

Alessandro Nova

Paragone-Debatte und gemalte Theorie in der Zeit Cellinis

Wie kein anderer Bildhauer des 16. Jahrhunderts hat Benvenuto Cellini den Begriff der Vielansichtigkeit im Kontext der *Paragone*-Debatte in seinen Schriften in den Vordergrund gestellt.¹ Es ist deshalb legitim zu vermuten, dass er danach strebte, seine theoretischen Aussagen in seinen Skulpturen zu erfüllen, obwohl die Kluft zwischen Theorie und Praxis kaum zu überbrücken war. Dass Cellinis Statuen nur durch die Diskussion über die *maggioranza delle arti* ihre volle ästhetische Dimension gewinnen konnten, wird sich am Ende dieses Beitrags bei der Erörterung des *Narziss* zeigen. Mein Hauptziel ist jedoch nicht so sehr, den *Paragone*-Streit in Zusammenhang mit der skulpturalen Produktion des 16. Jahrhunderts erneut aufzugreifen, sondern einige kunsttheoretische Aspekte dieser *disputa* differenzierter zu untersuchen sowie ihre Wirkung auf

¹ Bekannt ist die polemische Steigerung der kritischen Position Cellinis in dieser Frage vom Zeitpunkt seiner Antwort (28. Januar 1546 nach Florentiner Zeitrechnung, d.h. 1547) an Benedetto Varchi auf die Rundfrage über die *maggioranza delle arti* bis zur »Disputa infra la scultura e la pittura« (1564) und zum »Discorso intorno all'arte del Disegno« (1568). In dem Brief an Varchi schrieb Cellini: *Dico che l'arte della scultura infra tutte l'arte che s'interviene disegno è maggiore sette volte, perché una statua di scultura de' avere otto vedute, e conviene che le sieno tutte di equal bontà*; zitiert nach Paola Barocchi (Hg.), *Trattati d'arte del Cinquecento fra manierismo e controriforma*, Bd. I, Bari 1960, S. 80. Fast zwanzig Jahre später hat Cellini seine Meinung über das Problem der Vielansichtigkeit im Kontext der kontroversen Totenfeier Michelangelos in grotesker Weise zugespitzt: *La pittura è solo obligata a una sola veduta [...] La scultura si comincia ancora ella per una sol veduta, di poi s'incomincia a volgere a poco a poco; e trovasi tanta difficoltà in questo volgersi, che quella prima veduta che avrebbe contento in gran parte il valente scultore, vedutola per l'altra parte, si dimostra tanto differente da quella quanto il bello dal brutto; e così gli vien fatto questa grandissima fatica con cento vedute o più*; zitiert nach Paola Barocchi (Hg.), *Scritti d'arte del Cinquecento*, Bd. I, Mailand-Neapel 1971, S. 596. In seinem »Discorso intorno all'arte del Disegno« spricht Cellini nicht mehr von hundert oder mehr *vedute*, sondern von mehr als vierzig Ansichten: *La pittura è una parte delle otto parti principali a che è obligata la scultura. [...] Le quali non tanto otto vedute le sono più di quaranta*; zitiert nach Benvenuto Cellini, *I trattati dell'oreficeria e della scultura*, hg. von Carlo Milanese, Florenz 1857 (Neudruck Florenz 1994) S. 217–218. Der moderne *locus classicus* über die Aussagen Cellinis findet sich im Buch von Larsson; vgl. Lars Olof Larsson, *Von allen Seiten gleich schön. Studien zum Begriff der Vielansichtigkeit in der europäischen Plastik von der Renaissance bis zum Klassizismus*, Uppsala 1974, S. 17–23.

zwei manieristische Freskenzyklen zu analysieren, die auch als Ausdruck einer gleichsam »gemalten Theorie« zu verstehen sind.²

In den letzten Jahren hat die Tendenz zugenommen, Bilder und Skulpturen der frühen Neuzeit mit dem *Paragone*-Begriff zu erklären.³ Bilder mit skulpturalen Konnotationen oder mit einer Spiegelkonstruktion und Statuen mit narrativen Eigenschaften werden immer mehr mit dieser Tradition assoziiert.⁴ Manchmal überzeugen solche Vorschläge, aber man sollte sich in jedem einzelnen Fall fragen, ob sie tatsächlich plausibel sind und ob andere Konnotationen vielleicht nicht dominanter sind. Hier nur ein Beispiel: Die *Schiavona* Tizians ist m.E. eher ein Ergebnis des Kultes der Erinnerung als der Kunsttheorie.⁵ Der *Paragone*-Begriff sollte deshalb nur verwendet werden, wenn er

-
- 2 Soweit ich sehen kann, war es Matthias Winner, der als erster diesen Begriff mit Gewinn verwendete: Matthias Winner, *Gemalte Kunsttheorie. Zu Gustave Courbets »Allégorie réelle« und der Tradition*, in: *Jahrbuch der Berliner Museen* 4 (1962), S. 151–185. Der Begriff hat noch heute Konjunktur: vgl. z.B. Christiane Kruse, *Eine gemalte Kunsttheorie im Johannes-Veronika-Diptychon von Hans Memling*, in: *Pantheon* 54 (1996), S. 37–49.
- 3 Die Literatur zum Thema ist in der letzten Jahrzehnten so unerschöpflich gewachsen, dass sie nicht mehr ausführlich zitierbar ist. Grundlegend bleiben: Erwin Panofsky, *Galileo as a Critic of the Arts*, Den Haag 1954; Mario Pepe, *Il »paragone« tra pittura e scultura nella letteratura artistica rinascimentale*, in: *Cultura e scuola* 30 (1969), S. 120–131; und Leatrice Mendelsohn-Martone, *Benedetto Varchi's »Due lezioni«: »Paragone« and Cinquecento Art Theory* (UMI, New York 1978), Ann Arbor 1978. Besonders einflussreich waren die Beiträge von Rudolf Preimesberger, weil sie den *paragone* auch für anderen Epochen und anderen Länder außerhalb Italiens fruchtbar gemacht haben: Rudolf Preimesberger, *Themes from Art Theory in the Early Works of Bernini*, in: Irving Lavin (Hg.), *Gianlorenzo Bernini. New Aspects of His Art and Thought. A Commemorative Volume*, University Park and London 1985, S. 1–18; Rudolf Preimesberger, *Zu Jan van Eycks Diptychon der Sammlung Thyssen-Bornemisza*, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 54 (1991), S. 459–489 (eine Kurzfassung dieses Textes ist mit einem anderen Titel publiziert: *Ein »Prüfstein der Malerei« bei Jan van Eyck?*, in: Matthias Winner (Hg.), *Der Künstler über sich in seinem Werk*, Internationales Symposium der Bibliotheca Hertziana Rom 1989, Weinheim, 1992, S. 85–95). Zuletzt vgl. Ekkehard Mai und Kurt Wettengl (Hgg.), *Wettstreit der Künste. Malerei und Skulptur von Dürer bis Daumier*, Wolfenbüttel 2002.
- 4 Ein fundierter Beitrag über den venezianischen Teil dieser Geschichte, mit zahlreichen bibliographischen Hinweisen über die frühere Literatur, bietet Gabriele Helke, *Giorgione als Maler des Paragone*, in: *Jahrbuch des Kunsthistorischen Museums Wien* 1, 1999, S. 11–78. Ferner Andrew John Martin, *Savoldos sogenanntes »Bildnis des Gaston de Foix«*. Zum Problem des Paragone in der Kunst und Kunsttheorie der italienischen Renaissance, *Sigmaringen* 1995.
- 5 Über die *Schiavona* als *Paragone*-Stück vgl. z.B. Luba Freedman, *The »Schiavona«: Titian's Response to the Paragone between Painting and Sculpture*, in: *Arte veneta* 41 (1987), S. 31–40. Aber ich stimme mit David Rosand überein, dass in diesem Fall die Assoziation mit dem Paragone zu kurz greift: David Rosand, *The Portrait, the Courtier, and Death*, in: Robert W. Hanning und David Rosand (Hgg.), *New Haven und London* 1983, S.91–129, bes. 104–107.

unser Verständnis der Kunstwerke vertiefen kann und nachdem der historische Kontext für jedes einzelne Werk angemessen rekonstruiert wurde. Prägnant formuliert: Es scheint eine gewisse Willkür bei der Anwendung des *Paragone*-Begriffs zu herrschen. Deshalb ist es notwendig die Art, wie die Kunstwerke mit der Kunsttheorie verknüpft werden, zu überprüfen. Denn das Konzept des *paragone* ist zu wichtig, um es nicht produktiv anzuwenden.

Im folgenden ist diese Debatte deswegen in drei Schritten, nämlich im Blick auf Quellen, Malerei und Skulptur, zu veranschaulichen. Zuerst ist anhand der Schriften Leonardo da Vincis über die Malerei nach den Wurzeln der Cinquecento-Debatte zu fragen, um den entscheidenden Unterschied zwischen Skulptur und Plastik herauszuarbeiten. Zweitens sollen zwei manieristische Zyklen, die Galerie Franz' des Ersten in Fontainebleau und die *Sala Paolina* im Castel Sant'Angelo, als Produkte beziehungsweise Kommentare dieser Diskussion interpretiert werden. Obwohl die Verbindung dieser Zyklen mit dem *paragone* mir offensichtlich erscheint, wird dieser Aspekt in der Literatur immer vernachlässigt, ja sogar nicht beachtet. Ein Ziel dieses Abschnitts ist es zu zeigen, daß ikonologische Fragestellungen nicht von formalen und kunsttheoretischen Implikationen getrennt werden dürfen. Die Zyklen von Rosso Fiorentino, Perino del Vaga und ihrer Mitarbeitern sind jedoch nicht bloße Illustrationen der schriftlichen kunsttheoretischen Aussagen. Deshalb ist auch darauf hinzuweisen, daß sich im Fall der Sala Paolina Praxis und Theorie gegenseitig befruchtet haben. Ein Maler wie Perino del Vaga verhielt sich sehr ironisch gegenüber dem *Paragone*-Streit, wenn er die Bedeutung antiker und spätmittelalterlicher Topoi verlagerte. Drittens ist anhand des *Narziss* zu thematisieren, auf welche Weise die antiken Quellen und Mythen auch die Kunst Cellinis im Rahmen dieser Debatte subtil geprägt haben.

