

Frauen im Hintergrund der Macht

–

Zwischen Selbstbestimmung und Herrscherinnenideal: Die Bilderpolitik von Eleonora von Aragon (1450-1493), Isabella d’Este (1474-1539) und Lucrezia Borgia (1480-1519)

Bd. 1: Textteil

Inaugural-Dissertation zur Erlangung der Doktorwürde
der Philosophischen Fakultät der Ruprecht-Karls-
Universität Heidelberg
ZEGK – Institut für Europäische Kunstgeschichte

vorgelegt von Giovanna Ackermann aus Speyer

Erstgutachter: Prof. Dr. Raphael Rosenberg

Zweitgutachter: Prof. Dr. Michael Hesse

Einreichungsjahr 2013

Erscheinungsjahr 2019

Tag der mündlichen Prüfung: 10.06.2013

Alle sehen in dir den, als der du erscheinst.
Wenige sind es, die dich als den fühlen, der du bist.

Ognuno può vedere quello che sembri, pochi verificano quello che sei.

-Niccolò Macchiavelli, *Il Principe*, XVIII-

Inhaltsverzeichnis

Inhaltsverzeichnis.....	3
Dank	7
1. Einleitung	8
1.1 Gegenstand der Arbeit und Fragestellung.....	8
1.2 Forschungsstand und Quellenlage.....	10
1.3 Zielsetzung und Methodik.....	16
1.4 Genderforschung und Positionierung der Arbeit	19
2. Die Rolle der Frau in der Gesellschaft des Quattro- und Cinquecento... 20	
2.1 Die Ehefrau.....	23
2.2 Die Mutter	24
2.3 Virgo/mulier docta: Gelehrte Frauen	26
2.4 <i>Exkurs: Die Frau im Blickpunkt</i>	29
2.4.1 <i>Die Rolle der Frau in der Gesellschaft aus weiblicher Sicht</i>	29
2.4.2 <i>Die Tugenden und Laster einer Frau: Traktate von Männern über Frauen</i>	32
3. Die Höfe Este/Gonzaga: Politik und Herrschaft.....	34
3.1 Eleonora von Aragon und Ercole d’Este.....	34
3.2 Isabella d’Este und Francesco Gonzaga.....	36
3.3 Lucrezia Borgia und Alfonso d’Este.....	40
4. Männliches Mäzenatentum - visuelle Inszenierungen herrschaftlicher Magnifizienz.....	43
4.1 „ <i>Militari potencia triumphus decretus</i> “ – Von militärischer Macht und siegreichen Herrschern.....	43
4.1.1 Das Leitmotiv des Divus Julius Caesar.....	55
4.1.2 Das Vorbild des Herakles.....	62

4.1.3 Der weltgewandte Fürst: Die <i>Camera delle citate</i> und die <i>Camera dei mappamundi</i> für Francesco Gonzaga.....	65
4.1.4 Im Glanz des Fürsten: Urbane und suburbane Projekte in Ferrara und Mantua.....	76
4.2 Otium versus Negotium: Raumkonzepte als Orte der Muße und Kennerschaft.....	85
4.2.1 Das <i>Camerino dei marmi</i> für Alfonso I.	85
4.2.2 Ercole de Robertis Psychezyklus im Palazzo Belriguardo für Ercole I.	88
4.2.3 Poetische Bildbeschreibungen: Die Bacchanalen im Studiolo von Alfonso I.....	96
4.2.4 Höfisches Ideal und kriegerische Macht: Die <i>Camera del Costa</i> für Francesco II.	113
4.3 Das private Vergnügen - <i>Delizie e diletto</i> : Sinnliche Augenlust im höfischen Kontext	116
4.3.1 Dossos Leinwände für das Schlafgemach Alfonso I.	116
4.3.2 Die ideale Welt: Landschaftsbilder als Sinnbild für Muße und Kontemplation.....	118
4.4 Devotion und Herrschaft – Die Instrumentalisierung des Glaubens ..	123
4.4.1 <i>Exkurs: Giovanni Sabadino degli Arientis Hommage an Ercole I.: De triumphis religionis</i>	123
4.4.2 Die Zurschaustellung der Frömmigkeit: Stiftungen und Aufträge im religiösen Kontext	126
5. Weibliches Mäzenatentum – Selbstinszenierung zwischen gesellschaftlichen Konventionen und persönlichem Streben	135
5.1 Die tugendhafte Herrscherin im öffentlichen Licht	135
5.1.1 Die Frömmigkeit als höchste aller Tugenden	141
5.1.1.1 Die Demut vor Gott: Eleonoras und Lucrezias öffentliche Darstellung ihres Glaubens	141

5.1.1.2 Die Selbstdarstellungen Lucrezia Borgias als heilige Katharina und als selige Beatrice II.	148
5.1.1.3 <i>E se forse non sia depicta con quella affectuosa devotioe qual lei desiderava</i> – Von lieblichen Darstellungen und heilsgeschichtlichen Offenbarungen.....	156
5.1.2 Die Keuschheit als edelste aller Tugenden	176
5.1.2.1 Von platonischer Liebe und einem reinen Herzen: Lucrezias Hervorhebung ihrer Reinheit.....	176
5.1.2.2 Mantegnas Allegorie <i>Minerva vertreibt die Laster aus dem Garten der Tugend</i> und Peruginos <i>Kampf der Keuschheit gegen die Wollust</i> für das Studiolo von Isabella d’Este	179
5.1.3 Die Notwendigkeit der Schönheit „ <i>splendente come una dea</i> “ – Die Idealisierung im Portrait.....	190
5.2 Die Herrscherin im Selbstverständnis ihrer politischen Identität	203
5.2.1 Die Legitimierung der Herrschaft	204
5.2.1.1 Die Betonung des sozialen Status	204
5.2.1.2 Die Bewahrung der Dynastie	213
5.2.1.3 Die von Gott gewollte Herrschaft	217
5.3 Zwischen höfischem Bildungsideal und privaten Ambitionen.....	221
5.3.1 <i>Exkurs: Musik und Literatur an den Höfen Ferrara und Mantua</i> ...	221
5.3.2 Die Thematik berühmter Frauen	231
5.3.2.1 <i>Exkurs: Neuf preux und neuf preuses, Boccaccios de claris mulieribus und Petrarca</i>	231
5.3.2.2 Eleonoras Bildzyklus berühmter Frauen.....	240
5.3.2.3 Das Motiv der berühmten Frauen bei Isabella d’Este.....	250
5.3.3 Isabellas allegorische Darstellungen im Studiolo	262
6. Die Überwindung der gesellschaftlichen Schranken	267

6.1 Die Frau über dem Manne: Bartolomeo Goggios <i>De laudibus mulierum</i> und Antonio Cornazzanos <i>Del Modo di regere e di regnare</i> für Eleonora von Aragon	268
6.2 Isabellas Beziehungen zu den Künstlern: Entwicklungsgenese des Studiolo	280
6.3 Isabellas Liebe zur Antike: Die Grotta.....	292
7. <i>Ausblick: Weibliches Mäzenatentum im 16. und 17. Jahrhundert</i>	308
8. Resümee	311
9. Literaturverzeichnis.....	318
9.1 Abkürzungsverzeichnis	318
9.2 Nachschlagewerke.....	319
9.3 Quellen	320
9.4 Ausstellungskataloge und Forschungsliteratur	331

Dank

Bei der vorliegenden Arbeit handelt es sich um eine geringfügig überarbeitete und aktualisierte Fassung meiner im Januar 2013 an der Philosophischen Fakultät der Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg eingereichten Dissertation.

Mein besonderer Dank gilt meinem Doktorvater Raphael Rosenberg, der in zahlreichen anregenden Gesprächen in Heidelberg und in Wien diese Schrift gefördert und unterstützt hat. Auch möchte ich mich bei Michael Hesse bedanken, der das Zweitgutachten meiner Arbeit übernommen und mir durch seine Anmerkungen wertvolle Hilfestellung geleistet hat.

Ebenso danke ich Frau Giorgia Mancini, die die verschollenen Gemälde aus dem Kreise der Lucrezia Borgia nach meiner Disputation ausfindig gemacht und mir den Kontakt zu den Eigentümern vermittelt hat. Durch ihre Intervention war es erst möglich, die Publikationsgenehmigung für die Bilder zu erhalten.

Unter meinen ehemaligen Kommilitonen gilt vor allem Martina Engelbrecht, Yan Geng, Angelika Konrad-Schineller und Katrin Kruppa mein Dank. Durch den produktiven Austausch stärkten sie immer wieder meine Motivation und halfen mir durch die manchmal schweren Phasen des Schreibens hinweg.

In erster Line möchte ich jedoch meinen Eltern und meinem Mann, Thorsten Ackermann, meinen Dank aussprechen. Ohne ihre Unterstützung wäre diese Arbeit nicht entstanden.

Diese Arbeit sei meiner Mutter gewidmet, die die Veröffentlichung nicht mehr erleben durfte.

1. Einleitung

1.1 Gegenstand der Arbeit und Fragestellung

Gegenstand der vorliegenden Arbeit ist das Mäzenatentum der drei Frauen Eleonora von Aragon, Isabella d'Este und Lucrezia Borgia in Bezug auf ihre Selbstdarstellung im öffentlichen Kontext. Der Zeitraum des späten 15. und frühen 16. Jahrhundert, der den Rahmen ihres Wirkens bildet, war in Italien eine politisch unruhige Periode. Nachdem König Ferrante von Neapel verstorben war, beanspruchte zuerst König Karl VIII. von Frankreich und nach dessen Tod Kaiser Maximilian als Erbe der Anjous dessen Thron. Zeitgleich gelang es dem Borgia-Papst Alexander VI. die Romagna durch seinen Sohn Cesare zu erobern und auch die Franzosen versuchten unter König Ludwig XII. territoriale Ansprüche in Italien geltend zu machen. Sowohl Ercole d'Este und Alfonso d'Este, Herzöge von Ferrara, als auch Francesco Gonzaga, Markgraf von Mantua, kämpften in wechselnden Allianzen gegen die Serenissima, dem Papst und die Franzosen um die Souveränität ihres Staates. Kontinuierliche wechselnde Bündnisse und territoriale Besitzansprüche schufen ein Klima der ständigen Bedrohung. Trotz dieser politischen Wirren florierten in Ferrara und Mantua die Künste: Ercole d'Este trat als Gönner von Dosso Dossi und Ercole de Roberti auf, sein Sohn Alfonso I. d'Este beschäftigte Künstler wie Tizian und Giovanni Bellini, indes Francesco II. Gonzaga in Mantua Andrea Mantegna und Lorenzo Costa in seine Dienste nahm.

Während diese Fürsten primär als politische Führungskraft ihres Staates und Förderer der Künste auftraten, standen ihre Frauen nicht im Zentrum der staatlichen Angelegenheiten: Sie bewegten sich im Hintergrund der Macht. Ihr sozialer Status wurde in erster Linie vom Geschlecht ihres Elternhauses bestimmt und mit der Heirat ihres Ehegatten konsolidiert.

Obwohl sie weder am Schlachtengeschehen noch an den diplomatischen Verhandlungen und Entscheidungen ihrer Gatten beteiligt waren, so agierten sie dennoch im Zuge ihrer zur Verfügung stehenden Möglichkeiten innerhalb des sozialen Gefüges bei Hofe. Auch sie förderten Musik und Literatur, vor allem aber auch die bildenden Künste. Daraus entwickelt sich die zentrale Frage der vorliegenden Arbeit nach den Intentionen und

Wirkungen, die diese drei Regentinnen durch ihre Kunstaufträge verfolgten und erzielten.

Alle drei Frauen waren miteinander verwandt: Eleonora von Aragon war die Mutter von Isabella d'Este und die Schwiegermutter Lucrezia Borgias. Sie stammte aus dem renommierten aragonesischen Geschlecht Neapels und wurde 1472 mit Ercole d'Este, Herzog von Ferrara, der wiederum einem der ältesten italienischen Adelsgeschlechter angehörte, vermählt. Ihre erstgeborene Tochter Isabella d'Este ehelichte 1490 den Markgrafen Francesco Gonzaga in Mantua. Lucrezia Borgia, illegitime Tochter Papst Alexander VI., heiratete hingegen Eleonoras Sohn und Isabellas Bruder Alfonso I. Este, Herzog von Ferrara.

Während die Kunstförderung der Medici-Frauen in der neuesten Forschung große Beachtung gefunden hat,¹ ist aufgrund der sehr gut erhaltenen Korrespondenz nur Isabella d'Este als große Kunstmäzenin in die Geschichte eingegangen. Lucrezia Borgia verdankt ihr Renommee als männermordende Giftmischerin vor allem der Literatur des 19. Jh.² und auch Eleonora von Aragon verkörpert nur eine Randfigur des kulturell florierenden ferrareser Hofes.

Das Mäzenatentum männlicher Regenten galt als Sinnbild von Bildung, Reichtum und hohem gesellschaftlichen Status. Die Bedeutung des jeweiligen Kunstwerkes erschließt sich jedoch nur, wenn sein religiöser Sinn, sein geistiger Hintergrund und die sozialen und politischen Bedingungen, denen es seine Existenz verdankt, mit berücksichtigt werden.³ Der Auftraggeber als Person verkörpert alle diese Zusammenhänge in starkem Maße. Von Interesse ist daher die Frage, welche Kunstwerke von ihren Gattinnen in Auftrag gegeben und welche Intentionen damit verknüpft wurden. Lassen sich Vorlieben erkennen oder verfolgten sie gar konkrete Intentionen? Ging es um die Kunst an sich oder diente sie übergeordneten Zwecken wie dem Nachweis von Geschmack, Reichtum und Machtansprüchen innerhalb des sozialen Gefüges? Welche Künstler wurden beauftragt, welche Themen waren dabei besonders von Bedeutung? Erhöhten die Auftraggeberinnen dadurch ihren sozialen Status? Traten sie durch ihre Tätigkeit gar

¹ Siehe den jüngst erschienenen Tagungsband: *Medici women as cultural mediators*, hrsg. v. Christina Strunck, Cisinello Balsano 2011.

² So hat Victor Hugo mit seinem Drama *Lucrezia Borgia* wesentlich zum Bild der Herzogin von Ferrara als Giftmischerin beigetragen. Die Vertonung des Stückes durch Donizetti im Jahre 1833 erweiterte den Bekanntheitsgrad des Stückes.

³ Einem 1967, I, 5. Zitiert nach: Hirschfeld 1969, 3.

in Konkurrenz zu ihrem Gatten oder unterstützten sie ihn damit, wenn sie es ihm gleich taten? An welchen Vorbildern konnten sie sich orientieren? Wie bei ihren Männern basierte das Mäzenatentum der Regentinnen nicht auf willkürlichen Faktoren sondern unterwarf sich bestimmten Kriterien, die es hier zu untersuchen gilt.

Durch die politischen Wirrungen ihrer Epoche miteinander verknüpft, pflegten die hier zu untersuchenden Herrscherpaare untereinander einen regen Kontakt und lebten an den zwei bedeutendsten Adelshöfen Norditaliens. Diese Kriterien ermöglichen es, Parallelen und Diskrepanzen der Kunstförderung zwischen den einzelnen Persönlichkeiten zu ermitteln und einen Einblick in die Bedeutung ihres Mäzenatentums und dessen medialer Aussagekraft zu konkretisieren.

1.2 Forschungsstand und Quellenlage

Zu Isabella d'Este sind bereits seit der Mitte des 20. Jh. unzählige Beiträge erschienen, die die Ausstattung ihres Studiolo und ihrer Grotta behandeln.⁴ Verheyen publizierte eine umfassende Studie mit einer Analyse der Bildwerke. Die 1971 erschienene Abhandlung „The paintings in the studiolo of Isabella d'Este at Mantua“ untersucht erstmals alle Gemälde nicht isoliert, sondern als ganze Sammlung und geht auf die Chronologie und die Hängung der Bilder im Raum ein. Einen bedeutenden Beitrag leistete der 1994 erschienene Ausstellungskatalog des Kunsthistorischen Museums Wien, der Isabellas Wirken am mantuaner Hof und ihre Tätigkeit als Mäzenin untersucht.⁵ Dabei werden ausführlich die Beziehungen zu den Künstlern erörtert und die Ausstattung ihrer Räume analysiert. 2004 erschien eine weitere Abhandlung von Campbell über Isabella.⁶ Der Autor untersucht die Gemälde in Isabellas Studiolo nach ihrem Bildinhalt und ordnet sie in den Gesamtkontext der Geschichte der Mythologie in der Renaissance ein. Er befasst sich darin mit Modellen und Vorbildern und deren Entwicklungen in der Dar-

⁴ So z.B. der Aufsatz von Andrew Martindale: The patronage of Isabella d'Este at Mantua, *Apollo*, LXXIX, 1964, 183-191, sowie mehrere Beiträge von u.a. Clifford M. Brown: „*Lo insaziabile desiderio nostro de cose antiche*“: New documents on Isabella D'Este's collection of antiquities. In: C.H. Clough (Hrsg.): *Cultural Aspects of the Italian Renaissance. Essays in Honour of Paul Oskar Kristeller*, Manchester 1976, 324-53 und ders., *Grotta of Isabella d'Este*, *Gazette des Beaux Arts* 89, 1977, 156-171.

⁵ Ferino-Pagden, Sylvia (Hrsg.): „*La prima donna del mondo*“: Isabella d'Este – Fürstin und Mäzenatin der Renaissance. *Ausstellungskatalog des Kunsthistorischen Museums Wien*, Wien 1994.

⁶ Campbell, Stephen: *The Cabinet of Eros. Renaissance Mythological Painting and the Studiolo of Isabella d' Este*, New Haven, London 2004.

stellung mythologischer Inhalte und analysiert vor diesem Hintergrund Isabellas Gemälde nach den dargestellten Symbolen, welche die humanistischen Ideale widerspiegeln.

Den letzten bedeutenden Beitrag zu Isabellas Kunstförderung leistete 2005 Brown. In seinem Buch „Isabella d’Este in the Ducal Palace in Mantua“⁷ analysiert er die architektonischen Umbauten von Isabellas *Studiolo* und *Grotta* sowohl im *Castello San Giorgio* als auch in der *Corte Vecchia* bis ins 20. Jh. Mit dem Mäzenatentum von Isabellas Ehemann Francesco Gonzaga befasste sich in jüngster Zeit Molly Bourne in ihrer Promotionsarbeit.⁸ 2001 lieferte sie in ihrem Aufsatz „Renaissance Husbands and Wives as Patrons of Art: The Camerini of Isabella d’Este and Francesco Gonzaga“⁹ einen weiteren Beitrag, in dem sie das Mäzenatentum beider Ehegatten einander gegenüberstellt und nachweisen konnte, dass der zuvor in der Forschung unzureichend behandelte Francesco Gonzaga ebenfalls ein Camerino besaß, das er von seinem Hofmaler Lorenzo Costa ausmalen ließ. Im Jahre 2005 veröffentlichte sie schließlich eine umfangreiche Monographie über den Markgrafen.¹⁰ Hoch anzurechnen ist der Autorin der darin publizierte umfassende Quellenteil, der in zahlreichen Briefen einen Einblick in die Prozesse seiner Kunstaufträge gewährt. Es ist vor allen Dingen Bournes Untersuchungen und den Vorgängerstudien von Brown¹¹ zu verdanken, dass Francesco Gonzaga als Kunstmäzen wahrgenommen und rehabilitiert wurde, da diesem zuvor von der Forschung nur eine stiefmütterliche Behandlung im Schatten seiner Frau zuteil geworden war.

Das Mäzenatentum der Eleonora von Aragon fand in der Forschung hingegen nur wenig Beachtung. Chappini publizierte 1956 erstmals eine Monographie über das Leben der neapolitanischen Prinzessin von ihrer Kindheit bis zu ihrem Tod und veröffentlichte darin zum Teil Korrespondenzen mit Höflingen und Adligen.¹² Über ihre Kunstaufträge

⁷ Brown, Clifford M.: *Isabella d’Este in the Ducal Palace in Mantua. An overview of her rooms in the Castello di San Giorgio and the Corte Vecchia*, Rom 2005.

⁸ Bourne, Molly: *Out from the shadow of Isabella: The artistic Patronage of Francesco II. Gonzaga, Fourth Marquis of Mantua (1484-1519)*, Harvard 1998.

⁹ Bourne, Molly: *Renaissance Husbands and Wives as Patrons of Art: The Camerini of Isabella d’Este and Francesco Gonzaga*. In: Sheryl E. Reiss und David G. Wilkins (Hrsg.): *Beyond Isabella Secular Women Patrons of Art in Renaissance Italy*, Kirksville 2001, 93-123.

¹⁰ Bourne, Molly, *Francesco II. Gonzaga: the soldier-prince as patron*, Roma 2008.

¹¹ Brown, Clifford M.: *The „Camera del Mapamondo et del Caiero“ in the Palazzo di San Sebastiano in Mantua. A fragment of a View of Jerusalem and Vittorio Carpaccio's Letter to Francesco II Gonzaga of 1511*, *Journal of Jewish Art* 10, 1984, 32-46; ders.: *The Palazzo di San Sebastiano (1506-1512) and the Art Patronage of Francesco II. Gonzaga, Fourth Marquis of Mantua*, *Gazette des Beaux Arts* 129, 1997, 131-180.

¹² Chiappini, Luciano: *Eleonora d’Aragona prima duchessa di Ferrara*, Rovigo 1956.

erschienen bislang nur vier Aufsätze: Den ersten Beitrag lieferte Gundersheimer im Jahre 1984,¹³ in dem er Eleonoras höfische Bildung und ihre Rolle am ferrareser Hof erörtert. Es folgte der Aufsatz von Manca aus dem Jahre 2000, der drei Gemälde berühmter Frauen untersucht, die Eleonora um 1493 in Auftrag gab.¹⁴ Drei Jahre später erschien eine weitere Untersuchung von Manca, die in einem Überblick die Kunstaufträge Eleonoras behandelt.¹⁵ Auf die Studie von Gundersheimer stützt sich schließlich Cox mit ihrem im Jahre 2009 erschienenen Essay „Gender and Eloquence in Ercole de Roberti's Portia and Brutus“,¹⁶ der die Bilder in einer genderorientierten Analyse als Manifest der Überlegenheit der Frauen gegenüber den Männern auslegt. Einen sehr guten Forschungsbeitrag lieferte Rowlands bereits im Jahre 2007, die in ihrem Aufsatz „Maestosa e bella, colta e gentile“: iconografia certa e supposta di Eleonora d'Aragona, duchessa di Ferrara (1473-1493)¹⁷ die Portraits Eleonoras auch unter den historischen Gegebenheiten untersucht und erste Deutungsversuche einer gesicherten Ikonographie der Herzogin unternimmt.

Zum Mäzenatentum Ercole d'Estes bleibt weiterhin grundlegend die Studie von Tuohy aus dem Jahre 1996, die den Fokus auf die Stadtentwicklung unter der Regentschaft des Herzogs legt und zahlreiche Quellen hierzu sowie zum Bau von Kirchen und Gebäuden offen legt. Tuohy hat in seinem wichtigen Beitrag Ercoles *addizione erculea*¹⁸ umfassend dargelegt und ein bislang offenes Forschungsdesiderat erschlossen. Ihm gelang es aufzuzeigen, dass Ercole d'Este an jeder einzelnen Entscheidung der Stadtentwicklung beteiligt war und sein Architekt Biagio Rossetti lediglich als seine ausführende Hand fungierte. Gundersheimer zwanzig Jahre zuvor erschienener 18-seitiger Aufsatz „The patronage of Ercole d'Este“ untersuchte erstmals die Selbstbildnisse Ercoles und griff Gerisons Untersuchung des geplanten Reitermonuments für die heutige Piazza Ariostea, das er mit Leonardos Entwurf für das Monument für Francesco Sforza in Verbindung

¹³ Gundersheimer, Werner L.: Women, Learning, and Power: Eleonora of Aragon and the Court of Ferrara. In: Patricia H. Labalme (Hrsg.): Beyond their Sex. Learned Women of the European Past, New York/London 1984, 43-65.

¹⁴ Manca, Joseph: Constantia et Fortezza: Eleonora's Famous Matrons, Source. Notes in the History of Art, XIX, Nr. 2, 2000, 13-20.

¹⁵ Ders.: Isabella's Mother: Aspects of the Art Patronage of Eleonora d'Aragona, Duchess of Ferrara, Aurora IV, 2003, 79-94.

¹⁶ Cox, Virginia: Gender and Eloquence in Ercole de Roberti's Portia and Brutus, Renaissance Quarterly LXII, Nr. 1, 2009, 61-101. Renaissance Quarterly LXII, Nr. 1, 2009, 61-101.

¹⁷ Rowlands Bryant, Diana: „Maestosa e bella, colta e gentile“: iconografia certa e supposta di Eleonora d'Aragona, duchessa di Ferrara (1473-1493), Bollettino della Ferrariae Decus 23, 2007, 181-215.

¹⁸ Tuohy, Thomas: Herculean Ferrara: Ercole d'Este 1471-1505, and the Invention of a Ducal Capital, Cambridges Studies in Italian History and Culture, Cambridge/New York 1996.

brachte, erneut auf. 1997 untersuchte auch Rosenberg innerhalb seiner Abhandlung über die Monumente der Este-Dynastie die Platzanlage mit Ercoles Reitermonument und veröffentlichte dazu wichtiges zuvor nie publiziertes Quellenmaterial.¹⁹

Die immer noch grundlegende, wenn auch teils verklärende, Biographie über Lucrezia Borgia wurde 1875 von Gregorovius²⁰ verfasst. Gregorovius war der erste, der das im 19. Jh. negativ gezeichnete Bild der Lucrezia Borgia als männermordende Giftmischerin zu revidieren suchte und stattdessen ihren Glauben und ihre Religiösität thematisierte. Bellonci publizierte 1960 eine umfassende Biographie mit erstem Quellenmaterial von ihrer Geburt bis hin zu ihrem Tod. Erst in jüngster Zeit erschienen vermehrt Publikationen über die Papsttochter. So widmete ihr Stadt Ferrara im Zuge einer Ausstellung anlässlich des 500-jährigen Einzugs ihrer berühmten Tochter in die Stadt gleich zwei wichtige Publikationen, die erstmals Lucrezia als schillernde Renaissance-Fürstin im höfischen Kontext der Öffentlichkeit präsentierten. Es handelt sich dabei um den Ausstellungskatalog „Lucrezia Borgia“²¹ und um die Monographie von Anna Maria Fioravanti Baraldi „*Lucrezia Borgia. La beltà, la virtù, la famosa onesta.*“²² Beide Werke beleuchten das Leben am ferrareser Hofe und untersuchen ihr Verhältnis zu Dichtern und Künstlern. Erstmals werden dabei Kunstwerke mit ihr in Verbindung gebracht und analysiert. Zari verfasste 1998 bereits einen Aufsatz über den Glauben der Lucrezia²³ und ergänzte ihre Ergebnisse in ihrer 2006 erschienenen umfassenden Publikation „*La religione di Lucrezia Borgia. Le lettere inedite del confessore*“, in der sie den Briefwechsel zwischen der Herzogin und ihrem Beichtvater veröffentlichte.²⁴ 2005 und 2008 publizierte Ghirardo zwei Aufsätze,²⁵ in denen sie Lucrezia Borgia als erste kapitalistische Unternehmerin darstellt. Sie beruft sich auf Einträge in Spesenbüchern, die belegen, dass die Herzogin zwischen zwei Klosteranlagen ein Gebäude errichten ließ, auf

¹⁹ Rosenberg, Charles M.: *The Este monuments and urban development in Renaissance Ferrara*, Cambridge 1997.

²⁰ Gregorovius, Ferdinand: *Lucrezia Borgia und Urkunden und Korrespondenzen ihrer eigenen Zeit*, Stuttgart 1875.

²¹ Laura Laureati (Hrsg.): „*Lucrezia Borgia*“, [Ausstellungskatalog Ferrara – Palazzo Bonacossi, 5 ottobre – 15 dicembre 2002], Ferrara 2002.

²² Fioravanti Baraldi, Anna Maria: *Lucrezia Borgia „la beltà, la virtù, la fama onesta“*, Ferrara 2002.

²³ Zari, Gabriella: *Tra monache e confessori: la corte di Lucrezia Borgia*. In: Angela Ghinato (Hrsg.), *L'età di Alfonso I e la pittura del Dosso. Atti del Convegno internazionale di studi*, Ferrara, Palazzina di Marfisa d'Este, 9 - 12 dicembre 1998, Ferrara 1998, 103-118.

²⁴ Zari, Gabriella: *La religione di Lucrezia Borgia. Le lettere inedite del confessore*, Roma 2006.

²⁵ Ghirardo, Diane Yvonne: *Lucrezia Borgia as Entrepreneur*, *Renaissance Quarterly*, 61, 1, 2008, 53-91 und dies.: *Lucrezia Borgia's palace in Renaissance Ferrara*, *Journal of the Society of Architectural Historians*, 64, 4, 2005, 474-497.

dessen Grundstück nachweislich Ackerbau betrieben wurde. Ghirardos Schlussfolgerung, Lucrezia hätte durch Gemüsehandel ihre Finanzen aufgebessert, scheint sehr gewagt. Ein näher liegender Erklärungsversuch wäre vielmehr, dass Lucrezia das Gebäude als Rückzugsort oder Witwenresidenz errichten ließ.

Zu Alfonso d'Estes Mäzenatentum sind vor allem Beiträge erschienen, die sein Camerino und sein Studiolo behandeln. Hope lieferte erstmals einen Überblick der Räumlichkeiten und deren Ausstattung in seinem 1971 erschienenen Aufsatz „The „Camerini d'Alabastro“ of Alfonso d'Este“²⁶; es folgten zahlreiche Abhandlungen, darunter die von Goodgal 1978,²⁷ Sherman 1987²⁸ und Stedman Sheard 1993.²⁹ Den wichtigsten und ausführlichsten Beitrag lieferte jedoch Ballarin mit seinem monumentalen 6-bändigen Werk „Il camerino delle pitture di Alfonso I“, das in den Jahren 2002 bis 2007 erschien.³⁰ Ballarin behandelt dabei Ausstattung und Konzeption der Räume und veröffentlicht neben einem hervorragenden Bildband alle Quellen, die das Studiolo und das Camerino dei Marmi betreffen.

Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass die erschienenen wissenschaftlichen Beiträge zu den einzelnen Mäzenen punktuell nur bestimmte Kunstwerke analysieren und die Deutung nicht auf das gesamte Œuvre ausrichten. Ausnahme bilden die oben aufgeführten Studien zu Isabella d'Este und Bournes Publikation über Francesco Gonzaga, die alle Kunstwerke und Ausstattungsprogramme analysiert, die der Markgraf in Auftrag gab.

Neben den bereits in obigen Forschungsbeiträgen genannten Quellenpublikationen sind besonders die von Luzio/Renier in den Jahren 1896 bis 1910 publizierten Quellen zu Isabella d'Este von großer Bedeutung. Isabellas Korrespondenz und die ihres Kreises ist uns in fast lückenloser Vollständigkeit erhalten geblieben und wird im Archivio Gonzaga in Mantua aufbewahrt. Alessandro Luzio und Rodolfo Renier haben beeindruckende Arbeit geleistet, indem sie einen Großteil der Korrespondenz im „Giornale storico della

²⁶ Hope, Charles: The „Camerini d'Alabastro“ of Alfonso d'Este The Burlington Magazine 113, 1971, 641-650; 712-721.

²⁷ Goodgal, Dana: The Camerino of Alfonso d'Este, Art History, 1978, 162-190.

²⁸ Shearman, John: Alfonso d'Este's camerino. In: Jean-Pierre Babelon/Pierre Georget/Jean Guillaume (Hrsg.): Il se rendit en Italie. Etudes offertes à André Chastel, Roma 1987, 209-229.

²⁹ Stedman Sheard, Wendy: Antonio Lombardo's Relief for Alfonso d'Este's Studio di Marmi: Their Significance and Impact on Titian. In: Joseph Manca (Hrsg.): Titian 500, Hanover N. H./London 1993.

³⁰ Ballarin, Alessandro (Hrsg.): Il camerino delle pitture di Alfonso I, 6 Bde, Padova/Venezia, 2002-2007.

letteratura italiana“ ab 1899 publiziert haben.³¹ Überdies veröffentlichten beide Forscher seit 1896 Dokumente zu Isabellas Regentschaft in Abwesenheit ihres Mannes sowie die Inventarlisten mit ihrer Schmuck- und Kleidersammlung.³² Jüngst veröffentlichte Clifford Brown eine neue Quellenedition über die antiquarische Sammlung der Isabella d’Este. In seinem 2002 erschienenen Werk „*Per dare qualche splendore a la gloriosa città di Mantua*“³³ ist es ihm gelungen, wichtige Belege zu veröffentlichen, in denen Isabella und Zeitgenossen in Briefen Auskunft über ihre umfangreiche antiquarische Sammlung geben.

Kristeller³⁴ und Canuti³⁵ haben jeweils 1902 und 1931 sämtliche Quellen zu Mantegnas und Peruginos Lebenswerk publiziert und somit einen wichtigen Beitrag zur Entwicklungsgenese der Kunstwerke für Isabella d’Este und Francesco Gonzaga geliefert.

Franceschini hat in seinem Werk „*Artisti a Ferrara in età umanistica e rinascimentale*“³⁶ Dokumente, Nachweise und Verträge von Künstlern in Ferrara veröffentlicht. Besonders Teil zwei des zweiten Bandes aus dem Jahre 1997 ist maßgebend für den Nachweis der am ferrareser Hof agierenden Künstler.

Im Jahre 2002 veröffentlichte Vancini eine Quellensammlung mit Dokumenten, in denen Chronisten über Lucrezia Borgia berichten.³⁷ Dieses Material ist insofern relevant, als es einen Einblick in das Bild vermittelt, das Zeitgenossen von Lucrezia Borgia hatten.

Resümierend lässt sich feststellen, dass die einzelnen Beiträge – vor allem zu Isabella d’Este und Francesco Gonzaga, so wie zu Isabellas Bruder Alfonso – in Bezug auf die Auswertung des Quellenmaterials und die Chronologie und Deutung der einzelnen

³¹ Luzio, Alessandro/Renier, Rodolfo: La coltura e le relazioni letterarie di Isabella d’Este Gonzaga. In: *Giornale storico della letteratura italiana*, Bd. 33, 1899, 1-62; Bd. 34, 1899, 1-97; Bd. 35, 1900, 193-257; Bd. 36, 1900, 325-349; Bd.37, 1901, 201-245; Bd. 38, 1901, 41-70; Bd. 39, 1902, 193-251; Bd. 40, 1902, 289-334; Bd. 42, 1903, 75-111.

³² Luzio, Alessandro: *I Precettori d’Isabella d’Este – Appunti e Documenti*, Ancona 1887; Luzio, Alessandro/Renier, Rodolfo: *Il lusso di Isabella d’Este*, Marchesa di Mantova, *Nuova Antologia*. N.S. 4, Bd. 63: *il guardaroba di Isabella d’Este*, 1896, 441-469; Bd. 64: *gioielli e gemme* 1896, 294-324; Bd. 65: *l’arredo degli appartamenti*, 1886, 294-324, ebd. Bd. 65: *accessori e segreti della „toilette“*, 1886, 666-688; *l’arredo degli appartamenti*, *Nuova Antologia*, N.S. 4, 65, 1886, 294-324; Dies.: *La Reggenza d’Isabella d’Este durante la prigionia del marito*, *Archivio Storico Lombardo* 14, 1910, 5-104.

³³ Brown, Clifford M.: *Per dare qualche splendore a la gloriosa città di Mantua*. Documents for the Antiquarian Collection of Isabella d’Este, Roma 2002.

³⁴ Kristeller, Paul: *Andrea Mantegna*, Berlin, Leipzig 1902.

³⁵ Canuti, Fiorenzo: *Il Perugino*, 2 Bde., Siena 1931.

³⁶ Franceschini, Adriano: *Artisti a Ferrara in età umanistica e rinascimentale*. Testimonianze archivistiche, parte II, tomo II (dal 1493 al 1516), Ferrara 1997.

³⁷ Vancini, Gianna: *Lucrezia Borgia nell’ opera die cronisti*, Ferrara 2002.

Werke durchaus fundiert und ergiebig ist. Für die vorliegende Arbeit ist jedoch vor allem von Bedeutung, dass bisher kein Beitrag die Kunstaufträge bezüglich einer dem Kunstwerk übergeordneten Intention und Motivation hinterfragt hat. Die Aufträge der Männer wurden stets gesondert von denen ihrer Frauen behandelt, so dass letzten Endes die Frage nach einem geschlechtsspezifischen Muster offen bleibt. Der Vergleich der einzelnen Mäzene untereinander, der Hinweis auf Wirkung und Ziel der in Auftrag gegebenen Objekte hinsichtlich des Auftraggebers im öffentlichen Kontext geben kann, blieb bisher unerforscht und soll in dieser Arbeit beleuchtet und untersucht werden.

1.3 Zielsetzung und Methodik

Ziel der vorliegenden Untersuchung ist es mit Hilfe der ausgewählten Persönlichkeiten nachzuweisen, dass Kunstaufträge als Mittel zur Selbstinszenierung instrumentalisiert wurden, um gezielt ein bestimmtes Bild von sich in der Öffentlichkeit zu etablieren. Dabei wurden Themen und ausführende Künstler nach dem zu erfüllenden Kriterium der medialen Außenwirkung gewählt. Das Mäzenatentum spiegelt nicht nur Vorlieben für gewisse Themen und Künstler wider, sondern greift tiefer in eine Inszenierung der eigenen Person bestärkt durch den Wunsch nach Anerkennung und Akzeptanz innerhalb des sozialen Gefüges. So stehen Frauen sowohl finanziell als auch aufgrund ihres Geschlechts weniger Mittel zur Verfügung als ihren Gatten. Primär soll anhand von einzelnen Kunstwerken und Auswertung des publizierten Quellenmaterials nachgewiesen werden, dass diese bewusst eine bestimmte Funktion hinsichtlich ihrer visuellen Wahrnehmung in Verbindung mit dem Auftraggeber erzielen sollten. Die Arbeit konzentriert sich auf den Vergleich, die Deutung und Interpretation einzelner Objekte und kann keinesfalls das gesamte in Auftrag gegebene Œuvre der Mäzene behandeln. Es werden dabei sowohl die Medien Medaillen, Malerei als auch Plastik miteinander verglichen.

Aufbauend auf einen kurzen Überblick der Rolle der Frau im Quattro- und Cinquecento und einen historischen Abriss der Ereignisse an den Höfen Este-Gonzaga ruht die Arbeit auf drei thesenorientierten Hauptteilen, die das Mäzenatentum der Herrscherpaare hinsichtlich ihrer damit verbundenen Intention und Außenwirkung analysiert.

Um die Kunstförderung der drei Regentinnen zu begreifen und erfassen zu können, ist es in erster Linie vonnöten, sie mit den Aufträgen ihrer Männer zu vergleichen.

Der erste Teil „*Männliches Mäzenatentum – visuelle Inszenierungen herrschaftlicher Magnifizienz*“ befasst sich mit den Kunstaufträgen der männlichen Regenten und hebt anhand der Untersuchung einzelner Aufträge die Gemeinsamkeiten und Unterschiede der Kunstförderung zwischen Ercole d’Este, seinem Sohn Alfonso d’Este und Francesco Gonzaga hervor. Dabei kristallisiert sich heraus, dass alle drei Regenten männliche, kriegerische Vorbilder und Attribute nutzen, um sich selbst als starke militärische Feldherren an der Spitze ihres Staates zu etablieren.

Durch die Analyse der mythologischen Programme wird die Bedeutung der humanistischen Bildung und ihre Betonung im höfischen Raum hinsichtlich der Repräsentation des Auftraggebers hinterfragt. So stellt sich durch die weitere Untersuchung der Aufträge für den privateren Raum heraus, dass beachtliche Unterschiede zwischen den persönlichen Vorlieben und den Repräsentationsdarstellungen vorhanden sind. Die Erforschung der devotionalen Aufträge beleuchtet indes die Medienwirkung des Herrschers außerhalb des höfischen Kontexts im öffentlichen Raum.

Im Mittelpunkt des zweiten Hauptteils steht das Mäzenatentum der drei Regentinnen Eleonora von Aragon, Isabella d’Este und Lucrezia Borgia. Es sollen vorrangig die Aspekte der Kunstaufträge analysiert werden, die sie sich für ihre Selbstdarstellung zunutze machten. So soll erörtert werden, welche Tugenden sie hervorhoben und sich aneigneten und wie sie diese durch die Bildsprache ihrer Aufträge zum Ausdruck brachten, um sich selbst zu inszenieren. Dabei handelt es sich meist um Objekte, die für den öffentlichen Raum konzipiert wurden, z.B. Kirchenräume oder aber auch Räumlichkeiten wie Isabelas Studiolo, in denen besonderen Gästen Eintritt gewährt wurde. Von der Analyse der moralisierenden Selbstdarstellung leitet sich die Frage nach dem Selbstverständnis ihrer politischen Identität ab. Wie betonten sie dabei ihre Rolle als Regentinnen, welche Mittel standen ihnen zur Verfügung, um durch das visuelle Medium der Kunst ihren Status zu legitimieren? Welche Bildsprache konnten sie verwenden? Aus diesen Fragestellungen entwickelt sich schließlich die Erörterung der Diskrepanz zwischen ihrem privaten Streben und dem höfischen Bildungsideal. Dabei soll untersucht werden, in wieweit sie ihrem geschlechterspezifischen Rollenbild in der Öffentlichkeit entsprachen und wie sie

den noch versuchten, dieses ihren eigenen Ambitionen, Zielen und Vorstellungen anzupassen.

Im dritten Komplex soll schließlich aufgezeigt werden, welche geschlechtsspezifischen gesellschaftlichen Schranken sie durch ihre Aufträge zu durchbrechen suchten, ob ihnen dies gelang oder ob sie daran scheiterten. Dabei werden die für Eleonora von Aragon verfassten Traktate hinsichtlich des Rollenverständnisses analysiert und ausgewertet. Es leitet sich dabei ab, dass Eleonoras Tochter Isabella das in den Traktaten propagierte Bild der Frau für sich adaptiert und in ihrem Studiolo und in ihrer Grotta, einer ursprünglich männlichen Domäne, anzuwenden sucht. Der Schwerpunkt des dritten Diskurses wird in der Untersuchung des Zusammenspiels von Frauenbild, privaten Ambitionen und Selbstverwirklichung liegen.

Ziel der Arbeit ist es anhand der besprochenen Kunstaufträge beider Geschlechterpaare die Differenzen aber auch die Gemeinsamkeiten zwischen männlichem und weiblichem Mäzenatentum aufzuzeigen. So bilden sich geschlechterspezifische Thematiken heraus, die je nach Bedürfnis verschieden umgesetzt werden. Geschlechterunabhängig ist dabei jedoch das Ziel der öffentlichen Selbstdarstellung, für welches die Aufträge instrumentalisiert werden. Grenzen und Möglichkeiten sollen dabei erörtert und ausgewertet werden.

NB Die Zitate werden mit Autornamen, Erscheinungsjahr, ggf. mit Kurztiteln bei Quellen, und Seitenzahl abgekürzt. Die Angabe ff. wird nur bis einschließlich der zwei folgenden Seiten verwendet. Zitate und Begriffe werden kursiv gesetzt; veraltete Rechtschreibungen so wie grammatikalische Fehler der Zitate werden nicht angeglichen und verbessert. Wörtliche Zitate werden als Ganzes zitiert, wenn sie grundlegend für die Deutung und die Interpretation sind; werden hingegen nur erläuternde und rezipierende Fakten wiedergegeben, so wird auf das Zitat lediglich verwiesen. Die Archivsignaturen der zitierten Quellen werden – soweit in der Sekundärliteratur angegeben – immer mit aufgeführt. Der Katalog der besprochenen Werke ist nach Geschlecht, Mäzenen und Gattungen chronologisch geordnet und greift die wichtigsten für die Argumentation der Arbeit in Auftrag gegebenen Kunstwerke auf. Er besitzt keinen Anspruch auf Vollständigkeit aller Kunstaufträge. Über die technischen Daten des Objektes hinaus werden die relevanten Quellen und die wichtigste Sekundärliteratur sowie Bildbeschreibungen aufgeführt. Gemeinsame Aufträge werden gesondert aufgelistet.

1.4 Genderforschung und Positionierung der Arbeit

Jacob Burckhardts gewagte Feststellung in seinem 1890 erschienenen Werk „Die Kultur der Renaissance in Italien“, dass das ausgebildete Weib den Manne gleichstand,³⁸ löste in der Genderforschung heftige Debatten aus.³⁹ Diese pauschal formulierte These ist nach heutigem Forschungsstand nicht mehr haltbar. Frauen waren sowohl was Ausbildung als auch Selbstbestimmung anbelangte dem Mann unterlegen und besaßen de facto nicht die gleichen Freiheiten und Möglichkeiten.⁴⁰ Neben den feministischen Debatten zur Selbstverwirklichung und Emanzipation der Frau, die vermehrt in den 70er und 80er Jahren auftraten,⁴¹ nahm das Interesse der Forschung an der Beziehung der Frau zu den Künsten gerade in den letzten Jahren enorm zu. Dabei rückten die Medici Frauen besonders in das Blickfeld der Untersuchungen, begünstigt durch das DFG geförderte und von Christina Strunck geleitete Netzwerk „Mefisto“.⁴² Die Untersuchungen befassen sich mit den mäzenatischen Aktivitäten der Medici Frauen und setzen dabei ab dem Zeitraum um 1533, dem Hochzeitsdatum von Caterina und Heinrich II., ein. Die neusten Publikationen in der Genderforschung behandeln die visuellen Inszenierungen von räumlichen Ausstattungen in der Villa in Poggio Imperiale in Florenz durch Maria Magdalena von Österreich und den ästhetischen Diskurs der Mätresse am französischen Königshof.⁴³ All diese Veröffentlichungen untersuchen die Rolle der Frau und ihr Verhältnis zu den Künsten ab der Mitte des 16. Jh. Dabei bildet das Zusammenspiel von kulturellen und soziologischen Faktoren ebenso den Fokus wie die Untersuchung der damit verbundenen

³⁸ Burckhardt 1982/1997, 388.

³⁹ Siehe dazu Hutson 1999, 1ff.

⁴⁰ Frauen genossen in der Regel auch am Hofe im Gegensatz zu den Männern keine profunde humanistische Ausbildung. Keuschheit galt als eine der höchsten Tugenden, während der Mann gesellschaftlich fast alle Freiheiten besaß. Siehe dazu Kapitel 2 „Die Rolle der Frau in der Gesellschaft des Quattro- und Cinquecento“ dieser Arbeit. Zur weiteren Auseinandersetzung mit Gender Studies siehe die Sammelbände von Lawrence, Cynthia (Hrsg.): *Women and Art in Early Modern Europe. Patrons, Collectors and Connoisseurs*, Pennsylvania 1997; Panizza, Letizia: *Women in Italian Renaissance Culture and Society*, London 2000; Hutson, Lorna (Hrsg.): *Feminism & Renaissance Studies*, Oxford 2000. Die meisten Beiträge befassen sich dem Rollenverständnis der Frau am Ende des 15. Jh. und am Anfang des 16. Jh.

⁴¹ Dazu Hutson 1999, 8ff.

⁴² Siehe dazu den jüngst erschienenen Tagungsband „Christina Strunck (Hrsg.): *Medici women as cultural mediators (1533-1743)*, Cinisello Balsamo 2011 sowie [<http://cour-de-france.fr/article569.html?lang=fr>, letzter Zugriff 24.10.2012]. Im gleichen Jahr gab Christina Strunck einen weiteren Sammelband mit Aufsätzen über die Medici-Frauen heraus. Siehe dazu Christina Strunck (Hrsg.): *Die Frauen des Hauses Medici: Politik, Mäzenatentum, Rollenbilder (1512-1743)*, Petersberg 2011. Gleich mehrere Publikationen zu den Medici Frauen erschienen zwischen 2006 und 2012. So z.B. der Band von Langdon 2006, die in Einzelstudien die Portraits der Medici Frauen von Maria Salvati dei Medici bis hin zu Eleonora von Toledo untersucht. 2008 wurde der Tagungsband über Leben, Politik und Künste am Hofe Caterinas veröffentlicht. Siehe dazu Frommel 2008.

⁴³ Siehe Hoppe, Iliara: *Die Räume der Regentin: die Villa Poggio Imperiale zu Florenz*, Berlin 2012 und Ruby, Sigrid: *Mit Macht verbunden: Bilder der Favoritin im Frankreich der Renaissance*, Freiburg 2010.

Machtstrukturen, die geschlechterdifferenzierte Ausdrucksformen finden. Die vorliegende Arbeit befasst sich mit den Anfängen der im 16. Jh. ausgeprägten Bildsprache weiblicher Darstellungsformen und möchte die Möglichkeiten und Grenzen der Bildsprache innerhalb des höfischen Kontextes in der frühen Phase analysieren und auswerten. Unter Berücksichtigung des sozialen Machtgefüges sollen die Rolle der Frau sowie die Repräsentation von Weiblichkeit und Männlichkeit über visuelle Medien und der damit verbundenen Intention Gegenstand der Untersuchung sein.

Die Arbeit distanziert sich von plakativer Schwarz-Weiß-Malerei und möchte die persönlichen Ambitionen beider Geschlechter wertfrei von emanzipatorischen Theorien und der damit verbundenen Negierung des männlichen Geschlechts analysieren und auswerten.⁴⁴

2. Die Rolle der Frau in der Gesellschaft des Quattro- und Cinquecento

Noch Mitte des 17. Jh. beklagte sich die Ordensschwester Arcangela Tarabotti in ihrer Schrift *„La semplicità ingannata“*⁴⁵ über die benachteiligte Stellung der Frau, der immer noch der Zugang zur Universität und somit zur Bildung verwehrt bliebe.⁴⁶ In der

⁴⁴ Die Aufsätze von Ghirardo aus den Jahren 2005, 474-497 und 2008, 53-81 werden dabei bewusst ausgelassen. So untersucht die Autorin Umbaumaßnahmen Lucrezia Borgias im Benediktiner-Konvent San Bernardino und im Kloster San Silvestro. Zwischen 1509 und 1515 ließ sie zwischen beiden Klosteranlagen einen Palazzo erbauen, der heute nicht mehr erhalten ist. Lediglich Einträge in den Spesenbüchern weisen auf diesen Prozess hin. Diese Zahlungen belegen, dass auf dem Grundstück auch Gemüse angebaut wurde, so dass Ghirardo vermutet, dass Lucrezia Borgia als erste Unternehmerin produktives Farmland bewirtschaften ließ, um aus dem Erlös Profit zu schlagen. Viel wahrscheinlicher scheint, dass Lucrezia den Palazzo zwischen den beiden Klösterkomplexen als Witwenresidenz vorgesehen hatte, auf dessen Grundstück auch Ackerland bewirtschaftet wurde. Die Situierung des Gebäudes zwischen zwei Klosteranlagen lässt darauf schließen, dass der Ort als Rückzugs- und Meditationsort fungieren sollte.

⁴⁵ *„La semplicità ingannata“* wurde wahrscheinlich erst kurz vor Arcangela Tarabottis Tod im Jahre 1652 oder aber möglicherweise gar posthum veröffentlicht. Siehe dazu auch Huber/Gössmann 1994, 110. Im folgenden wird die 1660 in Leiden veröffentlichte Ausgabe nach Huber/Gössmann 1994 zitiert.

⁴⁶ Tarabotti, Arcangela, 1660, 147f: *„Non prezzate adunque, ò non meno maledici che maligni, le qualità dell' ingeno delle donne, se ristrette in chiuse stanze, denegati loro gli studii, e l' haver maestri di qual sia dottrina, ò altra precognitione di lettere, riescono cose goffe ne discorsi, & imprudenti ne consigli, perche questo succede per colpa di voi, mentre invidiosamente dinegate loro quei mezi, che poano renderle scientifiche, non mancando loro, come disse Socrate nel simposio, intelletto, e dispositione naturale per riuscir al parid de gli'huomini in ogni impresa, in ogni forte di dottrina.“* [„Ihr (Männer), die Ihr nicht weniger verleumderisch als bössartig seid, Ihr wißt also die Qualität des weiblichen Geistes nicht zu schätzen; Ihr haltet sie in Zimmern eingeschlossen, verwehrt ihnen, zu studieren und Lehrer zu haben, die wenigstens etwas wissen, oder sich auf andere Weise zu bilden. Dann sind sie ungebildet im Reden und unklug in ihren Überlegungen, und dies geschieht durch Eure Schuld, weil Ihr ihnen mißgünstig die Mittel verweigert, durch die sie gebildet werden könnten. Denn es fehlt ihnen, wie Sokrates im Symposium sagt,

Tat waren die Unterschiede in der Erziehung von Mann und Frau in der frühen Neuzeit geschlechterspezifisch bedingt und klar definiert. Während die Söhne der Mittelschicht dem Beruf des Vaters oder einem ähnlichen nachgingen und von Kindesbeinen an Lesen und Schreiben lernten, wurden Mädchen auf ihre Rolle als Ehefrau und Mutter vorbereitet. Die Erziehung der Frauen postulierte vor allem die Tugenden der Keuschheit, Frömmigkeit, Sittsamkeit und des Gehorsams.⁴⁷ Ein Diskurs über die Gleichheit der Geschlechter entwickelte sich erst nach 1673 als François Poullain de la Barre sein Traktat „*De l'egalité Des Deux Sexes*“⁴⁸ veröffentlichte. Poullain vertrat die Auffassung, dass Geist und Körper unabhängig voneinander seien und dass der Körper somit keine Auswirkung auf den Verstand besitzen würde: *L'esprit n'a point de sexe* – der Geist hat kein Geschlecht.⁴⁹ Davor war die Frau seit der Antike in den gesellschaftlichen Konventionen gefangen, die ihr vorschrieben, sich dem Mann unterzuordnen.⁵⁰ Auch im Quattro- und Cinquecento bildete die Domäne der Frau nur der häusliche Bereich: Haushalt und Handarbeit galten als die wichtigsten Fertigkeiten einer guten Ehefrau.⁵¹

Obwohl Frauen in ihre häuslichen Tätigkeiten begrenzt waren, mangelt es nicht an etlichen misogynen Äußerungen berühmter Männer, die das negative Bild widerspiegeln, welches das weibliche Geschlecht in der Gesellschaft innehatte. So bezeichnete Francesco Petrarca die Frau als Geisel des Mannes, die ihm sowohl seine Zeit als auch

von Natur aus nicht an Intellekt und Anlagen, um in jedem Unternehmen, in jeder Wissenschaft gleich viel zu leisten wie die Männer.“ Übersetzung Huber/Gössmann 1994, 124].

⁴⁷ Heißler/Blastenbrei 1990, 13.

⁴⁸ Poullain De La Barre, François: *De L'egalité Des Deux Sexes. Discours Physique Et Moral, Où L'on Voit L'importance De Se Défaite Des Préjuges*, Paris 1673. Zu seinem Text siehe den Aufsatz von Ferrari-Schiefer 1994, 135-175.

⁴⁹ Poullain de la Barre 1673, 109: „*Il est aisè de remarquer, que la difference des sexes ne regarde que le Corps [...] L'esprit n' a point de sexe*“. [„Es ist leicht zu bemerken, dass der Unterschied zwischen den Geschlechtern, nur den Leib betrifft [...] der Geist hat kein Geschlecht.“ Übersetzung der Autorin].

⁵⁰ So heißt es im Brief des Paulus an die Epheser 5, 22-23: „*Ihr Frauen, ordnet euch euren Männern unter wie dem Herrn (Christus); denn der Mann ist das Haupt der Familie, wie auch Christus das Haupt der Kirche ist; er hat sie gerettet, denn sie ist sein Leib. Wie aber die Kirche sich Christus unterordnet, sollen sich die Frauen in allem den Männern unterordnen.*“

⁵¹ Arcangela Tarabotti verurteilte die Reduzierung der Frau auf ihre weiblichen Attribute, den „Nadeln und Spinnrochen“, aufs schärfste. Siehe Arcangela Tarabotti 1660, 149: „*Se le vedete con una penna alla mano, i gridi sono in pronto, imponendo loro sotto pena dell' issessa vita, che tralasciato lo scrivere attendavano à lavori femminili dell' ago, e della conocchia...*“ Zitiert nach Huber/Gössmann 1994, 124. [Und wenn ihr sie mit der Feder in der Hand seht, schreit ihr sie sofort an und befiehlt ihnen unter Anordnung sogar des Todes, das Schreiben zu lassen und sich mit weiblichen Arbeiten zu befassen, mit Nadel und Spinnrochen [...].“ Übersetzung ebd. 1994, 124].

Auch Alberti betonte, dass die Ehefrau bereits als Kind auf ihre zukünftige Rolle vorbereitet werden müsse, in dem sie spinnen, nähen und in Gehorsam unterwiesen werden müsse. Siehe dazu Alberti/Tenenti 1994, *libri della famiglia*, III, 239. Siehe dazu auch Gramatzki 2006, 25.

seine Freiheit raube.⁵² Die Ehefrau war in ihrer Stellung dem Ehemann ganz und gar unterworfen, als eine ihrer wichtigsten Tugenden galt das Schweigen in Anwesenheit eines Mannes und man erwartete von ihr, dass sie zuhause blieb und nur bei wichtigen Anlässen das Haus verließ.⁵³ Der Ehemann kümmerte sich hingegen um den Erwerb von Gütern, Geld und Vorräten und pflegte bei alltäglichen und gesellschaftlichen Anlässen Konversation.⁵⁴

Die Adelsschicht unterschied sich vom Bürgertum und den Bauern unter anderem auch dadurch, dass adlige Frauen keine Hausarbeiten ausführen mussten, da sie einer höheren Gesellschaftsschicht angehörten und Personal für diese Tätigkeiten beschäftigen konnten.⁵⁵ Adelsfrauen fungierten in erster Linie als Repräsentationsmittel ihrer Männer. Ihr sozialer Status definierte sich zuerst durch das Herrschaftsgeschlecht ihres Vaters und dann durch das ihres Mannes. Eine Heirat galt als politisches Mittel, um zwischen zwei Geschlechtern Freundschaften und Bündnisse zu schließen. Zwar war die Fürstin durch ihre hohe Geburt zur Herrschaft legitimiert, doch waren Staatsangelegenheiten immer schon Aufgabe des Mannes.⁵⁶

⁵² Petrarca schreibt, der Mann solle den Tod seiner Frau feiern, da er nun endlich erneut seine uneingeschränkte Verfügung über seine Zeit zurückerhalten würde. Siehe Petrarca, *De remediis utriusque fortunae*, II, 18, zitiert aus der Ausgabe von 1480 [<http://diglib.hab.de/wdb.php?dir=inkunabeln/82-19-quod-1>; letzter Zugriff 22.10.2012].

Kaum ein Jahrhundert nach Petrarca beschreibt auch Leon Battista Alberti die Frau in seinem Lehrbrief *De amore* als Inbegriff der Lasterhaftigkeit, so dass er für sich selbst eine Ehe kategorisch ausschließe, da die Frau nur Bitterkeit, Furcht und Enttäuschung mit sich bringe und darüber hinaus ihre Gesellschaft den gelehrten Studien abträglich sei. Siehe Alberti/Grayson, Bd. 3, 1973, 250. Alberti, der selbst ohne Frau und kinderlos war, will in seiner frauenfeindlichen Argumentation seinen Freund Paolo Codagnello vor der Ehe warnen. Zu Albertis Frauenfeindlichkeit siehe den Aufsatz von Buck 1994, 9-19.

⁵³ Guthmüller 1994, 158. Das Schweigen in Gegenwart von Männern lässt sich in der Bibel belegen und geht bis auf Aristoteles zurück. Im 1. Brief des Paulus an die Korinther heißt es: „*Lasset eure Weiber schweigen in der Gemeinde [...] wollen sie aber etwas lernen, so lasset sie daheim ihre Männer fragen*“. Siehe die 1. Kor 14, 34-35. Im ersten Brief an Thimotheus schreibt der heilige Paul: „*Eine Frau soll sich still und in aller Unterordnung belehren lassen. Dass eine Frau lehrt, erlaube ich nicht, dass sie über ihren Mann herrscht; sie soll sich still verhalten. Denn zuerst wurde Adam erschaffen danach Eva*.“ 1. Tim. 2:11-13.

Aristoteles, *Politik*, 1, 13 bezeichnete Schweigen und Gehorsam als weibliche Tugenden, Befehlen und Reden hingegen als männliche Eigenschaften. So sei der Mann laut Aristoteles der Regierende und die Frau die Regierte. Bereits hier wird das weibliche Geschlecht dem männlichen von Natur aus als unterlegen betrachtet. Es wurde die Ausgabe von Kullmann 2003 verwendet. Zu Aristoteles Rolle der Frau siehe auch Maclaen 1980, 54, Anm. 4.

⁵⁴ King 1990, 299.

⁵⁵ So mussten Frauen hohen Geschlechts keine körperlichen Hausarbeiten verrichten, dennoch konnten sie sticken und weben. Siehe Ebd. 1990, 302.

⁵⁶ Fürstinnen übernahmen die Regierungsgeschäfte nur in Abwesenheit ihrer Männer, wenn sich diese auf dem Schlachtfeld befanden, oder aber stellvertretend für ihre minderjährigen Söhne. Aber auch in dieser Rolle standen ihnen männliche Berater zur Seite. Sowohl Eleonora von Aragon, Isabella d'Este als auch Lucrezia Borgia übernehmen in Abwesenheit ihrer Männer die Staatsgeschäfte. Eleonora während Ercole in den Auseinandersetzungen mit der Serenissima verwickelt war, Isabella binnen der venezianischen

2.1 Die Ehefrau

Ehen wurden nicht aus Liebe, sondern aus wirtschaftlichem und politischem Profit geschlossen. Die Ehe fungierte in erster Linie als Mittel, materiellen Besitz zu erwerben, zu erhalten oder weiterzugeben. Reiche Mitgiften erleichterten die Entscheidungsfindung für eine Ehe. Da eine Tochter oft aufgrund von Erstgeburtsrecht und Fideikommiss von der Erbschaft des Vaters ausgeschlossen wurde, diente die Mitgift als finanzieller Anreiz, durch eine Vermählung politische Bündnisse einzugehen. Es waren immer die Ehemänner, die von den Geldsummen profitierten, und so versuchten die angehenden Schwiegerväter möglichst viel für eine Verheiratung ihrer Söhne zu bekommen.⁵⁷ Ein Ehebündnis konnte vor dem Gesetz nur sehr schwer aufgelöst werden. Einer Annullierung wurde nur aufgrund von Kinderlosigkeit, Blutsverwandtschaft, Ehebruch seitens der Frau, Impotenz, Lepra und Apostasie stattgegeben.⁵⁸ Die Pflichten der Ehefrau bestanden in hingebungsvoller Liebe zu ihrem Ehemann, aber gleichsam auch tadellosem Gehorsam. So galt dieser als eine der höchsten Tugenden, in der sich eine Frau üben konnte. Francesco Barbaro verfasste 1416 anlässlich der Hochzeit Lorenzo de' Medici mit Ginevra Cavalcanti sein Traktat *De re uxoria*, in dem er die Ehefrau zu absolutem Gehorsam gegenüber ihrem Mann verpflichtete.⁵⁹ Die Unterordnung gegenüber dem eigenen Manne bedeutete zugleich eine permanente Zurückhaltung der Frau innerhalb der Gesellschaft.⁶⁰

Kriegsgefangenschaft ihres Mannes Francesco, und Lucrezia in Abwesenheit ihres Mannes im Verlauf der Kriegsgefechte mit dem Heiligen Stuhl. Zu Eleonora siehe Gundersheimer 1973, 216f.; Zu Isabellas Lenkung der Staatsgeschäfte siehe Kapitel 3.2 „Isabella d'Este und Francesco Gonzaga“ dieser Arbeit. Zu Lucrezias Regierungsgeschäften siehe Laureati 2002, 64-69. Lucrezia wurde bereits vor ihrer Hochzeit mit Regierungsgeschäften beauftragt: Ihr Vater, Papst Alexander VI., ernannte sie von August bis September des Jahres 1499 zur Gouvernantin von Spoleto. Siehe dazu den Aufsatz von Mancini 1957, 182-187.

⁵⁷ Ercole d'Este schlug anfangs für seinen Sohn Alfonso die reiche Mitgift, die Papst Alexander VI. für seine Tochter Lucrezia angeboten hatte, aus, wollte dieser doch Lucrezia Borgia aufgrund ihrer schlechten Reputation auf keinen Fall ehelichen. Erst zähe Verhandlungen, in denen die Mitgiftsumme um einen beachtlichen Betrag erhöht wurde, führten schließlich zur Besiegelung dieser Ehe. Siehe dazu Kapitel 3.3 „Lucrezia Borgia und Alfonso d'Este“ dieser Arbeit.

⁵⁸ King 1990, 293.

⁵⁹ Siehe dazu Gramatzki 2006, 23f. Der lateinische Text des Francesco Barbaro wurde 1952 von Garin mit italienischer Übersetzung neu herausgegeben. So schreibt Barbaro/Garin 1952, 111: „*Al marito dunque sta il comandare, e alla moglie appartiene lietamente et con prestezza esequir le sue voglie*“. [„Dem Ehemann steht es also an zu befehlen und der Ehefrau obliegt es, freudig und rasch seinen Willen auszuführen.“ Übersetzung Gramatzki 2006, 24, Anm. 7]. Diese Unterordnung verlangte Barbaro auch in der Sexualität; die Ehefrau sollte dem Mann durch Gesten und Worte verständlich machen, dass sie den Geschlechtsakt nicht aus Lust, sondern aus Liebe zu ihm vollziehen würde. Siehe dazu Gramatzki 2006, 24f.

⁶⁰ Barbaros Aufforderung, sowohl den Körper als auch die Gedanken bedeckt zu halten, zeigt das Verständnis einer konstruierten Weiblichkeit innerhalb der gesellschaftlichen Konventionen. Gramatzki

2.2 Die Mutter

Die wichtigste Aufgabe der Frau in ihrer Rolle als Ehefrau war die Sicherung der Nachkommenschaft.⁶¹ Alberti schreibt in seinen *Libri della famiglia*, dass „zweifellos um Kinder zu zeugen, der Mann das Weib brauche.“⁶² Auch adlige Frauen gebaren nicht selten mehrere Kinder. Durch die hohe Kindersterblichkeit reichte ein männlicher Thronfolger nicht aus, um das Fortleben einer Dynastie zu garantieren.⁶³ Kinderlosigkeit war ein willkommener und von der katholischen Kirche anerkannter Grund, einem Antrag auf Annullierung der Ehe zuzustimmen.⁶⁴ Durch Zeugung von Nachgeborenen sicherte die Frau somit nicht nur die Nachkommenschaft, sondern stärkte auch ihre Position am Hofe. Eine Ehe konnte nach der Geburt eines Kindes von der Kirche nicht mehr annulliert werden; gebar sie gar den Thronfolger, war ihre Stellung endgültig gefestigt, sie konnte weder vom Hofe entfernt noch vom Ehemann verstoßen werden.⁶⁵ Aus diesem Grunde war die Fortpflanzung, abgesehen von den körperlichen Anstrengungen und Gefahren an Kindbettfieber zu versterben,⁶⁶ für eine verheiratete Frau nur von Vorteil. Sie sicherte damit ihren Status und festigte ihre Position am Hofe. Die Rolle der Frau war während einer Schwangerschaft ambivalent und von zwei sehr unterschiedlichen biblischen Frauengestalten geprägt. Wurden auf der einen Seite die Qualen bei der Geburt und die Komplikationen während einer Schwangerschaft noch immer auf den Sündenfall zurückgeführt und als Strafe Gottes interpretiert, so hatte die Frau

2006, 24 hat folgerichtig dargelegt, dass die Entblößung des Leibes und die Freizügigkeit der Zunge gleichermaßen als schamlos angesehen wurden.

⁶¹ Die Fortpflanzung war eine der wichtigsten zu erfüllenden Pflichten einer verheirateten Frau, um das Seelenheil zu erlangen. So schreibt der heilige Paul, dass sich die durch die Erbsünde befleckte Frau „...dadurch retten wird, dass sie Kinder zur Welt bringt, wenn sie in Glaube, Liebe und Heiligkeit ein besonnenes Leben führt“. Siehe 1. Tim. 2, 15.

⁶² Alberti/Teneti 1994, *Della Famiglia*, II, 126: „E al procreare figliuoli niuno dubiti, all'uomo fu la donna necessaria.“

⁶³ Sobald das Kind von der Mutterbrust entwöhnt worden war, konnte die Frau wieder empfangen. Wenn die Frau nicht selbst stillte, war eine weitere Schwangerschaft nach der Entbindung durchaus möglich. Es gibt mehrere Zeugnisse adliger Frauen, die mehr als fünf Kinder zur Welt brachten. Alessandra Macinghi Strozzi gebar zwischen 1426 und 1436 acht Kinder. Henrietta Maria, die Frau König Karls I. von England, war von 1628 bis 1639 fast ununterbrochen schwanger. Siehe King 1990, 283.

⁶⁴ So ließ Friedrich Barbarossa 1153 seine Ehe mit Adela von Vohburg aufgrund von Kinderlosigkeit annullieren. Weitere Möglichkeiten, um eine Heirat wieder aufzulösen, gab es kaum. Die von Heinrich VIII. vorgebrachten Gründe, seine Frau Katharina von Aragon hätte die erste Ehe mit seinem Bruder vollzogen, führten schließlich zur Spaltung der anglikanischen Kirche.

⁶⁵ So wurde Katharina von Aragon in Wahrheit aufgrund des fehlenden Thronerbens von Heinrich VIII. verstoßen; der angebliche Vollzug der Ehe mit ihrem ersten Gatten war nur ein Vorwand, um die kirchliche Annullierung zu erzwingen.

⁶⁶ Sowohl Lucrezia Borgia als auch Beatrice d'Este verstarben an den Folgen von Kindbettfieber. Nach der Geburt war das Risiko des Kindstodes ebenfalls erhöht.

gleichzeitig während der Schwangerschaft einen Status höchster Ehre inne, da sie mit Maria gleichgesetzt wurde, die Jesus, dem Erlöser, das Leben schenkte.⁶⁷

In der Regel versuchten adlige Frauen immer ein gutes Verhältnis zu ihrem Erstgeborenen aufzubauen, war es dieser doch, der nach dem Tod des Mannes die Thronfolge übernahm.⁶⁸ Wurden Herrscherinnen Witwen, traten sie entweder die Regentschaft für ihren minderjährigen Sohn an, oder, wenn dieser die Volljährigkeit bereits erreicht hatte, sie gelangten erneut in den Hintergrund der Macht, wie zuvor bei ihrem Gatten. Als Witwe am Hofe des Sohnes genossen sie immer noch hohes Ansehen, mussten sich jedoch nicht selten dem Machtkampf mit ihren Schwiegertöchtern stellen, die nun an der Seite ihrer Söhne neue Regentinnen wurden.⁶⁹

⁶⁷ Diese Meinung vertraten nicht nur Männer wie Erasmus von Rotterdam, sondern auch Frauen wie die Veroneser Humanistin Isotta Nogarola. Siehe King 1990, 285. So schreibt Isotta Nogarola in ihrem „Dialog über die gleiche oder ungleiche Sünde Evas und Adams“ aus dem Jahre 1451, dass Eva von Gott zu einer harten Strafe verurteilt worden sei, da sie für ihren Ungehorsam unter Schmerzen Kinder gebären und unter der Gewalt des Mannes sein müsse. Diese in der Schöpfungsgeschichte des Alten Testaments gefestigte Theorie galt bis weit in die Neuzeit als fester Glaubensgrundsatz. Siehe dazu Gen. 3, 16. Isottas Gesamtwerke wurden erstmals 1886 in Wien von Abel herausgegeben. Siehe Abel 1886, I-II. Die neuste editierte englische Übersetzung wurde von King/Robin 2004 publiziert; zum Dialog über Adam und Eva siehe Ebd. 2004, 145. Zur Geschlechterdebatte in Nogarolas Dialog über Adam und Eva siehe auch den Aufsatz von Fietze 1994, 76-107. Die Verschmelzung der beiden Frauenfiguren Eva und Maria entwickelte sich bereits seit dem 2. Jh. Der durch Eva verursachte Sündenfall bildete eine Antithese zu Marias jungfräulicher Empfängnis. Siehe Guldan 1966, 24 und 26-35.

In Italien und Frankreich wurde einer Frau, die ein Kind geboren hatte, besondere Ehre zuteil. Die Gebärende wurde in edle Gewänder gekleidet und erhielt kostbare Geschenke in Form von besonders raffinierten Speisen aber auch von Silber. Dazu Musacchio 1999, 45f. Auch dem Baby wurden Aufwartungen gemacht, so bestellte Eleonora d'Este bei der Geburt ihrer Tochter Isabella 1474 eine seidene Tagesdecke, um den Säugling den Adligen standesgemäß zu präsentieren. Siehe Ebd. 1999, 39.

Der Mailänder Stiftsherr Pietro Casola beschreibt, wie im Jahre 1494 das Zimmer einer Mutter aus dem venezianischen Geschlecht der Dolfen mit Zierrat im Wert von mindestens 2000 Dukaten ausgestattet war. Sogar die Kammerfrauen trugen Schmuck in Wert von 100 000 Dukaten. Siehe dazu King 1990, 284.

⁶⁸ Margaret Beaufort, Mutter des späteren König Heinrich VII. von England, pflegte ein sehr inniges Verhältnis zu ihrem Sohn. Der Briefwechsel zwischen Mutter und Sohn zeugt von der tiefen Zuneigung, die beide füreinander empfanden. Zu Margaret Beaufort siehe Norton 2010, 225ff., die zwei Briefe Margarets an ihren Sohn publiziert hat. Zu Margaret Beaufort Beziehung zu ihrem Sohn siehe auch King 1990, 284f. Auch Isabella d'Este schrieb ihrem Sohn, er sei für sie die wichtigste Person auf der Welt. Siehe Brief Isabella d'Estes an Federico Gonzaga datiert auf den 8. Februar 1515, Mantova, AS, Collezione Autografi, b. 5, f.7.: „[...] *perche io te amo più che persona al mondo, ne ho altro ben che ti* [...]“ Zitiert nach Ferino-Pagden 1994, 74, Kat. Nr. 43 [„[...]“, denn ich liebe dich mehr als jede Person auf der Welt, und ich habe kein anderes Gut als dich [...]“ Übersetzung ebd. 1994, 74, Kat. Nr. 43].

⁶⁹ Isabella d'Este räumte nach dem Tod ihres Mannes ihre Gemächer und verlegte diese in die sog. Corte Vecchia, einen weniger repräsentativen, älteren Trakt des Schlosses. Siehe dazu Kapitel 6.3 „Isabellas Liebe zur Antike: Die Grotta“ dieser Arbeit.

2.3 Virgo/mulier docta: Gelehrte Frauen

In der Regel wurden die Töchter von Adelsfamilien am Hof bis zu ihrer Heirat sowohl von der Mutter als auch von Lehrern erzogen.⁷⁰ Unterricht war für eine Frau nur im Kloster oder am Hofe möglich. Dabei handelte es sich zumeist um eine kurze Ausbildung, wurden sie doch bereits zwischen dem 14. und 15. Lebensjahr verheiratet. Eine umfassende Bildung aber, wie sie die männlichen Erben von Adelligen erhielten, wurde den Töchtern nicht zuteil. Meist wurden die Mädchen soweit unterrichtet, dass sie in ihrer Rolle an der Seite ihres Mannes als Konversationspartner fungieren konnten. Großer Wert wurde vor allem auf ihre Repräsentationsfunktion innerhalb der höfischen Gesellschaft gelegt: Adlige Frauen wurden besonders in Sprachen, Musizieren und religiöser Bildung geschult.⁷¹

Die gelehrte Ehefrau, die sog. *mulier docta*, bildete im Quattrocento eher die Ausnahme. Es handelte sich immer um adlige Frauen, die einen vertrauten Umgang mit literarisch gebildeten Männern pflegten.⁷² Dennoch war diesen Frauen der öffentliche Gebrauch ihrer gelehrten Kenntnisse untersagt, sie durften sie nur als Demonstration bei festlichen Anlässen zur Schau stellen⁷³ und es war ihnen nicht gestattet, mit ihrer Bildung in Wettstreit mit den Männern zu treten.⁷⁴ Frauenbildung wurde in der Regel immer in Verbindung mit dem klösterlichen Ideal des kontemplativen Lebens verstanden, und so scheint es nicht verwunderlich, dass sich viele gelehrte Frauen und Witwen in ein Kloster zurückzogen.⁷⁵

Das Kloster beherbergte nicht nur Frauen, die aus religiöser Überzeugung ein abgeschiedenes Leben gewählt hatten, sondern es diente auch vielen ledigen Frauen, die

⁷⁰ Zeitweise wurden Töchter auch an andere Höfe geschickt; so wuchs Beatrice d'Este, Schwester von Isabella d'Este, zeitweise am Hof von Neapel bei der Familie ihrer Mutter Eleonora von Aragon auf. Zur Jugend Beatrices und Isabellas am Hof von Neapel siehe Cartwright 1910, 6ff.

⁷¹ Schibel 1993, 8. Interessant dabei ist, dass Frauen immer von Männern unterrichtet wurden und sie über das Kloster hinaus keiner Lehrtätigkeit nachgehen durften. Siehe dazu Labalme 1984, 2f.

⁷² Schibel 1993, 10.

⁷³ Eine Sonderform der gelehrten Frau bildete der Typus der sog. *cortigiana onesta*, der gebildeten Kurtisane, für die die Fähigkeit zur kultivierten Unterhaltung einen wesentlichen Bestandteil ihres beruflichen Erfolges darstellte. Von ihr wurde gar erwartet, dass sie in der Lage sei, Männer zu unterhalten. Diese Frauen gingen dennoch einer ungewissen Zukunft entgegen: Der körperliche Verfall einhergehend mit zunehmendem Alter führte oft zu extremer Armut und Ausstoßung aus der Gesellschaft. Siehe Osols-Wehden 1999, 12.

⁷⁴ Zu dieser Problematik siehe Kelso, 1956, 58-77.

⁷⁵ Osols-Wehden 1999, 10.

nicht verheiratet werden sollten, als Rückzugsort.⁷⁶ Der größte Anteil von Schwestern bestand aus Patrizierinnen. Diese Frauen auf Dauer in einem Kloster unterzubringen, stellte auch ein Mittel dar, den Verlust von Familienvermögen durch Mitgiften zu beschränken. Nicht selten wurden Töchter, die nicht für eine Heirat vorgesehen waren, ins Kloster geschickt. Auch Witwen zogen sich sehr oft nach dem Tod ihres Mannes hinter Klostermauern zurück: Zum einen weil sie die Herrschaft an den Thronfolger abtreten mussten und so am Hofe nicht immer erwünscht waren, zum anderen weil sie andernfalls um ihren guten Ruf fürchten mussten. Nach dem Tod des Ehemannes musste die Witwe nach außen demonstrativ ein sehr sitzames, keusches und frommes Leben führen, gleich dem einer Ordensschwester.⁷⁷

Berühmte Frauen wie Vittoria Colonna oder Veronica Gambara gehörten der privilegierten Adelschicht an, die ihren Stil an antiken und italienischsprachigen Mustern weit über das normale Bildungspensum hinaus schulten.⁷⁸ Dennoch war deren literarische Bildung nicht zur Veröffentlichung bestimmt. So hat Vittoria Colonna keine der dreizehn zu ihren Lebzeiten erschienenen Ausgaben ihrer Gedichte je genehmigt.⁷⁹ Das Hauptthema der Dichterinnen des Cinquecento waren vor allem *ragionamenti d'amore*, Gespräche über die Liebe, die als wichtiger Bestandteil der höfischen Unterhaltung galten. Den Fokus bildete dabei die Verklärung der ehelichen Treue und der platonischen überhöhten Liebe. Inhalte jenseits von Liebe, Treue und religiösen Glaubens waren aus der Feder einer Frau undenkbar. Das Aufsehen, welche gelehrte Frau immer wieder verursachten, zeigt wie sehr die Gesellschaft von der Überzeugung der geistigen Unterlegenheit der Frau durchdrungen war. Letzten Endes ebneten diese den Weg für all jene Frauen, die mit den Konventionen brachen und eine Gleichstellung von Mann und Frau forderten.⁸⁰

⁷⁶ So befand sich im Italien des 15. Jhd. ein beträchtlicher Anteil von Frauen im Kloster: In Florenz, Venedig und Mailand machten sie etwa 13 Prozent der Bevölkerung aus. Dazu King 1990, 307.

⁷⁷ Schibel 1993, 11.

⁷⁸ Osols-Wehden 1999, 7. Zu Vittoria Colonna siehe den Aufsatz von Marx 1999, 35-49. Zu Veronica Gambara Heintze 1999, 21-34.

⁷⁹ Schibel 1993, 9.

⁸⁰ 1624 veröffentlichte Marie de Gournay, die Nachlassverwalterin von Michel de Montaigne, ihr Traktat *L'égalité des hommes et des femmes*. Der Text wurde 1993 von Venesoen neu publiziert und ediert wurde. De Gournay argumentiert mit Gleichnissen aus der Bibel und zitiert Klassiker aus der Antike, um die Gleichstellung von Mann und Frau hervorzuheben. Ihre Bildung galt als überdurchschnittlich, so war sie in der Lage, lateinische Texte von Ovid, Tacitus, Cicero und Vergil ins Französische zu übersetzen. Zu Marie de Gournay siehe Rauschenbach 2000, die Gournays Leistung im Sinne der Genderforschung unter feministischen Ansätzen analysiert. Lucrezia Marinelli hingegen ging 1601 in ihrer Schrift *La Nobiltà e l'Eccellenza delle Donne e i Difetti e Mancamenti degli Uomini* sogar von der Überlegenheit der Frau

Schönheit, Anmut und weiblicher Intellekt wurden zwischen 1300 und 1500 immer wieder von berühmten Dichtern thematisiert: Dantes Beatrice, Petrarcas Laura und Bembos Lucrezia zeugen von der Beachtung und Verehrung, die Dichter diesen Frauen zuteil kommen ließen, indem sie sie zum Mittelpunkt ihrer Dichtkunst machten. Diese Art der prosaischen Verehrung für eine adlige verheiratete Frau nahm ihren Ursprung in dem mittelalterlichen Minnegesang. Frauen adligen Geschlechts besaßen eine sehr viel höhere Bildung als jene, die aus der breiten Bevölkerungsschicht stammten, und dennoch war ihnen nur ein sehr kleiner, eingeschränkter Bereich der Bildung zugänglich, macht- und gesellschaftspolitische Themengebiete blieben ihnen verwehrt. Ihr sozialer Status und ihre vornehmen Umgangsformen erlaubten ihnen als Musen berühmter Männer zu fungieren. Doch die sog. *virgo* oder *mulier docta* bildete eine Ausnahme in der streng hierarchisch gegliederten humanistischen Gesellschaft. Die gelehrte Frau sollte in der Regel ihr Wissen nicht publik machen, sondern vielmehr verbergen.⁸¹ Der Begriff selbst, der eine gebildete Frau definierte, wies ihr bereits die Rolle als Jungfrau oder aber als Ehefrau zu. Nur diese zwei Gruppen wurden innerhalb der gesellschaftlichen Ordnung gebilligt. Die Bezeichnung *femina docta*, war als solche undenkbar. Analysiert man den Lebenslauf berühmter Frauen im Quattro- bis hin zur Mitte des Cinquecento, die ihre Bildung der Öffentlichkeit preisgaben und die zu Lebzeiten von ihren Zeitgenossen aus diesem Grunde anerkannt und verehrt wurden, so fällt auf, dass es sich immer um unverheiratete Frauen bzw. um verheiratete jedoch kinderlose Frauen handelte.⁸² Berühmte Namen wie Cassandra Fedele, Laura Cereta und Vittoria Colonna seien hier nur als Beispiele genannt.⁸³ Bekannte Dichterrinnen, die verheiratet waren und Kin-

gegenüber dem Manne aus (Marinella 1601). Siehe dazu Becker-Cantarino 1989, 186. Ihre Briefe wurden 1999 von Dunhill in englischer Übersetzung publiziert. Zu Lucrezia Marinelli siehe auch den Aufsatz von Allen/Filippo 1992, 5-39 sowie die Abhandlung von Lazzari 2010.

⁸¹ So äußerte Thomas Morus gegenüber seiner Tochter Margaret, sie solle anstatt öffentliche Anerkennung zu suchen sich mit dem Lesen seiner Schriften zufrieden geben. Siehe dazu Gramtzi 2006, 24, Anm. 9.

⁸² Eine Ausnahme bilden die Kurtisanen. Einige von ihnen sind aufgrund ihrer Bildung in die Geschichte eingegangen, so etwa wie Tullia d'Aragona (1508-1556), Gaspara Stampa (1523-1554) und Veronica Franco (1546-1591). Diese Frauen spielen allerdings eine gesonderte Rolle in der Gesellschaft, sie waren vor allem dazu da ihre Gönner bei Laune zu halten und zu unterhalten. Versiertheit und Bildung wurden von ihnen erwartet und waren somit maßgeblich für ihren gesellschaftlichen Status.

⁸³ Cassandra Fedele (1465-1558) bildete zu Lebzeiten den Inbegriff der *virgo docta*. So trat sie bei zereemoniellen Anlässen im Auftrag des venezianischen Senats als Rednerin auf. Von ihr sind Briefe und Reden erhalten. Cassandra Fedele: *Epistulae & horationes posthumae*. Hrsg. v. Jacopo Filippo Tomasio, Padua 1638. Zu Cassandra Fedele siehe Vercellone 1995, 566-568; King 1991, 198-201 und Meyer 1996, 113-136. Laura Ceretas (1469-1500) literarisches Werk umfasst 78 Briefe gemischten Inhalts, deren Adressaten Geistliche und Gelehrte aus der Region Brescias sind. Ihre Briefe wurden 1640 publiziert: Cereta, *Epistolae*. Hrsg. v. Jacopo Filippo Tomasio, Padua 1636. Die Sammlung wurde jüngst von Robin 1997 ins Englische übersetzt und veröffentlicht. Zu Cereta siehe auch Palma 1979, 729f., King 1991, 201f. und Meyer 1996, 129-146. Vittoria Colonna (1492-1547) hingegen, die eine enge Freundschaft zu

der hatten, treten erst in der zweiten Hälfte des 16. Jh. auf.⁸⁴ Im humanistischen Diskurs war die Anerkennung der Frau somit als geistige Gebälerin eher akzeptiert, wenn sie auf das körperliche Gebären verzichtete.⁸⁵

2.4 Exkurs: Die Frau im Blickpunkt

2.4.1 Die Rolle der Frau in der Gesellschaft aus weiblicher Sicht

Welche Grenzen den Frauen gesetzt waren, lässt sich besonders gut an den Texten derer nachvollziehen, die die Schwelle zur Bildung und Gelehrsamkeit überschritten hatten. Sowohl Cassandra Fedele als auch Laura Cereta genossen eine humanistische Bildung und beherrschten sowohl Latein als auch Griechisch, was für Frauen zu jener Zeit mehr als ungewöhnlich war. Diese Kenntnisse ermöglichten ihnen jedoch, am wissenschaftlichen Diskurs ihrer Zeit teilzunehmen. Ihre Texte zeugen von einem widersprüchlichen Selbstbildnis: Auf der einen Seite betonen sie in ihren Wunsch nach gesellschaftlicher Anerkennung und Ruhm, auf der anderen Seite bezeichnen sie sich immer wieder als unwissende, schwache Frauen und setzten sich somit selbst herab. So verwenden sie nicht selten Diminutive wie *muliercula* oder *virguncula*.⁸⁶ In Fedeles Rede über das Lob der Wissenschaften an der Universität zu Padua fordert sie, dass Frauen „bewaffnet mit den Waffen einer Frau“, mit „Spinnrochen und Nadel“, sich bewusst mit den Wissenschaften auseinandersetzen sollen, da es Freuden und Vergnügen bereitet, auch wenn sie davon keine Ehren davontragen werden. Sie selbst habe sich im Umgang mit den

Michelangelo hegte, wird in der neueren Forschung als bedeutendste Lyrikerin der italienischen Renaissance bezeichnet. Dazu Marx 1999, 37. Bei den gegen ihren Willen veröffentlichten *Rime*, handelte es sich um Liebesgedichte, die der Sehnsucht zu ihrem verstorbenen Mann Ausdruck verliehen. Zu der Beziehung zwischen Colonna und Michelangelo siehe Schurr 2001 und Ragonieri 2005 sowie den Ausstellungskatalog von Ferino-Pagden 1997, Kapitel IV „Vittoria und Michelangelo“, 311-478.

⁸⁴ So z. B. Moderata Fonte (1555-1592) und Lucrezia Marinella (571-1625). Als Ausnahme sei Veronica Gambara (1485-1550) genannt, die Witwe war und zwei Kinder hatte. Bemerkenswert ist dabei die Tatsache, dass sie in der Reihe der Dichtungspartner Bembo gehörte, sich allerdings aktiv der Dichtung nur vor ihrer Hochzeit und nach dem Tod ihres Mannes widmete. Auch sie verlieh ihrer Trauer über den Tod ihres Mannes in ihren Gedichten Ausdruck. Besonders bekannt wurde sie der Nachwelt durch ihre Briefe, die erst im 18. Jahrhundert herausgegeben wurden. Dazu Heintze 1999, 27. Jüngst wurden ihre Verse von Bullock 1995 publiziert. Siehe dazu Gambara/Bullock 1995. Zu Gambara und der Dichtung ihrer Zeit siehe den Tagungsband hrsg. von Bozzetti 1989.

⁸⁵ Gramatzki 2006, 28.

⁸⁶ Ebd. 2006, 28.

Wissenschaften als niedrig und hoffnungslos eingeschätzt.⁸⁷ Diese Formulierungen zeigen deutlich, welche Schranken auch gesellschaftlich anerkannten Frauen gesetzt waren. Auch sie mussten sich immer wieder zurücknehmen, um Akzeptanz für ihre Bildung zu erhalten. Fedeles Streben nach Anerkennung klingt durch ihre Wortwahl wie eine Entschuldigung. Durch das Zurückgreifen auf die sog. weiblichen Attribute „Spinnrochen und Nadel“ weist sich Fedele sozusagen selbst in ihre Rolle als Frau zurück und fügt sich den gesellschaftlichen Konventionen.

Um Anerkennung zu erhalten, mussten diese Frauen ihre Bildung auch unter Beweis stellen: Ihre Reden und Anekdoten sind übersät von Zitaten und Anspielungen aus der Antike. Allein humanistische Kenntnisse erlaubten den Aufstieg in diese Männerdomäne. Die an Fedele gerichtete Korrespondenz zeigt, dass sie vor allem als gelehrte, keusche Jungfrau wahrgenommen wurde.⁸⁸ Bildung konnte somit nur in Kombination mit Keuschheit toleriert werden. Cereta hingegen war eine der wenigen Frauen, die ihre Schriften selbst veröffentlichten: Aus diesem Grunde wurde sie auch immer wieder bezichtigt, dass der Autor ihrer 1488 veröffentlichten Briefe nicht sie selbst, sondern ihr Vater gewesen sei oder diese gar von anderen Männern unter ihrem Namen veröffentlicht worden wären.⁸⁹ Dieser Vorwurf zeugt von Neid und vor allem von der Überzeugung, dass Frauen nicht in der Lage seien, Vernunft zu besitzen und sich Wissen anzueignen. Es wird deutlich, wie schwierig es für Frauen war, sich in der Männerwelt zu behaupten. In ihren Korrespondenzen fordert Cereta eine freie Bildung für Frauen. In einem Brief an Lucia Vernacula verurteilt sie aufs Schärfste Vertreterinnen ihres Geschlechts, die nicht an Bildung interessiert sind und wirft diesen vor, dass sie nur dem Luxus und den Äußerlichkeiten frönen würden. Interessant ist vor allem ihre Behauptung, dass Mode und Luxus den Tugenden schädlich seien.⁹⁰ Diese kühne Äußerung

⁸⁷ Fedele 1636, 207: „[...] *mulierculae armis procurri sententiam, etsi, literarum studia nulla feminis praemis nullamque dignitatem pollicerentur atque praestarent, fuisse tamen cuique capessenda amplectendaque, ob eam solam voluptatem, ac delectationem quae inde eis cetera desiderantur.* Zitiert nach Gramatzki 2006, 30. „[...] bewaffnet mit Spinnrochen und Nadel – den Waffen einer Frau – marschiere ich voran an den Glauben [zu verteidigen], dass selbst wenn das Studium der Wissenschaften keine Belohnung und Ehre für die Frauen verspricht und eröffnet, jede Frau eigentlich diese Studien suchen und in sich aufnehmen sollte, denn solches Vergnügen und solche Freude gehen davon aus.“ Übersetzung Meyer 1996, 128].

⁸⁸ Gramatzki 2006, 28.

⁸⁹ Meyer 1996, 132. Siehe ebenfalls die gesammelten Briefe Cereta/Robin 1997.

⁹⁰ Siehe den Brief Ceretas an Lucilia Vernacula von 1. November 1487 Cereta 1640 zitiert nach Meyer 1996, 147f. in deutscher Übersetzung. Eine englische Übersetzung des Briefes findet sich auch bei Cereta/Robin 1997, 81f.

steht in komplettem Gegensatz zum humanistischen, von Männern geprägten Denken, dass Schönheit und Keuschheit die höchsten Tugenden einer Frau seien.⁹¹

Weniger schmeichelhaft ging die Öffentlichkeit mit dichtenden Frauen um: Sie galten als käufliche „*metriculae*“, sobald sie musizierend oder dichtend in größeren Gesellschaften auftraten.⁹² Trotzdem wurde Frauen, die Gedichte verfassten, ein gewisses Maß an Anerkennung zuteil. Dabei ist jedoch wichtig zu betonen, dass sie auch in dieser Disziplin nur auf platonische Liebesgedichte beschränkt waren. Veronica Gambara, die regen Kontakt zu Bembo pflegte, verherrlicht in ihrer Liebeslyrik immer Paare, deren Zuneigung rein platonischer Natur ist. In Sonett 28 verherrlicht sie beispielsweise die Liebe über den Tod hinaus und spielt an den Mythos von Orpheus und Eurydike an, verleiht zugleich jedoch ihrer Sehnsucht nach ihrem verstorbenen Mann Ausdruck.⁹³

Auch Vittoria Colonnas Gedichte sind Oden an ihren verstorbenen Mann. Ariosto erhebt sie in seiner dritten Ausgabe seines *Orlando Furioso* von 1532 im Gesang XXXVIII zu jener Frau, die alle anderen überbiete, da sie ihre Liebe dadurch bezeuge, dass sie ihren Ehemann in ihren Versen wieder ins Leben zurückhole.⁹⁴ Sehr viele *Rime* Colonnas befassen sich zu ihrer Liebe zu Gott. Mit Michelangelo, der für sie zwei Skizzen mit einem Gekreuzigten und einer Pietà⁹⁵ anfertigte, unterhielt sie einen regen poetischen Austausch. 1541 schenkte sie ihm ein Exemplar ihrer *Sonetti spirituali* mit 103 Gedichten, in denen sie immer wieder Christus als ihren wahren Geliebten feiert.⁹⁶ Die Freundschaft zu Michelangelo zeugt von der Anerkennung, die Colonna in der Öffentlichkeit genoss. Eine so persönliche und tiefe Verbindung zu dem berühmtesten Künstler seiner Zeit konnte nur entstehen, weil sie sich an alle Regeln hielt, die ihr als Frau

⁹¹ Körperliche Schönheit wurde in den Traktaten des Quattro- und Cinquecento als Spiegelbild des Geistes interpretiert. Siehe dazu Kapitel 5.1.3 „Die Notwendigkeit der Schönheit „*splendente come una dea*“ – Die Idealisierung im Portrait“ dieser Arbeit.

⁹² Heintze 1999, 22.

⁹³ Gambara/Bullock 1995, 86f., Sonett 28.

⁹⁴ Siehe Ariost, *Orlando Furioso*, XXXVIII, 16:

„*Quest'una ha non pur se fatta immortale
Con dolce stil di che miglior non odo;
Ma può qualunche di cui parli o scriva,
Trar del sepocro, e far ch'eterno.*“

⁹⁵ Zu den zwei Entwürfen des Michelangelo für Vittoria Gambara siehe den Ausstellungskatalog Ferino-Pagden 1997, 445-451. Die zwei Skizzen entstanden demnach in Anlehnung an ihre zwei Gedichte *il Trionfo della Croce* und *Pianto della Marchesa di Pescara sopra la Passione di Christo* und nicht als mögliche Illustration für die Veröffentlichung ihrer *Rime*, vielmehr scheint er diese als Freundschaftsdienst angefertigt zu haben. Siehe Ebd. 1997, 446. Zum künstlerischen Austausch zwischen Michelangelo und Vittoria Colonna siehe auch den Aufsatz von Bianco/Romani 2005, 145-161, bds. 158ff.

⁹⁶ Siehe Marx 1999, 47. Zur regen Korrespondenz zwischen Colonna und Michelangelo siehe Vecce 1992, 101-125.

von der Gesellschaft auferlegt wurden: Als kinderlose Witwe war sie gebildet, dichtete jedoch nur über platonische oder spirituelle Liebe zu Gott ohne sich dabei in den Mittelpunkt der Öffentlichkeit zu stellen.

2.4.2 Die Tugenden und Laster einer Frau: Traktate von Männern über Frauen

Die Tugenden und Laster, die Frauen um 1500 zugeschrieben wurden, unterlagen dem Diktat von Männern und wurden zum Inhalt der bekanntesten Traktate jener Zeit.⁹⁷ Bartolomeo Goggio, Mario Equicola, Bembo, Castiglione und Fiorenzuola verfassten alleamt Schriften, die sich mit der Geschlechterthematik befassen. In diesen Traktaten kristallisieren sich die Verfahren des Überschreibens, der Wiederholungen, Adaptierungen und Zitierungen sehr deutlich heraus. Die verwendeten Topoi, die Boccaccio erstmals in seinem *De claris mulieribus*⁹⁸ formulierte, werden immer wieder abgewandelt und dem jeweiligen Kontext angepasst. Im Zentrum der Debatte steht immer wieder das Thema der *superiorità/inferiorità*, der Überlegenheit und der Unterlegenheit von Frauen.⁹⁹ Wie ambivalent das Rollenbild der Frau im Bewusstsein der damaligen Zeit verankert war, davon zeugen zwei gegensätzliche Schriften des gleichen Autors: Während in seinem bereits erwähnten *De claris mulieribus* Boccaccio anhand von Viten berühmter Frauen deren Tugenden lobt, verschmähte er sie in seinem *Corbaccio* als unvollkommene Geschöpfe voller Laster.¹⁰⁰ Jene Traktate, die allein die positiven Werte des weiblichen Geschlechts thematisieren, beschreiben Frauen als tugendhafte, jedoch oft passive Persönlichkeiten. Während der Mönch Fiorenzuola in seinem *della bellezza delle donne*¹⁰¹ die ästhetischen Vorzüge anatomisch unter wissenschaftlichen Aspekten unter-

⁹⁷ Dieses Kapitel soll einen kurzen Überblick über die ersten Traktate zur Aufwertung der Frau geben. Zur tieferen Analyse siehe die Kapitel 5.1.3 „Die Notwendigkeit der Schönheit „*splendente come una dea*“ - Die Idealisierung im Portrait“, 5.3.1 „*Exkurs: Musik und Literatur an den Höfen Ferrara und Mantua*“ und 6.1 „Die Frau über dem Manne: Bartolomeo Goggios „*De laudibus mulierum*“ und Antonio Cornazzanos „*Del Modo di regere e di regnare*“ für Eleonora von Aragon“ dieser Arbeit.

⁹⁸ Das Werk, welches als Gegenstück zu Petrarcas *De viris illustribus* 1362 entstand, behandelt das Leben von 106 berühmten Frauen von der Antike bis zum Mittelalter und postuliert ihre Verhaltensweisen als moralische Exempel der Tugenden und Laster.

⁹⁹ Chemello 1997, 239. Chemellos Aufsatz bietet einen sehr guten Einblick in die Traktatliteratur um die Mitte des 16. Jh.

¹⁰⁰ Gundersheimer 1980, 178. Zum *Corbaccio* siehe Arienti/Ricci ²1968, 467-561.

¹⁰¹ Fiorenzuolas Text erschien 1548. Siehe Fiorenzuola/Seroni 1958. Fiorenzuolas Traktat wird eingehend in Kapitel 5.1.3 „Die Notwendigkeit der Schönheit „*splendente come una dea*“ – Die Idealisierung im Portrait“ der vorliegenden Arbeit behandelt.

sucht, idealisiert Equicola in seinem *de mulieribus*¹⁰² die Frau durch ihre Schönheit, da sich in ihrem Äußeren ihre Wesenszüge widerspiegeln würden. Für ihn sind Frauen und Männer gleichwertig, da sie beide aus der menschlichen Rasse stammen.¹⁰³ Auch Baldassare Castiglione wertet 1528 rund dreißig Jahre später die Frau gegenüber dem Manne auf, indem er in seinem Frauenspiegel darauf hinweist, dass beide Geschlechter die gleichen geistigen Fähigkeiten besäßen.¹⁰⁴ Castiglione geht sogar einen Schritt weiter und spricht Frauen auch körperliche Gleichwertigkeit zu, schließlich hätten diese auch Kriege geführt und Siege errungen, sowie Staaten durch Gerechtigkeit und Klugheit gelenkt.¹⁰⁵ Castigliones Äußerungen bleiben jedoch immer vage, er nennt keine konkreten Beispiele, sondern verallgemeinert seine Aussagen durch unspezifische Äußerungen. Vorläufer für die Aufwertung der Frau gegenüber dem Manne sind jedoch zwei Traktate, die für Eleonora von Aragon entstanden sind und die in der Forschung als Vorreiter der feministischen Traktatliteratur bezeichnet wurden.¹⁰⁶ Cornazzano widmete ihr die Schrift *del modo di regere et di regnare* (1478/79), Bartolomeo Goggio sein Traktat *de laudibus mulierum* (1487). Beide Abhandlungen, auf die im Kapitel 6.1 dieser Arbeit noch ausführlich eingegangen wird,¹⁰⁷ sind einzigartig für ihre Zeit, weil sie die Frau von ihrer Körperlichkeit trennen und als geistliches, selbständiges Individuum deklarieren. Während Cornazzano Eleonora eine Anleitung zum Regieren widmet, ein bis dato nur den Männern vorbehaltenes Privileg, weist Goggio Frauen Standhaftigkeit, Stärke, jedoch vor allem Intellekt zu und greift die Fähigkeiten des Regie-

¹⁰² Die Schrift entstand für Margherita Cantelma zwischen 1498 und 1502. Siehe dazu Kap. 5.1.3 dieser Arbeit.

¹⁰³ Siehe dazu Gundersheimer 1980, 37ff. Equicola/Lucchesini/Totaro 2004, 24: „*Plato Deum constituisse unum animal asserit, nomine scilicet mortalia et immortalia continens [...] qua re eandem originem idemque habere principium viri feminaeque animam et corpus, non video posse dubitare.*“ [„Plato sagt, dass Gott nur ein Lebewesen schuf, den Menschen, der sterbliche und unsterbliche Eigenschaften besitzt [...] es scheint mir deshalb unmöglich daran zu zweifeln, dass der Geist und der Leib nicht die gleiche Herkunft und den gleichen Ursprung haben.“ Übersetzung der Verfasserin].

¹⁰⁴ Castiglione, *Il Cortigiano*, Buch 3, 13, 288: „... *le dirò che tutte le cose che può sentire un maschio le può sentire anche una femmina, che dove penetra l'intelligenza di un uomo può penetrare perfettamente quella di una donna.*“ [„...und diese zufälligen Eigenschaften geistiger Art, so erwidere ich, daß alles, was die Männer begreifen können, auch von den Frauen begriffen werden kann und daß, wohin der Verstand des einen dringt, der der anderen auch dringen kann.“ Übersetzung Castiglione/Seliger 1903, 46f].

¹⁰⁵ Castiglione, *Il Cortigiano*, Buch 3, 13, 289: „...*ci sono sempre state grandi donne, e che non ne mancano neanche di quelle che hanno fatto la guerra e hanno riportato vittorie e gloria, o che hanno governato un regno con giustizia e sagesza, facendo insomma tutto quello che poteva fare un uomo.*“ [„... und dass ich auch unter ihnen solche (große Frauen) befinden, die Kriege geführt und herrliche Siege erfochten, Staaten mit großer Klugheit und Gerechtigkeit regiert und alles das verrichtet haben, was für Sache der Männer gilt.“ Übersetzung Castiglione/Seliger 1903, 48].

¹⁰⁶ So z.B. Gundersheimer, der seinen Aufsatz über Cornazzano mit „ein Feminist im Ferrara der Renaissance bezeichnet. Siehe dazu Gundersheimer 1980, 175ff.

¹⁰⁷ Siehe Kapitel 6.1 „Die Frau über dem Manne: Antonio Cornazzanos *Il modo di regere et die regnare* und Bartolomeo Goggios *De laudibus mulierum* für Eleonora von Aragon“ dieser Untersuchung.

rens, welche ihnen Cornazzano bereits zugewiesen hatte, erneut auf. Goggios und Cornazzanos singuläre Schriften waren für den privaten Gebrauch Eleonoras gedacht; 1517 wurde Cornazzanos Text veröffentlicht und einer breiten Öffentlichkeit zugänglich gemacht.

3. Die Höfe Este/Gonzaga: Politik und Herrschaft

3.1 Eleonora von Aragon und Ercole d'Este

Eleonora von Aragon wurde als Tochter König Ferrantes von Neapel und Isabellas von Taranto am 22. Juli 1450 in Neapel geboren. Über ihre Kindheit ist sehr wenig bekannt; sie tritt zum ersten Mal als potentielle Kandidatin für die Rolle der Ehefrau für Ercole d'Este während den Verhandlungen im Jahre 1472 in Erscheinung.¹⁰⁸ Verbindungen zwischen dem Königshaus von Neapel und Ferrara bestanden allerdings schon seit langer Zeit: Ercole selbst wurde zusammen mit seinem Bruder Sigismund von 1455 bis 1460 am Hofe von Neapel erzogen. Sein wesentlich älterer regierender Halbbruder Leonello hatte in zweiter Ehe Maria von Aragon geheiratet. Diese Verbindung nutzte er, um seine beiden Halbbrüder Ercole und Sigismondo, die sich noch im Kindesalter befanden, an den renommierten Hof Neapels zu schicken und sie wohlweislich von Ferrara zu entfernen, konnten sie ihm doch den Thron streitig machen.¹⁰⁹ Leonello starb 1450, Regent wurde sein kinderloser und unverheirateter ebenfalls illegitimer Halbbruder Borso d'Este, der wiederum Ercole d'Este zum Nachfolger bestimmte. Im Jahre 1471, nach Borsos Tod, wurde Ercole Regent über Ferrara.^{110 111}

¹⁰⁸ Chappini 1956, 13. Um die Ehe mit Ercole zu ermöglichen, musste ihre erste Vermählung mit Maria Sforza Herzog von Bari wieder aufgelöst werden. Da die Eheleute nie aufeinandertrafen und die Ehe nicht vollzogen wurde, war eine Auflösung durch Papst Sixtus IV. unproblematisch. Siehe dazu Muratori 1740, Bd. II, 231.

¹⁰⁹ Chappini 1956, 9.

¹¹⁰ Die Nachfolge des Herzogtum Ferraras war sehr verwirrend: Der Markgraf Niccolò setzte als Nachfolger seinen illegitimen Lieblingssohn Leonello als Regent ein. Danach trat sein ebenfalls unehelicher Sohn Borso in dessen Fußstapfen, bestimmte jedoch als seinen Nachfolger Ercole, der wiederum ein legitimer Sohn des Niccolò war. Borso gelang es von Papst Paul II. den Herzogtitel über Ferrara durchzusetzen. Ercoles Herrschaft stand von Anfang an auf tönernen Füßen, da Niccolò, der Sohn des Leonello, der vor Borso den Thron innehatte, ebenfalls Ansprüche auf das Herzogtum Ferrara erhob und ihn aus seinem Exil in Mantua 1476 zu stürzen versuchte, was jedoch vereitelt werden konnte. Eine sehr gute Zusammenfassung der politischen Ereignisse vor Ercoles Amtsantritt bei Tuohy 1996, 1-25.

Die Beziehungen zum aragnoesischen Königshaus hatten sich indes drastisch verschlechtert: Nach dem Tod König Alfonsos von Aragon im Jahre 1469 entfachte der Streit um die Thronfolge zwischen seinem unehelichen Sohn Ferrante und Johann II. von Lothringen, der Anspruch auf den neapolitanischen Thron erhob. Obwohl Ercole d'Este als Freund Ferrantes galt, wandte er sich gegen ihn und schlug sich auf die Seite des französischen Widersachers.¹¹² Zwar gelang es Ferrante, die Thronfolge für sich zu gewinnen, das Verhältnis der beiden Adelsgeschlechter blieb jedoch bis zur Hochzeit Ercoles mit Ferrantes Tochter Elenora angespannt. Es wundert, warum die Ehe zwischen Ercole d'Este und Eleonora von Aragon trotz der Unstimmigkeiten dennoch geschlossen wurde. Weder Briefe noch Chroniken geben über die Motivation Auskunft.¹¹³ Womöglich versprach sich der neapolitanische König durch eine Annäherung an Ferrara einen Keil zwischen Ercole I. und die Venezianer zu treiben, um letztere zu schwächen.¹¹⁴ Am ersten November 1472 wurde schließlich die Ehe zwischen Ercole und Eleonora in Neapel beschlossen; am 24. Mai 1473 brach die Braut mit ihrem Gefolge von Neapel auf und erreichte Ferrara schließlich am 3. Juli 1473. Aus der Verbindung gingen insgesamt sechs Kinder hervor, der Thronfolger Alfonso d'Este wurde 1476 geboren.¹¹⁵

Während Ercoles Regentschaft wurde er in die Auseinandersetzungen mit Papst Sixtus IV. und Venedig verwickelt, bei denen er im Frieden von Bagnolo 1484 seine Territorialgebiete Polesine und Rovigo an die Serenissima verlor.¹¹⁶ In Abwesenheit ihres Mannes übernahm Eleonora die Staatsgeschäfte.¹¹⁷

Eleonora verstarb 1493, Ercole 12 Jahre später. Nachfolger wurde sein Erstgeborener Alfonso d'Este.

¹¹² Chappini 1956, 10.

¹¹³ Um diese Vermählung in die Wege zu leiten, sandte Ferrante einen Botschafter nach Ferrara, der sich über ein Jahr am ferrareser Hof aufhielt. Die ehemals eingegangene Verlobung seiner Tochter mit Maria Sforza Herzog von Bari wurde gelöst, um diese neue Verbindung zu ermöglichen. Siehe Canetta 1883, 769. Von den ursprünglich ausgemachten 80.000 Dukaten erhielt Ercole nur 60.000, die ebenso die kostbaren Gewänder und Preziosen beinhalteten. Siehe Olivi 1887, 25ff.

¹¹⁴ Chappini 1956, 12.

¹¹⁵ Insgesamt verbrachte Eleonora 20 Jahre als Herzogin am Hof von Ferrara. Insgesamt gebar sie sechs Kinder: Isabella d'Este (1474-1539), Beatrice d'Este (1475-1497), den Thronfolger Alfonso I. d'Este (1476-1534), Ferrante d'Este (1477-1540); Ippolito I. d'Este (1479 –1520) und Sigismondo d'Este (1480-1524).

¹¹⁶ Siehe Gardener 1904, 165-212 und Tuohy 1996, 14.

¹¹⁷ Pardi 1928-1933, *Diario Ferrarese*, 102f.

3.2 Isabella d'Este und Francesco Gonzaga

Isabella erblickte am 17. März 1474 als erstes Kind des Herzogenehepaars von Ferrara Ercole I. Este und Eleonora d'Aragona das Licht der Welt.¹¹⁸ Bereits 1480, im Alter von sechs Jahren, wird sie mit Francesco Gonzaga verlobt, ihr zukünftiger Ehemann ist zu diesem Zeitpunkt erst 14 Jahre alt.¹¹⁹ Zehn Jahre später im Jahre 1490 zieht sie dann nach dem Tod ihres Schwiegervaters als neue Markgräfin in Mantua ein. Während ihrer Ehe mit Francesco gebiert Isabella acht Kinder: Der Erbfolger Federico II. erblickt erst als Drittgeborener nach 10 Jahre Ehe das Licht der Welt.¹²⁰

Ihr Mann Francesco Gonzaga II. tritt als Erstgeborener des dritten Markgrafen Federico I. Gonzaga und Margarete von Wittelsbach im Jahre 1484 die Nachfolge seines Vaters über Mantua an. Da seine Mutter bereits 1479 verstorben war, leitet bis zu seiner Vormundschaft sein Onkel, Bischof Ludovico Gonzaga, die Staatsgeschäfte.¹²¹ 1489 wird Francesco zum Oberfeldherren der venezianischen Truppen berufen.¹²² Am 31. März 1495 tritt er in eine Liga gegen Frankreich ein, in der auch Venedig, Kaiser Maximilian, Ferdinand V. von Aragon sowie der Heilige Stuhl Mitglieder sind. In der Schlacht von Fornovo gegen Karl VIII. gelingt es dem Markgrafen schließlich im Juli 1495 einen überragenden Sieg zu erlangen, die französischen Truppen in die Flucht zu schlagen

¹¹⁸ Obwohl es sich bei dem erstgeborenen Kind um ein Mädchen handelt, wurden ihr zu Ehren Feierlichkeiten und Freundschaftsbekundungen von Seiten des Volkes erwiesen, was für die Geburt eines Mädchens sehr ungewöhnlich war. Ferino-Pagden 1994, 24.

¹¹⁹ Francesco II. (1466-1519) war der Erstgeborene des Markgrafen Federico I. Gonzaga (1441-1481): 1328 waren die Gonzaga vom Mantuaner Volk in einer Revolte gegen die Bonacolsi an die Spitze ihres Staates gestellt worden. Erst 1433 wurde Mantua von Kaiser Sigismund zum Markgrafentum erhoben. Francesco Gonzaga war nicht der einzige, der Isabella zur Frau nehmen wollte, um sich mit dem alt ehrwürdigen Geschlecht der Este zu verbinden. Auch Ludovico Sforza bemühte sich um eine Vermählung mit ihr, kam allerdings zu spät und ehelichte schließlich Isabellas jüngere Schwester Beatrice d'Este. Dazu Iotti 2001, 11. Es wird ersichtlich, dass Ludovico, der die Herrschaft unrechtmäßig an sich gerissen hatte, großes Interesse bekundete, durch die Heirat seines Sohnes in das Geschlecht der Este die Markgrafschaft Mantua zu festigen. Beide Este Schwestern waren darüber hinaus mütterlicherseits mit dem neapolitanischen Königshaus von Aragon verwandt.

¹²⁰ Die Reihenfolge der Nachkommen von Isabella und Francesco lautet wie folgt: Eleonora (1493-1550), Margherita (1496), Federico II. (1500-1540), Ippolita (1503-1570), Livia (†1508), Ercole (1505-1563), Ferrante (1507-1557), Paola (1509-1569).

¹²¹ Francesco II. wird am 10. August 1466 als Sohn von Markgraf Federico I. Gonzaga und Margarete von Wittelsbach geboren. Bereits im Alter von 16 Jahren stirbt 1479 seine Mutter, sein Vater scheidet am 14. Juli 1484 aus dem Leben. Siehe Benzoni 1997, 771. Erst ein Jahr nach dem Tod seines Vaters, erhält Francesco II. von Kaiser Friedrich III. die Investitur über Mantua. Siehe Malacarne 2005, 178.

¹²² Malacarne 2005, 178. Dabei handelte es sich um einen Fünfjahresvertrag, in dem Francesco 30.000 Dukaten Jahresgehalt zugesprochen wurden. Im Gegenzug konnte er als Oberfeldherr der venezianischen Truppen auf die Unterstützung Venedigs im Falle von kriegerischen Auseinandersetzungen zählen. Alle von ihm während Auseinandersetzungen eingenommenen und eroberten Gebiete musste Francesco im Gegenzug der Serenissima überlassen. Zu den geschichtlichen Ereignissen siehe auch Mazzoldi 1961, Bd. II, 78-147.

und Karl von Bourbon gefangen zu nehmen.¹²³ Von Venedig wird er zum Höhepunkt seiner militärischen Laufbahn am 27. Juli zum Obertruppenführer berufen.¹²⁴ Nur zwei Jahre später, am 23. Juni 1497, erkennt der Senat Francesco alle Titel und Ämter ab.¹²⁵ Damit erleidet er einen schweren Tiefschlag: Sowohl das prestigereiche Amt mit den damit verbundenen finanziellen Zuwendungen, als auch der Schutz der Serenissima muss der Markgraf schlagartig einbüßen.¹²⁶ Es folgen nun turbulente Jahre für Francesco, nach einer Annäherung an Ludovico il Moro wendet er sich überraschend erneut der Serenissima zu, die Francesco wieder in ihre Dienste nimmt. Der brüskierte Sforza droht dem Markgrafen mit dem Entzug seiner Titel durch den Kaiser. Nachdem Francesco sich auf Geheiß Venedigs weigert an einer Expedition nach Pisa zu unternehmen, bevor seine materiellen Forderungen eingelöst worden sind, verliert er die Unterstützung Venedigs. Erneut wendet sich Francesco dem Moro zu. Doch auch diese Allianz steht von Anbeginn unter keinem guten Stern. Am 1. Februar 1499 wird das franko-venezianische Bündnis unterzeichnet: Nach dem Tod Karl VIII. verbündet sich sein Nachfolger König Ludwig XII. ausgerechnet mit Venedig, um seine Machtansprüche über Neapel geltend zu machen. Francesco steht somit auf der schwachen Seite des

¹²³ Karl VIII. gelingt allerdings die Flucht. Zu den Ereignissen der Schlacht siehe Malacarne 2005, 247ff. Obwohl beide Seiten den Sieg für sich reklamieren, lässt sich Francesco II. als Befreier Italiens von den ausländischen Mächten feiern. Zum siegreichen Ereignis lässt er zwei Gedenkmedaillen prägen, auf die er sich als „*universae Italiae liberator*“ und als denjenigen, der „*ob restitutam Italiae libertatem*“ bezeichnen lässt. Siehe Malacarne 2005, 244. Er wird zum neuen Hektor ausgerufen. So bezeichnen ihn zumindest sein Kampfgefährte Alessandro di Basio in einen Brief an den Herzog vom 7. Juli 1495, AG, b. 2961, lib. 4aff. 39v-40r und Probo 1879, 51, aber auch Pietro Duodo, ein venezianischer Provedditore. Siehe dazu Luzio/Renier 1890, 232.

¹²⁴ Sein Gehalt wird auf 50.000 Dukaten in Friedenszeiten erhöht. In Kriegszeiten wurde ihm hingegen ein Jahresgehalt von 60.000 Dukaten zugesprochen. Darüber hinaus erhielt er die reiche Kriegsbeute, die kostbare Pferde, Gold und Tapisserien umfasste. In Wahrheit betrugen die Verluste der Franzosen nur ein Zehntel der rund 3.000 Gefallenen italienischen Söldner. Siehe Beaufort-Spontin 1994, 36. Francescos Verdienst auf dem Schlachtfeld ist jedoch wohl eher auf seinen kämpferischen Wagemut als auf sein strategisches Geschick zurückzuführen. Ebd., 1994, 36.

¹²⁵ Die Maßnahmen der Serenissima aufgrund Francescos unloyalem Verhalten gegenüber seinem Auftraggeber getroffen worden: Trotz des ausdrücklichen Verbots der Serenissima lässt Francesco seine Schwester von einem Gefolgsmann nach Frankreich begleiten, nachdem ihr Ehemann, Graf Borbone Gilberto von Montpensier, Kommandant der in Neapel stationierten französischen Truppen, im November in Pezzuoli verstorben war.

Ein weiterer Fauxpas des Markgrafen strapaziert die Toleranz Venedigs: Francesco empfängt am Hofe den Ravennaten Gorlino Tombesi, der ursprünglich im Dienste der Serenissima von den Truppen dissertiert war. Die Gerüchte, Francesco würde mit den Franzosen verhandeln, erhärten sich immer stärker, auch wenn nicht wirklich klar ist, woher diese Nachreden stammen. Siehe dazu Benzoni 1997, 775.

¹²⁶ Das Misstrauen der Serenissima gegenüber Francesco war für ihn ein herber Schlag, seine ganze Fassungsllosigkeit, kommt in einem Brief vom 23. Juni 1497 an seine Frau zum Ausdruck, ASMn, AG, 1497: „...*che non più presto avessimo questa nova, che restassimo tutti confusi et semi morti, parendone novo che questo Stato sapientissimo et multo circumspecto, fosse venuto ad questi meriti senza volerne intendere le ragioni nostre.*“ Zitiert nach Malacarne 2005, 302.

Moro, der gegen zwei so starke Gegner kaum etwas ausrichten kann.¹²⁷ Auch hier zeigt Francesco seinen opportunistischen Hang: Statt sich erhobenen Hauptes auf die Seite seines Herrn zu schlagen, versucht er, Kontakte zum französischen Königshaus zu knüpfen.¹²⁸ Und in der Tat: Ludwig XII. legt für Francesco ein gutes Wort ein und so wird dieser erneut in die Dienste der Serenissima aufgenommen. Am 2. September 1499 wird Mailand eingenommen, nur fünf Tage später reiht sich Francesco im Triumphzug durch die Stadt ein unter den Gewinnern Frankreich, Venedig, dem Herzog von Ferrara und Cesare Borgia.¹²⁹

Nach dem Tod Papst Alexander VI. wird Francesco von seinem Nachfolger Julius II. am 25. Oktober 1506 zum Fahnenführer des Vatikans ernannt.¹³⁰ Erneut gerät Francesco in eine prekäre Lage, als am 23. März 1508 der Heilige Stuhl der Liga von Cambrai beitrifft, einer Allianz zwischen Frankreich, Kaiser Maximilian und dem Vatikan gegen Venedig, das sich geweigert hatte, die Städte Asola, Peschiera und Lonato zu restituieren.¹³¹ In der Nacht vom 7. zum 8. August 1509 wird Francesco unrühmlich während seiner Nachtruhe in der Nähe von Isola della Scala von den Venezianern gefangen genommen.¹³² Für Isabella beginnt eine schwere Zeit, in der sie alleine gegen

¹²⁷ Es war vor allem Isabella d' Este, die ihren Mann dazu bewogen hatte, sich auf die Seite des Sforza zu schlagen, zu dem sie – was eine zahlreiche Korrespondenz belegt – freundschaftliche Gefühle hegte. Siehe Malacarne 2005, 304.

¹²⁸ Er versuchte über seine Schwester, Witwe eines verstorbenen französischen Feldherrn, Kontakt zu knüpfen. Ebd., 2005, 304. Siehe auch Benzoni 1997, 776. Ludovico hingegen, der sich nun mit dem Rücken zur Wand sah, forderte von Francesco den Treueeid unter Androhung, dass ihm sonst sein Staat entrissen werden würde. ASMn, AG, b. 1615, Brief vom 1. Juni 1499 des Moro an seinen Mittelman Brognolo. Zitiert nach Mazzoldi 1961, II, 158. Auch der verzweifelte Versuch, den Markgrafen von Mantua mit den Städten Casalmaggiore, Piadena, Spineta und Calvatone zu ködern, scheiterte, da Francesco das Angebot ausschlug. Siehe Benzoni 1997, 776.

¹²⁹ Die Ereignisse und der Einmarsch in die Stadt werden sehr detailliert in drei Briefen Francescos aus dem Jahre 1499 an seine Frau Isabella beschrieben. Brief vom 1. Oktober aus Pavia an Isabella: ASMn, AG, b. 2113, c. 57; Brief vom 4. Oktober aus Pavia an Isabella: Ibid. C. 62 und schließlich Brief vom 6. Oktober an Isabella aus Mailand: Ibid. cc. 66r-69r. Abgedruckt bei Malacarne 2005, 306-309 mit einer folgenden sehr guten Textanalyse. Siehe Ebd., 2005, 310ff.

¹³⁰ Päpstliche Breve aufbewahrt im ASMn, AG, b. 386 bis. Abgedruckt bei Amadei, *Cronica universale della città di Mantova*, 388f.

¹³¹ Francesco bleibt, trotz der Bemühungen der Serenissima ihn auf ihre Seite zu ziehen, der Liga treu. Malacarne 2005, 318.

¹³² Siehe zu den Umständen der Gefangennahme Francescos den Aufsatz von Cessi 1913, 144-176. Zwei Briefe Isabellas schildern mit Entsetzen den in ihren Augen böswilligen Hinterhalt der Serenissima; so schreibt sie am 8. August 1509 an den Kardinal Gonzaga, Bruder von Francesco, dass „*tre milla cavalli legieri, o forse sei millia fanti vilani*“ das Lager ihres Mannes überfallen hätten. Siehe ASMn, AG, b. 2995, l. 21, l. 75. In einem weiteren Brief an Iacopo d'Arti, der ebenfalls am 8. August verfasst wurde, schreibt sie, dass die Gefangennahme ihres Mannes nur durch den Verrat der eigenen Männer möglich gewesen sei: „[...] *per tradimento de li homini proprii*.“ Siehe Ebd. 1913, 175. Fest steht, dass die Gefangennahme für jemanden, der sich gerne mit Hektor und Alexander dem Großen vergleichen ließ, nicht sehr ruhmvoll war. Wäre er in einer Schlacht den Feinden in die Hände gefallen, dann hätte dies immerhin eine ehrenvolle Niederlage bedeutet. Doch die Schmach wuchs, nachdem der Markgraf nach Venedig

potentielle Eroberer den Staat lenken muss.¹³³ Im Februar 1510 schlägt Papst Julius II. Isabella vor ihren Mann gegen den Erstgeborenen, den neunjährigen Federico, auszutauschen. Doch seine Frau lehnte zunächst diesen Tausch zugunsten von Mantua ab.¹³⁴ Ihre Reaktion führt zu einer Distanzierung von ihrem Ehemann von dem sich die Ehe nicht mehr erholen wird.¹³⁵ Schließlich erklärt sie sich bereit, den kleinen Federico als Geisel nach Rom zu Papst Julius II. zu schicken, um so die Freilassung ihres Mannes am 14. Juli 1510 zu erwirken.

Zwei Monate nach seiner Freilassung am 26. September 1510 wird Francesco von Papst Julius II. zum Gonfaloniere der Kirche berufen.¹³⁶

Am 21. Februar 1513 stirbt Julius II. und Federico Gonzaga kann wieder nach Mantua ziehen.¹³⁷ Nur vier Jahre später, drei Monate nach Kaiser Maximilian, stirbt Francesco am 29. März 1519 an Syphilis.

gebracht und vom Volk ausgebuht und beschimpft worden war. Vergessen war seine damals siegreiche Schlacht bei Fornovo. Zitiert nach Benzoni 1997, 778.

¹³³ Sowohl König Ludwig XII. als auch Kaiser Maximilian boten ihr an, Truppen zum angeblichen Schutz der Stadt zu schicken. Isabella lehnte jedoch beide Angebote ab, da ihr bewusst war, dass der sogenannte Schutz schnell zu einer Annexion führen konnte. Siehe Malacarne 2005, 320ff. Der Brief Isabellas an Ludwig XII., datiert auf den 12. August 1509, in dem sie seine Hilfe bezüglich Stationierung von Truppen zum Schutze der Stadt Mantua ablehnt, ist ebenfalls bei Malacarne 2005, 320f. abgedruckt. Das Original befindet sich im ASMn, AG, b. 2995, L. 21, l 107.

Isabella versucht alles erdenkliche, um ihren Mann aus der Gefangenschaft zu befreien. Sie schreibt Briefe an den König von Spanien, an den Papst, an die Medici, dem Herzog von Sachsen und den Herzog von Savoyen Ebd. 2005, 320, Anm. 84.

¹³⁴ Beaufort-Spontin 1994, 37; Benzoni 1997, 779; Malacarne 2005, 322f. Genau an dieser Stelle begeht Isabella einen schwerwiegenden Fehler, denn sie handelt eigensinnig und widersetzt sich dem Willen und dem Wohle ihres Mannes. Ein Tausch von Vater und Sohn war zu jener Zeit üblich und die an dem feindlichen Hof großgezogenen Kinder wurden auch standesgemäß versorgt und behandelt. Auch Cesare Borgia wurde von Papst Alexander VI. 1497 als Geisel der Franzosen an den neapolitanischen Hof geschickt. Allerdings gelang diesem bereits auf dem Hinweg die Flucht. Siehe dazu Neumahr 2007, 115f. Karl der III. von Navarra lebte in den Jahren 1377-1381 ebenfalls als Geisel am französischen Hofe und folgte seinem Vater Karl II. 1387 auf den spanischen Thron. Siehe dazu Leroy 2003, Sp. 982. Sicherlich mag es Isabella sowohl als Mutter als auch als Diplomatin schwergefallen sein, ausgerechnet Venedig, dem Staat, der ihre Heimatstadt Ferrara immer wieder bedrohte und ihren Bruder in unzählige Schlachten verwickelt hatte, ihren Sohn anzuvertrauen, doch die höfische Etikette sah es vor, sich dem Willen des Mannes zu unterwerfen. Und genau gegen diese Regel verstößt hier Isabella. Von diesem Fehler wird sich ihre Ehe mit Francesco auch nicht mehr erholen. Beaufort-Spontin 1994, 37.

¹³⁵ Francesco soll seine Frau aus der Gefangenschaft heraus als Hure bezeichnet haben, da sie sich dem Austausch von Vater und Sohn widersetzt hatte. Benzoni 1997, 779. So soll er wörtlich gesagt haben: „*Quela putana de mia moier*“. [„Diese Hure von meiner Frau“. Übersetzung der Autorin]. Zitiert nach Sanudo 1883, X, 327.

¹³⁶ Francesco erhält den Posten anstelle seines exkommunizierten Schwagers Alfonso d' Este. Mazzoldi 1961, II, 218. Da Julius II. erneut mit Venedig verbündet ist und sich gegen Ferrara stellt, das wiederum mit den Franzosen kollaboriert, wird Francesco damit beauftragt, an der Belagerung der Stadt Ferrara teilzunehmen. Doch Francesco windet sich immer wieder mit Ausreden über angebliches Unwohlsein. Benzoni 1997, 780; Mazzoldi 1961, II, 220. So kämpft er noch im Jahre 1513 siegreich mit den Venezianern gegen die Truppen Ludwig XII. in der Belagerung von Novara.

¹³⁷ Doch die französische Gefahr ist immer noch nicht gebannt, und als Ludwig XII. 1515 die Schlacht bei Marignano gewinnt, musste Federico erneut als Geisel an den französischen Hof gesandt werden.

Isabella, die nach der Freilassung ihres Mannes aus der venezianischen Gefangenschaft 1510 immer mehr von diesem isoliert und von den Staatsgeschäften ferngehalten worden war,¹³⁸ zieht sich in ihre neuen Witwengemächer in der Corte Vecchia zurück und beginnt 1520-23 mit den Umbauten der Räumlichkeiten. Sie stirbt schließlich im Jahr 1539 im Alter von 65 Jahren.

3.3 Lucrezia Borgia und Alfonso d'Este

Am 18. April 1480 erblickt Lucrezia Borgia in Subiaco als Tochter des spanischen Kardinals Rodrigo Borgia und seiner adligen Mätresse Vanozza Cattanei das Licht der Welt.¹³⁹ Zweieinhalb Jahre später wird ihr Vater am 11. August 1492 im vierten Wahlgang von der Kurie zum Papst Alexander VI. ernannt.¹⁴⁰

In diesem privilegierten Umfeld des Vatikans wächst Lucrezia zunächst bei ihrer Mutter auf, später wird sie im renommierten Kloster San Sisto in Rom im Katechismus unter-

Kaiser Maximilian marschiert daraufhin erneut in Italien ein, doch Francesco sieht sich durch die Geiselnhaft seines Sohnes am französischen Hofe, verpflichtet, zu Frankreich zu halten. Nach dem lang ersehnten Waffenstillstand stimmt Ludwig XII. zu, dass Federico am 23. März wieder an den heimatlichen Hof zurückkehren darf. Siehe Benzoni 1997, 781 und Malacarne 2005, 360f. Zum Aufenthalt Federicos am französischen Hofe analysiert anhand der erhaltenen Briefwechsel siehe vor allem den Quellenband von Tamalio 1994.

¹³⁸ Francesco verlagerte nicht nur seinen Wohnsitz außerhalb des Schlosses, sondern hielt seine Frau von jeglichen Staatsgeschäften fern und begann sich sogar mit seinen Sekretären gegen sie zu verbünden. Besonders Tolomeo Spagnoli und Vigo di Camposanpiero waren große Gegner von Isabella. Ihr Ehemann verbot ihr sogar den Zutritt in die Staatskanzlei. Siehe dazu Ferino-Pagden 1994, 72 und Iotti 2001, 14.

¹³⁹ Vanozza Cattanei war von 1468-1482 Mätresse des 1492 ernannten Papst Alexander VI. Aufgrund dieser Beziehung lebte sie in einer privilegierten Stellung und wurde von Rodrigo mit Kirchenoffizier Domenico d'Arignano und nach dessen Tod mit Giorgio San Croce, einem apostolischen Schreiber, verheiratet. Als dieser ebenfalls verstarb, vermählte sie sich in dritter Ehe mit Carlo Canale, einem Schützling der Familie Gonzaga. Vanozza zeugte über Lucrezia (1480-1519) hinaus mit Alexander VI. weitere Kinder, nämlich Juan (1476-1497), Cesare (1475-1507) und Jofré (1482-1517). Siehe dazu Locklin 1999, 769. Zu Vanozza Cattanei siehe Laureati 2002, 27f. und den Aufsatz von Hermann-Röttgen 1996, 119-127.

¹⁴⁰ Rodrigo Borgia besaß auch zu den Folgepapsten Pius II., Paul II., Sixtus IV. und Innozenz VIII. eine innige Beziehung: So unterstützte Rodrigo Borgia den von Pius II. veranlassten Kreuzzug gegen die Türken mit einer Flotte. Paul II. erweiterte schließlich die Rechte Rodrigos und übertrug ihm auch protokoliarische Aufgaben, so wie z.B. die Empfänge des neapolitanischen Prinzen Federigo. Siehe dazu De Roo 1924, II, 139. Sixtus IV. ernannt ihn 1471 zu einem der vier Sondergesandten, deren Aufgabe es ist, Waffen und Geldmittel für den Kreuzzug gegen die Türken aufzutreiben. Bei seiner Papsternennung 1492 verfügte Rodrigo außer den Bistümern Valencia, Porto und Cartagena auch unrechtmäßig über jene von Mallorca und Eger oder Erlau in Ungarn, die er neben vielen anderen kirchlichen Benefizien 1489 und 1491 von Papst Innozenz VIII. erhalten hatte. Siehe dazu Batllori 1992, 24-25 und ders. 1996, 52-53.

richtet. Bereits seit frühester Kindheit erhält eine ausgezeichnete Bildung.¹⁴¹ Sie beherrscht Spanisch, Italienisch, Französisch und ein wenig Griechisch und Latein.¹⁴²

Nach seinem Amtsantritt verteilt jedoch Alexander VI. wichtige kirchliche und weltliche Ämter unter seinen Söhnen, um das Papsttum an seine Familie zu binden und eine regelrechte Dynastie im Vatikan zu errichten.¹⁴³ Lucrezia wird ebenfalls seit der Thronbesteigung Alexander VI. zum politischen Spielball ihres Vaters, um dessen Macht zu sichern und zu mehren. Mit 13 Jahren wird sie am 2. Februar 1493 mit Giovanni Sforza, Freiherr von Pesaro und naher Verwandter der mit Frankreich sympathisierenden Familie Sforza aus Mailand vermählt. Francesco Sforza war ein Neffe zweiten Grades von Ludovico il Moro; als Graf von Cotignola verfügte er über das Lehensbrecht der Familie Sforza vor deren Verwandtschaft mit den Visconti in Mailand. Durch diese Ehe nähert sich Alexander VI. durch die Sforza an die französische Monarchie an und kann somit seine Position stärken, die nun durch das aragonesische Geschlecht in Neapel gefährdet wird. Nach dem Tod König Karl III. im Jahre 1497 erhebt der neue König Ludwig XII. von Frankreich, gestützt durch seine Verwandtschaft mit den Visconti, Anspruch auf das Herzogtum von Mailand. Papst Alexander VI. hat jedoch bereits seit einiger Zeit einen politischen Kurswechsel angeschlagen und sich wieder an Spanien und Neapel angenähert. Nach nur vier Jahren hat die mit Frankreich sympathisierende Familie Sforza in Alexanders Augen ihre politische Bedeutung verloren: Er lässt die Ehe zwischen Lucrezia und Giovanni Sforza aufgrund der angeblichen Impotenz ihres Gatten annullieren.¹⁴⁴ Dies impliziert somit, dass die Ehe nicht vollzogen wurde und dass Lucrezia noch immer ihre Jungfräulichkeit bewahre. Giovanni wurde zum Gespött der Bevölkerung.¹⁴⁵ Der gekränkte Ehegatte Giovanni Sforza setzt daraufhin das Gerücht in Umlauf, der Papst wolle seine Tochter für sich alleine haben, da er ein inzestuöses Verhältnis mit ihr unterhalte.¹⁴⁶ Mit diesen Gerüchten setzt die negative Propagan-

¹⁴¹ Es ist nicht bekannt, in welchen Fächern Lucrezia unterrichtet wurde, doch wurden adlige Mädchen meist in klassischer Literatur, Musik, Kunst und Philosophie gebildet. Kelso 1956, 58.

¹⁴² Vitale 2002, 241 und Locklin 1999, 771.

¹⁴³ Der Erstgeborene Pedro Luis wird zum Herzog von Gandía ernannt; Cesare, der Zweitgeborene, wird Kardinal. Juan nimmt nach dem plötzlichen Tode seines Bruders Pedro Luis im Jahre 1488 dessen Herzogwürde über Gandia an; er selbst findet jedoch unter mysteriösen Umständen 1497 den Tod. Goffredo, der jüngste, heiratet schließlich eine Dame des aragonesischen Königshauses in Neapel.

¹⁴⁴ Spanische Truppen erobern am 9. März 1497 die noch in der Gewalt der Franzosen gebliebene Festung Ostia; am 8. Juli krönt Kardinal Cesare Borgia als päpstlicher Gesandter den neuen König von Neapel, Ferdinand II. Zur Impotenz als Grund zur Annullierung der Ehe siehe Batllori 1992, 27.

¹⁴⁵ So schreibt Sanudo 1879, I, 73: „...de la qual cosa non solamente li cardinali e prelati Romani, ma tutta l'Italia, e qualunque altro loco fu udita la novella, tutte ne ridevano.“

¹⁴⁶ Siehe Brief vom 23. Juni 1497 des Botschafters aus Ferrara Beltrando Costabili an den Herzog von Ferrara Ercole I. Este. Darin berichtet Costabili, dass Giovanni Sforza Ludovico il Moro folgendes gesagt

da über Lucrezia ein und die Legenden über ihr Verhältnis zu ihrem Vater und ihrem Bruder Cesare finden bis heute, nicht zuletzt durch das Drama von Victor Hugo, ihr Fortleben.¹⁴⁷

Das neue Bündnis zwischen den Borgia und dem Reich von Neapel führt im Jahre 1498 zur zweiten Ehe Lucrezias mit Alfons von Aragon, Sohn des Königs Alfons von Neapel. Doch diese Verbindung soll noch kürzer als die erste andauern: Das Bündnis zwischen der römischen Kirche und König Ludwig XII. von Frankreich veranlasst Lucrezias Bruder, Cesare Borgia, seinen Schwager zu ermorden.¹⁴⁸

Lucrezia ist zu diesem Zeitpunkt 20 Jahre alt und hat bereits zwei der Staatsraison willen geschlossene und gescheiterte Ehen hinter sich.¹⁴⁹ 1502 heiratet sie nach langen Verhandlungen zwischen ihrem Vater und ihrem Schwiegervater Alfonso d'Este.¹⁵⁰ Zusammen mit ihrem dritten Mann¹⁵¹ tritt sie nach dem Tod ihres Schwiegervaters 1505 die Regentschaft über Ferrara an und gebärt drei Jahre später, 1508, den ferraresischen Erbfolger Ercole II. d'Este.¹⁵² Alfonso muss sich während seiner Regierungszeit über Ferrara ebenso mit den kriegerischen Unruhen mit Venedig und der päpstlichen Kurie

habe: „Anzi conosciuta infinite volte, ma chel Papa non gelha tolta per altro se non per usare con lei. Extendendose moto a carico di S. Beat^{n.e}.“ Der Brief befindet sich heute im Archiv in Modena. Zitiert nach Gregorovius 1875, 109, Anm. 1, ohne Angabe der Archivnummer.

¹⁴⁷ Auch Sanudo 1879, I, 649 berichtet über die Heiratspolitik, in die Lucrezia verwickelt war, und betont, dass die erste Ehe aufgrund angeblicher Impotenz des Gatten aufgehoben wurde. Bereits Francesco Maturanzio bezeichnet Lucrezia als „la maggiore puttana di Roma“, die „größte Hure Roms“. Siehe Maturanzio 1851, 73. Die Erstausgabe von Victor Hugos „Lucrèce Borgia: drame“ erschien 1833 in Brüssel. Während der Annullierung ihrer ersten Ehe zieht sich Lucrezia in das Kloster San Sisto zurück und gebärt kurz darauf ein Kind, dessen Geschlecht nicht genannt wird. Siehe dazu Sanudo 1879, I, 656. In der Forschung sind die Umstände der Schwangerschaft umstritten und die tatsächlichen Ereignisse unklar. Offiziell wurde behauptet, dass der Sohn von Lucrezias zweiten Ehemann Alfons von Aragon sei. Diese Meinung vertritt auch Laureati 2002, 27. Die heutige Forschung geht jedoch davon aus, dass Rodrigo, der „Infans Romanus“, aus der Verbindung zwischen Lucrezia und ihrem Geliebten Perotto Caldès, einem Amtsdienstler ihres Vaters, entstanden sei. Perotto wurde unter mysteriösen Umständen ermordet. Siehe dazu Schüppert 1996, 128; Chiappini 2001, 222 und Vitale 2002, 242.

¹⁴⁸ Am 15. Juli des Jahres 1500 wird Alfonso auf offener Straße von Unbekannten erstochen. Lucrezia pflegt ihn fürsorglich und als er außer Lebensgefahr ist, scheint das Schlimmste überstanden. Doch am 18. August dringt Cesare in das Schlafgemach Alfonsos ein und tötet seinen Schwager. Darüber berichtet Maturanzio 1851, 73, Anm. 2. Zum Mordanschlag siehe auch Vannucci² 2004, 64.

¹⁴⁹ Die dritte Ehe der Lucrezia Borgia mit Alfonso d'Este, dem Erben des Herzogtums Ferrara, bedeutete eine Nobilitierung für die Familie des Papstes und begünstigte zugleich die Bestrebungen Cesare Borgias, der 1499 von seinem Vater zum Herzog der Romagna ernannt worden war. Ein weiterer Grund für diese Verbindung könnte das Bündnis Alfonso I. mit dem französischen König darstellen, der wiederum der mächtigste Freund des Papstes war. Venturi 2004b, 118.

¹⁵⁰ Zu den langwierigen Verhandlungen siehe Bellonci 1960, 177-215.

¹⁵¹ Auch für Alfonso d'Este war es bereits die zweite Ehe. Seine erste Frau Anna Maria Sforza war bereits 1497 verstorben. Chiappini 2001, 265.

