut Nachlassinventar 1675 im Ensemble der Selbstbildnisse keinen Platz mehr fand, sondern durch ein damals noch als Selbstbildnis angesehenes Gemälde Vasaris (Abb. 91) ausgetauscht wurde. Während Mehus' Komposition in der anliegenden Stanza di Buonaccordo ihren Platz fand, gliederte sich das Porträt Vasaris in die Serie ein. Nichts deutete mehr darauf hin, dass seine Rolle als Künstlerbiograf akzentuiert wurde, um beispielsweise den

223 Für die Metapher des Fortschritts Reinhart Koselleck: *Vergangene Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten*, Frankfurt/Main 1979; ders.: s.v. ‚Fortschritt‘, in: *Geschichtliche Grundbegriffe. Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland*, Bd. II, Stuttgart 1994, S. 351–423; ders.: *The practice of conceptual history. Timing history, spacing concepts*, Stanford 2002.

224 Vgl. für das Konzept einer visualisierten Kunstgeschichte im 18. Jahrhundert Léa Kuhn: *Gemalte Kunstgeschichte. Bildgenealogien in der Malerei um 1800*, Paderborn 2020.

Auftakt oder das Ende einer genealogischen und chronologischen Sammlung einzuleiten.²²⁵ Eine Erklärung dafür wäre, dass die Ausrichtung der Hängung zwar die Möglichkeit bot, einen Geschichtsverlauf zu präsentieren und spezifische regionale Faktoren hervorzuheben. Dieses Anordnungssystem war jedoch stets an einen kontinuierlichen Zeitstrahl gebunden und nicht von verschiedenen Seiten lesbar, sondern lediglich monodirektional. Eine lineare Struktur wurde aufgrund der zahlreichen netzartigen Verbindungen und Berührungspunkte zwischen der (stetig anwachsenden) Vielzahl von Künstlern und Schulen zunehmend schwerer umsetzbar, sodass zwangsläufig ein spannungsvolles Wechselverhältnis zwischen den taxonomischen Ordnungsstrukturen entstehen musste, in dessen Folge neue Methoden erarbeitet wurden: Diese sind Gegenstand des nächsten Kapitels.

Ephemere Bildkonstellationen

Kommen wir noch zu einem der beiden Ausgangspunkte des Kapitels zurück, zur Anekdote De Dominicis über Luca Giordano. Darin hieß es, Cosimo III. habe den Maler im Jahr 1683 aufgefordert, in der ambivalenten Rolle des Schöpfers seines Selbstporträts und als höfischer Diskutant zur Positionierung des eigenen Bildnisses Stellung zu beziehen. Der Bericht erlaubt es, über weitere Möglichkeiten der Disposition der Gemälde nachzudenken. Zunächst ist anzuführen, dass die Selbstporträts zu diesem Zeitpunkt nicht mehr im Palazzo Pitti verortet waren. Vielmehr hatte ihnen der Großherzog 1681 einen eigenen Saal im zweiten Obergeschoss des Westflügels der Uffizien gewidmet, der im Grundrissplan (Abb. 5)²²⁶ von Benedetto de Greyss aus dem Jahr 1748 als *Camera dei Pittori* bezeichnet ist.²²⁷ Vor der Überführung der Gemälde ist dieser Saal von Pietro Dandini mit einer

225 Nachlassinventar 1675 (ASF, GM, 826, c. 61v, Nr. 115); weitere Inventare, die dieses Bild verzeichnen, sind von 1761 (ASF, GM, App. 94, Nr. 828) und zuletzt von 1771–1775 (ASF, IRC 4678, Nr. 1477). Das Inventar *Quadri del R. Palazzo Pitti*, ca. 1702–1711, welches von Giuliano Guidi erstellt worden ist, führt das Bildnis indes nicht auf (ASF, GM, 1185, Bd. I). Siehe Gregori 1978, S. 217–226.

226 Ein Grundrissplan von Sebastiano Bianchi aus den Jahren 1677–1704 existiert in der Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio in Bologna (Ms. B 107, cc. 253v–254r), publiziert in Piera Bocci Pacini & Laura Verona: „Lo sviluppo della Galleria degli Uffizi sotto Ferdinando II con l'incremento ed i restauri delle statue classiche“, in: *Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte*, 54, 1999, S. 233–241, hier S. 237, Fig. 3.

227 Mit dessen Ausgestaltung setzte sich Cosimo III. spätestens ab dem Jahr 1680 auseinander, da er Baldinucci damit beauftragte, ein Inventar aller Selbstbildnisse zusammenzustellen, die sich in Leopoldos Spezialsammlung befanden. Ab Februar des Folgejahres begann der Mitarbeiter dann mit der Aufgabe, die von Leopoldo gesammelten Bildnisse auszuwerten und auszusortieren. Für die Vorbereitung des Transfers erklärte Baldinucci: „Con la sua lettera delli cinque mi ordinò V. S. Ill.ma per volontà del Ser.mo G. D. n.ro S.re il portarmi alla Galleria de' ritratti, il farne un registro, e sopra quelli che avessi dubbio il dirne il mio parere, e sopra tutto, che in una nota a parte io ponessi quelli, che mancavano, non dal numero di tutti i Pittori del Mondo, ma dal compimento d'una Serie aggiustata, che contenga in sè i Maestri di maggior grido, e delle scuole più accreditate de' nostri secoli“ Filippo Baldinucci an Apollonio Bassetti am 15. Februar 1681 (ASF, MdP, f. 1526, diversi); zit. nach Prinz 1971, S. 180f., Dok. 56.

Allegorie der Toskana und der Künste, flankiert von weiteren Allegorien der Wissenschaften, ausgemalt worden.²²⁸ Erst im Jahr 1707 – also 26 Jahre später – wurde auf Anweisung von Cosimo III. die Größe der dort aufbewahrten Gemälde in zwei standardisierten Formaten, nämlich 72 × 58 cm und 35 × 30 cm, vereinheitlicht. Ebenso wurden gleichförmige Rahmen angeschafft, auf denen ein *cartiglio* den jeweiligen Namen der Künstler wiedergab. Große Leinwände wurden von Onorio Marinari beschnitten oder gefaltet, während er bei den kleineren Porträts Leinwandstücke hinzufügte, wobei Änderungen und Retuschen an den Originalen notwendig wurden.²²⁹

Die Einbettung der Selbstbildnisse in einen völlig anderen Kontext legt eine Reorganisation der Systematik der Hängung nahe. Dennoch indiziert eine Gegenüberstellung der Quellen aus den Jahren 1663 bis 1677, dass die divergente Sammlungsstruktur nicht ausschließlich mit der Auslagerung der Bildnisse in die Uffizien zu erklären ist. Die Archivalien führen die Selbstbildnisse zwar meist im Sinne einer Spezialsammlung gesondert auf, doch stets in einer abweichenden Reihenfolge. So sind im Inventar aus den Jahren 1663/67 alle Gemälde im Besitz des Kardinals im Palazzo Pitti alphabetisch nach Künstlernamen sortiert. Lediglich die Selbstbildnisse – zu diesem Zeitpunkt insgesamt 43 – sind separat auf der letzten Seite des Manuskripts erfasst, beginnend bei Raffael, Cigoli und den beiden Selbstbildnissen von Barocci.²³⁰ Das Nachlassinventar aus dem Jahr 1675 hingegen hält den Besitz Raum für Raum fest und belegt 65 Selbstbildnisse in der zu diesem Zeitpunkt bereits existierenden *Stanza dei Pittori*, angefangen bei Filippo Napoletano, Ciro Ferri, Giovanni da San Giovanni und Dosso Dossi.²³¹ Das von Marmi verfasste *Registro di pitture* aus dem Zeitraum 1675/76 beginnt ebenfalls mit einer nach der Struktur der Räume gegliederten Dokumentation aller Gemälde – eine Liste, die anfänglich zwar mit dem Nachlassinventar übereinstimmt, im weiteren Verlauf die Folge der Gemälde jedoch mehrfach variiert. Zudem gibt sein *Registro* am Ende in einem separaten Abschnitt – der *Nota*

228 Die Allegorie Dandinis ist heute verloren und kann lediglich anhand der Quellen wiedergegeben werden. Siehe hierfür die Beschreibung von Francesco Saverio Baldinucci, ed. Matteoli 1975, S. 274 f. Vgl. Bastogi 2007, S. 59.

229 Möücke 1756, Bd. III, S. 204; Bianchi, in: Barocchi & Gaeta Bertelà 1986, S. 1152. Für die Restaurierung der Bilder in der Guardaroba war unter anderem Giuseppe Mangiancani zuständig. Unter den Auflistungen seiner finanziellen Ausgaben aus den Jahren 1691–1701 befinden sich einige Rechnungen für Leinwände, spezielle Pinsel, Farben und andere Materialien, die für die Versorgung der Hofmaler des Großherzogs gekauft wurden. Darunter fällt auch Pietro Dandini, der mit Farben beliefert wurde, die möglicherweise für die Restaurierung der Selbstbildnisse verwendet werden sollten. Siehe hierzu Osano 2017, S. 55, Anm. 54.

230 *Inventario generale* 1663–1667 (BRF, Ms. 2443). Auffällig ist, dass das Inventar sämtliche Selbstporträts sowohl unter den alphabetisch sortierten Künstlernamen als auch in der separierten Liste nennt.

231 Nachlassinventar 1675 (wie S. 12, Anm. 5); elf weitere Selbstporträts waren in die nahegelegene *Stanza della Guardaroba* ausgelagert. Dazu zählen unter anderem: Guido Reni (Inv.-Nr. 1827), Simon Vouet (Inv.-Nr. 1042 E), Annibale Carracci (Inv.-Nr. 1774) und Lavinia Fontana (Inv.-Nr. 756). Überdies behauptete Giuseppe Bianchi, dass zweifelhafte Bildnisse in einem angrenzenden Schrank aufbewahrt wurden. Bianchi, in: Barocchi & Gaeta Bertelà 1986, S. 1152.

de' ritratti de' pittori fatti di lor propria mano – erneut ausschließlich die 68 Selbstbildnisse wieder, jedoch in völlig veränderter Reihenfolge.²³² Ein Kommentar erläutert dieses Ordnungsprinzip der *Nota*, nämlich chronologisch nach ‚Blütejahr‘. Unabhängig ihrer Geburts- und Todesdaten sowie ihrer Herkunft oder Schule sind die Maler somit nach der Phase ihrer jeweiligen Hauptaktivität gruppiert. So werden beispielsweise für den Zeitraum 1645 Guercino, Lorenzo Lippi und Robert Nanteuil nebeneinander aufgeführt; für die Blütezeit im Jahr 1660 unter anderem die Maler Pietro Bellotti, Justus Sustermans und Carlo Dolci. In einem späteren Dokument aus dem Jahr 1677, das Bezug auf Giovanni Cinellis Neuausgabe von Francesco Bocchis *Bellezze della città di Firenze* nimmt, sind die Selbstbildnisse abermals völlig anders sortiert. In den fortlaufenden Beschreibungen beginnt die Ordnung abweichend bei Buontalenti, Barocci, Carlo Dolci, Giulio Romano, Bramante und Albrecht Dürer.²³³

Wie die Schreibpraxis der Inventare aussah, ob die Gemälde von oben nach unten oder von rechts nach links festgehalten wurden, bleibt für das 17. Jahrhundert weitestgehend unklar.²³⁴ Dazu können lediglich Hypothesen aufgestellt werden. Dennoch fällt auf, dass innerhalb der Inventare eindeutig Brüche und Umstrukturierungen festzustellen sind, die sich weder als Orientierung an der Zeitachse noch an den Regionen verstehen lassen. Gleichwohl ist in den dargelegten Beispielen auszuschließen, dass die Bildnisse nach Entstehungs- oder Erwerbungsdatum sortiert wurden. Auch die Tatsache, dass die Gemälde stetig umstrukturiert werden mussten, sobald Neuerwerbungen in die Sammlung gelangten, ist hier nicht eingängig, da im Zeitraum der Niederschrift der drei zuletzt angeführten Quellen – die alle nach Leopoldos Tod entstanden sind – zunächst keine neuen Selbstbildnisse eingekauft wurden: Dennoch änderte sich die Reihenfolge.²³⁵ Darin besteht ein dezidiert Unterschied zu den instabilen Ensembles, die beispielsweise Rudolf II. oder Charles I. besaßen, und deren Sammlungsstrukturen sich aufgrund von Veräußerungen mehrfach veränderten.²³⁶ Der Korpus der Selbstbildnisse in Florenz blieb hingegen kontinuierlich

232 Diacinto Maria Marmi: *Registro di pitture, e pittori esistenti loro opere nel Real Palazzo di Sua Altezza Serenissima*, 1676 (BNCF, Zibaldone Balducci, Ms. II.II.110, cc. 14v–18v). Gemälde gleicher Maler hingen offenbar nicht zusammen, sondern alternierten in unregelmäßiger Weise, möglicherweise um für Abwechslung zu sorgen. Marmis gesonderte *Nota* befindet sich auf c. 29v. Hier folgen die Selbstbildnisse der gleichen Nummerierung wie zuvor im Nachlassinventar von 1675; allerdings werden die Namen zusätzlich flankiert von chronologischen Daten ihrer Blütezeit. Vgl. Fileti Mazza, Barocchi & Gaeta Bertelà 1997, S. XIV. und Fileti Mazza 2017, S. 35, Anm. 31.

233 Das Inventar von 1677 mit Bezug auf Cinellis Neuausgabe der *Bellezze della città di Firenze* (BNCF, Cod. Magl. XIII, Bd. 34, cc. 237–239).

234 Während in Katalogen eine eigene inhaltliche Ordnung etabliert wurde, ist eine solche für Inventare nicht festzumachen. Dies bedeutet jedoch nicht zwangsläufig, dass darin keine Systematik reflektiert wurde.

235 Für die Wiederaufnahme der Sammeltätigkeit Cosimos III. nach dem Tod seines Onkels siehe Prinz 1971, S. 40.

236 Felfe 2013, S. 337–340. Hierzu weiter MacGregor 1989; Gudrun Swoboda: *Die Wege der Bilder. Eine Geschichte der Kaiserlichen Gemäldesammlungen 1600 bis 1800*, Wien 2008.

intakt und nie wurden größere Gruppen herausgelöst. Aus diesem Grund ist zu vermuten, dass die Gemälde der Selbstbildnissammlung in gewisser Form dynamisch und flexibel gehandhabt wurden, um in der Hängungsweise verschiedene Systematiken auszuprobieren. Dass zeitgenössische Erwartungshaltungen dadurch bisweilen strapaziert wurden, zeigt eine Äußerung von Johann Georg Keyssler, der bei seinem Besuch in den Uffizien im Jahr 1729 beklagte, dass die Selbstbildnisse ohne geringste Ordnung untereinander hingen.²³⁷

Zweifelsohne ist im 17. Jahrhundert durchaus eine chronologische und genealogische Anordnung der Selbstbildnisse ausgelotet worden, welche die Visualisierung einer linearen künstlerischen Entwicklung anstrebte. Doch ergaben sich innerhalb von Teilbereichen sicherlich auch fragmentarische Eindrücke charakteristischer Spezifika der individuellen Maler und ihrer sozialen oder stilistischen Beziehungen. Aus diesem Grund stellten Leopoldo und Cosimo III. offenbar neue Strukturen, Verbindungen und Argumente visuell auf die Probe.

Zu beobachten ist dieses Phänomen gleichermaßen in den bereits angesprochenen Zeichnungsbüchern Leopoldos, denen an dieser Stelle erneut ein kurzer Exkurs gewidmet sein soll. Zwar existieren die Alben heute nicht mehr in ihrer ursprünglichen Zusammenstellung. Dennoch gibt die von Baldinucci verfasste *Nota de' Libri de' disegni* (1687) Rückschlüsse auf ihren Inhalt sowie ihre Struktur.²³⁸ Anhand darin enthaltener Beschreibungen rekonstruierten unter anderem Giovanna Gaeta Bertelà und Ingrid Vermeulen, dass die *Raccolta dei Disegni* grundsätzlich in drei Sektionen unterteilt war: den *libri particolari grandi* (32 Bände), den *libri particolari mezzani* (51 Bände) und den *libri universali* (22 Bände).²³⁹ Die *particolari* widmeten sich monografisch jeweils einem einzigen Meister des Cinque- sowie Seicento, wie beispielsweise Raffael, Tizian, Pontormo, Tintoretto, oder Zuccari. Dagegen brachten die heterogenen *universali* mehrere Maler zusammen, und zwar

237 Keyssler 1740, S. 494.

238 Baldinucci, *Nota de' Libri*, 1687 (ASF, GM, 779, ins. 9, cc. 995–1027). De facto ist die *Nota* undatiert. Allerdings wurde sie an ein weiteres Dokument vom 13. Mai 1687 montiert, in dem der Kustode Giuseppe Bianchi Angaben zum Transfer der Zeichnungsalben in die Uffizien machte. Der *Nota* vorangestellt ist eine alphabetische Liste mit Künstlernamen und einer Anzahl der von ihnen vorhandenen Zeichnungen in der Sammlung. Giovanna Gaeta Bertelà: „Testimonianze documentarie sul Fondo dei Disegni di Galleria“, in: Barocchi & Ragionieri 1983, Bd. III, S. 107–145, hier S. 128–142; Chiarini de Anna 1983, S. 147–214; Annamaria Petrioli Tofani: „La Collezione di Apollonio Bassetti al Gabinetto Disegno degli Uffizi“, in: *IMU*, 3, März 2020, S. 8–99, hier S. 9.

239 Raffaello del Bruno zählt in seiner Beschreibung der Medici-Besitztümer 120 Zeichnungsbücher auf. Raffaello del Bruno: *Ristretto delle cose piu notabili della città di Firenze*, Florenz 1689, S. 82. Das erste Inventar, das sich dezidiert mit der Zeichnungssammlung auseinandersetzt, stammt aus dem Jahr 1704. Dieses dokumentiert 105 Zeichnungsbücher, zusätzlich noch sieben weitere mit Drucken gefüllte Bände sowie vier noch leere Bücher. Siehe Giovanni Francesco Bianchi: *Inventario Generale di tutto quanto fu consegnato a Giovanni Francesco Bianchi Custode della Galleria Di S.A.R. Prima la morte del di lui genitore dal 1704 al 1714* (BdU, Ms. 82).

sowohl chronologisch, als auch innerhalb eines Lehrer-Schüler-Verhältnisses.²⁴⁰ Dennoch variierte in der Alben die Anordnung stetig, sodass sich innerhalb der *universali* abermals drei verschiedenartige Strukturtypen ergaben. In den Bänden des ersten Strukturtyps zentrierte Baldinucci die Zeichnungen eines bedeutenden Künstlers und ließ daran eine oder zwei Generationen der Schülerschaft anschließen. In dieser Systematik waren allerdings nicht die Maler des höchsten künstlerischen Ranges vorangestellt, sondern sie waren stets im chronologischen Sinne, zeitlich aufeinanderfolgend, angeordnet.²⁴¹ So wurde das *libro universale* 6 von Zeichnungen Peruginos eingeleitet, denen in linearer Abfolge zunächst Werke von Gerino da Pistoia, dann von Pinturicchio, Bachiacca, Giovan Niccola und später erst von Raffael nachgestellt waren, die eine zeitlich logische Generationenkette abbildeten.²⁴² Im zweiten Buch-Typ arrangierte Baldinucci die Zeichnungen hingegen nach regionalen Schulen, wie unter anderem zur venezianischen (*libro universale* 3), bolognesischen (*libro universale* 14) und nordalpinen (*libro universale* 19).²⁴³ In diesen war oftmals keine korrekte zeitliche Abfolge angestrebt. Die *libri* der dritten Kategorie zeigten wiederum beinahe ausschließlich florentinische Maler, die wie im *libro 1* nach Zeitaltern klassifiziert waren: angefangen bei Cimabue, über – Vasaris *Vite* folgend – Andrea Tafi, Gaddo Gaddi, Giotto bis zu Lorenzo di Bicci und Paolo Uccello.²⁴⁴

Diese divergierenden Systematiken in der Binnenstruktur der Zeichnungsalben bemerkte unter anderem Giuseppe Pelli Bencivenni, der resümierte, dass die von Baldinucci im *Proemio* seiner *Notizie* postulierte Ordnung keineswegs konsequent umgesetzt worden sei.²⁴⁵ Auch Giovanni Targioni Tozzetti reflektierte über die Schwierigkeit, Leopoldos

240 Während auch das *libro universale* 1 noch mit den *Notizie* von der Zeitspanne 1260 bis 1430 synchron verläuft, sind im *libro universale* 9 Zeichnungen von Künstlern enthalten, die über vier verschiedene Bände des Vitenwerks verteilt sind. Wenn in den *Notizie* andererseits, wie bei Passignano, ein Lehrer-Schüler-Verhältnis folgt, so wurde dies nicht in den Zeichnungsbänden reflektiert. In jedem Fall ist dennoch eine starke Verbindung zu erkennen, da Baldinucci in seinen Künstlerbiografien die Zeichnungssammlung Leopoldos immer wieder zum Gegenstand machte. Vermeulen 2010, S. 129.

241 Die kategorische Struktur ist in Baldinuccis alphabetisch sortierter *Listra de' nomi de' pittori di mano de' quali si hanno disegni* von 1673 ausgearbeitet worden (BNCF, Post., 97). Hier zeigen sich die Präferenzen und Hierarchien innerhalb der Zeichnungssammlung, indem die Künstler – von ihrer Qualität als Maler abgeleitet – in sechs „classe“ einteilt waren. Zusätzlich unterteilte er noch weitergehend in italienische, flämische, deutsche und französische Maler. Ed. bei Fileti Mazza 2009, Bd. II, S. 227–234.

242 Vermeulen 2010, S. 129.

243 Auch Christina von Schweden sammelte Zeichnungen einzelner Schulen, die sie dann in Alben zusammenfügen ließ. Die Information darüber vermittelte der für sie tätige Sebastiano Resta bspw. an Bellori. Jeremy Wood: „Padre Resta as a collector of Carracci drawings“, in: *Master Drawings*, 34, 1, 1996, S. 3–71, insb. S. 10. Vgl. Bellori, ed. Borea 1976, S. XXVII f., Anm. 4. Für die Reihenfolge der Zeichnungsalben von Sebastiano Resta siehe weiter Prosperi Valenti Rodino (Hg.): *I disegni del Codice Resta di Palermo*, Cinisello Balsamo 2007, S. 15–19; Warwick 2000, S. 6–14; Maria Posa Pizzoni: „Sebastiano Resta tra artisti e collezionisti“, in: Agosti, Grisolia & dies. 2016, S. 35–42.

244 Vermeulen 2010, S. 126; Chiarini de Anna 1983, S. 129 f.

245 Pelli Bencivenni 1779, Bd. II, S. 185.

monumentale Sammlung nach logischen Kriterien adäquat zu klassifizieren. Der Naturwissenschaftler Targioni Tozzetti setzte sich mit den Sammlungskriterien aus der Zeit Leopoldos und Cosimos III. auseinander, wobei sein Blick insbesondere den *naturalia* und wissenschaftlichen Instrumenten galt, wenngleich ihm auch die identischen Strukturen der Sammlung von Medaillen, Gemälden und Zeichnungen nicht entging. Bezeichnend ist, dass er gleich an erster Stelle kritisch über die Zeichnungsbücher verlauten lässt, dass Baldinucci eine andere Systematik als die chronologische Anordnung der Maler hätte wählen sollen, da seine Methode in der Umsetzung mehrere Schwachstellen aufwies. Die Entscheidung für eine lineare Abfolge habe nämlich in einigen *libri* dazu geführt, dass regelmäßig neue Zeichnungen, die darin mit Leim befestigt wurden, gefaltet und in die bereits gefüllten Büchern hineingezwängt werden mussten, was dem Erhaltungszustand sowie der Übersichtlichkeit der Werke geschadet habe.²⁴⁶

Solchen Problematiken innerhalb von taxonomischen Ordnungsmodellen in Sammlungen waren sich auch die zeitgenössischen Verfasser museologischer Literatur – wie Johann Daniel Major oder Casper Friedrich Neickel – bewusst. Aporetisch verwiesen sie auf ein unerreichbares Ideal der systematischen Aufstellung der Exponate.²⁴⁷ Mit Sicherheit erkannte auch Baldinucci spätestens im Fortgang seiner Arbeit die Unmöglichkeit eines einzigen Klassifizierungssystems, sodass die in der Gesamtschau heterogene Struktur der *libri* möglicherweise das Resultat einer Suche nach unterschiedlichen, adäquaten Systematisierungsmethoden widerspiegelt. Die fehlende taxonomische Stringenz der Zeichnungsalben unterstreicht zuletzt auch die Behauptung Giovanni Cinellis in seinem unpublizierten Dialog *L'Anonimo d'Utopia a Filalete*, Baldinucci sei nicht – oder nicht alleinig – für das *concetto* zuständig gewesen, sondern diese Idee gehe eigentlich auf die Maler Lorenzo Lippi und Baldassarre Franceschini (Il Volterrano) zurück:

246 Targioni Tozzetti 1780, S. 479f. Targioni Tozzetti bezieht sich mit seiner Aussage über die Zeichnungsbücher auf Raffaello del Bruno: *Ristretto delle cose piu notabili della città di Firenze*, Florenz 1689, S. 82. Leopoldo selbst thematisierte die konservatorische Qualität der Zeichnungen, die er mit den Adjektiven „strapazzato“, „sgualcito“, „da distrarsi“, „gualcito o sconvenevolmente conservato“, „perfettissimamente e benissimo condizionati“, „senza alcun mancamento“ beschrieb. Fileti Mazza 2009, Bd. II, S. 16.

247 Major 1674, o.S.; in diesem Zusammenhang führt Casper Friedrich Neickel satirische Anekdoten über Sammlungen an, in denen jede Ordnung vollkommen kollabiert sei. Siehe Neickel 1727, S. 424–426. Auch Sigmund Jakob Apin schildert dieses Problem in seinen Ausführungen von 1728. Dabei kritisiert er „mancherley Arten von Sammlungen“, in denen „Kraut und Ruben“ herrsche. Dabei spricht er sich dezidiert gegen das Einkleben der Blätter aus, da dies eine systematische Ordnung konterkariere: Denn das Einkleben der Blätter folge stets nach dem Zeitpunkt des Einkaufs und somit nicht der eigentlichen Sammlungsstruktur. Vielmehr seien aus konservatorischer Sicht vor allem Behälter und Kästen am besten geeignet. Jacob Sigmund Apin: *Anleitung wie man die Bildnisse berühmter und gelehrter Männer mit Nutzen sammeln und dagegen gemachten Einwendungen gründlich begegnen soll*, Nürnberg 1728, S. 20–47. Vgl. Brakensiek 2009, S. 39ff.; ferner Freedberg 2002, S. 376–393, zu den Schwierigkeiten des Ordners im Umfeld der römischen Accademia dei Lincei.

L'unire i disegni per l'ordine de' tempi non fu suo [Baldinucci] concetto per quanto intesi, ma del Volterrano, e del Lippi ancorche e' egli pretenda d'aver solo un'intera cognizione di tutto quell'ordine.²⁴⁸

Nachweislich arbeiteten fortwährend weitere Mitarbeiter an der Zusammensetzung der Zeichnungsbücher; von Beginn an war etwa auch Lorenzo Gualtieri mit dieser Aufgabe betreut.²⁴⁹ Zu diesem Experimentieren kontinuierlicher Neuordnungen passt, dass Paolo Falconieri 1674 an Leopoldo die innovative Methode herantrug, Zeichnungen ohne Verwendung von Leim in Büchern zu fixieren, sondern sie lediglich mit dünnem Papier zu rahmen und eventuell ausschließlich leicht an den Ecken mit Stärke zu benetzen, sodass sie nicht gestohlen werden konnten, aber immer noch leicht herausnehmbar seien.²⁵⁰ Offenbar war das Herausnehmen und Umstellen, Ausprobieren und Gegenüberstellen sowie immerwährendes Erweitern der Sammlung von Zeichnungen durchaus intendiert. Dafür wurden mehrere Klassifizierungsmöglichkeiten ausgelotet, die nicht ausschließlich an den historischen Abläufen, sondern ebenfalls an anderen Fragestellungen und Diskursen angelehnt waren. Um eine Flexibilität zu erreichen und die Sammlung stets nutzbringend reorganisieren zu können, hatte bereits Quicchelberg in seiner Sammlungstheorie für eine Aufbewahrung von Druckgrafiken in loser und ‚unmontierter‘ Form plädiert.²⁵¹ Dass innerhalb der Grafiksammlungen im 17. Jahrhundert ein loses Aufbewahren in speziellen Schubladen, Mappen und Kästen durchaus gängige Praxis war, konnte auch Stephan Brakensiek, der von einer „offenen Ordnung“ spricht, anhand zahlreicher Inventare für den deutschen, spanischen und französischen Raum festmachen.²⁵²

Indes ist diese Form der ‚Objektmobilität‘ allerdings nicht ausschließlich für die florentinischen Zeichnungen zu konstatieren, sondern ebenfalls für Leopoldos *ritrattini*. Die Miniaturen waren nicht in einer spezifischen Reihenfolge befestigt, sondern wurden lose in Schubladen aufbewahrt, wo sie immer wieder neu arrangiert werden konnten.²⁵³ Zwar

248 Giovanni Cinelli: *L'Anonimo d'Utopia a Filalete* (BNCF, Cod. Magl. XVII, Bd. 22, c. 3v.). Vgl. Goldberg 1988, S. 145 u. Struhal 2007, S. 319.