* * *

Ohne die Schriften Leonardos wäre es schwieriger, die komplexe Cinquecento-Diskussion um den *paragone* zu begreifen. Aber trotz der zahlreichen kommentierten Ausgaben seines Traktates über die Malerei ist der historische Beitrag Leonardos zu diesem Thema noch differenzierter zu untersuchen.⁶

6 Die historische Edition von Heinrich Ludwig, Lionardo da Vinci. Das Buch von der Malerei nach dem Codex Vaticanus (Urbinas) 1270, Wien 1882, wurde von Jean Paul Richter zuerst kritisiert und später rehabilitiert: Vgl. Jean Paul Richter, *The Literary Works of Leonardo da Vinci*, London 1883, 2. Ausgabe, Oxford 1939. Ferner vgl. Irma A. Richter, *Paragone. A Comparison of the Arts by Leonardo da Vinci*, Oxford - London - New York - Toronto 1949; Carlo Pedretti, *Leonardo da Vinci. On Painting. A lost book (Libro A). Reassembled from the Codex Vaticanus Urbinas 1270 and from the Codex Leicester*, Berkeley und Los Angeles 1964; Jean Paul Richter, *The Literary Works of Leonardo da Vinci. Commentary by Carlo*

Das Hauptproblem ist bekanntlich der fragmentarische Zustand der Schriften Leonardos. Spätestens seit den 40er Jahren des 20. Jahrhunderts hat sich jedoch die Meinung gefestigt, dass der Codex Urbinas 1270 in der Biblioteca Vaticana die authentischen Gedanken des Künstlers relativ genau dokumentiert; dies hatte übrigens bereits Ludwig in seiner historischen Ausgabe des Traktates behauptet. Der erste Teil des Manuskripts wäre deshalb eine zuverlässige Quelle, um die Haltung Leonardos in der Debatte zu Gunsten der Malerei und gegen die Skulptur zu rekonstruieren. Mir scheint statt dessen, dass eine verlorene Stelle des *paragone*, die nur Lomazzo in seinem späteren Traktat über die Malerei als Abschrift überlieferte, zuverlässiger ist als die ältere Fassung und deshalb die Meinung Leonardos in diesem Disput präziser wiedergibt.

Die sehr polemische Stellungnahme Leonardos gegen die anderen Künste und vor allem gegen die Skulptur, die der Codex Urbinas dokumentiert, klingt ziemlich verdächtig, denn als Schüler Verrocchios beherrschte Leonardo selbstverständlich auch die Bildhauerei.⁷ Darüber hinaus bestätigt die erste kurze Biographie von Paolo Giovio ebenso wie die anderen Quellen des 15. und 16. Jahrhunderts, dass die Skulptur eine große Bedeutung für Leonardo besaß.⁸

Pedretti, Oxford 1977; André Chastel, La struttura del *Trattato della pittura* secondo Chastel [1987], in: André Chastel, Leonardo da Vinci. Studi e ricerche 1952–1990, Turin 1995, S. 183–209; Claire J. Farago, Leonardo da Vinci's Paragone: A Critical Interpretation with a New Edition of the Text in the Codex Urbinas, Leiden–New York–Kopenhagen–Köln 1992; Leonardo da Vinci. Il paragone delle arti, hg. von Claudio Scarpati, Mailand 1993; Leonardo da Vinci. Libro di Pittura: Codice Urbinas lat. 1270 nella Biblioteca Apostolica Vaticana, hg. von Carlo Pedretti, Florenz 1995; Carlo Pedretti, The Book on Painting. A Bibliography, in: Achademia Leonardi Vinci. Journal of Leonardo Studies and Bibliography of Vinciana 9 (1996), S. 165–191; Claire J. Farago, How Leonardo da Vinci's Editors Organized his *Treatise on Painting* and How Leonardo Would Have Done It Differently, in: Claire J. Farago, Leonardo da Vinci: Selected Scholarship, Bd. IV, New York und London 1999, S. 417–460. In der älteren Literatur wurde der Codex Urbinas oft um 1550 datiert (vgl. z.B. Ludwig H. Heydenreich, Leonardo-Studien, hg. von Günter Passavant, München 1988, S. 77), während Pedretti in der neuesten Edition der Arbeit von Richter (1977, Bd. I, S. 20) das Manuskript um 1525–30 datiert. Farago (1999) denkt, dass der Codex um 1550–70 geschrieben wurde. Der *Trattato della Pittura* und seine Rezeption wurden in einer Tagung des Warburg Institutes vor kurzem (13–15 September 2001) von verschiedenen Perspektiven diskutiert.

7 Obwohl das Thema schon früh erörtert wurde (vgl. z.B. Francesco Malaguzzi Valeri, Leonardo da Vinci e la scultura, Bologna 1922), hat es erst in den letzten Jahren die Forschung ernst beschäftigt: vgl. z.B. Martin Kemp, Leonardo e lo spazio dello scultore (XXVII lettura vinciana, 20 aprile 1987), Florenz 1988; Carlo Pedretti, A Poem to Sculpture, in: Achademia Leonardi Vinci. Journal of Leonardo Studies and Bibliography of Vinciana 2 (1989), S. 11–39; Alessandro Paronchi, Nuove proposte per Leonardo scultore, in: Achademia Leonardi Vinci. Journal of Leonardo Studies and Bibliography of Vinciana 2 (1989), S. 40–67; Kathleen Weil-Garris Brandt, Leonardo e la scultura (XXXVIII lettura vinciana, 18 aprile 1998), Florenz 1999, mit weiteren bibliographischen Hinweisen.

8 Für die Biographie von Paolo Giovio vgl. Barocchi (Hg.), *Scritti d'arte* (Anm. 1), Bd. I, S. 7–9.

Zudem beweisen die anatomischen Zeichnungen (Abb. 1–2) aus der Zusammenarbeit mit dem Arzt Marcantonio della Torre, dass die erstaunlichen Ergebnisse jener Forschungen von der Konzeptualisierung des menschlichen Körpers als skulpturale Entität abhingen.⁹ Leonardo selbst erklärte in seinen Notizen seine visuelle Methode für effizienter als die weitläufigen Beschreibungen des medizinischen Diskurses, auch weil er das untersuchte Objekt in allen An- und Aufsichten darstellen konnte (und nicht nur von vorne, von hinten und von der Seite, sondern auch von oben und von unten).¹⁰ Seine anatomischen Zeichnungen erfüllten also das Kriterium der Mehransichtigkeit im Sinne Cellinis bereits zu Beginn des Jahrhunderts.

Wie kann man nun die sehr polemische Haltung Leonardos gegenüber der Skulptur in seinem *paragone* erklären? Eine These könnte lauten, dass die sich immer wiederholenden Fragmente des Codex Urbinas nicht das ganze Spektrum der Gedanken Leonardos überliefern und die Texte leicht manipuliert sind. Claire Farago hat dies in ihrer neuen kritischen Ausgabe des *paragone* so zusammengefasst: Ziel der Kompilatoren war es nicht, die Ideen Leonardos über die Klassifikation der Künste und der Wissenschaften bekannt zu machen, sondern eine fiktive Antwort Leonardos zu entwerfen in Hinblick auf die Rivalität, die sich zwischen der Malerei und der Bildhauerei in der Mitte des 16. Jahrhunderts entwickelt hatte. Die Auswahl der Kompilatoren wäre also von einer humanistischen Voreingenommenheit geprägt, welche die späteren Interessen des 16. Jahrhunderts vertrat.¹¹

Eine solche Skepsis ist vielleicht zugespitzt formuliert. Die Bemerkungen sind jedoch ein erster Schritt zur partiellen Demontage der angeblichen Zuverlässigkeit des Codex Urbinas in dieser Frage. Aber sie bleiben unvollständig, wenn man nicht zugleich ein Zitat aus den Schriften Leonardos rehabilitiert, das Lomazzos Traktat über die Malerei überliefert. Diese Quelle wurde in der Diskussion über den *paragone* merkwürdigerweise marginalisiert, aber hier finden wir am deutlichsten die Unterscheidung Leonardos zwischen Skulptur

9 Über diese zwei Blätter mit anatomischen Zeichnungen vgl. Kenneth D. Keele und Carlo Pedretti, *Leonardo da Vinci: Corpus of the Anatomical Studies in the Collection of Her Majesty the Queen at Windsor Castle, London and New York 1979*, Bd. II, fol. 140v (Inv. RL 19005v) und fol. 141v (Inv. RL 19008v), die allerdings nicht auf die Bedeutung der Zeichnungen für das Problem der Vielsichtigkeit eingehen. Vgl. ferner Martin Clayton und Ron Philo, *Leonardo da Vinci. The Anatomy of Man*, Houston 1992, S. 99–102.

10 Alessandro Nova, *Verso la fabbrica del corpo: anatomia e 'bellezza' nell'opera di Leonardo e Giorgione*, in: Carlo Bertelli, Fernando Mazzocca und Mauro Natale (Hgg.), *Lezioni di storia dell'arte*, Bd. II, Mailand 2002, S. 155–183.

11 Farago (Anm. 6), *Leonardo da Vinci's 'Paragone'*, S. 164–166.

mit einer negativen Konnotation und Plastik als positiv konnotierter Verwandter der Malerei.¹²

In dem langen Zitat von Lomazzo wird die Marmorskulptur als eine unwürdigere Kunst verurteilt, weil sich der Künstler körperlich anstrengen muss und dies der Imagination entgegen steht. Die Plastik aber wird als Mutter der Skulptur und als Schwester der Malerei gelobt.¹³

In der kunsthistorischen Literatur findet sich nun regelmäßig die Auffassung, dass Baldassare Castiglione in seinem ›Buch vom Hofmann‹ die Argumente Leonardos über den *paragone* zusammenfasste, ohne zu berücksichtigen, dass in diesem Traktat eine grundlegende Verlagerung der Position des Künst-

12 Zwar hat Carlo Pedretti, Un ›Ricordo‹ di Gio. Paolo Lomazzo su Leonardo Scultore, in: L'Arte 56 (1957), S. 15–22 den Text mit einem sehr kurzen Kommentar bereits 1957 wiedergedruckt, doch ist diese kostbare Quelle in der monumentalen Leonardo-Bibliographie eher vernachlässigt geblieben. Vgl. jetzt auch Carlo Pedretti, Le ›belle cose‹ di Leonardo a Milano in un ›sogno‹ di Benvenuto Cellini a Firenze, in: Arte Lombarda 129 (2000/2), S. 19–29, bes. S. 21.

