

HUBERTUS GÜNTHER

KÜNSTLERHÄUSER
SEIT DER RENAISSANCE
1470-1800

AURA DER KUNST, AUFSTIEG UND HABITUS DER KÜNSTLER

Seit dem Beginn der Neuzeit haben Maler, Bildhauer oder Architekten Häuser für sich selbst als eigenständige Kunstwerke gestaltet. Das Phänomen bildet einen Aspekt des Aufstiegs der Künstler, der in der Renaissance einsetzte. Damals bildete sich die hehre Aura um die bildende Kunst und Architektur, die bis heute unvermindert strahlt. Kunst wurde neuerdings theoretisch vom Handwerk abgegrenzt. Demnach wird im Handwerk nur tradiertes Formengut variiert und die Technik der Herstellung ist wichtiger als die Gestaltung. In der Kunst dagegen, hieß es, dominiere der freie Gestaltungswille; er wurde als so entscheidend angesehen, dass die Konzeption die Ausführung in den Hintergrund drängen konnte. Während dem Handwerker nur zugetraut wurde, um des Geldes Willen zu arbeiten, sollte der Künstler in erster Linie nach Ruhm für seine Leistung streben. Dieses Erbe lebt noch immer im Wesentlichen fort; im Übrigen war die Aura um die bildende Kunst und Architektur damals jedoch anders geprägt als heute: Als ideales Vorbild erschienen die »artes liberales«, Poesie und Wissenschaft. Wie dort wurde Erfindung als Kern der Arbeit angesehen; sie sollte einerseits wie die Poesie auf Fantasie, aber andererseits wie die Wissenschaft auf festen Normen basieren.

Die theoretische Aufwertung der bildenden Kunst und Architektur in den Rang der »artes liberales« entsprach dem sozialen Aufstieg ihrer Schöpfer, der zu Beginn der Renaissance einsetzte und sich in den folgenden Jahrhunderten kontinuierlich fortsetzte.¹ Schon im Mittelalter verdienten Bronzebildner, Goldschmiede und Architekten gut. Aber in der Renaissance lässt sich beobachten, wie die Honorare im Lauf der Zeit stetig anstiegen, bis berühmte Künstler zu beträchtlichem Reichtum gelangten. Ein Beispiel dafür ist Peter Paul Rubens, der eine enorm große Werkstatt benötigte, um die internationale Nachfrage nach seinen Bildern zu befriedigen.

Bildende Künstler und Architekten verkehrten zunehmend mit Literaten und in gehobener Gesellschaft; sie wurden gerne als eine Art Sonderbotschafter in die höfische Politik einbezogen. Sie nahmen nun oft selbst literarische Tätigkeit auf, als Schriftsteller und als Wissenschaftler, vor allem als Kunsttheoretiker; manchmal publizierten sie dabei ihre eigenen Werke. Umgekehrt beschäftigten sich nun auch Literaten mit Kunsttheorie; dabei konnten Künstler und Humanist zusammenarbeiten, so Andrea Palladio mit Gian Giorgio Trissino und Daniele Barbaro. Schriftliche Zeugnisse von Künstlern wie etwa Briefe wurden wie deren Studien gesammelt und bewahrt. Künstler verfassten ihre Memoiren;

aus der Feder von bildenden Künstlern und von Literaten entstanden Künstlerbiografien, seit dem 16. Jahrhundert wurden systematische Sammlungen von Künstlerviten publiziert. Der Maler Giorgio Vasari setzte in diesem Bereich Maßstäbe, sogar für die Literaten, die diese Gattung später fortführten (*Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architettori*, 1550/68). Wenig später entstanden Museen für moderne Kunst, und Künstler schlossen sich nach dem Vorbild von Gelehrten und Dichtern in Akademien zusammen, die den Anspruch erhoben, eine Art Hochschulen für moderne Kunst zu bilden.²

Raffael war mit Baldassare Castiglione befreundet, dem Autor des *Libro del Cortegiano*, dem berühmtesten aller Bücher über die Höflichkeit (1513–1524). Zum Kreis der Höflinge um die Herzogin von Urbino, der im *Cortegiano* über die Tugenden des Edelmanns diskutiert, gehört ein Bildhauer. Bald stiegen Künstler selbst in den Adel auf, so etwa Andrea Mantegna, Tizian, Rubens oder Gian Lorenzo Bernini und auch etliche weniger begabte Köpfe. Als Bernini 1665 dem Ruf König Ludwigs XIV. nach Paris folgte, reiste er wie ein Fürst: Er fuhr in einer sechsspännigen Kutsche; in seinem Gefolge waren sieben Leute einschließlich eines eigenen Kochs; zu seiner Begleitung stellte der König seinen Majordomus Paul Fréart de Chantelou ab; die Städte, die der große Meister passierte, nahmen ihn fürstlich auf.³

Manchen Künstlern wurden nach ihrem Tod unerhörte Ehrungen zuteil.⁴ Als Raffael gestorben war, wurde der Leichnam in seinem Atelier öffentlich aufgebahrt, sein letztes Werk, das große Altarbild der *Transfiguration (Verklärung Christi)*, stand an seinem Kopfende. Die gesamte Kurie folgte dem Sarg des Künstlers bei seinem Begräbnis; auf Geheiß des Papstes wurde er im Pantheon als dem berühmtesten aller antiken Bauten beigesetzt. Der Gesandte des Herzogs von Ferrara berichtete von Raffaels Tod, indem er indirekt Parallelen mit dem Tod Christi zog. Michelangelo starb als Leiter der päpstlichen Bauhütte ebenfalls in Rom, aber die Florentiner wollten nicht, dass ihr Landsmann seine letzte Ruhe in der Fremde fände. In einer Nacht-und-Nebel-Aktion raubten sie seinen Leichnam. Unter dem Patronat des Herzogs von Florenz richteten Künstler und Humanisten dann eine pompöse Totenfeier aus, wie sie sonst nur einem Fürsten anstand. Der gewaltige Katafalk war mit tieferschürfendem kunsttheoretischem Hintergrund gestaltet.⁵ Der Herzog sorgte dafür, dass Michelangelo ein gewaltiges Grabmal aus Marmor erhielt. Bezahlen dafür musste allerdings Michelangelos Neffe, aus dem Vermögen, das er von seinem Onkel geerbt hatte.

1 Jacob Harrewijn nach Jacques van Croes, Rubens' Haus in Antwerpen, 1692



Künstler gehörten bald zu den Sehenswürdigkeiten von Städten. Wer nach Venedig oder Antwerpen kam, besuchte Tizian oder Rubens, ähnlich wie später der Besuch bei Goethe zur europäischen Kavaliertour gehörte. Fürsten kehrten gerne bei ihren Hofkünstlern ein, um deren Arbeit zu besichtigen; Tizian empfing den König von Frankreich und dessen Hofstaat.⁶ Dabei ging es dann natürlich auch um die Anschaffung von Bildern. Tizian führte den König durchs Haus, um seine Gemälde vorzuführen. Sie hingen anscheinend in verschiedenen Räumen verteilt. Das Geschäft lief nicht etwa so ab, dass Tizian einen Preis nannte und der König zahlte. Der Besucher deutete auf das, was ihm zusagte, und erhielt es als Geschenk. Daraufhin musste der hohe Herr sich ausdenken, was er, um seinem Rang entsprechend großmütig zu erscheinen, dem vornehmen Künstler schenkte. Die Aura der Einzigartigkeit des Künstlers färbte bald auch auf die Art ab, wie Aufträge vergeben wurden. Um überhaupt einen berühmten Künstler für eine Arbeit zu gewinnen, überließen manche Auftraggeber ihm zu machen, was er wollte, auch wenn es dem widersprach, was sie eigentlich haben wollten. So ist es schon von Giovanni Bellini bekannt. Als Metapher für solche Verhältnisse erzählt Vasari die Geschichte, dass Tizian, als er Kaiser Karl V. porträtierte, ein Handschuh entfallen sei und der Kaiser ihn aufgehoben habe.

Manche Künstler wie etwa Caravaggio sind berühmt dafür geworden, dass sie wie Außenseiter der Gesellschaft auftraten, sich als Eigenbrödlar, Schläger, Rüpel, Verbrecher aufführten.⁷ Allerdings auch im Stand der Gelehrten und Dichter, der das erste Vorbild für den sozialen Aufstieg der Künstler bildete, herrschten manchmal extravagante Sitten.⁸ Von Schlägereien und Flegeleien wird auch bei den päpstlichen Sekretären berichtet. Die Gelehrten pflegten eine eigene literarische Gattung, die »Invectiven«, um ihre Kollegen zu beleidigen; manche trugen ihre wissenschaftlichen Fehden sogar mit Morddrohungen aus. Die Lebensbeschreibungen illustrierter Literaten und Edelleute, die Paolo Giovio 1546–1551 publizierte, sind, obwohl sie unter dem Titel »Elogen« (*Elogia veris clarorum virorum*) laufen, ähnlich wie Vasaris *Künstlerviten* mit frechen Seitenhieben angereichert. Bei Baldassare Castiglione beispielsweise wird süffisant ausgemalt, wie eitel er war.⁹

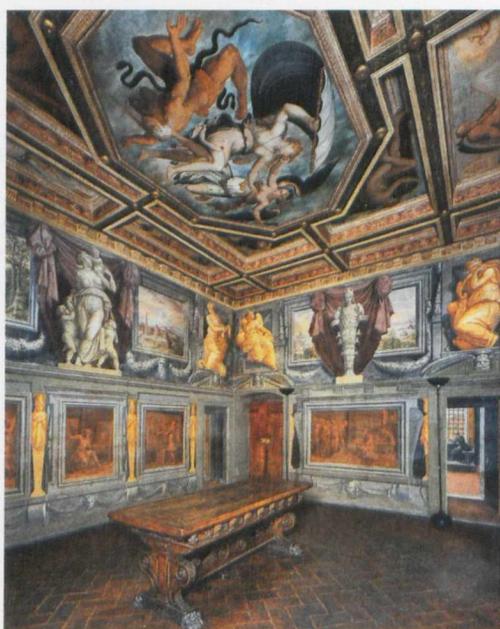
Typisch für Künstler war eher, ihren Habitus an die gehobene Gesellschaft anzupassen. Anpassen heißt nicht, sich servil unterzuordnen. Zur Erscheinung des vornehmen Mannes gehörte, als individuelle Persönlichkeit hervorzutreten. Von Raffael, Tizian, Rubens oder anderen wird berichtet, wie gepflegt ihre Umgangsformen waren; Vasari oder Cellini zeigen in ihren Berichten, dass sie sich in den geschliffenen höfischen Umgangsformen bewegen konnten. Immer mehr Künstler leisteten sich einen splendiden Lebensstil, traten elegant auf, führten ein großes Haus und beschäftigten reichlich Dienstpersonal. Schon Vasari berichtet mehrfach, sie hätten »mehr wie Fürsten als Maler« gelebt. Wie

vornehme Herrschaften hielten sie ihr Porträt in Medaillen oder Gemälden fest. Einige verfügten über beachtliche Kunstsammlungen und trugen große Bibliotheken zusammen; die Bibliotheken Mantegnas, Leonardo da Vincis oder Vincenzo Scamozzis konnten an Größe und Kostbarkeit mit den besten Bibliotheken von Gelehrten konkurrieren.¹⁰ Eine Reihe von Künstlern schuf für sich selbst aufwendige Grabmäler, einige stifteten sogar ganze Grabkapellen für sich und ihre Familien. Ein überragendes Beispiel dafür bildet bereits Mantegna. Er hat seine Grabkapelle in S. Andrea in Mantua, der Stätte seines Wirkens als Hofmaler, selbst ausgemalt. Die Ikonografie der Bilder dort entspricht dem, was üblich war: biblische Szenen und Tugenden, das Familienwappen. Nur eine Allegorie der Kunst und die Inschrift unter Mantegnas Porträt weisen dezent darauf hin, dass hier ein Maler begraben ist. Die Künstlerakademie von Florenz richtete 1565 als Versammlungsort und Grablege für Künstler eine aufwendige Kapelle ein, deren Ausstattung deutlich auf den Stifter Bezug nimmt: Dargestellt sind *Salomo baut den Tempel* und *Lukas malt die Madonna*.