249 F.S. Baldinucci, ed. Matteoli 1975, S. 22–23.

250 „trovar così una invenzione nuova con la quale si tengono i disegni ne' libri senza incollarli punto, e si possono levare e mettere sempre se si vuole“; Paolo Falconiere am 8. Dezember 1674 (ASE, CdA, XIX, cc. 645r–v u. 654r–v); zit. nach Fileti Mazza, Barocchi & Gaeta Bertelà 1998, Bd. III, S. 105 f. Diese Sicherheitsmaßnahmen waren durchaus erforderlich, wie ein von Jonathan Richardson dem Jüngeren geschilderter Fall des Diebstahls einer Zeichnung aus der Sammlung seines Vaters durch den Earl of Bradford zeigt. Gibson-Wood 2003, S. 162.

251 Die Druckgrafiken seien nach thematischen Komplexen gegliedert in Schubladen oder Kassetten aufzubewahren. Hierzu Brakensiek 2009, S. 33–35.

252 Ebd.

253 Die kleinformatigen Porträts bewahrte der Kardinal in einem aus Silber und Elfenbein gefertigten Kabinettschrank mit 60 Schubladen auf. Die genaue Anordnung ist nicht rekonstruierbar. Jedoch ist belegt, dass stets zwischen fünf und neun Werke in eine Schublade gelegt worden sind – meist ein größeres in

handelt es sich bei den *ritrattini* um deutlich kleinere Objekte, doch sowohl die Inventare als auch die Beschreibung De Dominicis machen evident, dass die Praktik des wiederholten Umsortierens ebenfalls auf die *Stanza dei Pittori* zutraf. Ob das Arrangement, welches De Dominicis in seiner Anekdote überliefert, für einen längeren oder ephemeren Zeitraum angedacht war, ist dabei zweitrangig. Von Relevanz ist vielmehr die Intention des Nebeneinanderstellens, das dem Kunstgespräch dienlich sein sollte. Denn durch das stetige Umrangieren der Objekte konnten in den gesellschaftlichen Interaktionen zwischen dem Kunstsammler und seinen Gästen mittels des kollektiven Sehens und Diskutierens verschiedene Urteile und Erkenntnisse gebildet werden.

Schließlich wäre in Giordanos Fall eine genealogische Abfolge umsetzbar gewesen, da der Neapolitaner unter anderem Schüler von Jusepe de Ribera und Pietro da Cartona war.²⁵⁴ Beide Selbstbildnisse seiner Lehrer befanden sich bereits seit den 1660er Jahren in der Sammlung.²⁵⁵ Der systematischen Logik nach Malerschulen folgend wäre Giordano in ihrer Nähe zu verorten. Doch auch in dem Inventar Marmis von 1675/76, das die Gemälde nach der Raumstruktur wiedergibt, wurde das Porträt Giordanos offenbar zwischen dem Seneser Pietro Sorri (1556–1622) und dem Florentiner Carlo Dolci (1616–1686) aufgehängt.²⁵⁶ Statt die etablierte Reihenfolge zu übernehmen oder das Lehrer-Schüler-Verhältnis zu visualisieren, setzte Cosimo III. – schenkt man De Dominicis Glauben – den Künstler dann mit den seit langer Zeit verstorbenen Autoritäten der venezianischen Malerei, Tizian und Veronese, diachron in Beziehung. Grund dafür könnte einerseits sicherlich die Tatsache gewesen sein, dass der Neapolitaner nachweislich die Werke dieser beiden Maler in den Jahren 1652 bis 1665 in Venedig intensiv studiert hatte und ihm sein vielfältiger Umgang mit dem Pinsel dazu befähigte, die *maniere* dieser Meister zu imitieren.²⁵⁷ Mithin blieb es nicht bei einer ‚simplen‘ *imitatio*, sondern De Dominicis schrieb ihm zudem im Sinne der Kategorie des angestrebten Überbietungsgestus, den Versuch der *aemulatio* – also einem

der Mitte, das dann von kleineren Porträts flankiert wurde. Goldberg 1988, S. 42. Zudem legt die Tatsache, dass Leopoldo die kleinformatigen Gemälde mit sich in der Tasche herumtrug, nahe, dass er mit ihnen in seiner Sammlung umherging und sie möglicherweise bei Gelegenheit vorzeigte. Letztendlich nahm der Kardinal die Miniaturen nachweislich mit auf Reisen und stellte sie für einen direkten Vergleich regelmäßig einander gegenüber. Dazu Bocci Pacini & Laura Verona 2004 (2010), S. 252.

254 Pellegrino Orlandi 1704, S. 268; Nicola Pio: Lione Pascoli: *Vite de' pittori, scultori, ed architetti moderni 1730–1736*, hg. v. Alessandro Marabottini, Perugia 1992, S. 52; F. S. Baldinucci, ed. Matteoli 1975, S. 339–341; De Dominicis, ed. Pinto 2006, S. 24–26; Giuseppe Scavizzi: *Luca Giordano: la vita e le opere*, Neapel 2017, S. 11–14.

255 *Inventario generale 1663–1667* (BRF, Ms. 2443, c. 143 f.).

256 Diacinto Maria Marmi: *Registro di pitture 1676* (BNCF, Zibaldone Baldinucciono, Ms. II.II.110, cc. 14v–18v).

257 De Dominicis 1728, S. 310; Marco Boschini: *Le ricche minere della pittura veneziana*, hg. v. Francesco Nicolini, Venedig 1674, S. 26 f.; F. S. Baldinucci, ed. Matteoli 1975, S. 346. Letzter beschreibt an angegebener Stelle in Hinblick auf die in Spanien entstandenen Werke Giordanos, die Bilder seien „tutti fatti di diverse maniere con molta verità imitate“.

Wettstreiten mit den Vorbildern – zu.²⁵⁸ Mit Sicherheit wollte das hier angedeutete Paragonekonzept nicht zwingend den Gegenstreit illustrieren, sondern auch den Mitstreit, also das produktive Zusammenspiel der Künstler akzentuieren, insbesondere wenn Cosimo III. in der Anekdote zu dem Schluss kommt, Giordano – welcher in Florenz bereits bekannt und mit zahlreichen großen Aufträgen betraut war – sei des Platzes zwischen Veronese und Tizian würdig.²⁵⁹

Nicht vergessen werden darf in diesem Zusammenhang jedoch die normative Rolle von Giorgio Vasaris *Vite* und den darin enthaltenen Ausführungen zur venezianischen Malerschule: Hier hatte der Aretiner bekanntermaßen die *maniera* Tizians zu Beginn als „secca, cruda e stentata“ deklariert, während dem Venezianer im Alter eine „maniera fatta di macchia“, also ein fleckiger Stil, eigen gewesen sei. Auch in Bezug auf die Gattung des Porträts operierte Vasari in dieser *Vita* mit dem *ritrarre*, respektive *contrafare*, und sah in Tizians Ausführungen lediglich eine simple Naturnachahmung.²⁶⁰ Veronese hingegen erhielt nicht einmal eine eigene *Vita*. Ihm widmet Vasari lediglich eine kurze Passage zum Ende der Biografie des Architekten Michele Sanmicheli.²⁶¹ Vor dieser Folie stellt sich folglich die Frage, ob Cosimo III. mittels der Zusammenstellung der Selbstbildnisse unter anderem auch die Konkurrenz konträrer Positionen verhandelte, wie sie seit dem 16. Jahrhundert für Raffael, Michelangelo und Tizian auszumachen waren.

Dokumentiert wird diese Praxis auch an weiteren Stellen: So sandte Cesare Gennari 1686 sein Selbstbildnis nach Florenz, nachdem sein Bruder Benedetto Gennari (Abb. 14) seines dem Großherzog bereits geschenkt hatte. Laut eines Briefentwurfs von Cosimo III. sollten die Brüder für einen „paragone della competenza“ nebeneinander gehängt werden.²⁶² Der Medici-Agent Thomas Platt versicherte hingegen dem Maler Godfried

258 „ma non si è veduto mai copiare con somiglianza, ed ha saputo bene imitare, e talvolta emulare quei gran maestri, che pure è sommo valore, ed ottima elezione nella ricerca del bello. Egli però sempre vi ha introdotta la sua maniera, le ha modellate di bel nuovo, e mutate in buona parte.“ Bernardo De Dominici: *Vite dei Pittori, Scultori ed Architetti neapolitani*, 4 Bde., Bd. IV, Neapel 1846, S. 485.

259 Das Interesse an Luca Giordanos Werken und seiner Persönlichkeit als Maler in Florenz, wo er sich mehrfach aufhielt, ist unumstritten; neben Fresken etwa im Palazzo Medici-Riccardi und in der Cappella Corsini in Kirche Santa Maria del Carmine malte er bspw. für Ferdinando de' Medici einen triumphierenden Bacchus und eine *Carità*, die sich in Leopoldos Schlafzimmer befand. Vielsagend ist die Klage von Ciro Ferri 1684 „adesso in Firenze non piacciono altre pitture che quelle del Signor Giordano.“ Ciro Ferri an Apollonio Bassetti, am 29. September 1684; zit. nach Lankheit 1962, S. 291, Dok. 407. Vgl. F.S. Baldinucci, ed. Matteoli 1975, S. 292 u.S. 339–345; zur *Carità* das Nachlassinventar Leopoldos von 1675 unter Inv.-Nr. 2567. Siehe weiter Ausst. Kat. Florenz 2007, S. 82; Giuseppe Scavizzi & Giuseppe de Vito: *Luca Giordano giovane 1650–1664*, Neapel 2012 sowie rezent Riccardo Lattuardi et al. (Hgg.): *Luca Giordano: maestro barocco a Firenze* (Ausst. Florenz, Palazzo Medici Riccardi, 30. März – 05. September 2023), Rom 2023.

260 Vasari, ed. Bettarini & Barocchi 1987, Bd. VI S. 155 f.; hierzu insb. von Rosen 2001, S. 33–35.

261 Vasari, ed. Bettarini & Barocchi 1984, Bd. V, S. 377.

262 Cosimo III. an Cesare Gennari, Briefentwurf vom 14. Dezember 1686 (ASF, MdP, f. 3954, diversi); Prinz 1971, S. 198, Dok. 128.

Schalcken, der 1695 sein Selbstbildnis für die *Galleria* fertiggestellt hatte, es werde aufgrund seiner perfekten Ausführung in den anderen Malern innerhalb der Sammlung Schrecken hervorrufen: „darà disgusto ad un gran numero degl'altri pittori che sono nella Galleria“.²⁶³

Im Falle des Neapolitaners Giordano wären vermutlich mittels polemischer Zuspitzungen die Gegensätze und Unterschiede der römisch-florentinischen und venezianischen Malerschulen besprochen und entkräftet worden. Schließlich konnten anhand der visuellen und beweisführenden Strategie tradierte Ansichten im Gespräch aufgebrochen werden, um neue Perspektiven auf die Kunstlandschaft zu gewinnen. Felix Thürlemann bespricht in seinen Untersuchungen zum ‚hyperimage‘ die diversen Bedeutungsebenen ephemerer Bildkonstellationen. Unter dem „Prinzip der wechselseitigen Schärfung“ subsumiert er die analytisch-reflektierte Sehkompetenz, die sich mittels der vergleichenden Wahrnehmung neuer Dispositionen ergibt. Erst durch den beständigen Wechsel von Einzelwahrnehmung und vergleichender Wahrnehmung entstehe ein produktives Moment, da Einzigartigkeiten der Werke für die Betrachtenden bestimmbar werden.²⁶⁴

Höchstwahrscheinlich eröffneten kurzzeitige Zusammenstellungen und neue Arrangements innerhalb der *Stanza* respektive *Sala dei Pittori* ebenfalls divergente Deutungsebenen. Für die Methode des vergleichenden Sehens und des visuellen Herausarbeitens von Ähnlichkeitsbeziehungen, Unterschieden, Nachahmungen und Referenzen – wie sie Foucault in ‚Die Ordnung der Dinge‘ für das 17. Jahrhundert bereits herausgearbeitet hat²⁶⁵ – eignete sich die Selbstbildnissammlung besonders gut: Sie repräsentierte lediglich eine einzige malerische Subgattung und offenbarte aufgrund der konsequent durchgeführten Authentizitätsprüfung das Antlitz und die Quintessenz des *operare* eines jeden Künstlers. Auf diese Weise konnten mittels der wechselseitigen und vergleichenden Wahrnehmung Besonderheiten neu definiert und untersucht werden. Bestimmte Charakteristika und Eigenheiten wurden den Rezipienten erst in dem dynamischen Wechsel vor Augen geführt, die ihm jedoch in einer streng historischen und genealogischen Anordnung, welche ohnehin nicht stringent umsetzbar war, verborgen geblieben wären. Somit machte die Multiperspektivität die Sammlung in der Rezeption für unterschiedliche kunsthistorische sowie -theoretische Aspekte heuristisch fruchtbar.

263 Thomas Platt an Apollonio Bassetti am 5. April 1695 (ASF, MdP, f. 4247); ed. bei Langedijk 1992, S. 169, Nr. IX.

264 Felix Thürlemann: *Mehr als ein Bild. Für eine Kunstgeschichte des ‚hyperimage‘*, München 2013, S. 16. Siehe weiter ders.: „Von der Wand ins Buch“, in: Swoboda 2013, Bd. II, S. 513–527; Wolfgang Kemp: „Das Bild, die Bilder und das Hyperimage: Schluss mit der Beliebigkeit der Bilderflut“, in: *Kunstchronik*, 67, 2014, S. 558–563.

265 Foucault 1971, S. 82–91.

3. Im Pantheon der Kunstgeschichte

Bisher konnte die Arbeit darlegen, wie in der *Galleria* Aussagen über die Geschichte der Kunst, über Aspekte der Porträtmalerei sowie über individuelle *maniere* diskutiert wurden und im Wechselverhältnis zu anderen Werken, Medien und Quellen geprüft wurden. Das Resultat des dynamischen Präsentationskonzepts der *Sala*, das Untersuchungsgegenstand des vorangegangenen Kapitels war, bezeichnete Lorenzo Gualtieri im Jahr 1680 als einen „congresso de' ritratti“.²⁶⁶ Folglich wurde die Sammlung als ein ‚Ort der Begegnung‘ modelliert, in dem diverse Maler und Malerinnen entweder als Individuen oder als Vertreter unterschiedlicher Kunstlandschaften einander gegenübergestellt und reflektiert wurden. So bleibt in einem letzten Schritt noch nach den persuasiven Strategien zu fragen, die in der als ein ruhmvolles Pantheon angelegten Sammlung Anwendung fanden, nachdem diese vom Palazzo Pitti in die Uffizien transferiert und dort neu arrangiert wurde.²⁶⁷ Wie wurden Rezipienten innerhalb dieses *congresso* mittels konzeptueller sowie produktionsästhetischer Methoden überzeugt und Kunstgeschichte auf direktem Weg erfahrbar gemacht? Welche Formeln wandten Künstler, Agenten und der Großherzog an, um die in den Uffizien begehbbare Sammlung für die Betrachtenden so zu inszenieren, dass sowohl die Authentizität der singulären Sammlung wahrgenommen und verstanden wurde, als auch kunsthistorische Erkenntnisse gewonnen werden konnten?

Im Akt des Malens

Der niederländische Miniaturmaler Frans van Mieris d. Ä. wendet sich in seinem 1678 ausgeführten Autoporträt (Abb. 92)²⁶⁸ selbstbewusst den Betrachtenden zu. Gerahmt wird sein Brustbildnis durch eine Staffelei im Hintergrund sowie eine steinerne Balustrade vor ihm. Diese ist von einem weichen Samttuch bedeckt, auf das er seinen Ellenbogen ablegt. Während der Malstab locker in der rechten Hand liegt, greift die Linke eine Farbpalette durch das Daumenloch und präsentiert mit den restlichen Fingern ein kleinformatiges Gemälde. Die Komposition zweiter Ordnung – das fingierte Bild im Bild – illustriert eine Musikstunde auf einer antik anmutenden Außenterrasse. An einem Cembalo sitzend spielt eine Frau die Klaviatur, während eine männliche Figur mit seinem Finger eine weitere Taste anspielt.

266 Lorenzo Gualtieri am 12. Februar 1680 (ASF, MdP, 1526, diversi); ed. bei Prinz 1971, S. 179, Dok. 51.

267 Für die Idee des Pantheons als Serie berühmter Männer und Frauen, die eine Erfolgsgeschichte formen, siehe Bruno Reudenbach: s.v. ‚Pantheon‘, in: Hubert Cancik et al. (Hgg.): *Der neue Pauly. Enzyklopädie der Antike. Rezeptions- und Wissenschaftsgeschichte*, Bd. 15.2, Stuttgart/Weimar 2002, S. 56–62; Richard Wrigley & Matthew Craske (Hgg.): *Pantheons. Transformation of a monumental idea*, Aldershot 2004, S. 35–56; Ulrich Pfisterer: „Beweise von Glückseligkeit. Künstlerselbstbildnisse in Serien: Interesse, Status, Kanon“, in: *Ausst. Kat. München* 2018, S. 3–33.

268 Hierzu Chiarini, in: *Mus. Kat. Florenz* 1979, S. 1028, Nr. A977. Ausführlich zum Bildnis Langedijk 1992, S. 87 f., Nr. 16. Siehe weiter van Hall 1963, S. 212, Nr. 21; Otto Naumann: *Frans van Mieris, 1635–1681, the elder*, Bd. I, Groningen 1981, S. 117 f., Nr. 111.

Van Mieris präsentiert hier nicht eine beliebige Genreszene. Vielmehr rekurrierte er auf eine von ihm selbst gemalte Komposition, die sich laut des Historiografen Arnold Houbraken in der Sammlung des niederländischen Diplomaten Jacob Boreel befunden hatte (Abb. 93).²⁶⁹ Der Maler fingiert folglich in der dichten Gesamtkomposition seiner Atelier-szene mittels der eng herangerückten Malutensilien in Verbindung mit der vor wenigen Momenten bemalten und noch ungerahmten Holzplatte einen tatsächlich stattgefundenen Arbeitsprozess. Wenngleich der Pinsel als Hauptinstrument seiner künstlerischen Tätigkeit fehlt, akzentuierte er mittels wirkungsästhetischer Verfahren sein Schaffen: So berührt van Mieris in ostentativer Manier mit seinen hell beleuchteten Fingern die Oberfläche des kleinformatigen Gemäldes und scheint in die Architektur des Genrebildes geradezu hineinzugreifen, sodass sich die Ebenen der Komposition erster und zweiter Ordnung spannungsvoll voneinander absetzen und zugleich miteinander vereinen. Sein gemaltes und erleuchtetes Abbild tritt aus dem künstlerischen Produktionsstadium heraus und erfährt eine ‚Lebendigkeit‘, die aus der Präsentation seines Bildes im Bild heraus entsteht. Zudem demonstrierte er kein beliebiges Werk, sondern das Resultat seines früheren Schaffensprozesses, und durch den pointierten Griff in das Gemälde zweiter Ordnung entsteht ein unmittelbarer Bezug zwischen ihm als Autor des Selbstporträts und seiner künstlerischen Tätigkeit.

Dass Cosimo III. dieses Selbstbildnis seiner Sammlung beifügen konnte, ist kein Zufall. Es handelte sich vielmehr um eine Auftragsarbeit mit determinierten Kriterien zur Ausführung, die der Großherzog insbesondere zahlreichen nordalpinen Malern in der *Sala dei Pittori* kommuniziert hatte, wenn er ein Selbstbildnis bestellte. Cosimo III. ersuchte van Mieris bereits im Juli 1676, er solle sich in „mezzo busto“ und im Akt des Malens oder mit einem seiner Gemälde, das die für ihn typischen kleinen Figuren aufweise, darstellen:

sopra una tela dell'altezza corrispondente alla misura qui aggiunta, et si desiderbbe che [...] fusse in atto di dipingere, o havesse nella mano qualche operetta di figura piccolo come soliti di fare ordinariamente, la quale operetta mostrasse il forte o lo squisito della loro professione [...].²⁷⁰

Der Niederländer sollte somit die hier angeführte „Kraft“ und das „Erlesene“ seiner Arbeiten in der angefragten neuen Komposition demonstrieren, die entweder seinen individuellen Arbeitsprozess oder aber ein charakteristisches Werk von ihm zitieren möge. In identischer Weise entstanden parallel zu diesem Gemälde zahlreiche weitere Selbstporträts, welche die gleichen Bildkompositionen aufweisen. Das angeforderte Dreiviertelprofil mit

269 Houbraken 1718–21, Bd. II, S. 6 f. Siehe zum Bild für Boreel: Gero Seelig (Hg.): *Staatliches Museum Schwerin. Die holländische Genremalerei in Schwerin*, Petersberg 2010, S. 140–143, Nr. G 82.

270 Die Auftragsformel Cosimos III. formuliert sein Sekretär Apollonio Bassetti an Giovacchino Guasconi, der diese an van Mieris weiterleitet (ASF, MdP, f. 4262, c. 492); zit. nach Langedijk 1992, S. 88, Dok. I. Siehe hierzu auch Prinz 1971, S. 131.



92__Frans van Mieris d. Ä., *Selbstbildnis*, 1677, Öl auf Leinwand, 72 × 57 cm, GdU, Florenz.



93__Frans van Mieris d. Ä., *Frau an einem Cembalo*, 1658, Öl auf Leinwand, 31,5 × 24,9 cm, Staatliches Museum Schwerin, Schwerin.

integriertem Bild im Bild wandten unter anderem auch Eglon Hendrick van der Neer (1635/36–1703), Gérard de Lairesse (1640–1711), Michiel van Musscher (ca. 1643–1705), Carel de Moor (1655–1738), Anthoni Schoonjans (1655–1726) sowie Adriaen van der Werff (1659–1722) an.²⁷¹ Letzterer erhielt den Auftrag von Kurfürst Johann Wilhelm von der Pfalz, der das Gemälde dem toskanischen Großherzog, seinem Schwiegervater, 1697 als Geschenk überreichte. Dieser letzte Fall ist besonders vielsagend, denn es darf deshalb davon ausgegangen werden, dass die Anforderungen an die Komposition der Selbstbildnisse sowie das übergreifende Konzept der *Sala dei Pittori* zu diesem Zeitpunkt weit über die Grenzen der Toskana und Italiens hinaus bekannt war.²⁷²

Der abwechselnd in Rotterdam und Düsseldorf lebende Künstler Adriaen van der Werff (Abb. 94) erfüllte mit seinem Werk 1697 die Voraussetzungen in jeglicher Hinsicht: Ausgestattet mit einer Palette, auf der sich die Farben für das eigentliche Gemälde wiederfinden, und mehreren äußerst feinen Pinseln präsentiert der Künstler in seinem Brustbildnis sowohl die Arbeitsinstrumente, als auch ein – im Unterschied zum Miniaturmalers van Mieris – bereits gerahmtes Gemälde. Für dessen Sujet wählte der Historien-

271 Zu den nordalpinen Malern in der *Sala dei Pittori* ausführlich Langedijk 1992.

272 Houbraken 1718–21, Bd. I, S. 269 f. und insb. Bd. III, S. 396.

maler eine Allegorie der *Pictura*. Die minutiös ausgestaltete Personifikation der Malerei ist mit entblößter Brust und nach oben sinnendem Blick dargestellt. Ihr Attribut, die Maske, trägt sie an einer Halskette, umwickelt in einen dunklen Umhang. Begleitet wird *Pictura* von zwei Kindern, einem Mädchen und einem Jungen, der mit seiner rechten Hand in das Auge der Maske hineingreift und die andere im Zeigegestus in die Ferne richtet.²⁷³ Offenbar versucht der Junge durch die Berührung der Maske, *Pictura* aus der intensiven, gedanklichen Findungsphase eines *conchetto* herauszuholen, damit sie sich der Natur und Wahrheit als Quelle künstlerischer Arbeit zuwendet – auf die er mit seinem Finger entschlossen zeigt.

Sein eigenes Können in der Wiedergabe der *natura* demonstriert der Feinmaler insbesondere auf produktionsästhetischer Ebene, nämlich durch die Ausformung der verschiedenen Texturen. Aufgrund des stark nachgedunkelten Firnisses lohnt sich dafür ein vergleichender Blick in eine nur zwei Jahr später geschaffene Fassung, die sehr stark auf das Exemplar in den Uffizien rekurriert (Abb. 95).²⁷⁴ Dort tauschte van der Werff die allegorische Szene allerdings durch ein Familienporträt mit symbolischen Implikationen aus. Die evozierte Oberfläche seiner edlen Kleidung, die sich aus Seide und Samt, die in warmen Gelb- und Rottönen gemalt sind, zusammensetzt, entfalten eine intensive stoffliche Wirkung – ebenso wie das weich fallende Gewand der *Pictura* in der Uffizien-Version, das in seiner Oberflächenstruktur mit dem roten Umhang des Malers korrespondiert und durch die plastische Ausführung aus dem Bild herauszuragen scheint. Auch die Körper seiner Figuren wirken, als würden sie die Bildgrenze durchbrechen und in das Selbstporträt hineinragen, während der Maler sein Werk mit beiden Händen berührt. Die lebensnahe Wirkung seines eigenen Abbildes sowie seiner Figuren ist der akribisch feinen Ausführung des Inkarnats und der präzisen Beobachtung der Natur geschuldet, wie bereits Giorgio Maria Rapparini (1660–1726), ein Literat am Düsseldorfer Hof des Kurfürsten, mit höchster Begeisterung feststellte:

Les carnations cachent le sang, mais le sang transpare par les carnations. Ses observations fines sur le naturel, sont si menues, qu'elles vont jusqu'à espionner les parties ou invisibles ou peu-qu'invisibles, comme la respiration, le souffle, l'haleine.²⁷⁵

273 Chiarini, in: Mus. Kat. Florenz 1979, S. 1027, Nr. A971; Gaetgens 1987, S. 170–172, Nr. 108; dies.: „Imitate und aemulare im Werk Adriaen van der Werffs“, in: *Jahrbuch Preußischer Kulturbesitz, Sonderband 4, Holländische Genremalerei im 17. Jahrhundert*, Berlin 1987, S. 91–116, hier S. 111.

274 Wie aus dem Testament des Malers hervorging, sollte die etwas kleiner ausgefallene Replik stets im Besitz seiner Familie verbleiben, diese wird seit 1827 im Rijksmuseum in Amsterdam aufbewahrt. Gaetgens 1987, S. 437, Dok. 1; zur zweiten Version des Selbstbildnisses siehe von Rosen, in: Pfisterer & dies. 2005, S. 100; van Suchtelen 2016, S. 112, Nr. 25.

275 Hermine Kühn-Steinhausen: *Die Rapparini-Handschrift der Landes- und Stadt-Bibliothek Düsseldorf*, Düsseldorf 1958, S. 83.



94__Adriaen van der Werff, *Selbstbildnis*, 1697, Öl auf Leinwand, 89 × 73 cm, GdU, Florenz.



95__Adriaen van der Werff, *Selbstbildnis mit Gemälde*, 1699, Öl auf Leinwand, 81 × 65,5 cm, Rijksmuseum, Amsterdam.

Der Umstand, dass van der Werff für sein eigenes Antlitz sowie für seine Figuren zweiter Ordnung denselben Hautton wählte und alle dargestellten Personen von der gleichen Lichtquelle bescheinen ließ, erhöht den illusionistischen Effekt einer geteilten Bildrealität der beiden Ebenen, in deren Folge die Allegorie der Malerei und sein Selbstbildnis eng miteinander verbunden werden. Eine vollkommene Vereinigung zwischen erster und zweiter Ordnung verhindert allerdings in letzter Instanz der goldene Rahmen der allegorischen Szene. Damit evoziert van der Werff einerseits die lebensnahe Präsenz seines eigenen Porträts, gleichzeitig vermischt es sich im Selbstbildnis erster Ordnung punktuell mit der Verlebendigung seiner Kunst, die er mittels seines Werkzeugs, den feinen Pinseln und seiner Mischpalette, der *Pictura* und nicht zuletzt durch die detaillierte Art der Wiedergabe akzentuiert.²⁷⁶

Die neue Auftragsformel ‚im Akt des Malens‘ interpretierte Wolfram Prinz in seiner Monografie als Wunsch Cosimos III., die vermeintliche „Eintönigkeit des Malersaals“ aufzuheben, die aufgrund der bis dato zusammengetragenen Brustbildnisse aufgekommen sei.²⁷⁷ Zudem würden laut Prinz die unsichere Erwerbspolitik sowie Cosimos

²⁷⁶ Gaeltgens, 1987, S. 172.

²⁷⁷ Prinz 1971, S. 46.

schwankendes Kunsturteil darauf hindeuten, dass der Großherzog das originäre Konzept der Sammlung nicht verstanden habe: Erstmals sei eine Quantität angestrebt worden, die sich negativ auf die Qualität ausgewirkt habe.²⁷⁸ Unter Berücksichtigung der schriftlichen Quellen sowie der Bildnisse muss dieser Aussage allerdings dezidiert widersprochen werden. Cosimo ist vielmehr eine erhöhte Aufmerksamkeit sowie Auseinandersetzung für das Sammlungskonzept anzuerkennen, da er bereits auf seinen Reisen durch die Niederlande und Frankreich für seinen Onkel Leopoldo Selbstporträts erwarb und, wie im Falle von Willem Drost, sogar notarielle Beglaubigungen zur Authentifizierung anforderte.²⁷⁹

Cosimos genuines Interesse am spezifischen künstlerischen Arbeiten ist vielmehr ins Zentrum zu rücken: Denn er besuchte während seinen Reisen, etwa 1667–1669 durch die Niederlande, zahlreiche Werkstätten und Häuser von Künstlern wie Rembrandt, Willem van der Velde,²⁸⁰ van Mieris²⁸¹ und Gerrit Dou.²⁸² Dass er sich bei diesen Treffen intensiv mit ihren Kunstwerken auseinandersetzte, belegt ein Brief Bassettis an van Mieris, in dem der Sekretär ein Selbstbildnis in Miniatur erbat, an das der Großherzog sich erinnerte, da er es vor sechs Jahren mit eigenen Augen im Haus des Künstlers gesehen habe.²⁸³ Dieses Interesse an der Malerpersönlichkeit und seiner charakteristischen Arbeit wird den Anstoß gegeben haben, dass nicht nur eine explizite Auftragsformel an zeitgenössische Maler ausgesprochen wurde, sondern nun auch vermehrt Selbstbildnisse verstorbener Künstler eingingen, die den eigenen Schaffensprozess visuell reflektierten.