¹⁵² Nach ihm kommen vier weitere Kinder auf die Welt: Ippolito (25. August 1509 - 2. Dezember 1572), Alessandro (April 1514 - 10. Juli 1516), Eleonora (4. Juli 1515-15. Juli 1575) und Francesco (1. November 1516 - 22. Februar 1578).

auseinandersetzen wie sein Schwager Francesco Gonzaga. Im Gegensatz zu diesem folgt er strikt einer politischen Linie gegen Venedig. Als Mitglied der Liga von Cambrai, wird er 1509 im Krieg gegen Venedig zum *Gonfaloniere* Papst Julius II. ernannt. Nachdem sich Papst Julius II. im Zuge eines politischen Kurswechsels wieder an die Serenissima annähert, Alfonso dies aber nicht unterstützt, wird er am 09. August 1510 exkommuniziert.¹⁵³ An der Seite Frankreichs kann Alfonso die Schlacht um Ravenna für sich gewinnen und wird dann vom Papst wieder in die Kirche aufgenommen. Lucrezia erleidet während der fünften Schwangerschaft eine Fehlgeburt und stirbt am 15. Juni 1519 an den Folgen des Kindbettfiebers. 1526 /27 kämpft Alfonso erneut auf der Seite Frankreichs gegen Papst Clemens VII., bis ihm dieser kurz vor seinem Tode die Herzogtümer Reggio und Modena wieder zuspricht, die seinem Vater Ercole entrissen worden waren. Alfonso stirbt schließlich am 31. Oktober 1534 fünfzehn Jahre nach seiner Frau.

4. Männliches Mäzenatentum - visuelle Inszenierungen herrschaftlicher Magnifizenz

4.1 „*Militari potencia triumphus decretus*“¹⁵⁴ – Von militärischer Macht und siegreichen Herrschern

Die visuelle Darbietung des Herrschers bildet die Grundlage höfischer Repräsentation und beeinflusst nicht nur die Wahrnehmung und Meinungsbildung des einzelnen Betrachters, sondern vor allem auch des Kollektivs.¹⁵⁵ Dass sich Regenten in der Öffentlichkeit in einem vorteilhaften und glanzvollen Licht darstellen wollten, beruht auf der rational nachvollziehbaren Eitelkeit des Individuums verbunden mit dem Wunsch, sich gemäß dem politisch-gesellschaftlichen Rahmen adäquat zu präsentieren.¹⁵⁶ Nicht das reelle Antlitz war von Bedeutung, sondern vielmehr das Bild, mit dem sich der Regent

¹⁵³ Mazzoldi 1961, Bd. II, 218.

¹⁵⁴ „Aufgrund seiner kriegerischen Fähigkeiten wurde für ihn ein Triumph(zug) beschlossen“ [Übersetzung der Autorin]. Die Formulierung stammt aus der zweiten Leinwand Mantegnas aus dem Zyklus des Triumphzugs des Caesar, den Francesco II. dem Künstler in Auftrag gab. Siehe dazu das folgende Kapitel 4.1.1 „Das Leitmotiv des Divus Julius Caesar“ dieser Arbeit.

¹⁵⁵ Siehe dazu den Aufsatz von Warnke 1992, 23-28. Der Autor erläutert stringent die Wirkung der visuellen Wahrnehmung des Herrschers durch das Volk durch gezielte Bilderpolitik über die Epochen hinweg und erläutert plausibel, dass Augeneindrücke rhetorische Gewandtheit um ein Vielfaches überwiegen, so dass politische Meinungsbildung gezielt durch die visuelle Ebene gelenkt werden kann.

¹⁵⁶ Schneider 1992, 13.

selbst identifizierte und von seiner Umwelt wahrgenommen werden wollte.¹⁵⁷ Äußerlichkeiten dienten der Hervorhebung des Charakters des Dargestellten; sein Geist und seine Wertvorstellungen sollten den Betrachter deutlich vor Augen geführt werden. Die Funktion des dargestellten Raumes bestand in der Hervorhebung der Stärken des Abgebildeten und sollte ihn außerhalb seines Wirkungsfeldes dennoch mit diesem in Verbindung bringen. Idealisierungen wie bei Frauenportraits standen bei Männern nicht im Vordergrund, vielmehr sollte der Status unterstrichen werden.¹⁵⁸ Die Repräsentationsfunktion des Herrscherportraits diene somit vor allem der Demonstration der durch die Herrschaft errungenen Macht, der damit verbundenen Privilegien sowie der charakterlichen und politischen Stärken.

Sowohl Ercole d'Este, sein Sohn Alfonso d'Este, als auch der angeheiratete Schwiegersohn und Schwager Francesco Gonzaga, ließen sich als militärisch erfolgreiche Staatsmänner abbilden. Die Zurschaustellung männlicher Tugenden vermittelte das Bild des unbesiegbaren, starken Regenten. Trafen diese Attribute für Ercole und Alfonso auch in

¹⁵⁷ Die sog. „Identität“ war um 1500 keinesfalls mit den individuellen Zügen des Dargestellten erklärbar, vielmehr setzte sie sich aus dem Verhältnis der äußeren Erscheinung in Verbindung mit dem „Wahrgenommenwerden“ durch sein Umfeld zusammen. Siehe Ebd. 1992, 14. Das Portrait sollte zwar nachahmen, aber dennoch verbessern. Siehe Panofsky ²1960, 25.

Bei Portraits spielte der kunsttheoretische Begriff der *idea*, dem Einfall des Künstlers gepaart mit der Erkenntnis des Schönen, eine übergeordnete Rolle. Raphaels Brief an Castiglione aus dem Jahre 1524 (siehe dazu auch Kapitel 5.1.3 „Die Notwendigkeit der Schönheit „*splendente come una dea*“ – Die Idealisierung im Portrait“ dieser Arbeit), in dem er den Begriff der *idea* aufgreift, ist maßgebend für die Idealisierung im Portrait durch den Künstler. So soll der Maler die in natura existierenden Vorzüge erfassen, summieren und zu einem stimmigen Gesamtbild vereinen. Bereits Alberti versteht in Anlehnung an die neoplatonischen Strömungen in seinem Traktat *della pittura* das Studium der Natur als maßgebend zur Darstellung von Schönheit und führt in diesen Zusammenhang ebenfalls die Zeuxis-Anekdote an. Siehe Alberti/Bartoli²⁰¹⁰1782, *della pittura*, II, 311f. und Panofsky ²1960, 95, Anm. 134. Insgesamt fasst Panofsky ²1960, 37 die Anschauung zur *idea* in der Renaissance wie folgt treffend zusammen: Einerseits verkörpert der Begriff die Vorstellung einer naturübertreffenden Schönheit, welche unserem heutigen Verständnis von Ideal entspricht, und zweitens beinhaltet der Begriff ebenso die Bedeutungen *concetto* (Konzept) und *pensiero* (Gedanke), also die künstlerische Eingebung, die der äußeren Darstellung vorausgeht. Zum Forschungsstand der „weiblichen“ Portraittheorien siehe Kapitel 5.1.3 „Die Notwendigkeit der Schönheit „*splendente come una dea*“ – Die Idealisierung im Portrait“ dieser Arbeit.

¹⁵⁸ Siehe dazu den Aufsatz von Woods-Marsden 1987, insb. 210f. Nicht selten wurde ein Herrscherbildnis mit dessen Imprese versehen, dem sog. Lebensmotto, welches sich der Regent als Lebenshaltung zum Ziel gesetzt hatte. Zu den Impresen siehe Schneider 1992, Anm. 24. Meist handelte es sich dabei um symbolische, moralisierende Inhalte, die die Stärken und Vorzüge oder die Glaubenssätze des Abgebildeten hervorhoben. Giovio verfasste 1551 seine Abhandlung *Dialogo dell'imprese militari et amorose*, in der er Richtlinien für Impresen postulierte und zahlreiche schon existierende darin als Exempla aufnahm. Das Manuskript wurde posthum 1555 veröffentlicht. Siehe dazu die Edition von Giovio/Doglio 1978. Francesco II. Terrakottabüste wird auf dem Brustpanzer von seinem Emblem des Schmelztiegels geziert, das auf seine militärischen Fähigkeiten hindeuten soll. Siehe dazu auch **Kat. Nr. 2.2.C.1** (ohne Abbildung).

Wahrheit zu, da sie sich auf dem Schlachtfeld bewährt hatten, so galt Francesco als kein besonders guter Stratege.¹⁵⁹

Ein Portrait Ercole d'Estes von Dosso Dossi, welches auf der Kopie eines heute verschollenen unvollendeten Originals vom Hofmaler Ercole de Roberti um 1494-1496 beruht,¹⁶⁰ zeigt den Fürsten im Halbportrait in Dreiviertelansicht in Rüstung vor einem schwarz gehaltenen Hintergrund (**Kat. Nr. 2.1.B.2**) Auf seinem Barett ist eine Brosche mit der Darstellung der Göttin Minerva angebracht. Die Dunkelheit der Leinwand gepaart mit den Lichtpunkten auf der Rüstung heben Ercoles Rolle als Heerführer und Kriegsstrategie deutlich hervor. Der zur Seite gewandte Kopf, der entschlossene Gesichtsausdruck, das graue an der rechten Schläfe leicht zerzauste Haar erwecken den Anschein einer Momentaufnahme.¹⁶¹ Die starre Position des Rumpfes und des auf der Brüstung ruhenden Armes deuten hingegen auf eine sorgfältig durchdachte Komposition hin, die Ercole als siegreichen und entschlossenen Feldherren charakterisieren soll. In welchem Maße sich die Kopie Dossis von de Robertis erster unvollendeter Fassung

¹⁵⁹ Im Jahre 1497 wurde Francesco vom Senat Hochverrat und Kollaboration mit den Franzosen vorgeworfen, so dass ihm alle militärischen Würden, darunter das Amt des Obertruppenführers, aberkannt wurden.. Zu Francescos politischer Karriere siehe Kapitel 3.2 „Isabella d'Este und Francesco Gonzaga“ dieser Arbeit.

¹⁶⁰ Es gibt zwei Dokumente, in denen ein Portrait Ercole d'Estes des Malers Ercole de Roberti erwähnt wird. Bei dem ersten Schriftstück handelt es sich um einen Brief Isabellas an eine gewisse Hippolita, datiert auf dem 16. Mai 1494, ASMn, AG, 2991, lib. 4, lettera 197, c. 61 r.: „*Fate intendere a magistro Hercule pictore...ma voressimo bene che el ce mandasse subito el retracto del Ill.mo signiore nostro patre vestito de colore col suo capello intesta come solea andare.*“ Zitiert nach Manca 1992, 220, Dok. Nr. 68 Beim zweiten Dokument handelt es sich um einen Brief Alfonso d'Estes an seine Schwester Isabella d'Este, datiert auf den 4. Januar 1497, ASMn, AG, Nr. 1187, R. 21, lettere di Alfonso d'Este.: „*Il quadro dove e la imagine del Ill.mo Signore nostro commune patre, che haveva principato maestro Hercule, [...] mando a Vostra Signioria [...].*“ Zitiert nach Manca 1992, 232, Dok. Nr. 86.

Dosso Dossi fertigte 1524 und 1528 nachweislich posthum zwei Portraits von Ercole d'Este an, die heute nicht mehr identifiziert werden konnten, dessen Existenz jedoch in Briefen überliefert sind. Dazu Mezzetti 1965a, 57-63 und Gibbons 1968, 190f.. Ein Brief Isabellas an Hieronymo Ziliolo, ihren Mittelsmann am ferrareser Hof, gibt darüber Auskunft, dass Isabella beabsichtige, eine Kopie eines Portraits ihres Vaters in Auftrag zu geben und dafür eine Mütze und einen Wams ihres Vaters zugeschickt haben wollte. So schreibt sie am 28. April 1512 an Ziliolo: „*Hieronimo Ziliolo. Sp. Amice noster carissime havemo un retracto di la fe. Me. Dello Ill. nostro patre, molto simile et bono, ma cum una beretta et zupone antiqui de quelli che se solvevano usare. Voressimo farne cavare un altro da questo cum una beretta et zupone de quelli che portava al tempo chel moriette; però vi pregamo vogliati mandareci uno de quelli suoi zuponi et beretta, che subito visto che li haverà il dipintore ve li remetteremo et ne aviaresti apresso sel portava tondo in la beretta, che di tutto ni faresti cosa grandissima [...].*“ Zitiert nach Luzio ¹⁹¹³1974, 187 (ohne Angabe der Archivsignatur). Dosso befand sich 1512 in Mantua, so dass Isabella mit sehr großer Wahrscheinlichkeit ihn mit der Kopie des Gemäldes beauftragte. Luzio ¹⁹¹³1974, 187. Diese Meinung wird seitdem einstimmig von der Forschung anerkannt. Siehe dazu Manca 1992, 156 und Paolozzi Strozzi 2004, 156, Kat. Nr. 47.

¹⁶¹ Siehe Paolozzi Strozzi, 2004, 156, Kat. Nr. 47.

unterscheidet, lässt sich nur schwer nachvollziehen; mit großer Wahrscheinlichkeit verlieh Dosso seinem Werk auch seine eigene Note. Der besonnene zurückblickende Gesichtsausdruck Ercoles könnte auch im Nachhinein als Verklärung in Andenken an den Verstorbenen entstanden sein.¹⁶² Dosso hat mit Sicherheit auch die Kopfbedeckung geändert, so ließ sich Isabella eine Mütze ihre Vaters aus Ferrara zuschicken, die er in den letzten Jahren getragen hatte, da sie jene auf Ercole de Robertis Portrait als altmodisch empfand.¹⁶³

Die Darstellung der Kriegsgöttin Minerva verwendete Ercole ebenso auf der Rückseite einer 1494/95 geprägten Medaille (**Kat. Nr. 2.1.A.2**). Das Prägedatum der Medaille fällt ebenso wie Ercole de Robertis verschollenes Portrait von Ercole, dessen Kopie Dossos uns heute erhalten geblieben ist, in den gleichen Zeitraum um 1494/96 mit dem Beginn des Einmarschs der Franzosen in Italien zusammen.¹⁶⁴ Ercole d'Este präsentiert sich vor dem Hintergrund der militärischen Auseinandersetzungen mit den französischen Truppen als selbstbewusster Feldherr. Minerva als Kriegsgöttin versinnbildlicht den gewünschten siegreichen Ausgang der Gefechte für Ferrara unter ihren Fürsten und Heerführer Ercole.

Auch Alfonso d'Este folgte dem Vorbild seines Vaters und ließ sich als erfolgreicher Kriegsmann abbilden. 1523 entstand während eines kurzen Aufenthalts Tizians am ferrareser Hof ein Portrait des Herzogs, welches dieser bereits zehn Jahre später seinem Bündnispartner Karl V. als Dank für die Unterstützung im Krieg gegen die Serenissima als Geschenk zukommen ließ. Noch vor Aushändigung des Bildes an den König bat Alfonso Tizian, der sich in Bologna aufhielt, um eine Kopie des Originals.¹⁶⁵ Da Alfonso jedoch im darauffolgenden Jahr 1534 starb, sah er die zweite von Tizian gefertigte

¹⁶² Die Schlaglichter gehörten nicht zu Ercole de Robertis Repertoire und können als Dossos Handschrift angesehen werden, da er diese bei der Darstellung von Rüstungen oft verwendete, so wie etwa bei dem „hl. Georg im Kampf mit dem Drachen“ (Abbildung bei Humfrey 1998a, Kat. Nr. 43, 227) oder auf dem Gemälde „Duell zwischen Roland und Rodomonte“ (Abbildung bei ebd. 1998, Kat. Nr. 50, 251).

¹⁶³ Luzio¹⁹¹³ 1974, 187 und Anm. 160 dieser Arbeit.

¹⁶⁴ Gundersheimer 1973, 225ff.

¹⁶⁵ Brief Tizians an Alfonso d'Este datiert auf den 10. März 1533: „[...] *a fornire la copia del ritratto di S.M. che porto meco a nome di V. Ecc.tia.*“ Zitiert nach Cavalcaselle/Crowe 1877, I, 343. Siehe auch Nicosia 1998, Kat. Nr. 2, 148 und dies. 2004, Kat. Nr. 141, 388. Zum Aufenthalt Karl V. in Italien siehe Campori 1874, 601-611.

Ein zweiter Brief Teobaldos an Ercole II. d'Este datiert auf den 30.12.1536, gibt darüber Auskunft, dass nach dem Tod Alfonsos Tizian das Bild seinem Sohn Ercole aushändigen wollte: „*Questa matina ho portato in casa à messer Titiano dosento scudi d'oro in oro per nome de l' Extia Vra la quale ringratia senza fine et molto se le raccomanda; et mi ha dicto voler vernigar lo retracto et che mi lo darà fra doi giorni, et io subito lo manderà à Quella ben acomodato in una capsia, et certo la Vra Extia non lo darà via se lo vederà, perch'è bellissimo.*“ Zitiert nach Gronau 1928, 246.

Fassung nicht mehr. Das Bildnis wird sich jedoch wohl kaum von der ersten Version unterschieden haben, war ja Alfonsos Wunsch ausdrücklich, eine Kopie zu erhalten. Beide Gemälde Tizians sind heute verloren gegangen, es hat sich jedoch eine Kopie des Bastianino erhalten (**Kat. Nr. 2.3.B.5**). So soll laut Vasari anlässlich eines Aufenthalts Michelangelos am ferrareser Hofe Tizians Portrait des Herzogs Alfonso sehr gelobt haben.¹⁶⁶ Im Gegensatz zu seinem Vater präsentiert sich Alfonso nicht nur als Heerführer in Rüstung, sondern betont durch sein prächtiges Gewand ebenso seine Machtposition als Herzog über Ferrara. Sowohl das Kanonenrohr, das Schwert, als auch sein militärischer Orden überhöhen ihn als vollkommenen Strategen und siegreichen Feldherren. Die Kanone soll mit großer Wahrscheinlichkeit die sog. *Giulia* repräsentieren: Nachdem das Volk im Zorn gegen Papst Julius II. dessen Bronzestatue des Michelangelo, welche sich in einer Nische in San Petronio in Bologna befand, gestürzt und infolgedessen beschädigt hatte, kaufte der Herzog das lädierte Kunstwerk und ließ daraus eine Kanone gießen, die er im Spott gegen den verfeindeten Papst „La Giulia“ taufte.¹⁶⁷ Alfonso betrachtete sich bereits in seiner Jugend als starker militärischer Herrscher: Im Alter von 16 Jahren lässt er sich auf einer Medaille als Kriegsgott Mars darstellen (**Kat. Nr. 2.3.A.1**). Obwohl er aufgrund seines jugendlichen Alters noch keinerlei Erfolge auf dem Schlachtfeld vorweisen konnte, reiht er sich bereits in die Tradition seines Vaters Ercole ein und lässt sich als siegreicher Soldat repräsentieren.¹⁶⁸

Bereits als junger Mann will Alfonso in die Fußstapfen seines Vaters treten und sich als starker Nachfolger präsentieren. Im Alter, als gesetzter und gereifter Herzog, zeigt er sich hingegen mit den Insignien seiner Macht: Die Kanone und das Schwert weisen ihn als siegreichen Strategen aus.

Francesco Gonzagas militärische Erfolge waren hingegen bescheidener. Während ihm 1495 während der Schlacht von Fornovo die Gefangennahme Karls von Bourbon gelang, wurden ihm bereits zwei Jahre später 1497 von Venedig alle militärischen Ämter aberkannt, da ihm vorgeworfen wurde, mit den Franzosen verhandelt zu haben.¹⁶⁹ Auf

¹⁶⁶ Vasari /Bettarini 1966–1987, VI, 61: „*Il duca lo menò a spasso [...] per il palazzo, e quivi gli mostrò ciò che aveva di bello, fino a un suo ritratto di mano di Tiziano, il quale fu da lui molto commendato.*“

¹⁶⁷ Ebd. 1966 - 1987, VI, 32f.: „*Questa statua fu rovinata da Bentivoglio, e l'bronzo di quella venduta al duca Alfonso di Ferrara, che ne fece una artiglieria, chiamata la Giulia, salvo la testa, la quale si trova nella sua guardaroba.*“

¹⁶⁸ Während Alfonso für sich den Kriegsgott Mars wählte, griff Ercole in Anspielung auf seinen Namen auf den Halbgott Herakles zurück, den er ebenfalls auf die Rückseite einer Medaille mit seinem Antlitz abbilden lies. Siehe dazu Kapitel 4.1.2 „Das Vorbild des Herakles“ dieser Arbeit.

¹⁶⁹ Benzoni 1997, 775 und Kapitel 3.2 „Isabella d'Este und Francesco Gonzaga“ dieser Arbeit.

der 1495 anlässlich der gewonnenen Schlacht von Fornovo geprägten Medaille zeigt sich Francesco als Imperator Tiberius (**Kat. Nr. 2.2.A.1**, ohne Abbildung), der die Räter besiegte, nackt auf seinem Pferd durch die Flammen reitend.¹⁷⁰ Die Figur des römischen Kaisers gleicht in der Physiognomie Francescos Portrait auf der Vorderseite der Medaille: Sein schulterlanges, gewelltes Haar so wie sein spitz zulaufender Vollbart weisen den Dargestellten als Francesco in der Rolle des römischen Kaisers aus. Die Inschrift huldigt ihm als *Liberator universae italiae*, was angesichts einer gewonnenen Schlacht, ein hohes Maß an Selbstvertrauen zum Ausdruck bringt. Francesco bleibt seiner Rolle als siegreicher Feldherr stets treu, auch nachdem ihm zwei Jahre später alle militärischen Ämter entzogen wurden und er bei der Serenissima in Ungnade fiel. So ließ er dennoch 1498 eine Portrait-Büste aus Terrakotta von Gian Cristoforo Romano (**Kat. Nr. 2.2.C.1**, ohne Abbildung) fertigen, in der er in einer mit Kriegssymbolen gezierten Rüstung dargestellt ist.¹⁷¹ Durch die Darstellung des lodernenden Feuers auf seinem Brustpanzer treten Francescos Insignien der Macht deutlicher hervor: Die Flammen versinnbildlichen seine militärische Kraft durch die errungenen Siege, zugleich werden im Feuer die Waffen für den Kampf geschmiedet. Diese Symbolik wird weiter aufgegriffen: Unter Francescos *Impresa* thront ein Adler mit weit aufgeschlagenen Flügeln auf einer antiken Rüstung, einen Lorbeerkranz im Schnabel emporhebend. Auf der linken Schulterseite ist der Heroldstab abgebildet, das Symbol des Friedens und der Ration,¹⁷² während das rechte Schulterblatt von einem römischen Soldaten geziert wird, der den Tempel des Janus emporhält und mit den geöffneten Tempeltüren an die kriegerischen Auseinandersetzungen mit Karl VIII. erinnern soll.¹⁷³ Francesco zeigt sich in der Tradition seines Schwiegervaters als siegreicher Feldherr und überhöht sich, indem er seine antikisierende Rüstung mit Symbolen des Krieges ausschmückt. Verweist Ercole in seinem Portrait des Dosso (**Kat. Nr. 2.1.B.2**) auf sein kriegerisches Geschick allein

¹⁷⁰ Signorini 2006a, Kat. Nr. 57, 400f. Die Episode wird bei Horaz, *Carmina*, IV, 14, 14-24 geschildert. Die frühe Forschung war der Ansicht, dass es sich bei dem Reiter um Markus Curtius handelte, einem jungen römischen Soldaten, der sich todesmutig in den durch ein Erdbeben entstandenen Erdschlucht des Forum Romanum warf, um diesen zu füllen und somit den Tod weiterer Menschen zu verhindern. Diese Episode wird in Livius, *Ab urbe condita*, liber VII, 6 überliefert. Allerdings scheint die Identifizierung des Markgrafen mit einem einfachen Mann aus dem römischen Volk nicht adäquat, die Gleichsetzung mit einem römischen Imperator hingegen schlüssiger zu sein. Überdies werden in den Quellen des Livius keine Flammen genannt. Siehe dazu Gasperotto 2006, Kat. Nr. 1. 18, 147.

¹⁷¹ Es hat sich noch eine weitere Büste erhalten, die sich der ersten sehr ähnelt, allerdings nicht so fein gearbeitet wurde. Es handelt sich dabei um Gian Cristoforo Romano, Büste des Francesco Gonzaga, um 1498, Terrakotta, 95 x 65 cm, Mantova, Museo Civico della Città, Abbildung bei Signorini 2006b, 141]. Siehe dazu auch Trapp 1981, 155f., Kat. Nr. 100 und Signorini 1994, 121-126, Kat. Nr. 55.

¹⁷² Brown 1973, 157.

¹⁷³ Ebd. 1973, 157.

durch die Reduzierung auf seine Rüstung und auf eine Kanone, so steigerte sein Sohn Alfonso die Bildformel durch die Hervorhebung seiner herrschaftlichen Magnifizienz (**Kat. Nr. 2.3.B.5**): Das Kanonenrohr und sein Schwert stehen kompositorisch im Gleichgewicht, das prächtige Gewand aus Samt, weist auf seine Herrscherrolle über Ferrara hin. Als junger aufstrebender Prinz ohne Erfahrungen auf dem Schlachtfeld zeigt sich Alfonso als Kriegsgott Mars (**Kat. Nr. 2.3.A.1**) den Wunsch zum Ausdruck bringend, seinem Vater nachzueifern, was ihm als Nachfolger Ercoles auch gelang.

Francescos militärische Erfolge waren hingegen bescheidener; seine gewonnene Schlacht bei Fornovo, die sich aufgrund des unentschiedenen Ausgangs auch die französischen Truppen als eigenen Erfolg verbuchten, wählte er zum Anlass, sich als Befreier Italiens feiern zu lassen. Die militärische Degradierung hielt Francesco nicht davon ab, sich immer noch als erfolgreichen Soldaten darstellen zu lassen. Insbesondere seine Identifikation mit Kaiser Tiberius auf der Medaille von 1495 greift der Bildsprache seines Schwiegervaters Ercole voraus: Im Zuge der *Addizione Erculea* durch seinen Hofarchitekten Biagio Rossetti ließ Ercole ein nie realisiertes Reiterstandbild für die neu geschaffene Piazza Nuova, der heutigen Piazza Ariostea, der größten öffentlichen Platzanlage Ferraras, konzipieren¹⁷⁴ (**Kat. Nr. 2.1.C.1**).

Die Planung sah vor, dass sich die Statue auf einem von zwei etwa 70 Fuß hohen Säulen getragenen Gebälk befinden sollte.¹⁷⁵ Wie stark Ercole in dem Projekt involviert war, zeigen zahlreiche Dokumente, die die Planung dokumentieren.¹⁷⁶ Zwar wurde der Platz angelegt und man begann auch mit der Ausführung des Sockels, doch letzten Endes wurde das Projekt nie vollendet.¹⁷⁷ Über den Entwurf des Reiterdenkmals für Ercole

¹⁷⁴ Zur *Addizione Erculea* siehe Kapitel 4.1.4 „Im Glanz des Fürsten: Urbane Projekte in Ferrara und Mantua“ dieser Arbeit. Die erste Nachricht über das geplante Monument stammt aus dem Jahre 1498 aus dem *Diario Ferrarese*. Siehe dazu Pardi 1928-1933, 127f.: „[...] *et in suso la piazza de dicta Terranuova se faceano cavamneti, ove il Comune di Ferrara volea fare ponere una grossa colona de marmoro, per metterli suso poi, de bronzo dorato, il duca Hercole a cavallo, in memoria che sua signioria, haveva fatto fare Terranuova et fosse. Lo exercizio del quale [Ercole], per stare giojoso, è ogni giorno de andare a cavallo, a Mesa ad una, mo' ad un'altra de giesa, et ordinare che siano ornate*“. Zitat der Passage auch bei Rosenberg 1997, 153, Anm. 3.

¹⁷⁵ Zaccarini 1917, 161; Manca 1989, 533.

¹⁷⁶ Es haben sich zahlreiche Quellen zu dem Monument erhalten, die von Rosenberg sehr gut zusammengetragen worden sind. Siehe dazu Rosenberg 1997, 153-157, 181. Zu den Quellen bezüglich der Planung und teilweise begonnenen Ausführung der Reiterstatue siehe **Kat. Nr. 2.1.C.1** dieser Arbeit.

¹⁷⁷ Eine Säule rutschte beim Transport in das Gewässer des Pos und versank darin. Siehe dazu *Croniche di Ferrara* 126f. zitiert nach Rosenberg 1997, 281, Anm. 11; der frühe Tod des Herzogs 1505 brachte schließlich die Umsetzung des Projektes zum Erliegen. Dazu Liebenwein 1984, 11.

d'Este sind nur zwei Abbildungen aus dem 17. Jh. erhalten geblieben¹⁷⁸ (**Kat. Nr. 2.1.C.1**).

Der Entwurf des Monuments stammte vermutlich von Ercole de Roberti, der bereits 1496 verstorben war: Im Vertrag zwischen dem beauftragten Steinmetz di Giorgio und Ercole d'Este wurde festgelegt, dass dieser das Denkmal nach einem Entwurf des „*Herculis de grandis Pictoris*“ errichten sollte.¹⁷⁹ Das Todesdatum de Robertis im Jahre 1496 weist darauf hin, dass sich Ercole d'Este bereits mehrere Jahre vor dem Vertragsabschluss für die erst im Jahre 1499 dokumentierte Planung des Monuments befasst hatte. Es handelt sich um die erste neuzeitliche Konzeption einer Platzanlage, in deren Mitte das Reiterstandbild als ideelles Zentrum diente. Das Bedürfnis nach herrschaftlicher Repräsentation und Legitimation findet darin seinen Höhepunkt und huldigt Ercole als militärisch erfolgreichem Regenten, aber auch als Wohltäter der Stadt. Der Wunsch nach öffentlicher Huldigung entstand wohl zeitgleich mit der Planung von Verrocchios Reiterstandbild des Colleoni. Im direkten Vergleich dazu nahm Ercoles Entwurf für das Monument mit einer Höhe von 20 m enorme Dimensionen an; der Plan für seinen Rivalen im Krieg gegen Venedig sah lediglich eine Höhe von 12m vor.¹⁸⁰ Auch Leonardos konzipiertes aber nie ausgeführtes Reiterdenkmal für Francesco Sforza fiel mit einer geplanten Höhe von 7 m eher bescheiden aus¹⁸¹. Welcher Künstler mit der Ausführung des Denkmals vorgesehen war, ist nicht überliefert, ein Brief Ercoles an seinen Mittelsmann in Mailand Giovanni Valla gibt jedoch darüber Auskunft, dass der beauftragte

¹⁷⁸ Es handelt sich dabei um eine Federzeichnung aus dem Jahre 1603 nach den verlorenen Originalentwürfen, sowie um einen Holzschnitt aus dem 17. Jh. Siehe dazu **Kat. Nr. 2.1.C.1** dieser Arbeit. Bei der Federzeichnung handelt es sich um das geplante Reitermonument für Ercole d'Este. Die Zeichnung stammt um 1603 und basiert auf einem verlorenen Original. Siehe dazu Biblioteca Apostolica Vaticana, Ms. Ottobuoni 2774, f.125 [Abbildung auch bei Rosenberg 1997, 258, Abb. 45].

¹⁷⁹ Vertrag vom 10. Januar 1499, Ferrara, AS, notaio Zerbinati, matricola 245, pacco 3. Siehe Zerbinati 1989 zitiert nach Manca 1992, Dok. Nr. 88, 233.

¹⁸⁰ Ercoles Auftrag ist somit sicherlich auch in der Rivalität mit dem venezianischen Condottiere zu betrachten. Colleoni wollte seine Reiterstatue auf der Piazza San Marco aufstellen lassen, dies wurde ihm jedoch von der venezianischen Regierung untersagt. Siehe Manca 1989, 533. Zum Monument für Colleoni siehe Butterfield 1997, 159-183. Die Säulen für die für Ercole geplante Reiterstatue stellten mit 9 Metern Höhe und 1,5 Metern Durchmesser fast die Hälfte des Monuments dar. Dazu Rosenberg 1997, 154.

¹⁸¹ So beschrieb Luca Pacioli in einem Brief vom 8. Februar 1498 an Ludovico Sforza das geplante Monument wie folgt: „[...] *stupenda equestre statua la cui altezza de la cervice apiano terra: ono braccia 12, cioè 36 tanti de la qui pesente linea a.b., e tutta la sua emna massa a linre circa 200000 ascende, che di ciascuna l'oncia comune fia el duodecimo. A la sanctissima invicta vostra [...]*.“ Zitiert nach Beltrami 1919, 48, Dok. Nr. 82. Diese Angabe entspricht m. Siehe dazu Manca 1989, 533. Als Vorbild für Leonardos Entwurf kann das Reiterstandbild des Marc Aurel auf dem Platz vor dem Lateranpalast, welches Michelangelo auf den neu gestalteten Kapitolsplatz in Rom versetzen ließ, angesehen werden. Zu Reiterstandbildern in der Renaissance siehe den Aufsatz von Covi 1995, 40-56. Im Jahre 1989 wurde das Monument unter der Leitung von Hidemichi Tanka in Nagayota City in Japan maßstabsgetreu nach den Plänen Leonardos rekonstruiert. Siehe dazu den Aufsatz von Tanka 1995, 129-135.

Künstler 1501 verstorben war und Ercole in Erwägung zog, Leonardos Form für das nicht ausgeführte Reiterstandbild Francesco Sforzas zu erbitten.¹⁸² Ob Ercoles Wunsch in Erfüllung ging, bleibt leider offen, fest steht, Valla antwortete ihm nur wenige Tage später, dass man ohne die Zustimmung König Ludwigs XII., dem Nachfolger des Moro, dieser Bitte nicht nachkommen könne.¹⁸³ Ercoles beharrliche Bemühungen, das Monument errichten zu lassen, verdeutlichen, dass die Ausführung des Projektes für ihn einen sehr hohen Stellenwert besaß. Leonardos Form zu benutzen hätte zweierlei Vorteile mit sich gebracht: Auf der einen Seite konnte er damit auf eine bereits existierende Form zurückgreifen, um so das Projekt zu beschleunigen, auf der anderen Seite wäre diese aus der Hand eines Meisters, der nach eigener Aussage „wahrlich in allem gut sei“¹⁸⁴, so dass der Bau aufgrund der Popularität des Künstlers eine weitere Nobilitierung erhalten hätte. Dass Leonardos Entwurf¹⁸⁵ dabei dynamischer als der des Ercole de Robertis war, scheint Ercole nicht weiter gestört zu haben. **(Kat. Nr. 2.1.C.1)** Das Monument für den Herzog unterschied sich von den anderen darüber hinaus, dass Inschriftenfelder für den Sockel vorgesehen waren, die nach antikem Vorbild seine Verdienste als Feldherr und Regent von Ferrara rühmten. Der Panegyrikus huldigt dem Herzog und endet schließlich mit den Worten, die Bürger Ferraras hätten ihm zu Ehren noch zu Lebzeiten das

¹⁸² Brief Ercole d'Estes, datiert auf den 19. September 1501 an Giovanni Valla, ASMo, Cancelleria Ducale Estense, Ambasciatori, Italia, Milano, b. 19, Fasc. Giovanni Valla: „[...] *havendo noi ordinato che el se facesse la forma de terra per poter zetare uno cavallo de metallo da ponere suso la piazza qui de Terra Nova, è accaduto ch'el maestro quale ge haveva dato principio è stato morto, per modo che non vedemo como potiamo fare questa opera per non gli essere qui alcuno che sappia continuarla né finirla. Et essendo molto desiderosi di questo effecto et ricordandosse che lie a Milano si ritrova facta la forma di un cavallo il quale il Signior Ludovico haveva in animo di fare zettare, la quale froma fu fatta per un maestro Leonardo, quale è bono maestro in simile cosa, havemo pernsatoche non se adopernado epsa forma là oltra la serie bona et apta per zetare questo nostro cavallo. Pertanto volemo che subito siati cum il Reverendissimo et Illustrissimo Monsignore Cardinale Rhoano et che factoli intendere questo nostro bisogno pregiati Sua Signioria Reverendissima che quando lei non ne habbia bisogno voglia esser contenta di farne darne dicta forms, cum la quale nui faremo zetare dicto nostro cavallo, quando Sua Signioria Reverendissima non ne habia bisogno, perché non voresemoincomodarla di cosa alcuna che l'avesse lei, de la quale le prendesse piacere, se bene se persuademo che epsa non pensi molto a tale opera [...]*“ Zitiert nach Franceschini 1997, 569. Quelle auch abgedruckt bei Campori¹⁹⁸⁰1882, 45f. und Zaccarini 1917, 161, Anm. 5.

¹⁸³ Brief des Giovanni Valla an Ercole d'Este vom 24. September 1501, ASMo, Cancelleria Ducale Estense, Ambasciatori, Italia, Milano, b. 19, Fasc. Giovanni Valla: „*Illustrissimo Signore mio, olghi ho facto l'ambasiata al Reverendissimo Monsignore Roano per il facto de quella forma dil cavallo che fece fare el Signore Ludovico, et in effecto Sua Signioria dice che quantoa lei l'è contentissima che la Vostra Signioria l'habia, ma che havendolo veduto la Maestà de Re, che la non si atentarebe darnelo se non dicesse una parola al Re, che sunto certo che la Sua Maesstà sarà contenta [...]*“ Zitiert nach Franceschini 1997, 569.

¹⁸⁴ Brief Ercole D'Estes datiert auf den 19. September 1501 an Giovanni Valla, ASMo, Cancelleria Ducale Estense, Ambasciatori, Italia, Milano, b. 19, fasc. Giovanni Valla „[...] *maestro Leonardo, quale è bono maestro in simile cosa [...]*“ Zitiert nach Franceschini 1997, 456, Dok. Nr. 569. Quelle auch abgedruckt bei Campori¹⁹⁸⁰1882, 45f. und Zaccarini 1917, 161, Anm. 5.

¹⁸⁵ Leonardo da Vinci, erster Entwurf für das Reitermonument für Francesco Sforza, um 1487, Silberstift auf blau laviertem Papier, Windsor Castle, Royal Library, 12358r, Abb. Cole Ahl 1995, Plate 11.

Denkmal errichten wollen.¹⁸⁶ Die Inschrift stellt eine kurze Biographie des Herzogs dar; huldigt ihn als Wohltäter der Stadt und erhebt ihn zum Exempel des perfekten Regenten. Der Bezug zu Neapel, wo er seine Kindheit verbrachte, nobilitiert seine ohnehin schon edle Herkunft um ein weiteres und kennzeichnet ihn als tapferen Heerführer und mildtätiges Staatsoberhaupt. Der Brief Ercoles an den Mailänder Botschafter verdeutlicht sein Bestreben das Projekt zu vollenden und zeugt davon, dass das Monument nicht vom Stadtrat, wie der anonyme ferrareser Chronist beschreibt,¹⁸⁷ sondern von ihm selbst initiiert wurde. Auch die Inschrift auf dem Sockel, dass das Volk aus Dankbarkeit das Denkmal zu Ehren des Herzogs errichten ließ, entspricht nicht den wahren Begebenheiten. Ungewöhnlich ist auch, dass das Standbild jedem, der sich im Umkreis von 20 Schritten befand, Asyl bieten sollte.¹⁸⁸ Die Verleihung der Immunität durch die Nähe zum Abbild des Regenten basiert auf dem in der frühen Kaiserzeit geltenden Recht des

¹⁸⁶ Die Inschrift des Sockels war in lateinischer Sprache verfasst. Original abgedruckt bei Zaccarini 1917, 163, Anm. 5. Die Abschrift weist allerdings Fehler in Rechtschreibung und Syntax auf; Schrader 1592, 53f., der den Text ebenfalls publizierte, zitiert eine andere Abfolge der Strophen, die aus sprachlichen und inhaltlichen Gründen zuverlässiger erscheint. Zur Problematik beider Publikationen des Textes siehe Liebenwein 1984, 29, Anm. 68 und Anm. 69. Die folgende Übersetzung richtet sich nach der Transkription von Schrader. Das Inschriftenfeld für den Sockel war mit folgendem Text versehen: „Dieser (Anm. Ercole d’Este), dem König von Neapel wegen seiner hervorragenden Begabungen hoch geschätzt, kämpfte, kaum ein Jüngling, in einzigartigem Streit (mit Hilfe des) Galeazzo Pandono, einem berühmten und sehr tapferen Manne. Dieser rettete bei Molinella das Heer der Venezianer, das unter dem Ansturm der Feinde zu leiden hatte, durch seine Tapferkeit und ließ in seiner Tatkraft nicht eher vom Kampfe ab, durch eine Bleikugel am rechten Fuß verletzt, wurde er gezwungen das Schlachtfeld zu verlassen und sich zurückzuziehen. Er (Anm. Ercole) errang große Macht und schmückte die Stadt in vollendeter Weise mit Kunstwerken und stattete den Palast zweckmäßiger und schöner aus. Er ließ zahllose Gebäude, neue Marktplätze, öffentliche Hallen, die sich durch Marmorsäulen auszeichneten, und das schon lange begonnene Gebäude des Castel Vecchio schnell und gewissenhaft vollenden. Die Residenz in Belriguardo erweiterte er und schmückte sie aus. Die Villa Belfiore, die durch eine Feuersbrunst zerstört worden war, eben diese am Po gelegene neue Zitadelle, ließ er durch besseres Mauerwerk und durch liebliche Gärten wiederherstellen. Darüber hinaus ließ er immer fließende Quellen anlegen durch Wasser, das aus dem Po in Bleiröhren in die Stadt geleitet wurde. Als fast alle alten Kirchen erneuert waren, ließ er neue errichten und diese mit herrlich wirkenden Spenden reich werden. Er ließ versumpftes Gelände in Landbau verwandeln, er ließ die Melodien und Aufführungen der alten Komödien und des Theaters (Anm. Klassische Antike) zur größtmöglichen Heiterkeit der Zuschauer erneuern und er schob darüber hinaus aufwendige Ausstattungen ein. Diesen neuen nach Norden gerichteten Bereich fügte er der alten Stadt hinzu und verschanzte sie hinter mit Türmen versehenen Schutzwehren und durch einen breiten, abschüssigen Graben mit zahlreichen darübergebauten Brücken. Aufgrund so vieler herrlicher Leistungen (bzw. Tugenden *virtutibus*) haben der Senat und das Volk von Ferrara, dem Herzog, der den Titel des Augustus/Kaiser und Vater des Vaterlandes gebührt, diese Reiterstatue zu seinen Lebzeiten aufgestellt. Wenn jemand, der sich in diesem Bereich von innerhalb von zwanzig Fuß nährt, jemanden Gewalt antut, der Zuflucht sucht, dann soll er wohl wissen, dass er sich des Vergehens der Majestätsbeleidigung schuldig gemacht hat.“ [Übersetzung der Verfasserin].

¹⁸⁷ Pardi, 1928-1933, 127f., Eintrag vom Dezember 1489: Der unbekannte Chronist berichtet, dass der Stadtrat eine große marmorne Säule erstellen wollte, um sie mit einer vergoldeten bronzenen Statue des auf dem Pferd sitzenden Ercole zu krönen: „[...] *il Comune de Ferrara voleva fare ponere una grossa colona de marmoro, per metterli suso poi, de bronzo dorato, il Duca Hercole a cavalo* [...]“.

¹⁸⁸ S.o. Anm. 186.

ad statuas confugere.¹⁸⁹ Eine flüchtende Person durfte vor der Kaiserstatue Asyl beantragen und folglich nicht festgenommen werden.¹⁹⁰

Die Gleichsetzung Ercoles mit einem römischen Imperator erhebt ihn auf einen göttlichen, omnipräsenten Status, die Inschrift selbst bezeichnet ihn gar als zweiten Augustus,¹⁹¹ was sicherlich auch eine Anspielung auf Giovanni Sabadino degli Arientis Huldigung Ercoles als zweiten Augustus zu verstehen ist, der laut dem Humanisten die Stadt aus bloßer Erde vorfand und aus Marmor hinterließ.¹⁹²

Bereits auf einer zwischen 1480 und 1490 geprägten Münze lässt sich Ercole als *divus*, göttlich, bezeichnen.¹⁹³ Der Ausdruck wurde auf Epitaphien zur besonderen Hervorhebung des Verstorbenen verwendet, doch vermieden es Regenten Zeit ihres Lebens sich mit Gott gleichzusetzen.¹⁹⁴ Ercole ist der einzige Herrscher, der sich auf einer öffentlich zirkulierenden Währung zum Gott deklarieren lässt. Es wird deutlich, dass Ercoles Bilderpolitik nicht nur auf den begrenzten höfischen Raum, sondern gezielt in der breiten Masse zelebriert wird. Die Münze bildet die Grundlage für das Selbstverständnis des Herzogs: Es erfährt ihren Höhepunkt durch das Reiterstandbild für die Piazza Nuova, in der Ercole sich mit Augustus identifiziert, einem römischen Kaiser, der zum Gott erhoben wurde.¹⁹⁵ Ercoles Gleichsetzung mit einem Gott auf der Münze von 1490 bildet

¹⁸⁹ Es war Liebenwein 1984, 13, der zum ersten Mal auf den Bezug des Monuments zum Antiken Asylrecht hingewiesen hat. Zum antiken Asyl siehe Gamauf 1999, 24ff. und den Tagungsband von Dreher 2003, darin bes. Gamauf 2003, 177ff.

¹⁹⁰ Ercoles Konzeption der Platzanlage bildet den Vorläufer der sich in Frankreich im 16. Jh. entwickelnden *Place Royale*, bei der die Platzanlage zusammen mit dem Monument als eine Einheit konzipiert wurde. Während die Reiterstatuen des Verrocchio und des Gattamelata auf einer bereits bestehenden Platzanlage errichtet wurden und sich dem urbanistischen Bild anpassen mussten, wurde die heutige *Piazza Ariostea* bereits als Mittelpunkt für Ercoles Reiterstandbild konzipiert. Die Gestaltung des Platzes sowie die Fassaden der Gebäude wurden auf das Monument ausgerichtet und sollten dieses hervorheben. Zur Entstehung, Planung und Entwicklung der *Place Royale* siehe Cleary 1999, bsd. 4ff. sowie die die Abhandlung von Köstler 2003.

¹⁹¹ S.o. Anm. 186.

¹⁹² Arienti/Gundersheimer 1972, [66r], 75: „*Ma con quale divino preconio, ingeniossissimo principe, se può la virtù della tua magnificentia celebrare per lo augumento grande et illustre che hai facto con tanto mirabile ordine ala tua prestantissima città de Ferrara? Cum ciò sia se potrà meritamente dire come di se istesso Cesare Augusto disse: che haveva trovata Roma di terra et ella l'esserebbi marmo*”.

¹⁹³ Münze Ercole d'Este, um 1478, Silber, Ø 25 mm, Venezia, Museo Correr [Abbildung bei CNI, 662, Nr. 8].

¹⁹⁴ So wird der Begriff *divus* vor allem im Zusammenhang mit Heiligen verwendet. Dazu Manca 1989, 529. Ercole scheint die Formulierung von seiner Frau Eleonora übernommen zu haben, die sich bereits 1477 auf einer Medaille als *divae* titulieren lässt. Siehe dazu **Kat. Nr. 3.1.A.2** und Kapitel 5.1.3 „Die Notwendigkeit der Schönheit „*splendente come una dea*“ – Die Idealisierung im Portrait“ dieser Arbeit.

¹⁹⁵ Auf der Büste seiner Tochter Beatrice d'Este aus der Hand des Giancristoforo Romano wird der Sockel durch die Inschrift *DIVAE BEATRICI D HERC F* geziert (Gian Cristoforo Romano, Büste der Beatrice d'Este, Marmor, 59 cm, Paris, Musée du Louvre, Abb. Bei Iotti 1997, 161). Die Büste, die vermutlich als Geschenk für ihren zukünftigen Gatten Ludovico Sforza entstand, bezeichnet Beatrice als

überdies die Grundlage für die Personifikationen Alfonsos und Francescos mit den Göttern der antiken Mythologie und den Kaisern Roms.

In Giovanni da Sabinos *De triumphis religionis* wird Ercole als Soldat Christi und Verteidiger des Glaubens stilisiert. Das Reiterdenkmal setzt ihn darüber hinaus durch die Inschrift, die ihn als Augustus ausweist, sowie durch das Asylrecht welches die Statue jedem Notdürftigen gewähren sollte, mit einem römischen Kaisergott gleich. Das Monument vereint somit das Bild Ercoles als militärischen *Condottiere* und zugleich Verteidiger des Glaubens, wie es Sabinos degli Arienti zu vermitteln suchte, mit der Personifikation des Herzogs mit einem Gott wie er auf der Münze tituliert wird.

Galten Gottheiten der klassischen Antike oft als Identifikationsfiguren für Regenten,¹⁹⁶ so ist es dennoch um 1500 ungewöhnlich, dass diese mit den physiognomischen Zügen der jeweiligen Herrscher abgebildet wurden. Ercole stellt durch seine Divinisierung auf der Münze die Weichen für seine Nachfahren, so dass es Alfonso und Francesco schließlich möglich war, sich mit Göttern und Kaisern der Antike gleichzusetzen und diesen ihre physiognomischen Züge zu verleihen. Neben Ercole wagte es jedoch kein weiterer männlicher Herrscher sich zu einem Gott zu erheben und den Titel *divus* zu führen. Ercoles Bilderpolitik basierte auf eine Verschmelzung von heidnischen und christlichen Vorbildern, ließ er sich auf der einen Seite als Feldherr und Verteidiger des Glaubens feiern und als tief religiösen Regenten darstellen,¹⁹⁷ so berief er sich anderer-

göttlich, ebenso wie sich ihr Vater Ercole auf der Münze betiteln ließ. Beatrice greift hier nachweislich auf das Vorbild ihres Vaters zurück, dem sie sehr nahe stand und Zeit ihres Lebens seine Anerkennung suchte. Dies belegen zahlreiche Briefe Beatrices an ihren Vater, in dem sie von den Reichtümern ihres Gatten und von ihrer sozial hohen Stellung schwärmt, die sie nach ihren eigenen Worten allein der Weisheit ihres Vaters zu verdanken habe, der diese Heirat arrangiert hatte. So schreibt sie am 22. Juli 1491 aus Pavia an Ercole, ASMo, Carteggio principi esteri, 1219/9: „[...] *in me non è maggiore desiderio cha de poterla visitare persentialmente et bassarli la mano, cum ringratiare anchora la summa sapientia et bontà della Signoria Vostra che se sia digniata collocarme apresso questo Illustrissimo Signore mio consorte, la Signoria del quale non me lassa in desiderio de alcuna cosa la quale me possa honore et piacere.*“ Zitiert nach Ferrari 2008, 38. Überdies sandte Beatrice Ercole Jagdbeute, Fische und die ersten Ernterzeugnisse ihrer Ländereien. Solche Gesten sind von seiner Tochter Isabella nicht überliefert. Zum Verhältnis zwischen Ercole und seiner Tochter Beatrice siehe ebd. 2008, 38f..

¹⁹⁶ Francesco wählte die Figuren des Caesar und des Herkules als Vorbilder und widmete ihnen mehrere Gemälde: Neben dem Triumphzug des Caesar von Andrea Mantegna ließ er von Costa ein Gemälde von sich und seinen Söhnen im Beisein des Halbgottes Herkules anfertigen. Siehe dazu die nachfolgenden Kapitel 4.1.1 „Das Leitmotiv des Divus Julius Caesar“ und 4.1.2 „Das Vorbild des Herakles“ dieser Arbeit.

¹⁹⁷ Zum Panegyrikum des Sabinos degli Arienti, der in seiner Ercole gewidmeten Schrift diesen als Inbegriff des christlichen und mildtätigen Regenten feier, siehe Kapitel 4.4.1 „Exkurs: Giovanni Sabinos degli Arienti *Homage an Ercole I.: De triumphis Religionis*“ dieser Arbeit. In der von Guido Mazzoni geschaffenen lebensgroßen Beweinungsgruppe für die ferrareser Kirche *il Gesù* ließ sich Ercole zusammen mit seiner Frau Eleonora im Kreise der Trauernden darstellen. Siehe dazu Kapitel 4.4.2 „Die Zurschaustellung der Frömmigkeit: Stiftungen und Aufträge im religiösen Kontext“ und 5.1.1.1 „Die Demut

seits auf die klassische Antike, indem er den Titel *divus* und Augustus für sich nutzte und sich zum Kaisergott erheben ließ. Sein Sohn Alfonso d'Este und sein Schwiegersohn Francesco Gonzaga stützten sich hingegen nicht auf christliche Motive, um ihre militärische Macht zu symbolisieren, sondern bedienten sich der heidnischen Symbolik, die ihre Stärke als Heerführer zum Ausdruck bringen sollte.¹⁹⁸

4.1.1 Das Leitmotiv des Divus Julius Caesar

Trotz einiger militärischer Niederlagen, lies sich Francesco als erfolgreicher Feldherrn portraituren und versuchte stets das Bild des siegreichen Herrschers zu vermitteln. Im Zuge dieser Bemühungen entstand auch der Leinwandzyklus Mantegnas mit den Triumphdarstellungen des Caesar (**Kat. Nr. 2.2.B.1 a-g**). Das Werk gehörte im 16. Jh. zu den berühmtesten Werken des Hofmalers.¹⁹⁹ Es ist unklar, zu welchem Zeitpunkt der Zyklus mit den Triumphzügen entstanden ist, doch werden die neun Leinwände an ihrem Aufbewahrungsort im Palazzo San Sebastiano zum ersten Mal im Jahre 1512 in einem Brief Francescos an den Erzdiakon von Mantua schriftlich erwähnt, in dem er von einem Bankett berichtet, das in dem Saal mit dem Triumph des Caesars im Palazzo San Sebastiano stattfand, zu Ehren Ludwig XII., König von Frankreich und Herzog von Mailand.²⁰⁰ In der Forschung ist es umstritten, ob der Zyklus von Francesco selbst, sei-

vor Gott: Eleonoras und Lucrezias öffentliche Darstellung ihres Glaubens“, sowie **Kat. Nr. 3.1.C.1** dieser Arbeit.

¹⁹⁸ Alfonsos Anhänger des Ordens des Heiligen Michael auf dem Portrait des Bastianino (**Kat. Nr. 2.3.B.5**) ist eher als politische Auszeichnung zu verstehen, wurde sie ihm doch aufgrund seiner Verdienste auf dem Schlachtfeld von Ludwig XII. verliehen. Auch die Anspielung auf Papst Julius II. durch die Darstellung der Kanone *Giulia* weist auf Alfonsos Selbstverständnis seiner Herrschaft hin, die nicht auf Glauben und Christentum beruht.

¹⁹⁹ Hope 2006, 287. So erlangten die Leinwände durch zahlreiche Stiche und Kopien auch außerhalb der Stadt Mantua einen großen Bekanntheitsgrad. Die berühmtesten Repliken stammen von Erasmus Quellinus II. und von Rubens um 1630. Siehe dazu Sogliani 2006, Kat. Nr. 130, 131, 492-496 mit weiterführender Literatur. Weitere Kopien bilden die Xylographien von Andrea Andreani und Bernardo Malpizzi um 1599 sowie die Gravierung von Robert van Audenaerd um 1626-27. Siehe dazu ebd. 2006, Kat. Nr. 132, 496-499 und Kat. Nr. 133, 499. In Vasaris Viten wird Mantegnas Triumphzyklus eine viel größere Aufmerksamkeit zuteil als seiner *Camera degli sposi*. So umfasst die Beschreibung der Leinwände 21 Verse (siehe Vasari/Bettarini, 1966-1987, Bd. III, 551f.), die des Freskenzyklus hingegen nur wenige Zeilen. Ebd. 1966-1978, Bd. III, 551. Vasaris Beschreibung des Triumphzuges beginnt mit den Worten „[...] *il trionfo di Cesare, che è la miglior cosa che lavorasse mai*“. Zitiert nach ebd. 1966-1978, Bd. III, 400. Der Zyklus wurde 1629 zusammen mit einem Großteil der Gonzaga-Sammlung an Carl I. von England verkauft.

²⁰⁰ ASMn, AG, F II 9, b. 2920, lib. 225, c. 36, Brief Francescos vom 11. Dezember 1512 an den Erzdiakon von Mantua: „[...] *quella sera dessimo una solenne cena al si.^{re} Duca di Milano ed alli gentilhoi in la sala dei triumpho di Cesare qui a. s.^{io}. Sebastiano: dove el Car le v'ene no' invitato et inaspettato.*“ Zitiert

nem Vater Federico I., oder gar bereits von seinem Großvater Ludovico II. an Mantegna in Auftrag gegeben worden ist und von Francesco dann später in den Palazzo San Sebastiano umgesiedelt wurde. Der Entstehungszeitraum wird zwischen 1455, als Mantegna nach dem Tode Pisanellos Hofmaler wurde, und vor 1506, seinem Todesjahr, angesetzt.²⁰¹ Weder Inschriften noch Portraits der Gonzagas sind im Zyklus zu finden, so dass hier Caesar als Symbol für den siegreichen Herrscher und als Identifikationsfigur eines ganzen Geschlechts fungiert. Ein Hinweis dafür, dass es sich bei dem Auftraggeber um Francesco handelt, bildet der Umstand, dass er seinem Hofmaler Mantegna außer der *Madonna della Vittoria* (**Kat. Nr. 2.2.B.4**)²⁰² keine weiteren Aufträge vergab. Geht man davon aus, dass Mantegna seit Francescos Amtsantritt 1486 bis kurz vor seinem Tod mit der Ausmalung des Zyklus beschäftigt war, ist es durchaus verständlich, dass ihn der Herzog mit keinen anderen Gemälden beauftragte.²⁰³ Mantegna arbeitete an dem Zyklus wohl über 20 Jahre. Ein Brief Isabellas an ihren Mann aus dem Jahre 1505 unterstreicht ebenfalls die These, dass es sich bei dem Auftraggeber um Francesco handelt. Darin fordert sie ihren Gatten auf, Mantegna einen Gefallen zu tun, damit dieser die von ihnen in Auftrag gegebenen Werke endlich vollende.²⁰⁴ Da in dieser Zeit Mantegna bekanntlich nur an dem Gemälde *das Reich des Comus* für Isabella arbeitete (**Kat. Nr. 1.2.B.10**),²⁰⁵ können hier nur die *trionfi* gemeint sein. Danach ergibt sich ein Entstehungszeitraum für den Zyklus zwischen 1486, dem Amtsantritt Francescos, und 1506, dem Todesjahr des Mantegna.²⁰⁶ Obwohl die Frage nach dem Mäzen leider nicht ohne Zweifel geklärt werden kann, bleibt für diese Untersuchung die Tatsache von Be-

nach Cerati ²1993, 19. Ludwig XII., König von Frankreich, erlangte die Herzogswürde über Mailand nach dem Sturz des Moro im Jahre 1500.

²⁰¹ Es ist schwierig, den Auftraggeber zu bestimmen, da es weder schriftliche Zeugnisse eines Auftrages noch ikonografische Verweise auf den möglichen Urheber des Programms gibt. Martindale ist der Ansicht, dass Ludovico II., Francescos Großvater, das Programm für das Schloss in Auftrag gegeben hatte. Dafür spricht vor allem, dass er die längste Amtszeit innehatte und seine Herrschaft eine sehr lange Friedensperiode von 1454 bis 1476 aufwies. Siehe Martindale 1979, 45f. Aber sowohl Francescos Vater Federico I., als auch Francesco selbst könnten als Auftraggeber in Frage kommen. Siehe Hope 1985, 304. Für Francescos Auftraggeberschaft spricht vor allem, dass er nach der erfolgreichen Schlacht von Fornovo im Jahre 1495 immer wieder mit Julius Caesar verglichen wurde. Paride de Ceresara verglich ihn in seinen Gedichten mit dem siegreichen Caesar, sowie mit Hektor und Alexander dem Großen. Siehe dazu Chambers 1998, 224ff. Die Theorie, dass Francesco der Auftraggeber des Triumphzyklus‘ war, wird auch von Campbell 2004, 94, Anm.11 vertreten.

²⁰² Siehe Kapitel 4.4.2 „Die Zurschaustellung der Frömmigkeit: Stiftungen und Aufträge im religiösen Kontext“ dieser Arbeit.

²⁰³ Cerati ²1993, 20.

²⁰⁴ In dem Brief Isabellas an ihren Mann, datiert auf den 01. April 1505, ASMn, AG, heißt es: „*Se lo desideriamo vivo et chel finisca le opere nostre bisogna che V. Ex. lo contenti [...]*.“ Zitiert nach Kristeller 1902, 575, Dok. 169.

²⁰⁵ Siehe dazu Kapitel 6.2 „Isabellas Beziehungen zu den Künstlern: Entwicklungsgenese des Studiolo“ dieser Arbeit.

²⁰⁶ Hope 2006, 290.

deutung, dass Francesco II. den Zyklus für seine Repräsentationszwecke nutzte und dieser wichtigen Persönlichkeiten vorgeführt wurde.²⁰⁷ Bevor die Leinwände in den Palazzo San Sebastiano verlagert wurden, befanden sie sich mit Sicherheit im Schloss, auch wenn sich heute nicht mehr nachvollziehen lässt, in welchem Raum die Bilder ursprünglich situiert waren.²⁰⁸ Da der Zyklus jedoch über mehrere Jahre hinweg entstand und schon von Anbeginn an aufgehängt wurde, muss Mantegna mit dem Herzstück des Zyklus, nämlich mit dem Triumphwagen des Caesars, begonnen haben (**Kat. Nr. 2.2.B.1i**), denn die einzelnen Bilder ohne das Hauptthema hätten alleine keinen Sinn ergeben.²⁰⁹ Es gibt nur wenige schriftliche Quellen, die uns über die Leinwände des Mantegna Auskunft geben können, 1486 sah sie Ercole d'Este bei einem Besuch in Mantua und fand, laut Aussagen seines Sekretärs, Gefallen daran.²¹⁰ Zu diesem Zeit-

²⁰⁷ Dass in den Saal mit dem Triumphzug des Caesar bedeutende Leute Einlass bekamen, geht auch aus einem Brief eines gewissen Amico Maria della Torre an Francesco II. hervor. Darin berichtet er, wie die venezianischen Botschafter während ihres Aufenthalts in Mantua den gesamten Palazzo San Sebastiano besichtigt haben und ganz besonders von dem Triumph des Andrea Mantegna beeindruckt waren. ASMn, AG, FII 8, b. 2491, Brief vom 3. November 1515 des Amico Maria della Torre an Francesco Gonzaga II.: „*Poi li prefati ambasciatori volsero vedere tutto il palazzo di sopra, sino la camera de messer Ludovico, che gli piacque assai et maxime li triumphi de messer Andrea Mantinea.*“ Zitiert nach Cerati ²1993, 182, Dok. Nr. 36. Daraus wird ersichtlich, dass ranghohe Persönlichkeiten in den Raum mit dem Triumphzug geführt wurden und die Gemälde zu Repräsentationszwecken dienten.

Schon bevor der Zyklus wohl vom Schloss in den Palazzo San Sebastiano verlagert wurde, schmückte er im Palazzo Ducale einen Repräsentationsraum, in dem wichtige Gäste empfangen wurden. In einem Brief vom 2. März 1494 berichtet Isabella ihrem Mann von dem Besuch des Giovanni dei Medici: „e. Mag^{co} Iohani di medici [...] *l'ho facto alloggiare in corte et dattoli per compagnia messer Iohnapetro da Gonzaga et messer Lodovico di Uberti. Doppo disnare è venuto a visitarne. Io l'ho acarezato et factoli vedere la camera et triomphi...*“ ASMn, AG, b. 2991, lib. 4, f.33v. Zitiert nach Martindale 1979, Dok. Nr. 9, 182 sowie Kristeller 1902, Dok. 123, 554.

²⁰⁸ Der Lichteinfall der neun Leinwände tritt von links nach recht ein, so dass Hope annimmt, dass sie ursprünglich alle für eine Wand konzipiert wurden. Darüber hinaus ziehen sich manche Objekte über zwei Gemälde, so befinden sich auf Leinwand Nr. IV Trompeten, die zu den Musikern auf Leinwand Nr. V gehören. Hope schließt folgerichtig daraus, dass die jeweils 2,78m breiten Gemälde von einem etwa 28cm breiten Rahmen getrennt wurden. Siehe Hope 2006, 290. Dies würde allerdings bedeuten, dass sich der Zyklus auf einer mindestens 28m langen Wand im Schloss befunden haben muss. Eine Wand mit solch einer Länge ist leider nicht vorhanden. Siehe Martindale 1979, 41, Anm. 2. Da der Zyklus über mehrere Jahre hinweg entstanden ist und die fertigen Leinwände bereits aufgehängt wurden, muss nicht von vorneherein zwingend für eine einzige Wand als Aufhängungsort konzipiert worden sein. In meinen Augen wurde der Zyklus je nach Fertigstellung einer Leinwand um ein weiteres Gemälde ergänzt und dann eventuell umgehängt. Somit kann es durchaus sein, dass sich der Zyklus zirkulär über mehrere Wände erstreckte. Es war nicht von Anfang an notwendig, eine so lange Wand für den Zyklus zur Verfügung zu haben.

²⁰⁹ Cerati ²1993, 22. So berichtet im Jahre 1501 Sigismondo Cantelmo, dass er während einer Theateraufführung sechs Gemälde aus dem Triumphzug sah. Siehe ebd. ²1993, 22. Dokument abgedruckt bei Kristeller 1902, 568, Dok. 156. Canteloms Zeugnis lässt die Rückschlüsse zu, dass entweder zu jenem Zeitpunkt nur sechs Leinwände von neun vollendet waren, oder dass eben nicht alle vorgeführt wurden, sondern nur jene, die in ihrer Funktion als Bühnenbild relevant waren. Es kann somit nicht eindeutig geklärt werden, ob Francesco wirklich alle neun Leinwände in den neuen Palazzo verlagerte.

²¹⁰ Brief des Silvestro Calandra an Francesco II. Gonzaga datiert auf den 26. August 1486, Mantova, AG, b 2434, f. 280r: „[...] *hozi lo Ill^{mo} Duca ha voluto vedere la spalera...et smonto al porto de corte per andare avedere li tiomphi de Cesar' che dipinge el mantegna: li quali molto gli piaqueno. Poi se ne ven-*

punkt musste Mantegna schon an den Bildern gearbeitet haben, mit welchen er begonnen hatte, und welche Leinwände Ercole letztendlich sah, muss offen bleiben. Nur drei Jahre später schrieb Mantegna seinem Herren, man möge bei den Arbeiten an den Fenstern vorsichtig vorgehen, damit die Bilder keinen Schaden nähmen, da er gerne noch weitere anfertigen wolle.²¹¹ Diese Aussagen machen deutlich, dass Mantegna immer noch mit der Ausführung der Leinwände beschäftigt war, geben allerdings keinen Hinweis auf den Ort ihrer Aufhängung.²¹² Am 4. Februar 1492 gewährte Francesco seinem Hofmaler gewisse Privilegien mit Berufung auf seine Triumphzüge.²¹³ Der Zyklus muss zwischen 1506, dem Baubeginn des Palazzo San Sebastiano, und 1512, dem Jahr, in dem Francesco von der Corte Vecchia in sein neues Domizil umzog, umgesiedelt worden sein. Wie viele Leinwände letzten Endes wirklich ausgestellt wurden, kann nicht mehr rekonstruiert werden. Im Jahre 1560 sind nur sieben Leinwände dokumentiert.²¹⁴ Ein Grund für die Verkleinerung des Zyklus könnten die Dimensionen der neuen Räumlichkeiten gewesen sein, die eine Gesamtlänge der Wand von über 28m vorgesehen hätten.²¹⁵

ne per via coperta in castello.“ Zitiert nach Lightbown 1986, 426. Eneso publiziert von Martindale 1979, 181, Dok. Nr. 1, und von Kristeller 1902, Dok. Nr. 96, 544.

²¹¹ Mantova, AG, Serie Autografi, cassetta No. 7 f. 121r: Brief Andrea Mantegna san Francesco Gonzaga datiert auf den 31. Januar 1489: „[...] *Racomando alla Exa vostra litrofi mej chelse faci fare qualche riparo ale finestre che no si guatino p che iveria nomene vergogno diaverli fat, et anco ho seranza difaren degli altri, picendi adio et alla S^a vostra.*“ Lightbown 1986, 426; Martindale 1979, 181, Dok. 2 und Kristeller 1902, Dok. 96, 544.

²¹² Hope 2006, 287 stellt die Vermutung auf, dass sich zu jenem Zeitpunkt die Leinwände noch in Mantegnas Werkstatt befanden.

²¹³ Dekret des Markgrafen Francesco II. in dem er Mantegna aufgrund seiner Arbeit an den Triumphzügen des Caesars Privilegien verleiht, ASMn, AG, lib. dei decreti NO 24, f. 56v et seq.: „...*et cu intuere mur eius opa pclara et admiratione digna que in sacello et camera nre arcis quoda pixerit: et que modo Iulii Cesaris triumphu prpe vivis et spirantibus adhuc imaginibus nobis pingit ade out nec representari: sed fieri res vieatur [...]*.“ Zitiert nach Martindale 1979, 182, Dok. Nr. 5; Dokument auch bei Kristeller 1902, Dok. Nr. 115, 551f.

²¹⁴ So beschreibt Scardeone anlässlich seiner Reise nach Mantua 1560, 372: „*Pinxit autem ibi [Mantua], triumphos Cesaris in septem tabulis arte stupenda[...]*.“ Zitiert nach Martindale 1979, Dok. 29, 186 und Lightbown 1986, 428, Nr. 10.

²¹⁵ Der Raum weist die Dimensionen 31,94 x 7,10 m auf. Siehe Cerati ²1993, 26. Aufgrund der Lichtführung der Leinwände von links nach rechts ist davon auszugehen, dass die Gemälde nur an der Stirnwand des Raumes gegenüber der Fensterfront angebracht waren. Die Bilder messen je ca. 2,78 m, waren allerdings gerahmt und durch Lesenenfelder getrennt. Dies ergeht aus einer erhaltenen Skizze der ersten Leinwand des Mantegna hervor. Siehe Martindale 1979, Abb 51. Ein unsignierter Brief an Francesco Gonzaga vom 17. April 1506 bestätigt zumindest, dass im Palazzo San Sebastiano zwischen den Gemälden vergoldete Lesenen vorgesehen waren, da der anonyme Absender über die Fortschritte der Produktion berichtet. Mantua, AG, Raccolta Volto, Folio Isabella d'Este abgedruckt bei Kristeller 1902, 579f., Dok. 177 und Martindale 1979, Dok. 19, 184. So wurden sechs vergoldete *coloni* zwischen den Gemälden plaziert. Durch diese nachweislichen Unterbrechungen der Wand finden somit nicht alle Leinwände an einer Seite Platz. Die heutige Fensterfront stammt aus dem 19. Jh. Siehe dazu Cerati ²1993, 26.

Der Zyklus befand sich dort im reich ausgestatteten Piano Nobile und wurde auf Schulterhöhe aufgehängt.²¹⁶ Es handelte sich um ein schlauchförmiges Durchgangszimmer, das hauptsächlich für Bankette und somit zu Repräsentationszwecken genutzt wurde.²¹⁷

Insgesamt lassen sich die neun Leinwände in drei Gruppen aufteilen.²¹⁸ Da alle drei Gruppen keine Verbindung zu den anderen aufweisen, ist anzunehmen, dass die Leinwände der jeweiligen Einheiten immer im gleichen Zeitraum entstanden sind. Es ist mittlerweile nachgewiesen worden, dass Mantegna sich bei der Ausführung des Caesarzyklus an die Beschreibung des Plutarch über den Triumph des Emilio Paolo und an die des Appian über den Siegeszug des Skipio anlehnte.²¹⁹ Dabei handelte es sich jedoch mehr um eine freie als um eine wörtliche Umsetzung der Vorlagen. Die antiken Texte dienten lediglich als Richtlinien für den Zyklus und wurden keinesfalls eins zu eins übernommen.

Die letzte und bedeutendste Leinwand, die das Herzstück des Zyklus bildet und den Mittelpunkt für die Interpretation und Deutung des Zyklus darstellt (**Kat. Nr. 2.2.B.1i**), zeigt schließlich den Triumphwagen des Caesar. Der römische Imperator thront im goldenen Gewand mit einem Palmzweig in der Linken auf seinem Triumphwagen, während eine geflügelte Gestalt ihn mit einem Lorbeerkranz bekrönt. Wie bereits bei den anderen Leinwänden lehnt sich Mantegna an die Beschreibungen von Biondo an, der diese als himmlische Figur mit Flügeln charakterisiert.²²⁰ Der Karren wird von einem Pferd gezogen, auf der Höhe des Rades ist ein Relief angebracht, auf dem die Götter Neptun, Mars und Concordia abgebildet sind.²²¹ Die Vorlage für dieses Relief ist unbe-

²¹⁶ Dies berichtet zumindest Piero Soranzo in einem Brief an Marco Contarini vom 6. November 1515, dass die Gemälde „*da la spaliera in su*“ hängen würden. Sanudo 1887, XXI, 281. Martindale 1979, 185, Dok. 24 zitiert ebenfalls dieses Schriftstück, allerdings mit der falschen Seitenangabe.

²¹⁷ Die Dimensionen des Saales eigneten sich sehr gut für Bankette. Ludwig XII. wurde dort ebenfalls im Jahre 1512 von Francesco zusammen mit seinem Gefolge bewirtet. Siehe dazu Anm. 201 dieser Arbeit.

²¹⁸ Die Aufteilung der Leinwände in drei Gruppen folgt dem Vorschlag von Hope 2006, der die Gemälde jeweils nach ihrem ikonografischen Erzählrhythmus zusammenfasste. Siehe dazu **Kat.Nr. 2.2.B.1a-c**.

²¹⁹ Siehe dazu Martindale 1979, 133-161 und Hope 1992, 357-371 mit ausführlicher Analyse der literarischen Vorlage. Halliday ist darüber hinaus der Auffassung, dass Mantegna bei der Anfertigung der Leinwände I-VII den griechischen Text von Plutarch herangezogen habe, anstatt die italienische Übersetzung des Leonbruni zu verwenden. Siehe dazu Halliday 1994, 340-348. Die großen Diskrepanzen zwischen Text und Bild lassen jedoch Zweifel an Hallidays These aufkommen. Siehe dazu Hope 2006, 296. Der Autor konnte deutlich machen, dass Mantegna wohl das Werk „*Roma triumphans*“ von Biondo als Vorlage benutzte, einer gesammelte Ausgabe von Triumphzugsbeschreibungen antiker Autoren. Ebd., 2006, 296. Die großen Inschriftentafeln in Gemälde II könnten aus einer Übersetzung des Piero Candido des Appianus-Textes stammen, die von Biondo ausgelassen wurden. Dazu Hope 1992, 359.

²²⁰ Biondo 1559, 207 A-B zitiert nach Hope 1992, Kat. Nr. 115, 371.

²²¹ Die Götter sind durch ihre jeweiligen Attribute identifizierbar: Mars an der Lanze und dem Helm, Neptun am Dreizack und Concordia an dem Ährenbündel, das sie mit der linken Hand umfasst. Zu den

kannt, womöglich ist sie eine Erfindung des Mantegna, der durch diese drei Gottheiten den Sieg des Imperators hervorheben wollte. Ein Mann hält eine Inschrift mit den berühmten Worten Caesars *Veni, vidi, vici* in die Luft.²²² Im Hintergrund befindet sich ein Triumphbogen, der von antiken Statuen bekrönt wird, eine Anspielung an Caesars Sieg. Der Bogen ist mit keinem aus Rom identifizierbar,²²³ sondern eine Erfindung des Mantegna. Die Skulpturengruppen könnten an die antiken Statuen der Pferdedompteure im Quirinal angelehnt sein, die Mantegna mit Sicherheit bei seinem Besuch in der ewigen Stadt 1488 gesehen hatte.²²⁴ Dieses Gemälde bildete das Herzstück des Zyklus und wurde wohl mit großer Wahrscheinlichkeit als erstes gefertigt. Die Idealisierung und Verherrlichung des Imperators über neun Leinwände hinweg sollte Francesco als Leitbild dienen und seine militärischen Triumphe feiern.

Francesco setzt als Auftraggeber in der Umsetzung des Zyklus ganz andere Prioritäten als sein Schwager Alfonso d'Este in seinen Bacchanalzyklen, die zwischen 1518 und 1523 entstanden. Es geht hier nicht um eine Übertragung von Text und Bild, also um einen intellektuellen Wettbewerb der Künste, sondern vielmehr um die Verherrlichung des Herrschers an sich, der sich mit Caesar vergleichen und ihm nacheifern will. Mantegna orientiert sich an den antiken Textvorlagen, übernimmt diese allerdings nur zum Teil und setzt sie frei um (Siehe **Kat. Nr. 2.2.B.1a-i**). Es ist ebenso von Bedeutung, dass in dem Triumphzug kein einziger architektonischer Hinweis auf die Stadt Rom zu finden ist. Es handelt sich im Hintergrund um rein fiktive Architekturlandschaften und auch die Denkmäler lassen sich nicht konkret zuordnen, wengleich sie an römische Vorbilder erinnern.

Auch die Wahl des Sujets kann als innovativ betrachtet werden, die Darstellung militärischer Triumphzüge war bis zu Francescos Auftrag nicht üblich.²²⁵ Es wird deutlich,

Attributen siehe Hunger 1953, 42f. (Ares/Mars); 295-299 (Poseidon/Neptun); Hölscher 1990, Bd. V, Sp. 478 - 498 (Concordia).

²²² Auch diese werden bei Biondo genannt 1559, 210f. Zitiert nach Hope 1992, 371, Kat. Nr. 115.

²²³ Ebd. 1992, 371, Kat. Nr. 115.

²²⁴ Ebd. 1992, 371, Kat. Nr. 115.

²²⁵ Verbreitet waren um die Mitte des 15. Jh. vor allem die bildnerischen Adaptionen der Triumphzüge des Petrarca, die hauptsächlich in der Buchmalerei vertreten waren oder die Fronten von Cassoni schmückten und moralisierenden allegorischen Charakter besaßen. Petrarca's *trionfi* erschienen in den Jahren 1350-1374 und wurden bereits Ende des 14. Jh. in Handschriftenillustrationen thematisch umgesetzt. Bei dem ersten bekannten Beispiel handelt es sich um dem Codex *De viris illustibus*, Lat. 6069 F (1r) der Nationalbibliothek in Paris, eine illustrierte Handschrift zu Petrarca's *trionfi*, in dem die Darstellung des „Trionfo della Gloria“ eine zentrale Rolle einnimmt. Zu der Entwicklung des allegorischen Triumphzuges in der bildenden Kunst siehe Ortner 1998, besd. 65-177. Mantegna orientierte sich wohl an Triumphdarstellungen aus der Antike und an zeitgenössischen Prozessionen, die wie andere Feierlichkei-

dass es Francesco hier nicht um die Zurschaustellung seiner humanistischen Bildung geht, sondern vielmehr um die Verherrlichung seiner militärischen Erfolge und seiner Rolle als Herrscher und Feldherr. Die Stadt Rom findet hier bewusst keine konkrete Anspielung, der Zyklus sollte möglichst neutral gehalten sein, damit er als Identifizierungsvorlage für den Markgrafen dienen konnte. Die Leinwände des Mantegna verherrlichen durch die Figur des römischen Imperators das Bild des Condottiere, dem Francesco in seiner Rolle als Befehlshaber der venezianischen Truppen nacheifern wollte.²²⁶

Wie stark die Leinwände das Bild des vollkommenen Herrschers für Francesco repräsentierten, davon zeugt die Tatsache, dass die Gemälde je nach Bedarf in andere Räumlichkeiten gehängt wurden und zum Teil auch als Bühnenbilder für Theateraufführun-

ten mit Requisiten in Szene gesetzt wurden, um beim Betrachter den Anschein zu erwecken, an einem Stück gegenwärtiger Geschichte teilnehmen zu dürfen. Dazu Weisbach 1919, 13. Diese Inszenierungen dienten wohl vor allem dazu, den Herrscher zu überhöhen und das Volk gleich einer Theateraufführung zu unterhalten. Der früheste bekannte Triumphzug ist der des neapolitanischen Königs Alfonso V. als Sieger über die Anhänger der anjovinischen Partei im Jahre 1443, in dem die Idee des antiken Vorgangs aufgegriffen, der jedoch mit zeitgenössischen Vorstellungen ausgeschmückt wurde. So begleiteten z. B. Personifikationen der Tugenden den Zug. Siehe ebd. 1919, 13. Alfonso ließ seinen Einzug in die Stadt auf einem Relief des Triumphbogens des Castel Nuovo verewigen. Die Darstellung lehnt sich an antike Vorbilder an, statisch sind die Figuren hintereinander aufgereiht, während Alfonso auf einem Karren mit Baldachin über der Prozession thront. (Siehe Francesco Laurana, Triumphbogen Alfonso V., Detail, um 1453-1458, Abb. Bei Weisbach 1919, Abb. 18, Detail).

Der früheste Nachweis für eine militärische Triumphzugdarstellung, die nicht als Illustration von Handschriften diente, sind zwei Cassoni aus dem Jahre 1477, die für Paola Gonzaga, Tochter von Ludovico Gonzaga, anlässlich ihrer Hochzeit mit Leonhard von Görz gefertigt wurden und sich heute im Landesmuseum in Klagenfurt befinden. (Siehe Martindale 1979, Abb. 125, 126) Abgebildet ist der Triumphzug des Trajan. Darüber hinaus ist eine weitere Szene eingefügt, in der Trajan der Witwe, die ihren Sohn verloren hat, Recht zuspricht. Martindale glaubt, dass eine Verbindung zwischen den Cassoni-Darstellungen und Mantegnas Leinwänden existiere, allerdings geht er davon aus, dass Ludovico selbst den Triumphzug des Caesars in Auftrag gab. Dazu Martindale 1978, 46 und 53. Beide Darstellungen haben einen Triumphzug gemein, es sind jedoch keinerlei stilistische oder ikonografische Gemeinsamkeiten zwischen beiden Medien zu erkennen. Paola Gonzaga nahm ihre Cassoni in ihre neue Heimat Österreich mit, es scheint unwahrscheinlich, dass Mantegna sich an diesen orientierte. Die Bewegungsrichtung der Szenen stimmt nicht überein, darüber hinaus zeigen Mantegnas Leinwände eine größere Vielfalt an Figuren und Gesten. Zwei weitere Caesar-Triumphzüge stammen ebenfalls aus zwei Cassoni-Paneelen (siehe Weisbach 1919, Abb. 24). Dabei steht Caesar auf einem Podest und wird von einem Karren gezogen. Diese Darstellungsart erinnert in keiner Weise an die Lösung des Mantegna, in der der Imperator auf dem Siegeskarren thront.

²²⁶ Francesco II. Gonzaga gab mehrere Triumphzüge in Auftrag, so wie etwa 1491 den Triumphzug des Alexander für seine Landvilla in Marmiolo. Der Zyklus ist nicht erhalten geblieben. Siehe dazu Bourne 2008, 125f. Bei den ausführenden Künstlern handelte es sich wohl nicht um Francesco Mantegna, Andreas Sohn, wie Ulisse Aldrovani im Jahre 1570 berichtet, sondern um Francesco Bonsignori, der in Zusammenarbeit mit Tondo de Tondi den Zyklus schuf. Siehe dazu ebd. 2006, 125 mit Quellenmaterial. Ebenso entstanden für Francesco aus der Hand des Bonsignori ein *trionfo della fama* im Jahre 1492, sowie ein weiterer unspezifizierter Triumphzug des Künstlers Nicolò da Verona im Jahre 1493. Keine dieser Leinwände ist erhalten geblieben. Dazu Bourne 2008, 126 mit Quellenhinweisen. Die Fokussierung Francescos auf Triumphzüge antiker Herrscher und auf allegorische Personifikationen des Ruhmes verdeutlicht umso mehr den Wunsch nach öffentlicher Anerkennung gepaart mit dem Bedürfnis nach Selbstverherrlichung.

gen dienten, die der Markgraf finanzierte.²²⁷ Die Mobilität der Leinwände ermöglichte es Francesco je nach Bedarf seiner Selbstdarstellung jedem gewünschten Anlass den entsprechenden Rahmen zu verleihen. Durch die Umfunktionierung des Zyklus als Theaterkulisse gelang es dem Markgrafen sich nicht nur im privaten Umfeld, sondern auch einer breiten Öffentlichkeit als *Condottiere* und siegreicher Feldherr zur Schau zu stellen und so eine Identifizierung seiner Person als neuen Caesar zu etablieren.²²⁸

4.1.2 Das Vorbild des Herakles

Nachdem Mantegnas Zyklus des Caesar für Francesco II. im Palazzo San Sebastiano umgesiedelt worden war, beauftragte der Markgraf Lorenzo Costa, der nach dem Tod Mantegnas zum Hofmaler bestellt wurde, 1511 mit der Ausmalung der linken Stirnwand des Triumphsaales. Das Fresko ist leider nicht mehr erhalten, doch wissen wir von seiner Existenz durch die Beschreibungen Vasaris.²²⁹ Demnach handelte es sich in Anlehnung an Mantegnas Zyklus ebenfalls um eine Leinwand in Tempera-Technik. Vasari beschreibt, dass auf Costas Gemälde Opferdarbringungen zu Ehren des Herkules dargestellt waren²³⁰ (**Kat. Nr. 2.2.B.7**). Der Markgraf war zusammen mit seinen Söhnen Federico, Ercole und Ferrante im Gefolge des Halbgottes abgebildet, während diesem zu Ehren im Zuge eines Festaktes Feuer entzündet und Gaben gereicht wurden. Die gewählte Thematik sollte eine Steigerung des bereits von Mantegna doch eher neutral ausgeführten Programms erwirken: Eine Opferdarbringung an Herkules in Anwesenheit Francescos und seiner drei Söhne ergänzte thematisch den Triumphzug des Caesar, auf dem keine Hinweise auf das Geschlecht der Gonzaga zu finden waren. Diente der zum Gott erhobene Caesar als allgemeine Identifikationsfigur für den Markgrafen als siegreichen Heerführer, so stellte Costas Gemälde durch die Darstellung Francescos und

²²⁷ 1506 verlieh Francesco Leinwände mit nicht näher definierten Triumphzügen, die sich in Gonzaga und Marmiole befanden, für eine Aufführung des Theaterstückes *Il Formicone* des Filippo Mantovano im Palazzo della Ragione in Mantua. Siehe Bourne 2008, 126 und ebd. 2008, Dok. 232-234. Wahrscheinlich handelte es sich um den nicht näher bekannten Triumphzug des Nicolò da Verona aus dem Jahr 1493.

²²⁸ Es sei erneut auf Paride de Ceresaras Verherrlichung Francescos als „*nostro invictissimo Imperatore gran Marchese di Mantua*“ hingewiesen. Zitiert nach Bourne 1998, 84, Anm. 25.

²²⁹ Siehe dazu Vasari/Bettarini 1966-1987, III, 416: „...*Nel primo, che è a guazzo, sono molti nudi che fanno fuochi e sacrifici a Ercole, ed in questo è ritratto di naturale il marchese con i suoi tre figliuoli, Federico, Ercole e Ferrante, che poi sono stati grandissimi ed illustrissimi signori; Vi sono similmente alcuni ritratti di gran donne.*“

²³⁰ Zu Costas Fresko siehe auch Martindale 1979, 94f.; sowie Brown 1997a, 145f.

seiner Söhne in der Gefolgschaft des Halbgottes eine Verbindung zur Gegenwart dar, indem das Geschlecht der Gonzaga in der Nachfolge des Herkules sich als Herrscherdynastie mit militärischen Führungspersönlichkeiten hervorhebt.²³¹ Durch die Integrierung seiner Kinder auf dem Gemälde stellt Francesco seine Söhne in die übergeordnete Nachkommenschaft Caesars, in der er sich selbst auch befindet, und in unmittelbare Nachfolge seiner selbst. Gleichzeitig soll versucht werden, eine starke Dynastie zu legitimieren: Zusammen mit seinen männlichen Erben symbolisieren sie ein militärisch starkes Geschlecht, das auf einer Stufe mit den Göttern der Antike steht.

1522 fertigte Costa ein weiteres Gemälde mit einem Triumphzug für die rechte Stirnseite des Raumes an mit der Darstellung Federico II. und seinem Heer.²³² Federico ergänzte somit das Programm ideologisch und reihte sich als würdiger Nachkomme seines Vaters in eine Galerie militärisch heldenhafter Männer ein.²³³

Insgesamt diene der Raum unter Francesco zur Versinnbildlichung des antiken Herrschers als Vorbild für den modernen Herrscher. Zusammen mit dem Triumphzug des Caesars wurde Francescos Rolle als Condottiere verherrlicht; der neutrale Zyklus des Mantegna, der keine konkreten Hinweise auf seinen Auftraggeber erlaubt, wird ergänzt durch ein Portrait Francescos im Gefolge des Herakles.

Francescos Vorliebe für Herakles als Identifikationsfigur zeigt sich in einem weiteren Auftrag für eine Leinwand an Costa für seine Privatgemächer im Palazzo San Sebastiano, auf dem der Markgraf zusammen mit Herkules auf dem Pfad der Ewigkeit wandel-

²³¹ Brown 1997a, 145.

²³² Lorenzo Costa, Triumphzug Federico II. Gonzaga, 1522, Öl auf Leinwand, Prag, Nationalgalerie, Abb. Bei Bourne 2008, 659, Abb. 58. Der genaue Entstehungszeitpunkt der Leinwand ist unklar. Das Gemälde, welches 2,66 x 6,38m misst, befindet sich heute in der Nationalgalerie in Prag und zeigt einen Zug aus drei jubelnden Reitergruppen, an dessen Spitze Federico mit wehender Fahne auf einem Schimmel vorausreitet. Auch Vasari erwähnt das Gemälde im Zuge seiner Beschreibung des Triumphzug des Herakles für Francesco II. Siehe dazu Zeitz 2000, 123f. Martindale und Cerati vermuten, dass das Gemälde ursprünglich von Francesco in Auftrag gegeben worden war; als dieser jedoch frühzeitig starb, ließ sein Sohn das Gemälde nach seinen eigenen Vorstellungen fertigstellen, um sich selbst als Anführer der päpstlichen Truppen zu feiern. Siehe dazu Martindale 1979, 95 und Cerati²1993, 33, Anm. 42. Diesbezüglich ist Brown zuzustimmen, dass erst eine bis heute noch nicht erfolgte radiologische Untersuchung des Gemäldes über die Entstehungsgenese der Leinwand und somit die Identität des Auftraggebers Auskunft geben könnte. Dazu Brown 1997a, 163, 18.

²³³ Über Francesco befindet sich ein Schild mit der Aufschrift *CAESAR*, so dass Costas Gemälde direkten Bezug auf Mantegnas Leinwände nimmt und sich bewusst in die Reihe antiker Caesaren eingliedern will. Zu Costas Gemälde siehe auch Zeitz 2000, 123f. und Bourne 2008, 197.

te (**Kat. Nr. 2.2.B.6**).²³⁴ Die Thematik des verschollenen Gemäldes unterstreicht umso mehr die Vorbildfunktion, die der antike Heros für Francesco innehatte und versinnbildlicht sein Selbstverständnis an der Spitze der höfischen Gesellschaft. Die Idee des Markgrafen, einen antiken Halbgott als Identifikationsfigur zu wählen, hängt wahrscheinlich damit zusammen, dass dieser wie Caesar zugleich menschliche und göttliche Aspekte miteinander vereint.

Herkules diente auch als Identifikationsfigur für Francescos Schwiegervater Ercole d'Este. In einer 1472 geprägten Medaille des Coradino (**Kat. Nr. 2.1.A.1**) mit der Darstellung seines Profils auf der Vorderseite, wird die Rückseite mit Herkules vor den Säulen von Gadiz geziert. Der antike Heros posiert im Kontrapost nackt, lehnt sich an einen Speer mit der Rechten und hält in der Linken ein Schild mit den Devisen des Herzogs, einem Ring und Blumen.²³⁵ Konträr der Überlieferung aus der antiken Mythologie sind auf der Medaille zwei Säulen statt drei abgebildet, die aus dem Meer empor ragen. Sie beziehen sich mit großer Wahrscheinlichkeit auf die drei Städte Ferrara, Modena und Reggio, die auf der Vorderseite genannt sind und eine Anspielung auf das Herrschaftsgebiet Ercoles sein sollen, der über diese wacht, wie einst Herkules über Gadiz.²³⁶ Ercole bedient sich, wie später sein Schwiegersohn, des Vorbildes des antiken Halbgottes, um sich als starken, unbesiegbaren Regenten zu präsentieren. Anders als bei Francesco fiel die Wahl auf Herkules mit Sicherheit als Anspielung auf seinen Namen, dessen Namenspatron der antike Heros darstellte.

Die Gleichsetzung mit einem Halbgott unterstreicht den Wunsch der Regenten sich gleich dem Heros als starke militärische Führer zu präsentieren, ihre Unverwundbarkeit und ihre Macht zu demonstrieren und sich in die Riege der antiken Helden einzugliedern. Ercole übertrifft letzten Endes diese Darstellungsform, indem er sich selbst wie Herkules und Caesar als *divus* göttlich bezeichnen lässt²³⁷ und sich zum absoluten Herrscher überhöht.²³⁸

²³⁴ Siehe dazu Kapitel 4.2.3 „Höfisches Ideal und kriegerische Macht: Die Camera del Costa für Francesco II.“ dieser Arbeit. Die Beschreibung der Leinwand findet sich bei Vasari/Bettarini 1966-1987, III, 416. Siehe dazu auch Bourne 2008, 279.

²³⁵ Pollard 2007, 80, Kat. Nr. 58.

²³⁶ Ebd., 2007, 80, Kat. Nr. 58.

²³⁷ Münze Ercole d'Este, um 1478, Silber, Ø 25 mm, Venezia, Museo Correr (Abb. Bei CNI, 662, Nr. 8).

²³⁸ Siehe dazu das vorhergehende Kapitel 4.1 „*Militari Potencia triumphus decretus*“ - Von militärischer Macht und siegreichen Herrschern“ dieser Arbeit.

4.1.3 Der weltgewandte Fürst: Die *Camera delle citate* und die *Camera dei mapamundi* für Francesco Gonzaga

Das erste große Bildprogramm für den Markgrafen von Mantua, welches durch Quellen belegt werden kann, gab Francesco für seine Landvilla in Gonzaga vor den Mauern Mantuas in Auftrag. Francesco ließ an die Villa, die bereits unter seinem Großvater Federico I. errichtet worden war, im Jahre 1490 einen breiten zweistöckigen Anbau errichten. Obwohl das Gebäude im 18. Jh. fast vollständig zerstört wurde, wissen wir anhand von Briefen des Aufsehers der Arbeiten, Teofilo Collenuccio, an den Markgrafen, dass sich Teile der Ausmalungen in Francescos privaten Gemächern im obersten Stockwerk befunden haben.²³⁹ An Francescos Camerino angrenzend, befand sich die *Camera delle citate* (Raum der Städte) (**Kat. Nr. 2.2.B.2**), benannt nach dem Freskenzyklus mit Stadtansichten, der von unbekannteren Hofmalern zwischen 1493 und 1494 ausgeführt wurde. Zwei Schriftstücke an den Markgrafen von Teofilo Collenuccio geben Auskunft über den Inhalt der Darstellungen. Aus einem Brief datiert auf den 23. November geht hervor, dass acht maritime und kontinentale Stadtansichten im Wechsel die Wand zierten. Ausgehend von der Tür zum Camerino im Uhrzeigersinn schmückten folgende Stadtansichten die Wände: Konstantinopel, Rom, Neapel, Florenz, Venedig, Kairo und Genua.²⁴⁰ Es ist unklar, warum der Markgraf diese Städte wählte. Anfang der 1490er Jahre waren Florenz, Genua, Venedig, Neapel und Rom die größten Handelsmächte in Italien. Das Fehlen der Stadt Mailand ist sicherlich damit zu erklären, dass Francesco zu diesem Zeitpunkt ein Bündnis mit Venedig hatte, das wiederum Krieg gegen Mailand führte. Seltsam ist jedoch, dass die Stadtansicht Mantua zu fehlen scheint, sein eigenes politisches Machtzentrum. An ihrer Stelle wählte der Markgraf hingegen die morgenländischen Metropolen Kairo und Jerusalem. Die Wahl auf diese zwei Städte lässt sich vielleicht dadurch erklären, dass Kairo als wichtigster Handelsplatz des Orients galt und

²³⁹ Beide Briefe von Teofilo Collenuccio werden heute im ASMn aufbewahrt und sind an Francesco II. adressiert. Siehe ASMn, AG, b. 2444, c. 151 Brief vom 17. November 1493 und ASMn, AG, b. 24444, c. 153, Brief vom 23. November 1493 abgedruckt bei Bourne 1999, 76, Appendix 3 und 4 und dies. 2008, Dok. 55 und 56. Siehe dazu auch Brown/Lorenzoni 1996a, 293. Brown/Lorenzoni 1996b, 59.

²⁴⁰ ASMn, AG, b. 24444, c. 153, Brief vom 23. November 1493 abgedruckt bei Bourne 1999, 76, Appendix 4. Collenuccio schreibt weiterhin, dass noch ein Platz für eine maritime Stadtansicht frei sei und der Markgraf selbst eine wählen solle, die ihm beliebt: „*el ci resta e avanza el loco per una altra città mediterranea: pensate qual voi volite ch'ella sia.*“

in Jerusalem immer noch das Zentrum der Christenheit lag. Überdies pflegte Francesco mit beiden Metropolen einen regen Handelskontakt.²⁴¹

Aus Colenuccios Brief vom 11. November geht hervor, dass Girolamo Corradi, ein Hofmaler der Gonzagas, der in Reproduktionen von Weltkarten spezialisiert war, verantwortlich für die Gestaltung der Stadtansichten war, während andere Künstler wie Poliodoro damit beauftragt wurden, die Szenen mit Personen, Tieren und Schiffen zu beleben. Die einzelnen Stadtveduten wurden durch antike Säulen und Pilaster getrennt.²⁴² Colenuccios Brief gibt darüber Auskunft, dass sich in der *Camera delle citate* ein großer Kamin mit Marmorskulpturen (*marmi scolpiti*) befand, der so modifiziert wurde, dass er die Fresken nicht beeinträchtigte. Darüber hinaus wurde der Raum von einer hölzernen Decke mit Rosetten und Knospenmotiven und der darin eingelassenen Inschrift „*ad perpetuam rei memoriam*“ bekrönt.²⁴³

Obwohl Darstellungen von Stadtansichten üblich waren, ist es dennoch singulär, dass Francesco ihnen einen ganzen Raum widmete. Diese Tendenz trat erst Ende des 16. Jh. ein.²⁴⁴ Der einzige bekannte Vorgänger der *camera delle citate*, ist ein verlorener Zyklus von sechs Stadtansichten, den Pinturicchio zwischen 1484 und 1487 in der Loggia der Villa in Belvedere in Rom für Papst Innozenz VIII. ausführte. Vasari berichtet darüber, dass es sich hierbei um den ersten Zyklus seiner Art handelte, der Veduten von Rom, Mailand, Genua, Florenz, Venedig, und Neapel umfasste und im flämischen Stil gehalten wurde.²⁴⁵

²⁴¹ Zu den Handelsbeziehungen zwischen Francesco II. und dem Sultan Bâjezîd's II. siehe die Abhandlung von Kißling 1965.

²⁴² Colenuccio an Francesco II., Brief vom 11. November; ASMn, AG, b. 2444, c. 151, abgedruckt bei Bourne 1999, 76, Appendix 3. Bourne vermutet, dass die Verwendung illusionistischer Architektur ein Hinweis darauf ist, dass der Gonzaga-Städte-Zyklus formell einem späteren Wandzyklus im Palazzo d'Arco in Mantua ähnelte, in der sogenannten Sala dello Zodiaco, der ca. 1520 für eine lokale Adelsfamilie ausgeführt wurde. Siehe Bourne 1999, 52. Die Trennung von einzelnen Bildfeldern durch gemalte Architektur war zu jener Zeit üblich, so wie Rossellis, Ghirlandaios, Botticellis, Signorellis und Peruginos Fresken in der Sixtinischen Kapelle, die ab 1481 ausgeführt wurden, oder etwa die Ausmalungen Pinturicchios für den späteren Papst Pius III. in der Biblioteca Piccolomini im Seneser Dom, die zwischen 1503 und 1507 entstanden.

²⁴³ Colenuccio an Francesco II., Brief vom 11. November; ASMn, AG, b. 2444, c. 151, abgedruckt bei Bourne 1999, 76, Appendix 3 und Brief vom 23. November 1493, ASMn, AG, b. 2444, c. 153, abgedruckt bei Bourne 1999, 76, Appendix 4 und dies. 2008, Appendix 2, 84.

Die Inschrift „*ad perpetuam rei memoriam*“ wählte Francesco selbst, um „*de la bontà che merita lo principe*“ hervorzuheben. Siehe Brief Francesco II. an Antimaco (Matteo Sacchetti), Mantua 29. April 1494, ASMn, AG, B. 2906, lib. 151, fol. 3v, Zitiert nach Bourne 1999, 78, Appendix 29.

²⁴⁴ Siehe Bourne 2008, 231.

²⁴⁵ Vasari/Bettarini 1966-1987, III, 574: „*Innocenzio Ottavo genovese gli fece dipingere alcune sale e logge nel palazzo Belvedere, dove fra le altre cose [...] dipinse una loggia tutta di paesi, e vi ritrasse Roma, Milano, Genova, Fiorenza, Vinezia, e Napoli alla maniera de' Fiaminghi, che come cosa insinoal-*

Die Vorlagen für die Veduten von Rom, Konstantinopel und Florenz werden in der Korrespondenz nur kurz erwähnt. Collenuccio berichtet, dass diese Städte jeweils den ersten, den zweiten und den vierten Platz im Zyklus einnahmen. Zusammen mit der Stadtansicht von Neapel, welche die dritte Leinwand in der Folge darstellte, waren es die ersten Fresken, die ausgeführt wurden.²⁴⁶ Die bekanntesten Stadtansichten aus den 1490er Jahren, die im Umlauf waren und als Vorlage gedient haben könnten, stammten vom florentiner Kupferstecher Francesco Rosselli. Er ist besonders dafür bekannt, dass er in den 1480er Jahren Kupferstiche und Holzschnitte der Städte Rom, Florenz, Konstantinopel und Pisa anfertigte.²⁴⁷ Seine Ansicht der Stadt Rom konnte aufgrund einer Kopie im Museum des Palazzo Ducale in Mantua aus dem Jahre 1528 rekonstruiert werden.²⁴⁸ Die Ansicht misst 118 x 233 cm. Obwohl keine Ansichten von Pisa und Konstantinopel erhalten geblieben sind, ist es doch sehr wahrscheinlich, dass sie sich im Format kaum von der Kopie unterscheiden. Vielleicht dienten sie auch als Vorbild für den Zyklus des Markgrafen.²⁴⁹

Mitte November 1493 berichtet Collenuccio, dass er Corradi eine Stadtansicht von Neapel gegeben hätte, eine Woche später erzählt er in einem weiteren Brief, dass dieser bereits mit der Ausmalung begonnen hätte.²⁵⁰ Zwei Monate zuvor hatte der ferrareser Hofmaler der Este, Ercole de Roberti, eine Stadtansicht Neapels nach Mantua geschickt.²⁵¹ Diese heute nicht mehr erhaltene *Veduta* basierte wohl auf einem Gemälde aus den Privatgemächern der Herzogin Eleonora d’Aragona, der Mutter Isabellas, die ursprünglich aus Neapel stammte, und zeigte die Sicht auf den Hafen von einem Balkon

lora non più usata piacquero assai.“ In den Jahren 1488-1490 hielt sich der Hofmaler der Gonzagas, Andrea Mantegna, in Rom auf, um für Papst Innozenz Fresken für eine heute nicht mehr erhaltene Kapelle anzufertigen, die an die Loggia angrenzte. Sicherlich sah er den Zyklus und berichtete Francesco II. darüber, der ihn wohl vermutlich erst 1496 in seiner ersten Romreise zu sehen bekam. Dazu siehe Bourne 1999, 53 und dies. 2008, 231.

²⁴⁶ ASMn, AG, b. 2444, c. 153, Brief Collenuccis an den Markgrafen Francesco, datiert auf den 23. November 1493 abgedruckt bei Bourne 1999, 76, Appendix 4 und dies. 2008, 324f., Dok. 54.

²⁴⁷ Die Inventarliste über Rossellis Werkstatt wurde nach dessen Tod von seinem Sohn im Jahre 1527 veröffentlicht. Demnach befanden sich dort mehrere Ansichten der Städte Pisa, Rom, Konstantinopel und Florenz. Zum Inventar der Werkstatt siehe Del Badia ¹⁹⁰²1978, 24-30. Zitiert nach Bourne 1999, 69, Anm. 18.

²⁴⁸ Unbekannter Künstler (vielleicht Francesco Rosselli), Ansicht der Stadt Rom, nach 1538, Öl auf Leinwand, 118 x 233 cm, Mantova, Museo della Città, Abb. Bei Bourne 2008, 663, Abb. 62.

²⁴⁹ Zu Rosselli siehe auch Hind 1938-1948, Bd. I und Bourne 1999, 54.

²⁵⁰ Collenuccio an Francesco II, Brief vom 11. November, ASMn, AG, b. 2444, c. 151, abgedruckt bei Bourne 1999, 76, Appendix 3 und Brief vom 23. November 149, ASMn, AG, b. 2444, c. 153 abgedruckt bei Bourne 1999, 76, Appendix 4.

²⁵¹ Dokument datiert auf den 2. Oktober 1493, ASMo, Munizione e fabbriche, 28 c. 169. Zitiert nach Manca 1992, 216, Dok. Nr. 41-43.

aus.²⁵² Das Bild der Eleonora war mit großer Wahrscheinlichkeit an die sogenannte *Tavola Strozzi* angelehnt, einer Ansicht auf die Bucht von Neapel, die 1472-73 von ihrem Vater König Ferrante I. von Neapel in Florenz in Auftrag gegeben worden war.²⁵³ Francesco orientierte sich somit stark an dem angeheirateten Herrscherhauses Ferrara. Die Anlehnung an die Bilderpolitik seines Schwiegervaters Ercole, der Herkules als Sinnbild seiner militärischen Macht sah und sich ebenso als Reiter und Heerführer abbilden ließ, nutzte auch Francesco dieselben Motive, um sich als straken Regenten zu präsentieren. Welch großes Vorbild Francesco in der Stellung seines Schwiegervaters sah, zeigt auch, dass er sich das Gemälde mit der Stadtansicht Neapels nach Mantua schicken ließ.

Neben Neapel befand sich im Raum der Stadtansichten auch eine Ansicht von Florenz. Venedig folgte an fünfter Stelle. Francesco bemühte sich rege, eine geeignete Stadtansicht ausfindig zu machen und beauftragte schließlich 1493 Gentile Bellini mit der Anfertigung einer Veduta von Venedig. Der Künstler sandte dem Markgrafen letzten Endes zwei Versionen, die Francesco jedoch beide verwarf. Während die erste den Markusplatz mit dem Dogenpalast abbildete, beruhte die zweite auf einer Skizze seines 1470 verstorbenen Vaters Jacobo Bellini.²⁵⁴ Im Januar 1494 beauftragte Francesco seinen Mittelsmann Salimene, einen Malerlehrling zu engagieren, der ihm eine Ansicht Venedigs mit Blick auf San Marco, die Piazza Sant' Antonio, San Giorgio, dem Giudecca Kanal und anderen Orten anfertigen sollte.²⁵⁵ Es wird deutlich, dass der Markgraf eine Panoramaansicht der Stadt im Sinne der *Tavola Strozzi* wünschte und ihm deshalb Bellinis Vorschläge missfielen. Am 06. März 1496 brachte Salimbene ein

²⁵² Zu Eleonoras Stadtansicht Neapels siehe Tuohy, 1996, 100f. und Bourne 1999, 70, Anm. 23.

²⁵³ Francesco Rosselli (?), *Tavola Strozzi*, Öl und Tempera auf Holz, 1472, 82 x 245cm Napoli, Museo San Martino. Die *Tavola Strozzi*, heute im Museum San Martino in Neapel aufbewahrt, erhält ihren Namen von ihrem Auffindungsort im Jahre 1904 im Palazzo Strozzi in Florenz. Ihre beachtlichen Maße von 82 x 245cm verwerfen die zuvor in der Forschung aufgestellte These, dass es sich dabei um eine Dekoration eines *cassones* oder Bettkopfes handelte. Die in Tempera- und Öltechnik ausgeführte Holztafel zeigt mit topografischer Genauigkeit der einzelnen Gebäude und Kirchen eine Ansicht der Stadt Neapel vom Wasser aus. Siehe dazu Pane 2009, Abb. 12, der die dargestellten Gebäude genau zugeordnet hat. Siehe auch ebd. 2009, 20-71. Die Zuschreibung ist umstritten, immer wieder wurde Francesco Rosselli (so z.B. De Seta 1990, 28) als möglicher Künstler genannt, die heutige Forschung tendiert eher zu einem anonymen Maler. Auftraggeber war Eleonoras Vater König Ferrante, der die triumphale Rückkehr der aragonesischen Flotte nach der Schlacht gegen den Thronanwärter Johann II. von Lothringen darstellen ließ. Es war Spinazzola, der erstmals diese These aufstellte. Siehe dazu Spinazzola 1910, 125ff. Zur *Tavola Strozzi* siehe Bourne. 1999, 70, Anm. 23.

²⁵⁴ Siehe AG, b. 2906, lib. 149, c. 2v und AG, b. 1434, c. 171 zitiert nach Bourne 2008, 345, Dok. Nr. 61 und 346, Dok. Nr. 62. Vielleicht handelte es sich bei der Vorlage des Jacobo Bellini um eine Vorgängerstudie für sein Gemälde der Prozession zur Piazza San Marco, das sich heute im British Museum befindet. Dazu Bourne 2008, 235.

²⁵⁵ AG, b. 2961, lib. 2, c. 67v. Zitiert nach Bourne 2008, 347, Dok. Nr. 64.

Bildnis der Stadt Venedig, das den Wünschen des Markgrafen entsprochen haben dürfte, da fortan die Lagunenstadt in der Korrespondenz nicht mehr erwähnt wird.²⁵⁶

Die Stadt Kairo bildete die sechste Metropole des Zyklus. Es muss sehr schwierig gewesen sein, eine Stadtansicht der ägyptischen Hauptstadt zu erhalten, heute ist keine aus jener Zeit überliefert. Francesco wandte sich mit seinem Anliegen erneut an Gentile Bellini. Am 22. Dezember 1493, nach drei Monaten andauernden Verhandlungen zwischen Salimbene, Saclona und Bellini, fertigte dieser schließlich eine Skizze von Kairo an, die auf einer Stadtansicht im Besitz eines venezianischen Bürgers beruhte, der nur als Pate (*compatre*) Bellinis bezeichnet wird.²⁵⁷ Doch auch diese Skizze überzeugte den Markgrafen nicht, denn er bemühte sich weiterhin um neue Ansichten.²⁵⁸ Weitere Versuche, geeignete Ansichten der Metropole des Morgenlandes zu erhalten, scheiterten,²⁵⁹ bis er schließlich eine Ansicht eines Venezianers fand, von der er eine Kopie anfertigen ließ.²⁶⁰ Insgesamt sind Francescos Bemühungen um eine Stadtansicht Kairos zu erlangen, in 15 Briefen dokumentiert, deren Entstehung einen Zeitraum von sieben Monaten umfassen. Sein Wunsch nach einer solch außergewöhnlichen und einzigartigen Vorlage macht deutlich, dass er als Mäzen mit seinem Programm aus der Masse hervorstechen wollte. So wählte er zuerst die bekanntesten Maler ihres Genres, wickelte von diesen jedoch zugunsten der Umsetzung seiner Vorstellungen zurück. Es ging Francesco nicht um den Bekanntheitsgrad der ausführenden Künstler sondern vielmehr um die Einzigartigkeit seines Zyklus, welcher mit ihm allein in Verbindung gebracht werden sollte.

Die Stadtansicht Genuas vollendete Bellini im Jahre 1497. In der Korrespondenz wird sie nur ein einziges Mal erwähnt und es ist unbekannt, ob Bellini dem Wunsch des Markgrafen nachkam; 1507 wurde eine solche Stadtansicht am Hofe jedoch dokumen-

²⁵⁶ Ebd. 2008, 352, Dok. Nr. 74.

²⁵⁷ Ebd. 2008, 344f, Dok. Nr. 59-60.

²⁵⁸ Ebd. 2008, 346, Dok. Nr. 63.

²⁵⁹ Am 20. Januar 1494 schrieb Francesco einen Brief an den Genueser Adligen Graf Fregosino di Campofregoso und bat ihn, ihm seine Kopie von Schedels Nürnberger Chronik zu borgen, von der Francesco wusste, dass sie Ansichten der Städte Kairo und Paris beinhaltet. Es war Brown, der als erster die Vermutung äußerte, dass es sich bei dem angeforderten Buch um die Nürnberger Chronik handeln musste. Siehe dazu Brown 1980, 114. In der Forschung ist es unbekannt, ob Francesco das Buch erhielt. Im Februar 1494 beauftragte er Mittelmänner in Mailand und Rom Ansichten von Kairo und Paris zu besorgen, doch leider verliefen ihre Bemühungen ebenfalls erfolglos. Siehe dazu Bourne 2008, 236ff.

²⁶⁰ Bei dem Besitzer der Vorlage handelte es sich um einen gewissen Francesco Teldi aus Venedig, vielleicht einem Kaufmann, da er selbst nach Kairo gereist war. Nachdem Francesco Anfang März nach Venedig gereist war, um die Erlaubnis für eine Kopie einzuholen, wurde Corradi mit der Anfertigung einer Kopie beauftragt. Siehe dazu ebd. 2008, 237.

tiert.²⁶¹ Die achte Stadtansicht war nicht von Anfang an geplant. Sie wurde von Francesco auf Anraten Collenuccios in Auftrag gegeben, da dieser in einem Brief vom 23. November 1493 den Markgrafen darauf aufmerksam machte, dass noch Platz für eine weitere Vedute sei, und so möge doch der Markgraf eine weitere Stadt auswählen, um das Programm zu ergänzen.²⁶² Francesco entschloss sich zuerst für Paris, da er aber wie zuvor bei der Stadt Kairo keine Vorlagen finden konnte,²⁶³ fasste er vielleicht den Entschluss, die französische Hauptstadt durch Jerusalem zu ersetzen. In einem Brief eines gewissen Francesco da Varese, erklärt dieser, er habe über die Existenz der *camera delle citate* erfahren, und dabei zur Kenntnis genommen, dass eine Stadtansicht von Jerusalem fehlen würde. Er bot dem Markgrafen an, ihm eine Ansicht der heiligen Stadt zu leihen, in deren Besitz er sei. Am 26. September brachte dieser die Karte nach Mantua.²⁶⁴ Für welche Stadtansicht sich Francesco letzten Endes entschied, kann nicht mehr geklärt werden, die Korrespondenz gibt darüber keine Auskunft. Jerusalem war sowohl in der Antike, als auch in der Renaissance eine Stadt von großer Bedeutung für die Christenheit und hätte den Zyklus sehr gut ergänzt.

Quellen berichten jedoch, das 1497 Francesco immer noch nach einer Ansicht von Paris suchte, vielleicht hatte er sein anfängliches Vorhaben noch nicht ganz aufgegeben. Am 04. Oktober 1497, am selben Tag, an dem er einen Brief an Giovanni Bellini schrieb, wandte sich Francesco an dessen Bruder Giovanni, ebenfalls mit der Bitte, eine Ansicht von Paris zu malen. Dieser lehnte jedoch ab, da er die Stadt noch nie gesehen hatte. Es bleibt somit offen, ob es Francesco jemals gelang ein Bild von Paris zu erhalten. Im Stivini-Inventar aus dem Jahre 1540-42 wird eine Stadtansicht von Paris mit in den

²⁶¹ Nachdem Kairo im Jahre 1494 vollendet wurde, kamen die Arbeiten im Saal der Städte für über zwei Jahre zum Stillstand. Grund waren politische Wirren, die durch den Einfall der Franzosen ausgelöst worden waren. Francesco war 1495 – 96 stark politisch involviert, so dass er erst wieder im Herbst 1497 seine Aufmerksamkeit der Vollendung der Städte widmen konnte. Am 4. Oktober 1497 schrieb er an Gentile Bellini, er solle das Bild Genuas vollenden. Siehe dazu Bourne 2008, 238f.

²⁶² Ebd. 2008, 347f., Dok. 65.

²⁶³ Am 9. Januar 1494 beschloss Francesco, so schrieb er Lorenzo di Pierfrancesco die Medici, dass er eine Stadtansicht von Paris wünsche. Er fragte, ob es so eine Ansicht in Florenz gebe. Zu jener Zeit war Paris das Emblem der französischen Monarchie. Vielleicht erachtete Francesco die Darstellung von Paris als günstig, da er auf ein Bündnis mit dem französischen König hoffte. Dennoch waren topographische Darstellungen von Paris ebenso rar, wie die von Kairo. Sogar Lorenzo dei Medici, der aufgrund seiner Tätigkeit als florentiner Botschafter am französischen Hof seit den 1480er Jahren das Land gut kannte, war nicht in der Lage, der Bitte des Markgrafen nachzukommen. Francesco suchte erfolglos auch Hilfe bei seinen Mittelmännern in Mailand, Venedig und Rom. Dazu Bourne 2008, 238f.

²⁶⁴ Siehe ebd. 2008, 361f., Dok. 90-92. Im Jahre 1494 waren viele Stadtansichten von Jerusalem im Umlauf. Der Holzschnitt von Breydenbach aus dem Jahre 1486 mit der Darstellung des Heiligen Landes könnte ebenfalls als Vorlage für Francesco gedient haben.

Besitztümern der Gonzagas aufgeführt, doch kann es ebenfalls sein, dass diese erst nach dem Tod des Markgrafen 1519 erworben wurde.²⁶⁵

Der Zyklus der Stadtansichten sollte Francescos kosmopolitische und weltoffene Einstellung demonstrieren. Herrscher verwendeten Weltkarten bereits seit der Antike, um ihre politische Macht zum Ausdruck zu bringen. Francesco Gonzaga war jedoch Herrscher eines kleinen, relativ unbedeutenden Staates und konnte sicherlich nicht seine Macht auf die dargestellten Städte ausweiten. Vielleicht kann man diesen Zyklus als einen Versuch Francescos interpretieren, seinen Platz in der Welt einzunehmen. Die Darstellung dieser Städte ist somit eine Hommage an sie und Francesco beweist, dass er ein weltoffener Herrscher ist. Dadurch, dass er Abbilder diese Städte in einem Saal anbringen ließ, in dem er Botschafter und andere bedeutende Gäste empfing, konnte er sich und seinen Staat als gleichrangig in sozialer, kultureller und politischer Natur mit den führenden Städten darstellen.

Es ist interessant, mit welchem Eifer Francesco nach geeigneten Veduten für seine Villa suchte. Besonders aus den Jahren 1493 und 1494 sind eine Vielzahl von Briefen seiner Mittelsmänner an den Markgrafen erhalten, die über ihre Versuche, eine geeignete Stadtansicht ausfindig zu machen, berichten. Um die gewünschten Veduten zu erhalten, beauftragte Francesco sogar bekannte Maler wie Gentile Bellini und Vittore Carpaccio. Leider sind weder die Gemälde noch die Vorlagen erhalten, um die genauen Darstellungen des Raumes rekonstruieren zu können. Einzige Anhaltspunkte für eine mögliche Raumgestaltung können über die Korrespondenz hinweg nur zeitgenössische Ansichten vermitteln. Francescos Beharren darauf, dass die für ihn arbeitenden Künstler nur die zuverlässigsten topografischen Ansichten als Vorlage für die Fresken verwenden durften, zeugt allerdings von seinem tiefen Wunsch nach einem einzigartigen Raum. Wenn ihn das Ergebnis nicht überzeugte, gab er neue Landkarten in Auftrag. Francesco hielt an den gewählten Städten fest und wollte die Einzigartigkeit des Zyklus garantieren, indem er auch Veduten suchte, für die es nur wenige bzw. keine Vorlagen gab, etwa wie Paris und Kairo. Der Raum der Stadtansichten sollte das am kunstvollsten ausgearbeitete Beispiel für einen Wandzyklus mit Stadtveduten in Italien werden und Francescos Interessen, seine Bildung und die Funktion als weltgewandter Herrscher, in der er sich sah, widerspiegeln. Durch die Einzigartigkeit des Programms, gelang es ihm

²⁶⁵ Ferrari 2003, 315, Nr. 6713: „*Uno disegno di Parigi in carta papira*.“ Siehe dazu auch Bourne 2008, 240.

sich einerseits von den anderen Höfen abzuheben und andererseits sich im höfischen Umfeld als weltoffener Fürst zu präsentieren, der die dargestellten Städte würdigt aber durch seinen Staat mit diesem zusammen auch selbst Teil dieses Kreises bildet. Der Fürst spiegelt seinen Mikrokosmos der Stadt Mantua im Makrokosmos der wichtigsten Handelsstädte um 1500.

Während die Arbeiten in der *Camera delle citate* in Gonzaga noch nicht vollendet waren, plante Francesco 1494 bereits weitere Ausmalungen für seine Sommerresidenz im Marmiolo, nordwestlich von Mantua.²⁶⁶ Wie bereits in Gonzaga, hatte er auch hier die im Familienbesitz befindliche Villa um einen zweistöckigen Anbau erweitert, den er nun mit Programmen ausschmücken lassen wollte. Ende des 18. Jh. wurde Marmiolo zerstört, doch aus Quellen geht hervor, dass der Margraf für zwei Räume Wandmalereien mit Landkarten in Auftrag gegeben hatte, es handelte sich dabei um die *Camera dei mappamundi* (**Kat. Nr. 2.2.B.3**), Raum der Weltkarte, sowie die *Camera greca*, den sog. griechischen Raum, in dem Stadtansichten u.a. Konstantinopels, sowie die Meerenge des Bosphorus, dargestellt waren. Mit den Fresken der *camera dei mappamundi* wurde Francesco Mantegna, der Sohn von Andrea Mantegna, beauftragt.²⁶⁷ Mantegna berichtet in einem Brief über die Arbeiten, dass ein Künstler namens Cremonese die Karte um exotische Vignetten, u.a. türkische Frauen, die zum Bade gingen und türkische Männer auf dem Weg in die Moschee, ergänzt habe.²⁶⁸ Laut Francesco arbeitete er gerade an einer Karte mit der Darstellung Italiens („*La Italia*“)²⁶⁹ und so vermutet Bourne zurecht, dass der Zyklus in Marmiolo mit der Darstellung einer Weltkarte und einer Karte Italiens Anlehnung an das Vorzimmer des Dogen im Palazzo Ducale in Ve-

²⁶⁶ Zu Marmiolo siehe Bourne 2008, 137 und Kapitel 4.1.4 „Im Glanz des Fürsten: Urbane und suburbane Projekte in Ferrara und Mantua“ dieser Arbeit.

²⁶⁷ Francesco Mantegna wurde dabei von einem kleinerem Team vom Malern unterstützt, so wie z.B. Pier Antonio Guerzo da Cremona, genannt il Cremonese, Benedetto de Ferrari und Bartolino Topina. Siehe Brief Francesco Mantegnas an Francesco Gonzaga, datiert auf den 10. Mai 1494, AG, b. 2445, c. 246. Zitiert nach ebd. 2008, 358, Dok. 86. Zu der Ausstattung der *camera greca* siehe ebd. 2008, 242 sowie ebd. 359, Dok. 87. In einem Brief datiert auf den 23. Mai 1494 beschreibt Teofilio Collenuccio, der Aufseher der Arbeiten, dem Markgrafen den Raum und übermittelt ihm die Inschriften die über den jeweiligen Veduten angeracht worden waren. Daraus geht hervor, dass mehrere griechische Städte abgebildet waren, u.a. Hadrianopolis und Rhodos. Siehe AG, b. 2446, cc.197-198 publiziert von ebd. 2008, 242, 359, Dok. Nr. 87.

²⁶⁸ Ebd. 2008, 358, Dok. Nr. 86.

²⁶⁹ Ebd. 2008, 358, Dok. Nr. 86.

nedig fand, einen Raum, den Francesco bedingt durch seinen jahrelangen Dienst für die venezianische Republik sehr gut kannte.²⁷⁰

Auch für seinen Hauptsitz, den Palazzo San Sebastiano, ließ Francesco eine *Camera dei mappamundi et del cairo* ausmalen, in der sich auch Fresken mit Darstellungen einer Weltkarte, einer Karte Italiens sowie einer Ansicht Jerusalems befanden (**Kat. Nr. 2.2.B.5**). 1505 führte ein gewisser Giovanni Donato Serpo da Modone eine Weltkarte so wie eine Seekarte für Francesco aus.²⁷¹ Das Datum der Auftragserteilung fällt mit den Ausstattungsarbeiten in San Sebastiano zusammen und lässt somit die Schlussfolgerung zu, dass Serpos Arbeiten für die *camera dei mappamundi* bestimmt waren.²⁷² Darüber hinaus befand sich in Marmiolo ebenso eine Stadtansicht der Stadt Kairo, wie in der Landresidenz in Gonzaga. Francesco bat Gentile Bellini den Auftrag auszuführen, doch dieser lehnte ab mit der Begründung ausgelastet zu sein und keine Zeit dafür zu finden.²⁷³ Bellinis Weigerung mag mit Sicherheit damit zusammenhängen, dass der Markgraf einige Jahre zuvor bereits dessen Entwürfe für die Stadt Kairo im Palazzo Gonzaga 1493 verworfen hatte.²⁷⁴ Eine lateinische Beschreibung der *camera dei mappamundi et del cairo* durch den Antiquar Jacobo Strada, der den Palazzo Ende des 17. Jh. besichtigte, gibt darüber Auskunft, dass sich in dem Raum eine 18 Fuß lange Darstellung der Stadt Kairo mit Krokodilen im Nil befand. Darüber hinaus wurde die Karte mit Darstellungen der Abfahrt des Gottes Charon und eine Vielzahl von Reitern, Händlern und Reisenden, die durch die Wüste zum Berg der Heiligen Katherina zum Grab Mohameds pilgern, geziert. Außerhalb der Stadt sah man Kampfhandlungen der Kavallerie und der Infanterie der Mameluken oder der Krieger des Sultans.²⁷⁵ Die Beschreibung macht deutlich, dass Francesco die Darstellung der Stadt Kairo erhielt, ungewiss ist jedoch, wer den Auftrag letzten Endes ausführte. Die Dokumente berichten zwar über Verhand-

²⁷⁰ Ebd. 2008, 241. So war Francesco 1506 in Besitz einer Kopie der Karte aus dem Dogenpalast. Siehe ebd. 2008, 249, Anm. 85.

²⁷¹ In einem Brief Francescos an seinen Schatzmeister, datiert auf den 17. September 1505, weist er diesen an, dem griechischen Maler Giovanni Donato da Modone (Methoni, Griechenland) 50 Goldukaten für die Ausführung einer Weltkarte, einer Seekarte, sowie für andere kleinere Gefälligkeiten auszuzahlen. Siehe AG, b. 2913, lib. 188, c. 42. Zitiert nach Bourne 2008, 432f, Dok. Nr. 197.

²⁷² Ebd. 2008, 245.

²⁷³ Brief des Girolamo Corradi an Francesco Gonzaga datiert auf den 17. April 1506. ASMn, raccolta Volta, b. 1 fasc. 103, c. 673. Zitiert nach Bourne 2008, 441f., Dok. Nr. 209.

²⁷⁴ Zu den Verhandlungen Francescos mit Bellini um eine Ansicht der Stadt Kairo siehe ebd. 2008, Dok. 59-60.

²⁷⁵ Brown 1984, 33 und ders. 1997a, 150 hat den lateinischen Text auf Englisch übersetzt und publiziert. Ebenso beruft sich Bourne 2008, 247 auf die Übersetzung von Brown, die hier paraphrasiert wird. Das Originalmanuskript mit der Beschreibung Stradas befindet sich in Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Codex Vindobonensis 10101.

lungen mit Bellini und auch über weitere Bemühungen Francescos, eine Vorlage für diese Stadtansicht zu erhalten; diese sind jedoch nur lückenhaft und lassen den Ausgang seiner Bemühungen offen.²⁷⁶ Erst die Beschreibung des Antiquars Strada aus dem 17. Jh. bestätigt, dass es dem Markgrafen gelang, eine solche Karte zu erhalten.

Mit großer Wahrscheinlichkeit fand im Raum der Weltkarten auch eine Ansicht Jerusalems Platz. Im Jahre 1511 richtet Vittorio Carpaccio einen Brief an den Markgrafen und teilt ihm mit, dass Ansicht Jerusalems gefertigt habe, die er für einzigartig in Form, Größe und Ausführung hielte. Laut Carpaccios Aussagen betragen die Maße 25 x 5,5 Fuß. Da die Leinwand nur in blassen Aquarellfarben ausgeführt worden sei (*de aquarella sopra la tella*), könne er diese auf Geheiß Francescos färben.²⁷⁷ Das Gemälde ist heute nicht mehr erhalten, Carpaccios Eigeninitiative und Eigenlob zeugen allerdings von seinem Eifer, das Gemälde an Francesco unbedingt verkaufen zu wollen und deuten darauf hin, dass er es wohl als besondere Auszeichnung ansah, wenn seine Leinwand die Räumlichkeiten des Markgrafen ausschmücken dürfe. Carpaccio, der durch die Stadt Venedig eine sehr gute Auftragslage vorweisen konnte, war sicherlich nicht auf den Erlös des Verkaufs angewiesen.²⁷⁸ Ob der Markgraf das Bild erwarb ist nicht überliefert; fest steht, dass die Dekorationen für Francesco so bedeutsam waren, dass das Ansporn genug für den Maler war, seine Leinwand derart anzupreisen.²⁷⁹

In Francescos *camera dei mappamundi* befand sich auch eine Karte Italiens. 1506 sandte der Markgraf Girolamo Corradi, einen Maler namens Antonio und den Schreiber Silvestro da Lucca in den Palazzo Ducale nach Venedig. Sie sollten die Landkarte Italiens kopieren, die im Vorraum des Audienzimmers hing, in dem die Diplomaten auf den

²⁷⁶ Am 3. Juli sandte Francesco den Maler Lorenzo Leonbruno nach Venedig, um Ansichten von Kairo und Jerusalem zu kaufen. Am 21. Juli berichtete Valier, der Handlungsbevollmächtigte in Finanzfragen der Gonzaga in Venedig, dass er und Leonbruno drei wunderschöne Ansichten von Jerusalem, Kairo und Alexandria gesehen hätten. Sie rieten dem Markgrafen diese zu kaufen. Ob Francesco diesem Ratschlag folgte ist nicht überliefert; die Präsenz einer solchen Ansicht um 1700 weist jedoch darauf hin, dass Francesco diese Karten erwarb und sie als Vorlagen für seine Raumausstattung verwendete. Siehe Bourne 2008, 246, Dok. Nr. 298 und 300.

²⁷⁷ Vittorio Carpaccio an Francesco II. Gonzaga, Brief datiert auf den 15. August 1511, ASMn, Autografi, b. 7, c. 30, zitiert nach Bourne 2008, 494, Dok. Nr. 301.

²⁷⁸ Zu Carpaccios Auftraggebern siehe den Aufsatz von Nepi Scirè 2004, 15-29.

²⁷⁹ Anfang des 19. Jh. wurde in einem privaten Haus in Mantua ein auf Leinwand übertragenes Fresko aus dem 16. Jh. mit der Stadtansicht Jerusalems entdeckt. Brown konnte nachweisen, dass diese Stadtansicht aus dem Holzschnitt Breydenbachs seiner *Peregrinatio* aus dem Jahre 1486 entnommen worden war. Wahrscheinlich bildete die Vorlage des Holzschnittes Teil des Freskos, das in seinen Proportionen viel größer gewesen sein muss (Abb. bei Bourne 2008, 672, Abb.71). Auch Carpaccio verwendete oft topographische Motive, die er sich von anderen Quellen borgte, eventuell auch den Holzschnitt von Breydenbach. Siehe Fortini Brown 1988, 193-196 und 296ff. zitiert nach Bourne 2008, 248.

Empfang der Dogen warteten.²⁸⁰ Bei der zu reproduzierenden Karte handelte es sich um eine im Jahre 1485 von dem bekannten Kosmografen Antonio Leonardi geschaffene Kopie, einer Karte die der Künstler bereits 40 Jahre früher angefertigt hatte, die jedoch durch ein Feuer im Jahre 1483 zerstört worden war.²⁸¹ Aus Sicherheitsgründen und vielleicht auch wegen dem angespannten Verhältnis zum Markgrafen wurde den Gesandten zunächst der Zutritt verweigert, doch es mag durchaus sein, dass ihnen dieser schließlich doch noch gelang, denn im Stivini-Inventar wird eine große Italienkarte unter der Inventarnummer 6714 aufgelistet.²⁸²

Francescos Kartensammlung muss außerordentlichen Ruhm erfahren haben, denn Kardinal Giulio dei Medici, der spätere Papst Clemens VII. bat den Markgrafen im Jahre 1515 ihm als Leihgabe eine seiner Italienkarten auszuhändigen, damit er davon eine Kopie für seine Gemächer anfertigen lassen könne. Dies zeigt, dass Francesco als Sammler und Kenner von qualitativ hochwertigen Karten anerkannt war und dass er diese auf Wunsch auch kopieren ließ und als Staatsgeschenk überbrachte. So sandte er auch dem Kardinal Giulio dei Medici eine Kopie seiner Version.²⁸³

Francescos Bemühungen um exotische und seltene Karten sowohl für seine beiden Landvillen, als auch für seinen Hauptsitz deuten auf eine besondere Vorliebe des Markgrafen für Kartographie hin. Die Ausstattung seiner Residenzen mit Motiven von solch hoher Qualität, macht deutlich, dass Francesco sich von der Masse der anderen Regenten abheben wollte und eine singuläre Thematik für sich entdeckt hatte. Die Karten sollten an seine Weltgewandtheit anspielen, seine Handelsbeziehungen unterstreichen und den Betrachter mit exotischen Szenen aus der arabischen Welt in Erstaunen versetzen. Obwohl sich Francesco anfangs an seine Schwiegereltern durch die Tavola Strozzi orientierte, gelang es ihm dennoch sich von ihnen abzuheben und eine eigene Vorliebe für sich zu entdecken und zu fördern.

²⁸⁰ Ebd. 2008, 454, Dok. 231.

²⁸¹ Gallo 1943, 47-54.

²⁸² Ferrari 2003, 315, Nr. 6714: „*una Italia grande in tella vecchia*.“

²⁸³ Siehe Bourne 2008, 250. Die Korrespondenz zwischen dem Mittelsmann des Kardinals, Carlo Agnelli, und Francesco Gonzaga, in der die Leihgabe der Italienkarte thematisiert wird, abgedruckt bei ebd. 2008, 524-528, Dok. Nr. 343-349.

4.1.4 Im Glanz des Fürsten: Urbane und suburbane Projekte in Ferrara und Mantua

Während ihrer Regentschaft förderten Ercole d'Este, sein Sohn Alfonso und der Schwiegersohn und Schwager Francesco Gonzaga den Ausbau ihrer Städte mit ambitionierten städtebaulichen Maßnahmen; insbesondere Ercole gelang es durch den Bau neuer Straßen den verwinkelten mittelalterlichen Stadtkern aufzubrechen und eine symmetrische Ausdehnung der Stadt auf etwa das doppelte ihrer ursprünglichen Größe mit der Errichtung neuer Platzanlagen auszuweiten. Ferrara erreichte durch die Maßnahmen Ercoles eine topographische Ausdehnung, die mit Florenz, Bologna und Mailand vergleichbar war.²⁸⁴ Nach der Belagerung der Stadt durch die Venezianer im Jahre 1484 war Ercoles erste Priorität, die Verteidigungslinien der Stadt zu verstärken und die Areale der *Certosa* und *S. Maria degli Angeli*, die von den Venezianern während der Gefechte besetzt werden konnten,²⁸⁵ durch die Erweiterungen der Stadtmauern zu sichern.²⁸⁶ Die Befestigungsanlagen wurden erst 1495 vollendet und unter der Leitung des Architekten Biagio Rossetti ausgeführt.²⁸⁷ Die von der neuen Verteidigungsanlage erfassten Gebiete wurden als *Terra Nova*, neue Erde, bezeichnet.²⁸⁸ Der Verlauf der neu geschaffenen Straßen war durch die bereits bestehenden Gebäude vorgegeben, so dass die Hauptachse, der heutige *Corso d'Ercole*, vom *Castello Vecchio* zur Kirche *Santa Maria degli Angeli* bis zum *Palazzo Belfiore* bestehen blieb.²⁸⁹ Der *Viale degli Giovecchi* wurde durch Auffüllung des Straßengrabens verbreitert und diente nun als Verbindung zwischen dem alten Stadtkern vom *Castello Vecchio* über die neu erschlossenen Gebiete bis hin zum *Palazzo Belfiore*. Eine weitere Achse verlief von Süden nach

²⁸⁴ Ceccarelli 2004, 78.

²⁸⁵ Pardi 1928-1933, *Diario Ferrarese*, 11. März, 1484: „[...] *venneno gli inimici in lo Barcho con doe squadre [...] et vèneo in la giesa degli Angeli et in la Certosa [...]*“ Zitiert nach Pardi, *Diario Ferrarese*, 1928-1933, 107. Siehe dazu auch Tuohy 1996, 124.

²⁸⁶ Ebd., 1996, 124. Die neue Ausdehnung der Stadt beinhaltete die Annexion der suburbanen Landvilla Belfiore innerhalb der Stadtmauern. Tuohy 1996, 342.

²⁸⁷ Zevi 1960, 561, 598, 610, 644; Siehe Tuohy 1996, 126, Anm. 26. Rossetti hatte zahlreiche Erfahrungen auf dem Gebiet der militärischen Architektur sammeln können; so war er bereits seit 1475 als *funzionario della monetione* zuständig und war an der Errichtung der Befestigungsanlagen von Modena in den Jahren 1482-1484 beteiligt gewesen. Dazu Zevi 1960, 151. Teile der alten Stadtmauer wurden nach Errichtung der neuen Stadtgrenzen eingerissen. Ein Tor zwischen San Francesco und dem neu erschlossenen Stadtteil erlaubte den Bürgern die Schranken zu passieren; erst 1499 durften sich diese frei zwischen den Stadtteilen bewegen. Siehe ebd., 1960, 150ff. und Tuohy 1996, 126f.

²⁸⁸ Ebd. 1996, 121. Zur Ausdehnung der Terra Nova siehe auch den Aufsatz von Bocchi 1982, 167-192.

²⁸⁹ Siehe Tuohy 1996, Plan 2, xxxi, Umzeichnung des Stadtplans Ferraras mit Legende der wichtigsten Gebäude und Straßen.

Westen vom Stadttor *Porta Po* bis hin zum Stadttor *Porta Mare*.²⁹⁰ Rossetti integrierte im neuen Areal mehrere Grünflächen, insbesondere die von Bäumen eingefasste *Piazza Nova*, die heutige *Piazza Ariostea*, sollte eine Hommage an Ercole und seine Regentschaft darstellen: Das geplante Reiterstandbild Ercoles gebührte einem militärisch starken Herrscher und Mäzenen, der die Stadt durch seine Einsätze auf dem Schlachtfeld bewahren und ihr durch seine städtebaulichen Maßnahmen zu neuem Glanz verhelfen konnte.²⁹¹ Der 200 x 100 m große Platz sollte wohl ursprünglich von Arkadenbögen eingeschlossen werden, so errichtete Rossetti zusammen mit Biondo zwei lange Loggien aus Backstein, deren genauer Standort heute unbekannt ist.²⁹² Eine weitere Parkanlage, der heutige *Parco Massari*, entstand direkt an der Kreuzung zwischen dem *Corso d'Ercole* und dem *Corso Biagio Rossetti*. Heute als *Quadrivio degli Angeli* bekannt, bildete die Kreuzung den Angelpunkt zwischen dem *Palazzo dei Diamanti*, dem *Palazzo Turchi di Bagno* und dem *Palazzo Prosperi-Sacrati*. Rossetti verzichtete hier auf die Gruppierung der Bauten um eine geplante Platzanlage zugunsten der Fokussierung auf die architektonischen Gebäude selbst, welche die Kreuzung einrahmen. Der *Palazzo dei Diamanti*, der für Ercoles Bruder Sigismondo d'Este im Jahre 1493 erbaut wurde, bildete den Höhepunkt der innovativen Konzeption baulicher Maßnahmen: Der Name des Gebäudes leitet sich von der Gestaltung der Marmorfassade ab, die durch spitz nach vorne zulaufende, Diamanten ähnelnden Dreiecke übersät ist.²⁹³ Die von Rossetti konzipierte Kreuzung wird noch einmal unterstrichen, indem die Ecke des *Palazzo dei Diamanti* zum *Corso d'Ercole d'Este* und dem *Corso Biagio Rossetti* von einem Eckpilaster geschmückt wird, an dem sich ein kleiner Balkon anschließt.²⁹⁴ Auch der *Palazzo Turchi di Bagno*²⁹⁵ wird an der Ekkante von drei Pilastern geziert,²⁹⁶ während die Kan-

²⁹⁰ Heute ist die Straße in die Abschnitte *Corso Biagio Rossetti*, *Corso Porta Mare* und *Corso Porta Po* untergliedert.

²⁹¹ Zum Reiterstandbild Ercoles siehe Kap. 4.1 „*Militari Potencia triumphus decretus*“- Von militärischer Macht und siegreichen Herrschern dieser Arbeit.

²⁹² Ceccarelli 2004, 78. So weisen die zeitgleich entstandenen *Palazzo Strozzi-Bevilacqua* und *Palazzo Rondinelli-Zatti*, die sich an der *Piazza Ariostea* befinden, eine solche Arkadenfront auf. Zum *Palazzo Strozzi-Bevilacqua* siehe Zevi 1960,192; zum *Palazzo Rondinelli-Zatti* ebd. 1960, 193ff.

²⁹³ Beim *Palazzo dei Diamanti* handelt es sich um ein innovatives Fassadenkonzept, das Ercoles Hofarchitekt Biagio Rossetti in Anlehnung an das Symbol der Este, den Diamanten, entwarf. Dazu siehe auch Tuohy 1996, 133. Es gibt kein anderes Gebäude, das eine solche Fassadengestaltung aufweist. Zu den diversen Bauphasen des *Palazzo dei Diamanti* siehe Zevi 1960, 194-197.

²⁹⁴ Biagio Rossetti, *Palazzo dei Diamanti* in Ferrara, 1492, Kreuzung zwischen dem *Corso d'Ercole d'Este* und dem *Corso Biagio Rossetti*, Abb. Bei Di Francesco 1991, 45.

²⁹⁵ Zum *Palazzo Turchi di Bagno* siehe Zevi 1960, 199, Pollastri 1990, 38 sowie Di Francesco/Previatei 1992, 168f.