Trotz ihres sozialen Aufstiegs unterschieden sich bildende Künstler von der vornehmen Gesellschaft nach wie vor dadurch, dass sie Handarbeit verrichteten. Viele Künstler von Rang kehrten stolz heraus, dass sie sich ihr Glück durch Tugend, Fähigkeit und Anstrengung redlich verdient hatten. Das große Vorbild für den Aufstieg zum Ruhm in allen sozialen Klassen bildete die Parabel von Herkules am Scheideweg. Herkules wählte statt des bequemen Wegs der Lust den mühsamen Weg der heroischen Taten und erschien daher über die Zeiten hinweg als Inbegriff des Helden. Vasari berichtet von vielen Künstlern, sie hätten ihr Leben ohne Sinn für Luxus oder Vergnügen ganz der Kunst hingewidmet. Michelangelo ist das herausragende Beispiel dafür. Dementsprechend soll er in seiner abgetragenen Kleidung selbst vor dem Papst aufgetreten sein. Aber auch ein Kavalier wie Bernini empfing die Königin Christina von Schweden im Arbeitskittel.¹¹ Rubens, inzwischen berühmt, reich und mehrfach in den Adelsstand erhoben, berichtete dem Humanisten Nicolas-Claude Fabri de Peiresc von seiner zweiten Heirat: »Ich habe eine junge Frau aus ehrlicher, aber bürgerlicher Familie gewählt, obgleich jedermann mich zu überreden suchte, eine aristokratische Heirat einzugehen. Aber ich möchte keine Frau, die sich schämt, wenn ich den Pinsel in die Hand nehme.«

KÜNSTLERHÄUSER ALLGEMEIN

Von vielen großen Künstlern und Architekten ist seit dem Beginn der Neuzeit dokumentiert, dass sie ansehnliche Häuser besaßen, bei noch mehr Künstlern kann man angesichts ihres Verdienstes annehmen, dass es so war.¹² Diese Häuser einschließlich ihrer Innenausstattung dienten nicht nur zum bequemen Wohnen, sondern ebenso zur Repräsentation. Sie zeigten, wie die Besitzer gestellt und gesinnt waren. Es ist nicht selten belegt, dass die Künstler sie in der wohlhabenden Gesellschaft vorführten. Allerdings gilt das nur mit Einschränkungen. Manche Künstler gaben sich anscheinend so sehr ihrer Arbeit



2 Wohnhaus des Giorgio Vasari in Arezzo, Hauptsaal mit der Darstellung des Kampfes der Tugend gegen das Glück

3 Vanbrugh Castle, Greenwich Park, London

hin, dass kein Interesse für solche Äußerlichkeiten übrig blieb. Tizian etwa mietete ein normales, bürgerliches Haus am Stadtrand von Venedig. Michelangelo wohnte, auch als er längst hochberühmt und zum Leiter der päpstlichen Bauhütte aufgestiegen war, in einem unscheinbaren Anwesen in Rom. Seine beiden Amtsvorgänger hatten sich dagegen stattliche Palazzi in bester Lage geleistet. Im 15. und frühen 16. Jahrhundert entsprach der Aufwand der Häuser von Spitzenkünstlern meist gutbürgerlichen Verhältnissen. Mit dem sozialen Aufstieg und den steigenden Honoraren wurden ihre Häuser zunehmend repräsentativer. Schon Filarete träumte davon, dass sich der Hofarchitekt einen so großartigen Palazzo wie ein wohlhabender Patrizier leisten konnte: mit vielen Zimmern, prächtiger Fassade, Säulenhof und Garten.¹³ Dieser Wunsch ging um die Mitte des 16. Jahrhunderts in Erfüllung. Davon zeugt beispielsweise das luxuriöse Palais, das sich Philibert de l'Orme, als er zum obersten Baumeister König Heinrichs II. von Frankreich ernannt worden war, in Paris errichtete (1554–1558) und in *Le premier tome de l'architecture* vorstellte. Andere Beispiele für solchen Luxus bilden die herrschaftlichen Residenzen mehrerer Maler in Antwerpen, wie Frans Floris, Rubens (Abb. 1), Jacob Jordaens;¹⁴ Rubens kaufte sich zudem den Adelssitz Het Steen. Im 18. Jahrhundert schufen sich manche Künstler wahre Schlösser, so etwa Nikodemus Tessin in Stockholm (1672–1700) oder John Vanbrugh, der sich zusätzlich zu seinem vornehmen Londoner Stadthaus ein weitläufiges Castle bei Greenwich errichtete (ab 1718).

Die bekannten Beispiele weisen darauf hin, dass sich die normalen Häuser von aufgestiegenen Künstlern generell kaum von anderen Häusern ähnlichen Aufwands abhoben. Die zeitgenössische theoretische Literatur über Architektur unterscheidet die Arten von Wohnhäusern nach den Klassen ihrer Bewohner: Handwerker («artisti»), Akademiker, Kaufleute, Patrizier und so weiter. Francesco di Giorgio berücksichtigt auch Häuser von Literaten. Sie zeichnen sich durch ein Studierzimmer aus, ein Studiolo, im übrigen gleichen sie den Residenzen der »nobili«, der Edelleute – so hoch wurde der soziale Rang von Schriftstellern eingeschätzt.¹⁵ Häuser von bildenden Künstlern werden dagegen nicht gesondert charakterisiert. Überhaupt sagen die Schriften der Renaissance wenig über Künstlerhäuser aus. Die meisten Monografien oder Biografien von Künstlern gehen kaum auf das Thema ein. Vasari berührt in den Viten immer wieder, wie Künstler sich betrogen, und dazu gehört auch, wie sie wohnten. Aber nur sporadisch kommt er zu konkreten Aussagen über eine Wohnung, und dann charakterisiert er sie höchstens kurz, etwa dass sie sehr groß oder skurril sei. Das Haus Jacopo da Pontormos beispielsweise wirke wie die Unterkunft eines fantastischen und weltabgewandten Menschen, weil das Zimmer, in dem er schlief und manchmal auch arbeitete, ausschließlich über eine hochziehbare Leiter erreichbar gewesen sei, damit er ungestört bleibe.¹⁶ Allerdings gilt meine knappe Zusammenfassung nur generell. Es gibt eine Reihe von Ausnahmen – gemessen an der Menge der prominenten Künstler nicht viele, aber gerade diese wenigen sind interessant.

Natürlich hatten Künstler, wenn sie über entsprechende Mittel verfügten, wegen ihrer Ausbildung die Möglichkeit, sich ihre Häuser ähnlich schön zu gestalten wie diejenigen von vornehmen Herrschaften – ästhetisch anspruchsvoll, nicht unbedingt aufwendig. Als ein Beispiel sei Raffael angeführt. Nachdem ihn Papst Leo X. zum Leiter der päpstlichen Bauhütte berufen hatte, wohnte er in einem stattlichen Haus im Vatikan, das er von einem apostolischen Protototar erworben hatte. Kein geringerer als Donato Bramante hatte es gebaut. 1520, im Alter von nur 37 Jahren, kaufte Raffael ein großes Grundstück in der Region vor der Engelsbrücke, damals der teuersten Gegend Roms.¹⁷ Er wollte das Grundstück einheitlich bebauen, den größten Teil sollte seine Wohnung einnehmen. Sie sollte einen Säulenhof einschließen, im Piano nobile sollten 13 Räume und Säle liegen, dazu sollten ein Kaltbad und eine Sauna kommen. Die Unterkunft war also recht luxuriös ausgestattet. Wo das Atelier liegen sollte, gibt der Plan nicht an, stattdessen ist ein Studiolo markiert, jener Studierraum, der typisch war für Gelehrte, Literaten und vornehme Herrschaften. Studioli verbreiteten sich entsprechend den wissenschaftlichen oder literarischen Ambitionen der Künstler generell in deren Häusern. Raffael interessierte sich intensiv für wissenschaftliche beziehungsweise antiquarische Studien und war mit vielen Humanisten befreundet; der Antiquar Fabio Calvo lebte zeitweise in seinem Haus und übersetzte dort Vitruv. Wegen Raffaels unerwartet frühen Todes gelangte der Plan nicht zur Ausführung.

BESONDERS GESTALTETE KÜNSTLERHÄUSER

Mantegna schuf für sich das erste Wohnhaus eines Künstlers, das völlig aus dem Rahmen des Üblichen herausfiel und auf das besondere Ingenium seines Schöpfers verwies (ab 1476).¹⁸ Wie prominent ein solches Monument öffentlich in Erscheinung treten konnte, zeigt folgendes Ereignis: 1495 führte Francesco Gonzaga, der Markgraf von Mantua, das Heer der Heiligen Liga, in der sich der Papst, der Kaiser und verbündete Staaten zusammengeschlossen hatten, zum Sieg über Karl VIII. von Frankreich und vertrieb ihn aus Italien. Zum Dank für den Triumph stiftete Francesco eine Kirche im Zentrum von Mantua, S. Maria della Vittoria, und beauftragte seinen Hofkünstler Mantegna, ein Altarbild dafür zu malen. Das prächtige Gemälde wurde dann in feierlicher Prozession von Mantegnas Domizil in die neue Kirche überführt.

Mantegnas Haus liegt wie eine Villa suburbana außerhalb der Altstadt von Mantua und steht allseits frei. Ein Baublock über quadratischem Grundriss schließt in der Mitte einen großen runden Raum ein, der vermutlich eingewölbt werden sollte. Das Vorbild für die ungewöhnliche Disposition bildete offenbar eine antike Ruine bei Cassino, die seinerzeit als Studiolo der Villa des römischen Schriftstellers Marcus Terentius Varro galt und deshalb berühmt war.¹⁹ Der



Künstler stellte sich so dem großen antiken Literaten an die Seite. Abgesehen von dem Humanisten Leon Battista Alberti, der auch als Architekt wirkte, war Mantegna vor Raffael wohl der Künstler, der am intensivsten Antikenstudien betrieb und mit Humanisten zusammenwirkte. Alberti stand ebenfalls im Dienst der Gonzaga und die Vorstellungen, die er vom antiken Haus entwickelte, scheinen Mantegna beeinflusst zu haben. Die unvermittelte Antikenrezeption, die Mantegnas Haus auszeichnet, findet die nächsten Parallelen nicht bei Künstlern, sondern bei Häusern, die Magnaten selbst für sich planten: in der Villa des Lorenzo il Magnifico von Poggio a Caiano (ab 1485) und im Odeon des venezianischen Patriziers und Literaten Alvise Cornaro in Padua (um 1530). Cornaro folgte ebenfalls dem Vorbild der vermeintlichen Villa Varros; Lorenzo il Magnifico orientierte sich daran, wie man sich damals den Palast des Maecenas vorstellte, des sprichwörtlichen Mäzens der großen Schriftsteller aus der augusteischen Ära.²⁰

Das repräsentativste Künstlerhaus der italienischen Renaissance schuf sich der Bronzeskulpteur Leone Leoni im alten Zentrum von Mailand, nachdem er im Dienst des Kaisers und des Königs von Spanien zu beträchtlichem Reichtum gelangt und in den Adelsstand erhoben worden war (ab ca. 1565, später im Innern verändert, im Zweiten Weltkrieg beschädigt, Abb. 4, 5).²¹ Die Fassade übertrifft alle anderen aus der gleichen Epoche an Aufwand. An ihr prangt vor klassischen Säulenordnungen eine Phalanx mächtiger Atlanten, die Elemente von antiken Triumphbögen und von Michelangelos Entwurf für das Julius-Grabmal miteinander verbinden. Sie stellen die Provinzen dar, die Marc Aurel unterworfen hat. Löwen und Adler im Kranzgesims verweisen auf die Beziehung Leonis zu seinem Gönner, Kaiser Karl V., der inzwischen auch die Herrschaft über Mailand geerbt hatte. Ebenso imponierend wie die Fassade gestaltete Leoni das Innere. Die repräsentativen Teile nahmen so viel Raum ein, dass recht wenig Platz zum Wohnen blieb. Im Zentrum des Hauses liegt ein stattlicher Säulenhof. Eine geräumige Treppe führte vom Hofeingang zum Studiolo. Das war hier aber keine kleine Bücherstube wie sonst üblich, sondern der bei weitem größte und aufwendigste Raum des Hauses: mit einer Fläche von etwa 30 Quadratmetern, achteckig im Grundriss, mit Kuppel und Oberlicht in deren Scheitel.

AUSSCHMÜCKUNG VON KÜNSTLERHÄUSERN UND ANLAGE VON ATELIERS

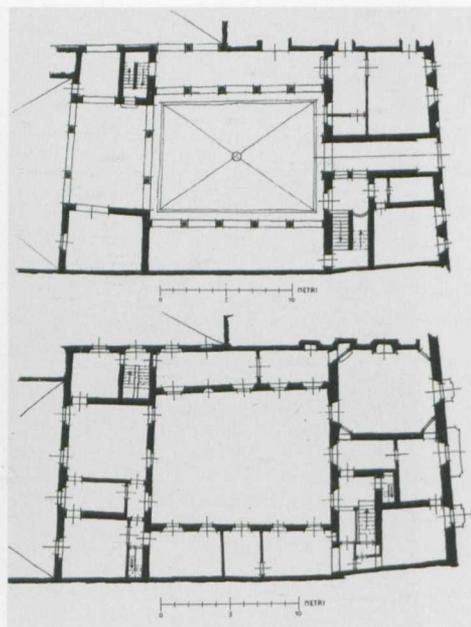
Soweit aus alten Inventaren hervorgeht, richteten Künstler ihre Häuser auch ähnlich wie andere Leute nach dem damaligen Geschmack ein.²² Aber in der festen Ausschmückung brachten sie manchmal ihr Selbstverständnis zum Ausdruck.²³ Es war damals in Italien wie in Mitteleuropa ein weitverbreiteter Brauch, Hausfassaden mit mythologischen Szenen, Allegorien oder Sinnsprüchen zu schmücken, um die Ideale der Besitzer öffentlich zur Schau zu stellen.²⁴ Apoll und die Musen, Dichter und Gelehrte demonstrierten deren Verständnis

für Kunst und Wissenschaft. Viele Künstler übernahmen das. Giulio Romano, Hofarchitekt von Mantua, etwa kaufte sich ein altes Haus und blendete ihm eine, wie Vasari²⁵ sagt, »fantastische« Fassade im modernen Stil vor (1538–1544). Über dem Eingang postierte er eine Statue des klassischen Torhüters, Jupiters Boten Merkur, dem Gott, der die Seelen in die himmlischen Sphären führt, begleitet von Symbolen der Eloquenz.²⁶ So stellte er sich den Literaten an die Seite. Andere dekorierten ihre Fassaden mit Allegorien oder Gottheiten, die direkt auf die bildende Kunst und Architektur Bezug nehmen, nicht selten in Verbindung mit Hinweisen auf die Poesie als Schwester der bildenden Kunst und Architektur.