278 Prinz 1971, S. 40 u. 44f. Für eine chronologische Auflistung aller Selbstbildnisse, die zwischen 1679 und 1738 in die Sammlung gesandt wurden, siehe Meloni Trkulja 1983, S. 339–342.

279 Die Kopien der venezianischen Notariatsprotokolle (ASF, MdP, f. 1576, cc. 624v, 625r–262r, 648rv u. 793rv) in Prinz 1971, S. 185f., Doks. 67–70. Vgl. zu Drost's Selbstbildnis Karla Langedijk: „Das Selbstbildnis von Willem Drost“, in: *MKHIF*, 22, 3, 1978, S. 363–365.

280 „S. A. udita la messa andò col Blaeu e col Ferroni a vedere pitture di diversi maestri, come del disegnatore Wan Welde, del Renbrendt, pittore famoso, del Scamus, che fa le marine, e d'altri, i quali non avendo appresso di loro opere perfette et additando alcune case ove poterle vedere, ivi pure si trasferì l'A. S. e fu accolta con ogni maggiore atto di stima e di amorevolezza. Sette pure in casa di un artefice a vedere tarsie di madreperla commessa nel paragone con fiori al naturale, che fanno bellissimo effetto, e da ultimo fu a casa il Signor Blaeu, dove li furon mostrati di alcuni libri d'imagini“. Reisebericht vom 29. Dezember 1667, in: Hoogewerff 1919, S. 67. Am 16. Juni 1669 trifft sich Cosimo III. ferner mit dem Marchese Guadagni: „Sua Eccellenza l'eggere un luogo terzo per incontrarsi, e restarono in casa di un pittore“. Ibid., S. 237.

281 „vedendo le cose più curiose, entrando nella bottega di Miris, pittore assai celebre, per vedere alcuni quadri ordinatigli quando fu l'anno avanti nella medesima città“. Reisebericht vom 22. Juni 1669, in: Hoogewerff 1919, S. 251.

282 „La mattina de' 23 vennero i borgomastri ad inchinare S. A. le quale udita che ebbe la messa andò a vedere un gabinetto di quadri assai buoni, messi insieme da un mercante, e di lì si portò a casa di Duo, pittor famoso“. Reisebericht vom 23. Juni 1669, in: Hoogewerff 1919, S. 257.

283 Apollonio Bassetti am 30. April 1675 (ASF, MdP, f. 4246, c. 433, minuta) „Sua Altezza mi comanda di soggiugnere che nel dare sodisfazione al Miris ella faccia in maniera da lasciarlo più tosto guastato e vegga se egli avesse più un certo ritrattino di se medesimo dipinto in su 'l rame in figura ovata [...] che il Gran Duca si ricorda aver veduto in casa sua“. Zit. nach Barocchi & Gaeta Bertelà 2011, Bd. IV, 1, S. 229.

In diese reiht sich unter anderem das Selbstbildnis von dem aus Haarlem stammenden Maler Job Berckheyde (1630–1693) ein (Abb. 15). Die außergewöhnliche Komposition zeigt den Künstler, der mit einem feinen Pinsel und einer Palette ausgestattet ist, in seinem Atelier vor einer Staffelei mit Leinwand sitzend. Auf dem Tisch zu seiner Rechten – links vom Bildbetrachter aus gesehen – sind mehrere Gegenstände aus unterschiedlichen Materialien versammelt, in denen sich das vom Fenster einfallende Licht bricht und spiegelt: Darunter sind ein mit langen Fransen versehener orientalischer Teppich, eine Marmorbüste, ein Skizzenbuch, ein gefülltes Glas, eine Pfeife und eine Flöte zu erkennen. Im Hintergrund sind weitere Bücher und eine grünliche Glasflasche drapiert, an der Wand hängen zudem ein mit Goldrahmen versehenes Porträt sowie eine Geige. Den Betrachtern bleibt das in diesem Moment vom Maler produzierte Gemälde zunächst vorenthalten, da nur der Rahmen und die Rückseite der Leinwand zu erkennen sind, doch handelt es sich mit Sicherheit um das eigene Antlitz, mehr noch – um das gezeigte Gesamtwerk. Anlass für diese Interpretation ist ein entscheidendes Detail im Bild: Berckheyde präsentiert im Hintergrund – und zwar spiegelverkehrt – ein von ihm bereits 1665 geschaffenes Selbstbildnis, das heute noch in dem dargestellten originalen Rahmen existiert (Abb. 16).²⁸⁴ Der konzentrierte Blick im Bild erster Ordnung ist folglich dem Studium des eigenen Spiegelbildes geschuldet, das auf die Leinwand übertragen wird. Der Niederländer thematisierte also die Produktionssituation seines Selbstbildnisses ganz bewusst, indem er die Verkehrung des Spiegels im Hintergrund beibehielt, seine eigene jedoch auflöste – da er den Pinsel in der rechten Hand hält. Zudem platzierte er auf der Staffelei mehrere breite Pinsel und ein Stück Kreide, die im Regelfall bei den Vorzeichnungen der Leinwand zum Einsatz kamen. Der dargestellte Arbeitsprozess weist somit eine gewisse Nähe zur realen Ausformung des eignen Abbildes auf.²⁸⁵

Mittels dieses vielschichtigen Wechselspiels von künstlerischer Inszenierung und detailgetreuem Realitätscharakter evoziert Berckheyde eine Lebendigkeit und Deutlichkeit, die für die Rezipienten eine unmittelbare Erfahrbarkeit ermöglicht. Denn während Il Volterrano (Abb. 58) um 1665/75 noch strategisch versuchte, mittels seiner neutralen Kleidung einem ‚Alterungsprozess‘ entgegenzuwirken, indem er seinen Kragen unter dem Gewand zum größten Teil versteckte, um keiner Modeströmung zugeordnet werden zu können und Aktualität sowie Zeitlosigkeit zu gewinnen, war unter Cosimo ein zeitlicher und gattungsspezifischer Verweis der Bildnisse innerhalb der Sammlung durchaus beabsichtigt.²⁸⁶ Die Physiognomie und der *modo di operare* konnten für die Betrachter zum Vorschein

284 Langedijk 1992, S. 7–9, Nr. 2; van Suchtelen 2016, S. 36 f. Siehe weiter: Van Hall 1963, Nrn. 122:2 u. 122:3; Neeltje Köhler: *Painting in Haarlem 1500–1850. The collection of the Frans Hals Museum*, Haarlem 2006, S. 393 f., Nr. 26 mit einschlägiger Literatur; Cynthia Lawrence: *Gerrit Adriaensz. Berckheyde (1638–1698)*, Haarlem 1991, S. 21, fig. 2; Pieter Van Thiel & C.J. De Bruyn Kops: *Framing in the Golden Age. Picture and Frame in 17th-Century Holland*, Zwolle 1995, S. 107, Nr. 56.

285 Van Suchtelen 2016, S. 36 f.

286 Meloni Trkulja, in: Mus. Kat. Florenz 1979, S. 1037, Nr. A1011. Siehe hierzu die Beschreibung von Baldinucci 1728, S. 401: „E avendo l’Altezza di quel Cardinal Leopoldo destinate alcune stanze de’ suoi

kommen, da die Maler nun aktiv partizipierten und weitere Belegstellen in ihren Selbstbildnissen schufen: Sie thematisierten und demonstrierten ihre eigene Verortung in der Kunstgeschichte mittels des dargestellten Sujets des Bildes im Bild und ihrer spezialisierten künstlerischen Praxis. Die Qualität dieser Zeigehandlung besteht laut Gottfried Boehm darin, den Dargestellten so zu inszenieren, dass er Teil der Gegenwart wird und somit eine Evidenz und *enargeia* besitzt.²⁸⁷ Mit der Forderung von Cosimo III., die Maler und Malerinnen sollten sich beim Arbeiten oder aber mit einem für ihr Œuvre repräsentativen Werk darstellen, hoben sich die Künstler einerseits von ihrem Kunstwerk zweiter Ordnung ab. Andererseits traten sie nun aus dem künstlerischen Produkt heraus, um ein lebendiges Abbild zu suggerieren. In dieser Konsequenz dokumentierte die Sammlung ihr jeweiliges Antlitz, ihren Pinselduktus und ihre dargestellte Professionalisierung, die mittels des Vor-Augen-Stellens überzeugen und im epistemologischen Sinne nahegebracht werden sollte.²⁸⁸

Das Ergebnis dieser bildimmanenten Wirkkräfte funktionierte ausschließlich unter Voraussetzung der Eigenhändigkeit.²⁸⁹ Dementsprechend kommunizierten die Mitarbeiter Filippo Baldinucci und Apollonio Bassetti mehrfach das Konzept der *Sala* und die gewünschte Authentizität ihres Bestandes nach außen: So sei beispielsweise ein 1681 angebotenes Porträt Veroneses aus der Hand von Palma il Giovane aus Baldinuccis Sicht zwar eine „bella gioia“, jedoch könne es dennoch nicht in die Selbstbildnissammlung aufgenommen werden, da es dem Konzept der Sammlung grundlegend widerspreche.²⁹⁰ Weiter

appartamenti ad una raccolta di gran numero di ritratti de' più insigni pittori, fatti di propria mano di ciascheduno di loro, affine di far vedere in un tempo stesso, col loro modo di operare in pittura, anche essi medesimi, concetto in vero degno di quella vaga e nobilissima mente; volle, che il Volterrano gli facesse il suo. Fecelo egli molto al vivo, in sembianza di persona avvolta nel ferrajuolo, senza che del collare si vedesse altro, che una piccolissima parte, cioè quanto cinge il collo o poco più, perchè così diceva egli essersi fatto il collare, a tutte l'usanze, mercecchè, quando quelli usano piccoli, il collare non si poteva dir grande; e nel caso contrario, venendo coperto dal ferrajuolo, non si poteva dire che fosse piccolo: e al quadro non ne veniva quella disgrazia che è solita perlopiù di apportare a' ritratti la mutazione dell'usanza del vestire.“

287 Gottfried Boehm: „Bildbeschreibung. Über die Grenzen von Bild und Sprache“, in: ders. & Helmut Pfothenhauer (Hgg.): *Beschreibungskunst/Kunstbeschreibung*, München 1995, S. 23–40, hier S. 31 f.; Gottfried Boehm: „Repräsentation – Präsentation – Präsenz: auf den Spuren des homo pictor“, in: ders. (Hg.): *Homo pictor*, München 2001, S. 3–13, hier S. 6.

288 Vgl. auch die Fälle der Giovanna Fratellini, die in einem von Ferdinando de' Medici bestellten Selbstbildnis im Akt des Porträtierens das Abbild ihres Sohnes darstellte; während Lucia Torelli Casalini und ihr Mann Felice Torelli in den von Cosimo III. in Auftrag gegebenen Selbstporträts sich mit Malutensilien zeigen (etwa zehn Jahre später gingen weitere Selbstbildnisse der beiden in die Sammlung ein). Prinz 1971, S. 199, Dok. 132; Roberta Piccinelli: „Female Painters and Cosimo III. de' Medici's Art Collecting Project“, in: Sheila Barker (Hg.): *Women Artists in Early Modern Italy. Careers, Fame, and Collectors*, Turnhout 2016, S. 151–155.

289 Siehe zu den Wirkkräften sowie dem Lebendigkeitstopos in der Selbstbildnissammlung Kapitel V.

290 „Godo che sia venuto da Venezia il ritratto di Paolo [Veronese] di mano del Parma [sic], che sarà una bella gioia per la tribuna di S.A.S.ma, ma nella stanza de' ritratti non starà bene, perchè l'intenzione primaria,

erklärte er in diesem Zusammenhang erneut die Bedeutung der *Sala* und ihre strikten Vorgaben: Das Porträt Veroneses in der Ausführung Palmas könnte – da es offenbar einen hohen künstlerischen Wert besitze – zwar in die Tribuna gehängt werden, allerdings sei es für die Selbstbildnissammlung keinesfalls geeignet, da die *Sala* „plausibilissima“ – also in sich geschlossen bleiben musste und lediglich authentische Selbstbildnisse erlaubte. Der Kunsttheoretiker schloss seine Erläuterung mit dem Verweis darauf, dass er viele Künstlerporträts aus der Hand hervorragender Maler kenne, allerdings würde er diese unter keinen Umständen für die *Sala dei Pittori* vorschlagen. Denn es sei, wie er im selben Jahr an anderer Stelle nochmals präzisierte, die Absicht, weiterhin ausschließlich eigenhändige Selbstbildnisse aufzunehmen und den „*ritratti di Pittori simpliciter*“ dort keinen Platz einzuräumen.²⁹¹ Das streng determinierte Konzept wurde somit, wie auch Bassetti bestätigt, unter Cosimo III. keinesfalls aufgegeben. Denn allein aufgrund ihrer Geschlossenheit, die mit viel Zeit, Mühen und Kosten bewahrt wurde, konnte die Sammlung als *rarietà* bestehen und – wie das letzte Kapitel darlegen wird – einen Ort des kunsthistorischen Wissens formen.²⁹²

Eine zweite Tribuna als Ort des Wissens

Die exzeptionelle Bedeutung und *rarietà* der *Sala* war auch Giovanni Targioni Tozzetti und Giuseppe Pelli Bencivenni bewusst: Um 1780 bezeichneten beide den Selbstbildnissaal gleichlautend als „molto elegante tribuna“.²⁹³ Die eigentliche Tribuna der Florentiner Uffizien rekuriert mit ihrem oktagonalen Grundriss auf den Charakter einer abgeschlossenen Apsis.

e che rende plausibilissima questa raccolta, è che i ritratti sieno di propria mano dei rappresentati, che quando si uscisse di questa riga come altra volta ò accennato, se ne avrebbe quanti se ne volesse, ed io ne so dei bellissimi ad stupore, quali non ò mai proposti ne proporrei come non proprii per l'assunto intrapreso.“ Baldinucci am 5. April 1681 (ASF, MdP, f. 1526, diversi); zit. nach Prinz 1971, S. 182 f., Dok. 61.

291 Offenbar sind mehrfach ‚einfache‘ Künstlerporträts angeboten, allerdings abgelehnt worden, da sie nicht den Anforderungen der Eigenhändigkeit entsprachen: „l'intenzione nostra non pare che sia di dar luogo a ritratti di Pittori *simpliciter*, ma a ritratti di lor mano, che quando ciò non fusse, il museo si potrebbe empir presto di ritratti di man di buoni maestri artefici“. Baldinucci am 20. März 1681 (ASF, MdP, f. 1526, diversi); zit. nach Barocchi 1975, Bd. VI, S. 446.

292 Apollonio Bassetti verinnerlichte das Konzept und trug es an Giovanni Battista Mancini unmissverständlich heran: es handle sich bei der Sammlung um eine „serie di Ritratti Originali de' Pittori più Celebri, antichi e moderni, fatti di lor propria mano, che formano una bella stanza, e son raccolti con gran tempo, fatica, e dispenso [...] che conviene d'una tal rarità, sta sempre in attenzione, et in pratiche d'acquistar quelli che li mancano“ Apollonio Bassetti am 27. August 1680 (ASF, MdP f. 3661, III); zit. nach Prinz 1971, S. 189, Dok. 83.

293 Targioni Tozzetti 1780, S. 479; Pelli Bencivenni 1779, Bd. I., S. 280–282. Die Bezeichnung als Tribuna ist dahingehend auffällig, da Pelli Bencivenni behauptet, die eigentliche Tribuna habe ihren Namen aufgrund ihres oktagonalen Grundrisses und ihrer mit Perlmutter verkleideten Kuppel erhalten (ibid., S. 96). Diese Gestaltung ist für den Selbstbildnissaal nicht zu konstatieren, weshalb die neue Titulierung der *Sala dei pittori* auf ihre Bedeutung als „quella sicuramente rara, e preziosa collezione“ zurückzuführen ist (ibid., S. 257). Zu dieser Semantik und den Zusammenhängen zwischen der Selbstbildnissammlung mit der Tribuna und dem Studiolo von Francesco I. vgl. Prinz 1971, S. 41.

Wie ein ‚Sanctum Sanctorum‘ bewahrt sie die wertvollsten Kunstwerke der Medici auf und setzt sie zudem in einen größeren, kosmologischen Bezug.²⁹⁴ Die Schausammlung wies in ihren Grundzügen noch latente Strukturmerkmale einer Kunst- und Wunderkammer auf, da sie in Anlehnung an ein enzyklopädisches System mit einer möglichst hohen Diversität an Objekten und Materialien ausgestattet wurde, die den Besuchern einen panoramischen Blick auf das Schaffen der Natur und Menschen eröffnete. Die Tribuna war, wie unter anderem Horst Bredekamp argumentiert, keine passive Kunstkammer, sondern vielmehr eine Bühne: Sie einte mit ihren unterschiedlichen Funktionen zugleich den epistemologischen Charakter sowie die materielle und symbolische Repräsentation der Ordnung der Dinge am Sitz des Großherzogs. Damit wurde die Anlage der Uffizien mit ihren angebundenen Werkstätten auch hier bereits durch eine gewisse Verflechtung von Wissenschafts- und Kunstgeschichte charakterisiert.²⁹⁵

Unter diesen epistemologischen Vorzeichen, in der die Praxis des Sammelns, Forschens und Gestaltens als Einheit begriffen wurde, bildete auch die *Sala dei Pittori* als zweite Tribuna nicht ausschließlich ein repräsentatives Gefüge, sondern eine Schnittstelle zwischen Kunst und Wissen. Ihre Institutionalisierung als spezieller Ort für evidenzbasierte, kunsthistorische Erkenntnis, an dem ein kultureller Austausch praktiziert und zelebriert wurde, korrelierte mit ihrem Zugang und ihrer Sichtbarkeit.²⁹⁶ Denn eine persuasive Anschaulichkeit und epistemische Relevanz war nicht argumentativ, sondern ausschließlich durch eine bereits etablierte Sehgewohnheit und Wahrnehmung zu erreichen.²⁹⁷

Diese Form des Dokumentierens, Zeigens und Überzeugens gehörte sowohl unter Leopoldo als auch unter Cosimo III. zur etablierten Praxis. Schließlich war bei der Empirie, die den methodischen Kriterien des eigenen Sehens und Erkennens unterlag, das Vor-Augen-Stellen im Rahmen einer Audienz für die Glaubwürdigkeit der Ergebnisse essentiell.²⁹⁸ Paula Findlen bezeichnet den Medici-Hof im 17. Jahrhundert geradezu als ein ‚Theater des Experimentierens‘. Insbesondere Francesco Redi (1626–1697) – aktives Mitglied sowohl der Accademia del Cimento als auch der Accademia della Crusca – präsentierte hier

294 Detlef Heikamp: „Le sovrane bellezze della Tribuna“, in: ders. et al (Hgg.): *Magnificenza alla corte dei Medici*, Mailand 1997, S. 329–345 und mit ausführlicher Literaturangabe auf S. 76, Anm. 187.

295 Für Fürsten und Kaiser war eine aktive Teilnahme an der Forschung ein Ausweis ihrer absoluten Herrschaft, der nicht alleinig ihrer repräsentativen Würde, sondern auch eine aktive Kontrolle an der Außenwelt betonte; die Kunstkammern wurden so auch zu Impulsgebern der Universitäten und Akademien. Bredekamp 2000, S. 53; von Herrmann 2003, S. 120 f.

296 Für Wissenschaft als etabliertes kulturelles System, das zugänglich gemacht wurde, Adi Ophir: „A place of knowledge recreated. The library of Michel de Montaigne“, in: *Science in Context*, 4, 1991, S. 163–189.

297 Rößler 2012, S. 3 f.

298 Insbesondere durch die Präsenz des Großherzogs – der als Augenzeuge diente –, bestätigte er seine Resultate mithilfe der Autorität des Anwesenden. Die Bezeugung der Erfahrungen eines fürstlichen Mitglieds war unantastbar. Damit erhöhten diese durch ihre Anwesenheit die Glaubwürdigkeit des Experiments. Findlen 1993, S. 38–44 u. S. 53.

eine Reihe von Experimenten mit wiederholbarem Vorführcharakter einem größeren Publikum, die im Anschluss diskutiert wurden.²⁹⁹ Die Experimente und Gespräche bei Hofe bedingten sich sogar gegenseitig: Da hier unter anderem eine Diskussion über die produzierenden Organe des Schlangengifts und dessen Zusammensetzung aufkam, ordnete Ferdinand II. de' Medici umgehend eine experimentelle Demonstration zu jeder These an, mit denen die Wahrheit überprüft werden sollte. Zu diesem Zweck ließ Redi über hundert Schlangen von Neapel nach Florenz bringen und anschließend verbrennen, um aus ihrer Asche und verschiedenen Kräutern ein Pulver, das als Gegengift für Schlangenbisse intendiert war, herzustellen.³⁰⁰ Im Zuge der Schlangenexperimente ist, wie Karin Leonhard vermutet, auch Stefano della Bellas Aquarellzeichnung der Studie eines Vipernkopfes entstanden, der überdeutlich und in realistischer Weise die Giftzähne präsentiert.³⁰¹

Die Bedeutung der Augenzeugenschaft während dieser Experimente hielt Redi in seinen Briefen³⁰² und Abhandlungen³⁰³ kontinuierlich fest. Da sich Wahrheit nicht aus Büchern ableiten lasse, stellte Redi die Forderung auf: „lavorar di propria mano, e veder le cose con gli occhi propri“. ³⁰⁴ Die Kategorien der „propria mano“ und der „occhi propri“ waren sowohl in der experimentellen Erfahrungswissenschaft, als auch offenkundig in der *Sala dei Pittori* konstitutive Mittel zur Erlangung einer *certezza*. Denn auch in der Selbstbildnissammlung wurden den Besuchern spezifische Aspekte kunsthistorischer Bereiche vor Augen geführt, damit sie diese visuell erfassen und diskutieren konnten, ohne ausschließlich auf schriftliche Traktate und Theorien – etwa von Vasari, Dolce, Malvasia,

299 Findlen 1993, S. 38–44; dies. ²1996a, S. 194–198; Boschiero 2007, S. 238 f. Paula Findlen: *Empires of Knowledge: Scientific Networks in the Early Modern World*, 2018.

300 Francesco Redi: *Osservazioni intorno alle vipere*, Florenz 1664, S. 6 f.: „per ritrovare delle cose la mera verità nuda, pura, e schietta“. Bei der Frage, ob das Schlangengift in den Blutkreislauf injiziert werden muss, um zu töten, verweist Redi auch auf die Geschichte Cleopatras. Siehe hierzu auch Tribby 1991; Findlen 1993, S. 46 u. Leonhard 2013, S. 199–203. Auch Leopoldo kannte die Experimente und versandte einige Ausgaben der Publikation. Siehe Leopoldos Brief an den Kardinal Antonio Barberini, dem er als Zeichen seiner Wertschätzung ein Exemplar übereignete: Leopoldo de' Medici am 13. Mai 1664 (ASF, MdP, f. 5564, c. 663). Ebenso schenkte er Manfredo Settala eine Ausgabe, siehe Leopoldo de' Medici am 10. Mai 1664 (ASF, MdP, f. 5564, c. 343).

301 Leonhard 2013, S. 202 f. Stefano della Bella, *Kopfstudie einer Viper*, 1660er Jahre, GDSU, Florenz, Inv.-Nr. 892 Orn.

302 Francesco Redi schreibt an Alessandro Moro im Jahr 1669: „Quando io feci quelle mie Osservazioni intorno alle Vipere, ebbi due sole intenzioni, una delle quali fu il soddisfare con onorevole passatempo alla mia naturale curiosità; ed a quella del Sig. N. N. l'altra si fu di fare ogni sforzo a me possibile per ritrovare la verità, e perciò siceramente e senza veruna alterazione scrissi quello che vidi, o per lo meno mi parve di vedere.“ Zit. nach Bonciani 1999, S. 36.

303 Zur bildhaften Sprache und dem rhetorischen Vor-Augen-Stellen in Dialogform und in toskanischem Dialekt, mit dem nicht nur die *esperti*, sondern breitere soziale Schichten adressiert werden sollten, vgl. Findlen 1993, S. 83–44; Daston & Lunbeck 2011; De Angelis 2011; Oy-Marra & Schmiedel 2020, S. 7.

304 Walter Bernardi: „Il naturalista del Granduca. La Carriera di uno scienziato e poeta aretino alla corte dei medici“, in: idem. 1997, S. 11–28, hier S. 16 f.

Baldinucci und anderen – angewiesen sein zu müssen.³⁰⁵ Insbesondere die neue Auftragsformel „in atto di dipingere“ hatte eine Intensivierung der Anschaulichkeit und des epistemischen Charakters ermöglicht, da individuelle künstlerische Gesichtspunkte durch die produktionsästhetische Ausfertigung und Komposition auf direktem Weg erfasst werden konnten.

Dass Cosimo III. mit der Auftragsformel keinen, wie Prinz annahm, willkürlichen oder ausschließlich repräsentativen Zweck verfolgte, sondern dezidiert auf einen Evidenz- und Erkenntnisgewinn abzielte, kann auch durch den Verweis auf zwei weitere seiner wissenschaftlich-kulturhistorischen Interessen plausibilisiert werden: seine Dokumentationsmaßnahmen während zahlreicher Reisen in die Niederlande, England, Irland, Frankreich, Spanien und Portugal sowie das Sammeln diverser „libri orientali“ und einer in Auftrag gegebenen Übersetzung eines Tagebuchs der Moskauer Botschaft in China.³⁰⁶ Seine direkte Verbindung und Förderung von Fragen, die sich in einem künstlerischen, wissenschaftlichen sowie kulturhistorischen Spannungsfeld bewegen, ist zudem von Nadia Bastogi und von Irina Schmiedel anhand der botanischen Zeichnungen des Stilleben- und Tiermalers Bartolomeo Bimbi (1648–1729) überzeugend dargelegt worden. Eine mediale Verknüpfung von Bild und Text mit dem Ziel der Erkenntnis, der Dokumentation sowie der Informationsvermittlung – respektive Sichtbarmachung – strebte der Großherzog folglich aktiv in mehreren Bereichen an.³⁰⁷

Vor dem Hintergrund dieser empirischen Interessen und Bemühungen Cosimos ist ein Vortrag zu verstehen, den Baldinucci am 29. Dezember 1692 vor den Mitgliedern der Accademia della Crusca hielt. Darin demonstrierte er die Methode des Vor-Augen-Führens als überzeugendes Mittel seiner These zu den vier Prinzipien ‚guter Kunst‘. Der Kunsttheoretiker plädierte für ein normiertes Regelwerk, bestehend aus den spezifischen Kriterien *disegno*, *proporzione*, *espressione* und *colorito*, anhand derer Erfüllung man

305 Wie Giuseppe Pelli Bencivenni festhielt, unterwanderte alsbald die visuelle Argumentationsstruktur den geschriebenen Text: „Il descritto catalogo di questa collezione, com'è stato detto dei quadri, riuscirebbe cosa troppa lunga e forse sterile, perché in genere di belli arti fa sempre meglio conoscere il sentimento della vista, che di ogni più studiata e lunga descrizione.“ Zit. nach Fileti Mazza 2009, Bd. II, S. 273.

306 Auf seinen Reisen nach Lissabon erwarb Cosimo auch geografische Karten von der Küste Afrikas, Persiens und Indiens. Siehe zu Cosimos Reisen: Marco Chiarini: „Il Granduca Cosimo III dei Medici e il suo contributo alle Collezioni Fiorentini“, in: Barocchi & Ragioneri 1983, S. 319–329; Serenella Rolfi: „Il difetto di lontananza. Appunti sui viaggi di Cosimo III. de' Medici nel Nord Europa“, in: *Ricerche di Storia dell'Arte*, 54, 1994, S. 53–68; Francesco Martelli (Hg.): *Il viaggio in Europa di Pietro Guerrini (1682–1686)*, 2 Bde., Florenz 2005; Agnello Cattaneo & Sabrina Corbellini (Hgg.): *Sguardi Globali. Mappe olandesi, spagnole e portoghesi nelle collezioni del Granduca Cosimo III de' Medici* [Ausst. Florenz, Biblioteca Medicea Laurenziana, 7. November 2019 – 29. Mai 2020], Florenz 2019. Zum Sammeln ‚orientalischer Bücher‘ und anderer Schriftwerke siehe den Brief von Magliabechi an Apollonio Bassetti vom 15. Januar 1671 (ASF, MdP, f. 1523, c. 508). Vgl. Barocchi & Gaeta Berteltà 2011, Bd. IV, 1, S. 270–273.