13 Giovan Paolo Lomazzo, Scritti sulle arti, hg. von Roberto Paolo Ciardi, Florenz 1973, Bd. II, S. 138–140: *Nel qual modo va discorrendo et argomentando Leonardo Vinci in un suo libro, letto da me questi anni passati, ch'egli scrisse di mano stanca a prieghi di Lodovico Sforza, duca di Milano, in determinazione di questa questione, se è più nobile la pittura, o la scoltura; dicendo che: »quanto più un'arte porta seco fatica di corpo e sudore, tanto più è vile e men pregiata. [...] Il che si vede chiaramente essere nella scoltura, dove v'interviene marmo, ferro et altre simili materie di fatica di corpo e strepito, tutte cose nemiche de lo studio [...] Talché non si può in verun modo negare che quest'arte de la scoltura, per essere il proprio intrico di sassi, di fatiche e simili incomodi, e consequentemente essendo nemica all'immaginazione e contemplazione, di eccellenza e di pregio non ceda alla pittura, la quale, per il contrario, è arte lontana dalle fatiche, da gli strepiti e dalle materie grosse; il che appunto è proprio dell'arti e scienze liberali. [...] E perché la plastica, sorella della pittura, come affermano gl'antichi, si come arte di manco strepito e fatica di lavorar di sassi, fu dalla scoltura eletta per madre [...] si può anco inferire che la scoltura non è altro che una imitazione faticosa della plastica [...] la quale, perciò che non ha in sé manco di disegno, composizione di muscoli e circoscrizione (ben che senza scorza) che abbi la pittura, è tenuta sua sorella, si che ne seguita che la pittura viene ad essere zia della scoltura e sorella della plastica, della quale, perché io sempre molto mi sono diletato e mi diletto [...] posso dire che in lei è una grandissima facilità appetto all'arte del dipingere o ben disegnare.« [...] E queste sono, per il più, proprie parole scritte da Leonardo.* Diese Passage klingt noch glaubwürdiger, wenn man bedenkt, dass auch die erste Biographie Leonardos seine Neigung zur Plastik betont. Giovio (Anm. 7) S. 7 schrieb: *Plasticem ante alia penicillo praeponerat, velut archetypum ad planas imagines exprimentas. (Anteponeva al pennello la plastica, come modello delle immagini da rappresentare in rilievo sul piano).* Im unserem Kontext ist zudem von Bedeutung, dass Cellini in seiner ›Disputa infra la scultura e la pittura‹ (Anm. 1) S. 595, die Termini der Position Leonardos, wie sie von Lomazzo überliefert wurde, umkehrt: *Egli è ben il vero che questi che sono i veri pittori, come è stato Donatello, Lionardo da Vinci ed il meraviglioso Michelagnolo Buonarroti, questi in voce e con gli loro scritti ancora hanno chiarito che la pittura non sia altro che l'ombra della sua madre scoltura.* Im folgenden Satz flücht Cellini hinzu, dass Leonardo, Donatello und Michelangelo die besten Bildhauer (*scultori*) der modernen Zeit waren.

lers stattgefunden hat. Die Meinung, dass Castiglione die Ideen Leonardos allgemein zugänglich machte, ist jedoch zu voreilig und führt in die Irre. Diese Behauptung ist zugleich wahr und falsch. Sie ist wahr, wenn man glaubt, dass Castiglione die mailändische Polemik über den *paragone* am Hof der Sforza rezipierte und für ein größeres Publikum von »Laien« aufbereitete; sie ist jedoch unpräzise, wenn man nicht hervorhebt, dass Castiglione den grundlegenden Unterschied zwischen Skulptur und Plastik beseitigte.¹⁴ Dadurch hat der Schriftsteller die Stellung des Künstlers banalisiert und falsch dargestellt. Denn die *Paragone*-Debatte verbreitete sich in den Kunstkreisen des Cinquecento nicht auf der Basis der Texte Leonardos, sondern ausgehend von der revidierten Version Castigliones und deshalb mit anderen Konnotationen. Während Leonardo die Malerei als eine mathematische, auf der Perspektive gründende Wissenschaft gepriesen und sich mit zentralen kunsttheoretischen Begriffen wie Licht, Farbe und *rilievo* beschäftigt hatte, reduzierte Castiglione die Termini der Diskussion auf ihre äußeren Eigenschaften.

›Das Buch vom Hofmann‹ erschien 1528. Spätestens ein Jahr danach war es bereits in der privaten Bibliothek Rosso Fiorentinos.¹⁵ Es ist deswegen legitim zu vermuten, dass dieser Text und genauer der Teil über den *paragone* eine gewisse Wirkung auf die Kunstwerke des Malers hatte. Es scheint mir daher nicht zu gewagt, die große Galerie in Fontainebleau auch als ein Nebenprodukt, wenn nicht sogar als einen Kommentar zu diesem höfischen Disput zu interpretieren.

* * *

Bis dato hat sich die Forschung vor allem auf das ikonographische Rätsel und die mögliche ikonologische Bedeutung dieses Zyklus konzentriert, auch wenn

14 Baldassare Castiglione, *Il libro del cortegiano*, in: Carlo Cordié (Hg.), *Opere di Baldassare Castiglione*, Giovanni Della Casa, Benvenuto Cellini, Mailand-Neapel 1960, S. 82: *Però gli antichi e l'arte e gli artifici aveano in grandissimo pregio, onde pervenne in colmo di summa eccellenza: e di ciò assai certo argomento pigliar si po dalle statue antiche di marmo e di bronzo che ancor si veggono. E, benché diversa sia la pittura dalla statuaria, pur l'una e l'altra da un medesimo fonte, che è il bon disegno, nasce. Però, come le statue sono divine, così ancor creder si po che le pitture fossero; e tanto più quanto che di maggior artificio capaci sono.* Mit diesem Satz ist der Unterschied zwischen Skulptur und Plastik, der den Text Leonardos im Zitat Lomazzos geprägt hatte, endgültig beseitigt.

15 Das Buch von Castiglione ist in einem Inventar (12. März 1531) des Besitzes, den Rosso in Arezzo hinterließ, erwähnt: Rosso hatte die Stadt bereits im Jahre 1529 verlassen. Für eine neue Transkription des Inventars vgl. David Franklin, *Rosso in Italy. The Italian Career of Rosso Fiorentino*, New Haven und London 1994, S. 314–315.

es fraglich ist, ob der Auftraggeber genau diese Aspekte der Arbeit bevorzugte.¹⁶ Dass der Zyklus ein komplexes Programm umsetzt, steht außer Frage. Aber auch ein ikonographisch ungebildeter Betrachter hätte den Zyklus auf einer anderen Ebene genießen können, weil Rosso und seine Mitarbeiter alles versucht haben, um uns durch *copia, varietas* und *sprezzatura* zu erstaunen.¹⁷ (Abb. 3, 4) Die auffallendsten formalen Symmetrien und Asymmetrien zwischen den beiden Wänden der Galerie verdeutlichen sich bereits in der ersten Travée. Es ist zuerst der Kontrast zwischen Plastik und Malerei: die Fresken werden auf beiden Seiten von beinahe vollplastischen Stuckarbeiten sowie von Stuckreliefs flankiert und umrahmt. Zweitens wurde keine programmatische Symmetrie zwischen den beiden Wänden gesucht: Auf der nördlichen Seite befindet sich das Fresko zwischen fast drei-dimensionale Statuen, die fast die ganze Höhe der oberen Wand einnehmen und sich in den Raum hinein bewegen, einem athletischen Mann und einer jungen Frau. Auf der südlichen Seite sehen wir statt dessen zwei kleinere Hermen, die in zwei Nischen in der Wand eingebettet sind. Alles ist darauf angelegt, einen Eindruck von Abwechslung, Variantenreichtum und Komplexität zu vermitteln. Darüber hinaus scheint möglich, dass Rosso einen Kommentar zur *Paragone*-Debatte bieten wollte. (Abb. 5, 6) Dass der Künstler dies bezweckte, zeigt der *Brand von Catania*: Das Fresko erzählt die Geschichte der Zwillinge Amphinomus und Aenapias, die ihre Eltern vor dem Brand in der sizilianischen Stadt retteten. Der Rücken der Mutter ist hier nur deshalb so plakativ unnatürlich gedreht, um

16 Die klassische Studie von Dora und Erwin Panofsky, *The Iconography of the Galerie François Ier at Fontainebleau*, in: *Gazette des Beaux-Arts* 100 (1958), S. 113–190, spiegelt die Interessen einer viel älteren kritischen Tradition wieder, die bereits im 17. und 18. Jahrhundert Père Pierre Dan und Abbé Pierre Guilbert vertraten. Ferner: Sylvie Béguin, *Two Notes on Decorations in the Galerie François I at Fontainebleau*, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 57 (1994), S. 270–278. Vgl. zuletzt Henri Zerner, *L'art de la Renaissance en France: L'invention du classicisme*, Paris 1996, S. 83–86, mit dem Vorschlag, dass Andrea Alciati eine Rolle in der Entwicklung des ikonographischen Programmes der Galerie gespielt haben kann. Vgl. auch die Rezension zu Zerner von Willibald Sauerländer, *The Riddle of the French Renaissance*, in: *The New York Review of Books*, 9. Oktober 1997, S. 47–50. Über die vertretbare These, dass die Galerie als eine fiktive Bildersammlung konzipiert wurde, vgl. Andrew Carl Weislogel, *Rosso Fiorentino, Benvenuto Cellini and Clement Marot: Court Artists and Poets at Francis I's Fontainebleau, 1530–1545* (UMI, Ithaca 2000), Ann Arbor 2000.

17 Meine Interpretation entwickelt die Argumente von John Shearman weiter, *The Galerie François Premier: A Case in Point*, in: *Miscellanea Musicologica. Adelaide Studies in Musicology* 11 (1980), S. 1–16. Grundlegend sind zudem die *Essays* in einem Sonderheft der ›Revue de l'art‹, die nach den Restaurierungsarbeiten der Galerie publiziert wurden: Sylvie Béguin, Oreste Binenbaum, André Chastel, W. McAllister Johnson, Sylvia Pressoyre, Henri Zerner, mit einer Einleitung von André Malraux, Paris 1972 (*Revue de l'art, numéro special* 16–17).

einen Gegenpol zum Körper des von vorne dargestellten alten Vaters zu schaffen. Die Anspielung auf die *Paragone*-Debatte erweitert sich dann im Kontrast zwischen der gemalten Oberfläche und den Statuen in den Nischen, nicht ohne dass Rosso auch in dieser Travée zwischen *statua* und *rilievo* differenziert hätte.

Das Wechselspiel zwischen Malerei und Stuckarbeiten hatte schon die *logge* Raffaels und die Dekoration der Villa Madama geprägt, aber dort besaßen die *stucchi* keine so stark akzentuierte fast lebensgroße Dreidimensionalität. Allgemein gelten nur die Werke Giulio Romanos und Primaticcios in Mantua als Vorbild für Rosso. Das sorgfältig geplante Alternieren von *statua*, *rilievo* und Malerei in der Galerie Franz' des Ersten scheint jedoch vielmehr auch theoretische Gedanken zu spiegeln, die von einer Lektüre des Buches Castigliones inspiriert sein könnten, vor allem wenn man an die erwähnte Abschaffung des von Leonardo betonten Unterschiedes zwischen Plastik und Skulptur denkt. In der Galerie haben einige *stucchi* ihre plastische Qualität verloren, um Statuen zu werden. Man muss zudem nicht vergessen, dass in seiner Autobiographie Cellini die Galerie als Platz eines *paragone* zwischen antiker und moderner Kunst inszenierte.¹⁸