Die Künstler brachten beide Komponenten ihres Berufs an den Fassaden ihrer Häuser zum Ausdruck: Ingenium und Arbeit. Sie stellten auch Allegorien der typischen handwerklichen Tugenden dar: Fleiß, Geduld, Arbeit und Erfahrung, oder Herkules, den Tugend und Ingenium über den mühsamen Weg der Arbeit zum ewigen Ruhm führen. Um zu demonstrieren, dass sie sich durch eigene Tatkraft durchsetzen mussten, bildeten sie mehrfach den Sieg über Falschheit, Missgunst, Verleumdung, Schmähung oder Neid ab (zum Beispiel Cornelis Ketel, Amsterdam, 1602). Das klassische Vorbild dafür bildete die *Verleumdung* des griechischen Malers Apelles, deren Aussehen durch Lukian von Samosata überliefert ist.²⁷

Ein besonders schönes Beispiel für diese Art von Ikonografie liefert das Haus, das sich Egid Quirin Asam um 1730 in München errichtete (Abb. 6).²⁸ Die gesamte Fassade bildet eine Eloge auf den rechten Künstler. Von unten führt ihn Athena auf den felsigen Weg der Arbeit. Vorbei an den Allegorien von Künsten, Dichtung, Musik und Wissenschaften, steigt er steil auf zu den Höhen des Helikon. Dort entspringt durch den Hufschlag des Pegasus der Quell, aus dem die Dichter ihre Fantasie schöpfen. Über allem thront im Glanz der Sonne Apoll, die Laier schlagend, und der Ruhm vertreibt die neidische Anfeindung.

Eine originäre Art der Fassadengestaltung, ausnahmsweise jenseits derartiger Ikonografie, erfand Giovanni Battista Bertani (Abb. 7), der Nachfolger Giulio Romanos im Amt des Mantuaner Hofarchitekten.²⁹ 1554 bis 1556 baute er sich sein Haus nahe dem Hafen von Mantua. Im Hof lag eine Ziegelbrennerei, denn Bertani betrieb zusätzlich zu seinem Hofamt einen florierenden Handel mit Baumaterialien. Im Hof lagerten seine Produkte: Backsteine, Dachschindeln, Wasserröhren, Fliesen und so weiter. Andererseits beschäftigte sich Bertani intensiv mit Architekturtheorie. Besonders interessierte ihn, wie Vitruvs Beschreibung der ionischen Säulenordnung mit der komplizierten Konstruktion der Volute des Kapitells einschließlich des Tempelsockels zu verstehen sei. An der Fassade seines Hauses stellte Bertani aus, was er herausgefunden hatte:



- 4 Die Fassade von Leone Leonis Wohnhaus in Mailand
- 5 Leone Leonis Wohnhaus in Mailand, Grundriss des Erd- und Obergeschosses, 1910/11
- 6 Die Fassade von Egid Quirin Asams Wohnhaus in München
- 7 Die Fassade von Giovanni Battista Bertanis Wohnhaus in Mantua

An beiden Seiten des Eingangs postierte er je eine ionische Säule, die eine vollplastisch, die andere im Vertikalschnitt, beide versehen mit lateinischen Inschriften, die erklären, wie die Elemente nach Vitruv aussehen sollten. 1558 publizierte Bertani seine Ergebnisse in Form eines Traktats mit dem Titel *Gli oscuri e difficili passi dellopera ionica di Vitruvius*.³⁰ Von der Inneneinrichtung des Hauses zeugt das Inventar von Bertanis Gütern: Es gab gediegenes Mobiliar, ein Klavichord, 72 Bücher, einige Gemälde und Stiche, zudem 22 Köpfe aus Gips.³¹

Erstaunlich selten überliefert oder erhalten ist, dass Künstler die Räume ihrer eigenen Häuser selbst ausmalten. Dabei war ihnen das leicht und billig möglich und in vornehmen Häusern war es verbreitet, die Wände mit Fresken zu schmücken. Allerdings berichtet Plinius in seiner Naturgeschichte (*Naturalis historia*, 35.118), in der Antike hätten nur Künstler, die auf Tafeln malten, Ruhm erlangt, Wandmaler dagegen nicht; und vom Haus des Apelles berichtet er, es habe dort keine Bilder gegeben, weil es damals noch nicht üblich gewesen sei, die Wände zu bemalen. Ein frühes Beispiel für die Ausmalung eines Künstlerhauses hat Giulio Romano in Mantua geschaffen. Im Hauptsaal sind antike Götter dargestellt. Minerva und Merkur begleiten den Eingang; über dem Prunkkamin erscheint der Raub des olympischen Feuers durch Prometheus als mythischer Ursprung von Kreativität. Auch andere vornehme Häuser wurden damals im Innern mit derartigen Programmen, einschließlich der Hinweise auf die Kultur, dekoriert.

Dagegen gestaltete Vasari in seinen beiden Häusern wahre Schauräume der Kunst, wie sie sonst nicht üblich waren.³² In seinen Viten beschreibt er ausführlich, wie er das Haus, das er sich in seiner Heimatstadt Arezzo errichtet hatte, ausmalte (1542–1554).³³ Nur die Räume im Piano nobile dekorierte er in dieser Weise. Die Privaträume erhielten Szenen, die allgemein auf das Leben oder die Tugenden Bezug nehmen. Die Dekoration der Repräsentationsräume beim Treppenhaus ist der Kunst gewidmet: im rückwärtigen Teil ein Zimmer mit Apoll und den Musen und ein zweites Zimmer, das den Ruhm zeigt, umgeben von Allegorien der Malerei, Skulptur, Architektur und Poesie, darunter Porträts berühmter Künstler, unter anderem von Vasari selbst. Während alle diese Zimmer nur an der Decke beziehungsweise am Gewölbe dekoriert sind, erstreckt sich die Ausmalung im großen Saal auch über die Wände. Sie sind mit Grisailen von Tugenden, antiken Ruinenlandschaften und berühmten Legenden von antiken Malern gefüllt. An der Decke erscheint zwischen Allegorien der Jahreszeiten und Sternzeichen der Kampf der Tugend gegen Fortuna und den Neid. Vasari weist auf die Besonderheit dieses Bildes hin, in dem der Ausgang des Kampfes je nach Standpunkt des Betrachters unterschiedlich erscheint. Beim Betreten des Saals von der Treppe her besiegt die Tugend Fortuna, aber von der anderen Seite betrachtet unterliegt die Tugend ihrer Gegnerin. So wechselhaft und zufällig ist das Glück.

Die ernstesten Szenen an den Wänden werden unterbrochen von fiktiven Ausblicken in andere Räume und von einer Szene, die ironisch die Ehe des Hausherrn kommentiert. Vasaris Beschreibung zeugt von der »sprezzatura«, der von Castiglione gepriesenen Fähigkeit des vornehmen Herrn, anstrengende Taten mühelos erscheinen zu lassen. Launig berichtet Vasari, die Idee, sein Haus auszumalen, sei ihm quasi als Sommervergnügung in den Sinn gekommen. Ursprünglich habe er geplant, außer den Räumen auch die Fassade zu bemalen. Unter anderem habe er die Orte darstellen wollen, an denen er gewirkt und damit Geld verdient habe, geradezu als hätten sie ihm Tribut gezahlt.

Herzog Cosimo de' Medici stellte Vasari 1558 in Florenz ein zweites Haus zur Verfügung. Hier dekorierte Vasari nur den Hauptsaal.³⁴ Sein Freund, der Humanist Vincenzo Borghini, schlug ihm vor, eine Reihe von Allegorien darzustellen, unter anderem die Poesie und das Studium.³⁵ Die Poesie sollte durch Pegasus und den poetischen Furor gekennzeichnet werden, das Studium sollte blass und abgezehrt zwischen Bergen von Büchern sitzen. Stattdessen stellte Vasari Szenen dar, die von antiken Künstlerlegenden abgeleitet sind: Apelles weist den Schuster in seine Schranken (»Schuster, bleib bei deinen Leisten«); der Maler geht bei seiner Arbeit vor wie Zeuxis, der Helena in vollendeter Schönheit nach den schönsten Teilen der Jungfrauen von Kroton darstellte; und die Erfindung der Malerei, indem ein Mann seinen Schatten nachzeichnet. Im Fries darüber erscheinen Porträts berühmter moderner Maler; über dem Kamin ist eine Büste Vasaris gemalt.

Künstlerhäuser standen Häusern von Handwerkern (»artisti«) insofern am nächsten, als sie meist eine Werkstatt einschlossen. Aber eine entsprechende Klassifizierung entsprach natürlich nicht recht dem ehrgeizigen Selbstverständnis der Künstler in der Neuzeit. Filarete verliert bei der Beschreibung des fiktiven Hauses des Architekten Nolivera kein Wort über ein Atelier. Philibert de l'Orme präsentiert sein eigenes Haus, ohne einen Arbeitsraum zu erwähnen, generell als Beispiel für ein stattliches Palais, das sich nur durch die moderate Dekoration seiner Fassade gegenüber vornehmen Bürgerhäusern auszeichnen soll.

Gewöhnlich waren die Ateliers so angelegt, wie es für die Arbeit der bildenden Künstler praktisch war. Sie gingen, wenn es möglich war, nach Norden – das empfiehlt schon Vitruv (*De architectura libri decem*, 6.4.2) und so ist es bis heute geblieben. Alte Darstellungen zeigen meist, dass diese Räume einfach waren.³⁶ Da gab es nur Tische oder Regale für Arbeitsutensilien oder Modelle und so weiter, in Arbeit befindliche Werke, dann auch Vorrichtungen wie Seile, die von der Decke hingen, um den Modellen das Posieren zu erleichtern.³⁷ An den Wänden hingen oft Bilder, die für den Verkauf bestimmt oder noch nicht vollendet waren. Rembrandt soll altertümliche Waffen, Hellebarden und dergleichen aufgehängt haben, die er als Requisiten für seine Bilder brauchte.³⁸



Bernini benutzte die Wände zum Skizzieren. Die Ausmalung von Künstlerhäusern erstreckte sich auf die Repräsentationsräume und privaten Wohnzimmer, nicht auf Ateliers. In einem Bild wie Jan Vermeers berühmtem *Die Malkunst* ist das Atelier offensichtlich idealisiert. Hier malt der Künstler in altertümlicher Tracht ein Modell in einer gutbürgerlich eingerichteten Stube. Aber es fehlt schon eine Ablage für Ölfarben und was sonst zum Malen nötig war. Ohne die heutigen Putzmittel empfahl es sich, Ölfarben von kostbarem Stoff, Leder oder Edelhölzern fernzuhalten. Beim Bildhauer sprachen die anfallenden Restpartikel und Staub, beim Goldschmied oder Bronzeskulpteur der Schmelzofen gegen eine feine Einrichtung in der Werkstatt. Daher erklärt sich, dass nicht viel vom Aussehen der Werkstätten in Künstlerhäusern die Rede war. Bilder oder Stiche von Ateliers stellen gewöhnlich weniger den Raum dar als den Vorgang des künstlerischen Schaffens, das Verhalten der beteiligten Künstler oder Modelle und die Utensilien, die zur Arbeit dienen.

Manche Künstler hatten ihre Werkstatt weit außerhalb ihres Wohnhauses. Dagegen stellte Federico Zuccari, wie es dem Stolz der Künstler auf ihre ruhmreiche Arbeit entsprach, die Werkstatt als den wesentlichen Teil der beiden Häuser heraus, die er für sich errichtete. Diese Häuser sind trotz vieler Umbauten im Kern erhalten und gehören heute den deutschen Kunsthistorischen Instituten in Florenz und Rom.

1577 kaufte Zuccari in Florenz ein Haus, das früher Andrea del Sarto gehört hatte, und baute es um zu einem bequemen Wohnsitz mit einer Loggia, die sich auf einen Garten öffnet. Er versah es mit einer Ausmalung, wie man sie von damaligen Landhäusern kennt, mit mythologischen Themen, den Jahres- und Tageszeiten, Landschaftsveduten und Szenen aus dem häuslichen Leben.³⁹ Auf der Rückseite des Gartens errichtete Zuccari ein separates Haus als Atelier. Es ist nicht ausgemalt, aber von außen bildet es den Blickfang des ganzen Anwesens. Das Wohnhaus wirkt ziemlich bescheiden. Dagegen überragte die Straßenfassade des Ateliers alle Häuser der Umgebung, sie wirkt vornehm und ist höchst originär gestaltet. Sie ist eine wahre Perle Florentiner Architektur der Spätrenaissance. In Reliefs sind die Werkzeuge von Skulptur, Malerei und Architektur dargestellt. Die Mitte der Fassade nimmt ein Bildfeld ein, in dem wohl die Kunst thematisiert werden sollte.

Zuccari siedelte dann nach Rom über, und kaufte, nachdem er das römische Bürgerrecht erworben hatte, ein Grundstück (1593), um darauf ein neues Haus für sich zu errichten (Abb. 8).⁴⁰ Das Grundstück hat eine vorzügliche Lage, am Vorplatz der SS. Trinità dei Monti, am Abhang des Pincio, in der Gabelung zwischen der damals neu angelegten Straße zu S. Maria Maggiore, der Via Sistina, und einer hangabwärts führenden Nebenstraße. Das Haus war so ungewöhnlich, dass es der Botschafter des Herzogs von Urbino als ein »capriccio poetico« bezeichnete. Es besteht wie das Florentiner Anwesen aus zwei Trakten

mit eigenen Eingängen, aber die beiden Trakte schließen direkt aneinander an. Der Ateliertrakt nimmt den prominentesten Platz ein: die Straßengabelung an der Piazza. Der Wohntrakt liegt dahinter. Er war ursprünglich wie beim Florentiner Anwesen erheblich niedriger als das Atelier und führte in den Garten. Außen war er zurückhaltend gestaltet. Den originellsten Dekor erhielt die Gartenmauer mit einer Tür und Fenstern, die als Masken mit weit aufgerissenen Mäulern im gleichen grotesken Stil gestaltet sind wie der kurz zuvor angelegte Park vom Landsitz des Herzogs Pier Francesco Orsini bei Bomarzo. Den Blickfang von Zuccaris Haus bildete wieder der ursprünglich hoch über seine Umgebung aufragende Ateliertrakt. Die Gliederung seiner Außenwände war erheblich aufwendiger als diejenige des Wohntrakts. Der Eingang führte von der Piazza ins Atelier, das im obersten Geschoss lag. Der Ateliertrakt sollte zudem zwei weitere Funktionen erfüllen: Hier konnten Kunststudenten wohnen, die nach Rom anreisten; im Erdgeschoss befindet sich ein Saal (Abb. 9), der wohl als Versammlungsort für die römische Künstlerakademie, die Accademia di San Luca, dienen sollte. Die Akademie wurde 1593 auf Zuccaris Initiative hin gegründet, er war ihr erster Präsident. Lange Zeit verfügte sie über keinen repräsentativen Versammlungsort. Trotzdem ging sie nicht auf das Angebot ein, in Zuccaris Haus zu tagen. Da hatte anscheinend wieder einmal Fortuna über die Tugend gesiegt.