307 Bastogi 2007, S. 55; Schmiedel 2016.

erkenne, ob ein Gemälde gut ausgeführt sei.³⁰⁸ Mithilfe des vierten Punktes, nämlich der Farbe, argumentierte Baldinucci, dass in antiken Werken in der Darstellung von Licht und Schatten nicht das gleiche *rilievo* erreicht worden sei wie in zeitgenössischen Bildnissen. Grund dafür sei die vorwiegende Ausführung in Tempera und Fresko, also Techniken, bei denen die Farbpigmente mit Wasser vermennt wurden. Daraus zog er sein Resümee, dass Wasser die Intensität aus den Farben nehme, da helle Töne besonders hell und dunkle nur wenig dunkel gehalten werden. Öl verschaffe hingegen den Farben eine *morbidezza*, sodass zeitgenössische Maler in der Lage seien, das Inkarnat ‚wahr‘ erscheinen zu lassen. Um seine Aussage zu untermauern, nahm Baldinucci eine „*dimostrazione fisica*“ vor – er führte folglich seine kunsttheoretischen Überlegungen dem Auditorium unmittelbar vor Augen:

Vogliamo anche la ragione della ragione, o per meglio dire vogliamo una dimostrazione fisica di quanto io dico? Si prenda una porzioncella di colore qualsisia naturale, o artificiale; si bagni, o si stemperi con acqua, e lo stoffo facciasi ad altra porzione con olio; e vedremo subito, che tanto l'uno, che l'altro fannosi di assai più profondo colore di quel ch' egli erano, senza però alcuna differenza fra di loro; ma che? fate che si parta dal primo, dico dallo stemprato coll' acqua l'umidità dell'acqua; dico, ch'ella s'asciughi; e subito voi vedrete, che il colore, che s'era fatto molto profondo, ritorna alla sua antica chiarezza. Dell'a olio non è così, perchè la materia con che egli è stemprato, fattasi una cosa stessa con esso, non s'asciuga, ma si secca, e quale il ridusse, tale il ferma, e così non mai rimette, o scema, ne pure per ombra quella profondità di colore, che essa materia gli cagionò da principio.³⁰⁹

Die beweisführende Methode speiste sich aus der visuellen Demonstration. Mittels hinweisender Formulierungen wie „vedremo subito“ oder „voi vedrete subito“ verlieh Baldinucci seiner These über die verändernde Wirkung von Wasser und Öl auf die Farbpigmente den nötigen Nachdruck und erreichte mithilfe der Strategie des Vor-Augen-Führens den gewünschten überzeugenden Effekt. Dies bestätigt ein abgedruckter Kommentar in der angehängten Approbation, demnach der Zuhörer Niccolò Castellani den Vortrag als „piena d' erudizioni, e di ragioni convincenti“ beurteilte.³¹⁰ Beinahe zeitgleich reformierte Jean-Baptiste Colbert (1619–1683) die *Conférences* zu theoretischen Fragen der Malerei in der Académie Royale, indem er auf eine Regelmäßigkeit der Treffen bestand und verlangte, die Vorlesungen nicht mehr über abstrakte Konzepte wie Farbe und Zeichnung zu

308 Baldinucci 1692, S. 10.

309 So versicherte Baldinucci dem Publikum letztendlich seine Ergebnisse: „Questa ragione presa immediatamente dalla natura, può bastare per assicurarne, che non avendo avuto gli antichi Pittori il modo di temperare le loro tinte con materia untuosa, non poterono le lor Pitture avvicinarsi tanto al vero, quanto quelle fecero de' nostri moderni, e conseguentemente, che le lor Pitture non giungessero a tanta perfezione, quanto fecero quelle di costoro.“ Ibid., S. 26.

310 „Niccolò Castellani Vic. Gen. Fior, // Ho vista la Lezione fatta nell'Accademia della Crusca dal Sig. Filippo Baldinucci con particolare mio gusto, per esser piena d' erudizioni, e di ragioni convincenti l'intento dell'Autore“ Ibid., S. 32.

halten, sondern die Thesen anhand konkreter Werke aus der Sammlung vorzuführen. Am Beispiel eines ausgewählten und präsentierten Kunstwerks sollten so die Regeln der Académie Française diskutiert und abgeleitet werden.³¹¹

Vor diesen Hintergründen ist der nur zwei Jahre nach Baldinuccis Vortrag erteilte Auftrag des Selbstbildnisses Godfried Schalckens zu verstehen und seine mögliche Rezeption in Florenz nachzuvollziehen (Abb. 96).³¹² Cosimos Englischer Agent Thomas Platt empfahl Schalcken als Maler von Nachtszenen – wie sie sonst niemand im nordalpinen Bereich ausführen könne³¹³ – für die Selbstbildnissammlung, da eine solche Komposition in der *Sala* bisher noch nicht vorhanden sei.³¹⁴

Auf dem mittlerweile stark nachgedunkelten Porträt, das 1695 am florentinischen Hof eintraf, stellt sich Schalcken lebensgroß in Halbfigur dar. Sein in eine grüne Jacke gekleideter Körper dreht sich zur linken Bildseite, seinen Kopf wendet er hingegen den Betrachtenden zu. Mit seiner linken Hand hält er ein Blatt in *mezzotinto* mit einer Maria Magdalena,³¹⁵ während die rechte Hand zu seiner Brust führt und mit einem ausgestreckten Mittelfinger auf sich selbst verweist. Der Raum, in dem sich der Maler platziert, bleibt im

311 Zur *Académie royale de peinture et de sculpture* vgl. Nicolaus Pevsner: *Academies of Art, Past and Present*, Cambridge 1940, S. 83–90; Jutta Held: „Die Pariser Académie Royale de Peinture et de Sculpture von ihrer Gründung zum Tode Colberts“, in: Klaus Garber & Heinz Wismann (Hgg.): *Europäische Sozietätsbewegung und demokratische Tradition. Die europäischen Akademien der Frühen Neuzeit zwischen Frührenaissance und Spätaufklärung*, Tübingen 1996, S. 1748–1779; dies.: *Französische Kunsttheorie des 17. Jahrhunderts und der absolutistische Staat: Le Brun und die ersten acht Vorlesungen an der königlichen Akademie*, Berlin 2001.

312 Siehe Chiarini, in: Mus. Kat. Florenz 1979, S. 990, Nr. A823.

313 In der Kunstliteratur wird die Darstellung von Nachtszenen, künstlichen Lichtquellen und der damit verbundenen Schwierigkeiten vielfach diskutiert; vgl. bspw. Giovanni Paolo Lomazzo: *Trattato dell'arte della pittura*, Mailand 1584, Buch 4, Kapitel 7; Karel van Mander: *Het Schilder-Boeck*, Haarlem 1604, fol. 31; Samuel van Hoogstraten: *Inleyding tot de Hooge Schoole der Schilderkonst*, Rotterdam 1678, S. 268. Siehe Sophie Schnackenberg: „‘Studium’ und ‘Inspiratio’. Godfried Schalckens Gemälde ‚Kunstabstrachtung bei Lampenlicht‘ (um 1680/1685) im Spannungsfeld ikonographischer Tradition und zeitgenössischer Kunsttheorie“, in: *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst*, 3. F., 54, 2003, S. 183–217.

314 „non mi ricordo d'aver visto nella sudetta Galleria nissun ritratto di pittore che sia fatto di notte.“ Zit. nach Anna Maria Crinò: *Fatti e figure del seicento anglo-toscano: documenti inediti sui rapporti letterari, diplomatici, culturali fra Toscana e Inghilterra*, Florenz 1957, S. 192. Den Auftrag erhielt Schalcken unter folgenden Angaben: „della grandezza e maniere più conforme al forte della sua abilità, e che il ritratto sia in azione o di dipingere o, d'altra opera che a lui piaccia, perchè in atto d'operare i lumi abbiano a far meglio giuoco e dar maggior forza al lavoro.“ Der Brief ist eine Antwort auf die Frage Schalckens, wie er sein Selbstbildnis für Cosimo III. gestalten solle. Thomas Platt am 1. Juni 1694 (ASF, MdP, f. 4247). Siehe auch den Antwortbrief von Bassetti am 7. Juni 1686 (ASF, MdP, f. 4245, c. 319); zit. nach Prinz 1971, S. 46. Hierzu ebenfalls Langedijk 1992, S. 165–171, Nr. 31.

315 Es handelt sich um ein Mezzotinto, der zwei Jahre zuvor von dem in London lebenden John Smith ausgeführt wurde, der mit Schalcken zusammenarbeitete. Das Blatt gibt die Komposition eines heute verschollenen Gemäldes wieder. Siehe Frantis, in: Anja Sevcik (Hg.): *Schalcken. Gemalte Verführung* [Ausst. Köln, Wallraf-Richartz-Museum, 25. September 2015 – 24. Januar 2016], Stuttgart 2015, S. 288–291, Nr. 78.



96__Gottfried Schalcken,
Selbstbildnis, 1695, Öl auf
 Leinwand, 92 × 81 cm, GdU,
 Florenz.

Dunkel verborgen. Die einzige Lichtquelle ist eine hell brennende Kerze, die sowohl das Antlitz des Künstlers als auch einen am linken Bildrand zu sehenden roten Vorhang beleuchtet.

Schalcken verdeutlicht mit der für sein Œuvre typischen Nachszene abermals seine Professionalisierung und seine *maniera*, die Platt mit jener Carlo Dolcis verglich.³¹⁶ Gleichzeitig mit dem Selbstbildnis übersandte Schalcken das Blatt der Maria Magdalena (Abb. 97)³¹⁷, das er in seinem Selbstbildnis in den Händen hält.³¹⁸ Dieser Umstand bestätigt erneut den oben diskutierten Wunsch nach einer auf Authentizität und Nachweisbarkeit

316 Vgl. Erik Larson: „A self-portrait by Godfried Schalcken“, in: *Oud-Holland*, 79, 1964, S. 78 f.; Raupp, 1984, S. 217 f.; Thierry Beherman: *Gottfried Schalcken*, Paris 1988, S. 153 f., Nr. 56; Wayne Frantis: „Schalcken in London. Self-Portraiture as Self-Promotion“, in: Marcus Dekiert (Hg.): *Wallraf-Richartz-Jahrbuch*, 77, 2016, S. 19–42.

317 Langedijk verweist auf dem Unstand, dass Cosimo III. um einen zweiten Stich bat, da er den ersten seinem Mitarbeiter Bassetti schenkte. Schalcken versandte daraufhin das Exemplar, das heute im GDSU unter der Inv.-Nr. Stampe Sciolte 10591 aufbewahrt wird. Langedijk 1992, S. 167, S. 170, Nrn. XI u. XII.

318 „Il Pittore ha finito il proprio ritratto per S. A., l'ha fatto con una forza e delicatezza inespessibile. Il Ritratto è di notte essendovi un lume su un candelliere naturalissimo, tiene con una mano una stampa d'un quadro di notte fatto da lui e con l'altra mano mostra ch' egli n'è l'autore, vi sono altri ornamenti e

basierenden Diskussion innerhalb der Kunstsammlung. Denn im Jahr 1700 erkundigte sich Schalcken während einer Reise nach Den Haag bei Cosimos Mitarbeiter Jacopo Giraldi, ob 1695 tatsächlich sein originales Selbstbildnis in die Sammlung gelangt sei. Schalcken hätte nämlich klare Indizien, dass ein anderer aus Missgunst die Sendung mit dem Gemälde abgefangen und sein Abbild nach einem kursierenden Stich eines kurz zuvor entstandenen Selbstbildnisses (Abb. 98)³¹⁹ nachgemalt und dieses statt des Originals in die *Galleria* geschickt habe. Deshalb wolle der Maler sichergehen, ob Cosimo III. das für ihn bestimmte authentische Selbstbildnis oder möglicherweise eine Fälschung erreicht hatte – Giraldi spricht in seinem Brief explizit von einem „quadro falsificato con la di lui effigie e nome“. Aus diesem Grund schickte der Medici-Gesandte den von Schalcken erhaltenen Stich des früheren Selbstbildnisses nach Florenz, damit dieser mit dem vom Großherzog in Auftrag gegebenen Selbstporträt abgeglichen („riscontrare“) werden könne. Im Falle, dass sich das Künstlerbildnis und der Stich gleichen, würde der Betrug aufgedeckt: „et essendo simile è certa la fraude, e se è differente è vano il timore“.³²⁰ Zum Zweck einer evidenzbasierten Absicherung bat der Mitarbeiter zudem um eine Skizze des in Florenz vorhandenen Porträts, die er Schalcken zu zeigen beabsichtigte und ihm dadurch versichern könnte, dass sein genuines Selbstbildnis wirklich in die Sammlung eingegangen war.³²¹

Unabhängig davon, ob Schalcken tatsächlich Zweifel an der Übermittlung hatte und eine Fälschung vermutete, oder ob er aus rein strategischen Gründen Cosimo III. ein weiteres Abbild seiner selbst mit dem Stich unterbreiten wollte, ist an dieser Stelle erneut auf die angewandte Methode der Autopsie sowie das Vor-Augen-Stellen innerhalb des Originalitätsdiskurses hinzuweisen, über den im Zusammenhang mit der Sammlung offenbar stetig reflektiert wurde. Schließlich verlangte der Künstler für den Sicherungsprozess den direkten Abgleich seines zugesandten Selbstbildnisses mit einem Stich, den er eigens dafür mitschicken ließ, während zusätzlich eine Skizze von dem in Florenz befindlichen Bildnis angefordert wurde. Somit wird die Nutzung von Druckgrafiken und Zeichnungen für eine enge Beweisführung und als Dokumentationsmedien für die Selbstbildnissammlung evident.³²²

da tutti [sic!] i periti viene assicurato ch'è un pezzo ammirabile, essendo finito al maggior segno, secondo la maniera di Carlin Dolci.“ Thomas Platt am 11. Januar 1695. Zit. nach Langedijk 1992, S. 169, Nr. VII.

319 Langedijk rekonstruierte, um welchen Stich es sich gehandelt hat; dieser rekurriert auf Godfried Schalcken, *Selbstbildnis*, 1694, Öl auf Leinwand, 114,3 × 101,6 cm, Hagerstown MD, Washington County Museum of Fine Arts.

320 Jacopo Giraldi an Cosimo III. am 3. September 1700 (ASF, MdP, f. 4233); zit. nach Langedijk 1992, S. 170, Nr. XIII. Erstmals transkribiert durch Crinò 1960, S. 259.

321 Brief von Giraldi an Cosimo III. vom 12. Oktober 1700; ed. in Crinò 1960, S. 259 u. Langedijk, 1992, S. 171, Nr. XV.

322 Neben dem Fall Schalckens ist die Hinzunahme von Stichen für den Abgleich eines Selbstbildnisses auch im Falle eines Selbstporträts Holbeins des Jüngeren gesichert, das im September 1681 von Francesco Teresi nach Florenz gesandt worden ist. Um sich der Originalität zu versichern, forderte Cosimo III. einen



97__John Smith, nach Gottfried Schalckens ‚die büßende Maria Magdalena‘, um 1693, Mezzotinto, 35,4 × 25,2 cm, Rijksmuseum, Amsterdam.



98__Pieter Schenck, nach Gottfried Schalckens Selbstbildnis, 1694, Mezzotinto, 24,7 × 18,8 cm, Rijksmuseum, Amsterdam.

Mit der neuen Auftragsformel „in atto di dipingere“ verlieh Cosimo III. der Sammlung einen wirkungsästhetischen Schwerpunkt und spitzte das originäre Konzept bedeutend zu, indem er die ‚Lebendigkeit‘ der Kunst als konstitutiven Topos der *Sala dei Pittori* einführte. Dadurch, dass er den Malern erlaubte, aus dem Bild ‚herauszutreten‘ und das künstlerische Arbeiten zum Thema zu machen, wurde den Rezipienten vor dem Hintergrund der rhetorischen Kategorie der *enargeia*, die eine ‚Lebendigkeit‘ als innewohnende Kraft meint, noch stärker suggeriert, den Künstler oder die Künstlerin selbst vor Augen zu haben. Dem Selbstbildnis wurde hiermit eine Klarheit und Deutlichkeit immanent und eine selbst konstituierte Evidenz geschaffen. Die Maler bestätigten auf diese Weise ihre

Stich Wenzel Hollars, auf dem Holbeins Gesicht deutlich zu sehen sei. Prinz 1971, S. 133 f. Siehe für die Abwicklung des Kaufs und die Transkription der Briefe Crinò 1956, S. 187–194. Ab dem 18. Jh. bedienten sich immer mehr Kenner auch Druckgrafiken zur Authentifizierung von Kunstwerken. Landgraf Wilhelm VIII. von Hessen-Kassel (1682–1760) ließ sich bspw. zur Prüfung Kunstwerke nach Kassel schicken, die unter Zuhilfenahme seiner Kupferstichsammlung untersucht wurden, manche Sammler sandten direkt Reproduktionsstiche zu, auf denen die Autorschaft der Künstler bezeugt war. Brakensiek 2003, S. 395.



99__Giovan Battista Foggini, *Kardinal Leopoldo de' Medici*, 1697, Marmor, 160 cm hoch, GdU, Florenz.

Autorschaft und ihre Professionalisierung und in einem letzten Schritt sogar ihre eigene Vita: Cosimo III. erbat von Hyacinthe Rigaud explizit, neben seinem Selbstbildnis zusätzlich eine Autobiografie anzufertigen und ihm zuzusenden, die er 1716 erhielt.³²³ Folglich versuchte man mit der *Galleria degli Autoritratti* ein Grundproblem innerhalb der Theoriediskussion der Kunstgeschichte aufzugreifen, die zuvor lediglich in textueller Form erzählt und analytisch behandelt wurde. Durch die Verstreungen der Selbstbildnisse mit weiteren Werken der gleichen Autoren unterschiedlicher Gattungen und Medien sowie einer (wenngleich kleinen) Auswahl autobiografischer Texte wurden sie zu ‚lebendigen‘ Kommunikationsmitteln. Sowohl die Betrachter, als auch das Kunstwerk selbst nahmen dadurch eine neue Rolle ein, da nicht (ausschließlich) ästhetische, sondern vordergründig ontologische Fragen der Kunstgeschichte verhandelt werden konnten. Sie trugen einen dezidiert edukativen Anspruch in sich, wie Cosimo III. selbst treffend formulierte: „mia Galleria per insegnamento dei secoli futuri“.³²⁴

Seit dem Jahr 1697 verkündete die Inschriftentafel an der von Giovan Battista Foggini angefertigten Statue Leopoldos (Abb. 99) in der *Sala dei Pittori*, was ein Besucher in diesem

323 Prinz 1971, S. 201, Dok. 138.

324 7. Juni 1686 (ASF, MdP, f. 4245, c. 319); zit. nach Prinz 1971, S. 134.

Raum erblickte: „VVLTVS PICTORVM TOTO ORBE CELEBRIORVM PROPRIA MANV“.³²⁵ Die jeweilige Identität der immer größer werdenden Zahl der Maler wurde ihm etwas später zudem durch den *cartiglio* an den vereinheitlichten Galerierahmen unzweifelhaft kommuniziert. Da die Selbstbildnisse ein zusammenhängendes Ensemble mit epistemischer Relevanz formten, betraten die Besucher hier ein erfahrbares Pantheon der Kunstgeschichte, in dem ihnen das ‚lebendige Abbild‘ und die individuelle Spezialisierung der Maler unmittelbar vor Augen geführt wurden.

325 Giovan Battista Foggini, *Kardinal Leopoldo de' Medici*, 1697, Marmor, 160 cm hoch, Florenz, Gallerie degli Uffizi. Die Inschriftentafel besagt: „LEOPOLDO AB ETRVRIA CARDINALI NVISMATVM TABVLARVM SIGNORVM GEMMARVM OMNIVM DENIQVE DELICIARVM ERVDITAE ANTIQVITATIS VINDICI ARBITROQVE INTER HEAC IPSIVS MONVMENTA VERE REGIA VIVOS AC SPIRANTES QVASI VVLTVS PICTORVM TOTO ORBE CELEBRIORVM PROPRIA MANV AETERNITATI CONSERCRATOS PETRVO DE SE CIVIBVS DEQVE POSTERIS OPTIME MERITO COSMVS III. M. ETRVR. D. MEMOR GRATVSQVE SVVM QVOQVE VTI PAR ERAT LOCVM DEDIT“.

Epilog

Der Gattung des Selbstbildnisses ist eine Einzigartigkeit immanent, um die Leopoldo und Cosimo III. de' Medici unablässig dachten: Der Bildträger verkörpert aufgrund technischer sowie mimetischer Ausführung ein ‚lebendiges‘ Abbild der Künstler, zugleich konserviert er die spezifischen künstlerischen Charakteristika. Diese Eigentümlichkeit gab seit der Mitte des Seicento Anlass dazu, anhand gesicherter Selbstbildnisse nicht ausschließlich Erkenntnisse über die individuelle *maniera* sowie die Physiognomie der Maler zu sammeln, vielmehr wurden im Zuge einer systematischen Anordnung innerhalb der *Galleria degli Autoritratti* auch kunsttheoretische Wissensinhalte visualisiert, diskutiert und einem größeren Rezipientenkreis vermittelt. Dies zeigten insbesondere die hier herangezogenen Quellen und Kommunikationszeugnisse sowie die Kontextualisierung der *Galleria* in die epistemologischen Voraussetzungen und Dynamiken ihrer Zeit.

Wie die vorliegende Studie verdeutlichen konnte, war die Vielfältigkeit der Methoden zur Auslotung und Formung von Evidenz im Selbstporträt unter Leopoldo und Cosimo III. de' Medici eine Folge der postulierten Eigenhändigkeit. Sie verband sich mit den experimentellen Diskursen am florentinischen Hof, welche im Sei- und Settecento enorme Konjunkturen erfahren hatten. Die angewandten Strategien zur systematischen Erforschung ‚originaler‘ Selbstbildnisse resultieren aus dem parallelen Interesse an neuen wissenschaftlichen Praktiken – wie etwa der Autopsie und Empirie –, die insbesondere in der vom Kardinal begründeten Accademia del Cimento im Jahr 1657 ausgeübt und etabliert wurden.

Ich fasse kurz zusammen. Um die Ursachen und Anwendungen des vielschichtigen und beweisführenden Konzepts, das ein wechselwirkendes Verhältnis zur frühneuzeitlichen Erkenntnistheorie aufweist, darzulegen, konzentrierte sich die Analyse auf drei thematische Schwerpunkte. Der erste Teil untersuchte Leopoldos Perspektivwechsel innerhalb frühneuzeitlicher Sammlungstypologien. Dafür wurde zu Beginn der Arbeit ausführlich auf die Frage eingegangen, in welchem Zusammenhang die *Galleria* zu verorten – respektive nicht (!) zu verorten – ist. Hierzu widmeten sich Kapitel I und II ihrer Genese und ihrem Alleinstellungsmerkmal als Spezialsammlung. In diesem Rahmen konnte die vorliegende Studie sowohl den Eingang erster Selbstbildnisse auf das Jahr 1650 korrigieren, als auch die darauf folgende Chronologie erstmals konkret nachzeichnen. Dieser Schritt ermöglichte es, die innovativen Strategien der Erwerbspraxis sowie die radikale Abwendung der *Galleria* von älteren mediceischen Sammlungsstrukturen und bereits

existierenden Porträtreihen herauszuarbeiten, darunter auch jenen Serien, die bereits – wie etwa unter Ferdinand von Tirol in Ambras oder Charles I. in London – einige wenige Künstlerselbstbildnisse miteinschlossen. Im Zuge dessen konnte die häufig wiederholte These der kunsthistorischen Forschung, es handle sich um eine konzeptuelle Fortführung enzyklopädisch angelegter *uomini illustri*-Serien, klar widerlegt werden.¹ Ein prägnanter Unterschied zeigte sich in der Tradition, Taten und Tugenden der dargestellten Persönlichkeiten für die eigene Herrschaft zu funktionalisieren – ein Prinzip, das für die Selbstbildnisse nicht zutrifft. Auch die Art, wie Cosimo I. die berühmten Männer und Frauen innerhalb der Sala del Mappamondo in ein gesamtkosmisches Gefüge, das sowohl *naturalia* als auch *artificialia* umfasste, einbettete, bildet einen konzeptionellen Unterschied zur *Stanza dei Pittori*, die räumlich und inhaltlich von anderen Kunst- und Naturobjekten separiert wurde.² Zuletzt stellte das Kriterium der mimetischen Treue im Vergleich mit den aus dem 17. Jahrhundert stammenden *Ritratti degli artisti*, die Mitglieder der Accademia del Disegno wiedergeben und partiell auf existente Selbstbildnisse von Andrea del Sarto, Cigoli und Christofano Allori rekurrten, eine weitere deutliche Differenz der Selbstbildnissammlung heraus: Offensichtlich war eine exakte Wiedergabe der äußeren Erscheinung in den ‚einfachen‘ Porträtreihen weniger relevant als eine verweishafte Verkörperung von Qualitäten und Charaktereigenschaften. Im Gegensatz dazu machten Leopoldo und Cosimo III. de’ Medici die der Subgattung des Selbstbildnisses immanenten Eigenhändigkeit zum absoluten Postulat ihrer *Stanza* sowie der späteren *Sala*, da lediglich genuine Selbstporträts sowohl das ‚wahre‘ Abbild als auch den *modo di operare* der Künstler konservierten. Damit definierten sie die künstlerische Qualität und spezifischen Charakteristika individueller Maler und Schulen als Leitmotiv innerhalb der Sammlung. Ein Anliegen dieser Arbeit war es, darzulegen, dass die *Galleria* als Spezialsammlung angelegt worden ist, in der konzentriert eine einzige Gattung fokussiert, genau betrachtet und studiert werden sollte. Auf diese Weise konnte die Einzigartigkeit der Sammlung im Untersuchungszeitraum von 1650 bis 1723 herausgearbeitet werden. Ihrer Gestalt und ihrem konzeptuellen Anspruch wurde zwar im beginnenden 18. Jahrhundert durch Sammler wie Raffaello Mosconi ansatzweise nachgeeifert, jedoch wurde sie kein zweites Mal erreicht.

Der zweite Teil der Analyse galt anderen Fragestellungen: Den Ausgangspunkt bildeten die Ansätze und Untersuchungskriterien der mediceischen Agenten und Mitarbeiter sowie die ontologischen Voraussetzungen für das Kriterium der ‚Ähnlichkeit‘ zur Authentifizierung der Selbstbildnisse (Kap. III–IV). Da die Akteure einem breiten Spektrum von Agenten, Historikern und Künstlern (Marco Boschini und Pietro della Vecchia), Senatoren (Annibale Ranuzzi), Klerikern (Fra Bonaventura Bisi und Volumnio Bandinelli) sowie Kennern und Kunsttheoretikern (Paolo del Sera und Filippo Baldinucci) zuzuordnen sind,

1 Prinz 1971, S. 20; Caneva 1990, S. 16; Barocchi & Gaeta Bertelà 2007, Bd. III, 1, S. 255; Conticelli 2017, S. 190.

2 Liebenwein 1977, S. 135f; Acidini Luchinat 1997, S. 17.

wurden in Kapitel III exemplarisch vier Protagonisten angeführt und untersucht. Das Archivmaterial, das diese Studie berücksichtigte, erlaubte entscheidende Rückschlüsse auf ihre heuristischen Verfahren: Während Marco Boschini bei seiner Untersuchung des Selbstbildnisses von Marietta Robusti (Abb. 28) mittels seiner beharrlichen Auseinandersetzung mit der Bildstruktur – dem „osservando in istanza“³ – und ästhetischen Produktionsbedingungen des Gemäldes wie der *maniera*, Physiognomie und Biografie eine korrekte Zuordnung vornahm, konzentrierte sich der Maler Pietro della Vecchia aufgrund seiner eigenen praxisorientierten *esperienza* und seines umfangreichen Wissens zur *téchne* im Fall des Selbstbildnisses Leandro Bassanos (Abb. 30) auf die künstlerische Ausführung. Paolo del Sera wiederum setzte bei dem Selbstporträt Bartolomeo Passarottis (Abb. 33) auf einen mikroskopischen und auf Details gerichteten Sehvorgang, der signifikante Parallelen zu dem von Lorenzo Magalotti in den *Saggi* der Accademia del Cimento beschriebenen Scharfblick zur Ermittlung von Wahrheit aufweist. Ein Vergleich der Begutachtungen der Agenten und Mitarbeiter mit den autoptischen Verfahren zur Evidenzerzeugung des 17. Jahrhunderts ließ erkennen, dass es sich bei den Untersuchungen der Selbstbildnisse nicht um triviale Seh- Wahrnehmungen handelte, sondern tatsächlich um ein initiales Moment des Wissensprozesses, maßgeblich geprägt von den personellen und methodischen Überschneidungen mit der Accademia del Cimento.

Im Fokus von Kapitel V standen die Wirkkräfte der Selbstbildnisse. Es ging darum zu prüfen, wie Maler mittels ihrer künstlerischen Ausführung im Bild bewusst die Frage der Evidenz berühren und in welchem Spannungsverhältnis der Wirklichkeitsbezug im Abbild zur individuellen Selbstformung einer jeden Künstlerpersönlichkeit steht. Dabei konnten unter anderem in dem Selbstporträt von Carlo Dolci (Abb. 52) bewusst zum Einsatz kommende Strategien des Erkennens und Zeigens ausfindig gemacht werden, die mittels der doppelten Inszenierung seiner Person eine Darstellungsform erzielte, die – obgleich sie artifiziell konstruiert war – auf mehreren Ebenen für die Echtheit des Gesichts und für seine *maniera* bürgte. Unterdies ist in anderen Schlüsselwerken wie jenen von Gian Lorenzo Bernini (Abb. 59) und Federico Barocci (Abb. 63) am Medici-Hof ein empirischer Wahrheitsanspruch festgemacht worden, der sich in der Formel *al vivo* durch die Darstellung eines ‚bewegten‘ und ‚natürlichen‘ Körpers ausdrückte, der sich laut Baldinuccis kunsttheoretischen Aussagen unter anderem aus einem pastosen, fleischigen Farbauftrag formte.⁴ Gerade solche Techniken und Wirkweisen der Farbe studierte Leopoldo nachweislich sowohl auf theoretischer Ebene mittels Francesco Eschinardis Traktat *Brevis tractatus de coloribus* als auch auf praktischer Ebene, nämlich bei seiner eigenen malerischen Tätigkeit im Porträt des Musikers Simone Martelli (Abb. 61).⁵ Dass diese Brücke von theoriebezogenem und

3 Marco Boschini am 7. September 1675 (ASF, CdA, XVIII, 2, c. 413v).

4 Baldinucci 1681a, S. 100 u. 161 sowie Fehrenbach 2021, S. 310.

5 Ausst. Kat. Florenz, 1970, S. 565; Goldberg 1983, fig. 6; Barocchi & Gaeta Bertelà 2011, Bd. I, S. 198 f. und Bd. II, S. 565; Sframeli 2017, S. 244 f., Nr. 11.

empirischem Wissen bei den Analysen von ‚Ähnlichkeit‘ und Eigenhändigkeit der Selbstporträts ausschlaggebend gewesen ist, war ein zentrales Resultat von Kapitel V.