²⁹⁶ Biagio Rossetti, *Palazzo Turchi di Bagno* in Ferrara, 1493, Ansicht *Quadrivio degli Angeli*, Abb. bei Savioli/Bassi/Peron 1992, 168, Abb. 132.

te des Palazzo *Prosperi-Sacrat*i von zwei Pilastern eingefasst wird,²⁹⁷ so dass beide Gebäude die auf die zwei Hauptachsen der Kreuzung ausgerichtet sind und diese betonen.²⁹⁸

Neben den Prachtbauten wurden auch kleinere zweistöckige Häuser entlang der neu errichteten Straßen gebaut, die Ercole als Zeichen seines Wohlwollens an Untertanen und Bedienstete verschenkte.²⁹⁹ Auch ließ er mehrere alte Kirchen sanieren und neue Gotteshäuser bauen: Die heute nicht mehr erhaltene *Santa Maria degli Angeli* sollte als dynastisches Mausoleum etabliert werden.³⁰⁰ Darüber hinaus ließ Ercole die Kirchen *Santa Caterina di Siena*, *San Giovanni Battista*, *Santa Maria della Consolazione*, *Santa Maria delle Grazie* und *San Rocco* errichten.³⁰¹ Die große Anzahl der neu gebauten Gotteshäuser zeugt von Ercoles Verknüpfung seiner Herrscherrolle mit dem christlichen Glauben. Das Bedürfnis des Volkes nach Spiritualität und Erlösung wurde durch die Errichtung der Kirchen auf Geheiß des Herzogs unweigerlich mit seiner Person verbunden. Es war Ercole selbst, der das Ausmaß der Erweiterung bestimmte und vorantrieb, sein Architekt Biagio Rossetti war lediglich die ausführende Hand seiner Visionen. Ercole entwarf selbst die Ausdehnung der Stadtmauer und entwickelte selbständig die Entwürfe für die neu zu erschließenden Gebiete, die er anschließend mit den Ingenieuren hinsichtlich ihrer Umsetzbarkeit besprach.³⁰² Seine Frau Eleonora bezeichnete ihn

²⁹⁷ Zevi 1960, 197f. und Di Francesco /Mingozzi 1992, 149ff. Siehe Biagio Rossetti, Palazzo Prosperi-Sacrat in Ferrara, 1493, Ansicht Quadrivio degli Angeli, Abb. bei Savioli/Bassi/Peron 1992, 151, Abb. 123.

²⁹⁸ Die Betonung der Straßenhauptachse durch die Gebäude wurde bereits von Anbeginn so konzipiert, da mit dem Bau sowohl des *Palazzo dei Diamanti*, des *Palazzo Prosperi-Scarati* als auch des *Palazzo Turchi di Bagno* gleichzeitig im Jahre 1493 begonnen wurde. Vergleiche dazu die Einträge der einzelnen Palazzi bei Zevi 1960, 194f., 197 und 199.

²⁹⁹ Ceccarelli 2004, 78 und Tuohy 1996, 133.

³⁰⁰ Ceccarelli 2004, 78. So fanden dort ihre letzte Ruhestätte Niccolò III., Leonello, Ercole I. und Sigismondo d'Este. Durchsetzen konnte sich die Kirche allerdings nicht: Eleonora von Aragon, Lucrezia Borgia, Alfonso d'Este und ihr gemeinsamer Sohn Ercole II. d'Este wählten die Kirche des Klosters *Corpus Domini* als Grabeskirche. Im Jahre 1955 wurden die Überreste der während des 2. Weltkrieges zerstörten Kirche *Santa Maria degli Angeli* in die Kirche des Klosters *Corpus Domini* umgebettet. Siehe Guzzon 2000, 126.

³⁰¹ Zu *Santa Caterina da Siena*, *San Giovanni*, *Santa Maria della Consolazione* siehe Zevi 1960, 353f.; zu *Santa Maria delle Grazie* und zu *San Rocco* siehe jeweils Tuohy 1996, 383ff. und 390f.

³⁰² Caleffini beschreibt in seinem *Diario Ferrarese* im Eintrag vom Februar 1493 Ercoles genaue Anweisungen bezüglich der Aushebung von Straßengräben und betont, dass es Ercoles Wünschen entsprach, die Stadtmauern zu erweitern. Zitiert nach Tuohy 1998, 128f. Weitere Zeugnisse auf Ercoles aktive Beteiligung an der Stadtplanung werden durch einen Brief überliefert, der den Herzog als „Kopf“ des Projekts bezeichnet: Brief von Matteo de Contughis an Isabella d'Este, datiert auf den 18. Dezember 1492, in dem er berichtet, dass ihr Vater vereinnahmt sei von seinen Skizzen für die Gestaltung der Stadtmauern und einen Großteil seiner Zeit mit den Architekten verbringe. Siehe MaAS, AG, b. 1232, 369: „*Questo Illustrissimo Signore a nessun altra cosa mo attende se non a designiare pietre e pistri per murare questa fossa.[...]. Ancora sta rupertissimo in disegnare una cittadella interculedovi Belfiore et la Certosa et per*

im Zusammenhang mit der *Addizione Erculea* als den Urheber der Entwürfe und somit als den eigentlichen Architekten.³⁰³

Ercoles Motivation für die Umgestaltung des Stadtplans basierte einerseits auf militärisch strategische Prinzipien durch die Erweiterung der Stadtmauern auf der einen Seite, so wie die Visualisierung und Zurschaustellung herrschaftlicher Magnifizienz auf der anderen Seite, die durch die Betonung der Achse zwischen dem alten Stadtkern und den neu erschlossenen Gebieten ihren Ausdruck fand.³⁰⁴ Ercoles Projekt kam nicht nur aristokratischen Kreisen zugute, sondern wirkte sich positiv auf die wachsende Bevölkerung aus, deren stetig steigende demografische Ausdehnung nun Raum geboten wurde.³⁰⁵

Ercoles Sohn Alfonso d'Este führte keine großen Veränderungen des Stadtbildes ein, noch ließ er bedeutende Residenzen bauen, sein Hauptaugenmerk lag vor allem in der Befestigung der Stadtmauern; er führte somit das von seinem Vater begonnene Projekt weiter aus und wurde seiner Rolle als militärischer Führer gerecht. Zwischen 1512 und 1518, während seiner Auseinandersetzungen mit Venedig und dem Vatikan, verstärkte er die die Stadtmauern der Porta San Giovanni in dem er ein Bollwerk errichten ließ.³⁰⁶

Alfonso baute keine neuen Residenzen und auch keine Kirchen sondern beschränkte

fare cosa più secreta che gli sia possibile. E lo fa stare serrata la porta del Barco continuamente a cio che nessuno non possa vedere el disegno, ne quando ello gli va con li inzegneri nessuno non possa intendere questo è verissimo." Zitiert nach Rosenberg 1997, 261, Anm. 122. Auch abgedruckt bei Campori¹⁹⁸⁰1882, 7.

³⁰³ Brief Eleonoras an Bernardino de Prosperi, datiert auf den 14. April 1493, MaAS, AG, Ferrara, b. 1232: „*El Signore vor prima attende a sollicitare gli edificij che hano a far lo Illustrissimo Messer Sigismondo et questi altri che hano a fabricare in questa parte novadela cita et ogni di sono suso li designj.*“ Zitiert nach Rosenberg 1997, Anm. 213. Es waren vielleicht Ercoles Ambitionen, selbst der geistige Schöpfer der Umbauten zu sein, die in seiner Tochter Isabella später den Ehrgeiz weckten, bei den von ihr für ihr Studiolo in Auftrag gegebenen Bildern den Künstlern so strikte Vorgaben zu machen. So schrieb sie ihrem Vater im Jahre 1491, dass sie nun durch die gemeinsamen Gespräche mit ihm Architektur verstehen könne. Siehe dazu Cartwright 1923, 60, die ohne Angabe der Archivnummer nur die englische Übersetzung publiziert, die auch von Rosenberg 1997, 150 wieder aufgegriffen wird.

³⁰⁴ Ercole mag sich hierbei an Lorenzo die Medicis Plänen orientiert haben, der die Stadt Florenz ebenfalls durch neue Straßen erweitert und durch neue Fassaden verschönert hatte. Den ersten Eingriff in das Stadtbild bildete die neue Verbindungsstraße zwischen der *Piazza SS. Annunziata* und der *Via dei Servi*, um die Pilgerscharen besser bewältigen zu können. Siehe dazu Elam 1994, 372ff. und 362ff. Ercole stand mit Lorenzo in Kontakt; ein Brief an diesen mit der Bitte ihm einen zuvor im Este-Besitz gewesenen Palazzo in Florenz wieder zurückzukaufen, macht deutlich, dass Ercole die Stadt und somit auch Lorenzos urbane Umstrukturierungen kannte. Brief Ercoles vom 27. Mai 1478, o. Angabe der Archivnummer, abgedruckt bei Elam 1994, Appendix, 383.

³⁰⁵ Dazu siehe Rosenberg 1997, 142ff. Die Verbreiterungen der Straßen ermöglichten es auch, den Pferde-Verkehr besser zu regulieren, was laut Zevi eine optische Trennung von Adel und Bürgertum zur Folge hatte, da sich die reitende Adelschicht vom gemeinen nicht reitenden Volk hervorheben konnte. Dazu Zevi 1971, 144f.

³⁰⁶ Giovanucci Vigi 1991, 13f.

sich in seinen städtebaulichen Maßnahmen lediglich auf die Aufrüstung der Verteidigungsanlagen, die er durch die Errichtung neuer Gartenanlagen ergänzte.³⁰⁷

Francesco Gonzaga unterschied sich in seinen architektonischen Aufträgen stark von seinem Schwiegervater und Schwager; seine wichtigsten Projekte befassten sich nicht mit der urbanen Umgestaltung der Stadt oder mit militärischen Rüstungsprogrammen zur Verstärkung der Stadtmauern; vielmehr widmete er sich dem Umbau seiner Landvillen in Gonzaga und in Marmirolo, die er beide mit zwei Anbauten versehen ließ. Die Villa in Marmirolo wurde 1435 von seinem Vater Gianfrancesco errichtet und besaß insgesamt laut Stivini-Inventar aus dem Jahre 1540 zwei Flure und 60 Räume, von denen eine Vielzahl gemäß einer suburbanen Villa mit Darstellungen von Tieren geschmückt war.³⁰⁸ Beim Tode seines Vaters im Jahre 1484 waren die Arbeiten an den Räumlichkeiten noch nicht abgeschlossen, so dass Francesco noch vor seiner Hochzeit mit Isabella einige Räume mit weiteren Fresken ausmalen ließ.³⁰⁹ Francescos Eingriff in die Bausubstanz stellte die Errichtung der sog. *Palacina* dar, die im Stivini-Inventar als Gebäudekomplex mit 13 Räumlichkeiten beschrieben wird.³¹⁰ Insgesamt wurden die Dekorationen von unbekanntem Malern, wie etwa einem gewissen Bartolino Topina oder einem Benedetto Ferrari, ausgeführt.³¹¹ Die Gestaltung der Räume wurde wohl im

³⁰⁷ So schuf er die Grünflächen um die Castellina alla Ragnaia und vom Barchetto bis zur Montagna. Ceccarelli 2004, 78. Zu den Dokumenten, die Alfonsos Maßnahmen zur Verstärkung der Stadtmauern betreffen, siehe Franceschini 1997, 868 unter dem Registereintrag *mura di Ferrara*. Alfonso folgte hierbei aufgrund der ständigen militärischen Auseinandersetzungen im Land dem in Italien allgemein aufkommenden Brauch, die Befestigungsanlagen der Städte durch Bastionen zu sichern und zu stärken. Siehe dazu den Aufsatz von Adams 2002, 546-561.

³⁰⁸ Siehe dazu Bourne 2008, 110ff. Zum Stivini-Inventar siehe Ferrari 2003, 127-60, Nr. 1782-2782 sowie Bourne 2008, 548-552, Dok. Nr. 377. Pisanello malte unter anderem um 1440 die Kapelle des Landhauses aus.

³⁰⁹ Im Zuge dieser Neuerungen entstanden die *Camera dei Cani*, mit Hundedarstellungen und die *Sala dei Barbari*, ein Raum in dem Berberpferde abgebildet waren. Bourne 2008, 113f. Die Auswahl der Themen spiegelt Francescos Jagdinteresse wider und fügt sich in das Bild des starken, männlichen Regenten, das er stets zu vermitteln suchte, greift aber auch die Funktion der Villa als Jagd- und Erholungsort inmitten ländlicher Idylle auf. So ließ er um die Villa in Marmirolo eine 400 ha große Parkfläche anlegen, die auch als Jagdreservoir genutzt wurde. Dazu Bourne 2008, 128ff. Francescos Sohn Federico II. wählte das Motiv der Pferde ebenso für die Ausschmückung der *Sala dei Cavalli* im Palazzo Te, einem Raum, der für repräsentative Anlässe wie Bankette und Feste genutzt wurde. Der *Palazzo Te* wurde außerhalb der Stadtmauern hinter der *Porta Bastiano* gebaut und beherbergte auch die Stallungen des Herzogs. Die Wände der *Sala dei Cavalli* sind über den Türstürzen und zwischen den Fensterdurchbrüchen mit insgesamt sechs lebensgroßen Pferdedarstellungen aus der Hand des Giulio Romano geschmückt. Drei der Pferde konnten aufgrund von beigefügten Inschriften als Lieblingstiere des Herzogs identifiziert werden. Federico teilte somit die Leidenschaft seines Vaters, individualisierte sie jedoch zugunsten eines einzigartigen Bildprogramms. Siehe dazu Belluzzi 1998, II, 365ff.

³¹⁰ Ferrari 2003, 156-160.

³¹¹ Aufgeführt werden auch andere uns unbekanntem Künstler wie Stefano di Marco da Venezia, Pietro Antonio Guerzo und Gian Luca Liombeni. Siehe Bourne 2008, 116f.

Vorfeld zur Hochzeit mit Isabella vorangetrieben und sollte zu Repräsentationszwecken der Gattin und dem Schwiegervater in spe als ein eigens vom Markgrafen personalisierter Komplex vorgeführt werden: Der erwartete Besuch seines Schwiegervaters Ercole d'Este nach Mantua im Frühjahr 1491 ist womöglich der Anstoß für die Umgestaltungen gewesen; so fallen die Arbeiten an beiden Villen in Gonzaga und in Marmirolo verstärkt in diesen Zeitraum kurz vor dessen Ankunft.³¹² Die Arbeiten waren bei Ercoles Ankunft in Mantua noch nicht abgeschlossen, die vergoldeten Holzdecken wurden erst während seines Aufenthalts angebracht.³¹³

In Gonzaga ließ Francesco ebenfalls einen Anbau an dem von seinem Großvater Ludovico II. erbauten Landsitz errichten.³¹⁴ Es sind weder Pläne und Grundrisse der Residenz erhalten geblieben, doch das Stivini-Inventar gibt darüber Auskunft, dass sich in dem zweistöckigen Gebäude 26 Räume befanden.³¹⁵ Wie bereits in Marmirolo ließ Francesco das bestehende Gebäude durch einen Anbau, die sog. *Palacina* erweitern, deren Entstehung in drei Bauabschnitten vollzogen wurde.³¹⁶

³¹² Ebd. 2008, 119. In zwei Briefen an seinen Sekretär Antimaco, seinen Kommissar Girolamo Stanga und an seinem Schatzmeister Antonio Scazano beschreibt Francesco seine Aufregung bezüglich des Fortschritts der Arbeiten in Marmirolo in Anbetracht des Besuchs seines Schwiegervaters. Siehe AG, b. 2904, lib. 137, c. 56 Brief, datiert auf den 27. Mai 1491 und AG, b. 2904, lib. 137, c. 57, datiert auf den 29. Mai 1491. Zitiert nach Bourne 2008, 319, Dok. 20 und 320f., Dok. Nr. 23.

³¹³ Ebd. 2008, 120 und 319f., Dok. Nr. 21, 321f., 24; 324f., 29. Insgesamt belegen die Dokumente den Inhalt der Dekorationen der Räume. So befanden sich in der *Palazzina* eine Loggia (1490-93), ein darüber liegender Raum, genannt, *camera sopra le colone* (um 1496), die mit Portraits von Francesco und einiger Höflinge ausgestattet war, das *Camerino de la maiolicha* (1491-94), welches mit Keramiken aus Pesaro geziert wurde. Überdies befand sich dort eine *camera die mappamundi*, eine Raum mit Weltkarten (1494-95) (siehe Kap. 4.1.3 „Der weltgewandte Fürst: Die *Camera delle citate* und die *Camera dei mappamundi*“ für Francesco Gonzaga dieser Arbeit), eine *camera greca* (1494) mit Karten des antiken Griechenlands und einem Portrait des osmanischen Botschafters Casim Beg so wie Stadtansichten Konstantinopels, Adrianopels, die Meerenge des Bosphorus und eine Darstellung der Belagerung von Rhodos. Ein weiterer Raum (1491) zeigte den von Francesco Mantegna ausgeführten Triumph Alexander des Großen, der wohl in Ergänzung zu Andrea Mantegnas Triumphzug des Caesar im Palazzo San Sebastiano entstand. Zu Mantegnas Zyklus siehe Kapitel 4.1.1 „Das Leitmotiv des Divus Julius Caesar“ dieser Arbeit. Zusätzlich entstanden 1491-1492 eine Raumfolge aus drei miteinander verbundenen Zimmern, die jeweils mit einem Emblem des Markgrafen geziert wurden: Die *camera grande da li tronchoni*, zeigte das Emblem der Taube auf einen dicken Ast; das Vorzimmer, die *guardacamera del quanto*, war hingegen mit einem Handschuh geschmückt, während das *camerino dei Monti*, mit der Devise eines spitz nach unten diamantartigen Berges geziert wurde. Die heraldischen Embleme sollten Francesco sowohl als weltgewandten - insbesondere das Portrait des osmanischen Botschafters unterstrich seine globalen Handelsbeziehungen - aber auch als militärisch starken Mäzenen und Herrscher präsentieren. Siehe zu den einzelnen Räumen Bourne 2008, 120-128.

³¹⁴ Zu den Maßnahmen Ludovico II. und seinem Sohn Federico I. siehe Brown/Lorenzoni 1996a, 274-279.

³¹⁵ Bourne 2008, 552, Dok. 379 und Ferrari 2003, 120-126.

³¹⁶ Zwischen 1490 und 1494 wurden die Mauern hochgezogen und mit den Dekorationen der Decken begonnen. Fertiggestellt wurden in diesem Zeitraum die sog. *sala*, ein Empfangsraum, sowie zwei weitere Räume, die von Francesco Bonsignori und anderen Künstlern ausgeschmückt wurden, deren Motive jedoch nicht überliefert sind. Desweiteren wurde zu diesem Zeitpunkt die *camera delle citate* fertiggestellt,

Zu den wichtigsten Ausstattungen gehörte vor allem im *Piano nobile* die sog. *sala delle victorie*, deren Ausmalungen an die militärischen Erfolge von Francescos Großvater Ludovico II. erinnerten und die in die zweite Bauphase von 1495-1496 fiel. Ludovicos Darstellungen seines Sieges in den Schlachten von Castellaro und Bologna nahmen jeweils eine Stirnseite des rechteckigen Raumes ein und wurden von dem Maler Pietro Antonio Guerso ausgeführt. Eine der Schmalwände zeigte die Schlacht bei Villafranca des Künstlers Giorolamo Corradi.³¹⁷ Francesco beauftragte schließlich Francesco Bonsignori mit der Ausmalung der letzten freien Wandfläche, vermutlich mit der Siegeschlacht von Fornovo. Nach Francescos Rückkehr aus der Schlacht von Fornovo im Jahre 1496 war Bonsignoris Fresko bereits vollendet.³¹⁸ Francescos Auftrag erging somit unmittelbar nach seinem gewonnenen Gefecht und verdeutlicht das starke Bedürfnis des Markgrafen nach militärischer Anerkennung. Zusammen mit den Darstellungen seines Großvaters konnte er sich als würdiger Nachfolger seines Ahnen in die Reihe der Gonzagas eingliedern und mit seinem Sieg den Ruhm des Geschlechts um ein Vielfaches erhöhen. Die Wahl einer solchen Verherrlichung auf dem Landsitz erklärt sich damit, dass es sich bei Gonzaga um die Geburtsstätte seines Geschlechts handelte und damit auch die Darstellung der militärischen Erfolge seines Ahnen als Verherrlichung seiner Dynastie zu verstehen ist.

Francescos wichtigstes urbanes Projekt innerhalb Mantuas bildete der Bau des *Palazzo San Sebastiano*. Zwischen 1506 und 1512 von dem Architekten Gerolamo Arcari errichtet, beherbergte er den Triumphzyklus des Caesars von Mantegna und wurde zu

die Veduten von acht Städten aufnahm. Siehe dazu Kapitel 4.1.3 „Der weltgewandte Fürst: Die *camera delle citate* und die *Camera dei mappamundi* für Francesco Gonzaga“ dieser Arbeit.

Ein *Camerino de la marni*, ein Raum, der wohl mit Francescos Emblem der gefalteten Hände geschmückt war, und eine *Camera dei cavalli* wurden zu diesem Zeitpunkt ebenfalls fertiggestellt. Siehe Bourne 2008, 146, Anm. 46. In der zweiten Bauphase von 1495-1496 ergänzte Francesco den Komplex um weitere Räume und Flure. Darüber hinaus ließ er eine Loggia errichten und einen Garten anlegen. Siehe ebd. 2008, 142-156 mit ausführlichen Erläuterungen zu den einzelnen Bauphasen und zu den Ausstattungen der Räumlichkeiten.

Die letzte Bauphase dauerte von 1497 bis 1509 und befasste sich ausschließlich mit den Ausmalungen der *camera de li pianetti*, dem sog. Raum der Planeten, und der *camera de la ettade* (Raum der Lebensalter), in dem die Portraits der Ahnen der Gonzagas aufgenommen wurden und der als eine Art Ahnengalerie fungierte. Dazu ebd. 2008, 156-159.

³¹⁷ Dazu kamen die Ausstattungen der Räume der *camera de li elefanti* und der *guardacamera del felse* sowie einem weiteren *camerino sopra a quello del felse*, die *camera del mirto* und die *camera de l'ayere*, das *camerino delle muse* und schließlich die *sala de le Victorie*. Keine dieser Dekorationen sind erhalten geblieben, auch gibt es keine zeitgenössischen Beschreibungen. Siehe dazu Ebd. 2008, 154ff. mit den entsprechenden Quellen.

³¹⁸ Ebd. 2008, 155, Anm. 95.

Francescos Hauptresidenz während seiner Regierung.³¹⁹ Am anderen Ende der Stadt befand sich der neue Sitz in beachtlicher Entfernung vom *Castello*, welches die Residenz Isabellas blieb. Eine räumliche Trennung zwischen zwei Partnern war durchaus üblich, allerdings erfolgte diese innerhalb des gemeinsamen Wohnsitzes; Francescos Neubau bedeutete eine öffentliche Distanzierung von seiner Gattin. Die unmittelbare Errichtung des neuen *Palazzo* am kleinen Stadttor, der *Porta Pusta*, ließ die Interpretation aufkommen, dass es sich dabei um eine *Villa suburbana* handeln könnte.³²⁰ Dies trifft insofern nicht zu, als sich die neue Residenz innerhalb der Stadtmauern befand und diese nicht nur zum ruralen Vergnügen genutzt wurde, sondern ebenso der Hauptsitz der Regierungsgeschäfte für Francesco wurde.³²¹ Der Markgraf bezog das neue Gebäude spätestens im Jahr 1508, als sich sein Gesundheitszustand aufgrund seiner Syphilis verschlechterte.³²² Die L-Form des Palazzos lässt vermuten, dass Arcari ein bereits bestehendes Gebäude um zwei weitere Anbauten ergänzte. Dafür sprechen vor allem die dickeren Mauern der Seitenflügel im Vergleich zum Haupttrakt.³²³ Sowohl Lorenzo Costa, Lorenzo Leonbruno als auch Dosso Dossi beteiligten sich an den Ausmalungen des Interieurs von 1506 bis 1509 und nach Francescos Rückkehr aus der venezianischen Gefangenschaft erneut ab 1511 bis 1512. Von der Ausstattung der Räume haben sich bis auf die Leinwände des Mantegna keine weiteren Bilder erhalten. Das Gebäude bestand ursprünglich aus einer Backsteinfassade, die glatt verputzt mit bunten Sandsteinquadern imitierenden Fresken versehen waren. Von dem ganzen Dekor ist nur ein kleines Stück erhalten geblieben.³²⁴ An der Nordfassade sind noch Reste eines Freskenzyklus erkennbar, welcher von der Straße aus sichtbar war: Dargestellt waren sowohl das Gonzaga Wappen als auch mehrere Ritter in Rüstung, wobei lediglich Ludwig IV. von Wittelsbach an der Inschrift *BAVARUS* noch identifizierbar ist. Als Vorfahre von Fe-

³¹⁹ Es ist relativ schwierig den genauen Baubeginn festzustellen, da die Briefe des Gerolamo Arcari zwar 1506 einsetzen, jedoch nur von den Dekorationen im Innenbereich berichten und nicht auf die jeweiligen Bauabschnitte des Gebäudes eingehen. Siehe dazu Cerati ²1993, 50. Arcari war teilweise auch am Bau der *Villa Poggioreale* und *Marmiolo* beteiligt. Siehe ebd. ²1993, 49, Anm.1. Arcaris Briefe an Francesco bezüglich der Arbeiten im Palazzo di San Sebastiano abgedruckt bei Bourne 2008, 445, Dok. Nr. 217 und 449, Dok. Nr. 224.

³²⁰ Bourne 2008, 185.

³²¹ Dies trifft bei der Villa in Marmiolo nicht zu. Sicherlich von Vorteil mag der Umstand gewesen sein, dass Francesco als passionierter Reiter seinen festen Wohnsitz nun in unmittelbare Nähe zu seinen Stallungen verlegte. Bereits 1502 hatte der Markgraf zur Zucht seiner Pferde Stallungen auf der *Isola del Te*, nahe der Kirche San Biagio errichten lassen, die er während des Baus des Palazzo San Sebastiano vergrößern und erweitern ließ. Zur Zucht Francescos siehe Belluzzi/Capezzali 1976, 17-24, 21, Nr. 10.

³²² Mario Equicola berichtet dies in einem Brief an Kardinal Ippolito d'Este, datiert auf den 9. Mai 1508. Siehe Bourne 2008, 470, Dok. Nr. 259.

³²³ Cerati ²1993, 49.

³²⁴ Es ist ein Freskenfragment an der Nordfassade des Palazzo San Sebastiano erhalten geblieben. Abbildung bei Bourne 2008, Abb. 43.

dericos Mutter Margarete von Wittelsbach galt Ludwig IV. aufgrund seines erfolgreichen Feldzuges durch Italien als großer Eroberer. Durch die Huldigung des Adelsgeschlechts seiner Mutter und den Verweis auf seine Vorfahren, der für jedermann von der Straße aus sichtbar war, reihte sich Francesco öffentlich in die Riege großer Männer ein, so dass es durchaus vorstellbar ist, dass die erhaltenen Fragmente Teil eines Zyklus berühmter Männer waren.³²⁵

Die Nordfassade des Gebäudes wurde von einer Arkadenfront bestimmt, die sich über einen kleinen Platz zum Garten hin öffnete. Ursprünglich befand sich darüber im Piano Nobile der Raum mit den Triumphzügen des Mantegna, dessen Außenfassade von einer Balustrade geziert wurde; heute erinnern nur noch Steinsockel an das nicht mehr existierende Geländer.³²⁶ Im östlichen Flügel befanden sich Francescos Privatgemächer; auf die Ostfassade zur Piazza Pusterla erstreckte sich ein Balkon, um öffentliche Bekanntmachungen zu verkünden.³²⁷ Dieser Umstand zeigt deutlich, dass Francesco das Gebäude als Hauptsitz bezog und das Schloss allein seiner Gattin überließ. Die Ausstattung der Räume weist ebenfalls darauf hin, dass der Palazzo als Hauptrepräsentationsgebäude diente. Neben dem Triumphsaal gab es sowohl einen Raum mit Pferde- und Hundedarstellungen als Allusion auf die Jagd, als auch die *Camera del Costa* (**Kat. Nr. 2.2.B.6**), einen Raum, der ausschließlich mit Gemälden des Hofmalers Lorenzo Costa geschmückt war und dessen Funktion als Gegenstück zu Isabellas Studiolo zu verstehen ist, in dem das höfische Leben der Gonzagas veranschaulicht werden sollte.³²⁸

Die Interessen der drei Regenten bezüglich des Städtebaus waren geprägt von persönlichen Ambitionen und Vorlieben, die unterschiedlicher nicht hätten ausfallen können.

³²⁵ Diese Vermutung äußerte zu Recht Bourne 2008, 190.

³²⁶ Der Bau des Balkons ist in mehreren Dokumenten überliefert. Siehe Bourne ebd, 444, Dok. Nr. 214 und 445f., Dok. Nr. 217.

³²⁷ Ebd. 2008, 449f., Dok. Nr. 224 und 452f., Dok. Nr. 229.

³²⁸ Zur *Camera del Costa* siehe Kapitel 4.2.3 „Höfisches Ideal und kriegerische Macht: Die *Camera del Costa* für Francesco II.“ dieser Arbeit. Der Raum mit Pferde- und Hundedarstellungen war sicher in Anlehnung an die *camera dei cavalli* in Gonzaga ähnlich gestaltet. Zu den heute nicht mehr erhaltenen Räumlichkeiten mit den Pferdedarstellungen siehe Bourne 2008, 197ff. mit Quellenmaterial. Überdies befanden sich im *Palazzo San Sebastiano* auch eine *camera del labirinto* (um 1515) sowie eine *camera delle frecce* (um 1508), deren heraldische Symbole die militärischen Vorzüge Francescos hervorheben sollten. Ebd. 2008, 201ff. Ebenso beherbergte der Palazzo die *camera del mappamundi und del cairo* (um 15012), die es bereits auch in Marmirolo gab (siehe dazu Kapitel 4.1.3 „Der weltgewandte Fürst: Die *camera delle citate* und die *camera dei mappamundi* für Francesco II.“ dieser Arbeit), und die *camerini Aatana* (um 512), die sog. Räumlichkeiten der Dachterrasse, von denen aus man die *Porta Pusta* beobachten konnte und deren Decken mit heute nicht mehr erhaltenen Fresken unbekanntem Inhalts des Malers Leonbrunos geziert wurden. Dazu Bourne 2008, 206f. Die Vielzahl der Räume und Dekorationen weist darauf hin, dass der Markgraf das Gebäude als Hauptsitz verwendete und deshalb reichlich ausschmücken ließ. So sind keinerlei Aufträge des Markgrafen für den *Palazzo Ducale* überliefert.

Während Ercole durch die *Addizione Ercolea* als großer Bauherr Ferraras in die Geschichte eingehen sollte, da er die Stadt architektonisch neu gestaltete und ausrichtete, führte sein Sohn Alfonso das Werk seines Vaters nur in Bezug auf die Stärkung der Befestigungsanlagen fort. Er unterstrich dabei in aller Öffentlichkeit seine Rolle als militärisch starken Regenten. Bestand Ercoles Bestreben darin, die Stadt in eine herzogliche Hauptstadt umzuwandeln und Albertis Prämisse gerecht zu werden, das Stadtbild durch die *varietà* von Gebäuden aufzulockern,³²⁹ so legte sein Schwiegersohn Francesco die Priorität auf den Bau eigener suburbaner Residenzen, deren Bildprogramme seine militärischen Fähigkeiten und Führungsqualitäten als Lenker des Staates verherrlichen sollten. Ercoles Projekt kam der Öffentlichkeit und der Bevölkerung Ferraras zugute: Die Erweiterung der Stadt und der Bau neuer Häuser für das einfache Volk sowie die Errichtung neuer Gotteshäuser dürften das Bild des guten und mildtätigen Herrschers verstärkt haben. Auch Alfonsos Befestigung der Stadtmauer ließ ihn als militärisch starken Herrscher erscheinen. Francesco Gonzaga legte in seinen Projekten ebenfalls großen Wert darauf, als kompetenter Stratege zu erscheinen, doch richteten sich die Dekorationen seiner Bauten nicht an das gemeine Volk, sondern vielmehr an adlige Gäste, Bündnis- und Verhandlungspartner. Obwohl das gleiche Bild des starken Feldherren in beiden Städten gewährleistet werden sollte, so waren die Adressaten der Projekte jeweils andere. Francescos Fokussierung auf die Oberschichten bedeutete in Grunde eine einseitige Propaganda, während sein Schwiegervater Ercole und sein Schwager Alfonso durch ihre städtebaulichen Maßnahmen alle Gesellschaftsschichten zu erreichen suchten. Ihnen gelang es durch die Erweiterung der Stadtgrenzen und die Verstärkung der Stadtmauern sowohl in der Bevölkerung als auch in den Augen der politischen Gegner und Verbündeten sich als starke Regenten zu präsentieren.

4.2 Otium versus Negotium: Raumkonzepte als Orte der Muße und Kennerschaft

4.2.1 Das *Camerino dei marmi* für Alfonso I.

Bereits zu Beginn seines Herrschaftsantritts nahm Alfonso den Bildhauer Antonio Lombardo unter Vertrag. Davon zeugen Einträge in den Spesenbüchern des Hofes, die

³²⁹ Saura 1988, 5.

Zahlungen aus den Jahren 1506 und 1508 an den Bildhauer vermerken.³³⁰ In der Forschung wurde oft vermutet, dass sich die Reliefs des Antonio Lombardo und die Gemälde mit den Bacchanalien im gleichen Raum befanden und sie zusammen Teil eines Programms waren. Dieser Trugschluss entstand vielleicht dadurch, dass Antonio Lombardo auch die Zierleisten der Türen, der Fenster und der Kaminsimse der gesamten Via Coperta anfertigte.³³¹ Das *Studiolo dei marmi* befand sich in unmittelbarer Nähe zu dem *Studiolo* mit den Bacchanalien und dem Schlafgemach des Herzogs³³² und ist in seiner Form ein Unikum, da zu Alfonsos Zeit Marmorreliefs nur an kultischen Orten oder Kapellen verwendet wurden.³³³

Die Dekoration des Raumes umfasst insgesamt 33 Bildfelder, von denen nur vier Reliefs figurative Szenen zeigen.³³⁴ Die Darstellungen sind im Durchschnitt 25-35 cm hoch und überschreiten keinen Meter in der Länge. Nur vier der 33 Reliefs zeigen figurative Szenen wie die *Werkstatt des Vulkan* (**Kat. Nr. 2.3.C.1a**), den Disput zwischen *Minerva und Neptun* um den Besitz der Landschaft Attika (**Kat. Nr. 2.3.C.1b**), *Herkules* in einem Wagen (**Kat. Nr. 2.3.C.1c**) und schließlich eine *Nymphe*, die zwischen zwei Tritonen sitzt (**Kat. Nr. 2.3.C.1d**). Da diese Reliefs nur geringe Abweichungen in ihren Ausmaßen aufweisen, ist es durchaus denkbar, dass sie als Pendants zueinander gedacht und an gegenüberliegenden Wänden angebracht waren. Bei den anderen handelt es sich um vegetative Ornamente mit Inschriftenfeldern, wobei das Relief mit der Nymphe ebenfalls mit einer Inschrift versehen ist (**Kat. Nr. 2.3.C.1d-i**). Die Zusammengehörigkeit der Bildfelder mit Inschriften lässt sich leicht rekonstruieren, die Reliefs mit reinen vegetativen Ornamenten lassen sich hingegen nur schwer in eine Reihenfolge ordnen, so

³³⁰ Campori 1874, 582; Venturi 1894, 52-55; Goodgal 1978, 164, sowie Franceschini 1997, Einträge im Register 856.

³³¹ Sarchi 2004b, 175.

³³² Goodgal 1978, 164; 165, Fig. 1; Hope 1971, 649; Franceschini 1997, 672, Dok. Nr. 828. Zu der Anordnung der Räume in der Via Coperta siehe auch Kapitel 4.2.3 „Poetische Bildbeschreibungen: Die Bacchanalen für das Studiolo von Alfonso I.“ dieser Arbeit.

³³³ Andere Studioli waren mit Fresken oder Holzschnitzereien ausgestattet. Neben Alfonsos Studiolo mit den Bacchanalien des Tizian, Dosso und Bellini ist das bekannteste wohl das seiner Schwester Isabella, dessen Bildprogramm von Mantegna und Perugino ausgeführt wurde. Aber auch das Studiolo seines Großvaters Leonello d'Este (1448-1453) in der Residenz Belfiore war mit aufwendigen Intarsien ausgestattet. Siehe dazu Manni 2006, 119f.

³³⁴ Zwei Reliefs sind mehrfach gebrochen, sodass man insgesamt 37 Teile der ursprünglichen Dekoration zählt. Siehe Sarchi 2004b, 175.

dass es nicht auszuschließen ist, dass sie zur Dekoration für andere Räume gedacht waren.³³⁵

Trotz der erhaltenen sechs Inschriften können diese nur schwer das ikonographische Programm erklären. Gemein ist ihnen jedoch, dass sie das *Studiolo dei Marmi* als auf einen Ort der Ruhe ausweisen, an dem man der Meditation und den Tugenden frönen soll.³³⁶

Alle figürlichen Reliefs entsprechen den klassischen Vorlagen und sind an Vorbilder der Antike angelehnt. Neben dem „Disput zwischen Minerva und Neptun“ (**Kat. Nr. 2.3.C.1b**), waren noch *Werkstatt des Vulkan* (**Kat. Nr. 2.3.C.1a**), der *Triumph des Herkules* (**Kat. Nr. 2.3.C.1c**) und die *Nymphe zwischen zwei Tritonen* (**Kat. Nr. 2.3.C.1d**) abgebildet.³³⁷ Insbesondere in der *Werkstatt des Vulkans* lässt sich die Laokoon-Gruppe als Vorlage für die Figur des Zeus benennen, während Vulkan an den Torso von Belvedere angelehnt ist. (**Kat. Nr. 2.3.C.1a**)³³⁸ Immer wieder wurde von der Forschung versucht, die mythologischen Figuren in Bezug zu seinem Auftraggeber und zur politischen Situation Ferraras zu setzen. So sah man in Neptun das Anlitz Alfonsos und interpretierte die Szene als Rivalität der Städte Ferrara und Venedig.³³⁹ Auch wurde Alfonso mit der Figur des kleinen Jungen in der gleichen Szene des Disputs zwischen Minerva und Neptun identifiziert.³⁴⁰ Alle spekulativen Interpretationsversuche außer Acht lassend, erscheint vor allem von Wichtigkeit, dass Alfonsos *Studiolo dei Marmi* an antike Vorbilder angelehnt ist und den Raum um so mehr im Sinn Ovids als Templum des Otiums charakterisiert. Zusammenfassend spielen die Reliefs auf eine gute Regierung an. Dabei spielt die Verbindung zwischen Ferrara und Athen als geistiges Vorbild eine übergeordnete Rolle.

Insgesamt vereinte das von Antonio Lombardo für Alfonso geschaffene Bildprogramm Motive und Formen antiker Vorbilder, die den Raum als Ort der Muße und Kenner-schaft nobilitierten. Das verwendete Material des Marmors erhob das *Studiolo* zu einem

³³⁵ Ebd. 2004b, 175. Da diese rein vegetativen Felder keine Aussage über das Programm geben können, werden sie hier nicht behandelt und folglich auch nicht in das Verzeichnis der besprochenen Werke aufgenommen.

³³⁶ Zu den Inschriften und ihre Interpretation siehe **Kat.Nr. 2.3.C1** dieser Arbeit.

³³⁷ Zu den detaillierteren Beschreibungen und den Interpretationen der figürlichen Darstellungen siehe die jeweilige Nummern im Katalog.

³³⁸ Stedman Sheard 1993, 329, Anm. 95.

³³⁹ Biscontin 1975, 236.

³⁴⁰ Agostini/Stanzani 1996, 29.

Tempel, in dem durch die mythologischen Szenen auf die kriegerischen Tugenden des Auftraggebers Alfonsos angespielt wurde. Die Bezüge zur klassischen Antike unterstreichen auf zweifache Weise die Funktion des Raumes: Die Szenen erheben seinen Auftraggeber zum Mittelpunkt des Raumkonzeptes, das Material verweist auf seinen erlesenen Geschmack. Die Inschriften wiederum charakterisieren das Studiolo als Ort, an dem der Geist intellektuellen Streifzügen frönen kann. Es gibt keine vergleichbare Ausstattung, Alfonsos *Camerino dei Marmi* ist ein Unikum, das vielleicht auch aufgrund der Kostspieligkeit keine Nachahmungen gefunden hat. In der Regel spielten Reliefs keine übergeordnete Rolle, wie es hier in Ferrara der Fall war, sondern waren der Gesamtdekoration untergeordnet. Alfonsos Schwester Isabella d'Este ließ sich marmorne Türen von Giancristoforo Romano für ihr Studiolo in Mantua fertigen, doch bildeten diese nicht den Mittelpunkt der Dekoration, sondern sollten das Gesamtkonzept des Raumes unterstreichen.³⁴¹ Alfonsos Raum sollte hingegen durch Ausstattung und Thematik den meditativen Charakter des Studiolos als Ort des Otiums und der Kennerschaft hervorheben.

4.2.2 Ercole de Robertis Psychezyklus im Palazzo Belriguardo für Ercole I.

Im heute zerstörten Palazzo Belriguardo³⁴² vor den Toren Ferraras befand sich im sog. *magno salotto*, dem großen Salon, ein Zyklus, der der antiken mythologischen Geschichte Amors und Psyches (**Kat. Nr. 2.1.B.1**) gewidmet war und der - laut Arienti dreißig mal dreizehn Schritte maß.³⁴³ Obwohl kein ausführender Künstler genannt wird,

³⁴¹ Giancristoforo Romano arbeitete bereits vor 1505 an den Türen für Isabellas Camerino: Minerva und eine Auswahl an Musen füllen die Reliefs des Türspiegels, links unten im Profil mit Buch und Horn auf einem Totenkopf einschreitend ist Clio, die Muse der Geschichte und des Ruhmes, abgebildet. Insgesamt scheint das Programm der Türen als Manifest der Tugenden, der Keuschheit und der Vorsehung zu fungieren, das die Pforten zum Herzstück des Gemäldezyklus öffnen sollte. Zu den marmornen Türrahmen des Romano siehe Ventura 1995, 57-61.

³⁴² Belriguardo wurde 1435 von Niccolò III. d'Este 15 km vor den Toren Ferraras in Voghiera als Landsitz der Este erbaut und war Teil der Delizie Estensi, einem Komplex von 34 ländlicher Villen in und um Ferrara, die unter der Herrschaft der Este zwischen 1300 und 1500 zu Erholungs- und Repräsentationszwecken gebaut wurden. Von der ursprünglichen Anlage von Belriguardo sind heute nur noch der zentrale Turm sowie die *Sala delle Vigne* erhalten geblieben. Zu den Delizie Estensi siehe Folini 2009, besonders 114-135.

³⁴³ Arienti/Gundersheimer 1972, [49v] 62: „...*passiamo in un magno salotto, longo passi trenta e tredice largo...*“ Cavicchioli 2008, 21, Anm. 24 hat darauf hingewiesen, dass in Ferrara das Schrittmaß nicht üblich war, sondern dass es eine römische Maßeinheit war, die auch in Bologna angewendet wurde. Demzufolge hatte der Raum knapp 756 qm² Grundfläche, da ein Schritt ca. 1,4 Metern entsprach. Siehe dazu Martini 1883, 596. Diese Raumeinheit kann allerdings nicht stimmen, da ein Raum eines solchen Ausmaßes der Grundfläche einer ganzen Villa entsprechen würde. Plausibler scheint mir, dass Arienti die

handelte es sich mit großer Wahrscheinlichkeit um den Hofmaler Ercole de Roberti, zumindest ist belegt, dass dieser 1493 mit der Ausmalung einer *istoria* in Belriguardo beschäftigt war.³⁴⁴ Die antike Erzählung aus der klassischen Mythologie stammt aus Apuleius Metamorphosen, die seit der Spätantike wohl zur Unterscheidung von Ovids Metamorphosen auch *Der Goldene Esel* genannt wurden.³⁴⁵ Eine Ausgabe des *Goldenen Esels* befand sich auch in der Bibliothek Ercole d'Estes, so weist das Inventar von 1495 eine Edition des Textes in *volgare* auf.³⁴⁶ Auch Niccolò da Correggio verfasste für Isabella um 1490 ein Gedicht über Amor und Psyche, das er auf expliziten Wunsch Isabellas der Marchesa widmete.³⁴⁷ Auf die Bitte des Markgrafen von Mantua, Federico Gonzaga, dem Vater seines zukünftigen Schwiegersohnes Francesco Gonzaga, ihm die Erzählungen des Apuleius auszuleihen, erwiderte dieser, dass er so an dem Roman hänge, dass er darin täglich lese, so dass er ihm zur Zeit diese Bitte nicht erfüllen könne. Allerdings versprach er ihm eine Abschrift zuzusenden, damit er nachvollziehen könne, warum er ihm das Original nicht senden wolle.³⁴⁸

Maßeinheit *piede*, also Fuß, meinte, die in Ferrara genutzt wurde, und 0,4 Metern entsprach. Zur Maßeinheit in Ferrara siehe Martini 1883, 205. Damit hätte die Raumgröße knapp 63 qm² betragen, was mehr der Realität zu entsprechen scheint.

³⁴⁴ Gundersheimer 1976, 10ff. Ein Brief eines Sekretärs namens Siverius an Eleonora von Aragon über die Fortschritte der Ausmalungen im Palazzo Belriguardo, datiert auf den 13. Februar 1493, Modena AS, Cancelleria Ducale, Carteggio di referendari, b. 4, gibt darüber Auskunft, dass Ercole de Roberti mit der Ausmalung einer sehr schönen Historie beschäftigt sei. So heißt es darin: „...*m.ro Hercule li ha diesgnato et disegna una historia o fabula molto bella e grande.*“ Zitiert nach Manca 1992, 213. Ganzer Brief abgedruckt ebd. 1992, 213-214, sowie bei Franceschini 1997, 46f, Dok, Nr. 32. Auch Molteni 1995, 87 und Cavicchioli 2008, 14 vertreten die Ansicht, dass es sich bei dem von Siverius genannten Ercole um den Hofmaler Ercole de Roberti handelt. Diese Theorie scheint durchaus schlüssig und fast selbsterklärend.

³⁴⁵ Augustinus, *De civitate dei* 18, 18.

³⁴⁶ Siehe Bertoni 1903, 293, Nr. 28: „*Asino doro in vulgare apena coperto de brasilio stampato: etiam ditto Lutiano et fabule greche (sic!).*“

³⁴⁷ Siehe Cavicchioli 2008, 18. Die Verse über Amor und Psyche wurden von Tissoni Benvenuti 1969, 49-69 veröffentlicht. Arienti/Gundersheimer 1972, [53v] 65 betont dabei, dass Niccolò da Correggio ebenfalls die Geschichte von Amor und Psyche in Verse verfasst habe und impliziert dabei, dass Ercoles Zyklus als Vorlage gedient habe. So schreibt er: „*Di che anchora tanta beata cosa in legiardo e dolce verso materno Nicolao da Coregio, signore claro e fecundo e d'arme valido huomo, ha depincto, secondo Apuleio auctore prestante scrive.*“

³⁴⁸ Brief Ercole d'Estes an Francesco Gonzaga, datiert auf den 19. Juni 1481. ASMn, AG, E XXXI 2, b. 1183: „*Illustri set excelese domine affinis, compater et frater noster dilectissime. La vostra illustrissima signoria ne richiese che volessimo dare il libro chiamato Asino d'oro, et perché lo operavamo ogni giorno, se offerissemo de fargene trascrivere uno et mandarglielo: et cussì havendolo facto fare con diligentia, ge lo mandemo per quaeto nostro cavallaro molto volentieri, et se la gli legerà cosa che gli satisfacia et dia piacere, il ne serà gratissimo, offrendoni parati a tutti li piaceri de vostra signoria, que bene valeat. Ferrarie XVIII iunii 1481 Hercules dux Ferrarie, Muttime et Regii marchio Estensis comesque Rodigii etc. Serenissime Lige locumtnens generalis.*“ Zitiert nach Fumagalli 1988, 10. Brief auch abgedruckt bei Bertolotti 1886, 26. Aus dem Antwortschreiben Ercoles geht hervor, dass Francesco dessen Ausgabe des *Goldenen Esels* angefragt hatte. Der Brief mit der Bitte Franciscos ist leider nicht erhalten geblieben. Ein Schreiben Franciscos, datiert auf den 21. Juni 1481, gibt jedoch darüber Auskunft, dass Francesco das Buch von seinem Schwiegervater erhalten hatte. ASMo, AG, F II 9, b. 2897, copialettere lib. 102, lett. 222: „*Illustrissimo domino Herculi duci Ferrarie. Illustrissimo etc. Per cavallaro de vostra excellentia Hvendo ricevutoe libro De aureo asino che quella che ha mandato secundo la richiedessemo, per el desi-*

Sabadino degli Arienti widmet der Beschreibung des Zyklus acht Seiten und misst ihm eine zentrale Rolle innerhalb des Traktates bei.³⁴⁹ Lediglich der Schilderung über die Prozession am Gründonnerstag ist mehr Raum gewidmet, sie nimmt 12 Seiten des Manuskriptes ein.³⁵⁰ Arienti fasst in seiner Beschreibung der dargestellten Szenen die mythologische Erzählung des Apuleius zusammen, so dass letzten Endes dem Leser nicht verdeutlicht wird, welche Szenen an welcher Stelle des Raumes und in welcher Folge abgebildet waren. Jede Bildbeschreibung beginnt Arienti mit der Formulierung „vedisi“ (man sieht), erläutert dabei jedoch keinerlei Details der Umsetzung, sondern orientiert sich in seiner Darlegung des Abgebildeten an der antiken Vorlage. Die Beschreibung des Zyklus beginnt er mit beschreibenden Worten zur Ausgangssituation: Die aufgrund ihrer Schönheit bei Venus in Missgunst gefallene Nymphe Psyche, soll auf Geheiß der Göttin durch deren Sohn Amor bestraft werden. Arienti erläutert dabei allerdings nicht, dass diese zur Strafe von einem Orakel verdammt wurde, einen hässlichen Dämon zum Manne zu nehmen. Die erste Szene zeigte - nach Arientis Beschreibung- Psyche, die

derio grande havevamo de poterlo lezere e gustare. Ringratiamo la signoria vostra che ce lo habia mandato trascritto in optima forma e la certifichiamo che quanto più lo lezemo tanto più ne delecta, et consequenter ge ne remanemo più obligati. E la signoria vostra hebbi grande rasona a non volersene privare, essendo libro de molto piacere come l'è. Né per adesso ce accade altro, se non che siamo sempre paratissimi a li beneplaciti de vostra illustrissima signoria. Mantuae XX iunii 1481“ Zitiert nach Fumagalli 1988, 11 und Cavicchioli 2008, 17f. Das Dokument wurde erstmals von Bertolotti, 1887, 178 publiziert. Isabella schrieb 1512 aus Mantua an Girolamo Zilioli, dem ferrareser Bibliothekar der herzoglichen Bibliothek, dass sie die Übersetzung des Apuleius nach Boiardo nicht finden könne, ihr Bruder möge ihr doch sein Exemplar schicken, damit es transkribiert werden könne. ASMn, AG, F II 9, b. 2996, copialettere, lib. 30, f. 58r. Brief Isabella d'Estes an Girolamo Zilioli, datiert auf den 24. November 1512: „*Specabilis amice noster carissime, donò altre volte e l signior nostro padre al signior nostro scoero, ambi de felice memoria, uno Apuleio volgare traducto per el conte Matheo Boiardo, el quale essendo noi hora venute in desiderio de vedere, havemolo con ogni instantia et diligentia fatto cercare, et non ritrovandosi in alcuno loco, per exequire lo intento nostro c'è parso con questa nostra pregarvi vogliati procurare che siamo compiaciute dal signor duca nostro fratello del suo per qualche giorni, a ciò che possiamo cavare un transumato, che poi lo remanderemo a sua excellentia, quale in questa cosa molto ce gratificarà, et voi de l'opera vostra ce fareti grande piacere: al quale ce offerimo. Mantuae 24 novembris MDXII.*“ Zitiert nach Fumagalli 1988, 13. Fragmente des Briefes auch bei Cavicchioli 2008, 18, Anm. 16. Dokument erstmals veröffentlicht von Bertolotti 1888, 71.

Etwa drei Wochen später erhielt Isabella das gewünschte Exemplar mit einem Begleitbrief des Zilioli. ASMn, AG, E XXXI, 3, b. 1244, Brief des Zilioli an Isabella d'Este datiert auf den 12. Dezember 1512.: „*Illustrissimo signora et patrona mia observandissima, lo Apuleio volgare, quale a' giorni passati mi comisse vostra signoria per sue lettere che io dovesse adimandare in nome di quella allo illustrissimo signiore duca nostro e mandarlo a vostro signoria, lo mando ad quella per lo exhibitore presente, et se cum quella solitudine cher era debito de la servitù mia non ho satisfacto alla comissione de vostra excellentia, quella mi perdoni, ché nonè già stato cum ogni diligentia possibile non lo habia facto cercare, ma era smarito né si potea ritrovare: et serà contenta la signoria vostra servita che la si ne serà, rimettermelo per modo salvo, ché cusì mi ha comesso prefatosignior duca che io debba servire a vostra signoria, alla cui bona gratia mi ricomando. Ferrariae die 12 decembris 1512 De vostra illustrissimoa servitore Hieronimo Ziliolo.*“ Zitiert nach Fumagalli 1988, 14. Das Manuskript ist in Isabellas Bibliothek registriert, so dass ihr Bestreben, eine Abschrift fertigen zu lassen, erfolgreich war. Dazu Luzio/Renier 1903, 76, Nr. 16.

³⁴⁹ Arienti/Gundersheimer 1972, 62-65. Im Originalmanuskript erstreckt sich die Beschreibung des Zyklus von den Seiten 49v-53r.

³⁵⁰ Ebd. 1972, [86r-91v] 90-94.

von ihrem Vater zur Vermählung mit einem Dämon auf einen Berg geschickt wird, wie sie von Zephyr, dem Gott des Windes, auf Geheiß des Amor, der sich in sie verliebt hatte, in die Lüfte zu einem Schloss inmitten von dichten Wäldern entführt wird, wo sie von singenden Nymphen und Musen empfangen wird. Kaum in das Ehebett gelegt, gesellt sich Amor zu ihr, legt seine Waffen am Fußende ab und versichert ihr, sie brauche keine Angst vor seinem Äußeren haben, da er kein Dämon sei. Arienti beschreibt hier eine bildlich so nicht darstellbare Szenerie, er verschmilzt in seiner Beschreibung narrative Elemente der Vorlage, so wie den Dialog zwischen Psyche und Amor, der nicht auf das Medium Bild visualisiert werden konnte. In der gleichen Szene, in der Psyche und Amor sich im ehelichen Bett begegnen, war laut Arienti auch die Darstellung der Schwestern Psyches abgebildet, welche erfüllt von Neid und Missgunst über das Glück der Schwester dieser einreden, sie sei mit einer Schlange vermählt, die sie eines Tages verschlingen würde. Auch hier unterschlägt Arienti die Anweisung Amors an Psyche, ihm nur im Dunklen zu begegnen und setzt beim Leser die Kenntnis der mythologischen Erzählung voraus. Nach Arienti folgte dann der Höhepunkt des Zyklus, nämlich die Darstellung Psyches mit einer Kerze, deren Flamme Amor an der rechten Schulter berührt. Durch den Schmerz erwacht ihr Geliebter, sie selbst verletzt sich dabei vor Schreck mit dem Dolch und aus ihrer Wunde strömt sofort Blut heraus, welches laut Arienti echt (*che naturale pare*) erschien.³⁵¹ Dieses Detail der Selbstverletzung Psyches findet sich weder bei Apuleius noch bei Correggio wider und scheint auf einer *invenzione* des Künstlers zu basieren. Eine weitere Szene zeigte laut Arienti die Flucht des verratenen Amors und Psyches Versuch - getrieben vom Schmerz über ihren Verrat - sich zu ertränken, der jedoch von ihrem Geliebten aus Mitleid vereitelt wird, indem er sie aus dem Wasser auf eine Blumenwiese bringt. Von Gott Pan mit ihrer Tat konfrontiert³⁵² folgte nach Arienti die Darstellung der Berichterstattung durch die Möwe über das Geschehene an Venus.³⁵³ Eine weitere Szene zeigte das Zusammentreffen der Göttin mit ihrem Sohn, den Wutanfall der Venus über dessen Ungehorsam, der schließlich darin gipfelt, dass die Liebesgöttin damit droht, ihm Pfeil und Bogen zu entwenden und ihm die Flügel auszurupfen, bis sie sich vor Wut überschäumend selbst auf den Finger beist. Diese theatralische Geste ist ebenfalls singulär und begegnet nur in Arientis Beschreibung des Zyklus. Es folgte nun die Darstellung der durch Venus misshandelten

³⁵¹ Arienti/Gundersheimer 1972, [50v] 63.

³⁵² Auch diese Szene wird in den Quellen nicht genannt.

³⁵³ Arienti/Gundersheimer 1972, [50v] 63.

Psyche, die an ihren blonden Zöpfen gepackt von der Göttin geschlagen wird. Auch diese Episode ist nur aus der Überlieferung Arientis bekannt, weder Apuleius noch Correggio beschrieben diese Szenerie. Psyche muss nun die ihr von der Göttin der Liebe aufgetragenen Aufgaben lösen, die sie allesamt meistert, bis sie jedoch nach dem Öffnen des Gefäßes der Proserpina in einen tiefen Schlaf verfällt und schließlich von ihrem Geliebten gerettet wird.³⁵⁴ Nach der Schilderung des Arienti muss jeder Prüfung der Psyche eine einzelne Darstellung gewidmet gewesen sein. Arienti beschreibt die Szenen mit den Aufgaben der Nymphe kurz und ohne Ausschweife und geht erst bei der Schilderung des Hochzeitsbanketts des glücklich vereinten Liebespaars im Beisein der Götter wieder ins Detail. So erwähnt er z.B. wie Vulkan den Ambrosia einschenkt, Hore, die Göttin der Zeit, den Ort des Geschehens mit Blumen schmückt, während die Grazien duftende Balsame verteilen. Die Musen seien laut Arienti singend mit dem blonden Apoll dargestellt gewesen, Venus tanzte zum von Satyr und Pan mit der Zither begleiteten Gesang, während alle Göttinnen mit in den Tanz einstimmen. Der Zyklus schloss schließlich mit einer Darstellung Psyches zusammen mit ihrer Tochter Volluptas.³⁵⁵

Insgesamt sind nur wenige Zyklen erhalten, die Psyche und Amor gewidmet sind, etwa die *Cassoni* Darstellungen des Sellaio um 1493³⁵⁶ oder der Zyklus von Amor und Psyche des Raphael und seiner Schüler aus dem Jahre 1518 in der Villa Farnesina.³⁵⁷ Die Thematik des antiken Liebespaares zierte nicht selten die Seitenwände der *Cassoni*, Wäschetruhen, die im Schlafgemach der Hausherren aufgestellt waren.³⁵⁸ Bei den heute zerstörten Fresken in Belriguardo handelt es sich um den ersten belegten Freskenzyklus, der ein komplettes Raumprogramm schmückte. Während Ercole de Robertis Werk dem Erzählrhythmus Sellaios gefolgt haben dürfte, fehlen jedoch nach Arientis Beschreibung alle himmlischen Szenen, welche eine Schlüsselfunktion in der Geschichte einnehmen. So erwähnt Arienti weder die Konversation zwischen Venus und der Nymphe im Himmel, in der sie Jupiter überzeugen kann, Psyche zu verfolgen, noch die Unterhaltung zwischen der Liebesgöttin und Juno, und auch der Dialog zwischen Jupiter und

³⁵⁴ Ebd. 1972, [50v] 63.

³⁵⁵ Ebd. 1972, [53v] 64.

³⁵⁶ Jacobo del Sellaio, Cassone-Dekoration, Amor und Psyche, Öl auf Holz, 58,4 x 178,8 cm, Cambridge, Fitzwilliam Museum. Abbildung bei Vertova 1979, 32, a.

³⁵⁷ Raphael, Hochzeit Amor und Psyche, Deckenfresko der Sala di Psyche, 1511-1519, Rom, Villa Farnesina, Abbildung bei Kliemann/Rohlmann 2004, 203.

³⁵⁸ Die Thematiken, die die Cassoni schmückten variierten von Fabeln antiker Dichter, bis hin zu Szenen aus der Jagd, Festen und Liebesgeschichten von Paris und Helena, Apoll und Daphne, Bacchus und Ariadne etc. Oft waren Geschichten berühmter Frauen dargestellt, was vielleicht dadurch erklärt werden kann, dass die Cassoni den Frauen als Mitgift mitgegeben wurden. Siehe dazu Günther 2001, 149.

Amor wird nicht genannt. Während Sellaio diese Szenen in seine Darstellungen in den Himmel einfügt,³⁵⁹ scheint Ercole de Roberti ganz darauf verzichtet zu haben. Lediglich das himmlische Bankett ist in der Übertragung vom Text auf das Medium Leinwand übernommen worden.³⁶⁰ Raphael hingegen gruppiert alle Ereignisse der Geschichte um das Hauptbild des Banketts und des Götterrates und erhöht die Schlusszene zum Höhepunkt der Geschehnisse.³⁶¹ Arientis Bildbeschreibung der Bankettszene passt sehr genau auf das Gemälde des Raphael, so dass es durchaus sein kann, dass dieser die Fresken in Belriguardo gesehen hatte, oder aber er den Text Arientis oder Correggios kannte.³⁶²

Ercole war der Zyklus sehr wichtig, in einem 1493 an Eleonora von Aragon datierten Brief aus Belriguardo berichtet Ercoles Sekretär, dass ihr Mann so sehr auf die Fertigstellung der Fresken konzentriert sei, dass er die Arbeiten de Robertis vier Tage in Folge von morgens früh bis spät in die Nacht mitverfolgt habe.³⁶³ Das Interesse des Herzogs an der antiken Sage beruht nicht auf der erotischen Komponente des Liebespaares, dessen Motiv aus diesem Grunde als Dekoration für Hochzeitstruhen verwendet wurde und aus der sich später die Begegnung Amors und Psyches in der Nacht, zum Paradigma für die ganze Fabel entwickelte,³⁶⁴ sondern fußt vielmehr auf die moralisierende Auslegung des Textes: Aus einem Brief des Niccolò Maria d'Este, einem Cousin des Herzogs, wird die Relevanz der Thematik für den Herrscher von Ferrara deutlich: Im Jahre 1499 gibt er die Volgare-Übersetzung der auf lateinisch und griechisch erschiene-

³⁵⁹ Abbildung bei Vertova 1979, 32, a.

³⁶⁰ Siehe dazu Ciavicchioli 2008, 24f.

³⁶¹ Abbildung bei Kliemann/Rohlmann 2004, 203.

³⁶² Siehe dazu Ciavicchioli 2008, 25. So ist in der Farnesina Apoll ebenfalls blond, die Nymphen und Musen zieren den Tisch mit Blumen und streuen Düfte, während Vulkan den Ambrosia einschenkt und Venus tanzend von Pan und einem Satyr auf der Zither begleitet wird. Zu den Parallelen zwischen Coreggios und Raphaels Gemälde siehe De Maria 1899, 234ff. Zu Raphaels Freskenzyklus siehe Günther 2001, 153 ff.

³⁶³ Brief des Siverio an Eleonora von Aragon, datiert auf den 13. Februar 1493. ASMo, Cancelleria Ducale Estense, Carteggio di Referendari, B. 4, Fasc. Siveri Siverio Segretario: „[...]Non vi poria mai dire bastanza quanto Sua Excellentia è intenta più cha Più a queste sue picture, et come scripsi per L'altra Maistro Hercule li ha designiato et disegna un ahistoria o fabula molto bella e grande suso cartone de folii reali incolati, el quale ancora non è compito, et egli stato suso questo 4 die da la matina a la sira in la camera propria del nostro Illustrissimo Signore Duca, assetado al suo desco dal lato de fora, e lo Signore Duca sopra dal lato dentro del deaco, che mai non se ne parte, et per dicta cagione è stato quasi hora de disnare ogni matina quando l'ha odito messa, e detro disnare ancora non se ne parte ausi mai; et quaesti die non ha mai cavalcato per dicta cason, salvo che iheri sera, come intenderà Vostra Signoria de sotto, ni l'ho mai veduto giocare a scachi [...]“ Zitiert nach Franceschini 1997, 46, Dok. Nr. 32.

³⁶⁴ Günther 2001, 149.

nen *Tabula Cebetis*³⁶⁵ in Auftrag, um diese Ercole als Geschenk zu überreichen. Niccolò schreibt zu Anfang, dass der Text das Interesse Ercoles befriedigen würde, da er bereits die Ausmalung der Fabel von Amor und Psyche in Auftrag gegeben habe, die als Sinnbild der menschlichen Seele zu verstehen sei. Die *Tabula Cebetis* würde sich ebenfalls eignen, auf das Medium Bild übertragen zu werden, denn sie würde die Fresken von Amor und Psyche bestens ergänzen.³⁶⁶ Der Bezug auf die menschliche Seele als Symbol für Amor und Psyche ist ein interessanter Aspekt, denn Ercole befasste sich intensiv mit den philosophischen Grundlagen des Geistes. Cristoforo Landino widmete ihm 1491 das Traktat *De Anima* und auch in der Bibliothek des Herzogs befanden sich mehrere Abhandlungen, die sich mit der Unsterblichkeit der Seele befassten.³⁶⁷ Psyche verkörpert somit den menschlichen Geist, der lange zwischen Himmel und Erde umherirrt, bis er schließlich in die göttlichen Sphären aufgenommen werden kann.³⁶⁸ So bedeutet das griechische Wort Psyche Seele. Arienti berichtet, dass Ercole selbst Instruktionen zur Umsetzung der *istoria* gab und macht damit deutlich, dass diese nicht nur auf der *invenzione* des Künstlers beruhte, sondern zum Teil von Ercole selbst vorgegeben wurde.³⁶⁹ Dies erklärt vielleicht auch das spätere Verhalten seiner Tochter Isabella, die bei der Ausgestaltung ihres Studiolos den Künstlern genaue Vorschriften in der Umset-

³⁶⁵ Bei der *Tabula Cebetis* handelt es sich um eine Ekphrasis eines antiken Gemäldes, in dem das menschliche Leben in Allegorien versinnbildlicht wurde. Der Text wird einem Schüler des Sokrates zugeschrieben. Zur *Tabula Cebetis* siehe die Abhandlung von Schleier 1973.

³⁶⁶ So heißt es in der Widmungsinschrift der Handschrift, London, British Museum, MS Add 22, 331: „*Desiderando sempre (Illustrissimo Principe) far cosa grata à vostra Excellentia, hò iuducato essere conveniente al mio instituto et al preposito di vostro signoria, tradure in lingua materna un opera di Cebete phylosopho socratico, per essere cosa eccellente veramente, si per la inventione, si anchora per utilidade, che in se contiene degna di vostra excellentia, delectandosidel continuo prendere singulare piacere de lezere hora historica hora philosophi, che li homini drizano al vivere morale. Et per tanto parendomi, chel non se desdica alla mia affectione, ne alla vostra signoria: Mi son sforzato quanto meglio ho potuto adiongere qualche cosa al honesto, e laudabile studio di quella. Illche tanto piu volentiere lo ho facto, quanto , che me pareva oltra le utilità, che lopera sieco porta essere convenientissima alla età, et alla intentione vostra Illustrissima Signioria, però che havendo quella presente dilectatione de la depintura, come solgino havere li principi, che hanno piacere de ogni virtute. Et havendo gia facto depingere la Psyche, che sotto velamento significa l'anima, e la perbturbatione che drieto le vanno, Restava trovare qualche altra invention, che depingendola con sottile, e secreto misterio representasse l'humana vita. E parendomi, che nesuma cosa meglio, e piu commoda fusse, che la tabula de Cebete, subitodelibrai farla vulgare, e dedicarla a vostra excellentia, per essere non solamente utile a ben vivere: Ma ancora molto egregia et idonea materia ad depingerla, persuadendomi far cosa degna di vostra excellentia, e satissfare lla Cupiditate, che ho sempre havuta, de far opera, che li fosse grata: et venuto in tele deliberatione me son messo ad interpetarla [sic!] in questo modo*”. Zitiert nach Gundersheimer 1976, 14f., Anm. 28.

³⁶⁷ Siehe dazu Bertoni 1903, 229-259, Rüsck-Klass 1993, Cavicchioli 2002, 58, Anm. 64, sowie dies. 2008, 16.

³⁶⁸ Ebd. 2008, 16f.

³⁶⁹ Arienti/Gundersheimer 1972, 64 [53r-53f]: „[...] *che tanta morale pinse secondo la tua ducal istruzione dell ingeniosissimo principe, mio caro.*”

zung der Texte auf das Medium Leinwand zu machen suchte.³⁷⁰ Obwohl der Zyklus die Wände eines großen, repräsentativen Raums schmückte, so entsprach die moralisierende Thematik vielmehr dem Konzept eines kleinen intimen Ortes, wie es das Studiolo darstellte.³⁷¹ Obgleich weder Größe noch Funktion Gemeinsamkeiten mit einem Studierzimmer hatten und weder mehrere Künstler am Werk waren, so weist die von Ercole gewählte moralisierende Thematik die Voraussetzungen für einen sich später bei seinen Kindern entwickelnden Typus des Studiolo auf: Die Szenen setzten beim Betrachter eine gewisse Kenntnis der Quellen voraus, da sich der Inhalt allein durch das Dargestellte dem Zuschauer nicht alleine erschließen konnte. Erst die Vertrautheit mit der antiken Vorlage ermöglichte eine Entschlüsselung der einzelnen Bildsequenzen. Dieses Merkmal begegnet dem Betrachter später in den Studierzimmern seiner Kinder Alfonso und Isabella d'Este, deren mythologische Darstellungen ohne Kenntnis der Quellen nur schwer zu entschlüsseln waren.³⁷² Sowohl das Studiolo Alfonsos als auch das Isabellas dienten jedoch – ebenso wie Ercoles *magno salotto* mit dem Psychezyklus - als Repräsentationsraum, in dem sich der Regent vor seinen Gästen als humanistisch gebildeter Fürst etablieren konnte. Während Alfonso und Isabella die Auswahl der Themen nur einem kleinen Publikum zuteil werden ließen, ermöglichte der *salotto* Ercole durch die Größe des Raumes den Zyklus einer ganzen Gesellschaft vorzuführen.³⁷³ Mit Sicherheit erfüllten beide Raumtypen durch ihre Nutzung als Studierzimmer und als Empfangsraum unterschiedliche Bedürfnisse hinsichtlich ihrer Funktionalität und ihres Zuschau-

³⁷⁰ Siehe Kapitel 6.2 „Isabellas Beziehungen zu den Künstlern: Entwicklungsgenese des Studiolo“ dieser Arbeit.

³⁷¹ Das Studiolo entwickelte sich von einem reinen Studierzimmer im 14. Jh. bis ins 16. Jh. zu einem Repräsentationsraum, in den nur illustren Gästen Zutritt gewährt wurde. Im Zuge dieser Entwicklung wurden an den Höfen Mantua und Ferrara komplexe Bildzyklen zur Raumdekoration geschaffen, die die humanistische Kennerschaft des Auftraggebers zur Schau stellen sollten. Im 16. Jh. wandelte sich der Typus des Studiolos weiter zu einem Sammlungsraum, in dem Antiken und Präziösen ihren Platz fanden. Neben Isabellad'Este, die in ihrer Grotta eine beachtliche Sammlung von Münzen, Gemmen, Antiken und Repliken aufweisen konnte, gilt als berühmteste Sammlung die des Lorenzo de Medici, der insbesondere durch seine Skulpturensammlung Bekanntheit erlangte. Eine immer noch maßgebende Untersuchung für die Entwicklung des Studiolos bildet Liebenwein 1977. Zu Lorenzo de Medicis Studierzimmer und Antikensammlung siehe Beschi 1994, 291-317, sowie Giuliano 1994, 319-322.

³⁷² Alfonso d'Este wählte Ekphrasen des Philostrats für die Vorlagen seiner Gemälde aus, während Isabella eigens Programme für die einzelnen Bildthemen von ihrem Hofdichter Paride da Ceresara anfertigen ließ. Die Programme beider Geschwister unterscheiden sich inhaltlich stark; während Alfonso erotische Bildinhalte wählte, hatte Isabellas Programm ausschließlich eine moralisierende Funktion. Zu Alfonsos Studiolo siehe das nachfolgende Kapitel 4.2.3 „Poetische Bildbeschreibungen: Die Bacchanalen im Studiolo von Alfonso I.“; zu Isabellas Räumlichkeiten siehe Kapitel 5.3.3 „Isabellas allegorische Darstellungen im Studiolo“ dieser Arbeit.

³⁷³ Ercoles Raum unterschied sich maßgebend vom Studierzimmer seiner Bruders Leonello in Belfiore, der die Dekoration des Raumes auf seine Funktion fokussierte, indem er vom Hofmaler Cosmé Tura Musen abbilden und den Raum mit Intarsienchränken versehen ließ. Bei Leonellos Studiolo handelt es sich um das früheste Programm einer Studioloausstattung, das in größten Teilen erhalten geblieben ist. Siehe Conradi 1997, 18ff. Zum Studiolo di Belfiore siehe auch Liebenwein 1977, 135-144.

erkreises, allerdings schuf Ercole durch die Wahl eines moralisierenden, sich dem Betrachter nicht auf Anhieb erschließenden Sujets die Weichen für die Ausstattungen der *Camerini* seiner Kinder Alfonso und Isabella.

4.2.3 Poetische Bildbeschreibungen: Die Bacchanalen im Studiolo von Alfonso I.

Unter allen Kunstaufträgen, die Alfonso während seiner Regierungszeit erteilte, war sein Hauptaugenmerk auf die Dekorationen seiner privaten Gemächer im Castello gerichtet. Neben dem *Camerino dei Marmi*³⁷⁴ waren seine wichtigsten Aufträge die Leinwände zur Ausstattung seines Studiolos, mit denen er Bellini, Tizian und Dossi beauftragte und für die er auch Fra Bartolomeo und Raphael für die Anfertigung von Gemälden mit mythologischen Inhalten zur Dekoration des Raumes vorgesehen hatte.³⁷⁵ Insgesamt widmete er der Ausstattung des Studiolos 14 Jahre, so dass es sich dabei um sein wichtigstes und vor allem ambitioniertestes Projekt handelte. In Anlehnung an seine Schwester Isabella, die bereits seit 1497 einen privaten Raum mit Gemälden von Mantegna, Costa und Perugino hatte ausstatten lassen, ließ sich auch ihr Bruder Alfonso ein solches Studierzimmer einrichten. Dabei handelte es sich wohl um einen eher kleinen Raum, dessen Lage im Castello bis heute nicht mit Sicherheit ermittelt worden ist.³⁷⁶ In der Forschung geht man davon aus, dass er sich im zweiten Stock des Schlosses in der *Via Coperta*, einem Gebäudetrakt zwischen dem *Castello* und dem *Palazzo Ducale*, befand und dass er in unmittelbarer Nähe zu dem etwas größeren *Camerino d'Alabastro* mit dem Reliefzyklus des Antonio Lombardo gelegen war.³⁷⁷ **(Kat. Nr. 2.3.C.1a-j)**

³⁷⁴ S.o. Kapitel 4.2.1 „Das *Camerino dei Marmi* für Alfonso I.“ dieser Arbeit.

³⁷⁵ Sowohl Fra Bartolomeo als auch Raphael starben bevor sie die Leinwände vollenden konnten.

³⁷⁶ Liebenwein 1977, 167 bezweifelt, dass es sich bei Alfonsos *Camerino* um ein *Studiolo* handelt, da das Programm profaner Natur sei und keine sakralen Themen oder *uomini famosi* Zyklen beinhalte. Er sieht in dem Raum einen privaten Ort des Herzogs, der nicht für die Öffentlichkeit zugänglich war. Dabei lässt Liebenwein jedoch außer Acht, dass der Typus des Studiolos einer Entwicklungsgenese unterworfen war. So befanden sich in Isabellas Studiolo ausschließlich moralisierende mythologische Gemälde, die von der ursprünglichen Tradition abweichen. Die Tatsache, dass Zeitgenossen Alfonsos Raum *camerino* nannten, weist darauf hin, dass der Terminus äquivalent zu *studiolo* gebraucht wurde. So verwendet in der Vita des Tizian Vasari den Terminus *camerino*. Siehe Vasari/Bettarini 1966-1987, III, 158.

³⁷⁷ Das Innere der *Via Coperta* ist völlig zerstört, so dass die ursprüngliche Disposition der Raumfolge nicht mehr exakt nachvollziehbar ist. Hope versuchte anhand einer Inventarliste aus dem Jahre 1598 den Grundriss des *Camerino* zu rekonstruieren. Danach befand es sich direkt neben dem Schlafgemach des Herzogs in der *Via Coperta*. Siehe Hope 1971, 641f., Diagram A. Fest steht, dass Alfonso kurz nach seinem Regierungsantritt 1505 mit Umbaumaßnahmen in der *Via Coperta* begann. Er ließ das Gebäude aufstocken und neu umgestalten. Dazu Zevi 1960, 350. Laut Goodgal 1978, 164 befand sich aber das Studiolo über der Zugbrücke, im Bereich der *Torre Marchesana*. 1508 begann der Herzog Zahlungen für die Ausgestaltung des *Studio di prede vive* mit den Reliefs des Antonio Lombardo zu tätigen. Siehe ebd. 1978, 164. Mit großer Wahrscheinlichkeit befanden sich das *Studiolo* und das *Camerino* mit den Marmo-

Der Raum diente dem Herzog als Rückzugsort für gepflegte Konversation humanistischen Inhalts. Mosti berichtet, dass sich Alfonso dort mit seinen engsten Freunden und Vertrauten aufhielt, die von hohem Rang waren.³⁷⁸ Zu diesen Gelegenheiten pflegte er auch große Bankette zu veranstalten, bei denen sowohl musiziert als auch Gedichte und Romane vorgetragen und diskutiert wurden. Mosti betont außerdem, dass jeder Herrscher sich zur Gewohnheit gemacht hatte, eine illustre Runde Adliger an den Hof zu laden, um während der Bankette über Kunst und Literatur zu sinnieren.³⁷⁹ So gehörte dieser Brauch zu den kulturellen Pflichten eines Herrschers. Das Einladen von ausgewählten Vertrauten in das Studiolo, um sich von der Raumausstattung zu gebildeten Gesprächen inspirieren zu lassen, zelebrierte die Kultur und die Intellektualität des Gastgebers, der für das gehobene Raumprogramm und für die Auswahl seiner erlesenen Gäste zuständig war.

Der Besitzer des *Camerino* strebte durch die Öffnung des Raumes nach außen, seine Sammlung und mit ihr sich und seinen guten Geschmack zu repräsentieren.

Die Quellen zur Ausstattung des Studiolo setzen 1511 ein, als Mario Equicola während seines Besuchs in Ferrara in einem Brief an Isabella d'Este seinen verlängerten Aufent-

reliefs in unmittelbarer Nähe. So rekonstruiert es auch Goodgal 1978, 165; 164, Fig. 1. Sowohl der Vorschlag von Hope, als auch der von Goodgal finden ihre Berechtigung. Vielleicht sollte man der Frage nachgehen, welche räumliche Lösung für den Herzog am günstigsten erschien. Sicherlich ist der von Hope favorisierte Vorschlag der repräsentativere. So ist der Raum in der *Via Coperta* aufgrund seiner langen Wand sehr viel besser für die Anbringung einer Gemäldefolge geeignet als das kleinere Gemach über der Zugbrücke. Siehe dazu Bayer 1998, 31f. Goodgals Vorschlag scheint auch deshalb unwahrscheinlich, da der kleine Raum eine problematische Hängung der Gemälde zur Folge gehabt hätte. So wäre ein Gemälde Tizians über einer Tür angebracht gewesen, so dass zwei von vier Wänden frei geblieben wären. Zur Kritik vgl. Marek 1985, 38f.; Cavelli Björkmann 1987, 71f.; Bayer 1998, 32; ebd. 1998, 52, Anm. 2.

³⁷⁸ Mosti berichtet jedoch auch, dass der Rang der Vertrauten für den Herzog unwichtig war, da sie in den Augen Alfonsos alle gleichgestellt waren. Nicht der Titel, sondern ihre Ehre war von Bedeutung. Siehe Solerti/Mosti 1892, 170: „...aveva alcuni puochi Gentilhuomini molto familiari, che non solamente lo servivano di ministri, [...], che in vero gli erano molto grati, e che fra qualche pochi anni che cominciò a far tavola, finito la bella fabbrica de' Camerini, così chiamata oggidì [...] e di mane in mane si capava ogni altro anno, e mese alcuno nuovo compagno, e talmente si serviva del talento d'ognuno, che nel loro grado tutti gli erano accetti quantunque in quei tempi i titoli eziandio de' principali Governatori de' Cittadini, e delle Provinzie, come Grafegnana, e Fregnano, e Romagna si chiamassero Capitani, nome che dopoi è diventato assai più nobile, come portano gli tempi, e l' etadi, e che più nobili Regni ed Imperi hanno dato esempio a Duchi, Marchesi e Conti, tanto si ajuta ognuno d' essaltare più che può se non l'onore e la ricchezza, almeno questo fumo di dignitadi e titoli superflui, anzi superbi, e mandato al fondo le ricchezze, le Contee e la Case istesse.”

Bereits Leonello d'Este empfing in seinem Studiolo Gäste; so beschreibt Cyriacus von Ancona, dass er vom Herzog Leonello im Studiolo in Belfiore empfangen worden sei und erläutert die dort von ihm gesehene Bilder. Der in Latein verfasste Bericht des Cyriacus ist abgedruckt bei Beenken 1940, 150, 161f. Der Plan Plan der Räumlichkeiten Alfonso I. d'Este in der *Via Coperta* nach Hope 1987, 28 ist abgebildet bei Bayer 1998, 31, Fig. 19.

³⁷⁹ Siehe Solerti/Mosti 1892, 171: „Aveva anco in quei tempi ciascuno Principe introdotto questo buon costume [...]”

halt damit erklärt, dass der Herzog Alfonso ihn beauftragt habe, sechs *fabulae* oder *historie* für die Malerei eines Raumes zu finden und ihm dies nun gelungen sei.³⁸⁰ Von Rosen zieht folgerichtig den Schluss, dass Equicola und der Herzog wohl nur die Themen und die wichtigen Textstellen für die Bilder bestimmt hatten, nicht aber die genaue Anleitung zur Ausführung des Bildinhaltes.³⁸¹ Alfonso unterscheidet sich hinsichtlich der Wahl seines Bildprogramms somit in großem Maße sowohl von seinem Vater Ercole d'Este, der in Belriguardo maßgebliche Vorgaben zur Ausführung des Psychezyklus des Ercole de Roberti gemacht hatte, als auch von seiner Schwester Isabella d'Este, die den Künstlern genaue Auflagen zur Ausführung der Gemälde erteilte.

Equicola und der Herzog entschieden als Vorlage für die Ausgestaltung des Raumes die Ekphrasen des Philostrats, Beschreibungen antiker Gemälde, heranzuziehen.³⁸² Dabei verwendeten sie eine Textausgabe der *Imagines*, die Alfonsos Schwester Isabella d'Este gehörte. So beschwerte sich diese in zwei Briefen aus den Jahren 1515 und 1516, dass ihr Bruder ihr immer noch nicht das Buch zurückgegeben hatte.³⁸³

Das erste Bild für das Camerino, Bellinis *Götterfest* (**Kat. Nr. 2.3.B.1**) aus dem Jahre 1514,³⁸⁴ fügt sich thematisch nicht in das zeitlich später in Auftrag gegebene Bildprogramm von Dosso und Tizian ein: Als Textvorlage dienten nicht die Ekphrasen des Philostrats, sondern die mythologische Erzählung von Priapus und Lotis, die in Ovids *Fasti*

³⁸⁰ In einem Brief vom 9. Oktober 1511 schreibt Equicola an Isabella d'Este, Mantova, AG, b. 1243: „*Al S.r. Duca piace che reste qui octo di: la causa è la picture di una camera nella quale vanno sei fabule overo historie. Già le ho trovate et datele in scritto.*“ Zitiert nach Holberton 1987, 65, Anm. 32.

Es war als erster Shearman, der einen Bezug zwischen dem Brief des Equicola an Isabella d'Este und dem Studiolo erkannte. Siehe Shearman 1987, 213. Auch publiziert von Ballarin, 2002-2007, III, 96.

³⁸¹ Von Rosen 2001, 83. Für diese These spricht vor allem, dass die Korrespondenz zwischen dem Herzog Alfonso und den Malern in den folgenden Jahren keinerlei Hinweise auf die Art der Ausführung der Gemälde gibt. Auch der Umstand, dass Raphael den *Triumph des Bacchus* aufgrund seines frühzeitigen Todes nicht mehr ausführen konnte, scheint Alfonsos Raumkonzept nicht sonderlich belastet zu haben: Er beauftragte Tizian nachträglich mit der Anfertigung des von Raphael nie begonnenen Gemäldes. Von Rosen betont zu Recht, dass diese Umstände darauf hinweisen, dass für das Studiolo kein stringentes Bildprogramm vorgesehen war. Alfonsos Vorgehensweise unterscheidet sich somit stark von der seines Vaters Ercole und seiner Schwester Isabella.

³⁸² Zu den Eikones des Philostrats siehe die jüngst erschienene Publikation von Baumann 2011.

³⁸³ Brief Isabellas an Girolamo Ziliolo vom 12. Dezember 1515: „*già più anni, prestassimo al sig. Duca una certa operetta de Philostrato che tracta de pittura*“. Am 9. März 1516 schreibt Isabella erneut: „*Havevondo ritrovato quella operetta de Philostrato [...], quali prestassimo al sig. Duca, [...] ni faresti summo piacere ad mandarcela*“. Zitiert nach Luzio/Renier 1899, 22.

³⁸⁴ Eine Auszahlungsanordnung in Höhe von 85 Golddukaten an Bellini ermöglicht die Datierung der Leinwand auf das Jahr 1514. Dokument publiziert von Campori 1874, 582 und Ballarin 2002-2007, III, 109.

beschrieben wird.³⁸⁵ In der Forschung wurde deshalb oft der Verdacht geäußert, dass Bellinis Bild ursprünglich für einen anderen Zusammenhang bestimmt gewesen sei, Alfonso es jedoch für die Ausstattung seines Camerino umfunktionierte.³⁸⁶ Tizian überarbeitete Bellinis Landschaft auf Geheiß Alfonsos und ersetzte die von Bellini konzipierte dünne Waldlichtung durch eine dichte Baumlandschaft.³⁸⁷ Die Anweisung des Herzogs mag vielmehr damit zusammenhängen, dass Bellini das erste Bild 1514 schuf, während Tizian und Dossis Leinwände erst 1518 bis 1522 entstanden und das erste Bild Bellinis nun der Gesamtästhetik des Raumes angepasst werden sollte.

Zwei Jahre nach der Fertigstellung von Bellinis Götterfest vergab der Herzog drei weitere Bildaufträge an Fra Bartolomeo für eine *Anbetung der Venus*,³⁸⁸ an Raphael für den *Triumph des Bacchus*³⁸⁹ sowie an den Hofmaler Dosso Dossi für die Darstellung eines

³⁸⁵ Als Textvorlage für das Gemälde dienten Ovids *Fasti*, I, 391-438 und VI, 319-344. Wind hat als erster darauf hingewiesen, dass es sich hier um die Umsetzung der mythologischen Erzählung von Priapus und Lotis aus Ovids *Fasti* handelt. Siehe Wind 1948, 28.

³⁸⁶ Ebd. 1948, 23ff. Winds These, dass das Bild ursprünglich für das Studiolo der Isabella d'Este entstanden ist und sie es aus unerklärlichen Gründen ihrem Bruder überließ, gilt heute als überholt. Es gibt keinen Anhaltspunkt, warum Isabella das Gemälde von Bellini für ihr *Camerino* vorgesehen hatte. Bellinis Bild hat andere Maße als die Gemälde von Mantegna und Perugino und hätte sich nicht in das Gesamtgefüge des Mantuaner Studiolos eingegliedert. Marek 1985, 41 vermutete, dass Bellinis Gemälde ursprünglich für einen anderen Raum bestimmt war und es dann später umgehängt wurde. Auch für diese Theorie gibt es jedoch keinen Anhaltspunkt.

³⁸⁷ Siehe dazu den Aufsatz von Bull 1990, insbesondere 34-37. Durch ultraviolette Strahlung lässt sich rekonstruieren, dass Tizian drei Mal die Landschaft überarbeitete, bis er das jetzige Ergebnis erreichte. Zu den Übermalungen Tizians siehe Fehl 1992, 50f. und Goodgal 1987, 17ff.

³⁸⁸ Vor dem Jahr 1517 hatte sich Fra Bartolomeo am ferrareser Hof aufgehalten. Dies geht aus einem Brief vom 14. Juni 1517 an den Herzog Alfonso hervor, in dem er ihm berichtet, dass er einen Christuskopf für seine Gattin Lucrezia Borgia dem Schreiben beigefügt habe. Zum Gemälde für Lucrezia Borgia siehe Kapitel 5.1.1.3 „*E se forse non sia depicta con quella affectuosa devotione qual lei desiderava*“ – Von lieblichen Darstellungen und heilsgeschichtlichen Offenbarungen“ dieser Arbeit. Zwar sind weder die Auftragserteilung noch die Thematik des Bildes für das Studiolo überliefert, doch eine Skizze eines Venusfestes aus Fra Bartolomeos Hand, die Tizian später als Vorlage nutzte, belegt, dass ursprünglich Fra Bartolomeo mit der Ausführung des Venusfestes betraut worden war. Doch auch dieses Bild blieb aufgrund des plötzlichen Versterbens des Künstlers unvollendet. Brief Fra Bartolomeos an den Herzog mit Nennung des für Lucrezia geschaffenen Christuskopfes abgedruckt bei Marchese 1869, II, 179: „*Ill.me Princeps ac Domine mi plurimum observande in Domino semper salutem. Non prima ho potuto soddisfare ad V.S. per troppe occupatione, le quale per la mia professione non debbo né posso recusare, et anchora per la ordinaria et debile valitudine. Al presente con queata mando a V.S. uno quadro della Vergine con altre figure ad iudicio comune degli Artefici et intelligenti magistrale et grato. Et quando in ebso non sia tutte le parte et qualità che desidera et prevede la intelligentia di V.S. restavrermo qualla nostra proxima pictura et panno che già ho ordinato e havuto da quella. Reservando non dimanco la istoria ad più quieto et commandato tempo. Con questa anchora mando una Testa des Salvatore alla Ill.ma S., della quale sendo io costi da epsa fui richiesto. E forse non sia depicta con quella affectuosa devotione qual lei desiderava, attribuisca alla mia arida mente. Non etienim dat quod non habet. Resta solo che V. ez sua Ill.ma Sig. mi riceva at conservi nel numeri su sua servitori. E.S.S. Die 14 Junii 1517.*“

³⁸⁹ Im Dezember 1514 übergab Alfonsos Bruder, Kardinal Ippolito d'Este, Raphael einen Vorschuss von 50 Dukaten, um das versprochene Bild fertigzustellen. Dies geht aus drei Briefen zwischen Alfonso und seinem Bruder Ippolito hervor, die auf den 4., 9. und 14. Dezember des Jahres 1514 datiert sind. Die Schriftstücke befinden sich jeweils im ASE, Casa e Stato 73 (1653-XVI-18); ASE, Casa e Stato 136 und ASE, Casa e Stato 73 (1653-XVI-31). Abgedruckt bei Shearman 1987, 226, Dok. 6-8 und Ballarin 2002-2007, III, 109.

Vulkan. Raphael schickte dem Herzog sogar einen heute verschollenen Entwurf, doch Alfonso änderte seine Meinung und ließ das Gemälde nach dem Entwurf des Raphael von 1517 schließlich Pellegrino da San Daniele ausführen und bat Raphael um ein anderes Thema, eine *Jagd des Meleager*.³⁹⁰ Der Grund für Alfonsos Sinneswandel lässt sich vielleicht durch den langen Zeitraum begründen, den er auf das Gemälde wartete: 1514 erteilte er Raphael den Auftrag, 1517 war die Leinwand immer noch nicht fertig. Auch beim Folgeauftrag hatte Alfonso wenig Glück, denn Raphael verstarb noch bevor das Bild vollendet werden konnte³⁹¹ und auch Fra Bartolomeo konnte aufgrund seines plötzlichen Todes den Auftrag nicht mehr ausführen. Lediglich das Bild von Dosso Dossi wurde fertiggestellt und im *Camerino* aufgehängt. Heute ist uns das Bildnis von Dosso nicht mehr bekannt, da die Leinwände im 16. Jh. abgehängt wurden und lange Zeit nicht klar war, welche Gemälde dem Bildprogramm des *Camerino* angehörten.³⁹²

³⁹⁰ Im Jahre 1517 schickte Raphael dem Herzog einen Entwurf für einen *Triumph des Bacchus in Indien*. Alfonso wollte wohl aber nicht auf die Ausführung des Künstlers warten, denn er ließ das Gemälde nach der bereits gefertigten Zeichnung Raphaels von Pellegrino da San Daniele malen. Pellegrinos Gemälde ist heute, ebenso wie die Skizze von Raphael, verschollen. So schrieb Constabili an Alfonso am 11. September 1517: „*Raphael da Urbino me ha facto dire per wuello suo gargione a Ferrara, avere inteso che M.^{ro} Pellegrino da Udine fa una Tavola a V. Exa su quella istoriade la quale egli mandò el disegno ultimamente in piccola forma, che è il Trionfo di Bacco de l'India: et il gargione me ha dicto essere stato lui quello ge lo ha riferito per averlo inteso a Ferrara: et epso Raphael dice che quando cosi fosse non faria più quella istoria come lo haveva deliberato fare, ma ne faria una altra: Imperò è necessario che la Exa. V. advisi se cosi è, et quello la vole li facij, perché el sta per cominciare, et ha volontà de servire V. Exa: a lui gratia di Continuo mi raccomando. Roma 11 7mbris 1517*“. Zitiert nach Campori 1883, 115 und Ballarin 2002-2007, III, 127. Raphael begann daraufhin mit der Ausführung der *Jagd des Meleager* für den Herzog, das er jedoch aufgrund seines frühzeitigen Todes nicht mehr vollenden konnte. Das Sujet der Leinwand geht aus einem Brief des Bagnacavallo an Herzog Alfonso hervor vom 28. Februar 1519, ASE, Archivio per Materie, Pittori 16/14:

„[...] *ho veduto gli schizi per meglio di un suo Creato quali uno à la Cacia di Meleagro l'altro un Triompho de Bacho, beletissimi. Fin qua altro non se è fatto, pur di bocha di esso Rapha(e)lle ho promissione sopra la fede sua che ambi due quadri saranno expediti a la Festa di la pascha proxima [...]*“. Zitiert nach Golzio 1936, 92f. und Ballarin 2002-2007, III, 162f. Brief auch zitiert in englischer Übersetzung von Shearman 1987, 212.

³⁹¹ Auch bei seinem zweiten Auftrag vertröstete Raphael den Herzog immer wieder aufs Neue mit der Begründung er sei durch die Arbeiten für den Papst für einen heiligen Sankt Michael zu sehr ausgelastet. Dies belegen mehrere Aufforderungsbriefe von den Gefolgsleuten Alfonsos das Gemälde zu vollenden von September 1517 bis Dezember 1518. Briefe abgedruckt bei Campori 1883, 116-122 und Ballarin 2001-20017, III, 127, 128, 129, 131, 149, 153, 158.

³⁹² Bayer 1998, 31. Es sind zwei Bilder Dossis erhalten, *Das Fest der Cybele*, 1515, Öl auf Leinwand, 141 x 168 cm, London, National Gallery und *Das Bad*, 1522, Öl auf Leinwand, 109 x 162cm, Rom, Castel S. Angelo, Abb. bei Ballarin 1994-1995, II, Abb. 262, die aufgrund der Thematik und der Entstehungszeit in der Forschung mit dem Studiolo in Verbindung gebracht wurden. Hope 1971, 641 hat jedoch zu Recht darauf hingewiesen, dass zumindest eines dieser Bilder in dem Inventar des Kardinal Pietro Aldobrandini verzeichnet sein müsste, da dieser nach der Vertreibung der Este in Ferrara alle fünf Bilder des Camerino nach Rom bringen ließ und in seine eigene Sammlung integrierte. Die Inventare zählen ein Bild Dossis auf, das jedoch nicht mit dem Fest der Cybele aus der National Gallery identifiziert werden kann. So steht dort auf Position 154 verzeichnet: „*Un quadro grande di più Dei con un montone, un camaleonte, et un armatura, del Dosso*.“ Siehe D'Onofrio 1964, 162. Eine genauere Beschreibung des besagten Gemäldes findet sich im Inventar der Olimpia Aldobrandini-Pamphili aus dem Jahre 1665. Unter Nummer 153 ist aufgeführt: „*Un quadro in tela grande con diverse donne, e Vulcano da una banda, e*

Anfang des Jahres 1518 beauftragte schließlich der Herzog Tizian mit der Ausführung des *Venusfestes* (**Kat. Nr. 2.3.B.2**), das Fra Bartolomeo aufgrund seines frühzeitigen Todes 1517 nicht mehr fertigstellen konnte. Tizian wurde schließlich auch der Auftrag für *Bacchus und Ariadne* (**Kat. Nr. 2.3.B.6**) im Jahr 1520 und für das *Bacchanal der Andrier* (**Kat. Nr. 2.3.B.7**) erteilt, welches zwischen 1523 und 1525 fertiggestellt wurde.³⁹³ Ursprüngliches Ziel des Bildprogramms war es wohl mit dem Venezianer Bellini, dem Florentiner Fra Bartolomeo, dem Wahl-Römer Raphael und dem Ferrareser Dosso Dossi die vier wichtigsten Repräsentanten der führenden Malschulen Italiens für die Dekoration des Studiolos zu gewinnen.³⁹⁴ Durch die Aufhängung der Gemälde im gleichen Raum nebeneinander sollte somit ein Vergleich, ein *Paragone*, zwischen den einzelnen Kunstlandschaften, die von den verschiedenen Künstlern vertreten wurden, evoziert werden. Die Auswahl der Künstler zeugt von Alfonsos Bestreben, in Konkurrenz zu seiner Schwester Isabella zu treten, die sowohl ihr *Studiolo* als auch ihre *Grotta* von bedeutenden Malern unterschiedlicher geografischer Regionen ausstatten ließ.³⁹⁵

vi è un montone, et una figura dorme, alto p. sei, e tre quarti largo similmente con cornice dorata segnato dal Dossi.“ Ebd. 1964, 162. Auch die Vermutung von Longhi 1956, 83f., dass es sich bei dem Gemälde aus dem Castell Sant’Angelo in Rom um die verschollene Leinwand aus dem ferrareser Camerino handelt, muss ausgeschlossen werden, da weder die in den Inventaren beschriebenen Maße stimmen, noch das Motiv einem Bacchanal entspricht. Hope 1971, 641, Anm. 4.

³⁹³ von Rosen weist darauf hin, dass zu den *Andriern* keine Dokumente überliefert sind, die einen Auftrag Alfonsos an Tizian belegen würden. Stattdessen geben jedoch zwei gesondert aufgeführte Zahlungen an ihn für das Pigment Ultramarin darüber Auskunft, dass er für den Herzog tätig gewesen ist. Siehe von Rosen 2001, 104, Anm. 25. Die Leinwand *Bacchus und Ariadne* wird hingegen in einem Brief des Teobaldo an den Herzog Alfonso vom 31. August 1522 aus Vendig, in dem er vom Schaffungsprozess der Leinwand berichtet, erwähnt. So schreibt er, nachdem er Tizians Werkstatt aufgesucht hatte, von einem Gemälde für den Herzog, auf dem zehn Figuren dargestellt sind, sowie ein Karren, der von Tieren gezogen wird: „...*Heri vidi la tela di V^{ra} Ex^{tia} nela quale sono dece figure, il carro et animali che lo tirano, et M^{re} Titiano dice che l’ pensa de colorire il tuto ne l’acti che sono, ma che vano altre teste e paesi ch’epso reputa facile e de poco tempo e mi dice che à la più longa longissima per tuto ottobre proximo che venerià, l’haverà finito il tuto de modo, che se V^{ra} Ex^{tia} non vorà iugere altro, in dece on quindice giorni serà finito il tuto e ben.*“ Zitiert nach Gronau 1928, 246, Appendix B I. Die Bildbeschreibung Teobaldos lässt keine Zweifel offen, dass es sich bei dem genannten Gemälde um *Bacchus und Ariadne* handelte. So nennt er Tiere, die einen Karren ziehen, sowie zehn weitere Figuren. Zwar wollte Tizian laut eigener Aussage noch weitere Personen einfügen, doch ein anderer Brief vom 14. Oktober des gleichen Jahres des Teobaldos an den Herzog gibt darüber Auskunft, dass der Maler trotz Versprechungen das Gemälde immer noch nicht vollendet hatte. Nach Teobaldos Aussage war er dem Künstler deshalb sehr empört; so schreibt er: „*Hogi ho pur trovato Titiano in casa e factoli una gran bravata per nome de V^{ra} Ex^{tia} per smarrirlo, che cosi parmi bisogni fare. Nel fine epso s’è excusato, che l’ ha mutato due donne che l’ spera nel fine del presente mese haver finito quelle et certi nudi, e che, se poi V^{ra} Ex^{tia} vorà che l’ vengi li, verirà per finire quello resto che serà teste e certe cosette che l’ dice non estimar, et che non vede hora perché qui ha comidate de putane e d’ homo che nudo lo satisfà, et questo m’ ha promisso assai e che non mache-rà, perche non attende ad altro mai il doppio desinare, perché la matina attende in sala grande il Consiglio*“. Zitiert nach Gronau 1928, 246, Appendix B II. Tizian wird daraufhin das Gemälde schnell vollendet und die Anzahl der Figuren so belassen haben.

³⁹⁴ Von Rosen 2001, 84.

³⁹⁵ Isabella beauftragte zwischen 1496 und 1511 Mantegna, Perugino und Costa für die Ausführung von vier Leinwänden für die Raumausstattung ihres Studiolos. Sie bemühte sich jedoch auch um namhafte

Durch die Wahl der Ekphrasen des Philostrats sollte jedoch der *Paragone* über die Bilder hinaus vollzogen werden. Eine Gegenüberstellung evozierte nicht nur den Vergleich zwischen den einzelnen Malern und ihren Kunstlandschaften, sondern auch zwischen den unterschiedlichen Ausführungen der Leinwände. Das Können und das Handwerk der einzelnen Künstler wurden so unmittelbar vor Ort analysiert. Desweiteren erhöhte die Übertragung antiker Bildbeschreibungen auf das Medium Leinwand den Aspekt des *Paragone* um ein Vielfaches, da nun die Künste Literatur und Malerei in direkten Wettstreit miteinander traten. Diese Konfrontation von Wort und Bild erfolgte hier in Ferrara auf zweifache Weise: Die Beschreibungen antiker Gemälde ersetzten die Originale und dienten wiederum den von Alfonso beauftragten Künstlern als Anleitung für die Ausführung ihrer Werke.

Die überlieferte Anordnung der Gemälde ergab, dass sich an der Längswand von links nach rechts *Bacchus und Ariadne* (**Kat. Nr. 2.3.B.6**), das *Bacchanal der Andrier* (**Kat. Nr. 2.3.B.7**) von Tizian und Bellinis *Götterfest* (**Kat. Nr. 2.3.B.1**) befanden. An einer der Schmalseiten hing neben Tizians *Venusfest* (**Kat. Nr. 2.3.B.2**) das verschollene Gemälde *Vulkan* von Dossi.³⁹⁶ Die Hängung macht deutlich, dass Bellinis erstes Gemälde im Laufe der Jahre seinen Stellenwert innerhalb des Zyklus veränderte, denn es diente nun nicht mehr der Eröffnung des Raumkonzeptes, sondern fügte sich als letztes innerhalb der Längswand in das Gesamtgefüge des Studiolo ein.³⁹⁷

Künstler wie Bellini, Leonardo und Francia. Den Künstlern, die für sie arbeiteten, erteilte sie strenge Auflagen bezüglich der Bildinhalte und der Art und Weise ihrer Ausführungen. Isabella war sehr darauf bedacht, dass ihre Wünsche und Vorstellungen in die Bilder einfließen und sie scheute sich nicht vor Kritik, wenn die Gemälde nicht zu ihrer vollen Zufriedenheit ausgeführt wurden. Perugino tadelte sie z. B. mehrmals während der Ausführung aufgrund nicht eingehaltener Abgabefristen und auch nach Vervollendung der Tafel kritisierte sie aufs Schärfste die Qualität der Malerei. Es wird deutlich, dass Isabella ihr Studiolo als Zeugnis ihrer Intellektualität und Kultur betrachtete. Zu Isabellas Studiolo siehe Kapitel 6.2 „Isabellas Beziehungen zu den Künstlern: Entwicklungsgenese des Studiolo“ dieser Arbeit.

³⁹⁶ Die Anordnung der Gemälde wird von Roncaglia beschrieben, der 1598 das Camerino besichtigte. Der Brief des Roncaglia befindet sich heute im ASMo, Belle Cose d'Arte, b.18/1. Abgedruckt bei Venturi 1883, 113 und Goodgal 1978, 173-174. Auch Vasari berichtet in der Vita Tizians über den Raum, den er bereits 1566 gesehen haben soll. Leider sind seine Beschreibungen wenig zuverlässig: So erwähnt Vasari nur zwei Bilder Tizians, die Tafel *Bacchus und Ariadne* kommt darin nicht vor. Darüber hinaus verwechselt er Tizians *Andrier* mit dem *Venusfest*. Vasari beschreibt den urinierenden Putto auf dem Gemälde *Das Venusfest*, in Wahrheit befindet er sich jedoch auf dem *Bacchanal der Andrier*. Auch erwähnt er einen nackten, auf einem Esel reitenden Silen und ordnet ihn Bellinis *Götterfest* zu, obwohl diese Figur auf Tizians *Bacchus und Ariadne* dargestellt ist. Siehe Vasari/Bettarini 1966-1987, VI, 158. Die ungenauen Beschreibungen und Verwechslungen der Bilder lassen vermuten, dass Vasari den Raum nicht selbst gesehen hat, sondern dass seine Angaben aus ihm zugetragenen Berichten entstanden sind.

³⁹⁷ Über den Tafeln befand sich ein Fries des Dosso Dossi aus den Jahren 1520-1521 bestehend aus zehn Bildfeldern mit Darstellungen aus der Aeneas-Legende. Heute sind nur noch vier Szenen und ein Fragment erhalten: Dabei handelt es sich um *Aeneas am Eingang zum Elysium*, *Die sizilianischen Spiele*, *Die Pest in Pergamea*, *Die Trojaner an der libyschen Küste* sowie *Die Trojaner beim Bau ihrer Flotte*. Siehe

In der Forschung wurden die Bilder des Studiolo immer als Gesamtzyklus analysiert und als Programm behandelt. Die Leinwände müssen jedoch auch als Teil einer gewachsenen Sammlung betrachtet werden. Nachdem Raphael und Fra Bartolomeo die erhofften Bilder für den Herzog nicht mehr vollenden konnten, führte Tizian das *Bacchanal der Andrier*, das *Venusfest* und *Bacchus und Ariadne* aus. Die Wahl des selben Künstlers in Folge für die Anfertigung von drei der fünf Tafeln für das Studiolo zeugt davon, dass der Aspekt des *Paragone* zwischen den führenden Malschulen Italiens in den Hintergrund rückte, während nun der Vergleich zwischen den Umsetzungen der vorgegebenen Bildthemen mit den literarischen Vorgaben den Fokus bildete.³⁹⁸

Bellinis *Götterfest* (**Kat. Nr. 2.3.B.1**) bildete das erste Gemälde für Alfonsos Camerino und entstand um 1514.³⁹⁹ Die Textquelle der mythologischen Erzählung von Priapus und Lotis aus Ovids *Fasti*, die - angesichts des komplexen Gesamtprogramms - wohl Alfonso selbst als Vorlage für Bellinis Gemälde wählte, ist auf den ersten Blick nicht ersichtlich. Nach Ovids Beschreibung stellte Priapus, der Gott der Gärten, nach einem Fest zu Ehren des Gottes Bacchus der Nymphe Lotis nach und hob während sie schlief den Saum ihres Kleides hoch. Dabei weckte er den Esel des alten Silen, der zu schreien begann und Lotis weckte, sodass sein Unterfangen vereitelt wurde. Priapus Wollust machte diesen zum Gespött der Götter, aus Rache bestimmte er den Esel zum Opfertier seiner Kultstätte in Lampsakos am Hellespont.⁴⁰⁰ Bellini rückt die Szene der Annäherung Priapus an die Nymphe nur an den äußeren rechten Bildrand und hält sich nicht genau an den ovidischen Text: Er zeigt weder eine nächtliche Umgebung noch einen schreienden Esel und auch die Götter reagieren nicht auf Priapus Handeln. Im Gegensatz zu Ovids Erzählung feiern die Götter immer noch, nur Lotis ist bereits eingeschlafen. Die Szene ist eingebettet in eine reiche Vegetation, im Hintergrund ist ein dichter Laubwald dargestellt.⁴⁰¹ Obwohl Ovid die am Gelage teilnehmenden Götter nicht na-

dazu den Aufsatz von Christiansen 2000, 36-45 mit weiterführenden Literaturhinweisen. Vasari berichtet lediglich, dass dort Geschichten des Aeneas, des Mars und der Venus angebracht waren und vermischt damit den Inhalt des Frieses mit dem Bildprogramm, das Dosso, Bellini und Tizian ausführten. Siehe Vasari/Bettarini 1966-1987, VI, 158. Zum Aeneas-Fries siehe auch Mezzetti 1965b, 71-84.

³⁹⁸ Ähnlich erging es auch Isabella d'Este, die letzten Endes für ihr Studiolo jeweils zweimal auf Mantegna und auf Costa zur Ausfertigung von Gemälden zurückgreifen musste. Dies lag darin begründet, dass viele von ihr auserkorene Künstler wie Bellini und Francia ihre strengen Auflagen bezüglich Bildinhalt und Ausführung für unzumutbar hielten. Siehe dazu Kapitel 6.2 „Isabellas Beziehungen zu den Künstlern: Entwicklungsgenese des Studiolo“ dieser Arbeit.

³⁹⁹ Es gibt keine Quellen, die einen Auftrag Alfonsos an Bellini belegen können.

⁴⁰⁰ Ovid, *Fasti*, I, 391-440, VI, 319-348.

⁴⁰¹ Ursprünglich war eine Lichtung dargestellt, Tizian überarbeitete später das Gemälde und fügte einen dichten Laubwald ein. Siehe Bull 1990, 21-50; 34-37; Fehl 1992, 50f. und Goodgal 1987, 17ff.

mentlich erwähnt, so hat Bellini sie durch die Beifügung von Attributen kenntlich gemacht: Im Vordergrund sitzt Merkur mit geflügelten Schuhen und Stab, hinter ihm trinkt Jupiter aus einem Kelch, seine Identität wird durch den Adler ersichtlich. Rechts daneben befindet sich Cybele, flankiert von Neptun, dessen Dreizack auf dem Boden liegt. An diese Figuren schließen sich Ceres mit ährengekröntem Kopf und Apoll an, der aus einem Kelch trinkt. Sein Attribut ist die Geige, die er in der rechten Hand trägt.⁴⁰² An Apoll schließen sich die Figurengruppe Priapus und Lotis an. Bei den anderen beigelegten Figuren handelt es sich um Nymphen und Satyrn, die dem Gelage ebenfalls beiwohnen und deren Aufgabe es ist, die im Gras liegenden Götter mit Wein zu versorgen. Weder Ausgelassenheit noch Trunkenheit sind hier erkennbar. Keiner der Teilnehmer beobachtet die sich ereignende Szene, die hier ganz an den Rand gerückt ist.⁴⁰³ Die Darstellung der Episode zwischen Priapus und Lotis tritt in der Renaissance nur vereinzelt auf. Walker konnte deutlich machen, dass Bellini seine Hauptfiguren an einen Holzschnitt einer Ausgabe der *Ovidio metamorphosis vulgare* angelehnt hatte. Dafür spräche vor allem das erigierte Glied des Priapus, das sowohl in der Volgare-Edition als auch bei Bellini deutlich erkennbar ist.⁴⁰⁴ Die erotische Komponente wird

⁴⁰² Walker 1956, 16 ist es als erstem gelungen, die dargestellten Götter anhand ihrer beigelegten Attribute zu identifizieren.

⁴⁰³ Auch Zeitgenossen Alfonsos erkannten die dargestellte, an den Rand gerückte Szene von Priapus und Lotis nicht. Roncaglia beschreibt das Gemälde in seinem Verzeichnis von 1598 als: „...quadro di mano di Giovanni Bellini Veneto dove era dipinto un puttino che tira vino da un mastellino con altre figure, et un paese fatto a mano di Tiziano“. Siehe Venturi 1883, 113. Es ist interessant, dass Roncaglia sich in der Beschreibung des Gemäldes auf den kleinen Putto am linken Rand konzentriert, der gerade dabei ist, Wein aus einem Fass in eine Karaffe zu füllen. Diese Episode benennt Roncaglia als Hauptthema; der Putto, bei dem es sich in Wahrheit um einen *Infans Bacchantus* handelt, sei nur von anderen Personen begleitet, die Szene spiele sich in einer Landschaft ab. Roncaglia identifiziert hier weder das Gelage der Götter noch die Szene mit Priapus und Lotis als Bildthema.

Auch Vasari erwähnt das Bild in seiner Tizianvita, jedoch im Gegensatz zu Roncaglia, widmet er ihm eine ausführlichere Beschreibung: „[...] Alfonso di Ferrara [...] volle che vi fossero anco delle pitture di mano di Gian Bellino, il quale fece in un'altra faccia un tino di vermiglio, con alcune baccanti intorno, sonatori, satiri ed altri maschi e femmine inebriati, ed appresso un Sileno, tutto ignudo e molto bello, a cavallo sopra il suo asino, con gente attorno che hanno piene le mani di frutta e d'uve: la quale opera in vero fu con molta diligenza lavorata e colorita, intanto che è delle più belle opere che mai facesse Gian Bellino[...]“. Zitiert nach Vasari/Bettarini 1966-1987, VI, 158. Vasari nimmt ebenso wie Roncaglia weder die Episode zwischen Priapus und Lotis noch die Götter mit ihren Attributen als solche wahr. Ihm fällt jedoch auf, dass hier eine Trinkszene dargestellt ist, in der Bacchanten, Musikanten, Satyrn und betrunkene Männer und Frauen abgebildet sind. Gerade aber Musikanten findet man auf dem Gemälde nicht und eine betrunkene Gesellschaft ist auch nicht zu erkennen. Ganz im Gegenteil, die Personen wirken ruhig und in sich gekehrt. Der Silen reitet nicht nackt auf seinem Esel, sondern steht links neben seinem Tier. Durch die sehr ungenaue Beschreibung liegt die Vermutung nahe, dass Vasari das Bild gar nicht selbst gesehen hat, sondern dass er aus Beschreibungen anderer seine eigene verfasst hat.

⁴⁰⁴ Die Darstellung der Episode zwischen Priapus und Lotis tritt in der Renaissance nur vereinzelt auf. Bei der von Walker vermuteten Edition handelt es sich um die Ausgabe der *Ovidio metamorphosis vulgare* (Venedig, 1497, Biblioteca Apostolica Vaticana). Siehe Walker 1956, 13ff. Als Vorbild könnte, laut Walker 1956, 15, Anm. 15 auch das heute verschollene Gemälde *Priapus und Lotis* von Giorgione gedient haben, welches uns nur durch eine Umzeichnung in dem Ausstellungskatalog „British school at

bei Bellinis Gemälde subtil angedeutet; die sexuellen Anspielungen des erigierten Geschlechtes des Priapus und der Körper der Nymphe werden gezeigt, aber durch den Stoff der Kleidung verhüllt. Die Göttinnen, die am Bacchanal teilnehmen, zeigen fast alle eine entblößte Brust, nur Cybele im Vordergrund ist züchtig bedeckt, doch auch hier wird Erotik und Sinnlichkeit evoziert, greift ihr doch Neptun zwischen die Schenkel.⁴⁰⁵ Bellini gelingt es, den erotisierenden Moment durch das *vedo/ non vedo* um ein Vielfaches zu steigern, indem durch den Wechsel des Enthüllens und des Verdeckens die Fantasie des Betrachters beflügelt wird. Der Bildinhalt, der sich dem Betrachter nicht auf Anhieb erschließt und die Kenntnis der Quelle voraussetzt, legt den Fokus des Gemäldes auf den erotisch-sinnlichen Moment. Gepaart mit dem intellektuellen Text der Antike und der Wahl auf einen eher unbekanntem Topos befriedigt Bellinis Werk einerseits die Augenlust und beflügelt zugleich den gebildeten Geist des Betrachters, sich an den Bildinhalten zu erfreuen, sich mit ihnen auseinanderzusetzen und in intellektuellen Gesprächen auszutauschen.⁴⁰⁶

Vier Jahre nach Bellinis Gemälde entstand 1518 Tizians *Venusfest* (**Kat. Nr. 2.3.B.2**), welches er anstelle von Fra Bartolomeo ausführte, der zuvor verstorben war. Dieses Gemälde basiert auf den Ekphrasen des Philostrat. In seinen *Imagines* beschreibt er antike Bildtafeln, die uns heute nicht mehr überliefert sind. Tizian schuf anhand dieser Beschreibungen Bilder und wandelte somit die literarische Vorgabe erneut in Malerei um. Der angestrebte *Paragone* vollzieht sich somit auf drei Ebenen: Von den ursprüng-

Rome: The picture gallery of Andrea Vendramin. Hrsg. v. Tancred Borenius, London 1923, pl. 29 A [Abb. bei Borenius 1923, 29A] überliefert ist. Dagegen spricht jedoch die Umsetzung der Szene. Lotis wird bei Giorgione nackt, nur von einem Tuch bedeckt, in Rückenansicht, dargestellt. Auch befinden sich die Götter nicht in unmittelbarer Nähe des Geschehens, sondern liegen weit entfernt auf dem Gras. Auffallend jedoch ist, dass in beiden Versionen die Götter nicht auf das Geschehen achten und nicht ausgelassen feiern. Holberton hingegen begründet die Einbettung der Szene in eine ruhige Landschaft ohne Trunkenheit mit der Anlehnung an die Tradition der Pastoralbilder. Gegen diese These sprechen jedoch die Anwesenheit der Götter und die zu geringe Gewichtung der Musik. Siehe Holberton 1990, 252ff., und von Rosen 2001, 107, Anm. 61.

⁴⁰⁵ Diese Pose ist sehr ungewöhnlich. Sie begegnet jedoch auch im *Salone dei Mesi* im *Palazzo Schifanoia*. Im ersten Register des Monats April zeigt Francesco Cossa ein Liebespärchen in der gleichen Körperhaltung. Dies zeigt, wie tief verwurzelt Alfonso in der Tradition Ferraras stand. Genau diese Nachfolge und Eingliederung des Herzogs in die Reihe seiner Väter wird durch die Wiederaufnahme des Motivs betont.

⁴⁰⁶ Durch die Verknüpfung der Themenbereiche der Natur, der Fruchtbarkeit und der antiken Mythologie erreicht das Gemälde die Materialisierung von Fülle und Vielfalt im Auge des Betrachters: Dazu tragen vor allem die Vielfigurigkeit des Bildes, die Darbietung des Reichtums der Natur durch Vegetation, Obst und Wein, aber auch die Variation der von Bellini verwendeten Farben bei. Siehe dazu von Rosen 2001, 90. Von Rosen spricht von den Aspekten der *copia* (Fülle) und *varietà* (Vielfalt), die in dem Gemälde auftauchen und gleichermaßen die Sinne und den Intellekt des Betrachters ansprechen sollen. Diese Kategorien prägen wider um auch eine Sammlung der Renaissance, die den Makrokosmos im Mikrokosmos widerspiegeln soll. Dazu Grote 1990, 11.

lich antiken Bildern verfasste Philostrat poetisch-literarische Beschreibungen, die Tizian wiederum als Vorlage für seine Gemälde nahm. Es findet somit eine Umwandlung vom Bild in Text und von Text erneut in Bild statt. Philostrat schildert in dem mit *Eroten* betitelten Werk ausführlich das bunte Treiben der Putten, die sich gegenseitig herzen und verfolgen und sich einander Äpfel als Symbol der Liebe zuwerfen. Tizian hält sich fast wörtlich an die Textvorlage, sowohl die Hasenjagd, den Ringkampf, die Ernte und die Liebesspiele der Eroten fügt er in den Reigen der Putten ein. Gerade im *Venusfest* (**Kat. Nr. 2.3.B.2**) gelingt es Tizian eine Vielfalt von Figuren und Körperhaltungen, von Stoffen und Stofflichkeiten im Inkarnat und in den Haaren der Eroten hervorzuheben, die - wie es Vasari ausdrückt - das *piacere* des Herzogs evoziert haben müssen.⁴⁰⁷ Philostrat erwähnt nicht, ob Venus und ihre Nymphen auf dem antiken Gemälde abgebildet waren, Tizian fügt sowohl die Statue der Liebesgöttin als auch zwei Begleiterinnen hinzu, rückt sie jedoch an den linken Bildrand. Vergleicht man Tizians Komposition mit der Entwurfszeichnung des Fra Bartolomeo,⁴⁰⁸ so fällt auf, dass letzter die Statue der Göttin zum Mittelpunkt des Bildinhaltes vorgesehen und sie genau ins Zentrum gestellt hatte.⁴⁰⁹ Bei Tizian wird das das Auge des Betrachters auf den Reigen der Eroten und nicht auf Venus gelenkt, ebenso wie bei Bellinis *Götterfest* (**Kat. Nr. 2.3.B.1**) der Hauptfokus der Blickrichtung auf den Göttern liegt, während die Szene zwischen Priapus und Lotis ebenfalls an den rechten Bildrand versetzt ist und in den Hintergrund gerät. Der Unterschied liegt jedoch in der Gewichtung des Textes: Während Philostrat den Beschreibungen der Eroten den Hauptteil seiner Schilderung widmet, so erwähnt Ovid in seiner Erzählung von Priapus und Lotis die Götter nur am Rande. Es hat fast den Anschein, als ob sich Tizian in der Anordnung der Figuren an Bellinis *Götterfest* angelehnt hat. Interessant ist in diesem Zusammenhang auch, auf welcher unterschiedlichen Weise Fra Bartolomeo und Tizian die literarische Vorlage umsetzen. Obwohl Philostrat die Anwesenheit der Göttin nicht erläutert, setzt Fra Bartolomeo sie in den Mittelpunkt,⁴¹⁰

⁴⁰⁷ Vasari/Bettarini 1966-1987, VI, 158: „[...] fece molti amorini e putti belli, ed in diverse attitudini; che molto piacquero al signore, siccome fece anche l'altro quadro ma fra gli altri è bellissimo uno di detti putti che piscia in un fiume e si vede nell'acqua, mentre gli altri sono intorno a una base che ha forma di altare, sopra cui è la statua di Venere con una chiocciola marina, nella mano ritta, e la Grazia e Bellezza intorno, che sono molto belle figure e condotte con incredibile diligenza“. Vasari beschreibt hier den urinierenden Putto, der sich in Wahrheit auf dem Gemälde *das Bacchanal der Andrier* (**Kat. Nr. 2.3.B.7**) befindet, ein weiterer Hinweis darauf, dass er das Gemälde wohl nicht selbst gesehen hat.

⁴⁰⁸ Fra Bartolomeo, Entwurf für das Fest der Venus, um 1516, schwarze Kreide auf Papier, 22 x 29 cm Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe [Abbildung bei Fehl 1992, 59, Abb. 35].

⁴⁰⁹ Fehl 1974, 65 und ders. 1992, 58f.

⁴¹⁰ Fra Bartolomeo, Entwurf für das Fest der Venus, um 1516, schwarze Kreide auf Papier, 22 x 29 cm Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe [Abbildung bei Fehl 1992, 59, Abb. 35].

schließlich ist sie die Schirmherrin des Festes. Im Gegensatz dazu, interessiert sich Tizian vor allem für die Erogen und versucht detailliert alle im Text genannten Szenen wiederzugeben, dennoch übernimmt er von Fra Bartolomeo die gleichen Körperhaltungen für einen Teil seiner Figuren: So sind seine Venus und ihre beiden Nymphen direkt von der Skizze des Fra Bartolomeo entnommen: Bei beiden Künstlern befindet sich die Göttin seitlich auf einem Podest im Kontrapost (jedoch jeweils seitenverkehrt), der Kopf blickt hinunter, in der einen Hand hält sie eine Schale, mit der anderen bedeckt sie ihre Scham, wobei Tizian ihr ein Laken um die Hüften gelegt hat, welches sie mit ihrer linken Hand festhält. Auch die Posen der Nymphen im Gemälde des Tizian entsprechen vollkommen denen der Skizze des Fra Bartolomeo. In beiden Darstellungen nähren sich die Nymphen der Venus von hinten an, die vordere hält ihr einen Spiegel entgegen, die andere wendet ihren Blick nach hinten.⁴¹¹ Aus einem Brief Theobaldis an den Herzog Alfonso ist uns überliefert, dass Tizian vor der Anfertigung seines Gemäldes wissen wollte, an welcher Stelle es sich im *Camerino* letztendlich befinden werde.⁴¹² Es wird deutlich, dass es Tizian sehr wichtig war, ein Bild zu schaffen, welches nicht nur ein Teil einer Sammlung darstellte, sondern diese ergänzen und bereichern sollte.⁴¹³ Sicherlich war ihm die künstlerische Konfrontation, der er sich mit Bellini und Dosso aussetzen musste, bewusst und diese spielte ohne Frage eine entscheidende Rolle im Wunsch die anderen Künstler zu übertreffen. Vielleicht war Tizian gerade deshalb die Vielfalt und Fülle der Szenen im *Venusfest* von größerer Bedeutung, als es bei Bellini und Fra Bartolomeo der Fall war. Bot doch die *varietà* einer Sammlung Anregung für intellektuelle Konversation und diente damit den Anforderungen und Ansprüchen ihres Besitzers.

Fünf Jahre später vollendete Tizian 1523 das ihm von Alfonso im Jahre 1520 in Auftrag gegebene *Bacchanal der Andrier* (**Kat. Nr. 2.3.B.7**). Auch hier dienten ihm wie bei

⁴¹¹ Die gleichen Posen der Frauenfiguren bei Fra Bartolomeo und Tizian könnten auch auf den Wunsch Alfonsos zurückgehen, der vielleicht die von Fra Bartolomeo gewählten Körperhaltungen von Tizian übernommen sehen wollte. Leider gibt es keine schriftlichen Zeugnisse, inwieweit Alfonso den Inhalt des Bildes bestimmt hat.

⁴¹² Brief des Jacomo Theobaldi aus Venedig an den Herzog Alfonso, datiert auf den 12. April 1518: „*Voria sapere (Tiziano) per più sua satisfacione, et per fare meglio, se questo suo si ponerà verso la capella in mezo, ovvero verso il Castello dealla Ex^{ta}. V^{ra}. , et mi ha promesso questa mattina comincarà, et che continuerà sino a guerra finita, et a lei molto se raccomanda*“. Zitiert nach Campori 1874, 587.

⁴¹³ Fehl 1974, 67 weist überdies darauf hin, dass durch die Hängung der Leinwand an der linken Schmalseite des *Camerino* die sich umwendende Nymphe direkt die in den Raum eintretende Person anzusehen schien. Dabei bleibt jedoch fraglich, ob die Anbringung der Bilder von Anfang an so vorgesehen war, oder ob sie endgültig erst mit der Beendigung des letzten Bildes entschieden wurde.

dem Venusfest die Ekphrasen des Philostrat als literarische Vorgabe. Philostrat beschreibt das antike Gemälde folgendermaßen:

„Der Weinstrom auf der Insel Andros und die vom Flusse trunkenen Andrier sind Gegenstand des Bildes. Denn durch die Macht des Dionysos spaltet sich für die Leute von Andros die weinträchtige Erde und sendet ihnen einen Strom herauf. Wenn du an Wasser denkst, ist er gar nicht groß, wenn aber an Wein, so ist der Fluß gewaltig und göttlich [...]. Das singen sie wohl den Frauen und Kindern zugleich vor, bekränzt mit Efeu und Eibe, teils auf beiden Ufern tanzend, teils hingelagert. Vermutlich ist auch dies Inhalt ihres Gesanges... Dergleichen glaube auch wirklich einige singen zu hören, deren Stimme vom Weingenuß schon schwankt. Was man aber sieht im Bilde ist dies: Der Flußgott ruht auf einem Lager von Trauben und gießt ungemischt seine Quelle aus; seine Gestalt ist von schwellender Fülle, Thyrsosstäbe sind rings um ihn wie Röhricht am Wasser aufgeschossen. Verlässt man aber das Land mit seinen Trinkgelagen, begegnen uns schon an der Mündung Tritonen, die mit Muscheln Wein schöpfen. Und teils trinken sie ihn, teils sprudeln sie ihn empor, und manche Tritonen sind schon trunken und tanzen. Auch Dionysos segelt zum Trinkfest auf Andros; sein Schiff liegt bereits im Hafen und führt in bunter Fülle Satyrn, Bacchantinnen und Silene, soviel es ihrer gibt. Auch den Gott des Gelächters und den des Schwärmens, beide voll Heiterkeit und Lust am Zechen, bringt er mit, um sich den Fluß recht köstlich schmecken zu lassen“⁴¹⁴

Tizian verwendet den Text des Philostrat nur als Rahmenthema für sein Gemälde, es bildet nicht den Mittelpunkt des Geschehens: An einem Flussufer tanzen, singen und trinken mehrere Bacchanten. Mit Karaffen und Kannen schöpfen die Feiernden Wein aus dem Strom. Auf einem Hügel im rechten Bildhintergrund liegt Dionysos auf einem Traubenbett und schläft seinen Rausch aus. Dieses Detail entspricht somit nicht dem Text, in dem steht, dass Dionysos gerade mit seinem Schiff an Land angelegt hat. Diese Episode verarbeitet Tizian hingegen in seinem in etwa gleichzeitig entstandenen Gemälde *Bacchus und Ariadne* (**Kat. Nr. 2.3.B.6**). Um reine Kunstfiguren handelt es sich bei der nackten Frau, die im vorderen rechten Bildrand liegt, sowie beim kleinen urinierenden Putto rechts über ihr. Diese beiden Figuren sind es, die immer wieder in den Beschreibungen des Bildes von Zeitgenossen hervorgehoben werden.⁴¹⁵ Es fällt sofort

⁴¹⁴ Philostrat, *Immagines*, I, 25.

⁴¹⁵ So schreibt Roncaglia: „[...] un' altra [pittura] di mano del d.o. Tiziano dove era dipinta una donna nuda, che giaceva con un bambino, che gli pisciavo sui piedi, et altre figure“. Zitiert nach von Rosen

ins Auge, dass Tizian die nackte Bacchantin als Gegenstück zu Bellinis Lotis (**Kat. Nr. 2.3.B.1**) konzipiert hat. Die Posen beider Frauen sind sehr ähnlich, beide liegen seitlich mit geschlossenen Augen im rechten Bildrand. Dennoch rückt Tizian seine Bacchantin in den unmittelbaren Vordergrund und ihre vollkommene Nacktheit steigert durch die laszive Pose die erotische Wirkungskraft des Gemäldes.⁴¹⁶ Im Gegensatz zu Bellini, der in seinem *Götterfest* Erotik durch die Technik des Verhüllens, Andeutens und Entblößens zum Ausdruck bringt, beschränkt sich Tizian nur auf die nackte Bacchantin, die sich dem Auge des Betrachters geradezu anbietet. Die sinnliche Betonung des weiblichen Körpers in Zusammenhang mit einem Bacchanal, in dem die Hemmungen durch den Wein zunichte gemacht und die Triebe gefeiert werden, war von Tizian durchaus gewollt. Die Wirkung des Extatischen wird allerdings dadurch aufgehoben, dass hier eine in sich ruhende Gesellschaft gezeigt wird, lediglich die Pose der Nymphe erregt sinnliche Assotiationen. Die als Vorlage verwendeten Ekphrasen sollten somit nicht nur intellektuelle Gespräche fördern, sondern auch das Auge der männlichen Betrachter erfreuen.⁴¹⁷

Welch enger Bezug zwischen dem Rezeptionskontext am Hofe und dem Gemäldeauftrag bestand, davon zeugen zwei kleine Details, welche Tizian fast unmerklich in das Bildgeschehen eingefügt hat: Vor den Flötenspielerinnen liegt ein Notenblatt mit den Musiknoten eines Trinkliedes, welches der Komponist Adrian Willert für den Kardinal Ippolito d'Este, den Bruder des Herzogs, komponiert hatte.⁴¹⁸ Einen weiteren direkten Bezug zum Auftraggeber Alfonso bilden auch die Vielzahl von Vasen und Trinkgefäßen, aus denen die Bacchanten trinken. So ist bekannt, dass Alfonso Tizian beauftragt

2001, 96, Anm. 103. Wie bereits erwähnt, verwechselt Vasari die Bilder *Bacchanal der Andrier* von Tizian und das *Götterfest* von Bellini. So schreibt er den urinierenden Knaben aus Tizians Gemälde Bellinis *Götterfest* zu. Siehe dazu Vasari/Bettarini 1966-1987, VI, 158 Anm. 396 dieser Arbeit.

⁴¹⁶ Der angewinkelte Arm der Bacchantin geht wohl auf die Rezeption von Antiken zurück. Wichtig ist in diesem Kontext jedoch vor allen Vasaris Aussage, dass die Frau so schön sei, dass sie lebendig erscheine: „...*tanto bella, che pare viva*“. Siehe Vasari/Bettarini 1966-1987, VI, 158. Die Illusion, dass die kunstvolle Reproduktion eines Menschen real sei, findet meist in der Gattung der Skulptur statt. Als Beispiel sei hier eine Episode aus Ovids *Metamorphosen* genannt, in denen sich Pygmalion in seine selbst geschaffene Skulptur verliebte.

⁴¹⁷ Von Rosen 2001, 97f. hat treffend darauf hingewiesen, dass erotische Anspielungen in Gemälden gewünscht waren. Sie nennt als Beispiel unter anderem die Ekphrasis Ludovico Dolces zu Tizians *Venus und Adonis* (1554/55), welche die sexuelle Erregung des Betrachters beim Anblick des Bildes für selbstverständlich erachtet: „[...] *niuno così affreddato da gli anni, o sì duro di complessione, che non si senta riscaldare, intenerire, e commoversi nelle vene tutto il sangue*“ *Ne è meraviglia, che una statua di marmo pote in modo con gli stimoli della sua bellezza penetrar nelle midolle d'un giovane, ch'ei vi lasciò la macchia: hor che dee far questa, che è di carne; ch'è la beltà istessa, che par che spiri?*“ Ludovico Dolce, Brief an M. Alessandro Contarini. Dolce/Roskill 1968, 216.

⁴¹⁸ Der Liedtext lautet: „*Qui boyt et ne reboyt/il ne scet que boyre soit*“. Siehe dazu: Lowinsky 1982, 198.

hatte, ihm Gläser aus Murano zu beschaffen.⁴¹⁹ Bei den dargestellten Gefäßen könnte es sich somit um Repliken aus dem Besitz des Herzogs handeln, die ihm Tizian selbst besorgt hatte und deshalb auch gut kannte.⁴²⁰ Durch das Sinnieren über den Bildinhalt, die literarischen und antiken Vorgaben, sowie die Hervorhebung der Sinnlichkeit und Erotik fehlte dennoch nicht der Bezug des Bildes zu seinem Entstehungskontext, dem Hofe Ferraras. Der Betrachter sollte somit durch die Fülle von Einzelheiten die *varietà*, die Vielfalt des Bildes, die Begabung des Künstlers und den erlesenen Geschmack des Auftraggebers erkennen.

Tizians letztes Gemälde das *Bacchanal der Andrier* (**Kat. Nr. 2.3.B.7**) für Alfonsos Camerino schuf er wohl kurz nach der Vollendung der Leinwand *Bacchus und Ariadne* (**Kat. Nr. 2.3.B.6**) um 1523/25.⁴²¹

Die Geschichte der von Theseus auf der Insel Naxos zurückgelassenen Ariadne, der Tochter des König Minos, begegnet gleich bei drei antiken Dichtern: bei Philostrat, Catull und in Ovids *Metamorphosen*, so wie in seinen *Heroiden* und in seiner *Ars amatoria*.⁴²² Als Hauptquelle diente Tizian jedoch das 64. Gedicht von Catull, in welchem er die bemalte Decke eines Ehebettes beschreibt und darin die Schilderung der Hochzeit des Helden Peleus mit der Meeresgöttin Thetis, sowie die Begegnung zwischen Ariadne und Bacchus einbettet. Auch hier wählte Tizian eine Ekphrasis, um dem Text eine bildnerische Form zu verleihen. Catulls Text weist für den Maler mehrere Schwierigkeiten auf: So springt Catull bei seiner Beschreibung zwischen den Motiven hin und her; er beginnt mit der Vorgeschichte zwischen Theseus und Ariadne, um dann von Theseus und Aigeus zu berichten und um schließlich zu Ariadne und der Ankunft Bacchus auf der Insel Naxos zurückzukehren. Den Schwerpunkt der Schilderung legt der antike Dichter auf die Trauer und die seelischen Schmerzen, die Ariadne durchlebt, als sie von der Abreise ihres Geliebten Theseus erfährt. So schreibt Catull: *„Oft, so erzählt man, habe mit wahnsinnsglühendem Herzen/ Sie aus innerster Brust gestoßen gellende Schreie/ Und bald habe sie traurig die steilen Berge erklommen/ Wo sie den spähenden Blick zu den Weiten der Wogen hinausschickt. Bald aber lief sie hinaus in des Meeres plätschernde Wellen/ Schürzend das weiche Gewand und ihre Knie entblößend/ Schließ-*

⁴¹⁹ Fehl 1992, 72.

⁴²⁰ Ebd. 1992, 72, Anm. 96.

⁴²¹ Zur Datierung der Gemälde siehe die jeweiligen Katalognummern **Kat. Nr. 2.3.B.6** und **Kat. Nr. 2.3.B.7**.

⁴²² Philostrat, *Imagines*, XV, II; Catull, *Carmina*, 64, 250; Ovid, *Metamorphosen*, VIII, 152-182; Ders. *Heroides*, 10, Ders., *ars amatoria*, I, 525-562.

lich brach sie aus mit trauriger Stimme ihr Klagen...“.⁴²³ Tizian greift genau auf diese Textpassage zurück, um die Begegnung zwischen dem Gott und der Zurückgelassenen zu versinnbildlichen: Ariadne steht am Ufer der Küste und blickt auf das davonfahrende Schiff, den Rücken zum Betrachter gewendet. Sie rafft ihr Kleid und entblößt ihre Knie, ihre Hand streckt sie nach dem in die Ferne segelnden Geliebten aus. Durch die Rückenansicht wird dem Betrachter der Anblick des schmerzerfüllten Gesichts zwar verweigert; dennoch wird durch die Gestik das Leid betont, ohne sie der Vollkommenheit zu berauben. Die Darstellung der serpentinartigen Drehung des Leibes zu ihrem Geliebten Bacchus ermöglicht es, zwei in der Erzählung Catulls aufeinander folgende Ereignisse in einem Bild simultan festzuhalten und somit dem Betrachter die Gleichzeitigkeit der Geschehnisse zu suggerieren. Die Abwendung ihres Gesichtes greift den später durch Lessing geprägten sogenannten *fruchtbaren Augenblick* voraus, dessen Beherrschung in der Antike das Können des Künstlers demonstrierte: Tizian zeigt den Moment vor Ariadnes schmerzerfülltem Zusammenbruch und es gelingt ihm so, in einem Motiv das darzustellen, wofür der Dichter in seiner Beschreibung mehrere Verse benötigt.⁴²⁴

In ebenso kunstvoller Haltung stellt Tizian Bacchus dar, der mit wehendem Gewand von seinem Karren auf Ariadne zuspringt. So befindet er sich bereits in der Luft, die Arme seitlich nach hinten geworfen, auch sein Körper ist serpentinartig gedreht und ist als Analogie zu Ariadne zu verstehen. Hinter seinem von zwei Geparden⁴²⁵ gezogenem Karren folgen ihm Satyren in wilden Bewegungen sowie Bacchantinnen, deren Brüste teilweise entblößt sind. Der Satyr im Vordergrund, dessen Körper von Schlangen umwunden ist, spielt unmissverständlich auf Laokoon an. Roncaglia identifiziert diese Figur gar mit der antiken Statuengruppe.⁴²⁶ Tizians Anspielungen auf antike Skulpturen

⁴²³ Catull, *Carmina*, 64, 124-130.

⁴²⁴ Von Rosen 2001, 101, Anm. 138. Die Autorin weist darauf hin, dass Leonardo und Hollanda den Vorteil in der Malerei darin sehen, dass diese in der Lage sei, auf einem Blick das natürliche Bild zu entfalten. So zitiert sie Da Vinci, *Das Buch von der Malerei*. Nach dem Codex Vaticanus 1270. Hrsg. v. Heinrich Ludwig, im folgenden zitiert als Da Vinci/Ludwig 1882, 40f., §23 und §24 sowie Hollanda, *Vier Gespräche über die Malerei geführt zu Rom*, hrsg. und übersetzt von J. de Vasconcellos, Wien 1899, 71ff., im folgenden als Hollanda 1899 zitiert. Siehe von Rosen 2001, 101, Anm. 138.

⁴²⁵ Alfonso war ein großer Liebhaber exotischer Tiere. So besaß er mehrere Tiere aus Indien. Dazu von Rosen 2001, 112, Anm. 145.

⁴²⁶ So sieht Roncaglia, Höfling Cesare d’Estes, in dem Satyr die Hauptfigur des Gemäldes, die er mit Laokoon indentifiziert. In einem Brief vom 1. Dezember 1598 anlässlich der Besichtigung der zerschlagenen Sammlung, die an den Kardinal Pietro Aldobrandini überführt wurde, berichtet er, welche Gemälde nun im Camerino d’Alabastro fehlen: „quadro...dove era dipinto Lacoonte“. Roncaglia zitiert nach Venturi 1883, 113; Anderson 1994, 283 und Ballarin 2002, I, 349f.

gepaart mit den bekannten Ausdrucksformen des Schmerzes in der römischen Kunst verleiht dem Sujet eine tiefere Bildungsebene über die Thematik der Bacchanalien hinaus.

Alfonso *Camerino* unterschied sich grundlegend von dem seiner Schwester vor allem durch die Auswahl der Themen.

Während Isabella intellektuelle, moralisierende und allegorische Inhalte wählte, entschied sich ihr Bruder für das Zelebrieren der erotisch-sinnlichen Vergnügen des Bacchus und der martialischen Jagd. Die Unterschiede zwischen einem weiblichen und einem männlichen Raumkonzept tritt hier bei der Auswahl und Umsetzung der Sujets deutlich zutage. Alfonso's Wahl der literarischen Vorlagen zeugen von einem ambitionierten Konzept, das sich dem Besucher des *Camerino* nur durch den Dialog mit dem Auftraggeber erschließen konnte. Der Aspekt des *Paragone* vollzog sich hier in dreifacher Weise: Literatur, Malerei und Künstler wurden einander gegenübergestellt. Das sinnlich erotische Moment bildete dabei den roten Faden des Bildprogrammes, welches den Betrachter einerseits erfreuen und andererseits zu intellektuellen Gesprächen animieren und zugleich den Auftraggeber in einem glanzvollen Licht präsentieren sollte. Auch Isabella suchte durch einen *Paragone* der Maler sich als gebildete Mäzenin zu präsentieren, diktierte sie ihren Künstlern jeglichen Bildinhalt bis ins kleinste Detail, ohne ihnen die künstlerische Freiheit zu gewähren. Bei der Wahl ihrer Themen fokussierte sie sich auf die Tugenden und Laster, ohne auf ein raffiniertes Konzept zurückgreifen zu können, wie es ihr Bruder Alfonso tat. Dieser unterschied sich in der Auswahl der erotischen Themen auch beträchtlich von seinem Vater, der den Psyche-und-Amor-Zyklus als moralisierendes Beispiel der unsterblichen Seele verstand und jeglichen erotischen Aspekt aus dem Zyklus verbannen ließ. So mag Isabella sich in der Gestaltung ihrer Räumlichkeiten vor allem an ihrem Vater orientiert haben.