Zuccari malte die Repräsentations- und Wohnräume seines römischen Hauses ebenfalls aus. Im Ateliertrakt ist nur der Saal dekoriert, der wohl als Versammlungsort für die Künstlerakademie vorgesehen war (Abb. 9). An seinem Gewölbe erscheint in einer grandiosen Architekturperspektive die Entführung Ganymeds in den Olymp zum Zeichen der Erhebung des Geistes in den Himmel. Im Wohntrakt beschränkte sich Zuccari nicht nur wie in seinem Florentiner Haus auf eine eingängige Ikonografie, sondern gab ein kunsttheoretisches Programm wieder – im Grunde ähnlich wie Vasari in seinem Haus in Arezzo, aber viel ausgefeilter. Die Bilder, obwohl ohnehin schon mit Allegorien und Symbolen überfrachtet, werden zum präziseren Verständnis noch von Inschriften begleitet. Im Flur des Wohntraktes begegnet man als Erstes dem großen mythischen Vorbild des Tugendmenschen, Herkules auf dem steilen Weg zum ewigen Ruhm, umgeben von seinen heroischen Taten. Es folgt die Apotheose des Künstlers, der von der Tugend geleitet wird, mit dem Ruhm, der den Neid vertreibt. Darum herum sind die Tugenden gruppiert, die der Künstler braucht, um aufzusteigen: Fleiß, Klugheit, Geist, moralische Reinheit, Ausdauer und Weisheit. Hinzu kommen Porträts von Angehörigen der Familie Zuccari. Die beiden letzteren Tugenden artikulieren mit schöner Klarheit, wie ein Künstler inzwischen das Verhältnis seiner Profession zum Literaten einschätzte: Die Ausdauer ist dem Literaten zugeordnet, der in seinem Studiolo sitzt und, geleitet von der Lektüre eines Buchs, sein Manuskript vollschreibt, ein Gegenstück zu der Allegorie des Studiums, die Borghini Vasari vorschlug. Die Weisheit trägt

8



die Attribute von bildenden Künsten, Architektur und Musik und empfängt ein Astrolabium zum Zeichen, dass die Gesetze der Harmonie das gesamte All ebenso beherrschen wie Kunst und Musik. Die Inschrift kommentiert: »Ohne Mühe kann man nie auf Ehre, Reichtümer und Tugend hoffen«. An den Flur grenzen zwei Zimmer: auf der einen Seite ein kleines Privatgemach mit Darstellungen des Ehepaars Zuccari, behütet von einem Schutzengel und umgeben von Tugenden, auf der anderen Seite ein größerer Raum, an dessen Decke Zuccari die Grundzüge seiner Kunsttheorie in Bildern zum Ausdruck bringt. 1607 publizierte er seine Kunsttheorie unter dem Titel *L'idea de' scultori, pittori e architetti*. In seinem Testament legte Zuccari fest, dass sein Haus bewahrt werden und auch in Zukunft für Kunststudenten offen stehen solle.

Rubens übernahm die Verbindung zweier nebeneinander liegender Häuser, in denen Wohnung und Werkstatt separiert untergebracht waren (Abb. 1).⁴¹ Nachdem er aus Italien in seine Heimat zurückgekehrt war und eine Familie gegründet hatte, begann er ab 1610, eine ganze Reihe von Immobilien in Antwerpen zu erwerben. Er bezog das stattliche Haus eines Kaufmanns, ohne es wesentlich zu verändern. Das blieb sein Privatbereich, ohne aufwendige Vorkehrungen für öffentliche Repräsentation. Neben dem Wohnhaus legte er einen Hof über quadratischem Grundriss an. Er war durch einen gesonderten Trakt von der Straße abgegrenzt, gegenüber dem Straßeneingang wurde ein prächtiges Tor mit drei Durchgängen zum Garten errichtet, dem Wohnhaus gegenüber entstand ein großer Neubau, das Atelier. An Aufwand konnte sich bisher wohl nur Leonis Haus mit der Anlage messen, aber im Gegensatz zu Leoni gab sich Rubens, wie es seinem vornehmen gutbürgerlichen Habitus entsprach, nach außen hin bescheiden. An der Straßenfront vermied er jeglichen Dekor. Erst beim Eintritt in den Hof entfaltet sich die ganze Pracht der Anlage. Das Gartentor und die Werkstatt sind architektonisch großartig gegliedert, zudem mit Plastiken und ursprünglich mit Gemälden reich geschmückt. Die Ikonografie entspricht weitgehend dem, was andere Künstler an ihren Häusern darstellten, wie Herkules, Minerva und Merkur, berühmte Gemälde, die durch antike Beschreibungen überliefert sind, sowie über dem Eingang ins Atelier die *Verleumdung des Apelles*.

Das Atelier, ein ausgedehnter Saal im Erdgeschoss, den Rubens für seine riesigen Ölgemälde benötigte, war anscheinend auch hier nicht dekoriert. Aber wie in Leonis Palazzo führt direkt vom Eingang des Hofes eine aufwendige Treppe zu einem exquisit hergerichteten Raum im Obergeschoss. Ähnlich wie bei Leoni wurde dieser Raum mit einer Kuppel eingedeckt, die in ihrem Scheitel ein Oberlicht hatte. Ein Besucher, Otto von Sperling, der Leibarzt des Königs von Dänemark, berichtet 1621: »In diesem Saale saßen viele junge Maler, die alle an verschiedenen Stücken malten, welche mit Kreide von Hrn. Rubens vorgezeichnet worden waren [...]«

AUSSCHMÜCKUNG VON KÜNSTLERHÄUSERN AUF DEM LAND

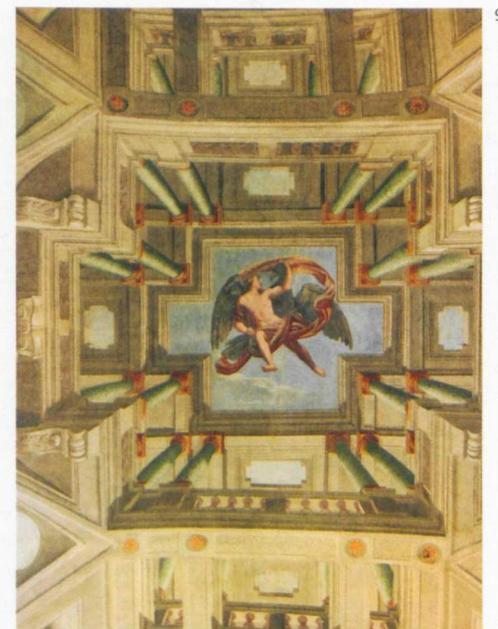
Wohlhabende Künstler besaßen schon zu Beginn der Renaissance Landhäuser; mit den steigenden Honoraren wuchs die Möglichkeit einer solchen Erwerbung. Für viele Humanisten galt der Aufenthalt in der Stille der freien Natur als ideal. Davon zeugen bereits die Elogen Petrarcas auf seine anmutigen Häuser und Gärten in der Vaucluse und später in Arquà inmitten der Euganeischen Hügel südlich von Padua.⁴² Der Bologneser Literat Pietro de' Crescenzi verfasste 1304/1309 ein Traktat über die Vorzüge des Landlebens. Seitdem wurde immer wieder das Leben auf dem Land dem Leben in der Stadt gegenübergestellt mit dem Tenor, in der ländlichen Abgeschiedenheit sei man nicht dem rastlosen Treiben und den gesellschaftlichen Zwängen ausgesetzt, die in der Stadt und an den fürstlichen Höfen herrschten. In der Natur habe man die Freiheit, sich ungezwungen zu entspannen, und die Muße, zu sich selbst zu finden.⁴³ In dieser Umgebung konnten sich die Literaten ungestört ihrer Arbeit hingeben. Der Haltung, die mit dem Villenleben verbunden war, näherte sich im Verlauf des 18. Jahrhunderts der Kult der Primitivität, dem Jean-Jacques Rousseau im *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes* 1755 Ausdruck verliehen hat.

Bildende Künstler brachten dem Landhaus meist weniger Sympathie entgegen als Literaten. Weil es öffentlich nicht so präsent ist wie ein Stadthaus, schien es weniger geeignet für ihre Selbstdarstellung. Nachdem Michelangelo zum Leiter der päpstlichen Bauhütte aufgestiegen war, belehrte er seinen Neffen Leonardo, dass »ein ansehnliches Haus in der Stadt viel Ehre macht, weil es mehr in Erscheinung tritt als die Landgüter«. ⁴⁴ Deshalb sollte Leonardo ein Haus in Florenz kaufen, um »den alten Adel der Familie« wiederzubeleben. Erst im späten 17. oder im 18. Jahrhundert verbreitete sich unter Künstlern die Neigung, auch ihre Landsitze künstlerisch herzurichten.

Die Humanisten haben als Besonderheit ihrer Landsitze weniger die Architektur als die Schönheit der Gärten und der umgebenden Landschaft beschrieben. Die Gestaltung herrschaftlicher Villen richtete sich ungeachtet der viel gepriesenen Freiheit in der Natur doch nach gewissen Standards. Charles Lebrun, der leitende Künstler König Ludwigs XIV. von Frankreich, ließ für sich ein Herrenhaus in Montmorency zu einem höfischen Lustschlösschen umbauen (1670/1676–1679).⁴⁵ In England war in vielen Bereichen ein weiter Freiraum gestattet, um einen ganz persönlichen Stil zu entfalten. Die im 17. und 18. Jahrhundert aufblühende und fortschrittlich eingestellte Nation war stolz darauf und setzte sich damit von der strengen französischen Etikette alter Prägung ab. Der Schriftsteller und Architekt Sir John Vanbrugh schuf sich ein Landhaus, das diese Haltung spiegelt.⁴⁶ Er stieg zum Kontrolleur der königlichen Bauten auf und errichtete für den Hochadel überdimensionale Paläste auf dem Land. Seine Londoner Stadtresidenz hielt Vanbrugh in seinem typischen Stil, der sehr

8 Arthur Blaschnik, *Federico Zuccaris Haus in Rom*, 1853–1880, Privatbesitz

9 Federico Zuccaris Haus in Rom, Saal im Ateliertrakt, Deckenfresko mit Darstellung des Raubes des Ganymed



individuell ist, aber im Rahmen des englischen Klassizismus bleibt (1701/1719/20). Auf einem Hügel bei Greenwich baute er sich dagegen ein Schloss im Stil einer mittelalterlichen Burg mit malerisch unregelmäßiger Disposition, mit romanischen und gotischen Formen, Türmchen und Zinnen (1718–1724). So einen romantischen Rückgriff auf alte Zeiten hatte es zu dieser Zeit noch nicht gegeben. Erst ab 1749 wurde diese Art Neugotik wieder aufgegriffen, von einem anderen Literaten: Horace Walpole, der mit dem Roman *The Castle of Otranto* die literarische Gattung der Gothic Novel, des Schauerromans in mittelalterlicher Sphäre, begründete.⁴⁷ Er errichtete sich ein Landhaus nahe der Themse bei London ebenfalls im Stil einer mittelalterlichen Burg, Strawberry Hill. Die Innenausstattung von Vanbrugh Castle ist verloren (Abb. 3). Diejenige von Strawberry Hill ist erhalten. Sie ist ebenso extravagant wie der Bau. Sie richtet sich nach der Stilkunde, die Batty Langley 1747 unter dem Titel *Gothic architecture improved by rules and proportions* publiziert hatte. Horace Walpole führte seine Räume vor: Er schrieb einen Führer zu Strawberry Hill und das Haus war gegen Eintrittsgeld öffentlich zugänglich.

Erasmus von Rotterdam hat ausführlich das ideale Landhaus eines Humanisten beschrieben.⁴⁸ Die Wandmalereien darin zeigen gehobene Sujets mit moralischem oder beherrschendem Anspruch, wie es in Stadthäusern vorwiegend üblich war. Oft jedoch unterschied sich die Dekoration der Villen von derjenigen der Stadthäuser. In Villen waren mehr unterhaltsame Sujets verbreitet, ländliche Szenen, Gesellschaftsspiele und dergleichen. Giovanni Battista Armenini und später Claude-François Menestrier haben 1587 beziehungsweise 1662 empfohlen, Landsitze derart zu dekorieren.⁴⁹ In Palladios Villen sind viele solcher Fresken noch erhalten. Die vielleicht berühmtesten Beispiele für die Ausstattung von Künstlerwohnungen gehören in diesen Bereich: die Ausmalungen der Landhäuser Giandomenico Tiepolos und Francisco de Goyas.