Der darauf folgende dritte Teil setzte seinen thematischen Schwerpunkt auf das Thema der Erzeugung von Erkenntnissen durch die Wechselwirkung sowie die netzartige Verknüpfung gattungsübergreifender Elemente in der *Galleria*. Konkret wurde in Kapitel VI der Frage nachgegangen, wie die Fülle an Zeichnungen, aber auch an schriftlichem und visuellem Informationsmaterial, in der *Stanza* eingesetzt wurde, um Wissen zu generieren. Eine erste Fallstudie galt den Vorzeichnungen von Cristofano Allori (Abb. 66 & 68) zu seinem Historiengemälde der *Judith mit dem Haupt des Holofernes* (Abb. 67), die jeweils sein eigenes Antlitz zeigen. Da der Kardinal sowohl die gezeichnete als auch die gemalte Ausführung in seinen Privatgemächern aufbewahrte,⁶ konnte mithilfe schriftlicher Zeugnisse dargelegt werden, wie die Zeichnungssammlung im Rahmen eines intensiven Seh- und Erkenntnisprozesses eingesetzt wurde, der durch den stetigen Vergleich mit den Gemälden einen synergetischen Effekt formte und in der Untersuchung von neuen Bildnissen die Zeichnung als epistemologisches Medium fruchtbar machte. Ein Ziel der Studie war es, diese ineinandergreifenden Mechanismen und Parallelen erstmals zu präzisieren und zudem aufzuzeigen, dass neben den Zeichnungen auch der von Baldinucci erstellte *Questionario* sowie der *Albero universale*, in denen er auf Grundlage einer vollständigen und ‚urteilsfreien‘ Studie Informationen über Künstler sammelte, gemeinsam mit den Selbstbildnissen ein Repositorium kunsthistorischen Wissens bildete.⁷

Jenseits der synergetischen Prozesse bildeten die Zugänglichkeit sowie die kategorische Systematik in der Disposition und Präsentation der *Galleria*, die im Zeichen der erkenntnistheoretischen Methodik des Zeigens, Beweisens und Überzeugens stand, den Ausgangspunkt des letzten Kapitels (VII). Nachdem die grundsätzliche Zugänglichkeit der *Galleria*, mithilfe von europäischen Beschreibungen und Reiseberichten, nachgewiesen wurde, standen die dort intendierten Kunstgespräche im Fokus. Aus der anknüpfenden Frage, ob die Sammlung auf Kontingenz oder Kohärenz ausgerichtet war, resultierte ein umfassenderes Bild der visuellen Lesbarkeiten und Deutungsebenen der Sammlungsstruktur: Zweifelsohne ist zwischen 1650 bis 1723 eine chronologische und genealogische Anordnung immer wieder neu ausgelotet worden, die zum Ziel hatte, eine *muta historia* – eine visuelle Darstellung der linearen, künstlerischen Entwicklungsstränge – zu erreichen. Dabei konnte Baldinuccis Rolle als Urheber der chronologisch angelegten Ordnung relativiert werden, da es Indizien dafür gibt, dass bereits zuvor Lorenzo Lippi und Il Volterrano mit einer solchen Struktur für die Zeichnungsbücher von Leopoldo beauftragt worden sind.⁸ Ferner belegten die Inventare des Palazzo Pitti und De Dominicis Biografie des Neapolitaners Luca Giordano, dass sowohl der Kardinal als auch Cosimo III. offenbar neue Anordnungen, Verbindungen

6 Baldinucci 1702, S. 300 f.

7 F. S. Baldinucci, ed. Matteoli 1975, S. 24.

8 Giovanni Cinelli: *L'Anonimo d'Utopia a Filalete* (BNCF, Cod. Magl. XVII, Bd. 22, c. 3v).

und Argumente visuell auf die Probe stellten, indem sie die Selbstbildnisse auch im kontrastierenden Vergleich nebeneinander hingen. Dadurch sollten nicht lediglich Zugehörigkeiten wie Schulen oder Verbindungen erkennbar werden, sondern auch Differenzen bestimmt und kunsthistorische Theorien sowie tradierte Ansichten visuell dargelegt und entkräftet werden.⁹ Diese dynamische Präsentation ließ nicht ausschließlich neue Perspektiven auf Kunstlandschaften zu, sondern machte zudem unter Anwendung visueller und beweisführender Strategien künstlerisches Wissen für die Betrachtenden regelrecht erfahrbar. Die *Galleria* mündete – wie die Arbeit deshalb herausstellt – aufgrund ihrer edukativen Struktur in einer ‚Tribuna des Wissens‘, die in Form einer Ruhmeshalle für internationale Künstler und Künstlerinnen als visuelle Belegstelle für die ‚Kunstgeschichte‘ fungierte.

Die Fokussierung auf das Verhältnis von Malerei und ihren Evidenzformen erlaubte, die Spezialsammlung aus ihrer gängigen – und reduktionistischen – kunsthistorischen Einordnung herauszulösen und sie im Rahmen der zeitgenössischen Debatten neu zu verorten. Die hier getroffene Auswahl der Werke sowie der Protagonisten konnte nicht allein das Potenzial der Sammlung schärfen, sondern auch auf allgemeinerer Ebene unser Wissen um die Rezeptionsweisen des frühneuzeitlichen Selbstbildnisses erweitern. Die intensiven Verhandlungen von Zuschreibungsfragen zeigten ein genuines Interesse an ‚realitätsnahen‘ Ausformungen für die Frühe Neuzeit. Konventionelle Idealisierungen wurden hingegen abgelehnt, um eine eindeutige Rückführbarkeit zur dargestellten Person zu ermöglichen. Damit war das Mimesispostulat an eine gewisse Vorstellung von ‚Neutralität‘ gebunden, die sich an den immer stärker hervortretenden empirischen Lesarten und epistemologischen Methoden im Sei- und Settecento und ihrem Begriff von ‚Objektivität‘ orientierte. Gleichzeitig erprobten ebenso Malerinnen und Maler mittels technischer Ausführungen und Darstellungsformen eine ‚Selbstevidenz‘ in ihren Abbildern – eine Erkenntnis der vorliegenden Arbeit, die der Forschung neue Perspektiven im Bereich der Selbstbildnistheorie und der selbstreflexiven Werke eröffnen kann.

Welche Effekte die vorgestellten naturwissenschaftlichen Strukturen und Strategien auf die *Galleria* unmittelbar nach dem Tod Cosimos III. im Jahr 1723 ausübten, bleibt hingegen noch offen. Zu beleuchten wäre dahingehend die Rolle der Erbin Anna Maria Luisa (1667–1743), der letzten Angehörigen der Medici, die mit ihrem Tod im Jahr 1743 die Kunstschatze ihrer Familie der Stadt Florenz vermachte.¹⁰ Für diesen Zeitraum fehlt es nach wie vor an grundlegenden Informationen zur Konzeption und Präsentation der Sammlung, obgleich diese laut Giuseppe Bianchi – der 1753 zum Kustoden der Uffizien ernannt

9 De Dominici 1728, S. 329 f.

10 Hierzu Stefano Casciu (Hg.): *La principessa saggia: L'eredità di Anna Maria Luisa de' Medici Elettrice Palatina* [Ausst. Florenz, Galleria Palatina, 23. Dezember 2006 – 15. April 2007], Livorno 2006; Eva-Maria Günther: „Eine Kurfürstin beweist Weitblick: Anna Maria Luisa und die Kunstsammlungen der Medici“, in: Alfred Wieczorek et al. (Hgg.): *Die Medici: Menschen, Macht und Leidenschaft* [Ausst. Mannheim, Reiss-Engelhorn-Museen, 17. Februar – 28. Juli 2013], Mannheim/Regensburg 2013, S. 385–391.



100__Giuseppe Maria Magni, *La sala dei Pittori nella Galleria di Firenze*, um 1770, Kupferstich, Taf. 8, (Österreichische Nationalbibliothek, Min. 51.)

wurde – eine zunehmend zentralere und repräsentativere Funktion erhielt: Gleich zu Beginn seiner Führungen durch die mediceische Sammlung geleitete er Besucher in die *Sala dei Pittori*,¹¹ die zu diesem Zeitpunkt, wie die um 1750 erstellten Zeichnungen von Giuseppe Maria Magni dokumentieren (Abb. 100), grundsätzlich nach lokalen Schulen geordnet war.¹² Ob mittels dieses Arrangements abermals kunsttheoretische Überlegungen und Grundprobleme für eine „esatta contezza“¹³ visuell dargelegt werden sollten, oder aber ein

11 Giuseppe Bianchi: *Ragguaglio delle Antichità e Rarità che si conservano nella Galleria Mediceo-Imperiale di Firenze*, 1759, S. 147. Siehe hierzu auch Prinz 1971, S. 48. Vgl. den Reisebericht von Alexander Drummond, der nach seinem Besuch in den Uffizien nachfolgende Reisende dazu ermuntert, den Saal mit den Selbstbildnissen aufzusuchen und sich dort einige Zeit aufzuhalten. Da die Selbstporträts das Studium einzelner *maniere* erlauben, könne der Besucher danach die restlichen Gemälde der Galerie mit einem besseren kunsthistorischen Wissen ergründen. Alexander Drummond: *Travels through different Cities of Germany, Italy, Greece and several Parts of Asia [...]*, hg. v. W. Strahan, London 1754, S. 47.

12 Auskünfte über einige dieser Fragen gibt die rezent erschienene Studie von Isabell Franconi: *Vedere ed essere visti. La „Raccolta di autoritratti“ negli Uffizi in epoca lorenese*, Livorno 2024.

13 Angelo Maria Ranuzzi an Leopoldo de' Medici am 26. April 1675 (ASF, CdA, XIV, c. 91); siehe Barocchi 1975, Bd. VI, S. 322.

eher panoramischer Blick auf eine Auswahl der führenden Maler eröffnet wurde – ein Ansatz, der auch der aktuellen Neupräsentation vom Juli des Jahres 2023 zugrunde liegt – wäre insbesondere vor den Hintergründen der sich in der Hochphase der Aufklärung wiederum völlig verändernden erkenntnistheoretischen Diskurse der Philosophie und der Naturwissenschaften ein noch zu untersuchendes Feld mit neuen Akzenten und Herausforderungen.

Dank

Die vorliegende Arbeit basiert auf meiner im Herbst 2023 an der Philosophischen Fakultät der Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf eingereichten Dissertationsschrift, die geringfügig geändert und gekürzt wurde. Diesen langjährigen Weg haben zahlreiche Menschen in hohem Maße und in vielfältiger Weise unterstützt, ohne die das Buch in dieser Form nicht zustande gekommen wäre.

Für ihre umfassende Unterstützung und wertvollen Kommentare gilt an erster Stelle meiner Doktormutter Valeska von Rosen mein herzlicher Dank. In ihrem Seminar wurde mein Interesse für die Gattung des Selbstporträts geweckt. Was mit einem Referat über Parmigianinos Selbstbildnis im Konvexspiegel begann, mündete schließlich in dieser monografischen Untersuchung der weltweit größten Sammlung von Künstlerselbstbildnissen. Durch ihre zentralen Anregungen und Hinweise hat sie maßgeblich zur Entstehung dieser Studie beigetragen. Auch mein Zweitbetreuer Jürgen Wiener unterstützte mein Vorhaben mit fachlichem und persönlichem Rat. Er hatte ein stetiges Interesse am Fortschritt der Arbeit und war immerzu bereit zur ausgiebigen Diskussion.

Grundlegend für meine Untersuchung waren mehrere längere Aufenthalte in Florenz, die mir lediglich aufgrund meiner Stipendien möglich waren. Durch die Reisekostenzuschüsse der Heine Research Academies konnte ich umfangreiche Archivstudien in Italien vornehmen. Zudem gestatteten mir Gerhard Wolf und Alessandro Nova ein Stipendium sowie einen wundervollen Arbeitsplatz am Kunsthistorischen Institut in Florenz (Max-Planck-Institut). Dank schulde ich auch den vielen MitarbeiterInnen der florentinischen Bibliotheken und Archive sowie der Galleria degli Uffizi, die mir das Material zugänglich gemacht haben.

Anja Weisenseel und Arielle Thürmel vom Verlag De Gruyter haben mein Manuskript letztendlich zu einem ansprechenden Buch verwandelt, dessen Realisierung in dieser Form durch einen großzügigen Druckkostenzuschuss der Deutschen Forschungsgemeinschaft ermöglicht wurde. Auch die Förderung durch den drupa-Preis war eine entscheidende Unterstützung bei der Verwirklichung dieser Publikation. Ich danke der Philosophischen Fakultät der Heinrich-Heine Universität, die mit dieser Auszeichnung meine Arbeit gewürdigt hat sowie Bénédicte Savoy, Michael Thimann und Gregor Wedekind für die Aufnahme des Buches in die Schriftenreihe *Ars et Scientia*.

Ich habe von mehr KollegInnen Hilfe erfahren, als ich hier aufzählen kann. Die wertvollen Gespräche und Hinweise von Anja Brug, Sirin Datli, Maximilian Derksen,

Malin Drees, Isabell Franconi, Stefan Krämer, Anna Magnago Lampugnani und Jasmin Sawicki haben meine Forschung ungemein bereichert. Auch meinen ‚florentinischen‘ WeggefährtenInnen Giulia Agostini, Rebecca Bowen, Stephanie Schlörb, Samuel Vitali, Luc Wodzicki und Gerd Micheluzzi gebührt großer Dank. Insbesondere letztgenannter und Christopher Kast haben auf den letzten Metern große Teile meiner Arbeit gelesen, sodass ich von ihren präzisen Korrekturen und klugen Ratschlägen profitieren durfte.

Zudem konnte ich auf eine ganze Reihe von lieben FreundInnen zählen, die mir über die gesamte Dauer dieser Monografie hinweg beigestanden haben. Für ihren starken Rückhalt und ihre Zuneigung bin ich Natalie Bolinski, Susanne Frühauf, Sebastian Mittelberg, Alina-Marie Scheich, Timo Hülsmann, Katja Paulus und Carolin Zedel besonders dankbar.

Meinen innigsten Dank richte ich an meine Familie: Meine Eltern haben mein Vorhaben immer mit großem Interesse verfolgt und mich kontinuierlich ermutigt. Fabian Jonietz hat diese Arbeit nicht nur konzentriert gelesen und kommentiert, sondern mich auch in seiner vielseitigen Rolle als Ehemann, kritischer Gesprächspartner, Lektor und Berater in herausfordernden Phasen des Dissertationsalltags mit Humor und Gelassenheit begleitet und immerzu liebevoll unterstützt. Mein Glück, dass wir seit jenem Dach in Florenz unser Leben miteinander teilen, vermag ich nicht in Worte zu fassen.

München, im März 2025

Quellen- und Literaturverzeichnis

Sigel von Archiven, Bibliotheken und Sammlungsbeständen

ASF	Archivio di Stato di Firenze
ASdU	Archivio Storico degli Uffizi
BdU	Archivio della Biblioteca degli Uffizi
BNCF	Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze
BRF	Biblioteca Riccardiana di Firenze
CdA	Carteggio d'Artisti [ASF]
GDSU	Gabinetto dei Disegni e delle Stampe delle Gallerie degli Uffizi
GdU	Gallerie degli Uffizi
GM	Guardaroba Medicea [ASF]
IRC	Imperiale e Real Corte [ASF]
MdP	Mediceo del Principato [ASF]
Misc.	Med. Miscellanea Medicea [ASF]

Sigel häufig zitierter Nachschlagewerke und Zeitschriften

BM	<i>The Burlington Magazine</i>
DA	Luigi Grassi & Mario Pepe (Hgg.): <i>Dizionario di arte</i> , Turin 1995.
DBI	<i>Dizionario Biografico degli Italiani</i> , bislang 100 Bde. erschienen, Rom 1960 ff.
EPW	Jürgen Mittelstraß (Hg.): <i>Enzyklopädie Philosophie und Wissenschaftstheorie</i> , 8 Bde., Stuttgart 2005–2018.
HWP	Joachim Ritter & Karlfried Gründer (Hgg.): <i>Historisches Wörterbuch der Philosophie</i> , 13 Bde., Basel 1971–2007.
HWRh	Gerd Ueding (Hg.): <i>Historisches Wörterbuch der Rhetorik</i> , 10 Bde., Tübingen 1992–2012.
IMU	<i>Imagines. The Magazine of the Uffizi Galleries</i>
MJK	<i>Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft</i>
MKHIF	<i>Mitteilungen des Kunsthistorischen Instituts in Florenz</i>
MLK	Ulrich Pfisterer (Hg.): <i>Metzler Lexikon Kunstwissenschaft. Ideen, Methoden, Begriffe. Erweiterte und aktualisierte Ausgabe</i> , Stuttgart & Weimar 2011.
RJK	<i>Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte</i>
ZfÄK	<i>Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft</i>
ZfK	<i>Zeitschrift für Kunstgeschichte</i>

Quellentexte

- Accolti 1625 – Pietro Accolti: *Lo inganno degli occhi, prospettiva pratica*, hg.v. Pietro Cecconcelli, Florenz 1625.
- Baldinucci 1681–1728 – Filippo Baldinucci: *Notizie dei professori del disegno da Cimabue in qua [...]*, 6 Bde., Florenz 1681–1728.
- Baldinucci 1681a – Filippo Baldinucci: *Vocabolario toscano dell'arte del disegno [...]*, Florenz 1681.
- Baldinucci 1681b – Filippo Baldinucci: *Lettera di Filippo Baldinucci Fiorentino, Accademico della Crusca, nella quale risponde ad alcuni quesiti in materie di pittura*, Rom 1681.
- Baldinucci 1686 – Filippo Baldinucci: *Cominciamento e progresso dell'arte dell'intagliare in rame colle vite di molti de' eccellenti maestri della stessa professione*, Florenz 1686.
- Baldinucci 1687 – Filippo Baldinucci: *Lettera di Filippo Baldinucci, nella quale risponde ad alcuni quesiti in materie di pittura*, hg. v. Piero Matini, Rom/Florenz 1687.
- Baldinucci 1692 – Filippo Baldinucci: *Lezione di Filippo Baldinucci nell'Accademia della Crusca*, 29. Dezember 1691, hg. v. Piero Matini, Florenz 1692.
- Baldinucci, ed. Masi 1802 – Filippo Baldinucci: *Lettera a Lorenzo Salviati intorno al modo di dar proporzione alle Figure in pittura e scultura*, Florenz 1669, hg. v. Tommaso Masi, Livorno 1802.
- Baldinucci, ed. Barocchi 1974–1975 – Filippo Baldinucci: *Notizie dei professori del disegno da Cimabue in qua*, hg. v. Paola Barocchi, 7 Bde., Florenz 1974–1975.
- F.S. Baldinucci, ed. Matteoli 1975 – Francesco Saverio Baldinucci: *Vite di artisti dei secoli XVII–XVIII*, hg. v. Anna Matteoli, Rom 1975.
- Bellori, ed. Borea 1976 – Giovanni Pietro Bellori: *Le vite de' pittori, scultori e architetti moderni*, hg. v. Evelina Borea, Turin 1976.
- Borghini 1584 – Raffaello Borghini: *Il Riposo*, hg. v. Giorgio Marescotti, Florenz 1584.
- Boschini, ed. Pallucchini 1966 – Marco Boschini: *La carta del navegar pitoresco*, hg. v. Anna Pallucchini, Venedig 1966.
- Cennini, ed. Frezzato 2012 – Cennino Cennini: *Il libro dell'arte*, hg. v. Fabio Frezzato, Vicenza 2012.
- Dal Pozzo 1718 – Bartolomeo dal Pozzo: *Le vite de' pittori, de' gli scultori et architetti veronesi: raccolte da varj autori stampati, e manuscritti, e da altre particolari memorie*, hg. v. Giovanni Berno, Verona 1718.
- De Dominici 1728 – Bernardo De Dominici: „Vita del cavaliere Luca Giordano“, in: Giovanni Pietro Bellori: *Le vite de' pittori, scultori, ed architetti moderni*, hg. v. Francesco Ricciardo & Giuseppe Buono, Rom 1728, S. 304–394.
- De Dominici 1840–1846 – Bernardo De Dominici: *Vite dei pittori, scultori ed architetti neapolitani*, 4 Bde., Neapel 1840–1846.
- Eschinardi 1668 – Francesco Eschinardi: „Brevis tractatus de coloribus“, in: ders.: *Centuriae opticae, pars altera, seu dialogi optici, pars tertia [...]*, Bd. III, hg. v. Nicolai Angeli Tinassii, Rom 1668.
- Fabroni 1784 – Angelo Fabroni: *Elogi d'alcuni illustri italiani*, Pisa 1784.
- Galluzzi 1822 – Jacopo Riguccio Galluzzi: *Istoria del Granducato di Toscana sotto il governo della casa Medici a Sua Altezza Reale il Serenissimo Pietro Leopoldo*, 11 Bde., hg. v. Leonardo Marchini, Florenz 1822.

- Gualandi 1856–1858 – Michelangelo Gualandi: *Nuova raccolta di lettere sulla pittura, scultura ed architettura scritte da' più celebri personaggi dei secoli XV a XIX*, 3 Bde., Bologna 1856–1858.
- Houbraken 1718–1721 – Arnold Houbraken: *De groote schouburgh der nederlantsche konstschilders en schilderessen [...]*, 3 Bde., Den Haag 1718–1721.
- Keyssler 1740 – Johann Georg Keyssler: *Neueste Reisen durch Deutschland, Böhmen, Ungarn, die Schweiz, Italien und Lothringen*, Hannover 1740.
- Lassels 1685 – Richard Lassels: *The Voyage of Italy*, hg. v. Charles Shortgrave, London 1685.
- Magalotti 1666 – Lorenzo Magalotti: *Saggi di naturali esperienze fatte nell'Accademia del Cimento sotto la protezione del serenissimo principe Leopoldo di Toscana [...]*, Florenz 1666.
- Major 1674 – Johann Daniel Major: *Unvorgreifliches Bedencken von Kunst- und Naturalien-Kammern ins gemein*, Kiel 1674.
- Malvasia 1678 – Carlo Cesare Malvasia: *Felsina Pittrice. Vite de' pittori bolognesi*, 2 Bde., Bologna 1678.
- Malvasia, ed. Longhi 1755 – Carlo Cesare Malvasia: *Le Pitture di Bologna*, hg. v. Longhi, Bologna 1755.
- Mancini, ed. Marucchi 1956 – Giulio Mancini: *Considerazioni sulla pittura (1619–1621)*, hg. v. Adriana Marucchi, 2 Bde., Rom 1956.
- Moücke 1752–1762 – Francesco Moücke: *Serie di ritratti degli eccellenti pittori dipinti di propria mano che esistono nell'Imperial Galleria di Firenze [...]* (*Museum Florentinum*), 4 Bde., Florenz 1752–1762.
- Neickel 1727 – Caspar Friedrich Neickel (i.e. Jencquel): *Museographia. Oder Anleitung zum rechten Begriff und nützlicher Auslegung der Museorum oder Raritäten-Kammern*, Leipzig/Breslau 1727.
- Pelli Bencivenni 1779 – Giuseppe Pelli Bencivenni: *Saggio istorico della Real Galleria di Firenze*, hg. v. Gaetano Cambiagi, 2 Bde., Florenz 1779.
- Pelli Bencivenni, ed. Fileti Mazza & Tomasello 2004 – Giuseppe Pelli Bencivenni: *Catalogo delle pitture della Regia Galleria 1775–1792. Gli Uffizi alla fine del Settecento*, hg. v. Miriam Fileti Mazza & Bruna Tomasello, Florenz 2004.
- Pellegrino Orlandi 1704 – Antonio Pellegrino Orlandi: *L'Abecedario pittorico [...]*, Bologna 1704.
- Plinius, *Hist. nat.* – C. Plinius Secundus d. Ä.: *Naturkunde. Lateinisch-Deutsch.*, hg. und übers. v. Roderich König & Gerhard Winkler, 35 Bde., Darmstadt 1978.
- Ridolfi 1648 – Carlo Ridolfi: *Le maraviglie dell'arte, ovvero le vite degli illustri pittori veneti e dello stato*, 2 Bde., Venedig 1648.
- Sagrestani, ed. Santi 1980 – Giovanni Camillo Sagrestani: „Vita di Lorenzo Lippi“, in: Bruno Santi (Hg.): *Zibaldone Baldinucciano*, Bd. I, Florenz 1980, S. 397–399.
- Targioni Tozzetti 1780 – Giovanni Targioni Tozzetti: *Notizie degli aggrandimenti delle scienze fisiche accaduti in – Toscana nel corso di anni LX del secolo XVII, raccolte dal Dottor Gio. Targioni Tozzetti*, Bd. I, Florenz 1780.

Vasari, ed. Bettarini & Barocchi 1966–1987 – Giorgio Vasari: *Le vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori*, hg. v. Rosanna Bettarini & Paola Barocchi, 6 Bde., Florenz 1966–1987.

Zedler 1731–1754 – Johann Heinrich Zedler: *Grosses vollständiges Universal-Lexicon aller Wissenschaften und Künste*, 64 Bde., Halle/Leipzig 1731–1754.

Sekundärliteratur

- Acidini Luchinat 1997 – Cristina Acidini Luchinat: „I Preziosi dei Medici tra meraviglia e sistematizzazione del sapere“, in: dies. (Hg.): *Tesori dalle collezioni medicee*, Florenz 1997, S. 9–26.
- Ackermann 1985 – James Ackermann: „The Involvement of Artists in Renaissance Science“, in: John Shirley & Frederick David Hoeniger (Hgg.): *Science and the Arts in the Renaissance*, Washington 1985, S. 94–129.
- Agosti, Grisolia & Pizzoni 2016 – Barbara Agosti, Francesco Grisolia & Maria Rosa Pizzoni (Hgg.): *Le postille di padre Resta alle vite del Baglione*, Mailand 2016.
- Alpers ²1998 – Svetlana Alpers: *Kunst als Beschreibung. Holländische Malerei des 17. Jahrhunderts*, Köln ²1998.
- Arslan 1960 – Edoardo Arslan: *I Bassano*, 2 Bde., Mailand 1960.
- Asemissen & Schweikhart 1994 – Hermann Ulrich Asemissen & Gunter Schweikhart: *Malerei als Thema der Malerei*, Berlin 1994.
- Ausst. Kat. Berlin 2007 – Heinrich-Thomas Schulze-Altcappenberg & Michael Thimann (Hgg.): *Disegno. Der Zeichner im Bild der Frühen Neuzeit* [Ausst. Berlin, Kupferstichkabinett, 23. November 2007 – 24. Februar 2008], München 2007.
- Ausst. Kat. Biella 2001 – Francesco Solinas (Hg.): *I segreti di un collezionista. Le straordinarie raccolte di Cassiano dal Pozzo, 1588–1657* [Ausst. Biella, Museo del Territorio Biellese, 16. Dezember 2001 – 16. März 2002], Rom 2001.
- Ausst. Kat. Florenz 1970 – Evelina Borea (Hg.): *Caravaggio e caravaggeschi nelle gallerie di Firenze* [Ausst. Florenz, Palazzo Pitti 1970], Florenz 1970.
- Ausst. Kat. Florenz 1974 – Giuseppe Cantelli & Giulietta Chelazzi Dini (Hgg.): *Disegni e bozzetti di Cristofano Allori* [Ausst. Florenz, Palazzo Strozzi 1974], Florenz 1974.
- Ausst. Kat. Florenz 1975 – Evelina Borea & Luciano Berti (Hgg.): *Pittori bolognesi del Seicento nelle Gallerie di Firenze* [Ausst. Florenz, GdU, Februar – April 1975], Florenz 1975.
- Ausst. Kat. Florenz 1986 – Giuliana Guidi & Daniela Marucci (Hgg.): *Il Seicento Fiorentino. Arte a Firenze da Ferdinando I a Cosimo III*, Bd. I, Pittura [Ausst. Florenz, Palazzo Strozzi, 21. Dezember 1986 – 4. Mai 1987], Florenz 1986.
- Ausst. Kat. Florenz 2001 – Paolo Galluzzi & Mara Miniati (Hgg.): *Scienziati a corte. L'arte della sperimentazione nell'Accademia Galileiana del Cimento (1657–1667)* [Ausst. Florenz, GdU, 18. März – 18. Juni 2001], Livorno 2001.
- Ausst. Kat. Florenz 2007 – Elena Fumagalli (Hg.): *„Filosofico umore“ e „maravigliosa speditezza“. Pittura napoletana del Seicento dalle collezioni medicee* [Ausst. Florenz, GdU, 19. Juni 2007 – 6. Januar 2008], Florenz 2007.
- Ausst. Kat. Florenz 2010 – Giovanna Giusti Galardi (Hg.): *Autoritratte. Artiste di capriccioso e destrissimo ingegno* [Ausst. Florenz, GdU, 17. Dezember 2010 – 30. Januar 2011], Florenz 2010.