* * *

18 Von seiner Autobiographie wissen wir, dass die Bronzekopien nach den vatikanischen Statuen, deren Abgüsse Primaticcio und Vignola nach Frankreich gebracht hatten, ursprünglich in der Galerie ausgestellt waren, in der Cellini seine Silberstatue des Jupiters dem König und seinem Hof zeigte. Benvenuto Cellini, *La vita*, in: Carlo Cordié (Hg.), *Opere di Baldassare Castiglione, Giovanni Della Casa, Benvenuto Cellini, Mailand-Neapel 1960*, S. 841-843: *In questo tempo il sopradditto Bologna [Francesco Primaticcio] aveva portato di Roma le sopradditte statue, e l'aveva con gran sollecitudine fatte gittare di bronzo. [...] Era questa stanza lunga molto più di cento passi andanti ed era ornata e ricchissima di pitture di mano di quel mirabile Rosso, nostro Fiorentino, ed in fra le pitture era accomodato moltissime parte di scultura, alcune tonde, altre di basso rilievo: era di larghezza di passi andanti dodici in circa. Il sopradditto Bologna aveva condotto in questa ditta galleria tutte le sopradditte opere antiche, fatte di bronzo e benissimo condotte. [...] In questa ditta istanza io condussi il mio Giove. [...] Madama di Tampes arditamente disse: - Ben pare che voi non abbiate occhi: non vedete voi quante belle figure di bronzo antiche son poste più in là, in nelle quali consiste la vera virtù di quest'arte, e non in queste baiate moderne? [...] A questo il re disse: - Chi ha voluto disfavorire questo uomo gli à fatto un gran favore, perché mediante queste mirabile figure si vede e cognosce questa sua da gran lunga esser più bella e più maravigliosa di quelle; però è da fare un gran conto di Benvenuto, che, non tanto che l'opere sue restino al paragone dell'antiche, ancora quelle superano.* Über die Wirkung der antiken Statuen in Fontainebleau vgl. Flaminia Bardati, *Les bronzes d'après l'antique de Fontainebleau et la sculpture française au milieu du XVIe siècle*, in: *Gazette des Beaux-Arts* 142 (2000), S. 159-168. Zum Wettstreit Cellinis mit der Antike vgl. Hans-Günter Funke, »Superare gli antichi e i moderni« - Das Thema des Wettstreits in der Vita Benvenuto Cellinis, in: Klaus W. Hempfer und Enrico Straub (Hgg.), *Italien und die Romania in Humanismus und Renaissance*. Festschrift für Erich

Viele andere manieristische Zyklen könnten in ähnlicher Weise interpretiert werden. (Abb. 7, 8). Ich werde mich hier jedoch nur auf die *Sala Paolina* im Castel Sant'Angelo konzentrieren, auch weil dieses Beispiel vor Augen führt, wie sich die *Paragone*-Debatte am Hof der Farnese verbreitete, noch bevor sie ein akademisches Argument wurde.¹⁹ Bislang haben vor allem die religiösen und politischen Implikationen der Fresken Perinos und seiner Mitarbeiter die Aufmerksamkeit der Forschung erregt,²⁰ doch ist die Dekoration der Sala Paolina auch als ein gemalter *ironischer* Kommentar zum *paragone* zu verstehen.

Der Farnese-Teil der *Paragone*-Geschichte wird immer übergangen, obgleich ein Brief Anton Francesco Donis belegt, dass Paolo Giovio bereits 1543 eine *camera del paragone* in seiner Villa am Comer See eingerichtet

Loos zum 70. Geburtstag, Wiesbaden 1983, S. 17–37. Wir wissen, dass Franz I. Skulptur besonders liebte, wie der Bildhauer Alfonso Lombardi bei einem Abendessen im Jahre 1533 feststellte: *se deletava più di scultura che d'ogni altra cosa*; zitiert aus Giovanni Agosti, *Qualcosa su e di e intorno a Giulio Romano*, in: *Prospettiva* 91–92 (1998), S. 173. Über die Aktualität des *paragone* zwischen Dichtung und Malerei in Frankreich im 16. Jahrhundert vgl. Roberto E. Campo, *Ronsard's Contentious Sisters. The Paragone between Poetry and Painting in the Works of Pierre de Ronsard* (North Carolina Studies in the Romance Languages and Literatures), Chapel Hill 1998.

- 19 Die grundlegende Analyse der Quellen der Fresken in der *Sala Paolina* bleibt Richard Harprath, *Papst Paul III. als Alexander der Große. Das Freskenprogramm der Sala Paolina in der Engelsburg*, Berlin und New York 1978. Dazu vgl. die Rezension von Elisabeth Schröter, *Zur Inhaltsdeutung des Alexander-Programms der Sala Paolina in der Engelsburg*, in: *Römische Quartalschrift für christliche Altertumskunde und Kirchengeschichte* 75 (1980), S. 76–99. Ferner vgl. Roberto Guerrini, *Plutarco e la cultura figurativa nell'età di Paolo III: Castel Sant'Angelo, Sala Paolina*, in: *Revue d'art canadienne / Canadian Art Review RACAR* 12 (1985), S. 179–187; Daniel Arasse, *Il sacco di Roma e l'immaginario figurativo*, in: Massimo Miglio (Hg.), *Il sacco di Roma del 1527 e l'immaginario collettivo*, Rom 1986, S. 45–59, bes. 51–55; Elena Parma Armani, *Perino del Vaga. L'anello mancante*, Genua 1986, S. 209–236. Neue Vorzeichnungen von Perino del Vaga für die *Sala Paolina* wurden vor kurzem publiziert: Hugo Chapman, *Three Drawings for the Sala Paolina by Perino del Vaga*, in: *Apollo* 149 (November 1998), S. 48–50; Michael Miller, *Two Drawings by Perino del Vaga for Castel Sant'Angelo*, in: Achim Gnann und Heinz Willinger (Hgg.), *Festschrift für Konrad Oberhuber*, Mailand 2000, S. 98–105. In Zusammenhang mit dem *paragone* vgl. Linda Wolk-Simon, *Fame, Paragone, and the Cartoon: The Case of Perino del Vaga*, in: *Master Drawings* 30 (1992), S. 61–82.
- 20 Buddensieg und Forster hatten diese Implikationen bereits vor Harprath thematisiert: Tilmann Buddensieg, *Zum Statuenprogramm im Kapitolsplan Pauls III.*, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 32 (1969), S. 177–228, bes. S. 198; Kurt W. Forster, *Metaphors of Rule. Political Ideology and History in the Portraits of Cosimo I de' Medici*, in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes* 15 (1971), S. 65–104, bes. S. 94.

hatte.²¹ Darüber hinaus antwortete Vasari auf die bekannte Umfrage Benedetto Varchis: *si fece scommessa fra due nostri cortigiani della medesima disputa*, als er im Jahr 1546 in Rom für die Farnese arbeitete.²² Einer dieser Hofmänner war vermutlich Giovio selbst, und dies bedeutet, dass diese Frage brandaktuell war, als Perino del Vaga seine Pläne für die *Sala Paolina* vorbereitete.²³

Wenn wir nun die Fresken Perinos betrachten, fällt auf, dass die *istorie* von Alexander dem Großen und Paulus als Grisailen dargestellt sind, während die gemalten Statuen in den Nischen lebendig erscheinen und farbig sind. In der Literatur wird diese Umkehrung nur, wenn überhaupt, als eine höchst kultivierte manieristische Variationsfreudigkeit erwähnt²⁴, aber man fragt sich, ob Perino hier die Termini des *paragone* (im Vergleich zu Rosso beispielsweise) bewusst invertiert hat, um unsere Aufmerksamkeit darauf zu lenken, dass sich die ganze *Sala* formalästhetisch und ironisch auf diese Debatte richtet. Es kann sogar sein, dass der Künstler und seine Assistenten das *rilievo* der gemalten Szenen bis zum grotesken Extrem akzentuiert haben, um einen Kommentar zu den Worten Michelangelos im Brief (April–Juni 1547) an Varchi zu liefern. Dort hatte Michelangelo behauptet, dass ihm *die Malerei desto besser schien, desto mehr sie in die Richtung des rilievo ginge*.²⁵ Ein Detail der Nordwand

-
- 21 Für den Brief (22. Juli 1543) von Anton Francesco Doni an den Graf Agostino Landi vgl. Anton Francesco Doni, ›Disegno‹ (facsimile della edizione del 1549 di Venezia), con una appendice di altri scritti del Doni riguardanti le arti figurative, hg. von Mario Pepe, Mailand 1970, S. 98–100, bes. 100: *Vidi poi molte camere. Quella del paragone*. Doni erörterte die *Paragone*-Debatte auch in seinem ›Disegno‹, S. 30r–32r.
- 22 Der Brief von Vasari an Varchi (12. Februar 1547 nach römischer Zeitrechnung, d.h. 1547) findet man in Barocchi (Hg.), *Trattati* (Anm. 1), S. 59–63, bes. S. 59. John Gere, *Two late fresco cycles by Perino del Vaga: the Massimi Chapel and the Sala Paolina*, in: *Burlington Magazine* 102 (1960), S. 15–16, hatte bereits bemerkt, dass die Fresken von Perino die antike Skulptur nachahmen wollten.
- 23 Marco Pino malte die Episoden der Gewölbe von Januar bis Mai 1546, während Perino del Vaga und seine Assistenten die Seitenwände, die in unserem Kontext wichtiger sind, von Januar bis September 1547 freskierten: vgl. Filippa M. Aliberti Gaudio und Eraldo Gaudio (Hgg.), *Gli affreschi di Paolo III a Castel Sant'Angelo 1543–1548*, Bd. I, Rom 1981, S. 88–89.
- 24 Harprath (Anm. 19) S. 60: ›Für die Unterscheidung in ›natürliche‹ (d.h. farbige) Deckenbilder und verfremdete, monochrome Relief-Bilder der Wände lässt sich keine triftige Begründung – es sei denn die einer höchst kultivierten manieristischen Variationsfreudigkeit – finden.‹
- 25 Il *Carteggio di Michelangelo*, edizione postuma di Giovanni Poggi, hg. von Paola Barocchi und Renzo Ristori, Bd. IV, Florenz 1979, S. 265: *Io dico che la pittura mi par più tenuta buona quante più va verso il rilievo*. Gemäß Ernst Kris und Otto Kurz, *Legend, Myth, and Magic in the Image of the Artist. A Historical Experiment* [1934], New Haven und London 1979, S. 64, wurden monochromatischen Fresken im 16. Jahrhundert als genuine *bas-reliefs* wahrgenommen.

(Abb. 9) zeigt, mit welcher Ironie Perino seine Aufgabe erfüllte. Die monumentale, überlebensgroße Gestalt des Erzengels Michaels ist der gedankliche Höhepunkt der Ausstattung, und er schwebt dem Betrachter entgegen, der die *Sala* aus der Loggia Julius' des Zweiten betritt. Unter dieser Figur malte Perino einen Pavian und einen Affen, die lebensgroß in der Mitte der Stirnwand der *Sala* sitzen und deshalb eine Bedeutung haben müssen.