Giovanni Battista Tiepolo erwarb 1757 ein stattliches Landhaus in Zianigo bei Venedig, baute es um und begann im Atrium damit, es auszumalen mit einer Darstellung des Triumphs der Künste. Sein Sohn Giandomenico setzte die Ausmalung in anderem Stil fort (die Fresken sind jetzt abgenommen und werden in der Ca' Rezzonico in Venedig bewahrt).⁵⁰ Er stellte feine Leute dar, die sich auf dem Land ergehen, und Artisten, Pulcinelle, Figuren des Volkstheaters, mit ihren charakteristischen weißen Kostümen und Masken. Den Höhepunkt bildet eine Schaustellerszene, die »Mondo Novo« tituliert ist. »Mondo Novo« nannte man eine Art von Camera obscura, die schwache Bilder an die Wand einer abgedunkelten Bude warf, eine besondere Attraktion des venezianischen Karnevals. Für sich betrachtet, könnte man meinen, diese Bilder nähmen Bezug auf den Beruf des Künstlers. Aber ähnliche Bilder vom zeitgenössischen Leben hatte Giandomenico schon zuvor im Gästehaus der Villa Valmarana ai Nani bei Vicenza gemalt: das Leben von Landleuten, auf dem Land flanierende vornehme Personen, Volkstheater mit Pulcinella und Colombina, Schausteller-

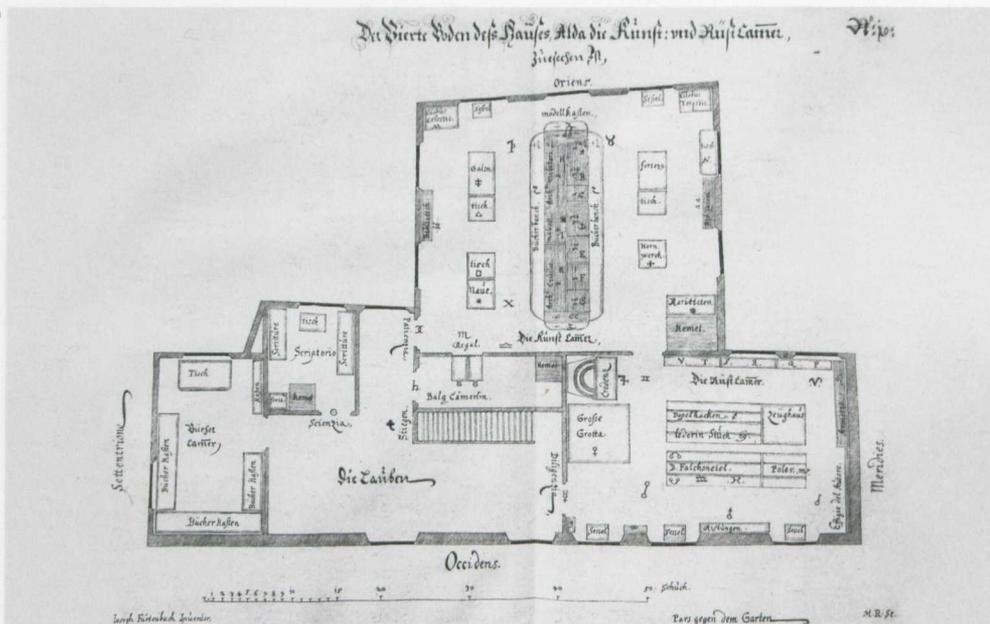
szenen, bei denen wieder der »Mondo Novo« erscheint. Charakteristisch für diese Art von Genremalerei im Unterschied zur gehobenen Historienmalerei ist ihr Realismus, nicht erst in Tiepolos Landhaus und auch nicht erst bei Giandomenico, sondern schon lange zuvor in der Ausmalung von Villen.

Goya war vertraut damit, dass in Landresidenzen Darstellungen alltäglicher Sujets beliebt waren. Zwischen 1775 und 1792 lieferte er selbst Kartons für mehrere Zyklen von Wandteppichen oder Gemälden, die für Landresidenzen des Königs von Spanien und der Herzöge von Osuna bestimmt waren. Ihre Sujets gehörten meistens in den Bereich des Lebens auf dem Land. 1790 bestimmte Karl IV. für sein Studierzimmer im Escorial, sie sollten »ländlich und fröhlich« sein. Allerdings mischten sich darunter manchmal auch sentimentale oder traurige Szenen aus dem Leben kleiner Leute. Der Stil dieser Genremalerei und auch ihre Sujets (wie der anscheinend vom Gerüst gestürzte »verwundete Arbeiter«) bilden wie bei Giandomenico Tiepolo einen Höhepunkt des modernen Realismus.

Nach dem Sturz Napoleons wieder zum Hofmaler des Königs von Spanien bestellt, kaufte Goya 1819 ein weites Anwesen mit Haus beim Dorf San Isidro, das auf einer Anhöhe eine halbe Stunde von Madrid entfernt lag, die sogenannte Quinta del Sordo.⁵¹ Zur Kirchweih des Heiligen Isidor, des Patrons von Madrid, kamen die Städter gerne dorthin, flanieren oder picknickten und genossen die wundervolle Sicht auf Madrid, die sich von dort aus bot. Goya hat das selbst gemalt. An dieser schönen Stelle konnte er das Landleben genießen, bis er 1824 ins Exil nach Bordeaux ging, um der massiv reaktionären Restauration zu entgehen, die dem Sturz Napoleons in Spanien folgte. Goya fügte dem Haus einen Trakt an, der gänzlich von zwei Sälen eingenommen wurde, jeder etwa 9 x 4,5 Meter groß, übereinander gelegen im Erd- und Obergeschoss und von allen drei Außenwänden aus durch Fenster hell ausgeleuchtet. Diese beiden Säle malte er vollständig aus. Eine andere konkrete Bestimmung als die Ausstellung der Wandbilder ist für die Säle nicht überliefert. Vielleicht hat Goya dort ein Atelier eingerichtet. Die Beleuchtung und Ausmalung sprechen zwar gegen eine solche Funktion, aber dass Goya in diesem Ambiente gemütlich gewohnt hätte, kann man sich kaum vorstellen. Das Haus wurde 1909 abgebrochen; die Fresken wurden auf Leinwand übertragen und befinden sich heute im Prado.

Wegen ihrer schwarzen Sujets nennt man die Bilder der Quinta del Sordo »Pinturas negras«. Man hat sie als Verkehrung der herkömmlichen Villendekorationen mit deren freundlichen und natürlichen Sujets bezeichnet.⁵² Wer den unteren Saal betrat, blickte auf zwei blutrünstige Szenen: Judith, die Holofernes enthauptet, und Saturn, der seine Kinder verschlingt. Die Seitenwände nahmen

10



zwei Bilder von Volksansammlungen ein, Erscheinungen einer Masse, die von teuflischem Wahnsinn befallen ist: Das eine wirkt wie ein Hexensabbat, das andere soll die Prozession zur Eremitage des Heiligen Isidor wiedergeben. Im oberen Saal sind die Sujets weitgehend fantastisch. Immerhin erkennt man als Parallelen zum unteren Saal, dass wieder die Atmosphäre von Wahnsinn und Unheil herrscht und nochmals eine religiöse Prozession einer Szenerie von bösen Geistern gegenübergestellt ist. Diese Schreckensgespinste erinnern an die Höllenbilder von Hieronymus Bosch, aber im Unterschied zu den fantastischen Wesen, die da ihr Unwesen treiben, hat Goya die Hölle quasi in die irdische Realität transponiert. Charles Baudelaire kommentierte: »Seine Monster sind lebensfähig geboren, harmonisch. Keiner stieß weiter vor zum möglichen Absurden. All seine Verrenkungen, seine tierischen Gesichter, seine teuflischen Fratzen sind von Menschlichkeit durchdrungen.« Worauf sich Goyas Schreckensvisionen beziehen, ist offen. Den Ausgangspunkt bildete anscheinend die Umgebung der Quinta del Sordo mit ihrem Kult des Heiligen Isidor. Die Verfinsternung des lieblichen Panoramas mag durch die Inquisition bedingt sein, die nach dem Untergang Napoleons in Spanien erneut ihr Haupt erhoben hatte, rigider als zuvor. Selbst Goya musste unter ihr leiden; er war angeklagt wegen seiner Darstellung *Der nackten Maja*. Wie dem sei, jedenfalls bestimmte der Künstler die Sujets so subjektiv, dass sie ohne seine Erklärung kaum deutbar sind, und die Präsentation der Bilder in den beiden großen Sälen seines Hauses gleicht geradezu der eines Museums.

KÜNSTLERHÄUSER ALS GEDENKSTÄTTEN

Repräsentative Anwesen wurden auch zum Nachruhm der Bauherren errichtet oder hergerichtet. In etlichen von ihnen und gerade in besonders aufwendigen haben die Bauherren kaum je oder gar nicht gewohnt. Ein herausragendes Beispiel für ein Haus als Ort der Erinnerung bildet die eher unscheinbare Residenz Petrarcas in Arquà. Sie wurde bald zu einer wahren Wallfahrtsstätte für die Bewunderer des großen Dichters.⁵³ Ein späterer Besitzer, Paolo Valdezocco, richtete sie Mitte des 16. Jahrhunderts als Gedenkstätte her, und als solche ist sie bis heute in Betrieb. Die Besitzer führten die Besucher durch das Anwesen. Mehrere Beschreibungen aus dem 16. Jahrhundert zeugen davon. 1591 heißt es, es gebe so viele Besucher, dass man vor dem Eingang Schlange stehen müsse. Im Piano nobile sah und sieht man noch immer Fresken, die sich auf die Hauptwerke Petrarcas beziehen, Porträts von Petrarca, seiner geliebten Laura, Livius, Dante und Boccaccio; im Studiolo bewunderte man Sessel und Schreibtisch Petrarcas, seine Manuskripte und Schreibutensilien; es gab Lauras Stricknadeln und die ausgestopfte Hauskatze Petrarcas, die wie eine Reliquie in einem golden eingefassten Glaskasten bis heute aufbewahrt ist; schließlich wurde man durch den Garten geführt und erfuhr, dass ihn Petrarca eigenhändig angelegt hatte.

Es gab eine ganze Reihe letztlich ähnlicher, aber nicht so prominenter Gedenkstätten berühmter Persönlichkeiten, wie etwa das Geburtshaus Petrarcas in Arezzo, das nicht verändert werden durfte. Manche Künstler (wie Giulio Romano, Vasari oder Zuccari) richteten ihre Elternhäuser her. Andere legten in ihren Testamenten fest, dass ihr Haus und dessen Funktion für den Kunstbetrieb unverändert erhalten werden sollten. Michelangelo erhielt in Florenz eine Gedenkstätte besonderer Art.⁵⁴ Sie feiert mehr den Ruhm des großen Meisters, als seine alte Umgebung zu bewahren. Wie schon zitiert, wollte Michelangelo, nachdem er zum Leiter der päpstlichen Bauhütte aufgestiegen war, ein repräsentatives Haus in Florenz kaufen. Da es seinem Neffen nicht gelang, ein passendes Objekt zu finden, fasste der Meister den Plan, die drei aneinandergrenzenden, kleinen Häuser, die er bereits in Florenz besaß, miteinander zu vereinen. Diesen Plan führte erst sein Großneffe Michelangelo d. J. aus und richtete im Lauf der Jahre 1613–1635 vier Räume mit aller Pracht zur Verherrlichung seines Vorfahrens und seiner Familie her (Casa Buonarrotti). Entsprechend Michelangelos Wunsch, den alten Adel seines Geschlechts wiederzubeleben, wird in einem der Räume die Erinnerung an die Familie Buonarrotti zelebriert; in einem anderen erscheint Michelangelo unter den großen Persönlichkeiten von Florenz, unter Literaten und Wissenschaftlern, nicht als bildender Künstler, sondern als Poet. Der Großneffe gab Michelangelos Dichtung im Druck heraus. Den Höhepunkt der Gedenkstätte bildet die Galerie. An den Wänden geben zehn große Gemälde die künstlerische Laufbahn Michelangelos wieder. An der Decke ist das Nachleben des Künstlers dargestellt: seine aufwendigen Exequien, sein Grabmal, das Studium seiner Werke durch die Künstler, die Allegorie des Ruhms erhebt Michelangelo zur Unsterblichkeit, Allegorien von Malerei, Bildhauerei, Architektur und Poesie krönen ihn. Viele kleinere Bilder sind Michelangelos Tugenden gewidmet, die Intarsien der Türen zeigen Allegorien von Künsten und Wissenschaften, zwei Plastiken personifizieren die geistige und die praktische Arbeit.

KÜNSTLERHÄUSER ALS MUSEEN

Der Ulmer Stadtbaumeister Joseph Furttenbach schuf eine Gedenkstätte für sich selbst (Abb. 10). Er baute sich ein stattliches Bürgerhaus mit üppigem Garten und Grotte, richtete in dem Haus ein Museum seiner Werke ein und publizierte das ganze Anwesen 1641 in einer detaillierten, reich illustrierten Beschreibung.⁵⁵ Zudem legte er ein Inventar seiner Ausstellungsstücke an. Es umfasst 423 Nummern.⁵⁶ Die Anlage wurde sogleich berühmt: Matthäus Merians *Topografie Schwabens* beschreibt sie so ausführlich wie nur noch das Ulmer Münster, während sie das Rathaus und die übrigen öffentlichen Bauten in Ulm nur flüchtig streift.⁵⁷ Furttenbach führte ein Gästebuch, in dem im Jahr 1663 über 1200 Besucher registriert sind; der Kurfürst der Pfalz kam zweimal, der Markgraf von Baden-Durlach dreimal.⁵⁸ Im Zweiten Weltkrieg wurde das Haus völlig zerstört, aber die *Architectura privata* vermittelt in Wort und Bild noch eine gute Vorstellung von ihm.