- Ausst. Kat. Florenz 2010a – Roberto Contini & Francesco Solinas (Hgg.): *Pietro da Cortona a Firenze (1637–1647). Una gloria europea* [Ausst. Florenz, Casa Buonarroti, 22. Juni – 11. Oktober 2010], Mailand 2010.
- Ausst. Kat. Florenz 2011 – Claudia Conforti, Francesca Funis, Antonio Godoli & Francesca De Luca (Hgg.): *Vasari, gli Uffizi e il Duca* [Ausst. Florenz, GdU, 14. Juni 2011 – 30. Oktober 2011], Florenz 2011.
- Ausst. Kat. Florenz 2014 – Alessandra Giannotti & Claudio Pizzorusso (Hgg.): *Puro semplice e naturale nell'arte a Firenze tra Cinque e Seicento* [Ausst. Florenz, GdU, 17. Juni – 2. November 2014], Florenz 2014.
- Ausst. Kat. Florenz 2017a – Valentina Conticelli, Riccardo Gennaioli & Maria Sframeli (Hgg.): *Leopoldo de Medici. Principe dei collezionisti* [Ausst. Florenz, GdU, 7. November 2017 – 28. Januar 2018], Florenz 2017.
- Ausst. Kat. Florenz 2017b – Alessandra Griffo & Maria Matilde Simari (Hgg.): *Gli Uffizi ed il territorio. Bozzetti di Luca Giordano e Taddeo Mazzi per due grandi complessi monastici* [Ausst. Florenz, GdU, 5. September – 15. Oktober 2017], Florenz 2017.
- Ausst. Kat. Innsbruck 2014 – Sabine Haag (Hg.): *Face to Face. Die Kunst des Porträts* [Ausst. Innsbruck, Schloss Ambras, 12. Juni – 28. September 2014], Wien 2014.
- Ausst. Kat. London 2005 – Anthony Bond & Joanna Woodall (Hgg.): *Self Portrait. Renaissance to Contemporary* [Ausst. London, National Portrait Gallery, 20. Oktober 2005 – 29. Januar 2006], London 2005.
- Ausst. Kat. London 2011 – Martin Postle (Hg.): *Johan Zoffany RA. Society observed* [Ausst. London, Yale Center for British Art, 27. Oktober 2011 – 12. Februar 2012], New Haven 2011.
- Ausst. Kat. London 2016 – Anna Reynolds, Lucy Peter & Martin Clayton (Hgg.): *Portrait of the artist* [Ausst. London, Queen's Gallery, 4. November 2016 – 17. April 2017], London 2016.
- Ausst. Kat. London 2018 – *Charles I., King and collector* [Ausst. London, Royal Academy of Arts, 27. Januar – 15. April 2018], hg. v. Royal Academy of Arts, London 2018.
- Ausst. Kat. München 1998 – Cristina Acidini Luchinat & M. Scalini (Hgg.): *Die Pracht der Medici: Florenz und Europa* [Ausst. München, Hypo-Kulturstiftung Kunsthalle, 4. Dezember 1998 – 21. Februar 1999], München 1998.
- Ausst. Kat. München 2002 – Ekkehard Mai & Kurt Wettengl (Hgg.): *Wettstreit der Künste. Malerei und Skulptur von Dürer bis Daumier* [Ausst. München, Haus der Kunst, 1. Februar – 5. Mai 2002], Wolfratshausen 2002.
- Ausst. Kat. München 2018 – Annalena Döring, Franz Hefele & Ulrich Pfisterer (Hgg.): *Platz da im Pantheon! Künstler in gedruckten Porträtserien bis 1800* [Ausst. München, Zentralinstitut für Kunstgeschichte, 25. Oktober 2018 – 1. Februar 2019], München 2018.
- Ausst. Kat. Neapel 2001 – Oreste Ferrari (Hg.): *Luca Giordano 1634–1705* [Ausst. Neapel, Castel Sant'Elmo, 3. März – 3. Juni 2001], Neapel 2001.
- Ausst. Kat. New York 1988 – *Painters by Painters* [Ausst. New York, National Academy of Design, 12. Mai – 31. Juli 1988], hg. v. National Academy of Design, New York 1988.
- Ausst. Kat. Pisa 2009 – Lucia Tongiorgi Tomasi & Alessandro Tosi (Hgg.): *Il cannocchiale e il pennello. Nuova scienza e nuova arte nell'età di Galileo* [Ausst. Pisa, Palazzo Blu, 9. Mai – 19. Juli 2009] Florenz 2009.
- Ausst. Kat. Rom 1990 – Caterina Caneva (Hg.): *Autoritratti dagli Uffizi da Andrea del Sarto a Chagall* [Ausst. Rom, Académie de France, 1. März – 15. April 1990], Rom 1990.
- Ausst. Kat. Tokyo 2010 – Shigetoshi Osano (Hg.): *Autoritratti della Collezione della Galleria degli Uffizi* [Ausst. Tokyo, Seiji Togo Memorial Sompo Japan Museum of Art, 27. November 2010 – 20. Februar 2011], Tokyo 2010.

- Ausst. Kat. Venedig 2007 – Maria Sframeli & Giovanna Giusti Galardi (Hgg.): *I volti dell'arte dalla collezione degli Uffizi* [Ausst. Venedig, Istituto Veneto di Scienze, Lettere et Arti, 27. Januar – 6. Mai 2007], Mailand 2007.
- Ausst. Kat. Wien 2002 – Wilfried Seipel (Hg.): *Werke für die Ewigkeit. Kaiser Maximilian I. und Erzherzog Ferdinand II.* [Ausst. Innsbruck, Schloss Ambras, 6. Juli – 31. Oktober 2002], Wien 2002.
- Ausst. Kat. Wien 2003 – Sylvia Ferino-Pagden & Lucia Fornari Schanchi (Hgg.): *Parmigianino und der europäische Manierismus* [Ausst. Wien, Kunsthistorisches Museum, 5. Juni – 14. September 2003], Wien 2003.
- Ausst. Kat. Wien 2004 – Renate Trnek & Rudolf Preimesberger (Hgg.): *Selbstbild. Der Künstler und sein Bildnis* [Ausst. Wien, Gemäldegalerie der Akademie der bildenden Künste, 19. November 2004 – 20. Februar 2005], Ostfildern 2004.
- Ausst. Kat. Wien 2006 – Wilfried Seipel (Hg.): *Die Entdeckung der Natur. Naturalien in den Kammern des 16. und 17. Jahrhunderts* [Ausst. Wien, Kunsthistorisches Museum, 12. Februar – 20. Mai 2007], Wien 2006.
- Baker, Elam & Warwick 2003 – Christopher Baker, Caroline Elam & Genevieve Warwick (Hgg.): *Collecting Prints and Drawings in Europe, c. 1500–1750*, Aldershot & Burlington 2003.
- Barbolani di Montauto 2011 – Novella Barbolani di Montauto: „Livio Mehus, Vasari assistito dalla Pittura scrive Le Vite de' pittori“, in: Ausst. Florenz 2011, S. 394–395, Nr. XV.23.
- Barocchi 1975 – Paola Barocchi: *Baldinucci: Notizie dei Professori del disegno*, Bd. VI & VII: Appendix, Florenz 1975.
- Barocchi & Ragionieri 1983 – Paola Barocchi & Giovanna Ragionieri (Hgg.): *Gli Uffizi: Quattro secoli di una galleria*, 3 Bde., Florenz 1983.
- Barocchi & Gaeta Bertelà 1986 – Paola Barocchi & Giovanna Gaeta Bertelà: „Per una storia visiva della Galleria Fiorentina. Il Catalogo dimostrativo di Giuseppe Bianchi del 1768“, in: *Annali della Scuola normale superiore di Pisa. Classe di lettere e filosofia*, Serie III, 4, 1986, S. 1117–1230.
- Barocchi & Gaeta Bertelà 2002–2011 – Paola Barocchi & Giovanna Gaeta Bertelà: *Collezionismo medico e storia artistica*, 9 Bde., Florenz 2002–2011.
- Bartalini 1998 – Roberto Bartalini: „Paolo Giovio, Francesco Salviati, il Museo degli uomini illustri“, in: *Prospettiva*, 91/92, Juli–Okt. 1998, S. 186–196.
- Bastogi 2007 – Nadia Bastogi: „Protezione delle arti, interessi naturalistici, devozione e sacra regalità del potere nel mecenatismo del sovrano“, in: Mina Gregori (Hg.): *Fasto di Corte. La decorazione murale nelle residenze dei Medici e dei Lorena*, 4 Bde., Florenz 2005–2009, Bd. III, 2007, S. 53–76.
- Belting 2013 – Hans Belting: *Faces. Eine Geschichte des Gesichts*, München 2013.
- Bernardi 1997 – Walter Bernardi (Hg.): *Natura e immagine: il manoscritto di Francesco Redi sugli insetti delle galle*, Pisa 1997.
- Bernardi 1999 – Walter Bernardi: *Teoria e pratica della sperimentazione biologica nei protocolli sperimentali rediani*, Florenz 1999.
- Beyer 2002 – Andreas Beyer: *Das Porträt in der Malerei*, München 2002.
- Beyer 2007 – Andreas Beyer: „Einleitung. Künstlerbild und Selbstbild“, in: Martin Steinbrück (Hg.): *Das Portrait. Eine Bildgattung und ihre Möglichkeiten*, Berlin 2007, S. 9–14.
- Biagioli 1999 – Mario Biagioli: *Galilei, der Höfling. Entdeckung und Etikette. Vom Aufstieg der neuen Wissenschaft*, Frankfurt/Main 1999.
- Bickendorf 1998 – Gabriele Bickendorf: *Die Historisierung der italienischen Kunstbetrachtung im 17. und 18. Jahrhundert*, Berlin 1998.

- Bocci Pacini & Verona 2010 – Piera Bocci Pacini & Vera Laura Verona: „Il Gabinetto delle Miniature nell'assetto Lanziiano della Galleria degli Uffizi a Firenze“, in: *Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte*, 3. Ser., 27, 59, 2004 (2010), S. 247–279.
- Boehm 1985 – Gottfried Boehm: *Bildnis und Individuum. Über den Ursprung der Porträtmalerei in der italienischen Renaissance*, München 1985.
- Boehm 1986 – Gottfried Boehm: „Die opaken Tiefen des Innern. Anmerkungen zur Interpretation der frühen Selbstporträts“, in: Michael Hesse & Max Imdahl (Hgg.): *Studien zu Renaissance und Barock*, Frankfurt/Main 1986, S. 21–61.
- Boehm 2008a – Gottfried Boehm: „Augenmaß. Zur Genese der ikonischen Evidenz“, in: ders., Birgit Mersmann, & Christian Spies (Hgg.): *Movens Bild. Zwischen Evidenz und Affekt*, München 2008, S. 15–43.
- Boehm 2008b – Gottfried Boehm: *Wie Bilder Sinn erzeugen. Die Macht des Zeigens*, Berlin 2008.
- Bonciani 1999 – Antonella Bonciani: „Esitazioni metodologiche di un empirista“, in: Bernardi 1999, S. 31–45.
- Boschiero 2007 – Luciano Boschiero: *Experiment and natural philosophy in seventeenth-century Tuscany. The history of the Accademia del Cimento*, Dordrecht 2007.
- Boutier, Paoli & Tarallo 2024 – Jean Boutier, Maria Pia Paoli & Claudia Tarallo (Hgg.): *Dizionario delle Accademie Toscane, Secoli XVI–XVIII*, Bd. I: Firenze, Pisa 2024.
- Brakensiek 2009 – Stephan Brakensiek: „Kennerschaft aus Kassetten. Die Loseblatt-Sammlungen als offenes Modell zur nutzbringenden Organisation einer Grafiksammlung in der Frühen Neuzeit“, in: ders. & Michel Polfer (Hgg.): *Graphik als Spiegel der Malerei*, Mailand 2009, S. 33–47.
- Bredenkamp 2000 – Horst Bredenkamp: „Das Mittelalter als Epoche der Individualität“, in: *Individualität*, hg. v. Berlin-Brandenburgische Akademie der Wissenschaften, Berlin 2000, S. 191–240.
- Bredenkamp 2007 – Horst Bredenkamp: *Galilei als Künstler. Der Mond. Die Sonne. Die Hand*, Berlin 2007.
- Camerota 2004 – Filippo Camerota: „Galileo's Eye. Linear perspective and visual astronomy“, in: *Galileiana*, 1, 2004, S. 143–170.
- Camerota 2010 – Filippo Camerota (Hg.): *Museo Galileo. Capolavori della scienza*, Florenz/Mailand 2010.
- Campe 2006 – Rüdiger Campe: „Epoche und Evidenz. Knoten in einem terminologischen Netzwerk zwischen Descartes und Kant“, in: Sybille Peters & Martin Jörg Schäfer (Hgg.): *Intellektuelle Anschauung. Figurationen von Evidenz zwischen Kunst und Wissen*, Bielefeld 2006, S. 25–43.
- Campori 1866 – Giuseppe Campori: *Lettere artistiche inedite*, Modena 1866.
- Cannata 2012 – Nadia Cannata: „Giorgio Vasari, Paolo Giovio, le collezioni di ritratti e la retorica delle immagini“, in: Maia Wellington Gahtan (Hg.): *Giorgio Vasari e la nascita del museo*, Florenz 2012, S. 61–69.
- Casini 2004 – Tommaso Casini: *Ritratti parlanti. Collezionismo e biografie illustrate nei secoli XVI e XVII*, Bd. IX, Florenz 2004.
- Cazzola 2013 – Fabiana Cazzola: *Im Akt des Malens: Aspekte von Zeitlichkeit in Selbstporträts der italienischen Frühen Neuzeit*, Paderborn/München 2013.
- Cecchini 2000 – Isabella Cecchini: *Quadri e commercio a Venezia durante il Seicento. Uno studio sul mercato dell'arte*, Venedig 2000.
- Ciardi Duprè Dal Poggetto 1977 – Maria Grazia Ciardi Duprè Dal Poggetto (Hg.): *Scritti di storia dell'arte in onore di Ugo Procacci*, 2 Bde., Florenz 1977.

- Chiarini de Anna 1975 – Gloria Chiarini de Anna: „Leopoldo de' Medici e la sua raccolta di disegni nel Carteggio d'Artisti dell'Archivio di Stato di Firenze“, in: *Paragone. Arte*, 26, 2, 307, 1975, S. 38–64.
- Chiarini de Anna 1983 – Gloria Chiarini de Anna: „Il ‚Volume Universale XXII‘ della collezione di disegni di Leopoldo de' Medici“, in: Barocchi & Ragionieri 1983, Bd. III: Fonti e Documenti, S. 210–214.
- Cochrane 1973 – Eric Cochrane: *Florence in the forgotten Centuries, 1527–1800. A history of Florence and the Florentines in the age of the Grand Dukes*, Chicago 1973.
- Conticelli 2017 – Valentina Conticelli: „L'eredità del principe Leopoldo nella galleria del tardo Seicento“, in: *Ausst. Kat. Florenz* 2017a, S. 177–199.
- Cranston 2000 – Jodi Cranston: *The Poetics of Portraiture in the Italian Renaissance*, Cambridge 2000.
- Crinò 1953 – Anna Maria Crinò: „Note di documentazione su due autoritratti della collezione degli Uffizi“, in: *Rivista d'arte*, 28, 1953, S. 185–197.
- Crinò 1956 – Anna Maria Crinò: „Documenti riguardanti un piccolo autoritratto di Hans Holbein il giovane e alcuni ritratti di Antonio Van Dyck“, in: *Rivista d'arte*, 31, 1956, S. 187–194.
- Crinò 1960 – Anna Maria Crinò: „Documents relating to some Portraits in the Uffizi and to a Portrait at Knole“, in: *BM*, 102, 687, 1960, S. 257–260.
- DaCosta Kaufmann 1978 – Thomas DaCosta Kaufmann: *Variations on the Imperial Theme in the Age of Maximilian II and Rudolf II*, New York/London 1978.
- Dall'Aglio 2020 – Stefano Dall'Aglio: „The great collector and his man in Rome. Leopoldo de' Medici and his letters to Ottavio Falconieri, 1662–75“, in: *Journal of the history of collections*, 32, 3, 2020, S. 431–442.
- Damm 2020 – Heiko Damm: „Berninis Expertisen. Künstlerurteil und Laienkompetenz im Spiegel der Aufzeichnungen des Paul Fréart de Chantelou“, in: Oy-Marra & Schmiedel 2020, S. 111–176.
- Daston & Park 1998 – Lorraine Daston & Katharine Park (Hgg.): *Wonders and the Order of Nature, 1150–1750*, New York 1998.
- Daston & Lunbeck 2011 – Lorraine Daston & Elizabeth Lunbeck (Hgg.): *Histories of Scientific Observation*, Chicago 2010.
- De Angelis 2011 – Simone De Angelis: „Sehen mit dem physischen und dem geistigen Auge. Formen des Wissens, Vertrauens, Zeigens in Texten der frühneuzeitlichen Medizin“, in: Herbert Jaumann (Hg.): *Diskurse der Gelehrtenkultur in der Frühen Neuzeit*, Berlin/New York 2011, S. 211–245.
- Ebert-Schifferer et al. 2018 – Sybille Ebert-Schifferer, Annick Lemoine, Magali Théron & Mickaël Szanto (Hgg.): *Arte dal naturale*, Rom 2018.
- Fehrenbach 2021 – Frank Fehrenbach: *Quasi vivo. Lebendigkeit in der italienischen Kunst der Frühen Neuzeit*, Berlin/Boston 2021.
- Felfe & Lozar 2006 – Robert Felfe & Angelika Lozar (Hgg.): *Frühneuzeitliche Sammlungspraxis und Literatur*, Berlin 2006.
- Felfe 2013 – Robert Felfe: „Dynamiken von Sammlungskultur im 17. Jahrhundert. Instabile Ensembles, fürstliches Mäzenatentum und die Ambitionen der Experten“, in: Swoboda 2013, Bd. II, S. 336–357.
- Felfe 2015 – Robert Felfe: *Naturform und bildnerische Prozesse: Elemente einer Wissensgeschichte in der Kunst des 16. und 17. Jahrhunderts*, Berlin 2015.

- Ferino-Pagden 2003 – Sylvia Ferino-Pagden: „Parmigianino Selbstportrait: Materie und Reflex“, in: Ausst. Kat. Wien 2003, S. 43–55.
- Ferrari & Scavizzi 1966 – Oreste Ferrari & Giuseppe Scavizzi: *Luca Giordano, Catalogo delle Opere*, 2 Bde., Neapel 1966.
- Fileti Mazza, Barocchi & Gaeta Bertelà 1987 – Miriam Fileti Mazza, Paola Barocchi & Giovanna Gaeta Bertelà: *Il Cardinal Leopoldo. Rapporti con il mercato veneto*, Bd. I, 1–2, Neapel 1987.
- Fileti Mazza, Barocchi & Gaeta Bertelà 1993 – Miriam Fileti Mazza, Paola Barocchi & Giovanna Gaeta Bertelà: *Il Cardinal Leopoldo. Rapporti con il mercato emiliano*, Bd. II, 1–2, Mailand 1993.
- Fileti Mazza 1997 – Miriam Fileti Mazza: *Eredità del Cardinal Leopoldo de' Medici. 1675–1676*, Pisa 1997.
- Fileti Mazza, Barocchi & Gaeta Bertelà 1998 – Miriam Fileti Mazza, Paola Barocchi & Giovanna Gaeta Bertelà: *Il Cardinal Leopoldo. Rapporti con il mercato romano*, Bd. III, Neapel 1998.
- Fileti Mazza, Barocchi & Gaeta Bertelà 2000 – Miriam Fileti Mazza, Paola Barocchi & Giovanna Gaeta Bertelà: *Il Cardinal Leopoldo. Rapporti con il mercato di Siena, Pisa, Firenze, Genova, Milano, Napoli e altri centri minori*, Bd. IV, Mailand 2000.
- Fileti Mazza 2009 – Miriam Fileti Mazza: *Storia di una collezione dai libri di disegni e stampe di Leopoldo de' Medici all'età moderna*, Bd. II, Florenz 2009.
- Fileti Mazza 2017 – Miriam Fileti Mazza: „Una Pesca Miracolosa. Il Sistema Collezionistico di Leopoldo de' Medici“, in: Ausst. Kat. Florenz 2017a, S. 15–35.
- Findlen 1993 – Paula Findlen: „Controlling the experiment. Court Patronage and the Experimental Method of Francesco Redi“, in: *History of Science*, 31, 1, 1993, S. 35–64.
- Findlen 1994 – Paula Findlen: „Die Zeit vor dem Laboratorium. Die Museen und der Bereich von Wissenschaft 1550–1750“, in: Grote 1994, S. 191–207.
- Findlen ²1996a – Paula Findlen: *Possessing Nature. Museums, Collecting, and scientific Culture in Early Modern Italy*, Berkeley ²1996.
- Findlen 1996b – Paula Findlen: „Courting Nature“, in: Nicholas Jardine & Emma Spary (Hgg.): *Cultures of Natural History*, Cambridge 1996, S. 57–74.
- Fletcher 1979 – Jennifer Fletcher: „Marco Boschini and Paolo del Sera. Collectors and Connoisseurs of Venice“, in: *Apollo*, 11, 1979, S. 416–424.
- Foucault 1971 – Michel Foucault: *Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften*, Frankfurt/Main 1971.
- Franconi 2020a – Isabell Franconi: „[...] Ridurre a maggior perfezione e somiglianza? Le modalità di ricezione degli autoritratti d'artista degli Uffizi nel Museo Fiorentino e la definizione del termine ‚somiglianza‘ nel Settecento“, in: *IMU*, 5, 2020, S. 112–133.
- Franconi 2020b – Isabell Franconi: *Die Notizie de' Professori del disegno von Filippo Baldinucci. Verwissenschaftlichung kunsthistorischen Wissens im 17. Jahrhundert*, Berlin 2020.
- Freedberg 2002 – David Freedberg: *The Eye of the Lynx. Galileo, his Friends, and the Beginnings of Modern Natural History*, Chicago 2002.
- Freedman 1987 – Luba Freedman: „The Concept of Portraiture in Art Theory of the Cinquecento“, in: *ZfÄK*, 32, 1987, S. 63–82.
- Fumagalli, Rossi & Struhal 2020 – Elena Fumagalli, Massimiliano Rossi & Eva Struhal (Hgg.): *Per Filippo Baldinucci. Collezionismo e storiografia artistica a Firenze al tempo degli ultimi Medici*, Florenz 2020.
- Gadol 1969 – Joan Gadol: „Humanismus, Naturwissenschaft und Kunst“, in: August Buck (Hg.): *Zu Begriff und Problem der Renaissance*, Darmstadt 1969, S. 395–426.
- Gaetgens 1987 – Barbara Gaetgens: *Adriaen van der Werff 1659–1722*, München 1987.

- Gage 2020 – Frances Gage: „It is not so easy to recognize the period and age of paintings. Visual and textual evidence in Giulio Mancini's *Considerazioni sulla pittura* and in Early Modern connoisseurship“, in: Oy-Marra & Schmiedel 2020, S. 63–87.
- Gaier, Kohl & Saviello 2012 – Martin Gaier, Jeanette Kohl & Alberto Saviello (Hgg.): *Similitudo. Konzepte der Ähnlichkeit in Mittelalter und Früher Neuzeit*, Paderborn 2012.
- Gáldy & Heudecker 2018 – Andrea M. Gáldy & Sylvia Heudecker (Hgg.): *Collecting Prints and Drawings*, Newcastle upon Tyne 2018.
- Galluzzi 1980 – Paolo Galluzzi: „I Medici protettori delle scienze. Tra mito e realtà“, in: Claudia Beltramo Ceppi (Hg.): *Firenze e la Toscana dei Medici nell'Europa del Cinquecento. La rinascita della scienza* [Ausst. Florenz, Palazzo Vecchio, 1980], Bd. I, Florenz 1980, S. 127–243.
- Ghirardi 1990 – Angela Ghirardi: *Bartolomeo Passerotto. Pittore (1529–1592). Catalogo Generale*, Rimini 1990.
- Gibson-Wood 1988 – Carol Gibson-Wood: *Studies in the Theory of Connoisseurship from Vasari to Morelli*, New York/London 1988.
- Gibson-Wood 2003 – Carol Gibson-Wood: „A Judiciously Disposed Collection: Jonathan Richardson Senior's Cabinet of Drawings“, in: Baker, Elam & Warwick 2003, S. 155–171.
- Giusti Galardi 2010 – Giovanna Giusti Galardi: „Le esposizioni di autoritratti: scelte interne ed esterne“, in: Ausst. Kat. Tokyo 2010, S. 24–28.
- Glasser 1977 – Hannelore Glasser: *Artists' Contracts of the Early Renaissance*, London 1977.
- Goldberg 1983 – Edward Goldberg: *Patterns in Late Medici Art Patronage*, Princeton 1983.
- Goldberg 1988 – Edward Goldberg: *After Vasari. History, Art, and Patronage in Late Medici Florence*, Princeton 1988.
- Goldberg Stoppato 2015 – Lisa Goldenberg Stoppato, in: Sandro Bellesi & Anna Bisceglia (Hgg.): *Carlo Dolci 1616–1687*, [Ausst. Florenz, Palazzo Pitti, 30. Juni – 15. November 2015], Florenz 2015, S. 378 f., Nr. 94.
- Gombrich 1984 – Ernst H. Gombrich: *Bild und Auge. Neue Studien zur Psychologie der bildlichen Darstellung*, Stuttgart 1984.
- Grassi 2017 – Alessandro Grassi: „Pietro Berrettini, detto Pietro da Cortona“, in: Ausst. Kat. Florenz 2017a, S. 458, Nr. 133.
- Greenblatt 1980 – Stephen Greenblatt: *Renaissance Self-Fashioning. From More to Shakespeare*, Chicago et al. 1980.
- Gregori 1977 – Mina Gregori: „Note su Cristofano Allori“, in: Ciardi Duprè Dal Poggetto & Dal Poggetto 1977, Bd. II, S. 520–525.
- Gregori 1978 – Mina Gregori: „Livio Mehus o la sconfitta del dissenso“, in: *Paradigma*, 2, 1978, S. 177–226.
- Gregori 1994 – Mina Gregori (Hg.): *Die Uffizien und der Palazzo Pitti. Die Gemälde von Florenz*, München 1994.
- Groebner 2004 – Valentin Groebner: *Der Schein der Person. Steckbrief. Ausweis und Kontrolle im Europa des Mittelalters*, München 2004.
- Grote 1994 – Andreas Grote (Hg.): *Macrocosmos in Microcosmo: Die Welt in der Stube. Zur Geschichte des Sammelns 1450 bis 1800*, Opladen 1994.
- Guerrini 2001 – Luigi Guerrini: „Medicina e scienze naturali nell'attività dell'Accademia del Cimento“, in: Paolo Galluzzi (Hg.): *Scienziati a corte: l'arte della sperimentazione nell'Accademia Galileiana del Cimento (1657–1667)* [Ausst. Florenz, GdU, 18. März – 18. Juni 2001], Livorno 2001, S. 48–51.

- Hagedorn 2020 – Lea Hagedorn: *Das Museum in Buch. Paolo Giovios Elogia und die Porträtsammelwerke des 16. Jahrhunderts*, Berlin/München 2020.
- Haskell 1996 – Francis Haskell: *Maler und Auftraggeber. Kunst und Gesellschaft im italienischen Barock*, Köln 1996.
- Hegener 2005 – Nicole Hegener: „Johannes Gump, Selbstbildnis mit Spiegel und Staffelei, 1646“, in: Pfisterer & von Rosen 2005, S. 84.
- Hegener & Horsthemke 2013 – Nicole Hegener & Florian Horsthemke (Hgg.): *Künstler-Signaturen von der Antike bis zur Gegenwart*, Petersberg 2013.
- Heikamp 1963 – Detlef Heikamp: „Zur Geschichte der Uffizien-Tribuna und der Kunstschränke in Florenz und Deutschland“, in: *ZfK*, 26, 1963, S. 193–268.
- Holländer 2000 – Hans Holländer (Hg.): *Erkenntnis, Erfindung, Konstruktion. Studien zur Bildgeschichte von Naturwissenschaften und Technik vom 16. bis zum 19. Jahrhundert*, Berlin 2000.
- Honig 1998 – Elizabeth Honig: *Painting and the Market in Early Modern Antwerp*, New Haven/London 1998.
- Hoogewerff 1919 – Godefridus Johannes Hoogewerff: *De twee reizen van Cosimo de' Medici, Prins van Toscane door de Nederlanden (1667–1669). Journalen en documenten*, Amsterdam 1919.
- Höper 1987 – Corinna Höper: *Bartolomeo Passarotti (1529–1592)*, 2 Bde., Worms 1987.
- Jones 1993 – Pamela Jones: *Federico Borromeo and the Ambrosiana: Art Patronage and Reform in Seventeenth-Century Milan*, Mailand 1993.
- Jonietz 2016 – Fabian Jonietz: „Giorgio Vasari als Paradigma? Eine Einführung“, in: ders. & Nova 2016, S. 11–28.
- Jonietz & Nova 2016 – Fabian Jonietz & Alessandro Nova (Hgg.): *Vasari als Paradigma. Rezeption, Kritik, Perspektiven*, Venedig 2016.
- Jori 1998 – Giacomo Jori: *Per evidenza. Conoscenza e segni nell'età barocca*, Venedig 1998.
- Karet 2014 – Evelyn Karet: *The Antonio II Badile Album of Drawings. The Origins of Collecting Drawings in Early Modern northern Italy*, Ashgate 2014.
- Kemmann 1996 – Ansgar Kemmann: „s.v. ‚Evidentia, Evidenz‘“, in: *HWRh*, Bd. III, Tübingen 1996, S. 33–47.
- Kemp 1974 – Wolfgang Kemp: „Disegno. Beiträge zur Geschichte des Begriffs zwischen 1547 und 1607“, in: *MJK*, 19, 1974, S. 219–240.
- Kenner 1898 – Friedrich Kenner: „Die Porträtsammlung des Erzherzogs Ferdinand von Tirol“, in: *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlung in Wien*, 19, 1898, S. 6–146.
- Klinger 1991 – Linda Susan Klinger: *The Portrait Collection of Paolo Giovio*, 2 Bde., Princeton 1991 [1993].
- Koerner 1996 – Joseph Leo Koerner: *The Moment of Self-Portraiture in German Renaissance Art*, Chicago 1996.
- Kornell 1998 – Monique Kornell: „Drawings for Bartolomeo Passarotti's Book of Anatomy“, in: Stuart Currie (Hg.): *Drawing, 1400–1600: Invention and Innovation*, Aldershot et al. 1998, S. 172–188.
- Krüger 2015 – Klaus Krüger: *Politik und Evidenz. Öffentliche Bilder als Bilder der Öffentlichkeit im Trecento*, Göttingen 2015.
- Krüger 2016 – Klaus Krüger: *Grazia: Religiöse Erfahrung und ästhetische Evidenz*, Göttingen 2016.
- Kuster 2014 – Thomas Kuster: „(...) mit Sachkenntniß und seltener Geduld, und mit einem so grossen Kostenaufwande (...) zusammengebracht und geordnet (...)“. Formen neuzeitlicher Porträtsammlungen“, in: *Ausst. Kat. Innsbruck 2014*, S. 19–25.