Alfonso's *Camerino* ist ganz Bacchus, dem Gott des Weines und des Rausches, gewidmet. Die sinnlichen Eindrücke und Genüsse, die sich dem Betrachter während der rauschenden Feste zu Ehren Dionysos darbieten, bilden die Konstante des Zyklus. Die Auswahl der literarisch anspruchsvollen Quellen für das Programm gepaart mit den

Die *Varietà* äußert sich in diesem Gemälde vor allem in den vielen Details, die Tizian mit in das Geschehen verwebt. So sind unter anderem die Geräusche der Zimbeln und des Tamburins, sowie das Bellen des Hundes Merkmale, welche die Lebendigkeit des Bildes unterstreichen. Dazu Goodgal 1978, 179 und von Rosen 2001, 101.

erotischen Komponenten der Bilder verschmelzen zu einem intellektuell sinnlichen Erlebnis des Betrachters.

4.2.4 Höfisches Ideal und kriegerische Macht: Die *Camera del Costa* für Francesco II.

Nachdem 1506 Mantegna verstorben war, wurde Costa zum Hofmaler Francesco II. bestellt und beauftragt, die Privatgemächer des Markgrafen auszumalen. Ab 1506 bis 1510 war er mit der Ausführung mehrerer Gemälde für den Markgrafen beschäftigt, ein Brief aus dem Jahre 1510 belegt, dass die Arbeiten in der *Camera del Costa* (**Kat. Nr.2.2.B.6**) im gleichen Jahr abgeschlossen waren.⁴²⁷

Die heute verschollenen Gemälde sind nur durch eine recht oberflächliche Beschreibung Vasaris überliefert. So berichtet er:

“Andato poi Lorenzo al servizio del signior Francesco Gonzaga, marchese di Mantova, gli dipinse nel palazzo di San Sebastiano, in una camera lavorata parte a guazzo e parte a olio, molte storie. In una è la marchesa Isabella ritratta al naturale, che ha seco molte signiore che con varj suoni cantando fanno dolce armonia. In un’ altra è la Dea Latona che converte, secondo la favola, certi villani in ranocchi. Nella terza è il marchese Francesco condotto da Ercole, per la via della virtù, sopra la cima d’un monte conescrato all’ eternità. In un altro quadro si vede il medesimo marchese sopra un piedistallo, trionfante con un bastone in mano, e intorno gli sono molti signiori e servitori suoi con stendardi in mano, tutti lietissimi e pieni di giubbilo per la grandezza di lui: fra i quali tutti è un infinito numero di ritratti di naturale”.⁴²⁸

⁴²⁷ So schrieb Francesco aus seiner venezianischen Gefangenschaft an seinen Sekretär Tolomeo Spagnolo, dass Costa mit den Arbeiten in seinen Gemächern fortfahren solle. Brief datiert auf den 24. September 1509, ASMn, b. 2118: „*Rengratiare el Costa da mia parte et diteli el non manca in li altri quatri cum sono certo el facia.*“ Zitiert nach Brown 1997a, 173, Dok. 14. Federico Benale berichtete schließlich dem Markgrafen in einem Brief vom 02. November 1510, dass Costa die Arbeiten nun vollendet habe. Siehe ASMn, b. 2479: „[...] *ò visto la camera del Costa, quale è fenita et è belissima al posibel* [...]“ Zitiert nach Brown 1997a, 173, Dok. 17. Am 05. Juli 1510 erhielt Costa 3000 Dukaten für die Ausführung seiner Arbeiten sowie weitere Zuwendungen in Form von Ländereien. Siehe Brown 1997a, 163, Anm. 11.

⁴²⁸ Vasari/Bettarini, 1966-1987, III, 134. Vasari sah die Gemälde wahrscheinlich während seines viertägigen Mantua Aufenthaltes im Jahre 1566, bei dem er auch auf Costas Schüler Fermo Ghisoni traf. Siehe Brown 1997a, 144. Vasari schweigt sich komplett über die Fresken der Isabella aus, so dass es unklar ist, warum Ghisoni nur über den Saal mit den *fasti gonazageschi* und dem Raum mit den Fresken des Triumphs des Caesars berichtet und dabei Costas andere Arbeiten vollkommen außer Acht lässt.

Es ist nichts über die Dimensionen des Raumes bekannt, doch da dieser nach Vasari, nur vier Gemälde beherbergte, handelte es sich mit großer Wahrscheinlichkeit um einen kleinen intimen Raum, in dem jede Wand von nur einem Bild geziert wurde.⁴²⁹

Die beschauliche Dimension des Raumes weist darauf hin, dass es sich dabei wohl um einen privaten Raum handelte, der in seiner Funktion mit Isabellas *Studiolo* verglichen werden kann, für das Costa ebenfalls das Gemälde *Die Krönung der Isabella* (**Kat. Nr. 1.2.B.9**) angefertigt hatte,⁴³⁰ und der wahrscheinlich als Gegenstück zum Raum seiner Gattin fungieren sollte. Isabella selbst kommentierte die Fertigstellung der Leinwände mit den Worten, dass sie sich keinesfalls über ihren Mann lustig machen würde; denn wären die Bilder nicht schön, so würde sie schweigen; Francesco hätte gut von ihr gelernt und sie sogar übertroffen.⁴³¹ Isabellas Aussage macht den Konkurrenzkampf zwischen beiden Ehegatten deutlich und lässt unterschwellig erkennen, dass sich die Marchesa als Urheberin dieses Raumkonzepts empfand, das von ihrem Mann übernommen worden war. Laut Vasari bezogen sich die Ausmalungen auf die Biographie, auf die Betonung der städtischen, bürgerlichen und kulturellen Pflichten des Ehepaars Francesco und Isabella: Der Hof der Isabella, Francesco von Herkules angeführt und der Triumph Francescos. Etwas zusammenhangslos zu dieser Thematik stand die Darstellung der Leto zusammen mit ihrem Kindern Apoll und Daphne und den Bauern, die ihr das Trinken verweigern, so dass sie als Strafe von Zeus in Frösche verwandelt werden.⁴³² Brown vermutet, dass die Darstellung der Leto zu einem mythologischen Zyklus, der über der Zierleiste des Raumes angebracht war, gehört haben könnte, so wie Dosso Dossis *Paneele* im Camerino des Alfonso I. Este in Ferrara.⁴³³ Anders als in Isa-

⁴²⁹ Bourne 2008, 200 vermutet, dass sich Francescos Raum im Piano Nobile neben seinem Audienzzimmer im südlichen Flügel befand. Diese Einschätzung erscheint vollkommen legitim, da es sich dabei um den einzigen Raum handelt, der nicht zugeordnet werden kann.

⁴³⁰ Siehe Kapitel 5.2.1.1 „Die Betonung des sozialen Status“ dieser Arbeit

⁴³¹ Brief Isabellas an ihren Gatten Francesco, datiert auf den 5. Oktober 1506, ASMn, AG, b. 2116, c. 262r-v: „...*Io fui a questi i in casa vostra signioria, e como li scrissi mi parse bellissima. Vostra signioria scrive ch'io la delegio. Questo nen è, perché io, quando non fussero belle, taceria, ma perché me parevano cossi, con effecto lo feco scrivere a vostra signioria ha pur imparato da la mia camera, l'è ben vero che l'ha poi migliorato.*“ Zitiert nach Brown 1997a, 171, Dok. 7 und Bourne 2008, 445, Dok. 216.

⁴³² Es handelt sich hierbei um ein bekanntes Motiv, so findet sich diese Thematik auch auf einem von Niccolò da Urbino für Isabella geschaffenen Teller wieder. Niccolò da Urbino, Teller für Isabella d'Este, Leto mit ihren Kindern, um 1525, 415 Majolica mit Zinnglasur, Ø 27cm, Verona, Museo Miniscalchi-Erizzo [Abbildung bei Ferino-Pagden 1994, 83, Kat. Nr. 44]. Siehe dazu auch Brown 1997a, 144 und Bourne 2008, 280.

⁴³³ So soll die Darstellung Teil eines Zyklus mit Szenen aus dem Leben von Apoll und Daphne gewesen sein. Siehe dazu Brown 1997a, 144. Zum Fries des Dosso Dossi für Alfonso d'Este siehe Kapitel 4.3.2 „Die ideale Welt: Landschaftsbilder als Sinnbild für Muße und Kontemplation“ dieser Arbeit.

bellas Studiolo wurde Francescos Zimmer von nur einem Künstler ausgemalt, auch scheint das Konzept nicht so komplex wie das seiner Frau gewesen zu sein. Während in Isabellas Studiolo die bedeutendsten Maler Italiens vertreten sein sollten und diese im *Paragone* und Wettstreit zueinander traten, dauerte der Vollendungsprozess ihres Studiolos 15 Jahre.⁴³⁴ Francescos Augenmerk lag vielmehr in der Gegenüberstellung der männlichen und weiblichen Ideale des Herrscherpaares in ihrer sozialen Rolle als Regenten und beschränkte sich wohl auf einen kurzen Entstehungszeitraum von ca. einem Jahr.

Während das Gemälde der singenden und musizierenden Isabella zusammen mit ihren Hofdamen sie innerhalb ihrer zu erfüllenden gesellschaftlichen Rolle zeigte,⁴³⁵ verdeutlichte der Triumphzug des Francesco zusammen mit dem Gemälde des Markgrafen angeführt von Herakles das Selbstverständnis Francescos in seiner Rolle als starkem Lenker des Staates und Kriegsführer. Dabei bildete die Idealisierung des Regenten den Hauptfokus der *Camera del Costa*. Die Differenz der Geschlechter und ihrer zu erfüllenden Aufgaben wird in dem für Francesco konzipierten Raum klar ersichtlich. Francesco ließ seine Frau nicht als humanistisch gebildete Regentin portraituren, wie sie es selbst in ihren Räumlichkeiten getan hatte, sondern weist sie zurück in ihre geschlechterspezifische Rolle, die ihr als Frau zugewiesen wird. Während Isabella in den weiblichen Tugenden des Musizierens gezeigt wird, glänzt er im Gefolge des Halbgottes Herakles als starker Regent.

⁴³⁴ Isabellas Studiolo war einem komplexen Programm untergeordnet, welches sie als tugendhafte und gebildete Mäzenin und Regentin hervorheben sollte. Siehe dazu Kapitel 5.1.2.2 „Mantegnas Allegorie *Minerva vertreibt die Tugenden und Laster* und Peruginos *Kampf der Keuschheit gegen die Wollust* für das Studiolo Isabella d’Estes“ so wie Kapitel 6.2 „Isabellas Beziehungen zu den Künstlern: Entwicklungsgenese des Studiolo“ dieser Arbeit.

⁴³⁵ Zur Rolle der Musik als weiblicher Tugend siehe Kapitel 5.3.1 „*Exkurs: Literatur und Musik an den Höfen Ferrara und Mantua*“ dieser Arbeit.

4.3 Das private Vergnügen - *Delizie e diletto*: Sinnliche Augenlust im höfischen Kontext

4.3.1 Dossos Leinwände für das Schlafgemach Alfonso I.

Dosso Dossi erhielt als Hofmaler die meisten Bildaufträge von Herzog Alfonso d'Este. Innerhalb von zwanzig Jahren dokumentieren die Spesenbücher mehrere Zahlungen des Herzogs an den Künstler für die Ausführung von Gemälden für das Schloss, sowie andere Villen und Anwesen der Este, die heute jedoch alle zerstört sind.⁴³⁶ Im Verhältnis zu den in den Registern überlieferten Zahlungen sind leider nur sehr wenige Bilder erhalten geblieben, die konkret als Auftrag des Herzogs Alfonso identifiziert werden konnten.⁴³⁷ Unter diesen befindet sich ein Zyklus von neun Leinwänden für das Schlafgemach des Herzogs, der von Dosso zwischen 1515 und 1528 für die Decken ausgeführt wurde und von dem heute nur noch sieben Bilder erhalten geblieben sind.⁴³⁸ (**Kat. Nr. 2.3.B.8a-g**)

⁴³⁶ Siehe dazu die zahlreichen Einträge im bei Pattanaro 1994 aufgelisteten Register sowie Bayer 1998, 40. Die Zahlungen lassen erkennen, dass Dosso u.a. an mehreren Ausmalungen in der Via Coperta beteiligt war: Beispielsweise arbeitete er von Mai bis Oktober des Jahres 1518 an der Fassadengestaltung und war an den Ausmalungen über dem Kamin beteiligt. Siehe dazu Pattanaro 1994, 135, Kat. Nr. 130 und Ballarin 1994-1995, I, 135, Nr. 130.

Auffällig am Werk Dossos ist, dass etwa die Hälfte seiner Arbeiten mythologischen Inhalts sind, während der Rest seines Œuvres sakralen Themen gewidmet ist, was zu jener Zeit eher ungewöhnlich ist. Siehe dazu Schmitt 2005, 5 [<http://ediss.sub.uni-hamburg.de/volltexte/2005/2676/>, letzter Zugriff: 02.02.2011]. Alfonso gab nur sehr wenige religiöse Gemälde in Auftrag, im Vergleich zu seinem Vater Ercole instrumentalisierte er nicht seinen Glauben, sondern fokussierte sein Mäzenatentum, wie sein *Camerino* deutlich macht, auf den höfisch-literarischen Bereich. Somit ist diese Bilanz der profanen Themen für seinen Hofmaler Dosso nicht verwunderlich.

⁴³⁷ Neben dem verschollenen Gemälde für das *Camerino* von Dossi, sowie dem Aeneasfries und den sizilianischen Spielen für das *Camerino*, bilden Dossos wichtigste Gemälde für Alfonso den noch im folgenden besprochenen Zyklus für sein Schlafgemach, sowie zwei Altartafeln für die Kirchen in Pesaro und Trento. Siehe dazu Kapitel 4.4.2 „Die Zurschaustellung der Frömmigkeit: Stiftungen und Aufträge im religiösen Kontext.“

⁴³⁸ Quellen zum Auftrag sind nicht vorhanden. Es sind jedoch mehrere Zahlungen an Dosso am 11. Januar, 26. Juni sowie am 9. August des Jahres 1521 und am 11. Oktober des Jahres 1522 für Arbeiten im Schlafgemach des Herzogs registriert. Einträge der Zahlungsregister abgedruckt bei Ballarin 1994-1995, I, 141, Nr. 162 und Nr. 166 so wie 143, Nr. 178 mit Angabe der älteren Literatur. Ob alle Tafeln in diesem Zeitraum entstanden sind, muss leider offen bleiben. Die Datierung der Bilder kann nur aufgrund der stilistischen Merkmale in Dossos Spätphase zugeordnet werden. Dazu Gibbons 1968, 244, Kat. Nr. 129. Zur frühen Datierungsdebatte und zur zeitlichen Einordnung anhand stilistischer Merkmale siehe Humfrey 1998a, 166f., Kat. Nr. 26a-26g. Dennoch konnte man die Serie mit jenen Gemälden des Herzogs identifizieren, die nach der Übernahme Ferraras durch das Papsttum nach Modena gelangten. Sie tauchen in der Inventarliste aus dem Jahre 1598 des Herzogs von Modena, Cesare d'Este, Herzog von Mantua auf. So heißt es im Inventar: „*Solaro d'intagli di foiamme rillevata addorato con 9 quadri di pittura*.“ Zitiert nach Mezzetti 1965a, 137. Die Tafeln werden im Inventar mandelförmig beschrieben, das bedeutet, dass sie in späteren Jahren zu ihrer jetzigen quadratischen Form beschnitten wurden. Sehr wahrscheinlich

Die Bedeutung der Gemälde ist bis heute nicht richtig entschlüsselt worden, dies trifft jedoch bei Dossos Leinwänden häufig zu, so tief sind seine Allegorien in literarischen und musikalischen ferrareser Hofkultur verankert.⁴³⁹ Alle Tafeln weisen als gemeinsames Element eine Brüstung auf, hinter der sich das Geschehene abspielt und die die Szenen vom Betrachter trennt jedoch zugleich auch eine Verbindung zu diesem schafft, da dieses Geländer in jedem einzelnen Bild durch darauf liegende und herausragende Gegenstände durchbrochen wird. Friedlaender erkannte in der Serie als erster einen roten Faden und interpretierte die Bilder als Zyklus der Sinne.⁴⁴⁰ Dies trifft mit Sicherheit zu, auch wenn nicht alle Bildinhalte eindeutig geklärt werden können. Die Gemälde sollen die Augenlust des Betrachters wecken; so zielen sie vor allem darauf ab, Leidenschaft und Sinnlichkeit des Zuschauers zu evozieren. Die menschlichen Regungen werden in ihren ganzen Facetten gezeigt: So küssen sich einige Personen, sie kämpfen, sie singen oder scheinen den Zuschauer direkt anzuschauen. Insgesamt lassen sich die erhaltenen sieben Leinwände in zwei Gruppen zusammenfassen: *Zorn* (**Kat. Nr. 2.3.B.8b**), *Musik* (**Kat. Nr. 2.3.B.8a**), *Trunkenheit* (**Kat. Nr. 2.3.B.8d**) und *Konversation* (**Kat. Nr. 2.3.B.8c**) zeigen Facetten des gesellschaftlichen Reigens; *Musik* (**Kat. Nr. 2.3.B.8a**) und *Konversation* (**Kat. Nr. 2.3.B.8c**) bilden die Basis für gesellschaftliche Anlässe und werden durch Weintrinken begleitet, dessen Übertreibung zu *Trunkenheit* (**Kat. Nr. 2.3.B.8d**) und Gefühlsausbrüchen, wie im Gemälde *Zorn* (**Kat. Nr. 2.3.B.8b**) dargestellt, führen kann. Die anderen vier Gemälde hingegen verbindet das gemeinsame Moment der Erotik: Die *Umarmung* (**Kat. Nr. 2.3.B.8e**), welches durch einen Voyeur beobachtet wird, erregt genauso die Sinne des Betrachters wie die *Verführung* (**Kat. Nr. 2.3.B.8f**) oder die *Gewalt* (**Kat. Nr. 2.3.B.8g** ohne Abbildung), in der eine halbnackte Frau von einem Mann überwältigt wird. Alle drei Szenen reihen sich in eine erotische Serie ein und zeigen die subtilen Nuancen fleischlicher Begierde, die das Auge erfreuen und die Fantasie beflügeln soll.

waren die Bilder aufgrund der ovalen Form als Deckendekoration gedacht. Siehe dazu Ballarin 1994-1995, I, 46. 1608 wurden diese aus Versehen nach Rom zu Kardinal Scipione Borghese gesandt, der überdies im Begriff war auch andere Werke Dossos aus dem ferrareser Schloss zu erwerben, ebenso den Aeneasfries. Der Kardinal ergriff die Gelegenheit der Fehlleitung und behielt vier Tafeln und leitete nur fünf an den rechtmäßigen Käufer Cesare d'Este nach Modena weiter. Dort werden diese fünf regelmäßig in den Inventarlisten des modenenser Hofes aufgeführt. Die anderen vier in Rom verbliebenen Tafeln wurden 1633 im Inventar der Villa Borghese aufgelistet, durch ihre Beschreibung ist ersichtlich, dass sich der *Zorn* (**Kat. Nr. 2.3.B.8b**) und die *Gewalt* (**Kat. Nr. 2.3.B.8g** ohne Abbildung) unter diesen vier befanden. Von den letzten zwei Tafeln fehlt ab dem 17. Jh. jede Spur. Die Beschneidung der Bilder erfolgte wohl erst im 18. Jh. Siehe dazu Humfrey 1998a, 166, Kat. Nr. 26a-26g.

⁴³⁹ Siehe dazu Humfrey 1998a, der mehrere enigmatische Werke Dossos behandelt.

⁴⁴⁰ Friedlaender 1955, 84 und Gibbons 1968, 244, Kat. Nr. 129.

Die frivole Thematik eignete sich sehr gut für das Schlafgemach Alfonsos. Es ist bekannt, dass Schlafzimmer im Cinquecento nicht nur als rein private und intime Räume fungierten, sondern ebenso in das höfische Zeremoniell eingebunden wurden.⁴⁴¹ Der Umstand, dass sich Alfonsos Schlafgemach neben seinem *Camerino* befand, lässt die Vermutung zu, dass der Herzog den Raum ebenso für offizielle Anlässe nutzte.⁴⁴² Die vollständige Entschlüsselung der Gemälde blieb dem Besucher verwehrt, nur der Auftraggeber selbst konnte im Gespräch das Rätsel der Bilder enthüllen. Die erotischen Anspielungen des Zyklus unterscheiden sich stark von den anspruchsvollen Gemälden in seinem *Camerino*, so basieren die Tafeln nicht auf komplexen Ekphrasen; es handelt sich dabei um die Versinnbildlichung der menschlichen Triebe. Im gleichen Schlafgemach des Herzogs befand sich ebenso ein Zyklus des Dosso mit 16 Landschaften, die heute leider verloren gegangen sind.⁴⁴³ Das Zusammenspiel der erotisierenden Bilder mit den Landschaften erhob das Schlafgemach zu einem Ort der Ruhe und des Rückzugs, der jedoch auch im höfischen Kontext zu Repräsentationszwecken eingesetzt werden konnte. Das Schlafzimmer wurde so zu einem kontemplativen Raum, an dem sich ausgesuchte Gäste erfreuen konnten. Die Landschaftsbilder griffen die Dekorationen der suburbanen Villen auf und adelten das Schlafgemach als Stätte der geistigen Erholung.

4.3.2 Die ideale Welt: Landschaftsbilder als Sinnbild für Muße und Kontemplation

Die Bilder, die für Alfonso während seiner Regentschaft entstanden, haben allesamt gemein, dass die Szenen in dominante Naturlandschaften eingebettet sind: So bilden prominente Vegetationsdarstellungen die Kulissen für alle mythologischen Gemälde in seinem *Camerino*.

Alfonsos Interesse für diese Vielzahl von Landschaften mag vielleicht auch mit seiner Vorliebe für Aufenthalte in den sich in Familienbesitz befindenden suburbanen Villen zusammenhängen, wo er zur Erholung einen Großteil seiner Zeit verbrachte und diese

⁴⁴¹ Wie das Schlafgemach im höfischen Zeremoniell einbezogen wurde vgl. Elias 1969, 78f., insbes. Anm. 23; Lücke 1973, *RDK*, VI, Sp. 108-114.

⁴⁴² Die *camera degli sposi* in Mantua diente sowohl als Schlafzimmer Ludovicos als auch als Empfangsraum. Siehe dazu den Aufsatz von Meckseper 1998, bsd. 271, Anm. 52.

⁴⁴³ Bayer 1998, 41.

auch mit heute verlorenen Malereien ausstatten ließ.⁴⁴⁴ Wie sein Vater Ercole und sein Onkel Borso⁴⁴⁵ widmete sich Alfonso intensiv der Instandhaltung der Villen und konzentrierte sich in besonderem Maße auf die Ausstattung der Villa *Belvedere*, die er als Ort zur Entspannung von den Regierungsgeschäften bevorzugte.⁴⁴⁶ Die Villa befand sich auf einer kleinen Landzunge des Flusses Po und besaß einen prunkvoll angelegten Garten mit einem großen Park, in dem der Herzog exotische Tiere wie Elefanten und Strauße hielt.⁴⁴⁷ Zwischen 1519 und 1522 arbeitete Dosso an der Kapelle des *Belvedere*, ab 1526 war er mit der Ausschmückung der zahlreichen Räume des Gebäudes beschäftigt, die er mit den uns heute nicht mehr erhaltenen Friesen zierte.⁴⁴⁸ Es scheint somit einen Bezug zwischen den *Delizie* als Aufenthaltsorte zur Entspannung für den Herzog und seiner Vorliebe für die Einbettung aller mythologischen Szenen in opulente Landschaften zu geben.

Die suburbanen Villen dienten als Rückzugsorte für ihre Besitzer, dort konnten sie sich an der Jagd erfreuen, in den Gärten entspannen und sich der Musik, der Literatur und ihren Gästen an gesellschaftlichen Anlässen widmen. Dosso war in der Lage, die ländliche Idylle, die diese Residenzen ausstrahlten, in seinen Gemälden mit Landschaftsdarstellungen zu versinnbildlichen. So sind sowohl die Szenen in die *Drei Lebensalter des*

⁴⁴⁴ Siehe Bayer 1998, 41.

⁴⁴⁵ Alle Herrscher der Este Dynastie legten großen Wert auf die Ausschmückungen ihrer Landresidenzen, am bekanntesten ist die Villa Belriguardo mit den prächtig angelegten Gärten, die unter Niccolò III. Este 1435 entstanden ist. Bereits 1385 und 1391 wurden die Palazzi *Schifanoia* und *Belfiore* von Alberto V. Este und mit ihren *Delizie* am Stadtrand errichtet. Im Palazzo *Schifanoia* zeugt noch heute der *Salone dei mesi* von der Magnifizienz seines Regenten Borso. Leider wurden jedoch Belriguardo gänzlich zerstört, so dass nur geringfügige Fragmente von dem ursprünglichen Dekor übriggeblieben sind. Borso und Ercole legten besonderen Wert auf die Ausstattung der Villa *Belfiore*: Leonello stellte darin ein Triptychon des Roger van der Weyden auf. Er ließ sich dort auch das berühmte *Studiolo* errichten, welches mit Musendarstellungen geschmückt ist. Zum ikonografischen Programm des Cosmé Tura siehe den Aufsatz von Liebenwein 1991, 135-153. Während Ercoles Regierung wurden die Räume in *Belriguardo* mit profanen Szenen geschmückt, sie werden in Sabadino degli Arientis *De triumphis religionis* beschrieben. Neben den Pyschedarstellungen für den großen Salon gab es dort auch Malereien mit höfischen Szenen. So war dort auch Eleonora mit ihren Hofdamen abgebildet. Siehe dazu Arienti/Gundersheimer 1972, [60r] 70f. Die Villa wurde auch unter Alfonso stark genutzt, wurde doch dort auch der Heiratsvertrag zwischen Alfonso und seiner Gattin Lucrezia ausgehandelt. Dazu Bayer 1998, 44.

⁴⁴⁶ Insgesamt bevorzugte der Herzog als Rückzugsort die drei suburbanen Residenzen *Belvedere*, *Belriguardo* und die *Montagna di San Giorgio*. Zu den *Delizie* estensi siehe den Aufsatz von Folini 2009, 79-135. Alfonso verbrachte besonders in *Belvedere* lange Zeit, um sich von den politischen Aufgaben und Geschäften zu erholen. Der Name beruht auf der Tatsache, dass sich die Villa auf einem Hügel befand, der aus der Erde geschaffen wurde, die bei der Ausgrabung der Fundamente der Befestigungsanlage angefallen war. Zu Alfonso und *Belvedere* siehe Bayer 1998, 44. Der Komplex wurde vom Architekten Girolamo da Carpi geplant und Giovio berichtet, dass er reich mit Malereien ausgestattet war. Siehe Zaniboni 1987, 36-40. Leider ist von der ursprünglichen Dekoration heute nichts mehr erhalten.

⁴⁴⁷ Calcagnini, der Berater Alfonsos, hat die ländliche Residenz des Herzogs in Versen beschrieben. Papst Paul III. residierte während seines Aufenthalts in Ferrara sogar im *Belvedere* und nicht im *Castello*. Equicola, *Annali*, o. Seitenangabe. Zitiert nach Bayer 1998, 44, Anm. 66.

⁴⁴⁸ Ebd. 1998, 44.

Menschen (**Kat. Nr. 2.3.B.3**), als auch in die *Wanderer im Wald*⁴⁴⁹ jeweils in eine dichte Landschaft eingebettet, die Giovio als erfreuliche Ablenkungen, als *Delizie* bezeichnet.⁴⁵⁰ Auch Vasari huldigte Dosso als exzellentem Landschaftsmaler, der einen hervorragenden Ruf genoss.⁴⁵¹ Man weiß nicht, für welchen Kontext beide Gemälde konzipiert wurden, doch symbolisieren sie eine ideale Welt, in der die Menschen in Symbiose mit der Natur harmonieren. Die *Drei Lebensalter des Menschen* (**Kat. Nr. 2.3.B.3**) weist ein relativ kleines Format auf und war sicherlich dafür bestimmt, aus der Nähe betrachtet zu werden. In einer üppigen Landschaft sitzen zwei Liebende unter dichten Bäumen, idyllisch von Schafen zu ihrer Linken umgeben. Zwei kleine Jungen beobachten die Szene hinter einem kleinen Erdvorsprung; im Hintergrund, ebenfalls in eine Baumlandschaft eingebettet, sind zwei Männer dargestellt. Es ist unklar, ob hier wirklich die drei Lebensalter abgebildet sind, so wird das liebende Paar nicht in den Stationen des alternden Menschen gezeigt, sie werden von zwei Jungen beobachtet und bei den Figuren im Hintergrund handelt es sich nicht um ein älteres Liebespaar, sondern um zwei reife Männer.⁴⁵² Ungeachtet dessen dominiert die Landschaft hier das Bildgesche-

⁴⁴⁹ Dosso Dossi, *Wanderer im Wald*, 1514/1515, Öl auf Leinwand auf Holz geklebt, 46,2 x 45,5 cm, Besançon, Musée des Beaux-Arts et d'Archeologie [Abbildung bei Humfrey 1998a, 113, Kat. Nr. 11, Abb. 11]. Dargestellt sind zwei Männer mit schwarzen Gewändern auf zwei Pferden, vor ihnen laufen zwei weitere Männer, hinter ihnen befindet sich eine Frau. Der Bildinhalt ist bis heute unklar. Die Form des Gemäldes war ursprünglich oval und ist mit Sicherheit von Dosso für die Dekoration der zahlreichen Villen oder das Schloss des Herzogs entstanden. Für welche Villa und welchen Raum es jedoch ursprünglich konzipiert war, lässt sich heute nicht mehr feststellen. Diesem Bild entsprachen wohl zwei Gegenstücke, die heute verloren gegangen sind, so dass der thematische Inhalt auch nur schwer zu bestimmen ist. Wie bei Dosso oft, nimmt hier die Landschaft den Mittelpunkt ein, sie dient nicht als Staffage, um der Handlung Gewicht zu verleihen, sondern sie selbst ist Hauptbestandteil des Bildinhaltes. So unterstreicht Humfrey 1998a, 114, Kat. Nr. 11, dass das Gemälde ohne tiefere Aussage nur das Auge des Betrachters erfreuen will. Zur Relevanz der Landschaft in Dossos Œuvre siehe den Aufsatz von Humfrey 1998b, 201-218 sowie Faietti 1995, 33. Zu den *Wanderern im Wald* siehe den Katalogeintrag von Ballarin 1994-1995, 311, Kat. Nr. 369. Das Gemälde befindet sich heute im Besançon, Musée des Beaux Arts.

⁴⁵⁰ Giovio verfasste seinen Text auf Latein, in der italienischen Übersetzung sollten die *Delizie* für die Anerkennung (*apprezzamento*) der Malerei des Dosso stehen, vor allem bezogen auf seine Landschaftsdarstellungen. Eine Beschreibung Giovios von Dossis Gemälden findet sich im Anschluss an die Raphael-Vita: „*Battendo infatti con assaporata delizia i vaghi sentieri della pittura, si [Dosso] è dato a ritrarre con mano profusa e gioiosa rupi scoscese, boschi verdeggianti, ombrose rive di fiumi, fiorenti apparati rustici, lieti e fervidi lavori di contadini, e inoltre lontanissime vedute terrestri e marine, navi, caccie e tanti altri spettacoli egualmente festosi*“. Zitiert nach Barocchi 1971, 18. Für die lateinische Version Giovios siehe die Ausgabe von 1972 mit italienischer Einleitung von Giovio/Meregazzi 1972, 232. Diese Beschreibung geht auf die *Historia Naturalis* des Plinius d. Ä. zurück, in der er sich auf Werke des Spurius Tadius und Studiosus bezieht (XXXV: 115-117). So beschreibt er das Leben in den ländlichen Anwesen. Es war Humfrey 1998a, 111, Kat. Nr. 10, der Giovios Text in Verbindung mit dem besprochenen Gemälde brachte.

⁴⁵¹ Vasari/Bettarini, 1966-1987, IV, 420, 7ff.: „*Ebbe in Lombardia titolo da tutti i pittori di fare i paesi meglio che di quella pratica operasse, o in muro o in oilio o a guazzo [...] la principalissima laude sua fu il dipingere bene i paesi.*“

⁴⁵² Siehe Humfrey 1998a, Kat. Nr. 10, 110. Berenson¹⁹⁵³ 1932, 175 (ohne Nummerierung), hatte aufgrund der nicht mit Gewissheit zu bestimmenden dargestellten Thematik *Idyllische rustikale Landschaft* als

hen und ist nur vage mit Tizians *Drei Lebensalter* zu vergleichen, in dem die Figuren den Fokus bilden, der von der Landschaft lediglich unterstrichen wird.⁴⁵³ Dosso gelang es in seinen Werken, genau diese Symbiose zwischen Mensch und Natur herauszustellen. Alfonsos Wahl, sein Schlafgemach auch mit einem 16-teiligen Landschaftsfries aus der Hand des Dosso auszustatten, mag durchaus mit dem Zusammenspiel aus zur Kontemplation animierenden Landschaften und den frivolen, die Sinne stimulierenden Tafeln zusammenhängen.⁴⁵⁴

Auch spielte die Landschaft einen Hauptbestandteil in dem am Hof beliebten Roman des Ariost, dem *Rasenden Roland*, da sich fast alle Szenen in dichten Wäldern und in der Nähe von Bächen ereigneten.⁴⁵⁵ Der Bezug zu den im *Rasenden Roland* beschriebenen Landschaften findet sich auch in anderen Gemälden des Dosso.⁴⁵⁶ Zwar gibt es keinen Hinweis darauf, dass Alfonso der Auftraggeber von *Melissa* (**Kat. Nr. 2.3.B.4**), *Jupiter, Merkur und die Tugend* (**Kat. Nr. 2.3.B.9**) und *Apoll* (**Kat. Nr. 2.3.B.10**) war; aufgrund der gewählten Thematik ist jedoch anzunehmen, dass die Bilder nicht fern vom höfischen Kontext entstanden. So wurde die Erzählung um die Zauberin *Melissa* aus Ariosts *Orlando Furioso* und *Jupiter, Merkur und die Tugend* aus dem Text *Virtus* des Leon Battista Alberti entnommen.⁴⁵⁷ Die gute Zauberin *Melissa* aus dem *Rasenden Roland* ist stark an die Erzählung von Ariost angelehnt. So war es Schlosser, der die weibliche Gestalt mit der Zauberin identifizierte, die die christlichen und sarazenischen Reiter aus ihrem Fluch befreite und sie von Bäumen und Tieren wieder in Menschen zurückverwandelte.⁴⁵⁸ In der Interpretation des Dosso sitzt *Melissa* im orientalischen

Titel vorgeschlagen. Zu Dossos Gemälde siehe Romani 1996, 95; Faietti, 1995, 32-33 und Ballarin 1994-1995, II, 40, 69, 310f., Kat. Nr. 368.

⁴⁵³ Tizian, *Drei Lebensalter*, Öl auf Leinwand, The National Gallery of Edinburgh, 77,5 x 111, 8 cm, Leihgabe des Herzogs von Sutherland (1945), [Abbildung bei Pedrocco 2000, Kat. Nr. 22]. Die Figuren sind hier sehr viel größer als bei Dosso und dominieren das Bild. Dem Liebespaar im Vordergrund schließen sich auf der rechten Seite drei kleine Putten an, zwei davon schlafen. Sie symbolisieren die reine, unschuldige Liebe. Der alte Mann im Hintergrund mit den zwei Schädeln verweist hingegen auf die irdische Vergänglichkeit. Humfrey 1998a, Kat. Nr. 10, Fig. 67, 110. Zu Tizians Gemälde siehe auch Wethey 1975, 17ff.

⁴⁵⁴ Siehe Bayer 1998, 41. Die 16 Landschaftsgemälde sind heute nicht mehr erhalten.

⁴⁵⁵ So finden sich im *Orlando Furioso* unzählige Landschaftsbeschreibungen, vor allem von dichten Wäldern. Siehe z. B. Ariost, *Orlando Furioso*, I, 35-37.

⁴⁵⁶ Catalano 1930, 196 weist selbst auf den Bezug zwischen den im *Rasenden Roland* beschriebenen Landschaften und der suburbanen Villa *Belvedere* hin.

⁴⁵⁷ Siehe dazu Bayer 1998, 45f. Zur Textvorlage des Leon Battista Alberti siehe Alberti /Garin 1952, 640-645.

⁴⁵⁸ Ein Teil der Forschung war der Ansicht, dass es sich um Circe handeln würde. So z.B. Berenson 1953/1932, 175, Nr. 217. und Rinaldis 1937, 230 (IX:16). Siehe zu den Zuschreibungen der einzelnen Forscher **Kat. Nr. 2.3.B.4**. Schlosser 1900, 268f. war der erste, der in der weiblichen Figur eine Adaption des

Gewand in einer prachtvollen Landschaft umgeben von Vögeln, anderen Tieren, Pflanzen und Hügeln, denen sich im Hintergrund eine Stadt anschließt. Sowohl die Tiere als auch die Rüstung im Vordergrund unterstreichen Schlossers Interpretation.⁴⁵⁹ Das Licht erhellt Teile des Zweigdickichts und lässt die Rüstung aufblitzen.⁴⁶⁰ Gibbons glaubte darüber hinaus in den Soldaten im Hintergrund eine Gruppe von befreiten Reitern und in der Stadtkulisse das Schloss der bösen Hexe Alcine zu erkennen.⁴⁶¹ Die Bezüge zu Ariosts *Orlando Furioso* sind sicherlich nicht von der Hand zu weisen, ob allerdings eine konkrete Figur dargestellt werden sollte, kann nicht geklärt werden. Es scheint vielmehr, als ob die am Hofe verwurzelten mystischen Erzählungen zu favorisierten Themen avancierten, die dann ebenso in der Malerei ihren Niederschlag fanden.⁴⁶²

Durch die Anlehnung der Bildinhalte an antike Textpassagen (Siehe auch **Kat. Nr. 2.3.B.9** und **Kat. Nr. 2.3.B.10**, beide ohne Abbildung), konnte sich der Betrachter durch das Bild in den antiken Text des Ovid einlesen und zugleich die Stimmung der Natur nachempfinden. Sowohl Bildung durch Kenntnis der literarischen klassischen Vorlagen, als auch die Muße durch die Darstellung der Landschaft werden dem Betrachter gleichermaßen bewusst und durch Dosso in einer Bildaussage vereint. *Delizie* als Orte der Ruhe und Entspannung und dominierende Landschaftsdarstellungen in Dossos mythologischen Gemälden für den Herzog scheinen symbiotisch miteinander verknüpft zu sein. Dossos Landschaften greifen die Vorliebe des Herzogs für die Entspannung in den suburbanen Residenzen auf und verknüpfen die intellektuellen Thematiken mit Inhalten der Muße und Kontemplation.

Rasenden Rolands erkannte. Diese Interpretation passt sehr gut zum Erscheinungsdatum des Romans im Jahre 1516, dem gleichen Jahr, in das Dossos Gemälde datiert wird.

⁴⁵⁹ Ebd. 1900, 268f. So berichtet Ariost, *Orlando Furioso*, VII, 66-80, dass die Zauberin *Melissa* die christlichen und sarazenischen Reiter aus dem Schloss der bösen Alcina befreite und ihnen ihre Rüstungen zurückgab, die diese zuvor in Bäume, Steine und Tiere verwandelt hatte.

⁴⁶⁰ Vielleicht ist die Rüstung auch als Anspielung auf die militärischen Aktivitäten des Alfonso zu verstehen. Dazu Bayer 1998, 45.

⁴⁶¹ Gibbons 1968, 199f., Kat. Nr. 59.

⁴⁶² Von großer Bedeutung ist das Ergebnis, welches eine Untersuchung des Gemäldes mit ultravioletten Strahlen ergeben hat. Anstelle des Baumes befand sich eine männliche Gestalt, die sich mit dem Oberkörper zu *Melissa* hinunter neigte. Ihm gehörte wohl die noch abgebildete Rüstung. Siehe Coliva 1998, 75, Abb. 58. In Anbetracht dieser Entdeckung ist es vielleicht angebrachter, in Dossos Gemälde eine unbekannte Zauberin zu sehen, die sich in einer von Ariost inspirierten und von Dosso umgesetzten Landschaft befindet.

Zwei weitere Gemälde des Dosso sind sehr wahrscheinlich ebenfalls von Alfonso in Auftrag gegeben worden. Es handelt sich dabei um *Jupiter, Merkur und die Tugend* (**Kat. Nr. 2.3.B.9**) und um *Apoll* (**Kat. Nr. 2.3.B.10**). Sowohl die Themen mit der Landschaft als zentraler Mittelpunkt als auch die Ausführung durch den Hofmaler Dosso lassen Alfonso als Auftraggeber plausibel erscheinen. Zu dem Bestimmungsort der beiden Leinwände ist nichts überliefert, denkbar wäre allerdings auf der Großforate eine prominente Hängung in den Gemächern des Herzoges. Siehe dazu respektive die jeweiligen Katalogeinträge.

4.4 Devotion und Herrschaft – Die Instrumentalisierung des Glaubens

4.4.1 Exkurs: *Giovanni Sabadino degli Arientis Hommage an Ercole I.: De triumphis religionis*

Um 1497 verfasste Giovanni degli Arienti da Sabadino das Traktat *De triumphis religionis* für Ercole d'Este als eine Hommage an den ferrareser Herrscher.⁴⁶³ Das Panegyrikum, welches insgesamt 118 Seiten umfasst, ist in zehn Bücher untergliedert, die jeweils eine Tugend des Herrschers hervorheben und ihn zum idealen Herrschertypus stilisieren.⁴⁶⁴ Insgesamt kristallisiert degli Arienti 10 Haupttugenden Ercoles heraus: Frömmigkeit, Edelmut, Stärke, Großzügigkeit, Magnifizienz, Glaube, Gerechtigkeit, Vorsicht, Geduld und Glück.⁴⁶⁵ Die Beziehungen zum Hofe der Este scheinen bereits in den späten 70er Jahren des 15. Jh. bestanden zu haben.⁴⁶⁶ Schon im Jahre 1483 widmete er Ercole die Novelle *Le Porretane*, die nach dem Vorbild von Boccaccios Decameron auf einem Landgut in Poretta spielt, auf dem sich eine Gruppe Adliger aus Bologna im Turnus insgesamt 71 Kurzgeschichten erzählen.⁴⁶⁷ Drei Jahre zuvor, 1480, hatte er Gynevera Sforza Bentivoglio die Schrift *Gynevera de le clare donne* gewidmet, welche das

⁴⁶³ Der Notar Giovanni Sabadino degli Arienti (1445 -1510) wurde nach seiner Notarsprüfung 1471 zum Sekretär der bologneser Adelsfamilie Bentivoglio berufen und trat später auch in die Dienste Ercole d'Estes. Zu den biografischen Daten degli Arientis siehe Ghinassi 1962, 154-156 und James 1996, 1, Anm. 1 mit älterer Literatur. Zum Entstehungszeitpunkt des Manuskripts siehe Gundersheimer 1972, 90, Anm. 108.

⁴⁶⁴ Das Originalmanuskript befindet sich in der Biblioteca Apostolica Vaticana und wurde 1972 von Gundersheimer in edierter Fassung publiziert; die Zitationen folgen der Seitenzählung von Gundersheimer und berücksichtigen die Folionummern des Manuskripts in eckigen Klammern. Im folgenden als Gundersheimer 1972.

⁴⁶⁵ Siehe Gundersheimer 1972: Erstes Buch: *Del triumpho dela fignità dela religione et sua excellentia* [fol- 5r-12v], 32-37; Zweites Buch: *significato et virtù st excellentia del triumpho dela magnanimità* [12v-16v], 37-39; Drittes Buch: *virtù de fortitudine* [16v-27r], 39-45; Viertes Buch: *virtù et conditione dela ducal liberalitate* [27r-34r], 46-50; Fünftes Buch: *Del triumpho e dignità della magnificentia* [34r-71r], 50-79; Sechstes Buch: *Dela excellentia et triumpho dela fede* [71r-74v], 79-82; Siebtes Buch: *Dela conditione, dignitate et excellentia della iustitia* [75r/75v-81v], 82-87; Achtes Buch: *Del triumpho e conditione et fructo dela virtù de prudentia* [81v-96v], 87-98; Neuntes Buch: *Del triumpho dela fortissima virtù dela patientia* [96v/97r-101v], 98-101; Zehntes Buch: *Del triumpho dela conditione de fortuna* [101v-108v], 101-107. Es folgen zwei Schlusskapitel, in denen er zusammenfassend die Vorteile des Triumphs der Frömmigkeit rühmt [108v-113r], 107-110 sowie eine Anleitung für die Umsetzung der Inhalte erstellt [113r-118r], 114-110. Den Büchern vorangestellt sind zwei Einleitungskapitel mit der Widmung an den Herzog [1r-3r; 3r-4v], 29-31; 31-32.

⁴⁶⁶ Vermutlich kamen beide anlässlich der Hochzeit Ercoles mit Eleonora von Aragon im Jahre 1473 in Kontakt, auf deren Feierlichkeiten degli Arienti seinen Herren Andrea Bentivoglio begleitete. Siehe dazu James 1996, 53.

⁴⁶⁷ *Le Porretane* wurde 1914 von Gambarin veröffentlicht, siehe dazu auch Lommatzsch 1913. Bei der jüngsten Veröffentlichung von Arienti/Ricci²1968 handelt es sich um einen Nachdruck von 1887.

Leben von 33 tugendhaften Frauen beinhaltete, darunter auch Ercoles Mutter, Riccarda di Saluzzo.⁴⁶⁸

Das Manuskript Arientis *De triumphis religionis* für Ercole d'Este huldigt den Tugenden des Herrschers von Ferrara und erhebt ihn sogleich zum idealen Regenten, der anderen Staatsmännern als Vorbild dienen soll. Während in Arientis Vitensammlungen *Gynevera de le clare donne* oder in Boccaccios *De mulieribus claris*⁴⁶⁹ sich Frauen aufgrund einzelner Tugenden hervortun und deshalb in das Buch aufgenommen werden, verkörpert Ercole den Inbegriff aller männlichen Tugenden in nur einer Person. Das fünfte Kapitel über den Triumph der Magnifizenz nimmt den Hauptteil des Manuskripts ein: 37 Seiten von 118 sind allein dieser Eigenschaft Ercoles gewidmet.⁴⁷⁰ Gundersheimer hat darauf hingewiesen, dass *magnificentia* seit der Antike eine untergeordnete Tugend der *fortitudo* darstelle.⁴⁷¹ Arienti wertet den Begriff Magnifizenz jedoch auf und erhebt ihn zu einer der Haupttugenden eines Herrschers, indem er ihm ein Drittel der Abhandlung widmet. Dadurch tritt deutlich zutage, dass Kunstförderung bei Ercole d'Este als Teil der Staatspolitik instrumentalisiert wird und als eine der wichtigsten Säulen für die Regentschaft fungiert. Die *virtù dela magnificentia* wird von Arienti zu einem festen Bestandteil der Herrschaft etabliert, da sie zur Erinnerung an den Regenten beiträgt und er im Grunde sich selbst ein Denkmal im kollektiven Gedächtnis setzen kann.⁴⁷² Arienti interpretiert hier den Begriff der *magnificentia* im Vergleich zu Landino, der sich an Cicero anlehnt,⁴⁷³ nicht neu, sondern orientiert sich an den Vorbildern der Medici, die durch Cosimos Patronage den Begriff der *magnificentia* zur Tugend eines Herrschers erhoben und ihn in Zusammenhang mit der Rolle des Regenten prä-

⁴⁶⁸ Zu *Gynevera de la clare donne* siehe James 1996, 69ff. und Kolsky 2005, 64-109. Der Text von Arienti wurde in zweiter Auflage 1968 erneut publiziert. Siehe dazu Arienti/Ricci² 1968.

⁴⁶⁹ Boccaccios Werk wurde erstmals 1374 publiziert und ist eine Sammlung von 106 historischen und mythologischen Frauenviten, die jeweils als Exempel zur Verkörperung einer Tugend statuiert werden. 1497 wurde es von Jacopo da Foresti in seinem Traktat *De pluris claris selectisque mulieribus* neu adaptiert, indem dieser auch zeitgenössische Frauen aufnahm. So befindet sich darin auch ein Holzschnitt der Eleonora von Aragon. Zu Foresti siehe Franklin 2006, 144f.

⁴⁷⁰ Arienti/Gundersheimer 1972, [34r-71r], 50-79. Siehe dazu auch ebd. 1972, 15.

⁴⁷¹ Sowohl Cicero als auch Macrobius verstanden den Begriff der *magnificentia* im Sinne einer untergeordneten Tugend der *fortitudo*. Diese Auslegung und Einordnung des Begriffes wurde auch vom Dichter Landino, Zeitgenosse des Arienti, in seinem Traktat *De vera nobilitate* (1487) übernommen. Siehe dazu Gundersheimer 1972, 16.

⁴⁷² Arienti/Gundersheimer 1972, [34r], 50: „É benchè ella sia sorella circa della libertate, lei mi indulge e perdona ad spensa grande per fare cose excelse e memorande, privando da sé levità, frasche et vento, come tu fai, magnificentissimo Principe, che sprechi le voluptate inordinate, facendoti beffe delle universe cose vane e lascive del mondo[...]"

⁴⁷³ Zu Landinos Traktat *De vera nobilitate* (1487) siehe die edierte Fassung von Lentzen 1970, im folgenden Landino/Lentzen 1970, insbesondere seine Überlegungen zum Text, 1-27. Zum Begriff der *magnificentia* bei Landino siehe ebd. 1970, 17.

ten.⁴⁷⁴ Arienti verknüpft die Magnifizienz jedoch eng mit dem Gottesglauben, indem er Ercoles Frömmigkeit immer wieder betont.⁴⁷⁵

Arienti beschreibt im fünften Kapitel die Schauplätze der Macht: die urbanen und suburbanen Villen, die sich darin befindenden Gärten, sowie die freskierten Wände mit den darin stattfindenden gesellschaftlichen und politischen Ereignissen.⁴⁷⁶ Er schildert in seinen Beschreibungen die höfische Kultur und verknüpft sie eng mit dem Bild des gläubigen und barmherzigen Herrschers Ercole. Dessen Gottesglauben wird auf fast jeder Seite des Manuskripts erwähnt. Beginnend im ersten Kapitel, in dem er Ercole als *religiosissimo principe*⁴⁷⁷ bezeichnet, der aufgrund seines seligen Rufes von jedem Gläubigen gesegnet werden müsste, bis hin zur Schilderung seiner Teilnahme an den Gründonnerstagsprozessionen⁴⁷⁸ wird ein konstantes Bild des gottesfürchtigen, doch zugleich starken Regenten geschaffen. Arienti erhebt Ercole zu einem vom Gott eingesetzten Herrscher, bezeichnet ihn selbst gar als *divino* und errichtet ihm damit ein unumstößliches Denkmal.⁴⁷⁹ Bei der Gliederung des Textes in zehn Kapitel bilden die Hälfte davon Charakteristika eines gläubigen christlichen Herrschers: Frömmigkeit, Großzügigkeit, Glaube und Gerechtigkeit schaffen die Grundlage christlichen Glaubens. Den anderen Eigenschaften Stärke, Vorsicht, Geduld, Edelmut und Glück, die ein

⁴⁷⁴ Cosimo dei Medicis Architekturprojekte stießen nicht von Anbeginn auf Wohlwollen. So äußerte Pius II. in seinen *Commentaries*, dass er die Bauprojekte Cosimos für gelungen halte, das diese jedoch nichtsdestotrotz Unmut in der Bevölkerung von Florenz auslösen würden, da sie Cosimo zu machtvoll erscheinen ließen. Die *Commentarii* des Pius II. wurden von van Heck 1984 publiziert, Siehe ebd. 1984, 353: „[Cosimo] fece costruire con mirabile fattura il monastero di San Marco, e in esso raccolse una biblioteca ricca di volumigreci e latini, fece decorare riccamente le sue ville. Sembrava ormai, che grazie alle sue splendide opere, avesse soffocato ogni malevolenza. Ma i popoli tutti nutrono odio per ogni superiore virtù: ci furono alcuni che dissero non doversi tollerare la tirannide di Cosimo, e cercarono in ogni modo di aversarne le imprese, e certuni tentarono di gettare infamie sul suo nome“. Fraser Jenkins 1970, 165 hat darauf hingewiesen, dass es der mailänder Erzbischof Timoteo Maffai war, der in seiner Verteidigungsschrift für Cosimo *In magnificentiae Cosmi Medicei Florentini detractores* aus den Jahren 1454-1456 in Dialogform die Vor- und Nachteile der Magnifizienz erörtert und zum Schluss kommt, dass diese eine Tugend ist. Zu der Entwicklung des Begriffes *magnificentia* in Florenz siehe den Aufsatz von Howard 2008, 325-369.

⁴⁷⁵ So beschreibt er einen Garten des Herzogs und vergleicht ihn mit dem Paradies, in dem die himmlischen Vögel wie Engel mit ihrem Gesang den gottesfürchtigen Herzog loben. Siehe Arienti/Gundersheimer 1972, [30r/40v], 55: „Questo felicissimo zardino ne fa pensare la delicia de quello del regno del Paradiso, [...], che li cantanti uccelli sono angeli cum loro organati, che che magnificano con divine note la deitate eterna et orando per te per le tue bone opere, religiosissimo principe.“ Die Verknüpfung von Patronage und Religion entlastet Ercole somit von den Vorwürfen Savonarolas an die Obrigkeit, der sie aufgrund ihres Prunks aufs Schärfste verurteilte. Siehe Savonarola, *Prediche Sopra Ruth e Michea*, I, 300: „Ma voi chi abitate nelle belle case, ornate con tanto oro e tante cose, andrete in cattività o di òmini, o del diavolo, o forse dell'uno e dell'altro.“

⁴⁷⁶ Keines der von Arienti genannten Kunstwerke und Gebäude ist heute erhalten geblieben, so dass sein Bericht eine bedeutende Quelle für Ercoles Mäzenatentum darstellt.

⁴⁷⁷ Arienti/Gundersheimer 1972, [12v], 35: „[...] Hercule Estense, religiosissimo principe. La quale tanta beata fama te adorna, che chi è de Dio amante e de iustitia, te benedice sempre [...]“.

⁴⁷⁸ Arienti/Gundersheimer 1972, [86r-94r], 90-95.

⁴⁷⁹ Ebd. 1972, [72v], 80: „[...] o duomo divino di fede in uno principe raro a quisti tempi ingrattissimi.“

Staatsmann ebenso braucht, widmet Arienti ebenfalls ein Buch, dabei werden jedoch der Glaube und die Religion mit in den Text eingewoben. Ercole wird somit als starker christlicher Herrscher stilisiert, der Ferrara zu Aufschwung und Glanz verholfen hat. Arientis Text erhebt ihn zum Sinnbild des christlichen tugendhaften Regenten, der als Instrument Gottes mit seinen ausergewöhnlichen Fähigkeiten, den Staat Ferrara lenkt.

4.4.2 Die Zurschaustellung der Frömmigkeit: Stiftungen und Aufträge im religiösen Kontext

Kein anderer stellte seinen Glauben so sehr in den Fokus seiner Herrschaft und zelebrierte ihn öffentlich wie Ercole d'Este. Seine Regentschaft war stark von den Maximen des Christentums geprägt und die öffentliche Darstellung religiöser Riten war ein wichtiger Bestandteil seiner Herrschaftspolitik. An Osterprozessionen nahm er zusammen mit Eleonora im Büßergewand teil; die Überführung der seligen Lucia di Narnia wurde zum öffentlichen Spektakel erhoben; Arientis Panegyrikum *De triumphis religionis* huldigte Ercoles Gottesglauben und –Ehrfurcht. Ercole selbst nahm jeden Morgen an einer gesungenen Messe teil und suchte täglich eine der Kirchen Ferraras zum Gebet auf.⁴⁸⁰ Seine Präsenz in der Öffentlichkeit verknüpfte er stets mit kanonischen Handlungen: Er spendete Fisch für die Klöster⁴⁸¹ und stiftete Betten für die Krankenhäuser *Sant'Anna* und *dei Servi*.⁴⁸² Am Gründonnerstag inszenierte er im *Palazzo Corte* das letzte Abendmahl, bei dem er die Füße einer Gruppe von Armen wusch.⁴⁸³ Dieser unterwürfige Akt charakterisierte ihn als demütigen Herrscher auf der einen Seite, auf der anderen evozierte er damit eine Assoziation seiner Person mit dem Sohn Gottes.⁴⁸⁴

⁴⁸⁰ Caleffini/Pardi 1938-1940, Bd.I, 89. Eintrag vom Mai 1475: „*Il duca ogni mattina ascoltava la Messa, cantata dai suoi cantori, con la sua famiglia; ma raramente vi assistevano i suoi fratelli e gentiluomini, perchè durava molto. E non mancava giorno che il principe non si recasse a visitare qualche chiesa, per lo più non si recasse a visitare qualche chiesa, per lo più 'Nostra Dona de Corte'*“. [Auffallend ist, dass nur Ercole und seine Familie als besonders fromm bezeichnet werden, die anderen Familienmitglieder und Adligen seien zu bequem, um jeden Tag den langen Messen zu folgen. Diese Aussage ist eine indirekte Herabsetzung der potentiellen politischen Konkurrenz.

⁴⁸¹ Sabadino/Gundersheimer 1972, [93r], 95.

⁴⁸² Tuohy 1996, 167, Anm. 18.

⁴⁸³ Arienti/Gundersheimer 1972, [84r], 88: „[...] *venuto il giorno dela gioba sancta, tredici invitati poveri condure, ali quali habundantemente prandio dansti e tu istesso in mensa administrandoli, depoi desenati che hebbeno, li piedi lavasti in memoria et reverentia quanto Ihesu Christo lavoe li piedi ali suoi Apostoli sanctissimi.*“

⁴⁸⁴ Das Ritual der Fußwaschung der Armen am Gründonnerstag übernahm Ercole von seinem Schwager Alfonso von Neapel vielleicht auf Anraten seiner Frau Eleonora von Aragon, die am Hof ihres Bruders aufgewachsen war und von der Macht solcher offiziellen Rituale wusste. Zu Alfonsos Fußwaschungen

Der enge Kontakt zu seinen Untertanen war bestimmt von religiösen Akten und mildtätigen Gesten, auf die Ercoles Regentschaft fußte und die das Bild des gottesfürchtigen Herrschers vermitteln und bestärken sollten. Im Zuge der *Addizione Ercolea* ließ er in den neuen Stadtgebieten die vier alten Kirchen *Santa Maria della Rosa*, *San Gabriele*, *San Cristoforo* sowie *Santa Maria degli Angeli* erneuern⁴⁸⁵ und die drei Gotteshäuser *San Benedetto*, *San Giovanni Battista* und *Santa Maria della Consolazione* neu erbauen.⁴⁸⁶ Überdies gründete Ercole während seiner Herrschaft insgesamt sechs neue Glaubensgemeinschaften, von denen fünf in der *Terra Nova* angesiedelt waren.⁴⁸⁷ Die Präsenz seiner religiösen Stiftungen war in der Stadt Ferrara somit allgegenwärtig. Das Konvent *Santa Caterina da Siena* ließ er eigens für die Überführung der später selig gesprochenen Lucia Brocadelli errichten, die bereits zu Lebzeiten aufgrund ihrer Stigmata

siehe Rosenberg 1998, 113, Anm. 32. Caleffini berichtet, dass Ercole das Ritual erweiterte und am Gründonnerstag des 4. April 1493 unter den Bedürftigen Essen und Kleidung verteilte. Der Speisung folgte eine Fußwaschung und Ankleidung der Armen. Auch Eleonora bediente 13 Frauen, wusch ihnen die Füße und bekleidete sie. Siehe Caleffini/Pardi 1939-1940, Bd.II, 361, Eintrag vom 4. April 1493: „4. aprile, Giovedì Santo. Il duca dette desinare 147 poveri, servendoli con i suoi figli e fratelli; ed essi ebbero „tribiani bonissimi, pessi alesi et rosto, fritelle et fritti et confectione in quantitate“. Poi il duca andò a desinare e dormì un poco, e dopo egli e altri di Sua Casa lavarono e baciarono i piedi ai poveri e li rivestirono. E la duchessa, secondo suo costume, dette un bel desinare a 13 donne, servendole a tavola; le rivestì di panno berrettino e lavò loro i piedi.“

⁴⁸⁵ Bei *Santa Maria della Rosa* handelte es sich um eine Terziarierkircher, eine Laiengemeinschaft, die nach der Regel des Heiligen Hieronymus lebte, aber dennoch ihren weltlichen Tätigkeiten nachging. Siehe dazu Tuohy 1996, 386. *San Gabriele* befand sich vor den Toren der Porta San Biagio und wurde im 13. Jh. mit einem angegliederten Krankenhaus erbaut und 1489 auf Veranlassung von Eleonora von Aragon als Karmeliterinnenkloster neu gegründet. Ercole spendete zur Sanierung des Komplexes die sehr hohe Summe von 2000 Dukaten, die Arienti/Gundersheimer 1972, 74, [64r] als Inbegriff von Ercoles Magnifizenz preist. So schreibt er: „*Che diremo dela magnificentia anchora del monastero in cui dimorano le observante monache del divo Gabriel del'ordine carmelitan, novamente redrizato, in lo quale già li ha speso in edificii più de ducati duomila con grande splendore?*“ Das Kloster *San Cristoforo* wurde ursprünglich von Borso im Jahre 1452 gegründet. Ercole erweiterte den ursprünglich schlichten einschiffigen Komplex im Jahre 1498 um 12 Kapellen, jeweils sechs auf jeder Seite. Dazu Brisighella 1991, 176. Ercoles Grabeskirche *Santa Maria degli Angeli* wurde 1403 von Niccolò III. aufgrund der Nähe zur Villa *Belfiore* als *Santa Maria Belfiore* erbaut und 1439 aufgrund päpstlicher Privilegien in *Santa Maria degli Angeli* umbenannt. Die Kirche wurde wohl während der Auseinandersetzungen mit Venedig stark in Mitleidenschaft gezogen, so dass sie Ercole 1494 wieder aufbauen ließ und um vier Kapellen erweiterte. Siehe Tuohy 1997, 379ff.

⁴⁸⁶ Zu dem Benediktinerkloster *San Benedetto*, das Ercole 1496 erbauen lies, siehe Tuohy 1996, 369. Die Kirche *San Giovanni Battista* des Tertiärerordens wurde 1496 auf Geheiß des Herzogs erbaut. Sabadino beschreibt, dass Ercole der Glaubensgemeinschaft Land im Wert 2500 Dukaten übertrug. Siehe Arienti/Gundersheimer 1972 73f., [63v-64r] und Tuohy 1996, 377f. Die Kirche *Santa Maria della Consolazione* wurde 1501 von Ercole - laut den Quellen nach seinen Entwürfen - erbaut. So steht es zumindest im Pardi, *Diario Ferrarese*, 1928-1933, im Eintrag vom 5. April 1501, 268.11: „*fu dato principio ad hedificare in Ferrara la giesa de madona Sancta Maria Consolatione, et andoli il duca Hercole in persona a designarla.*“ Zitiert nach Tuohy 1996, 382,f.

⁴⁸⁷ In der *Terra Nova* waren die Gemeinschaften *Santa Caterina da Siena*, *S. Giovanni Battista*, *S. Maria della Consolazione*, *S. Maria delle Grazie* und *S. Rocco* angesiedelt. *Santa Maria della Concezione* befand sich hingegen im alten Stadtkern. Dazu Tuohy 1996, 177f.

als Heilige gefeiert wurde.⁴⁸⁸ Dadurch, dass Ercole die junge Frau nach Ferrara brachte, bereicherte er die Stadt und wertete die neuen Stadtgebiete auf, in der sich ihr Kloster befand. Als ihr Gönner und Protegé trat Ercole zugleich als Wohltäter der Stadt auf und verschaffte sich durch ihre Anwesenheit weitere Sympathien in der Bevölkerung.⁴⁸⁹ Für die im zweiten Weltkrieg zerstörte Tertiärerkirche *Santa Maria della Rosa*⁴⁹⁰ stiftete er neben drei neuen Kapellen⁴⁹¹ zusammen mit seiner Frau Eleonora auch die Beweinungsgruppe des Guido Mazzoni, in der er sich selbst als Heiliger Josef von Arimathia und Eleonora als Maria Keophas darstellen ließ⁴⁹² (**Kat. Nr. 3.1.C.1**). Ercole verneigt sich hier vor dem aufgebahrten Leichnam Christi, prächtig gekleidet in seinem Eichhörnchenfellmantel und seiner Lammfellmütze ist er auch durch seine Physiognomie als Herrscher Ferraras identifizierbar.⁴⁹³ Gramaccini hat darauf hingewiesen, dass das Tragen des Hutes in Gegenwart Christi eine grobe Missachtung darstellte.⁴⁹⁴ Die Kopfbedeckung, das sog. Baret, erfüllt hier allerdings eine ganz bestimmte Funktion: Sie kennzeichnet Ercole als Herrscher über Ferrara. So ist Ercole auf mehreren offiziellen Portraits damit abgebildet.⁴⁹⁵ Die Beweinungsgruppe ist in Analogie zu den Prozessionen und christlichen Riten zu verstehen: Ercole zeigt sich als gottesfürchtiger und volksnaher Herrscher, der als Edelmann doch Teil seines Hofstaates ist. Die ferrareser

⁴⁸⁸ Zum Verhältnis zwischen Ercole I. und Lucia Brocadelli da Narni siehe Herzig 2008, 97ff.; Matter 1996, 168-176; Zari 2001, 102-112.; dies. 2006, 116-130 und Kapitel 5.1 „Die tugendhafte Herrscherin im öffentlichen Licht“ dieser Arbeit.

⁴⁸⁹ Rosenberg 1998, 146.

⁴⁹⁰ Bei Santa Maria della Rosa handelte es sich um eine Tertiärerkirche, eine Laiengemeinschaft, die nach der Regel des heiligen Hieronymus lebte, aber dennoch ihren weltlichen Tätigkeiten nachging. Zum Orden der tertiärer siehe Conti 2003, LMA, VIII, Sp. 556-559.

⁴⁹¹ Pardi, *Diario Ferrarese*, 1928-1933, Eintrag aus dem Jahre 1495, 167.16. zitiert nach Tuohy 1998, 387, Anm. 192.

⁴⁹² Zur Beweinungsgruppe siehe Kapitel 5.1.1.1 „Die Demut vor Gott: Eleonoras und Lucrezias Es sind keine öffentliche Darstellung ihres Glaubens“ dieser Arbeit. Ob nun Ercole oder Eleonora die Gruppe in Auftrag gab ist nicht überliefert, es ist davon auszugehen, dass die Beweinungsgruppe eine gemeinsame Kommission darstellte..

⁴⁹³ Siehe Gramaccini 1983, 36, Anm. 81 und Kapitel 5.1.1.1 „Die Demut vor Gott: Eleonoras und Lucrezias öffentliche Darstellung ihres Glaubens“ dieser Arbeit. Gramaccini widerspricht Verdon zu Recht, dass es sich hier nicht um Ercoles Alltagskleidung handeln kann. Solche teuren Gewänder dienten Repräsentationszwecken und wurden zu besonderen Anlässen getragen. Es handelte sich dabei um ein höfisches Festgewand. Siehe dazu Verdon 1975, 49. Auch Gian Galeazzo Visconti trug bei seiner Krönung in Mailand ebenfalls einen im Inneren mit Eichhörnchenfell gefütterten Umhang, der ihm zuvor von einem Legaten des Kaisers als Zeichen seiner Fürstenwürde umgelegt worden war. Dazu Levi Pisetzky 1955, 887 und Gramaccini 1983, 36, Anm. 81.

⁴⁹⁴ Ebd. 1983, 19.

⁴⁹⁵ Das Baret begegnet sowohl beim Portrait Ercoles in der *Genealogie der Este* (**Kat. Nr. 3.1.B.1**) als auch auf der *Hochzeitsmedaille* des Sperandio (**Kat. Nr. 3.1.A.1**) und auf dem *Portrait Ercoles* des Dosso Dossi nach einem verschollenen Original des Ercole des Roberti (**Kat. Nr. 2.1.B.2**).

Gruppe dient somit nicht nur einem religiösen Andachtszweck, sondern unterstreicht ganz deutlich die persönlichen Ambitionen des neuen Herrscherpaares.⁴⁹⁶

Die Verbindung Eleonoras und Ercoles zwischen der weltlichen und christlichen Kontemplation kulminiert in der Figurengruppe Mazzonis und ihrem Aufstellungsort in der Kirche *Santa Maria della Rosa*. Durch die Platzierung der Beweinungsgruppe in der Tertiärerkirche gelingt es dem Herrscherpaar die jährlich aufgeführten - jedoch temporären - Passionsspiele, die in der Beweinung des toten Christus kulminierten und denen sie prominent auf der Bühne beiwohnten, in eine immanente Instanz zu wandeln und in das Bewusstsein der Bevölkerung zu verankern.⁴⁹⁷

Die Bauten und Renovierungen der großen Anzahl von Kirchen sind sicherlich zum Teil als Akt der Devotion zu verstehen, bilden jedoch zusammen mit Ercoles öffentlichen Gesten ein Mittel der politischen Propaganda religiöser Inszenierungen. Besonders hinsichtlich der politischen Wirrungen des Herzogtums, welches 1485 sich auf dem Gipfel der Spannungen mit der Republik Venedig befand, ist es durchaus verständlich, dass identitätsstiftende Maßnahmen vonnöten waren, das Volk an sich zu binden. Man zeigte sich als gottesfürchtiger und milder Regent, verwies jedoch auch darauf von Gott eingesetzt worden zu sein.⁴⁹⁸

Ercoles Sohn Alfonso förderte im Gegensatz zu seinem Vater kaum Kunst mit religiösem Inhalt. Überdies sind nur wenige Aufträge mit christlichen Themen von seinem

⁴⁹⁶ Der Auftrag der Este erbrachte Mazzoni einen beachtlichen Bekanntheitsgrad und so fertigte er 1491 ebenso für Eleonoras Bruder Alfonso von Aragon in Neapel für *Sant'Anna ai Lombardi di Monteoliveto* ebenfalls eine solche Beweinungsgruppe an, die bereits ein Jahr später vollendet war. Siehe dazu Verdon 1975, 156, Anm.1 und Lugli 1990, Abb. 45 und Abb. 46. Darüber hinaus erhielt Mazzoni Aufträge für Beweinungsgruppen in Busseto, Crema, Reggio, Cremona und Venedig. Ebd. 1975, 254, Anm. 1, sowie Venturi, 1890, 7ff. Nachdem Karl VIII. Neapel eroberte, wechselte Mazzoni den Auftraggeber und wurde Hofbildhauer von Karl VIII. und von Ludwig XII. Erst im Jahre 1516 kehrte er nach Modena zurück und verstarb zwei Jahre später. Im Vergleich zu seinem Schwager Ercole zeigte sich Alfonso II. als demutsvoller Josef von Arimathia; er kniet mit schmerzzerfüllter Mimik vor dem Leichnam nieder und trägt eine Mönchskutte. Tritt Ercole dem toten Christus als souveräner Herrscher entgegen, so lässt sich sein Schwager Alfonso II. von Aragon als untertäniger Gottesdiener portraitieren. Zur neapolitanischen Beweinungsgruppe siehe auch Lugli 1990, 328ff. Während sich Ercole gegen seine innen- und außenpolitischen Freunde durchsetzen konnte, wurde Alfonso 1494 von König Karl VIII. vertrieben und musste auf die Königskrone verzichten. Dazu Gramaccini 1983, 19.

⁴⁹⁷ Mehrere Quellen berichten von den Passionsspielen, die Ercole und Eleonora veranstalteten und denen sie beiwohnten. Unter anderem der Chronist Zambotti. Siehe Zambotti/Pardi, 1934-1937, 90. Zu den Quellen siehe Gramaccini 1983, 38, Anm. 102. Gramaccini knüpft zu Recht die Verbindung zwischen den Passionsspielen und der höfischen Theaterkultur. Ebd. 1993, 38, Anm. 102. Zu der Tradition der Passionsspiele unter Ercole I. siehe auch den Aufsatz von Seragnoli 2003, 23-48.

⁴⁹⁸ Es sind keinerlei Nachweise über Aufträge Ercole d'Estes von Bildern religiösen Inhalts an die Hofmaler Ercole Tura oder Ercole de Roberti erhalten geblieben, doch die Vielzahl christlicher Leinwände beider Künstler weist darauf hin, dass einige davon von Ercole in Auftrag gegeben worden sein könnten. Siehe dazu Manca 1992, 66.

Hofmaler Dosso Dossi erhalten geblieben.⁴⁹⁹ Dennoch ist davon auszugehen, dass Dosso einige Gemälde religiösen Inhalts für die Privatkapelle des Herzogs in der Landresidenz *Belvedere* beigesteuert hat. So war er dort seit 1519 auch maßgeblich an den Dekorationen der Räume beteiligt.⁵⁰⁰ Erst in den späten Jahren seiner Regentschaft beauftragte Alfonso Dosso nachweislich mit zwei Altarbildern, die er zusammen mit seinem Bruder Battista Dossi ausführte. Hintergrund der Aufträge waren die politischen Ereignisse um die Städte Modena und Reggio, die 1510 Alfonso von Papst Julius II. entrissen und ihm erst durch Karl V. nach seiner Krönung in Bologna 1530 zurückgegeben worden waren.⁵⁰¹ Als Akt der Dankbarkeit beauftragte er Dosso (wahrscheinlich in Zusammenarbeit mit seinem Bruder Battista) 1534 mit der *Geburt Christi mit drei Gläubigen und Gottvater* (**Kat. Nr. 2.3.B.11**) für die zwei Jahre zuvor errichtete Kapelle des Domes zu Modena.⁵⁰²

Alfonso lässt sich selbst auf der Tafel nicht abbilden, noch ist ein Hinweis auf ihn oder seine Familie zu finden. Die von Alfonso gestiftete Altartafel basiert auf dem Bedürfnis privater Devotion, es ging ihm hier nicht primär darum, sich als Stifter zu feiern und zu repräsentieren, vielmehr scheint er aufgrund der gewonnenen Schlachten das Verlangen nach einer stillen und zurückgenommenen Spende verspürt zu haben.

⁴⁹⁹ Die bekanntesten Altartafeln schuf Dosso nicht für den Herzog, sondern für andere Adlige oder im Auftrag von den Kirchen selbst. Am bekanntesten ist der sog. *Polittico Costabili*, den Dosso zusammen mit Benvenuto Tisi, genannt Garofalo, im Jahre 1513 für den Hauptaltar der Kirche *Sant'Andrea* im Auftrag von Antonio Costabili, einem Diplomaten an der Seite Alfonsos, schuf. In der Mitte thront Maria mit dem Jesuskind und dem kleinen hl. Johannes umgeben von weiteren Heiligen. Rechts und links befinden sich unten der hl. Sebastian und der hl. Georg, darüber die heiligen Ambrogius und Augustinus, sowie über allen in der Mitte oben der auferstehende Christus. Siehe dazu Franceschini 1995, 110-115; Humfrey 1998a, 98ff., Nr. 6. Auf Geheiß der Bruderschaft *Mensa Comune* schuf er ein weiteres Altarbild für den Dom zu Modena mit dem Martyrium des hl. Sebastian. Ebenso bekannt ist das Altarbild mit dem hl. Sebastian für die Kirche *Santissima Annunziata* in Cremona aus dem Jahre 1526, heute in der Brera in Mailand. Dazu siehe ebd. 1998a, 10f., 43, 167, 179, 195f., 246, 185 Abb. 8.

⁵⁰⁰ Bayer 1998, 44.

⁵⁰¹ Gibbons 1968, 230, Kat. Nr. 107 und Ballarin 1994 -1995, I, 361, Kat. Nr. 486.

⁵⁰² Die Altartafel wurde jedoch erst nach Alfonsos Tod 1536 aufgestellt. Siehe Bayer 1998, 43. Die Zuschreibung kann nicht endgültig geklärt werden. Die Quellen geben wenig Auskunft und auch aufgrund stilistischer Kriterien kann man keine genaue Zuordnung vornehmen. Siehe dazu **Kat. Nr. 2.3.B.11**. Campori 1880, 84 hat mehrere Dokumente publiziert, die Zahlungen an Dossi für zwei Gemälde belegen. So heißt es unter anderem, dass dieser am 20. Dezember 1534 102 Dukaten erhalten hat, *per conto de due quadri che lui fa per S.N. per mandarli fora*. Zitiert nach ebd. 1880, 84. Dieser Eintrag in das Spesenbuch wird mit dem des 30. Mai 1535 in Verbindung gebracht, in dem Dosso nochmals 30 Lire erhält *per conto di lavorare la ancone cioè adorare li adornamenti delle ditte quali fa fare lo Ill. Mo S. re Nro per mandare a Modena e a Reggio*. Zitiert nach Campori 1880, 85. Dass die Zahlungen nur an Dosso getätigt wurden, widerspricht laut der Forschung (Mezzetti 1965a, 41) nicht einer Zusammenarbeit beider Brüder an den zwei Gemälden, wie es der Chronist Lancellotti hinsichtlich der Tafel in Modena bestätigt: *„fatta de mano de Mro... fratello de Mro Dosso ex.mo depintore“*. Zitiert nach Mezzetti 1965a, 40. Der Chronist ist ungenau in seiner Erinnerung, so kann er sich nicht an den Namen des Battista entsinnen.

Auch die zweite Altartafel mit der Darstellung des *Heiligen Michael im Kampf mit dem Teufel und Himmelfahrt Mariens* (**Kat. Nr. 2.3.B.12**) für den Dom in Reggio entstand aufgrund seines Versprechens, welches er den Einwohnern gegeben hatte, bei der Rückführung der Stadt dem heiligen Michael ein Altarbild zu widmen.⁵⁰³ Wie auch bei der Altartafel in Modena findet sich kein Hinweis auf Alfonso als Auftraggeber.⁵⁰⁴

Alfonso inszenierte seinen Glauben nicht öffentlich, die Altartafeln entstanden vielmehr als Stiftungen für das Volk und als devotionaler Akt für seine militärischen Erfolge. Im Gegensatz zu seinem Vater, der den Glauben als Pfeiler seiner Macht instrumentalisierte und permanent zu Propagandazwecken nutzte, trat Alfonso in der Öffentlichkeit nicht als besonders gottesfürchtiger Regent auf.

Die drei Devotionalien Alfonsos für die Kathedralen in Modena (**Kat. Nr. 2.3.B.11**) und Reggio (**Kat. Nr. 2.3.B.12**) sowie die Votivplaketten für *San Giorgio Fuori le Mura* (**Kat. Nr. 3.2.C.1a-c**) in Ferrara unterscheiden sich grundlegend von den Aufträgen seines Vaters Ercole: Alfonso erfüllt die von der Gesellschaft auferlegten Verpflichtungen eines Regenten. Nach militärischen Erfolgen war es üblich, durch Stiftungen öffentlich Gott zu danken und in Kirchen Altarbilder zu spenden.⁵⁰⁵ Alfonso erfüllte diese Auflagen im Rahmen des Vorgesehenen, folgte allerdings nicht dem Vorbild seines Vaters, der sakrale Kunst als Ausdruck seiner Herrschaft instrumentalisierte.

Auch Francescos Aufträge religiöser Kunst im öffentlichen Raum sind überschaubar. Sein berühmtester Auftrag religiöser Kunst ist die *Pala della Madonna della Vittoria* (**Kat. Nr. 2.2.B.4**), die er Andrea Mantegna 1495 anlässlich der gewonnenen Schlacht von Fornovo in Auftrag gab. Das Gefecht, das sowohl die Franzosen als auch die Venezianer unter Führung Francescos als Sieg für sich verbuchten und die objektiv als unentschieden zu bewerten ist, nahm der Markgraf zum Anlass, sich als Befreier Italiens feiern zu lassen.⁵⁰⁶ Anlässlich des Sieges ließ er zuerst die Kirche *Santa Maria della Vitto-*

⁵⁰³ Dosso wurde 1533 und 1534 für die beiden Gemälde bezahlt, wobei die *Geburt Christi* erst nach dem Tod Alfonsos im Jahre 1536, aufgehängt wurde. Es bleibt somit ungewiss, ob die Tafel vor seinem Ableben bereits vollendet war. Zu den Aufträgen siehe die Dokumente bei Campori 1880, 83-88. Für die Altartafel in Reggio Emilia siehe Monducci 1985, 252f. und Bayer 1998, 43.

⁵⁰⁴ In Ferrara selbst, dem Hauptsitz seiner Macht, stiftete der Herzog zusammen mit seiner Frau Lucrezia nur eine zumindest uns bekannte Votivgabe: Drei Silberplaketten für den Reliquienschrein des heiligen Maurelius, dem Schutzpatron der Stadt, in der Kirche *San Giorgio Fuori le Mura*. Ausführender Künstler war der Graveur und Juwelier Giovanni Antonio da Folignano, der bereits mehrmals für die Este tätig war. Siehe dazu **Kat. Nr. 3.2.C.1a-c**. Zu Giovanni Antonio Lej siehe Forrer 1904-1930, II, 118; Bulgari 1974, 368-371, Rossi Guzzetti 1985, 143ff. und Lorioli 1993, 36; Franceschini 1997, 152, 480.

⁵⁰⁵ Siehe die nachfolgenden Ausführungen zur *Madonna della Vittoria* von Mantegna für Francesco II.

⁵⁰⁶ Siehe Kapitel 3.2 „Isabella d’Este und Francesco Gonzaga“ dieser Arbeit.

ria im Zentrum errichten, die Mantegnas Altarbild beherbergen sollte.⁵⁰⁷ Francesco finanzierte den Bau des Gotteshauses und das Altarbild nicht aus eigenen Mitteln, sondern mit der Pfändung eines jüdischen Bankiers, dessen Haus enteignet, abgerissen und an dessen Stelle die neue Kirche errichtet wurde.⁵⁰⁸ Zuvor erlegte Francesco diesem Mann eine Geldbuße auf, mit der er Mantegna für die Anfertigung der Leinwand bezahlte.⁵⁰⁹ Anfangs sah die Komposition vor, dass der Markgraf zusammen mit seiner Frau Isabella und seinem Bruder Kardinal Sigismondo abgebildet werden sollte, letzten Endes entschied er sich jedoch dagegen und ließ sich alleine auf der Altartafel portraieren.⁵¹⁰ Ursprung des Auftrages war das Drängen des Eremiten-Mönches Girolamo

⁵⁰⁷ Keine Dokumente sind erhalten, die Auskunft über den Architekten und die Baumaßnahmen der Kirche geben. Siehe dazu Bazzotti 2006, 206f.

⁵⁰⁸ Ebd. 2006, 201f. Francescos Vorgehensweise entsprach eigentlich nicht seinem späteren Habitus gegenüber Juden. 1513 erließ er ein Dekret, welches die Folterung von Juden verbot. Siehe Katz 2000, 479, Anm. 10. Die Pfändung und der Abriss des Hauses zum Bau der Kirche sowie die Stiftung des Gemäldes des Andrea Mantegna mit den Geldern des Daniele da Norsa zeigen deutlich, dass politische Propaganda für Francesco höchsten Stellenwert besaß und vor moralischen Ambitionen gestellt wurde. Judenfeindlichkeit war in Mantua um 1500 keine Seltenheit; Francescos Verhalten scheint den Stimmungen in der Stadt entsprochen zu haben. Siehe dazu Katz 2000, 482.

⁵⁰⁹ Brief Francesco II. an einen Bruder Sigismondo Gonzaga in Mantua, datiert auf den 18. August 1495, AG, B. 2961, lib. 4, c. 70: „[...] *la signioria vostra voglia ordinare che Daniel hebreo da Norsa facia fare inanti la casa sua, in el loco dove era prima, una imagine de la gloriosa vergene Maria che costi centodiece ducati d'oro facta per mane de messer Andrea Mantinea, che meriti tal percio, et questi denari esso Daniel debba havere sborsati in termino de tri giorni dopoi facto il commandamento [...]*.” Zitiert nach Bourne 2008, 369f., Dok. Nr. 104.

⁵¹⁰ Zuerst war geplant, dass Francesco mit seiner Frau und seinem Bruder abgebildet werden sollte; dies geht aus einem Brief von Fra Girolamo da Redini an den Markgrafen hervor, datiert auf den 8. August 1495, AG, b. 2447, c. 381, hervor: „[...] *Ho solecitato fino a questo di di far che quella benedetta imagine di nostra Donna che fu fatta disfare per li zudei a spese sue si rifaza bella e ornatissima, e quanto più nobile e divota si può, per placare el suo dulcissimo figliol Christo Iesu, el qual troppo grandemente lo havèia havuto per male. Signior mio caro, credete che questi non sono sogni. Dio ne ha mostrati gran segni, li quali voi anchora voi li intenderete puoi. Ma fra li altri aviso che, zionto ch'io fui a casa, subito dui veri amici de Dio mi venerno trovare, non sapendo l'un de l'altro, et io non li parlai mai più né li conoscia, e qui me diederno due mirabil visione di essa benedeta imagine. Tuta la città ne ha gran consolation che la si faccia [...]* In questo mezo messer Andrea Mantinea a gran pregieri del reverendissimo monsignior fratel vostro farà el quadro d'essa imagine, e voi armato como capitano victorioso sareti cum vostri fratelli sotto el manto da un canto, da l'altro la illustrissima consorte vostra, che sarà un opra nobilissima.” Zitiert nach Bourne 2008, 368f., Dok. 103. Letzten Endes entschied sich Francesco jedoch, allein auf dem Altarbild abgebildet zu werden. Siehe dazu den Brief des Girolamo Redini an Markgraf Francesco Gonzaga, datiert auf den 29. August 1495, AG., B. 2447, c. 380: „[...] *monsignior vostro fratello [...]* sua signioria reverendissima ordena, presente el consiglio vostro, che messer Andrea Mantinea gli facia dui sancti, uno per lato a la Madonna, che tengono el manto suo, sotto el quale ha a essere vostra signioria armato, cioè san Zorzi et san Michele, che molto a tuti piaque, ma maxime a me, per le parolle che saviamente e credo ispirato da Dio lui sogginuse, dicendo che questi dui sancti erano victoriosi, l'uno per lo corpo, l'altro per l'anima, e che quelli cum la sanctissima madre de Christo devotissima advocata vostra e speranza unica, dariano victoria a vostra signioria illustrissima, et disse finalmente che sperava de vederuna bella divotione in quello loco [...].” Zitiert nach Bourne 2008, 371f, Dok. Nr. 106. Siehe dazu auch Katz 2000, 478, Anm.16. Es war unüblich bei gestifteten Altarbildern nur einen Ehepartner abzubilden, in der Regel wurden rechts und links gegenüber beide Gatten dargestellt, so wie z.B. auf der *Pala Sforzesca* in der Brera in Mailand, auf dem sowohl il Moro als auch seine Frau Beatrice d'Este dargestellt sind.

Redini, Berater des Markgrafen, die Stadt benötige eine solche Votivgabe.⁵¹¹ Hier kommt deutlich zutage, dass solche Stiftungen essenziell für die Bindung des Volkes an den Herrscher waren und auch vorausgesetzt wurden. Mantegna fertigte schließlich die Tafel, auf der Francesco in Rüstung vor der auf Podest thronenden Muttergottes kniet, auf deren Schoß das Christuskind die Finger zum Segen erhoben hat.

Francesco verherrlichte seinen Sieg in der Altartafel und verzichtete dabei auf die übliche Darstellungsform, bei der die Ehefrau ebenfalls mit abgebildet wurde. Auch Longinus verweist auf den siegreichen Herrscher. Das Altarbild wurde ein Jahr nach der Schlacht am 6. Juli 1496 zum einjährigen Jubiläum feierlich in einer Prozession, die vor seinem Regierungssitz, dem Palazzo San Sebastiano, begann, zur Kirche überführt, vor der ein feierlicher Gottesdienst abgehalten wurde. Obwohl der Markgraf dem Spektakel nicht beiwohnen konnte, da er sich erneut auf dem Schlachtfeld befand,⁵¹² inszenierte er eine Aufführung, bei der das Gemälde auf einer von 20 Männern getragenen Bühne transportiert wurde, auf der sich ein als Gottvater verkleideter Mann, sechs singende Engel und zwei Propheten befanden. Die Vorhut bestand aus 12 Männern, die die Apostel repräsentieren sollten.⁵¹³ Bereits einen Monat später berichtet ein gewisser Benedetto Capilupi dem Markgrafen, dass die Kapelle oft besucht werde und die Menschen ihre

⁵¹¹ S.o. Anm. 510 dieser Arbeit, Brief des Girolamo da Redini an den Markgrafen hervor, datiert auf den 8. August 1495, ASMn, AG, b. 2447, c. 381: „[...] *Tuta la città ne ha gran consolation che la si faccia [...]*.” Zitiert nach Bourne 2008, 368f, Dok. Nr. 103.

⁵¹² Dies geht aus dem Schreiben seines Bruders Sigismondos hervor, der Francesco detailreich von der Prozession berichtet. S.u. Anm. 514. Isabella, die zu diesem Zeitpunkt hochschwanger war, verfolgte das Geschehen vom Haus ihres Schwagers in der heutigen corso Vittorio Emanuele. Siehe dazu Bozzetti 2006, 205, Anm. 26. Dies geht aus einem Brief der Markgräfin an ihren Gatten hervor, datiert auf den 10. Juli 1496, ASMn, AG, b. 2111, c. 266r-v: „[...] *io per essere nel termine che sono, no possetti andare cum la processione, a pede, ma andai sul Borgo a vederla passare et ritornai in castello passando davanti ad essa nova capella: quale e ben ornata, et la via coperta e molto copiosa de gente [...]*.” Zitiert nach Bazzotti 2006, 205, Anm. 26. Auch publiziert von Kristeller 1902, Dok. Nr. 141, 562.

⁵¹³ Brief Kardinal Sigismondos an Francesco Gonzaga, datiert auf den 6. Juli 1496 ASMn, AG, b. 2111, c. 385: „[...] *Et cossì havemo ordinata una bella processione, la quale questa mattina solemnemente cum tute le regole de' frati e preti s'è facta in questo modo: tutti li religiosi se adunoreno a San Sebastiano cum la mazore parte del populo, dove era exaltata la imagine de la gloriosa Verzene che ha fornita messer Andrea Mantinea, suso uno tribunale grande, adornato molto solemnemente. Et sopra ad essa imagine gli era uno giovane vestito da Dio patre, et dui propheti da ogni canto, da li ladi tri anzoletti che cantavano certe laude, et per terra gli erano gli apostoli. Quando fù il tempo, se levò questoa imagine fin a San Simone, cum tanto numero de persone, maschii e femine, che mai non se fu viste tante in Mantua. Qui era aparechiato uno solemne alstare suso il cantono de la nova capella, dove celebrò una solemne messamesser Christophoro Arrivabeno. [...] Il doppo disnare essa imagine fu collocat al loco deputato, dove non stete tre hore che ge fureno presentate alcune imagine de cera et altri voti, per il che credo che in breve tempo gli accresarà grandissima devocione, et de tuto questo bene la vostra excelsitudine serà causa. Ma ne sto mo' in desiderio grandissimo de intendere che la ne se senta qualche suffragio et che l'habia qualche grande honore e gloriosa victoria, che cossì Idio ge la concede [...]*.” Zitiert nach Bourne 2008, 380f., Dok. Nr. 118.

Votivgaben hinbringen würden.⁵¹⁴ Es wird somit deutlich, dass solche sakrale Stiftungen der Herrscher notwendig waren, damit die Bevölkerung sich mit ihren Herren identifizieren konnte. Der Auftrag für das Gemälde, das - laut Mönch Redini - vom Volk verlangt wurde, wurde von diesem selbst initiiert und entsprang nicht dem Gedankengut des Markgrafen.

Während Ercole Religion täglich instrumentalisierte, beschränkte sich sein Sohn lediglich auf das notwendige Maß an christlichen Devotionalien, Francesco nutzte hingegen seinen militärischen Erfolg und verknüpfte ihn durch eine theatralische Zurschaustellung mit dem Gottesglauben seiner Untertanen. Dabei mag ihn das Vorbild seines Schwiegervaters bezüglich religiöser Inszenierungen inspiriert haben. Francesco setzte sich selbst ein Denkmal, erhöhte sich als militärisch starken Herrscher von Gottesgnaden und erfüllte das Bedürfnis seines Volkes nach sakralen Andachtsgegenständen.⁵¹⁵

Insgesamt zeigen alle drei Regenten durch ihre religiösen Aufträge unterschiedliche Prioritäten und Ziele: Während Ercole d'Este als besonders gläubiger Regent Kirchen stiftete, erneuerte und sich als heiliger Joseph von Arimathia darstellen ließ, so suchte er den christlichen Ritus zu einem Zeremoniell seiner Herrschaft zu instrumentalisieren. Sein Sohn Alfonso folgte dem Beispiel seines Vaters nicht, er fokussierte sich vor allem auf Kunstaufträge, die ihn als starken Regenten und militärischen Feldherren charakterisierten. Die Stiftungen der zwei Altarbilder für die Kirchen in Modena und Parma sind vor allem als private Geste seines Glaubens zu verstehen, und stillen, wie die Korrespondenz zwischen Francesco und dem Mönch Girolamo Redini gezeigt hat, das Bedürfnis des Volkes nach identitätsstiftenden religiösen Gesten seines Regenten. Francescos Stiftung des Altarbildes des Mantegna zeigt, dass er genau dieses Bedürfnis der Massen zu befriedigen suchte, es wurde nicht aus privater Devotion in Auftrag gegeben, sondern auf Druck und Anraten seines Beraters Redini. Francesco inszenierte sich dabei in Rüstung als devoter Herrscher ebenso wie er sich auch auf den Medaillen

⁵¹⁴ Brief des Capilupi an Francesco Gonzaga, datiert auf den 3. August 1495, ASMn, AG, b. 2449, cc. 301-303, publiziert bei Bazzotti 2006, 205, Anm. 28.

⁵¹⁵ Siehe dazu auch die zwei Medaillen des Künstlers Gian Marco Cavalli (**Kat. Nr. 2.2.A.2** und **Kat. Nr. 2.2.A.3**), auf denen sich Francesco als mildtätiger Herrscher darstellen lies, obwohl keine derartige Handlung von ihm in den Quellen überliefert sind. Zu dem Medaillisten und Goldschmied Cavalli siehe Rossi 1888b, 439-454 und Pollard 2007, 144. Dieser war vor allem am Hofe in Mantua tätig und arbeitete neben dem Markgrafen auch für dessen Bruder Bischof Ludovico Gonzaga.

als mildtätiger Regent präsentierte, um von sich dieses Bild in der Bevölkerung Mantuas zu etablieren und aufrechtzuerhalten.

5. Weibliches Mäzenatentum – Selbstinszenierung zwischen gesellschaftlichen Konventionen und persönlichem Streben

5.1 Die tugendhafte Herrscherin im öffentlichen Licht

Eleonora d’Aragona und ihre Schwiegertochter Lucrezia Borgia praktizierten öffentlich ihren Glauben und galten beide im Volksmund als sehr fromme Herrscherinnen, denen zeitweise auch das Attribut „heilig“ nachgesagt wurde.⁵¹⁶ Beide Frauen pflegten dieses Bild mit Bedacht und so ist überliefert, dass Eleonora zusammen mit ihrem Mann am Karfreitag im Büßergewand an der Osterprozession teilnahm und sich so öffentlich ihren Untertanen präsentierte.⁵¹⁷ Die Weichen für Eleonoras Pietät wurden bereits in ihrem neapolitanischen Elternhaus gelegt. Zusammen mit ihrer Mutter suchte sie jeden Tag die Kirche San Pietro Martire zum täglichen Gebet auf.⁵¹⁸ Das Polyptychon für den heiligen Vincenzo Ferrer in der Kirche San Pietro Martire in Neapel wird von einer Predella geziert, die die junge, ca. 15-jährige Eleonora zusammen mit ihrer Mutter und ihrem Bruder Alfonso auf Knien vor dem Altar des heiligen Vincenzo Ferrer im Gebet zeigt.⁵¹⁹ Die mit großer Wahrscheinlichkeit von Eleonoras Mutter, Isabella von Cler-

⁵¹⁶ Zumindest ist diese Zuschreibung für Eleonora von Aragon belegt. Der ferrareser Chronist Caleffini beschreibt Eleonora als heilig, da sie aus ihrer Umgebung das Gesindel, Trinker und Gaukler verbannt habe. Sie ginge oft zur Kommunion und jeden Tag in die Kirche zum Beten; darüber hinaus besuche sie jeden Tag die Schwestern ihres Siehe Caleffini, *Chronica*, fol. 280, zitiert nach Gundersheimer 1984, 53. Obwohl es sich um eine sehr wichtige Quelle für die geschichtlichen Ereignisse Ferraras im Zeitraum von 1471 bis 1493 handelt, wurde die Chronik des Caleffini nie veröffentlicht. Das Originalmanuskript befindet sich heute in der Bibliotheca Apostolica Vaticana, MS Chigiana I, I, 4 *Chronica facte et scripte per Ugo Caleffino*. Künftig zitiert nach Gundersheimer 1984. Lucrezia hingegen hatte zum Zeitpunkt ihrer Vermählung mit Alfonso d’Este aufgrund ihrer zahlreich geschiedenen Ehen einen sehr schlechten Ruf; dieser änderte sich erst nach ihrem Einzug in Ferrara. Siehe dazu die nachfolgende Überlegungen dieser Arbeit.

⁵¹⁷ Anlässlich der Beisetzung Battista Guarinis, dem Lehrer ihrer Tochter Isabella, soll Eleonora ebenfalls im Büßerhemd erschienen sein und sich dabei selbst geißelt haben. Siehe Chappini 1956, 34.

⁵¹⁸ Nach ihrem Tod 1465 wurde Isabella von Clermont in der Seitenkapelle von *San Pietro Martire* beigesetzt.

⁵¹⁹ Die Predella mit der Darstellung *Isabella di Chiaramonte mit ihren Kindern* wurde in der Forschung kaum behandelt. Einen einzigen Beitrag dazu lieferte Rowlands Bryant 2007, 182f. Zur Altartafel des Colantonio siehe De Castris, 1997, 62, Kat. Nr. 7 mit weiterführender Literatur. Auf der neapolitanischen Predella ist die junge Eleonora mit einem schlichten Kleid mit einer weißen Haube dargestellt, nichts

mont Königin von Neapel, um 1465 kurz vor ihrem Tod in Auftrag gegebene Tafel zeugt von der religiös geprägten Erziehung, die Eleonora als Kind genossen hatte.

Das Gemälde stellt die Weichen für Eleonoras zukünftige Auftraggeberschaft und die von ihr gewählten Thematiken, die sich fast ausschließlich auf sakrale Sujets konzentrieren. Frömmigkeit und Gottesliebe werden fortan zu Charakteristika, die in ihren Kunstaufträgen immer wieder hervorgehoben werden. Eleonora und ihr Bruder Alfonso wuchsen in einem stark gläubigen Hause auf, was die Grundlage für ihre spätere Herrschaft bildete.⁵²⁰

Kurz nach ihrer Heirat mit Ercole, noch bevor Eleonora in Ferrara eintraf, entstand 1474 im Rahmen ihrer Hochzeitsreise nach Rom ein Fresko im *Ospedale Santo Spirito*, das einen Teil des Zyklus aus dem Leben Papst Sixtus IV. bildet. Die ausführenden Künstler des Zyklus sind unbekannt; das Eleonora betreffende Fresko zeigt eine vor dem thronenden Papst Sixtus IV. kniende Regentin, die sich zu Boden wirft und ihm die Füße küsst und diesem huldigt.⁵²¹

Pius IV. gab die Fresken anlässlich des Kirchenjubiläums in Auftrag.⁵²² Das Programm hob sich maßgebend von dem anderer caritativer Einrichtungen ab und verherrlichte in erster Linie den Pontifex selbst.⁵²³ Die Darstellung hält die Begegnung Eleonoras mit Sixtus IV. für die Nachwelt fest und zeigt eine weltliche Regentin, die sich dem Oberhaupt des Christentums unterordnet. Obwohl nicht Eleonora, sondern der Pontifex Auf-

deutet auf ihren königlichen Hintergrund hin. Demut und Andacht unter der Schirmherrschaft ihrer Mutter werden hier thematisiert und in einem öffentlichen Kontext zur Schau gestellt. Abbildung ebd.

⁵²⁰ So gab auch Alfonso II. von Aragon eine Beweinungsgruppe für die *Kirche Sant'Anna ai Lombardi di Monteoliveto* in Auftrag, die von Guido Mazzoni ausgeführt wurde. Er selbst ließ sich dabei im Büssergewand als heiliger Joseph von Arimathia abbilden. Siehe dazu Kapitel 4.4.2 „Die Zurschaustellung der Frömmigkeit: Stiftungen und Aufträge im religiösen Kontext“ dieser Arbeit.

⁵²¹ Die Zuschreibung der Künstler ist in der Forschung umstritten. Siehe dazu De Angelis 1961, 92-102. So schwankt die Zuschreibung u.a. von Antonio und Lorenzo da Forlì über Melozzo da Forlì, Pinturicchio, Benozzo Gozzoli bis hin zu den Brüdern Domenico und Davide Ghirlandaio. Zur Zuschreibung der einzelnen Künstler siehe Howe 2005, 105-133 sowie Ritzerfeld 2007, 285, Anm. 1687 [<http://hss.ulb.uni-bonn.de/2007/1083/1083-2.pdf>, letzter Zugriff 11.02.2012] mit weiteren literarischen Hinweisen. Abbildung bei De Angelis 1962, 480, Fig. 112.

Neben dem Papst stehen die zwei Kardinäle Pietro Riario und Giuliano della Rovere. Unter dem Fresko befindet sich die Inschrift „*ELEONORAM FERDINANDI REGIS NEAPOLIS FILIAM DVCI FERRARIAE NVPTVI TRADITIAM ROMA TRANSEVNTEM HONORIFICAE EXIPIT EXICIPIT* [(sic!) Anm.: die grammatikalisch falsche Form EXIPIT wurde vom Schreiber zu EXICIPIT korrigiert] *ET MAGNIFICENTISSIMIS INSVPER DONIS EAM EXORNAT*“. [„Rom empfängt Eleonora, Tochter des Königs von Neapel, Ferdinand, die dem Herzog von Ferrara zur Heirat übergeben wurde, auf der Durchreise mit allen Ehren und stattet sie darüber hinaus mit fürstlichen Geschenken aus.“ Übersetzung der Verfasserin]. Zu den Fresken siehe Lee 1978, 35ff.

⁵²² Alloisi/Cardilli 2002, 29.

⁵²³ Ritzerfeld 2002, 159. [<http://hss.ulb.uni-bonn.de/2007/1083/1083-1.pdf>, letzter Zugriff 11.02.2012].

traggeber des Bildprogramms war, befand sich der Zyklus in einem solch prominenten Kontext, dass ein devotes und frommes Bild der Herzogin von Ferrara in der Vorstellung der Betrachter hervorgerufen wurde. Rezipienten waren Menschen unterschiedlicher sozialer Schichten mit divergierendem Bildungsniveau. Der Raum wurde in erster Linie von Kranken, Bedürftigen, aber auch Pilgern betreten; so waren die beigefügten Inschriften an die humanistisch gebildeten Bürger gerichtet,⁵²⁴ die Eleonora als fromme und gottesfürchtige Frau wahrnahmen.⁵²⁵

Als Papsttochter war auch Lucrezia mit Kunst im religiösen Kontext durchaus vertraut, obgleich ihr Vater in der Kunstförderung eher als weltlicher denn als geistiger Herrscher auftrat.⁵²⁶

Der Chronist Zambotti betont in seinem Bericht über die Hochzeitsfeierlichkeiten Lucrezias und Alfonsos ausdrücklich, dass am 04. Februar 1502 der Herzog und seine Braut Lucrezia mit ihrem Gefolge dem Gottesdienst in der Kirche *Santa Catherina*⁵²⁷ beiwohnten, um sich anschließend mit der Nonne Lucia da Viterbo zu unterhalten, die wie Christus jeden Freitag unter großen Qualen Stigmata erlitt.⁵²⁸ Durch ihre transzendenten Erfahrungen genoss die Ordensschwester in der Bevölkerung Ferraras große Verehrung.⁵²⁹ Zum ersten Mal findet sich hier in den Quellen eine Beurkundung von Lucrezias Devotionalismus und Gottesglauben, der sie während ihres ganzen Aufent-

⁵²⁴ Ebd. 2002, 165f. [<http://hss.ulb.uni-bonn.de/2007/1083/1083-1.pdf>, letzter Zugriff 11.02.2012] und [<http://hss.ulb.uni-bonn.de/2007/1083/1083-2.pdf>, letzter Zugriff 11.02.2012] 281f.

⁵²⁵ Weitere Fresken der Nordwand zeigen auch andere Regenten, die von Papst Pius empfangen wurden. So befinden sich darunter Darstellungen des Königs von Dänemark, von Eleonoras Vater Ferdinand, König von Neapel, dem König von Bosnien und der Königin von Zypern.

⁵²⁶ Das Mäzenatentum des Borgia-Papstes wurde oft gegenüber dem von Sixtus IV. und von Julius II. herabgesetzt. In der Tat förderte er die Künste nicht so nachhaltig wie die Rovere-Päpste, doch hat er vor allem zu dem urbanistischen Ausbau Roms beigetragen. Siehe dazu Poeschel 1999, 49f. und Ausstellungskatalog Borgia 2002, 119-133. Ebd. Sehr gute Zusammenfassung der zwei Phasen des Mäzenatentums Alexander VI. während seiner Kardinalszeit und seines Amtsantrittes zum Papst. Siehe dazu auch Marta 1995, 58. Die bedeutendste urbanistische Maßnahme war der Durchbruch der Via Alessandrina vom Apostolischen Palast zur Engelsbrücke. Die einjährigen Arbeiten an der repräsentativen Prachtstraße wurden ebenfalls zum Jubiläumsjahr 1500 abgeschlossen. Die Via Alessandrina bildete nun einen eindrucksvollen Zugang zum Apostolischen Palast. Durch den Ausbau der Via Pellegrino wurde auch der Zugang vom Vatikan zur Stadt ermöglicht. Obwohl die urbanistischen Umbaumaßnahmen der Straße den Zugang zu Sankt Peter erleichterten, so erfüllte ihre Funktion hauptsächlich durch ihre Ausrichtung auf den päpstlichen Palast dessen Hervorhebung. Auf diese Weise betonte Alexander VI. sein Papsttum und erreichte die herrschaftliche Repräsentation seiner Person und seines Amtes durch den urbanen Ausbau Roms. Die Vorrangigkeit des Palastes hielt sich noch bis zu Bernini, der schließlich durch den Bau der Kolonnaden 1656-1667 die Betonung der päpstlichen Residenz minderte, indem er die Kirche betonte. Siehe dazu: Satzinger 1991, 161; Madonna 1981, 4-9 sowie Poeschel 1999, 49, Anm. 98.

⁵²⁷ Die Kirche *Santa Catherina* gehörte dem Kloster *San Domenico* an.

⁵²⁸ Chronik des Zambotti/Pardi, *Diario Ferrarese*, 1934-1937, 326. Teile des Textes auch abgedruckt bei Pandolfi 2000, 39-44.

⁵²⁹ So sollen laut Zambotti die Menschen immer wieder versucht haben, ihre Wundmale zu berühren. Siehe dazu Zambotti/Pardi, *Diario Ferrarese*, 1934-1937, 326.

halts in Ferrara begleiten wird.⁵³⁰ Auch der Gottesdienst am 06. Februar im Dom zu Ferrara wird explizit in den Quellen hervorgehoben.⁵³¹ Während der Zeremonie wurde die päpstliche Bulle vorgelesen, die Alfonso nach dem Tod seines Vaters Ercole zum Herzog von Ferrara ausrief. Durch die Schwertübergabe vom Vater an den Sohn wurde dieser zum offiziellen Nachfolger gekürt. Der Gottesdienst wurde von Bischof Cerniola, dem Kanzler des Papstes zelebriert und damit der Heiratsvertrag zwischen Alfonso und Lucrezia und den damit verbundenen Privilegien für das Herzogtum Ferrara gefestigt.⁵³²

Seit ihrer Ankunft in Ferrara wurde Lucrezias Gottesglaube in den Quellen konsolidiert, und so galt sie Zeit ihres Lebens als fromme Regentin. Immer wieder zog sie sich in ihr Hauskloster *Corpus Domini* zur Meditation, Besinnung und körperlichen Erholung zurück.⁵³³ Die Entscheidung nach der Totgeburt ihrer ersten Tochter diese Kloster aufzusuchen, muss Lucrezia ganz bewusst getroffen haben.⁵³⁴ Nach einem solchen Rückschlag für die Erbfolge und somit auch für ihre Person konnte sie keine engeren Bande zu den Este ziehen, als öffentlich die geistige Nachfolge Eleonoras anzutreten. Indem sie das Lieblingskloster ihrer Schwiegermutter für ihren Rückzug auswählte, vermochte sie eine undurchdringliche Verbindung zu ihr zu schaffen. Nach Eleonoras Vorbild unterstützte Lucrezia vor allem die ärmsten Klöster der Stadt. So sind in den Spesenbüchern neben dem *Corpus Domini* auch jährliche Zuwendungen an die zwei Klöster *San*

⁵³⁰ Lucrezia war dem dominikanischen Kloster Santa Catherina bis zu ihrem Lebensende sehr verbunden. Während ihrer Zeit in Rom wurde ihr Glauben nie hervorgehoben und auch nicht darüber berichtet. Das Zusammentreffen zwischen der im Volk beliebten Lucia da Viterbo und der neuen Herzogin sollte sicherlich zur Beliebtheit Lucrezias in Ferrara beitragen und ihren schlechten und gottlosen Ruf in Vergessenheit geraten lassen.

⁵³¹ Zambotti/Pardi, *Diario Ferrarese*, 1934-1937, 328.

⁵³² Durch den symbolischen Akt wurde Alfonso zum „*difensore di la fede cristiana*“ ernannt. Siehe Antonelli 1867, 59.

⁵³³ Montanari 2003, 51 und Zarri 2006, 71, Anm. 10 publizierten einen aus dem Jahre 1508 an ihre Schwägerin Isabella d'Este adressierten Brief, den Lucrezia an Heiligabend im Kloster *Corpus Domini* verfasste. Es scheint somit, dass sich Lucrezia vor allem während der kirchlichen Hochämter in das Kloster zurückzog. Siehe ASMn, AG, b. 2, c. 135. Der Brief Lucrezias ist abgedruckt bei ebd. 2006, Appendix II, 301f.

⁵³⁴ Auch nach Geburten nutzte Lucrezia die Abgeschiedenheit des Klosters um sich zu erholen. So berichtet 1502 der ferrareser Chronist Bernardino Zambotti, dass Lucrezia sich nach der wohl traumatischen Totgeburt ihrer ersten Tochter einige Tage mit ihren Hofdamen in das Kloster zurückzog. So berichtet der Chronist Zambotti/Pardi, *Diario Ferrarese*, 1934-1937, 342: „*La illustrissima signiora Lucrezia Borgia, moglie de lo illustrissimo signiore don Alphonse da Este, se partì de Castel Vecchio, dove la soleva abitare, e andò a stare in lo monasterio del Corpo de Cristo con poche donne, per qualche zorni, per il male epsa ha patito del parto ha facto, per avere dispersa una puta de mixi oto più di fà*“. Siehe auch Zarri 1998, 106. Es gibt mehrere Belege dafür, dass das Kloster *Corpus Domini* Eleonoras Lieblingskloster war. Siehe dazu auch ebd., 104ff. Der Chronist Zambotti berichtet mehrere Male über Eleonoras Beziehungen zu den Klarissen.

Gabriele und *Sant'Agostino* dokumentiert, die ebenso in der Gunst ihrer Schwiegermutter standen.⁵³⁵

Religion und öffentliche Gesten ihres Glaubens spielten für die Este eine große Rolle, Savonarola und seine Anhänger wurden von Ercole I. und seiner Frau Eleonora unterstützt und gefördert. 1496 führte Ercole religiöse Reformen in Ferrara durch, die auf der Lehre Savonarolas beruhten.⁵³⁶ Darüber hinaus finanzierte er teilweise die Publikation einiger seiner Schriften.⁵³⁷ Ercole selbst setzte alles daran, die durch Stigmata bekannt gewordene und später seliggesprochene Anhängerin Savonarolas Lucia Broccadelli da Narni nach Ferrara zu holen, indem er auch nicht vor einer Entführung der Ordensfrau aus Brescia zurückschreckte.⁵³⁸ Für sie und ihre Klosterfrauen ließ er eigens das Kloster *Santa Caterina da Siena* errichten.⁵³⁹ Durch ihre Stigmata war Lucia dei Narni ein Magnet für die Massen. Ihre Überführung nach Ferrara war für die Este sicherlich nicht nur durch religiöse, sondern vor allem auch durch politische Motivation geleitet.⁵⁴⁰ Obwohl keine schriftlichen Zeugnisse über Lucrezias Haltung gegenüber den Anhängern Savonarolas überliefert sind, scheint eine Abneigung dieser Strömung sehr wahrscheinlich; predigten diese doch vehement gegen ihren Vater Papst Alexander VI., der den Predigermönch auf dem Scheiterhaufen hatte hinrichten lassen. Trotz der skrupellosen Heiratspolitik, der Lucrezia durch die Hand ihres Vaters unterworfen war, verband Vater und Tochter eine tiefe Zuneigung.⁵⁴¹ Bei ihrer Ankunft in Ferrara zeigte sich Lucrezia zu Lebzeiten ihres Schwiegervaters Lucia Broccadelli gegenüber zunächst wohlwol-

⁵³⁵ Eleonoras Zuwendungen sind in den Spesenbüchern registriert. Siehe ASMo, ASE, Amministrazione dei principi, n. 1130, Memoriale, zitiert nach Zarri 2001, 71, Anm. 16. Unter anderem bezahlte sie auch Handwerker für Reparaturen am Kloster. Siehe Franceschini 1997, 35, Dok. Nr. 16g; 147, Dk. Nr. 166a und d. Für weitere Einträge, die Eleonoras Zuwendungen an das Kloster belegen, siehe das Register bei Franceschini 1997. Das Klarissenkloster *Corpus Domini* war das Hauskloster der Este, in dem auch Eleonora und Lucrezia ihre letzte Ruhestätte fanden. Dazu siehe auch Guzzon 2000, 124ff. Zur Geschichte und der engen Bindung der Este an das Kloster siehe Lombardi 1975, 63ff.

⁵³⁶ Ercole erließ Edikte gegen Blasphemie, Sodomie, Missachtung kirchlicher Feiertage und Glücksspiele. Siehe Herzig 2008, 69ff.

⁵³⁷ Ebd., 69.

⁵³⁸ Zum Verhältnis zwischen Ercole I. und Lucia Broccadelli da Narni siehe Herzig 2008, 97ff.; Tuohy 1996, 176, 180-81, 327, 371, 382, 534; Matter 1996, 168-176; Zarri 2001, 102-112; dies. 2006, 116-130.

⁵³⁹ Das Kloster wurde 1813 durch Napoleons Truppen abgerissen, die Gebeine der bereits 1710 selig gesprochenen Lucia wurden in die Kathedrale von Ferrara an den Altar von San Lorenzo transferiert bis sie schließlich im 19. Jh. erneut nach Narni überführt wurden. Siehe Häuptli 2010, Sp. 208-215.

⁵⁴⁰ Die Überführung der Ordensfrau mag eher von politischen als von religiösen Zielen angetrieben worden sein, so löste ihre Präsenz in Ferrara eine Welle der Euphorie in der Bevölkerung aus. Siehe dazu Tavuzzi 2007, 100ff. Zur Überführung der Ordensfrau nach Ferrara siehe Gandini¹⁴⁹⁹1901.

⁵⁴¹ Lucrezia pflegte ein sehr enges Verhältnis zu ihrem Vater. Beim Ableben Alexander VI. war sie überaus schmerzlich berührt, was aus ihren Kondolenzbriefen hervorgeht. So drückt sie anlässlich des Todes ihres Bruders Cesare in einem Dankesbrief an ihre Schwägerin Isabella d'Este ihren großen Schmerz aus. Siehe Zarri 2006, Appendice, 286.

lend: Auf ihr Bitten hin, erwirkte sie ein päpstliche Breve ihres Vaters Alexander VI., das eine Übersiedlung zweier Mitschwestern aus Viterbo nach Ferrara im Zuge ihrer Hochzeitsreise ermöglichte.⁵⁴² Lucias Schicksal, die wie ihr geistiger Mentor Savonarola immer wieder Papst Alexander VI. aufgrund seines sündigen Lebens öffentlich verurteilte,⁵⁴³ wurde durch den Tod ihres Förderers Ercole d'Este besiegelt: Lucrezia Borgia zwang diese daraufhin, auf alle ihre Privilegien zu verzichten und in strenger Klausur und in völliger Isolation bis zu ihrem Tod im Jahre 1544 unter Redeverbot zu leben.⁵⁴⁴ Wie schwierig die Duldung und Befürwortung der Anhänger Savonarolas in Ferrara und vor allem am Hof für Lucrezia gewesen sein muss, davon zeugt ein Brief ihres Schwiegervaters Ercole d'Este an Giorgio Seregnio, seinem mailändischen Gesandten, in dem Ercole sich über den Tod Alexander VI. erfreut zeigt, da durch sein Ableben der Kirche eine große Schande genommen worden sei.⁵⁴⁵ Dieser feindselige Habitus gegenüber dem Heiligen Vater muss Lucrezia in Ferrara omnipräsent erschienen und für die Papsttochter eine schwere Bürde gewesen sein. Die Verbannung Lucia Broccadellis in die absolute Isolation zeugt einerseits von Lucrezias Missbilligung dieser vehement gegen Papst Alexander VI. agierenden Bewegung und zugleich von ihrer Anpassung am Hofe ihrer Schwiegereltern bis zu deren Tod. Erst in den letzten Jahren ihres Lebens scheint sich Lucrezia mit dieser Strömung versöhnt zu haben, so wurde zwischen 1515 und ihrem Todesjahr 1519 der Mönch Tommaso Caiani, ebenfalls ein Anhänger Savonarolas, ihr spiritueller Mentor.⁵⁴⁶

⁵⁴² Matter 1996, 171f.; Zarri 2001, 125. Zwei Briefe Lucrezias an ihren Schwiegervater Ercole I. aus dem Jahre 1501 bezeugen diesen Vorgang. Siehe ASMo, ASE, Casa e Stato, Carteggio tra i principi estensi, Ramo ducale, b. 141, abgedruckt bei Zarri 2001, Appendix II, lettera 1 und lettera 2, 293f.

⁵⁴³ Papst Alexander VI. scheint keine Antipathien gegen Lucia Broccadelli gepflegt zu haben, zumindest sind keine Zeugnisse überliefert, die das belegen würden. Zu Savonarola und seine weiblichen Anhänger siehe Herzig 2008, 15ff. Savonarolas negative Auffassung vom Papsttum Alexanders VI. wurde in seinen Predigten immer wieder thematisiert und zur Sprache gebracht. So verurteilte er unter anderem die Anzahl seiner unehelichen Kinder, seine zahlreichen Liebschaften und Exzesse. Siehe Weinstein 2004, 15ff. Zur Kritik Lucia Broccadellis an Alexander VI. siehe Herzig 2008, 133, Anm. 32 und 33 mit weiterführender Literatur.

⁵⁴⁴ Siehe dazu Häuptli 2010, Sp. 208-215.

⁵⁴⁵ Brief Ercole d'Estes an Giorgio Seregnio datiert auf den 24. August 1503: „*Per chiarirte de quello che da multi te è dimandato, se stamo de malavoglia de la morte del Papa, te certificamo che per niun capo la ni e' dispiaciuta: anzi per l'honore de nostro Signore Dio, et per la universale utilità de la christianita, habiamo piu di sono desiderato, che la divina bonta e providentia facesse provisione de uno bono et exemplare pastore, et che de la chiesa soa se levasse tanto scandalo [...]*“. Zitiert nach Gregorovius 1875, 118f, Dok. Nr. 46.

⁵⁴⁶ Zarri 2001, 115. Über Caiani und seine Beziehung zu Lucrezia siehe vor allem dies. 2008, 142ff. Eine Ablehnung der savonarolischen Strömung in ihrer Jugend und eine Akzeptanz derselben kurz vor ihrem Tode bilden keinen Widerspruch. Persönliche Reife, aber auch eine weniger strenge Auslegung des Katechismus des 20 Jahren zuvor verstorbenen Savonarola können durchaus als Erklärungsversuche zur Hinwendung Lucrezias zu Caiani herangezogen werden. Interessant ist die Tatsache, dass Alfonso I. d'Este keine Kenntnis von der spirituellen Beziehung seiner Frau zu Caiani hatte. So ließ er diesen nicht rufen,

5.1.1 Die Frömmigkeit als höchste aller Tugenden

5.1.1.1 Die Demut vor Gott: Eleonoras und Lucrezias öffentliche Darstellung ihres Glaubens

Ihren Glauben demonstrierten Eleonora und Lucrezia nicht nur durch mildtätige Spenden und aktive Teilnahme am kirchlichen Gemeindeleben, sondern vor allem auch in ihren Kunstaufträgen. Beide Frauen waren darum bemüht, sich der Öffentlichkeit als fromme Regentinnen zu präsentieren. Ein signifikanter Auftrag für Eleonoras Gottesfurcht stellt die lebensgroße Beweinungsgruppe dar, welche die Herzogin zusammen mit ihrem Mann Ercole um 1483 dem Malerbildhauer⁵⁴⁷ Guido Mazzoni, auch Paganin genannt, für die heute nicht mehr erhaltene Kirche Santa Maria della Rosa in Auftrag gab⁵⁴⁸ (Kat. Nr. 3.1.C.1). Die Kirche *Santa Maria della Rosa* gehörte im 15. Jh. zu dem sich innerhalb der Stadtmauern befindenden Krankenhaus *San Giovanni Gerosolmitano*, eine Dependence der Kirche *Santa Maria della Misericordia*, die als Hauskirche der

um ihr während ihrer Sterbestunden beizustehen und ihr die Beichte abzunehmen. In einem Briefwechsel kurz nach Lucrezias Tod zwischen Alfonso und Caiani wird deutlich, dass der Herzog diesem vorwarf, Gelder der Herzogin veruntreut zu haben. So rechtfertigte sich der Mönch in einem Brief, datiert auf den 09. August 1519, niemals Geld von Lucrezia für seine Dienste verlangt und von ihr als Entschädigung lediglich Kleidung erhalten zu haben. Siehe ASMo, Cancelleria Ducale, Regolari, b. 22, c2: Tommaso Caiani an Alfonso I., publiziert von Zarri 2001, Appendice I, n. 14.

⁵⁴⁷ Zu dem Begriff „Malerbildhauer“ siehe die Publikation von Hanke 2009, die sich in ihrer veröffentlichten Dissertation mit dem Phänomen beschäftigt, dass es zu allen Zeiten Künstler gegeben hat, die sowohl als Maler, als auch als Bildhauer agierten. Guido Mazzoni ist uns zwar nur durch seine noch erhaltenen bemalten Terrakotta-Beweinungsgruppen bekannt, er war allerdings vor allem auch als Maler sowie als Bildhauer, Maskenbildner und Goldschmied tätig, wie es aus mehreren Quellen hervorgeht. Siehe dazu ebd. 2009, 190 ff. und Visser Travagli 2003b, 13. Zu *Santa Maria della Rosa* siehe Brisighella 1991, 130-134. Die Fürsten von Ferrara kamen bereits 1476 während der Vorbereitungen anlässlich ihrer Hochzeit mit Mazzoni in Berührung, da er die Bühnenbilder in Modena anfertigte. Venturi 1890, 6f. In Ferrara selbst ist abgesehen von der Beweinungsgruppe, nur noch das Fragment einer Trauernden erhalten geblieben, wahrscheinlich einer Maria, Teil einer weiteren zerstörten Gruppe, die im Museum des Palazzo Schifanoia aufbewahrt wird. Siehe dazu Lugli 1990, 327. Insgesamt bilden die drei erhaltenen Beweinungsgruppen in Modena, Ferrara und Neapel das Hauptwerk im Œuvre des Guido Mazzoni und sie sind zugleich das Kernstück der emilianischen Renaissance-Plastik, von der circa zwanzig Beweinungsgruppen Mazzonis und seiner Nachfolger erhalten sind. Siehe dazu Gramaccini 1983, 7, Anm. 4.

⁵⁴⁸ Die im 13. Jh. erbaute Kirche befand sich anfangs außerhalb der Stadtmauern. In den Registern aus dem Jahre 1287 wurde die Kirche auch *Santa Maria de Foris* genannt. Auch findet sich die Bezeichnung *Santa Maria del Guazaduro* als Anspielung auf den naheliegenden Stadtgraben, in dem oft die Pferde getränkt wurden. Guazaduro bezieht sich hier auf *guazzar*, einen Ausdruck, der für das Waschen der Pferde verwendet wurde. Im Zweiten Weltkrieg wurde die Kirche durch Bombenangriffe stark zerstört und man entschloss sich dazu, sie in den 50er Jahren des 20. Jh. einzureißen. Siehe Visser Travagli 2003b, 17 und dies. 1995, 192, Kat. Nr. 81.

Este fungierte und von Eremiten des heiligen Hieronymus geleitet wurde.⁵⁴⁹ Ursprünglich befand sich die Beweinungsgruppe vom Altar aus gesehen in der ersten rechten Seitenkapelle.⁵⁵⁰ Die unmittelbare Nähe zum Altar ermöglichte eine prominente Platzierung der Plastiken zum Mittelpunkt des liturgischen Geschehens.

Bei der Beweinungsgruppe in Ferrara handelt es sich um überlebensgroße Tonfiguren, die ähnlich einer Bühneninszenierung im Kirchenraum aufgestellt waren. Der Andachtskern formiert sich aus dem toten, in der Mitte aufgebahrten Jesus, um den im Halbkreis die drei Marien und der Jünger Johannes stehen, die auf der rechten Seite von Joseph von Arimathia und links vom heiligen Nikodemus flankiert werden.

Die Hauptfiguren sind dramatisch inszeniert: Magdalena stürzt sich mit nach vorn geneigtem Oberkörper und weit auseinander gerissenen Armen mit wehenden Haaren schreiend vor Schmerz auf den leblosen Christus; neben ihr kniet trauernd Maria, das Haupt von ihrem Gewand umhüllt, den Mund klagend geöffnet. Tränen rinnen beiden Frauen aus den Augen. Auch Maria Salome kniet vor Jesus nieder, die Arme als Zeichen des Entsetzens über den Tod nach vorne gestreckt. Die anderen Figuren sind gefasster: Johannes weilt in sich gekehrt in ruhiger, aufrechter, leicht nach vorne geneigter Haltung; auch Nikodemus und Maria Kleophas stehen mit ausgebreiteten Armen vor dem Antlitz des Heilands. Joseph von Arimathia hingegen kniet nieder, den linken Arm an der Brust angewinkelt. Die Dramatik der Figuren entspricht Mazzonis Konzeption der Szene, die sich auch in seinen anderen Beweinungsgruppen findet.⁵⁵¹ Die Forschung erkannte früh, dass es sich bei Maria Kleophas und Joseph von Arimathia um Portraits des Herrscherpaares handelte: Die physiognomischen Züge von Eleonora und Ercole sind unverkennbar. Das runde Gesicht Eleonoras, ihre stämmige Figur und auch das markante Profil Josephs mit der leicht gekrümmten Adlernase identifizieren beide als das Herzogspaar (Vergleiche dazu **Kat. Nr. 3.1.A.1**). Zum ersten Mal wird eine Bewei-

⁵⁴⁹ Zur Geschichte des Kirche und des dazugehörigen Klosters della Rosa siehe den Aufsatz von Sarpi 1996, 16-23. Dieser Orden wurde 1405 gegründet und war in ganz Italien weit verbreitet. Im Jahre 1668 wurde er wieder aufgelöst, obwohl 40 Klostersgemeinschaften existierten.

⁵⁵⁰ Erst 1713 wurde die Figurengruppe in die linke Seitenkapelle verlegt. Siehe Brisighella 1991, 133, Anm. 30.

⁵⁵¹ Insgesamt schuf Mazzoni sechs Beweinungsgruppen von denen nur noch fünf erhalten geblieben sind: Neben der Beweinungsgruppe in Ferrara sind noch folgende Aufträge erhalten bzw. überliefert: Busseto, Kirche *Santa Maria degli Angeli*, siehe dazu Lugli 1990, 319f; Beweinungsgruppe für die Kirche *San Lorenzo* in Cremona, heute zerstört, dazu ebd. 1990, 323; Padova, Fragmente heute aufbewahrt im Museo Civico, ebd. 1990, 327f.; Neapel *Sant'Anna ai Lombardi di Monteoliveto*, ebd. 1990, 328f.; Reggio Emilia, *San Giovanni Evangelista*, ebd. 1990, 335.

nungsgrupper Mazzonis die Funktion der Staatspropaganda zuteil. Das Herrscherpaar präsentiert sich volksnah und gottesfürchtig trauernd um den verstobenen Heiland. Die Mimik der beiden Regenten ist sehr gefasst, die Körperhaltung ist im Gegensatz zu den anderen Protagonisten zurückgenommen. Aus Eleonoras Augen treten in Anbetracht des Leichnams Tränen hervor, die über ihre Wangen rollen. Ihre Hände sind nach unten im Zeichen der Unfassbarkeit geöffnet, in ihrer Rechten hält sie ein Tuch, um die Tränen abwischen zu können. Obwohl alle zeitgenössische Gewänder tragen, heben sich Eleonora und ihr Mann von den anderen Figuren hervor: Eleonoras Kleid ist am Ausschnitt mit einer feinen Spitze versehen; ihr durchsichtiger, zart anmutender Schleier unterscheidet sich von den groben Baumwolltüchern der anderen drei Marien. Der sich vor Christus verneigende Ercole ist ebenfalls in kostbare Gewänder gehüllt: Er trägt einen Mantel mit einem Futter aus Eichhörnchenfell und eine Lammfellmütze. Es handelt sich dabei um ein höfisches Festgewand, das er oft zu öffentlichen Anlässen trug.⁵⁵² Eleonora präsentiert sich im Gefolge ihres Mannes an seiner Seite: Sie ordnet sich ihm unter, steht nicht im Vordergrund, trägt keine Preziosen und keinen Schmuck. Auch ihre Gestik, Ausdruck ihrer Trauer, ist demütiger als die ihres Ehemannes. Ihre Figur unterstreicht die ihres Gemahls: Das Paar ruft sich als von Gott eingesetzte Herrscher in das Bewusstsein der Untertanen ins Gedächtnis um sich und ihre Herrschaft zu legitimieren.

Obwohl Eleonora und ihr Mann deutlich in ihrer Rolle als Herrscherpaar zu erkennen sind, geben sie sich als gottesfürchtig und volksnah: Durch die Aufstellung der Figuren im Halbkreis gewinnt der Betrachter freien Einblick auf die Szenerie mit dem nackten, nur durch einen Lendenschurz bedeckten Leichnam im Zentrum des Geschehens und wird dabei selbst Teil der Trauergemeinde, indem er durch seinen Beobachterstandpunkt den Halbkreis zu einem Kreis vollendet. Mazzoni erfüllte durch seine expressiven Beweinungsgruppen perfekt den Wunsch der Este nach einer politischen Inszenierung der gläubigen, von Gott eingesetzten, jedoch überaus volksnahen Regenten. Die ferrareser Gruppe dient somit nicht nur einem religiösen Andachtszweck, sondern unterstreicht ganz deutlich die persönlichen Ambitionen des neuen Herrscherpaares. Von Bedeutung ist auch die Wahl der Kirche für die Aufstellung dieser Gruppe: Bei *Santa Maria della Rosa* handelte es sich um eine Tertiärkirche,⁵⁵³ eine Laiengemeinschaft, die nach der Regel des Heiligen Hieronymus lebte, aber dennoch ihren weltli-

⁵⁵² Siehe dazu Kapitel 4.4.2 „Die Zurschaustellung der Frömmigkeit: Stiftungen und Aufträge im religiösen Kontext“ dieser Arbeit.

⁵⁵³ Gramaccini 1983, 37, Anm. 96; Verdon 1975, 7, Anm. 1; Sarpi 1996, 17.

chen Tätigkeiten nachging.⁵⁵⁴ Die Wahl der Kirche als Aufstellungsort ermöglicht die Zurschaustellung der Frömmigkeit im weltlichen und spirituellen Kontext. Insbesondere die jährlich aufgeführten Passionsspiele verliehen der Gruppe den vollkommenen Rahmen für die Inszenierung des Herrscherpaares.⁵⁵⁵

Das Regentenpaar bildet eine Einheit in der politischen Propaganda der religiösen Inszenierungen, die vor allem auch aufgrund der politischen Wirrungen Ferraras von Nöten waren.⁵⁵⁶

Welche Bedeutung Eleonora der Beweinungsgruppe im Hinblick auf ihre Selbstdarstellung beimaß, davon zeugt ein Auftrag, den sie kurz darauf an Mazzoni erteilte: Sie bestellte eine Kopie in Miniatur für ihre privaten Gemächer,⁵⁵⁷ die leider nicht mehr erhalten ist. Scalini identifizierte eine Gruppe, die sich heute in Florenz befindet, als ein Entwurf für die Beweinungsgruppe für *Santa Maria della Rosa*.⁵⁵⁸ Die durchschnittliche Größe der Figuren von jeweils ca. 53 cm spricht gegen die in den Spesenbüchern genannt Kopie für Eleonora, die in einer goldenen Schatulle Platz fand. Dass es bei dem erhaltenen Exemplar sich um einen Entwurf handeln muss, dafür zeugen vor allem die sehr stilisierten Formen und Gesten der Figuren, auch die Physiognomie Eleonoras und Ercoles entspricht nicht der expressiven Mimik des Originals.⁵⁵⁹

⁵⁵⁴ Zur Laiengemeinschaft der Tertiärer siehe Lehmann 2000, LTHK, Bd. 9, Sp. 13549-1352. Es handelt sich dabei um Laien, die sich an bereits bestehende Orden, vor allem Benediktiner, Prämonstratenser, Franziskaner und Dominikaner, anschlossen, um an der klösterlichen Institution teilzuhaben. Zwar nahmen sie dennoch am weltlichen Leben teil, bemühten sich aber um christliche Vollkommenheit.

⁵⁵⁵ Mehrere Quellen berichten von den Passionsspielen, die Ercole und Eleonora veranstalteten und denen sie beiwohnten. Siehe Gramaccini 1993, 38, Anm. 102. Gramaccini knüpft zu Recht die Verbindung zwischen den Passionsspielen und der höfischen Theaterkultur. Ebd. 1993, 38, Anm. 102. Zur Tradition der Passionsspiele unter Ercole I. siehe auch den Aufsatz von Seragnoli 2003, 23-48.

⁵⁵⁶ Im Zeitraum zwischen 1482 und 1485, als die Beweinungsgruppe entstand, befand sich Ferrara auf dem Gipfel der Krise mit Venedig. Die Bedrohung durch die Pest von 1475 und 1485 sowie die wirtschaftliche Krise, in der sich Ferrara befand, hatte viele missmutige Stimmen in der Bevölkerung gegen den Herzog zur Folge. Siehe dazu Gramaccini 1983, 23f. Es ist somit nicht verwunderlich, dass Eleonora und Ercole religiöse Propaganda nutzten, um ihre Stellung zu legitimieren und zu schützen: Die Treuepflicht der Gläubigen sollte immer wieder der Bevölkerung ins Gedächtnis gerufen werden.

⁵⁵⁷ Im Register von Eleonoras Kleidungsstücken ist eine Beweinungsgruppe aus Terrakotta in einer goldenen Schatulle aufgeführt. Siehe ASM, Camera Ducale Estense, Amministrazione dei Principi, B, Non regnanti, Eleonora d'Aragona, 640, „*Inventari de la Guardaroba*“ (1487-1489): „*Sepolchro uno de tera, lo quale fe Maestro Guido Paganino, in una caseta dorata...n1.*“ Zitiert nach Franceschini 1997, 410, Dok. Nr. 597 bis. Es ist ein logischer Schluss, dass die neue Beweinungsgruppe ebenfalls ein Portrait von ihr und ihrem Manne beinhaltete.

⁵⁵⁸ Guido Mazzoni, Beweinungsgruppe, Terrakotta, polychrom bemalt, vor 1490, Firenze, Galleria e Museo di Palazzo Mozzi Bardini. Abbildung bei Scalini 2009, Kat. Nr. 19,130.

⁵⁵⁹ Scalini 2009, Kat. Nr. 19, 129-130. Es handelt sich dabei um eine Kopie des Originals, bei der die Figuren jedoch stilisierter und statischer dargestellt sind. Die Gesichter wirken puppenhaft und auch die Gestik ist im Vergleich zur Endfassung zurückgenommener. Die Tränen sind bei allen Skulpturen plastisch hervorgehoben und kullern tropfengleich aus den Augen über die Wangen. Während Christus auf

Eleonoras Auftrag einer Miniatur verdeutlicht ihr Bestreben sich auch in ihren Privatgemächern, die nur einem begrenzten, intimen Publikum zugänglich waren, als gläubige, gottesfürchtige Regentin zu präsentieren. Das fromme Bild ihrer Person sollte auch den ausgesuchten Gästen vor Augen geführt werden und unterschied sich deutlich von dem Bild, was dem breiten Publikum in der Kirche *Santa Maria della Rosa* zugänglich gemacht wurde. Im Gegensatz zum Aufstellungsort des Originals in einem sakralen Raum sollte hier nicht die Volksnähe hervorgehoben werden, sondern vielmehr Eleonoras Pietät und Rolle als Regentin über Ferrara. Ihre Identifikation mit Maria Keophas zeichnet sie als gottesfürchtig aus, ihr mit Spitzenbordüre versehenes Gewand hebt allerdings ihre Position innerhalb der Gruppe deutlich hervor und verweist somit auf ihr Selbstverständnis innerhalb des sozialen Gefüges bei Hofe.

In der Tradition ihrer Schwiegermutter, wenn auch in ganz anderer Form, wählte Lucrezia zusammen mit ihrem Mann den sakralen Raum als Ort der Repräsentation. Im Jahre 1512 entstanden drei silberne Votivplaketten⁵⁶⁰ für den Reliquienschrein mit den Gebeinen des heiligen Maurelius, Märtyrer und erster Bischof von Ferrara,⁵⁶¹ der in der Kirche *San Giorgio fuori le Mura*, der ältesten Kirche Ferraras, aufbewahrt wurde.⁵⁶² Der Schrein befand sich in der linken, dem Heiligen gewidmeten Kapelle, seitlich vom Presbyterium und war allen Gläubigen zugänglich.⁵⁶³ Die Stiftung der Plaketten ist mit

einem mit Stoffgirlanden verzierten Bett aufgebahrt ist, gruppieren sich die übrigen Figuren um den Leichnam. Eleonora und Ercole sind in besonderem Maße hervorgehoben: Während ihre Köpfe größer und somit prominenter als bei den anderen Figuren gearbeitet sind, trägt Eleonora ein leuchtend gelbes Gewand, das sie von den anderen Gestalten hervorhebt. Ihr Gemahl ist im Gegenzug legerer gekleidet: Statt seines Pelzhutes trägt er einen simplen Strohhut und auch sein Mantel ist nicht mit Eichhörnchenfell gefüttert. Die Endfassung entsprach dem Wunsch Ercoles im höfischen Gewand dargestellt zu werden. Im Gegenzug ist Eleonora in der Endfassung mit einem schlichten, dunkel gehaltenen Kleid ausgestattet, das den Fokus auf ihre Trauer und ihre Pietät lenkt.

⁵⁶⁰ Giovanni Antonio Lelj da Foligno, Votivplaketten 1512, Silber, jeweils 18 x 25 cm, Convento di San Giorgio mit Darstellungen Alfonsos, Lucrezias und des Priors des Klosters *San Giorgio* vor dem heiligen Maurelius.

⁵⁶¹ Zum Heiligen Maurelius siehe Kimpel¹⁹⁷⁴1994, LCI, 608f.

⁵⁶² Die Kirche war bis zu der Errichtung der Kathedrale im 13. Jahrhundert Bischofssitz. Zur Kirchengeschichte und Innenausstattung siehe Brisighella 1991, 559-368 sowie Guzzon 2000, 195-200 und Gulinelli, 2002, 200.

⁵⁶³ Aus den Archivakten geht hervor, dass der bronzene Sarkophag, der die Spolien des Heiligen beinhalten sollte, erst im Jahre 1514 angefertigt wurde. Der anfängliche Widerspruch zwischen der Entstehungszeit der Plaketten und der Schatulle lässt sich damit erklären, dass die menschlichen Überreste des Heiligen wohl zuerst in einem anderen Schrein aufbewahrt worden waren, der dann 1514 durch einen neuen ersetzt wurde. Dafür sprechen auch mehrere verschiedene Löcher an den Rändern der silbernen Plaketten, die von unterschiedlichen Befestigungsuntergründen zeugen. Gulinelli 2002, 200f. Zu Giovanni Antonio Lelj und der Zusschreibung der Plakette siehe auch Kapitel „4.4.2 Die Zurschaustellung der Frömmigkeit: Stiftungen und Aufträge im religiösen Kontext“ dieser Arbeit.

großer Wahrscheinlichkeit im Zuge der bei Ravenna gewonnenen Schlacht Alfonsos in Auftrag gegeben worden.⁵⁶⁴

Die Plakette mit der Darstellung Lucrezias zeigt die Herzogin mit ihrem dem Gefolge ihrer fünf Hofdamen vor dem Heiligen und führt diesem ihren Sohn Ercole zu (**Kat. Nr. 3.2.C.1b**). Der kleine Ercole II. hat seinen Hut abgenommen, während der Bischof ihm die Hand zum Segen auf das Haupt legt. Wie auf den dazugehörigen Plaketten kennzeichnen den Heiligen die Mitra und der Bischofsstab als obersten Würdenträger der Stadt Ferrara. Die Szene ereignet sich in einem geschlossenen und an beiden Enden von einer Säule eingerahmten Raum, der von einem Architrav mit vegetativen Ornamenten bekrönt wird. Lucrezia ist auch hier im Profil dargestellt, mit der Linken hält sie die Hand ihres Sohnes, der dem Betrachter den Rücken zuwendet. Ihr Profil ist identisch mit denen der Medaillen, sowohl die Nase als auch das flüchtende Kinn entsprechen ihren physiognomischen Eigenschaften. Ihr Hinterkopf ist mit einer reich bestickten Haube bedeckt, die Haare sind zu einem Zopf zusammengebunden, der über ihre Schultern fällt. Die Stirn wird von einem schlichten Perlenband, ihr Kleid von mehreren bestickten Ornamentbändern geziert. Ihre lockigen Haare schauen unter der Haube hervor. Hinter ihr stehen fünf Hofdamen. Sie sind im Gegensatz zu ihr eher schlicht gekleidet, da ihre Gewänder keinerlei Verzierungen aufweisen. Mit der rechten Hand umschließt Lucrezia das Fell eines kleinen Tieres. Auch die erste Hofdame hinter ihr trägt das gleiche kleine Fell in der rechten Hand – vermutlich ein Hermelfell als Symbol der Reinheit und Keuschheit.⁵⁶⁵ Mehr noch als Eleonora in der Beweinungsgruppe ist auch Lucrezia als Herrscherin über Ferrara durch ihre kostbare Kleidung hervorgehoben. Doch wie ihre Schwiegermutter ist sie weder geschönt noch idealisiert dargestellt, wie in anderen von ihr bekannten Portraits (siehe z.B. **Kat. Nr. 1.3.A.1** und **Kat. Nr. 1.2.B.3**). Ihr Körper wirkt aufgedunsen, das leichte Doppelkinn ist deutlich erkennbar. Sie tritt hier nicht nur als Herzogin Ferraras, sondern wie Eleonora als fromme, gottesfürchtige Christin auf. Ihre Rolle als Mutter wird unterstrichen, indem sie ihren Sohn Maurelis vorstellt, der wiederum, wie sein Vater Alfonso auf der ersten Plakette den Segen des Bischofs erhält. Die Botschaft lautet somit, dass das Herzogtum der Este von Gottes Hand geschützt ist und durch die Segnung des Sohnes der nachfolgende Herrscher im-

⁵⁶⁴ Ebd. 2002, 200.