¹⁰ Joseph Furttenbach, Kunst- und Rüstkammer in Joseph Furttenbachs Haus, Grundriss, *Architectura privata*, Augsburg 1641

Furttentbach bewohnte das erste und zweite Obergeschoss mit insgesamt über zwanzig Räumen. Die Wohnung entsprach nach Furttentbachs Angaben dem, was für Leute in ähnlichen sozialen Stellungen geeignet war. Im ersten Obergeschoss befand sich ein besonders großer und gut ausgeleuchteter Raum mit Fenstern an drei Seiten, von dem aus man den Garten und den Eingang des Hauses gut überblicken konnte. Hier stand ein Ofen, in die Mauern waren Bücherkisten eingelassen. Der Raum ist als »Schreib-Stuben« bezeichnet. Hier hatte Furttentbach anscheinend sein Atelier. Aber er weist eigens darauf hin, dass ein solcher Raum auch für Amtspersonen oder Kaufleute als Büro geeignet sei. Das dritte Obergeschoss wurde vom Museum eingenommen, bestehend aus vier Zimmern einschließlich eines kleinen Skriptoriums und einer Bücherkammer. Beim Betreten des Museums blickte der Besucher zuerst auf ein großes Porträt Furttentbachs. An den Wänden der Museumsräume standen Sessel, Bücherkisten und Tische, um dort zu lesen. Im Raum verteilt waren Podeste, auf denen Furttentbach Modelle seiner Werke – von Bauten, Kriegsgerät und Maschinen – aufgestellt hatte. Um sie zu identifizieren, weist er in seiner Beschreibung jeweils darauf hin, wo er sie in seinen diversen anderen Traktaten publiziert hat, mit genauer Angabe der Seiten und Abbildungen. Es gab auch viele architektonische Risse, Bilder und Veduten von italienischen Städten, Bauten oder antiken Ruinen. Außerdem waren naturkundliche Raritäten, Globen des Himmels und der Erde et cetera ausgestellt sowie eine Reliquie, die unmittelbar an Petrarca's Haus erinnert, nämlich das verstorbene Hündchen Parislin, das Furttentbach zum »immerwährenden Angedenken« hatte ausstopfen lassen. Manches war lehrhaft arrangiert, so stand etwa neben dem Modell eines Geschützes ein Porträt von Bertholdt Schwarz, dem Erfinder des Schießpulvers. Die von Furttentbach publizierten Bücher lagen zum Verkauf aus. Über dem Ein- und Ausgang des Museums befanden sich Allegorien der Scientia und der Patientia.

Manchmal prägte eine Kunstsammlung die Erscheinung des gesamten Hauses. Ein anschauliches Beispiel dafür aus dem Bereich des Patriziertums bildet bis heute der Palazzo Mattei di Giove in Rom (1598–1618). Zahlreiche antike Skulpturen sind dort teils frei, teils in eigens für sie geschaffenen Nischen aufgestellt, in die Wände sind allenthalben antike Reliefs eingelassen. In manchen Häusern wurden auch besondere Kunstausräumräume geschaffen, so Ende der 60er-Jahre des 16. Jahrhunderts von Giovanni Grimani in seinem Palazzo bei S. Maria Formosa in Venedig: Von der Landseite gelangt man erst in einen Hof, in dem Antiken ausgestellt waren; eine repräsentative Treppe führt von dort zu einem »studio delle anticaglie«, in dem über 130 antike Skulpturen aufbewahrt wurden, einem kubischen Raum mit großartigem architektonischem Dekor, mit einer Kuppel und hohen Laterne, die Oberlicht spendet.⁵⁹ Die Wände dieses Studios und anderer Räume, besonders des Hauptsals, sind voll von Nischen und Konsolen zur Aufstellung der Antiken. Als der Großherzog Francesco von Toskana im Obergeschoss der Uffizien die Kunstsammlung der Medici einrichtete, ließ er an die alte Galerie ein Oktogon anfügen, ebenfalls mit Kuppel und Oberlicht, die sogenannte Tribuna, um dort besondere Kunstwerke, moderne Bilder und antike Plastiken, auszustellen (1584).

Ein herausragendes Beispiel dafür, wie prominente Künstler manchmal ihre Kunstsammlungen vorführten, bildete der Palazzo Leonis (Abb. 4, 5). Das ganze Haus war angefüllt mit Gipsabgüssen, die Leoni in Rom eigens hatte anfertigen lassen.⁶⁰ Diese Kopien waren zwar weniger kostbar als Originale, aber dafür konnte Leoni gezielt solche Werke auswählen, die als bedeutend und vorbildlich galten, statt nur das zu nehmen, was sich je nach Gelegenheit zum Kauf anbot. Und darum ging es ihm anscheinend auch, denn er war vermögend genug, um eine bedeutende Sammlung moderner Kunst zusammenzutragen. Dazu gehörten Gemälde von Tizian, Parmigianino, Pordenone, Raffael, Hieronymus Bosch, Correggio, Leonardo, Lorenzo Lotto, Andrea del Sarto, Paris Bordone und als besonderer Höhepunkt die meisten von Leonardos Manuskripten.



In den Portiken des Hofes waren Gipsabgüsse von Antiken und Werken Michelangelos aufgestellt, vom *Moses* des Julius-Grabmals, von den *Tageszeiten* der Medici-Gräber und so weiter. In der Loggia gegenüber dem Eingang stand das Reiterstandbild des Marc Aurel, ein Gipsabguss der berühmten Statue auf dem Kapitol.

Das große Studiolo mit dem Oberlicht im Piano nobile war wie das »studio delle anticaglie« im Palazzo Grimani als Ausstellungsraum bestimmt (Abb. 12). In ihm befanden sich weitere Gipsabgüsse (*Apoll von Belvedere*, Michelangelos *Auferstandener Christus*), antike Originale, eigene Bronzen Leonis und ungefähr vierzig Gemälde, teils die Werke großer moderner Meister, teils Kopien, unter anderem Porträts der Habsburger und von Leoni selbst.

Leonis Haus war offenbar ein wahres Kunstmuseum. Für Privaträume blieb auffällig wenig Platz. Und Leoni wollte, dass es so bliebe: Er bestimmte in seinem Testament, dass alles mitsamt der Sammlung erhalten werden solle. Leoni präsentierte sein Anwesen anscheinend der vornehmen Gesellschaft; jedenfalls wird berichtet, sein Haus habe andere Adlige in Mailand angeregt, Kunst zu sammeln. Vermutlich dienten die vielen Gipsabgüsse prominenter Werke auch Kunstfreunden zum Studieren, zumindest Leonis Schülern und Gehilfen.

Rubens besaß eine große Antikensammlung. Ähnlich wie im Palazzo Mattei di Gove waren im Hof seines Hauses Nischen in die Wand eingelassen, in denen Büsten standen, vermutlich wie im Palazzo Mattei antike Werke. Wie in Leonis Haus oder im Palazzo Grimani gab es einen besonderen Raum mit Kuppel und Oberlicht: Derart gestaltete Rubens den runden Raum über seinem Atelier, in dem Otto von Sperling die Schüler arbeiten sah, zudem einen ähnlichen, aber

kleineren Raum, den er nachträglich an sein Wohnhaus anbauen ließ, um seine große Antikensammlung aufzustellen. Die ursprüngliche Form dieses Raums ist durch ein Gemälde des Willem van Haecht überliefert, das Apelles bei seiner Arbeit zeigt, einem der typischen niederländischen Galeriebilder: Die Kuppel – beziehungsweise Kalotte, denn der Raum hatte nur einen halbkreisförmigen Grundriss – war all'antica dekoriert, ähnlich wie diejenige von S. Costanza, des vermeintlichen Bacchustempels in Rom vor der barocken Umgestaltung. Die antiken Plastiken standen vor der Wand und in Nischen, die in mehreren Reihen dicht übereinander in die Wand eingelassen waren.⁶¹ Otto von Sperling durfte auch die Antikensammlung sehen. Ein Diener führte ihn und er brauchte dafür nicht den privaten Wohntrakt betreten, denn der daran angebaute Ausstellungsraum besaß auch einen Zugang vom Hof aus. Rubens selbst hatte den Besucher bei der Arbeit im großen Atelier empfangen, während ihm auch noch aus der antiken Literatur vorgelesen wurde.

Der Hauptraum im Erdgeschoss von Federico Zuccaris Florentiner Atelierbau diente anscheinend ebenfalls zur Ausstellung einer Kunstsammlung, denn auch hier sind in die Wände viele kleine Nischen eingelassen, die anscheinend zur Aufstellung von antiken Plastiken dienten.

Schon in den Häusern der Renaissance zeichnet sich ab, dass die Architektur der Sammlung, die sie beherbergt, angepasst wurde. Sir John Soane brachte es fertig, Architektur und Sammlung zu einer Einheit zu verschmelzen (siehe S. 38–53).⁶² Dafür verband er in den Jahren 1811 bis 1824 sein Wohnhaus mit drei Nachbarhäusern. Er wohnte nach wie vor in dem neuen Ensemble, aber diesen Zweck drängte er an den Rand; den meisten Raum reservierte er für die

11 Casa Buonarroti in Florenz, Studierzimmer mit umlaufender Darstellung von Michelangelo zwischen den großen Geistern von Florenz

12 Palazzo Grimani a S. Maria Formosa in Venedig, Studio delle anticaglie



12

Ausstellung seiner großen Sammlung. Sie setzte sich aus den unterschiedlichsten Raritäten zusammen, hauptsächlich aus antiken Werken aller Art. Zudem stellte Soane auch seine eigenen Pläne oder Modelle aus. 1830 publizierte er einen reich illustrierten Führer zu dem Ensemble.⁶³ 1833 wurde gesetzlich bestimmt, das Anwesen unverändert zu bewahren und öffentlich zugänglich zu halten.

Soane bezeichnete dieses Gesamtkunstwerk als Museum, aber er ordnete seine Sammlung nicht systematisch. Wie er in seinem Führer schrieb, ging es ihm darum, die enge Verbindung aufzuzeigen, die zwischen Malerei, Skulptur und Architektur, Musik und Poesie bestehe. In dem Führer beschreibt er nicht nur die Sammlung, sondern auch die Gestaltung des Hauses und die Stimmung, die darin erzeugt werden soll, beziehungsweise eben die Verschmelzung von Sammlung und Architektur. Das Ensemble erweckt manchmal einen ähnlichen Eindruck wie Piranesi's *Carceri*. Ebenso wie Horace Walpole, Robert Adam und William Chambers oder vielleicht noch mehr bewunderte Soane Piranesi und orientierte sich an dessen fantastischen Architekturvisionen.⁶⁴ Die Stimmung in Soanes Haus reicht vom erhabenen Eindruck des Kunsttempels mit seinem Turm von antiken Spolien, der später wegen Einsturzgefahr abgebrochen wurde, bis zur schrulligen Düsternis der Krypta, die eine mittelalterliche Atmosphäre, wie man sie sich damals vorstellte, vermitteln sollte. Hier waren allerlei mittelalterliche Überreste mit der Eremitage des Padre Giovanni und dem Grab von Fanny, dem Schoßhündchen von Soanes Frau, vereint. Soane zitiert dazu das Wort von Horaz: »Dulce est desipere in loco« (Süß ist, unvernünftig an der Stelle zu sein).

Die Architektur von Soanes Haus sprengt alles Maß des Herkömmlichen; sie ergibt nur als Rahmen der Ausstellung einen Sinn. Das Konglomerat von Räumen und Treppen ist kaum durchschaubar. Sie gehen ineinander über, an den Seiten sind sie nicht durch Wände abgeschlossen; die Grenze bleibt dort vage, sie ist durch flache Raumfolien diaphan gebildet.⁶⁵ Nicht einmal in der Höhe herrscht Gleichmaß. Die Haupträume umfassen diverse, jeweils unterschiedliche Stockwerke, mal ein Unter-, dann ein Obergeschoss oder beides. Licht empfangen sie von oben durch bunte Glasfenster in der Decke. Alles ist dicht gefüllt mit Skulpturen; nur ein Gipsabguss des *Apoll von Belvedere* und eine Büste Soanes ragen aus diesem Wirrwarr heraus.

In den kleineren Räumen passen Decken, Wandverkleidung und auch das Mobiliar vollendet zusammen. Diese Einheit vom Raum und seiner Ausstattung einschließlich Einrichtung wurde in vornehmen Häusern des 18. Jahrhunderts kultiviert. In England prägten Adam und Chambers einen eigenen Stil dieser Art. Ein anderes Beispiel dafür bildete das Londoner Stadthaus des Architekten und Designers Thomas Hope (abgebrochen 1851). Adam hatte es entworfen (1768), Hope ließ es umbauen, entwarf das Mobiliar im neoägyptischen Stil und publizierte es 1807 in seinem Buch *Household Furniture and Interior Decoration*.⁶⁶ Hopes Haus diente ebenfalls zur Ausstellung einer großen Antikensammlung, aber hier waren die Räume übersichtlich und die Exponate in ihnen so geordnet verteilt, dass es geradezu wie ein Vorläufer moderner Museen wirkt.

Schon die Ausmalung von Künstlerhäusern in der Art von Vasari und Zuccari war wohl ebenso wie die großen Antikensammlungen der Renaissance oder die Casa Buonarrotti (Abb. 11) für eine Öffentlichkeit von Kunstliebhabern bestimmt. Manchmal wirkt ihr Bildprogramm wie die Dekoration eines Kunstmuseums des 19. Jahrhunderts. Filarete schildert bereits in aller Ausführlichkeit, dass im idealen Haus des Architekten alle großen Künstler, Architekten, Erfinder des Altertums und kunstinteressierten Magnaten oder Fürsten dargestellt und mit erklärenden Beischriften versehen werden sollten, für die er die antiken Schriftstellen nennt.⁶⁷ Das erinnert an die gemalten Zyklen berühmter Persönlichkeiten, die in vielen mittelalterlichen Residenzen zu sehen sind. Vasaris Freund Borghini wollte, dass im Versammlungssaal der Florentiner Accademia

del Disegno berühmte toskanische Künstler von Cimabue bis zur Gegenwart dargestellt würden.⁶⁸ Da die Akademie bis ins 18. Jahrhundert kein eigenes Haus erhielt, blieb das eine Wunschvorstellung, aber Vasari verwirklichte das Programm in seinem Florentiner Haus, im Fries des Kaminsaaals. Vergleichbare Zyklen beschrieb Erasmus von Rotterdam für ein ideales Landhaus des Humanisten. Die Pflanzen im zugehörigen Garten sollten wie im Garten eines botanischen Museums beschriftet sein.