- Laine & Magnusson 2002 – Merit Laine & Börje Magnusson (Hgg.): *Nicomemus Tessin the Younger. Sources – Works – Collections. Travel Notes 1673–77 and 1687–88*, Stockholm 2002.
- Langedijk 1981–1987 – Karla Langedijk: *The Portraits of the Medici. 15th–18th Centuries*, 3 Bde., Florenz 1981–1987.
- Langedijk 1992 – Karla Langedijk: *Die Selbstbildnisse der holländischen und flämischen Künstler in der Galleria degli Autoritratti der Uffizien in Florenz*, Florenz 1992.
- Leinkauff 2010 – Thomas Leinkauff: „Überlegungen zur Transformation des antik-scholastischen Methoden- und Wissensbegriff in der Frühen Neuzeit. Autopsie, Experiment, Induktion“, in: Georg Toepfer & Hartmut Böhme (Hgg.): *Transformationen antiker Wissenschaften*, Berlin 2010, S. 247–273.
- Leinkauff 2017 – Thomas Leinkauff: *Grundriß der Philosophie des Humanismus und der Renaissance (1350–1600)*, 2 Bde., Hamburg 2017.
- Leonhard 2007 – Karin Leonhard: „Kritik an der Hand. Zum Verhältnis von Wissenschaftler und Zeichner in der frühen Mikroskopie“, in: Wimböck, Leonhard & Friedrich 2007, S. 239–246.
- Leonhard 2013 – Karin Leonhard: *Bildfelder: Stilleben und Naturstücke des 17. Jahrhunderts*, Berlin 2013.
- Liebenwein 1977 – Wolfgang Liebenwein: *Studiolo. Die Entstehung eines Raumtyps und seine Entwicklung bis um 1600*, Berlin 1977.
- Lhotsky 1941–1945 – Alphons Lhotsky: *Die Geschichte der Sammlungen*, 2 Bde., Wien 1941–1945.
- Löhr & Weppelmann 2008 – Wolf-Dietrich Löhr & Stefan Weppelmann: „Glieder in der Kunst der Malerei“ – Cennino Cenninis Genealogie und die Suche nach Kontinuität zwischen Handwerks-tradition, Werkstattpraxis und Historiographie“, in: dies. (Hgg.): *Fantasie und Handwerk. Cennino Cennini und die Tradition der toskanischen Malerei von Giotto bis Lorenzo Monaco*, [Ausst. Berlin, Gemäldegalerie, 10. Januar – 13. April 2008], München 2008, S. 13–43.
- MacGregor 1989 – Arthur MacGregor: *The Late King's Goods. Collections, Possessions and Patronage of Charles I in the Light of Commonwealth Sale Inventories*, London/Oxford 1989.
- MacGregor 1994 – Arthur MacGregor: „Die besonderen Eigenschaften der Kunstkammer“, in: Grote 1994, S. 61–106.
- MacGregor 2007 – Arthur MacGregor: *Curiosity and Enlightenment. Collectors and Collections from the Sixteenth to Nineteenth Century*, New Haven 2007.
- Marchini 1980–1981 – Gian Paolo Marchini: „Il collezionismo d'arte a Verona nel Settecento: La Pinacoteca Mosconi“, in: *Studi storici veronesi Luigi Simeoni*, 30–31, Verona 1980–1981, S. 222–249.
- Massai 1917 – Ferdinando Massai: *Sette lettere inedite di Lorenzo Magalotti al Cav. Alessandro Segni (1665–1666)*, Florenz 1917.
- Meijer & Zangheri 2015 – Bert W. Meijer & Luigi Zangheri (Hgg.): *Accademia delle Arti del Disegno. Studi, Fonti e Interpretazioni di 450 anni di storia*, 2 Bde., Florenz 2015.
- Meloni Trkulja 1975 – Silvia Meloni Trkulja: „Leopoldo de' Medici collezionista“, in: *Paragone. Arte*, 26, 307, 1975, S. 15–38.
- Meloni Trkulja 1983 – Silvia Meloni Trkulja: „Gli ultimi Medici attraverso i giornali di guardaroba“, in: Barocchi & Ragoneri 1983, Bd. I, S. 331–342.
- Meloni Trkulja 1994 – Silvia Meloni Trkulja: „Die Sammlung von Malerbildnissen“, in: Gregori 1994, S. 596–625.
- Meloni Trkulja 1997 – Silvia Meloni Trkulja: „Autoritratti degli Uffizi: novità“, in: Acidini Luchinat, L. Bellosi (Hgg.): *Scritti per l'Istituto Germanico di Storia dell'Arte di Firenze*, Florenz 1997, S. 429–434.

- Millar 1960 – Oliver Millar (Hg.): *Abraham van der Doort: Catalogue of the Collections of Charles I*, Glasgow 1960.
- Minges 1998 – Klaus Minges: *Das Sammlungswesen der Frühen Neuzeit: Kriterien der Ordnung und Spezialisierung*, Münster 1998.
- Mirto 1990 – Alfonso Mirto: *La Biblioteca di Leopoldo de' Medici. Catalogo*, Florenz 1990.
- Muraro 1965 – Michelangelo Muraro: „Studiosi, collezionisti e opere d'arte veneta delle lettere al Cardinal Leopoldo de' Medici“, in: *Saggi e Memorie di Storia dell'Arte*, 4, 1965, S. 65–83.
- Mus. Kat. Florenz 1976 – Anna Forlani Tempesti, Annamaria Petrioli Tofani & Silvia Meloni Trkulja (Hgg.): *Omaggio a Leopoldo de' Medici* [Kat. Florenz, GDSU, 1976], 2 Bde., Florenz 1976.
- Mus. Kat. Florenz 1979 – Luciano Berti (Hg.): *Gli Uffizi. Catalogo Generale* [Kat. Florenz, GdU 1979], Florenz 1979.
- Mus. Kat. Florenz 1980 – Luciano Berti (Hg.): *Gli Uffizi. Catalogo Generale* [Kat. Florenz, GdU 1980], 2 Bde., Florenz 1980.
- Mus. Kat. Florenz 2002 – Caterina Caneva (Hg.): *Il Corridoio vasariano agli Uffizi* [Kat. Florenz, GdU 2002], Mailand 2002.
- Mus. Kat. Florenz 2003 – Marco Chiarini & Serena Padovani: *La Galleria Palatina. La Galleria Palatina e gli Appartamenti Reali di Palazzo Pitti* [Kat. Florenz, Galleria Palatina], 2 Bde., Florenz 2003.
- Natali, Nova & Rossi 2014 – Antonio Natali, Alessandro Nova & Massimiliano Rossi (Hgg.): *La tribuna del principe. Storia, contesto, restauro*, Lugano 2014.
- Niehr 2004 – Klaus Niehr: „Verae imagines. Über eine Abbildqualität in der frühen Neuzeit“, in: Frank Büttner & Gabriele Wimböck (Hgg.): *Das Bild als Autorität. Die normierende Kraft des Bildes*, Münster 2004, S. 261–302.
- Olmi 1985 – Giuseppe Olmi: „Science – Honour – Metaphor. Italian Cabinets of the Sixteenth and Seventeenth Centuries“, in: Oliver Impey & Arthur MacGregor (Hgg.): *The Origins of the Museums*, Oxford 1985, S. 5–16.
- Olmi 1993 – Giuseppe Olmi: „4. Italiaanse versamelingen van de late middeleeuwen tot de zeventiende eeuw“, in: Ellinoor Bergvelt, Debora J. Meijers & Mieke Rijnders (Hgg.): *Verzamelen. Van Rareitenkabinet tot Kunstmuseum*, Heerlen 1993, S. 93–122.
- Oy-Marra & Schmiedel 2020 – Elisabeth Oy-Marra & Irina Schmiedel (Hgg.): *Zeigen. Überzeugen. Beweisen. Methoden der Wissensproduktion in Kunstliteratur, Kennerschaft und Sammlungspraxis der Frühen Neuzeit*, Merzhausen 2020.
- Oy-Marra & Kaul-Trivolis 2024 – Elisabeth Oy-Marra & Annkatrin Kaul-Trivolis (Hgg.): *Ordnen. Vergleichen. Erzählen. Materialität, kennerschaftliche Praxis und Wissensorganisation in Klebebänden des 17. und 18. Jahrhunderts*, Merzhausen 2024.
- Panofsky 1954 – Erwin Panofsky: *Galilei as a Critic of the Arts*, Den Haag, 1954.
- Panofsky 1962 – Erwin Panofsky: „Artist, Scientist, Genius. Notes on the Renaissance-Dämmerung“, in: Wallace K. Ferguson (Hg.): *The Renaissance. Six Essays*, New York 1962, S. 123–182.
- Parenti 2011 – Adonella Barbara Parenti: *Pietro Accolti e lo inganno de gl'occhi. Tradizione e rinnovamento nella letteratura prospettica di primo Seicento*, Montevarchi 2011.
- Paolucci 2007 – Antonio Paolucci: „Autoritratti agli uffizi: il cardinale e lo specchio“, in: Ausst. Kat. Venedig 2007, S. 21–25.
- Pericolo 2020 – Lorenzo Pericolo: „Die Leber, das Herz und das Gehirn. Francesco Scannelli und der Körper der Malerei“, in: Oy-Marra & Schmiedel 2020, S. 177–240.

- Petersen 2000 – Jürgen H. Petersen: *Mimesis, Imitatio, Nachahmung*, München 2000.
- Petrioli Tofani 1991 – Annamaria Petrioli Tofani: *Gabinetto Disegni e Stampe, Firenze. Inventario*, 2 Bde., Florenz 1991.
- Petrioli Tofani 2014 – Annamaria Petrioli Tofani (Hg.): *L'inventario Settecentesco dei disegni degli Uffizi di Giuseppe Pelli Bencivenni*, 4 Bde., Florenz 2014.
- Pfisterer & von Rosen 2005 – Ulrich Pfisterer & Valeska von Rosen (Hgg.): *Der Künstler als Kunstwerk. Selbstbildnisse vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, Stuttgart 2005.
- Pinto 2006 – Valter Pinto: *La Vita di Luca Giordano di Bernardo De Dominici*, Catania 2006.
- Pizzorusso 2014 – Claudio Pizzorusso: „Lorenzo Lippi e la ‚tradizione dell'ordinario‘“, in: Alessandra Giannotti & ders. (Hgg.): *Puro semplice e naturale nell'arte a Firenze tra Cinque e Seicento* [Ausst. Florenz, GdU, 17. Juni – 2. November 2014], Florenz 2014, S. 56–79.
- Pomata 2010 – Gianna Pomata: „Observation Rising. Birth of an Epistemic Genre“, in: Daston & Lunbeck 2010, S. 45–81.
- Pomian 2020–2022 – Krzysztof Pomian: *Le musée, une histoire mondiale*, 3 Bde., Paris 2020–2022.
- Posselt 2013 – Christina Posselt: *Das Porträt in den Viten Vasaris. Kunsttheorie, Rhetorik und Gattungsgeschichte*, Köln et al. 2013.
- Preimesberger et al. 1999 – Rudolf Preimesberger, Hannah Baader & Nicola Suthor (Hgg.): *Porträt. Geschichte der klassischen Bildgattungen in Quellentexten und Kommentaren*, Bd. II, Berlin 1999.
- Preimesberger 1999a – Rudolf Preimesberger: „Einleitung“, in: ders. et al. 1999, S. 13–64.
- Preimesberger 1999b – Rudolf Preimesberger: „Caius Plinius Secundus d.Ä.: Ähnlichkeit (77 n. Chr.)“, in: ders. et al. 1999, S. 127–133.
- Preimesberger 1999c – Rudolf Preimesberger: „Lodovico Castelvetro: Das Besondere, nicht das Allgemeine – ‚ritrarre‘ statt ‚imitare‘“, in: ders. et al. 1999, S. 288–295.
- Preimesberger 2004 – Rudolf Preimesberger: „Selbstreflexivität, zweifach?“, in: Ausst. Kat. Wien 2004, S. 16–37.
- Preimesberger 2005 – Rudolf Preimesberger: „Parmigianino. Selbstbildnis im Konvexspiegel, 1523/24“, in: Pfisterer & von Rosen 2005, S. 50.
- Preimesberger 2011 – Rudolf Preimesberger: „Dennoch reißt es die Augen aller Betrachter an sich.“ Leon Battista Alberti zur Wirkung des Gesichts im Gemälde, in: Keith Christiansen & Patricia Lee Rubin (Hgg.): *Gesichter der Renaissance. Meisterwerke italienischer Portrait-Kunst* [Ausst. Berlin, Bode-Museum, 25. August – 20. November 2011], Berlin 2011, S. 77–84.
- Prinz 1966 – Wolfram Prinz: „Vasaris Sammlung von Künstlerbildnissen“, in: *MKHIF* [Beiheft], 12, 1966.
- Prinz 1971 – Wolfram Prinz: *Die Galleria degli Uffizi. Die Sammlung der Selbstbildnisse in den Uffizien in drei Bänden*, Bd. I [mehr nicht erschienen], hg. v. Ulrich Middeldorf & Ugo Procacci, Berlin 1971.
- Prinz 1979 – Wolfram Prinz: „La Collezione degli Autoritratti“, in: Mus. Kat. Florenz 1979, S. 765–783.
- Procacci 1965 – Ugo & Lucia Procacci: „Il carteggio di Marco Boschini con il cardinale Leopoldo de' Medici“, in: *Saggi e memorie di storia dell'arte*, 4, 1965, S. 85–114.
- Procajlo [Jonietz] 2020 – Anna Maria Procajlo [Jonietz]: „Leopoldo de' Medici e la sua ricerca sistematica del ‚ritratto fatto di sua propria mano‘“, in: *IMU*, 5, 2020, S. 134–151.
- Raupp 1984 – Hans-Joachim Raupp: *Untersuchungen zum Künstlerselbstbildnis und Künstlerdarstellung in den Niederlanden im 17. Jahrhundert*, Hildesheim 1984.
- Rose 1919 – Hans Rose (Hg.): *Tagebuch des Herrn von Chantelou über die Reise des Cavaliere Bernini nach Frankreich*, München 1919.

- Rossi 2020 – Massimiliano Rossi: „La ‚mal cercata felicità‘. Ossimori della fede e verità del naturale in Filippo Baldinucci“, in: Fumagalli, Rossi & Struhal 2020, S. 47–64.
- Rößler 2012 – Hole Rößler: *Die Kunst des Augenscheins. Praktiken der Evidenz im 17. Jahrhundert*, Berlin 2012.
- Rubin 2011 – Patricia Rubin: „Florenz und das Portrait der Renaissance“, in: Auss. Kat. Berlin 2011, S. 2–25.
- Rumberg & Shawe-Taylor 2018 – Per Rumberg & Desmond Shawe-Taylor: „The greatest amateur of paintings among the princes of the world“, in: Ausst. Kat. London 2018, S. 17–25.
- Scherer 2012 – Johanna Scherer: „Der Maler als Spiegel? Zum Verhältnis von Malerei und Spiegel in der Frühen Neuzeit“, in: Elena Filippi & Harald Schwaetzer (Hgg.): *Spiegel der Seele. Reflexionen in Mystik und Malerei*, Münster 2012, S. 71–85.
- Schmiedel 2016 – Irina Schmiedel: *Pompa e intelletto. Formen der Ordnung und Inszenierung botanischen Wissens im späten Großherzogtum der Medici*, Berlin/Boston 2016.
- Sframeli 2007 – Maria Sframeli: „Consacrati all’eternità delle loro stesse mani“. La collezione di autoritratti di Leopoldo de’ Medici, in: Ausst. Kat. Venedig 2007, S. 27–37.
- Sframeli 2017 – Maria Sframeli: „Nelle Stanze del Principe“, in: Ausst. Kat. Florenz 2017a, S. 37–77.
- Siemer 2004 – Stefan Siemer: *Geselligkeit als Methode. Naturgeschichtliches Sammeln im 18. Jahrhundert*, Mainz 2004.
- Simari 2017 – Maria Matilde Simari: „Michelangelo Cerquozzi“, in: Ausst. Kat. Florenz 2017a, S. 528.
- Simari & Barbolani da Montauto 2023 – Matilde Maria Simari & Alberica Barbolani da Montauto (Hgg.): *La collezione gioviana degli Uffizi. Galleria degli Uffizi*, 2 Bde., Florenz 2023.
- Smith 2004 – Pamela Smith: *The Body of the Artisan. Art and Experience in the Scientific Revolution*, Chicago/London 2004.
- Smith 2008 – Pamela Smith: „‚Art‘ is to ‚Science‘ as ‚Renaissance‘ is to ‚Scientific Revolution‘? The Problematic Algorithm of Writing a History of the Modern World“, in: James Elkins & Robert Williams (Hgg.): *Renaissance Theory*, London 2008, S. 427–445.
- Sohm 1991 – Philip Sohm: *Pittoresco. Marco Boschini, his Critics, and their Critiques of Painterly Brushwork in Seventeenth- and Eighteenth-Century Italy*, Cambridge 1991.
- Sohm 2010 – Philip Sohm: „Introduction“, in: Richard E. Spear & ders. (Hgg.): *Painting for Profit. The Economic Lives of Seventeenth-Century Italian Painters*, New Haven/London 2010, S. 1–32.
- Spear 2002 – Richard Spear: „Di sua mano“, in: Elaine K. Gazda (Hg.): *The Ancient Art of Emulation. Studies in Artistic Originality and Tradition from the Present to Classical Antiquity*, Ann Arbor 2002, S. 79–98.
- Spear & Sohm 2010 – Richard Spear & Philip Sohm (Hgg.): *Painting for Profit. The Economic Lives of Seventeenth-Century Italian Painters*, New Haven/London 2010.
- Stoichiță 1998 – Victor Stoichiță: *Das selbstbewusste Bild. Vom Ursprung der Metamalerei*, München 1998.
- Struhal 2007 – Eva Struhal: *La semplice imitazione del naturale. Lorenzo Lippi’s Poetics of Naturalism in Seventeenth-Century Florence*, Baltimore 2007.
- Struhal 2010 – Eva Struhal: „A friendly disagreement. Salvator Rosa and Lorenzo Lippi in 17th century Florence“, in: Sybille Ebert-Schifferer, Helen Langdon & Caterina Volpi (Hgg.): *Salvator Rosa e il suo tempo 1615–1673*, Rom 2010, S. 43–55.
- Struhal 2013 – Eva Struhal: „Reading with acutezza. Lorenzo Lippi’s literary culture“, in: Heiko Damm, Michael Tiemann & Claus Zittel (Hgg.): *The artist as reader*, Leiden 2013, S. 105–127.
- Struhal 2016 – Eva Struhal: „Filippo Baldinucci’s ‚novità‘: the ‚Notizie de’ professori del disegno‘ and Giorgio Vasari’s ‚Vite‘“, in: Jonietz & Nova 2016, S. 193–203.

- Struhal 2017a – Eva Struhal: „Introduction. Who can read the book of nature? Early Modern artists and scientists in dialogue“, in: *Nuncius*, 32, 3, 2017, S. 501–513.
- Struhal 2017b – Eva Struhal: „Natural Painting and the New Science in Seventeenth-Century Florence. Lorenzo Lippi's ‚pura imitazione del vero‘“, in: *Nuncius*, 32, 3, 2017, S. 683–708.
- Struhal 2018 – Eva Struhal: „Documenting the language of artistic practice: Filippo Baldinucci's ‚Vocabolario Toscano dell'Arte del Disegno‘“, in: Michèle-Caroline Heck (Hg.): *Lexicographie artistique*, Montpellier 2018, S. 213–227.
- Struhal 2020 – Eva Struhal: „Filippo Baldinucci's autopsies: autopsy and art theory in the ‚Vocabolario Toscano dell'Arte del Disegno‘ (1681) and his ‚Lettera a Vincenzo Capponi‘ (1681)“, in: Oy-Marra & Schmiedel 2020, S. 89–110.
- Summers 1987 – David Summers: *The Judgment of Sense. Renaissance Naturalism and the Rise of Aesthetics*, Cambridge 1987.
- Suthor 2005 – Nicola Suthor: „Carlo Dolci“, in: Pfisterer & von Rosen 2005, S. 96.
- Suthor 2010 – Nicola Suthor: *Bravura. Virtuosität und Mutwilligkeit in der Malerei der Frühen Neuzeit*, Paderborn 2010.
- Swan 2005 – Claudia Swan: *Art, Science, and Witchcraft in Early Modern Holland. Jacques de Gheyn II (1565–1629)*, Cambridge 2005.
- Swoboda 2013 – Gudrun Swoboda (Hg.): *Die kaiserliche Gemäldegalerie in Wien und die Anfänge des öffentlichen Kunstmuseums. Europäische Museumskulturen um 1800*, 2 Bde., Wien 2013.
- Tribby 1991 – Jay Tribby: „Cooking (with) Clio and Cleo: Eloquence and Experiment in Seventeenth-Century Florence“, in: *Journal of the History of Ideas*, 52, 3, 1991, S. 417–439.
- Tribby 1995 – Jay Tribby: „Dantes Restaurant. The cultural work of experiment in Early Modern Tuscany“, in: Ann Bermingham & John Brewer (Hgg.): *The consumption of culture*, London 1995, S. 319–337.
- Van Hall 1963 – Hans van Hall: *Portretten van Nederlandse beeldende kunstenaars. Repertorium*, Amsterdam 1963.
- Van Suchtelen 2016 – Ariane van Suchtelen: *Dutch Self-Portraits of the Golden Age*, Den Haag 2016.
- Vermeulen 2010 – Ingrid Vermeulen: *Picturing Art History. The Rise of the illustrated History of Art in the Eighteenth Century*, Amsterdam 2010.
- Vermeulen 2014 – Ingrid Vermeulen: „Paper Museums and the Multimedia Practice of Art History: The Case of Stefano Mulinari's ‚Istoria Pratica‘ (1778–80) in the Uffizi“, in: Maia Wellington Gah-tan (Hg.): *Giorgio Vasari and the Birth of the Museum*, Farnham/Burlington 2014, S. 215–231.
- Völkel 2007 – Michaela Völkel: *Schloßbesichtigung in der Frühen Neuzeit. Ein Beitrag zur Frage nach der Öffentlichkeit höfischer Repräsentation*, Berlin 2007.
- Von Flemming 1998 – Victoria von Flemming: „Dissimulazione. Lorenzo Lippi, Salvator Rosa und die Krise der Repräsentation“, in: Christine Göttler, Ulrike Müller Hofstede et al. (Hgg.): *Diletto e Maraviglia. Ausdruck und Wirkung in der Kunst von der Renaissance bis zum Barock*, Emsdetten 1998, S. 74–101.
- Von Herrmann 2003 – Hans-Christian von Herrmann: „Schauplätze der Schrift“, in: Ludger Schwarte & Herbert Schramm (Hgg.): *Kunstkammer, Laboratorium, Bühne. Schauplätze des Wissens im 17. Jahrhundert*, Berlin 2003, S. 103–122.
- Von Rosen 2000 – Valeska von Rosen: „Die Enargeia des Gemäldes. Zu einem vergessenen Inhalt des Ut-pictura-poesis und seiner Relevanz für das cinquecenteske Bildkonzept“, in: *MJK*, 27, 2000, S. 171–208.

- Von Rosen 2001 – Valeska von Rosen: *Mimesis und Selbstbezüglichkeit in Werken Tizians. Studien zum venezianischen Malereidiskurs*, Berlin/Emsdetten 2001.
- Von Rosen 2011 – Valeska von Rosen: s.v. ‚Nachahmung‘, in: *MLK*, S. 295–299.
- Von Rosen 2016 – Valeska von Rosen: ‚Formen wie Gott mit Farben. Der Maler als alter deus‘, in: Franz Engel & Yannis Hadjinicolaou (Hgg.): *Formwerdung und Formentzug*, Berlin 2016, S. 51–76.
- Von Rosen 2017 – Valeska von Rosen: ‚s.v. ‚Selbstporträt‘, in: Friedrich Jaeger (Hg.): *Enzyklopädie der Neuzeit Online*, Stuttgart 2017 (Link: <https://referenceworks.brill.com/display/entries/EDNO/COM-398031.xml?rskey=jLSINO&result=1>).
- Von Rosen 2018 – Valeska von Rosen: ‚Künstlerbildnis – Künstlerselbstbildnis. Zur Relevanz einer Differenzierung in druckgrafischen Porträtserien und zur Genese des Rezeptionsinteresses an künstlerischen Selbstdarstellungen‘, in: *Ausst. Kat. München 2018*, S. 35–64.
- Von Rosen 2021 – Valeska von Rosen: ‚Räumlichkeit versus Linearität. Marco Boschini und die ‚Ordnung der Dinge‘, oder: Wie man beim Gondelfahren über Kunstwerke schreibt‘, in: Klaus W. Hempfer & von Rosen (Hgg.): *Multiple Epochisierungen – Literatur und Bildende Kunst 1500–1800*, Stuttgart 2021, S. 179–226.
- Von Schlosser 1924 – Julius von Schlosser: *Die Kunstliteratur. Ein Handbuch zur Quellenkunde der neueren Kunstgeschichte*, Wien 1924.
- Warwick 2000 – Genevieve Warwick: *The Arts of Collecting. Padre Sebastiano Resta and the Market for Drawings in Early Modern Europe*, Cambridge 2000.
- Warwick 2003 – Genevieve Warwick: ‚Connoisseurship and the collection of Drawings in Italy c. 1700‘, in: Baker, Elam & Warwick 2003, S. 141–153.
- Welzel 1997a – Barbara Welzel: ‚Galerien und Kunstkabinette als Orte des Gesprächs‘, in: Wolfgang Adam & Knut Kiesant (Hgg.): *Geselligkeit und Gesellschaft im Barockzeitalter*, Bd. I, 1997, S. 495–504.
- Welzel 1997b – Barbara Welzel: ‚Neuerwerbungen in höfischen Galerien. Ereignis und Repräsentation. Anmerkungen zu den Galeriebildern von David Tenier d. J.‘, in: *MJK*, 24, 1997, S. 179–190.
- Welzel 2006 – Barbara Welzel: ‚Verhüllen und Inszenieren. Zur performativen Praxis in frühneuzeitlichen Sammlungen‘, in: Felfe & Lozar 2006, S. 109–129.
- Wimböck, Leonhard & Friedrich 2007 – Gabriele Wimböck, Karin Leonhard & Markus Friedrich (Hgg.): *Evidentia. Reichweiten visueller Wahrnehmung in der Frühen Neuzeit*, München 2007.
- Winner 1983 – Matthias Winner: ‚Poussins Selbstbildnis im Louvre‘, in: *RJK*, 20, 1983, S. 417–449.
- Wolf 2002 – Gerhard Wolf: *Schleier und Spiegel. Traditionen des Christusbildes und die Bildkonzepte der Renaissance*, München 2002.
- Woodall 1997 – Joanna Woodall: *Portraiture: Facing the Subject*, Manchester 1997.
- Woods-Marsden 1998 – Joanna Woods-Marsden: *Renaissance Self-Portraiture: the Visual Construction of Identity and the Social Status of the Artist*, New Haven et al. 1998.
- Zarrillo 2017 – Taryn Marie Zarrillo: ‚Complementary activities. Marco Boschini, Paolo del Sera and Niccolò Renieri as Merchants, Collectors and Painters in Seicento Venice‘, in: Christina M. Anderson (Hg.): *Early Modern Merchants as Collectors*, London/New York 2017, S. 129–140.

Personenregister

Auf die Nennung Leopoldo und Cosimo III. de' Medicis sowie Filippo Balduccis wird im Index bewusst verzichtet.