Es gibt außer dem Vorschlag, dass sie rein dekorativen Charakter besitzen, noch mindestens zwei Möglichkeiten, dieses Detail zu erklären. Der Pavian war bis zur Gotik eine *figura diaboli*, genauer ein Bild Luzifers, des gefallenen Engels.²⁶ Der Pavian überreicht dem Affen zudem einen Apfel, ein Attribut, das den Sündenfall symbolisiert.²⁷ Weil beide unterhalb der Gestalt des Erzengels sitzen, könnten wir uns mit der Trias Michael-Luzifer-Sündenfall zufrieden geben; aber eine solche Botschaft hat mit den anderen Fresken des Zyklus wenig zu tun. Eine zweite Erklärung wäre, dass Perino statt dessen oder zusätzlich, weil die beiden Alternativen sich gegenseitig nicht ausschließen, das berühmte Motto *Ars simia naturae* illustrieren wollte. Seit der Zeit Boccaccios hatte sich ein neues, positiveres Bild der *simia* etabliert. Im vierzehnten Buch seiner ›Genealogia deorum‹ befasste sich Boccaccio mit der verbreiteten Vorstellung, dass der Dichter der Affe des Philosophen sei, um daraus zu schließen, dass die Poeten tatsächlich *simiae* seien, aber *simiae naturae* und nicht der Philosophie, da sie die Natur nachahmten. Für Boccaccio bedeutete der Begriff *simia* nicht mehr einen albernen und niederträchtigen Imitator (eine *simia veri*, wie Alanus ab Insulis das Tier in seinem ›Anticlaudianus‹ charakterisierte²⁸), sondern eine Figur, die danach strebt, ein ästhetisches oder moralisches Ideal zu erreichen. Die

26 Janson dokumentierte ausführlich diese Assoziation zwischen dem Pavian und Luzifer in seinem klassischen Buch: Horst W. Janson, *Apes and Ape Lore in the Middle Ages and the Renaissance* (Studies of the Warburg Institute), London 1952 (Neudruck Liechtenstein 1976), S. 13–20 und 176.

27 Janson (Anm. 26), S. 109–110 und 131.

28 Alanus ab Insulis, *Der Anticlaudianus oder Die Bücher von der himmlischen Erschaffung des Neuen Menschen*. Ein Epos des lateinischen Mittelalters, hg. von Wilhelm Rath, Stuttgart 1966, S. 111: *Hier beschreibt die Schönheit des Bildes die Sitten der Menschen, / Und es haftet das Bild so treu an dem, was es darstellt, / Daß das gemalte Ding dem wahren Sein sich verbindet. / O welch neues Wunder des Bildes: es fließet zum Sein hin, / Was doch nicht »Sein« sein kann: Und das Bild, das Abbild des Wahren [simia veri], / Spielt hier in neuer Kunst, und machet die Schatten der Dinge / Selber zu Dingen, die Täuschung des Bildes in Wahrheit verwandeln. / Und so bedrängt die Kraft dieser Kunst mit feiner Methode / Die Argumente der Logik, und siegt über deren Sophismen.*

Absicht zu täuschen, hatte nicht mehr negative, sondern positive Konnotationen gewonnen.²⁹

Wegen dieser Umdeutung, die eine Aufwertung der *imitatio* signalisiert, ist der Affe in der frühen Neuzeit ein Emblem der Kunst, speziell der Malerei und der Bildhauerei, geworden. In diesem Zusammenhang sollten wir nicht vergessen, dass bereits der *paragone* Leonardos die Macht der Nachahmung genau in diesen Termini erörtert hatte. Der Paragraph 14 der Ausgabe Ludwig endet mit den Worten: *Durch [die Bilder] werden (selbst) die Tiere getäuscht. [...] Ich sah auch, wie Hunde gemalte Hunde anbellten und beißen wollten, und einen Affen sah ich endlose Narrheiten gegen einen anderen, gemalten Affen hin treiben.*³⁰

Pavian und Affe könnten deswegen ausgezeichnet zu einer Interpretation der *Sala Paolina* als Kommentar der *Paragone*-Debatte passen. Ein Detail scheint jedoch zu zeigen, dass der Maler sich von einer degradierten pseudotheoretischen Diskussion distanzieren wollte.

Der Pavian auf der linken Seite hält Trauben in der Hand. Seit der Antike wurde der Affe als Fruchtefresser beschrieben, während manche mittelalterliche Handschriften den Pavian als Eindringling in den Weinberg Gottes darstellen.³¹ Auch wenn diese Bedeutung gut zum Erzengel Michael passen würde, könnte dieses Detail im humanistischen Ambiente der Farnese jedoch auch eine humoristische Assoziation mit den Trauben des Zeuxis, dem klassischen Topos der Nachahmung der Natur, hervorrufen.³²

Dieser Vorschlag klingt vermutlich weniger unerhört, wenn wir die entsprechende Stelle aus Plinius' ›*Naturalis historia*‹ im Kontext der Stirnwand und der ganzen *Sala Paolina* lesen: *[Parrhasios] soll sich mit Zeuxis in einen Wettstreit [also in einen paragone] eingelassen haben; dieser habe so erfolgreich gemalte Trauben ausgestellt, daß die Vögel zum Schauplatz herbei flogen; Parrhasios aber habe einen so naturgetreu gemalten leinenen Vorhang ausgestellt, daß der auf das*

29 Zu Boccaccio in diesem Zusammenhang vgl. Janson (Anm. 26) S. 291–293. Vgl. zudem Ernst Robert Curtius, *European Literature and the Latin Middle Ages* (Bollingen Series XXXVI), Princeton 1953 (Neudruck mit einem *Afterword* von Peter Godman, Princeton 1990), S. 538–540; und Michael Baxandall, *Giotto and the Orators. Humanistic observers of painting in Italy and the discovery of pictorial composition 1350–1450*, Oxford 1971, korrigierte Aufl. Oxford 1986, S. 71. Über die Nachahmung vgl. Daniel Arasse, *Les miroirs de la peinture, in: L'imitation: aliénation ou source de liberté?*, Paris 1985, S. 63–88.

30 Leonardo-Ludwig (Anm. 6) S. 35. Janson hat diese wichtige Quelle nicht erörtert.

31 Janson (Anm. 26) S. 110–111 und 254.

32 Zur Herkunft und Geschichte des Topos vgl. Kris und Kurz (Anm. 25) S. 62 und 82. Zudem vgl. Hans Körner, Costanze Peres, Reinhard Steiner und Ludwig Tavernier (Hgg.), *Die Trauben des Zeuxis. Formen künstlerischer Wirklichkeitsaneignung*, Hildesheim, Zürich und New York 1990.

*Urteil der Vögel stolze Zeuxis verlangte, man solle doch endlich den Vorhang wegnehmen und das Bild zeigen.*³³

Bekanntlich war der Vorhang das Bild des Parrhasios selbst. Perino hat nun die Vögel *all'antica* auf rotem und schwarzem Grund in ein niedriges umlaufendes Band unmittelbar über dem Gesims und dem Pavianpaar gemalt. Diese Vögel gehören zu den raffiniertesten Teilen der Dekoration, obwohl sie in der Literatur kaum erwähnt werden und deshalb keine gute Aufnahme dieser Details existiert. Sie sind jedoch Papageien, so dass der Begriff der *imitatio* noch einmal in einer humorvollen Weise evoziert wurde.

Darüber hinaus hat Pellegrino Tibaldi, der talentierte junge Assistent Perinos, neben den beiden Affen zwei *trompe-l'oeil* Vorhänge freskiert. Beide Künstler haben sich vermutlich über ihre Rollen als Zeuxis und Parrhasios amüsiert³⁴, und dieser Vorschlag wird noch überzeugender, wenn wir uns an Plinius erinnern, der in der Passage direkt vor dem *paragone* zwischen beiden Malern bemerkte: (Abb. 8) [*Zeuxis*] *pinxit et monochromata ex albo*, also Zeuxis hat auch einfarbige Bilder gemalt.³⁵ Plinius erwähnt dort also fast alle Elemente der Stirnwand. Wenn man zudem bedenkt, dass die monochromen Episoden von Alexanders Leben der *Sala* ihren Hauptcharakter verleihen, dann ist es vielleicht nicht übertrieben zu behaupten, dass Perino sich selbst als Zeuxis, als Imitator der Natur im Kontext der *Paragone*-Debatte darstellen wollte. Sein Grabepigramm im Pantheon, das einen Monat nach der Vollendung dieser Fresken entworfen wurde, lautet immerhin: *Perino del Vaga ... [war] durch sein Talent und seine Kunst hochberühmt und [übertraf] sehr viele hervorragende Maler und fast alle Bildhauer. [...] Als die Natur sah, daß Du mit ihr in Wettstreit tratest (certantem), zog sie erzürnt sich ins Dunkel zu ihrem Grabe zurück.*³⁶

Es wäre jedoch zu simpel, die Fresken der *Sala Paolina* nur als einen visuellen Kommentar zur schriftlichen *Paragone*-Debatte zu interpretieren. In die-

33 C. Plinius Secundus d. Ä., ›Naturkunde. Buch XXXV‹ (›Naturalis historia‹), hg. von Roderich König in Zusammenarbeit mit Gerhard Winkler, S. 55, Buch XXXV, 65.

34 Über Zeuxis und Parrhasios im Kontext der gemalten Theorie vgl. Stephen Bann, *The True Vine. On Visual Representation and the Western Tradition*, Cambridge 1989, S. 27–40.

35 Plinius (Anm. 33) S. 55, Buch XXXV, 64.

36 Für diese Inschrift vgl. Harprath (Anm. 19) S. 15–16. Gemäß Giorgio Vasari, ›Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568‹, hg. von Rosanna Bettarini und Paola Barocchi, Bd. V Testo, S. 160, lautet das Epitaph: *Perino Bonaccursio Vagae florentino / qui ingenio et arte singulari egregios cum / pictores permultos tum plastas facile omnes / superavit, Catherina Perini coniugi, Lavin[i]a Bonaccursia / parenti, Iosephus Cincius socero charissimo et optimo / fecere. Vixit ann. 46. men. 3. dies 21. / Mortuus est 14. Calend. Novemb. Ann. Christ. / 1547.*

sem Fall interagieren die Bilder mit der Theorie und zeigen ein gewisses Selbstbewusstsein, weil sie durch eine Verlagerung der Bedeutung der antiken und der spätmittelalterlichen Topoi die hochtönenden und präntiösen Beiträge der Literaten mit Humor demontieren.

Dass um 1547 eine Reaktion gegen die in eine Sackgasse geratene Debatte erfolgte, zeigen auch eine *diceria*, die Doni in diesem Jahr an den Bildhauer Montorsoli adressierte,³⁷ und eine Leinwand Bronzinos (Abb. 10), die auf beiden Seiten bemalt ist und den nackten höfischen Zwerg Morgante als bacchische Gestalt darstellt.³⁸ Die Ironie des gebildeten Malers ist offensichtlich, obwohl der Ton von Bronzinos fragmentarischer Antwort an Varchi ernst war.³⁹ Varchis *inchiesta* hatte die florentinischen Künstler gezwungen, sich in dieser Frage zu positionieren und zu exponieren. Die Inhalte dieser Erwidierungen stellen keine Überraschung dar. Substantieller ist der Satz in der Antwort Vasaris, dass er lieber ein Bild gemalt als einen Brief geschrieben hätte.⁴⁰ Dies zeigt, dass Vasari bereits ein Bild als gemalte theoretische Aussage wahrnahm. Ich schlage deshalb vor, auch Cellinis Statue des *Narziss* (Tafeln IV u. V und Abb. 11) als gemeißelte Theorie zu interpretieren.