Eine ähnlich belehrende Ausstellung realisierte im großen Stil Paolo Giovio in der Villa, die er sich am Comer See errichtete (1537–1544, zerstört).⁶⁹ Er kaufte systematisch Porträts von bedeutenden Persönlichkeiten oder ließ sie malen, von Gelehrten und Dichtern, Staatsmännern, Künstlern und Architekten, alle versehen mit erklärenden Tafeln, auf denen die wesentlichen Lebensdaten der Porträtierten angegeben waren. Er brachte um 400 solcher Porträts zusammen. Die Räume waren ausgemalt mit Darstellungen von Athena, Merkur, Apoll, den Musen, und den Grazien, also Sujets, die ebenso in ein Künstlerhaus passten. Er nannte das Haus »Museum«, abgeleitet vom griechischen Wort »Mouseion«, dem heiligen Ort der Musen, beziehungsweise der berühmten Bibliothek, die Ptolomaeus Philadelphus in Alexandria gegründet hatte. 1546 publizierte er einen Führer zu seinem Museum, in dem die Titel der Porträts aufgeführt sind.

Von Giovios historischem Interesse zeugen außer dem Museum auch seine Lebensbeschreibungen illustrierter Persönlichkeiten.⁷⁰ Sie umfassen nur Literaten und Edelleute, aber ursprünglich wollte Giovio auch Künstler einbeziehen. Er bat zunächst Vasari um Unterstützung, der sich lange und intensiv damit beschäftigt hatte. Schließlich kehrte er das Konzept um: Er regte Vasari an, die Künstlerviten zu verfassen, und unterstützte ihn dabei.⁷¹ So darf man wohl annehmen, dass es auch sein Museum war, das Vasari anregte, die programmatischen Kunstzyklen in seinen Häusern zu malen. Das Museum wurde hochberühmt und viel besucht. Mehrfach ließen Fürsten die Porträts kopieren. Herzog Cosimo von Florenz ließ eine ähnliche Sammlung von Porträts berühmter Persönlichkeiten zusammentragen, und dessen Sohn, Großherzog Francesco, hing eine solche Sammlung oben an den Wänden der Galerie in den Uffizien auf, als er dort die Kunstsammlung der Medici einrichtete.⁷² An der Decke ließ er Porträts von Künstlern malen. Im 19. Jahrhundert hielten die Darstellungen von bedeutenden Künstlern oder Ereignissen der Kunstgeschichte und von Kunsttheorie Einzug in die Kunstschulen und Kunstmuseen, die nun für eine breite Öffentlichkeit gebaut wurden. Ein frühes Beispiel für diese Art von Volksbildung sind die Fresken, mit denen Peter von Cornelius die Loggien in der Alten Pinakothek in München ausmalte (zerstört). Sie stellten die Viten der Künstler nach den Berichten Vasaris und seiner Nachfolger dar, teils realistisch, teils allegorisch oder symbolisch überhöht. Sie wirken geradezu, als habe die Casa Buonarrotti als Vorbild gedient. Geschichtsvorstellung und Selbstdarstellung verbanden sich im Kulturbetrieb, wie Friedrich Schlegel im Anschluss an die einschlägige Rhetorik der Renaissance gesagt hat: »Die Kunst ruht auf dem Wissen, und die Wissenschaft der Kunst ist ihre Geschichte.«

1 Martin Wackernagel, *Der Lebensraum des Künstlers in der florentinischen Renaissance*, Leipzig 1938. | Martin Warnke, *Hofkünstler. Zur Vorgeschichte des modernen Künstlers*, Köln 1996. | Bram Kempers, *Kunst. Macht und Mäzenatentum. Der Beruf des Malers in der italienischen Renaissance*, München 1989. | Francis Haskell, *Maler und Auftraggeber, Kunst und Gesellschaft im italienischen Barock*, Köln 1996. | Francis Ames-Lewis, *The Intellectual Life of the Early Renaissance Artist*, New Haven und London 2000. | Matteo Burioni, *Die Renaissance der Architekten*, Berlin 2008. | Patricia A. Emison, *Creating the »Divine« Artist*, Leiden u. a. 2004. | Hubertus Günther, *Was ist Renaissance. Eine Charakteristik der Architektur zu Beginn der Neuzeit*, Darmstadt 2009. | Ralph Johannes (Hrsg.), *Entwerfen. Architekturausbildung in Europa von Vitruv bis Mitte des 20. Jahrhunderts*, Hamburg 2009. | Winfried Nerdinger (Hrsg.), *Der Architekt. Geschichte und Gegenwart eines Berufsstandes*, Bd. 1, München u. a. 2012, S. 59–80. | 2 Nikolaus Pevsner, *Die Geschichte der Kunstakademien*, München 1986. | 3 Paul Fréart de Chantelou, *Journal du voyage du Cavalier Bernin en France*, hrsg. von Milovan Stanić, Paris 2001. | Domenico Bernino, *Vita del cavalier Gio. Lorenzo Bernino*, Rom 1713, S. 124–128. | 4 Gesa Schütz-Rautenberg, *Künstlergräber des 15. und 16. Jahrhunderts in Italien*, Köln und Wien 1978. | 5 Giorgio Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architettori*, Bd. 7, hrsg. von Gaetano Milanesi, Florenz 1906, S. 296–315. | 6 Vasari 1906 (wie Anm. 5), Bd. 7, S. 459. | Vgl. Warnke 1996 (wie Anm. 1), S. 163, 294 ff. | 7 Margot und Rudolf Wittkower, *Born under Saturn*, London 1963 (deutsche Übers. *Künstler. Außenseiter der Gesellschaft*, Stuttgart 1965). | 8 Georg

Voigt, *Die Wiederbelebung des classischen Alterthums oder das erste Jahrhundert des Humanismus*, Berlin 1893. | **9** Paolo Giovio, *Elogi degli uomini illustri*, hrsg. von Franco Minonzo, Turin 2006, S. 224. | **10** Rodolfo Signorini, »New Findings About Andrea Mantegna: His Son Ludovico's Post-Mortem Inventory (1510)«, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 59, 1996, S. 103–118. | Jean Paul Richter (Hrsg.), *The Literary Works of Leonardo da Vinci*, Bd. 1, New York 1970, S. 42; Bd. 2, Oxford 1977, S. 366 f., Nr. 1469–1508. | *Vincenzo Scamozzi 1548–1616*, hrsg. von Franco Barbieri und Guido Beltrami, Ausst.-Kat. Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio (CISA), Vicenza 2003, S. 503–510. | **11** Bernino 1713 (wie Anm. 3), S. 104. | **12** Ettore Camesasca, *Artisti in bottega*, Mailand 1966. | Eduard Hüttinger (Hrsg.), *Künstlerhäuser von der Renaissance bis zur Gegenwart*, Zürich 1985. | Hans-Peter Schwarz, *Das Künstlerhaus. Anmerkungen zur Sozialgeschichte des Genies*, Braunschweig 1990. | Roberto Paolo Ciardi (Hrsg.), *Case di Artisti in Toscana*, Mailand 1998. | Jean Gribenski u.a. (Hrsg.), *La maison de l'artiste. Construction d'un espace de représentations entre réalité et imaginaire (XVIIe–XXe siècles)*, Rennes 2007. | **13** Anna Maria Finoli und Liliana Grassi (Hrsg.), *Trattato di architettura di Antonio Averlino detto il Filarete*, Mailand 1972, S. 559 ff., Tafel 114 f. | **14** Philibert de l'Orme, *Le premier tome de l'Architecture*, Paris 1567, folio 254r–255r. Schwarz 1990 (wie Anm. 12), S. 36, 188 ff. 62–87, 185, 190–193, 217–226. | Vgl. auch Catherine King, »Artists' houses: Mass-advertising artistic status and theory in Antwerp c. 1565«, in: *Théorie des Arts et Création Artistique dans l'Europe du Nord du XVIe au Début du XVIIe Siècle*, hrsg. von Michèle-Caroline Heck, Frédérique Lemerle und Yves Pauwels, Lille 2002, S. 173–189. | **15** Francesco di Giorgio Martini, *Trattati di architettura ingegneria e arte militare*, hrsg. von Corrado Maltese, Mailand 1967, S. 343 folio und Tafel 192 f. | Marco Rosci, *Il trattato di architettura di Sebastiano Serlio. Delle habitazioni di tutti li gradi degli homini*, Mailand 1966, S. 62, 80 (Della casa del povero artista). | Zum Studiolo vgl. Wolfgang Liebenwein, *Studiolo. Die Entstehung eines Raumtyps und seine Entwicklung bis um 1600*, Berlin 1977. | **16** Vasari 1906 (wie Anm. 5), Bd. 6, S. 279. | **17** Christoph L. Frommel, Stefano Ray und Manfredo Tafuri, *Raffaello architetto*, Mailand 1984, S. 235–240. | Liselotte Wirth, »Die Häuser von Raffael in Rom und von Giulio Romano in Rom und Mantua«, in: Hüttinger 1985 (wie Anm. 12), S. 57–69, speziell S. 57–62. | Schwarz 1990 (wie Anm. 12), S. 50, 160 f. | **18** Marie Kraitrová, »Das Haus von Andrea Mantegna in Mantua und Piero della Francesca in Sansepolcro«, in: Hüttinger 1985 (wie Anm. 12), S. 51–56. | Schwarz 1990 (wie Anm. 12), S. 45 f., 152 ff. | Gianfranco Ferlisi, »La Casa del Mantegna dove l'armonia si dipinge nella pietra«, in: *La casa di Andrea Mantegna. Cultura artistica a Mantova nel Quattrocento*, hrsg. von Rodolfo Signorini, Ausst.-Kat. Casa del Mantegna, Mantua 2006, S. 154–177. | Paolo Fiore, »La casa di Andrea Mantegna«, in: *Andrea Mantegna. Impronta del Genio*, Bd. 2, hrsg. von Rodolfo Signorini, Viviana robonato und Sara Tammaccaro, Florenz 2010, S. 575–592. | **19** Fritz-Eugen Keller, »Alvise Cornaro zitiert die Villa des Marcus Terentius Varro in Cassino«, in: *L'Arte* N. 5, 4, 1971, 14, S. 29–53. | **20** Keller 1971 (wie Anm. 19). | Philip E. Foster, *A Study of Lorenzo de' Medici's Villa at Poggio a Caiano*, New York und London 1978. | **21** Schwarz 1990 (wie Anm. 12), S. 52–55, 197–200. | Marco Rossi, »La casa di Leone Leoni a Milano«, in: *Leone Leoni tra Lombardia e Spagna*, hrsg. von Maria Luisa Gatti Perer, Mailand 1995, S. 21–30. | Kelley Helmstutler Di Dio, *Leone Leoni and the Status of the Artist at the End of the Renaissance*, Farnham 2011, S. 107–131. | **22** Zur Innenausstattung von Häusern: Peter Thornton, *The Italian Renaissance Interior 1400–1600*, New York 1991. | Sabba da Castiglione, *Ricordi ovvero ammaestramenti*, Venedig 1554, folio 56r–60v, Ricordo 109 (Circa gli ornamenti della casa). | Kathleen Weil-Garris und John F. d'Amico, »The Renaissance cardinal's ideal palace: A chapter from Cortesi's »De cardinalatu«, in: *Studies in Italian Art and Architecture 15th through 18th Centuries*, Rom 1980, S. 91–96. | Brenda Preyer, »Planning for visitors at Florentine Palaces«, in: *Renaissance Studies*, 12, 1998, S. 357–374. | **23** Catherine E. King, *Representing Renaissance Art, c. 1500 – c. 1600*, Manchester und New York 2007. | **24** Viele erhaltene Beispiele befinden sich in Rom, Trient oder Verona. Vasari 1906 (wie Anm. 5), Bd. 5, S. 143–149 (Polidoro da Caravaggio). | Jacob Burckhardt und Wilhelm Lübke, *Geschichte der neueren Baukunst*, Bd. 1, Stuttgart 1867, S. 281–283. | Cecilia Pericoli Ridolfini, *Le case romane con facciate graffite e dipinte*, Ausst.-Kat. Palazzo Braschi, Rom 1960. | Kristina Herrmann-Fiore, »Roma trionfante«. Riverbi del tema di Flavio Biondo sulle facciate Romane del Cinquecento: il caso del Collegio Capranica decorato da Polidoro da Caravaggio«, in: *Il Rinascimento a Roma nel segno di Michelangelo e Raffaello*, hrsg. von Maria Grazia Bernardini und Marco Bussagli, Ausst.-Kat. Fondazione Roma Museo, Palazzo Sciarra, Rom 2011, S. 42–51. Gunter Schweikhart, *Fassadenmalerei in Verona*, München 1973. | **25** Vasari 1906 (wie Anm. 5), Bd. 5, 549. | **26** Frederick Hartt, *Giulio Romano*, New York 1981, S. 236–241. | Wirth 1985 (wie Anm. 17), S. 62–68. | Schwarz 1990 (wie Anm. 12), S. 35 f., 47 ff., 55 f., 172 ff. | Ercolano Marani, »La casa mantovana di Giulio Romano«, in: *Giulio Romano. Atti del Convegno Internaz.* 1989, hrsg. von Orianna Baracchi Giovanardi, Mantua 1989, S. 321–325. | **27** King 2007 (wie Anm. 23), S. 237–273. | **28** Constanze Lotz, »Das Asamhaus in München«, in: Hüttinger 1985 (wie Anm. 12), S. 153–163. Schwarz 1990 (wie Anm. 12), S. 38, 93 f., 252 ff. | **29** Ebd., S. 186 f. | P. Carpeggiani, *Il libro di pietra. Giovan Battista Bertani, architetto del Cinquecento*, Mailand 1992. | Ders., »Per dimostrare da una parte la Teorica, dall'altra la pratica: Giovan Battista Bertani, il trattato vitruviano e la sua casa in Mantova«, in: *Vitruvio nella Cultura Architettonica Antica, Medievale e Moderna*, Bd. 2, hrsg. von Gianluigi Ciotta, Genua 2003, S. 432–438. | **30** Giovanni Battista Bertani, *Gli oscuri e difficili passi dell'opera ionica di Vitruvius, di latino in volgare et alla chiara intelligentia tradotti et con le sue figure a luochi suoi*, Mantua 1558. | **31** Guido Rebecchini, »Giovan Battista Bertani: l'inventario dei beni di un architetto e imprenditore mantovano«, in: *Annali di Architettura*, 12, 2002, S. 69–73. | **32** Liana de Girolami Cheney, *Le dimore di Giorgio Vasari*, New York u. a. 2011. | **33** Vasari 1906 (wie Anm. 5), Bd. 7, S. 685 f. | Antonio Paolucci und Anna Maria Maetzke, *La casa del Vasari in Arezzo*, Florenz 1988. | Juerg Albrecht, »Die Häuser von Giorgio Vasari in Arezzo und Florenz«, in: Hüttinger 1985 (wie Anm. 12), S. 83–100, speziell S. 83–95. | Schwarz 1990 (wie Anm. 12), S. 68–71, 177–182. | Alessandro Cecchi, »Le case del Vasari ad Arezzo e Firenze«, in: Ciardi 1998 (wie Anm. 12), S. 29–78, speziell S. 29–56. | **34** Albrecht 1985 (wie Anm. 33), S. 95–100. | Schwarz 1990 (wie Anm. 12), S. 71 ff., 194 ff. | Cecchi 1998 (wie Anm. 33), S. 56–100. | De Girolami Cheney 2011 (wie Anm. 32), S. 25 ff., 42–46, 158–162. | **35** Alessandro Del Vita (Hrsg.), *Lo zibaldone di Giorgio Vasari*, Arezzo 1938, S. 16–20. | **36** Roberto Cassanelli (Hrsg.), *La bottega dell'Artista tra Medioevo e Rinascimento*, Mailand 1998. | Georg-W. Koltzsch, *Der Maler und sein Modell. Geschichte und Deutung eines Bildthemas*, Köln 2000. *Pygmalions Werkstatt. Die Erschaffung des Menschen im Atelier von der Renaissance bis zum Surrealismus*, hrsg. von Helmut Friedel, Ausst.-Kat. Lenbachhaus, München 2001. | **37** Im Atelier des Santi di Tito befanden sich 1603 ca. 30 Bilder, begonnen oder fertig, Tische, Malwerkzeug, eine Leiter zum Malen. | Julian Brooks, »Santi di Tito's Studio: The Contents of His House and Workshop in 1603«,