⁵⁶⁵ Ebd. 2002, 200 und Fioravanti Baraldi 2002, 138; zur symbolischen Bedeutung des Hermelins als Zeichen der Keuschheit siehe Cooper 1988, 76. Lucrezia nutzte sehr oft das Attribut der Keuschheit in ihren Portraidarstellungen. Siehe dazu Kapitel 5.1.2.1 „Von platonischer Liebe und einem reinen Herzen: Lucrezias Hervorhebung ihrer Reinheit“ dieser Arbeit.

mer noch unter Gottes Obhut stehen wird. Die drei Plaketten zeigen somit ein gläubiges, tief in die Stadt verwurzeltes Herzogspaar, das die Traditionen Ferraras achtet und danach lebt. Der Bezug Lucrezias zum Schutzpatron der Stadt, die topographischen Bezüge zu Ferrara, wie die Klosteranlage und die Stadtmauern Ferraras,⁵⁶⁶ die in der dritten Plakette das Geschehen einbetten, wirken identitätsstiftend für den ferrareser Betrachter, der sich als Teil seiner Stadt mit ihren von Gott eingesetzten Regenten erkennen soll. Die am Ufer vor der Stadtmauer dargestellte Stadtbevölkerung Ferraras - Arbeiter, Adlige, Reiter und spazierende Kaufmänner - unterstreicht diesen Effekt. Der Heilige fungiert als Bindeglied zwischen dem Herzogspaar und Gott und unterstreicht ihre von Gott gewollte Herrschaft. Wie bei der Beweinungsgruppe Mazzonis kulminieren die Plaketten in eine identische politische Aussage: Die frommen Regenten huldigen der göttlichen Obrigkeit. Zusammen mit dem Abt des Klosters danken Alfonso und Lucrezia dem heiligen Maurelius für den militärischen Sieg in der Schlacht bei Ravenna. Es entsteht somit eine Symbiose zwischen der politischen Führungskraft des Staates Ferrara und der religiösen Instanz der Kirche. Auch wenn die Inszenierung der politischen Propaganda, anders als bei Eleonora und Ercole, sehr viel subtiler ausgeführt wurde – die Plaketten haben Maße von 15 x 26,5 cm – so bleibt die Aussagekraft identisch: Dem ferrareser Bürger soll auf der einen Seite das gottesfürchtige Herrscherpaar vor Augen geführt werden, auf der anderen Seite soll dieses durch seine volksnähe identitätsstiftend wirken.⁵⁶⁷

Die Inszenierungen ihres Glaubens im öffentlichen Kontext machten sich sowohl Eleonora als auch Lucrezia zunutze, unterschieden jedoch in der Ausführung der Bildsprache nach Anlass und Zuschauerkreis. Während im öffentlichen Rahmen eindeutige Symbole und Gesten nötig waren, die vom einfachen Volk verstanden werden konnten, so zeigt das Portrait der Lucrezias des Bartolomeo Veneto (**Kat. Nr. 1.3.B.3**), dass im höfischen Kontext subtile und intellektuelle Anspielungen durchaus genügten, um das gewünschte Bild der eigenen Person am Hofe zu projizieren.

⁵⁶⁶ Die gleichen typografischen Landschaftsdetails werden auch in einem Teppich von 1533, auf dem das Leben des heiligen Maurelius abgebildet ist, wiedergegeben, der heute im Museo der Kathedrale aufbewahrt wird. Gulinelli 2002, 200.

⁵⁶⁷ Als gottesfürchtige Regentin präsentierte sich Lucrezia auch auf dem Portrait des Bartolomeo Veneto, auf dem sie mit ihren physiognomischen Eigenschaften des langen blondgelockten Haares, das offen auf ihre Schultern herabfällt, so wie des leichten Doppelkinns, dargestellt ist. Diese Charakteristika finden sich bereits auf der Votivplakette für den heiligen Maurelius (**Kat. Nr. 3.2.C.2c**) und der *Medaglia dell'amorino bendato* (**Kat. Nr. 1.3.A.2**). Das Bildnis des Veneto weist jedoch eine Besonderheit auf, Lucrezias Hals wird von einer Kette geziert, auf der Ornamente mit den *arma Christi* abgebildet sind. Zu Bartolomeo Venetos Portrait siehe **Kat. Nr. 1.3.B.3**.

5.1.1.2 Die Selbstdarstellungen Lucrezia Borgias als heilige Katharina und als selige Beatrice II.

Als frühestes Bildnis der Lucrezia Borgia wird in der Forschung immer wieder die Disputatio der Heiligen Katharina in der *Sala dei Santi* im Borgia Apartment aufgeführt, welches Pinturicchio von 1492 bis 1495 im Auftrag Alexander VI. ausmalte.⁵⁶⁸ Die Ausschmückung der Privatgemächer der päpstlichen Familie umfasst fünf Räume mit insgesamt 86 Wand- und Deckenbildern mit heilsgeschichtlichen Szenen aus dem Neuen und Alten Testament. Das komplexe Programm erschließt sich dem Betrachter nur stufenweise durch das systematische Durchlaufen der Räume von der *Sala delle Sibille*, über die *Sala del Credo*, die *Sala delle Arti Liberali*, die *Sala dei Santi* und bis schließlich hin zur *Sala dei Misteri della Fede*: Die Verkündigung der kommenden Herrschaft Gottes durch die Sibyllen wird durch die Apostel bestätigt; die freien Künste ermöglichen die Erkenntnis Gottes, die durch die Heiligen verteidigt wird, so dass sich letztendlich in der *Sala dei Misteri* die Glaubensinhalte in Gegenwart Alexander VI. in der Auferstehung Christi offenbaren.⁵⁶⁹ Die Identifizierung der Heiligen mit Lucrezia Borgia basiert auf den physiognomischen Übereinstimmungen zwischen Pinturicchios Figur und der Papsttochter. Augenscheinlich sind die blonden Locken, die filigrane Nase mit rund zulaufender Nasenspitze sowie die Frisur, die Lucrezia auch noch nach ihrer ferrareser Hochzeit trug: Offenes Haar vom dem jeweils seitlich zwei Strähnen am Hinterkopf zusammengebunden werden (**Kat. Nr. 3.2.A.1**). Poeschel glaubt nicht, dass hier Lucrezia dargestellt ist, da diese bei Beginn der Ausmalungen erst 12 Jahre alt war.⁵⁷⁰

⁵⁶⁸ Pinturicchio, Disputatio der heiligen Katharina, Detail, 1492-1495, Fresko, Roma, Vatikan, Appartamento Borgia, Sala dei Santi, Abbildung bei Mancini 2007, 134, Abb.82. Portigliotti 1915, 551; Catalano 1929, 13; De Hevesy 1939, 245; Bellonci 1960, 80; Fioravanti Baraldi 2002, 100, Kat.Nr. 4 glauben in der Darstellung der Heiligen das Portrait Lucrezia Borgias zu erkennen. Auch die anderen Kinder des Borgia Papstes sollen als Kryptoportraits in der Sala dei Santi verewigt worden sein. Diese Meinung vertraten vor allem Steinmann 1898, 54 und Boyer D'Argen 1905, 8ff. Die Identifizierung der Figuren mit den Familienmitgliedern des Borgia Papstes mag vielleicht auch mit Vasaris Beschreibung der Räumlichkeiten zusammenhängen. So gibt dieser an, dass Pinturicchio Alexanders Geliebte Giulia Franese als Muttergottes abgebildet habe und ebenfalls das sie anhimmelnde Portrait des Papstes hinzugefügt habe. Vasari/Bettarini, 1966-1987, III, 574: „*In detto palazzo ritrasse sopra la porta d'una camera la signiora Giulia Franese nel volto d'una Nostra Donna, e nel medesimo quadro la test di esso papa Alessandro che l'adora.*”

⁵⁶⁹ Schauerte 2001, 121.

⁵⁷⁰ Poeschel 1996, 98f. hat darauf hingewiesen, dass Pinturicchios Katharina große Ähnlichkeiten mit den übrigen Frauengestalten im Raum hat. Sie geht von einem Idealtypus aus, da die verführerischen Dämoninnen aus der Versuchung des Antonius ebenfalls Lucrezia ähneln würden und es nicht schmeichelhaft wäre, die Papsttochter mit Dämonen gleichzusetzen. Was die physiognomischen Gemeinsamkeiten der drei Dämoninnen mit Lucrezia angeht, muss man der Autorin leider widersprechen. Die Haare der drei Frauen sind zwar ebenfalls blond, jedoch auf keinen Fall so auffällig lang und lockig, wie bei der Figur der Heiligen. Auch die Gesichtszüge der drei unterscheiden sich von denen der heiligen Katharina:

Dieses Argument spricht allerdings keinesfalls gegen eine Identifizierung der Heiligen mit Lucrezia: Da uns weder schriftliche Quellen zum Auftrag noch zum Werksprozess erhalten sind, lässt sich auch nicht mit Genauigkeit festlegen, wann Pinturicchio die *Sala dei Santi* vollendete. Lucrezia war zwischen 12 und 15 Jahre alt und hatte bis dato bereits ihre erste Ehe mit Gasparo von Procida hinter sich.⁵⁷¹ Eine Darstellung als heilige Katharina konnte also durchaus als Versuch gewertet werden, dem negativen Ereignis der Scheidung entgegenzuwirken und sie in voller äußerer und innerer Reinheit und Unschuld einer Heiligen zu zeigen. Katharina steht vor Kaiser Maxentius⁵⁷² in einem prächtigen blauen Samtkleid, das mit Goldornamenten bestickt ist. Über ihre Schultern fällt ein ebenso kostbarer rot-goldbestickter Mantel, während ihr Haupt von einer edelsteinbesetzten Kopfbedeckung gekrönt wird. Ein Stirnband mit Perlenbesatz ziert ihre Stirn, während eine Perlenkette ihren filigranen Hals schmückt. Indessen sie die Hände zum Gespräch faltet, blickt sie mit verklärtem Blick den Kaiser an. Die Jungfrau ist gegensätzlich der Ikonographie der heiligen Katharina königlich gekleidet und trägt prunkvollen Schmuck, ein Aspekt, der nicht mit der Darstellung einer Heiligen konform ist und welcher die Identifizierung mit der Papsttochter Lucrezia weiter bestärkt.⁵⁷³ Das Fresko wurde bekanntlich nicht von Lucrezia, sondern von ihrem Vater in Auftrag gegeben. Sollte der Bezug zwischen der Heiligen und der Papsttochter nicht explizit Wunsch Alexanders VI. gewesen sein, so hat sich Pinturicchio der physiognomischen Eigenschaften Lucrezias, die im Vatikan freien Zugang hatte, mit Sicherheit als Vorlage bedient. Eine Assoziation zwischen dem Gemälde und der Papsttochter war somit un-

Diese hat ein flüchtendes Kinn und eine feingliedrige Nase, während die anderen drei eine ausgeprägte Kinnpartie besitzen; die in der Mitte mutet gar an ein Doppelkinn an. Führt man Poeschels Argumentation fort, so würde die Pinturicchios Katharina - unabhängig von einer Lucrezia-Ikonografie - ebenfalls große Ähnlichkeit mit den drei teuflischen Wesen aufweisen, was ebenso undenkbar ist.

⁵⁷¹ Auch die Darstellung der Auferstehung Christi mit den Grabwächtern gab besonders Anlass zu Spekulationen. Die Figuren drei junger Wächter sollen die Söhne des Papstes Jofré, Cesare und Juan verkörpern. Bei dem Soldat, der hinter dem Sarkophag auf den Heiland blickt, soll es sich um eine bloße Staffagefigur handeln, da das Gesicht sehr stark verkürzt dargestellt ist. Bereits hier ergibt sich ein logischer Bruch in der Interpretation; von vier Figuren sollen nur drei Portraits der Borgia-Kinder sein. In den gleichförmigen Gesichtern sind jedoch keine individuellen Züge feststellbar. Poeschel hat darauf aufmerksam gemacht, dass die Grabwächter immer negativ konnotiert waren, als Knechte des Pilatus bestand ihre Aufgabe darin, mit Waffengewalt das Grab zu bewachen. Nach der Auferstehung lassen sie sich von den Hohepriestern bestechen und erzählen, der Leichnam Christi sei geraubt worden. In der italienischen Malerei des 15. Jh. werden sie meist als Römer dargestellt, in der nordeuropäischen Malerei werden sie verzerrt und entstellt als Symbol des Bösen wiedergegeben. Es wäre somit wenig rühmlich auf diese Art und Weise die Söhne des Papstes darzustellen. Siehe Poeschel 1996, 96f. mit weiteren literarischen Hinweisen.

⁵⁷² Fioravanti-Baraldi 2002, 101 erkennt in Kaiser Maximilian das Portrait Cesare Borgias ohne dies jedoch näher zu begründen.

⁵⁷³ So sind zwar die offenen Haare und die Krone für Darstellungen der Heiligen üblich, doch fehlen hier jegliche Attribute wie die Palme oder das Buch als Zeichen der Gelehrsamkeit, oder das Rad. Siehe dazu Assion 1994, LCI, Sp. 299.

umgänglich und hat die Weichen für Lucrezias Auftrag an Bartolomeo Veneto gelegt, der die neue Herzogin von Ferrara als *selige Beatrice* portraitierte (**Kat. Nr. 1.3.B.2**).

Bei diesem Gemälde handelt es sich wohl um das enigmatischste und umstrittenste Portrait der Lucrezia Borgia, auch bekannt als Portrait der seligen Beatrice d'Este. Um 1510 von Bartolomeo Veneto angefertigt, stellt es eine junge Frau im Halbfigurenportrait vor einer idealisierten Landschaft dar, die den Betrachter aus den Augenwinkeln anblickt.⁵⁷⁴ Ihr gescheiteltes, langes, lockiges Haar fällt offen auf ihre Schultern herab, eine Frisur, die in der Regel nur Jungfrauen tragen.⁵⁷⁵ Die Stirn wird von einem schmalen Haarband geziert. Sie trägt ein prächtiges Kleid aus schwarzem Samt mit goldenden Brokateinlagen. Die weiten, in Falten gelegten Ärmel sind mit floralen Mustern verziert. Der mit sechs Schleifen gekräuselte Ausschnitt deutet auf die ferrarreser Mode um 1500 hin, die von Lucrezia begründet wurde, um der freizügigen, zu weit ausgeschnittenen Kleidung entgegenzuwirken.⁵⁷⁶ Weitere Schleifen finden sich auch auf den Ärmeln. Insgesamt ähnelt das Kleid sehr stark den Beschreibungen von Lucrezias Hochzeitskleid, welches sie beim Einzug in Ferrara trug.⁵⁷⁷ Ihre rechte Hand ruht an ihrem Gürtel und weist auf die Schnalle, auf die die Inschrift *Beatrices II* zu lesen ist. Mit der linken Hand hält sie auf Höhe ihres Unterleibes einen Quittenapfel. Im Hintergrund ist eine

⁵⁷⁴ Für eine Datierung um 1510 spricht vor allem das Kleid, welches der Mode um 1510 folgt. Es handelt sich hier um die französische Modetendenz, die reiche und schwere Verzierungen der Gewänder bevorzugte. Dazu Pagnotta 1997, 55 und 61, Anm. 43. Die früheste Forschung schrieb das Werk Tizian zu. Siehe dazu Venturi 1888b, 372. Frankfurter 1931, 3f. erkannte die Hand des Bartolomeo Veneto, konnte allerdings nicht das Sujet entschlüsseln. In seinen Augen handelte es sich bei der Dargestellten um Beatrice d'Este, Herzogin von Mailand und Gemahlin des Moro. Die Zuschreibung fand in der Forschung einen allgemeinen Konsens. Siehe u.a. Pagnotta 1997, 53-55, 176-719; Fioravanti Baraldi 2002, 124, Kat. Nr. 25, Laureati 2002, 116, Kat. Nr. 31.

⁵⁷⁵ Jedding-Gesterling 1988, 62.

⁵⁷⁶ Aus den Spesenbüchern Lucrezias geht hervor, dass Bartolomeo Veneto zwischen 1505 und 1508 für die Herzogin arbeitete u.a. auch an gewissen Ausmalungen in der *Torre Marchesana* zusammen mit dem Hofmaler Ercole de Roberti. So sind mehrere Auszahlungen in diesen Jahren an ihn vermerkt. Siehe Franceschini 1997, 523, Dok. Nr. 653nn (ohne Angabe der Tätigkeit und des Auftrages), 638f., Kat. Nr. 785m (*Torre Marchesana*), t, v (*Camerin e oratorio*), z (*indorare caro triumphale*); 640, Kat. Nr. 786g, 641, Kat. Nr. 788; 645, Kat. Nr. 791b; 667, 828a (*indorare cornixoni*); 674; Kat. Nr. 830b, c (*meza figure de nostra Dona como el suo fiollo in braze et uno sam girolamo e Sam Zoanne [...] date a Madama Cateлина napolitana la quale è andata a marito*), f; 698, 866c (*reconzare il caro trionfale*).

So berichtet der Pistofilo ¹⁹³⁰1865, 493: „*le gentildonne e cittadine usavano abiti ne' quali mostravano le carni nude del petto e delle spalle, così essa ecc.^{ma} signora introdusse il portare ed uso di gorgiere, che velavano tutta quella parte delle spalle sin sotto li capelli: e non solo nel vestire, ma ancho ne' costumi e religione, dette questa principessa ottimi esempi alla cittade e a' sudditi.*“ Zu Lucrezias modischen Neuerungen siehe auch Newton 1988, 132 ff.; Pagnotta 1997, 54 und Laureati 2002, 166, Kat. Nr. 31.

⁵⁷⁷ 1502 beschrieb Sanudo das Hochzeitsgewand der Lucrezia bei ihrem Einzug in Ferrara: „*In dosso aveva una camora con manige larghe, a la francese, de tela d'oro e raso morello, interserata a liste insieme...*“. Siehe Sanudo 1880, IV, 224. Weggelassen wurden allerdings der Hermelinmantel, das Collier ihrer Schwiegermutter sowie der goldene Netzausschnitt. Siehe auch Scalabrini 1773, 281 zitiert nach Giovanucci Vigi 1981, 207.

bebäumte Landschaft mit dem Kloster Sant'Antonio in Polesine auf der linken Bildseite dargestellt.

Die Inschrift *Beatrices II* auf der Gürtelschnalle hat der Forschung Rätsel aufgegeben. Bei der seligen Beatrice II. handelt es sich um eine Vorfahrin der Familie Este aus dem 13. Jh., die 1249 mit einem Adligen aus Vicenza durch Prokuration vermählt wurde. Noch bevor sie bei ihrem frisch angetrauten Ehemann eintreffen konnte, verstarb dieser während einer Schlacht gegen Friedrich II. Die junge Witwe zog sich daraufhin in das Kloster Polesine di San Lazzaro bei Ferrara zurück, um kurz drauf erneut in das von ihr gegründete Kloster Sant'Antonio in Polesine umzusiedeln, welches nach ihrem Tode zu einem Pilgerzentrum wurde.⁵⁷⁸ Die Problematik der Identifikation der Dargestellten liegt vor allem in der Inschrift, welche die junge Frau als selige Beatrice ausweist. Dennoch zeigt diese keine Ähnlichkeit zu dem traditionellen Bildnissen der Seligen auf,⁵⁷⁹ ihre physiognomischen Züge gleichen denen der Herzogin Lucrezia: Besonders augenscheinlich wird dies durch den Vergleich mit den Schaumünzen der Lucrezia (**Kat. Nr. 1.3.A.1** und **Kat. Nr. 3.2.A. 2**). Das flüchtende Kinn, die runde Nasenspitze und das gelockt herabfallende Haar sind Charakteristika der Portraitdarstellungen der Herzogin von Ferrara. Darüber hinaus trägt sie – wie bereits erwähnt – ein prächtiges Kleid, das an das Brautkleid der Lucrezia angelehnt ist. Der Quittenapfel, der allgemein seit der Antike als Fruchtbarkeitssymbol dient,⁵⁸⁰ lässt sich nur schwer mit dem Bild einer seli-

⁵⁷⁸ Laureati 2002, 166, Kat. Nr. 31. Zur Vita der Seligen und der Gründung des Klosters *Sant'Antonio in Polesine* siehe die Monographie von Mostardi 1963.

⁵⁷⁹ Insgesamt sind mir sechs Darstellungen der seligen Beatrice bekannt. A.) Antonio Vivarini, Die selige Beatrice d'Este, Maße unbekannt, Öl auf Holz, um 1441, Este, Dom, [Abbildung unter http://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/scheda.v2.jsp?locale=it&decorator=layout_resp&apply=true&tipo_scheda=OA&id=25983&titolo=Vivarini+Antonio%2C+Beata+Beatrice+d%27Este (letzter Aufruf 11.10.2017)]; B.) Michele Coltellini, Die selige Beatrice d'Este und ihre Mitschwester, 87 x 200 cm, Öl auf Leinwand, um 1504, Sammlung Vanderbild Paris, [Abbildung unter http://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/scheda.v2.jsp?locale=it&decorator=layout_resp&apply=true&tipo_scheda=OA&id=42151&titolo=Coltellini+Michele%2C+Beata+Beatrice+II+d%27Este+adorata+dalle+consorelle (letzter Aufruf 11.10.2017)]; C.) Unbekannter Künstler, Die selige Beatrice d'Este, 16. Jh., Maße unbekannt, Fresko, Ferrara, Monastero Sant' Antonio, Refektorium [Abbildung bei Mostardi. 1963, 21].; D.) Francesco Stringa, Heilige Muttergottes mit der seligen Beatrice d'Este und dem heiligen Contardo, 284 x 204, Öl auf Leinwand, Reggio Emilia, St. Georg [Abbildung unter http://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/scheda.v2.jsp?locale=it&decorator=layout_resp&apply=true&tipo_scheda=OA&id=59641&titolo=Stringa+Francesco%2C+Apparizione+della+Madonna+con+Bambino+a+san+Contardo%2C+alla+beata+Beatrice+d%27Este+e+ad+una+monaca+in+adorazione (letzter Aufruf 11.10.2017)]; E.) Unbekannter Künstler, Die selige Beatrice, Maße unbekannt, 18. Jh., Öl auf Leinwand, Ferrara, Monastero Sant'Antonio, Sakristei [Abbildung bei Mostardi 1963, 36]; F.) Andrea Bolzoni, Die selige Beatrice d'Este, 18. Jh., Maße unbekannt, Kupferstich, Ferrara, Monastero Sant'Antonio [Abbildung ebd. 1963, 37]; 3.) Unbekannter Künstler, Die selige Beatrice d'Este, 16. Jh., Maße unbekannt, Fresko, Ferrara, Monastero Sant' Antonio, Refektorium [Abbildung ebd. 1963, 21].

⁵⁸⁰ Fioravanti Baraldi 2002, 124, Kat. Nr. 25.

gen und keuschen Jungfrau vereinen, die sonst immer in Schwestertracht mit Kreuz und weiser Lilie dargestellt wird.⁵⁸¹

Die frühere Forschung ging davon aus, dass sich Bartolomeo Veneto der physiognomischen Züge der Herzogin bediente, um die Selige darzustellen.⁵⁸² Diese These impliziert jedoch die Frage nach der Motivation für eine solche Vorgehensweise, an die sich keine schlüssige Argumentation anknüpfen lässt. Warum sollte Veneto von der gängigen Ikonographie der Seligen abweichen und ihr die Züge der Lucrezia verleihen? Diese These erscheint angesichts des Quittenapfels als Fruchtbarkeitssymbol und des Hochzeitskleides äußerst unwahrscheinlich. Die Attribute und das äußere Erscheinungsbild der Dargestellten sprechen klar gegen eine Identifizierung mit der seligen Beatrice d'Este, obwohl deren Name auf der Gürtelschnalle zu lesen ist.

Eine schlüssige Erklärung wäre, dass sich hier Lucrezia als Selige portraituren lässt.⁵⁸³ Auch wenn es in Italien nicht der gängigen Praxis entsprach, sich als Heilige darstellen zu lassen, war dies in Spanien, dem Herkunftsland der Borgia, nicht unüblich. So ließ sich zum Beispiel Katharina von Aragon mit Heiligenschein portraituren⁵⁸⁴ und auch von Karl dem Großen und Kaiser Maximilian gibt es Holzschnitte, auf denen sie mit Aureole abgebildet sind.⁵⁸⁵ Die Gleichsetzung der Dargestellten mit Heiligen dient so-

⁵⁸¹ Besonders die Darstellungen aus dem 18. Jh. zeigen die Selige mit Kreuz und Lilie, die früheren Bildnisse verzichteten auf die Lilie, alle jedoch zeigen die Ordensfrau in Schwestertracht. Siehe Mostardi 1963, 36 und ebd. 1963, 37. Aber auch das Bild im Refektorium des Klosters, aus dem beginnenden 16. Jh. zeigt die Selige in Schwestertracht mit einer Miniatur der Kirche Sant'Antonio in Polesine in der einen sowie einem Bischofsstab in der anderen Hand. Siehe ebd. 1963, 21.

⁵⁸² Bargellesi 1943, 7. Diese Ansicht wird auch durch Pagnotta 2002, 176 und Laureati 2002, 166, Kat. Nr. 31 vertreten.

⁵⁸³ Diese Meinung vertreten sowohl Rousseau 1989 als auch Fioravanti Baraldi 2002, 59 sowie ebd. 2002, 124, Kat. Nr. 25. Rousseaus Text war mir leider nicht zugänglich, so dass ich dessen Forschungsmeinung von Fioravanti Baraldi entnommen habe, die bedauerlicherweise die Seitenangaben vernachlässigt hat.

⁵⁸⁴ Michael Sittow, Katharina von Aragon, 1503/1504, Öl auf Holz, 28, 7 x 20, 8cm, Wien, Kunsthistorisches Museum [Abbildung bei Madersbacher 1992, 383, Kat. Nr. 196]. Friedlaender 1915, 2ff., Sp. 180ff. identifizierte die weibliche Person erstmals als Katharina von Aragon anhand ihres Schmuckanhängers mit der Initialen K sowie den Rosenornamenten der Kette, die auf das Geschlecht der Tudor hinweisen. Obwohl sie ihrem Gatten Heinrich VIII. von England keine Kinder gebären konnte, weigerte sie sich in die von Heinrich herbeigesehnte Scheidung einzustimmen. Letztendlich führte die von Heinrich erzwungene Aufhebung der Ehe zum Bruch des englischen Königshauses mit der katholischen Kirche.

⁵⁸⁵ Siehe Leonhard Beck, Karl der Große, Die Heiligen aus der „Sipp-, Mag- und Schwägerschaft“ Kaiser Maximilians I., 1515-1518, Blattgröße: ca. 24,3 x 21, 3, Ausgabe von Adam Bartsch, Wien 1799, Blatt 25, Wien, Albertina, Graphische Sammlung [Abbildung bei Madersbacher 1992, 322, Kat. Nr. 135] und Daniel Hopfer, Maximilian I. als heiliger Georg, um 1518-1520, Eisenradierung, Blattgröße 22,8 x 15,7 cm, Innsbruck, Universitätsbibliothek, Nachlaß Roschmann [Abbildung bei Madersbacher 1992, 347, Kat. Nr. 160].

wohl als Hinweis auf ihre frommen Charakter- und Wesenszüge und wie im Falle Karl des Großen auch als Zeichen der von Gott gewollten Herrschaft.⁵⁸⁶

Die Auftragserteilung des Gemäldes zwischen 1508 und 1510 deutet darauf hin, dass eine Verschmelzung der Seligen Beatrice mit der Herzogin Lucrezia ganz bewusst evoziert wurde: Auf der einen Seite betont Lucrezia damit ihre Religiosität und ihre Tugend. Alle bis dahin entstandenen negativen Gerüchte über ihr lasterhaftes Leben als „*gran puttana*“ - wie sie der Zeitgenosse Maturanzio in seiner Chronik nannte⁵⁸⁷ - werden mit solch einer Darstellung entkräftet. Auf der anderen Seite reiht sie sich durch ihre Identifizierung mit der gottesfürchtigen Ahnin ihres Mannes in die Familiendynastie der Este ein. Sie schafft einen Bezug zwischen ihrer Person und der Geschichte Ferraras, in der die Selige tief verwurzelt ist. Gleichzeitig betont sie jedoch durch das Fruchtbarkeitssymbol des Quittenapfels, der in Höhe ihres Unterleibes positioniert ist, ihre Rolle als Mutter, welche die Thronfolge sichert und das Fortleben des Este-Geschlechts garantiert.⁵⁸⁸ So gebar sie 1508 nach zwei bereits verstorbenen Kindern endlich den Erben Ercole II., der die Nachfolge seines Vaters antrat. Auch das zweite Kind, Ippolito, 1509 geboren, war ein Garant zur Sicherung der Dynastie. Der Gürtel, der nicht der Mode um 1510 entsprach, betont allerdings zugleich ihre Reinheit, so galt das Kleidungsstück als Symbol der Keuschheit, weil es die Lenden, den Sitz der Begierlichkeit einschnürte.⁵⁸⁹ Sollte das Bild nach 1510 entstanden sein, so wäre die Botschaft noch tiefgreifender: Aufgrund seiner Auseinandersetzungen mit Venedig und seinem damit verbundenen Bündnis mit den Franzosen war Alfonso 1510 von Papst Julius II. exkommuniziert worden. Wäre das Bild im gleichen Jahr dieser politischen Ereignisse entstanden, würde die Bildbotschaft um ein Vielfaches potenziert werden. Trotz oder gerade wegen der Exkommunizierung, die erst 1512 aufgehoben wurde, weist Lucrezia darauf hin, dass Gottes Wohlwollen immer noch auf dem Geschlecht der Este ruht, indem sie sich auf ihre selige Vorfahrin beruft. Lucrezias Wahl mit der Ausführung Barto-

⁵⁸⁶ Zur Ikonisierung Karls des Großen siehe den Aufsatz von Saurma-Jeltsch 2003, 421-461.

⁵⁸⁷ Maturanzio 1851, 73.

⁵⁸⁸ Fioravanti Baraldi 2002, 124, Kat. Nr. 25.

⁵⁸⁹ Lücke 1973, 147. So trugen neben Ordensfrauen und- männern auch unberührte Bräute einen Gürtel. Im Mittelalter wurde den Dirnen das Tragen von Gürteln untersagt. Der hier bei Lucrezia dargestellte Gürtel hat allerdings nichts gemein mit den schlichten Attributen der Schwestertracht. Die prunkvolle Verzierung der Gürtelschnalle betont den modischen Aspekt ebenso wie den Hinweis auf Reinheit und Keuschheit.

lomeo Veneto zu beauftragen mag damit zusammenhängen, dass dieser sich frühzeitig in diesem Genre spezialisierte.⁵⁹⁰

Auf die Beliebtheit des Sujets weisen fünf Kopien des Gemäldes hin, von denen mindestens zwei zeitgenössisch sind.⁵⁹¹ Im Kloster *Sant'Antonio in Polesine* wird eine dieser Kopien, die aus dem 18. Jh. stammt, immer noch aufbewahrt und die Dargestellte als Beatrice II. d'Este, Gründerin des Klosters, verehrt.⁵⁹² Eine im Rahmen eingelassene

⁵⁹⁰ Das Œuvre des Bartolomeo Veneto besteht mit wenigen Ausnahmen von Muttergottes- und zwei Landschaftsdarstellungen ausschließlich aus Portraits. Die historische Person des Künstlers ist aufgrund fehlender Quellen kaum zu fassen. Seine Herkunft aus Venedig erschließt sich lediglich durch seinen Namen und eine Leinwandsignatur, in der er sich selbst als halb venezianisch und halb cremonesisch bezeichnet. Siehe dazu Pagnotta 2002, 11. Die Vielzahl der ihm zugeschriebenen Werke lässt auf eine sehr gute Auftragslage schließen, die wohl auf seine Spezialisierung und die Qualität seines Schaffens zurückzuführen ist. Aufgrund seines Stils und bedingt durch eine weitere unleserliche, jedoch ergänzte Signatur ist er mit großer Wahrscheinlichkeit ein Schüler der Gebrüder Bellini gewesen. Dazu ebd. 2002, 12.

Lucrezias Darstellung als selige Beatrice war als Sujet sehr beliebt, darauf weisen fünf Kopien des Gemäldes hin, von denen mindestens 2 zeitgenössisch sind. Es handelt sich dabei um folgende Bildnisse:

⁵⁹¹ A) Unbekannter Künstler, Lucrezia Borgia als selige Beatrice d'Este, Kopie nach Bartolomeo Veneto 16. Jh, Öl auf Holz, 74 x 54 cm, Fiesole, Sammlung Martello [Abbildung unter http://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/scheda.v2.jsp?locale=it&decorator=layout_resp&apply=true&tipo_scheda=OA&id=41450&titolo=Bartolomeo+Veneto%2C+Ritratto+di+giovane+donna (letzter Aufruf 11.10.2017)] Das Gemälde hat eine ovale Form und ist wohl erst später so zugeschnitten worden. Auf der Gürtelschnalle ist die Inschrift „Beatrice“ angebracht. Auch hier weicht also die Inschrift von der aus dem Originalgemälde ab. Siehe dazu Boskovits 1985, 40-43; Bargellesi 1943, 13, Anm. 7; Pagnotta 1997, 178f., fig. 10 b; Fioravanti Baraldi 2002, 126, Kat. Nr. 26; Berenson 1913, 174.

B) Unbekannter Künstler, Lucrezia Borgia als selige Beatrice d'Este, Kopie nach Bartolomeo Veneto, 19. Jh. Öl auf Holz, 41,6 x 34 cm, Philadelphia, Philadelphia Art Museum [Abbildung bei Boskovits 1985, 43 und

http://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/scheda.v2.jsp?locale=it&decorator=layout_resp&apply=true&tipo_scheda=OA&id=41453&titolo=Bartolomeo+Veneto%2C+Ritratto+di+giovane+donna (letzter Aufruf 11.10.2017)]. Eine Farbanalyse entarnete die angeblich zeitgenössische Kopie als Fälschung da die Nuance „Preußisch Blau“ im 16. Jh. nicht verwendet wurde [Abbildung bei Boskovits 1985, 43]. Siehe dazu: Berenson 1913, 174; ders. 1933, 282; Bargellesi 1943, 13, Anm. 7; Valentiner 1933, Nr. 102; Boskovits 1985, 40f.; Scott 1994, 178; Pagnotta 1997, 179; Fioravanti Baraldi 2002, 126, Kat. Nr. 26.

C) Unbekannter Künstler, Lucrezia Borgia als selige Beatrice d'Este, zeitgenössische Kopie nach Bartolomeo Veneto, nach 1508, Maße und Material unbekannt, Paris, Sammlung Mori zum ersten Mal von Boskovits 1985 publiziert [Abb. bei Boskovits 1985, 43]. Es handelt sich um eine getreue Kopie des Originals, vielleicht von einem Schüler des Bartolomeo Veneto. Das Gesicht ist sehr fein ausgearbeitet. Inschrift auf der Gürtelschnalle ist identisch mit dem Original. Siehe dazu: Boskovits 1985, 40; Pagnotta 1997, 179; Fioravanti Baraldi 2002, 126, Kat. Nr. 26.

D) Unbekannter Künstler, Lucrezia Borgia (als selige Beatrice d'Este?), Kopie nach Bartolomeo Veneto, Entstehungszeitraum, Maße und Material unbekannt, Rom, private Sammlung [Abbildung bei Boskovits 1985, 43]. Über dieses Gemälde ist nichts bekannt, es wird nur von Boskovits 1985, 40f. aufgeführt.

E) Ein weiteres Portrait, ebenfalls von einem unbekanntem Autor gilt als verschollen, es ist nur eine Fotografie erhalten. Datiert wird es ebenso zwischen 1510 und 1530. [Abbildung unter http://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/scheda.v2.jsp?locale=it&decorator=layout_resp&apply=true&tipo_scheda=OA&id=41457&titolo=Bartolomeo+Veneto%2C+Ritratto+di+giovane+donna (letzter Aufruf 11.10.2017)].

⁵⁹² Unbekannter Künstler, Die selige Beatrice d'Este, Kopie nach Bartolomeo Veneto, 1751, Öl auf Leinwand, 66 x 49 cm, Ferrara Monastero di Sant'Antonio in Polesine [Abb. bei Fioravanti Baraldi 2002, 127, Kat. Nr. 26].

Inschrift verortet das Entstehungsdatum der Reproduktion ins 18. Jh.⁵⁹³ Die Fassung aus dem Kloster weist einige Unterschiede zum Original auf, so fehlt die Schnalle mit der Inschrift und auch der nicht erkennbare Quittenapfel deutet darauf hin, dass der tiefere Sinngehalt des Originals nicht nachvollzogen wurde. Darüber hinaus ist die Ausführung sehr viel schlechter gefertigt, die Haare sind dunkler und weder die Gesichtszüge noch die Details des Gewandes, wie die prächtig verzierten Ärmel, können dem direkten Vergleich mit der Anmut und dem Detailreichtum des Bartolomeo Veneto standhalten (**Kat. Nr. 1.3.B.2**). Die Vielzahl der zum Teil in ihrer Qualität sehr schlecht und grob gefertigten erhaltenen Reproduktionen zeugt davon, dass das Original in Ferrara sehr beliebt und bekannt war, auch wenn die ursprüngliche Intention des Bildes, die Identifizierung Lucrezias mit der seligen Ordensfrau, nicht verstanden wurde und an Bedeutung verlor. Die zahlreichen Kopien bestätigen vor allem die Beliebtheit Lucrezias bei ihren Untertanen. Trotz handwerklicher Schwächen vermitteln die uns erhaltenen Portraits ein virtuoses Bild der Herzogin von Ferrara. Hauptaugenmerk wird nicht auf die Wahrung der Dynastie und die Gottesfürchtigkeit Lucrezias gelegt, vielmehr sollen hier ihre Anmut und Schönheit durch ihr Markenzeichen, die langen, lockigen Haare hervorgehoben, und ihr Status als Herzogin durch das prachtvolle Gewand und dem wertvollen Schmuck unterstrichen werden. Nach 1510 ist Lucrezia eine reife Herzogin, die nichts mehr mit dem jungen Mädchen gemein hat, deren schlechter Ruf ihr vorausgeeilt war.

⁵⁹³ Die Inschrift lautet: „*Vera Effigies B. Beatricis Estensis huius en. Mon. Sant. AB. Fundatrix [...]* Anno Salutis MDCCLI Die VII Dec.“ Zu der Kopie aus dem 18. Jh. siehe Fioravanti Baraldi 2002, 124, Kat. Nr. 26; Pagnotta 1997, 178, fig. 10a; Bargellesi 1943, 4, Abb. 2; Giovanuci Vigi 1981, 207f. lehnt sich an Artioli 1928, VI (zitiert nach Giovanuci Vigi 1981, 208f.) an und glaubt, dass die Kopie aus dem 16. Jh. stammt und im 18. Jh. mit Farbe überarbeitet wurde. Dies lässt sich doch letztendlich nur durch eine noch ausstehende Infrarotanalyse feststellen.

Die Kopie bildet das Pendant zu dem Portrait des heiligen Contrado d’Este, Bruder der Seligen Beatrice (Unbekannter Künstler, Der heilige Contrado d’Este, Kopie nach einem Original aus dem Jahre 1516 des Bartolomeo Veneto (?), um 1751, Öl auf Leinwand, 66 x 49 cm, Ferrara Monastero di Sant’Antonio in Polesine [Fioravanti Baraldi 2002, 343, Kat.Nr. P.23]). Bei diesem Gemälde, das ebenfalls in *Sant’Antonio in Polesine* aufbewahrt wird, handelt es sich um eine Kopie eines um 1516 geschaffenen und heute verschollenen Originals aus dem 18. Jh. Es besitzt den gleichen Rahmen wie sein Pendant, auf dem die Inschrift „*Sanctus Contardus B. Beatricis II Estensis Frater qui dum [...] obiit Bronae/An. Sal. MCCXLIX. CIC. XVI APR.*“ angebracht ist. Am unteren Bildrand befindet sich eine weitere Inschrift „*Anno Domini MDXVI Aetatis Suae XXXIII.*“ Der Heilige trägt eine schwarze Haube sowie ein graues Gewand, auf dem das Zeichen der Grabesritter angebracht ist; ein Hinweis auf seine Pilgerreise nach San Diago de Compostella, auf der er verstarb. Um den Hals trägt er einen Rosenkranz. Zum Portrait des Heiligen siehe Pagnotta 1997, 342, Kat. Nr. P.23 so wie Bargellesi 1943, 4, 6, Abb. 3. Es ist bezeichnend, dass der Heilige in seiner gewohnten Tracht dargestellt ist, während seine Schwester ikonografisch von der Bildtradition abweicht. Dies spricht umso mehr mit einer Identifizierung der Seligen mit Lucrezia Borgia. Die Portraits unterscheiden sich grundlegend: Während das der Beatrice/Lucrezia vor dem Hintergrund Ferraras und dem Kloster situiert ist, steht der Heilige vor einem neutralen, dunkel gehaltenen Hintergrund, der keinen Bezug zum Aufbewahrungsort aufweist.

5.1.1.3 *E se forse non sia depicta con quella affectuosa devotione qual lei desiderava* – Von lieblichen Darstellungen und heilsgeschichtlichen Offenbarungen

Aus einem Brief des Fra Bartolomeo an den Herzog Alfonso d'Este, datiert auf den 14. Juni 1517, geht hervor, dass dieser der Herzogin Lucrezia zusammen mit seinem Schreiben einen von ihr in Auftrag gegebenen Christuskopf zukommen ließ. So schreibt der Mönch in seinem Begleitbrief zur Aushändigung des Gemäldes, „...*Con questa [littera] anchora mando una testa del Salvatore alla Ill.m S., della quale sendo io costì da epsa fu richiesto. E se forse non sia depicta con quella affectuosa devotione qual lei desiderava, attribuisca alla mia arida mente. Nemo etenim dat quod non habet [...]*“.⁵⁹⁴ Seine Beteuerung, er hoffe, das Bild treffe den frommen Ausdruck, den sich die Herzogin von ihm gewünscht habe, deutet darauf hin, dass Lucrezia ein besonders andächtiges Gemälde von ihm erwartete und sie ihrem Wunsch mehrmals Nachdruck verliehen hatte. Es war ihr also besonders wichtig, sich mit Devotionalien zu umgeben, die ihre Frömmigkeit und ihren Glauben nach außen hin widerspiegeln sollten. Das Datum des Schriftstückes dient als *Terminus ante quem*: Lucrezia muss den Auftrag für dieses Gemälde dem Pater vor dem Jahre 1516 erteilt haben, wahrscheinlich bei einem Aufenthalt des Mönches bei Hofe.⁵⁹⁵ Das von Fra Bartolomeo gefertigte Bild konnte von der früheren Forschung nicht identifiziert werden und gilt deshalb als verschollen.⁵⁹⁶

Patrizio Turi ist der erste, der darauf aufmerksam gemacht hat, dass in Ferrara ursprünglich zwei Christusköpfe aufbewahrt wurden, die sich sehr ähneln und von denen bei einem sicher Fra Bartolomeo der Urheber ist.⁵⁹⁷ Das erste Gemälde wird Michele Coltellini zugeschrieben und befindet sich in der städtischen Pinakothek von Ferrara.⁵⁹⁸ Das Gemälde von Fra Bartolomeo hingegen stammte ursprünglich aus der Sammlung Venedighini Baldi aus Ferrara und wurde 1986 an eine private Sammlung nach Florenz ver-

⁵⁹⁴ Zitiert nach Marchese 1869, II, 179.

⁵⁹⁵ Siehe dazu auch Hope 1971, 712, Anm. 2.

⁵⁹⁶ Turi 1997, 469.

⁵⁹⁷ Ebd. 1997, 467f.

⁵⁹⁸ Michele Coltellini, Segnender Christus, um 1515, Öl auf Holz, 35,5 x 46 cm, Pinacoteca Nazionale di Ferrara. Ursprünglich aus der Sammlung Massari aus Ferrara, 1973 von der Cassa di Risparmio gekauft. Siehe dazu Bentini 1992, 341, Kat. Nr. 369, Abb. 344. Zamboni 1975, 33 konnte anhand stilistischer Vergleiche Coltellini als Künstler des Gemäldes bestimmen. [Abbildung bei Bentini 1992, 94]. Die Tafel wurde im unteren Teil beschnitten. Dies erklärt auch, warum nur zwei Finger der segnenden Hand Christi zu sehen sind. Auch im oberen Bereich muss zugunsten der Symmetrie ein Teil der Tafel weggenommen worden sein. Siehe dazu Turi 1997, 467. Die Beschneidung des Gemäldes wird auch durch das Fehlen von einem Teil des Heiligenscheins deutlich.

kauft.⁵⁹⁹ Dieser Christus ähnelt stark dem Schmerzensmann der Galleria Borghese in Rom, so weisen besonders Gestik und Mimik Ähnlichkeiten auf, auch wenn der Kopf aus der Galleria Borghese in Dreiviertelansicht dargestellt ist, während der Christuskopf, der sich heute in der privaten Sammlung befindet, frontal zum Betrachter gerichtet ist.⁶⁰⁰

Die Anfertigung solcher Christusköpfe gehörte zu Fra Bartolomeos Repertoire, so berichten mehrere Quellen, dass er in den letzten Lebensjahren dieses Motiv vermehrt malte.⁶⁰¹

Der ursprünglich aus Ferrara stammende und heute in einer privaten Sammlung in Florenz aufbewahrte Schmerzensmann wird in der Forschung als Teil eines Diptychons angesehen⁶⁰² Die Gemeinsamkeiten zum segnenden Christus des Coltellini aus der Pinakothek von Ferrara lassen jedoch erkennen, dass sich hier Coltellini an dem Gemälde von Fra Bartolomeo orientiert und einige Details übernommen hat. Sowohl die Gesichtsförmigkeit, der Mittelscheitel, die lockigen Haare als auch das leicht angedeutete Lächeln der Lippen sind identisch. Ebenso gleich ist die Gestik der rechten segnenden Hand mit den filigranen Fingern, obwohl die Tafel des Coltellini beschnitten wurde. Auch die Halsform und der Ansatz der Nase sind nahezu deckungsgleich. Eine weitere Gemeinsamkeit findet sich in der Szenenauswahl für den Hintergrund: In beiden Ge-

⁵⁹⁹ Fra Bartolomeo, Schmerzensmann, 1507, Öl auf Leinwand, 57,5 x 47 cm, Florenz, private Sammlung. Siehe dazu Boskovits 1992, 20 und Turi 1997, 467, Anm. 3. [Abbildung bei Boskovits 1992, 19].

⁶⁰⁰ Fra Bartolomeo, Schmerzensmann, um 1501/2, Öl auf Holz, 60 x 54 cm, Rom Galleria Borghese. Siehe dazu Padovani 1996, 73ff., Kat. Nr. 12, die die Datierung aufgrund stilistischer Merkmale bestimmt. Ebd. 1996, 75, Kat. Nr. 12, mit weiterführender Literatur. [Abbildung bei Padovani 1996, 73, Kat. Nr. 12].

⁶⁰¹ So schuf er z.B. einen Christuskopf für einen Diptychon, der im Inventar von 1516 des Fra Bartolomeo Cavalcanti, Prior des Klosters San Marco, aufgelistet ist. Siehe Marchese 1869, II, 199 „*in primis el detto Fra Bartolomeo di Pagnolo dipinse due quadri di circa d'un braccio l'uno, ne' quali una testa di Yhes, nell'altro l Vergine, A. M. Hyeronimo da Casi bolgnese per prezzo di duc. Quindici d'oro in oro larghi [...]*“ Zu den zahlreichen Christusköpfen zählen auch ein Jesuskopf, der sich laut Vasari in Arezzo in der *Badia dei monaci neri* befinden soll. Vasari/Bettarini 1966-1987, Bd. IV, 101. Zu weiteren Christusköpfen des Fra Bartolomeo siehe Turi 1997, 468f.

⁶⁰² Ebd. 1997, 470, Anm. 18 und Boskovits 1992, 21, Kat. Nr. 3 mit ausführlichem Forschungsstand. Allerdings erscheint diese Vermutung nicht ganz schlüssig, da die Tafel relativ klein ist und somit nicht unbedingt für eine Altarbildfunktion spricht. Es stellt sich überdies die Frage, wie ein Christuskopf aus der Hand des Fra Bartolomeo in eine ferrareser Kirche gelangen konnte. Es ist nicht bekannt, dass Fra Bartolomeo ein Diptychon für eine ferrareser Kirche anfertigte. Auf der anderen Seite muss man zur Kenntnis nehmen, dass eine verschollene leidende Muttergottes der gleichen Größe als Pendant fungiert haben könnte und dass somit beide Teil eines Programmes dargestellt haben könnten. Abbildung der verschollenen Muttergottes bei Turi 1997, 23. Im Inventar von 1516 wird wahrscheinlich genau dieses Bilderpaar genannt: „*In primis il detto Fra Barthomeo di Pagholo dipinse dua quadri di crica d'un braccio l'uno, ne' quali una testa di Yhesu, nell'altro la Vergine, a M. Hyeronimo da Casi bolognese per prezzo duc. Quindici d'oro larghi.*“ Marchese 1869, II, 199, ebenfalls von Boskovits 1992, 22, Kat. Nr. 3 publiziert.

mälden ist im rechten Bildhintergrund die Szene *Noli me tangere* abgebildet. Die Übereinstimmung so vieler Details lässt den Schluß zu, dass Coltellini einen Christus des Fra Bartolomeo gesehen und bewusst Teile übernommen hat.

Turi vermutet, dass für beide Gemälde der gleiche Karton verwendet wurde, so würden bei einer Überlappung beider Gesichter die Gesichtszüge identisch sein.⁶⁰³ Bei dem Gemälde des Coltellini handelt es sich jedoch nicht um eine Kopie von Fra Bartolomeos Original sondern eher um eine Anlehnung; dafür sprechen vor allem die vielen Differenzen beider Tafeln: Die Haare sind bei Coltellini lockiger und voller, darüberhinaus handelt es sich bei ihm um einen Kreuznimbus und auch die Bordüre des Gewandes ist ganz anders gearbeitet als bei Fra Bartolomeo. Besonders in der Gestaltung des Hintergrundes sind die Unterschiede augenscheinlich: Obwohl sich beide Landschaften in ihrer Art ähneln, so fügt Coltellini mehr Felsen und sogar einen See ein, der bei Fra Bartolomeo gänzlich fehlt.

Es stellt sich nun berechtigterweise die Frage, ob es sich beim florentiner Christus vielleicht um das von Lucrezia in Auftrag gegebene Gemälde handelt.⁶⁰⁴ Die Schwierigkeit bei dieser These bildet jedoch die Datierung. Der Schmerzensmann aus der florentiner Privatsammlung wird in den frühen Anfangsjahren des 16. Jahrhunderts zwischen 1504-1507 datiert.⁶⁰⁵ Lucrezia erhielt ihren Christuskopf jedoch erst im Jahre 1517. Damit würde sich aufgrund der chronologischen Gegebenheiten die Möglichkeit ausschließen, dass der florentiner Schmerzensmann das von Lucrezia in Auftrag gegebene Gemälde ist.

Turi folgert schließlich, dass es sich bei dem Urheber des Gemäldes aus der Pinakothek nicht um Coltellini handle, sondern um Fra Bartolomeo, der den gleichen Karton benutzt hat wie beim Christus, der sich heute in einer florentiner Privatsammlung befindet.⁶⁰⁶ So war diese Praxis durchaus bei kleinen devotionalen Gemälden üblich, und es wäre durchaus denkbar, dass sich Fra Bartolomeo dieser Methode bedient hat.⁶⁰⁷ Das

⁶⁰³ Turi 1997, 470.

⁶⁰⁴ Ebd. 1997, 470.

⁶⁰⁵ Boskovits 1992, 22, Kat. Nr. 3 und Padovani 1996, 69f., Tafel 72. In der Tat weichen die um 1516 entstandenen Gemälde des Bartolomeo stilistisch von denen der Anfangsjahre ab. So etwa der *Salvator Mundi* von 1616 für die Kapelle *Billi della Santissima Annunziata* und der Christus aus der *Noli me tangere*-Szene aus dem Fresko der kleinen äußeren Kapelle des Klosters Caldine von 1517.

⁶⁰⁶ Turi, 1997, 471.

⁶⁰⁷ Ebd. 1997, 471.

Coltellini zugeschriebene Gemälde wäre laut Turi in Wahrheit ein Werk des Fra Bartolomeo, entstanden für die Herzogin von Ferrara.⁶⁰⁸

Diese These könnte in Erwägung gezogen werden, wenn die physiognomischen Züge des Coltellini Christus nicht eindeutig die Handschrift des ferrareser Künstlers erkennen lassen und stilistisch von den Christusköpfen des Fra Bartolomeo abweichen würden. So zeigt der direkte Vergleich der Physiognomie mit dem segnenden Christus aus dem Jahre 1506⁶⁰⁹ mehr Ähnlichkeit zum Coltellini Christus. Sowohl die mandelförmigen Augen als auch die Locken und die Haare sind bei beiden Christusbildern nahezu identisch. Die Unterschiede zwischen dem Coltellini Christus und anderen Christusdarstellungen des Fra Bartolomeo, wie z.B. dem *Salvator Mundi*, rechtfertigt Turi allerdings mit den diversen Funktionen, die diese Gemälde innehatten. So handelte es sich beim *Salvator Mundi* um eine Altartafel, während das vermeintliche Coltellini/Fra Bartolomeo Gemälde als privates Andachtsbild konzipiert worden war.⁶¹⁰

Es gilt jedoch vor allen Dingen festzuhalten, dass die beiden Christusdarstellungen des Coltellini und des Fra Bartolomeo sehr viele kompositorische und stilistische Gemeinsamkeiten aufweisen. Es erscheint deshalb einleuchtender, dass sich hier Coltellini in der Ausführung seines Christuskopfes an Fra Bartolomeo orientiert und ihn als Vorlage benutzt hat, ohne ihn dabei jedoch getreu kopiert zu haben. Die Tatsache, dass sich zwei gleiche Motive von zwei verschiedenen Künstlern in Ferrara befunden haben und dass Fra Bartolomeo für private Andachtsbilder oft den gleichen Karton verwendet hat, deutet darauf hin, dass der von Lucrezia in Auftrag gegebene Christuskopf dem ferrareser Kopf des Fra Bartolomeo und dem des Coltellini wohl sehr ähnlich war. Es ist wahrscheinlich, dass Fra Bartolomeo für den Auftrag von Lucrezia einen alten Karton verwendet hat.⁶¹¹ Das fertige Gemälde wurde dann von Coltellini adaptiert, der ja ebenfalls bereits im Jahre 1506 mit der Anfertigung eines Gemäldes für die Privatgemächer der

⁶⁰⁸ Ebd. 1997, 471.

⁶⁰⁹ Michele Coltellini, *Segnender Christus*, um 1506, 67 x 51 cm Ferrara, Pinakothek, dazu siehe Bentini 1992, 118, Kat. Nr. 138, Abb. 138.

⁶¹⁰ Turi, 1997, 471f.

⁶¹¹ Im selben Brief an den Herzog Alfonso beklagt sich Fra Bartolomeo über seine schlechte gesundheitliche Verfassung, wahrscheinlich war er bereits stark angeschlagen, einige Monate später verstarb er, ohne den Auftrag für Alfonso ausführen zu können. Hinsichtlich seines schwachen Gesundheitszustandes erscheint es umso einleuchtender, dass er sich mit einem älteren Karton beholfen hat, um den Auftrag Lucrezias auszuführen und ihrem Wunsch gerecht zu werden. So schrieb er am 14. Juli 1517: „*Le troppe occupatione [...] la debile validudine [...] Non prima ho potuto satisfare ad V.S. per troppe occupatione, le quale per la mia professione non debbo né posso recusare, et anchora per la ordinaria et debile validudine.*“ Zitiert nach Marchese 1869, II, 179. Brief in Auszügen auch publiziert bei Turi 1997, 471, Anm. 19.

Lucrezia tätig gewesen ist.⁶¹² Somit muss die Tafel des Coltellini erst nach der Anfertigung von Fra Bartolomeos Werk im Jahre 1517 entstanden sein.⁶¹³ Da der Christuskopf für Lucrezia bis heute nicht identifiziert werden konnte, bleiben auch die Maße des Bildes unbekannt. In Anlehnung an die anderen Christusköpfe des Fra Bartolomeo muss es sich sehr wahrscheinlich auch hier um ein Kleinformat gehandelt haben, das der privaten Andacht dienen sollte. Obwohl Lucrezia keine Anhängerin Savonarolas war, so eignete sich Fra Bartolomeo wohl gerade aufgrund seiner Freundschaft zu dem ferrareser Mönch in besonderem Maße für den Auftrag der Herzogin. Der rege Austausch zwischen beiden Geistlichen führte dazu, dass Fra Bartolomeo die Ansichten Savonarolas über die Kunst, nämlich dass sie vor allem fromm sein müsse, verinnerlichte und Zeit seines Lebens anwandte.⁶¹⁴ Savonarolas Maxime, Bilder religiösen Inhalts dürften nicht überladen sein, um Gott nicht zu überschatten,⁶¹⁵ findet sich in Bartolomeos Werk wieder. Die Gesichter seiner Christusköpfe folgen alle einem Karton und orientieren sich nicht - wie so oft von Savonarola bemängelt - an reale Personen, die die Verehrung des Göttlichen verhindern würden. Vielmehr handelt es sich bei den Christusköpfen des Fra Bartolomeo um einen immer wiederkehrenden Typus. Auch schuf er keinerlei Werke mythologischen Inhalts - Werke, die in Savonarola Augen, nur eine Verehrung von Götzen evozieren würden.⁶¹⁶ Es ist sehr wahrscheinlich, dass auf der für Lucrezia geschaffenen Tafel ebenfalls eine *Noli me tangere*-Szene abgebildet war, so tritt dieses Motiv bei Fra Bartolomeo gemäß der neuen Strömung sehr häufig auf.⁶¹⁷ Die Darstellung dieser Szene im Hintergrund bei Coltellinis Tafel, die in Anlehnung an Fra Bartolomeos Christuskopf entstand, lässt die Annahme zu, dass das für Lucrezia gefertigte Bild ebenfalls eine solche Szene beinhaltete. Die Wahl Lucrezias auf Fra Bartolomeo fiel somit bewusst mit dem Wissen, dass dieser ihre Anforderungen nach einer lieblichen und andachtsvollen Darstellung erfüllen konnte. So waren private Andachtsbilder sehr viel mehr als nur ein Ausdruck innerer Spiritualität und nicht „privat“ nach unse-

⁶¹² So sind mehrere Zahlungen für Ausmalungen in den Gemächern der Lucrezia Borgia im Spesenbuch derselben vermerkt. Siehe dazu Franceschini 1997, 645f., Dok. Nr. 791f, g, h.

⁶¹³ Eine genaue Datierung wurde für den Coltellini-Christus bisher von der Forschung nicht formuliert. Allgemein herrscht jedoch der Konsens, dass er nach 1506 entstanden ist. Siehe Bentini 1992, 341, Kat. Nr. 369. Sowie Fioravanti Baraldi/Giovanucci Vigi/Venturini 1982, 70f.; Cerini 1971, 10; Bentini 1992, 156.

⁶¹⁴ Zu Fra Bartolomeos enger Beziehung zu Savonarola und dessen Kunstverständnis siehe Scapecchi 1996, 19-27.

⁶¹⁵ Chastel 1964, 407. So sollte der Künstler die Tugend nicht nur auf der Leinwand verewigen, sondern nach ihr leben. Ebd. 1964, 407.

⁶¹⁶ Ebd. 1964, 407.

⁶¹⁷ Scapecchi 1996, 24.

rem heutigen Verständnis, sondern in besonderem Maße repräsentativ.⁶¹⁸ Nicht selten überwog eine ästhetische Wertschätzung der ursprünglichen Funktion der reinen Andacht. Der Umstand, dass Bilder mit solchen Motiven im Quattro- und Cinquecento gerne als Präsent fungierten, zeugt von einer Verlagerung der Bedeutungsebene des Motivs von einer meditativen Kontemplation hin zu einem ästhetisch geprägten Repräsentations- und Prestigeobjekt.⁶¹⁹ Auch Lucrezia verschenkte Bilder mit religiösen Motiven. So ist z. B. in ihren Spesenbüchern vermerkt, dass sie Bartholomeo Veneto mit einer Leinwand mit der Darstellung einer Muttergottes samt Kind und den heiligen Girolamo und Johannes als Hochzeitsgeschenk für eine gewisse Madama Catelina beauftragte.⁶²⁰

Obwohl uns keine Quellenüberlieferungen Auskunft über den Bestimmungsort des Christuskopfes geben, kommen dafür nur zwei Örtlichkeiten in Betracht: Das Schlafgemach oder aber ein anderer zur Meditation geeigneter Raum, so wie etwa z. B. ein Studierzimmer oder aber ein spiritueller Ort einer Privatkapelle.⁶²¹ Beide Orte hatten im Cinquecento eine repräsentative Funktion, auch im Schlafgemach wurden Gäste empfangen.⁶²² Der für Lucrezia von Fra Bartolomeo geschaffene Christuskopf sollte mit ihrer Person und ihrem Wesen in Verbindung gebracht werden; ihr expliziter Wunsch nach einem besonders frommen Gemälde weist darauf hin, dass dieses als Ausdruck ihres Glaubens wahrgenommen werden sollte.

Bereits in ihren frühen Jahren am Hofe Ferraras förderte Lucrezia Malerei religiösen Inhalts, deren Funktion weit über eine reine Andacht hinaus reichte und vielmehr komplexe heilsgeschichtliche Doktrinen thematisierte. Den bedeutendsten Auftrag bildet ein

⁶¹⁸ Immer noch grundlegend für private Andachtsbilder ist die Arbeit von Kecks, die das häusliche Andachtsbild im 15. Jh. in Florenz mit Schwerpunkt auf Madonna-mit-Kind-Darstellungen untersucht. Siehe Kecks 1988, 15.

⁶¹⁹ Siehe ebd. 1988, 31ff.

⁶²⁰ Franceschini 1997, 674, Dok. Nr. 830.

⁶²¹ Es sind keine Quellen überliefert, die Auskunft darüber geben, ob Lucrezia ebenfalls ein *camerino* oder ein *studiolo* besaß. Schriftquellen belegen allerdings, dass ihre Schwiegermutter, Eleonora von Aragon, die zuvor ebenfalls die Räumlichkeiten in der Torre Marchesana bewohnt hatte, ein *camerino* und ein *oratorio* von Künstlern mit Dekorationen ausstatten ließ. Siehe dazu Tuohy 1996, 416f., Appendix I, Dok. Nr. 21. Von diesen Ausmalungen ist heute nichts mehr erhalten geblieben. Es ist jedoch sehr wahrscheinlich, dass Lucrezia bei ihrem Amtsantritt als Herzogin über Ferrara die Räumlichkeiten ihrer verstorbenen Schwiegermutter bezog und somit ebenfalls Räumen diese Funktionen zuwies. Das Schlafgemach hatte überdies ebenfalls eine repräsentative Funktion, da dort auch Gäste empfangen wurden. Siehe dazu Kecks 1988, 31. Zur Einbeziehung des Schlafgemaches in das höfische Zeremoniell siehe Elias 1969, 78f., insbesondere Anm. 23, sowie S. 125f.; Lücke 1973, RDK, VI, Sp. 108-114.

⁶²² Die *camera degli sposi* in Mantua diente sowohl als Schlafzimmer Ludovicos als auch als Empfangsraum. Siehe dazu den Aufsatz von Merckesper 1998, bsd. 271, Anm. 52.

alttestamentarischer Zyklus von acht Leinwänden mit Szenen aus dem Pentateuch, von denen fünf als verschollen galten. Jüngst gelang es Mancini vier der uns teilweise nur durch Fotografien überlieferten Gemälde in einer römischen Privatsammlung wieder ausfindig zu machen.⁶²³ (Kat. Nr. 1.3.B.1a-h). Die Tafeln wurden von der Forschung mit einem Eintrag in Lucrezias Spesenbüchern in Verbindung gebracht: 1506 bezahlte sie sechs Künstler, namentlich Nicola Pisano, Benvenuto Tisi da Garofalo, Domenico Panetti, Ettore Bonacossa, Ludovico Mazzolino und Michele Coltellini, für die Anfertigung von acht Leinwänden in Temperatechnik, die für die Decke ihrer Privatgemächer in der *Torre Marchesana* bestimmt waren. Anhand der Eintragungen wird deutlich, dass sowohl Nicola Pisano als auch Benvenuto Tisi da Garofalo zwei Gemälde ausführten und dafür je eine Summe von 14 Lire erhielten. Domenico Panetti hingegen erhielt 9 Lire für seine Leinwand, während die anderen drei Maler nur jeweils 5 Lire ausbezahlt bekamen. Die unterschiedliche Anzahl von Bildern und Höhe der Löhne zeugt davon, dass Lucrezia stark nach ihrem persönlichen Geschmack selektierte: Pisano und Garofalo waren mit Sicherheit die begehrtesten Meister und erhielten dementsprechend jeweils zwei Bildaufträge und infolgedessen eine höhere Gage. Panetti hingegen, der nur auf lokaler ferrareser Ebene agierte,⁶²⁴ erzielte im Verhältnis gesehen die höchste Bezahlung: Für nur ein Bild bekam er neun Lire, während die anderen drei Künstler nur jeweils fünf Lire erhielten.⁶²⁵

Wie bereits erwähnt, galten fünf Bilder in der Forschung lange als verschollen und leider gibt der Spesenauszug keinen Aufschluss darüber, welche Themen dargestellt wa-

⁶²³ Als verschollen galten folgende Werke: *Erschaffung der Eva*, *Sündenfall*, *Vertreibung aus dem Paradies*. Als Fotografien waren uns lediglich die Bildnisse *Erschaffung der Eva* und *das Quellwunder* bekannt. Siehe dazu Mancini/Penny 2016, 412-423, insbesondere 415, Fig. 2-4 und 416, Fig. 7. Das Gemälde *Gott spricht zu Moses* konnte leider noch nicht ermittelt werden, allerdings haben Mancini/Penny 2016 ein späteres Werk ausfindig gemacht, das wahrscheinlich das Original der Sammlung ersetzen sollte. Die Autoren schreiben das Werk Garofalo zu und datieren es um 1518-20. Die Größe des Gemäldes, das die Maße 177x77 cm hat und sich heute in den Musei Civici di Monza befindet, spricht für eine Zugehörigkeit zum Zyklus. Allerdings ist es stilistisch sehr viel später einzuordnen und auch die Technik ist hier eine andere, so handelt es sich hier um ein Ölgemälde. Siehe Dazu ebd.2016, 416 mit Abbildung, Fig. 9 und 421.

⁶²⁴ Zamboni 1975, 25f.

⁶²⁵ Laureati 2002, 62 ist der Ansicht, dass die unterschiedliche Bezahlung auf unterschiedliche Größen der einzelnen Leinwände hinweisen. Da es sich jedoch um einen zeitgleich konzipierten und ausgeführten Zyklus handelt, erscheint diese Argumentation unlogisch. Vielmehr glaube ich, dass die unterschiedliche Bezahlung auf die Beliebtheit und der Nachfrage der Künstler und den Gefallen an ihren Bildern zurückzuführen ist.

ren. Man kann dem Eintrag nur entnehmen, dass es sich dabei um *tele istoriate*, also um Historiengemälde, handelte.⁶²⁶

Ein erhaltener alttestamentarischer Zyklus wurde in der Forschung dem Umkreis der Lucrezia angesiedelt.⁶²⁷ Die Leinwände stammen ursprünglich aus der ferrareser Sammlung Costabili und wurden später innerhalb Italiens und nach England verkauft.⁶²⁸ Wie im Spesenbuch erwähnt, sind die erhaltenen Tafeln ebenfalls in Temperatechnik ausgeführt.⁶²⁹ Überdies lassen sich, wie im Folgenden noch aufgezeigt werden wird, alle fünf uns ursprünglich überlieferten Leinwände drei der in den Spesenbüchern genannten Künstler zuweisen: *Die Erschaffung der Eva* ist Coltellini zuzuschreiben, während beim *Brudermord* und dem *Mannawunder* Garofalo der ausführende Künstler war. Der *Tanz der Miriam* und das *Quellwunder* wurden schließlich von Pisano gefertigt. Die Zuordnung der Gemälde zu diesen Künstlern ergibt sich aus der stilistischen Untersuchung, die bisher von der Forschung versäumt wurde. Auch die zuvor gänzlich unbekannt und jetzt wieder entdeckten Bilder *Der Sündenfall*, die *Vertreibung aus dem Paradies* und *Gott spricht zu Moses* lassen sich womöglich jeweils Panetti, Mazzolino und Bonacossa zuordnen.⁶³⁰

⁶²⁶ So heißt es im Eintrag vom ASMo, Camera ducale Estense, Amministrazione dei Principi, B, Non regnanti, Lucrezia Borgia, Reg. 1130, Uscite 1506: „5 agosto Spexa dela Illustrissima domina nostra per fabriche de' dare lire cinquantadue de marchesani, e per lei se fanno bonni ali imfraschriti depintori per havere depinto certe tele istoriate che sono andate nel cielo delle camere in volta dela tore marchesana dove stanza Sua Signioria, e posto che diti debia havere, vide licet:

<i>A Maistro Nicolò Pixam depintore per havere depinto doe tele istoriate depinte a guazo</i>	L. 14.
<i>A Benvegnudo de Garofalo per doe tele dipinte instroiate depinte a guazo</i>	L. 14.
<i>A Domenego Paneto depintore per una tela depinta a guazo, istoriata</i>	L. 9.
<i>A Maestro Micheleto depintore per una tela depinta a guazo</i>	L. 5.
<i>A Ettore depintore per una tela depinta a guazo</i>	L. 5.
<i>A Bigo Manzolino depintore per una tela depinta a guazo</i>	L. 5.
(Summa)	L. LII.”

Zitiert nach Franceschini 1997, 645f., Nr. 791 g.

⁶²⁷ Laureati 2002, 62ff.

⁶²⁸ Zur Sammlungsgeschichte siehe **Kat. Nr. 1.3.B.1a-h** dieser Arbeit.

⁶²⁹ Cennini beschreibt in seinem Anfang des 14. Jh. verfassten Traktat *Il libro dell'arte e dell'architettura* die verschiedenen Temperatechniken. Siehe Cennini 2003, Kap. LXVII. Im Quattro- und Cinquecento wurden die Begriffe für *tempera* und *guazzo* äquivalent verwendet. So war der Begriff *guazzo* gebräuchlich für *tempera* auf Klebstoff- bzw. Gummibasis. Siehe dazu Piva²2005, 392ff.

⁶³⁰ Die Problematik der Zuschreibung liegt vor allem darin, dass diese Künstler sich stilistisch sehr ihren Zeitgenossen ähneln, so dass oft nur Details Hinweise auf die Urherberschaft geben können. Genauere Überlegungen zu der Urheberschaft sind in den jeweiligen **Kat. Nr. 1.3B.1a-c** und **1.3.B.1h** sowie in diesem Kapitel zu finden.

Die Zuschreibungen des Gemäldes *Erschaffung der Eva* reichen in der Forschung von Boccaccino bis hin zu Costa.⁶³¹ Problematisch dabei ist allerdings, dass zwar stilistische Analogien zwischen den Gemälden und dem Œuvre der oben genannten Künstler Boccaccino und Costa erkannt, jedoch nicht im Detail anhand von Beispielen analysiert wurden.⁶³² Die Datierung der Leinwände wird in der Forschung anstandslos Anfang des 16. Jh. angenommen und stimmt mit den Zahlungsnachweisen aus den Spesenbüchern der Lucrezia Borgia für die Historienbilder ihrer Privaträume überein.⁶³³

Wie im Folgenden noch nachzuweisen sein wird, handelt es sich bei der *Erschaffung der Eva* (**Kat. Nr. 1.3.B.1a**) um ein Werk des Coltellini.⁶³⁴ Das Gemälde folgt den Darstellungsschemata des Mittelalters, in dem Gottvater Maria aus der Rippe Adams entnimmt.⁶³⁵ Vergleicht man jedoch *Die Erschaffung der Eva* mit Gemälden von Boccaccino sind keine großen Ähnlichkeiten zu finden. Die Landschaften der ferrareser Schule gleichen einander stark, bei detaillierter Beobachtung sind jedoch feine Unterschiede zu erkennen. Vergleicht man z.B. die Landschaft aus der *Erschaffung der Eva* mit der des *Kreuzgang Christi*,⁶³⁶ so fällt auf, dass die einzelnen Äste der Baumkronen im ferrareser Gemälde sehr viel dichter und üppiger blühen. Dieses Phänomen ist ebenfalls in anderen Gemälden Boccaccinos zu beobachten: Auch in dem *Sposalizio der heiligen Katharina*⁶³⁷ sind dünne Bäume mit feingliedrigem, sehr präzise ausgeführtem Blattwerk ab-

⁶³¹ Während Longhi 1956, 71, 107, Anm. 126; Puerari 1957, 226; Zerri/Rossi 1986, 180 und Ugolini 1990, 57 als Urheber des Gemäldes Boccaccino vermuten, glaubt Anderson 1993, 544, 549 dass es sich hier um ein Gemälde aus dem Umkreis des Costa handelt. Ballarin 1994-1995, I, 231, Kat. Nr. 116 hingegen gibt nur an, dass der Urheber der Leinwand ein ferrareser Künstler Anfang des 16. Jh. ist. Diese Auffassung vertritt auch Mattaliano 1998, 53, Kat. Nr. 71.

⁶³² So schreiben Zerri/Rossi 1986, 179 z. B.: „*Lo stile dei sette dipinti noti alla letteratura artisitca indica la mano di Boccaccio Boccacini...*“ Longhi 1956, 71; 107, Anm. 126. Puerari 1957, 226 und Ugolini 1990, 57 begründen ihre Zuschreibung ebenso vage.

⁶³³ A.S.Mo. Camera ducale Estense, Amministrazione dei Principi, B, Non regnanti, Lucrezia Borgia, Reg. 1130, Uscite 1506: „*5 agosto Spexa dela Illustrissima domina nostra per fabriche de' dare lire cinquantedoe de marchesani [...]*“. Zitiert nach Franceschini 1997, 645f, Nr. 791 g.

Ausnahme bildet das Werk *Gott spricht zu Moses*, das von Mancini/Penny 2016 um 1520 datiert wird. , Siehe ebd. 2016, 416, Fig. 9.

⁶³⁴ Diese Zuschreibung erfolgt auch im nach Abgabe meiner Arbeit erschienenen Katalog der National Gallery. Siehe Mancini/Penny 2016, 415.

⁶³⁵ So wie z. B. bei Jacobo Toritti, *Erschaffung der Eva* aus der Rippe Adams, um 1280/1290, Fresko, Assisi, San Francesco Oberkirche [Abbildung bei Ruf 2004, 112] oder Ludwig Henfflin, *Bibel*, AT, Detail: *Erschaffung der Eva*, 1477, Buchmalerei, Feder koloriert, 16,5 x 18 cm, Heidelberg, Universitätsbibliothek, Cod. Pal. Germ.16, fol. 011v [Universitätsbibliothek Heidelberg: HeidICON. Die Heidelberger Bilddatenbank <http://HeidICON.uni-hd.de>, für nicht Angehörige der Universität ist das Bild nur unter der Suchfunktion als Gastzugang abrufbar. [letzter Zugriff 18.10.2017].

⁶³⁶ Boccaccio Boccacino, *Kreuzgang Christi*, 1497, London National Gallery, Öl auf Holz, 132 x 131 cm. [Abbildung bei Ballarin 1994-1995, II, Abb. 20].

⁶³⁷ Boccaccio Boccacino, *Sposalizio der hl. Katharina*, Öl auf Holz, 80 x 143 cm, Venedig, Galleria dell'Accademia [Abbildung bei Puerari 1957, Figg. 132].

gebildet. Die Baumwipfel des Constabili-Zyklus sind hingegen dicht und bauchig. Die Wolken in den Gemälden des Boccacino sind auch sehr viel zärter und fast durchsichtig ausgeführt. Bei der *Erschaffung der Eva* (**Kat. Nr. 1.3.B.1a**) hingegen sind die Wolken prall und dick und mit einem satten Weißton versehen. Auch stimmen die physiognomischen Züge der Boccacino-Figuren nicht mit denen aus der Genesisepisode überein: Die Köpfe bei Boccacino haben feine Züge, ein fast flüchtendes Kinn und die weiblichen Figuren oft runde, mandelförmige Augen, deren Ober- und Unterlider fein ausgeprägt sind. Dies wird vor allem bei der Figur der heiligen Lucia aus dem *Sposalizio der heiligen Katharina*⁶³⁸ als auch bei Maria Magdalena aus der *Kreuzgangsszene*⁶³⁹ deutlich.

Besonders das Gesicht von Gottvater ist in dem Costabili-Gemälde sehr markant und charakteristisch. Diese Gesichtszüge erinnern jedoch weniger an Boccacino, als vielmehr an Figuren des Michele Coltellini. Die schlitzförmigen Augen und die spitz zulaufende Nase sowie der schmale Mund mit den dennoch fleischigen Lippen des Schöpfers sind identisch mit den physiognomischen Zügen des Tondo in der Darstellung des *segnenden Gottvaters*, der sich heute in Gazzada bei Varese in der privaten Sammlung Cagnola befindet und ursprünglich wie die *Erschaffung der Eva* ebenfalls aus der ferrareser Costabili-Sammlung stammte.⁶⁴⁰ Diese physiognomischen Ähnlichkeiten finden sich auch bei einem weiteren Gemälde Coltellinis aus dem ersten Jahrzehnt des 16. Jh., welches sich ebenfalls in der Sammlung Costabili befunden hat: In der *Darbringung im Tempel* weist der heilige Josef ebenfalls diese Charakteristika auf: Hohe Stirnpartie, ausgeprägte Ober- und Unterlider, spitzte Nase, schmaler Mund mit ausgeprägten Lippen.⁶⁴¹ Darüber hinaus gibt es eine weitere Besonderheit, die in dem Gemälde auf die Handschrift des Coltellini hindeutet: Der Nimbus des heiligen Vaters ist im Hinblick auf die Dreifaltigkeit nicht rund, sondern dreieckig dargestellt. Bei der *Darbringung im Tempel* ist hinter Josef in einer Nische eine Statue Gottes dargestellt, die ebenfalls einen dreieckigen Nimbus besitzt. In den Ecken der Heiligenscheine befinden sich (oft in un-

⁶³⁸ Siehe Boccaccio Boccacino, *Sposalizio der hl. Katharina*, Öl auf Holz, 80 x 143 cm, Venedig, Galleria dell' Accademia [Abbildung bei Puerari 1957, Fig. 132].

⁶³⁹ Boccaccio Boccacino, *Kreuzgang Christi*, 1497, Öl auf Holz, 132 x 131 cm, London National Gallery [Abbildung bei Ballarin 1994-1995, II, Abb. 20].

⁶⁴⁰ Michele Coltellini, *Segnender Gottvater*, Öl auf Holz, Tondo, Durchmesser 47 cm, um 1503, Gazzada (Varese) Raccolta Cagnola. Siehe dazu Zamboni 1975, 83, Kat. Nr. 98. [Abbildung bei Zamboni 1975, 83, Kat. Nr. 98, Abb. 52 b].

⁶⁴¹ Michele Coltellini, *Darbringung im Tempel*, Öl auf Holz, 61 x 81 cm, Bergamo, Galleria dell'Accademia Carrara, ehemals Sammlung Costabili Ferrara, um 1503. Dazu Zamboni 1975, 79, Nr. 82 mit Abb. und Mattaliano 1998, Abb. 69.

terschiedlicher Reihenfolge) die Buchstaben *P(ater) F(ilius) S(piritum Sanctum)*, welche die Dreifaltigkeit noch einmal hervorheben. Die Verwendung des dreieckigen Nimbus ist eine Besonderheit Coltellinis, die ausschließlich der Kennzeichnung des Allmächtigen dient. Kein anderer Künstler in dieser Zeit benutzt diese Formel, um Gottvater hervorzuheben.⁶⁴² Bei dem Autor der *Erschaffung der Eva* handelt es sich somit nicht um Boccaccino oder einen unbekanntem ferrareser Künstler, sondern um Michele Coltellini, den sogenannten Michelotto, der im Zahlungsinventar der Lucrezia Borgia vermerkt ist.

Wie auch die anderen Gemälde aus dieser Serie, stammt die Leinwand *Kain tötet Abel* oder der *Brudermord* (**Kat. Nr. 1.3.B.1d**) ebenfalls aus der Sammlung Costabili/Containi. Die jüngste Forschung sieht darin einstimmig die Handschrift des Garofalo.⁶⁴³ Die Darstellung des *Brudermordes* folgt der ikonografischen Tradition der biblischen Szene aus Genesis (4,8): In einer üppigen Landschaft, die rechts von felsigen Hügeln mit Baumwuchs und links von kleineren Hügeln und einer dichten Baumlandschaft eingebettet ist, kniet der wehrlose Abel zu Boden, den Opferaltar im Rücken. Vor ihm steht Kain, den Stock zum Schlag gegen seinen Bruder bereits erhoben. Im Hintergrund ruht sich ein Pferd aus, weiter in der Ferne grast eine Schafherde. Vergleicht man das Gemälde mit anderen gesicherten Leinwänden des Garofalo, so fällt auf, dass sehr viele stilistische Übereinstimmungen zu *Kain tötet Abel* zu finden sind. Besonders die profilierten Gesichtszüge der beiden biblischen Brüder erinnern stark an andere Figuren des Garofalo. Die zarten Nasen und die langen Finger finden sich auch bei der etwas gleichzeitig im Jahre 1505 entstandenen *Verkündigung*.⁶⁴⁴ Sowohl Maria als auch der Engel weisen ähnliche Gesichtszüge auf und auch die Hände sind bei beiden Künstlern feingliedrig ausgearbeitet. In beiden Gemälden haben die Baumkugeln eine zylindrische Form. Weitere Gemeinsamkeiten zwischen beiden Bildern weisen die Frisuren der beiden Jünglinge mit dem kurzen Haar und den leichten Locken auf. Diese finden sich bei einer Vielzahl männlicher Figuren des Garofalo, so. z.B. beim sich vor dem Christus-

⁶⁴² Auch das Fresko mit einem weiteren segnenden Gottvater, ursprünglich aus dem Oratorium der *Concezione* und heute in der Pinakothek in Ferrara aufbewahrt, weist diesen dreieckigen Nimbus auf. Siehe Zamboni 1975, Abb. 52 a.

⁶⁴³ Pattanaro 1991, 64-70, Mattaliano 1998, 54, Ballarin 1994-1995, I, 281, Nr. 268.

⁶⁴⁴ Garofalo, *Verkündigung*, 1505, Öl auf Leinwand, 220 x 170 cm, Venezia Fondazione Giorgio Cini. Ballarin 1994-1995, I, 280 Kat. Nr. 261 und ebd. 1995, II, 161. mit Abbildung.

kind verneigenden Hirten aus der *Geburt Christi*.⁶⁴⁵ Ein weiteres typisches Element das Garofalo immer wieder verwendet, sind die Grasbüchel auf dem Felsen mit dem nach unten hängenden Halmen: So begegnet diese Besonderheit sowohl hinter Kain (**Kat. Nr. 1.3.B.1d**), als auch bei dem Felsenblock hinter dem Hirten aus der bereits erwähnten *Geburt Christi* sowie auf einer späteren, zweiten *Natività con pastore* aus dem Jahre 1507-1508.⁶⁴⁶ Die ausgeprägten Wolkenstreifen, unter denen der blaue Himmel durchscheint, sind ebenso ein typisches stilistisches Merkmal des Künstlers und begegnen bei Garofalo häufig. Bei dem *Bethlehemischen Kindermord*⁶⁴⁷ aus dem Jahre 1519 gleicht der Himmel dem des ca. 14 Jahre zuvor entstandenen Gemäldes *Kain tötet Abel* (**Kat. Nr. 1.3.B.1d**). Nichts erinnert in den Physiognomien der Figuren an Boccaccino, wie die frühere Forschung vermutete. Weder die Naturdarstellungen noch die Gesichtszüge der Boccaccino-Figuren haben etwas mit denen des Garofalo gemein.

So sind die Gesichter des Boccaccino sehr viel markanter und fast skizzenhaft gezeichnet, man sieht die Pinselstriche so als hätte er mit Bleistift auf Papier gemalt. Dies tritt deutlich bei einer Vielzahl von Gemälden zutage, so wie bei den Figuren aus dem cremoneser Dom, etwa wie bei der *Beschneidung*⁶⁴⁸ oder dem *Disput des 12-jährigen im Tempel*.⁶⁴⁹ Dieser fast zeichnerische, flüchtige Stil findet sich bei Garofalo nicht.

Auch das *Quellwunder des Moses* (**Kat. Nr. 1.3.B.1f**) ist, wie die nachstehende stilistische Untersuchung zeigen wird, ein Werk des Garofalo. Das Quellwunder wird in Ex. 17, 1-16 beschrieben. Die Szene ist in einer üppigen Felsenlandschaft mit kleineren Bäumen und einem freien Horizont eingebettet. Das Zentrum des Gemäldes wird von einem riesigen Felsen eingenommen. Moses steht am linken Bildrand und schlägt mit seinem Stab auf den Felsblock, während an jener Stelle eine Quelle hervorsprudelt. Die Israeliten haben sich um die Quelle versammelt. Hinter Moses befinden sich eine Schar alter, langbärtiger Männer, vereinzelt sind ein paar junge Gesichter unter ihnen. Auf der

⁶⁴⁵ Garofalo, *Geburt Christi mit Hirten*, 1505, Öl auf Leinwand, 46 x 51 cm, Ferrara, Pinacoteca Nazionale, Ballarin 1994-1995, I, 280 Kat. Nr. 259 und ebd. 1994-1995, II, 159 mit Abbildung.

⁶⁴⁶ Garofalo, *Natività con pastore*, 1507-1508, Öl auf Leinwand, 42 x 51,5 cm, London Matthiesen Fine Art Ltd. Ballarin 1994-1995, I, 281, Kat. Nr. 265 und ebd. 1995, II, 164 b mit Abbildung.

⁶⁴⁷ Garofalo, *Bethlehemischer Kindermord*, 1519, Öl auf Leinwand, Ferrara, Pinacoteca Nazionale, Ballarin 1994-1995, I, 287, Kat. Nr. 303 und ebd. Tafel CXXXIX.

⁶⁴⁸ Boccaccino, *Beschneidung*, 1517, Fresko, 3,50 x 7, Dom von Cremona, Siehe dazu Puera-ri, 1957, 231, Abbildung ebd. 1957, 121.

⁶⁴⁹ Boccaccino, *Disput des 12-jährigen im Tempel*, 1517, Fresko, 3,50 x 6 m, Dom von Cremona. Siehe dazu ebd. 1957, 23. Abbildung ebd. 1957, 126. Zum Zyklus der Marienvita siehe ebd. 1957, 149-162.

rechten Seite beugt sich bereits ein Mann, um das herausströmende Wasser in eine Kanne zu füllen, ein jüngerer hinter ihm hat bereits Wasser geschöpft, in der Linken hält er einen Krug, mit der Rechten führt er einen Becher zum Mund, um zu trinken. Hinter dem Jüngling sind mehrere Frauen in einer Schlange zu sehen, eine unter ihnen hält ebenfalls einen Krug, um ihn mit dem Wunderwasser zu befüllen.

Das Gemälde weist im Stil der Ausführung eine gewisse Gleichartigkeit zu dem *Tanz der Miriam* (**Kat. Nr. 1.3.B.1e**) und dem *Mannawunder* (**Kat. Nr. 1.3.B.1g**) des Pisano hin, doch diese Ähnlichkeit findet sich auch in dem Bild *Kain tötet Abel* (**Kat. Nr. 1.3.B.1d**) des Garofalo wieder. So fehlen hier die für Pisano typischen runden Gesichter. Stattdessen lassen Feinheiten im Gemälde darauf schließen, dass es sich bei dem Urheber dieses Bildes ebenfalls um Garofalo handelt. Vergleicht man die spitze Nase Kains mit der des am rechten Bildrand knienden Mannes aus der Quellenszene, so fällt auf, dass sie fast identisch sind. Auch ist die Frisur des jungen Mannes hinter dem knienden Alten aus dem Quellwunder von der Figur des Abel übernommen: Diese halbblangen, etwas gewellten Haare sucht man bei Pisano vergeblich. Die Landschaft mit dem rechten Felsblock und dem Berg, aus dem die Quelle hervorsprudelt, erinnert auch stark an die Gesteinsbrocken des Garofalo, etwa wie bei der bereits oben genannten *Geburt Christi* oder bei der *natività con pastore* aus dem Jahre 1507-1508.⁶⁵⁰ Diese gradlinigen, federartigen, gestaffelten Furchen im Gestein (Hinter der Figur des Abel im *Brudermord* und dem *Quellwunder*) sind bei Pisano kaum anzutreffen, während sie bei Garofalo immer wieder begegnen. Aus diesem Grund erscheint es plausibel die bisherige Zuschreibung Pisanos in Frage zu stellen. Die stilistischen Analogien des *Quellwunder des Moses* mit *Kain tötet Abel* lassen die Schlussfolgerung zu, dass das Gemälde ebenfalls die Handschrift des Garofalo trägt. Unumstritten bleibt allerdings, dass der Stil der Gemälde von Pisano und Garofalo sich sehr ähnelt und dadurch die stilistische Analyse erschwert wird.

Die beiden Gemälde *Tanz der Miriam* (**Kat. Nr. 1.3.B.1e**) und das *Mannawunder* (**Kat. Nr. 1.3.B.1g**) stammen beide ebenfalls aus der Costabili-Sammlung. Nach Zuschrei-

⁶⁵⁰ Garofalo, *Geburt Christi*, 1507, Öl Holz, 46 x 51 cm, Ferrara, Pinacoteca Nazionale. Siehe dazu Ballarin 1994-1995. I, 281, Kat. Nr. 264 und Garofalo, *Natività con pastore*, 1507-1508, Öl auf Holz, 42 x 51,5 cm, London, Matthiesen Fine Art Ltd. Ballarin 1994-1995. I, 281, Kat. Nr. 265, Abb. ders. 1995, II, 164 b.

bungen beider Gemälde zu diversen Künstlern herrscht seit Pattanaro in der Forschung der allgemeine Konsens, dass es sich hier um Werke des Pisano handelt.⁶⁵¹

Der *Tanz der Miriam* wird in Ex 15, 19-21 und Mich 6, 4 beschrieben. Die Darstellung dieser alttestamentarischen Episode war im 16. Jh. nicht weit verbreitet.⁶⁵² Hier reiht sich die Szene in den Zug des Volkes Moses ins gelobte Land, eingebettet in einer Landschaft mit einem großen Baum auf der rechten Bildseite und mehreren kleinen Hügeln. Moses steht als Anführer vor dem wandernden israelitischen Volk. Er ist mit langem Bart und Stock dargestellt. Hinter ihm befindet sich eine dichte Menschenchar, die sich serpentinenartig vom rechten Bildvordergrund bis zum linken Bildhintergrund zieht. Genau hinter Moses befinden sich zwei ältere bärtige Männer, der Rechte spielt auf einer Trommel. In der Bildmitte ist eine Gruppe von sechs Frauen situiert, die sich an den Händen halten und im Kreis tanzen. Dennoch sticht keine der Frauen besonders hervor, daher ist es nicht ersichtlich, wer von ihnen Miriam, die Schwester des Moses, darstellen soll. Der tanzenden Frauenschar folgen weitere Männer und Frauen, die Kinder, Kamele und Pferde mit sich führen.

Das *Mannawunder* (**Kat. Nr.1.3.B.1g**) (Ex 16, 4-35) ereignet sich auf einem freiem Platz, der im Hintergrund von zehn halbkreisförmigen Holzgebäuden vor einer hügeligen Landschaft mit sehr hohen und ein paar kleineren Bäumen begrenzt wird. Eine Menschenmenge aus Frauen und Männern ist teils kniend, teils stehend auf dem Platz verteilt und damit beschäftigt, das vom Himmel fallende Brot aufzulesen und in Schüsseln und Urnen zu füllen. Außergewöhnlich an der Bildkomposition ist vor allem die Tatsache, dass das vom Himmel fallende Manna nicht dargestellt wird. Allein die Blickrichtung einiger Figuren gen Himmel, macht deutlich, dass sie etwas von oben Herabfallendes auflesen. Moses steht am linken Bildrand, mit einem Stock weist er den vor ihm rücklings knienden Jüngling auf, das Brot aufzulesen.

Dicht hinter Moses steht ein weiterer bärtiger Mann, wahrscheinlich handelt es sich dabei um Aaron. Er ähnelt in der Physiognomie dem Trommel spielenden Mann aus dem Gemälde *Tanz der Miriam* (**Kat. Nr. 1.3.B.1e**).

⁶⁵¹ Pattanaro 1991, 67-70; Ballarin, 1994-1995, I, 220, Nr. 85, sowie Sambo 1995, 112ff. mit älterer Literatur; Baker/Henry 1995, 152; Mattaliano 1998, 54, Kat. Nr. 75 und ebd. 55, Kat. Nr. 77.

⁶⁵² Osteneck 1994, Mirjam, *LCI*, 274f.

Die anderen drei Bilder des Zyklus, *Der Sündenfall* (**Kat. Nr. 1.3.B.1b**), *Vertreibung aus dem Paradies* (**Kat. Nr. 1.3.B.1c**) und *Gott spricht zu Moses* (**Kat. Nr. 1.3.B.1h**), galten lange als verschollen, die ersten beiden konnten ebenfalls wie *Coltellinis Erschaffung der Eva* (**Kat. Nr. 1.3.B.1a**) in einer privaten Sammlung aufgespürt werden,⁶⁵³ während der Verbleib der letzten Leinwand immer noch unbekannt ist.

Da sowohl *der Sündenfall* als auch *die Vertreibung aus dem Paradies* nicht bekannt waren, gab es in der älteren Forschung keine Hinweise auf die ausführenden Künstler. Erst das Wiederauffinden der zwei Leinwände veranlasste die jüngste Forschung die beiden Leinwände Coltellini und Garofalo zuzuschreiben. Letzten Endes kann man jedoch nicht mit Sicherheit die Tafeln einem bestimmten Künstler zuordnen, da stilistische Feinheiten der einzelnen Bilder sich unter den zeitgenössischen Künstlern sehr ähneln und eine ausführliche stilistische Analyse am Original noch aussteht.⁶⁵⁴

Auffällig sind bei genauer Betrachtung beim *Sündenfall* (**Kat. Nr. 1.3.B.1b**) die sehr markanten, runden und hervorstehenden Augen des Adams, die eher an Figuren des Domenico Panetti erinnern als an Coltellini, wie es die National Gallery vorgeschlagen hat.⁶⁵⁵ So scheint auch das Gesicht der Eva, dieselben weichen Züge zu besitzen wie die Muttergottes Panettis auf dem Altarbild in Rovigo.⁶⁵⁶

Auch die Zuschreibung Garofalos der *Vertreibung aus dem Paradies* (**Kat. Nr. 1.3.B.1c**) kann nur eine Vermutung bleiben, so sind das Gesicht des Engels und das des Adams aufgrund starker Beschädigungen retuschiert worden.⁶⁵⁷ Ähnlichkeiten zu Mazzolinos Handschrift sind zum Beispiel in der Form des hervorspringenen Felsen beim heiligen Hieronymus zu finden oder auch die die markante Fußstellung des Engels, die sich bei Mazzolino öfters findet.⁶⁵⁸

⁶⁵³ Siehe Mancini/Penny 2016, 415 ff.

⁶⁵⁴ Die Gemälde, die sich in einer privaten Sammlung befunden, sind nur durch Fotografien überliefert. Zuerst und einzig publiziert wurden sie im Katalog der National Gallery Mancini/Penny 2016. Eine genaue Untersuchung der Tafeln war bisher nicht möglich. Dennoch wird der Fund mit Sicherheit in naher Zukunft neue wissenschaftliche Erkenntnisse mit sich bringen.

⁶⁵⁵ Ebd. 2016, 420f. Siehe dazu auch **Kat. Nr. 1.3.B.1b** dieser Arbeit.

⁶⁵⁶ Eine Abbildung der Altartafel findet sich unter:

http://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/scheda.v2.jsp?locale=it&decorator=layout_resp&apply=true&tipo_scheda=OA&id=42021&titolo=Panetti+Domenico%2C+Madonna+con+Bambino+in+trono%2C+san+Pietro+e+sant%27Andrea [letzter Zugriff 28.11.2018].

⁶⁵⁷ Mancini/Penny 2016, 421.

⁶⁵⁸ Siehe Ludovico Mazzolino, der heilige Hieronymus in der Wüste, Öl auf Holz, um 1510- 1525, private Sammlung. Abbildung unter http://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/scheda.v2.jsp?locale=it&decorator=layout_resp&apply=true&tipo

Das letzte Gemälde *Gott spricht zu Moses* (**Kat. Nr. 1.3.B.1h**) ist leider immer noch verschollen, allerdings existiert ein gleiches später entstandenes Sujet, das heute in den Musei Civici in Monza aufbewahrt wird. Obwohl die Thematik und auch die Maße mit den des Zyklus übereinstimmen, handelt es sich mit Sicherheit nicht um das Original, da es deutlich später entstanden ist und überdies nicht in Tempera, sondern in Öl ausgeführt wurde. In der jüngsten Forschung wird das Gemälde Garofalo zugeschrieben und als Kopie eines vielleicht zuvor beschädigten oder verloren gegangenen Gemäldes angesehen.⁶⁵⁹

Es stellt sich nun berechtigter Weise die Frage, ob es sich bei dem erhaltenen Zyklus um denselben handelt, der in den Spesenbüchern der Lucrezia Borgia aufgeführt ist. Sowohl die Tempera-Technik, die in allen Gemälden angewandt wurde, als auch das gleiche Format aller Leinwände⁶⁶⁰ sprechen für die Zugehörigkeit der Bilder zu einem Zyklus. Für die Identifizierung mit Lucrezias Auftrag deutet neben der Verwendung der gleichen Technik und die Ausführung durch die gleichen in den Spesenbüchern aufgeführten Künstler auch die stilistische Analyse der uns heute zugänglichen Bilder.

Als Gegenargument für eine Identifizierung der Leinwände mit denen der Lucrezia für die *Torre Marchesana* lässt sich jedoch das relativ kleine Format von 118 x 78 cm anführen, das für Deckengemälde – *cielo [...] in volta* – eher unwahrscheinlich er-

_scheda=OA&id=41728&titolo=Mazzolino+Ludovico%2C+San+Girolamo+penitente+nel+deserto [letzter Zugriff am 05.12.2017]. Diese Art von Felsen begegnet bei Mazzolino öfters, etwa wie bei der Pietà, Öl auf Holz, 30,5 x 22, cm, um 1510-1520, Fondazione Giorgio Cini, Venedig. Abbildung unter: http://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/scheda.v2.jsp?locale=it&decorator=layout_resp&apply=true&tipo_scheda=OA&id=41712&titolo=Mazzolino+Ludovico%2C+Piet%C3%A0 [letzter Zugriff 05.12.2017]. Die Fußstellung des Engels begegnet bei Mazzolini häufig, so z. B. auch beim Heiligen Hieronymus in Turin. [Abbildung bei Zamboni 1968, 21].

⁶⁵⁹ Mancini/Penny 2016, 420, 421. Bei dem Ölgemälde handelt es sich um das sehr seltene Thema „Gott spricht zu Moses“. Garofalo, *Gott spricht zu Moses*, um 1518-1520, Öl auf Leinwand, 117 x 77 cm, Musei Civici di Monza. Abbildung ebd. 2016, 416, Fig. 9. Mit Sicherheit handelt es sich nicht um das verschollene Gemälde mit der gleichen Thematik aus dem behandelten Zyklus, da weder Entstehungszeitraum noch Technik übereinstimmen. Überdies ist belegt, dass das heute verschollene Bildnis im 18. Jahrhundert nach England verkauft wurde. Siehe dazu Katalog-Nr. **Kat. Nr. 1.3.B.1h** dieser Arbeit.

⁶⁶⁰ Siehe dazu die Einträge der jeweiligen Leinwände im Katalog dieser Arbeit.

scheint.⁶⁶¹ Dennoch spricht die Größe der Gemälde nicht unbedingt gegen den originalen Zyklus, waren doch Coltellinis Bilder meist nie größer als 1,50 m.⁶⁶²

Die Gemeinsamkeiten der alttestamentarischen Leinwände mit dem in den Spesenbüchern erwähnten Zyklus lassen den Schluss zu, dass Lucrezia die Auftraggeberin der erhaltenen Serie war. Dabei muss jedoch die Frage offen bleiben, ob es sich um den in den Spesenbüchern genannten Zyklus handelt, oder aber zwei Serien der Bilder im Auftrag Lucrezias entstanden.⁶⁶³ Eine Möglichkeit könnte allerdings sein, dass es sich bei den uns erhaltenen Leinwänden um Zweitanfertigungen der Leinwände für die *Torre Marchesana* handelte. Es bliebe die Frage offen, warum die Gemälde ein zweites Mal in Kleinformat gefertigt wurden. Von Correggio sind über die Vorstudien hinaus drei sehr ähnliche Gemälde von seiner *Allegorie der Tugend* für Isabella d'Este erhalten.⁶⁶⁴ Auch von Leonardo gibt es zwei Varianten der *Madonna mit der Spindel*, beide um 1501 - 1507 gefertigt.⁶⁶⁵ Ebenso könnte in Betracht gezogen werden, dass Lucrezia die Leinwände als Geschenk für jemanden anfertigen ließ.

⁶⁶¹ So heißt es in den Spesenbüchern, dass die Künstler für ihre Malereien der Deckengemälde bezahlt worden seien: A.S.Mo. Camera ducale Estense, Amministrazione dei Principi, B, Non regnanti, Lucrezia Borgia, Reg. 1130, Uscite 1506: „[...] *depintori per havere depinto certe tele istoriate che sono andate nel cielo delle camere in volta dela tore marchesana dove stanza Sua Signioria, e posto che diti debia havere, vide licet [...]*“. Zitiert nach Franceschini 1997, 645f., Nr. 791g. Dass die Maße für Deckengemälde ungeeignet scheinen, hatte bereits Laureati 2002, 62 formuliert.

⁶⁶² Vergleicht man die Maße aller gesicherten Gemälde des Coltellini, so fällt auf, dass er nie großformatige Bilder gemalt hat. Auch die im Umkreis der Lucrezia angesiedelten Portraits und devotionalen Gemälde sind keine Großformate gewesen, so dass dieser Umstand vielleicht auf ihre Vorliebe für kleinere Formate hindeutet.

⁶⁶³ Mein Dank gilt Frau Giorgia Mancini aus der National Gallery, die meine Überlegungen zu den stilistischen Betrachtungen teilte. Frau Mancini schloss allerdings aus, dass es sich beim Zyklus um dieselben im Register erwähnten Bilder handelte, da die religiöse Thematik nicht für Privatgemächer geeignet sei und äußerte die Vermutung, dass die Leinwände von Lucrezia für das *oratorio* ihres Mannes Alfonso aus dem Jahre 1508 geordert wurden. Dieser These kann allerdings widersprochen werden, da ein so komplexes Programm durchaus für die private Andacht und zu Repräsentationszwecken geeignet ist. So lies sich auch Eleonora eine Miniatur der Beweinungsgruppe Mazzonis für ihre private Andacht fertigen. Siehe weiter oben im Text dieses Kapitels. Überdies handelt es sich bei Bildern für eine Kapelle meist um Passionszyklen oder um Dreifaltigkeits-, Muttergottes- und Heilandsdarstellungen. Ein weiterer Zyklus aus dem Pentateuch für die Ausschmückung einer Kapelle ist mir nicht bekannt. Auch scheint es in meinen Augen kein Zufall zu sein, dass die Bilder von den gleichen im Register für Lucrezia arbeitenden Künstlern geschaffen wurden.

⁶⁶⁴ Siehe dazu Kapitel 5.3.3 „Isabellas allegorische Darstellungen im Studiolo“ dieser Arbeit.

⁶⁶⁵ Zu den zwei Versionen der *Madonna mit der Spindel* siehe jüngst Zöllner²⁰¹¹ 2007, 236, Kat. Nr. XXIII und 239, Kat. Nr. XXIV. Die Debatte um die Gemälde betrifft vor allem die Zuschreibung der Urheberschaft. Zöllner selbst glaubt, dass beide Tafeln lediglich auf einem Entwurf Leonardos basieren und nicht aus der Hand des Altmeisters stammen. Die fast identischen Maße von 50, 2 x 35,4 cm (New York, Privatsammlung) und 48, 3 x 36,9 cm (Drumlanrig Castle, Schottland) lassen jedoch durchaus die Annahme zu, dass beide Tafeln Werke Leonardos sind bzw. dass beide aus seiner Werkstatt stammen. Die Komposition der *Madonna mit der Spindel* hatte Leonardo 1501 für den Sekretär des französischen

Was aber ganz klar für einen Bezug der Bilder zu Lucrezia spricht, ist die Thematik, die in der Forschung bisher immer außer Acht gelassen wurde: Bei den Szenen, insbesondere der Moses-Geschichte, handelt es sich nicht um beliebte Motive, die sich auf konkrete Vorbilder aus Lucrezias Umfeld zurückführen lassen. Interessant jedoch ist, dass Anfang 1500 ein Franziskaner namens Giovanni Francesco da Sarzana, für Laura Boiardi, die Äbtissin des Klosters *Corpus Domini* in Ferrara, eine spirituelle Anleitung verfasste und ihr widmete.

In diesem kleinen Traktat vergleicht der Geistliche die Christen mit den Israeliten, die sicher (von Moses) durch die Wüste geleitet wurden und durch Gottes Hilfe und Gnade das Rote Meer durchqueren konnten und vom Manna gespeist wurden.⁶⁶⁶ Das Manna wird als geistige Nahrung interpretiert, die Christen sollen im Tal der Versuchungen wie die Israeliten durch die Wüste wandeln und den weltlichen Vergnügungen und Lastern widersagen.⁶⁶⁷ Auch Eva wird genannt, aus der Rippe Adams geformt, wurde sie verdammt, unter Schmerzen Kinder zu gebären.⁶⁶⁸ Der Sündenfall und die Vertreibung aus dem Paradies sind im Text nicht explizit genannt, ergeben sich aber aus der logischen Interpretation der Bestrafung Evas durch die Schmerzen der Geburt. Auch der Brudermord, der Tanz der Miriam und der Erhalt der Gesetzestafeln werden nicht konkret thematisiert, sind jedoch als Konsequenz der heilsgeschichtlichen Auslegung des Textes und seiner narrativen Übertragung auf das Medium Leinwand zu verstehen. Die Moses-Geschichte steht hier in Analogie zur heilsgeschichtlichen Kernaussage des Textes: So wie Moses die Israeliten sicher durch die Wüste geleitet hat, so können die Christen nur durch Gottes Hand den Sündenfall und die damit verbundenen menschlichen Laster überwinden.

Im Gemäldezyklus findet die Essenz des Textes eine narrative visuelle Form: Die Erschaffung Evas aus Adams Rippe hin zum Sündenfall und der Vertreibung aus dem Paradies kulminiert im Brudermord. Die Moses-Geschichte führt schließlich zur Rettung der Seele: Über den Tanz der Miriam, dem Quell- und Mannawunder folgt letzten

Königs, Florimont Robertet, begonnen. Siehe ebd. ²⁰¹¹2007, 238, Kat. Nr. XXIII. Eine sehr gute Zusammenfassung der Zuschreibungsfrage bei Vezzosi 1983, 68.

⁶⁶⁶ Text publiziert bei Lombardi 1975, 180-194. Auch Zarri 2006, 107ff. bezieht sich auf den Traktat in ihrer Untersuchung über die Spiritualität von Laura Boiardi.

⁶⁶⁷ Lombardi 1975, 189.

⁶⁶⁸ Die Dickköpfigkeit der Frauen erklärt sich – laut Sarzana – übrigens aus ihrer Erschaffung aus der Rippe Adams. Männer hätten diese Eigenschaft nicht, sie wurden ja bekanntlich aus der Erde geformt. Siehe ebd. 1975, 189.

Endes die Erlösung der Menschen durch die Überreichung der Gesetzestafeln an Moses durch Gott.

Der alttestamentarische Zyklus baut somit auf den Text auf, der als ideologische Vorlage gedient haben könnte. Eine Verbindung zu Lucrezia erscheint schlüssig: Eng mit Laura Boiardi befreundet⁶⁶⁹ könnte ihr diese spirituelle Anleitung von der Äbtissin nahe gebracht worden sein, weshalb sie bekannte und regionale Künstler mit der Umsetzung der Vorlage für den Zyklus auftrag. Die Thematik der Bilder und die in den Spesenbüchern belegten ausführenden Künstler sowie die Ausübung der selben Technik legen den Schluss nahe, dass der Zyklus in Analogie zum Original steht und dass Lucrezia die Auftraggeberin war. Vielleicht schenkte sie ihn auch der Äbtissin, die den Inhalt begreifen und mit Lucrezia teilen konnte. Da in den Spesenbüchern ausdrücklich erwähnt wird, dass der dort genannte Zyklus für die Decke der Torre Marchesana gedacht war, kann es sich hier nicht um den selben Zyklus handeln. Die gleiche Technik, die selbe Datierung und die gleiche Anzahl der Gemälde lässt allerdings den Rückschluss zu, dass der hier besprochene Zyklus für Lucrezia entstanden ist, dass es sich vielleicht auch um eine Kopie der Leinwände der *Torre Marchesana* handeln könnte, die für die private Andacht gedacht waren: Entweder für ihre eigenen Gemächer oder als Geschenk für eine ihr sehr nahe stehende Person, vielleicht sogar wie oben bereits vermutet für ihre Freundin Laura Boiardi.

Bemerkenswert ist, dass Lucrezia bereits in jungen Jahren eine solch komplexe Thematik in Auftrag gab. Kaum mehr vier Jahre am Hof von Ferrara schien es ihr bereits von Bedeutung, sich nicht nur als tief religiöse, sondern auch als theologisch gebildete Herrscherin dazustellen. Das Programm beruht auf einem Traktat, das nur wenigen zugänglich war. Anders als der späte Christuskopf des Fra Bartolomeo, dessen Funktion primär die Assoziation *affettuosa devotio* erwecken, also beim ersten Anblick einen Gefühlsaffekt evozieren sollte,⁶⁷⁰ verlangt der alttestamentarische Zyklus vom Betrachter eine tiefgründige Reflexion, um die heilsgeschichtlichen komplexen Zusammenhänge ohne Textvorlage zu begreifen. Der Wandel von einem hoch intellektuellen Auftrag zu einem lieblichen, nur die Sinne und Gefühle ansprechenden Bild, zeugt von Lucrezias Schwerpunktverlagerung: Während sie zu Beginn am Hofe ihres Mannes ihre Stellung als gläubige und sittsame Herrscherin festigen musste, konnte sie nun ihre spirituelle

⁶⁶⁹ Zur Freundschaft zwischen Lucrezia und Laura Boiardi siehe Zarri 2006, 107ff.

⁶⁷⁰ Marchese 1869, II, 179.

Integrität vor allem durch einen komplexen, auf einem Traktat beruhenden Auftrag beweisen. In späteren Jahren galt es allerdings wieder die von ihrer Umwelt längst akzeptierte Frömmigkeit zu unterstreichen. So erstaunt es nicht, dass sie in jungen Jahren einen intellektuellen Zyklus in Auftrag gab, während sie im Alter zu einer bewährten Bildsprache zurückgriff, die instinktiv Gefühlsregungen der tiefen Religiosität beim Betrachter hervorrufen sollte.⁶⁷¹

Sowohl Eleonora als auch Lucrezia legten großen Wert darauf, sich als fromme und tief gläubige Herrscherinnen zu präsentieren und so im Gedächtnis ihrer Untertanen zu bleiben. Dass es ihnen zum Teil bis über den Tod hinaus gelang, davon zeugt ein Gemälde Ercole de Robertis, das Eleonora nach ihrem Ableben zusammen mit ihrem Mann und weiteren Heiligen knieend vor dem Heiland zeigt und ihren zu Lebzeiten gefestigten Ruf der frommen Regentin über ihren Tod hinaus konstatiert.⁶⁷²

⁶⁷¹In Lucrezias späten Lebensjahren entstand ein weiteres Gemälde, das die Frömmigkeit der Herzogin unterstreichen sollte: Das um 1514 von Dosso Dossi geschaffene kleine *Andachtsbild der heiligen Lucrezia* (Kat. Nr. 1.3.B.4). Zur gänigen Ikonografie der Heiligen Lucrezia aon Mérida siehe Schütz 1994, Sp 465.

⁶⁷²Um 1493 entstand eine Altartafel des Ercole de Roberti mit der Darstellung einer *Pietà*, die uns heute nur durch eine zeitgenössische Kopie überliefert ist. Diese befand sich ursprünglich in der Kirche *San Domenico* in Ferrara und wird heute im *Palazzo Venezia* in Rom aufbewahrt. Wahrscheinlich gelangte die Tafel um 1598 im Zuge des Verlustes des Herzogtums Ferrara an die Kirche nach Rom. Manca 1992, 68f. sowie ebd. 147ff., Kat. Nr. 24a mit Abbildung. Unter den Trauernden reiht sich in Analogie zur Beweinungsgruppe Mazzonis auch Eleonora ein. Sie trägt ein einfaches schwarzes Gewand im Zeichen der Trauer. Ihr Haupt wird ebenso von einer schwarzen Haube bedeckt. Hinter ihr steht ihr Bruder Alfonso, Herzog von Kalabrien, in der Rolle des Josef von Arimathia. Gegenüber von Eleonora, als Nicodemus gekleidet, befindet sich Ercole. Er hält ein Salbungsgefäß in den Händen, um den Leichnam zu ölen und verweist damit auf das Sakrament der Letzten Ölung. Weder Entstehungsdatum noch Auftraggeber sind bekannt, doch deuten die Thematik und die Attribute darauf hin, dass hier der verstorbenen Eleonora gehuldigt werden soll. Als Entstehungszeitpunkt käme das Todesjahr Eleonoras 1493 oder kurz darauf in Betracht. Bei dem Auftraggeber kann es sich sowohl um Ercole selbst, oder aber um ihren Bruder Alfonso handeln, der ebenfalls auf dem Bild verewigt ist. Es scheint äußerst unwahrscheinlich, dass die Thematik des toten Christus auf ihren Bestattungsort, dem Orden der Clarissen *Corpus Domini* in Ferrara, hinweist. Siehe dazu Rowlands Bryant 2007, 188 und Manca 1992, 69ff. So ist zwar bekannt, dass Eleonora diesen Orden oft aufsuchte und ihn auch finanziell förderte, doch sollte die Altartafel auf diesen Orden hinweisen wollen, so wäre diese Tafel auch in dem Konvent der Clarissen aufgestellt worden. Der tote Christus und die Andeutungen auf die Letzte Ölung lassen den Bezug zwischen ihrem Ableben erkennen und sollen der durch ihre Frömmigkeit bekannten verstorbenen Regentin huldigen.

5.1.2 Die Keuschheit als edelste aller Tugenden

5.1.2.1 Von platonischer Liebe und einem reinen Herzen: Lucrezias Hervorhebung ihrer Reinheit

Nach ihrer Ankunft in Ferrara verstummten alle zuvor verbreiteten Gerüchte, dass Lucrezia unmoralisch und sittenlos sei. Bereits am Tage ihres Einzuges in die Stadt priesen die Chronisten ihre Anmut und Schönheit. Die Äußerlichkeiten ihres Auftretens nehmen in den Chroniken eine wichtige Stellung ein, der erste Eindruck der neuen Herzogin im Volk definierte sich somit primär über ihr äußeres Erscheinungsbild. Die prächtigen Gewänder stellten den enormen Reichtum zur Schau, den die Papsttochter aus Rom gewohnt war. Immer wieder wurde auch ihr goldenes Haar erwähnt, das Lucrezia bei ihrem Einzug in Ferrara offen trug, jedoch – wie es sich für eine verheiratete Frau ziemte – von einem edelsteinbesetzten Netz bedeckt wurde.⁶⁷³ Sicher ist, dass Lucrezias Haarpracht ganz bewusst zur Unterstreichung ihrer Schönheit und als Zeichen ihrer Reinheit instrumentalisiert wurde, so entsprach blondes, langes Haar dem Schönheitsideal der Zeit.⁶⁷⁴

Bereits bei den ersten uns bekannten Darstellungen der Papsttochter stand ihre Reinheit immer im Fokus der Bildsprache. Zu den ersten Portraits Lucrezias gehören drei Medaillen (**Kat. Nr. 3.2.A.1**, **Kat. Nr. 1.3.A.1**, **Kat. Nr. 1.3.A.2**), die vom Hofe in mehreren Auflagen geprägt wurden. Aufgrund des kleinen Formats und der damit verbundenen einfachen Reproduktion wurden Medaillen im Quattro- und Cinquecento mit Vorliebe als Geschenk oder als Tauschobjekt gehandelt.⁶⁷⁵ Dies ermöglichte eine Verbreitung des dargestellten Motivs weit über den eigenen Hofstaat hinaus. Welch hohen Stellenwert Portraits im Quattro- und Cinquecento an den Adelshöfen besaßen, davon zeugt

⁶⁷³ So bei Catalano 1929, 11ff. oder bei Ariost/Santoro 1989, III, 149f. Zur Beschreibung von Lucrezias Schönheit in den Chroniken ihrer Zeit siehe das Kapitel 5.1.3 „Die Notwendigkeit der Schönheit „splendente come una dea“ – Die Idealisierung im Portrait dieser Arbeit. Unbedecktes offen herabfallendes Haar tragen seit dem Mittelalter nur Jungfrauen. Siehe Jedding-Gesterling 1988, 62.

⁶⁷⁴ Frauen, die von Natur aus kein blondes Haar besaßen, unterzogen dieses langwierigen Bleichungsprozeduren. Jedding-Gesterling 1988, 73. Die bekannte Caterina Sforza hat in ihren selbstverfassten „Experimenti“ sowohl Anleitungen zum Bleichen und Färben der Haare mit unterschiedlichen Mitteln als auch Methoden zum Kräuseln des Haupthaars beschrieben. Siehe Pasolini 1893, III, *Experimenti*, 143, 144, 147, 538.

⁶⁷⁵ Die Anlehnung an römische Kaisermünzen ermöglichte es, das eigene Antlitz mit den persönlichen Interessen und Tugenden auf einem Medium zu vereinen, so dass diese miteinander verschmolzen und unweigerlich zu den Charakteristika des Abgebildeten erhoben wurden. Siehe dazu Corradini 1998, 22ff. Darüber hinaus verschenkte man sie als Erinnerung an die eigne Person. Sie besaßen einen kommemorativen aber auch offiziellen Charakter. Dazu auch Visser Travagli 2004, 91ff.

vor allem auch die Korrespondenz von Isabella d'Este, die immer wieder Portraits anderer Adliger anforderte, oder aber auch von anderen um ein Bildnis ihrer selbst gebeten wurde.⁶⁷⁶ Portraits, sowohl in Form von Gemälden als auch Medaillen, besaßen einen enormen Stellenwert, denn sie standen stellvertretend für die abgebildete Person und hatten über die reine ästhetische Funktion hinaus auch eine außenpolitische Intention, denn sie schafften es – wie es Alberti treffend formulierte – *fa[re] gli uomini assenti essere presenti*.⁶⁷⁷

In Anlehnung an die Antike wurde die Vorderseite einer Medaille mit signifikanten Merkmalen der abgebildeten Person geschmückt, während auf der Rückseite die Taten bzw. Tugenden des Dargestellten, meist durch mit Inschriften versehenen Allegorien, versinnbildlicht wurden.⁶⁷⁸

Insgesamt sind zwei Medaillentypen, auf die Lucrezia für die Darstellung ihrer Person zurückgriff, nachweisbar. Das traditionelle Portrait, wie die *Medaglia della Reticella* (**Kat. Nr. 1.3.A.1**) zeigt sie gemäß ihres Standes als verheiratete Frau mit zusammengebundenen Haaren, sie reiht sich durch diese Art der Darstellung ganz bewusst in die Portraittraditionen ihrer Zeitgenossinnen ein.⁶⁷⁹

Bei dem ersten Medaillentypus mit Lucrezias Antlitz handelt es sich um die *Medaglia della Reticella* (**Kat. Nr. 1.3.A.1**). Sie wurde um 1502 geprägt, etwa im gleichen Zeitraum wie die Medaille anlässlich ihrer Hochzeit. (**Kat. Nr. 3.2.A.1**) Die Inschrift *LVC[R]ETIA ESTEN[sis] BORGIA DVC[I]SSA* kennzeichnet sie als Lucrezia Borgia, geheiratete Este und Herzogin. Da sie die Herzogswürde über Ferrara erst 1505 nach dem Tod ihres Schwiegervaters Ercole erlangte, kann damit nur ihre Regentschaft über das Herzogtum Biscicglie, welches sie bereits vor ihrer Heirat innehatte, gemeint sein.⁶⁸⁰

⁶⁷⁶ Eine Anfrage von Franz II. nach einem Portrait Isabellas verweigerte sie. Siehe Luzio¹⁹¹³ 1974, 216f. und das Kapitel 5.1.3 „Die Notwendigkeit der Schönheit „*splendente come una dea*“ – Die Idealisierung im Portrait“ dieser Arbeit. Auch ließ sie sich das Portrait der Cecilia Gallerini von Leonardo zusenden. Siehe Viatte 1999, 18. Diese Bitte scheint allerdings auf ihrem Wunsch zu basieren, ein Portrait aus der Hand des Künstlers anfertigen lassen zu wollen. Wahrscheinlich wollte sie dessen Portraitfertigkeiten zuvor anhand eines Gemäldes selbst überprüfen.

⁶⁷⁷ Alberti/Bartoli²⁰¹⁰ 1782, *Della Pittura*, II, 299.

So hing z.B. in der *Camera Grande Terrena* des Medici-Palastes, die Lorenzo il Magnifico zu Repräsentationszwecken nutzte, ein Portrait vom Herzog von Urbino. Siehe Woods-Marsden 1987, 213.

⁶⁷⁸ Jones 1979, 28-29, Hill/Pollard² 1978, 16.

⁶⁷⁹ Siehe dazu **Kat. Nr. 1.3.A.1**.

⁶⁸⁰ Hill/Pollard 1967, 20.

Der zweite und für diese Arbeit viel interessantere Medaillentypus wurde im gleichen Jahr 1502 anlässlich ihrer Heirat mit Alfonso d'Este von Gian Cristoforo Romano geprägt (**Kat. Nr. 3.2.A.1**). Insgesamt sind zwei weitere Medaillen mit der gleichen Darstellung erhalten.⁶⁸¹ Während Alfonso auf der Vorderseite als jugendlicher Herrscher abgebildet ist, so sticht in besonderem Maße das Bildnis seiner Frau hervor, das sich augenscheinlich von jenen Portraits zeitgenössischer Regentinnen unterscheidet.

Im Profil abgebildet, fallen ihre lockigen Haare scheinbar offen auf ihre Schultern herab. Zwei Haarsträhnen werden am Hinterkopf schleifenartig durch eine Haarklammer zusammengebunden.

Lucrezias Haar war ihr Markenzeichen und entsprach dem damaligen Schönheitsideal. Dennoch ist es ungewöhnlich, dass eine verheiratete Frau offenes, unbedecktes Haar trug, da diese Frisur nur Jungfrauen und ledigen Frauen zugehört war.⁶⁸² Die Forschung hat diesen Widerspruch nicht bemerkt.⁶⁸³ Auf den ersten Blick trägt Lucretia auf den Medaillen offenes Haar, bei genauer Betrachtung fällt jedoch auf, dass zwei Strähnen auf der Höhe der Schulterblätter zu einem Zopf zusammenlaufen. Zwar ist es um 1500 weit verbreitet, dass die Haare die Ohren etwas lockerer umspielen und schließlich eng im Nacken zu einem Zopf zusammengebunden werden, so wie bei der Medaille von 1502, aber dass die Haare vollkommen gelöst über die Schultern fallen und erst auf

⁶⁸¹ Es sind zwei Medaillen erhalten, die ikonografisch identisch sind, sich jedoch im Durchmesser geringfügig voneinander unterscheiden. Eine Medaille befindet sich in Ferrara, die andere in Mantua. Bei der ersten Medaille handelt es sich um den Kreis der Scuola Mantovana, Hochzeitsmedaille der Lucrezia und ihres Gatten Alfonso, 1502, Bronze, Vorderseite Alfonso d'Este Inschrift *ALFONSVS ESTENSIS*, Rückseite Lucrezia Borgia Inschrift *LUCRETIA ESTEN DE BORGIA DVC*; 51,1 mm Durchmesser, Modena, Galleria Estense. Die andere ist fast identisch und unterscheidet sich von der ersten nur um einige Millimeter im Durchschnitt. Ebenfalls Scuola Mantovana, 1502, Bronze, Vorderseite Alfonso d'Este Inschrift *ALFONSVS ESTENSIS*, Rückseite Lucrezia Borgia Inschrift *LUCRETIA ESTEN DE BORGIA DVC*, Durchmesser 59 mm, Ferrara, Musei Civici d'Arte Antica. Die Zuordnung der Medaillen zur mantovani-schen Schule im Umkreis des Gian Cristoforo Romano, der um 1502 für Isabella d'Este tätig war, basiert auf stilistischen und technischen Merkmalen. Dazu siehe Gulinelli 2002, 196 und **Kat. Nr. 3.2.A.1** dieser Arbeit.

⁶⁸² Jedding-Gesterling 1988, 62.

⁶⁸³ Pollard 2007, 139 übersieht bei der Medaille der National Gallery, dass die Haare unten zu einem Zopf zusammenlaufen. Er erkennt nur die Haarsträhnen, die von der Schläfe im Nacken zu einem Zopf zusammengebunden werden und vergleicht die Frisur mit der der hl. Katharina im Vatikan, die Pinturicchio für Papst Alexander VI. ausgeführt hatte. Auch Gulinelli 2002, 196 übersieht dieses kleine Detail. Hill/Pollard 1967, 20 ist der einzige, der diese Besonderheit aufführt, aber nicht erläutert. Auch die Reproduktionen/Nachzeichnungen der Medaille haben dies übersehen. Siehe z.B. den zeitgenössischen italienisch-spanischen Kodex Anfang des XVI. Jahrhunderts, der sich heute in der Bibliotheca Ambrosiana in Mailand befindet. In der Nachzeichnung der Medaille trägt Lucrezia offenes Haar. Siehe dazu Fioravanti Baraldi 2002, 118.

Schulterhöhe zusammengefasst werden, entspricht nicht der gängigen Mode der Zeit.⁶⁸⁴ Es gibt keine vergleichbaren Münzen und Gemälde, auf denen Frauen ihr Haar so locker tragen, dass es zwar offen scheint, jedoch in Wahrheit unten zu einem Zopf zusammengebunden ist. Diese ikonografische Besonderheit trifft lediglich bei Lucrezia zu und ist nur bei ganz genauer Betrachtung erkennbar. Lucrezias Haarmode wurde zweifelsohne mit Bedacht gewählt und verfolgte eine ganz bestimmte Intention: Das scheinbar lange, offene Haar, das nur unverheiratete Jungfrauen tragen, unterstreicht ihre geistige Anmut ebenso wie ihre äußerliche Schönheit. Ihre edlen Charakterzüge überstrahlen somit alle negativen Gerüchte, die vor ihrer Hochzeit kursierten. Bei Lucrezias Selbstdarstellung kann man von einer regelrechten Bilderpolitik sprechen: Zuvor als Hure und lüsternes Weib beschimpft, wählt sie nach ihrer Hochzeit das offene Haar als Zeichen ihrer Reinheit und ihrer Tugend. Sie setzt sich einer Jungfrau gleich, um dem gängigen Bild, das von ihr in der Öffentlichkeit bestand, entgegenzuwirken. Die lange Haarpracht, die Keuschheit und Schönheit symbolisiert, macht sie zu einer engelhaften Gestalt,⁶⁸⁵ die den Erwartungen einer Herzogin gerecht wird und nichts mit der lasterhaften, Sodomie betreibenden Papsttochter gemein hat.⁶⁸⁶ Dadurch, dass sie dennoch die Haare zusammengebunden hat, wahrt sie die Konventionen, sie stellt sich als tugendhafte Ehefrau dar und bricht nicht mit den höfischen Normen, die eine solche Negierung der Etikette wohl nicht geduldet hätten.⁶⁸⁷

5.1.2.2 Mantegnas Allegorie *Minerva vertreibt die Laster aus dem Garten der Tugend* und Peruginos *Kampf der Keuschheit gegen die Wollust für das Studiolo von Isabella d'Este*

⁶⁸⁴ Manchmal tritt die Variante auf, bei der das Haar netzartig nach innen bzw. außen eingeschlagen – und zwar ohne Zopf - zusammengefasst wird, doch unterscheidet sich diese Frisur augenscheinlich von Lucrezias Haartracht. So z.B. in Leonardos Portraitstudie der Isabella d'Este. Siehe dazu **Kat. Nr. 1.2.B.6**.

⁶⁸⁵ Catalano 1929, 11ff.: „[...] *viso splendente come una dea [...]* come dianzi ad una apparizione angelica“.

⁶⁸⁶ Burchardus, der päpstliche Zeremonienmeister, berichtet in seinem „Diarium“, seinem Tagebuch, dessen Hauptzweck darin bestand seinen Nachfolgern die traditionelle Gestaltung der päpstlichen Zeremonien zu vermitteln, über ein Fest am 31. Oktober 1501 im Vatikan, den sogenannten „Kastanienball“, bei dem Lucrezia zusammen mit ihrem Vater und ihrem Bruder Cesare an einer Orgie teilnimmt. Laut Burchardus mussten während der Orgie 50 Kurtisanen nach einem Bankett und unzüchtigen Tänzen, bevor sie sich mit Dienern und Gästen geschlechtlich verbanden, nackt auf allen Vieren auf dem Boden kriechen, um ausgestreute Kastanien aufzulesen. Sie sollten damit eine Schweineherde, die in einem Kastanienwäldchen weidet, nachahmen, um bei der anwesenden Papstfamilie Lucrezia, Cesare und Alexander Borgia sodomistische Gelüste zu wecken. Siehe Burchardus 1988, 362-363. Eine gute Schilderung der Beweggründe des Burchardus findet sich bei Schüler Piroli 1996, 78-84.

⁶⁸⁷ Eine weitere Darstellung Lucrezias mit jungfräulich offenem Haar findet sich auf der *Medaglia dell' amorino bendato* des Cristoforo Romano. Siehe dazu **Kat. Nr. 1.3.A.2** dieser Arbeit.

Lucrezias fast bescheidene Allegorie des Sieges *del'amor sacro* über *l'amor profano* auf der Medaille *del amorino bendato* (**Kat. Nr.1.3.A.2**) findet ihre höchste Ausdrucksform in Mantegnas 1502 fertiggestelltem Gemälde *Minerva vertreibt die Laster aus dem Garten der Tugend* (**Kat. Nr. 1.2.B.7**) für das Studiolo von Isabella d'Este. Nach dem *Parnass* (**Kat. Nr. 1.2.B.5**), in dem Isabella und Francesco als Personifikationen der himmlischen Venus und des Kriegsgottes Mars über die irdische Liebe im höfischen Kontext von Musik und Literatur triumphieren, war es bereits das zweite Gemälde, das der Hofmaler für das Studiolo seiner Mäzenin vollendete.⁶⁸⁸ Es sind uns keinerlei Dokumente erhalten, die uns über die Entwicklungsgenese des Werkes Aufschluss geben könnten; denn Mantegnas Allegorie ist so komplex, dass bis heute nicht alle Motive mit Sicherheit aufgeschlüsselt werden konnten. Auf welcher Textgrundlage das Gemälde basiert, kann nur spekulativ und unzureichend beantwortet werden; fest steht, dass Mantegna nicht nur eine mythologische Szene, sondern mehrere philosophische Konzepte visuell begreifbar machen musste, so dass er letztendlich zum Verständnis und zur Interpretation des Bildes auf die Hilfe von Inschriften zurückgriff.⁶⁸⁹

Innerhalb dieses verschlossenen Gartens spielt sich das ganze komplexe Geschehen ab, das durch seine Figurenvielfalt auf den ersten Blick den Betrachter überfordert. Eine Art Rahmen für die Handlung bildet ganz links die hohe, schlanke, Daphne-gleiche weibliche Figur, deren Silhouette einem Lorbeerbaum gleicht: Zwei Baumstämme bilden die Beine und laufen in einem Rumpf zusammen, während sie hilflos ihre Ast-Arme in die Höhe emporstreckt. Eine Schriftrolle mit ihrer Begierde in griechischer, lateinischer und hebräischer Sprache windet sich um ihren Körper: *AGITE PELLITE SEDI-BUS NOSTRIS FOEDA HAEC VICIORUM MONSTRA VIRTUTUM COELITUS AD NOS REDEUNTUM DIVAE COMITES*. [*Kommt göttliche Begleiterinnen der Tugenden, die ihr zurückgekehrt seid vom Himmel, vertreibt diese grausigen Monster der Laster aus unseren Gefilden.*]⁶⁹⁰

Ihrem Hilferuf folgend, schreitet Minerva in statuarischer, eleganter Körperhaltung vor ihr in kriegerischem Gewand mit Helm, Schild und Speer bewaffnet und vertreibt mehrere Wesen, welche die Laster verkörpern sollen, aus dem Garten der Tugend. Die ab-

⁶⁸⁸ Zu Mantegnas erstem und 1497 vollendetem Gemälde *Der Parnass* (**Kat. Nr. 1.2.B.5**) für das Studiolo Isabellas siehe Kapitel 5.2.1 „Die Legitimierung der Herrschaft“ sowie Kapitel 6.2 „Isabellas Beziehungen zu den Künstlern: Entwicklungsgenese des Studiolo“ dieser Arbeit.

⁶⁸⁹ Ferino-Pagden 1994, 210, Kat. Nr. 81.

⁶⁹⁰ Übersetzung ebd. 1994, 213.

gebrochene Speerspitze unterstreicht den Kraftaufwand, den die Göttin aufbringen muss, um über die lasterhaften Wesen triumphieren zu können. Die Satyrmutter mit Ziegenbeinen flieht ein Kind hinter sich herziehend, drei weitere an ihre Brust drückend und sich zugleich ängstlich umwendend vor der Kriegsgöttin - gefolgt von sechs erschrocken um sie herumschwirrenden, mit Pfeilköchern und Bögen ausgestatteten Putten. Vor ihr eilen zwei weibliche Figuren im Gleichschritt den anderen Wesen hinterher. Die vordere hat ebenfalls einen Pfeilköcher auf den Rücken gespannt, die hintere trägt eine gelöschte Fackel. Die beiden werden in der Regel als Vorhut der Göttin Minerva interpretiert.⁶⁹¹ Über ihnen fliegen weitere geflügelte Wesen mit Eulen- und Affengesichtern, die ebenfalls dem Reich der Laster angehören. In einem Tümpel tummeln sich noch mehr Gestalten, die vor der Kriegsgöttin die Flucht ergreifen: eine verkrüppelte alte Frau ohne Arme und mit aufgedunsenem, debilen Gesicht wird mit einem Strick um den Leib von einer ebenfalls heruntergekommenen, abgehärmten Frau mit zerfetzten Kleidern hinter sich hergezogen. Inschriften enthüllen die Identität dieser Monster: *OTIA SI TOLLAS PERIERE CVPIDINIS ARCVS* und *OTIVM* zieren den Rand des Beckens, in dem sie sich befinden. Um den Arm der vorausgehenden Alten steht hingegen *INERTIA*. Ovids Verse aus seinen *Remedia Amoris* (dem Heilmittel gegen die Liebe): „Wenn du den Müßiggang verbannst, besiegst Du Cupidos Pfeile“⁶⁹² kulminiert in der Kernaussage der Allegorie der reinen platonischen Liebe indem sie die körperliche mit Unzucht und Triebhaftigkeit verbannt. *INERTIA*, die Trägheit, geht einher mit dem *OTIVM*, den Müßiggang, und zieht diesen als Konsequenz hinter sich her. Die Keuschheit wird hier symbolhaft zur höchsten erreichbaren und erstrebenswerten Tugend stilisiert. Diesen beiden Lastern geht ein Hermaphrodit mit einem Affengesicht voraus, der sowohl mit einer weiblichen als auch mit einer männlichen Brust ausgestattet ist. Um seinen Leib sind mehrere Schnüre gebunden, an denen Säckchen mit den Samen (*SEMINA*) allen Übels befestigt sind: Im Superlativ reihen sich deren Inhalt des Bösen (*MALIA*), des Böseren (*PEIORA*) bis hin zum Bösesten (*PESSIMA*) der Laster, die das Wesen verkörpert und die auf der Schriftrolle um seinen Arm ihre Bestimmung erläutern: *IMMORTALE ODIUM/ FRAUS ET MALIZIAE*: Unsterblichen Hass, Betrug und Boshaftigkeiten sollen die Samen als Früchte hervorbringen. Weitere Schriftbänder an den

⁶⁹¹ Ferino-Pagden 1994, 213 und Verheyen 1971, 32. Eine weitere Interpretation versteht sie als Dienerinnen der Göttin Diana, die auf dem Rücken eines Kentaurus entführt wird. Siehe auch Ventura/Lotti 1993, 48. Ferino-Pagden 1994, 213 fasst die gängigen Interpretationen zusammen, darunter auch die hier genannten Autoren.

⁶⁹² Ovid, *Remedia Amoris*, II, 139. [Übersetzung Ferino-Pagden 1994, 214].

Seilen weisen ihm auch Eifersucht (*ZHALIA*) und Verdacht *SVSPICIO* als lasterhafte Eigenschaften zu.⁶⁹³

Verstärkt wird diese Botschaft durch die lasterhafte Venus, die auf dem Rücken des Kentaurus lasziv dem Betrachter ihren Körper zuwendet. Statuarisch setzt sie ihren Leib mit einem S-Schwung in Pose und tritt als *Luxuria*, welche die Menschen von den Wissenschaften und den Künsten abhält,⁶⁹⁴ dem Betrachter entgegen. Auch der Kentaurus, auf dessen Rücken sie grazil posiert, ist negativ konnotiert und stellt als Begleiter des Bacchus die Verkörperung der niederen animalischen Triebe dar.⁶⁹⁵ Durch die Darstellung der körperlichen Liebe in der Personifikation der vertriebenen Venus kulminiert das ovidische Leitmotiv der Tugend und der Keuschheit zur Erlangung vollkommener Kontemplation und geistiger Erleuchtung. Nur der Verzicht und die Entsagung zugunsten der höchsten aller Tugenden, nämlich der Keuschheit, lässt den Geist erblühen. Optisch verstärkt wird diese Intention durch die zwei jungen Frauen im Hintergrund, die mit Kränzen auf den Häuption Minervas Begleiterinnen und Helferinnen darstellen.⁶⁹⁶

Vor Venus flieht ein Mischwesen mit einem Löwengesicht, kleinen Hörnern auf der Stirn und Ziegenbeinen, der einen Putto im Arm hält und von einem anderen Putto mit brennenden Fackeln umflogen wird. Daneben schließt sich eine weitere Dreiergruppe hässlich anmutender alter Frauen an, die durch Inschriftenbänder um ihre Häuption ihre Identität preisgeben: Die *IGNORIANCIA* (Unwissenheit) wird von der *AVARITIA* (Geiz) und der *INGRATITVDO* (Undankbarkeit) aus dem Garten getragen. Hinter den Arkaden des Gartens sieht man drei weitere nackte Gestalten, die bereits die Flucht ergriffen haben.

In Analogie zu Daphnes Hilferuf muss auch der vor der Felsmauer am rechten Bildrand wehende Spruchband mit der Inschrift *ET MIHI VIRTVTVM MATRI SUCCVRITE DIVI* [und mir, der Mutter der Tugenden, eilt mir zu Hilfe, ihr Götter] betrachtet werden.⁶⁹⁷ Dabei bleibt offen, um wen es sich bei der Mutter der Tugenden, die hinter dem Felsge-

⁶⁹³ Ferino-Pagden 1994, 214.

⁶⁹⁴ Ebd. 1994, 213. So weist die Autorin berechtigterweise darauf hin, dass hier nur eine negative Konnotation der Venus gemeint sein kann, da die Figur ebenso wie die anderen lasterhaften Wesen in dunklen Brauntönen gefertigt wurde. Zur lasterhaften Venus als Göttin des fleischlichen Begehrens siehe den Eintrag *Aphrodite* bei Hunger 1953, 36.

⁶⁹⁵ Ebd. 1953, 132.

⁶⁹⁶ Insgesamt lassen sich diese lieblich anmutenden Figuren schwer deuten: Während Lightbown 1986, 206 darin die Dienerinnen der Venus sieht, interpretiert Ferino-Pagden 1994, 214 diese als Vorhut der Minerva. Aufgrund ihrer Anmut scheint letztere Auslegung fast einleuchtender.

⁶⁹⁷ Übersetzung ebd. 1994, 213.

stein eingekerkert ist, handelt. Das ganze Geschehen wird im Himmel von drei weiblichen Gestalten in einer Wolkengloriole verfolgt: Es sind drei der vier Kardinaltugenden: Links in Blau die Gerechtigkeit mit der Waage, in der Mitte die nach unten blickende Tapferkeit mit herkuleischem Löwenfell, Knüppel und Säule so wie rechts die Mäßigung. Es fehlt, wie bereits Verheyen richtig bemerkt hatte, die *PRVDENTIA*, die Klugheit.⁶⁹⁸ Bei ihr könnte es sich vielleicht um die Mutter aller Tugenden handeln, da ohne sie die anderen drei nicht bestehen können. Doch auch eine weitere Deutungsmöglichkeit muss an dieser Stelle erörtert werden: In der Forschung wurde bereits darauf hingewiesen, dass sich Mantegnas Gemälde zum Teil auf Texte des mantuaner Dichters und Prior des Karmeliterordens in Mantua Battista Spagnoli stützt: So beschreibt dieser in seinem Traktat *De calamitate temporum* Minerva als Bezwingerin der Fortuna und der Verbrechen.⁶⁹⁹ Spagnoli, der Hofdichter der Gonzagas war, stand auch in engem Kontakt zu Mantegna, so dass eine Adaptierung von Spagnolis Gedankengut in Mantegnas Gemälde mehr als wahrscheinlich ist, wenn nicht sogar von Isabella selbst vorgegeben wurde.⁷⁰⁰ So war die Maxime des Karmeliterordens basierend auf dem Kirchenvater Benedikt von Nursia die vierte Kardinaltugend, die *Discretio*.⁷⁰¹ Die Unterscheidungsfähigkeit war somit ausschlaggebend, um sich bewusst gegen die Laster und für die Tugenden entscheiden zu können. Laut Vasari hatte Mantegna bereits die *Discretio* als Mutter aller Tugenden in einer heute nicht mehr erhaltenen Kapelle im Belvedere im Vatikan für Papst Innozenz VIII. dargestellt.⁷⁰² In Mantegnas Werk für Isabella bleibt die *Discretio* vor den Augen des Betrachters verborgen, nur ihre Stimme

⁶⁹⁸ Verheyen 1971, 32.