* * *

In der umfangreichen Literatur über Cellini hat nur Claudia Nordhoff in ihrer Dissertation über ›Narziss an der Quelle in der Malerei des 16. und 17. Jahrhunderts‹ auf die Möglichkeit hingewiesen, dass diese Skulptur »wahrschein-

37 Doni schrieb in einem Brief (1547) an Montorsoli: *Perché non sono io scultore e dipintore, almeno almeno come Michel Agnolo [...] Alquanto ascoltate, se mi bastasse l'animo di vincervi con le cicalerie del mio disegno. [...] Ridomi di loro che dichino Domeneddio fece prima l'uomo di terra, poi gli dette il colore. [...] Sapete voi chi mi pare che metta silenzio a questa lite? Michele Agnolo, che ha mastro che tutti furono fatti a un tratto: perché egli è così valente nel disegno, come nella pittura e scultura; scultura, disegno e pittura, pittura, scultura e disegno*; zitiert nach Simonetta La Barbera, *Il Paragone delle arti nella teoria artistica del Cinquecento*, Bagheria 1997, S. 68–69.

38 Edi Baccheschi, *L'opera completa del Bronzino*, Mailand 1973, S. 108–109 (als zugeschrieben). Ferner vgl. Lorne Campbell, *Renaissance Portraits. European Portrait-Painting in the 14th, 15th, and 16th Centuries*, New Haven und London 1990, S. 145–147; Bianca Maria Fratellini, *Da Marcofo a Bertoldo: raffigurazioni e ritratti di nani e buffoni dal XIV al XVIII secolo*, in: Augusto Gentili, Philippe Morel und Claudia Cieri Via (Hgg.), *Il ritratto e la memoria*, *Materiali* 3, Rom 1993, S. 123–160, bes. S. 138; Christiane J. Hessler, *Malerei und Bildhauer im sophistischen Tauziehen. Der Paragone in der italienischen Kunstliteratur des 16. Jahrhunderts*, in: Mai und Wettengl (Anm. 3) S. 83–97, bes. S. 90–91.

39 Der Brief von Bronzino an Varchi findet sich in Barocchi, *Trattati* (Anm. 1), S. 63–67.

40 Vasari an Varchi (Anm. 22) S. 63: *volentieri e più viarei fatto un quadro che questa lettera*. Rosso Fiorentino hatte zu diesem Thema einen Kupferstich in Fontainebleau entworfen: Eugene A. Carroll, *Rosso Fiorentino. Drawings, Prints, and Decorative Arts*, Washington 1987, S. 194–197.

lich einen Beitrag zur *Paragone*-Debatte beinhaltet.⁴¹ Sie hat jedoch ihre Analyse auf die Form des Marmor-*Narziss* konzentriert, ohne die kunsttheoretische Aussage dieser Statue genauer zu untersuchen.

Der erste Punkt betrifft die Datierung. 1548 ließ Cosimo der Erste einen Block griechischen Marmors von Rom nach Florenz liefern, um einen antiken Torso seiner Sammlung restaurieren zu lassen. Ein Brief Cellinis bestätigt, dass dieser Block am 15. November 1548 angekommen ist,⁴² und aus der Autobiographie wissen wir, dass der Künstler sich entschloss, das Material für eine andere Statue zu verwenden, nämlich den *Narziss*.⁴³ Diese Quellen belegen, dass Cellini ganz genau zu dem Zeitpunkt an die Arbeit ging, als Varchi die Ergebnisse seiner früheren Umfrage über den *paragone* publizieren wollte und Lorenzo Torrentino sie letztlich im Januar 1549 (nach Florentiner Zeitrechnung, d.h. 1550) in den ›Due lezioni‹ druckte.⁴⁴ Mit anderen Worten: Der Ursprung des Projektes ist direkt mit der *disputa* verbunden.

Cellini berichtet in seiner ›Vita‹, dass er den Marmor meißelte *il giorno delle feste, solo per non perdere tempo dalla mia opera del Perseo. E, perché una mattina ... mi schizzò una verza d'acciaio sottilissima in nell'occhio. dritto ... per un pezzo non vorsi lavorare in sul detto Narciso*.⁴⁵ Der *Narziss* wird in der ›Vita‹ nicht mehr erwähnt, aber ein Brief des Künstlers an den Herzog informiert uns, dass er die Statue erst 1565 vollendete, d.h. ein Jahr nach der Totenfeier Michelangelos, die die Debatte über die *maggioranza delle arti* in Florenz wieder brandaktuell gemacht hatte.⁴⁶

Dies bedeutet, dass Cellini diese Skulptur in zwei Phasen meißelte, in denen die *Paragone*-Frage in Florenz heftig diskutiert wurde. Diese Chronologie zeigt, dass der *Narziss* mit Sicherheit einen Kommentar zur Debatte liefert. Nur wenn man die Zeitphasen des Projektes genau erklärt hat, klingt ein solcher Vor-

41 Claudia Nordhoff, *Narziss an der Quelle. Spiegelbilder eines Mythos in der Malerei des 16. und 17. Jahrhunderts*, Münster und Hamburg 1992, S. 210. Der reflektierteste Beitrag zur Kunst und zur Theorie Cellinis ist die Dissertation von Michael Cole, *Benvenuto Cellini and the Act of Sculpture* (UMI, Princeton 1999), Ann Arbor 2000, aber sogar in dieser vorzüglichen Arbeit ist der *Narziss* nur kurz erwähnt. Dass diese Statue eine tiefere Analyse verdient, beweist jedoch der Urteil von John Pope-Hennessy, *Cellini*, London 1985, S. 232: ›What resulted is among the greatest mannerist marble statues of the middle of the sixteenth century.‹

42 Susanna Barbaglia, mit einer Einführung von Charles Avery, *L'opera completa del Cellini*, Mailand 1981, S. 85 und 94.

43 Cellini (Anm. 18) S. 895.

44 Mendelsohn-Martone (Anm. 3) S. 188. Vgl. auch Bernd Roggenkamp, Vom ›Artifex‹ zum ›Artista‹. Benedetto Varchis Auseinandersetzung mit dem aristotelisch-scholastischen Kunstverständnis 1547, in: Jan A. Aertsen und Andreas Speer (Hgg.), *Individuum und Individualität im Mittelalter*, Berlin und New York 1996, S. 844–860.

45 Cellini (Anm. 18) S. 895.

46 Barbaglia (Anm. 42) S. 94.

schlag überzeugend. Es ist nicht genug, eine Statue oder ein Bild assoziativ in die Debatte einzubringen, sondern es ist ein glaubwürdiges kulturelles und theoretisches Szenario zu rekonstruieren.

Im Fall des *Narziss* von Cellini ist die Chronologie entscheidend. Aber wie ist der Künstler überhaupt auf die Idee gekommen, einen Narziss zu schaffen, wenn man bedenkt, dass diese Statue die erste lebensgroße dreidimensionale Darstellung des Themas seit der Antike ist? Cellini, der die ›Metamorphosen‹ des Ovids mit Aufmerksamkeit gelesen haben muss, entwickelte seine Idee am Material, d.h. seine Imagination wurde vom *griechischen* Marmor stimuliert. Beim Anblick des raren Materials dürfte er sich an die Worte Ovids erinnert haben: [*Narziss*] *staunt sich selber an; und reglos bleibt mit gebanntem Blick wie ein Standbild er starr, das aus parischem [also, griechischem] Marmor gehauen.*⁴⁷

Cellini kannte den Traktat über die Malerei von Leon Battista Alberti, in dem der Humanist den Narzissmythos als Allegorie der Erfindung der Malerei kreierte⁴⁸: *Geht es schließlich beim Malen – so hatte Alberti geschrieben – um etwas anderes als darum, mit Kunst jene Oberfläche des Quellteichs zu umarmen?*⁴⁹ Dass Cellini den Traktat Albertis kurz zuvor gelesen hatte, ist sicher, weil die italienische Übersetzung von Ludovico Domenichi im Februar 1547 in Florenz publiziert wurde.⁵⁰ Als der Bildhauer den Block griechischen Marmors ein Jahr später in Händen hielt, könnte er einen *concetto* entwickelt haben, mit dem er Kritik an Alberti übte. Gerhard Wolf zufolge ist nicht zu beweisen, dass Alberti die ›Eikones‹ von Philostratos kannte⁵¹, während seine Darstellung des bewussten *Narziss* als poetischer Ursprung der Malerei auf Ovids ›Metamorphosen‹ als wahrscheinliche Quelle Albertis verweist.⁵² Mit seiner Statue wollte Cellini also zeigen, dass Alberti seine Quelle tendenziös manipuliert hatte, dass Alberti die skulpturalen Konnotationen des Mythos ausgeblendet hatte.

47 Ovid, ›Metamorphosen‹, III, 341–510.

48 Die Literatur zum Thema ist unüberschaubar geworden. Zwei neue Beiträge mit zahlreichen weiteren bibliographischen Hinweisen sind: Christiane Kruse, Selbsterkenntnis als Medienerkenntnis. Narziß an der Quelle bei Alberti und Caravaggio, in: Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft 26 (1999), S. 99–116; Ulrich Pfisterer, Künstlerliebe. Der *Narcissus*-Mythos bei Leon Battista Alberti und die Aristoteles-Lektüre der Frührenaissance, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 64 (2001), S. 305–330.

49 Leon Battista Alberti, Das Standbild, Die Malkunst, Grundlagen der Malerei, hg. von Oskar Bätschmann und Christoph Schaublin unter Mitarbeit von Kristine Patz, Darmstadt 2000, S. 237.

50 Leon Battista Alberti, *La pittura*, Venedig 1547 (Neudruck Bologna 1988).

51 Philostratos, *Die Bilder*, hg. von Otto Schönberger, München 1968, S. 145–149.

52 Gerhard Wolf, ›Arte superficem illam fontis amplecti‹. Alberti, Narziß und die Erfindung der Malerei, in: Christine Göttler u.a., *Diletto e meraviglia. Ausdruck und Wirkung in der Kunst von der Renaissance bis zum Barock*, Emsdetten 1998, S. 11–39, bes. S. 13.

Der *concetto* Cellinis gewinnt zudem seine ganze ästhetische Dimension erst, wenn wir vermuten, dass der *Narziss* als Kernstück eines Brunnen geplant war. Dazu schrieb Lomazzo in seinem Traktat: *essendo frequentissimo l'uso d'ornare i fonti in diversi modi... , abbiamo principalmente di sapere che qualunque sia l'istoria che vi si ponga, o di scultura, o di pittura, ha da essere convenevole e corrispondente al fuoco.*⁵³ Unter den Themen, die Lomazzo für besonders geeignet hält, um das *Decorum*-Prinzip zu erfüllen, erwähnt er auch den *Narziss*, der sich in der Quelle spiegelt.⁵⁴ Aber im Werk Cellinis vereinigte sich das Prinzip des *decorum* mit den theoretischen Aussagen der *Paragone*-Debatte.