in: *The Burlington Magazine*, 144, 2002, S. 279–288. | **38** Filippo Baldinucci, *Notizie de' professori del disegno da Cimabue in qua* (Florenz 1681–1728), Florenz 1845–1847, Bd. 5, S. 307. | **39** Detlef Heikamp, »Federico Zuccari a Firenze«, in: *Paragone*, 207, 1967, S. 3–34. | Barbara Müller, »Die Casa Zuccari in Florenz und der Palazzo Zuccari in Rom. Künstlerhaus und Haus der Kunst«, in: Hüttinger 1985 (wie Anm. 12), S. 101–120, speziell S. 101–110. | Schwarz 1990 (wie Anm. 12), S. 73 ff., 201 ff. | Detlef Heikamp, »Le case di Federico Zuccari a Firenze«, in: Ciardi 1998 (wie Anm. 12), S. 79–138. | Hartmut Olbrich, *Die Casa Zuccari in Florenz. Genese und Erscheinung eines Künstlerhauses in der Renaissance*, Diss. Bamberg 1999. | **40** Werner Körte, *Der Palazzo Zuccari in Rom. Sein Fresken-schmuck und seine Geschichte*, Leipzig 1935. | Christina Herrmann-Fiore, »Die Fresken des Federico Zuccari in seinem römischen Künstlerhaus«, in: *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte*, 18, 1979, S. 35–112. | Müller 1985 (wie Anm. 39), S. 110–120. | Schwarz 1990 (wie Anm. 12), S. 75 ff., 206–210. | Christoph L. Frommel, »Der Palazzo Zuccari und die Institutsgebäude (Bibliotheca Hertziana)«, in: *Berichte und Mitteilungen Max-Planck-Gesellschaft*, 40, 1991, S. 36–51. | **41** Zita Stutz, »Die Residenz des Malerfürsten Rubens in Antwerpen und das vornehme Bürgerhaus Rembrands in Amsterdam«, in: Hüttinger 1985 (wie Anm. 12), S. 139–152. | Schwarz 1990 (wie Anm. 12), S. 78 ff., 217–223. | Barbara Uppenkamp und Ben van Beneden, *Palazzo Rubens. Le maître et l'architecture*, Antwerpen 2011. | **42** Florian Neumann, *Francesco Petrarca*, Reinbeck bei Hamburg 2005, S. 19, 36–38, 116 ff. | **43** Bernhard Rupprecht, »Villa. Zur Geschichte eines Ideals«, in: *Probleme der Kunstwissenschaft*, 2, 1966, S. 210–250. | James S. Ackerman, *The Villa. Form and Ideology of Country Houses*, London 1990. | Guido Beltrami und Howard Burns, *Andrea Palladio e la villa veneta da Petrarca a Carlo Scarpa*, Venedig 2005. | **44** Brief vom 4. Dezember 1546. Paola Barocchi und Renzo Ristori, *Il Corteggio di Michelangelo*, Bd. 4, Florenz 1979, S. 249. | **45** Schwarz 1990 (wie Anm. 12), S. 96 f., 229 ff. | **46** Kerry Downes, *Vanbrugh*, London 1977, S. 93–106. | Schwarz 1990 (wie Anm. 12), S. 98 ff., 244 ff. | Vaughan Hart, *Sir John Vanbrugh. Story Teller in Stone*, London und New Haven 2008, S. 45–81. | **47** Anna Chalcraft und Judith Viscardi, *Horace Walpole's Gothic Castle*, London 2007. | *Horace Walpole's Strawberry Hill*, hrsg. von Michael Snodin, Ausst.-Kat. Victoria and Albert Museum, London; Yale Center for British Art, New Haven; London und New Haven 2009. | **48** Erasmus von Rotterdam, *Ausgewählte Schriften*, Bd. 6, Darmstadt 1967: Colloquia familiaria. Convivium religiosum, S. 20–123. | Martin Wackernagel, »Der ideale Landsitz eines christlichen Humanisten der Renaissancezeit«, in: *Festgabe für Alois Fuchs*, hrsg. von Wilhelm Tak, Paderborn 1950, S. 159–171. | **49** Giovanni Battista Armenini, *Dei veri precetti della pittura libri III*, Bologna 1587 (1. Ed.), lib. 3. S. 197–201. | Claude-François Menestrier, *L'art des emblèmes ou s'enseignent par les figures de la fable, de l'histoire & de la nature*, Paris 1662, S. 92. | **50** Schwarz 1990 (wie Anm. 12), S. 101, 264–268. | Adriano Mariuz und Filippo Pedrocchi, *Giandomenico Tiepolo. Gli affreschi di Zianigo a Ca' Rezzonico*, Venedig 2004. | **51** Juerg Albrecht, »Die Pinturas negras von Francisco de Goya. Der Gemäldezyklus aus der Quinta del Sordo bei Madrid«, in: Hüttinger 1985 (wie Anm. 12), S. 177–193. | Schwarz 1990 (wie Anm. 12), S. 103 f., 269 ff. | Juan José Junquera y Mato, *The black paintings of Goya*, London 2003, S. 24–34. | Nigel Glendinning, »Las pinturas negras de Goya y la Quinta del Sordo: precisiones sobre las teorías de Juan José Junquera«, in: *Archivo español de arte*, 77, 2004, 307, S. 233–245. | Juan José Junquera y Mato, »La Quinta del Sordo en 1830: respuesta a Nigel Glendinning«, in: *Archivo español de arte*, 78, 2005, 309, S. 83–88. | **52** Nigel Glendinning, »The strange translation of Goya's »Black Paintings«, in: *The Burlington Magazine*, 117, 1975, S. 465–479. | **53** Mariella Magliani (Hrsg.), *La casa di Francesco Petrarca in Arquà*, Padua 2003. | Amanda Lillie, »Memory of place: »Luogo« and lineage in the fifteenth-century florentine countryside«, in: *Art, Memory, and Family in Renaissance Florence*, hrsg. von Giovanni Ciappelli und Patricia Lee Rubin, Cambridge 2000, S. 195–214, speziell S. 206 ff. | **54** Marc-Joachim Wasmer, »Die Casa Buonarroti, ein Gedenkenmal für Michelangelo«, in: Hüttinger 1985 (wie Anm. 12), S. 121–138. | Roberto Contini, »Casa Buonarroti, sede fiorentina di Pietro da Cortona«, in: Ciardi 1998 (wie Anm. 12), S. 145–166. | **55** Joseph Furtenbach, *Architectura privata*. Das ist: Gründliche Beschreibung / neben conterfetscher Vorstellung / inn was Form und Manier / ein gar irregular, burgerliches Wohn-Haub: Jedoch mit seinen sehr guten Commoditeten erbawet.... Augsburg 1641. | **56** Stadtarchiv Ulm, Furtenbach Nr. 5. | **57** Martin Zeiller, *Topographia Sveviae...*, Frankfurt am Main (Verl. M. Merian) 1643, erschienen ca. 1655, S. 202 f. | **58** Margot Berthold, »Joseph Furtenbach von Leutkirch, Architekt und Ratsherr in Ulm (1591–1667)«, in: *Ulm und Oberschwaben. Zeitschrift für Geschichte und Kunst. Mitteilungen des Vereins für Kunst und Altertum in Ulm und Oberschwaben*, 33, 1953, S. 119–179. | Max Stemshorn (Hrsg.), *Gartenentwürfe von Joseph Furtenbach 1591–1667*, Ulm 1999. | **59** Marilyn Perry, »A Renaissance Showplace of Art: The Palazzo Grimani at Santa Maria Formosa, Venice«, in: *Apollo*, 113, 1981, S. 215–221. | **60** Helmstutler Di Dio 2011 (wie Anm. 21), S. 133–158, 209–219. | **61** Willem van Haecht, *Apelles malt Campaspe*, um 1630, Mauritshuis, Den Haag. | Vgl. die Darstellung des Raums bereits im veränderten Zustand im Stich des Jacques Harrewijn nach Jacob Croes von 1694. | Ariane van Suchtelen und Ben van Beneden, *Kamers vol kunst in zeventiende-eeuws Antwerpen*, Zwolle 2009, S. 70. | Uppenkamp und van Beneden 2011 (wie Anm. 41), S. 104, Abb. 133. | **62** Ilse Trechsel, »Das Soane-Haus in London«, in: Hüttinger 1985 (wie Anm. 12), S. 165–176. | Ptolemy Dean, *Sir John Soane and London*, Aldershot 2006, S. 45–55. | **63** Sir John Soane, *Description of the residence of John Soane, architect*, London 1830; franz. Übers. 1835. | Vgl. John Summerson, *A new description of Sir John Soane's museum*, 1. Aufl., London 1955; 7. Aufl., 1986. | **64** Norbert Miller, *Archäologie des Traums. Ein Versuch über Giovanni Battista Piranesi*, München 1994, S. 278, 371, 378. | Ulya Vogt-Göknil, *Giovanni Battista Piranesi »Carceri«*, Zürich 1958, S. 145. | Wieland Schmied, *Zweihundert Jahre phantastische Malerei*, Bd. 1, München 1980, S. 51 f. | **65** Diesen Ausdruck hat Hans Jantzen für gotische Kathedralen und die Hagia Sophia geprägt. | **66** Thomas Hope, *Household furniture and interior decoration*, London 1807. | David Watkin, »Thomas Hope's house in Duchess Street«, in: *Apollo*, 159, 2004, 505, S. 31–39. | Ders., »The reform of taste in London: Hope's House in Duchess Street«, in: *Thomas Hope. Regency Designer*, hrsg. von David Watkin, Ausst.-Kat. Victoria and Albert Museum, London; The Bard Graduate Center for Studies in the Decorative Arts, Design and Culture, New York; New Haven 2008, S. 22–43. | **67** Filarete 1972 (wie Anm. 13), 563–586. | **68** Statuten der Accademia del Disegno, Florenz (1562/63): 22. Kapitel. | **69** Matteo Gianoncelli, *L'antico museo di Giovo in Borgovico*, Como 1977. | Franco Minonzo, »Il Museo di Giovo e la galleria degli uomini illustri«, in: *Testi, immagini e filologia del XVI secolo*, hrsg. von Eliana Carrara und Silvia Ginzburg, Pisa 2007, S. 77–146. | Barbara Agosti, *Paolo Giovo. uno storico lombardo nella cultura artistica del cinquecento*, Florenz 2008, S. 121–131. | **70** Agosti 2008 (wie Anm. 69), S. 34–96. | **71** Vasari 1906 (wie Anm. 5), Bd. 7, 681 ff. | **72** Wolfram Prinz, *Die Sammlung der Selbstbildnisse in den Uffizien*, Bd. 1, Berlin 1971, S. 17–20.