⁶⁹⁹ Siehe Lightbown 1986, 207 und Ferino-Pagden 1994, 216.

⁷⁰⁰ Spagnoli hatte enge Beziehungen zu den Gonzaga und verfasste anlässlich des Triumphes Francescos über die Franzosen das Lobgedicht *Throphaeum Gonzagae*, in dem er auch die Vorzüge Isabellas lobte. Siehe Lightbown 1986, 194. Überdies widmete Spagnoli Mantegna ebenfalls eine Hymne, in der er die Fähigkeiten des Künstlers als überragend beschrieb und ihm mehr Können als den Malern und Bildhauern der Antike - Praxiteles, Phidias und Poliklet - attestierte. Siehe dazu ebd. 1986, 131 und 194. Gedicht abgedruckt bei Kristeller 1902, 491f., Dok. Nr. 10. Es ist durchaus denkbar, dass Isabella sich auf ein Programm des Battista Spagnoli stützte, ließ sie sich doch für ihre Gemälde *Krönung der Isabella* (**Kat. Nr. 1.2.B.9**) und *Kampf der Keuschheit gegen die Wollust* (**Kat. Nr. 1.2.B.8**) ebenfalls von ihrem Dichter Paride da Ceresara ein Programm als Vorlage für die Gemälde entwerfen. Der enge Kontakt des Karmelitermönches zu Isabella und Mantegna könnte durchaus auf den Urheber des Programms schließen lassen.

⁷⁰¹ Siehe Fehl 2003, 36 ff.

⁷⁰² Vasari erzählt die Anekdote in scherzhafter Manier: Vom Papst auf die Identität der von Mantegna dargestellten Figur der alten Frau angesprochen, erwiderte dieser, der immer noch nicht für seine Arbeit entlohnt worden war, als Anspielung auf die ausstehende Bezahlung, es sei die *Discretione*, woraufhin der Papst konterte, er solle ihr noch die *Pacienza* zur Seite stellen. Siehe Vasari/Bettarini 1966-1987, Bd. III, 533: „*Dicesi che il detto Papa per le molte occupazioni che aveva non dava così spesso danari al Mantegna come egli avrebbe avuto bisogno, e che perciò nel dipingere in quel lavoro alcune Virtù di terretta, fra l'altre vi fece la Dcrezione. Onde andato il Papa un giorno a vedere l'operaa, dimandò Andrea che figura fosse quella; a che rispose Andrea: „Ell'è la Discrezione“. Soggiunse il Pontefice: „Se tu voi che ella sia bene accompagnata, falle a canto la Pacienza“.*“

verschafft sich durch die Inschrift Gehör. Ohne sie könnten einerseits die anderen Tugenden nicht bestehen, andererseits könnte auch der Künstler ohne sie nicht wirken, da er ihr seine Erkenntnis verdankt.⁷⁰³ Der Hinweis auf die Mutter aller Tugenden setzt eine Kenntnis der Quellen und Texte voraus, die auch im Cinquecento nicht gebräuchlich und nur einem sehr kleinen Kreis bekannt waren.⁷⁰⁴ Dadurch dass Mantegna hier explizit auf die eine Inschrift mit der Nennung der *Discretio* verzichtet, wird Isabellas Wissen und Bildung umso mehr hervorgehoben, konnte sie doch beim gemeinsamen Betrachten des Werkes mit ihren Gästen ausführlich die nicht auf Anhieb selbsterklärenden Details erläutern. Im Mittelpunkt aller Tugenden steht die neoplatonische Auffassung der geistigen Liebe, die ihre höchste Ausdrucksform in der Bewahrung der Keuschheit findet: Beginnend mit dem Flehen der keuschen Daphne wird die im Zentrum dargestellte laszive unkeusche Venus von Minerva aus dem Garten der Tugenden, vertrieben. Die Mutter der Tugenden, die *Discretio*, muss hierbei befreit werden, damit der rechte Weg bewusst beschrritten werden kann.

In Analogie dazu ergänzt Mantegnas *Minerva* sein erstes Gemälde *Der Parnass* (**Kat. Nr. 1.2.B.5**), in dem die keusche, platonische Liebe triumphiert⁷⁰⁵ und Isabella als siegreiche himmlische Venus zusammen mit Mars als Anspielung auf ihren Mann Francesco abgebildet ist. Es leitet das Leitmotiv des Bildprogramms für das Studiolo ein. Merkur, dem sich in Mantegnas Gemälde einige Musen zuwenden, galt im 15. Jh. als Schutzherr des Parnass. Sein auffallend langer Caduceus, den er von seinem Bruder Apoll geschenkt bekommen hat, gilt als Sinnbild für *concordia, felicitas, pax* - Eintracht, Glückseligkeit und Frieden, aber auch als Beschützer der Tugend.⁷⁰⁶ Isabella als seine Gattin wird hier mit der himmlischen Venus gleichgesetzt, die zu tugendhaftem Leben anspornt und nach göttlicher Erkenntnis strebt.⁷⁰⁷

⁷⁰³ Fehl 2003, 37. Zur *Discretio* siehe auch Francesco da Barberino, *documenti d'amore*, II, 346-380. So nennt er sie „*madre nostra*“ [unsere Mutter] und erhebt sie dadurch zur ranghöchsten Tugend. Siehe ebd. 376.

⁷⁰⁴ Der Begriff *Discretio* als Mutter aller Tugenden war bis dato kein bekannter und anerkannter Begriff. Da diese Personifikation keine Attribute besaß, musste Mantegna in der Kapelle für Papst Innozenz VIII. eine Inschrift beifügen, um die Identität der Figur zu erklären. Siehe Fehl 2003, 37, Anm. 23.

⁷⁰⁵ Siehe dazu Kapitel 5.2.1 „Die Legitimierung der Herrschaft“ dieser Arbeit.

⁷⁰⁶ Ferino-Pagden 1994, 200, Kat. Nr. 77.

⁷⁰⁷ Siehe **Kat. Nr. 1.2.B.5**. Nach Marsilio Ficinos Traktat *De Amore* ist diese himmlische Venus die Mutter der Liebe und der Musik und wird von Apoll und Merkur geführt. Siehe dazu Schröter 1977, 296 zitiert nach Ferino-Pagden 1994, 205. Dass Venus hier den goldenen, die Liebe entfachenden Pfeil nach unten hält und ihn somit entschärft, verstärkt das Argument, dass hier die himmlische Venus gemeint ist. Durch die Darstellung des erzürnten Vulkan wird der Sieg der himmlischen Liebe über die irdisch körperliche, die er symbolisiert, nochmals herausgestellt. Verlängert man das Rohr des blasenden Putto nach

Als Ergänzung der beiden Gemälde des Mantegna beauftragte Isabella 1503 Perugino mit dem *Kampf der Keuschheit gegen die Wollust* (**Kat. Nr. 1.2.B.8**).⁷⁰⁸ Nach mehreren Verzögerungen vollendete dieser schließlich die Leinwand im Jahre 1505.⁷⁰⁹ Die von Isabella minutiös festgelegte und auf einen heute nicht mehr erhaltenen Text des mantuaner Humanisten Paride da Ceresara⁷¹⁰ basierende Komposition ließ dem Maler nur wenig Spielraum seine künstlerische Freiheit zu entfalten. Im direkten Vergleich mit Mantegnas *invenzione* kann sich Peruginos Gemälde auch in seiner malerischen Qualität nicht mit Werken des Altmeisters Mantegna messen.⁷¹¹ Das Gemälde des Perugino fand in der Forschung weniger aufgrund seiner Schönheit, sondern vielmehr wegen der lückenlosen Dokumentation der Entstehung durch die erhaltene Korrespondenz zwischen der Marchesa und dem Maler Beachtung.⁷¹²

Isabella schickte Perugino zum besseren Verständnis eine heute nicht mehr erhaltene kleine Zeichnung der gewünschten Komposition, die ihm noch größere Einschränkungen in seiner künstlerischen Freiheit bescherte als die alleinige Textgrundlage, welche ihm ja nur die Rahmenhandlung vorgegeben hätte. Obwohl Isabella ihm gestattete Figuren wegzulassen, so lange Pallas, Athene, Venus und Amor bestehen blieben, hielt sich

links, stößt man auf die Geschlechtsteile des Vulkan. Als Isabella von einem Dichter mit der Venus aus Mantegnas Bild identifiziert wurde, also einer nackten Venus, die sogar Ehebruch begangen habe, war sie unerfreut, und so ist es vielleicht nicht dem Zufall überlassen, dass die Künstler in den Bildern, die für das Studiolo gedacht waren, die Göttin immer bekleidet darstellten. Siehe dazu Jones 1981, 194f. und Ferino-Pagden 1994, 204f., Kat. Nr. 77.

⁷⁰⁸ Isabella hatte sich bereits 1497 darum bemüht, Perugino für ihr Studiolo zu gewinnen, denn er war damals bereits einer der berühmtesten Maler seiner Zeit in Italien, so hatte er die Kapelle Sixtus IV. von 1479-82 in St. Peter ausgemalt und war auch an den Fresken der Sixtinischen Kapelle im Vatikan und im Dogenpalast in Venedig beteiligt. Auch Ludovico Il Moro wollte ihn als Hofmaler gewinnen, vielleicht ist Isabellas Wahl auf diesen Künstler genau darauf zurückzuführen; Scarpellini 1984, 64. So bemühte sich Isabella zeit ihres Lebens vor allem um bereits etablierte und renommierte Künstler. Siehe dazu auch Kapitel 6.3 „Isabellas Liebe zur Antike: Die Grotta“ dieser Arbeit.

⁷⁰⁹ Zur Entwicklungsgenese des Bildes siehe Kapitel 6.2 „Isabellas Beziehungen zu den Künstlern: Entwicklungsgenese des Studiolo“ dieser Arbeit.

⁷¹⁰ Isabella bat den Dichter in einem Brief um eine *invenzione* für das Gemälde, das Perugino für sie anfertigen sollte. Paride da Ceresara antwortete ihr innerhalb von fünf Tagen, doch leider ist dieser Brief zusammen mit der darin enthaltenen *istoria* nicht mehr erhalten. Siehe Verheyen 1971, 2. Zu Paride da Ceresara und seinem Verhältnis zu dem Markgrafen von Mantua siehe Luzio/Renier 1899, 86ff.

⁷¹¹ Über die mindere Qualität des Gemäldes gegenüber den Bildern des Mantegna ist sich die allgemeine Forschung einig. Selbst der Vergleich mit anderen Bildern Peruginos zeigt, dass es Isabella selbst missfiel, das Bild im direkten Vergleich mit den Werken des Mantegna auszustellen. Dies äußerte sie auch in einem Brief an Perugino im Juni 1505. Siehe dazu Kapitel 6.2 „Isabellas Beziehungen zu den Künstlern: Entwicklungsgenese des Studiolo“ dieser Arbeit.

⁷¹² Isabella schickte Perugino einen Brief, in dem sie minutiös die Komposition vorgab, an die sich der Künstler halten sollte. Die Untersuchung derselben und Peruginos Umsetzung werden ausführlich in Kapitel 6.2 „Isabellas Beziehungen zu den Künstlern: Entwicklungsgenese des Studiolo“ dieser Arbeit behandelt.

Perugino strikt an die von Isabella vorgegebene Komposition und fügte alle vorgeschriebenen Figuren in das Gemälde ein.⁷¹³ Vor einer Landschaft kämpfen in einem dichten Schlachtengeschehen im Vordergrund die Göttinnen Diana und Venus. Wie von Isabella vorgegeben, richtet die Jagdgöttin Pfeil und Bogen auf ihre Widersacherin, während diese mit einer brennenden Fackel das Gewand Dianas leicht berührt. Unter Venus befindet sich die Inschrift *VENERI* auf einen an einem Pflock festgebunden Metallschild, das sie als solche identifiziert. Links daneben besiegt Pallas den kleinen Amor, indem sie ihn an seiner Augenbinde packt und in die Luft hebt, während sie ihren Speer auf ihn richtet. Im Gefecht hat dieser seinen Pfeilköcher verloren, der nun auf dem Boden liegt. Der Kern des Geschehens wird von zwei Bäumen umrahmt: Rechts der Venus befindet sich eine Myrte, der „*Baum, dem sie eng verbunden ist*“;⁷¹⁴ links der Pallas ist ein Olivenbaum mit dem Schild des Medusenhauptes abgebildet. Das es sich dabei um das Medusenhaupt handelt, geht aus der *invenzione* hervor, mit bloßem Auge ist das Objekt auch in der Vergrößerung nicht identifizierbar. In den Ästen des Baumes ist eine Eule dargestellt, „*weil sie der Pallas eigener Vogel ist*“.⁷¹⁵

Die vier Gottheiten sind umgeben von Nymphen aus dem Gefolge beider Göttinnen, die „*in verschiedenen Gebärden*“ gegen einen „*lüsternen Schwarm von Faunen, Satyrn und tausenden Amoretten kämpfen*“.⁷¹⁶ Im Hintergrund befindet sich ein Gewässer, um das sich mehrere Szenen abspielen: Links außen entführt Jupiter in Gestalt eines Stieres die keusche Europa; vor einem Altar steht die Nymphe der Pallas Glaucera mit einem Gefäß in der rechten Hand. In den Lüften, allerdings in beträchtlicher Entfernung, schwebt Merkur über ihr. Neben der Nymphe steht ein nicht näher identifizierbarer Mann, der einen Baumstamm mit den Händen umklammert. Eine am Ufer entlanglaufende Frau

⁷¹³ Brief Isabellas an Perugino, datiert auf den 19. Januar 1502, Firenze, AS Archivio generale die contratti, Rog. Di Ser Pietro Francesco di Ser Macario di Ser Andrea Macario, Port. 2, c. 284 – 1499 bis 1502: „[...] *Ma parendo forse a voi queste figure fussero troppe per uno quatro, a voi stia di diminuire quanto vi parerà, purchè poi non li sia rimosso el fondamento principale che è quel quatro prime, Pallade, Diana, Venere et Amore.*“ Zitiert nach Canuti 1931, II, 212, Dok. Nr. 316. Auch publiziert von Ferino-Pagden 1994, 228f, Kat. Nr. 84. [„*Wenn euch aber vielleicht scheint, dies seien zu viele Figuren für ein Bild, so liegt es an Euch sie zu vermindern, wie Euch beliebt, solange nur nicht das tragende Fundament verändert wird, nämlich die vier ersten: Pallas, Diana, Venus und Amor. Ich werde mich sehr glücklich schätzen, sollte nichts Störendes dazwischenkommen; Ihr seid frei etwas wegzulassen, aber fügt nichts anderes hinzu.*“ Übersetzung Ferino-Pagden 1994, 226.].

⁷¹⁴ Canuti 1931, II, 212, Dok. Nr. 316: „[...] *dallato di Venere si debbe farli el mirto arbore gratissima aller*“ Übersetzung Ferino-Pagden 1994, 226.

⁷¹⁵ Ebd. 1931, II, 212, Dok. Nr. 316: „[...] *facendoli posare fra quelli rami la civetta, per esser ucciello proprio di Pallade*“ Übersetzung Ferino-Pagden 1994, 226.

⁷¹⁶ Ebd. 1931, II, 212, Dok. Nr. 316: „[...] *Pallade e Diana habbino con varii modi e atti[...] con una turba lascivia di fauni, satiri e mille varii amori* [...] Übersetzung Ferino-Pagden 1994, 226.

mit rotem Gewand ist ebenfalls nicht näher benennbar. Wahrscheinlich handelt es sich hier um Polyphem und Galatea.⁷¹⁷ Auch bei den Personen im Gewässer - ein sich auf einem Karren umarmendes Paar sowie ein weiteres Pärchen auf dem Rücken eines Meerestieres - kann die Identität aufgrund mangelnder Attribute nur erraten werden: Wahrscheinlich ist hier der König der Unterwelt Pluto, der Proserpina in sein Reich entführt, gemeint; so wird das Haupt des Mannes von einer Krone geziert, während es sich bei den zwei Figuren auf dem Rücken des Meerestieres um Neptun mit einer Nymphe handeln könnte. Für diese Interpretation spricht vor allem der Stab in der Hand des Mannes, der auf einen Triton hindeuten könnte. Fehlen würde allerdings die Verwandlung der Nymphe in eine Krähe, wie sie in Ceresaras *invenzione* vorgesehen worden war.⁷¹⁸ Der Vorwurf, Peruginos Gemälde sei einfältig,⁷¹⁹ ist nicht von der Hand zu weisen, scheinen doch die Figuren lieblos ins Geschehen eingefügt zu sein. Insbesondere die Paare im Hintergrund sind wahllos aneinander gereiht, es ist keine Hierarchie in der Anordnung erkennbar. Vor dem Hintergrund der doch sehr spröden Vorlage des Ceresara muss die Verurteilung Peruginos jedoch zum Teil revidiert werden. Die Textgrundlage bietet dem Künstler wenig Handlungsspielraum und eine solche Beschränkung in seiner künstlerischen Freiheit wird den Enthusiasmus in der Ausführung des Gemäldes deutlich eingeschränkt haben.⁷²⁰ Perugino hält sich an eine Vorlage, die keine Relevanz der Figuren vorgibt. Das Kampfgeschehen wirkt nicht bedrohlich und kräftezehrend, wie bei Mantegnas *Minerva*, sondern eher vergnüglich, da die Figuren keinerlei Dynamik aufweisen.

Das von Isabella ausgewählte Sujet die Tugend der Keuschheit sollte das Leitmotiv des Studiolo, das bereits in Mantegnas Gemälden *Der Parnass* (**Kat. Nr. 1.2.B.5**) und *Minerva vertreibt die Laster aus dem Garten der Tugend* (**Kat. Nr. 1.2.B.7**) seinen Ausdruck fand, ergänzen und vervollständigen.

Der Kampf zwischen Minerva und Amor, sowie zwischen der Göttin Diana und der irdischen lasziven Venus ist immer noch unentschieden: Während Minerva Amor besiegt hat, ist das Gefecht zwischen der Göttin der Jagd und der irdischen Venus nicht

⁷¹⁷ Es muss leider unklar bleiben, welche Szene hier dargestellt werden soll, da beiden Figuren keine Attribute beigegeben sind. Das umfassen des Baumstammes könnte ein Hinweis auf die Blindheit des Dargestellten sein, bei genauerer Betrachtung fällt jedoch auf, dass dieser mit zwei Augen abgebildet ist.

⁷¹⁸ Ebd. 1931, II, 212, Dok. Nr. 316:[...] *et Neptuno pigliasse una ninpha e conversa quasi tutta in cornice* [...]“ „[...] und Neptun würde eine Nymphe ergreifen, die schon fast ganz in eine Krähe verwandelt wäre [...]“ Übersetzung Ferino-Pagden 1994, 226.

⁷¹⁹ Ferino-Pagden 1994, 226 führt das zu Recht auf die flache *invenzione* zurück.

⁷²⁰ Auch der sehr lange Entstehungsprozess des Gemäldes von zwei Jahren deutet darauf hin, dass Perugino nur wenig Enthusiasmus hatte, das Werk für die Marchesa fertigzustellen.

ausgestanden. Dieses Gleichgewicht ist maßgebend für die anderen dargestellten Gegenspieler aus der Mythologie: Während bei Polyphem und Galatea, Glaucera und Hermes, sowie Daphne und Phoebus die Keuschheit triumphiert, müssen die restlichen drei Frauen Proserpina, Europa und Neptuns Nympe sich ihrer Niederlage beugen. Anders als bei Mantegnas komplexer Allegorie besteht bei dieser *invenzione* nur wenig Erläuterungsbedarf, sind doch die Hauptfiguren durch ihre Attribute selbsterklärend. Lediglich die bereits angesprochenen Paare im Hintergrund ohne Beifügungen (die vermeintliche Glaucera mit Hermes, Polyphem und Galatea sowie Proserpina und Pluto) könnten beim Betrachter Interpretationsfragen aufwerfen, welche die Marchesa durch die Kenntnis der auf dem klassischen Altertum basierenden Vorlage erläutern und somit zugleich ihre Bildung unter Beweis stellen konnte. Isabellas Identifikation mit der keuschen, tugendhaften und überaus gebildeten Herrscherin spiegelt sich in der Auswahl der Bildthemen aus der Antike, die in der Verherrlichung der Keuschheit als oberste Maxime kulminieren.

So spielt die Keuschheit eine ebenso wichtige Rolle in den zwei nachträglich in Auftrag gegebenen Bildern des Costa *Krönung der Isabella* (**Kat. Nr. 1.2.B.9**) und *Das Reich des Comus* (**Kat. Nr. 1.2.B.10**), die jeweils 1506 und 1511 vollendet wurden. In der *Krönung der Isabellas*, auf die noch in Kapitel 5.2.1.1 „Die Betonung des sozialen Status“ dieser Arbeit genauer eingegangen werden soll, wird die höfische Szene der Krönung der Marchesa durch die himmlische Liebe in einen mythologischen Kontext eingebettet, in dem auch Diana, die Göttin der Jagd und der Keuschheit, prominent ihren Platz im Vordergrund der Szenerie findet und das Geschehen zusammen mit ihrem Begleiter Kadmos, dem Wahrer der Künste, einrahmt.⁷²¹ Das Reich der Isabella wird bewacht durch die Personifikationen zweier Frauen, deren Attribute ihre Bedeutung erklären: Das Rind symbolisiert die Beharrlichkeit in Bezug auf Kadmos und das Schaf die Unschuld und Reinheit in Anlehnung an Diana. Sowohl die Personifikation der himmlischen, geistigen Liebe, als auch Diana als Bewahrerin der Keuschheit und Personifikation der Reinheit erheben die Tugend der Keuschheit zum erstrebenswertesten und für Isabella allgegenwärtigen Grundsatz ihrer Hofkultur.

⁷²¹ Siehe dazu Ferino-Pagden 1994, Kat. Nr. 85, 232.

Auch in dem letzten für das alte Studiolo von Costa geschaffenen Werk *Das Reich des Comus*⁷²² (**Kat. Nr. 1.2.B.10**) spielt die Keuschheit eine relevante Rolle: Die himmlische Venus mit ihrem Begleiter, dem kleinen Anteros, ist im Dialog mit Comus, während die irdische Venus mit Eros dem musizierenden Apoll lauscht. Im Vordergrund wird indessen die durch Wein gefügig gemachte Begleiterin der Diana, Nicea, von Dionysos verführt. Janus und Merkur vertreiben währenddessen die Laster aus dem Hain der Götter.

Insgesamt zieht sich die Thematik der Tugend der Keuschheit als roter Faden durch alle Bilder des Studiolos und wird somit zum zentralen Programmpunkt des Raumes. Während im *Parnass* (**Kat. Nr. 1.2.B.5**) zwischen Mars und Venus die himmlische Liebe im höfischen Kontext von Literatur und Musik triumphiert, vertreibt im zweiten entstandenen Gemälde (**Kat. Nr. 1.2.B.7**) *Minerva* alle Laster, die sich um die irdische laszive Venus tummeln, aus dem Garten der Tugend. Peruginos *Kampf der Keuschheit gegen die Wollust* (**Kat. Nr. 1.2.B.8**) zeigt hingegen das immerwährende Gefecht, dem sich der Mensch ausliefern muss, um zur Tugend der Keuschheit zu gelangen. Das durch Costa fertiggestellte *Reich des Comus* (**Kat. Nr. 1.2.B.10**) war ebenfalls vor der *Krönung der Isabella* (**Kat. Nr. 1.2.B.9**) in Auftrag gegeben worden, so dass dies bei der thematischen Hängung berücksichtigt wurde.⁷²³ Versinnbildlicht wird ein Diskurs über die irdische und himmlische Liebe im höfischen Kontext, der sich einerseits in der

⁷²² Bei dem letzten Gemälde handelt es sich um das interpretatorisch am schwierigsten zu deutende. Die musizierenden Figuren sind aufgrund der mangelnden Attribute teilweise nur sehr schwer zu benennen. Auch bei den Gruppen im linken Bildrand, gibt es keine Entschlüsselung ihrer Identität, vielleicht handelt es auch nur um bloße Staffagefiguren. Fest steht, dass Mantegna den Auftrag für das Gemälde erhalten und bereits mit der Ausführung begonnen hatte, vor Beendigung der Leinwand jedoch verstarb. Dies geht aus zwei Briefen hervor. In dem ersten berichtet Mantegna selbst, dass er mit der Ausmalung der Leinwand begonnen habe. Siehe Lightbown 1986, 444, Dok. 1. Das zweite Schriftstück stammt von Giovanni Giacomo Calandra, gerichtet an Isabella d'Este. Dieser erläutert der Marchesa, dass er die Tafel gesehen habe und dass er bereits folgende Figuren identifizieren konnte: Comus, zwei Darstellungen der Venus - eine bekleidet, eine nackt- zwei Amorini, Janus mit der Invidia am Arm, die er hinaustreiben will, zusammen mit Merkur, drei weitere Figuren auf der Flucht vor diesem Merkur [...].“ Einige Figuren würden noch fehlen, dennoch sei die Zeichnung wunderschön. Siehe ebd. 1986, 444, Dok. 3. Mantegna verstarb jedoch am 13. September 1506, so dass Isabella Costa beauftragte, das Gemälde fertigzustellen. Eine Untersuchung mit Röntgenstrahlen im Jahre 1969 hat allerdings ergeben, dass Costa hier ein ganz eigenständiges Bild geschaffen hat; man konnte unter dem Gemälde nicht die erhofften Bemalungen Mantegnas erkennen. Siehe Hours 1969, 39ff. In Mantegnas Atelier befand sich das begonnene Gemälde ebenfalls nicht, wahrscheinlich kam Isabella bereits kurz nach dessen Tod in den Besitz der unvollendeten Leinwand. Siehe dazu Kristeller, 1902, 582, Dok. Nr. 186. Die *invenzione* stammte wohl wie bei den anderen Gemälden für das Studiolo ebenfalls von Paride de Ceresara, doch auch hier ist leider die Vorlage nicht erhalten geblieben. Das Thema des Comus behandelte bereits Philostrat in seinen *Immagines* I,2, der den Gott der Festlichkeit als Wächter vor Hochzeitsgemächern beschreibt. Siehe dazu auch Wind 1948, 47 sowie Verheyen 1971, Anm. 100.

⁷²³ Zur Chronologie der Hängung im Studiolo siehe Kapitel 6.2 „Isabellas Beziehungen zu den Künstlern: Entwicklungsgenese des Studiolo“ dieser Arbeit.

himmlischen und irdischen Venus widerspiegelt, andererseits in der Verführung von Nicea durch Dionysos und der Vertreibung der Laster durch Janus und Merkur seinen Ausdruck findet. Schließlich kulminiert der Kampf und der Diskurs über die Tugend der Keuschheit in Costas *Krönung der Isabella* (Kat. Nr. 1.2.B.9). Isabella hat den höchsten Grad des irdischen Lebens erreicht: Ihre Reinheit erhebt sie zur Herrscherin ihres Hofes, so dass die himmlische Liebe selbst, sie zur Königin der Keuschheit kürt.

5.1.3 Die Notwendigkeit der Schönheit „*splendente come una dea*“ – Die Idealisierung im Portrait

„Das Porträt wie die Biographie haben ein ganz eigenes Interesse“ schrieb Goethe in seinen *Wanderjahren*⁷²⁴ und wies darauf hin, dass beide eine bestimmte Intention verfolgen: Der Dargestellte tritt aus seinem Umfeld hervor und soll doch zugleich mit diesem in Verbindung gebracht werden.⁷²⁵ Sowohl von Eleonora, Lucrezia als auch von Isabella sind uns Portraits erhalten geblieben, die dem Streben nach höfischer Repräsentation folgen und bestimmten ästhetischen Kriterien unterworfen waren mit der Maxime der Idealisierung zur vollkommenen Herrscherin. Im Folgenden soll vor allem der Frage

⁷²⁴ Goethe, *Wanderjahre*, I, 7.

⁷²⁵ Zu den neusten Portraittheorien siehe den jüngst erschienenen Ausstellungskatalog Rubin/Christiansen 2011, der in mehreren Beiträgen die Bildniskunst an den italienischen Höfen untersucht. Das Portrait, das im Mittelalter meist kleinformatig als Stifterfigur Altarbilder schmückte, löste sich zu einem eigenständigen Halbfigurenportrait, welches in Palästen aufgehängt werden konnte. Dabei kristallisiert sich heraus, dass das Portrait in Adelskreisen um 1500 vom Medium Leinwand auch auf Büsten und Schaumedaillen übertragen wird, die durch die Einfachheit der Vielfältigkeit zu großer Beliebtheit gelangten. Mit komplizierten Motti und Impresen auf der Rückseite versehen, unterstrichen Letztere die charakterlichen Eigenschaften und die moralischen Vorzüge des Dargestellten. Überdies steht nicht das reale Abbild im Vordergrund, sondern vielmehr die Vermittlung gesellschaftlicher Konventionen und kultureller Identität. Siehe ebd. 2011, IX. Bereits 1997 hatte Paola Tinagli in Anlehnung an Jenkins Werk von 1947 über das Staatsportrait in ihrer Abhandlung über weibliche Bildnisse Raphaels Portrait der Johanna von Aragon als Prototyp für das Staatsportrait definiert. Dieser Konsens findet sich auch bei Campbell 1990, 62. Charakteristisch für dieses als Staatsportrait kanonisierte Werk, das sich als maßgebend für die Entwicklung ikonografischer Formeln innerhalb dieser Gattung etablierte, ist der Fokus auf die Hervorhebung des Status gepaart mit der gesellschaftlichen Autorität innerhalb des sozialen Machtgefüges. Individualität spielt dabei eine untergeordnete Rolle. Siehe Tinagli 1997, 107. Ästhetische Kriterien, wie die Betonung der Kleidung sowie die Konzentration auf Gestik und Mimik, erwirken laut Tinagli einen Grad an Idealisierung, in der individuellen Zügen nur eine sekundäre Bedeutung zugemessen wird. Siehe ebd. 1997, 112. Die Etablierung des Halbfigurenbildnisses verlagert den Schwerpunkt vom Gesicht des Dargestellten zum Körper und ermöglicht es nun, sich auf die oben genannten Darstellungskriterien zu fokussieren. Dazu Jenkins 1947, 11. Insgesamt wird der Terminus Staatsportrait in der Forschung redundant verwendet, dies mag vielleicht auch mit der Tatsache zusammenhängen, dass dieser Bildtypus um 1500 entsteht und somit Schwierigkeiten in der Differenzierung zwischen einem tatsächlichen Staatsportrait und dem höfischen Portrait entstehen. Insbesondere die angelsächsische Literatur greift auf den Terminus *state portrait* zurück. Allgemein betrachtet setzte sich die Dreiviertelansicht bei männlichen Portraits sehr viel früher durch, so dass die Distanz zwischen dem Betrachter und dem Dargestellten aufgehoben wurde. So Tinagli 1997, 49f.

nachgegangen werden, warum körperliche Schönheit zum Bild der perfekten Regentin für Eleonora, Lucrezia und Isabella vonnöten war und welchen ästhetischen Merkmalen dabei besondere Bedeutung beigemessen wurde.

Raphaels viel zitierter Brief an Castiglione aus dem Jahre 1524, in dem er die Entstehung seiner Galatea für die Villa Farnesina erläutert, läutet den Kanon für die im Cinquecento einsetzende Idealisierung in der Malerei ein. Nach Raphael ist die Aufgabe des Malers die Nachahmung der Natur; um allerdings die Nymphe Galatea schön erscheinen zu lassen, reiche das bloße Modell der Wirklichkeit nicht aus, so dass er sich einer gewissen Idee bedienen müsse, um die Nymphe überragend schön darstellen zu können.⁷²⁶ Das Prinzip der selektiven *imitatio* findet seinen Ursprung in der von Plinius d. Ä. überlieferten Zeuxis-Anekdote. Der Maler Zeuxis sollte für den Tempel von Agrigent ein Bild der Helena malen; aus diesem Grunde wurden fünf unbekleidete Jungfrauen ausgewählt, um deren Vorzüge zu einer Gesamtvorlage für das Modell der Helena zusammenzufügen.⁷²⁷ Vollkommene Schönheit existiert in den Augen Raphaels in Wirklichkeit nicht, erst die *iddea*, also der Einfall des Künstlers die in natura existierenden Vorzüge zu summieren und zu einem Gesamten zu vereinen, kann der Vollendung der Dargestellten ganz gerecht werden.

Sowohl Lucrezia als auch Isabella legten großen Wert darauf, ihr äußeres Erscheinungsbild besonders vorteilhaft zu präsentieren und dieses durch Kleidung und Schmuck zu unterstreichen. Zahlreiche Ausgaben für wertvolle Stoffe und teuren

⁷²⁶ Brief Raphaels an Castiglione, um 1514, zitiert nach Camesasca 1994, 166ff.: „[...] *Della Galatea mi terrei un gran maestro se vi fossero la metà delle tante cose che V.S. mi scrive. Ma nelle sue parole riconosco l'amore che mi porta: et le dico che per dipingere una bella mi bisognaria veder più belle, con questa condizione: che V.S. si trovasse meco a far scelta del meglio. Ma essendo carestia e de' buoni giudicii e di belle donne, io mi serva di certa iddea che mi viene nella mente. Se questa ha in sé alcuna eccellenza d'arte io non so: ben m'affatico di haverla.*“ [„Was die Galatea betrifft, so würde ich mich für einen großen Meister halten, wenn auch nur die Hälfte von all den Dingen wahr wäre, die Euer Gnaden mir schreiben, aber Eure Worte bezeugen mir Eure Liebe zu mir, und so sage ich, dass ich um eine Schöne zu malen mehrere Schöne sehen müsste, aber stets unter der Bedingung, dass Euer Gnaden mir zur Seite stünden, um die Auswahl zu treffen. Aber bei dem allgemeinen Mangel an guten Kennern und schönen Frauen bediene ich mich einer gewissen Idee, die mir in den Sinn kommt. Ob diese irgendwelche künstlerische Vorzüge aufweist, vermag ich nicht zu sagen, aber ich gebe mir große Mühe, dass es so sei.“ Übersetzung Gombrich 1983, 7f.]. Gombrich greift hierbei Panofskys These wieder auf, die er bereits 1924 formuliert hatte. So sollte das Portrait zwar nachahmen, jedoch auch verbessernd zum Vorteil des Portraitierten fungieren. Siehe Panofsky ²1960, 25. Raphaels oben zitierter Brief an Castiglione, in dem der Begriff der *iddea* aufgegriffen wird, ist maßgebend für die Idealisierung im Portrait durch den Künstler. So soll der Maler die in natura existierenden Vorzüge aufgreifen, summieren und zu einem stimmigen Gesamtbild vereinen. Siehe dazu Kapitel 4.1 „*Militari Potencia triumphus decretus*“- Von militärischer Macht und siegreichen Herrschern“ dieser Arbeit.

⁷²⁷ Plinius d. Ä., *Historia Naturalis*, XXXV, 64. Zu Raphaels selektive Imitation siehe auch Wenzel 2005, 125ff.

Schmuck zeugen von der hohen Relevanz optischer Perfektion zur Repräsentation ihrer Herrscherinnenrolle.⁷²⁸ Im Gegensatz zu ihren Männern, die als Lenker des Staates fungierten und vor allem die Betonung auf ihre militärische Macht und ihre Führungspersönlichkeit legten, war für ihre Ehegattinnen ein makelloses Äußeres von größter Wichtigkeit in der Selbstinszenierung als Fürstinnen des Staates an der Seite ihrer Männer.

Die Definition weiblicher Schönheit war vor allem von männlichen Vorstellungen geprägt. Petrarcas Verse über Laura in seinem *Canzoniere* hatten die Weichen für das Idealbild der Frau in der Literatur gestellt.⁷²⁹ In einem Sonett beschreibt er ein von Simone Martini geschaffenes Portrait seiner verehrten Laura und stellt fest, dass der Künstler im Himmel gewesen sein müsse, ein solch schönes Antlitz verewigen zu können.⁷³⁰ Desweiteren preist er in seinen *Rime perdute* Laura als ehrbar und tugendhaft⁷³¹ und charakterisiert sie im Sinne eines überirdisch schönen Wesens als himmlische, engelsgleiche Gestalt.⁷³²

Etwa 150 Jahre später trug der Mönch Fiorenzuola mit seinem 1548 erschienenem Traktat *Dialogo delle bellezze delle donne* zu einem Schönheitskanon der Frau bei und konkretisierte die zu erfüllenden Kriterien für die ästhetische Vollkommenheit des weiblichen Geschlechts. In Fiorenzuolas Augen ist Schönheit „von weisen Männern für die erste und vorzüglichste unter allen liebenswerten Eigenschaften erklärt worden“.⁷³³

⁷²⁸ Zu den Ausgaben Isabellas für Schmuck und Kleidung siehe Luzio/Renier 1886: *Il lusso di Isabella d'Este*. Die Spesenbücher führen zahlreiche Ausgaben für Schmuck, Kleidung und Inventar auf. Auch Lucrezia pflegte hohe Ausgaben für Mode zu tätigen. Dazu Beltrami 1903: *La guardaroba di Lucrezia Borgia*. Über das Kaufverhalten von Schmuck und edlen Stoffen für Kleidung an den Höfen siehe die Abhandlung von Welch 2005, bes. 245ff. Insgesamt ist es schwierig zu beurteilen, ob das Kaufverhalten von Eleonora, Isabella und Lucrezia dem Maßstab ihrer Zeit entsprach, so sind zumindest für Eleonora nicht genügend Quellen vorhanden, die darüber Auskunft geben könnten. Beatrice d'Este, Isabellas Schwester, die am mailänder Hof Ludovico il Moro ehelichte, investierte besonders viel Geld in Kleidung und Schmuck, so wurde sie aufgrund ihrer kostbaren Kleidung oft gelobt. Siehe dazu Cartwright 1910, 142. Lucrezias Ausgaben überstiegen zumindest die Vorstellungen ihres Schwiegervaters Ercole d'Este, der ihre monatliche Apanage bei ihrer Ankunft am Hofe extrem kürzte. Siehe dazu Bellonci 1960, 273. So erhielt Lucrezia lediglich 8000 Dukaten von ihrem Schwiegervater anstatt der vor der Hochzeit vereinbarten 12000. Es wäre interessant, diesen Aspekt gesondert durch den Vergleich mit den anderen italienischen Höfen zu beleuchten, insofern dies die Quellenlage ermöglicht. Auch Isabella erhielt von ihrem Mann 8000 Dukaten, dies geht aus einem Brief derselben an ihren Vater datiert, auf das Jahr 1502, hervor. Siehe dazu Luzio/Renier 1896, 312f. sowie Kapitel 6.3 „Isabellas Liebe zur Antike: Die Grotta“ dieser Arbeit.

⁷²⁹ Zu den Auswirkungen der Sonette Petrarcas auf das Idealbild der Frau im Quattro- und Cinquecento siehe den Aufsatz von Cropper 1976, 374-394 und Cooper 1988, 175-190.

⁷³⁰ Petrarca, *Canzoniere*, Sonett 77.

⁷³¹ Ders., *Rime perdute*, XXIX, v. 46-56.

⁷³² Ebd., XC, v. 9-12.

⁷³³ Fiorenzuola/Seroni 1958, 534: „è di tanta forza e di tanto valore, ch'ella è stata posta da' savi per la prima e più eccellente cosa che sia tra i subietti amabili [...]“. Übersetzung nach Fiorenzuola/Seliger 1903, 5.

Über die rein äußerlichen Merkmale von Mund, Haaren, Augen, Nase und Ohren hinaus huldigt der Mönch auch Attributen wie Grazie, Reiz, Anmut, Erscheinung und Vornehmheit.⁷³⁴ Er dehnt somit den rein visuell ästhetischen Aspekt auf die moralisch positive Ausprägung des Charakters aus. Schönheit ergibt sich aus dem Zusammenspiel äußerlicher (körperlicher) und innerer (sittlicher) Vollendung. In Anlehnung an Petrarca, der Laura als übersinnliches Wesen beschreibt, setzt auch Fiorenzuola eine schöne Frau mit einer himmlischen Erscheinung gleich, die den Betrachter in göttliches Rasen versetze.⁷³⁵ Schönheit wird somit zu einer göttlichen Gabe, die eine transzendente Erfahrung auslöst und eine Verbindung zwischen der weltlichen und der spirituellen Ebene schafft.⁷³⁶

Die Schönheit der Lucrezia Borgia wurde von den Chronisten und Dichtern ihrer Zeit so intensiv gepriesen, dass diese bis in die Neuzeit in den Biographien der Papsttochter zu finden sind. „*Splendente come una dea*“⁷³⁷ beschreibt Catalano Anfang des 19. Jh. Lucrezia in Anlehnung an Ariosts Verse anlässlich ihres Einzugs in Ferrara, in der der Dichter ihr aufgrund ihrer Schönheit als Venus huldigt.⁷³⁸ In einer Steigerung beschreibt er ihr schönes Antlitz; über ihrem Gesicht, ihren Wangen und Schultern, gar über ihrem ganzen Wesen liege unbeschwerte Anmut. Ihre Schönheit überschatte die Farben der über ihrem Haupt verstreuten Blumen, da ihr Teint den Lilien gleiche und die purpurnen Wangen Rosen ähneln.⁷³⁹ Ariosts Huldigungen mögen angesichts seiner Anstellung am

⁷³⁴ Fiorenzuola/Seroni 1958: *Della grazia* (562f.), *della vaghezza* (563ff.), *della venustà* (565f.), *dell'aria* (566f.), *della maestà* (567f.).

⁷³⁵ Fiorenzuola/Seroni 1958, 534: „*Per lei si vede l'uomo dimenticarsi di se stesso, e veggendo un volto decorato di questa celeste grazia, raccapricciar sili le membra [...] il quale inaspettatamente veggendo una cosa divina, è esagitato dal celeste furore [...]*“ [Unter ihrem Einfluss vergisst der Mensch sich selbst, und wenn er ein Antlitz schaut, das mit dieser himmlischen Anmut geschmückt ist, erfasst ein Schauer seine Glieder [...] wie jemand, der unerwartet eine himmlische Erscheinung erblickt, von göttlichem Rasen ergriffen wird [...]. Übersetzung Fiorenzuola/Seliger 1903, 5.

⁷³⁶ Männliche Attraktivität definiert sich im Gegensatz zu den weiblichen Idealen nach Alberti nicht durch körperliche Ästhetik, sondern durch stolze Erscheinung, Kraft der Glieder und die gewandte Haltung allen Beschwerlichkeiten gegenüber. Auch das Alter adelt die Attraktivität eines Mannes, denn in ihm liegt Klugheit und Vernunft. Alberti/Kraus 1962, 139. Während Bildnisse gereifter Männer keine Seltenheit sind, wurden im Gegensatz dazu im Quattrocento junge und heiratsfähige Frauen meist mit der Betonung ihrer weiblichen Reize portraitiert. Siehe Rubin/Christiansen 2011, 16. Zum Wandel des Portraits vom Quattro- zum Cinquecento vom Profilbild hin zur Darstellung in Frontalansicht siehe Tinagli 1997, 48f. und Rubin/Christiansen 2011, 13f. Letztere führt den Perspektivenwechsel auf den Einfluss der Portraitbüsten zurück.

⁷³⁷ Catalano 1929, 11ff., zitiert nach Giovanucci Vigi 1981, 196: „[...] *viso splendente come una dea*[...] *come dianzi ad una apparizione angelica*“. („[...] das Antlitz strahlend wie das einer Göttin [...] wie zuvor eine engelsgleiche Erscheinung.“) Übersetzung der Verfasserin).

⁷³⁸ Ariost/Santoro 1989, III, 149f.: „*Alzatevi, già la tromba ha dato da lontano il segnale della sposa che viene: ecco viene bella quale Venere* [...]“.

⁷³⁹ Ebd. 1989, III, 151: „*Guardate come intorno agli occhi, intorno al bel volto e alle guance e alle spalle e intorno a tutta la celebrata persona della fanciulla voli la grazia e come soffonda in lei, vibrando le lievi ali, una grazia serena! Vedete come intorno risuonino i giuochi dei teneri amori, e come facciano*

Hofe der Este durchaus verständlich sein, doch auch die Chronisten beschreiben Lucrezia als eine schöne Frau: Zambotti lobt ihre „*belatissima faccia*“⁷⁴⁰ - ihr wunderschönes Gesicht mit ihren munteren und fröhlichen Augen. In ihrem Wesen sei sie „*prudentissima, sapientissima, alegra, piacevole e umanissima*“.⁷⁴¹ Die Aneinanderreihung von Superlativen erhebt die Braut Alfonsos zu einer vollkommenen Herrscherin. Neben ihren ästhetischen Vorzügen beschreiben die Chroniken auch ihre charakterlichen Stärken, so wie es später Fiorenzuola in seinem Traktat über die Schönheit der Frauen verlangen wird. Mit der Schilderung der optischen Vorzüge Lucrezias, die dem Volk – laut Zambotti – sehr gut gefiel, verbindet der Chronist die Hoffnung der Bürger auf eine gute Regentschaft, unterstützt von päpstlichen Privilegien.⁷⁴² Die Verknüpfung von ästhetischer Schönheit gepaart mit charakterlicher Stärke und der Hoffnung auf eine gute Regierung zeugt von der Übertragung der positiven Eigenschaften der Attraktivität auf den politischen Bereich.⁷⁴³

Eleonora von Aragon konnte sich hingegen nicht auf ihre Schönheit berufen, der Chronist Hodedio da Vitale beschrieb sie 1489 als klein, dicklich mit einem breiten Gesicht, einem kurzen Hals, dunklem Teint, einem kleinen Mund so wie kleinen, schwarzen Augen.⁷⁴⁴ In den Quellen finden sich keine weiteren Äußerungen über Eleonoras Aussehen, sondern nur über ihre Eigenschaften als „*pudicissima moglie*“ und gläubige Herrscherin.⁷⁴⁵ Ihrer Tochter Isabella ist hingegen im Laufe ihres Lebens eine Fülle von

gara a versare ceste di fiori sull'elegante capo della donna, e come questo, accostando i gigli alla bianca fronte, quest'altro gli amaranti immortali e rose pururee alle guance, guardino ammirati che una medesima bellezza superi contemporaneamente i diversi colori dei fiori?”.

⁷⁴⁰ Zambotti/Pardi 1935-1937, 314.

⁷⁴¹ Ebd. 1935-1937, 314f. Lucrezias Wesenszüge werden in Superlativen aneinandergereiht: So ist sie überaus vorsichtig, sehr weise und vor allem sehr menschlich. Auch der Chronist Cagnolo (abgedruckt bei Antonelli 1867, 38-77) beschreibt Lucrezia in ähnlicher Manier: Sie sei „[...] *di mediocre statura, gracile di aspetto, de faccia alquanto longa, il naso profilato e bello, li capelli aurei, li occhi bianchi, la bocca laquanto grande con li denti candidissimi, la gola schietta e bianca, ornata con decente pudore, e in essere continua alegra e ridente*“. Siehe Antonelli 1867, 39.

⁷⁴² Zambotti/Pardi 1935-1937, 315: „*Tanto piacque a questu populo, che tuti ne hanno presi consolazione grandissima, sperando aiuto e bon governo de soa signoria, e ne pigliano gran contento sperando questa citade doverne conseguire molti beneficii, maxime per le autoritade del papa, qaule ama sommamente ditta fiola, come l'ha dimostrato in la dote data [...]*“.

⁷⁴³ Psychologische Studien und Untersuchungen belegen, dass Schönheit mit positiven Charaktereigenschaften in Verbindung gebracht wird und im zwischenmenschlichen Bereich von Vorteil sein kann. Zur Vertiefung in die Thematik siehe vor allem den Aufsatz über physische Attraktivität von Hassebrauck 2006, 219-225 mit weiteren Literaturhinweisen.

⁷⁴⁴ Hodedio da Vitale zitiert nach Manca 2003, 81, Anm. 6: „[...] *questa Dona era de statura bassa e piccola, grassa e grosa, lo volto largo, lo culo corto, più bruno che bianca, la boca piccola, lo ochio negro e piccolo*“.

⁷⁴⁵ So charakterisiert sie Giovanni Sabadino degli Arienti in seiner Beschreibung des nicht mehr erhaltenen Freskenprogramms im Palazzo Belfiore, in dem die Hochzeitsfeierlichkeiten von Eleonora und Erco-

Huldigungen entgegengebracht worden. Das berühmteste und oft zitierte Kompliment ist das vom Sonettendichter Niccolò da Correggio, der die Markgräfin als „*la prima donna del mondo*“ bezeichnete.⁷⁴⁶ Isabellas Verherrlichungen berufen sich immer auf ihre Bildung und ihren Intellekt. Religiosität, eine viel genannte Tugend ihrer Mutter Eleonora und ihrer Schwägerin Lucrezia, wird dabei nicht thematisiert. Lob über ihre Schönheit erfuhr Isabella im Gegensatz zu Lucrezia von den Chronisten nicht, es sind vor allem die Dichter an ihrem Hof, die sie im Sinne antiker Vorbilder als schöne Frau bezeichnen. Gian Giorgio Trissino benennt ihre optischen Vorzüge, die schneeweiße Haut, die roten Lippen etc. um schließlich zu dem Schluss zu kommen, dass „*die Schönheit ihres Inneren noch bei weitem größer und göttlicher als die des Leibes*“⁷⁴⁷ ist. Es folgt eine Lobrede auf ihren großherzigen, besonnenen Charakter, die schließlich in der Aussage gipfelt, dass es „*vollkommene Schönheit nur dort [gibt], wo in demselben Wesen die Tugend des Geistes und die Wohlgestalt des Leibes zusammenkommen*“.⁷⁴⁸ Körperliche Schönheit ist somit die Grundlage für ein vollkommenes Wesensinneres. Eine Idealisierung Isabellas äußerer Erscheinung zu einer jugendlichen Schönheit wird notwendig, um ihre charakterlichen Stärken zu unterstreichen. Es sei noch angemerkt, dass Trissinos Text 1524 erschien,⁷⁴⁹ einem Zeitpunkt, an dem Isabella 50 Jahre alt war. Bereits Isabellas Sekretär Mario Equicola hatte in seinem kurzen 1501 erschienenen Traktat „*De mulieribus*“ Isabellas Schönheit gerühmt.⁷⁵⁰ Beginnend mit ihrer Keuschheit verherrlicht er ihren wohlproportionierten Körper, der weder grazil noch übergewichtig sei (!) und kommt schließlich zum Schluss, dass ihre ganze Erscheinung sie den Sterblichen überlegen, ja gar *divinam* mache. Auf diese einleitenden Worte folgt eine Laudatio auf ihre Weisheit, ihre Aufrichtigkeit und ihre politischen Fähigkeiten. In diesem Zusammenhang zitiert er Aristoteles, und schreibt ihm in seiner Behauptung, Frauen würden von den Männern lernen und sie mit größerer Feinheit nachahmen, eine gött-

le dargestellt waren. Siehe Arienti/Gundersheimer 1972, [61r] 71. Es gibt keine weitere Quelle, in der Eleonoras Aussehen beschrieben oder thematisiert wird.

⁷⁴⁶ Ariost lobt sie in seinem Orlando Furioso als „*saggia e pudica, liberale e magnanima*“ [weise und keusch, offen im Geist und großmütig]. Siehe Ariost, *Orlando Furioso*, XIII, 59.

⁷⁴⁷Hirdt 1981, 23 f: „*la bellezza de la quale è in lei di gran lunga maggiore, e più divina di quella del corpo.*“ [Übersetzung ebd., 1981, 34].

⁷⁴⁸ Ebd. 1981, 24: „[...] *che quella giudico essere solamente perfetta bellezza, ove in un medesimo soggetto la virtù de l'anima e la formosità del corpo concorrono*“. [Übersetzung ebd., 1981, 34].

⁷⁴⁹ Ebd. 1981, 17.

⁷⁵⁰ Equicola widmete das auf Lateinisch verfasste und um 1501 erschienene Werk Margherita Cantelmo Maroscelli, einer engen Freundin Isabellas. Es existieren nur noch drei Originalhandschriften des Textes, so etwa in der Biblioteca Angelica in Rom, in der Biblioteca Nazionale Centrale in Florenz und in der Biblioteca Vittorio Emanuele III. in Neapel. Eine Kopie des Textes befindet sich in der British Library in London. Siehe dazu Equicola/Luchesini/Totaro 2004, 12 f., bes. Anm. 6. Zu Equicola im Dienst bei Isabella d'Este siehe Kolsky 1991, 103ff.

liche Eingebung zu.⁷⁵¹ Equicolas und Trissinos Abhandlungen sind bezeichnend für das Rollenverständnis der Frau im Cinquecento: Isabella kämpfte nachweislich Zeit ihres Lebens mit Übergewicht,⁷⁵² dennoch idealisieren sie die Dichter zu einem vollkommen schönen, ja göttlichen Wesen, um schließlich von ihrer körperlichen Attraktivität auf ihre positiven charakterlichen Eigenschaften überzuleiten. Trissino formuliert schließlich die Kernessenz für die Notwendigkeit der Schönheit: Sie bildet die Grundlage für die bereits von Equicola gepriesenen inneren Werte. Aus ihr erwachsen Weisheit und Aufrichtigkeit und die Fähigkeit von den Männern in politischen Angelegenheiten zu lernen.⁷⁵³ Innere Schönheit kann sich somit nur aus körperlicher Attraktivität entwickeln. Die Verbindung aus beiden kulminiert schließlich im Herrscherinnenideal: Nur eine schöne Regentin glänzt durch ihre charakterlichen Stärken und kann einen Staat gut regieren und den Untertanen ein wohlgesonnenes Schicksal ermöglichen. So wie Lucrezias Schönheit auf eine gute Herrschaft hoffen lässt, so bildet auch Isabellas vermeintliche Attraktivität – laut Equicola – die Grundlage für ihr politisches Geschick.⁷⁵⁴

Während Eleonoras Bildnisse entsprechend der Tradition des Quattrocento die Regentin immer im Profil zeigen, existieren verschiedene mehr oder minder idealisierte Darstellungen ihrer Person, bei denen jedoch immer ihr Status als Herrscherin über Ferrara hervorgehoben wird. Auf einer Medaille aus dem Jahre 1477 (**Kat. Nr. 3.1.A.2**) ist eine eher *al naturale* portraitierte Eleonora zu sehen: Mit kräftiger Statur, leichtem Doppelkinn und dicklicher Nase scheint sie kaum geschönt worden zu sein. Die Inschrift *DIVE ELEONORE DE ARAGONIA FERRARIE DVCISSSE* zeichnet sie jedoch unmissverständlich als göttliche (im Sinne von Gott bestimmte) Herrscherin über Ferrara aus.⁷⁵⁵

⁷⁵¹ Equicola/Lucchesini/Totaro 2004, 39: „*Quam corpus quadratum, neque gracile nequem obesum, [...] nemo pensius cogitat, agit consultius, maturis expedit [...] ut divinus Aristotelem locutum putem, dum contendit discere imitarique feminas ingeniosus quam mares.*“ [„Ihr Körper ist wohl proportioniert, weder schwächlich, noch übergewichtig [...] niemand wägt gewissenhafter ab als sie (es tut), sie handelt mit größter Weisheit und überwindet Hindernisse mit großer Sicherheit [...] Aristoteles sprach mit göttlicher Eingebung, als er erklärte, dass die Frauen mit größerer Feinheit von den Männern lernen und diese nachahmen“. Übersetzung der Verfasserin].

⁷⁵² In einem Brief an ihren Gatten Francesco, während seiner französischen Gefangenschaft, äußerte sie am 22. Juni 1509: „[...] *io havesse havuto de le fantasie et affani che ha havuto V.S. da questi poltroni de francesi forse non seria cosi grassa.*“ Zitiert nach Luzio¹⁹¹³ 1974, 185.

⁷⁵³ Es ist bemerkenswert, dass Equicola nicht auf Isabellas Intellekt eingeht, sondern lediglich ihre Wesenszüge verherrlicht. Ihr politisches Geschick führt er auf ihre gute Nachahmung dieser männlichen Domäne hin. Er definiert hier ganz klar die Rolle der Frau auch auf den häuslichen Bereich, den *affari domestici* und beschreibt sie im höfischen Kontext der singenden und musizierenden Hofdame. Siehe dazu auch Kapitel 5.2.1 „Die Betonung des sozialen Status“ dieser Arbeit.

⁷⁵⁴ Equicola/Lucchesini/Totaro 2004, 38.

⁷⁵⁵ Siehe dazu auch Kapitel 5.2.1.3 „Die von Gott gewollte Herrschaft.“ dieser Arbeit. Eleonoras Mann Ercole übernimmt diese Formulierung zwischen 1480 und 1490 ebenso auf einer Münze mit seinem Abbild. Siehe dazu die Münze des Ercole d'Este, um 1478, Silber, Ø 25 mm, Venezia, in CNI, IX, 662, Nr.

Sie verwendet hier den gleichen Ausdruck wie ihr Ehemann auf der Rückseite der Medaille, der sich als *DIVI HERCULIS ESTENSIS* bezeichnet. Ihre Hochzeitsmedaille (**Kat. Nr. 3.1.A.1**) sowie die Widmungsminiatur Cosmè Turas der Handschrift *Del modo di regere et di regnare* des Antonio Cornazzano (**Kat. Nr. 1.1.B.1**) hingegen zeigen eine schöne Regentin mit feinen Gliedmaßen, grazil geschwungener Nase und prächtigem Gewand. Während Eleonora auf der Miniatur mit goldbestickter Haube und goldenem Kleid das Zepter von Gottes Hand zur Ausführung der Staatsgeschäfte in Abwesenheit ihres Mannes empfängt,⁷⁵⁶ so zeigt sie die Hochzeitsmedaille in prächtiger Gewandung mit Spitzenhäubchen und wertvoller Halskette, die von einem großen Edelstein geziert wird. Obwohl Eleonora keine Schönheit gewesen ist, so werden ihre Portraits gewissen Verschönerungen unterzogen, um sie im Sinne einer klugen und weisen, sogar die Staatsgeschäfte leitenden Regentin zu präsentieren. Einen individuellen Wiedererkennungswert bildet jedoch ihr leicht angedeutetes Doppelkinn, welches auf allen Darstellungen zu sehen ist. Kleidung und Inschriften kennzeichnen sie als Regentin, ihre Physiognomie wird zu diesem Zwecke an das von ihr zu erfüllende Rollenbild angepasst.⁷⁵⁷

Konträr zu ihrer Schwiegermutter wird Lucrezia in Portraitdarstellungen stets auf dem Zenit ihrer Schönheit präsentiert: Ihre physiognomischen Vorzüge, gekennzeichnet durch die langen blonden Haare, die ihre Tugend der Keuschheit unterstreichen,⁷⁵⁸ den hellen Teint und die feingliedrigen Hände werden durch ihr prächtiges Gewand und die kostbaren Geschmeide unterstrichen. In der Pracht ihrer Blüte präsentiert sie sich als junge, anmutig schöne Herrscherin (**Kat. Nr. 1.3.B.3**). Auch in der Darstellung als selige Beatrice d'Este (**Kat. Nr. 1.3.B.2**) werden ihre optischen Reize unterstrichen: das lange Haar, welches über ihre Schultern fällt, das leicht angedeutete Lächeln und das prächtige Brokatkleid zeigen sie als vollkommen schöne Regentin.⁷⁵⁹

8 und Kapitel 4.1 „*Militari Potencia triumphus decretus*“ - Von militärischer Macht und siegreichen Herrschern“ dieser Arbeit.

⁷⁵⁶ Cornazzanos Handschrift über die Kunst des Regierens entstand 1478/79 und adelte die Regentin als Stellvertreterin ihres Mannes in der Ausführung der Staatsgeschäfte. Siehe dazu Kapitel 6.1 dieser Arbeit „Die Frau über dem Manne: Bartolomeo Goggios „*De laudibus mulierum*“ und Antonio Cornazzanos „*Del modo die regere et di regnare*“ für Eleonora von Aragon“.

⁷⁵⁷ Zur Idealisierung und Individualität im Portrait des Quattrocento siehe die Aufsätze von Woods-Marsden 1987, 209-216 und Weppelmann 2011, 64-76.

⁷⁵⁸ Siehe dazu Kapitel 5.1.2.1 „Von platonischer Liebe und einem reinen Herzen: Lucrezias Hervorhebung ihrer Reinheit“ dieser Arbeit.

⁷⁵⁹ Eine Ausnahme der Idealisierung von Eleonora und Lucrezia bilden Darstellungen außerhalb des höfischen Kontextes, in denen sie als volksnahe und gottesfürchtige Herrscherinnen gezeigt werden. Dennoch

Die leider nur von Isabella erhaltene Korrespondenz ermöglicht es uns dennoch, Schlüsse über die Relevanz von optischer Vollkommenheit in Zuge höfischer Repräsentation zu ziehen. 1493 verwarf sie ein Portrait Mantegnas, das sie ursprünglich der Gräfin von Acerra als Geschenk zusenden wollte, mit der Begründung, so schlecht gemalt worden zu sein, dass es ihr in keiner Weise ähneln würde. Sie entschied sich für einen auswärtigen Künstler, der die Fähigkeit *al naturale* zu malen besser beherrsche.⁷⁶⁰ Es erscheint verwunderlich, dass ausgerechnet Mantegna, der in der *camera picta* bravourös seine Fähigkeit, Portraits *al naturale* zu schaffen, demonstriert hatte, nicht in der Lage gewesen sein soll, seine Auftraggeberin naturgetreu darzustellen. Noch überraschender ist die Tatsache, dass ein auswärtiger Künstler, der die Marchesa nicht persönlich kannte, hingegen diese Kunstfertigkeit besitzen sollte. Isabellas Aussage macht deutlich, dass ihr Verständnis des Begriffes *al naturale* keineswegs ein Bildnis nach der Realität meinte - ganz im Gegenteil, Mantegna wird sie für ihren Geschmack zu realitätsnah gezeigt haben - sondern vielmehr eine idealisierte Darstellung ihrer Person von ihr nicht nur bevorzugt, sondern gar vorausgesetzt wurde. In einem 1499 an Isabella von Aragon zugesandten Portrait fügte sie einen Brief hinzu, worin sie zu verstehen gibt, sie

wird ihr Status als Regentinnen durch die Kleidung unterstrichen: In der Beweinungsgruppe des Guido Mazzoni wirkt Eleonora dicklich und gedrungen, auch Lucrezia lässt sich auf der Plakette für den heiligen Maurelius nach der Schwangerschaft etwas fülliger darstellen. Siehe dazu **Kat. Nr. 3.1.C.1** und **Kat. Nr. 3.2.C.1b** dieser Arbeit.

⁷⁶⁰ Zitiert nach Luzio ¹⁹¹³1974, 189: „[...]che non gli potiamo mandare al presente el nostro retracto, perchè el piktore me ha tanta mal facta che non ha alcuna de le nostre somiglie: havemo mandato per un forestere, qual ha fama de contrafare bene al naturale“.

Ein weiteres Portrait wurde in der Forschung fälschlicherweise immer wieder als Bildnis der Lucrezia Borgia identifiziert. Es handelt sich dabei um eine allegorische Darstellung des Frühlings des Bartolomeo Veneto, die sich heute im Frankfurter Städel befindet (Bartolomeo Veneto, Flora, Öl auf Holz, 43,5 x 34,3 cm, um 1510, Frankfurt am Main, Museum zum Städel, Abbildung bei Fioravanti Baraldi 2002, 121, Kat. Nr. 23).

Die blondgelockte Frau, die aufgrund der ihr beigefügten Blumen Margeriten, Anemonen und Sauerklee auch als Personifikation der Flora interpretiert wird, trägt eine Tunika, die den Blick auf die linke Brust freigibt. Der Hals wird von einem Anhänger aus Rubinen geziert, den Bellonci 1960, 559 in Lucrezias Inventar wiederzuerkennen glaubt. Die Identifizierung der dargestellten Person mit Lucrezia Borgia erscheint angesichts der physiognomischen Differenzen zu den Schaumünzen und den bereits besprochenen Portraits nicht einleuchtend. Dass es sich hier um ein Bildnis der Lucrezia Borgia als Personifikation der Göttin Flora handelt, wurde von Swarzenski 1922, 62, De Hevesy 1939, 243-249, Bellonci 1960, 525 und Fioravanti Baraldi 2002, 122, Kat. Nr. 24 vertreten. Zum Gemälde an sich siehe Pagnotta 1997, 170-173, Kat. Nr. 8 mit ausführlicher Literaturangabe. Es wird dabei vollkommen außer Acht gelassen, dass solch eine freizügige Darstellung einer Regentin undenkbar gewesen wäre. So war auch Isabella pickiert, dass die nackte Venus aus Mantegnas *Der Parnass* (**Kat. Nr. 1.2.B.5**) in Fieras Gedicht mit ihrer Person identifiziert worden war. Zwar ist der Beschwerdebrief Isabellas nicht überliefert, aber aber das Entschuldigungsschreiben des Dichters in dieser Angelegenheit impliziert den Unmut der Marchesa. Siehe dazu Kapitel 5.1.2.2 „Mantegnas Allegorie *Minerva vertreibt die Laster aus dem Garten der Tugend* und Peruginos *Kampf der Keuschheit gegen die Wollust* für das Studiolo von Isabella d’Este“ dieser Arbeit, sowie den Aufsatz von Jones 1981, bsd. 194.

Nacktheit ziemte sich zu jener Zeit nicht für eine Herrscherin und schon gar nicht für Lucrezia, die ihrem schlechten Ruf ja entgegenwirken wollte.

sehe darauf dicker aus als sie in Wirklichkeit sei.⁷⁶¹ Ludovico il Moro, der die Korrespondenz der Isabella von Aragon abzufangen schien, antwortete seiner Schwägerin mit der wenig schmeichelhaften Bemerkung, das Bild zeige sie korpulenter, oder aber sie habe wohl wirklich zugenommen.⁷⁶²

Der Begriff des *paragone*, der in der Kunstgeschichte vor allem im kunsttheoretischen Diskurs bekannt ist, war im Cinquecento durchaus auch für den ästhetischen Wettbewerb zweier Konkurrenten gebräuchlich.⁷⁶³ Über einen geplanten aber nie stattgefundenen Besuch der Königin von Frankreich, Anne de Bretagne, soll ihr Mann geäußert haben, dass sie keineswegs mit den Fürstinnen des italienischen Reiches in *paragone* treten könne.⁷⁶⁴ Isabella selbst muss dieses Konkurrenzempfinden ebenfalls deutlich gespürt haben; auf Anfrage Franz I., König von Frankreich, nach einem Portrait von ihr und ihrer Tochter Eleonora, erwiderte sie, dass sie dieser Bitte nicht nachkommen könne und wolle, da sie einerseits keine Bildnisse besäße, noch willens sei, Portrait zu sitzen, da ihr dies vor Langeweile schwer fiele. Überdies sei die Schönheit ihrer Tochter sowieso überbewertet.⁷⁶⁵

Aus Unzufriedenheit über enttäuschende Resultate vermied es Isabella Portrait zu sitzen und zog es vielmehr vor, sich aus dem Gedächtnis zeichnen zu lassen.⁷⁶⁶ Auch Francia beauftragte sie 1510 mit einem heute nicht mehr erhaltenen Bildnis, weigerte sich jedoch Modell für ihn zu sitzen. Der Künstler musste sich auf ein heute verloren gegang-

⁷⁶¹ Siehe Luzio/Renier 1913, 198: „[...] *questo anchor non mi sia molto simile, per essere un poco più grasso che non sono io [...]*“.

⁷⁶² Siehe Luzio/Renier 1913, 198: “[...] *col ritratto suo la imagine del quale ne è piaciuta parendone assai simile a lei; e vero che alquanto demonstrativa de più grassezza che non ha V.S. expecto che non la è facta più grassa dopoi che noi la vidimo*“.

⁷⁶³ Der Verwendung des Begriffes im Sinne von konkurrierenden Persönlichkeiten taucht sowohl bei Ariost, Cinzio als auch bei Gualteruzzi auf. Siehe dazu Battaglia 1961-1996, Bd. XII (1984), 548.

⁷⁶⁴ Diese Aussage findet sich in einem vom Sekretär ihres Mannes Jacobo d’Atri an Isabella gerichteten Brief. Anne de Bretagne habe daraufhin beschlossen, nur ein schwarzes schlichtes Gewand zu tragen und sich auf ihrer Reise von den vier schönsten Hofdamen begleiten zu lassen. Diese Reaktion, der unausweichlichen Konkurrenz mit Bescheidenheit zu begegnen, verdeutlicht den enorm hohen Stellenwert von körperlicher Ästhetik im Rahmen öffentlicher Repräsentation. Brief publiziert bei Luzio/Renier 1896, 467f. Siehe dazu auch Wenzel 2005, 105.

⁷⁶⁵ Brief vom 28. Februar 1516 zitiert nach Luzio ¹⁹¹³1974, 216f: „*Quanto sia per mandarvi il ritratto nostro, questo non potemo né volemo fare, si perché non ni havemo alcuno né volemo più quella (noia) di star paciente a farni ritrare, si anche perché seria prosumptione la nostra mandarlo in Franza. Di quello de la Duchessa de Urbino [...] perché non essendo de la belezza che l’è stata dicta alla Regina molto meglio è lassarla in quella reputazione[...]*“. Der Wunsch des Königs nach einem Portrait von Isabellas Tochter könnte als Heiratsabsichten interpretiert werden, war es doch zu jener Zeit üblich, dem potentiellen Heiratskandidaten ein Bildnis von sich zu schicken. Allerdings muss diese Möglichkeit in diesem Falle verworfen werden, da Franz I. bereits seit 1514 Claude de France geheiratet hatte.

⁷⁶⁶ Ferino-Pagden 1994, 88 und Brown 2011, 46f.

genes Portrait Costas und auf die Beschreibungen von Isabellas Halbschwester Lucrezia Bentivoglio stützen.⁷⁶⁷ Das Ergebnis allerdings beeindruckte die Marchesa sehr, sie sei besser getroffen worden, als sie in Realität aussehe.⁷⁶⁸ Trotz des Lobes, bat sie jedoch den Künstler, die Augen weißer zu schattieren, was Francia allerdings mit der Begründung ablehnte, das würde den Gesamteindruck des Bildes völlig zerstören.⁷⁶⁹

Zwei gesicherte Portraits der Isabella, die sie als überaus gelungen empfunden hat, sind der Nachwelt erhalten geblieben. Bei einem handelt es sich um eine Skizze Leonardos (**Kat. Nr. 1.2.B.6**),⁷⁷⁰ die während seines kurzen Aufenthalts in Mantua um 1500 entstanden ist, beim zweiten um ein Gemälde Tizians (**Kat. Nr. 1.2.B.13**), welches er nach Francias Vorlage 1536 schuf. Beide Portraits könnten nicht unterschiedlicher sein: Während Leonardo nach seiner Manier ein psychologisierendes Portrait schuf,⁷⁷¹ malte sie Tizian ganz nach dem neoplatonischem Schönheitsideal. Leonardos Skizze zeigt keine klassisch schöne Frau, dennoch wirkt Isabellas Erscheinung überaus ansprechend: Den Kopf im Profil dargestellt, mit einem leichten Lächeln um die Mundwinkel, weist sie mit dem rechten Zeigefinger auf dem Parapet liegendes Buch.⁷⁷² Obwohl sie hier ein leichtes Doppelkinn hat, ruhen ihre von einem Netz zusammengehaltenen Haare elegant auf ihrer Schulter. Das gestreifte Kleid lenkt von ihrer etwas fülligeren Figur ab; auch die Puffärmel führen den Blick weg von Rumpf hin zu ihrer auf das Buch weisenden Hand. Isabella wird hier als gelehrte und gebildete Frau gezeigt. Ihr in die Ferne schweifender Blick lässt sie erhaben erscheinen. So formuliert Ferino-Pagden treffend, dass

⁷⁶⁷ Negro/Roio 1998, 116.

⁷⁶⁸ Zitiert nach Negro/Roio 2001: „*havendomi vui cum l'arte vostra facta assai più bella che non mi ha facto natura*“.

⁷⁶⁹ Brown 2011, 46. Brief auch publiziert bei Luzio/Renier 1913, 213. Francia benutzt keinen Terminus für den Begriff „Gesamteindruck“, sondern zählt alle folgenden Veränderungen, die ein solcher Eingriff mit sich führen würde, minuziös auf. So schreibt Lucrezia Bentivoglio Francias Worte zusammenfassend in einem Brief an Isabella, datiert auf den 28. März 1512: „[...] *per non guastare quel che sta appresso de bene et per non perdere lo certo per incerto, malvolentieri se metteria a tal periglio, allegnando bisogneria mutar le ombre de la pictura che se convenissimo al color de l'occhio et poi bisogneria un'altra volta darli la vernice, st se variasse un pocchetto circa la reconcinnatione de l'occhio che la pictura perderia tutta la gratia [...]*“. Zitiert nach ebd. 1913, 213.

Wie sich anhand der Aufträge für das Studiolo später noch zeigen lässt, versuchte auch hier Isabella, dem Künstler Vorgaben zu machen. Diese Beschneidung der künstlerischen Freiheit hatte zur Folge, dass Künstler wie Bellini und Leonardo keine Aufträge von Isabella annahmen. Siehe dazu Kapitel 6.2 „Isabellas Beziehungen zu den Künstlern: Entwicklungsgenese des Studiolo“ dieser Arbeit.

⁷⁷⁰ Isabella bemühte sich lange Zeit um ein Portrait Leonardos, was ihr aber verwehrt bleiben musste. Sie ließ sich sogar das Portrait der Cecilia Gallerani, besser bekannt als das Portrait der *Dame mit dem Hermelin*, von dieser zusenden, um sich einen Eindruck von Leonardos Können zu verschaffen. Siehe dazu: Ferino-Pagden 1994, 89f. und Viatte 1999, 22f.

⁷⁷¹ Zum psychologisierenden Portrait Leonardos siehe Tinagli 1997, 89 sowie Wenzel 2005, 99 ff.

⁷⁷² Eine qualitativ minderwertige Kopie der Zeichnung aus dem Louvre hat sich im Ashmolean Museum in Oxford erhalten. Da sie am Rand weniger beschnitten ist, sieht man ein auf einer Brüstung aufliegendes Buch. Dazu Viatte 1999, 32f. und Wenzel 2005, 114.

„die nicht verschönernde, aber dennoch zum Ideal formende Gestaltung des Individuums“ die Skizze als „einzig wahres Portrait Isabellas erscheinen“⁷⁷³ lässt. Die Bemühungen Isabellas um ein Portrait von Leonardo um 1504 zeigen,⁷⁷⁴ dass diese mit dem ersten Entwurf sehr zufrieden gewesen ist und den bekannten Meister unbedingt für sich gewinnen wollte. Leonardo reagierte auf ihre Bitte nicht, warum - kann nur spekulativ beantwortet werden. Vielleicht empfand er Isabellas Ansprüche und Vorschriften, die sie den Künstlern zu machen pflegte, als unangemessen.⁷⁷⁵

Große Begeisterung zeigte indes Isabella auch für das 1536 von Tizian geschaffene *Portrait der Isabelle d'Este* (**Kat. Nr. 1.2.B.13**). Es gibt keine Dokumente für den Auftrag, nur eine Briefnotiz, in der Isabella schwärmt, das Gemälde gefalle ihr außerordentlich gut, sie zweifle jedoch, jemals so schön gewesen zu sein.⁷⁷⁶ Tizians Bildnis stellt eine junge, vielleicht fünfundzwanzigjährige Regentin dar und hat mit Sicherheit nur wenig mit dem realen Abbild Isabellas, die zum Entstehungszeitpunkt des Bildes um die 60 Jahre alt war, gemein. Die Markgräfin thront in strenger frontaler Haltung, den Betrachter direkt anblickend. Das kostbare, an den Ärmeln durch Goldstickereien reich verzierte Kleid, die Schärpe aus Luchsfell sowie der dominante von ihr modisch eingeführte Turban⁷⁷⁷ mit Perlenschmuck auf ihrem Haupt nobilitieren und unterstreichen ihre Attraktivität. Ihre ebenen Gesichtszüge, die rosigen Wangen, das blondgelockte, am Kopf anliegende Haar stellen eine idealisierte, fast unnahbare Schönheit dar. Ihr äußeres Erscheinungsbild erfüllt die Vorstellungen Trissinos der Übertragung des literarischen Portraits auf das Medium der Leinwand: „[...] *das schöne, süße liebliche Weiß und Schwarz der Augen scheinen zwei glänzend strahlende Sterne, versehen mit jenem gewissen Etwas, das die Nacht hell und den Tag dunkel, den Honig bitter und die Galle süß macht. Die Wangen wird er der Flamme oder Rosen gleich färben, welche auf einer sanften Schicht frisch gefallenem Schnees verstreut sind.* [...] *Indem er [der Maler] ihre*

⁷⁷³ Ferino-Pagden 1994, 90. Leonardo malte Isabella im Profil, eine Form, die um 1500 nicht mehr aktuell war. Vielleicht wählte er diese Pose, um sie vorteilhafter darstellen zu können.

⁷⁷⁴ Zu Isabellas Bemühungen um ein Bildnis des Leonardo siehe Luzio¹⁹¹³ 1974, 200 sowie Ferino-Pagden 1994, 90. Brief Isabellas an Leonardo, datiert auf den 14. Mai 1504, in dem sie ihn um ein weiteres Portrait oder um einen jungen Christus bittet, befindet sich im ASMn, AG, serie F, II, 9, busta 2994. Das Dokument wurde publiziert von Beltrami 1919, 94, Nr. 152; Ferrari 2003, 78, Nr. 13 und Ames-Lewis 2012, 235f. Nr. 13.

⁷⁷⁵ Brown 2011, 46.

⁷⁷⁶ Zitiert nach Ferino-Pagden 1994, 114, Kat. Nr. 51: „*Il ritratto nostro di man di Titiano ne piace di sorte che dubitiamo di non esser stata in quell' etade ch'egli rappresenta di quella beltà, che in se contiene*“.

⁷⁷⁷ Ferino-Pagden 1994, Kat. Nr. 50.

*weißen, schlanken Hände der Farbe orientalischer Perlen angleicht, wird er aus ihr insgesamt eine Frau bilden, die weitaus schöner und leuchtender als die Sonne ist“.*⁷⁷⁸

Isabellas Begeisterung für das Gemälde ist durchaus nachvollziehbar: Tizian idealisierte sie in solchem Maße, dass ihr Äußeres ihrem Intellekt endlich gerecht zu werden schien. Nach dem Schönheitsverständnis ihrer Zeit wurde nun ein Gemälde geschaffen, durch das Isabellas Verstand und Leib symbiotisch miteinander verschmelzen konnten.⁷⁷⁹

Die Traktate Equicolas, Trissinos und Fiorenzuolas haben gezeigt, dass körperliche Anmut als Grundlage für innere Schönheit empfunden wurde. Eine Regentin musste im Rahmen ihrer Rolle diesem Schönheitsideal entsprechen. Aus diesem Grunde legten alle drei Frauen großen Wert auf eine besonders vorteilhafte Darstellung ihrer Person, die nicht nur ihre Rolle als Regentin sondern auch ihre charakterlichen Vorzüge unterstreichen konnte. Während Eleonora und Lucrezia sich auf das Bild der frommen, tugendhaften und schönen Herrscherin fokussierten, war es für Isabella überaus wichtig, ihren Intellekt auch über ihre äußere Erscheinung zu definieren, um den höfischen Konventionen gerecht zu werden. Erst durch ein ansprechendes Äußeres konnten die Wesens- und Charakterzüge unterstrichen werden. Ausgehend von Eleonoras Portraits im Quattrocento, in dem die Bildnisse einem Idealisierungskanon unterworfen sind, bei dem die Individualität des Dargestellten durch physiognomische Charakteristika (z.B. Eleonoras Doppelkinn) jedoch deutlich zu Tage treten, vollzieht sich über die Darstellungen der schönen, tugendhaften, keuschen Regentin Lucrezia ein Wandel bis hin zur Verklärung Isabellas zur absoluten Schönheit im Portrait Tizians, das keinerlei Ähnlichkeit mit der Physiognomie der Marchesa aufweist. Dieses Phänomen der idealisierten schönen Frau steigert sich dann später bei Tizian, Giorgione und Palma il Vecchio zu erotisierenden Bildern, in denen nicht die Identität, sondern die rein physische Schönheit der Frau im Mittelpunkt steht, deren Reize die Sinne des Betrachters wecken

⁷⁷⁸ Hirdt 1981, 22: „*Et il bel [...] bianco, e nero de gli occhi a due lucidissime stelle assembrando, con quel non so che dentro, che in un Punto puo far chiara la notte, oscuro il giorno. E'l mele amaro, et ad-dolcir l'assentio. Le guancie appresso di fiamma, o rose sparse in dolce falda di viva neve colorendo; e la bianchezza del collo tale facendo, Dove ogni latte perderia sua provua; et aguagliando le mani binache e sottili al colore di due perle orientali, farà lei generalmente Una donna più bella assai, che 'l Sole, E più lucente [...]*“. [Übersetzung ebd.1981, 33].

⁷⁷⁹ Tizians Gemälde erntete, wie Brown 2011, 47 aufgezeigt hat, allerdings auch Spott: Aretino beschrieb es als „[...] *la monstruosa Marchesana di Mantova la quale ha i denti de hebano e le ciglia di avorio, dishonamente brutta et arci dishonestamente imbellettata.*“ Zitiert nach Luzio 1900, 9: „[...] eine unförmige Markgräfin von Mantua, die Zähne von Ebenholz und Wimpern aus Elfenbein hat, auf unehrliche Weise hässlich und geschmückt zu einem erstaunlich unehrlichen Grad.“ Übersetzung Brown 2011, 47].

soll.⁷⁸⁰ War die Identität der Portraitierten bis Anfang des 16. Jh. stets von immanenter Bedeutung, so zeigt sich dennoch anhand der oben analysierten Exempla die Verlagerung der Bildintention anhand kompositorischer und ästhetischer Bildformeln. Zeigte sich Eleonora noch im strengen Profil – gemäß der Tradition des 14. Jh. – mit Betonung ihrer sozialen Rolle und königlicher Herkunft, steigerte sich das Bewusstsein zur Betonung der ästhetischen Vorzüge in Kombination mit ihrem Amt als Regentin über Ferrara bei Lucrezia, die im Halbfigurenportrait bereits in Dreiviertelansicht dargestellt wird. Leonardos psychologisierendes Bildnis der Isabella kulminiert schließlich in der Ambivalenz zwischen „individualisierender und überindividueller Repräsentation“ – wie Wenzel treffend formuliert.⁷⁸¹ So betont diese Gattung auf der einen Seite die (intellektuellen) Wesenszüge der Abgebildeten, auf der anderen Seite fungieren diese Art von Bildnissen zum Teil als Ideale weiblicher Schönheit, so wie etwa Raphaels Eleonora von Aragon oder Bronzinos Portrait der Lucrezia Panciatichi. Tizians Bildnis der Isabella kulminiert in der vollkommenen Idealisierung körperlicher Ästhetik, die in der Traktatliteratur als maßgebende Grundlage für Intellekt und Anmut vorausgesetzt wurde.

5.2 Die Herrscherin im Selbstverständnis ihrer politischen Identität

Das Bild einer Regentin war immer auch geprägt von den in der Gesellschaft verankerten Erwartungen ihrer zu erfüllenden Rolle. Über Schönheit und Anmut hinaus musste sie gewisse Voraussetzungen mitbringen, um an der Seite ihres Mannes bestehen und von den Untertanen anerkannt werden zu können. Ihre Akzeptanz am Hofe und in der Bevölkerung wurde vor allem an den von einer Frau zu erfüllenden Normen gemessen. Fügte sie sich nicht in das vorgegebene Rollenbild, war die Gefahr groß – besonders beim Sturz des Gatten – Unmut in der Bevölkerung hervorzurufen oder gar von politischen Gegnern entmachtet zu werden.⁷⁸² Ihre Position war nicht selbstverständlich, sondern bedurfte einer Legitimation, und es galt diese immer wieder im Bewusstsein der Untertanen zu verankern. Sowohl ihre Herkunft als auch ihr Benehmen im sozialen

⁷⁸⁰ Tinagli 1997, 98-104.

⁷⁸¹ Wenzel 2005, 99.

⁷⁸² So erging es z. B. Eleonore von Aragonien. Am Hofe Portugals galt die Ausländerin aufgrund ihrer fernen Herkunft aus Kastilien als äußerst unbeliebt beim Volk. Zeit ihres Lebens konnte sie sich nicht gegen die Widerstände behaupten und wurde schließlich nach dem Tod ihres Mannes in die Verbannung nach Kastilien geschickt. Siehe Pferschy-Maleczek 1997, 423f.

Rollengefüge waren wichtige Kriterien für eine nicht mehr in Frage zu stellende Akzeptanz und feste Etablierung ihrer Person an der Spitze des Staates. Bei der Untersuchung der Kunstaufträge der drei Regentinnen wird ersichtlich, dass der Fokus ihrer Selbstdarstellung sich im Wesentlichen auf drei Kriterien konzentriert: Die Betonung ihres sozialen Status, die Bewahrung der Dynastie durch das Gebären des Thronfolgers sowie die Legitimierung ihrer Position durch die von Gott gewollte Herrschaft. Im Folgenden soll erörtert werden, welche Ausdrucksmittel in der Übertragung dieser drei Kriterien zur Legitimierung ihrer Regentinnenrolle auf die visuelle Ebene der Kunstaufträge verwendet wurden und warum es von großer Bedeutung war, diese zu thematisieren und der Öffentlichkeit ins Bewusstsein zu rufen.

5.2.1 Die Legitimierung der Herrschaft

5.2.1.1 Die Betonung des sozialen Status

Gemäß der Tradition des Quattro- und Cinquecento wurde auf Medaillen mit den Darstellungen der Regentinnen immer der jeweilig neu erworbene Adelstitel zusammen mit dem Namen des Elternhauses aufgeführt. So finden sich bei Eleonora und Isabella sowie bei Lucrezia sowohl ihre Familiennamen Este, Aragon und Borgia als auch ihr neuer durch die Heirat erworbener Rang: *Ducessa* bei Eleonora und Lucrezia, *Marchesa* bei Isabella zur Unterstreichung ihrer politischen und gesellschaftlichen Stellung.

Bereits seit der Vermählung von Ercole d'Este und seiner Frau Eleonora ist jedoch nicht nur ihre Abstammung vom aragonesischen Elternhaus sondern auch der hohe Rang Eleonoras als neapolitanische Prinzessin immer wieder hervorgehoben worden.⁷⁸³ Diese Verbindung bedeutete eine Aufwertung des Hauses der Este, das von Leonello zu Borso den Sprung von der Markgrafschaft über Ferrara zum Herzogtum über Mantua geschafft und seitdem jedoch keinen gesetzlichen Erben mehr hervorgebracht hatte.⁷⁸⁴ Die Ehe

⁷⁸³ So trug sie während der Hochzeitszeremonie eine goldene Krone als Hinweis auf ihre königliche Abstammung. Dies berichtet der Chronist Caleffini. Siehe dazu Caleffini/Pardi 1938-1940, Bd.I, 89. Auch Zambotti betont immer wieder in seiner Chronik, dass Eleonora Tochter des Königs von Neapel sei. Siehe Zambotti/Pardi 1937, 5.

⁷⁸⁴ Leonello d'Este trat 1441 als unehelicher Sohn Niccolò s III. die Herrschaft über Ferrara an. Ihm folgte 1452 sein Bruder Borso, der kinderlos blieb. Nach dessen Tod wurde schließlich Ercole I. 1471 Herzog von Ferrara.

mit einer Prinzessin aus dem aragonesischen Königshaus von Neapel bedeutete einen weiteren Aufstieg der diplomatischen Beziehungen Ferraras und zugleich auch eine Nobilitierung Ercoles, der nun auf einen rechtmäßigen Erben hoffen konnte. Anlässlich seiner Hochzeit mit Eleonora wurde 1473 eine von Sperandio entworfene Medaille mit dem Antlitz beider Regenten geprägt. (**Kat. Nr. 3.1.A.1**) Es sind mehrere Exemplare aus unterschiedlichen Edelmetallen erhalten geblieben,⁷⁸⁵ die wohl je nach Rang verschiedenen Adressaten zugesandt wurden. Ercole und Eleonora sind frontal zueinander im Profil gegenübergestellt; über ihnen thront ein geflügelter Cherubin als Symbol für den göttlichen Segen der Ehe.⁷⁸⁶ Beide werden von einem am Rand der Medaille verlaufenden Lorbeerkranz eingerahmt. Ihr Status als Herrscher über Ferrara wird an ihrer prächtigen Kleidung ersichtlich: Ercole trägt eine herzogliche Mütze, das sog. Baret und eine sehr auffallende Kette um den Hals, die in Brusthöhe auf sein Brokatgewand fällt. Seine Frau Eleonora ist ebenfalls standesgemäß gekleidet: Ihr Haupt wird von einer reich verzierten Spitzenhaube bedeckt, ihr Hals ist mit einer eng anliegenden Perlenkette und einem weiteren Bande mit großem Anhänger geziert. Wie bei ihrem Gemahl, besteht auch ihr Gewand aus Brokat. Mit großer Wahrscheinlichkeit sind beide im Hochzeitsgewand abgebildet. Obwohl außer der Künstlerinschrift *SPERANDEI*⁷⁸⁷ unterhalb der Portraits keine weiteren schriftlichen Hinweise auf die Dargestellten zu finden sind, so wird doch durch ihre Kleidung ihre soziale Stellung unterstrichen. In der Forschung ist immer wieder betont worden, dass Eleonora auf der linken Seite dargestellt ist, während Ercole die rechte Seite der Medaille einnimmt. Diese Anordnung entspricht nicht dem üblichen Darstellungsschema, bei dem der Ehemann als Zeichen seines höheren Ranges stets seinen Platz auf der linken Seite erhält.⁷⁸⁸ Die übliche Anordnung des Mannes auf der linken Seite hängt mit der heraldischen Positionierung zur rechten Gottes, die spiegelverkehrt für den Betrachter links ausgerichtet ist.⁷⁸⁹ Obwohl ungewöhnlich für die Zeit, wird Eleonora also zur rechten Gottes abgebildet und somit

⁷⁸⁵ Siehe Hill 1930, II, Nr. 366g; Lloyd 1987, 105, Fig. 10; die Medaille befindet sich heute im Ahmolean Museum in Oxford. Es fehlt der geflügelte Cherubin über dem Brautpaar.

⁷⁸⁶ Rowlands Bryant 2007, 183. Siehe auch dazu auch Corradini 1998, 30f.

⁷⁸⁷ Zum Œuvre Sperandios siehe Syson 1995, 43-49.

⁷⁸⁸ Siehe dazu Corradini 1998, 30; Woods-Marsden 2001, 69 und Rowlands Bryant 2007, 183. Allein die bekannten Pendants Federico da Montefeltro und seiner Gattin Battista Sforza von Piero della Francesca um 1473 zeigen die seitenverkehrte Positionierung der Eheleute wie in der Hochzeitsmedaille von Ercole und Eleonora. Wichtig ist jedoch in diesem Zusammenhang, dass Battista Sforza zum Zeitpunkt der Entstehung der Portraits bereits seit einem Jahr verstorben war und das Bildnis nach ihrer Totenmaske gestaltet wurde. Die Anordnung Battista Sforzas auf der heraldisch linken Seite zur rechten Gottes ist somit durch ihre Nähe zu Gott aufgrund ihres Ablebens zu erklären. Siehe dazu Woods-Marsden 2001, 69.

⁷⁸⁹ Ebd. 2001, 69.

über ihren Mann gestellt. Dieser Bruch der ikonografischen Bildtradition darf hier nicht als Herabsetzung und Unterordnung ihres Gatten verstanden werden, was allen gesellschaftlichen Vorgaben widersprechen würde, sondern vielmehr als ganz bewusster Hinweis auf Eleonoras hohen gesellschaftlichen Rang, der eine Aufwertung des Herrscherhauses der Este zur Folge hat. Die Positionierung Eleonoras auf der linken Seite ist als Nobilitierung des Geschlechtes der Este zu verstehen, ebenso wie das in den Quellen berichtete Tragen einer Krone anlässlich ihrer Hochzeit mit Ercole d'Este.⁷⁹⁰ Der Prestigegewinn dieser Ehe wird überdies durch den geflügelten Cherubin symbolisiert, so ist es die göttliche Vorsehung, welche die Verbindung beider Adelsgeschlechter nobilitiert. Die Betonung von Eleonoras sozial hohem Rang findet sich auch in der Handschrift der *Genealogie der Este* wieder (**Kat. Nr. 3.1.B.1**). Zwischen 1474 bis 1478 als Stammbaum und Grundstein ihrer Herrschaft wohl von Ercole und Eleonora an einen unbekanntem Künstler in Auftrag gegeben,⁷⁹¹ werden in Tondi alle Portraits der Este-Herrscher von Alberto Azzo (1095) bis hin zu Ercole, seiner Frau Eleonora und ihrem ersten Kind Isabella aufgenommen.⁷⁹² Die Auflistung aller Vorfahren samt Nebenlinien vom 11. Jh. bis hin zur Geburt Isabellas zeugt von einem starken Bedürfnis nach einer rechtmäßigen Legitimierung des Herrschergeschlechts. Nur die Etablierung einer Erbfolge und Blutlinie konnte die Nachfolge der Erben sichern, die von Leonellos Neffen immer noch bedroht wurde. Wie bei der *Hochzeitsmedaille* (**Kat. Nr. 3.1.A.1**) werden alle Bildnisse von einem Lorbeerkranz umhüllt und orientierten sich bei den verstorbenen Vorfahren an den Medaillen des jeweils Abgebildeten.⁷⁹³ Die regierenden Herrscher sind vor goldenem Grund eingefasst, während die nicht an die Macht gekommenen Nachfahren und Nebenlinien sich vor einem blauen Hintergrund befinden. Von besonderer Bedeutung ist die Darstellung Eleonoras: Sie trägt ein prächtiges Kleid im neapo-

⁷⁹⁰ Siehe Caleffini/Pardi 1938-1940, Bd.I, 89.

⁷⁹¹ Es sind keinerlei Quellen überliefert, die den Auftrag dokumentieren könnten.

⁷⁹² Die Handschrift ist heute in zwei Fragmenten erhalten geblieben, die sich jeweils in der Biblioteca Estense in Modena (Ms. α. L. 5.16 = Ital. 720, c. 3v) und in der Biblioteca Vittorio Emanuele II. in Rom (ms membranaceo, cc I-8-II, Fondo Vittorio Emanuele, n. 293) befinden. (siehe **Kat. Nr. 3.1.B.1**) Während die erste Handschrift mit dem Portrait Azzo I. beginnt und mit dem Bildnis Isabella d'Este endet, beinhaltet das zweite Fragment die Portraits beginnend von Azzo VIII. bis hin zu Laura, Nichte des Regenten Leonello. Dieser Teil der Handschrift vervollständigt das in Modena aufbewahrte Fragment von folio 2v bis 3r und schließt die Lücke zwischen Obizzo (Rom) und Borso (Modena). Obwohl es sich um ein Manuskript handelt, folgen beide Teile einer nachträglichen eigenständigen Folionummerierung, so dass der fragmentarische Charakter der Handschrift nicht auf Anhieb ersichtlich wird. Siehe dazu Toniolo 1991, 49f.

⁷⁹³ Ebd. 1991, 50. Die Autorin vermutet, dass die in Familienbesitz befindlichen Medaillen wie ein Stammbaum ausgestellt wurden. Dies könnte durchaus denkbar sein, etwa im heute zerstörten Studiolo des Borso d'Este in Belfiore. Von der Existenz eines Studiolos für Ercole d'Este ist nichts überliefert, allerdings ist es sehr wahrscheinlich, dass auch er eines wie sein Vorfahre Borso und später sein Sohn Alfonso besaß.

litanischen Stil⁷⁹⁴ mit einer Krone auf dem Haupt, unter der ein kurzer Schleier ervorschaut, sowie eine kostbare Perlenhalskette um den schmalen Hals. Neben ihrer prunkvollen Kleidung und dem Geschmeide, das sie als Regentin kenntlich macht, weist ihre Krone eindeutig auf ihre königliche Abstammung vom aragonesischen Königshaus hin. Obwohl sie durch ihre Heirat keine Anwartschaft mehr auf die neapolitanische Thronfolge besaß, wird ihre Herkunft durch das Attribut der Krone besonders hervorgehoben.⁷⁹⁵ Ihr gesellschaftlicher Rang nobilitiert auch ihren Gatten und somit die ganze Nachkommenschaft Ercoles. Doch auch hier soll nicht Eleonora – wie mehrmals in der Forschung vertreten – über Ercole gestellt werden,⁷⁹⁶ vielmehr soll ihre königliche Abstammung hervorgehoben werden. Eleonoras Herkunft sichert nicht nur ihre Stellung am Hofe, sondern festigt darüber hinaus auch die Legitimierung ihrer dynastischen Nachkommenschaft.

In Anlehnung an ihre Schwiegermutter berief sich auch Lucrezia zur Hervorhebung ihres sozialen Ranges auf ihre politische Stellung. Anders als Eleonora konnte sie sich jedoch nicht auf ihre Herkunft berufen: Zwar genoss sie als Papsttochter gesellschaftliche Privilegien, dennoch konnte sie sich nicht auf die Macht ihres Vater stützen, war doch die Papstfolge nicht dynastisch und nur temporär, so dass man darauf keine heraldische Legitimation begründen konnte.⁷⁹⁷ Neben den üblichen Attributen der standesgemäßen Kleidung, die ihren Status als Regentin über Ferrara hervorheben (**Kat. Nr. 1.3.B.2** und **Kat. Nr. 1.3.B.3**), betont auch sie ihren gesellschaftlichen Rang. Auf zwei Medaillen, die vor ihrem Amtsantritt als Herzogin von Ferrara, geprägt wurden, wird sie bereits als *DUX* bezeichnet. Beim ersten Medaillentypus handelt es sich um die *Medaglia della Reticella* (**Kat. Nr. 1.3.A.1**). Sie entstand um 1502, etwa im gleichen Zeitraum wie die Medaille anlässlich ihrer Hochzeit (**Kat. Nr. 3.2.A.1**). Lucrezia ist hier im strengen Profil dargestellt, ihre Haare sind zu einem Zopf zusammengebunden und wer-

⁷⁹⁴ Das Kleid entspricht der Beschreibung ihres Hochzeitsgewandes „*vestida de pano d'oro a la Napoilitana, con una corona d'oro e di perle in testa*“. Siehe Caleffini/Pardi 1938-1940, Bd.I, 89.

⁷⁹⁵ Eine weitere Frau aus der Linie des aragonesischen Königshauses, Maria Bianca, Tochter König Alfonso I. von Neapel, mit der Leonello d'Este in zweiter Ehe verheiratet war, wird in der Genealogie ebenfalls mit einer Krone dargestellt. Siehe *Genealogia dei principi d'Este*, Roma, Biblioteca Nazionale Centrale Vittorio Emanuele II, Fondo Vittorio Emanuele, n. 293, c. 7c. Abbildung bei Toniolo 1991, 53, Fig. 26.

⁷⁹⁶ So die These von Rowlands Bryant 2007, 184.

⁷⁹⁷ Lucrezias Stellung am Hofe der Este war zu Lebzeiten ihres Vaters gesichert. Nach dessen Tod hätte Alfonso sie aufgrund der Aufhebung der durch die Heirat entstandenen politischen Vorteile durchaus verstoßen können, worauf er allerdings zugunsten seiner Frau verzichtete.

den von einer reich mit Perlen versehenen Haube bedeckt.⁷⁹⁸ Ihre Stirn wird von einem Band geziert. Eine zweigeteilte Halskrause mit Perlenkette schmückt ihren Hals.

Die Inschrift *LVC[R]ETIA ESTEN[sis] BORGIA DVC[I]SSA* kennzeichnet sie als Lucrezia Borgia, vermählte Este, und zugleich als Herzogin. Zum Entstehungszeitpunkt der Medaille waren Lucrezia und ihr Mann jedoch noch nicht an der Macht, erst nach dem Ableben ihres Schwiegervaters Ercole d'Este im Jahre 1505 erlangten beide die Herzogswürde über Ferrara.⁷⁹⁹ Der zweite Medallentypus auf dem sie bereits als Herzogin bezeichnet wird, wurde anlässlich ihrer Heirat mit Alfonso d'Este ebenfalls im Jahre 1502 geprägt (**Kat. Nr. 3.2.A.1** ohne Abbildung). Anders als bei der Hochzeitsmedaille von Eleonora und Ercole (**Kat. Nr. 3.1.A.1**) sind beide nicht auf einer Seite abgebildet, sondern separat auf Vorder- und Rückseite. Ihr Antlitz entspricht auch hier der bereits herausgearbeiteten Lucrezia-Ikonografie: Lange, auf die Schultern herabfallende Locken, die locker über dem Nacken kaum merklich zusammengefügt werden und ihre Schönheit und Reinheit betonen. Die Inschrift *LVCRETIA.ESN.DEBORGIA.DVC.* bezeichnet sie ebenfalls schon als Herzogin. Damit kann nur ihre Herzogwürde über Bisciglie und nicht über Ferrara gemeint sein.⁸⁰⁰ Diesen Adelstitel erlangte Lucrezia durch ihre im Jahre 1498 vollzogene dritte Heirat mit Alfonso von Aragon, einem unehelichen Sohn des bereits abgedankten neapolitanischen Königs Alfonso II., Bruder von Eleonora von Aragon. Nach der Ermordung ihres Gatten durch ihren Bruder Cesare Borgia auf Geheiß ihres Vaters aufgrund politischer Unstimmigkeiten, blieb ihr als Witwe dennoch der Herzogentitel der kleinen apulischen

⁷⁹⁸ So trugen ihr Haar auf diese Weise bereits ihre verstorbene Schwägerin Beatrice d'Este auf einer Münze [1497, Kupfer, Ø 27 mm, Washington, National Gallery, Abbildung bei Hill/Pollard 1967, Abb. 654] sowie auf der Pala Sforzesca [Lombardischer Maler der Pala Sforzesca, 1490-1520, Tempera auf Holz, 230 x 165 cm, Milano, Brera, Abbildung bei Iotti 1997, 163] und auch Elisabetta Gonzaga [Adriano Fiorentino, Medaille der Elisabetta Gonzaga, 1495-1499, Kupfer, Ø 60 mm, Washington, National Gallery, Abbildung bei Pollard 2007, 168, Kat. Nr. 149] auf einer Medaille. Auf der Rückseite der Medaille für Elisabetta Gonzaga ist eine nicht näher bestimmbare Allegorie abgebildet, die vielleicht eine Allusion auf Flug der Fortuna darstellen soll. Siehe dazu Hill/Pollard 1967, 25, Nr. 107 und Pollard 2007, 149.

Diese Frisur wirkt um 1502 eher altmodisch, sie wurde in Italien in den 70er Jahren des 15. Jh. aus Spanien übernommen. Dazu siehe Fioravanti Baraldi 2002, 116, Nr. 18; Jedding-Gesterling 1988, 71. Auch ist sie für die Lucrezia-Ikonografie äußerst selten, in der Regel wird ihr lockiges Haar immer offen oder zum Teil offen dargestellt und somit zu ihrem Hauptkennungszeichen stilisiert. Eine weitere Darstellung mit zusammengebundenen Haaren findet sich auf der silbernen Motivplakette des Giovanni Antonio Lelj da Foligno aus dem Jahre 1512, Ferrara, Basilica di San Giorgio. Siehe dazu **Kat. Nr. 3.2.C.1b** dieser Arbeit.

⁷⁹⁹ Auch hier kann nur Herzogin von Bisciglie gemeint sein, da sie erst 1505 die Herzogwürde über Ferrara erlangt.

⁸⁰⁰ Hill/Pollard 1967, 20. Es existiert eine weitere bronzene Medaille, auf der lediglich die Büste der Lucrezia Borgia anlässlich ihrer Hochzeit mit Alfonso d'Este abgebildet ist und in der National Gallery of Art in London aufbewahrt wird: Inschrift *LVCRETIA ESTEN DE BORGIA DVC.* Durchmesser 59 mm, London. Siehe dazu Pollard 2007, 139, Nr. 121.

Stadt erhalten. Die Verwendung desselben auf den Medaillen vor ihrem Amtsantritt in Ferrara deutet auf das starke Bedürfnis hin, ihren sozialen Status zu betonen, um sich innerhalb des neuen Hofes zu etablieren. Wie ihre Schwiegermutter Eleonora beruft sie sich auf ihren sozialen Rang, um ihre Herrschaft zu konsolidieren. Lucrezias Herzogswürde über Bisciglie kommt auch der Stadt Ferrara zugute, die dadurch weitere Territorialgewalt erhält.

Auch Isabella wählte das visuelle Medium der Kunst, um ihren sozialen Status hervorzuheben. Anders als ihre Mutter und Schwägerin beschränkte sie sich auf den gebräuchlichen Hinweis ihres Elternhauses und den durch die Heirat neu erworbenen Titel ohne dabei ihre ranghohe Herkunft zu betonen. Obwohl die Heirat mit dem Markgrafen Francesco II. eine Abstufung in der dynastischen Hierarchie bedeutete, berief sie sich im Gegensatz zu Eleonora nicht auf ihre hohe Abstammung einer der ältesten Dynastien Norditaliens. Es gibt weder Medaillen, die zu kommemorativen Zwecken ihrer Hochzeit mit dem Markgrafen gefertigt wurden, noch andere Bilder, die über den üblichen Bildformeln auf ihre hohe Herkunft hindeuten würden. Die einzige kupferne Medaille die uns von Isabella erhalten ist, bezeichnet sie standesgemäß als *ISABELLA ESTEN[sis] MARCH[ionessa] MA[ntue]* (**Kat. Nr. 1.2.A.1**). Um 1498 von Giancristoforo Romano angefertigt, existiert eine weitere Prunkfassung in Gold mit Edelsteinbesatz (**Kat. Nr. 1.2.A.2**), die geringe Unterschiede zur ersten Fassung in der Gestaltung von Haaren, Halsschmuck und Kleidung aufweist.⁸⁰¹ Niccolò da Correggio schlug der Markgräfin das Motto *BENEMERITUM ERGO* vor, das sich auch auf der Rückseite beider Medaillen wiederfindet.⁸⁰² Die zu lockeren Strähnen über dem Nacken zusammengeführten Haare werden durch einen geflochtenen Zopf auf Stirnhöhe zusammengehalten und muten an antike Münzen der Kaiserzeit an.⁸⁰³ Die Rückseite wird von einer nicht eindeutig zu entschlüsselnden allegorischen Darstellung geschmückt: Eine geflügelte weibliche Figur im Profil mit einem Zepter und einem Palmzweig, vor deren Beinen sich eine Schlange aufrichtet, wird über ihrem Haupt von einem Schützen, der durch die Inschrift *SAGITTARIUS* kenntlich gemacht wird, bekrönt. Der sich neben dem Halbweisen befindene Stern weist auf eine astrologische Deutung der Szene hin. Dennoch

⁸⁰¹ So sind diese Merkmale detailreicher ausgeführt, was wohl auf die Überarbeitung des gegossenen Stücks zurückzuführen ist. Siehe dazu Schulz 1994, 374. Auch die Inschrift wurde auf der Prunkfassung zugunsten der einzelnen Buchstaben *MAN* verkürzt.

⁸⁰² Siehe Norris 1987, 134 und Schulz 1994, 374.

⁸⁰³ So schließt Schulz 1994, 374 folgerichtig daraus, dass dies möglicherweise auf eine Reminiszenz an den Lorbeerkranz der Kaiserdarstellungen auf antiken Münzen zurückzuführen ist.

bieten die Interpretationsvorschläge der weiblichen Figur keine befriedigende Lösung: Von der Personifikation der Astrologie bis hin zu Victoria oder auch Minerva kann die Identität der weiblichen Gestalt nicht mit Sicherheit geklärt werden.⁸⁰⁴ Im Hinblick auf die Repräsentationsfunktion scheint die Medaille jedoch ein konkretes Ziel verfolgt zu haben: Sie feiert Isabella neben ihrem Status als Markgräfin von Mantua (auf der Vorderseite) auch als Mäzenin der Künste. Die kupferne Version der Medaille wurde als Verdienstmedaille für literarische und künstlerische Leistungen vergeben. Der Schütze kann im Hinblick auf diese Interpretation als Symbol der Stärke und Führungskraft gedeutet werden.⁸⁰⁵ Die Prunkfassung, die in Isabellas Grotta aufbewahrt wurde, bezeugt, dass sie sich selbst über ihren politischen Status als Markgräfin vor allem auch als Mäzenin der Künste verstand und sich auch feiern ließ.

So wählte sie durch Allegorien eine ganz eigene Art, ihren sozialen Status als Regentin zum Ausdruck zu bringen: In ihrem Studiolo ließ sie sich von Costa als Fürstin ihrer neuen Wirkungsstätte darstellen und gar zur Königin der Künste überhöhen. 1505 vollendete Costa nach einer *invenzione* des Paride de Ceresara das Gemälde *Die Krönung der Isabella* für das Studiolo (**Kat. Nr. 1.2.B.9**).⁸⁰⁶ Das Bildprogramm entzieht sich leider wie die oben besprochene Münze einer eindeutigen Interpretation, da Parides *invenzione* nicht mehr erhalten ist und sie offenbar keine *Fabula* der Antike zeigen sollte, sondern eine in die Gegenwart eingebettete Allegorie mit mythologischen Bezügen. Umgeben von mehreren Figuren findet vor einem Baumspalier die zentrale Handlung statt: Ein Putto, der auf den Schoß einer jungen, sitzenden Frau steht, krönt mit einem Lorbeerkranz eine vor ihm stehende und den Kopf neigende andere Frau. Diese Personengruppe wird von Dichtern und Musikern verschiedenen Alters umgeben, die ein reiches Repertoire an Körperhaltungen der schöpferischen Prozesse des Schreibens, Musi-

⁸⁰⁴ Ebd. 1994, 374. Die naheliegende Interpretationsmöglichkeit, Isabella habe hier ihr eigenes Sternzeichen darstellen lassen, muss verworfen werden, da sie nicht unter diesem astrologischen Zeichen geboren wurde. Im Stivini-Inventar wird die Figur in der goldenen Prunkfassung der Medaille als *victoria* bezeichnet. So heißt es im Inventar: „*item, una medalia d'oro con l'effigie di Madama bone memorie, quando sua signoria era giovane, con litere di diamanti atorno che dicono „Isabella“, con rosette tra l'una e l'altra litera smaltate di rosso, con uno retortio atorno, con rosette smaltate de bianco e azuro et de roverso una victoria de relevo.*“ Zitiert nach Ferrari 2003, 339, Kat. Nr. 7126. Auch publiziert von Ferino-Pagden 1994, Kat.Nr. 94, Eintrag 7, 265 (deutsch) und 283 (italienisch).

⁸⁰⁵ Schulz 1994, 374.

⁸⁰⁶ Zum Gemälde des Costa siehe auch Kapitel 5.1.2.2 „Mantegnas Allegorie *Minerva vertreibt die Laster aus dem Garten der Tugenden* und Peruginos *Kampf der Keuschheit gegen die Wollust* für das Studiolo Isabella d'Estes“ dieser Arbeit.

zierens und Sinnierens zur Schau stellen.⁸⁰⁷ Aufgrund des abgebildeten Personenkreises von Literaten wurde die Szene in der Forschung auch als Allegorie auf die Dichtung und die Bekrönte als Personifikation der Poesie verstanden.⁸⁰⁸ In diesem Zusammenhang hat man zur Unterstützung dieser These versucht, die Dargestellten mithilfe von Portraits der am mantuaner Hofe agierenden Dichter, u.a. Bembo und Castiglione, zu identifizieren.⁸⁰⁹ Die Auslegung des Gemäldes als *Krönung der Isabella*⁸¹⁰ erscheint in zweierlei Hinsicht nachvollziehbarer und schließt im Grunde die erste Deutung der Allegorie der Dichtung mit ein: Isabella hatte sich bereits von Mantegna im *Parnass* als himmlische Venus verkörpern lassen. So beschwerte sie sich, dass die Venus nackt sei, nun da sie mit ihr assoziiert worden sei.⁸¹¹ Eine Verbindung zwischen der allegorischen Figur der himmlischen Venus und der realen Gestalt der Marchesa war somit ausdrück-

⁸⁰⁷ Aufgrund dieses Personenkreises von Literaten wurde die Szene in der Forschung auch als Allegorie auf die Dichtung und die Bekrönte als Personifikation der Poesie verstanden. Ferino Pagden 1994, 85, 232 und Negro/Roio 2001, 124.

⁸⁰⁸ Auch das Stivini-Inventar aus dem Jahre 1542 gibt keine Auskunft über den Inhalt der Szene, darin heißt es lediglich, dass ein „quadro [...] con verdure dentro et una incoronazione“ links des Studiolo-Fensters angebracht war, nicht einmal der Titel des Gemäldes ist überliefert. Zitiert nach Ferrari 2003, 348, Nr. 7320. Dokument auch publiziert von Ferino-Pagden 1994, Kat. Nr.94, 274, Nr. 201. Als Schauplatz der Szenerie dient eine durch einen auf der linken Seite mäandierenden Fluss begrenzte Landschaft, in der sich das eigentliche Geschehen abspielt. Ferino-Pagden 1994, 85, 232 und Negro/Roio 2001, 124.

Auch die anderen dargestellten Figuren überhöhen Isabella im Sinne einer tugendhaften und keuschen Regentin, so dass das Leitmotiv des Studiolos, der Sieg der Tugend den Betrachter auch hier wie ein roter Faden durch den Raum geleitet. Die zwei rot-weiß und blau-weiß gekleideten jungen sitzenden Frauen im Vordergrund, die beide von einem Reiher flankiert werden und jeweils ein Rind bzw. ein Schaf mit einem Kranz bekronen, entziehen sich einer eindeutigen Interpretation. Der Reiher steht in der Mythologie symbolisch als Beschützer der Tugend. Flankiert werden die zwei Frauen von einer nur mit einem Tuch bedeckten, halbnackten Nymphe mit Pfeil und Bogen sowie von einem bärtigen Mann in Rüstung, der mit einem Speer einen kleinen Drachen in Schach hält. Es könnte sich dabei um Diana, die Göttin der Jagd und der Keuschheit so wie um Kadmos, den Begründer Thebens handeln. Dieser war Gemahl der Harmonie, ebenfalls einer Tochter von Mars und Venus. Als Bezwinger des von Mars abstammenden Drachen wurde ihm aufgetragen, dessen Zähne auszusäen und die daraus erstehenden Krieger sollten einander zunächst umbringen, ehe aus den fünf überlebenden Gruppen die Adelsgeschlechter der Thebaner entsprangen. Kadmos galt in der Antike gleich Hermes als Beschützer der Künste, der Literatur und Musik und würde in Analogie zum Gott Merkur in Mantegnas *Parnass* stehen. Ferino Pagden 1994, 232 macht deutlich, dass das Rind und das Schaf als Symbole für „die Beharrlichkeit (in Bezug auf Kadmos)“ fungieren, während die „Unschuld und Reinheit (in Bezug auf Diana)“ hervorgehoben werden sollten. Zur Interpretation der Szene siehe ebd. 1994, 232.

Zur linken des Kadmos ist eine Schlacht zu Pferde dargestellt, während im Hintergrund ein Schiff mit eingezogenem Segel abgebildet ist. Diese Szene würde für die Identifikation des Mannes mit Kadmos sprechen und vielleicht auf die Schlacht der aus den Drachenzähnen entsprungenen Männer hinweisen. Am Ufer gehen derweil ein Mann und eine Frau spazieren. Vor dem Wald auf der rechten Bildseite befindet sich eine Dreiergruppe bestehend aus zwei leicht bekleideten Frauen und einem Jüngling, für den die Forschung keine Interpretation gefunden hat. Im Wald selbst sind ebenfalls weitere Figuren zwischen den Bäumen erkennbar. Zur Deutung des Gemäldes siehe Ferino-Pagden 1994, 123ff. mit weiterführender Literatur.

⁸⁰⁹ Siehe Brown 1966, 239 und Ferino-Pagden 1994, 234, Kat. Nr. 85.

⁸¹⁰ Der erste, der diese Szene als *Hofstaat der Isabella* erkannte, war Yriarte 1896, 334. Allerdings glaubt er in den abgebildeten Dichtern auch ein Portrait Castigliones zu erkennen. Siehe Negro 2002, 124, Kat. Nr. 53. Ferino Pagden 1994, 229ff., Kat. 85 erkennt ebenfalls das Sujet als „Krönung der Isabella“.

⁸¹¹ Siehe dazu den Aufsatz von Jones 1981, 193-198.

lich von Isabella gewünscht; folglich erscheint die Anspielung auf ihre Herrscherinnenrolle im höfischen Umfeld für die Deutung von Costas Gemälde durchaus legitim. Die sie umgebenden Künstler unterstreichen ihre Rolle als Förderin und Mäzenin der Künste. Ein zweites Argument, dass für die Entschlüsselung der Szene mit der Krönung Isabellas an ihrem Hofe spricht, ist ein zweites heute nicht mehr erhaltenes Gemälde, welches Costa fünf Jahre später 1510 für den Palazzo San Sebastiano für Francesco II. für die sog. *Camera del Costa* schuf⁸¹² und welches Isabella in Begleitung ihrer Hofdamen beim Musizieren zeigt (**Kat. Nr. 2.2.B.6**). Während Francesco somit seine Frau gemäß den gesellschaftlichen Konventionen in Analogie zu seiner Darstellung als militärischer Führer in der zeitgenössischen Frauenrolle zeigt, fügt sich Isabella in ihrem eigenen Selbstverständnis nur bedingt in diese Vorgaben ein. Zwar lässt sie sich standesgemäß im höfischen Kontext portraituren, überhöht sich jedoch zugleich selbst als moralisch wertende Instanz, indem sie sich vom himmlischen Anteros, dem Sohn der Venus und des Gottes Mars, zur Königin der Künste krönen lässt.⁸¹³

Isabellas Betonung ihres sozialen Status beschränkt sich im Gegensatz zu ihrer Mutter weder auf den Hinweis ihrer Abkunft noch auf die Betonung der eigenen politischen Ämter wie bei ihrer Schwägerin Lucrezia, sondern geht weit über diese gesellschaftlichen Bestimmungen hinaus. Ihre Position ermöglicht ihr die Förderung der Künste und so versteht sie sich in erster Linie als Mäzenin und möchte dem Bild Correggios als

⁸¹² Zu Camera del Costa siehe Kapitel 4.2.3 „Höfisches Ideal und kriegerische Kraft: Die Camera del Costa für Francesco II.“ dieser Arbeit

⁸¹³ Ferino-Pagden 1994, 234, Kat. Nr. 85.

Das für Francesco geschaffene Gemälde mit der musizierenden Isabella weist diese sozusagen wieder zurück in ihre Schranken, indem sie gemäß der Frauenrolle ihrer Zeit dargestellt wird. Eine Überhöhung ihrer Stellung und eine Huldigung ihres Mäzenatentums, wie in der Darstellung für ihr Studiolo, wird Isabella im zweiten Werk Costas nicht zuteil. Francescos Zurücksetzung seiner Frau in seinem eigenen Studiolo macht deutlich, wie stark sich Isabella über die ihr auferlegten Konventionen der Gesellschaft hinwegsetzte und wie ihr Verhalten auch von ihrem Gatten als Affront aufgefasst wurde. Aus seinen Worten, sie mokiere sich über sein Studiolo, wird ersichtlich, dass der eigene Ehemann ihre Aktivitäten als Konkurrenz auffasste und keineswegs erfreut war, dass Isabella in eine bis dahin doch eher männliche Domäne vorstieß. Zu Francescos Studiolo und dem Konkurrenzkampf zwischen ihm und Isabella siehe Kapitel 4.2.3 „Höfisches Ideal und kriegerische Kraft: Die Camera del Costa für Francesco II.“ dieser Arbeit. Während Francesco Isabella in seinem Studiolo nicht überhöhen lies, wählte sie in Mantegnas Darstellung *des Parnass* (**Kat. Nr. 1.2.B.5**) eine Gleichsetzung beider Ehepartner: So ließ sie für sich in der Gestalt der himmlischen Venus abbilden und wies ihrem Mann die Rolle des Kriegsgottes Mars zu, einer würdigen Darstellung für einen Heerführer und Regenten. Zusammen auf einem Bild vereint feiert Isabella die Symbiose beider Partner als gleichwertige Regenten. Francesco hingegen lässt seine Frau in Costas Gemälde gesondert mit ihren Hofdamen portraituren, er zeigt sie nicht als gleichrangig gestellte Fürstin an seiner Seite, sondern beschränkt sie auf ihren höfischen und gesellschaftlich ihr zugewiesenen Aktionsraum, was jedoch dem Zeitgeist entspricht.

„*Prima donna del mondo*“⁸¹⁴ gerecht werden. Erst durch die Überhöhung ihres sozialen Ranges zur Königin der Künste in ihrem Hofstaat kann sie das von ihr vermittelte Bild in voller Entfaltung erstrahlen lassen und ihre Person und ihren Rang dadurch um ein Vielfaches steigern.

Alle drei Frauen von Eleonora über Lucrezia bis hin zu Isabella wählten für die Hervorhebung/ Adellung ihrer Position den höfischen Kontext: Das Studiolo Isabellas war nur auserwählten Gästen zugänglich und auch die Genealogie der Este war nur zur Ansicht eines erlesenen Personenkreises bestimmt. Ebenso waren die Medaillen mit dem Abbild der Lucrezia nur Adligen zugeeignet. Das starke Bedürfnis aller drei Regentinnen nach Legitimation und Akzeptanz innerhalb des sozialen Gefüges findet in der Selbstdarstellung Isabellas schließlich seinen glänzenden Höhepunkt.

5.2.1.2 Die Bewahrung der Dynastie

Die Sicherung der Erbfolge war für alle Adelsfamilien lebensnotwendig, um sich gegen rivalisierende Geschlechter zu behaupten und um die Besitztümer zusammenzuhalten. Bei mehreren männlichen Erben übernahm der Erstgeborene den mit der Regentschaft verbundenen Titel und das daran gekoppelte Vermögen, während die anderen Söhne oft die kirchliche Laufbahn einschlugen und die Töchter zugunsten politischer Allianzen entweder an andere Höfe verheiratet wurden oder aber ins Kloster geschickt wurden. Die Geburt eines männlichen Nachkommens sicherte der Regentin ihre Stellung bei Hofe, weil sie dadurch den Fortbestand des Geschlechts ermöglichte.⁸¹⁵

Während Isabella ihrer Mutterrolle in ihren Kunstaufträgen keinerlei Bedeutung beimaß, unterstrichen sowohl ihre Mutter Eleonora als auch ihre Schwägerin Lucrezia ihre Funktion als Bewahrerinnen der Dynastie ihrer Männer. In der in dieser Arbeit bereits zuvor besprochenen *Genealogie der Este* findet sich das Portrait Eleonoras und ihres

⁸¹⁴ Diese Bezeichnung stammt von Correggio im Zuge eines Gespräches mit anderen Höflingen. Dies berichtet zumindest Alessandro da Baesio an Isabella d'Este Gonzaga in einem Brief vom 24. November 1494. ASMn, fondo Gonzaga. Zitiert nach Luzio/Renier 1893, 239.

⁸¹⁵ Kinderlosigkeit barg für eine Frau auch immer das Risiko, von ihrem Mann verstoßen zu werden und wurde zum Teil auch von der Kirche als Grund für eine Annullierung geduldet, da auf den Nichtvollzug der Ehe plädiert werden konnte. So wurde dieses Argument verwendet, um die Ehe Lucrezia Borgias mit Giovanni Sforza aufheben zu können. Siehe dazu Kapitel 3.3 „Lucrezia Borgia und Alfonso d'Este“ dieser Abhandlung.

Mannes Ercole und als letzter Abkommling das Bildnis der kleinen Isabella (**Kat. Nr. 3.1.B.1**). Die Portraits von Mutter und Tochter sind im Profil einander zugewandt. Bei dem Bildnis der kaum einjährigen Isabella handelt es sich um das jüngste je dargestellte Familienmitglied der Este. Im Gegensatz zu den anderen Figuren, die - mit Ausnahme der männlichen Regenten⁸¹⁶ - nur bis zur Brust gezeigt werden, wird die kleine Isabella samt Rumpf dargestellt; ihre Hände hält sie prominent vor ihre Brust. Eine Goldbordüre am Saum ihrer Ärmel und ihrer Haube ziert ihr weißes Gewand und schafft eine Verbindung zum goldbestickten Kleid ihrer Mutter.⁸¹⁷ Obwohl hier alle Abkömmlinge der Este dargestellt sind, scheint es sonderbar, dass die Genealogie mit Isabella aufhört. Zwar sind die anderen Tondi für Beatrice, Alfonso, Ferrante und Ippolito vorbereitet und sogar mit einer Inschrift ihres Namens und Geburtsjahres versehen, jedoch nie mit Bildnissen ausgefüllt worden. Die Inschriften und leeren Tondi für die fehlenden Portraits der Geschwister Isabellas belegen, dass zwar bei der Entstehung der Handschrift bereits alle Kinder des Herzogenpaares das Licht der Welt erblickt hatten, dennoch in diesem Fall die Darstellung der Erstgeborenen als oberste Priorität angesehen wurde. Mit der Geburt Isabellas müssen Eleonora und Ercole die Bewahrung der Dynastie bereits als gesichert und etabliert empfunden haben, da das Bedürfnis, die Genealogie mit den Bildnissen der anderen Kinder zu komplementieren nicht weiter bestand. Den Stammbaum mit Eleonora zu vollenden reichte jedoch nicht aus, ihre Rolle als Mutter und Hüterin des Geschlechts musste durch die Darstellung ihrer Tochter nochmals hervorgehoben werden. Die Betonung auf den Fortbestand der Dynastie der Este sogar durch einen weiblichen Nachkommen erklärt sich mit Sicherheit durch die prekäre politische Situation Ferraras zum Zeitpunkt des Amtsantritts Ercoles. Bereits bei der Geburt Isabellas wurden ihr zu Ehren in der Stadt Ferrara tagelange Feierlichkeiten ausgerich-

⁸¹⁶ Diese werden immer mit dem Regierungsstab abgebildet, so dass manchmal auch die Hand, mit der sie das Zepter halten, ebenfalls zu sehen ist, so wie z. B. bei Niccolò [Unbekannter Miniaturist, Portrait des Niccolò, Detail, *Genealogia dei principi d'Este*, Miniatur, 1474-1487, Wasserfarbe auf Pergament, Fondo Vittorio Emanuele n.293, c. 6r, Roma Biblioteca Nazionale Centrale Vittorio Emanuele II., Abbildung bei Toniolo 1991, 51] und Leonello [Unbekannter Miniaturist, Portrait Leonello, Detail, *Genealogia dei principi d'Este*, Miniatur, Fondo Vittorio Emanuele n.293, c. 7v, 1474-1487, Wasserfarbe auf Pergament, Roma, Biblioteca Nazionale Centrale Vittorio Emanuele II., Abbildung bei Toniolo 1991, 53]. Borso ist der einzige, dem ein Ganzkörperbildnis gewidmet ist [Unbekannter Miniaturist, Portrait Borso, *Genealogia dei Principi d'Este*, Miniatur, ms. a. L. 5.16=Ital. 720, c. 3r, 1474-1487, Wasserfarbe auf Pergament, Modena, Biblioteca Estense, Abbildung bei Toniolo 1991, 55].

⁸¹⁷ Lauts 1952, 14 hat darauf aufmerksam gemacht, dass es sich bei dem Gewand der Isabella um eine Miniaturausgabe eines Erwachsenenkleides handle. Allerdings erscheint das sackähnliche Übergewand keine typische Kleidung der Zeit zu sein.

tet, ein Usus, der für ein Mädchen nicht üblich war.⁸¹⁸ Die Tatsache dass nach vielen Jahren endlich erneut ein legitimer Nachkomme geboren wurde, ließ darüber hinweg sehen, dass es sich dabei nicht um einen Jungen handelte. Eleonora selbst äußerte in einem Brief an ihre Freundin Barbara Gonzaga in Mantua, dass ihr durch die Gnade Gottes die Niederkunft eines hübschen Mädchens erwiesen wurde.⁸¹⁹ Obwohl – wie Eleonora selbst schreibt – es nicht üblich sei, öffentliche Bekundungen bei der Geburt eines Mädchens zu machen, so misst die Herzogin dem Ereignis besondere Bedeutung bei, indem sie ihre Freundin darüber in Kenntnis setzt. Die Hervorhebung der Geburt einer dynastischen Erbfolge machte das Geschlecht zunächst irrelevant. Die Feierlichkeiten anlässlich Eleonoras Niederkunft sowie die Aufnahme des Kinderportraits Isabelas in die Genealogie bezeugen das starke Verlangen der Este ihre Herrschaft zu sichern und zu durch rechtmäßige Erben zu stärken. Eleonora bewies ihre Rolle als Bewahrerin der Erbfolge durch die Geburt der Tochter bereits ein Jahr nach ihrer Hochzeit bestens erfüllt zu haben.

Lucrezia Borgia ließ sich nach dem Vorbild ihrer Schwiegermutter ebenfalls in ihrer Rolle als die den Thronfolger gebärende Regentin portraituren. Das bereits in dieser Arbeit besprochene Portrait des Bartolomeo Veneto (**Kat. Nr. 1.3.B.2**), welches zwischen 1508 und 1510 entstanden ist, zeigt die Herzogin in ihrem Hochzeitskleid als selige Beatrice d'Este.⁸²⁰ Obwohl sich Lucrezia als Selige portraituren lässt, so weist sie dennoch auf ihre Mutterrolle und auf ihre Funktion der Bewahrerin der Dynastie hin. Der Quittenapfel in ihrer Rechten gilt seit der Antike als Symbol der Fruchtbarkeit.⁸²¹ Hin-

⁸¹⁸ Ferino-Pagden 1994, 24. So schreibt Eleonora selbst an eine Freundin über die Geburt ihrer Tochter und entschuldigt sich, dass sie ihr keine Bekanntmachung gesendet hat, doch dies sei bei Mädchen nicht üblich: „[...] *la gratia ni ha concesso Dio al discarrico del parto nostro. [...] la divina celmentia ni concedette una bela donzeleta [...] il non sia costume scrivere per il nascimento de fanzulere*“. Zitiert nach Luzio/Renier 1908, 36.

⁸¹⁹ Ebd.1908, 36. Die Übersetzung lautet wie folgt: „In Gedanken an die Liebe und Wertschätzung, welche uns beide verbinden,[möchte ich Ew. Herrlichkeit geziemenderweise von der Gnade Mitteilung machen, die mir Gott durch eine Niederkunft erwies. Wir zeigen Euch somit an, dass die Güte Gottes uns letzten Dienstag um die Zweite Stunde ein hübsches kleines Mädchen beschert hat und dass wir uns nach der Geburt wohl und in guten Zustand befinden.“ [Übersetzung Lauts 1952, 11].

⁸²⁰ Zur Erklärung, warum sich Lucrezia als Selige darstellen ließ, siehe Kapitel 5.1.1.2 „Die Selbstdarstellungen Lucrezia Borgias als heilige Katharina und als selige Beatrice II.“ dieser Arbeit.

⁸²¹ Zum Quittenapfel als Fruchtbarkeitssymbol siehe Cooper 1988, 146. Fioravanti-Baraldi 2002, 124, Kat. Nr. 25 glaubt auch im Gestus der zu einem V gespreizten Finger der linken Hand ein Fruchtbarkeitssymbol zu erkennen. Diese Theorie erscheint allerdings einer Überinterpretation zu entspringen. Laut Laureati 2002, 106 soll hier die selige Beatrice mit den Zügen der Herzogin dargestellt worden sein, der Quittenapfel deute auf die geplante Ehe der Seligen hin, die sie zugunsten ihres Glaubens und Klosterlebens wieder aufgeben musste. Auch diese Theorie erscheint recht gewagt, so gibt es keinerlei vergleich-

sichtlich der Zeitspanne zwischen 1508 und 1510, in der das Gemälde entstanden ist, erscheint der Hinweis auf die Fruchtbarkeit und somit Bewahrerin der Thronfolge nicht verwunderlich. Lucrezia hatte nach einer Fehlgeburt im Jahre 1505 nun 1508 endlich den Thronfolger Ercole II. geboren. Der Quittenapfel als Symbol für die Fruchtbarkeit erinnert an die Geburt ihres Sohnes und betont zugleich Lucrezias Rolle als Mutter und pflichtbewusste Regentin. Ihre Finger deuten auf ihren Unterleib und verstärken den Symbolgehalt des Quittenapfels und die Sicherung der Este-Dynastie.⁸²² So gebar sie 1508 den Erstgeborenen Ercole II., der die Nachfolge seines Vaters antrat, und das Jahr darauf den Zweitgeborenen in der dynastischen Erbfolge Ippolito d'Este.

Man kann aufgrund fehlender Quellen nicht auf das Jahr genau bestimmen, wann das Bild entstanden ist,⁸²³ doch wollte Lucrezia hier auf ihre Rolle als Bewahrerin der Dynastie der Este hinweisen. Wenn das Gemälde nach der Geburt ihres zweiten Sohnes entstanden ist, unterstreicht sie durch den Hinweis auf ihre Fruchtbarkeit umso mehr, dass sie ihrer Rolle im sozialen Gefüge des Hofes gerecht wurde. Auch auf der *Votivplakette für den heiligen Maurelius (Kat. Nr. 3.2.C.1b)*⁸²⁴ aus dem Jahre 1512 zeigt sich Lucrezia als fürsorgende Mutter zusammen mit ihrem kleinen Sohn Ercole II. vor dem Heiligen Maurelius. Der Schutzpatron Ferraras segnet mit der Hand den Kopf des mit dem Rücken zum Betrachter gewandten Jungen. Seine Mutter Lucrezia hält den kleinen Alfonso an der Hand, ihr Körper wirkt schwer und aufgeschwemmt, vielleicht ein Hinweis auf die letzte Schwangerschaft mit ihrem zweiten Sohnes Ippolito II. d'Este.⁸²⁵ Auch hier zeigt sich Lucrezia als fromme Mutter und Regentin, die Ferrara zwei potentielle Thronfolger geschenkt hat. Ihre Schönheit tritt im Vergleich zur Darstellung der *seligen Beatrice d'Este (Kat. Nr. 1.3.B.2)* in den Hintergrund; aufgrund der Exkommunikation ihres Mannes gilt es, sich im öffentlichen Kontext der Kirche vor den Bürgern Ferraras als pflichterfüllte Regentin zu zeigen. Das Portrait der Seligen hingegen muss wie Eleonoras Darstellung in der Genealogie der Este für den höfischen Kontext vorgesehen gewesen sein, die tiefgründigen Allusionen auf Lucrezias Reinheit

bare zeitgenössische Darstellungen, bei denen eine Ordensfrau mit einem Fruchtbarkeitssymbol dargestellt worden wäre.

⁸²² Fioravanti Baraldi 2002, 124, Kat. Nr. 25.

⁸²³ Die stilistischen Analysen ergaben, dass das Portrait zwischen 1508 und 1510 entstanden ist Pagnotta 1997, 54f.

⁸²⁴ Die Votivplakette wurde ausführlich in Kapitel 5.1.1.1 „Die Demut vor Gott: Eleonoras und Lucrezias öffentliche Darstellung ihres Glaubens“ dieser Arbeit besprochen.

⁸²⁵ Fioravanti Baraldi 2002, 137, Kat. Nr. 34

und Keuschheit in Verbindung mit ihrer Rolle als Braut und Nachfahrin der Este sind zu komplex für einen öffentlichen Rahmen.

5.2.1.3 Die von Gott gewollte Herrschaft

In der zweiten Hälfte des 15. Jh. verfasste Antonio Cornazzano für Eleonora sein Traktat *Del modo di regere et di regnare*, eine Art Anleitung des Regierens. Der genaue Entstehungszeitpunkt des Manuskripts ist leider unbekannt, doch muss es nach Alfonsos Geburt 1476 und vor Cornazzanos Tod 1484 entstanden sein, da dieser in der Handschrift erwähnt wird.⁸²⁶ Aufgrund des Inhaltes geht die Forschung davon aus, dass die Handschrift zwischen 1478 und 1479 entstanden ist, als Eleonora zeitweise die Regierungsgeschäfte Ferraras übernehmen musste, während ihr Mann Ercole in kriegerischen Auseinandersetzungen gegen Neapel als Kommandant auf der Seite der Florentiner kämpfte.⁸²⁷ Dieser Zeitraum fällt auch mit der Erwähnung Cornazzanos in den Spesenbüchern Eleonoras zusammen.⁸²⁸ 1517 wurde das Manuskript durch den Druck einer breiteren Öffentlichkeit zugänglich gemacht; man verzichtete auf einen Prachtband, wie ihn Eleonora besaß⁸²⁹ und widmete ihn stattdessen ihrem Sohn Alfonso II.⁸³⁰ Dieser Schritt zeugt von dem ungewöhnlichen Inhalt des Traktates für eine Frau, der sich für einen Mann viel besser zu eignen schien. So sind die Maxime der Handschrift, dass die Regentin während ihrer Amtszeit Weisheit und Strenge walten lassen solle, charakterliche Eigenschaften, die eigentlich ein männlicher Herrscher an den Tag legen musste.⁸³¹ Diese zwei Attribute männlicher Führungskraft, konnte eine Frau nur selten in der Tat

⁸²⁶ Die Handschrift befindet sich heute in der Pierpont Morgan Library, New York: Antonio Cornazzano, *Del modo di regere e di regare*, MS. 731. Siehe Manca 2003, 81, Anm. 4 und Musso 1999, 67-79. So schreibt Cornazzano, er erhoffe sich, dass die Handschrift dem kleinen Alfonso eines Tages behilflich sein wird. Siehe Zancani 2000, 64.

⁸²⁷ Rowlands Bryant 2007, 185 und Manca 2003, 81.

⁸²⁸ ASMo, Camera Ducale Estense, Computisteria, Mandati in volume, 20 (1478) fol. 81. Zitiert nach Bertoni 1918, 278f.. Im Bücherinventar Eleonoras aus dem Jahre 1493 wird das Buch als kleine Prachthandschrift mit silbernen Lettern und Miniaturen beschrieben, die mit einem roten mit Stickereien versehenen Samt bezogen ist, dessen Vorderseite wiederum von zwei silbernen und emaillierten Beschlägen geschmückt wurde. Siehe Bertoni 1903, 231, Nr. 29: „*Il Cornazano, in carta de capreto scripto a penna, in littere de argento tute, miniato, coperto de raso cremesino, cum recami suso li cordoni et in mezzo: desveleno, cum due azuli de argento smaltati*“.

⁸²⁹ Zancani 2000, 64.

⁸³⁰ Campbell 2002, 242.

⁸³¹ Zancani 2000, 65.

entfalten, da die Regierungsgeschäfte in der Regel von ihrem Mann ausgeübt wurden.⁸³² Die Schrift ist mit Sicherheit als Pendant zu seinem Traktat *Integrità de l'arte militare* zu verstehen, welches Cormazzano zuvor 1476-1477 Ercole d'Este gewidmet hatte.⁸³³

Der Frontispiz der Handschrift wird von einem *Portrait der Herzogin Eleonora* des Hofmalers Cosme Tura⁸³⁴ (**Kat. Nr. 1.1.B.1**) geziert. Eleonora ist im strengen Profil bis zur Brust vor blauem Grund als zierliche und feingliedrige Frau dargestellt. Der gerade nach vorne gerichtete Blick verleiht ihr einen Ausdruck von Weisheit und Strenge, Eigenschaften, die Cornazzano von einer Regentin in seiner Schrift fordert und als Tugenden beschreibt.⁸³⁵ Sie trägt ein hochgeschlossenes Kleid mit einem am Hals eng anliegenden Kragen, die streng zurückgenommenen Haare sind gemäß einer verheirateten Frau durch einen golden bestickten Schleier bedeckt. In der rechten Hand hält sie mit gekünstelter Fingerhaltung einen goldenen Herrscherstab oder Zepter, welches ihr vom oberen rechten Bildrand von einer göttlichen Hand gereicht wird. Der Gestus der Hände unterstreicht zusammen mit ihrem makellosen Antlitz Eleonoras Grazie und hat wohl nur wenig mit ihrer wirklichen Erscheinung gemein.⁸³⁶ Wie eine Marionette scheint ihre Hand vom Schöpfer gelenkt, nach seinem Willen regiert und agiert sie. Die Geste des emporgehobenen Herrscherstabes findet sich bereits in der etwa zeitgleichen Darstellung Borsos in der Genealogie der Este wieder⁸³⁷, der eine ganze Seite gewidmet ist.

⁸³² Ausnahme bildeten dabei Witwen und Vormünder für die noch minderjährigen Thronfolger sowie die Übernahme der Regierungsgeschäfte in Abwesenheit des Mannes aufgrund von kriegerischen Auseinandersetzungen.

⁸³³ Die Manuskriptfassung von 1507 wurde Federico da Montefeltro gewidmet, in allen weiteren Nachdrucken wechselt immer wieder die Widmungsschrift. Alle Nachdrucke enthalten nach 1507 neue Widmungen. Siehe dazu Bruni/Zancani 1992, 115-122.

⁸³⁴ In der Forschung wird allgemein angenommen, dass Cosme Tura der ausführende Künstler dieser Miniatur war. Siehe Berenson 1907, 297; Manca 1991, 17-20; Campbell 2002, 240-243; Christiansen 2011, 225f., Kat. Nr. 83. Eine zweite Möglichkeit wäre, dass der unbekannte Miniaturist nach der Vorlage eines heute verschollenen Gemäldes Turas der Herzogin Eleonora diese erneut portraitierte. Siehe Benati 1998, 232ff., Kat. Nr. 232; Syson 1999a, 228; Lollini 1999, 213f. Dafür würde vor allem sprechen, dass Eleonora sehr zierlich und schlank dargestellt ist und man ihr die Geburt des Sohnes nicht ansieht. Andere Darstellungen schönen sie keinesfalls, sondern zeigen sie mit all ihren Makeln wie Doppelkinn und rundlicher Figur. Tura selbst hat eine sehr schonungslose Darstellungsweise. Eleonoras Aussehen entspricht dem einer Münze, die in den Anfangsjahren der Eheschließung entstanden ist und deren Entwurf ebenfalls von Tura stammt. Sie ist in der gleichen Ansicht dargestellt. Von der Kopfbedeckung bis hin zu den Falten der Ärmel gleichen sich beide Portraits bis ins kleinste Detail. Diese Parallelen sprechen dafür, dass die Miniatur nach einem bekannten Gemälde von Tura aus der Zeit vor der Geburt Alfonsos entstanden ist, wahrscheinlich kurz nach dem Machtantritt. Die Darstellung entspricht dem kleinformatigen Portrait des jungen Mannes, was ebenfalls von Tura geschaffen wurde. Siehe Christiansen 2011, 225, Kat. Nr. 83, zum Portrait des jungen Mannes ders. 2011, 218ff., Kat. Nr. 79.

⁸³⁵ Manca 2003, 82.

⁸³⁶ Ebd. 2003, 83.

⁸³⁷ Unbekannter Miniaturist, Portrait Borso, Genealogia dei Principi d'Este, Miniatur, ms. a. L. 5.16=Ital. 720, c. 3r, 1474-1487, Wasserfarbe auf Pergament, Modena, Biblioteca Estense [Abbildung bei Toniolo 1991, 55].