In seiner Antwort an Varchi (28. Januar 1546, d.h. 1547) hatte der Bildhauer ein Jahr vorher erklärt, dass die Malerei für ihn *nichts anderes [war] als ein Baum oder ein Mensch oder ein Ding, die sich in einer Quelle spiegelt.*⁵⁵ Mit diesen Worten spielte Cellini bereits auf den Mythos von *Narziss* an, und die Darstellung eines Bäumchen auf der Rückseite seiner Skulptur zeigt den *Narziss* fast als eine Illustration seines Briefes an Varchi. Hätte er diese Statue auf einem Brunnen montieren können, hätte er zudem – mit der Unterstützung der Autorität Ovids – die Hauptthese seiner Briefe an Varchi beweisen können, nämlich dass die Malerei nur ein Reflex der Bildhauerei oder (in seinen eigenen Worten) die Skulptur die Mutter aller Künste sei, so dass Cellini die Termini der Rhetorik Leonardos umgekehrt hätte.

Der *Narziss* war ein kluger *concetto*, der der *scuola fiorentina* gefallen hätte⁵⁶, zumal Cellini die Statue durch die Verwendung narrativer Details wie den Baum, den Efeu, die Schlange, die Schale, die Früchte und die Blumen in eine *historia* transformierte. Es ist eine der vielen Paradoxien dieser Geschichte, dass der Bildhauer, um seine Gegner zu übertreffen, deren eigene Mittel verwenden musste, so dass seine Skulptur wie ein Bild wirkt.⁵⁷

53 Lomazzo (Anm. 13) Bd. II, S. 300.

54 Über das *decorum* vgl. Ernst H. Gombrich, *Symbolic Images. Studies in the Art of the Renaissance*, London [1972], 3. Ausgabe 1985, S. 8.

55 Barocchi, *Trattati* (Anm. 1) S. 81: *La pittura non è altro che o arbero o uomo o altra cosa che si specchi in un fonte*. Vgl. auch Michael Cole (Anm. 41) S. 262, Anm. 96. Gemäß Giulio Camillo Delminio, *L'idea del Theatro*, Venedig 1579, S. 92, war *Narziss* ein Bild der Schönheit: *Narziso si guardò nell'acqua transitoria di questo mondo, e significa la mortal bellezza*; zitiert aus Barocchi (Hg.), *Scritti d'arte* (Anm. 1), Bd. I, S. 129, Anm. 3). Zum Thema der Beziehung Cellinis zur *Paragone*-Debatte vgl. Fredrika H. Jacobs, *An Assessment of Contour Line: Vasari, Cellini and the Paragone*, in: *Artibus et historiae* 18 (1988), S. 139–150.

56 Zum Begriff *scuola fiorentina* vgl. Charles Davis, *Benvenuto Cellini and the Scuola Fiorentina*, in: *Bulletin of the North Carolina Museum of Art* 13 (1976), Heft 4, S. 1–70.

57 Der *Narziss* hatte ein ungewöhnliches Rezeptionsschicksal. Die Statue wurde in den Studien der Cellini-Forscher oft marginalisiert: vgl. jedoch Friedrich Kriegbaum, *Marmi di Benve-*

Wie Bronzinos Zwerg *Morgante* ist der *Narziss* Cellinis also ein Produkt der theoretischen Diskussion jener Zeit, und erst wenn wir diese Werke im entsprechenden Kontext betrachten, können wir ihre umfangreichen Implikationen erkennen. Julius von Schlosser hatte deshalb Unrecht, wenn er behauptete, dass die *Paragone*-Debatte eine leere und pedantische Diskussion war.⁵⁸ Wenn wir die Ironie Bronzinos mit dem *conchetto* Cellinis vergleichen, fühlen wir heute vielleicht eine gewisse Sympathie für Künstler wie Bronzino und Perino del Vaga, die sich von dieser Diskussion distanzieren wollten. (Abb. 12) Aber als letztes Beispiel zeigt der *David und Goliath* von Daniele da Volterra, heute in Fontainebleau, wie enthüllend eine genaue Analyse aus einer solchen Perspektive sein kann. In der Literatur wird das um 1555 auf Schiefer gemalte Bild als eine bloße Illustration des *paragone* behandelt, weil dieselbe Komposition von vorne und von hinten dargestellt ist. Wäre dies wirklich so, wäre das Bild uninteressant. Die beiden Seiten zeigen jedoch (wie Lars Olof Larsson bereits bemerkte) kleine Unterschiede, vor allem in der Darstellung des linken Arms des Goliath:⁵⁹ Auf der vorderen Seite (hier oben) ergreift er den Oberarm Davids, aber auf der hinteren Seite (hier unten) ergreift er das Handgelenk Davids. Dies bedeutet (und Larsson hat dies verschwiegen), dass nicht derselbe Augenblick, sondern zwei konsekutive Momente dargestellt sind, so dass der Künstler uns mit visuellen Mitteln auf die mögliche zeitliche Dimension der Malerei aufmerksam macht. Während die Statue erstarrt ist und nur durch die Spiegelung im Wasser sich gleichsam »bewegen« kann, demonstriert Daniele da Volterra, dass die Malerei fähig ist, eine dramatische Aktion zu inszenieren.

nuto Cellini ritrovati, in: *L'Arte* 11 (1941), S. 3–25; und Herbert Keutner, Il disegno di un Narciso di Benvenuto Cellini, in: *Antichità viva* 24 (1985), Heft 1–2–3, S. 45–49. Die Statue hat vor allem die Aufmerksamkeit anderer Autoren erweckt. Ich füge deshalb einige andere bibliographische Hinweise hinzu: Karl Möseneder, Werke Michelangelos als Movens ikonographischer Erfindung, in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* 29 (1985), S. 347–384, bes. S. 360–362; Luciano Berti, Michelangelo and the Dispute over Sculpture and Painting, in: *The Genius of the Sculptor in Michelangelo's Work*, Montreal 1992, S. 45–65, bes. S. 60–61; Karl Stockreiter, *Narzissmus und Kunst. Das erotische Bündnis der ästhetischen Illusion*, Wien 1992, S. 87–100.

58 Julius Schlosser *Magnino, La letteratura artistica* [1924], 3. Ausgabe, hg. von Otto Kurz, Florenz 1964, S. 176.

59 Larsson (Anm. 1) S. 57 und S. 104, Anm. 16. Vgl. zudem David Summers, *Figure come fratelli: A Transformation of Symmetry in Renaissance Painting*, in: *Art Quarterly* 1 (1977), S. 59–88, bes. S. 67; und Ben Thomas, »The Lantern of Painting«: Michelangelo, Daniele da Volterra and the »paragone«, in: *Apollo* 154 (2001), Heft 474, S. 46–53.

Skulpturen und Bilder sind im Cinquecento zunehmend bewusste theoretische Aussagen geworden. Nur wenn der Betrachter die Theorie des 16. Jahrhunderts beherrscht, kann er die subtilen Implikationen der Kunstwerke auch wahrnehmen. Aber der Begriff *paragone per se* greift zu kurz und erklärt nicht viel. Entscheidender ist es herauszuarbeiten, wie die Künstler ihn in jedem einzelnen Fall interpretiert und kommentiert haben. So kann man sagen, dass eine ausführliche und differenziertere visuelle Geschichte des *paragone* im 16. Jahrhundert noch zu schreiben ist, und in dieser Erzählung wird die Kunst und die Theorie von Cellini eine zentrale Rolle spielen.

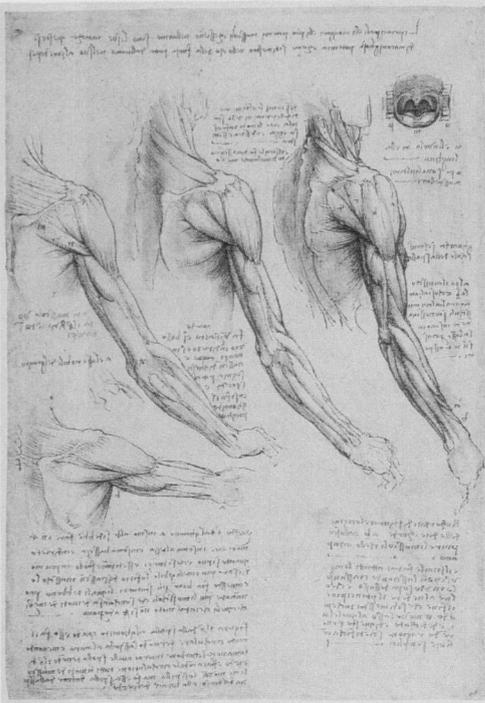


Abb. 1 Leonardo da Vinci, Muskeln von Arm, Hals und Schultern, Windsor, Royal Library 19008 verso, 28,9 x 19,9 cm.

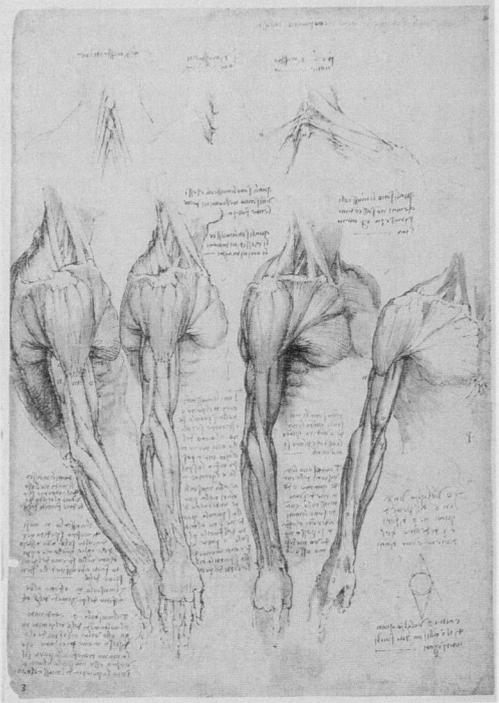


Abb. 2 Leonardo da Vinci, Muskeln von Arm, Hals und Schultern, Windsor, Royal Library 19005 verso, 28,8 x 20,2 cm.

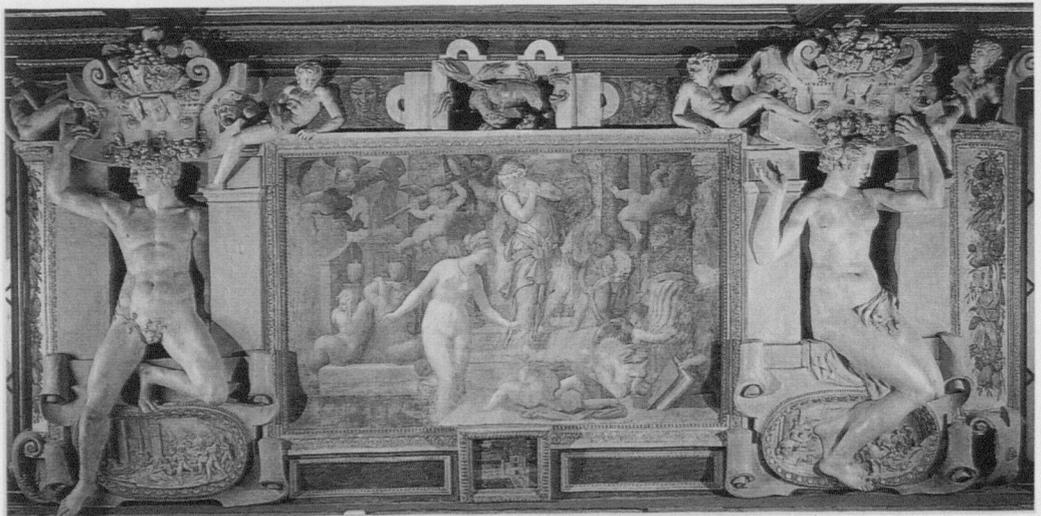


Abb. 3 Rosso Fiorentino, Venus, Fontainebleau, Galerie Franz I.