- Accolti, Pietro 23, 94
Agucchi, Giovanni Battista 268
Alberti, Leon Battista 118 (Anm. 84), 129, 140, 149 (Anm. 201), 172, 194 (Anm. 339)
Aldrovandi, Ulisse 80
Allori, Alessandro 45, 150–155, 178 f.
Allori, Cristofano 71 f., 150–155, 218–224, 303, 305
Altissimo, Cristofano dell' 61 f., 67, 69,
Antinori, Antonio 121, 126, 157
Aretino, Pietro 194, 228
Aristoteles 15 (Anm. 12), 60 (Anm. 133), 103, 109, 130, 141 f.
Aragon, Ferrante von 63
Asemissen, Hermann 165
- Bachiacca 277
Baglione, Giovanni 216 (Anm. 41), 246
Balassi, Marco 57
Balducci, Francesco Saverio 92, 140 (Anm. 168), 232, 233 (Anm. 89), 240, 248, 264, 267 (Anm. 204)
Bandinelli, Baccio 75, 77, 113
Bandinelli, Volumnio 215, 303
Barbieri, Giovanni Francesco → Guercino
Barducci, Giovanni 36 (Anm. 42), 139 (Anm. 163)
Barocchi, Federico 34, 204 f., 223, 274 f., 304
Barocchi, Paola 12, 36, 61
Bartoli, Daniello 94
Bartolomeo, Fra 194 (Anm. 338)
Basaiti, Marco 210, 233 (Anm. 92)
- Bassano, Francesco 40 (Anm. 60), 80 (Anm. 230), 106–108
Bassano, Jacopo 12 (Anm. 5), 27, 40 (Anm. 60), 80 (Anm. 230), 107 (Anm. 50)
Bassano, Leandro 40 (Anm. 60), 80 (Anm. 230), 106–110
Bassetti, Apollonio 13, 29, 261, 290 f., 297 (Anm. 317)
Beccafumi, Domenico 211
Beck, David 26
Bella, Stefano della 57, 293
Bellini, Giovanni 173 (Anm. 277), 182, 233 (Anm. 92)
Bellori, Giovan Pietro 48, 79, 149 (Anm. 201), 157, 246, 268, 277 (Anm. 243)
Bellotti, Pietro 254, 275
Belting, Hans 21, 135, 177, 185
Bentivoglio, Ippolito 136
Berckheyde, Job 45 f., 289
Bernini, Domenico 197 f.
Bernini, Giovanni Lorenzo 109 f., 183 (Anm. 300), 196–199, 204, 206, 215, 216 (Anm. 41), 233 (Anm. 88), S. 268 (Anm. 208), 304
Beyer, Andreas 165, 248
Bianchi, Giuseppe 274 (Anm. 231), 276 (Anm. 238 & 239), 306
Bicci, Lorenzo di 277
Biliverti, Giovanni 57
Bimbi, Bartolomeo 294
Bisi, Fra Bonaventura 16, 36, 52 f., 265, 303
Bisticci, Vespasiano da 60
Boccaccio, Giovanni 163 (Anm. 244)

- Bocchi, Francesco 275
 Boehm, Gottfried 21, 162, 172 f., 175, 177, 290
 Bolognetti, Giovanni Battista 13, 33 (Anm. 30),
 39, 79 (Anm. 195), 207, 234, 237
 (Anm. 105 & 106)
 Boreel, Jacob 284
 Borelli, Giovanni Alfonso 157
 Borghese, Paul V. 47
 Borghini, Raffaello 103, 116, 191 (Anm. 329),
 200, 221
 Borromeo, Kardinal Federico 70, 119
 (Anm. 87)
 Boschini, Marco 13, 16, 27, 35 (Anm. 39), 40
 (Anm. 60), 43, 55, 98–110, 124, 134, 139,
 200–202, 215 (Anm. 33), 234 (Anm. 93),
 245, 246 (Anm. 136), 268, 303 f.
 Bosse, Abraham 49 (Anm. 86), 110 f., 183
 (Anm. 302), 229
 Bredekamp, Horst 22, 160, 292
 Bronzino, Agnolo 87, 88 (Anm. 230 & 231)
 Brunelleschi, Filippo 171
 Bruno, Raffaello del 276 (Anm. 239), 278
 (Anm. 246)
 Buonarroti, Michelangelo → Michelangelo
 Buontalenti, Bernardo 95 (Anm. 10), 275
- Cairo, Francesco del 52
 Calceolari, Francesco 80
 Caliari, Paolo → Veronese
 Cambiaso, Luca 79 (Anm. 195)
 Camelli, Francesco 81 (Anm. 205)
 Campiglia, Giovanni Domenico 107, 115
 Campi, Bernardino 66 (Anm. 164), 70
 Campi, Fra Giovanni da 238
 Chacón, Alfonso 85 (Anm. 218)
 Caneva, Caterina 19, 61
 Canziani, Giovanni Battista 89
 Capponi, Vincenzo 48, 50 (Anm. 87), 122 f.,
 126
 Cranston, Jodi 167 (Anm. 256), 178
 Caravaggio, Michelangelo Merisi da 144
 (Anm. 183), 195
 Caravaggio, Polidoro da 56, 211 f., 217
 (Anm. 43)
 Carracci, Agostino 78 (Anm. 191), 195, 210,
 235 (Anm. 101), 244
 Carracci, Annibale 48, 127 (Anm. 120), 136,
 156 f., 195, 235 (Anm. 101), 250, 268
 (Anm. 210), 274 (Anm. 231)
 Carracci, Giovanni 244
 Casarengi, Giuseppe Maria 32 (Anm. 23), 42,
 53, 120 (Anm. 93), 131–133, 136–138,
 227, 235 (Anm. 101)
 Castellani, Niccolò 295
 Castelvetro, Lodovico 142
 Cavedone, Giacomo 224–229
 Cazzola-Senkpiel, Fabiana 152 (Anm. 210),
 169 f., 178
 Cellini, Benvenuto 245 (Anm. 134)
 Cennini, Cennino 142
 Cignani, Carlo 216 (Anm. 41)
 Cinelli, Giovanni 188, 275, 278 f.,
 Cerquozzi, Michelangelo 131–134, 148
 (Anm. 198)
 Cerretani, Abbate 214 (Anm. 30)
 Chantelou, Paul Fréart de 41, 109
 Charles I., König von England 26, 86–89, 275,
 303
 Charles II., König von England 88 f.
 Chiarini de' Anna, Gloria 19
 Chigi, Flavio 37, 211
 Christina, Königin von Schweden 26, 277
 (Anm. 243)
 Cicero, Marcus Tullius 101
 Cigoli, Lodovico 71 f., 95 f., 147, 153, 195 f.,
 209, 274, 303
 Cimabue 85, 167 (Anm. 255), 238 f., 241, 247,
 267, 277
 Clavering Cowper, Lord George 91
 Clemens VII., Papst 167
 Concini, Concino 147
 Conticelli, Valentina 61
 Cornale, Michelangelo 89
 Correggio, Antonio 161, 172 f., 192, 241 f.,
 268
 Corsi, Domenico Maria 209 (Anm. 6), 223
 Cortesi, Paolo 248
 Cortona, Pietro da 29 f., 32–34, 86, 110, 143 f.,
 215 (Anm. 35), 216 (Anm. 41), 252
 (Anm. 158), 268
 Cospi, Ferdinando 36, 78 (Anm. 191)

- DaCosta Kaufmann, Thomas 80
D'Aflitto, Chiara 186
Damm, Heiko 109
Dandini, Pietro 253 (Anm. 160), 273 f., 198 (Anm. 349)
Danti, Ignazio 62, 114
Danti, Vincenzo 130
Danvers, Earl Henry 86
Dati, Carlo Roberto 86 (Anm. 220), 97
Daston, Lorraine 22, 255
Dolci, Carlo 7 f., 45, 57, 148, 157, 160, 173–185, 206, 212, 275, 280, 297, 298 (Anm. 318), 304
Dominici, Bernardo De 233, 261–264, 280 f.
Dominichino 268 (Anm. 210)
Donatello 137
Doort, Abraham van der 86
Dossi, Dosso 66 (Anm. 164), 136 (Anm. 153), 274
Dou, Gerrit 288
Drost, Wilhelm 288
Dürer, Albrecht 28 (Anm. 11), 61, 70, 87 f., 134 f., 146, 194 (Anm. 336), 196 (Anm. 344), 215 (Anm. 34), 248, 254, 275
Dyck, Anton van 86, 88 (Anm. 230)
- Eschinardi, Francesco 23, 201, 304
Este, Isabella d' 65, 101 (Anm. 26), 253 (Anm. 162)
Ewald, Gerhard 19 (Anm. 18)
- Fabroni, Angelo 142, 181 f., 222
Falconieri, Ottavio 260
Falconieri, Paolo 12, 32, 55 f., 128, 183 (Anm. 300), 204, 209 (Anm. 6), 211, 213 (Anm. 25), 215, 238 (Anm. 111), 279
Fehrenbach, Frank 141 (Anm. 169), 199
Felfe, Robert 22, 81, 196
Félibien, André 49 (Anm. 86), 233 (Anm. 89), 245 (Anm. 134), 256
Ferdinand von Tirol, Erzherzog 70, 303
Ferdinando III., Großherzog von Toskana 42 (Anm. 67), 281 (Anm. 259), 290 (Anm. 288)
Ferino-Pagden, Sylvia 170
- Ferri, Ciro 16, 55, 110, 131, 133, 189, 209 (Anm. 6), 210, 213, 214 (Anm. 30), 215, 274, 281 (Anm. 259)
Ferri, Pasquale Nerino 210, 221 (Anm. 61), 224
Fidani, Orazio 57
Filarete 85 (Anm. 215)
Fileti Mazza, Miriam 13, 31 (Anm. 22), 36, 207, 209 (Anm. 9)
Finch, John 157
Findlen, Paula 22, 80, 255, 292
Fiorentino, Rosso 85, 153 (Anm. 215), 192 (Anm. 333)
Foggini, Giovanni Battista 300
Fontana, Cavaliere 43, 55, 98, 110 (Anm. 57)
Fontana, Lavinia 12 (Anm. 5), 32 (Anm. 23), 85 (Anm. 218), 136–138, 274 (Anm. 231)
Forlì, Biondo da 63
Francesca, Piero della 48 (Anm. 79)
Franceschini, Baldassarre → il Volterrano
Francia, Francesco 41, 42 (Anm. 65)
Francken d. J., Franz 255
Fratellini, Giovanna 290 (Anm. 288)
Friedrich III., Kaiser 63
Friedrich, Markus 159
Fumagalli, Elena 29 f.
Furini, Francesco 57
- Gaddi, Agnolo 9
Gaddi, Gaddo 277
Gaddi, Taddeo 9
Gaeta Bertelà, Giovanna 12, 36, 276
Galilei, Galileo 80, 82, 94 f., 97, 119, 160, 191, 198 f., 244 (Anm. 128), 268 (Anm. 208)
Galli, Agnolo 191 (Anm. 326)
Galliani, Carl'Antonio 216 (Anm. 41)
Galluzzi, Jacopo Riguccio 97
Gazzola, Familie 90
Gennari, Benedetto 38, 44, 216 (Anm. 41), 281
Gennari, Cesare 281
Gentileschi, Artemisia 85, 86 (Anm. 219), 88 (Anm. 229)
George III., König von England 91
Gessner, Conrad 80
Ghezzi, Leone 216 (Anm. 41)
Ghirlandaio, Domenico 137, 182

- Giordano, Luca 230–234, 261–264, 273,
 280–282, 305
 Giorgione 43, 55, 88 (Anm. 230), 110
 (Anm. 57), 127 (Anm. 120), 189, 200
 Giotto di Bondone 85, 241 (Anm. 118 & 119),
 247, 267 (Anm. 206), 277
 Giovio, Paolo 60–63, 64–70
 Giraldi, Jacopo 147 (Anm. 194), 298
 Giusti Galardi, Giovanna 19, 134
 Goldberg, Edward 264
 Gombrich, Ernst 159
 Gonzaga, Ippolito 70
 Greenblatt, Stephen 21
 Gregori, Carlo 107, 115
 Greys, Vincenzo de 250, 273
 Gries, Christian 70
 Gualtieri, Lorenzo 18, 30, 199, 179, 183
 Guasconi, Giovacchino 43, 284 (Anm. 269)
 Guercino 12 (Anm. 5), 29–34, 38 f., 143, 275
 Gump, Christoph 166
 Gump, Johannes 160, 163–167, 171, 177, 206

 Haecht, Willem van 255 f.
 Hannibal, Karthagischer Heerführer 65
 Heikamp, Detlef 76
 Helmbrecker, Dirk Theodor 148
 Holbein, Hans d. J. 25 f., 28, 88 (Anm. 230)
 Hollar, Wenzel 299 (Anm. 322)
 Hooke, Robert 119
 Höper, Corinna 117
 Houbraken, Arnold 284
 Hugford, Ignazio Enrico 230

 Imdahl, Max 175
 Imperato, Ferrante 80
 India, Bernardino 90

 Johann Wilhelm II., Kurfürst von der Pfalz 58
 (Anm. 129), 285
 Junius d. J., Franciscus 50
 Jütte, Robert 103

 Karl IV., König von Frankreich 63
 Kenner, Friedrich 70
 Kerr, Robert 87 f.
 Keyssler, Georg 254, 276

 Kircher, Athanasius 118
 Kornell, Monique 116
 Krüger, Klaus 102, 159, 205
 Kuster, Thomas 58

 Lairese, Gérard de 285
 Lanfranco, Giovanni 47
 Langedijk, Karla 20, 57 (Anm. 120), 297
 (Anm. 317), 298 (Anm. 319)
 Lasinio, Carlo 115 (Anm. 79)
 Lassels, Richard 251 f.
 Le Brun, Charles 109
 Leinkauf, Thomas 103, 105
 Leonardo da Vinci 61, 70 f., 85, 94 (Anm. 8),
 137, 171 f., 182, 268
 Leonhard, Karin 118 (Anm. 86), 146, 159, 293
 Leopold II., Großherzog von Toskana 19
 Leopold V., Erzherzog von Österreich-Tirol 70
 (Anm. 175)
 Leopold Wilhelm von Österreich 252
 (Anm. 157)
 Linné, Carl von 242
 Lippi, Lorenzo 160, 186–193, 206, 275, 278 f.,
 305
 Lomazzo, Giovanni Paolo 141 (Anm. 172)
 Lonardi, Giuseppe 89
 Lotti, Francesco 40 (Anm. 59), 120 (Anm. 93)

 MacGregor, Arthur 33, 249 (Anm. 150)
 Macpherson, Giuseppe 91 f.
 Magalotti, Lorenzo 97, 102, 112, 191, 304
 Magliabechi, Antonio 23, 97, 120 (Anm. 93)
 Magni, Giuseppe Maria 307
 Major, Johann Daniel 33, 278
 Malpighi, Marcello 156 f.
 Malvasia, Carlo Cesare 38, 41, 78, 114, 121,
 157, 198 f., 216 (Anm. 41), 227, 244–246,
 250, 268, 293
 Mancini, Giulio 49 f., 53 f., 122, 127
 (Anm. 120), 178, 216, 228, 234 (Anm. 93),
 268
 Mander, Karel van 196
 Mannozi, Vincenzo 57
 Mantegna, Andrea 211 (Anm. 16)
 Maratta, Carlo 55, 216 (Anm. 41)
 Marchini, Gian Paolo 91

- Maria Magdalena von Österreich, Großherzogin von Toskana 10
 Marinari, Onorio 274
 Marinoni, Giovanni 112
 Marmi, Diacinto Maria 11, 213, 264, 274, 280
 Marquis de Sade 254 (Anm. 167)
 Martelli, Simone 203, 304
 Martini, Simone 167 (Anm. 255)
 Masaccio 182
 Masolino da Panicale 182
 Maximilian III., Erzherzog von Österreich 70 (Anm. 175)
 Mazzafirra, Maria di Giovanni 219
 Mazzola, Francesco → Parmigianino
 Medici, Anna Maria Luisa de' 58, 306
 Medici, Carlo de' 33 (Anm. 27), 94, 218 (Anm. 51)
 Medici, Caterina de' 62
 Medici, Claudia de' 70 (Anm. 175), 166
 Medici, Cosimo I. de' 13, 15, 36, 59–67, 97 (Anm. 14), 303
 Medici, Cosimo II. de' 10
 Medici, Cosimo il Vecchio de' 59
 Medici, Ferdinando I. de' 57, 151 (Anm. 209)
 Medici, Ferdinando II., de' 58, 79 (Anm. 198), 81, 95, 144 f., 157, 218 (Anm. 51), 273 (Anm. 226)
 Medici, Francesco I. de' 58 (Anm. 125), 62 f., 76, 291 (Anm. 293)
 Medici, Lorenzo de' 57
 Medici, Lorenzo Magnifico de' 59, 97 (Anm. 14)
 Medici, Margherita de' 55
 Medici, Mattias de' 250
 Medici, Ottaviano de' 63 (Anm. 152)
 Mehus, Livio (Lieven) 189, 269–272
 Meloni Trkulja, Silvia 19, 37, 207, 235
 Mercati, Michele 80
 Merisi, Michelangelo → Caravaggio
 Michelangelo 61, 70, 85, 88 (Anm. 230), 89, 131, 182, 215, 220, 227 f., 281
 Micheli, Pier Antonio 242
 Mieris d. Ä., Frans van 283–285, 288
 Mignard, Pierre 41
 Minucci, Paolo 190
 Misson, François Maximilien 254
 Mitelli, Giuseppe Maria 250
 Mola, Pier Francesco 32, 128, 213
 Monte, Francesco Maria del 48
 Monte, Luca Bourbon del 71 (Anm. 179)
 Montefeltro, Federico da 63 f.
 Montefeltro, Guidobaldo da 64
 Moor, Carel de 285
 Mor, Antonis 138
 Morandi, Giovanni Maria 215
 Mosconi, Raffaello 89–91, 303
 Musscher, Michiel van 285
 Mytens, Daniel 86, 88 (Anm. 230)
 Nanteuil, Robert 211, 275
 Napoletano, Filippo 274
 Narziss 172
 Neer, Eglon Hendrick van der 285
 Neickel, Casper Friedrich 258, 278
 Nemeitz, Joachim Christoph 254
 Oddi, Francesco 246 (Anm. 136)
 Olmi, Giuseppe 80
 Oy-Marra, Elisabeth 23, 145
 Paganelli, Antonio 166
 Paleotti, Kardinal Gabriele 85, 129, 141 (Anm. 172), 146
 Palma il Giovane, Jacopo 290 f.
 Pamphilos 154
 Panofsky, Erwin 95, 218 (Anm. 49)
 Parmigianino 167–171, 235, 237
 Parshall, Peter 146
 Pasquinucci, Simona 100
 Passarotti, Bartolomeo 41, 51 f., 112–120, 139, 250, 304
 Passeri, Giovanni Battista 216 (Anm. 41)
 Passignano, Domenico 71, 277 (Anm. 240)
 Patin, Charles 252 (Anm. 157)
 Paul III., Papst 63
 Pelli Bencivenni, Giuseppe 35 f., 42, 91, 173 (Anm. 277), 221 (Anm. 61), 224, 226 (Anm. 70), 229 (Anm. 78), 277, 291, 294 (Anm. 305)
 Penna, Bernardino della 266
 Perna, Pietro 68
 Perini, Odoardo 89, 90 (Anm. 237)

- Perugino 277
 Petrarca, Francesco 60, 63
 Piazza, Paolo 37 (Anm. 48), 262 (Anm. 189)
 Pigafetta, Filippo 63 (Anm. 152)
 Piles, Roger de 49 (Anm. 86), 110, 183
 (Anm. 302), 229, 267 (Anm. 206)
 Pini, Giovanni 57
 Pinturicchio 277
 Pistoia, Gerino da 277
 Platt, Thomas 281, 296 f.
 Plinius Secundus, Gaius 28, 129 (Anm. 126), 194
 Pontormo, Jacopo da 276
 Pordenone, Giovanni Antonio da 87, 88
 (Anm. 231)
 Porta, Giambattista della 157
 Pourbus, Frans 55, 134
 Poussin, Nicolas 41, 86, 109, 268 (Anm. 208)
 Pozzo, Bartolomeo dal 89
 Pozzo, Cassiano dal 85 f., 267, 268 (Anm. 208)
 Preimesberger, Rudolf 66, 128, 129
 (Anm. 126), 130, 137, 140, 169
 Prinz, Wolfram 11 (Anm. 5), 12, 14, 19 f., 21
 (Anm. 23), 24, 25 (Anm. 2), 29–31, 34, 39,
 61, 73, 287, 294
 Pufendorf, Samuel von 54
 Puligo, Domenico 129 (Anm. 129)
- Quicchelberg, Samuel 77, 253 (Anm. 162), 279
 Quintilian 101 (Anm. 24)
- Raffael da Urbino 12 (Anm. 5), 41 f., 55, 85, 88,
 134, 153 (Anm. 215), 182, 215, 252, 259,
 262, 268, 274, 276 f., 281
 Ranuzzi, Angelo Maria 246
 Ranuzzi, Annibale 12, 16, 31, 33, 40, 51
 (Anm. 94), 53, 114 (Anm. 73), 120
 (Anm. 93), 143, 208, 303
 Rapparini, Giorgio Maria 286
 Redi, Francesco 23, 97, 119, 123, 156, 189, 292 f.
 Régnier, Nicolas 98, 202 (Anm. 366), 215
 (Anm. 33)
 Rembrandt van Rijn 87, 88 (Anm. 230), 288
 Reni, Guido 40, 42, 47, 120–122, 158
 (Anm. 229), 213, 215–217, 274
 (Anm. 231)
 Renieri, Niccolo → Nicolas Régnier
- Resta, Padre Sebastiano 216 (Anm. 41),
 241–243, 260, 268, 277 (Anm. 243)
 Reynolds, Anna 86
 Ribera, Jusepe de 230, 232, 280
 Ricci, Ostilio 95 (Anm. 10)
 Richardson, Jonathan J. 279 (Anm. 250)
 Ridolfi, Carlo 90, 100, 103 f., 110, 157, 245 f.
 Rigaud, Hyacinthe 300
 Rinaldini, Carlo 260 (Anm. 182)
 Ripa, Cesare 165
 Robbia, Familie Della 240 f.
 Robusti, Maria (gen. Marietta) → la Tintoretta
 Romano, Giulio 56, 87, 88 (Anm. 230), 211 f.,
 275
 Rosa, Salvator 200, 261 (Anm. 41)
 Rosa, Saverio dalla 90
 Rosselli, Matteo 186
 Rovai, Francesco 188 f.
 Rubens, Peter Paul 55, 79 (Anm. 195), 86 f.,
 88 (Anm. 230), 230, 248
 Rudolf II., Kaiser 275
- Salviati, Francesco 66
 Salviati, Lorenzo 154
 Sandrart, Joachim von 127 (Anm. 120)
 San Giovanni, Giovanni da 274
 Sanmicheli, Michele 281
 Sansovino, Jacopo 71
 Saracini, Pandolfo 211, 251, 269
 Sarto, Andrea del 71 f., 74–78, 85, 268, 303
 Sarto, Lucrezia del 74
 Scannelli, Francesco 124 f.
 Schalcken, Godfried 282, 296–298
 Schlosser, Julius von 59, 124, 242
 Schmiedel, Irina 22 f., 242, 294
 Schoonjans, Anthoni 285
 Schweikhart, Gunter 165
 Scilla, Agostino 111
 Sera, Paolo del 13, 16, 25 (Anm. 2), 26–28, 35,
 37 (Anm. 48), 40 f., 43 (Anm. 70), 51–55,
 106, 112–116, 118–120, 139, 179, 202
 (Anm. 366), 210, 214–216, 235–237, 303 f.
 Sframeli, Maria 134, 264
 Simari, Maria Matilde 133
 Sodoma 12 (Anm. 5), 211
 Soldani, Jacopo 80

- Sophie Charlotte von Mecklenburg-Strelitz,
Königin von England 257
- Sorri, Pietro 280
- Smith, John 296 (Anm. 315)
- Smith, Pamela 22, 109, 146
- Spranger, Bartholomaeus 36
- Stafford, Barbara 145
- Stimmer, Tobias 68 f.
- Stoichiță, Victor 163, 171
- Struhal, Eva 22, 124, 186–188, 191 f., 199 f., 221
- Sturm, Leonhard Christoph 256 (Anm. 174)
- Sustermans, Justus 16, 58, 111, 144 f., 161, 275
- Tafi, Andrea 277
- Taglia, Matteo del 56
- Targioni Tozzetti, Giovanni 82 (Anm. 207),
260, 277 f., 291
- Tasso, Torquato 80
- Teniers d. J., David 255
- Tessin d. J., Nicodemus 253, 269
- Thürlemann, Felix 282
- Tiarini, Alessandro 78 (Anm. 191), 208, 250
- Tintoretta, la 55, 98–105, 139, 304
- Tintoretto, Domenico 85
- Tintoretto, Giovan Battista 85
- Tintoretto, Jacopo 27, 34 f., 40 (Anm. 60), 55 f.,
77, 85, 98–100, 134, 139 (Anm. 160 &
162), 230, 233 (Anm. 88), 276
- Tito, Santi di 192 (Anm. 333)
- Titi, Tiberio 161 f.
- Tizian 27, 36 f., 40, 55, 70, 87 f., 98, 100, 129,
189, 194, 200 f., 214, 257, 259, 262 f., 268,
276, 280 f.
- Torelli, Felice 290 (Anm. 288)
- Torelli Casalini, Lucia 290 (Anm. 288)
- Torricelli, Evangelista 80, 191 (Anm. 326)
- Totila, König der Ostgoten 66–69
- Tournefort, Joseph Pitton de 242
- Uccello, Paolo 277
- Vaga, Perino del 85
- Valori, Alessandro 140 (Anm. 168)
- Vanni, Michelangelo 211, 251
- Vannini, Ottavio 57
- Varchi, Benedetto 129
- Vasari, Giorgio 61–63, 69, 74, 84 f., 86, 125,
129, 157, 167–169, 171, 173 (Anm. 274),
183, 194, 200, 220, 234 (Anm. 93), 238
(Anm. 110), 241 (Anm. 119), 245, 247,
267 (Anm. 207), 269–273, 277, 281, 293
- Vecchi, Lodovico de' 266
- Vecchia, Pietro della 16, 43, 100 (Anm. 20), 104
(Anm. 41), 106–110, 134, 202 (Anm. 366),
215 (Anm. 33), 303 f.
- Velde, Willem van der 288
- Verdelot, Philippe 104 (Anm. 39)
- Vermeulen, Ingrid 276
- Veronese 37 (Anm. 48), 40 (Anm. 60), 88
(Anm. 230), 123, 230, 262 f., 280 f., 290
(Anm. 290)
- Vicentini, Cristoforo 34
- Viti, Timoteo 162
- Vittoria, Alessandro 85 f.
- Viviani, Vincenzo 97, 191 (Anm. 326)
- Völkel, Michaela 253 f.
- Volpaia, Lorenzo della 62
- Volterrano, il 57, 78, 111, 161–163, 167, 172,
173 (Anm. 277), 188, 194 f., 206, 278 f.,
289, 290 (Anm. 286), 305
- Von Rosen, Valeska 8 (Anm. 3), 21, 27, 159,
201, 238 (Anm. 110)
- Vouet, Simon 51 (Anm. 94), 86, 233 (Anm. 88),
274 (Anm. 231)
- Waetzoldt, Wilhelm 20
- Welzel, Barbara 255
- Werff, Adriaen van der 285–287
- Wilbraham, Roger 258
- Wilbraham, Thomas 258
- Willis, Thomas 157
- Wimböck, Gabriele 159
- Wright, Edward 254
- Woods-Marsden, Joanna 21, 178
- Zacchino, Giulio 104
- Zampieri, Domenico → Dominichino
- Zannandreis, Diego 90 (Anm. 237)
- Zedler, Johann Heinrich 258
- Zipoli, Perlone → Lorenzo Lippi
- Zoffany, Johann Joseph 257–259
- Zuccari, Federico 71 (Anm. 178), 220, 276

Abbildungsnachweise

Amsterdam, Rijksmuseum: **Abb. 6, 95, 97, 98**; Ausst. Kat. Florenz 2017a, S. 458, 529, 246–249 (Nr. 12c), 244f. (Nr. 11): **Abb. 9, 39, 60, 61**; Ausst. Kat. Rom 1990, o. S. (Nr. 5): **Abb. 31**; Ausst. Kat. Wien 2003, S. 51: **Abb. 51**; Ausst. Kat. Venedig 2007, S. 81 (Nr. 6), 97 (Nr. 14): **Abb. 28, 59**; Beyer 2002, S. 169: **Abb. 50**; Julian Brooks et al. (Hgg.): *Andrea del Sarto: the Renaissance workshop in action* [Ausst. Los Angeles, Paul Getty Museum 23. Juni – 13. September 2015], Los Angeles 2015, S. XIV: **Abb. 21**; Maria Teresa Cantaro: *Lavinia Fontana Bolognese: „pittora singolare“ 1552–1614*, Mailand 1989, S. 89: **Abb. 41**; Florenz, Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze | Public Domain: **Abb. 4**; Florenz, © Gallerie degli Uffizi: **Abb. 8, 14, 30, 42, 44, 62, 63, 94, 96**; Michael Fried: *The Moment of Caravaggio*, Princeton/Oxford 2010, S. 53: **Abb. 54**; Gregori 1994, S. 602: **Abb. 37**; Heidelberg, Universitätsbibliothek | Public Domain: **Abb. 12, 32, 34, 47, 53, 73, 80**; Neeltje Köhler: *Painting in Haarlem 1500–1850. The Collection of the Frans Hals Museum*, Haarlem 2006, S. 393 f. (Nr. 26): **Abb. 16**; London, Royal Collection Trust: **Abb. 25**; Los Angeles, Getty Research Institute: **Abb. 19, 22, 29, 38, 77, 78**; Bert W. Meijer & Luigi Zangheri (Hgg.): *Accademia delle Arti del Disegno. Studi, Fonti e Interpretazioni di 450 anni di storia*, Bd. II, Florenz 2015, Taf. 102, 110, 112: **Abb. 20**; Mailand, © Veneranda Biblioteca Ambrosiana: **Abb. 79**; Ministro della cultura, Catalogo generale dei Beni Culturali | Public Domain: **Abb. 7, 10, 11, 15, 18, 33, 58, 89**; München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek: **Abb. 40**; Mus. Kat. Florenz 2002, S. 200 (Nr. 25): **Abb. 92**; New York, The Metropolitan Museum of Art | Public Domain: **Abb. 3, 56**; Pfisterer & von Rosen 2005, S. 85, 97: **Abb. 48, 52**; David Scase: *Italian drawings at the Fitzwilliam Museum, Cambridge: together with Spanish drawings*, Cambridge 2011, S. 493: **Abb. 35**; Archiv der Verfasserin: **Abb. 1, 13, 26, 64, 65, 66, 69, 71, 72, 74, 75, 76, 84, 90**; Washington, Smithsonian Institution Libraries | Public Domain: **Abb. 57**; Wien, Österreichische Nationalbibliothek | Public Domain: **Abb. 5, 45, 46, 81, 82, 100**; Wikimedia Commons | Public Domain: **Abb. 2, 17, 20, 23, 24, 27, 36, 43, 49, 55, 68, 70, 83, 85, 86, 87, 88, 91, 93, 99**.