Borso, der als illegitimer Sohn Leonellos den Thron bestiegen hatte, wird zur Hervorhebung seiner Herrschaftsberechtigung mit dem Zepter der Macht abgebildet.⁸³⁸ Auch Ercole wird in der Genealogie nach seinem Vorbild mit dem Herrscherstab portraitiert⁸³⁹ (**Kat. Nr. 3.1.B.1**). Eleonora übernimmt diese männliche Herrschersymbolik und steigert sie um ein Vielfaches, indem sie das Zepter von Gott lenken lässt. Durch diese Gebärde erklärt sich das Selbstverständnis ihrer Herrscherinnenrolle: Sie selbst wird von Gott eingesetzt und gelenkt, ihr Amt verbunden mit ihren politischen Entscheidungen sind das Resultat göttlichen Willens. Diese Kernaussage macht ihre Herrschaft somit unantastbar.⁸⁴⁰ Das Diadem, welches in der Genealogie noch ihre königliche Herkunft unterstrich (**Kat. Nr. 3.1.B.1**), hat nun an Bedeutung verloren, als Werkzeug Gottes erfährt sie die höchste Stufe der Adeldom.⁸⁴¹ Eleonoras Darstellungsform, in der sie durch Gottes Hand das Zepter der Macht erhält, ist außergewöhnlich und beruht auf keiner bekannten und gängigen Ikonographie. Gottes Weisungen erfolgen nicht durch eine ekstatische Verzückung sondern durch geistige Vorsehung. Die Miniatur Eleonoras orientiert sich - wie bereits erwähnt - stark an der Darstellung Borsos in der Genealogie der Este. Im Gegensatz zu den anderen darin abgebildeten Herrschern, die ebenfalls das Zepter halten, übernimmt die Darstellung Eleonoras sowohl die in Handschuhe gehüllten Hände als auch die gekünstelte Fingerstellung. Es muss hier ganz bewusst eine Verbindung zu dem beliebten Vorgänger ihres Mannes geschaffen worden sein, um sich in seine Erbfolge zu stellen.

Dass Eleonora durchaus als die Staatsgeschäfte leitende Regentin wahrgenommen wurde und dass sich dies in ihrer Ikonografie verankert hatte, davon zeugt ein Holzschnitt, der nach Eleonoras Tod entstanden ist und sie wie in der Miniatur Turas mit dem Herr-

⁸³⁸ Auf diese Parallele ist in der Forschung bereits mehrmals hingewiesen worden: Zu den Gesten Borsos siehe dazu den Aufsatz von Gundersheimer 1993, 1-17, bsd. 13 und Rowlands Bryant 2006, 186. Tura übernimmt diesen Gestus auch für weitere Figuren in seinen Gemälden, etwa bei dem Engel der Verkündigung. Dazu Gundersheimer 1993, 13. Ein starkes Argument für seine Urheberschaft der Miniatur Eleonoras.

⁸³⁹ Diese Geste des gekünstelten Haltens des Zepters deutet Gundersheimer zu Recht als Gebärde herrschaftlicher Macht in der ferrareser Kunst. Siehe ebd. 1993, 13 und Manca 2003, 82f.

⁸⁴⁰ Interessant ist, dass Eleonora das von Gott gelenkte Zepter nur mit einem Handschuh berührt und keinen direkten Hautkontakt erfährt. Dies verstärkt umso mehr die Unnahbarkeit Gottes, der für den Menschen nicht berührbar ist und nur auf transzendentaler Ebene begegnen kann.

⁸⁴¹ Rowlands Bryant 2007, 186 hat darauf hingewiesen, dass Eleonora im Vergleich mit ihrer Darstellung in der *Genealogie der Este* (**Kat. Nr. 3.1.B.1**) einfacher und schlichter gekleidet ist. Dies trifft hinsichtlich der fehlenden Krone und den Goldbordüren des Gewandes in der Miniatur durchaus zu. Dennoch ist sie deshalb nicht weniger edel dargestellt: Die goldenen Stickereien ihres Schleiers unterstreichen die strengen, idealisierten Gesichtszüge und die starre Haltung, die ihr eine übernatürliche, transzendente Schönheit verleihen.

schaftszepter zeigt⁸⁴². Der Holzschnitt, der Teil einer Illustrationsreihe aus Jacobo Forestis *De plurimis claris selectisque mulieribus*, einer Handschrift aus dem Jahre 1497 ist, welche das Leben illustrierter Damen von der Antike bis zur Gegenwart würdigt, zeigt die Regentin als reife Frau vor den Toren ihrer Stadt Ferrara. Obwohl das Buch, wie bereits erwähnt, erst 1497 in Druck kam, befand sich bereits zwei Jahre zuvor 1495 eine Kopie des Manuskriptes im Besitz Ercoles.⁸⁴³ Foresti, der einen Lehrstuhl an der Universität Ferrara inne hatte und somit mit dem Hofe Este vertraut war, widmete das Buch Eleonoras Schwester Beatrice von Aragon, Königin von Ungarn und Böhmen.⁸⁴⁴ Eleonora ist vor dem blühenden Hintergrund der Stadt Ferrara abgebildet. In der Ferne sind die beiden Türme des *Castel Vecchio* zu erkennen. Die Regentin ist bereits im gesetzten Alter dargestellt, in schlichtem Gewand mit einem Zepter in der Hand, das an jenes aus der Miniatur Cornazzanos erinnert, ihre Figur wirkt etwas gesetzt und unterscheidet sich stark von der jugendlichen Silhouette der Genealogie der Este. Das Zepter, welches sie in der Hand trägt, steht in Analogie zur Miniatur Turas in Cornazzanos Lobschrift über die Regentschaft der Frau. Eleonoras Aufnahme in den erlesenen Kreis der *claris selectisque mulieribus* soll sie über den Tod hinaus rühmen. Die Aufnahme in den erlesenen Kreis vorbildhafter Frauen zeigt die ihr entgegengebrachte Anerkennung als Regentin über Ferrara. Als strahlendes Vorbild für ihre Schwester und andere Herrscherinnen soll ihre Regentschaft dienen. Foresti selbst schreibt, dass ihr Mann die geistige Aufmerksamkeit und Vorsicht seiner jungen Frau stets schätzte und dass er ihr aus diesem Grunde während seiner Abwesenheit die Verwaltung des Herzogtums übertrug, insbesondere, wenn er aus militärischen Gründen fernbleiben musste, was bis an ihr Lebensende immer wieder vorkam.⁸⁴⁵ Durch ihr tadelloses Leben wird Eleonora über den Tod gehrt. Das Bild von der politisch aktiven Regentin, welches sie noch zu Lebzeiten zu propagieren suchte, etablierte auch über ihren Tod hinaus und blieb fest mit ihrer Person verwurzelt.

⁸⁴² Unbekannter Künstler, Eleonora von Aragon, 1497, Holzschnitt, *De plurimis claris selectisque mulieribus*, Jacopo da Foresti, 167.h.17, London, British Library [Abbildung bei Franklin 2006, 148, Fig. 4.8].

⁸⁴³ Dies geht aus dem Inventar hervor. Siehe Bertoni 1903, Appendix i, 182.

⁸⁴⁴ Siehe Gruyer 1888, 340.

⁸⁴⁵ So schreibt Foresti über Eleonora: „*Ipse maritus cognita adolescentae admirabili prudentiae, et celebri ingenio: mox idem universam pene sui regni administrationem, ilius fede et consilio maxime fretus, credebit: quod et ad ultimum vitae suae usque pro maiori parte administravit quia maritus ipse, in armis exercitatissimus.*“ Zitiert nach Rowlands Bryant 2007, 189. [Ihr Ehemann erkannte ihre geistigen Fähigkeiten und die wunderbare Vorsicht seiner jungen Frau und sehr bald übertrug er ihr die Verantwortung für fast alle administrativen Vorgänge des Herzogtums, vor allem in seiner Abwesenheit aufgrund militärischer Einsätze, und dies tat er bis zu ihrem Lebensende“. Übersetzung der Autorin].

5.3 Zwischen höfischem Bildungsideal und privaten Ambitionen

5.3.1 Exkurs: Musik und Literatur an den Höfen Ferrara und Mantua

Die Höfe Ferrara und Mantua waren um 1500 florierende Zentren der Musik und Literatur. Besonders Ercole förderte eine Vielzahl von Musikern und war selbst ein leidenschaftlicher Sänger. So berichtet Caleffini in seiner Chronik über Ferrara, dass der Herzog während des Krieges mit Venedig jeden Tag sang und spielte.⁸⁴⁶ Bereits kurz nach seinem Amtsantritt im Jahre 1471 stellte er einen Chor für seine Hofkapelle zusammen und warb im Zuge dieser Aktion vom Bischof von Konstanz den berühmten Sänger Johannes Martinus de Alemania ab. Im Gegenzug sorgte Ercole für Ersatz und sandte dem Bischof zum Ausgleich einen anderen Sänger aus Ferrara.⁸⁴⁷ Ercoles Hofkapelle entwickelte sich schließlich zum größten Chor seiner Zeit, dem mindestens 19 Sänger angehörten und sogar zeitweise bis zu 30 Personen angestellt waren.⁸⁴⁸ Die Hofkapelle war fester Bestandteil der Gottesdienste und somit Teil der religiösen Inszenierungen Ercoles auf der einen Seite. Auf der anderen Seite jedoch scheint Ercole eine wahre Leidenschaft für Musik an seinem Hof entwickelt zu haben: So sang er manchmal selbst mit seinen Söhnen zusammen im Chor mit.⁸⁴⁹ Das Aufstellen des Chores war aber vor allem ein prestigeträchtiges Statut, welches ihm zu weiterem Ansehen verhalf. Die Konkurrenz zu den anderen Höfen mag Ercole neben seinem Glauben ebenso angespornt haben, der Hofkapelle zu Ruhm und Ansehen zu verhelfen. So versuchte auch Galeazzo Sforza einen entsprechenden Chor für seinen Hof zusammenzustellen und auch Ferrante I. von Neapel engagierte fest angestellte Sänger, welche die Gottesdienste begleiten sollten.⁸⁵⁰ Nach dem Tod Ercoles behielt sein Sohn Alfonso die vom Vater eingerichtete Tradition der Hofkapelle bei, reduzierte aber die Anzahl der Sänger auf eine feste Besetzung von sechs bis acht Leuten.⁸⁵¹ Die Leidenschaft für Musik teilte auch sein Schwiegersohn Francesco Gonzaga, der auf seinen Feldzügen gegen die Ve-

⁸⁴⁶ Caleffini, *Chronica*, fol. 202 zitiert nach Lockwood 1984, 130, Anm. 2.

⁸⁴⁷ Siehe Lockwood 1972, 131. Brief auch publiziert bei Schuler 1975, 16, Dok. Nr. 4 und auch bei Lockwood 1984, Appendix II, 296, Dok. 1.

⁸⁴⁸ Die Hofkapelle Ercoles übertraf sogar die des Papstes sowohl an Ruhm als auch an Größe. So wuchs diese von 16 Sängern Anfang des 16. Jh. bis hin zu über 30 Personen. Siehe dazu Lockwood 1984, 199f.

⁸⁴⁹ Lockwood 1972, 131.

⁸⁵⁰ Siehe dazu Lockwood 1984, 227-48 sowie Fenlon 1990, 225f. Für den Chor des Ferrante von Neapel siehe Atlas 1985, 38f.

⁸⁵¹ Lockwood 1984, 200.

nezianer ebenfalls zu seiner Unterhaltung Musikanten mitnahm.⁸⁵² Im Jahre 1511 gründete er wohl in Analogie zur von seinem Schwager Alfonso d'Este fortgeführten Tradition Ercoles ebenfalls eine Hofkapelle, die sog. *cappella di cantori*.⁸⁵³

Isabella teilte die musikalische Leidenschaft ihres Vaters und konnte mehrere Instrumente spielen, unter anderem die *lira da braccio* und die Zither und wurde während ihrer Jugend in Gesang ausgebildet.⁸⁵⁴ Anlässlich ihrer Verlobung erhielt sie von Ercole den sog. *Canzoniere di Isabella d'Este* zum Geschenk, einer Sammlung von 123 weltlicher Chansons, die von ausländischen Komponisten im Dienste ihres Vaters erstellt worden war: So trug Ercoles Kapellmeister Johannes Martini aus Brabant ebenso ein Stück bei wie auch dessen Nachfolger Jacob Obrecht aus Gent.⁸⁵⁵ Obwohl Frauen über keine eigene Hofkapelle verfügen konnten, so war es ihnen möglich für besondere Anlässe Kapellmusiker einzustellen; dennoch mussten sie diese aus eigenen Mitteln finanzieren.⁸⁵⁶ Isabella scheint diese Möglichkeit nicht für sich genutzt zu haben, zumindest sind keine solchen Spesen in ihren Büchern vermerkt. Vielmehr interessierte sie sich während ihrer Regentschaft am mantuaner Hof vor allem für säkulare Musik; ihre Aufmerksamkeit galt ganz den höfisch-lyrischen Kompositionen: So etablierte sie am mantuaner Hof die sog. *frottola*, eine vierstimmige Liedform poetisch-musikalischer Versmaße, die aus einer Zusammenarbeit zwischen Dichtern und Musikern entstanden war.⁸⁵⁷ In Mantua florierte diese neue Kunstform besonders, Archivuntersuchungen in anderen Städten erwiesen sich für die Forschung als unbedeutend.⁸⁵⁸ Handelte es sich bei den Mitgliedern der Hofkapelle um ausländische Sänger aus dem Norden (Flamen und Frankreich), so waren die Komponisten der *frottola* italienische Meister, die größ-

⁸⁵² Fenlon 1990, 217.

⁸⁵³ Siehe dazu den Aufsatz von Prizer 1978, 267-276.

⁸⁵⁴ Fenlon 1990, 215.

⁸⁵⁵ Ebenso vertreten waren auch Musikstücke des Flamen Johannes Ockeghem, Sänger der Kapelle des französischen Königshofes, und Stücke von Komponisten der Kapellen aus Cambrai und Burgund, die damals zu Frankreichs best angesehensten Kapellen zählten. Siehe dazu Meine 2009, 5. Zum *Canzoniere* Isabellas siehe Gallico 1961. Der *Canzoniere* wurde in einer Faksimile-Ausgabe mit einem Vorwort von Lockwood 2002 erneut gedruckt. Siehe dazu Lockwood 2002. Meine 2009, Anm. 2 erkennt in der Anordnung der ineinander verschmelzenden Familienwappen im unteren Bereich auf der ersten Seite des Manuskripts eine Überlegenheit der Familie Este gegenüber den Gonzaga: So ist das Emblem der Este auf der rechten Seite, das der Gonzaga auf der linken Seite abgebildet. Siehe Meine 2009, 8, Nr. 2, [30.06.2009], Abbildung ebd. 2009 URL: http://www.zeitenblicke.de/2009/2/meine/index_html, URN: urn:nbn:de:0009-9-19677 [letzter Zugriff_06.11.2018].

⁸⁵⁶ Ebd. 2009, 8, 2.

⁸⁵⁷ Gallico 1994, 429f. 1490 berief Isabella ihren ferrareser Gesangslehrer Johannes Martini zu sich an den mantuaner Hof, um sie weiterhin unterrichten zu können. Dieser wurde dann später beauftragt eine Altstimme für den Hof auszuwählen. Der Kandidat wurde ausdrücklich darauf hingewiesen weltliche und nicht kirchliche Musik zu spielen. Siehe Prizer 1980, 7.

⁸⁵⁸ Gallico 1994, 429.

tenteils in Mantua ansässig waren oder für Isabella arbeiteten, wie etwa Bartolomeo Tromboncino und Michele Pesenti.⁸⁵⁹ Auch Lucrezia Borgia förderte die Musik an ihrem Hofe und warb ihrer Schwägerin Bartolomeo Tromboncino ab, der ab dem Jahr 1505 am Hof in den Spesenbüchern der Herzogin aufgelistet ist.⁸⁶⁰ Insgesamt beschäftigte Lucrezia fünf Musiker, wobei Niccolò da Pavia ihr bereits aus Rom nach Ferrara gefolgt war.⁸⁶¹ Von diesen fünf beherrschten Tromboncino, Niccolò da Padova und Papino die *frottola*. Der Humanist Antonio Teobaldo kam wie Tromboncino ebenfalls um 1505 an den Hof und war für die Verse der *frottola* verantwortlich. Ein Brief Teobaldos an Isabella zeugt davon, dass dieser bereits vor seinen Diensten am Hofe von Ferrara große Bekanntheit erlangt hatte. In dem Schriftstück verweigert ihr der Dichter die Aushändigung seiner Verse, mit der Begründung, dass er diese immer wieder überarbeite und er überdies befürchte, dass seine Zeilen von anderen Dichtern adaptiert werden könnten.⁸⁶² Dass dem Dichter im Vergleich zum Komponisten die größte Anerkennung zuteil wurde, davon zeugt das über die Maßen hohe Gehalt von 620 Lire jährlich.⁸⁶³ Die Rivalität zwischen Isabella und ihrer Schwägerin Lucrezia mag auch durch die Abwerbung Tromboncinos vom mantuaner Hof nach Ferrara weiter geschürt worden sein,⁸⁶⁴ so ist es belegt, dass sich dieser zuvor im Dienste Isabellas befand.⁸⁶⁵ Nach dem Fortgang Tromboncinos teilte sich Isabella den ebenso bekannten Komponisten Cara, der im Dienste ihres Mannes Francesco angestellt war, ohne einen neuen Frottolisten zu beschäftigen.⁸⁶⁶ Niccolò da Correggio textete die *frottole* Tromboncinos für Isabella bis 1504 um; später beschäftigte sie einen gewissen Galeotto mit der Dichtung der Musik-

⁸⁵⁹ Ebd. 1994, 429ff.

⁸⁶⁰ Siehe Prizer 1985, 6f. und 31 Dok. 2. Tromboncino bekam das höchste Gehalt in Höhe von 465 lire bzw. 150 Dukaten jährlich. Siehe Franceschini 1997, 830n, 675, ASMo, Camera Ducale Estense, Amministrazione dei Principi, B, non regnanti, Lucrezia Borgia, 1131, Memoriale 1507-1509.

⁸⁶¹ So wird ein gewisser *Niccolò musico cum uno compagno* unter den Gefolgsleuten Lucrezias aus Rom genannt, der ihr nach Ferrara folgte. Siehe ASMo, Casa e stato, b. 400, fasc. 2051. II. 7, 5 zitiert nach Prizer 1985, 7, Anm. 23. 1507 engagierte sie eine weibliche Sängerin, Dalida de Putti, entlässt jedoch einen nach dem anderen aufgrund der Kriegssituation im Jahre 1510/11, bis schließlich 1517 alle bis auf Papino da Mantova nicht mehr in ihrem Dienst waren. Siehe Prizer 1985, 8.

⁸⁶² Brief Teobaldos vom 15. Januar 1491 an Isabella d'Este ASMn, b. 1232, fol. 188. Zitiert nach Prizer 1985, 11, Anm. 46.

⁸⁶³ Prizer 1985, Appendix, Dok. 2, Nr. 4.

⁸⁶⁴ Zumindest empfand Isabella keine tiefe Freundschaft gegenüber ihrer Schwägerin. Es sind einige Briefe erhalten, in denen sie die neue Frau an der Seite ihres Bruders kritisiert. Siehe dazu Anm. 872 dieser Arbeit.

⁸⁶⁵ Prizer 1985, 15, Anm. 59 konnte aufgrund der Auswertung der wenigen erhaltenen Auszahlungsbelege Isabellas nachweisen, dass Tromboncino in den Jahren vor 1505 von ihrem Sekretär Benedetto Capilupi Geld erhielt. Die Zahlungen deuten darauf hin, dass sich Tromboncino im Dienste Isabellas befand, bis er 1505 zu Lucrezia an den Hof von Ferrara wechselte.

⁸⁶⁶ Siehe Prizer 1985, 17f.

stücke.⁸⁶⁷ Überdies vertonte Tromboncino Texte des Petrarca, der Veronica Gambara, des Galeotto del Carretto und des Vincenzo Calmeta.⁸⁶⁸ Dabei handelte es sich stets um Liebeslyrik. Auffällig dabei ist, dass die Texte aus dem *Canzoniere* Petrarcas erst im Dienste Lucrezias vertont wurden, ebenso wie Stücke von Ovid und Horaz.⁸⁶⁹ Lucrezia und Isabella förderten beide die gleiche Art von säkularer Musik. Im Gegensatz zu ihren Ehegatten widmeten sie sich nicht klerikaler Musik, es scheint vielmehr, dass dies eine reine Männerdomäne war. Diese Tatsache allein, hätte Isabella – wie sich anhand ihrer Kunstaufträge nachvollziehen lässt – mit Sicherheit nicht abgeschreckt, überhaupt erweckt es den Anschein, dass sie für Religion und Kult nur sehr wenig Interesse hatte. Auch Lucrezia, die für ihre Frömmigkeit berühmt war, förderte keine religiöse Musik, die angestellten Musiker traten vor allem zum privaten Vergnügen bei Feierlichkeiten auf.⁸⁷⁰ Es scheint als habe Lucrezia Isabellas Musikgeschmack übernommen und die gleiche Art der Kompositionen in Auftrag gegeben, die zuerst von ihrer Schwägerin gefördert worden waren; so florierte die *frottola* um 1500 zuvor nur in Mantua und Florenz.⁸⁷¹ Isabella unterschied sich von ihrer Schwägerin und von anderen Hofdamen dadurch, dass sie auch selbst sang und musizierte und bei Festivitäten ihr Können öffentlich präsentierte. So ist bekannt, dass sie während der Hochzeitsfeierlichkeiten ihres Bruders mit Lucrezia vor dem französischen Botschafter auftrat und die Laute spielte, dabei sang und tanzte.⁸⁷² Isabella erhob sich durch das Beherrschen mehrerer Instrumente und ihrem Gesang zu dem von Castiglione in seinem *Cortegiano* gelobten Ideal eines Edelmannes, der in der Lage sein müsse, gut zu singen und Viola zu spielen. Und auch die Frau müsse die Art der von ihr angestimmten Instrumente mit Bedacht wählen,

⁸⁶⁷ Ebd. 1985, 20f.

⁸⁶⁸ Ebd. 1985, 21.

⁸⁶⁹ Ebd. 1985, 22, Anm. 85.

⁸⁷⁰ Ebd. 1985, 13.

⁸⁷¹ Siehe dazu Harrán/Chater, *Frottola*. *Grove Music Online*, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.10313> [letzter Zugriff 15.12.2012]. So war auch Lorenzo dei Medici ein passionierter Anhänger dieser musikalischen Unterhaltungsform.

⁸⁷² Prizer 1985, 5. Quelle abgedruckt bei d'Arco 1845, 300-310. D'Arco hat mehrere Beschwerdebriefe Isabellas an ihren Gatten Francesco über Lucrezia publiziert. Siehe dazu auch Fenlon 1980, 169-73. Isabellas Auftreten auf der Hochzeit ihrer Schwägerin scheint insofern unangebracht, als sie sich in den Mittelpunkt stellte und Lucrezia damit in den Hintergrund rückte. Überdies sang sie auch öffentlich im Jahre 1503 in Anwesenheit Bembos und 1514 in Neapel anlässlich einer Einladung von Francesco Aquaviva, Marchese von Bonito. Siehe dazu Prizer 1999, 25ff.

Brief Isabellas vom 03. Februar 1502: „*Questa nocte el signior Don Alphonso ha dormito cum dona Lucretia sua moglie, senza alcuna cerimonia precedente: et per quello ch'io ho inteso, ha caninato tre milia [...] non gli havemo facta la mattinata, come seriasi ordinato, perchè, a dire il vero, soni pur queste nozze fredde*“. Zitiert nach d'Arco 1845, 308. In einem weiteren Brief Isabellas an ihren Ehemann vom 5. Februar 1502 heißt es: „[...] *heri restassimo tutti a le camere nostre fin a le ventitrè hore, perchè dona Lucretia sta tanto a levare e vestirse, che vinceria li occhi a la duchessa de Urbino et me*[...].“ Zitiert nach d'Arco 1845, 307.

da ihr ansonsten die *grazia* (Anmut) abhanden kommen könne.⁸⁷³ Auch hier zeigt sich, dass sich Isabella männliche Tugenden zu Eigen machen wollte, um sich selbst in einer Männerdomäne etablieren und behaupten zu können, musste sie ihr Bild der perfekten Herrscherin vervollkommen.⁸⁷⁴ Sie selbst bezeichnete in einem Brief an die Mutter ihrer Schwiegertochter Anna d'Alençon aus dem Jahre 1517 das Musizieren und Singen als Tugenden, die sich gut für eine Frau eignen würden und beglückwünschte die Markgräfin von Monferrato, dass diese ihre Tochter Maria Palaologa darin habe unterrichten lassen.⁸⁷⁵ Welch hohen Stellenwert Isabella dem Musizieren beimaß, lässt sich auch anhand der von ihr in Auftrag gegebenen Gemälde rekonstruieren. Im für Isabella 1504 geschaffenen Gemälde Costas *Krönung der Isabella* (**Kat. Nr. 1.2.B.9**) spielen im Hintergrund eine Frau Zither und ein Mann die Viola.

Ebenso war Isabella als musizierende Herrscherin im Kreise ihrer Hofdamen in einem weiteren heute verschollenen Gemälde Costas für die Räumlichkeiten (Studiolo) Francescos dargestellt⁸⁷⁶ (**Kat. Nr. 2.2.B.6**). Als singende und ein Instrument spielende Frau konnte sie sich noch mehr zu einer Muse erheben und mit dem Bild der tugendhaften und makellosen Herrscherin verschmelzen. Lucrezia hingegen nutzte die Musik nicht zur Selbstdarstellung als eine perfekte Herrscherin, sondern um als Förderin der Künste auftreten zu können und an Prestige zu gewinnen. Der Wechsel des bekannten Komponisten Tromboncino von Mantua nach Ferrara bedeutete für Lucrezias Patronage eine Wertsteigerung durch höheres Ansehen ihres Hofes.

Auch Literatur wurde sowohl in Mantua als auch in Ferrara gefördert, dabei waren es besonders Isabella und Lucrezia, die die bedeutendsten Dichter ihrer Zeit um sich gruppieren. Ercole d'Este bereitete den Weg für seine Tochter Isabella und für seine

⁸⁷³ Zu den von einem Edelmann zu beherrschenden Instrumenten siehe Castiglione, *Il Cortigiano*, Buch II, 13. Wenn die Frau eine Trompete, oder eine Pfeife spielen würde, so Castiglione, dann wäre sie *sgarziata*; auch müsse sie sich bei Aufforderung ein Instrument in Gesellschaft zu spielen erst einmal zieren, um dann der Bitte nachzugeben. Es sei überdies eine Pflicht der Frau ihre optischen Vorzüge zu betonen und sowohl der Tanz als auch das Musizieren dienen dem Zweck ihre Schönheit zu unterstreichen. Siehe ebd., Buch III, 8. Castigliones Worte spiegeln den allgemeinen Kanon der passiven Rolle der Frau seiner Zeit wider. Siehe dazu Kapitel 2. „Die Rolle der Frau in der Gesellschaft des Quattro- und Cinquecento“ und Kapitel 5.1.3 „Die Notwendigkeit der Schönheit „*splendente come una dea*“ – Die Idealisierung im Portrait“ dieser Arbeit.

⁸⁷⁴ Siehe dazu den Aufsatz von Prizer 1999, insbesondere 23f. Prizer publiziert darin einen Brief Isabellas aus dem Jahre 1499, in der sie ihre Fähigkeit des Musizierens mit denen des in ihren Augen virtuosen Constantino Cominato, Bürgermeister von Casale Monferrato, vergleicht. Siehe dazu ebd. 1999, 24.

⁸⁷⁵ Brief Isabellas an Anna d'Alençon, datiert auf den 11. Dezember 1517, ASMn, AG, b. 2997, lib. 35 fol. 8r-v. publiziert bei Prizer 1999, 10, Anm. 1.

⁸⁷⁶ Siehe Kapitel. 4.2.3 „Höfisches Ideal und kriegerische Kraft: Die Camera del Costa für Francesco II.“ dieser Arbeit.

Schwiegertochter Lucrezia in Ferrara vor, indem er berühmte Dichter an seinen Hof holte und Literatur förderte. Dabei entwickelte sich eine neue Gattung von Humanisten, die nicht allein von ihren Werken lebten, sondern aufgrund ihres adligen Hintergrundes als Diplomaten oder Provinzgouverneure tätig waren und ihre Herrscher durch Verse in *volgare* huldigten. Zu ihnen gehörten unter der Regentschaft Ercoles Matteo Boiardo, Neffe des Vespasiano Strozzi, ebenfalls Humanist am Hofe Ercoles, Ariost und Niccolò da Correggio.⁸⁷⁷ Boiardo schuf im Dienst Ercoles 1476 sein berühmtestes Werk, den *Orlando Innamorato*, auf den später Ariosts *Orlando Furioso* basierte.⁸⁷⁸ Beide Werke idealisieren das höfisch ritterliche Idealbild des Herrschers.⁸⁷⁹ In *Volgare* geschrieben dienten sie einerseits dem Vergnügen der Este, andererseits ihrer Verherrlichung. Ritterlicher Epos wurde gepaart mit höfischer Liebeslyrik und kulminierte schließlich im *Orlando Furioso* in der Verherrlichung der Dynastie der Este.⁸⁸⁰ Auch degli Arientis *de triumphis religionis*, ein Panegyrikum für Ercole, galt der Huldigung der Tugenden Ercoles und diente der Legitimation seiner Herrschaft.⁸⁸¹ Alfonso war hingegen kein besonderer Förderer der Literatur, so galt er in Gelehrtenkreisen als ungebildet und raubeinig.⁸⁸² Auch Francesco förderte die Dichtkunst nicht. Das mag vielleicht auch damit zusammenhängen, dass er sich selbst oft auf dem Schlachtfeld behaupten musste und sich überdies längere Zeit in Gefangenschaft befand. Die großen Literaturmäzeninnen waren vor allem Lucrezia und Isabella; die für Eleonora entstandenen Traktate von Goggio und Cornazzano sind in Analogie zu Arientis *de triumphis religionis* als Panegyrikum und Huldigung der Regentin zu verstehen, auch wenn ihr Inhalt und das darin vermittelte Frauenverständnis für die damalige Zeit sehr progressiv waren.⁸⁸³ Lucrezia hingegen umgab sich während ihrer Regentschaft mit mehreren Humanisten; Ariost, der

⁸⁷⁷ Siehe dazu Ferino-Pagden 1994, 26 und Gundersheimer 1973, 222f.

⁸⁷⁸ Boiardo wurde nach dem Tod seiner Eltern am Hofe Ercoles erzogen. Zu Boiardo siehe Gardner 1904, 468f. Sein Werk *Orlando Innamorato* konnte er nicht vollenden, da er frühzeitig, wahrscheinlich durch Vergiftung, starb. Den *Orlando Furioso* widmete Ariost, der von Alfonso d'Este gefördert wurde, dessen Bruder Kardinal Ippolito d'Este als Fortsetzung des unvollendeten Werks des Boiardo. Dazu ebd. 1904, 468f. Zum *Orlando Innamorato* siehe die Ausgabe von 1987.

⁸⁷⁹ Venturi 2004a, 33f.

⁸⁸⁰ Siehe Ariost, *Orlando Furioso*, III, 51, 7f. Diese Verse stilisieren Alfonso und Ippolito d'Este zum Idealbild des Regenten, der seinem Volk Sicherheit bietet und dessen Herrschaft himmlische Zustände auf Erden zur Folge habe.

⁸⁸¹ Siehe dazu Kapitel 4.4.1 Exkurs: „Giovanni Sabadino degli Arientis *Hommage an Ercole I.: de triumphis religionis*“ dieser Arbeit.

⁸⁸² Siehe dazu Bayer 1998, 27f. So galt der Herzog als ungehobelt. Isabella d'Este beschwerte sich über sein raues Verhalten während eines Hofzeremoniells, in dem er gegenüber einer Dame aufdringlich geworden sein soll. So berichtet zumindest Catalano 1930, 470.

⁸⁸³ Zu den Traktaten Goggios und Cornazzanos für Eleonora von Aragon siehe Kapitel 6.1 „Die Frau über dem Manne: Bartolomeo Goggios *De laudibus mulierum* und Antonio Cornazzanos *del modo di regere e di regnare* für Eleonora von Aragon“ dieser Arbeit.

1507 im Dienste ihres Mannes trat, hatte ihr bereits anlässlich ihrer Hochzeit mit Alfonso das *Epithalamium* gewidmet, einen in Latein verfassten Dialog zwischen Römern, die über den Verlust der Papsttochter für Rom und den Gewinn für die Ferrareser sinnieren.⁸⁸⁴ Das Traktat ist als politische Propaganda zu verstehen, um die Papsttochter am Hofe Ferraras zu etablieren. Auch im *Orlando furioso* widmet ihr der Dichter sechs Zeilen und lobt sie als „*la beltà, la virtù, la fama onesta e la fortuna crescerà*“.⁸⁸⁵ Ercole Strozzi war ein enger Vertrauter Lucrezias, sein plötzlicher Tod in den Gassen Ferraras wird in der Forschung oft als Auftragsmord Alfonsos stilisiert, der ein Verhältnis zwischen dem Humanisten und seiner Frau vermutete.⁸⁸⁶ Strozzi widmete der Herzogin die nach seinem Tod 1513 veröffentlichten und mit seinem Vater Tito Vespasiano verfassten Lyrikband *Strozii poetae pater et filius in aedibus Aldi et Andreae Asulani Soce-ri*, das ein Gedicht beinhaltet, welches der *Divam Lucretiam Borgiam Ferrariae Ducem* huldigt.⁸⁸⁷ Der bekannteste Dichter in Lucrezias Umfeld bleibt jedoch Pietro Bembo, der Lucrezia 1505 sein berühmtes Werk *Gli Asolani* widmete.⁸⁸⁸ Es handelt sich dabei um einen philosophischen Dialog über die Liebe zwischen der Königin von Zypern Caterina Cornaro, drei jungen Männern und drei weiteren jungen Damen. Anlässlich der Hochzeit einer Adligen debattiert die Gruppe über das Wesen der wahren Liebe. Die Gespräche währen drei Tage, an denen jeweils ein Jüngling seine Vorstellung kundtut in der Hoffnung von den Damen Zustimmung zu erhalten. Diskutiert werden das von der Liebe verursachte Leid durch die Begierde, die Interpretation der Liebe als göttliche Kraft, welche die Liebenden erfüllt, und letzten Endes eine Kombination aus beiden, die

⁸⁸⁴ Siehe dazu den Aufsatz von Montanari 2010, 19-30, bsd. 20ff. Das *Epithalamium* des Ariost wurde im Sammelband *Opere minori* bei Ariost/Segre 1954, 109-118 sowie bei Ariost/Santoro 1989, 149-159 in Originalfassung mit italienischer Übersetzung publiziert.

⁸⁸⁵ Ariosto, *Orlando Furioso*, I, 69. Er widmete auch Isabella mehrere Verse, in der er sie als *saggia, pudica* und als *magnanima* bezeichnete. Siehe ebd., *Orlando Furioso*, I, 59. Zu Ariosts Darstellung der Isabella im *Orlando Furioso* siehe den Aufsatz von Regan 2005, 50-69.

⁸⁸⁶ Gestreut wurden diese Gerüchte bereits von Zeitgenossen. So schrieb der bologneser Girolamo Casio in seiner *Cronicha ove si tratta di epithaphi di amore e virtute*, dass „*Hercole Stroci a cui fu dato morte, per haver di Lucretia Borgia scritto*“. Zitiert nach Beltrami 1903, 20 und Laureati 2002, 52f. Es scheint als sei Strozzi mehr mit der Beschaffung edler Stoffe für Lucrezia beschäftigt gewesen, als in ihren Diensten zu dichten. Die Spesenbücher weisen darauf hin, dass er fast ausschließlich als Mittelsmann zum Einkauf von Textilien für Lucrezia beschäftigt war. Siehe Beltrami 1903, 20.

⁸⁸⁷ Strozzi's Gedicht umfasst fol. 14r-30 v. Diese Arbeit zitiert hierbei die Pariser Fassung von 1530 (Strozzi 1530). Zum Verhältnis zwischen Lucrezia und Strozzi siehe auch Laureati 2002, 53f. Freundschaftlich verbunden war die Herzogin auch mit Gian Giorgio Trissino. Dies belegt eine erhaltene Korrespondenz, in der sie den Humanisten um Rat bezüglich eines geeigneten Rhetorik-Lehrers für ihren Sohn bittet, und ihn in einem weiteren Brief selbst fragt, ob er die Unterrichtung Alfonso II. übernehmen könne. In diesen Briefen tituliert sie Trissino als *amico carissimo*. Siehe ebd. 2002, 54f.

⁸⁸⁸ Zu den *Asolani* für Lucrezia Borgia ist immer noch maßgebend der Aufsatz von Clough 1969, 16-45. Die Korrespondenz wurde zuletzt von Raboni¹⁹⁸⁹2002 publiziert.

in der platonischen (geistigen) Liebe ihre höchste Reinheit findet.⁸⁸⁹ Diese Interpretation entspricht ganz dem Lebensmotto Lucrezias, die sich als tugendhafte Herrscherin darstellen wollte.

Mehrmals wurde in der Forschung die Vermutung aufgestellt, dass Bembo und die Herzogin eine Affäre gehabt hätten.⁸⁹⁰ Die erhaltene Korrespondenz wirft in der Tat Fragen auf; zwar sind nur Bembos Briefe an Lucrezia erhalten geblieben, doch diese wirken sehr vertraut und teilweise leidenschaftlich. Auch benutzt er das in einem Brief angekündigte Pseudonym FF, dessen Dechiffrierung bis heute Schwierigkeiten bereitet. Erst ab 1505 unterzeichnet Bembo erneut mit seinem richtigen Namen, die Korrespondenz wirkt nun vielmehr distanziert und sachlich. Da Bembo die Briefe allerdings 1505 selbst publizierte, muss berechtigter Weise die Frage gestellt werden, ob es sich bei seinen Schriftstücken nicht um eine Art höfische Minnelyrik handeln könnte, die von Anfang an zur Veröffentlichung gedacht war.

Das literarische Interesse der drei Regentinnen lässt sich besonders gut am Inhalt ihrer Bibliotheken nachvollziehen: Während Eleonora und Lucrezia bis auf einige wenige Ausnahmen fast ausschließlich liturgische Werke besaßen, interessierte sich Isabella für Dante, Petrarca und Boccaccio.⁸⁹¹

Isabella förderte ebenfalls Humanisten an ihrem Hofe, ihr Augenmerk lag jedoch hauptsächlich auf der Ausgestaltung ihres Studiolo. Paride de Ceresara hatte die *Istoria* für Costas *Kampf der Keuschheit gegen die Wollust* (**Kat. Nr. 1.2.B.8**) für Isabella verfasst; welcher Dichter für die anderen Textgrundlagen ihrer Gemälde verantwortlich war,

⁸⁸⁹ Mit der letzten Darlegung der Lösung der Liebesfrage stellt sich Bembo in die Tradition des Renaissance-Neoplatonismus, den im 15. Jahrhundert Marsilio Ficino und Giovanni Pico della Mirandola propagiert hatten. Sprachlich lehnt er sich eng an sein Vorbild Petrarca an. Siehe dazu Bembo/Rumpf 1992, 233.

⁸⁹⁰ Zuletzt Kidwell 2004, 96.

⁸⁹¹ Zur Bibliothek Eleonoras siehe Bertoni 1903, 229-233. Das Inventar zählt 74 Bände, von denen nur wenige keinen religiösen Inhalt aufweisen, so wie etwa ein Text von Plinius d. Ä. (Nr.1), einige französische Bände (Nr. 54, Nr. 60 und Nr. 69) sowie die zwei Traktate von Cornazzano (Nr. 29) und Goggio (Nr. 61). Lucrezia besaß neben Gebetsbüchern auch einen Band mit spanischen Liedern, ein Philosophiebuch und einen nicht näher erläuterten Kommentar eines Textes von Dante. Mit großer Wahrscheinlichkeit handelte es sich dabei um sein bekanntestes Werk die *Divina Commedia*. Insgesamt werden im Bücherinventar nur 14 Bände aufgelistet. Zum Buchinventar Lucrezias Polifilio 1903, 105f. Isabella besaß laut Inventarliste 133 Bücher, von denen nur neun religiösen Inhalts waren. Siehe dazu Luzio 1903, *la coltura e le relazioni letterarie*, 75-81, *Inventarii di libri*, Nr.15, Nr. 18, Nr. 22, Nr. 65, Nr. 81, Nr. 90, Nr. 122, Nr. 125 und Nr. 126. Bei den anderen Texten handelt es sich um zeitgenössische Traktate oder um klassische Texte wie z. B. von Ovid, Plinius oder aber auch von Petrarca und Dante.

lässt sich aufgrund fehlender Zeugnisse leider nicht mehr rekonstruieren.⁸⁹² Isabella bemühte sich wie in der Malerei auch in der Literatur um Werke berühmter Männer; Equicola, der 1501 die Vorlage für das *Götterfest* (**Kat. Nr. 2.3.B.1**) und *Bacchus und Ariadne* (**Kat. Nr. 2.3.B.6**) von Bellini und Tizian für das Studiolo ihres Bruders Alfonso in Ferrara konzipiert hatte, wurde wohl um 1508 zum Sekretär Isabellas berufen.⁸⁹³ In seiner Rolle als Hofmann und Angestellter machte er der Marchesa nicht nur seine Aufwartung in seinem Traktat *de mulieribus*, in dem er Isabella als schöne und tugendhafte Herrscherin stilisiert, sondern widmete ihr darüber hinaus auch seine um 1509 verfasste Schrift *de natura de amore*.⁸⁹⁴ Nicht unwichtig erscheint dabei der Aspekt, dass Equicolas Werk über den Ursprung der Liebe unmittelbar nach Bembo's *Asolani* für Lucrezia verfasst wurde und mit großer Wahrscheinlichkeit als Antwort darauf zu verstehen ist. Equicolas Traktat unterscheidet sich grundlegend von dem Bembo's: Während letzterer die elegante Variante des Dialoges wählte, entschied sich Equicola für die doch schwerfälligere und veraltete Briefform. Die Veröffentlichung und somit der Zugang zu einem breiten Publikum erfolgte erst im Jahre 1525.⁸⁹⁵ Das Werk ist in sechs Bücher untergliedert: Im ersten Buch fasst Equicola die Theorien über die Liebe der Schriftsteller von Guittone bis Boccaccio zusammen. Es folgen Abhandlungen über die Philosophen Ficino, Pico della Mirandola und Cattani und schließlich finden sich darin die Ausführungen zeitgenössischer Schriftsteller von Bembo bis hin zu Calandra. Wie Bembo, zieht auch Equicola einen roten Faden von den neoplatonischen Theorien über die Liebe hin zur zeitgenössischen Liebeslyrik. Im zweiten Buch untersucht er die Affekte der Liebe, die sich in himmlischer (geistiger) und menschlicher (körperlicher) Zuneigung unterscheiden. Im dritten Buch analysiert er diese Aspekte des Begehrens, während er im vierten Buch die fleischliche, sexuelle Lust erörtert. Der fünfte Band

⁸⁹²Siehe dazu Kapitel 5.1.2.2 „Mantegnas Allegorie *Minerva vertreibt die Laster aus dem Garten der Tugend* und Peruginos *Kampf der Keuschheit gegen die Wollust* für das Studiolo von Isabella d'Este“ dieser Arbeit.

⁸⁹³ Es gibt keinerlei Dokumente und Verträge, die den Dienstantritt Equicolas belegen könnten. Siehe dazu Villa 2006, 44. Zum ersten Mal unterschreibt er einen Brief an Isabella offiziell mit seinem Titel als Lehrer im Jahre 1508. ASMn AG, b. 1242 publiziert bei Villa 2006, 51.

⁸⁹⁴ Equicola arbeitete an einer Vorlage des Textes mit Sicherheit vor seinem Dienstantritt am Hofe Isabellas. Dies geht aus den drei erhaltenen überarbeiteten Versionen hervor, so wird z.B. Ercole d'Este im Prolog als lebend bezeichnet, in der dritten Version hingegen wird sein Tod bedauert. Siehe ebd. 2006, 55, Anm. 4. Zu seinem Traktat *de natura de amore* siehe auch die Publikation von Ricci 2005.

⁸⁹⁵ Die Forschung vermutete, dass es sich bei der in *volgare* verfassten Textedition um eine Übersetzung des Originalmanuskripts aus dem Lateinischen handelte. Ein zeitgenössischer Brief eines gewissen Prudenziolo, der sich selbst als Übersetzer bezeichnete, konnte 1961 durch eine graphologische Untersuchung durch Castagno Equicola selbst zugeschrieben werden. Siehe dazu Castagno 1962, 74-77. Diese von Equicola selbst inszenierte Übersetzung schließt allerdings nicht aus, dass er tatsächlich das Manuskript in einer früheren Version in Latein verfasst hatte.

behandelt die Auswirkungen der sinnlichen, erotischen Begierde und die Tugenden, welche die verliebten Männer benötigen, um das Herz der Angebeteten zu erobern. Equicola befasst sich dann mit der Liebeslyrik bekannter Dichter anhand der von ihm aufgelisteten Modelle. Das letzte Buch widmet sich schließlich dem Sinn der Liebe, die nur in Gott ihre Berechtigung findet. So ist die irdische Liebe vergänglich, man sollte ihr nur in Maßen und niemals nur ihrer selbst willen huldigen. Allein die göttliche geistige Liebe sei die reine und wahre Zuneigung. Equicola bringt enzyklopädieartig alle möglichen Aspekte der Liebe vor, von Astrologie bis hin zu linguistischen Termini analysiert er diese menschliche Regung bis ins Detail. Sowohl Ariost als auch Correggio erheben die platonische Liebe zum obersten Statut eines zu erreichenden Bewusstseinszustandes. Die bereits untersuchten Kunstaufräge machen deutlich, dass beide Regentinnen in der Öffentlichkeit diesem neoplatonischen Ideal zu entsprechen suchten.

Die Traktatliteratur in Cinquecento erklärt die Selbstdarstellung der drei hier behandelten Regentinnen: Während sich Lucrezia in ihren Portraits stets als reine Herrscherin mit offenem Haar abbilden lässt (siehe **Kat. Nr. 1.3.B.2**, **Kat. Nr. 1.3.B.3** und **Kat. Nr. 3.2.A.1**) und dadurch Assoziationen zu einer Jungfrau evoziert, versinnbildlicht die Versoseite der *medaglia dell' amorino bendato* (**Kat. Nr. 1.3.A.2**) mit der Darstellung des mit verbundenen Augen gefesselten Amors den Sieg der Keuschheit über die Wollust, die durch den Myrtenbaum als Symbol der Reinheit ergänzt und überhöht wird.⁸⁹⁶ Isabellas Selbstdarstellung im Sinne der idealen Herrscherin und Mäzenin übertrifft alle bis dato bekannten Bildformeln. Als Königin ihres Studiolo lässt sie sich in Costas Gemälde von Anteros, dem Gott der Liebe⁸⁹⁷ (**Kat. Nr. 1.2.B.9**) als Herrscherin über die Künste krönen. Costas Gemälde kann als Höhepunkt und zugleich als Quintessenz des Studiolo-Programms angesehen werden, in dem Mantegna bereits die Gemälde der himmlischen Venus im *Parnass* (**Kat. Nr. 1.2.B.5**) sowie *Minerva vertreibt die Laster aus dem Garten der Tugend* (**Kat. Nr. 1.2.B.7**) beigetragen hatte. Peruginos *Kampf der Keuschheit gegen die Wollust* (**Kat. Nr. 1.2.B.8**) greift diese Thematik erneut auf und kulmierte schließlich in Costas *Krönung der Isabella* als Personifikation des neoplatonischen Frauenideals (**Kat. Nr. 1.2.B.9**).

⁸⁹⁶ Zur *medaglia dell' amorino bendato* siehe Kapitel 5.1.2.1 „Von platonischer Liebe und einem reinen Herzen: Lucrezias Hervorhebung ihrer Reinheit“ dieser Arbeit. Der besiegte Cupido begegnet auch in Petrarca's „trionfo della castità“ und symbolisiert den Sieg der Keuschheit über die Wollust. Siehe Petrarca, *trionphus pudicizie*, 509-516.

⁸⁹⁷ Von Geisau 1964, KIP, *Anteros*, Sp. 369.

Von Bedeutung ist ebenso, dass beide Frauen in der Erfüllung ihrer Geschlechterrolle in Konkurrenz getreten zu sein scheinen, so warb Lucrezia Isabellas Komponisten Tromboncino ab und Correggio verfasste kurz nach Ariosts *Gli Asolani* für Lucrezia das Traktat *de natura de amore* als Reaktion auf das zuvor publizierte Werk seines Gegenspielers. Eleonoras Geschlechterrollenverständnis weicht einerseits stark von dem ihrer Tochter ab, andererseits legt es die Weichen für Isabellas Selbstbildnis. Die ihr gewidmeten Schriften Bartolomeo Goggios *De laudibus mulierum* und Antonio Cornazzanos *Del modo di regere e di regnare*⁸⁹⁸ werten das Rollenbild der Frau gegenüber dem Manne auf und ermöglichen ihr durch ihre Kunstaufträge für das Studiolo in bis dato männliches Terrain vorzudringen. Dies konnte ihr jedoch nur gelingen, in dem sie sich an die Ideale der Zeit anpasste und somit diese in ihrer vollendetsten Form zu verkörpern suchte.

5.3.2 Die Thematik berühmter Frauen

Im Folgendem sollen nach einem kurzen Überblick der Entwicklungsgenese der Thematik der berühmten Frauen basierend auf den literarischen Grundlagentexten von den Anfängen bis zum Quattrocento, die Exempla untersucht werden, die Eleonora von Aragon und Isabella d'Este für die Ausstattung ihrer Räumlichkeiten und Programme wählten. Dabei soll das Hauptaugenmerk auf Aussage und Funktion der Bilder hinsichtlich der Diskrepanz zwischen dem höfischen Bildungsideal und den privaten Ambitionen gelegt werden.

5.3.2.1 Exkurs: *Neuf preux und neuf preuses, Boccaccios de claris mulieribus und Petrarca*

Seit der Antike wurden heldenhafte Männer in Literatur und Kunst gefeiert. Der Inbegriff männlicher Stärke und Vollendung waren Krieger und Herrscher, die sich auf dem Schlachtfeld oder im Gefecht militärischen Ruhm durch Tapferkeit, körperlichen Ein-

⁸⁹⁸ Siehe Kapitel 6.1 „Die Frau über dem Manne: Bartolomeo Goggios *De laudibus mulierum* und Antonio Cornazzanos *Del modo di regere e di regnare* für Eleonora von Aragon“ dieser Arbeit.

satz, Furchtlosigkeit und geistiges Geschick erkämpften. Insbesondere im Mittelalter gibt es zahlreiche Darstellungen von bewaffneten und triumphierenden Herrschern in Wand-, Tafel- und Buchmalerei und Skulptur.⁸⁹⁹ Ihnen an Ruhm und Ehre gleichgestellt waren Philosophen, Dichter und Denker, die nicht durch körperliche Stärke, sondern durch geistige Begabungen ihre Zeitgenossen übertrafen.⁹⁰⁰

Anlehnung fanden die Zyklen berühmter Männer in dem eng an den ritterlich-höfischen Themenkreis geknüpften Topos der *neuf preux* und deren Pendant der *neuf preuses*, die einem kanonisch festgelegten Sujet folgten. In der Versromanze *Les Voeux du Paon*, um 1312/13 entstanden, nennt der lothringische Dichter Jacques de Longuyon zum ersten Mal die neun Helden der Weltgeschichte.⁹⁰¹ Die Zusammensetzung aus mythologischen und historischen Figuren folgt der heilsgeschichtlichen Kirchenlehre und repräsentiert eine stellvertretende Auswahl der beliebtesten Helden des höfischen Publikums: Jeweils drei Helden repräsentieren eine Glaubensgruppe: Die antiken Figuren Hektor, Alexander und Caesar versinnbildlichen die Heiden; die Juden werden von Joshua, David und Judas Makkabäus angeführt, während Artus, Karl der Große und Gottfried von Bouillon die Christen symbolisieren.⁹⁰² Im 14. Jh. wird die Thematik der *neuf preux* als Bestandteil von Dekorationsprogrammen in Schlössern, Burgen, städtischen Adelssitzen und als plastischer Fassadenschmuck immer wieder aufgegriffen.⁹⁰³

⁸⁹⁹ Joost-Gaugier 1985, 57-74.

⁹⁰⁰ Zu Dichter- und Philosophenportraits als Ausstattungsprgrammen in der Antike siehe die Abhandlung von Lorenz 1965. Diese waren besonders als Ausstattungsthematik von Bibliotheken und Privatvillen sehr beliebt.

⁹⁰¹ Das französische Epos war für den Bischof von Lüttich, Thiebaut de Bar, entstanden und folgte dem eschatologischen Kanon. Das gesamte Epos in edierter Fassung in französischem Original und englischer Übersetzung publiziert von Ritchie 1921-1929 in 3 Bänden. Zu dem Versroman als Ursprung der Heldenzyklen siehe auch Schroeder 1971, 41ff.

⁹⁰² Die drei Gruppen lassen sich der christlichen Heilslehre der „*ante legem*“, „*sub lege*“ und „*sub gratia*“ zuordnen und weisen somit auf den heilsgeschichtlichen Prozess der Geschichte nach kirchlichem Kanon hin. Dieser Aspekt wurde besonders anschaulich von Hansmann 1993, 37 hervorgehoben. Siehe dazu auch die eschatologischen Untersuchungen von Grundmann 1965, 424f. und Löwith 1953, 157f.

Zum Bekanntheitsgrad und der Popularität der gewählten Figuren siehe Schroeder 1971, 60-55, der die literarischen Vorlagen im Einzelnen aufführt. Die französische Versromanze wurde fast in alle europäischen Sprachen und ins Lateinische übersetzt und fand somit Eingang in den Niederlanden, Deutschland, England und Italien. Siehe ebd. 1971, 42.

⁹⁰³ So etwa die Wandmalereien von Schloss Lochstaedter, der Burg Runkelstein bei Bozen, das Lüneburger Rathaus oder aber die Plastiken an den Seiten der acht Festungstürme das Château de Pierrefonds (Oise). Ausführlich dazu: Ebd. 1971, 104ff. In Italien fand der Typus der *neuf preux* in den darstellenden Künsten erst im Quattrocento seinen Einzug. Bei einer der frühesten, jedoch modifizierten, Darstellungen handelt es sich um den 1391 im Palazzo Datini in Prato entstandenen Zyklus, der sich über vier Lünetten erstreckte, wovon heute nur noch eine mit vier Figuren erhalten ist. Insgesamt bestand der Zyklus laut Überlieferungen jedoch nicht aus neun, sondern aus 14 männlichen Figuren, so dass es unklar bleiben muss, wie eng sich der Zyklus an der originalen Vorlage orientierte. Siehe dazu Mode 1970, 191ff. Zitiert nach Hansmann 1993, 41.

Fast ein Jahrhundert später als die *neuf preux* entstand, ebenfalls in Frankreich, nach der literarischen Vorlage der allegorischen Romanze des *Chevalier errant*⁹⁰⁴ der Typus der *neuf preuses*, den weiblichen Gegenstücken zu den berühmten Männern. Es handelt sich dabei um neun Frauen aus Mythologie und Antike, die als Kriegerinnen und Herrscherinnen in die Geschichte eingingen. Diese Frauen stehen den männlichen Helden gleichberechtigt als Äquivalente gegenüber und ordnen sich ihnen nicht unter. Die Folge umfasst Deiphille, die an der Eroberung Thebens beteiligt war, die Amazonenkönigin Synoppe, Hippolite und Menalyppe, Anführerinnen des Amazonenheeres, Semiramis, Königin von Bayblon, die Amazonenkönigin Lampheto, die Königin der Skythen Tamyris, Teuca, die Königin der Illyrer und die Amazonenkönigin Penthesilea.⁹⁰⁵ Diese weiblichen Figuren lassen sich im Gegensatz zu ihren männlichen Pendants nicht in Triaden klassifizieren; sie alle stammen aus der Antike und gehören somit allein der Gruppe der Heiden an. Ihre Funktion ist keine heilsgeschichtliche, auch kulminiert ihr Ausdruck nicht im Herrscherinnenideal. Vielmehr werden ihre militärischen Stärken, ihre kriegerischen Leistungen hervorgehoben, gänzlich untypische Eigenschaften einer Frau. Sie sind das weibliche Abbild ihrer männlichen Gegenstücke. Amazonen avancierten als Inbegriff weiblicher Keuschheit und Tugend gegen die ehebrecherischen Tendenzen der Männer. Sie wurden als moralisierende Beispiele für Frauen postuliert, wenn es sich um die Bewahrung der Jungfräulichkeit vor der Ehe oder aber der Treue in der Ehe handelte.⁹⁰⁶

Zyklen berühmter Frauen waren überaus selten und bis auf einige wenige Ausnahmen immer in Verbindung mit Zyklen berühmter Männer vertreten.⁹⁰⁷ Der erste und einzige erhaltene monumentale Zyklus, in dem sowohl die neun Helden als auch die neun Hel-

Es scheint keinen direkten Zusammenhang zwischen dem in Italien des Tre- und Quattrocento entstandenen Typus der *uomini famosi* und den *neuf preux* gegeben zu haben. Vielmehr entwickelten sich beide Darstellungsformen parallel nebeneinander. Zur Diskussion siehe Hansmann 1993, 41, Anm. 61. Besonders Prinz 1971, 19 und Boecker-Dursch 1973, 31 begreifen die *uomini famosi* Zyklen als Abwandlung der *neuf preux*. Dennoch scheint kein Abhängigkeitsverhältnis entstanden zu sein, unterwerfen sich die *uomini famosi* Zyklen keinem allgemeinen Kanon, sondern variieren je nach Auftraggeber wie es im Folgenden noch gezeigt werden wird.

⁹⁰⁴ Verfasser des *Chevalier errant* war Tommaso III. Ausführlich dazu siehe Schroeder 1971, 71, D'Ancona 1905, 96 und Romano 1992, 1 ff.

⁹⁰⁵ Siehe dazu die Untersuchungen von Sedlacek 1997, 11ff., die Darstellungen der *neuf preuses* in Skulptur und Wand- und Buchmalerei in Frankreich, England und Italien behandelt.

⁹⁰⁶ Der Aspekt der Reinheit und Tugend der Amazonen als leuchtende Vorbilder für Frauen wird u.a. im Roman *le roman de Troie* des Benoît de Sainte Maure aus dem 12. Jh. verherrlicht. Maure, *Le roman de Troie*, 1908, Bd. V, 23302-25569 und Sedlacek 1997, 41ff.

⁹⁰⁷ Die Ausnahme bildet die Skulpturengruppe der *preuses* von Ferté-Milon (um 1400), die die Fassaden des Châteaus schmückte. Die scheinbar allein dargestellten Heldinnen haben ihr Pendant in den Skulpturen der *preux* von Château Pierrefonds, das im Auftrag des gleichen Bauherren um 1396 errichtet wurde. Ebd. 1997, 81-90.

dinnen dargestellt waren, wurde vom illegitimen Sohn des Autors des *Chevalier errant*, Valerano di Saluzzo, in der *Sala Baronale* im *Castello della Manta* in Auftrag gegeben.⁹⁰⁸ Valerano, der 1416 die Herrschaft antrat, nutzte die literarische Vorlage seines Vaters, um den Zyklus der neun Helden und Heldinnen ausmalen zu lassen. Seine Stiefmutter und Witwe Tommaso III., Marguerite de Roucy, beanspruchte die Folge der neuen Heldinnen als weibliche Ahnengalerie.⁹⁰⁹ Der Entstehungszeitpunkt der Fresken und der ausführende Künstler sind unbekannt, doch wird in der Forschung ein Zeitraum zwischen 1411 und 1420 angenommen.⁹¹⁰ Die neun Helden beginnen an der Schmalseite des Raumes seitlich des Kamins und gehen dann auf die Längsseite des Saales über. Auf der rechten Seitenwand ist eine Kreuzigung dargestellt, die Längswand, in der sich die zwei Eingänge zum Saal befinden, wird von der Darstellung eines Jungbrunnens geziert.⁹¹¹ Nebeneinander auf einer Wiese aufgereiht und jeweils durch einen Baum getrennt, sind die Helden und die Heldinnen nach Geschlechtern angeordnet. Sie alle tragen kostbare Gewänder. Die Fresken von *La Manta* sind deshalb von großem Interesse, weil sie die Geschlechterbeziehungen um 1400 widerspiegeln. Während die Männer durch individuelle Gesichtszüge und differenzierende Altersgruppen charakterisiert werden, stellen sie aktive Akteure dar, deren Inschriften in der Ich-Form verfasst sind. Die neun Heldinnen hingegen entsprechen einem weiblichen Schönheitsideal, ihre beigefügten Tituli sind in der dritten Person formuliert. Sie spiegeln das höfische Ideal wider und stehen fernab von Historie und gesellschaftlichen Strukturen, wie sie die Männer symbolisieren.⁹¹² Der Thronsaal im *Castello della Manta* fungiert somit als höfischer Gesellschaftsspiegel, als Mikrokosmos des piemontesischen Staates.⁹¹³ Der uneheliche Sohn ohne Nachkommen lässt in dem Thronsaal eine ruhmreiche Genealogie abbilden, in die er sich einreihen und seine Herrschaft legitimieren kann. Das Paar Hector und Penthesilea schlagen den Bogen zur realen Welt, sie sind als Allusion auf das herrschende Paar Valerano und seine Frau Clementia Provano zu verstehen. Während in Homers *Ilias* die Liebe des Paares zum Scheitern verurteilt war, wird diese in den Fres-

⁹⁰⁸ Unbekannter Künstler, Neun gute Helden und Heldinnen, Fresko, 1411-120, Manta, Castello della Manta [Abbildung bei Romano 1992, Tafel III].

⁹⁰⁹ Sedlacek 1997, 77-80, 100. Zusammen mit seiner Stiefmutter erhielt er die Vormundschaft über seinen noch unmündigen Stiefbruder Ludovico. Siehe Provero 1992, 24.

⁹¹⁰ Passoni 1992, 37ff. Als Künstler werden anonyme piemontesische und französische Maler angenommen. Dazu Sedlacek 1997, 100.

⁹¹¹ Als Vorlage für den Jungbrunnen diente wahrscheinlich eine Miniatur aus dem Codex ms. fr. 146, fol. 42r, der sich in der Nationalbibliothek in Paris befindet. Das Manuskript befand sich im Besitz des Tommaso di Saluzzo. Siehe Meneghetti 1992, 62ff.

⁹¹² Sedlacek 1997, 104 und Wenzel 2005, 31.

⁹¹³ D'Ancona 1905, 98.

ken von La Manta gefeiert.⁹¹⁴ Die *preuses* von La Manta bringen vor allem die Tugenden des Herrscherinnenideals zum Ausdruck. Schönheit, Anmut und Keuschheit stehen hier sehr viel mehr im Vordergrund als der Virago-Aspekt, der im Roman *le Chevalier errant* postuliert wird. Dass es sich hier um kämpfende Frauen handeln soll, wird nur in einem zweiten Moment bei sehr genauer Betrachtung der Figuren angedeutet: Unter den prächtigen Gewändern blitzen teilweise wie bei ihren männlichen Gegenübern Brustpanzer, Armschienen und Harnischhandschuhe hervor.

Um 1470 entwickelt sich in Süddeutschland eine zweite Linie der neun Heldinnen, die sich bewusst von den kriegerisch-männlichen Eigenschaften abwendet hin zu einem heilgeschichtlichen christlichen Ideal. Die drei weiblichen Triaden umfassen nun die Heidinnen Lucretia, Vetrulia und Virginia, die Jüdinnen Esther, Judith und Jael, so wie die drei christlichen Heiligen Helena, Brigitta und Elisabeth.⁹¹⁵ Der neue Frauentypus symbolisiert ganz bewusst *drei gut haidin, drei gut iudin, drei gut kristin*⁹¹⁶ und gipfelt in den bürgerlich-christlichen Wertvorstellungen von Moral und Tugend.⁹¹⁷ Dieser neue Typus der drei Christinnen personifiziert die weiblichen Tugenden der *Caritas, Virtus* und *Sanctitas*.⁹¹⁸

Unabhängig von den *neuf preux* und den *neuf preuses* entwickelt sich im Tre- und Quattrocento in Italien die Thematik der *uomini famosi* als Ausstattungsprogramm für herrschaftliche Repräsentationsräume. Dabei entfaltete sich ein selbständiger Typus, gab es doch nur unzureichende Überlieferungen aus der antiken Kunst. Auch gibt es keine direkte Entwicklung von den epischen ritterlich-höfischen Vorgängern zu den berühmten Männern, die in Italien immer mehr an Bedeutung gewannen.⁹¹⁹ Vielmehr entstanden beide Bildtypen parallel nebeneinander. Die *uomini famosi* Zyklen unterwerfen sich keinem allgemeinen Kanon, wie etwa die *neuf preux*, sondern variieren je nach Auftraggeber. Die Figuren können sowohl der Geschichte, der Mythologie oder aber auch der Literatur entnommen sein.

⁹¹⁴ Ebd. 1905, 192.

⁹¹⁵ Die früheste Erwähnung des strukturierten Kanons findet sich in einem Wappenbuch aus dem Jahre 1470. Siehe dazu Schroeder 1971, 174.

⁹¹⁶ Ebd. 1971, 174.

⁹¹⁷ Boecker-Dursch 1973, 11ff.

⁹¹⁸ Hoppe 2012, 209.

⁹¹⁹ Wie bereits aufgezeigt wurde, ist die Frage nach der Abhängigkeit der *uomini famosi* von den *neuf preux* in der Forschung bisher kontrovers behandelt worden.

Prototypisch für Darstellungen der *viri illustri* können die um 1370 von Francesco Carrara in Auftrag gegebenen Fresken für seinen Palazzo in Padua gelten,⁹²⁰ die in unmittelbarer Abhängigkeit von Petrarcas Sammelbiographie *De viris illustribus* entstanden.⁹²¹ Carrara selbst beauftragte Petrarca, eine Auswahl bedeutender Personen, deren Bildnisse die Wände der *sala illustrum viorum* schmücken sollten, zu küren und so traf Petrarca eine Auswahl von 33 Männern der römischen Geschichte von Romulus bis Trajan, die die Längswände des Saales schmücken sollten. Darüber hinaus wählte er als Gegensatz zu den römischen Helden die Griechen Alexander und Phyrus sowie Hannibal. Der Zyklus und die Sammelvita wurden erst nach Petrarcas Tod durch seinen Schüler Lombardo della Seta 1379 vollendet. Der Freskenzyklus ist heute nicht mehr in seiner originalen Form erhalten. Abgesehen von den später hinzugefügten und veränderten Bildnissen des Dichters und seines Schülers, fielen die Bilder der anderen berühmten Männer um 1500 einer Zerstörung zum Opfer und wurden erst um 1540 wiederhergestellt.⁹²² Petrarca selbst erläutert, dass er herausragende Vertreter der *vita activa* wählte, die sich politisch aber auch militärisch verdient gemacht haben. Sowohl Dichter als auch Philosophen habe er dabei bewusst ausgeklammert.⁹²³ Auch Frauen finden keine Beachtung in solchen Zyklen, vielmehr entwickelt sich ein Typus der *uomini famosi*, wie z.B. in der Anticappella im Palazzo Pubblico in Siena (1413) oder in der von Ghirlandaio freskierten *Sala dei Gigli* im Palazzo Vecchio in Florenz (1482-1485), der historische Persönlichkeiten aus der Antike mit religiöser Ikonographie vereint.⁹²⁴

Bei dem frühesten Zyklus berühmter Männer in Kombination mit Frauendarstellungen handelt es sich um die zwischen 1309 und 1343, der Regierungszeit des vermeintlichen Auftraggebers König Robert von Anjou, entstandenen Fresken in der *sala grande* im *Castelnuovo* in Neapel. Von dem Zyklus haben sich keinerlei Reste erhalten, sie wurden bereits während der Regierungsperiode von Alfons V. von Aragon (1416-1458) zerstört. Umstritten ist auch die durch Ghiberti und Vasari zugeschriebene Autorschaft Giotto's,

⁹²⁰ Zu den paduaner Fresken siehe Mommsen 1952, 95-116, Hansmann1993, 44-50, Donato 1985, 103-124.

⁹²¹ Zur komplizierten Genese von Petrarcas Sammelbiographie siehe Boecker-Dursch 1973, 74ff.

⁹²² Der Maler des ursprünglichen Zyklus ist leider nicht mit Sicherheit überliefert; es kommen sowohl Ottaviano di Brescia und Altichiero als auch Jacopo Avanzo und Guariento di Padova in Frage. Mit der Wiederherstellung wurde Domenico Campagnola beauftragt. Mommsen 1952, 101f.

⁹²³ „Nihil ibi de medicis enc de poetis quidem aut philosophis agitur, sed de his tantum, qui bellis virtutibus aut magno rei publicae studio floruerunt et praeclaram rerum gestarum consecuti sunt.“ Zitiert nach Hansmann1993, 47, Anm. 84.

⁹²⁴ Donato 1985, 133-148; Hansmann 1993, 50-64.

dessen Aufenthalt in Neapel durch keinerlei Dokumente nachweisbar ist.⁹²⁵ Trotz der Zerstörung der Fresken kann man aufgrund von neun erhaltenen Sonetten in sechs verschiedenen Manuskripten die dargestellten Personen identifizieren, da sie der Dichter im Anblick der Fresken verfasst haben soll.⁹²⁶ Neben dem Aspekt, dass es sich bei dem Zyklus um das früheste Beispiel handelt, ist ebenso von Bedeutung, dass sieben der neun abgebildeten Männer von einem weiblichen Gegenstück flankiert wurden. Abgesehen von den allein dargestellten Alexander und Caesar, die auf der Stirnseite des Raumes den Eingang als Vertreter der historischen Antike flankierten, setzten sich die Reihe aus den parallel zueinander angeordneten Paaren Salomon und einer nicht identifizierbaren weiblichen Person, Hektor und Penthesilea, Aeneas und Dido, Achilles und Polyxena, Paris und Helena, Herkules und Deianira, sowie Samson und der namentlich nicht genannten Delilah zusammen.⁹²⁷ Die dargestellte Folge wurde in der Forschung kontrovers behandelt: Von einer politischen Aussagekraft der Serie als Hinweis auf die neapolitanische Thronbesteigung Johanna I. von Neapel über eine symbolische Ahnenreihe zur Heroisierung der Frauen bis hin zu moralisierenden Negativbeispielen, die den Männern den Untergang brachten, wurden von der Forschung mehrere Aspekte in Betracht gezogen.⁹²⁸ Gewiss kulminieren die dargestellten Frauen nicht alle auf eine gemeinsame Aussage des Programms hin; sind Delilah und Deianira negativ konnotiert, da sie ihren Männern den Tod brachten, so verloren Penthesilea und Polyxena ihr Le-

⁹²⁵ In der Forschung wurde die von Ghiberti postulierte Urheberschaft Giotto's der Incoronata-Fresken in Frage gestellt. Siehe dazu ebd. 1993, 33ff. und Burckhardt 2000, 270ff.; 367, Anm. 40.

⁹²⁶ So heißt es im Codex Laurentiano – Rediano 184, fol. 124 A über den Autor: „*Il quale essendo nella sala del Re a Napoli vide dipinti questi famosi huomini. E lui fè a ciascuno il suo sonetto chome qui apresso*“. [„Er (der Autor) befand sich im Saal des Königs von Neapel und sah die gemalten berühmten Männer. Und über jeden von ihnen komponierte er ein Sonett, wie es nun folgt.“] Vgl. De Blasiis 1900, 65. Zitiert und übersetzt nach Hansmann 1993, 33, Anm. 20.

⁹²⁷ Wenzel hat darauf hingewiesen, dass es sich bei dem neapolitanischen Programm um eine frühe italienische Weibermacht- bzw. Minnesklaven-Thematik handelt, die ihren Ursprung im Alten und Neuen Testament sowie in der Mythologie und Antike findet. Dabei handelt es sich um Männer und Frauen, die sich von der Liebe, meist durch Weiberlisten, betören ließen. Aus dem Alten Testament entstammen die Figuren Absalom, Adam und Eva, Bathseba, Jael und Sisara, Judith und Holofernes. Dem Neuen Testament entnommen sind Salome und Herodes. Aus der Antike wählte man Achilles, Aristoteles und Phyllis, Dido, Pryamus und Thisbe. Siehe dazu Wenzel 2005, 24f. und Vizkelety 1971, 269f. Den Opfern der sog. *Weiberlisten* gehörten die Paare Adam und Eva, Samson und Delilah, David und Bathseba, Loth mit seinen Töchtern und Salomon mit seiner Frau, Aristoteles und Phyllis, Holofernes und Judith so wie Sisera und Jael an. Die Weiberlisten spiegelten mehrere Nuancen von gutem bis hin zu böartigem Geschick der Frauen wider. Bei einer negativen Konnotation der Weiberlisten wurde die Frau immer auf ihre Rolle der Verführerin reduziert. Siehe Baumgärtel 1995, 154.

⁹²⁸ Siehe dazu Joost-Gaugier 1980, 317f.; sie begreift den Zyklus als Anomalie einer weiblichen Thronfolge; Boecker-Dursch 1973, 100 und Baumgärtel 1995, 141 sehen in der Reihe eine historische Herleitung der neapolitanischen Regierung während sie den Aspekt einer Heroisierung des weiblichen Geschlechts negieren, was Wenzel wiederum als Voraussetzung für eine politische Deutung versteht. Dazu Wenzel 2005, 25, Anm. 52. Hansmann 1993, 35 hingegen interpretiert die Frauen allesamt als Negativbeispiele und sieht in dem Programm den Ausdruck der moralisierenden Abwertung der Frauen.

ben, Dido beging Selbstmord aufgrund ihrer verschmähten Liebe zu Aeneas und Helena war Auslöser für den Trojanischen Krieg.⁹²⁹

Die neapolitanischen Fresken sind auch deshalb von großer Bedeutung, da Boccaccio seine Jugend in Neapel verbrachte und er Zugang zum Hof Robert von Anjou hatte, wo er die Fresken mit Sicherheit gesehen hatte. Fest steht, dass Boccaccio sein Werk *De claris mulieribus* ursprünglich Johanna I. Königin von Neapel widmen wollte, es später jedoch der Schwester des Kanzlers von Neapel, Andrea Accaiuli, zudachte.⁹³⁰ Boccaccios chronologisch angelegtes Werk umfasst exemplarisch 106 Viten berühmter Frauen von der Antike bis zum Mittelalter. Durch Darlegung ihrer guten, aber auch schlechten Taten besaß das Werk moralisierenden Charakter. Nach dem Muster mittelalterlicher Typologie entwickelt Boccaccio einen Moralkodex mit einem römisch-heidnisch geprägten Frauenbild und so ist das Werk nicht allein ein Frauenbuch, sondern vor allem auch eine Kritik an der Gesellschaft.⁹³¹ Die Mehrzahl negativer Frauenportraits hat die Genderforschung mehrmals aufgegriffen und die misogynen Neigung Boccaccios hervorgehoben.⁹³² Dieses Werk muss man allerdings als Spiegel der Gesellschaft im 14. Jahrhundert betrachten, in der die Geschlechterrollen klar definiert waren. Jede Abkehr vom traditionellen männlichen und weiblichen Rollenbild wird von Boccaccio streng getadelt. Sowohl Penthesilea, die in Neapel dargestellt war, wie sie im Harnisch *et militari, non muliribi, ritu currus et equos ascendere*⁹³³ dem Gegner das Fürchten lehrte und verweichlichte Männer wie *lepores galeatos*⁹³⁴ aussehen ließ, als auch die Päpstin Johanna, die als Mann verkleidet, alle Kardinäle zu Narren degradierte, bezeichnet Boc-

⁹²⁹ Dido selbst wurde im Trecento sowohl eine negative als auch eine positive Konnotation zuteil: Während Dante sie als Vertreterin des Lasters und der Wollust erhebt, präsentiert sie Boccaccio in seinen Viten Dido als Exempel der Witwenschaft. Wenzel 2005, 25, Anm. 51.

⁹³⁰ Gilbert 1987, 237.

⁹³¹ Bereits die Sprache des Werkes, das in Latein verfasst wurde, deutet darauf hin, dass nur der Adel und auch nur eine begrenzte Anzahl von Frauen das Buch rezipieren konnte.

⁹³² Bereits 1405 verfasste Christine de Pizan *le Livre de la Cité des Dames*, in dem sie sich gegen die Diffamierungen der Frauen seitens der Männer zu Wehr setzen wollte. De Pizan beruft sich zwar nicht ausdrücklich auf die *neuf preuses*, doch bilden sieben der neun Heldinnen den Mittelpunkt ihres Werkes. Zu Christine de Pizan siehe die Abhandlung von Brown-Grant 1999. Dazu auch Sedlacek 1997, 94-99.

In jüngster Vergangenheit haben besonders feministische Strömungen auf Boccaccios Diskriminierung der Frauen hingewiesen. Jordan 1987, 26. konstatiert Boccaccio eine Darstellung von plakativen stereotypischen Frauencharakteren. Zu einer frauenfeindlichen Auslegung von *De claris mulieribus* siehe auch Wayne 1987, 50f. und Robin 1997, 165-187. Eine frauenfeindliche Interpretation bedeutet allerdings nicht, dass Boccaccio grundsätzlich eine misogynen Position bezieht. Boccaccios Frauenbild ist vom höfischen Ideal der Zeit geprägt und muss auch unter diesem Aspekt betrachtet und gewertet werden. Siehe dazu Zimmermann 1987, 227-263.

⁹³³ Boccaccio, *De claris mulieribus*, XXXIII, 1.

⁹³⁴ Ebd., *De claris mulieribus*, XXXIII, 7.

caccio als vom Teufel verführt.⁹³⁵ Die Beispiele sollen als Exempel von Gehorsam und weiblicher Demut dienen und so fordert der Autor in der Widmung Andrea Acciaiuoli auf, die anderen Frauen an Tugend zu übertreffen.⁹³⁶ Delilah ausgeschlossen nimmt Boccaccio alle oben genannten Frauen in seiner Biographiensammlung auf und konnotiert sie mit negativen Eigenschaften.

Als erstes Beispiel eines *uomini famosi* Zyklus mit Darstellungen zeitgenössischer Persönlichkeiten gelten Andrea del Castagnos Fresken in der Villa Carducci in Legnaia (1448-1451).⁹³⁷ Die für einen unbekanntem Bürger geschaffene und in Anlehnung an die *neuf preuses* Zyklen konzipierte Bildfolge umfasst neun Figuren, die jeweils in drei Triaden angeordnet sind: Die erste Triade besteht aus drei berühmten Florentiner Feldherren: Pippo Spano, Farinata degli Uberti und Niccolò Acciaiuoli; die zweite Triade umfasst drei Frauengestalten aus der Antike: Die Cumäische Sibylle, Esther, und Tomyris, während die letzte einen erlesenen Kreis der berühmtesten zeitgenössischen Dichter umschließt: Dante, Petrarca und Boccaccio.⁹³⁸ Die drei Frauengestalten waren prominent als verbindendes Element zwischen den zwei männlichen Triaden angeordnet. Sie entstammen der heidnisch jüdischen Antike und versinnbildlichen in erster Linie universalgeschichtliche Zusammenhänge: Die Cumäische Sibylle als Prophetin der Geburt Christi kann als verbindendes Moment zwischen der Antike und der Gegenwart betrachtet werden. Auf der einen Seite stehen die Frauen als Vertreterinnen der drei weiblichen Stände: Jungfräulichkeit (Sibylle), Ehefrau (Esther) und Witwe (Tomyris), auf der anderen Seite repräsentieren sie die Kardinaltugenden: Temperantia (Esther), Fortitudo (Tomyris) und Prudentia (Sibylle).⁹³⁹ Die Frauen sind also mit den Männern gleichrangig,

⁹³⁵ Ebd., *De claris mulieribus*, CI, 8.

⁹³⁶ Ebd., *De claris mulieribus*, Widmung, 9.

⁹³⁷ Sie dazu die Radierung des Alessandro Chiari mit der Darstellung der Längswand der ehemaligen Loggia der Villa Carducci in Legnaia mit dem Zyklus der *Uomini e Donne famosi* des Andrea Castagno, Radierung, 1848, Aufbewahrungsort nicht angegeben [Abbildung bei Hermann-Röttgen 1996, I, 273, Abb. 67]. Die Fresken wurden vom florentiner Bürger Andrea Carducci für seine suburbane Villa in Legnaia, ca. 20 km südwestlich von Florenz für die Loggia in Auftrag gegeben, die später jedoch in einen Empfangsraum umgewandelt wurde. 1847 wurde der Zyklus bei Renovierungsarbeiten der Villa wiederentdeckt, man hatte ihn in unbekannter Zeit mit Weiß übertüncht. Bei Freilegung des Zyklus wurden die Fresken von der Wand gelöst, auf Leinwand übertragen und schließlich nach Florenz in das Kloster von Santa Apollonia gebracht, wo sie bis 1966 aufbewahrt wurden. Nach der großen Überschwemmung von Florenz wurden sie in die Uffizien überführt, wo sie sich heute noch befinden. Dazu: Boecker-Dursch1973, 22 und Joost-Gaugier 1982, 45, 274-282.

⁹³⁸ Das gemeinsame Moment der Männerdarstellungen ist die Verbindung zu Florenz und als eine Hommage an die toskanische Stadt und ihre berühmten Männer zu verstehen. Sowohl aus militärischer Sicht als auch auf kulturell-humanistischer Ebene werden die Figuren als Exempla für den Glanz der Stadt deklariert.

⁹³⁹ Hansmann1993, 245-249; 258-275.

sie stehen für universalgeschichtliche Zusammenhänge, während die Männer durch individuelle Einzelleistungen hervorstechen.⁹⁴⁰

Bis zum Ende des 15. Jh. gibt es somit keinen einheitlichen Kanon in der Darstellung von Frauenzyklen in Kombination mit Männerdarstellungen. Männliche und weibliche Personen können komplementär einander gegenübergestellt werden, wie im frühen Beispiel im Castelnuovo in Neapel, wo der negative Aspekt der Frauendarstellungen überwiegt. Die weiblichen Figuren der *neuf preuses* oder jene, die an diese angelehnt sind, wie die *donne fameuse* in Legnaia, repräsentieren hingegen die Tugenden, die der Rolle der Frau innerhalb der höfischen Gesellschaft zugeordnet waren. Bei den Auftraggebern handelte es sich dabei stets um Männer.

5.3.2.2 Eleonoras Bildzyklus berühmter Frauen

Zwischen 1490 und 1493 entstanden für Eleonora d'Aragona drei Gemälde mit Darstellungen berühmter Frauen aus der Antike.⁹⁴¹ Weder Quellen, die den Auftrag bestätigen, noch andere Gemälde dieser Serie sind überliefert, so dass es durchaus möglich ist, dass dies die erste Bildfolge ohne männliche Gegenstücke darstellt und es sich somit um den ersten bekannten selbständigen Zyklus von *donne illustre* handeln könnte. Eleonora beauftragte für die Ausführung der Gemälde den Hofmaler Ercole de Roberti, der seit 1487 in den Diensten der Este stand.⁹⁴² Die drei kleinformatigen Bilder zeigen ungewöhnliche Frauenfiguren aus der Antike: Dargestellt sind die Frau des karthagischen Feldherren Hasdrubal mit ihren zwei Kindern (**Kat. Nr. 1.1.B.2**), *Brutus mit seiner Frau Portia* (**Kat. Nr. 1.1.B.3**) sowie der *Freitod der Lucrezia* (**Kat. Nr. 1.1.B.4**).

Vor dem Hintergrund des dritten Punischen Krieges tötet die Frau des karthagischen Feldherren Hasdrubal, deren Name nicht überliefert ist, ihre Kinder und dann sich selbst in den Flammen des brennenden Tempels Eshmoun, nachdem ihr Mann sie und seine

⁹⁴⁰ Wenzel 2005, 44f.

⁹⁴¹ Die Auftraggeberschaft Eleonoras war lange umstritten. Immer wieder wurden Eleonoras Töchter Isabella und Beatrice d'Este als mögliche Auftraggeberinnen in Betracht gezogen, da Roberti für diese mehrere Hochzeitstruhen ausmalte. Zur möglichen Auftraggeberschaft Isabellas siehe Zamboni 1975, 54 und Pillsbury/Jordan 1987, 768f. In den Spesenbüchern sind mehrere Zahlungen an Roberti für Ausmalungen von Hochzeitstruhen für Isabella und Beatrice vermerkt. Siehe Manca 1992, 205, Dok. Nr. 33, 34, 35 für Beatrice und ebd. 1992, 201, Dok. Nr. 23 und 24 für Isabella. Aus den Dokumenten geht allerdings nicht hervor, mit welchen figürlichen Motiven die Truhen geschmückt waren.

⁹⁴² Ab dem Jahre 1487 sind reguläre Gehaltszahlungen in den Spesenbüchern des Hofes in Höhe von 20 Lire pro Monat an Ercole de Roberti nachweisbar. Siehe dazu Manca 1992, 198, Dok. Nr. 14 und ebd. 1992, 199, Dok. Nr.17.

Gefolgsleute im Stich gelassen und heimlich die Flucht ergriffen hat (**Kat. Nr. 1.1.B.2**). Das zweite Gemälde zeigt den Caesar-Verschwörer Brutus mit seiner Frau Portia, die sich mit einem Messer selbst eine Verletzung am Fuß zugefügt hat, um ihrem Mann ihren Mut zur Selbsttötung zu beweisen, sollte sein Attentat auf Caesar vereitelt werden (**Kat. Nr. 1.1.B.3**). Bei der dritten Frau handelt es sich um Lucretia, die nach einer Vergewaltigung durch den etruskischen König Lucius Tarquinius im Beisein ihres Mannes und ihres Vaters das Messer zur Brust führt, um Selbstmord zu begehen (**Kat. Nr. 1.1.B.4**).

Das Schicksal aller dargestellten Frauen wird durch die antiken Quellen überliefert,⁹⁴³ besonders wichtig jedoch ist, dass Lucretia und Portia in Boccaccios *De claris mulieribus* positiv gedeutet werden.⁹⁴⁴ Obwohl beide Frauen durch ihren Selbstmord gegen die christliche Heilslehre verstoßen, versucht Boccaccio die Episoden aus ihrem historischen Kontext zu lösen und psychologisierend zu rechtfertigen: Während Lucretia nach der Vergewaltigung den Selbstmord wählt, um ihre Ehre und stellvertretend auch die Ehre anderer Frauen in gleicher Lage zu retten, folgt Portia ihrem Mann aus Liebe in den Tod.⁹⁴⁵ Boccaccio lobt Portia über alle Maßen für ihre hingebungsvolle Liebe zu ihrem Mann und stilisiert sie zum Sinnbild der treuen, liebenden Ehefrau.⁹⁴⁶

⁹⁴³ Der Selbstmord der Gattin des Hasdrubal wird sowohl von Polybios, *Geschichte*, I, 39, 4 als auch von Appian, *Römische Geschichte*, VIII, 19, 131 genannt. Beide Autoren schildern ausführlich ihre Verfluchungen gegenüber ihrem Ehemann und ihr Verlangen nach der Rache der Götter aufgrund des feigen und verräterischen Verhaltens ihres Mannes. Livius Bericht über das Geschehen ist verschollen, es findet nur eine kurze Erwähnung in seinen *periocha* zu Buch 51. Valerius Maximus, *Facta et dicta memorabilia*, III, 2 ext. 8 hingegen beschreibt die Frau des Hasdrubal als Exempel der *fortitudo*. Siehe dazu auch Kowalewski 2002, 250f. Es war Manca, der in seinem Aufsatz aus dem Jahre 2000, die Quellen, die de Roberti als Vorlage verwendete, ermitteln konnte. Siehe Manca 2000, 79-94. Die Verweise auf die klassischen Texte beruhen auf den genannten Aufsatz.

Über Lucretias Freitod berichten mehrere Geschichtsschreiber aus der Antike. Siehe Livius, *Ad urbe condita*, I, 56-60; Ovid, *Fasti*, I, 685-855. Portia wird bei Plutarch erwähnt: Plutarch, *Vitae Parallele, Dion et Brutus*, 13:3-11 und Livius, *ad urbe condita*, liber I: 57-60.

⁹⁴⁴ Boccaccio, *De claris mulieribus*: Zu Lucretia XLVII; zu Portia ebd., LXXXII.

⁹⁴⁵ So legt Boccaccio Lucretia folgende erklärende Worte in den Mund: „*Ego me mi peccato absolvo, supplicio non liber; nec ulla deinceps impudica Lucretie vivet exemplo*“. [„Obwohl ich mich der Sünde freispreche, verschone ich mich nicht von der Strafe, so dass in Zukunft keine Frau aufgrund Lucretias Verhalten in Unehre leben soll“. Übersetzung der Verfasserin]. Siehe ebd., *De claris mulieribus*, XLIX, V.6.

Portia hingegen schwört ihrem Manne ihm bis in den Tod zu folgen: „*...tentatura autem quo animo me ipsam gladio perimere et mortem perpeti possem, si minus tibi pro votis cepta succederent, feci*.“ Boccaccio, *De claris mulieribus*, LXXXII, V.8.

⁹⁴⁶ Das Verhalten Portias beschreibt Boccaccio mit den Worten: „*O inexhausti vigoris amor et vir tali coniuge felix!*“. [„Wie unerschöpflich ist doch die Kraft der Liebe! Wie glücklich ist ein Mann, mit solch einer Ehefrau!“ Übersetzung der Verfasserin]. Boccaccio *De claris mulieribus*, LXXXII, V.9.

Von großer Bedeutung für die Entstehung der Bilder und ihre Zuschreibung zu Eleonoras Auftraggeberschaft ist, dass die Frauenfiguren Lucretia und Portia in dem 1480 für Eleonora verfassten Werk *De laudibus mulierum* des Bartolomeo Goggio⁹⁴⁷ Erwähnung finden. Die bis heute unveröffentlichte Handschrift muss in Analogie zu Boccaccios *De claris mulieribus* betrachtet werden. Goggios Text postuliert die Gleichstellung von Mann und Frau mit dem Ziel, die Minderwertigkeit der Frau in der patriarchalischen Gesellschaft zu überwinden und ihre Stellung gegenüber dem Mann nicht nur anzupassen sondern gar zu überhöhen.⁹⁴⁸ Lucretia und Portia verwendet Goggio als leuchtende Beispiele für Beständigkeit und Willenskraft des Geistes. So schreibt er: „[...]quelle matrone la fama de lequale abrana tuto el mondo como fu Luceretia Portia √ Vetruria et tali che tuto el mondo honora ma dela forteza et constantia dele fanzule in resistere ad quello in che tuti li piu famosi et eccelenti sono cascati et dovevano dare lesempro ad tuto el mondo.“⁹⁴⁹

Beide Frauen werden von Goggio in eine Riege anderer namenloser Heldinnen eingereiht, deren Ehre und Tapferkeit die der berühmtesten Männer übersteigt. Goggio selbst benennt nicht die Motivation ihrer Taten, wie es Boccaccio tut, sondern beschränkt sich auf die einfache Feststellung ihrer moralischen Überlegenheit.

Auf die Frau des Hasdrubal wird weder in Mittelalter- noch in Renaissancetexten Bezug genommen. Einzig die Beschreibung der Geschehnisse von Appian und Valerius Maximus sind uns überliefert. Die Schilderung durch Maximus unterscheidet sich von der des Appian: So berichtet Maximus, dass die Frau des Hasdrubal ihrem Ehemann Illoyalität vorwarf, da er nur auf die Rettung seines eigenen Lebens bedacht war. Um den Feinden nicht in die Hände zu fallen, packte sie ihre Kinder und begab sich mit ihnen in die Flammen des brennenden Tempels. Ercole de Roberti muss sich somit auf Valerius Maximus gestützt haben, denn Appian schreibt, dass die verlassene Ehefrau erst ihre

⁹⁴⁷ Goggio, *De laudibus mulierum*, British Library, Additional Ms. 17, 415.

⁹⁴⁸ Zu Goggios Text siehe Kapitel 6.1 „Die Frau über dem Manne: Bartolomeo Goggios *De laudibus mulierum* und Antonio Cornazzanos *Del modo di regere e di regnare* für Eleonora von Aragon“ dieser Arbeit.

⁹⁴⁹ Goggio, *De laudibus mulierum*, 15v. Zwischen Portia und Vetruria ist das Korrekturzeichen √ für ein fehlendes Wort eingefügt. Am Rand ist Sophonisbe angemerkt. [„Jene Frauen, denen der Ruhm die ganze Welt erhellt wie Lucretia, Portia, √ Vetruria und die alle Welt ehrt. Aber die Stärke und Standhaftigkeit jener jungen Frauen im Widerstehen [ist gewaltiger als jene], an der die berühmtesten und ausgezeichneten Männer gescheitert sind und die der ganzen Welt ein Beispiel geben sollten.“ Übersetzung der Verfasserin].

Kinder tötet und sich dann mit ihnen in die Flammen stürzt. Beide Kinder sind in de Robertis Darstellung jedoch noch am Leben.⁹⁵⁰

De Robertis Bildnis ist mit Sicherheit das dynamischste der Reihe (**Kat. Nr. 1.1.B.2**). Vor einem roten Vorhang, der als Hintergrund das Geschehen gleich einer Bühnenszenierung besser hervorheben soll, ist die weibliche Figur mit ihren Kindern in einem turbulenten Bewegungsablauf abgebildet: Schreiend rennt sie mit leicht gebücktem Oberkörper mit ihren sich wehrenden und weinenden Kindern an beiden Händen in den brennenden Tempel. Sie stolpert über die Ruinen des in sich eingestürzten Gebäudes, Flammen blitzen durch die Trümmer hervor. Ihr Mund steht weit offen, ihre um die Schultern gewickelte Stola flattert im Wind. Tränen fließen aus ihren Augen, während sie eines der Kinder, das weinend versucht sich loszureißen, mit sich nach vorne zieht. Das Gesicht des Jungen wendet sich schmerzerfüllt zum Ausgang; der andere Knabe ist in Rückenansicht abgebildet, er versucht sich vergeblich aus dem Griff seiner Mutter zu befreien. Die Expressivität des Gesichtes der in den Tod fliehenden Mutter erinnert stark an die Beweinungsplastiken Guido Mazzonis, für die Kirche *Il Gesù* in Ferrara (**Kat. Nr. 3.1.C.1**). Ähnlichkeit weist die Figur der Frau des Hasdrubal in besonderem Maße mit der heiligen Maria Kleophae aus der Beweinungsgruppe auf, insbesondere Mimik und Gestik sind wie bei der Figur der Beweinungsgruppe stark ausgeprägt.⁹⁵¹ Diese schmerzerfüllte Mimik findet sich auch bei de Robertis Fragment der heiligen Magdalena für die Kapelle Garganelli in San Pietro in Bologna wider.⁹⁵² Die Gebärden der Figur des de Roberti unterstreichen den Schmerz und die Tragweite ihrer Entscheidung zum Selbstmord dramatisch, die zur Erhaltung ihrer Ehre unumgänglich ist.

Die Tafel mit *Portia und Brutus* weicht ebenfalls von zeitgenössischen Darstellungen der gleichen Thematik ab (**Kat. Nr. 1.1.B.3**). Diesmal vor einem grünen Vorhang befinden sich Portia und ihr Ehemann Brutus auf einer Art Bühne. Portia steht rechts frontal zum Betrachter, während ihr Mann ihr leicht nach rechts zugewandt ist. Im Kontrapost stehend erkennt man die Schnittwunde am Fuß, die sie sich zuvor zugefügt hat. Leicht neigt sie das Haupt, der Mund ist weit zur Diskussion geöffnet, die Arme gestikulierend nach oben angewinkelt. Ihr Mann steht in starrer Haltung neben ihr, die

⁹⁵⁰ Valerius Maximus, *Facta et dicta memorabilia*, III, 2 ext.8

⁹⁵¹ Guido Mazzoni, Beweinungsgruppe, Detail Maria Kleophae (H 163), um 1485, Terrakotta, polychrom bemalt, Ferrara, Kirche Il Gesù [Abbildung bei Visser Travagli 2003a, 63].

⁹⁵² Ercole de Roberti, Maria Magdalena, Fragment des Freskenzyklus der Kreuzigungsszene in der Kapelle Garganelli in San Pietro in Bologna, 1481-1486, Fresko, Bologna, Pinacoteca Nazionale [Abbildung bei Manca 1992, Abb. 13d].

Mundwinkel als Zeichen der Missbilligung tief nach unten gezogen, die Hände vor seinem Unterleib verschränkt. Das Messer, mit dem sich Portia verletzt hat, ist nicht abgebildet, auch wird sie nicht bei der Ausführung ihrer Selbstverletzung gezeigt, sondern während sie ihrem Mann ihre Tat erklärt. Obwohl Portia in zeitgenössischer Kleidung dargestellt ist, so widerspricht ihre Ausdrucksform dem Verhaltenskodex ihrer Zeit, bei dem Schweigen als eine der höchsten Tugenden einer Frau verstanden wurde, da sie das Wort dem Manne überlassen sollte.⁹⁵³ Sie tritt vielmehr als Rednerin auf und erinnert in ihrer gesamten Körperhaltung und Gestik an einen Mann.

Zeitgenössische Umsetzungen des gleichen Sujets unterscheiden sich sowohl in der Komposition als auch in der Erzählstruktur: Oft bildet die Szene zwischen Brutus und Portia die Rahmenhandlung für das Attentat auf Caesar. Das Portia-Motiv fungiert dabei als begleitender Teil des Erzählstranges und ist nicht Mittelpunkt des Geschehens. Selbstverletzung und Selbsttötung Portias schaffen ein narratives Motiv. In einem Holzschnitt aus dem Jahre 1473 zur Illustration der Vita Portias in Boccaccios *De claris mulieribus* bildet den Mittelpunkt der Komposition das Attentat auf Caesar.⁹⁵⁴ Die Selbstverletzung ist als narratives einleitendes Motiv zu Beginn rechts daneben dargestellt: Portia sitzt auf einer Bank, mit ihrer rechten Hand deutet sie auf ihren verletzten Fuß, in dem noch das Messer steckt. Ihr Mann Brutus steht hinter ihr, umfasst ihre Schulter und führt seine linke Hand auf seine Brust als Geste der Würdigung ihrer bedingungslosen Loyalität. Links der Darstellung des Attentats sieht man hingegen, wie Portia glühende Kohlen zum Mund führt, um ihrem Leben ein Ende zu bereiten.⁹⁵⁵

Zwei weitere Umsetzungen des gleichen Sujets finden sich auch auf Jacopo del Sellaios 1485 entstandenen Darstellungen zum Attentat auf Caesar, die einen *cassone* schmückten, und auf einem Gemälde eines unbekanntes Meisters, welches sich heute im krakauer Czatorsky Museum befindet.⁹⁵⁶ Beide Szenen zwischen Brutus und Portia sind nicht

⁹⁵³ Guthmüller 1994, 158. So wird die Tugend des Schweigens sowohl im Neuen Testament von Paulus als auch bereits in der Antike von Aristoteles von der Frau verlangt. Siehe Aristoteles, *Politik*, 1, 13 bezeichnete Schweigen und Gehorsam als weibliche Attribute, Befehlen und Reden hingegen als männliche Eigenschaften. Vgl. Maclaeen 1980, 54, Anm. 4 sowie Kapitel 2. „Die Rolle der Frau in der Gesellschaft des Quattro- und Cinquecento“ dieser Arbeit.

⁹⁵⁴ Unbekannter Künstler, Portia, *De mulieribus claris*, Giovanni Boccaccio, Holzschnitt, 1473, London British Library, IB. 9110, fol. 108v. [Abbildung bei Franklin 2006, 137, Fig. 4.2].

⁹⁵⁵ Plutarch, *Vitae Paralleleae, Dion et Brutus*, 13: 3-11 und Boccaccio, *De claris mulieribus* LXXXIII, 11.

⁹⁵⁶ Zu Jacopo del Sellaios Tafeln siehe Guerrini 2002, 200f. und Cox 2009, 72ff. Die Tafel, die sich im Bode Museum in Berlin befand, ist leider verschollen. Zu dem krakauer Gemälde des unbekanntes Meisters und die in Frage kommenden Künstler siehe ebd. 2009, 72, Anm. 27.

isoliert abgebildet, sondern Teil eines Narrationsstranges. Während Sellaio das intime Gespräch zwischen Portia und Brutus an weitere Szenen der Caesar-Ereignisse reiht, dienen die Figuren im krakauer Gemälde als Staffage. Sellaio zeigt eine an der Brust verletzte Portia, die ihrem Mann ihre Wunde zeigt;⁹⁵⁷ im krakauer Gemälde hingegen steckt das Messer noch in Portias Fuß, während sie Brutus am Arm festhält und ihm die Beweggründe für ihr Handeln ins Ohr flüstert. Zuschauer eilen herbei, um der Verletzten zu helfen.⁹⁵⁸

Im Vergleich zu den anderen Gemälden ist Ercole de Robertis Tafel die expressivste von allen in Gestik und Gebärdensprache. Roberti fokussiert die Handlung auf Portia und ihren erklärenden Monolog, während Brutus stillschweigend und mit grimmiger Miene den Worten seiner Frau folgt. Anders als in den Quellentexten und den anderen Gemälden scheint er nicht über die Tat und die Entschlossenheit seiner Frau erfreut. Portia stellt hier die aktive, treibende Kraft dar, während Brutus eine passive, untergeordnete Position bezieht.

Lucretias Selbstmorddarstellung ist mit Sicherheit die ruhigste in Komposition und Formsprache (**Kat. Nr. 1.1.B.4**). Lucretia steht zusammen mit ihrem Ehemann und ihrem Vater auf einer Empore, der Hintergrund ist mit einem schwarzen Tuch verhängt. Im rechten Seitenrand hinter der Märtyrerin ist eine Landschaft mit einem Felsen erkennbar. Lucretia steht in starrer Körperhaltung frontal zum Betrachter und führt sich einen spitzen Dolch zur Brust. Ihre Gesichtszüge wirken starr und teilnahmslos, der Blick schweift ins Leere. Lediglich der leicht geöffnete Mund deutet auf ihre innere Erregung hin. Neben ihr steht ihr Gatte mit tief nach unten gezogenen Mundwinkeln als Ausdruck seines Verdrusses, die Hände vor dem Unterleib verschränkt. Die ganze Körperhaltung und Gestik deutet auf seine Missbilligung der Tat. Gegenüber, mit dem Rücken zum Betrachter gewandt, steht ihr Vater, auch er hat die Arme verschränkt. Er blickt seine Tochter mit leicht gesenktem Blick von unten nach oben an. Beide Männer tragen eine Rüstung.

Die Lucretia-Thematik wurde in der Kunst immer wieder aufgegriffen. Besonders beliebt waren dabei die Vergewaltigungsszene oder aber der Selbstmord selbst, bei dem

⁹⁵⁷ Jacopo del Sellaio, Portia und Brutus, Teil einer cassone-Dekoration, 1485, Öl auf Holz, Maße unbekannt, ehemals Berlin, Bode Museum, heute verschollen [Abbildung bei Cox 2009, 74, Fig. 5].

⁹⁵⁸ Unbekannter Künstler, Portia and Brutus, 2. Hälfte 15. Jh., Öl auf Holz, Maße unbekannt, Krakow, Czartoryski Museum [Abbildung bei Cox 2009, 72, Fig. 4].

Lucretia oft alleine dargestellt wurde. Das erotisierende Moment wurde durch ihre Nacktheit unterstrichen.⁹⁵⁹ De Roberti wählt allerdings ein keusches Motiv, welches die ehrbaren Beweggründe für Lucretias Tat betonen soll. Ganz ähnlich ist die Szene in einer Illustration der Vita Lucretias für Boccaccios *De mulieribus claris* aus dem Jahre 1473 umgesetzt worden:⁹⁶⁰ Während rechts die Vergewaltigung durch Sextus Tarquinius gezeigt wird, der die nackt auf einem Bett liegende, züchtig durch das Laken bedeckte Lucretia mit einem Schwert bedroht, schließt sich links daran eine weitere Szene an, in der die gleiche Figurengruppe wie bei De Roberti gezeigt wird: Lucretia ersticht sich mit ihrem Dolch und sackt in sich zusammen in die Arme ihres Mannes Collatinus, während Junius Brutus, ihr Vater, der Szene beiwohnt. Auch in einer späteren Auflage der Viten Boccaccios aus dem Jahre 1497 wurde diese Szene aus dem narrativen Kontext isoliert: Lucretia ersticht sich mit einem Dolch, während ihre beiden Männer das Geschehen verfolgen.⁹⁶¹

In der Forschung wurde immer wieder darauf hingewiesen, dass in den Tafeln für Eleonora die Tugenden der Frauen betont und die Verfehlungen der Männer umso mehr hervorgehoben wurden. So betitelte man die Gemeinsamkeit der drei Gemälde als „Tod über Unehre“.⁹⁶² Dies erscheint jedoch nur bedingt zutreffend: Zwar ist nicht von der Hand zu weisen, dass alle dargestellten Frauen sterben, doch wird der Tod auf keinem der Bilder dargestellt. In Goggios Handschrift wird ebenso nicht auf den Tod der drei Frauen hingewiesen, Portia und Lucretia werden lediglich aufgrund ihres hohen Moral-kodex als nachahmenswerte Vorbilder stilisiert.⁹⁶³ Fraglich ist auch, warum die For-

⁹⁵⁹ Es seien hier vor allem die Lucrezia-Darstellungen Cranach d. Ä. genannt, in denen die Heldin immer alleine und nackt, oft mit verführerischem Blick den Dolch gegen die Brust führt (Lucas Cranach der Ältere, Lucretia, 1533, Öl auf Holz, 36 x 22 cm, Berlin, Gemäldegalerie [Abbildung bei Schade 1974, Abb. 148]). Auch Marcantonio Raimondi, der sich an eine Studie Raphaels anlehnte, legte den Fokus auf die sinnliche Nacktheit (Marcantonio Raimondi, Lucrezia, 1510/1511, Kupferstich (B. XIV. 155.192), 212 x 130 cm, Amsterdam, Rijksmuseum [Abbildung bei Landau/Parshall 1994, 119, Abb.113]). Später wurde die Vergewaltigungsszene immer wieder als beliebtes Sujet aufgegriffen. So z.B. fast ein halbes Jahrhundert später bei Tizian (Tiziano da Vecellio, Tarquinius und Lucrezia, 1568-1571, Öl auf Leinwand, 188,9 x 145, 4 cm, Cambridge, Fitzwilliam Museum [Abbildung bei Humfrey 2007, 348, Kat. Nr. 275]).

⁹⁶⁰ Unbekannter Künstler, Lucretia, *De mulieribus claris*, Giovanni Boccaccio, Holzschnitt, 1473, I.B. 9110, London, British Library [Abbildung bei Franklin 2006, 142, Fig. 4.5].

⁹⁶¹ Unbekannter Künstler, Lucretia, *De plurimis claris selectisque mulieribus*, Jacopo da Foresti, Holzschnitt, 1497, 167.h.17, London, British Library [Abbildung bei Franklin 2006, 144, Fig. 4.6].

⁹⁶² Siehe dazu den Aufsatz von Wilkins Sullivan 1994, 610ff. mit dem einschlägigen Titel „*Three Ferrarese Panels on the Theme of „Death rather than Dishonour” and the Neapolitan Connection*“. Der Autor beruft sich vor allem darauf, dass das Motto *Malo mori quam foedari* bereits das Wahrzeichen König Ferrante I. von Aragon, dem Vater Eleonoras, gewesen war. Ebd. 1994, 619ff.

⁹⁶³ Goggio 1480, *De laudibus mulierum*, fol. 15v. Interessant ist, dass die Frau des Hasdrubal weder bei Goggio noch Boccaccio vorkommt. Es ist leider nicht überliefert, welche Quelle De Roberti für die Darstellung vorgelegen hat.

schung immer wieder betont, dass sich Portia aus Scham über die Intrige ihres Mannes das Leben genommen hat.⁹⁶⁴ Die historische Person der Portia ist Mitwisserin des geplanten Attentats auf Caesar und begeht Selbstmord wohl nach der Schlacht von Philippippi, in der ihr Mann fiel. Die dargestellte Tat erwächst jedoch aus Verzweiflung aufgrund des Todes ihres Mannes und nicht aus Schande über sein Vergehen, vielmehr ist die tiefe Liebe zu ihm das Motiv ihres Freitodes.⁹⁶⁵

Auch wurde darüber spekuliert, dass die Thematik der Frau des Hasdrubal eine Anspielung auf Eleonoras Biographie darstellen soll. Manca sieht in den Inhalten eine Analogie zu Eleonoras Rolle als Herrscherin über Ferrara, da sowohl Portia als auch die Frau des Hasdrubal in politische Ereignisse verwickelt waren.⁹⁶⁶ Eleonora war eine politisch sehr aktive Person und so erinnert - laut Manca - gerade die Frau des Hasdrubal mit ihren Kindern an eine Episode aus Eleonora Regentschaft, als sie während des Staatsstreiches von 1476 zusammen mit ihren Kindern aus der Stadt fliehen musste.⁹⁶⁷ Diese Interpretation ist allerdings überspitzt: Die Flucht Eleonoras mit einem Selbstmord zu verbinden, erscheint nicht plausibel. Der direkte Bezug der Frauen als Parallele zu konkreten Ereignissen aus Eleonoras Leben ist mehr als fraglich. Eine Anspielung der Tafel mit Eleonoras Biographie hätte dadurch auch eine Assoziation des Hasdrubal mit ihrem Gatten Ercole d'Este zur Folge und würde den Herrscher über Ferrara in einem negativen Licht erscheinen lassen. Dies kann sicherlich nicht die Botschaft des Gemäldezyklus sein, denn dieses Verhalten der Herrschergattin gegenüber ihrem Gemahl wäre untragbar gewesen. Vielmehr sind diese Frauenfiguren eng mit dem Text der Handschrift verbunden und müssen auch vor diesem Hintergrund gedeutet werden. Goggio verteidigt in seiner Schrift die Frauen vor der Anklage der Unmoral und des lasterhaften Verhaltens. Überlegen sind die Frauen in Goggios Text ihren Männern vor allem an moralischen Tugenden: *constantia et forteza*⁹⁶⁸ (Beständigkeit und Stärke des Geistes). Unter dieser Prämisse muss auch der Zyklus verstanden werden: Während die drei Heldinnen eine aktive, handelnde Rolle einnehmen, verharren ihre Männer in starrer, passiver Haltung mit missmutigen Mienen. Der Kontrast zwischen dem weiblichen und männlichen Geschlecht wird auch durch das Inkarnat unterstrichen: Die Männer weisen einen sehr

⁹⁶⁴ Manca 2003, 89.

⁹⁶⁵ Plutarch, *Vitae Parallele, Dion et Brutus*, 13:3-11. In diesem Sinne hat auch Goggio Portia positiv gedeutet, so führt er sie als Exempel für *forteza et constantia* an. Siehe Goggio 1480, *De laudibus mulierum*, 15v.

⁹⁶⁶ Manca 2003, 89.

⁹⁶⁷ Ders. 2000, 17; ders. 2003, 89ff. und Gundersheimer 1973, 216f.

⁹⁶⁸ Goggio1480, *De laudibus mulierum* fol. 15v.

dunklen Teint auf, die Frauen hingegen zeigen eine helle, rosige Gesichtsfarbe. Diese „Schwarzweißmalerei“ spiegelt Goggios Text wider: Die Frauen sind den Männern an Tugenden überlegen, an denen schon bedeutende Helden gescheitert sind.⁹⁶⁹ Die drei gewählten Heroinnen erfüllen eine moralische Vorbildfunktion für das weibliche Geschlecht: Frauen sollen an den Tugenden der Keuschheit, Ehre und moralischen Integrität und Gerechtigkeit festhalten, wie es die drei von Eleonora gewählten Exempla getan haben. So steht Lucretia für die Tugend der Keuschheit, die Frau des Hasdrubal für moralische Integrität und politisches Urteilsvermögen und Portia versinnbildlicht die bedingungslose Liebe und Treue zu ihrem Ehemann.

Der Bilderzyklus zeigt musterhafte Frauen, die ihre Tugenden aufgrund der politischen Umstände unter Beweis stellen konnten. Die negative Darstellung der Männer soll die Position der Frauen erhöhen. Frauen sind somit keinesfalls den Männern untergeordnet, sie sind ihnen gleichberechtigte Partner, die sie gar in manchen Situationen übertreffen.

De Roberti stellt nicht den Akt der Gewalt dar, sondern immer Situationen, die die heldenhaften Taten einleiten. Es wird nicht der blutige Selbstmord, sondern der Moment davor gezeigt, ebenso sieht man nicht Portia in den Tod stürzen, sondern nur ihre Verletzung am Fuß und auch die Frau des Hasdrubal wird weder beim Mord ihrer Kinder noch bei ihrem Freitod gezeigt. All diese Umstände weisen darauf hin, dass die Botschaft der Bilder nicht der Tod als Konsequenz der Tugend ist, sondern die Tugend selbst im Fokus des Bildinhalts steht.

Aufgrund des kleinen Formates wurde in der Forschung die Vermutung aufgestellt, dass die Bilder ursprünglich Teil eines *cassone* gewesen seien.⁹⁷⁰ Insbesondere die Lucrezia-Thematik war für die Dekoration von *cassoni* sehr beliebt, allerdings wurde wie in den anderen Lucrezia-Darstellungen die ganze Geschichte bildlich umgesetzt und nicht nur ihr Selbstmord.⁹⁷¹ Die geringen Dimensionen der Tafeln deuten zweifelsohne darauf

⁹⁶⁹ Ebd. 1480, *De laudibus mulierum* fol. 15v.

⁹⁷⁰ So Gruyer 1897, II, 161-162; Barbantini 1933, 107; Pallucchini 1945, 85.

⁹⁷¹ Zu *cassoni* Bemalungen mit Lucrezia-Darstellungen siehe den Aufsatz von Miziolek 1994, 31-52 und ders. 1996, 25-66. *Cassoni* Tafeln nahmen entweder die frontale Seite der Truhe ein oder aber es handelte sich um Hochformate, die die Seiten schmückten. Diese konnten auch an der Vorderseite angebracht werden, wurden dann jedoch von Holzschnitzereien unterbrochen. Zu *cassoni* immer noch grundlegend Schubring ²1923. Darstellungen berühmter Frauen waren neben biblischen Themen und antike Mythen ebenfalls beliebte Sujets für *cassone*-Malereien. Hauptvertreterinnen der abgebildeten Frauen sind Camilla, Tochter des Metabus, der mehrmals versuchte seine Tochter zu ermorden, bis die Göttin Diana Erbarmen mit ihr hatte und sie in eine Nymphe verwandelte; Cloelia, Geisel des Lars Porsenna, der jedoch die Flucht gelang; Lucretia und schließlich Virginia, die von ihrem Vater getötet wurde, damit sie nicht in die Hände von Appius Claudius fiel. Dazu Hughes 1997, 159-164. Die Bilder für Eleonora entstanden jedoch

hin, dass der Zyklus für einen privaten und intimen Bereich geschaffen wurde und dass er keine öffentlich repräsentative Funktion besaß, sondern sich in Eleonoras Privatgemächern befand und nur einem kleinen sehr auserwählten Publikum zugänglich gemacht wurde. Auch Goggios Handschrift ist ein Unikat, es gibt weder Kopien noch weitere Exemplare die einer breiten Öffentlichkeit hätten zugänglich gemacht werden können. Vielmehr wählt Eleonora diese Thematik der Tugenden der Frauen, die ihren Männern überlegen sind, für ihren persönlichen Bereich. Anders als ihre religiösen Kunstaufträge wie die *Beweinungsgruppe* des Mazzoni (**Kat. Nr. 3.1.C.1**), die im öffentlichen Kontext der Masse vorgeführt wurden, war dieser Zyklus nur für einen auserwählten Kreis bestimmt, vielleicht auch weil die Thematik doch sehr brisant und nicht dem Zeitgeist entsprechend war, stellte sie doch die Männer in einem schlechten Licht dar.⁹⁷²

Eleonoras Zyklus berühmter Frauen kann sicherlich in Analogie zum nicht mehr erhaltenen Zyklus der *uomini sapienti* für ihren Mann Ercole in Belriguardo verstanden werden. Es ist nicht bekannt, welche Figuren dargestellt waren, doch Arienti berichtet, dass diesem moralisierende Spruchbänder beigelegt waren.⁹⁷³ Vielleicht wollte Eleonora mit dem Zyklus ein Äquivalent zum Auftrag ihres Mannes schaffen, so befanden sich dessen gelehrte Männer ebenfalls laut Arienti in einer *camera*, was auf kleine Dimensionen des Raumes hindeutet, und nicht in einem großen Salon. Fest steht, dass Eleonora Frauen als Exempel auswählte, die in der ihr von Goggio gewidmeten Handschrift Erwähnung fanden und sie somit eine ganz personifizierte Bildfolge für sich in Auftrag gab.

zwischen 1490 und 1493. Dies ergibt sich aus der stilistischen Analyse hinsichtlich des Gesamtwerkes des De Roberti. Dazu Manca 1992, 133-139, Kat. Nr. 17a-17c.

Aus den Spesenbüchern der Este geht hervor, dass Ercole de Roberti 1489 mehrere Hochzeitstruhen für Isabella als Mitgift für ihre Vermählung mit Federico Gonzaga ausschmückte. ASMo, Camera ducale, Munizioni e fabbriche, 24, carta 20. Zitiert nach ebd. 1992, 200, Dok. Nr. 20.

⁹⁷² Eleonora strebte nicht wie ihre Tochter Isabella nach den besten Künstlern Italiens, sondern griff auf ihren Hofmaler zurück, den sie bereits durch zahlreiche Aufträge für ihren Mann kannte und der bereits auch ihr *camerino* mit vegetativen Ornamenten versehen hatte. Tuohy 1996, 101, 416f., Dok. 21. So sind die Räume leider nicht mehr identifizierbar, aus den Quellen geht nur hervor, dass sie sich in der *Torre Marchesana* des *Castello* befanden. Siehe ebd. 1994, 101.

⁹⁷³ Arienti bescheibt den Raum folgendermaßen: „[...] *passiamo in una camera pincta ad homini sapienti, con brevi morali de singular sentencie e con la figura del antiquo Hercule* [...]“. Zitiert nach Arienti/Gundersheimer 1972, [45r] 59. Die Darstellung des antiken Heros war mit Sicherheit als Allusion zu seiner eigenen Person zu verstehen, so dass er die *uomini sapienti* als nachzueifernde Beispiele verstand, unter denen auch er sich einreihen konnte.

5.3.2.3 Das Motiv der berühmten Frauen bei Isabella d'Este

Wie ihre Mutter Eleonora wählte auch Isabella Darstellungen berühmter Frauen zur Ausschmückung ihres Studierzimmers. Über der Tür des *Studiolos* zur *Grotta* in der *Corte Vecchia* des *Palazzo Ducale*, in der Isabella ihre Antikensammlung aufbewahrte und exponierte, befand sich „ein Bronze imitierendes Bild [...] von der Hand des besagten Mantegna, auf dem Meerschiff mit einigen Figuren darinnen und einer, die ins Wasser fällt, dargestellt ist.“⁹⁷⁴ Die beschriebene Szene wurde in der Forschung unter anderem als eine Episode der Sage um Hippo, der Tochter des Okeanus, identifiziert.⁹⁷⁵ Die in Grisaille-Technik und somit Bronze imitierende mythologische Figur der keuschen Jungfrau Hippo, die sich in die Fluten stürzt, um einer Vergewaltigung durch ihre see-räuberischen Entführer zu entgehen, fügt sich sehr gut in das *Studiolo* ein und bildet überdies einen thematischen Übergang zur Antikensammlung Isabellas in der *Grotta*.⁹⁷⁶ Über der Eingangstür des Raumes befand sich laut dem Stivini-Inventar eine weitere Grisaille Mantegnas, deren Sujet uns nicht überliefert ist. Es sollen vier Figuren darauf abgebildet gewesen sein.⁹⁷⁷

Mantegna hat eine Vielzahl von Grisailen geschaffen,⁹⁷⁸ darunter auch mehrere *donne famose*.⁹⁷⁹ Vier Grisailen mit Darstellungen von *Dido* (**Kat. Nr. 1.2.B.1**) und *Judith*

⁹⁷⁴ „E più, un altro finto di brongio, posto sopra alla porta nell'entrare nella Grotta, di mano del detto Mantegna, in lo qual e dipinto una nave di mare, con alcune figure dentro et una che casca nell' acqua.“ Stivini-Inventar von 1542, Nr. 207 publiziert in Italienisch und in deutscher Übersetzung in: Ferino-Pagden 1994, 263-275 (deutsch) und Übersetzung ebd. 1994, 282-288 (italienisch). Ebenso publiziert bei Ferrari 2003, 349, Nr. 7326.

⁹⁷⁵ Signorini 1986, 15-16 war der erste, der die Vermutung äußerte, dass es sich bei dem Gemälde um eine Darstellung der Hippo handeln könnte. Dafür spricht vor allem, dass in der *Saletta di Ganimede* ebenfalls der Freitod der Hippo von Rinaldo Mantovano dargestellt ist. Das Fresko, welches im Zuge der Ausmalung des Saales für Isabellas Sohn Federico II. 1535 geschaffen wurde, könnte in Anlehnung an das verlorene Gemälde Mantegnas entstanden sein. Auch Brown 1997b, 316, Anm. 41 glaubt an eine Darstellung der Hippo. Die Zuschreibung der Szene ist allerdings umstritten: Vorgeschlagen wurden unter anderem auch das alttestamentarische Motiv „Sturz des Jonas ins Meer“ und „Sturz in die Fluten des Arion“ als Symbol einer allegorischen Darstellung für die Musik. Zu „Jonas“ siehe Blumenröder 2008, 104; die Identifikation mit Arion wurde von Lightbown 1986, 465, Nr. 93 vorgeschlagen. Auch Blumenröder 2008, 127f. hält diese Darstellung für plausibel, da sich das Sujet des Arion ebenfalls in der von Mantegna ausgemalten Decke der *Camera Picta* im *Palazzo Ducale* befand. Beide Themen würden sich allerdings schwerlich in das Gesamtkonzept des *Studiolos* einfügen, welches vor allem durch allegorische Tugendmotive geschmückt war.

Die Sage um Hippo wird ausführlich geschildert bei Valerius Maximus, *Facta et dicta memorabilia*, VI, 1 und bei Petrarca, *triumphus pudicitie*, 143 kurz erwähnt.

⁹⁷⁶ Die Episode dem Hippo wird bei Boccaccio wieder aufgenommen, der sie als Exempel der Keuschheit statuiert. Siehe Boccaccio, *De claris mulieribus*, LIII, 1-4.

⁹⁷⁷ Siehe Stivini-Inventar von 1542, Nr. 205 zitiert nach Ferino-Pagden 1994, 263-275 (deutsch) und Übersetzung ebd. 1994, 282-288 (italienisch) sowie Ferrari 2003, 349, Nr. 7324.

⁹⁷⁸ Dazu zählen:

(**Kat. Nr. 1.2.B.2**), die sich heute in der National Gallery in Montreal befinden, und *Sophonisbe* (**Kat. Nr. 1.2.B.3**) und *Tuccia* (**Kat. Nr. 1.2.B.4**), in der National Gallery in London, können ebenfalls mit Isabellas Auftraggeberschaft in Verbindung gebracht werden. Alle vier Grisailen befanden sich bis 1707 im Besitz der Gonzagas und wurden nach der Eroberung Mantuas durch Österreich im Jahre 1709 mit dem Exil des letzten Herzogs Carlo Ferdinando Gonzaga nach Venedig dorthin transferiert. In einem Inventar aus dem Jahre 1707 kurz nach dessen Tod werden vier Gemälde mit genauen Maßangaben aus der Hand des Mantegna genannt, wobei eines als *Judith* identifiziert wurde.⁹⁸⁰ Bevor die Bilder an ihren jeweiligen heutigen Aufbewahrungsorten gelangten, waren sie kurzzeitig im Besitz Johann Matthias von der Schulenburg. In seinen Inventarlisten aus den Jahren 1738 und 1741 werden genau vier Gemälde Mantegnas aufgeführt, die auf unterschiedlichen Bildträgern ausgeführt wurden, wovon eines als *Judith*, die anderen drei als Tugenden identifiziert werden.⁹⁸¹ Die unterschiedlichen Maluntergründe treffen genau auf *Dido* und *Judith* (Leinwand) sowie *Tuccia* und *Sophonisbe* (Holztafeln) zu.

-
- *Opferung Isaaks*, Wien, Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie, Tempera auf Leinwand, 48,5 x 36,5 cm. Dazu Lightbown 1986, Christiansen 1992, Kat. Nr. 132, 407-408; Blumenröder 2008, 83-87.
 - *David mit dem Haupt des Goliath*, Wien, Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie, Christiansen 1992, Kat. Nr. 131, 407; Blumenröder 2008, 87-91.
 - *Urteil des Salomons*, Paris, Louvre, Département des Arts Graphiques, Inv. Nr. 5068, Tempera auf Leinwand, 46,5 x 37 cm. Christiansen 1992, Kat. Nr. 130, 405-407; Blumenröder 2008, 87-91.
 - *Einführung des Kultes der Kybele in Rom*, London, National Gallery, Tempera auf Leinwand, 73,5 x 268 cm. Das Gemälde wurde 1505 von Francesco Cornaro, einem venezianischen Edelmann, in Auftrag gegeben. Siehe dazu Lightbown 1986, 450ff., Kat. Nr. 57; zu Cornaros Auftrag ebd. 1986 besonders 451; Blumenröder 2008, 13-36.
 - Grisaille mit der Darstellung des *Mucius Scaevola*, München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Inv. Nr. 13792, Leinwand, 40,7 x 3,2 cm konnte von Blumenröder einleuchtend als Kopie nach Mantegna identifiziert werden. Blumenröder 2008, 93-100, bsd. 96ff.

⁹⁷⁹ So etwa:

- *Samson und Delilah*, London, National Gallery, Tempera auf Leinen, 47 x 37 cm, Lightbown 1986, Kat. Nr. 50, 449, Blumenröder 2008, 74-79.
- *Judith und Holofernes*, Dublin, National Gallery of Ireland, Tempera auf Leinen, 46 x 36 cm, Lightbown 1986, Kat. Nr. 56, 451; Blumenröder 2008, 79-82.
- *Sybille und Prophet*, Cincenetti Art Museum, Öl auf Leinwand, 58 x 48 cm, Lightbown 1986, Kat. Nr. 51, 449; Blumenröder 2008, 67-74.

⁹⁸⁰ „*Quattro quadri (quarte 2 x 4 l'uno) rappresenta chiari e scuri, la bella Judith et altre figure di mano del Mantegna.*“ Zitiert nach Lucco 2006, 94, Kat. Nr. 12 und Kat. Nr. 13. Kurz nach dem Verfassen des Inventars wurden die Gemälde verkauft. *Judith* und *Dido* gelangten schließlich über einige Umwege nach Montreal, während *Tuccia* und *Sophonisbe* letztendlich nach London verkauft wurden. Zur Verkaufshistorie der Bilder siehe ebd. 2006, Kat. Nr. 14 und 15, 96f.

⁹⁸¹ So heißt es in der Inventarliste von 1738 „*dipinto a chiaro scuro di oro*“ und 1741 werden „*due in Tella finissima, e due in Tavola*“ aufgeführt. Zitiert nach Eidelberg/Rowlands 1994, 237, 246-249.

Zwischen 1495 und 1500 von Mantegna geschaffen, haben alle Gemälde ähnliche Maße und müssen als Gegenstücke konzipiert worden sein. Sowohl der Zeitraum der Entstehung der Pendants als auch das Ensemble in Kombination mit dem Bild der Hippo, welches sich über dem Eingang zur *Grotta* befunden hat, sprechen dafür, dass diese Gemälde ebenfalls für Isabella entstanden sind.⁹⁸² In der Bibliothek von Isabellas Vaters Ercole d'Este in Ferrara befanden sich überdies sowohl eine Ausgabe der in *volgare* verfassten *Trionfi* des Petrarca als auch einen Kommentar dazu, und sie selbst besaß ebenfalls drei Fassungen der *trionfi*.⁹⁸³ Petrarca beschreibt in seinem *trionfi* eine Vielzahl *donne illustre*, darunter auch Hippo, Dido, Judith, Tuccia und Sophonisbe.⁹⁸⁴ Es ist anzunehmen, dass Isabella mit dem Text Petrarcas bereits aus ihrem Elternhaus vertraut war, zumal sich das Werk bereits vor 1470 in Familienbesitz befand. Die ausgewählten Frauenfiguren, die von Mantegna als *bronzi finti* auf Leinwand geschaffen wurden, fügen sich nahtlos in die von Isabella ausgewählte Hauptthematik der Tugenden im Studiolo ein. Auch Mantegna war sehr gut mit den *trionfi* Petrarcas vertraut. Für Francesco II. hatte er wohl in Analogie zum Triumphzug Caesars mehrere Tafeln mit den *trionfi* des Petrarca geschaffen: In einem Brief an Ercole d'Este aus dem Jahre 1501 beschreibt Sigismondo Cantelmo die Ausstattung des Triumphsaales im Piano Nobile anlässlich der Karnevalsfestivitäten. In dem Festsaal befanden sich wie gewöhnlich die sechs Leinwände des Caesar-Zyklus und darüber hinaus wurden zum festlichen Anlass mehre-

⁹⁸² Auf die Möglichkeit, dass die Bilder für Isabella entstanden sind, hat bereits Ferino-Pagden 1994, Kat.-Nr. 89/90, 246-245 hingewiesen. Jüngst dazu Wenzel 2005, 47 sowie Franklin 2006, 150ff. Blumenröder 2008, 93 äußert sogar die Vermutung, dass alle Grisailen Mantegnas mit Darstellungen berühmter Frauen für Isabella entstanden sind. Aufgrund der verschiedenen Datierungen und Größen der Bilder wären sie in diesem Falle allerdings nicht für einen einzigen Ausstellungsraum gedacht gewesen. Der Kult der Kybele wurde überdies 1505 von Francesco Cornaro in Auftrag gegeben.

⁹⁸³ Eine Ausgabe der *trionfi* wurde bereits von Borso d'Este 1461 in Padua erworben. Dies geht aus einem Dokument aus dem Inventar Borsos vom 11. März 1461 hervor: „*Vos factores generales, dari et solvi faciatis venerabili fratri Baptistae de Cremona ordinis Carmelitarum et pro eo Mengo ab Armis notario florenos esx auri pro pretio dnorum librorum.vid. Libri Vit. SS. Patrum et Libri Triumphorum Petrarcae, quos idem frater vendidit et obsignavit praef.*“ Cod. Est. z.H. 1,13, Biblioteca Estense Ferrara; zitiert nach Bertoni 1903, 257, 6. Der Kommentar zu den *trionfi* wird im Register der Bibliothek des Ercole d'Este verzeichnet. Siehe ebd. 1903, Appendice II, 238, Nr. 72. Ein weiteres Werk des Petrarca wird im gleichen Register unter der Nr. 370 aufgeführt. Es handelt sich hierbei um eine nicht näher definierte *volgare* Fassung, die lateinischen Bucheditionen werden explizit im Register als solche ausgewiesen. Im Besitz Ercoles befand sich auch eine Fassung des „*trionfo de fama in volgare coperto de brasilio stampato.*“ Siehe ebd. 1903, App. II., Nr. 468. Auch Isabella besaß in ihrer Bibliothek drei Ausgaben der *Trionfi*, die in der Inventarliste unter den Nummern 53, 54 und 115 aufgeführt sind. Siehe dazu Luzio/Renier 1903, *Inventarii di librii*, 76 und 78.

⁹⁸⁴ In seinem zweiten Buch, *i trionfi della pudicitia*, nennt Petrarca auch Hippo, Dido und Judith. Hippo wird nicht namentlich erwähnt; sie wird als Jungfrau beschrieben, die ins Meer sprang, um ihrem Schicksal zu entkommen. Siehe Petrarca, *Triumphus pudicitie*, 143-144. Judith wird nur eine Zeile zuvor genannt und mit den Attributen „*saggia*“, „*casta*“ und „*forte*“ charakterisiert. Ebd. 142. Dido stürzt sich laut Petrarca aus Liebe zu ihrem ersten Mann in den Tod. Ebd. 155-160. Tuccia wird im *trionfo della castità*, 148-151 und Sophonisbe im *trionfo dell'amore*, 12 und 14 so wie in den Versen 490 und 79-86 aufgeführt.

re kleinere Leinwände Mantegnas mit den Triumphzügen des Petrarca aufgehängt.⁹⁸⁵ Mantegna hatte also bereits einen Zyklus der *trionfi* Petrarcas für Francesco ausgeführt; es ist somit sogar sehr wahrscheinlich, dass der Künstler für Isabella Gegenstücke der *trionfi* schuf, die den weiblichen Tugenden huldigen sollten.⁹⁸⁶

Die Tatsache, dass die beiden Grisailen der *Judith* und der *Dido* nicht im Stivini-Inventar genannt werden, rührt von dem Umstand, dass Isabella erst 1519 nach dem Tod ihres Mannes in die *Corte Vecchia* umsiedelte und die Gemälde eine nicht dokumentierte Verbindung zu Isabellas erstem *Studiolo* hatten, so dass sie nach dem Umzug nicht mehr in das neue Raumkonzept integriert wurden. Es ist anzunehmen, dass jeweils zwei Grisailen Mantegnas die Eingangstür im *Studiolo* und den Durchgang zur *Grotta* umrahmten und später für die neue Raumgestaltung in der *Corte Vecchia* nicht mehr einbezogen wurden, sondern an der Eingangstür von den fast doppelt so großen Leinwänden Correggios *Allegorie der Tugend* (**Kat. Nr. 1.2.B.11**) und *Allegorie des Lasters* (**Kat. Nr. 1.2.B.12**) ersetzt wurden.⁹⁸⁷

Die Grisailen der *Dido* und der *Judith* imitieren Bronzestatuetten; sie bilden somit eine Brücke zwischen Gegenwart und Antike: Isabellas *Grotta* diente als Ausstellungsort für Antiken und Repliken von Kunstobjekten, die Grisailen des Mantegna greifen die mythologischen Sagen der Antike in klassischer Reproduktionsform auf und projizieren sie in Isabellas Kunstraum als Zeugnis der Gegenwart. Die mögliche Hängung der berühmten Frauen im *Studiolo* am Durchgang zur *Grotta*, verband beide Orte thematisch und ließ darin das Konzept der Räumlichkeiten als Stätte der Kontemplation und der Tugenden aufleben.

⁹⁸⁵: „[...] *i sei quadri del Cesareo triumpho per man del singolare Mantegna [...] dintorna alla scena al frontespizio da basso era li triumpho del Petrarca ancor loro penti per man del prefacto Mantegna*“. Zitiert nach: Campori ¹⁹⁷⁵1866, 5.

⁹⁸⁶ Die *trionfi* des Petrarcas aus der Hand des Mantegna sind verschollen; es gibt keinerlei Hinweise, auf den Verbleib der Leinwände. Siehe dazu: Brown 2006a, 283ff. Bei den Leinwänden muss es sich um Darstellungen aus einem Triumphzug gehandelt haben und nicht von Einzelpersonen wie die *donne illustre* für Isabella, die aus der Gesamterzählung ausgesondert wurden. Da die Leinwände wohl in Analogie zum Triumphzug des Caesar für Francesco entstanden sind, waren sie in ihrer Ausführung und im Aufbau der Bildsequenzen mit großer Wahrscheinlichkeit daran angelehnt. Unklar muss auch bleiben welchen Triumph des Petrarca Francesco in Auftrag gegeben hatte. Zu bildnerischen Umsetzungen der *trionfi* siehe die Publikation von Ortner 1998, bsd. 138-181.

⁹⁸⁷ Isabella beauftragte Correggio mit den zwei großen Leinwänden der *Allegorie der Tugend* und der *Allegorie des Lasters* für ihr *Studiolo*. Siehe dazu Kapitel 5.3.3 „Isabellas allegorische Darstellungen im *Studiolo*“ dieser Arbeit. Es ist schwierig, die ursprüngliche Ausstattung des ersten *Studiolos* im Castello zu rekonstruieren, da die Inventarliste von Stivini erst nach Isabellas Tod 1542 erstellt wurde und sich auf das zweite *Studiolo* bezog, dessen Räumlichkeiten Isabella erst nach dem Tod ihres Mannes 1519 ausstateten ließ.

Die Sage um Dido zählt zu den geläufigsten Mythen berühmter Frauen aus der Antike. Als Gründerin Karthagos in die Geschichte eingegangen, ist ihr Bekanntheitsgrad vor allem Virgils Aeneis zu verdanken: Aus verzweifelter Liebe zu Aeneas, der sie nach einer Liebesnacht verlässt, stürzt sie sich in sein Schwert.⁹⁸⁸ Eine weitere Version des Tertullian hingegen besagt, Dido habe den Freitod gewählt, um ihren ermordetem Ehemann Sychaeus die Treue zu halten und somit eine Heirat mit Hiabas zu entgehen. Dido wird als Verherrlichung der Keuschheit gefeiert.⁹⁸⁹ Diese Version wurde sowohl von in den *trionfi* des Petrarca als auch in Boccaccios in *De claris mulieribus* propagiert.⁹⁹⁰ Darstellungen des Dido-Mythos finden sich im Quattro- und Cinquecento vor allem in Handschriftenminiaturen, Holzschnitten oder aber auch *cassoni*-Bildern. Auch der Freitod wird gerne als Sujet einer Darstellung gewählt.⁹⁹¹

Mantegna lehnt sich in seiner *invenzione* in erster Linie an die Auslegung Petrarcas und Boccaccios an, anstatt Vergils Schilderungen zu folgen. *Dido* (**Kat. Nr. 1.2.B.1**) begeht hier nicht Selbstmord verschmähter Liebe wegen, sondern aus Liebe zu ihrem Mann.⁹⁹² Prominent hält sie die Urne mit der Asche ihres verstorbenen Gatten in der linken Hand. Ihre Haltung ist stoisch und gefasst. Mantegna zeigt hier nicht den Selbstmord, sondern den Moment zuvor, in dem Dido einen kurzen Augenblick in ihrem Gedanken verharret, ihren Entschluss zu vollenden. Dieses Motiv der hingebungsvollen, über den Tod hinaus reichenden Liebe findet sich auch in einem weiteren Motiv wieder: Auf der Spange, die ihren Mantel zusammenhält, ist ein Opfer an Cupido abgebildet.⁹⁹³ Obwohl Mantegna sich hier an die literarischen Vorgaben der berühmtesten Dichter seiner Zeit hält, versäumt er es nicht, die Antikenrezeption in Anlehnung an Vergil subtil zu unterstreichen.⁹⁹⁴ Das heidnische Motiv des Opfers wird durch die Holzplatten und die Strohballen hervorgehoben, die auf den Scheiterhaufen hindeuten, in dem Dido - laut Vergil - anlässlich eines vorgegebenen Opfers sich selbst in die Flammen und gleichzeitig in A-

⁹⁸⁸ Vergil, *Aeneis*, I, 495-757 und Buch IV, 642ff.

⁹⁸⁹ Tertullian, *Apolegeticum*, 50, 5-6: „*aliqua Carthaginis conditrix rogo [se] secundum matrimonium dedit: o preconium castitatis!*“ [Eine Gründerin Karthagos zog den Scheiterhaufen der drohenden zweiten Ehe vor: welche Verherrlichung der Keuschheit!]. Auch in seinem *De anima*, 33,3 lobt Tertullian Dido aufgrund ihrer *castitas* und stilisiert die zum Sinnbild der Keuschheit.

⁹⁹⁰ Petrarca, *Triumphus pudicitie*, 155-160; Boccaccio, *de claris mulieribus*, XLII, 12ff. Zur Dido-Darstellungen in der Buchmalerei siehe Desmond 1994. Eine ausführliche Bibliographie zu Dido in Literatur und Musik bietet Kailuweit 2005.

⁹⁹¹ Zur Ikonografie der Dido siehe die ausführliche Auflistung bei Blumenröder 2008, 60, Anm. 223.

⁹⁹² Hier wird die negative Konnotation der Vorlage ins Positive umgekehrt: Auch Eleonora wählte den Tod der *Frau des Hasdrubal* (**Kat. Nr. 1.1.B.2**) als Beweis ihrer Liebe und keineswegs als Schmach über ihren Ehemann. Womöglich diente der Zyklus ihrer Mutter Isabella als Vorbild.

⁹⁹³ Darauf hat bereits Blumenröder 2008, 61 hingewiesen, die das Motiv auch auf einer zeitgenössischen Plakette Cristoforo Geremias nachweisen konnte.

⁹⁹⁴ Zur Zuordnung der von Mantegna herangezogenen klassischen Texte siehe Blumenröder 2008, 59ff.

eneas Schwert stürzen wird.⁹⁹⁵ Die Körperhaltung der Figur im Kontrapost, die Kopfhaltung verbunden mit dem ins Leere schweifenden Blick, die ausgeprägten Falten des Gewandes, all diese Elemente erinnern an eine antike Skulptur. Die Grisaille-Technik unterstützt diese Assoziation umso mehr. Mantegna gelingt es hier eine vollkommen neue Bildsprache zu entwickeln: Auf der einen Seite hebt er das moralisierende Element der Keuschheit und der Witwenliebe hervor, wie es von den großen humanistischen Dichtern postuliert und propagiert wird, auf der anderen Seite schafft er einen untrennbaren Bezug zur Antike, indem er die Ereignisse exakt wiederzugeben sucht. Dies wird vor allem durch die gewählte Grisaille-Technik erreicht, die das Gemälde gleich hellenistischen Bronzestatuetten anmuten lässt. Die Verschmelzung von Antikenrezeption in Ikonografie und technischer Ausführung mit den literarischen Vorbildern der Zeit kulminiert im *Studiolo* Isabellas zur Synthese von der Tugend der Keuschheit und einer Huldigung der Antike. Der *paragone* wird hier nicht nur zwischen den anderen ausgestellten Gemälden im Studiolo evoziert, sondern vor allem auch mit der antiken Kunstsammlung Isabellas in der *Grotta*. So bildet Mantegnas *Dido* die perfekte Illusion einer antiken Plastik. Im *Studiolo* verschmelzen Antike und Gegenwart zur Essenz der humanistischen Weltanschauung: Die Förderung des Intellekts und der Künste.

Das zweite Gemälde, das als Pendant zur *Dido* von Mantegna ebenfalls in Grisaille-Technik konzipiert wurde, zeigt *Judith* zusammen mit ihrer Zofe, während sie den Kopf des Holofernes in eine Tasche verstaut⁹⁹⁶ (Kat. Nr. 1.2.B.2). Die Judith-Geschichte findet ihren Ursprung im Alten Testament, im deuterokanonischen Buch Judith wird von der schönen Witwe berichtet, die ihrem Volk Israel zum Sieg gegen König Nebukadnezar verhilft, der mit seinen Truppen die Stadt Betulia belagert. Sie begibt sich in das feindliche Lager, indem sie vortäuscht, eine Verräterin zu sein, bezirzt den Hauptmann Holofernes und schlägt ihm, während er trunken seinen Rausch ausschläft, mit dem eigenen Schwert den Kopf ab. Zusammen mit ihrer Dienerin verstaut sie den Kopf in einem Sack und bringt ihn zurück in die Stadt. Den Feinden bleibt nach dem Tod ihres Feldherren nur noch die Flucht.