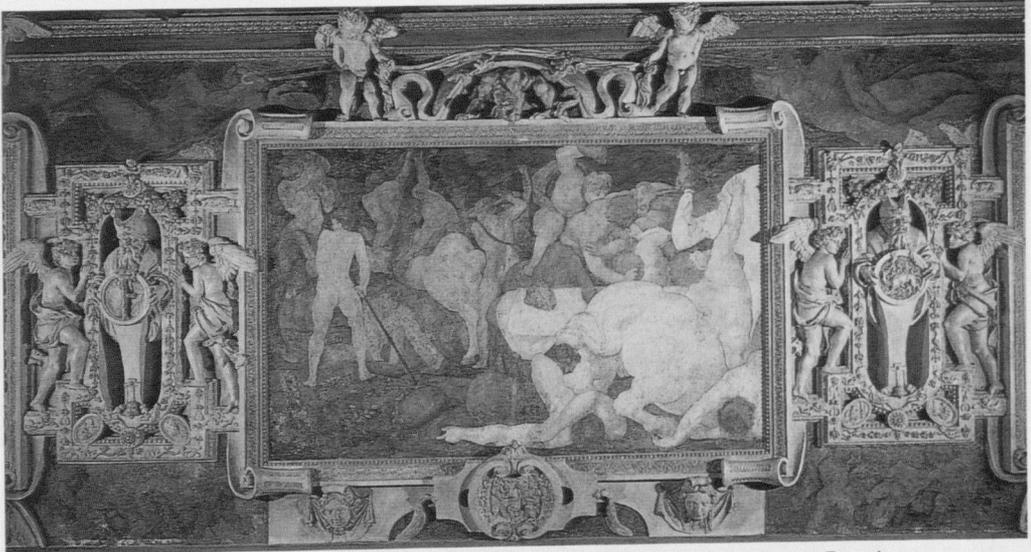


Abb. 4 Rosso Fiorentino, Schlacht zwischen Kentauren und Lapithen, Fontainebleau, Galerie Franz I.

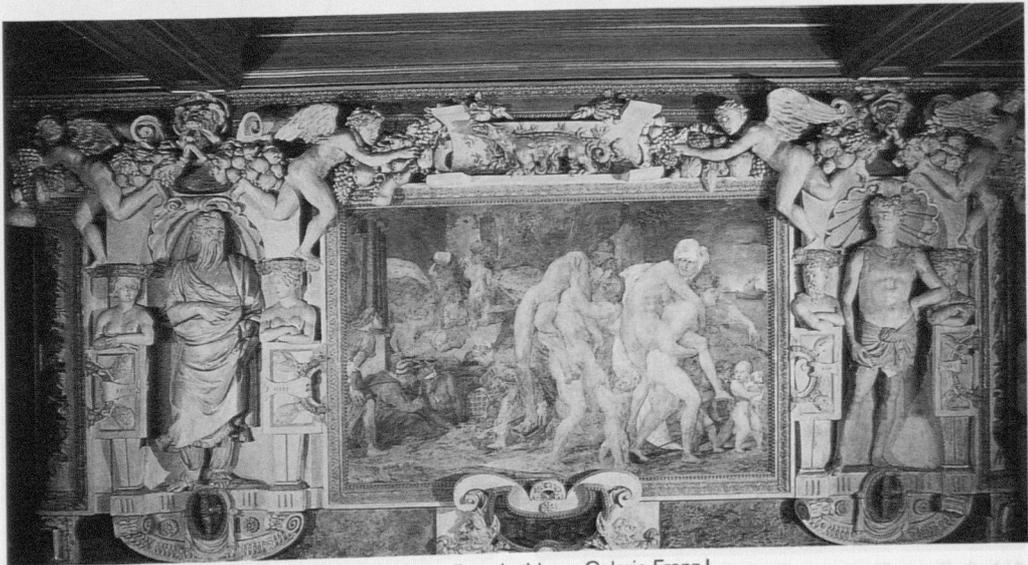


Abb. 5 Rosso Fiorentino, Der Brand von Catania, Fontainebleau, Galerie Franz I.

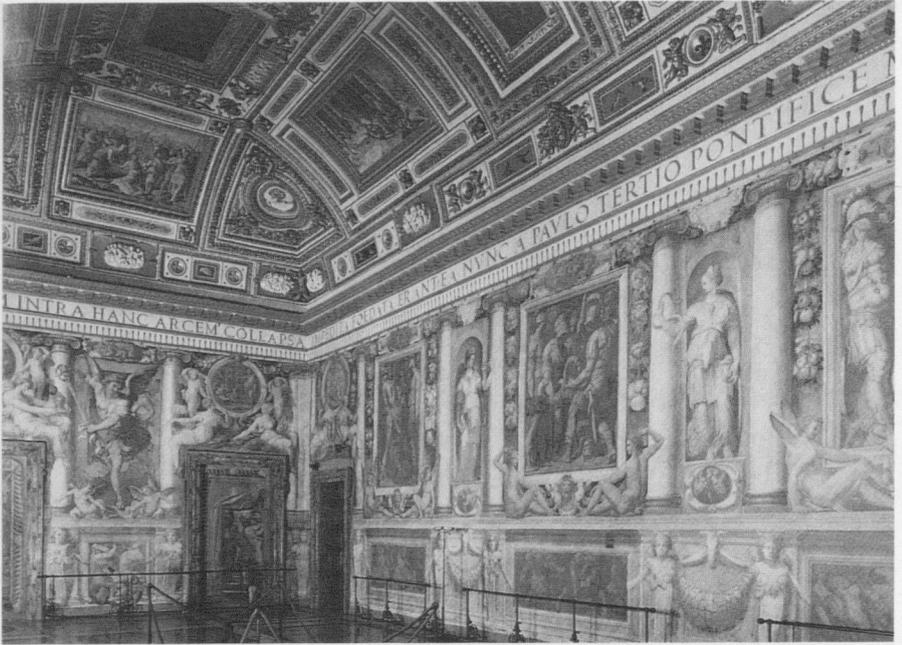


Abb. 7 Rom, Castel Sant'Angelo, Sala Paolina



Abb. 6 Rosso Fiorentino, *Der Brand von Catania* (Detail), Fontainebleau, Galerie Franz I.



Abb. 8 Perino del Vaga, *Alexander der Große weiht Altäre*, Rom, Castel Sant'Angelo, Sala Paolina



Abb. 9 Perino del Vaga, Der Heilige Michael, Rom, Castel Sant'Angelo, Sala Paolina



Abb. 10 Agnolo Bronzino, Der Zwerg Morgante, Florenz, Uffizien

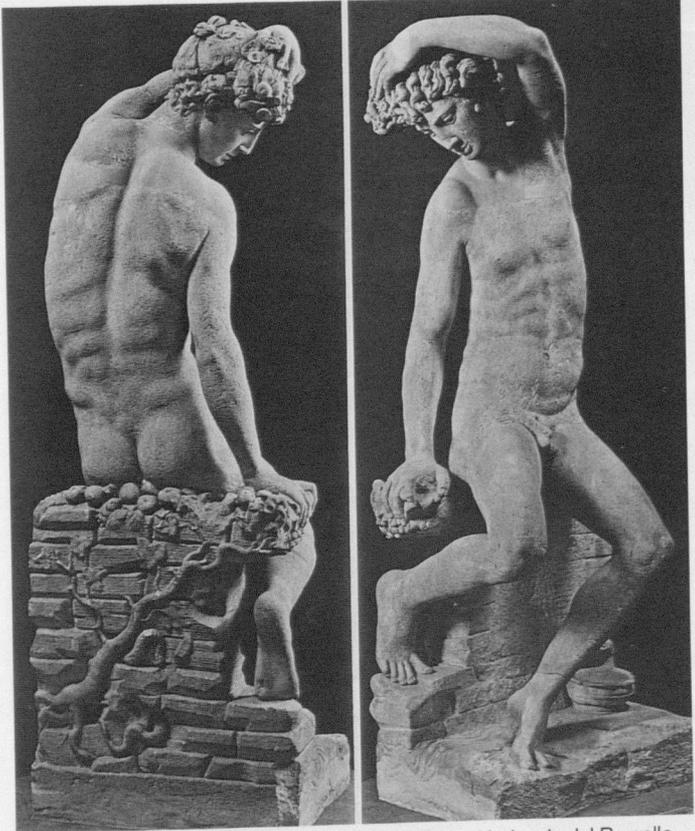


Abb. 11 Benvenuto Cellini, Narziss, Florenz, Museo Nazionale del Bargello

Abb. 12 Carice da Volterra, David und Goliath, Florenz, Museo Nazionale del Bargello
[Kopie]

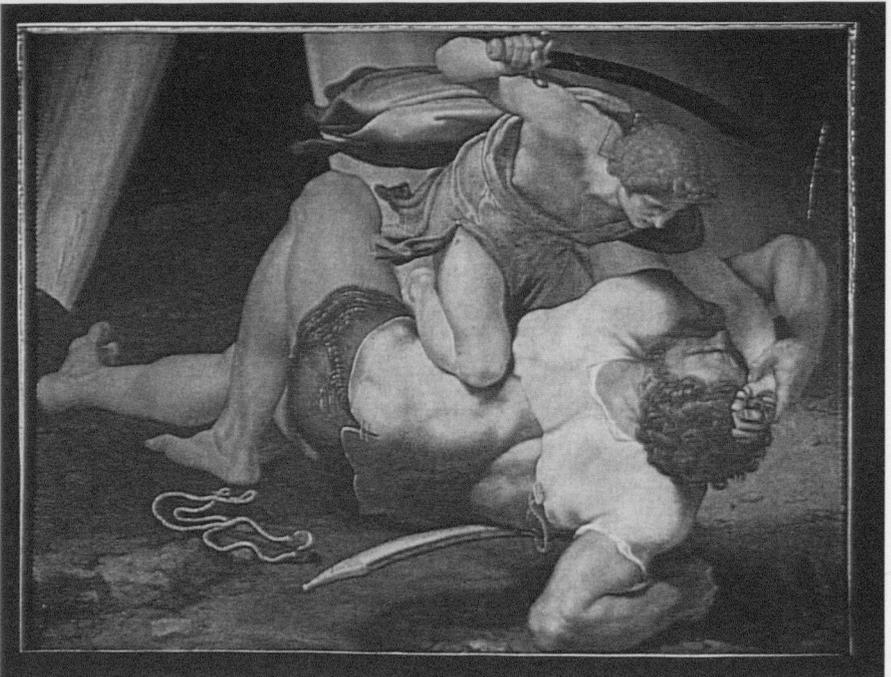


Abb. 12 Daniele da Volterra, David und Goliath, Vorder- und Rückseite, Fontainebleau, Schloß (Kapelle)