Mantegna zeigt die Heldin nach vollbrachter Tat, ruhig und anmutig greift sie den Kopf des Holofernes am Schopf und verstaut ihn in der Tasche der neben ihr stehenden Magd. Mantegnas *Judith* verharrt in einer ruhigen, statuarischen Haltung, den Kopf nach unten zum Haupt des Holofernes gesenkt, hält sie in der rechten Hand noch das

⁹⁹⁵ Vergil, *Aeneis*, I, 495-75 und IV, 642ff.

⁹⁹⁶ Zu Judith siehe Störmer, LTK³2009, Bd. 2, Sp. 1054-1055.

Schwert und in der linken das Haupt des feindlichen Gegners. Die Dienerin beugt ihren Oberkörper nach vorne, um die Tasche zum Verstauen des Kopfes zu öffnen. Ihr Körper wirkt klein und gedrungen. Sie steht im absoluten Kontrast zu Judith, die vornehm und erhaben ist: Der Kontrapost, das klassische Gewand mit den ausgeprägten Falten, sowie die Korkenzieherlocken, die durch ein Stirnband am Oberkopf in Zaum gehalten werden, betonen ihre Schönheit und erinnern verstärkt durch die Grisaille-Technik an eine antike Statuette.⁹⁹⁷ Bereits seit der Spätantike galt Judith als Verkörperung der christlichen Tugenden *honestas*, *humilitas* und *fortitudo*.⁹⁹⁸ In Darstellungen der neun guten Heldinnen verkörpert Judith das Judentum.⁹⁹⁹ In seinen *trionfi* rühmt sie Petrarca als leuchtendes Beispiel für eine tapfere, schlaue Witwe, die gleichsam keusch und stark ist.¹⁰⁰⁰ Isabella kannte den Text Petrarcas und Mantegna mag diesen durchaus als Vorlage genutzt haben, befand sich doch in der Bibliothek ihres Vaters Ercole ebenso eine Ausgabe der *trionfi della fame* und auch sie selbst besaß drei Ausgaben der *trionfi*.¹⁰⁰¹

Konträr zu zeitgenössischen Abbildungen zeigt Mantegna nicht den Akt des Tötens, wie etwa Donatello, der Judith mit erhobenem Schwert darstellt, bevor sie Holofernes den Kopf abschlägt,¹⁰⁰² noch den grausam zur Schau gestellten Kopf des Hauptmannes, wie etwa im 16. Jh. bei Cranach dem Älteren¹⁰⁰³ oder den Akt der Durchtrennung der Kehle wie bei Caravaggio Ende des 16. Jh..¹⁰⁰⁴ Mantegnas Grisaille unterscheidet sich auch wesentlich von einem nach Mantegna entstandenen Pasticcio, in dem die Judith-Szene nicht isoliert ist, sondern vom Zelt des Getöteten eingerahmt wird.¹⁰⁰⁵ Judith, die mit

⁹⁹⁷ Zur allgemeinen Judith-Ikonografie siehe Seibert 1994, Bd.2, 454-458; zu Darstellungen des Motivs im Barock vor allem die Abhandlung von Uppenkamp 2004.

⁹⁹⁸ Siehe dazu Blumenröder 2008, 63.

⁹⁹⁹ Siehe Kapitel 5.3.2 Exkurs „Die Thematik berühmter Frauen“ dieser Arbeit.

¹⁰⁰⁰ So lobt Petrarca Judith im *trionfo della castità* als „*Judith ebrea, la saggia, casta e forte*.“ Im *trionfo della fame* rühmt er Judith als „*la vedova ardita, che fe il folle amador del capo scemo*.“ Siehe Petrarca, *Triumphus pudicitie*, 142 und *triumphus fame*, 119-120.

¹⁰⁰¹ Im Besitz Ercoles befand sich auch eine Fassung des „*trionpho de fama in vulgare coperto de brasilio stampato*.“ Siehe Bertoni 1903, App. II., Nr. 468. Wie bereits oben erwähnt besaß auch Isabella drei Versionen der *trionfi*, allerdings wird im Inventar nicht spezifiziert, ob es sich dabei um Gesamtausgaben handelte, oder um einzelne Fragmente, wie es u.a. in der Bibliothek ihres Vaters der Fall war. Die Inventarliste von Lucrezias Bibliothek wurde von Luzio/Renier 1903, 75-81 publiziert. Die Petrarca-Ausgaben werden unter den Nummern 53, 54 und 115 aufgeführt.

¹⁰⁰² Donatello, Judith und Holofernes, 1457-1464, Bronze, H 236 cm, Firenze, Palazzo Vecchio [Abbildung bei Dolcini 1988, 89].

¹⁰⁰³ Cranach d. Ä., Judith mit dem Kopf des Holofernes, 1530, Öl auf Holz, 87 x 56 cm, Wien, Kunsthistorisches Museum [Abb. bei Leithe-Jasper/Distelberger 1984, 256].

¹⁰⁰⁴ Caravaggio: Judith und Holofernes, 1595, Öl auf Leinwand, 154 x 195 cm, Roma, Galleria Nazionale d'Arte Antica [Abbildung bei Sgarbi 2005, 89].

¹⁰⁰⁵ In der Forschung ist es umstritten, ob es sich bei der Judith in Washington um ein Werk Mantegnas oder aber eines Nachahmers handelt. Zur Forschungskontroverse siehe Lightbown 1986, Kat. Nr. 30, 435.

sehr feinen, weichen, fast kindlichen Gesichtszügen dargestellt ist, verstaut den Kopf des Holofernes in einen von der Zofe aufgehaltene Sack, während sie schüchtern hinter sich blickt.¹⁰⁰⁶ Im Hintergrund kann man den Fuß des Leichnams erspähen, der sich noch auf dem Ruhelager befindet. Das Schwert in Judiths rechter Hand ist gebrochen und weist auf den enormen Kraftaufwand hin, den die zierliche Frau erbringen musste, um den starken Feldherren zu töten. Ganz anders hingegen gestaltet sich Mantegnas *Judith* für Isabella (**Kat. Nr. 1.2.B.2**): Judith steht selbstbewusst und in sich gekehrt, nichts an ihrer Haltung deutet auf eine Kraftanstrengung hin, sie wirkt gefasst und stoisch. Als Inbegriff der tugendhaften Frau greift ihre innere Stärke auf ihre körperliche über, ohne dass sie männlich wirken würde. Durch Isolierung der Szene aus einem narrativen Kontext ohne schmückendes Beiwerk oder eine Struktur bildende architektonische Umrahmung, gelingt es Mantegna die Grenze zwischen Objekt und Subjekt, also zwischen Bild und Betrachter, aufzulösen. Der Betrachter wohnt dem Geschehen einerseits aus der Ferne bei, auf der anderen Seite bewirkt das Herauslösen der Szenerie aus einem architektonischen Kontext eine suggestive Nähe zum Geschehen, so dass die vorbildhafte Funktion dieser *donna illustra* um ein Vielfaches verstärkt wird.

Die Darstellungen der *Sophonisbe* (**Kat. Nr. 1.2.B.3**) zusammen mit *Tuccia* (**Kat. Nr. 1.2.B.4**) gehören ebenfalls in die Gruppe der Grisailen, die Mantegna für Isabella angefertigt hat. Im Gegensatz zu allen anderen Grisailen Mantegnas, die auf Leinwand geschaffen wurden, diente für diese beiden Pappelholz als Malgrund. Überdies verwendete Mantegna Goldstaub, so dass die zwei Figuren der Sophonisbe und Tuccia den Anschein goldener Statuetten erwecken. Der Hintergrund der beiden Tafeln changiert in rötlich-weiße Farbtönen und täuscht präzise eine marmorierte Wandfläche vor. Ein weiterer Unterschied zu den übrigen Grisailen Mantegnas ist das sehr schmale Hochformat der beiden Tafeln.

Christiansen 1992, Kat. Nr. 140, 435 und Blumenröder 2008, 82, Anm. 325 haben einleuchtende Argumente geäußert, die für einen Nachahmer Mantegnas sprechen: Die Komposition wirkt fast grotesk und es ist nur schwer vorstellbar, dass sie aus Mantegnas Pinsel stammt. Der Pfosten des Zeltes kann unmöglich dessen Gewicht tragen, und auch das Ruhelager ist falsch im Zelt positioniert. Vielmehr scheint es, dass der Künstler sich an einer weiteren Grisaille Mantegnas in der National Gallery in Dublin orientiert hat, deren Komposition das Pasticcio nachzueifern sucht. Die Verlagerung der Szene vor einem Zelt, die entblößte Schulter der Judith und das abgebrochene Schwert scheinen als Vorlage gedient zu haben. Zur Dubliner *Judith* in der National Gallery in Dublin, Tempera auf Leinwand, 48 x 35,6 cm. Siehe dazu Lightbown 1986, 451, Kat. Nr. 56; Christiansen 1992, 403-405, Kat. Nr. 129; Santucci 2004, 147 und Blumenröder 2008, 79-82.

¹⁰⁰⁶ Andrea Mantegna, *Judith mit dem Kopf des Holofernes*, 1495-1500, Grisaille, Tempera auf Leinwand, 48,1 x 36,7 cm, Dublin, National Gallery of Ireland [Abbildung bei Blumenröder 2008, Abb.8].

Von der Tochter des karthagischen Feldherren Hasdrubal und Frau des westnumidischen Königs Syphax, wird bei Livius berichtet. Ihre Geschichte ist eng mit dem Punischen Krieg und Scipio verbunden. Sophonisbes Mann, der für Karthago gegen die Römer kämpfte, fiel seinen Feinden in die Hände. Um Sophonisbe vor den Römern zu schützen, nahm sie Massinissa, ein verbündeter Roms, zur Frau. Scipio, der jedoch fürchtete, Sophonisbe könne ihren neuen Mann ebenfalls gegen die Römer aufhetzen, forderte von Massinissa, dass dieser ihm Sophonisbe ausliefere. Um ihr ein Schicksal in römischer Gefangenschaft zu ersparen, ließ Massinissa seiner Frau einen Giftkelch zukommen, um ihr so die Möglichkeit des Freitodes zu gewähren. Ohne zu zögern trank sie diesen aus.¹⁰⁰⁷

Petrarca griff die Erzählung Sophonisbes wieder auf; in seinem Triumph der Liebe huldigt er Sophonisbe als treue, loyale Ehefrau, die den Tod der Liebe wegen nicht fürchtet.¹⁰⁰⁸ Auch Boccaccio führt sie in seinen *De claris mulieribus* auf und widmet ihr ein Kapitel. Aufgrund ihres entschlossenen Handelns, den Tod der Gefangennahme vorzuziehen, charakterisiert er sie als tapfere junge Frau.¹⁰⁰⁹ Sophonisbe ist im Quattro- und Cinquecento eine relativ unbekannte Figur, sie gehört weder zu den neun guten Heldinnen noch gibt es ikonographische Vorbilder, an denen Mantegna sich hätte orientieren können. Ihre Unbekanntheit mag vielleicht auch mit dem Umstand einhergehen, dass sie eine ambivalente Figur darstellt: Obwohl sie noch mit König Syphax verheiratet ist – denn dieser ist nur in römische Gefangenschaft geraten und noch nicht verstorben – heiratet sie Massinissa, um einer Gefangennahme zu entgehen.¹⁰¹⁰ Boccaccio betont kurz bevor sie aus dem Giftkelch trinkt, explizit Sophonisbes Reue, nicht von Anbeginn das Schicksal ihres Mannes geteilt zu haben. Sie bedauert, dass sie anfänglich durch die Heirat mit Massinissa ihrem Los zu entfliehen suchte.¹⁰¹¹ Von großer Bedeutung ist jedoch die Tatsache, dass Bartolomeo Goggio bereits in seinem Werk *De laudibus mulierum* für Isabellas Mutter Eleonora von Aragon Sophonisbe als nachzueiferndes Tugendmodell verwendete¹⁰¹² und in dem von Eleonora in Auftrag gegebenen Zyklus berühmter Frauen Sophonisbes Mutter, die Frau des Hasdrubal, dargestellt ist. Beide

¹⁰⁰⁷ Livius, *ab urbe condita*, liber 30, 14-15.

¹⁰⁰⁸ Sophonisbe findet bei Petrarca Erwähnung: Petrarca, *trionfi*, 12; 14; 79.

¹⁰⁰⁹ Boccaccio, *De claris mulieribus*, LXX.

¹⁰¹⁰ Siehe Franklin 2006, 153f.

¹⁰¹¹ Boccaccio, *De claris mulieribus*, LXX, 10.

¹⁰¹² Goggio, *De laudibus mulierum*, 15v. Zwischen Portia und Vetruria ist das Korrekturzeichen √ für ein fehlendes Wort eingefügt. Am Rand wurde handschriftlich *Sophonisbe* angemerkt. Siehe dazu Kapitel 5.3.2.2 „Eleonoras Bilderzyklus berühmter Frauen“ dieser Arbeit.

Frauenfiguren waren um 1500 relativ unbekannt und so ist die Vermutung nicht von der Hand zu weisen, dass Isabella sich den von ihrer Mutter in Auftrag gegebenen Zyklus zum Vorbild nahm. So lässt Isabella in Analogie zu ihrer Tochterrolle nicht die von ihrer Mutter in Auftrag gegebene Frau des Hasdrubal darstellen, sondern dessen Tochter Sophonisbe. Isabella war mit Sicherheit mit dem Zyklus ihrer Mutter vertraut und konnte daher ebenso die Schrift des Bartolomeo Goggio. Sie folgt somit dem Vorbild ihrer Mutter, ahmt diese jedoch nicht nach, sondern entwickelt in Anlehnung an den vorbildhaften Zyklus Elenoras, eine eigenständige Reihe, die sie zu ihren Zwecken und Bedürfnissen modifiziert.

Die Ikonographie der Sophonisbe etablierte sich erst in der Mitte des 16. Jahrhundert. Dabei wurde die Heldin im 17. Jh. meist in Begleitung ihrer Zofen in Begleitung Massinissas dargestellt.¹⁰¹³ Die Isolierung der Heldin während der Giftkelcheszene wurde insbesondere durch die Verbreitung von Kupferstichen im Barock geprägt.¹⁰¹⁴

Teilweise ist es in der Forschung umstritten, ob es sich bei der Dargestellten um Sophonisbe handelt (**Kat. Nr. 1.2.B.3**). In Frage kommt auch die tragische Heldin Artemisia, deren Ikonographie der der Sophonisbe sehr ähnelt: Nach dem Tod ihres Mannes Mausolus trinkt Artemisia dessen Asche aus einem Kelch, um als sein lebendes Grab zu fungieren.¹⁰¹⁵ Blumenröder hat einleuchtend dargelegt, warum es sich bei Mantegnas Gemälde um Sophonisbe und nicht um Artemisia handeln muss: Der stoische Heroismus, mit dem sie entschlossen den Kelch austrinkt, stützt sich auf die von Livius geschilderte Handlung; anders als bei der tief erschütterten Witwe Artemisia fehlt hier jegliche Andeutung von Trauer und Wehmut.¹⁰¹⁶ So kann sie schlüssig die von Mantegna verwendeten Quellen aufzeigen.¹⁰¹⁷ Mantegna reduziert die Figur der Sophonisbe

¹⁰¹³ So wie z.B. bei Nicolas Régnier, Die sterbende Sophonisbe, 1655-1665, Öl auf Leinwand, 128, 3 x 153 cm, Kassel, Gemäldegalerie [Abbildung bei Baumgärtel/Neysters 1995, Kat. Nr. 170, 327] oder bei Rutillio di Lorenzo gen. Manetti, Sophonisbe, 1623-1625, Öl auf Leinwand, 168 x 265 cm, Firenze, Galleria degli Uffizi [Abbildung bei Papi 2010, 201, Abb. 42].

¹⁰¹⁴ Tümpel 1986, 206. Im 17. und 18. Jahrhundert entwickelten sich zwei Typen der Historienmalerei: Die isolierte, den Giftbecher haltende Sophonisbe und ein weiterer Typus, in dem die Heldin in einer Gruppe durch einen Boten die Nachricht ihres Mannes Massinissas erhält. Dabei spielt der Giftkelch eine untergeordnete Rolle; die Bildsprache fokussiert sich meist auf das Entsetzen und den Schmerz als Reaktion auf den kommenden Tod. So etwa bei Regniér [Abbildung bei Papi 2010, 201, Abb. 42].

¹⁰¹⁵ Artemisia wird sowohl bei Valerius Maximus, *Facta et dicta memorabilia*, liber 4, 6, bei Petrarca, *triumphus cupidinis*, III, 73 als auch bei Boccaccio, *De claris mulieribus*, LVII, der sie als Inbegriff der treuen Ehefrau statuiert, erwähnt. Zu Artemisia siehe Gams 1979, KIP, Sp. 625. Zum ikonographischen Motiv der Artemisia siehe Tümpel 1986, 211ff. und Neysters 1995, 206-209. Franklin identifizierte jüngst das Motiv des Mantegna mit Artemisia, dazu Franklin 2006, 155f.

¹⁰¹⁶ Blumenröder 2008, 51.

¹⁰¹⁷ Ebd. 2008, 51, auf die sich diese Arbeit stützt. Siehe obige Anm. 1014.

auf sehr schmalem Raum, sie nimmt fast die ganze Bildfläche ein und wird sogar am rechten Bildrand von der Leinwand beschnitten. In energischer Haltung im Kontrapost, den Kopf in den Nacken geworfen, erhebt sie mit der rechten Hand den Kelch zu den gespitzten Lippen, mit der linken Hand umfasst sie die beiden Enden ihres Umhangs. Um den Kopf und um den Hals hat sie mehrere Tücher gewickelt, das Ohr wird von einem Perlenohrring geziert; beide Merkmale deuten auf ihr edles Geschlecht einer numidischen Königin hin. Im Hintergrund stellt Mantegna einen Lorbeerbaum als Symbol des Sieges über die Feinde dar, der in Analogie zu Sophonisbes Körperhaltung in einer S-Kurve verläuft. Obwohl der Baum im unteren Stamm bereits zum Teil abgeholzt wurde, bildet er bereits zwei neue Triebe aus. Durch die Symbolik des Lorbeerbaums unterstreicht Mantegna das Heldentum Sophonisbes, trotz ihres Todes siegt sie durch ihre Tapferkeit über ihre Feinde.

Das Pendant zu Sophonisbe bildet das ebenfalls in Grisaille-Technik ausgeführte Gemälde der *Tuccia* (**Kat. Nr. 1.2.B.4**). Die Geschichte der Tuccia wird ebenfalls bei Valerius Maximus geschildert.¹⁰¹⁸ Die junge Vestalin wurde beschuldigt, unkeusch gewesen zu sein. Mit dem Beistand der Göttin Vesta gelang es ihr, ihre Unschuld durch eine unmögliche Probe unter Beweis zu stellen: Mit einem Sieb schöpfte sie Wasser aus dem Tiber und trug es in den Tempel der Göttin, ohne dass das Wasser hindurchfloss. Petrarca rühmt Tuccia in seinem *trionfo della castità* als tugendhaftes Beispiel von Keuschheit.¹⁰¹⁹ Blumenröder konnte deutlich machen, dass die Thematik der Tuccia erst in der zweiten Hälfte des Quattrocento vor allem auf *cassoni*-Dekorationen zutage trat.¹⁰²⁰ Diese Darstellungen auf den Hochzeitstruhen, die als Mitgift der Braut mitgegeben wurden, dienten als moralische Codizes, die den Frauen ihre Pflichten und ihre Rolle als tugendhafte Ehefrauen vor Auge halten sollten. Die Thematik der Tuccia symbolisierte somit die Keuschheit, die eine Frau auch in der Ehe bewahren sollte, in dem sie sittsam lebte und nur mit ihrem Manne verkehrte. So diente Sexualität immer noch lediglich der Zeugung der Nachkommenschaft.¹⁰²¹ Das Symbol des wasserundurchlässigen Siebes dient hier bei Tuccia als Allegorie der weiblichen Keuschheit und erfüllt eine moralisierende Funktion. Mantegna isoliert Tuccia ebenso wie die Figur der Sophonisbe und rückt sie in den Fokus des Bildes. In antike Gewänder gekleidet, schreitet sie hastig mit dem mit Wasser gefüllten Sieb dem Betrachter entgegen, den Kopf leicht nach hinten

¹⁰¹⁸ Valerius Maximus, *Facta et dicta memorabilia*, liber VIII, 1,5.

¹⁰¹⁹ Petrarca, *trionphus pudicitie*, 148-151.

¹⁰²⁰ Blumenröder 2008, 48f.

¹⁰²¹ Zur Sexualität bei den Kirchenvätern siehe Ranke-Heinemann ¹⁵1990, 50-67.

gewandt, und tritt dabei in ihrer Eile auf den Saum ihres Gewandes. Eine antikisierende Brosche verschließt ihr Gewand vor der Brust. Über ihrem Kopf schwebt eine antik anmutende Vase mit weißen Lilien, die an beiden Seiten von zwei Girlanden gebunden ist. Die Lilien unterstreichen die Keuschheit und Reinheit der Heldin. Es gibt kaum zeitgenössische Darstellungen des Themas, an denen sich Mantegna hätte orientieren können.¹⁰²² Die zum Wasser eilende Tuccia, wie sie bei Valerius Maximus und bei Petrarca beschrieben wird, deutet Mantegna um: Tuccia eilt mit dem Wasser zurück zum Tempel, um ihre durch dieses Wunder bewiesene Unschuld der Öffentlichkeit kundzutun. Der Stellenwert ihrer Virginität wird umso mehr erhöht. Einen ähnlichen überstürzten Bewegungsablauf der Tuccia zeigt auch Jacopo del Sellaio in seinem *Triumph der Keuschheit*: Tuccia im Zentrum des Triumphzuges dargestellt, rennt, fast stolpernd, mit dem mit Wasser gefüllten Sieb nach vorne. Durch die Eile hat sich ihr nun flatterndes Gewand um ihre Beine gewickelt; ihr Mantel wölbt sich auf Rückenhöhe durch die darin gesammelte Luft.¹⁰²³

Wo die Bilder in Isabellas erstem Studiolo gehängt waren, ist heute nicht mehr nachvollziehbar, da es keine überlieferten Quellen dazu gibt. Da sich in der Corte Vecchia die verschollenen Grisailen mit den Darstellungen Hippos und den unbekanntenen vier Personen jedoch über den Eingängen zur *Grotta* und zum *Studiolo* befanden, ist davon auszugehen, dass sich diese Gemälde auch zuvor über den Eingängen bzw. neben den beiden Fenstern des Studiolo befunden haben. Die Grisailen mit *Judith*, *Dido*, *Sophonisbe* und *Tuccia* könnten jeweils als Pendants die Tür- oder Fensterseiten eingerahmt haben, so wie später die *Allegorie der Tugend* und *des Lasters* (**Kat. Nr. 1.2.B.11** und **Kat. Nr. 1.2.B.12**) von Correggio den Eingang zum Studiolo flankierten.

Der Zyklus der berühmten Frauen, den Isabella in Anlehnung an dem ihrer Mutter in Auftrag gab, fügt sich nahtlos in die Thematik des Studiolos ein. Die Tugenden der

¹⁰²² Blumenröder ist es gelungen zwei Darstellungen von diesem äußerst seltenen Bildmotiv zu finden, die vor Mantegnas Tuccia entstanden sind: Ein Tondo aus einem von Bartolomeo Montagna ausgemalten *cassone* aus dem Jahre 1490 zeigt Tuccia in Begleitung zweier Zeugen in den Tempel eilend (Bartolomeo Montagna, Tuccia, 1492, Cassone-Tondo, Öl auf Holz, Milano, Museo Poldi Pezzoli [Abbildung bei Blumenröder 2008, 48, Abb. 19]); eine weitere Darstellung stammt aus einer um 1480 von Nicola d'Antonio degli Agli in Andenken an die Hochzeit des Ehepaars Constantino und Camilla Sforza entstandenen Handschrift und charakterisiert Tuccia als eine statische, das Sieb in den Händen haltend, vor dem Kultfeuer des Tempels verweilende, Vestalin. (Unbekannter Miniaturist, Tuccia, (Detail), 1480, Ms. Vat. Urb. Lat. 899, fol. 69v, Roma Biblioteca Apostolica Vaticana [Abbildung bei Blumenröder 2008, 48, Abb. 18]).

¹⁰²³ Jacopo del Sellaio, Triumph der Keuschheit mit der Darstellung Tuccias, Cassone-Tafel, 1480-1493, Öl auf Holz, 76 x 86, 5 cm, Firenze, Museo Bandini [Abbildung: http://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/scheda.v2.jsp?locale=it&decorator=layout_resp&apply=true&tipo_scheda=OA&id=17906&titolo=Jacopo+di+Arcangelo,+Trionfo+della+Castit%C3%A0; letzter Aufruf 09.11.2018]

donne illustre sollten als Beispiel für die eigenen Wertevorstellungen dienen und somit ihre Auftraggeberin repräsentieren. Ihre Rolle als gebildete Herrscherin an der Seite ihres Mannes wird durch ihre moralische Integrität, die in rein humanistischen Themen zum Ausdruck gebracht wird, in besonderem Maße hervorgehoben. Einerseits orientiert sich Isabella an der Tradition ihrer Mutter, auf der anderen Seite erweist sie sich als ebenbürtige Gegenspielerin ihres Mannes, für den Mantegna zuvor ebenfalls Leinwände mit Darstellungen aus Petrarcas *trionfi* angefertigt hatte.¹⁰²⁴

5.3.3 Isabellas allegorische Darstellungen im Studiolo

Nachdem Isabella nach dem Tod ihres Mannes vom Castello San Giorgio in ihre Wittwengemächer in die *Corte Vecchia* übersiedelte und auch das *Studiolo* und die *Grotta* dorthin verlagerte, beauftragte sie Antonio Allegri, genannt Correggio, mit der Ausmalung der zwei Leinwände *Allegorie der Tugend* (**Kat. Nr. 1.2.B.11**) und *Allegorie des Lasters* (**Kat. Nr. 1.2.B.12**), welche die Tür vom Korridor in das Studiolo flankierten.¹⁰²⁵ Leider sind keine schriftlichen Zeugnisse überliefert, die den genauen Entstehungszeitpunkt der Leinwände dokumentieren. Mit sehr großer Wahrscheinlichkeit wurde der Auftrag erst nach 1522 erteilt, nachdem Isabella die Marmortüren für das Studiolo bestellt hatte.¹⁰²⁶ Der Entstehungszeitpunkt der zwei Temperagemälde könnte mit dem Aufenthalt Correggios in Mantua um 1530 zusammenfallen, als dieser für ihren Sohn Federico II. tätig war.¹⁰²⁷ Vielleicht wurde der Maler Isabella aber auch von ihrer Freundin Veronica Gambara empfohlen, an deren Hofe er tätig war. Ein Brief Veronicas

¹⁰²⁴ Siehe dazu das Kapitel 4.1.1 Das Leitmotiv des Divus Julius Caesar.

¹⁰²⁵ Im Stivini-Inventar werden beide Leinwände unter der Inv. Nr. 204 aufgeführt, wobei die *Allegorie des Lasters* fälschlicherweise als Apoll und Marsyas identifiziert wurde: „*Di più, dui quadri posti dal capo della porta, nell'entrata, di mano del già Antonio da Correggio, in un de quali è dipinto l'istoria di Apolo et Marsia, nell'altro è tre Vertù, cioè Giustitia et Temperantia, el quali insegnano ad un fanciullo misurare 'l tempo, acciò poscia essere coronato di lauro et qcuistare la palma*“. [Überdies zwei Bilder zu Seiten der Eingangstür angebracht, von der Hand des verstorbenen Antonio da Correggio, von denen das eine die Geschichte von Apoll und Marsyas darstellt, das andere die drei Tugenden Stärke, Gerechtigkeit und Mäßigkeit, die ein Kind lehren, die Zeit zu messen, damit es mit Lorbeer gekrönt werden und die Siegespalme erringen könne.] Stivini-Inventar von 1542, Nr. 204, in: Ferino-Pagden 1994, 287 (italienisch) und ebd. 1994, 274 (deutsch). Ebenso publiziert von Ferrari 2003, 349, Nr. 7323.

¹⁰²⁶ Brown 1989/1990, 121f. und Ferino-Pagden 1994, 248, Kat. Nr. 91.

¹⁰²⁷ Für Federico II. schuf Correggio mehrere Leinwände. Vasari berichtet von einer *Venus* und einer *Leda*, die mit den Leinwänden in der Galleria Borghese in Rom identifiziert wurden. Siehe Vasari/Bettarini, 1966-1987, Bd. IV, 52. Zu den Gemälden *Venus* und *Leda* siehe überdies: Fabianski 2008, 239ff. Obwohl es für keine der für Federico II. entstandenen Leinwände schriftliche Zeugnisse gibt, so sind wohl im gleichen Zuge auch die Gemälde *Jupiter und Io* und *Der Raub Ganymeds*, heute beide im Kunsthistorischen Museum in Wien, entstanden. Siehe dazu: Del Torre Scheuch 2008, 319f., Kat. Nr. III.30 und ebd. 2008, 320f., Kat. Nr. III.31 mit weiterführender Literatur.

an Isabella datiert auf den 03. September 1528 beschreibt eine für sie entstandene *Maria Magdalena* Correggios und bezeugt ihre Bewunderung für diesen neuen Künstler, dessen Magdalena sie mit „*un bell’attegamento*“ und einem „*nobil, et vivo dolore che esprime il suo bellissimo viso*“ beschreibt, der schließlich das ganze Gemälde in „*tutto il sublime dell’Arte della quale [Correggio] e gran Maestro*“ kulminieren ließe.¹⁰²⁸ Ein solches Lob aus der Feder einer so berühmten und geachteten Freundin muss Isabella mit Sicherheit imponiert haben. Ein weiterer Grund für die Wahl Correggios könnte sein plötzlich erlangter Ruhm nach der Fertigstellung der Fresken in *San Giovanni Evangelista* in Parma gewesen sein.¹⁰²⁹ Anders als bei der Auswahl der Maler in ihrem alten Studiolo, die Isabella nach deren langjährigem anhaltenden Ruhm wählte, war Correggio ein verhältnismäßig neuer und innovativer Künstler, den sie für ihr Vorhaben gewinnen konnte. Die Zeitspanne von acht Jahren zwischen Umzug in die neuen Gemächer und Ausführung der Leinwände deutet darauf hin, dass sich die Marchesa erst spät für den Künstler entschieden hatte.¹⁰³⁰ Welches der beiden Gemälde zuerst entstand, muss aufgrund fehlender Zeugnisse leider offen bleiben.¹⁰³¹

In der *Allegorie der Tugend* (**Kat. Nr. 1.2.B.11**) thront Minerva inmitten einer sich rechts öffnenden Landschaft umgeben von mehreren weiblichen Figuren prominent im Zentrum des Bildes vor einem Baumspalier, das ohne Zweifel als Analogie zu Mantegnas durchbrochener Hecke in *Minerva vertreibt die Laster aus dem Garten der Tugend* (**Kat. Nr. 1.2.B.7**) zu verstehen ist. Die mit einem Brustpanzer gekleidete Minerva hält in ihrer rechten Hand eine abgebrochene Lanze. Correggio greift hier das gleiche Motiv wie Mantegna auf, so ist auch dessen Minerva mit einer abgebrochenen Lanze dargestellt. Dieses Symbol steht für den siegreichen Kampf.¹⁰³² Mit ihrer Linken umfasst sie ihren abgelegten Helm, dem sie den Betrachter triumphierend darbietet. Ihr Fuß

¹⁰²⁸ ASMn, Autografi, B. M 8, doc. 141, Brief abgedruckt bei Gould 1976, 186, Nr. 8 und Porçal 1984, 233.

¹⁰²⁹ Zur Ausmalung der Benediktinerkirche im Jahre 1510 siehe Ekserdjian 1997, 95-121.

¹⁰³⁰ Dass Isabella bereits 1522 Correggio im Sinn für die zwei Gemälde hatte, scheint unwahrscheinlich, in der Korrespondenz findet sich kein einziger Briefwechsel zwischen Isabella und Correggio, noch sind in Briefen an andere Vertraute Äußerungen von ihr über den Künstler zu finden. Siehe Porçal 1984, 232. Gould 1976, 186 hatte vermutet, dass ein Brief Veronica Gambaras aus dem Jahre 1528 an Isabella Hinweis darauf sein könnte, dass Veronica, die in engem Verhältnis zu Correggio stand, über die Fortschritte der beiden Allegorien Correggios für Isabella berichtete. Dies trifft allerdings bei genauer Durchsicht des Briefes nicht zu, da es sich bei dem darin erwähnten Gemälde um eine Magdalena-Figur handelt. Brief abgedruckt bei ebd. 1976, 186.

¹⁰³¹ Beide Gemälde werden in der Inventarliste der Gonzaga aufgeführt. Abgedruckt bei Ferino-Pagden 1994, 287 (italienisch) und ebd. 1994, 274 (deutsch), Nr. 204 und Ferrari 2003, 346, Nr. 7323. Insgesamt gibt es mehrere zum Teil unvollendete Versionen von Mantegnaas Gemälden. Siehe dazu die dazugehörigen Katalonummern dieser Arbeit **Kat. Nr. 1.2.B.11** und **Kat. Nr. 1.2.B.12**.

¹⁰³² Lightbown 1986, 204.

ruht in kunstvoller Haltung mit gespreiztem Zeh auf einem am Boden sich unter dem Medusenschild windenden Drachen. Ihre Attribute weisen auf den siegreichen Kampf gegen das als Drache personifizierte Laster hin. Aufgrund dieses Sieges wird Minerva von einem hinter ihr mit einer Siegespalme schwebenden weiblichen Genius mit einem Lorbeerkranz gekrönt. In einer Lichtgloriole befinden sich drei weitere weibliche Genien mit Lyra und Trompete freudig musizierend. Zu Minervas Linken sitzt eine zu ihr aufschauende Frau, ihre Attribute identifizieren sie als Allegorie der vier Kardinaltugenden: Das Löwenfell versinnbildlicht die *Fortitudo* (Stärke), das Schwert die *Iustitia* (Gerechtigkeit), die Schlange die *Prudentia* (Vorsehung) so wie das Zaumzeug die *Temperantia* (Mäßigung).¹⁰³³ Rechts der Minerva sitzt eine weitere Frau vor einem Globus, auf den sie einen Zirkel richtet, mit der anderen, linken Hand weist sie gen Himmel. Vor ihr wendet sich ein nackter Putto, mit dem Rücken zum Betrachter den Kopf nach hinten gewendet, und deutet mit dem linken Zeigefinger auf den Zirkel.¹⁰³⁴ Die weibliche Figur wird als Verkörperung der intellektuellen Tugend oft als Astrologie oder Naturwissenschaft oder im höheren Sinne als Urania bezeichnet, die zusammen mit den Tugenden Minerva assistiert.¹⁰³⁵ Die Muse Urania war Isabella mit Sicherheit durch die Gemälde der Musen für ihren Onkel Borso d'Este in Belfiore bekannt¹⁰³⁶ und so ist es denkbar, dass sie diese Muse vielleicht explizit in der von Correggio geschaffenen Komposition wünschte.¹⁰³⁷ Die Astrologie hatte in Ferrara überdies einen sehr hohen Stellenwert, wie die Fresken im *Palazzo Schifanoia* im *Salone die Mesi* mit den Darstel-

¹⁰³³ Zu den Attributen siehe Ferino-Pagden 1994, Kat. Nr. 91, 249f.

¹⁰³⁴ Ferino-Pagden 1994, 250, Kat.Nr. 91, hat darauf hingewiesen, dass dieses Gestaltungsmittel von Alberti zur Auflockerung der Komposition vorgeschlagen wurde, um eine *varietà* für das Auge zu evozieren. Siehe dazu Alberti/Bartoli ²⁰¹⁰1782, *Della pittura*, II, 307: „*Così in ogni varietà di cose, & in ogni abbondantia lo animo si compiace, & diletta. Et perciò nella Pittura la varietà de corpi, & de colori è gioconda. Io dirò che quella rettorica è copiosissima nella quale a lor luoghi saranno mescolati insieme vecchi huomini, giovani, putti, matrone, fanciulle, bambini, animali domeilici, cagnoletti, uccelletti, cavalli, pecore, edificii, & provincie; & loderò qual si voglia abbondantia, pur che ella si confaccia alla cosa che quivi si vuol rapresentare.*“

¹⁰³⁵ Ferino-Pagden 1994, 250, Kat. Nr. 91 erkennt hier zu Recht eine Anlehnung an Raphaels *Urania* in der *Stanza della Segnatura*, die ebenfalls Philosophie und Poesie verbindet. Liebenwein war der erste, der diese Frau mit Urania identifizierte, deren Präsenz Minerva den kosmischen Bezug verleiht. Dazu Liebenwein 1977, 118.

¹⁰³⁶ Zweiter Maler von Belfiore, Die Muse Urania, um 1455, Tempera auf Holz, 123,6 x 71,9 cm, Ferrara, Pinacoteca Nazionale [Abbildung bei Bentini 2004, 323].

¹⁰³⁷ Für das Studiolo in Belfiore entstanden 8 Musen, darunter auch die Urania, die sich jedoch stark von der des Correggio unterscheidet, da sie weder eine Weltkugel noch einen Zirkel als Attribute besitzt. Zu dem Musenzyklus in Belfiore siehe Mottola Molflino/Natale 1991, 17-44 und ebd. 1991, 380-443. Es ist durchaus denkbar, dass Isabella die Figuren auch bei Correggio bestimmte und somit das Studiolo ihres Onkels zum Vorbild nahm. Dem Gemäldezyklus für ihr Studiolo lagen für jede Leinwand eine *invenzione* zugrunde, an die sich die Künstler halten sollten. Dies könnte bei Correggios Leinwand somit auch der Fall gewesen sein. Zu Isabellas Auflagen in der Komposition an die Künstler siehe Kapitel 6.2 „Isabellas Beziehungen zu den Künstlern: Entwicklungsgenese des Studiolo“ dieser Arbeit.

lungen der dazugehörigen Sternzeichen unter Borso I. verdeutlichen. Das Motiv der Urania mit der Kugel und dem Zirkel muss Isabella aus den bekannten Motiven der ferraresischen Tarotkarten geläufig gewesen sein¹⁰³⁸, die sich großer Beliebtheit erfreuten.¹⁰³⁹ Frappierende Unterschiede zwischen der Endfassung und den Skizzen so wie den unfertigen Gemälden in Edinburgh und Rom sind neben den Formatunterschieden und den damit verbundenen Fehlern der Genien vor allem in der Darstellung der Minerva erkennbar. Während diese auf den unvollendeten Fassungen erotisierend nackt und nur teilweise mit einem durchsichtigen Schleier bedeckt ist, trägt sie auf der Endfassung für Isabella einen Panzer, der zwar ihre weiblichen Formen unterstreicht, diese aber nicht offen zur Schau stellt. Es ist anzunehmen, dass Isabella Correggio ausdrücklich darauf hinwies, in der Endfassung die Blöße der Minerva zu bedecken. Bereits bei der Venus von Mantegna beklagte sie sich über die Parallelen, die zwischen ihr und der nackten Göttin gezogen wurden.¹⁰⁴⁰ Die Darstellung von Nacktheit – insbesondere in Verbindung mit der Allegorie der Tugend – hätte einen Widerspruch in dem Wertesystem bedeutet, welches Isabella in ihrem Studiolo zelebrierte. Correggios Endfassung mit kühlen Primärfarben und passt sich dem Gesamtkonzept des Dekorums des Studiolos an. Die fast manieristisch wirkenden Figuren in dunklen gedeckten Farbspektrum der Galleria Pamphilj hätten den Gesamteindruck des Raumes geschadet¹⁰⁴¹, ebenso wie die in Öl gefertigte unvollendete Fassung der National Gallery of Scotland.¹⁰⁴² Die siegreiche Minerva als Allegorie der Tugend umgeben von der Personifikation der vier Kardinaltugenden und der Personifikation der intellektuellen Tugend bildet die Essenz des Studiolo-Programms und findet seinen höchsten Ausdruck, den Isabella für sich als Maßstab nimmt und die sie der Außenwelt präsentiert.

¹⁰³⁸ Siehe dazu die Karten des Mantegna: Andrea Mantegna, Urania, 1465–1475, Kupferstich, 117 x 100 mm, Pavia, Museo Civico [Abbildung bei Cieri Via/Calandra 1992, 45].

¹⁰³⁹ Dazu Ferino-Pagden 1994, Kat. Nr. 101, 431ff. Die in Ferrara bekannten sog. *tarocchi del Mantegna* entstanden zwischen 1460 und 1465; die Autorschaft ist umstritten. Siehe dazu Cieri Via/Calandra 1992, 9ff.

¹⁰⁴⁰ Ferino-Pagden 1994, Kat. Nr. 91, 250f hatte berechtigterweise darauf hingewiesen, dass beide Versionen für Isabella vielleicht zu freizügig gewesen könnten, woraufhin Correggio den Entwurf zugunsten der jetzigen Fassung änderte. Angesichts ihrer Bedenken in Mantegnas Bild als himmlische Venus zu freizügig zu erscheinen (siehe dazu den Aufsatz von Jones 1981, 193-198), mag Ferino Pagdens Vermutung durchaus zutreffend sein. Zu Mantegnas *Parnass* für Isabella siehe auch Kapitel: „5.1.2.2 Mantegnas Allegorie *Minerva vertreibt die Laster aus dem Garten der Tugend* und Peruginos *Kampf der Keuschheit gegen die Wollust* für das Studiolo von Isabella d’Este“ dieser Arbeit.

¹⁰⁴¹ Antonio Allegri, genannt Correggio, Allegorie der Tugend, um 1529/1530, Tempera auf Leinwand, 149,5 x 85, 5 cm, Roma, Galleria Doria-Pamphilj [Abbildung bei Ferino-Pagden 1994, 251].

¹⁰⁴² Antonio Allegri, genannt Correggio, Allegorie der Tugend, um 1529/1530, Öl auf Holz, 100x 89 cm, Edinburgh, National Gallery of Scotland [Abbildung bei Ferino-Pagden 1994, 249, Kat. Nr. 91].

Correggios Pendant *Allegorie des Lasters* (Kat. Nr. 1.2.B.12) vereint alle Gegensätze der stolzen, triumphierenden Minerva: In der Mitte des Gemäldes liegt breitbeinig, dem Betrachter seine spärlich durch ein Tuch bedeckte Scham entgegenstreckend, ein nackter, bärtiger Silen, der an einem Baum gefesselt ist. Er könnte auch als die Personifikation des Lasters selbst gedeutet werden. Dieser windet sich mit gequältem Gesichtsausdruck angesichts der ihm von drei weiblichen Gestalten zugefügten Torturen: Während ihm die rechts von ihm situierte Furie mit freudigem Gesichtsausdruck Schlangenbisse durch die in ihren Händen befindlichen Reptilien zufügt, bläst ihm die hinter ihm stehende Frau mit vollen Backen mit einer Flöte in sein Ohr.¹⁰⁴³ Eine weitere Furie zu seiner Linken zieht derweilen an seiner Haut. Im vorderen Bildrand huscht ein lachender Satyrknabe mit Weintrauben vorbei, der sich am Geschehen amüsiert. Wie bereits erwähnt, existiert eine Vorstudie zur *Allegorie des Lasters*¹⁰⁴⁴, die sich von der endgültigen Komposition letztendlich nur darin unterscheidet, dass der kleine Satyrknabe im Vordergrund fehlt. Dies mag vielleicht an den unterschiedlichen Formatvorlagen liegen, oder aber an einer von Correggio inszenierten *varietà*, um die Komposition aufzulockern und das Bild zu durchbrechen. So wirkt der kleine Satyr, der nur den Kopf in das Bild streckt, fast wie ein Capriccio.

Das Gemälde steht im Kontrast zu dem der Minerva und ihren Begleiterinnen: Der schwache, den Leidenschaften unterlegene und seine Qualen selbst verursachende alte Mann erntet Spott und Hohn durch den lachenden Satyrknaben. Im Gegensatz zu der souverän thronenden Minerva liegt der dem Müßiggang Frönende schamlos entblößt in seinem Elend –verfolgt und gequält von seinen Lastern und Trieben. Anders als die triumphierende, in Rüstung gekeidete Minerva, unterstreicht hier die Nacktheit der Dargestellten das unsittliche Verhalten und seine Folgen: den Verlust von Ehre, Stolz und Verstand.

¹⁰⁴³ In der Forschung wurde das Vorbild der Laokoongruppe für den Satyr genannt, das zweifelsohne seine Berechtigung findet. So bei Porcal 1984, 245 und Ferino-Pagden 1994, Kat. Nr. 93, 255. Isabella besaß zwei Miniaturen der Skulpturengruppe in ihrer Grotta, so dass es sehr wahrscheinlich ist, dass Correggio sich in Anlehnung an das Gesamtkonzept der zwei Räume die Kopie des antiken Originals zum Vorbild nahm. Die Laokoonminiaturen werden im Stivini-Inventar aufgelistet. Siehe dazu das Stivini-Inventar Nr. 157 bei Ferino-Pagden 1994, 270 (deutsch) und 286 (italienisch), Kat. Nr. 95 und Ferrari 2003, 347, Nr. 7276: „[...] un Laochoonte moderni“. und Nr. 7288: „item, un altro Laochoonte in bronzo.“ Bei Brown 2002, 449, Abb. 55 findet sich eine Umzeichnung der in der Grotta ausgestellten Statuetten.

¹⁰⁴⁴ Antonio Allegri, genannt Correggio, *Allegorie des Lasters*, um 1529/1530, Rötrel, 279x194 mm, London, British Museum [Abbildung bei Ferino-Pagden 1994, 256, Kat. Nr. 93]. Siehe dazu auch Popham 1957, Nr. 91; Popham 1967, Nr. 17; Beguin 1975, 56 f.

Die Verwendung von Tempera für die Allegorien ist mit der gewollten Anlehnung an die anderen Bilder des Studiolo zu erklären. Beide Allegorien, die als Pendants konzipiert wurden, unterscheiden sich trotz derselben Maltechnik sehr in Farbigkeit und Ausführung. Während die *Allegorie des Lasters* (**Kat. Nr. 1.2.B.12**) fast eine Art Sfumato aufweist und nur Grundtöne, Fleischfarben und gelbgrüne Landschaft verwendet, ist die *Allegorie der Tugend* (**Kat. Nr. 1.2.B.11**) gekennzeichnet durch klare Linienführung sowie kühle und kalte Farbgebung.¹⁰⁴⁵

Die von Correggio für Isabella geschaffenen Leinwände müssen in Hinblick auf das gesamte Ausstattungskonzept des Studiolo betrachtet werden. Beide Allegorien kulminieren in dem Leitmotiv des Raumes: Die *Allegorie der Tugend* (**Kat. Nr. 1.2.B.11**) erhebt das Studiolo zu einem Ort der Kontemplation und Muße an dem Laster und Müßiggang lediglich einen Platz als mahnendes Statut in der *Allegorie des Lasters* (**Kat. Nr. 1.2.B.12**) finden. Insbesondere die *Allegorie der Tugend* (**Kat. Nr. 1.2.B.11**) ist als Klimax zu den Grisailen Mantegnas der berühmten Frauen zu verstehen, die nur zum Teil in den neuen Räumlichkeiten Platz fanden. Das Gemälde steht in Verbindung mit der Vertreibung der Laster des Mantegna; nach erfolgreicher Vertreibung erfährt Minerva ihre Apotheose in harmonischer Gesellschaft, die ein erstrebenswertes, den Künsten und Wissenschaften gewidmetes Leben gewährleistet.

6. Die Überwindung der gesellschaftlichen Schranken

In ihren Möglichkeiten waren die hier analysierten Frauen immer den gesellschaftlichen Konventionen unterworfen. Ihre Kunstförderung hat jedoch gezeigt, dass sie gezielt die Macht der Bilder nutzten, um sich in einem bestimmten Licht zu präsentieren. Im Folgenden soll das Rollenverständnis, das Eleonora und Isabella für sich definierten untersucht und ausgewertet werden. Dabei zeigt sich, dass Eleonoras Ansichten die Grundlage für Isabellas Auftreten bildeten. Im Gegensatz zu ihrer Mutter, die sich immer rollenkonform verhielt, versuchte Isabella sich selbst zu inszenieren und dadurch die gesellschaftlichen Rollen zu durchbrechen, in dem sie das in den Traktaten für ihre Mutter postulierte Frauenbild anzuwenden suchte. Der Schwerpunkt der nachstehenden Untersuchung bildet die Analyse des Zusammenspiels von Frauenbild, privaten Ambitio-

¹⁰⁴⁵ Ferino-Pagden 1994, 257, Kat. Nr. 93.

nen und Selbstverwirklichung. Dabei soll aufgezeigt werden, welchen Möglichkeiten und Grenzen die Kunstaufträge unterworfen waren und welche Ambitionen letzten Endes erreicht wurden bzw. nicht nicht realisiert werden konnten.

6.1 Die Frau über dem Manne: Bartolomeo Goggios *De laudibus mulierum* und Antonio Cornazzanos *Del Modo di regere e di regnare* für Eleonora von Aragon

Eleonora von Aragon wurden zwei Traktate gewidmet, welche den Tugenden des weiblichen Geschlechts huldigten. 1487 verfasste Bartolomeo Goggio *De laudibus mulierum*,¹⁰⁴⁶ eine Abhandlung, die die Überlegenheit der Frau gegenüber dem männlichen Geschlecht zu beweisen sucht. Der lateinische Titel lässt fälschlicherweise die Vermutung aufkommen, dass es sich dabei um einen in Latein verfassten Text handelt, in Wirklichkeit ist die Abhandlung in *volgare* abgefasst.¹⁰⁴⁷ Anders als Boccaccio, der in seiner Vitensammlung ein Statut an vorbildlicher Moral erstellen wollte, geht Goggio einen Schritt weiter und stellt die Behauptung auf, dass Frauen Männern an Tugend und Moral überlegen seien.¹⁰⁴⁸ In seiner Argumentation führt er immer wieder als Beispiele historische Frauenfiguren auf und verteidigt das weibliche Geschlecht vor der Anklage der Unmoralität und des lasterhaften Verhaltens,¹⁰⁴⁹ welches diesem in einer Vielzahl

¹⁰⁴⁶ Die Originalhandschrift befindet sich heute in London, der Text wurde jedoch nie publiziert. *De laudibus mulierum*, British Library, Additional Ms. 17, 415. Über die historische Person des Goggio ist nur sehr wenig bekannt, er war von Beruf aus Notar und für den Hof Ercoles und für adlige Familien Ferraras tätig. Siehe dazu Gundersheimer 1980, 181 mit weiteren literarischen Hinweisen zu Goggios Biographie. Goggio gehörte überdies zum festen Zirkel von Funktionären in Eleonoras Dienst an. Dazu Gundersheimer 1973, 172, Anm. 75. Es ist Gundersheimer 1980, 183 zuzustimmen, dass der Inhalt des Manuskripts aufgrund seiner Brisanz mit Sicherheit im Auftrag seiner Widmungsträgerin Eleonoras entstanden ist.

¹⁰⁴⁷ Siehe Gundersheimer 1980, 197. Gundersheimer weist darüber hinaus darauf hin, dass der Titel fälschlicherweise an eine Adaption Boccaccios *De mulieribus claris* denken lässt, es handelt sich dabei jedoch nicht um eine Vitensammlung berühmter Frauen, sondern vielmehr um eine Abhandlung der Vorzüge der Frauen im Vergleich zu den Männern, in der berühmte Frauen als Beispiele zur Untermauerung von Goggios Thesen aufgeführt werden.

¹⁰⁴⁸ Goggio, *De laudibus mulierum*, 92 r: „[...] *narrare gli gesti de infinite done de grandissimo valore per dimostrare loro virtu e come in ogni cosa se puo dire che siano state superiore al homo ma non vorria essere eccedioso. Et pero lassando el piu proseguire fazio questa conclusione. Che sol? Vero e che la virtu sia quella che rende lhomo e la donna nobile la quale virtu altro non sio diffinire senon quello habito del animo el quale adrizza*“. [...](ich möchte) die Taten zahlloser Frauen von höchstem moralischen Wert, ihre Tugenden und wie sie in allen Dingen wie man sagen kann, dem Mann überlegen sind, darlegen. Ich möchte nicht übertreiben, indem ich aufbebe, das Thema weiter zu verfolgen. Ich komme zu folgendem Schluss, dass wenn er wahr ist, die Tugend diejenige ist, welche Mann und Frau Adel verleiht, die Tugend der Frau ich nicht anders beschreiben kann als das Verhalten des Geistes, der sie aufrichtet (gegenüber dem Manne)“ Übersetzung der Verfasserin].

¹⁰⁴⁹ Goggio, *De laudibus mulierum*, 5 v. (s.u.)

berühmter Traktate vorgeworfen worden war.¹⁰⁵⁰ Goggio nennt hier konkret das Werk *il Corbaccio* von Giovanni Boccaccio.¹⁰⁵¹ Das Manuskript umfasst sieben in einer Klimax angeordnete Bücher und beginnt im ersten Buch mit der Schöpfungsgeschichte. Der Autor widerlegt die Unterlegenheit Evas, die aus der Rippe Adams geformt wurde, indem er darauf hinweist, dass beide von Gott den Segen bekommen hätten.¹⁰⁵² Sowohl Mann als auch Frau hätten gleichberechtigt die Herrschaft über die Welt erhalten.¹⁰⁵³ Letzen Endes sei die Frau jedoch edler als der Mann, da sie aus der Rippe Adams im Garten Eden geschaffen worden wäre, während Adam außerhalb des Paradieses von Gott Leben eingehaucht bekommen hätte.¹⁰⁵⁴ Die Tatsache, dass Eva aus der Rippe Adams und somit aus dessen lebendigen Fleisch, Adam jedoch aus der Erde geformt worden sei, mache die Frau von Geburt aus dem Mann überlegen.¹⁰⁵⁵ Goggio folgt seiner Argumentation der Überlegenheit der Frau gegenüber dem Manne, in dem er natürliche Unterlegenheit der Frau nach dem Aristotelischen Prinzip zu entkräften sucht.¹⁰⁵⁶ Durch die Aufzählung von weiblichen Heiligen und Märtyrerinnen folgt er der Argumentation, dass diese als Exempla für Willensstärke (*constanzia*) und Standhaftigkeit

¹⁰⁵⁰ Siehe Kapitel 2.4.2 „Die Tugenden und Laster einer Frau: Traktate von Männern über Frauen“ dieser Arbeit.

¹⁰⁵¹ Goggio, *De laudibus mulierum*, 5v: „dopo per il dicto magister johanne tutti i raccolti reducti nel memorato libro intitolato corvazio come quello che toltamente denigra la fama dele done si como e corvo e nigro [...]ho disposto in contrario de sio (di cio) che fece messer Johnnes quanto per mazor offesa reputi la mia descrivere secundo che el dicto dele laude e nobilitate dele done [...] ho concluso in contrario di quello che fece che ha detto messer Giovanni, che per maggior offesa reputa il mio scritto sulle lodi e la nobilta delle donne.“ Zu Boccaccios, *Il Corbaccio*, siehe die Ausgabe von 1989.

¹⁰⁵² Goggio, *De laudibus mulierum*, 8v-9r: „Et creo idio l’homo a sua imagine ad imagine di dio creo quello maschio e femina quilli et li dete la benedictione ambidue et disse crescit et multiplicati et rempiti la terra et sottometteti quella“.

¹⁰⁵³ Ebd., *De laudibus mulierum*, 8r : „Niuno et che dubiti quanto ad la creazione humana che quello creatore che fece el maschio fece la femina et per quello modo chel dete/date l’anima al uno et de quella perfectione la dete al altro et ad ambi dui parmente dete la benedizione et il dominio sopra le cose del mondo.“

Ebd., *De laudibus mulierum*, 8v: „Donde e da sapere per intelligenza che havendo divinitate dicto facciamo lhomo ad imazine, et similitudine (Ähnlichkeit) nostra. Perche se intendesse che non parlava del maschio solo, ma del maschio et de la femina. Et che sotto questa parola homo se comprehende seguito et dicendo.“

¹⁰⁵⁴ Ebd., *De laudibus mulierum*, 10r: „perche quanto ad loco de origine trovo la dona piu nobile. Impero che lhomo fu facto fuora del paradiso nel campo damasceno et la dona nel paradiso terrestre e in questo hano respecto al luogo de origine e la dona e piu noblie del homo. Et perche se intenda como questo fue havendo idio nel dicto campo quale e fuora del paradiso creato lhomo e el portoe nel paradiso.“

Die Geburtsstätte Adams war unter den Theologen des Mittelalters umstritten. Goggios These beruht auf Thomas von Aquin. Siehe dazu Fahy, 1956, 34.

¹⁰⁵⁵ Goggio, *De laudibus mulierum*, 23r: „et per quaesto se intende si che havendo respecto ala prima creatione non se puo dire la dona paciente et lhomo agente [...] questa transmutatione fosse soprannaturale secundo che etiam fue quella del maschio che fu facta de fango et impero tanto de maschio perfectione quanto el fango.“

¹⁰⁵⁶ Kolsky 2005, 177.

(*forteza d'animo*) angeführt werden.¹⁰⁵⁷ Mit Sophonisbe, Lucrezia und Portia, die Ercole de Roberti in seinem Zyklus berühmter Frauen für Eleonora wohl in Anlehnung an Goggios Handschrift auswählte,¹⁰⁵⁸ und mit Vetruria als Exemplum leitet Goggio sein Kapitel über *constanzia* und *forteza* ein und nennt diese Frauen als Inbegriff dieser moralischen Tugenden.¹⁰⁵⁹ Neben anderen weltlichen Beispielen aus der Antike geht er schließlich auf heilige Frauen ein, etwa die heilige Apollonia von Alexandrien (17r), die heilige Agnes (17v) und die heilige Katharina von Alexandrien (17v),¹⁰⁶⁰ deren intensiver Leidensweg an *constanzia* und *forteza* mit dem keines Mannes verglichen werden könne.¹⁰⁶¹

Im zweiten Buch analysiert Goggio die Bedeutung der Frau hinsichtlich der Bereiche der freien Wissenschaften des Schreibens, der Poesie und der Musik. Das Kapitel leitet er mit der revolutionären These ein, die bemerkenswertesten Handlungen der Geschichte seien von Frauen umgesetzt worden.¹⁰⁶² Goggio führt dabei weibliche Exempla auf, die ihren Beitrag zur Weiterentwicklung der jeweiligen Künste geleistet haben: Sappho, Conzilla, Anogora, Colofonia, Eritema und Salamina. Cornificia und Proba stehen stellvertretend für die Gruppe der Dichterinnen.¹⁰⁶³ Die Literatur selbst sei von der Göttin Isis an die Menschheit übermittelt worden, ebenso die Kunst des Ackerbaus,¹⁰⁶⁴ die das

¹⁰⁵⁷ Goggio, *De laudibus mulierum*, 18v: „constanzia et forteza de animo in homo se est trovata”. Ebd., *De laudibus mulierum* 15r: „et certo quanto piu considero trovo che tutti di questa”. Ebd., *De laudibus mulierum*, 16r: „Domitilla, Anfrosina, fanciulle romane insieme con molte puelle de roma se parte et comporta.”

¹⁰⁵⁸ Zum Zyklus des Ercole de Roberti siehe, Kapitel 5.3.2.2 „Eleonoras Bilderzyklus berühmter Frauen“ dieser Arbeit.

¹⁰⁵⁹ Goggio, *De laudibus mulierum*, 15v: „ma per non comportarli di questa inzuria havendo dicto della constatia et forteza de quelle matrone la fama delle quale abraia tuto el mondo como fu Lucretia, Sophonisba, Porcia, Vetruria et altre che tuto el modo honora ma dela forteza et con stanzia dele fanciule in resistere ad quello che in tuti i piu famosi et excelenti sono sacsati et che dovevano dare exempio al tutto el mondo.”

¹⁰⁶⁰ Die Frauen werden im Fließtext auf fol. 17r aufgelistet. Siehe Ebd., *De laudibus mulierum*, 17r.

¹⁰⁶¹ Ebd., *De laudibus mulierum*, 20r: „Io non credo che cum pena de tute potesse scrivere ad pieno: fato questa conclusione che li homini in comparazione ale done de constanza et forteza danimo non sono da nominare.”

¹⁰⁶² Ebd., *De laudibus mulierum*, 25r: „et impero proseguendo el proposito mio ardisco confirmate che tutte le notabil cosse et tuti li notabili facti del mondo da opera de done sono provenuti.”

¹⁰⁶³ Ebd., *De laudibus mulierum*, 41r-43r. Kolsky hat berechtigterweise darauf aufmerksam gemacht, dass diese Frauen auch in Boccaccios *De mulieribus claris* als Beispiele für Dichterinnen aufgenommen wurden. Dies mag vor allem daran liegen, dass sich nur wenige Frauen auf diesem Feld betätigten und somit eine Auswahl an Vorbildern relativ eingeschränkt war. Siehe Kolsky 2005, 177. Goggio ergänzt die von Boccaccio bekannten Beispiele jedoch eigenständig um weitere weniger bekannte Exempla wie z.B. die Prophetinnen Hulda (Olda) und Debora (39r-v) aus dem Alten Testament, die durch ihre Vorhersagen politisch intervenierten.

¹⁰⁶⁴ Goggio, *De laudibus mulierum*, 26r: „cupida de regno de fama non sencia molta faticia cum summa diligentia et grandissima industria. insignie loro lavorare et cultivare la terra et seminare colgiere et guvernare el fiume et macinare et fare pane”.

sozio-ökonomie Leben überhaupt erst ermöglicht hätte.¹⁰⁶⁵ Die Musen hätten dann den Römern die Musik und die Poesie nähergebracht.¹⁰⁶⁶

Das Kapitel über die ägyptische Hochkultur nimmt eine zentrale Rolle im Manuskript ein und zeigt, dass Goggio antike Texte gemäß der neuplatonischen Strömung seiner Zeit studierte und für seine Argumentation heranzog und zur Stützung seiner Thesen adaptierte. So rezipiert er hier antike Texte unter anderem des Eusebius.¹⁰⁶⁷ Durch die Zurschaustellung seiner Kenntnis der antiken Quellen präsentiert sich Goggio als gelehrter und gebildeter Humanist, der seine Thesen wohlbedacht nach sorgfältigem Studium veröffentlicht.

Im dritten Buch (43r-62v) verliert sich Goggio, wie er selbst zugibt, in die Diskussion um die Entwicklung und Ausbildung der Ursprache, die sich durch Noahs Söhne zur Entstehung der romanischen Sprachen führte.¹⁰⁶⁸ Dieser Einschub in die Geschichte der Linguistik hat einen enzyklopädischen Charakter und fügt sich kaum in die Argumentation der Überlegenheit der Frauen gegenüber den Männern ein. Goggio begründet seinen Exkurs jedoch, mit dem Wissensdurst Eleonoras, die immer Interesse an neuen, bis dato nicht untersuchten Inhalten zeige.¹⁰⁶⁹ Goggio thematisiert hier das Interesse an (Weiter)Bildung und neuen Forschungsbeiträgen, also die Ausbildung des Intellekts, eine Eigenschaft, die Isabella am mantuaner Hof nach dem Vorbild ihrer Mutter öffentlich pflegte und zur Schau stellte.¹⁰⁷⁰

¹⁰⁶⁵ Ebd., *De laudibus mulierum*, 25v-26r: „*Isis Marco Varone (terentius) de la lingua greca et della latina doctissimo scrive che una donna chiamata Isis quale in Egipto fu adorata per dea trove le littere egipte et insigne li egiptiy el vivere morale et politico et tute quelle cosse che sono comode ala vita del homo.*”

¹⁰⁶⁶ Ebd., *De laudibus mulierum* 32v: „*Capitolo terzo dove se dimostra come la musica et poesia dale done ebe origine. ... 32v: Clemente Alexandrino homo peritissimo et fidato storico scrive la musica et poesia dale muse avere havuto principio et che forno chiamate muse. Impero che da ipse et el verso e la modulatione*”. ebd., *De laudibus mulierum* 33r: „*e nel formate la voce et el dicto hebe principio.*” Gundersheimer 1980, 190 hat darauf hingewiesen, dass sich Goggio hier auf Clemens von Alexandrien, *Stromata* I, 15-16; VI, 2 beruft. Dieser versucht in seinem Traktat die scheinbare Gegensätzlichkeit von Philosophie und christlicher Religion zu vereinen.

¹⁰⁶⁷ Gundersheimer 1980, 191. Siehe Eusebius, *Preparatio Evangelica*, IV, 16d.

¹⁰⁶⁸ Goggio, *De laudibus mulierum*, 43r-62v. Er selbst spricht von einer *disgressione* (43r). Diese Passage ist an Augustinus Werk *De civitate dei*, Buch XVI, 7 angelehnt, in dem dargelegt wird, dass aus Noahs Söhnen 73 Nationen und ebenso viele Sprachen sich ausbildeten. Siehe dazu Kolsky 2005, 183.

¹⁰⁶⁹ Goggio, *De laudibus mulierum*, 43r: „*La quale sera introductione ad quello deche me resta ad parlare*”; Ebd., *De laudibus mulierum*, 43v: „*Ne dubito piacera ad vostra excellentia perche e cossa nuova.*” Siehe dazu auch Kolsky 2005, 184, Anm. 37.

¹⁰⁷⁰ So wurde Isabella von Niccolò da Correggio aufgrund ihrer Bildung als *prima donna del mondo* bezeichnet. Bei den anderen zwei Frauen sind solche Äußerungen hinsichtlich ihres Intellekts von Zeitgenossen nicht überliefert.

Erst das vierte Buch greift erneut die Hauptthematik des Traktates auf und geht auf die Entstehung von Königreichen ein, deren Ruhm und Bedeutung auf ihre Anführerinnen zurückzuführen ist. Ausführlich analysiert er die Geschichte Skythiens, das durch die Amazonen zu Ruhm gelangte, sowie die historischen Ereignisse um Ägypten, Böhmen, Deutschland, Syrien und seiner Königin Semiramis, Libyen, Carias und schließlich um Rom.¹⁰⁷¹ Die Nennung bekannter Königinnen, die als Inbegriff von idealen Führungspersönlichkeiten gelobt werden, ist als Anleitung und Vorbildfunktion für Eleonora zu verstehen. So betont Goggio, dass alle bedeutenden Monarchien von Frauen ausgegangen seien.¹⁰⁷² Im Gegensatz zu Cornazzano, der Eleonora eine genaue Anleitung des Herrschens widmet, wird bei Goggio diese nur unterschwellig impliziert. Das fünfte Buch erreicht den Höhepunkt in Goggios Argumentation: Maria wird als Königin und als Fundament des Himmelreiches gefeiert.¹⁰⁷³ Als Mutter der Frauen unterscheide sie sich allerdings in Goggios Argumentation eher durch die von ihm im ersten Buch umstrittene und zu widerlegen versuchte Passivität: so sei sie sanft und bescheiden anstatt stolz und mutig.¹⁰⁷⁴ Goggios Begründung der Überlegenheit der Frau gegenüber dem Mann kulminiert schließlich in der historischen und christlichen Figur Mariens.¹⁰⁷⁵ Durch sie allein hat Christus seine Wunder vollbringen können.¹⁰⁷⁶ Ihr Glaube an ihren Sohn hätte dessen Wunder überhaupt erst möglich gemacht, so dass das Gute in die Welt gelangen konnte.¹⁰⁷⁷

Im fünften Buch wird Marias Rolle hinsichtlich der Erlösung Evas untersucht (94v-114r), im sechsten Buch (115r-135v) hingegen verteidigt er die Frauen gegen misogynie zeitgenössische Strömungen und untersucht den Ursprung der Erbsünde (121r).¹⁰⁷⁸ Das

¹⁰⁷¹ Ebd., *De laudibus mulierum*, 62v-94. Eine ausführliche Analyse dieser Textpassage findet sich bei Gundersheimer 1980, 192f.

¹⁰⁷² Ebd., *De laudibus mulierum*, 63v: „*E como in veritate de tute le principale monarchie sono provenute da done. Et cussi deostruendo se dimostrara como nel arte militare le done no sono state inferiore al homo*“. Als Beispiele nennt er die Regierungen Indiens, Äthiopiens, Ägyptens und Böhmen. Siehe ebd. *De laudibus mulierum*, 63v. Laut Kolsky 2005, 184 verwendet Goggio hier das Wort „Monarchie“ als Synonym für den Begriff Reich.

¹⁰⁷³ Ebd., *De laudibus mulierum*, 94r: „*Dela fondazione del regno eterno et como per mezo de una verze ne hebe principio capitolo primo*“. Siehe auch ebd., *De laudibus mulierum*, 108r: „*de questa (Maria) laquali estata capo et fundamento del regno eterno*.“

¹⁰⁷⁴ Ebd., *De laudibus mulierum*, 94v-95. So seien es die: „*valorose done che fundatrice sono de regni mondani ma cum pace, povertade, humilitade et obedientia et virginitade fusse*.“

¹⁰⁷⁵ Gundersheimer 1980, 194.

¹⁰⁷⁶ Goggio, *De laudibus mulierum*, 108 r: „*cumcio sia che pocho valeva aglapostoli havere odito christo predicare et fare tanti miracoliet opere stupende se questa verzine non era*.“

¹⁰⁷⁷ Ebd., *De laudibus mulierum*, 109 v: „*Tu propiciatore hai exhibitio el tuo figlio lo a darne gloria eterna per tua amore. et per te sola ogni bene al mondo e provenuto. Tu dopo Idio facta sei consolatrice nostra et gloria singulare*“.

¹⁰⁷⁸ Siehe zu einer eingehenderen Untersuchung dieser Passagen Gundersheimer 1980, 195ff.

abschließende siebte Buch (135v-169v) konzentriert sich auf die Rehabilitierung Evas.¹⁰⁷⁹ Goggio streitet keinesfalls Evas Beteiligung an der Erbschuld ab, noch versucht er Adam zu belasten,¹⁰⁸⁰ vielmehr kommt er im siebten Buch zum Schluss, dass der Sündenfall notwendig war, um die Inkarnation Christi im göttlichen Plan zu ermöglichen.¹⁰⁸¹ Goggio beendet sein Kapitel mit der Aufforderung an Eleonora und die anderen weiblichen Leserinnen, Eva und allen anderen tugendhaften Frauen der Geschichte zu huldigen, aber allen voran der Muttergottes, da sie als Mittlerin zwischen Gott und dem Menschen fungiere.¹⁰⁸²

Goggios Text zielt in einem sich steigernden Argumentationsaufbau durch die Nennung weiblicher weltlicher und theologischer Exempla in sieben Büchern darauf ab, die Frau von der Schuld des Sündenfalls reinzuwaschen, um seine These, dass die Frau dem Mann überlegen sei, zu rechtfertigen. Goggio widmet Eleonora das Manuskript und sie ist die einzige zeitgenössische Frau, die in seinem Traktat genannt wird. Dass dieses nur für den privaten Gebrauch Eleonoras verwendet werden sollte, davon zeugt, dass keine weiteren Fassungen erhalten sind, was sich mit Sicherheit durch die Brisanz des Themas erklären lässt. Goggio befreit auf der einen Seite die Frau aus ihren sozialen Fesseln, stuft aber dadurch zugleich auch die Rolle des Mannes in der Gesellschaft herab. Dass solch ein Manuskript nicht öffentlich gemacht werden konnte, ist selbsterklärend.

Ercole de Robertis Bilderzyklus berühmter Frauen bezieht sich auf das Manuskript, so werden auf fol. 15v explizit Sophonisbe, Portia und Lucrezia als bekannte tugendhafte Frauen genannt. Dabei ist von Bedeutung, dass Eleonora aus dem 170 Folio langen Manuskript drei Frauenfiguren wählt, die als tugendhaft bekannt waren. Die unbekannteren oder von Goggio umgedeuteten Beispiele, die zuvor negativ konnotiert worden waren,

¹⁰⁷⁹ So leitet schließlich Goggio das erste Kapitel seines letzten Buches wie folgt ein: „*Capitolo primo ne quale se dimostra como per molte ragione siamo tenuti a [nicht lesbar] et molti respecti ad me pare tuto el mondo douere essere obligato ad madona eva del suo peccato considerando li molti beni da quello provenuti*“. (aus Erbschuld) Siehe Goggio, *De laudibus mulierum*, 139v.

¹⁰⁸⁰ Evas Fehltritt und die damit verbundene Vertreibung aus dem Paradies hätte dem Menschen den Intellekt eröffnet: Erst nach dem Sündenfall hätte Adam Gut und Böse unterscheiden können. Ebd., *De laudibus mulierum*, 140v: „*Et primo e che per lei se aperse glochi delo intellecto al homo elquale subito che manzato hebe del pomo conoscere el bene et male dove prima non che cognoscessima non sapeva se era nudo ou vestito neche fusse nuditate ou essere vestito*.“ Siehe dazu auch Fahy 1956, 34.

¹⁰⁸¹ Ebd., *De laudibus mulierum*, 142r: „*Capitolo tercio dove dove se dimostra como per quasta dona la Incarnatione e facta elche e elpiu laudabile et stupendo misterio che essere potessere*.“ Und weiter schreibt er: Ebd., *De laudibus mulierum*, 139v-140r: „*per lei se aperse glocchi de lo Intellecto al homo el quale subito che manzato hebe el pomo, conoscete el bene et male*“. Textpassage auch zitiert von Fahy 1956, 36.

¹⁰⁸² Ebd. 1956, 36.

verwendet Eleonora nicht für ihren Bildzyklus berühmter Frauen. Kolskys Untersuchungen des Textes haben gezeigt, dass Goggio bewusst negative Eigenschaften seiner Exempla auslässt und nur deren positive Konnotationen aufführt: So verfährt er z. B. bei der assyrischen Königin Semiramis: Goggio nennt sie als tugendhaftes Beispiel einer Königin, verschweigt dem Leser jedoch, dass sie aufgrund ihrer Wollust als lasterhaft galt. Boccaccio missbilligte in seinem *De mulieribus claris* ihre sexuelle Gier und ihren damit verbundenen Sittenverfall.¹⁰⁸³ Goggios Text ist in seiner Darlegungen nicht immer stringent und es wird deutlich, dass er die vorgebrachten Erklärungen seinen Thesen anzupassen scheint, indem er teilweise konträre Argumentationsstränge außer Acht lässt und dem Leser vorenthält. Seine Schrift verfolgt eigens das Ziel, Eleonora zu huldigen und ihre Rolle aufzuwerten. Um dies zu erreichen, führt er theologisch-eschatologische Argumente ebenso wie historische Begebenheiten an, so dass der Text schwerfällig ist und dem Leser eine tiefe Konzentration abverlangt, um den Ausführungen folgen zu können.

Goggios Abhandlung unterscheidet sich grundlegend von der bereits um 1479 von Antonio Cornazzano für Eleonora verfassten Schrift *Del modo di regere e di regnare*.¹⁰⁸⁴ Aufgrund des ungewöhnlichen Inhaltes für eine Frau geht die Forschung davon aus, dass die Handschrift zwischen 1478 und 1479 entstanden ist, als Eleonora zeitweise die Regierungsgeschäfte übernehmen musste, während sich Ercole in kriegerischen Auseinandersetzungen gegen Neapel als Kommandant auf der Seite der Florentiner befand.¹⁰⁸⁵ Zu diesem Zeitpunkt ist Cornazzano auch in den Spesenbüchern Eleonoras aufgeführt.¹⁰⁸⁶ Bei der für Eleonora entstandenen Version handelte es sich um einen Prachtband, der später durch den Druck 1517 einer breiten Öffentlichkeit zugänglich gemacht wurde, dabei wählte man jedoch einen normalen Einband und änderte die

¹⁰⁸³ Ebd., *De laudibus mulierum*, 74v-78r. Kolsky 2003, 160-61; ders. 2005, 181

¹⁰⁸⁴ Die Handschrift mit Turras Frontispiz befindet sich heute in der Pierpont Morgan Library, New York: Antonio Cornazzano, *Del modo di regere e di regare*, MS. 731. Siehe dazu auch Kapitel 5.2.1.3 „Die von Gott gewollte Herrschaft“ dieser Arbeit, in der die Miniatur Turras behandelt wird. Es sind zwei weitere Versionen der Handschrift erhalten: eine in Modena, Biblioteca Estense, Ms. α J.6.21 (Ital177) cc 22r-32r und eine weitere in Rom, Biblioteca Nazionale, Ms. Sessoriano 413, cc. 234-256v. Der genaue Entstehungszeitpunkt des Manuskripts ist leider unbekannt, doch muss es vor Cornazzanos Tod 1484 und nach Alfonso's Geburt 1476 entstanden sein, da dieser in der Handschrift erwähnt wird. Siehe dazu Manca 2003, 81, Anm. 4 und Musso 1999, 67-79.

¹⁰⁸⁵ Rowlands Bryant 2006, 185 und Manca 2003, 81. Ausführlich analysiert Musso den Entstehungszeitpunkt des Textes, indem sie darin genannte Personen historisch zuordnet. Anhand der biografischen Daten kann auch sie das Jahr 1479 als den Terminus ante quem bestätigen. Dazu Musso 1997, 78f.

¹⁰⁸⁶ AS Modena, Camera Ducale Estense, Computisteria, Mandati in volume, 20 (1478) fol. 81. Zitiert nach Bertoni 1918, 278f.

Widmung zugunsten von Eleonoras Sohn Alfonso I.¹⁰⁸⁷ Diese Änderung und Anpassung des Textes auf einen Mann zeugt davon, dass der Inhalt nicht mit weiblichen Idealen und Eigenschaften konform ging, sondern problemlos von einem männlichen Auftraggeber adaptiert werden konnte. Cornazzano selbst schreibt in seiner Einleitung, er hoffe, dass die Handschrift eines Tages dem kleinen Alfonso behilflich sein könne.¹⁰⁸⁸ Durch diese Aussage verdeutlicht der Autor auf der einen Seite, dass der Inhalt nicht nur von Frauen, sondern auch von Männern beherzigt werden konnte, gleichzeitig wertet er die Rolle der Frau auf, weil er ihr Inhalte widmet, die geschlechtsspezifisch in eine männliche Domäne fallen.¹⁰⁸⁹

Cornazzanos Text huldigt Eleonora als Herrscherin über Ferrara und soll als eine Art Anleitung dienen, welche Tugenden eine Frau an der Spitze eines Staates beherrschen sollte. In seinem *Proemium* nennt Cornazzano Eleonora als Vorbild, das ihn zur Verfassung seiner Schrift inspiriert habe.¹⁰⁹⁰ In einem vorangestellten Inhaltsverzeichnis fasst er den Inhalt seiner Kapitel kurz zusammen: Kapitel eins befasst sich mit der Regierung eines durch den Glauben gelenkten Staates, Kapitel zwei und drei jeweils mit Tugend der Gerechtigkeit und der anzuwendenden Gerichtbarkeit durch Anwendung der Gesetze, Kapitel vier analysiert die Notwendigkeit der Vorsicht (*Prudentia*), Kapitel fünf befasst sich mit der *Temperantia*. Im sechsten Kapitel widmet sich Cornazzano dem Intellekt, der *Memoria*- dem Gedächtnis- und der *doctrina de lettere*- der höfischen klassischen Bildung. Kapitel sieben und acht behandeln jeweils die allgemeinen Vorschriften, um einen Staat zu lenken sowie das Hofzeremoniell (*indici, stili, costumi*). Bereits im ersten Kapitel legt Cornazzano den Grundstein für eine gute Regierung fest: Der Glaube adle und berechtige zur Krone.¹⁰⁹¹ So soll ein Regent gerecht, weise und (willens)stark

¹⁰⁸⁷ Campbell 2002, 242.

¹⁰⁸⁸ Cornazzano, *Del modo di regere e di regnare*, 4v: „Chi fa chi anchora Alfonso el caro figlio torra fatica a voi maggiori [non] prenda del mio dire qualche consiglio.”

¹⁰⁸⁹ So waren Regierungsgeschäfte um 1500 nicht die Aufgaben von Frauen, diese nahmen sich ihrer nur dann an, wenn der Mann aufgrund von kriegerischen Auseinandersetzungen sein Territorium verlassen musste.

¹⁰⁹⁰ Ebd., *Del modo di regere e di regnare*, 3v: „Vostro celeste imperial costume del regimento preso e del governo mha generato in cuor questo volume.”

¹⁰⁹¹ Ebd., *Del modo di regere e di regnare*, 6v: „Dico chel primo officio el piu supremo che possi haver signior quando governa e circa el spiritual come credemo fede e Religione di vita eterna che nellanima nostra arde et traluce come fa lume in limpida lanterna.”

Als Exempel einer besonders frommen Regentin nennt er Bianca Maria Sforza und beschreibt, wie sie täglich dem Gottesdienst beiwohnte und vergleicht Eleonora mit ihr. Siehe ebd., *Del modo di regere e di regnare*, 8r-8v: „Mille madone ha Franza: esignior mili di cotal fede 8r...El mondo la chiamò Biancha Maria io l'appellai delle virtù duchessa che d'ogni ben fu tempo e sacrestia. Né divo che ogni dì volse la

sein, indem er Gottes Aufgabe im Himmel auf der Erde ausführt.¹⁰⁹² Diese Aussage entspricht der Regierungspolitik von Eleonora und ihrem Mann Ercole, die sich als gottesfürchtige Herrscher dem Volk präsentierten und ihre Regentschaft somit als von Gott gegeben charakterisierten. Degli Arientis *de triumphis religionis* für Ercole d'Este ist auch in diesem Kontext zu verstehen, der Text kulminiert in der Verherrlichung Ercoles in seiner Rolle als weltlicher Herrscher und gläubiger Christ. Arientis Abhandlung bietet eine Steigerung zu Cornazzanos Traktat: Während Cornazzano Eleonora eine Anleitung mit nachahmungswürdigen Beispielen bietet, stilisiert Sabadino Ercole zum vollkommenen von Gott eingesetzten Regenten.¹⁰⁹³ Zwar charakterisiert Cornazzano Eleonora als tugendhafte Herzogin, doch wird sie im Gegensatz zu ihrem Mann nicht zum Inbegriff der vollkommenen Herrscherin idealisiert. Im besonderem Maße betont Cornazzano Eleonoras Glauben und bezeichnet sie als „*tal gratia di Christo, vivendo voi illustrissima Leonora noi sicur semo*“.¹⁰⁹⁴ Der Glaube sei die Frucht der Seele und bestünde in heiligen Taten.¹⁰⁹⁵ In diesem Zusammenhang zitiert Cornazzano die Kirchenväter Gregor den Großen und Augustinus sowie den Apostel Paulus und verleiht seiner Abhandlung einen tieferen wissenschaftlich-theologischen Charakter.¹⁰⁹⁶ Das zweite Kapitel beginnt Cornazzano mit der Nennung der Haupttugenden, die zum Regieren notwendig sind: Iustitia, Prudenza, Forteza, Temperanza, von denen erstere die wichtigste sei, denn sie sei ebenso unabdinglich wie Nahrung zum Überleben.¹⁰⁹⁷ Zusammen bilden sie die Säulen der Regierung.¹⁰⁹⁸

Das dritte Kapitel ist eng an das zweite gekoppelt: die Relevanz der Gesetze ist unweigerlich mit der Gerechtigkeit verbunden. Cornazzano schweift hier in eine historische

messa, ma matutino, vespro terza e nona, come si canta nella chiesa stessa..Dignissima d'imperio e di corona alla qual Donna voi sola compagna leonora ho data e non altra persona.

¹⁰⁹² Ebd., *Del modo di regere e di regnare*, 6r: „*seghuir chi regge dic leterna norma justo esser, saggio forte, e quel che tale e dio qui i terra.*“

¹⁰⁹³ Zur Schrift des Sabadino degli Arienti siehe Kapitel 4.4.1 „*Exkurs: Giovanni Sabadino degli Arientis Homage an Ercole I.: De triumphis religionis*“ dieser Arbeit.

¹⁰⁹⁴ Cornazzano, *Del modo di regere e di regnare*, 6v: „*Ma accidente tal gratia di christo vivendo voi illustrissima Leonora noi sicur semo da ogni facto tristo.*“

¹⁰⁹⁵ Ebd., *Del modo di regere e di regnare* 7r: „*Gregoro ne moral la fede è frutto dell'anima e consiste in opere santeche senza luso.*“

¹⁰⁹⁶ Ebd., *Del modo di regere e di regnare*, 7r: „*Dice Augustino poi le i fecte tante [...]* Paolo dice la fede e un dono sereno.“

¹⁰⁹⁷ Ebd., *Del modo di regere e di regnare*, 9r: „*Sono alre quattro principal virtute che han cosi nell'anima radice comella ha in fede che nostra salute (die wie sie im Glauben unsere Gesundheit): Prima la iusticia e l'altra si dice prudenza, e poi forteza temperanza senza le qua non e rector felice [...]* Le quattro in somma son colonne e sponde anzi dell'altra son madre e minera in cui ogn'altra virtu par che si fonde. Ma la iusticia splendida et altiera e tanto necessaria in un governo quanto sia el cibo achi di viver spera.“

¹⁰⁹⁸ Ebd., *Del Modo di regere e di regnare*, 9r: „*Le quatro i soma son colonne e sponde anzi dell'altra son madre.*“

Abhandlung der Gesetzgebung der Römer (13r), Griechen (14r) und Ägypter (14r) bis zu den Christen (13r) ab, um daraus zu schlussfolgern, dass Eleonora bereits die Königin der Gerichtsbarkeit ist.¹⁰⁹⁹ Prudentia, die Vorsicht, steht im Zentrum des vierten Abschnitts des Traktates. Diese ist in den Augen des Autors von unermesslicher Bedeutung, um ihrem Mann Ercole beizustehen und ihn eventuell sogar zu vertreten.¹¹⁰⁰ In diesem Zusammenhang führt Cornazzano zur Unterstreichung seiner Argumentation Exempla von zeitgenössischen aber auch von historischen Figuren, u.a. auch von Männern, an: So nennt er z. B. König Barbarossa (18r), Hannibal (18v), König Philip (18v), Aeneas (19) so wie Nestor (19). In seiner Aufzählung erwähnt er dabei jedoch nur einige wenige Frauen wie etwa Arthemisia (19r), Horrentia (19r) und Victoria (19v). Im fünften Kapitel über die Stärke findet Eleonora keine Erwähnung; diese eher typische männliche Eigenschaft wird allerdings ihrem Bruder Alfonso (21r; 23r) und ihrem Vater Ferrante (23r) zugesprochen, was durch die Nennung der verwandtschaftlichen Bande ein identitätsstiftendes Moment darstellt. Francesco Sforza (22r) und der König von Frankreich (24r) finden ebenfalls als starke Herrscher Erwähnung. Frauen nennt Cornazzano in diesem Zusammenhang nur sehr wenige, etwa Semiramis und Margerita (24v). Dieses Kapitel nimmt den Hauptteil des Traktates ein und wird ergänzt durch seine Ausführungen in Kapitel sechs über die *memoria*, *la cultura*, und *l'arte militare*. Cornazzano leitet seine Überlegungen mit einem Diskurs über weibliche Schönheit ein, so sei diese ebenso eine Tugend, da sie von Gott gegeben sei. Laut Cornazzano geht körperliche Ästhetik auf göttliche Gnade zurück, da diese ein Geschenk an die Frau sei.¹¹⁰¹ Dass er Eleonora dabei nicht als schöne Frau bezeichnet, hängt wohl damit zusammen, dass er aufgrund ihrer anderen Vorzüge, allem voran dem Gottesglauben, nicht die Notwendigkeit einer ästhetischen Idealisierung sah. Interessant ist vor allem die Tat-

¹⁰⁹⁹Ebd., *Del modo di regere e di regnare*, 16r: „*Ma tu regina di gli Tribunali, (Herrin der Gerichtsbarkeit) questa nostre alleganze ad altri presti che tu ogni cosa itmedi e i tucto vali.*“ Siehe auch ebd., *Del modo di regere e di regnare*, 16v: „*vostra eccellenza vede eintende el tuto.*“

¹¹⁰⁰ Ebd., *Del modo di regere e di regnare*, 17r: „*Prudentia bella in se stessa raccolta tacita amica di poco parlare che locchio spesso indietro e intanti volta si necessita ad un che vuol regnare.*“ Ebd., *Del modo di regere e di regnare*, 20v: „*Dio non ci lassi mai veder la sera di giorni suoi: ma el nostro Hercole el simile di voi chiara lumiera....vincere el vorrei vedere senza battaglia per i piu respecti: hora che prudentia in tucto apparera di noi quando si vaglia.*“

¹¹⁰¹ Ebd., *Del modo di regere e di regnare*, 25r: „*belezza e dote e delle donne honore ambitionsita che da Eva viene che di suo mano la fece el creatore.*“ Cornazzano ist der einzige, der weibliche Schönheit auf Gottes Gnade zurückführt. Zwar wurde schön immer mit göttlich in Verbindung gebracht (Petrarca, Fiorenzuola, Equicola), doch nicht im theologischen sondern im transzendentalen Sinne. Interessanter Weise erwähnt Cornazzano Eleonora in diesem Zusammenhang nicht. So wurde Eleonora in den Quellen nicht als sonderlich attraktiv bezeichnet. Die Assoziation von weiblichen Attributen mit einem hohen Maß an Intellekt entstand erst nach 1500. Zum Schönheitsideal Eleonoras, Isabellas und Lucrezias gemessen am Kanon ihrer Zeit siehe Kapitel 5.1.3 „Die Notwendigkeit der Schönheit „*splendente come una dea*“ – Die Idealisierung im Portrait“ dieser Arbeit.

sache, dass Cornazzano Eleonoras Liebe zur Kultur und zur Bildung als nachahmenswert thematisiert (26v).¹¹⁰² Dieses Interessengebiet ist für eine Frau zu jener Zeit sehr ungewöhnlich und Cornazzano bezeichnet es als einer Königin würdig.¹¹⁰³ Damit weist er auf ihre königliche Abstammung des neapolitanischen Geschlechts hin und auf ihre erlesene Bildung. Aus dieser Konstellation aus Herkunft und persönlichem Interesse entwickelt auch Isabella ihre Liebe zur Kunst und zur Literatur. Wurden Frauen durch Cornazzanos Handschrift geradezu ermutigt sich intellektuell weiterzubilden, verwundert es nicht, dass Isabella dem Beispiel ihrer Mutter folgte. Dass Eleonora sehr gebildet war, steht außer Frage, ihre große sehr gut bestückte Bibliothek beweist es.¹¹⁰⁴ Dennoch trug sie ihren Intellekt nicht offen zur Schau, wie es ihre Tochter später tat. Ercole de Robertis Gemälde, die ein neues Frauenbild zur Schau stellten, waren für den privaten und intimen Bereich konzipiert worden und nicht zur öffentlichen Repräsentation gedacht.

Im siebten Kapitel hebt Cornazzano die für die Lenkung eines Staates notwendigen Eigenschaften *clementia*,¹¹⁰⁵ *iusticia*,¹¹⁰⁶ *misericordia*¹¹⁰⁷ und *magnificentia*¹¹⁰⁸ hervor. Außerdem betont er als notwendige Eigenschaft, die Fähigkeit treue Berater auswählen zu können.¹¹⁰⁹

Im Schlusskapitel stellt Cornazzano den Tyrann dem guten Regenten antithetisch einander gegenüber. Das Kapitel kulminiert schließlich in der Erhebung Eleonoras zum Beispiel der ewigen Tugend (181r-186v). Laut Cornazzano führt die Einhaltung seiner Regeln dazu, dass ein Gott auf Erden regiere über eine Stadt, die im Himmel erbaut wurde.¹¹¹⁰ Hier schließt sich letzten Endes der Kreis der Argumentation: Die im ersten

¹¹⁰² Cornazzano, *Del modo di regere e di regnare*, 25r: „Madonna excelsa in voi non son gia queste vrthe di perseghuire chi ama doctrina anzi dairardi (claitarli) et io ve ne son teste.“

¹¹⁰³ Ebd., *Del modo di regere e di regnare*, 26v: „officio di dea proprio e di regina e veramente di quel sangue sciesa chel primo seggio suo pose in Missina.“

¹¹⁰⁴ Siehe dazu die Einträge von Bertoni 1903, Appendix II., 229-233.

¹¹⁰⁵ Cornazzano, *Del modo di regere e di regnare*, 29r: „Esser clemente, affibili, Liberale, imitando i signiori antichiet degnide quali ognuno in soa vita fu tale.“

¹¹⁰⁶ Ebd., *Del modo di regere e di regnare*, 29r: „Non puo pcio che tal iusticia regni si si rigorosa.“

¹¹⁰⁷ Ebd., *Del modo di regere e di regnare*, 29r: „Excepto in questo lequita ue honore e meglio pieghare e sel si declina alla misericordia che al rigore.“

¹¹⁰⁸ Ebd., *Del modo di regere e di regnare*, 30r: „El magnanimo Alfonso come intendo in el contra uso per più magnifizencia ad un chen corte hauca.“

¹¹⁰⁹ Ebd., *Del modo di regere e di regnare*, 31v: „Nel tuo consiglio degna Duchessa odi ciaschuno fa quel che meglio suona e dentro optima gente gli sia messa sessun iudici sol della corona che glir segno di poca experienca iudicar presto e mai la fine e bona.“

¹¹¹⁰ Ebd., *Del modo di regere e di regnare*, 36v: „Di voi non dico e par chio mi vergogni. Excelente Madama a non dirne ancho ma el finsapresa gli ultimi bisogni. Voi seti Exempio eterno integro e francho dellopra a voi dicata e titul priore che seghuira voi non vera mancho. Questo e di Regimento el parer mio

Kapitel als wichtigste Tugend postulierte Eigenschaft eines Regenten führt bei Einhaltung der anderen Tugenden zu einem gottgleichen Status des Herrschers auf Erden. *De modo di regere e di regnare* ist als Anleitung zu verstehen als Regentin zugleich mit Weisheit und Strenge die Staatsgeschäfte zu leiten. Zusammen mit Cornazzanos für Ercole verfasstem Traktat *de arte militare*, welches ebenfalls um 1476 entstanden ist,¹¹¹¹ bilden beide Manuskripte eine Einheit, da sie die Säulen der Herrschaft zur Regierung und zur Verteidigung des Staates zusammenstellen. Während die Ercole gewidmete Schrift die aktive Rolle auf dem Schlachtfeld postuliert und geschlechtsspezifisch in die männliche Domäne fällt, wählt der Autor für Eleonora den passiveren Part der Leitung der Staatsgeschäfte in Abwesenheit ihres Mannes. Dass beide Traktate in Anlehnung aneinander verfasst worden sind, spiegelt sich auch in der Wortwahl und im Aufbau wider.¹¹¹²

Cornazzano huldigt Eleonora als gebildeter und gerechter Herrscherin indem er ihr eine Schrift widmet, die eigentlich einer männlichen Domäne zuzuordnen ist. Sowohl Goggio als auch Cornazzano werten den gesellschaftlichen Status der Frau auf; Goggio geht sogar so weit, dass er anhand konstruierter Argumentationen die Überlegenheit des weiblichen Geschlechts gegenüber dem männlichen zu beweisen sucht. Die Entstehung zweier solcher Traktate mit einer solch innovativen Thematik für Eleonora zeugen davon, dass diese ein ganz anderes Rollenverständnis besaß und auch ihrer Tochter vermittelte, die dieses – im Gegensatz zu ihrer Mutter – öffentlich lebte, indem sie immer wieder in männliche Domänen vorstieß, vor allem bei der Vergabe ihrer Kunstaufträge und auch im Aufbau ihrer Antikensammlung, deren Schaffung zurvor nur von männlichen Regenten gepflegt wurde. Eleonoras Zyklus der berühmten Frauen greift die in den Handschriften propagierten Thesen auf; anders als ihre Tochter bewies sie jedoch kein dominantes Auftreten in der Öffentlichkeit. Die für sie entstandenen Traktate waren für ihren privaten Gebrauch bestimmt, da sie zu Lebzeiten der Herzogin nicht verfielfältigt wurden. Die Thematik begegnet auch später nicht, selbst Isabella, die das Rollenver-

el modo di Regnare vero preciso principe tale e prorio in terra un Dio e la Citta chel regge e un paradiso.”

¹¹¹¹ Es sind zwei Versionen von Cornazzanos *de arte militare* erhalten, eine in Prosa für Ercole d’Este, Modena, Biblioteca Estense, Ms. α.F.5.17 (Ital. 176), die andere in Versen für Federico da Montefeltro, Roma, Biblioteca Nazionale Centrale, Ms. Sessoriano 413, cc. 257r-411v. Bruni/Zanchani 1992, 115. Die Schrift gibt genaue Anweisungen im Umgang mit Waffen, Angriffstechniken, bis hin zur Auswahl der Pferde.

¹¹¹² Siehe dazu Bruni/Zanchani 1992, 125 und Musso 1997, 80ff. Beide Autoren zeigen einige Textpassagen beider Traktate auf, die inhaltlich übereinstimmen.

ständnis ihrer Mutter zu übernehmen schien, gab kein Traktat in Auftrag, das solch innovative und gewagte Thesen postulierte. Trotz der Anweisungen Cornazzanos, fiel Eleonora das Lenken der Staatsgeschäfte in Abwesenheit ihres Mannes schwer: In einem Brief vom 29. Mai 1482 berichtet sie von plündernden Soldaten, denen sie alleine nicht Herr wurde.¹¹¹³ Das aktive Regieren war somit nicht die Hauptambition der Regentinnen, vielmehr müssen die Traktate als Versuche gewertet werden, gesellschaftliche Spielräume im Sinne einer intellektuellen Gleichberechtigung auszuweiten und zu behaupten. So birgt Cornazzanos Anweisung zum Regieren neben einer konkreten praktischen Anleitung vor allem den Hinweis, sich die Eigenschaften, die ein Mann zum Lenken des Staates braucht, zu eigen zu machen, um in einer männlichen Domäne bestehen zu können und als ebenbürtige Partnerin intellektuell in gesellschaftlich geschlechterunabhängige Sphären vorzudringen: Die Selbstbestimmung des eigenen Handelns.

6.2 Isabellas Beziehungen zu den Künstlern: Entwicklungsgenese des Studiolo

Schon bei ihrer Ankunft in Mantua begann Isabella mit der Planung für ihr *Studiolo*. Nach dem Vorbild ihres Onkel Leonello d'Este, der als sich erster Herrscher ein solches Studierzimmer in seiner Sommerresidenz in Belfiore einrichten ließ,¹¹¹⁴ widmete Isabella der Ausgestaltung ihres Studiolos insgesamt einen Zeitraum von 39 Jahren.¹¹¹⁵ Bereits ein Jahr nach ihrer Vermählung beauftragte sie 1491 den Maler Gianluca Liombeni

¹¹¹³ Brief publiziert bei Chiappini 1956, 33f.

¹¹¹⁴ Isabella war mit Sicherheit nicht die erste Frau, die ein Studiolo ausstatten ließ; es ist bekannt, dass auch ihre Mutter solche Räumlichkeiten besaß. Siehe dazu Touhy 1996, 101, 416f., Dok. Nr. 21. Allerdings sind keine Informationen über die Ausstattung bekannt; Isabellas beachtliche erhaltene Korrespondenz hat hingegen dazu beigetragen, dass sowohl die Entwicklungsgenese, als auch der Inhalt der Ausstattung ihrer Räumlichkeiten überliefert geblieben ist. Zum *Studiolo* in *Belfiore* siehe die Aufsätze von Cazzola 1991, 203-222 und von Chiappini 1991, 155-164.

¹¹¹⁵ Isabellas erste Räumlichkeiten befanden sich im südöstlichen Turm des Castel San Giorgio. Isabella pausierte in diesem Zeitraum in etwa 18 Jahre mit der Ausstattung für ihr Studiolo. 1511 vollendete Costa sein letztes Gemälde *Das Reich des Comus* in ihren ersten Gemächern im Schloss. Nach dem Tod ihres Mannes 1519 verlagerte sie ihre Witwengemächer in die Corte Vecchia bevor dann schließlich 1529 die Umbauarbeiten für ihr neues Studiolo im Castel Vecchio begannen. Den letzten Auftrag zur Ausstattung des neuen Raumes vollendete Correggio 1529-30 mit den zwei Allegorien des Lasters und der Tugend. Siehe dazu die Kapitel 5.1.2.2 „Mantegnas Allegorie *Minerva vertreibt die Laster aus dem Garten der Tugend* und Peruginos *Kampf der Keuschheit gegen die Wollust* für das Studiolo von Isabella d'Este“, 5.3.2.3 „Das Motiv der berühmten Frauen bei Isabella d'Este“ und 5.3.3 „Isabellas allegorische Darstellungen im Studiolo“ dieser Arbeit.

Brown 2006b, Appendix II, 280-301 hat eine sehr gute chronologische Aufstellung der Briefwechsel zwischen Isabella und den für sie (potentiell) arbeitenden Künstlern mit bibliographischen Hinweisen zusammengestellt.

mit der Ausmalung des Frieses des Vorzimmers zu ihrem *Studiolo*, der *Sala delle cappe*, mit den Impresen ihres Mannes.¹¹¹⁶ Zu Anfang scheint Isabella wenig Wert darauf gelegt zu haben, den neuen Räumen ihre persönliche Note zu verleihen, für den Bodenbelag des Studiolos wählte sie übrig gebliebene Fliesen, die ihr Mann für die Ausschmückung seiner Landresidenz, der Villa in Marmirolo, verwendet hatte.¹¹¹⁷ Die Motivation dafür mag vor allem in ökonomischen Faktoren begründet sein, und zeigt wie sehr Frauen auch finanziell von ihren Männern abhängig waren. Zwar besaßen Ehegatten in jener Zeit getrennte Spesenkonten, doch die monatliche Apanage der Frau wurde von ihrem Ehemann bzw. von ihrem Schwiegervater zugeteilt.¹¹¹⁸ Isabella musste also bereits zu Anfang auf Kompromisse in der Gestaltung der Räumlichkeiten eingehen.

Bereits beim ersten von ihr vergebenen Auftrag zeigte sich ihr resoluter Umgang mit dem Künstler zur Verfolgung ihres Ziels, der Fertigstellung ihres Studiolos: Während eines Aufenthalts in ihrem Elternhaus in Ferrara drohte sie dem Maler Liombeni in einem auf den 06. November 1491 datierten Brief mit einem Gefängnisarrest, sollte er bis zu ihrer Rückkehr nach Mantua seine Ausmalungen für ihr Studiolo nicht vollendet haben.¹¹¹⁹ Die Planung für die Ausgestaltung der Räumlichkeiten muss zu Anbeginn der Arbeiten nicht ausgereift gewesen sein, mit Sicherheit steht fest, dass Mantegna nicht als ausführender Künstler bedacht worden war. Es war der Altmeister selbst, der auf Empfehlung von Isabellas Lehrer Battista Guarino der Marchesa seine Dienste anbot. In einem Brief vom 22. Oktober 1490 schreibt Battista seiner Schülerin Isabella, dass sich Mantegna, der sich zu jenem Zeitpunkt in Rom aufhielt, der Herzogin empfehle, dass dies in den Augen Guarinos allerdings nicht notwendig sei, da tugendhafte Männer, wie es Mantegna ja einer sei, keinerlei Empfehlungen bräuchten, denn er würde aufgrund seiner Fähigkeiten ohnehin eine Förderung verdienen. Er spräche dennoch zugunsten seines Freundes vor und versichere der Marchesa, dass Mantegna ihr gute Werke fertigen könne, so habe er bereits dem Herzog und der Stadt Mantua durch seine Arbeit zu Ehre und Ruhm verholfen.¹¹²⁰ Guarino spricht hier ein wesentliches Kriterium für Isa-

¹¹¹⁶ Bourne 2001, 97, Anm. 15.

¹¹¹⁷ Auch diese tragen die Embleme ihres Mannes: Sonne, Handschuh, Hundeschnauze und Wappen. Siehe Ebd. 2001, 97, Anm. 15.

¹¹¹⁸ So kürzte ihr Schwiegervater Ercole d'Este Lucrezia Borgia die monatlichen Zuwendungen von 12.000 auf 8000 Dukaten. Siehe dazu Bellonci 1960, 273.

¹¹¹⁹ Gerola 1928, 255.

¹¹²⁰ Brief des Battista Guarino aus Verona an Isabella d'Este datiert auf den 22. Oktober 1490: „*Ill^{ma} Mia Madama. Mis. Andrea Mantegna me pregò assai che lo raccomandasse ala V. Ex^{tia} persuadendose che le mie parole siano appresso quella de alcun momento: Al quale io resposi che li homini virtuosi quale è*

bella an in der Selektion der für sie arbeitenden Künstler: Die Maler sollten durch ihre Werke der Stadt und dem Auftraggeber zu Ehre verhelfen. Isabellas Priorität lag also vor allem in dem auf seinem Können basierenden Bekanntheitsgrad des zu engagierenden Künstlers. Die Thematik der Bilder war zeitweise sogar sekundär. Sie selbst äußerte 1502 in einem Brief an Francesco Malatesta, in dem sie ihn bat, Perugino für ihr *camerino* zu gewinnen, dass sie das Ziel verfolge, das Studiolo „mit Bildern der besten Maler, die es in Italien gibt, zu schmücken.“¹¹²¹ Dass der Bildinhalt in Isabellas Prioritäten teilweise in den Hintergrund trat, davon zeugt ihr Umgang mit Bellini und Leonardo:¹¹²² Im Jahre 1496 trat Isabella in Verhandlungen mit Bellini und konnte ihn dazu verpflichten, ein Bild mit einer *istoria* für ihr Studiolo zu malen, ein Versprechen, das der Künstler jedoch nie einhielt.¹¹²³ Das mag wohl damit zusammenhängen, dass Isabella in gewohnter Manier dem Künstler strikte Vorgaben zum Bildinhalt und zur Bildkomposition gemacht hatte. Dies geht aus einem Beschwerdebrief Bellinis hervor, in dem er seinen Missmut über die Vorgaben machte und den Wunsch äußerte, Änderungen vornehmen zu dürfen.¹¹²⁴ Dennoch hatte dieser Ende des Jahres 1501 immer noch nicht mit der Ausführung begonnen. Isabella forderte daraufhin die Anzahlung zurück, ein Druckmittel, welches sie auch bei Perugino anwandte,¹¹²⁵ und so versprach Bellini letz-

inclinatissima ad amare e favorire chi lo merita et che pur lo farei: et cossi prego quella lo vogli acareciare et farni bona stima, perche in vero lui oltra la excellentia del arte sua in la quale non ha pare, eglie tuto gentil: et la Vostra S. ne pigliara mille boni constructi in desegni et altre cose che accadera: lui e apto fare honore a quello Ill^{mo} S. et a quella cita. Me racomando ala Vra. Exc^a.“ zitiert nach Kristeller 1902, 549, Dok. Nr. 110.

¹¹²¹ Brief Isabella d’Este an Francesco Malatesta vom 15. September 1502, ASMn AG, F.N. 9, lib. 14, b. 2993: „*Francisco: Desiderando nui avere ne’ camerino nostro picture ad istoria de li excellenti pictori che sono al presente in Italia, fra quali Perusino è famoso de li excellenti pictori che sono presente in Italia, fra quali Perugino è famoso [...]*“ Zitiert nach Canuti 1931, II, Nr. 308.

¹¹²² Dass Leonardo für die Ausstattung des Studiolos in Betracht gezogen wurde, davon zeugt ein Brief Isabellas, in dem sie einen gewissen Pietro da Novellara beauftragt, Leonardo für ein Bild für ihr Studiolo zu verpflichten. Siehe Brief Isabella d’Estes an Pietro di Novellara, datiert auf den 27. März 1501, ASMn, b. 2993, lib. 12, c. 28 abgedruckt bei Beltrami 1919, 65 und in Auszügen bei Brown 2006b, Appendix II, 288, Dok. Nr. 13.

¹¹²³ Siehe dazu Verheyen 1971, 15f., Brown 2006b, 286. So heißt es in einem Brief des Alberto da Bologna vom 26. November 1496 an Isabella d’Este, b. 1436, c. 356: „[...] *che Zohan Belino, che li è pintor excellentissimo (sic), farà uno quadro nel studio dela signioria Vostra [...]*“ Zitiert nach Brown 1982, Appendix A4, 157, Dok. Nr. 1.

¹¹²⁴ So schreibt Michele Vianello an Isabella d’Este am 25. Juni 1501, b. 1439, c. 319: „[...] *Ma de quela istoria li ha dato Vostra Signioria e poi va al paragone de quele opere de messer Andrea, e per tanto, lui in questa opera vole fare quanto saperà, e dize che in questa istoria non pole fare chose che stia bene, nè che abia del buon e falla tanto male volentieri quantto dir si posi, per modo che mi dubito che non servi a Vostra Excellentia chome quela dexidera. Siché, s’el parese a quella de darlli libertade fazese quello li piازه, son zertissimo Vostra signioria molto meglio sara servita. [...]*“ Zitiert nach Brown 1982, Appendix A4, 159, Dok. Nr. VIII. Der Brief wird sinngemäß auch bei Ferino-Pagden 1994, 227, Kat. Nr. 81 paraphrasiert.

¹¹²⁵ Die Rückforderung des Geldes von Bellini ist durch einem Brief Isabellas an Michele Vianello überliefert, datiert auf den 20. Dezember 1501, ASMn, b. 2993, lib. 13, c. 16v, veröffentlicht von Brown 1982, Appendix A4, 160, Dok. Nr. XIV. Peruginos Rückzahlungsaufforderung ist in einem Brief eines

ten Endes noch im September das Gemälde abzuliefern.¹¹²⁶ Nach einem weiteren Jahr resignierte die Marchesa schließlich und teilte Bellini mit, er könne die Anzahlung behalten, wenn sie statt der gewünschten *istoria* eine Geburt Christi von ihm erhalten würde. Auch hier stimmte Bellini zu, am Ende erhielt sie jedoch eine Muttergottes mit Heiligen.¹¹²⁷ Die Frage nach Bellinis Abneigung in die Dienste Isabellas zu treten, ist berechtigt und kann mit mindestens zwei Argumenten beantwortet werden: Zum einen hatte 1497 Mantegna bereits sein erstes Gemälde, den *Parnass*, für Isabellas Studiolo vollendet. Einer Messung mit seinem Schwager dem für ihn eher unbekanntem Terrain der Historienmalerei wollte sich Bellini, der vor allem für seine Madonnenbilder bekannt geworden war, wohl nicht aussetzen. Dass Isabella hier den *paragone* zwischen den Künstlern evozieren wollte, tritt in einem anderen Zusammenhang deutlich hervor: 1498 schreibt sie Cecilia Gallarini, der Geliebten des Moro, sie habe Portraitszeichnungen Bellinis gesehen, die sie nur allzu gerne mit denen Leonardos vergleichen wolle.¹¹²⁸ In einen Wettbewerb mit seinem Schwager Mantegna, einem Meister in Historienmalerei, zu treten und an diesem gemessen zu werden, wollte Bellini wohl umgehen, was er auch in einem Brief offen zugab.¹¹²⁹

Zum anderen tritt ganz deutlich seine Abneigung gegenüber Isabellas Vorschriften zu Tage: 1506 versucht sie erneut ein Gemälde von Bellini zu erhalten und bat Bembo um eine *invenzione* als Vorlage für den Künstler. Bembo antwortete darauf hin, dass die Erfindung der Fantasie des Künstlers angepasst werden müsse, da er es sei, der sie ja ausführen sollte, und dass Bellini keine Vorgaben wünsche und lieber nach der eigenen Fantasie vorgehe.¹¹³⁰ Bellinis Worte, durch Bembos Brief zur Sprache gebracht, bringen

gewissen Tovaglias an den Künstler vermerkt, datiert auf den 11. April 1504, ASMn, b. 2994, lib. 17, c. 15v. Brief publiziert von Canuti 1931, II, 220, Dok. Nr. 336.

¹¹²⁶ Zur Zusammenfassung der Ereignisse bezüglich Bellini siehe Verheyen 1971, 16ff.

¹¹²⁷ Ebd. 1971, 16 und Brown 2006b, Appendix II, 290, Nr. 36.

¹¹²⁸ So schrieb Isabella 1498 an Cecilia Gallarini am 26. April: „*Essendo hoggi accaduto vedere certi belli retracti de mano de Zoanne Bellino siamo venute in ragionamento de le opere de Leonardo cum desiderio de vederle al paragone di queste havemo, et ricordandone che l v ha retracta voi dal naturale vi pregamo vhe per il presente cavallaro mandiamo a posta per questo ne vogliati mandare esso vostro retracto, perchè ultra che l ne satisfarà al paragone vederemo anche voluntieri il vostro volto [...]*.“ Zitiert nach Venturi 1888a, 45.

¹¹²⁹ S.o. Anm. 1124 dieser Arbeit.

¹¹³⁰ Siehe dazu Ferino-Pagden 1994, 226, Kat. Nr. 83; Yriarte 1896, 226; Cian 1887, 107. So schreibt Bembo Isabella über Bellini: „[...] *alla fantasia di lui chel ha a fare, il quale ha piacere che molto signati termini non si diano al suo stile, uso come dice, di sempre vagare a sua volgia nelle pitture.*“ Zitiert nach Ebd. 1887, 107. Ausdrücklich weist Bellini hier darauf hin, dass er keine Auflagen bezüglich seines *stile* wünsche. Mit dem Begriff ist hier nicht der Terminus „Stil“ gemeint, sondern seine Art zu malen, nämlich in der Malerei zu schweifen, *vagare*, wie er selbst schreibt. Gemeint ist das Schweifen der Fantasie und Kreativität, *fantasia*, deren Resultate auf das Medium der Leinwand übertragen werden.

das Problem, das wohl alle Künstler mit Isabella hatten, auf den Punkt: Ihre Vorschriften beschnitten die künstlerische Freiheit der Maler, denn erst die Fantasie des Künstlers verleihe der *invenzione* ihre Einzigartigkeit. Inwieweit Isabella Mantegna Vorschriften machte, lässt sich anhand fehlender Dokumente leider nicht nachvollziehen, angesichts der erhaltenen Zeugnisse in den Verhandlungen mit Perugino lässt sich jedoch erahnen, dass wohl auch Mantegna einer gewissen Zäsur ausgesetzt war, er jedoch den Vorgaben seine eigene Handschrift übertragen konnte.¹¹³¹ Ihre Zufriedenheit mit der Qualität der Werke Mantegnas zeigt sich vor allem darin, dass Isabella ihn mit drei Gemälden für ihr Studiolo beauftragte, auch wenn er letzten Endes aufgrund seines plötzlichen Todes nur zwei vollenden konnte. Fast zeitgleich mit ihrer Werbung um Bellini hatte Isabella begonnen, 1497 Perugino für ein Gemälde in ihrem Studiolo zu gewinnen.¹¹³² Der Vertrag kam schließlich erst 1503 zustande und hielt minutiös jedes Detail der Komposition fest; sogar eine Skizze mit der gewünschten Anordnung der Figuren ließ Isabella dem Maler zukommen. So lautete der Vertrag: *„Eure dichterische Erfindung, die wir sehntlich von Euch gemalt zu sehen wünschen, ist ein Kampf der Keuschheit gegen die Sinnlichkeit, d.h. Pallas und Diana kämpfen männlich (mutig) gegen Venus und Amor. Und Pallas soll gleichsam in ihrem Siege über Amor erscheinen, dem sie den goldenen Pfeil zerbrochen und den silbernen Bogen zu Füßen geworfen hat; mit der einen Hand hält sie ihn am Schleier, den der Blinde vor Augen trägt, mit der anderen erhebt sie den Speer, im Begriff ihn zu verwunden. Auch Diana muss sich im Kampf gegen Venus gleichermaßen siegreich zeigen und nur in Teilen, die nicht zum Körper gehören, wie Stirnbinde, Kranz oder einem kleinen Schleier, den sie trüge, würde Venus von ihren Pfeilen getroffen und Dianas Gewand sei von der Fackel der Venus verbrannt, aber nirgendwo anders sollen sie verwundet sein. Hinter diesen vier Gottheiten sollen die keuschen Nymphen aus dem Gefolge der Pallas und Diana in verschiedenen Gesten und*

¹¹³¹ Dass Isabella jedoch auch mit Mantegna nicht immer ganz zufrieden war, davon zeugt ihre Empörung bei der Fertigstellung des *Parnass*: Die bloße Vorstellung, dass die nackte Venus mit Isabella in Verbindung gebracht werden könne, löste in der Marchesa blankes Entsetzen aus. Siehe den Aufsatz von Jones 1981, 193-198.

¹¹³² Brief Isabella d'Este an Lorenzo da Pavia: *„Maestro Laurencio de Papia: Egregie et cetera. Sapendo che haveti stretta amicia col Perosino pittore, ce persuademo che ne sapereti chiarire se l'è vivo o morto perché qua era venuto fama che l'era morto. Ma quando fusse vivo, come desideraremmo, voremmo vedere se volesse tuore lo impazo de farne uno quadro per el nostro studio et in questo caso vedemo che'l vostro mezo seria migliore che potessimo ritrovare, però, essendo vivo, ve avisaremo poi quello che haverti a fare. Benevalete, mantuae III aprilis 1497.“* Zitiert nach Brown 1982, 42, Nr. 8. Überdies versuchte sie auch über ihre Freundin Giovanna Feltria della Rovere, für die Perugino bereits gearbeitet hatte, den Kontakt zu dem Künstler herzustellen. Diese wies Isabella darauf hin, dass Perugino ein äußerst unzuverlässiger Zeitgenosse sei. So schreibt die in einem Brief, datiert auf den 2. Oktober 1500, MnAG in Arch. di Stato, E, XXV, 3, b. 854: *„[...] benchè quello homo è difficile ad indurlo[...].“* Zitiert nach Canuti 1913, II, 208, Dok. Nr. 306.

Gebärden, wie es euch am besten gefällt, mit einem lüsternen Schwarm von Faunen, Satyrn und tausenden Amoretten kämpfen. Und diese Amorknaben müssten im Vergleich zu jenem ersten viel kleiner sein. Ihre Bögen dürften nicht aus Silber, noch ihre Pfeile aus Gold bestehen, sondern aus minderem Material wie Holz oder Eisen oder was Euch sonst gut dünken mag. Wegen des höheren Ausdrucks und Schmucks des Bildes mag an der Seite der Pallas der ihr geweihte Ölbaum stehen, wo man ein wenig abseits den Schild mit dem Medusenhaupt und die Eule zwischen den Zweigen sieht, weil sie der Pallas eigener Vogel ist, zu Seiten der Venus müsse man Myrhe zeigen, den Baum, dem sie eng verbunden ist. Doch wegen des größeren Liebreizes müsste man die Ferne andeuten, einen Fluss oder ein Meer, wo man Faune, Satyrn und andere Amorknaben Amor zu Hilfe herbeilaufen sähe, den Fluss überquerend und im Flug auf weißen Schwänen reitend kämen sie herbei zu dem Liebesstreit. Und über das Wasser des besagten Flusses oder Meeres trüge Jupiter mit anderen Göttern als Feind der Keuschheit, verkleidet als Stier, die schöne Europa fort, und Merkur würde, wie der Adler über die Beute kreist, um eine Nymphe der Pallas mit Namen Glaucera fliegen, welche im Arm ein kleines Gefäß hält, worin die Heiligtümer der besagten Göttin sind; und der einäugige Zyklop Poyphem würde hinter Galatea herlaufen und Phoebus und Daphne wären bereits in Lorbeer verwandelt, und Pluto, nachdem er Proserpina geraubt hat, brächte sie in sein höllisches Reich und Neptun würde eine Nymphe ergreifen, die schon fast ganz in eine Krähe verwandelt wäre. All diese Sachen schicke ich Euch in einer kleinen Zeichnung, damit ihr zwischen den Worten und der Zeichnung bedenkt, welches meine Wünsche sind. Wenn euch aber vielleicht scheint, dies seien zu viele Figuren für ein Bild so liegt es an Euch sie zu vermindern, wie Euch beliebt, solange nur nicht das tragende Fundament verändert wird, nämlich die vier ersten: Pallas, Diana, Venus und Amor. Ich werde mich sehr glücklich schätzen, sollte nichts Störendes dazwischenkommen; Ihr seid frei etwas wegzulassen, aber fügt nichts anderes hinzu.“¹¹³³

¹¹³³ So heißt es im Originallaut des Vertrages zwischen Francesco Malatesta, Procurator von Isabella d'Este, und Perugino vom 19. Januar 1503, Firenze, AS, Arch. Gen. di Contratti, Rog. di Ser Pietro Francesco di Ser Macario di Ser Macari, Prot. 2, c. 284 – 1499-1502 (seg. Arch. M, 13-21); „*La poetica nostra inventione, la quale grandamente desidero da voi essere dipinta, è una battaglia di Castità contro di Lascivà, cioè Palade e Diana combattere virilmente contro Venere e Amore. E Pallade vol parere quasi de avere vinto Amore, avendogli spezato le strale d'oro et l'Arco d'argento posto sotto li piedi, tenendolo con una manoper il verlo che il cieco porta inanti li ochi, con l'altra alzando l'asta, stia posta in modo di ferirlo. Et Diana al contrasto de Venere devene mostrarsi eguale nella vittoria; et che solamente in la parte extrinsecha del corpo come ne la mitra e la girlanda, overo in qualche velettino che abbi intorno, sia da lei saettata Venere; et Diana dalla face di Venere li habbia brusata la veste et in nulla altra parte sian fra loro percosse. Dopo queste quatro deità, le castissime seguace nimfe di Pallade e Diana habbino con varii modi e atti, come a voi piú piacerà, a combattere asperamente con una turba*“

Einen größeren Affront mag es für den *ingenio* eines Künstlers kaum gegeben haben und so ist Peruginos ausweichende Taktik in der Erfüllung des Werkes durchaus nachvollziehbar. Obwohl nur fünf Monate zur Vollendung der Leinwand vorgesehen waren, zögerte Perugino die Fertigstellung über zwei Jahre hinaus und lieferte diese erst im Jahre 1505 ab. In der Zwischenzeit versuchte Isabella Druck aufzubauen, neben der Rückforderung der Anzahlung schickte sie in regelmäßigen Abständen Mittelsmänner zum Künstler, damit diese ihr Bericht über die Fortschritte der Leinwand erstatten konnten. Perugino indes vertröstete die Markgräfin immer wieder aufs Neue, erfand Krankheiten und Unwohlsein, und verließ Florenz sogar ohne Vorwarnung für einige Monate.¹¹³⁴ Bereits während des Werkprozesses beklagte sich ihr Mittelsmann nach Besichtigung des Gemäldes: „[...] nachdem ich den Karton und die Leinwand gesehen habe [...] mit einigen weiblichen Faunen und anderen weiblichen Figuren, deren Beine sehr schlecht proportioniert und hässlich sind; und er (Perugino) will nicht korrigiert werden, so als wäre er Giotto oder ein anderer herausragender Maler“.¹¹³⁵

Als das Gemälde endlich fertig war, musste Isabella feststellen, dass es in keiner Weise ihren Ansprüchen genügte. In einem Brief an den Maler beklagt sie, dass es mit mehr *diligentia* hätte ausgeführt werden sollen, musste es doch neben dem Werken Man-

lascivia di fauni, satiri et mille varii amori. Et questi amori a rispetto di quel primo debbono essere più piccholi con archi non d'argento, né cum strali d'oro, ma più di vil materia come di legno o ferro o d'altra cosa che vi parrà. Et per più espressione et ornamento della pittura dallato di Pallade li vuol esser la oliva arbore dedicata allei, dove lo scudo li sia riposto col capo di Medusa, facendoli posare fra quelli rami la civetta, per essere ucciello proprio di Pallade; dallato di Venere si debbe farli el mirto, arbore gratissima allei. Ma per maggior vaghezza li vorebbe uno acomodato lontano, cioè uno fiume overo mare dove si vedessero passare in sochorso d'Amore, fauni, satiri et altri amori, e chi di loro notando passare el fiume e chi volando, e chi sopra bianchi cigni cavalcando, se ne venissero a tanta amorosa impresa. E sopra el lito del detto fiume o mare Jove con altri iddei, come nemico di castità, trasmutato in tauro portasse via la bella Europa, e Mercurio, qual aquila sopra preda girando, volasse intorno ad una nympha di Pallada chiamata Glaucera, la qual nel braccio tiene un cistello ove sono li sacri della detta idea; e Polifemo ciclope con un solo occhio coresse dietro a Galatea, et Phebo a Daphne già conversa in lauro, et Pluton, rapita Proserpina, la portasse allo infernale suo regno, et Neptuno pigliasse una nimpha e conversa quasi tutta in cornice. Le quali cose tutte ve le mando in un piccholo disegno consideriate in questa parte qual sarebbe il desiderio mio. Ma parendo forse a voi che queste figure fussero troppe per uno quadro, a voi stia di diminuire quanto vi parerà, purché poi non li sia rimosso el fondamento principale, che è quelle quatro prime, Pallade, Diana, Venere, et Amore. Non accadendo incomodo mi chiamerò satisfieda sempre; a sminuirli sia in libertà vostra, ma non agiugnierli cosa alcuna altra.[...].“
 Zitiert nach Canuti 1931, II, 212f., Dok. Nr. 316. Vertrag auch publiziert bei Ferino-Pagden 1994, 228f., Kat. Nr. 84. Übersetzung ebenfalls bei Ferino-Pagden 1994, 224f.]

Die Skizze ist leider nicht mehr erhalten. Es muss bedauerlicher Weise auch ungeklärt bleiben, von wem diese angefertigt worden war.

¹¹³⁴ Zur Chronologie der Geschehnisse siehe Ferino-Pagden 1994, 222ff. Der Schriftverkehr Isabellas in der Angelegenheit Perugino ist abgedruckt bei Canuti 1931, II, 208-237, Dok. Nr. 305-378.

¹¹³⁵ So schreibt Luigi Ciocca in einem auf den 29. Dezember datierten Brief, ASMn, AG, Sig. E, LXI, N1, b. 1890: „[...] havendo visto el cartone et poi el designiato de la tela [...], et fa certe faune et femine che hanno le gambe molto male proportionate et brute; et non vuol essere correcto come sel fosse Iotto o altro supremo pittore [...]“. Zitiert nach Canuti 1931, II, 224, Dok. Nr. 348. Übersetzung Ferino-Pagden 1994, 224f

tegnas bestehen.¹¹³⁶ Isabella stellt hier Perugino in direkten Vergleich mit Mantegna und spricht ihm aufgrund der schwachen Leistung seine Ehre, *honore*, ab, die gerade durch die Gegenüberstellung mit den anderen Leinwänden zu Tage tritt.¹¹³⁷ Obwohl Peruginos Leistung für Isabella nicht zu seinen besten gehört, ist auch die auf Paride de Ceresara basierende *invenzione* recht einfältig.¹¹³⁸ Dieser Tatbestand gepaart mit dem Druck der Marchesa können die Lustlosigkeit Peruginos zur Vollendung des Gemäldes durchaus verständlich machen. Leonardo, den sie bereits 1501 um ein Gemälde bat und ihm gar die Wahl der *invenzione* zugestand, reagierte nicht auf ihr Bitten.¹¹³⁹ Allein der Umstand, dass Isabella die in der Regel vom Künstler beizusteuernde *invenzione* auferlegen wollte, muss für die Maler Affront genug gewesen sein, was auch Leonardos Ignorieren ihres Begehrens erklären würde. Auch die Tatsache, dass Isabella Leonardo als einzigem die *invenzione* zugestand, zeugt von ihrer Differenzierung der malerischen Qualitäten der Künstler: So brauchte ein bekannter und geschätzter Künstler, wie es Leonardo da Vinci zweifelsohne war, keine Anweisungen, allein ein Gemälde aus seiner Hand hätte ihr Studiolo nobilitiert. Der Umstand, dass es sich bei dem Auftraggeber um eine Frau handelte, mag die Situation noch weiter verschärft haben. Isabellas Worte zeugen von dem hohen Standart, den die Marchesa den für sie arbeitenden Künstler auflegte und bringen auch ein gewisses Maß an Überheblichkeit ihrerseits in der Wertung und der Beurteilung der Maler zutage, die vielleicht bei diesen auch eine gewisse Verunsicherung hervorgebracht haben mag. Isabellas Bestreben, Werke der besten Maler Italiens in ihrem Studiolo zu vereinen, muss zum Teil als gescheitert betrachtet werden: Mantegna führte zwei Gemälde aus (**Kat. Nr. 1.2.B.5** und **Kat. Nr. 1.2.B.7**), eins lieferte Perugino (**Kat. Nr. 1.2.B.8**), Costa trug zwei zur Ausstattung des Raumes bei (**Kat. Nr. 1.2.B.9** und **Kat. Nr. 1.2.B.10**), wobei letzteres, das *Reich des Comus*, von Costa fertiggestellt wurde, nachdem Mantegna durch seinen frühen Tod die Leinwand nicht mehr hatte vollenden können. Beim Umzug in die neuen Gemächer muss Isabella

¹¹³⁶ Die Marchesa schreibt nach Erhalt der Leinwand an Perugino am 30. Juni 1505, ASMn AG, sig. F.N.9, Lib.18. b. 2995: „*El quadro è stato conducto illeso, il quale ne piace per esser ben designato et ben colorito: ma quantofusse stato finito cum maggior diligentia, havendo stare appresso quelli del Mantinea, che son summamente netti, seria stato maggior honore vostro ez più nostra satisfacione, et ricrescena che quello orenzo Mantovano vi dissudesse da colorirlo ad oilo: perche noi lo desideravamo sapendo che l'era più vostra professione et di maggior vaghezza [...]*“ Zitiert nach Canuti 1931, II, 236, Dok. Nr.376.

¹¹³⁷ Zitiert nach ebd. 1931, II, 236, Dok. Nr. 376.

¹¹³⁸ Ferino-Pagden 1994, 226, Kat. Nr. 83.

¹¹³⁹ Brief Isabellas an Pietro de Novellara mit der Bitte Leonardo da Vinci für einen Beitrag für ihr Studiolo zu gewinnen. Brief datiert auf den 27. März 1501, ASMn, b. 2993, lib. 12, c.28: „[...] *remetteresimo la inventione et il tempo in arbitro suo [...]*“ Zitiert nach Beltrami 1919, 65, Dok. Nr. 106. Auszug des Briefes auch publiziert bei Brown 2006, Appendix II, 288, Dok. Nr. 13.

ihren Plan, nur die besten Maler Italiens für ihre Räumlichkeiten zu verbürgen, bereits wieder verworfen haben, sie beauftragte nur noch den damals recht unbekanntem Correggio mit den zwei Allegorien der *Tugend* und des *Lasters*¹¹⁴⁰ (**Kat. Nr. 1.2.B.11** und **Kat. Nr. 1.2.B.12**). Der von der Forschung zum Teil geäußerte Vorwurf, Isabella habe keine neuen aufstrebenden Künstler gefördert, scheint keine Anhaltspunkte zu haben:¹¹⁴¹ So findet sich in ihrer Korrespondenz kein schriftliches Zeugnis, in dem sie dies zu ihrem Ziel erklärt hätte. Vielmehr scheint ihr Handeln davon geprägt, die besten Künstler verschiedener Kunstlandschaften auf einem Raum zu vereinen. Eine Ambition, die später ihr Bruder Alfonso für sein Studiolo¹¹⁴² in Ferrara wohl in Anlehnung an ihrem Vorbild ebenfalls zu erfüllen suchte. Aus Isabellas Korrespondenz geht hervor, dass ihr sogar Maler wie Botticelli und Lippi als potentielle Auftraggeber vorgeschlagen worden waren, deren Bekanntheitsgrad allerdings noch nicht besonders ausgeprägt war, so dass Isabella kein Interesse bekundete, diese unter Vertrag zu nehmen.¹¹⁴³ Der Vertragsabschluss zwischen Costa und Isabella ist nicht erhalten geblieben, fest steht allerdings, dass nicht die Marchesa aufgrund seiner Leistungen auf ihn aufmerksam wurde, sondern dass der Künstler ihr vom Prokurator Anton Galeazzo Bentivoglio vorgeschlagen wurde und dieser ihr Costas Leinwand zum Geschenk machen wollte.¹¹⁴⁴ Bentivog-

¹¹⁴⁰ Siehe Kapitel 5.3.3 „Isabellas allegorische Darstellungen im Studiolo“ dieser Arbeit.

¹¹⁴¹ Siehe dazu Ferino-Pagden 1994, 20.

¹¹⁴² Von Rosen 2001, 84. Zu dem Studiolo des Alfonso d'Este siehe Kapitel 4.2.3 „Poetische Bildbeschreibungen: Die Bacchanalen im Studiolo von Alfonso I.“ dieser Arbeit.

¹¹⁴³ Dies geht aus einem Brief des Francesco Malatesta an Isabella d'Este, datiert auf den 23. September 1502 hervor. ASMn, AG, sig. E, XXVIII, N.3, b. 1104: „[...] *Me è stato parlato de un uno altro famoso depintore, el qual anchora lui molto ne è laudato, et se chiama Philippo de fra Filippino, etc., etc., ho voluto parlare con lui al qual me ha ditto che non potria dar principio a tal opera de questi sei mesi per essere occupato circa altri laboreri [...]. Un altro Alessandro Bottecellia molto m'è stato laudato, et per optimo depintore et per homo che che serve volenera [...]* et questo tal dice che toria lo assumpto de presente, et servirla de bona voglia la S.V.“ Zitiert nach Canuti 1931, II, 209, Dok. Nr. 309. Keiner der beiden Künstler schuf ein Werk für Isabella, zumindest sind in den Quellen keine Hinweise darauf zu finden. Interessant ist, dass zwar beide Künstler innerhalb der Stadt Florenz zu großem Ruhm gelangt waren, so hatte Botticelli 1482 an der Ausmalung der Sixtinischen Kapelle mitgewirkt und Lippi arbeitete hauptsächlich für Lorenzo dei Medici, doch scheinen diese Künstler außerhalb ihrer Wirkungsstätte relativ unbekannt gewesen zu sein: So schreibt Malatesta, dass ihm von diesen zwei bekannten Malern berichtet worden sei, weder er selbst, noch Isabella hatten davor von diesen gehört. Lippi selbst musste aufgrund seiner sehr guten Auftragslage absagen, Botticelli wäre bereit gewesen ein Bild für Isabella zu fertigen, doch anscheinend entschied sie sich gegen ihn, vielleicht entsprach sein Bekanntheitsgrad nicht ihren Anforderungen.

¹¹⁴⁴ Brief vom 02. November 1504 des Bentivoglio an Isabella: ASMn, b. 1146, c.29. Brief in französischer Übersetzung bei Yriarte 1896, 338, paraphrasiert von Brown 1966, 228; Ferino-Pagden 1994, 229, Kat. Nr. 85, Negro/Roio2001, 158 und Brown 2006b, Appendix, 293, Nr. 65. Dass es sich bei dem Gemälde um ein Präsent handelte, geht aus einem Brief Bentivoglios hervor, datiert auf den 1. Dezember 1504, ASMn, b. 29994, lib. 17, cc. 50r-v: „[...] *Quando il quadro sarà principato [...]* gli né darò avviso per sua consolatione, non per racordargli il perco, né danari, perché non se ha a parlare de denari, vorò che V.Ex. se degni acceptarlo in dono de amor mio [...].“ Zitiert nach Negro/Roio 2001, 123, Kat. Nr. 52.

lios Worte, er habe nun einen Künstler gefunden, der bereit sei, nach einem von ihr vorgegebenen Bildprogramm zu malen, zeigt, worin hauptsächlich die Schwierigkeit lag, Künstler für Isabellas Studiolo zu finden: Die Aufdiktroyierung von Isabellas Wünschen scheint für Leonardo, Perugino und Bellini eine unüberwindbare Hürde gewesen zu sein, sie als Auftraggeberin zu akzeptieren. Paride da Ceresara lieferte schließlich die *invenzione* zu Costas *Krönung der Isabella* (**Kat. Nr. 1.2.B.9**) und die Marchesa ließ von dieser, wie bereits zuvor bei Perugino sogar eine Miniaturskizze anfertigen, damit Costa die Worte nicht fehlinterpretieren konnte, was bereits Perugino und Bellini getan hatten.¹¹⁴⁵ Dabei ließ die Marchesa allerdings außer Acht, dass auch Perugino eine Skizze erhalten hatte, die wohl nicht zu ihrer Zufriedenheit ausführte. Der Künstler war sich dem *paragone*, dem er sich aussetzte, durchaus bewusst und so forderte er sowohl die Maße von Mantegnas Figuren an als auch Informationen über den Lichteinfall im Raum.¹¹⁴⁶ Wie Perugino zuvor zögerte auch er die Vollendung seiner Leinwand hinaus, mal wurde er durch eine Krankheit behindert, mal musste er zuerst seinen anderen Auftraggeber Giovanni II. Bentivoglio zufriedenstellen.¹¹⁴⁷ Überdies bat er Isabella die Vorgaben der Komposition nach seinem Ermessen abzuwandeln, um diese zu verbessern, und verdeutlichte damit, dass er die Einschränkungen seiner künstlerischen Freiheiten als äußerst unangenehm empfand.¹¹⁴⁸ Peruginos Verhalten zeigt, dass er den Auftrag Isabellas nur seinem Mäzen Antonio Galeazzo Bentivoglio zuliebe annahm. Die Zurückstellung der Marchesa zugunsten seines ersten Auftraggebers Giovanni Ben-

¹¹⁴⁵ Dass Isabella den Dichter um eine *invenzione* bat, geht aus zwie Briefen hervor, die sie respektive am 15. und am 27. November 1504 verfasste. Im ersten Brief, ASMn, b. 2994, lib. 17, c. 46v lobte sie seinen *ingenio* und so schrieb sie ihm: „*La invenzione vostra non ne potria più piacere como fa. Laudamo la promteza e galanteria dell'ingenio vostro et commendandomi de la diligentia et presteza usate in servirni. Desideraressimo essere cossi bene servita dali pictori, ma el desiderio seria vano: bisogna che acceptamo da loro quello che voleno o scianno [...]*.“ Zitiert nach Luzio/Renier 1889, 89. Isabellas Worte verdeutlichen, dass sie sehr unzufrieden mit dem Benehmen und dem Zögern der Künstler ihren Anweisungen zu folgen war. Im zweiten Brief an Bentivoglio, ASMn, b. 2994, lib. 17, cc. 50r-v, erklärt sie ihrem Prokurator, dass sie von der *invenzione* des Ceresara eine Skizze habe anfertigen lassen, damit „*aciò che'l pictore meglio intenda quel che l'ha ad fae, percheè molte volte cum parole non se può cussi ben exprimere el concepto [...] che non siano da lui stangehzate, come siano state dal Perugino et Zoane Bellini [...]*“ Zitiert nach Brown 2006b, 294, Nr. 68. So wollte Isabella durch diese Maßnahme unbedingt vermeiden, dass Costa wie zuvor Perugino oder Bellini den Text nicht nach ihren Vorstellungen auf die Leinwand übertrug. Dabei widerspricht sich Isabella selbst, denn auch Perugino hatte zur *invenzione* eine Skizze bekommen, konnte aber dennoch Isabellas Erwartungen nicht erfüllen. S.o. Anm. 1130.

¹¹⁴⁶ Brown 1966, 229-232.

¹¹⁴⁷ Es handelte sich dabei um die Ausmalung des Oratorium der heiligen Cecilia in Bologna. Siehe Ferino -Pagden 1994, 230, Kat. Nr. 85 und Brown 1966, I, 233.

¹¹⁴⁸ Brief des Antonio Galeazzo Bentivoglio an Isabella d'Este, datiert auf den 1. Dezember 1504, ASMn, b. 1146, c.31: „[...] *me disse [Anm. Perugino] volere lavorare al suo modo non pretendero perhò in omni cosa la fantasia di quella ma migliorare, e me rendo certissimo satisfarà benissimo a vostra excellentia per lavorarli di cuore*“. Zitiert nach Brown 2006b, Appendix, 294, Dok. Nr. 70. Siehe dazu auch **Kat. Nr. 1.2.B.9**. Text auch bei Yriarte 1896, 332 in französischer Übersetzung und bei Negro/Roio 2001, 159.

tivoglio veranschaulicht, dass männliche Kommittenten einen sehr viel höheren Stellenwert besaßen, vielleicht weil sie auch zahlungskräftiger waren. Costa musste zuallererst seinen Auftraggeber befriedigen, die strengen Auflagen der Marchesa werden ihm die Arbeit an dem Bild nicht gerade erleichtert haben. Letzten Endes vollendete Costa das Bild im Jahre 1506. Wie Isabella das Werk empfunden haben mag, ist leider nicht durch schriftliche Zeugnisse überliefert, das Gemälde muss jedoch ihre hohen Ansprüche durchaus erfüllt haben, da sie Costa mit der Fertigstellung von Mantegnas unvollendetem Gemälde *Reich des Comus* (**Kat. Nr. 1.2.B.10**) beauftragte. Aus Dokumenten geht hervor, dass Mantegna im Jahre seines Todes 1506 mit der Leinwand begonnen hatte.¹¹⁴⁹ Eine Beschreibung durch Giacomo Calandra, der Mantegnas begonnene Tafel gesehen hatte, gibt darüber Auskunft, dass die Komposition von Costa übernommen wurde.¹¹⁵⁰ Wie und wann Costa den Auftrag von Isabella erhielt, das Gemälde Mantegnas fertigzustellen, ist leider nicht belegt. Aufgrund Isabellas Umgang mit den Künstlern, ist davon auszugehen, dass Isabella Costa das unvollständige Werk Mantegnas vor Augen führte.¹¹⁵¹ Costa vollendete das Bild um 1511 und hatte zu diesem Zeitpunkt bereits die Nachfolge Mantegnas als Hofmaler der Gonzaga angenommen.¹¹⁵²

Die Frage, warum Isabella den Künstlern so strikte Auflagen machte, kann nur spekulativ beantwortet werden. Als erste Frau schuf sie sich ein *Studiolo* als Ort des Rückzugs, aber vor allem auch der Muse und Kennerschaft. Es sollte ein Raum werden, der zusammen mit der *Grotta*, ihrer Person huldigen sollte, indem ihre Tugenden hervorgehoben und gefeiert wurden. Im Sinne von Costas *Krönung der Isabellas* (**Kat. Nr. 1.2.B.9**) sollte sie als 10. Muse – wie Equicola sie bezeichnete, als Königin ihres Hofstaates gefeiert werden. Die von Paride da Ceresara entworfenen Programme müssen in ihrem Einverständnis entstanden sein, schriftliche Zeugnisse darüber sind uns allerdings nicht erhalten geblieben. Um Isabella als Muse zu adeln, genügte die Tugend der Keuschheit

¹¹⁴⁹ Ferino-Pagden 1994, 235, Kat. Nr. 86.

¹¹⁵⁰ So beschreibt Calandara Mantegnas Leinwand in der gleichen Anordnung der Figuren, die Costas Bild aufweisen. Brief des Gian Jacopo Calandara an Isabella d'Este, datiert auf den 15. Juli 1506, ASMn, b. 2469, c.362: „[...] *El Dio Como, doi Veneri una vestita lalatra nuda, doi amori, Jano cum la invidia in brazo subspengendola fora, Mercurio et tre altre figure messe in fuga da esso Mercurio ; ge ne manchano anchora altre ma el disegno de queste e bellissimo [...]*“. Zitiert nach Negro/Roio, 2001, Regesto p. 160. Auch publiziert von Kristeller 1901, 496, Dok. Nr. 77.

¹¹⁵¹ Die Untersuchung der Leinwand mit Röntgenstrahlen konnte nicht belegen, dass Mantegnas Werk durch Costa vollendet wurde. Es ist wahrscheinlicher, dass dieser ein neues Gemälde fertigte. Zu der Untersuchung mit Röntgenstrahlen siehe Hours 1969, 39ff.

¹¹⁵² Zu den Aufträgen Costas für Francesco II. siehe Kapitel 4.2.3 „Höfisches Ideal und kriegerische Macht: Die *Camera del Costa* für Francesco II.“ dieser Arbeit.

alleine nicht, auch ihr Intellekt musste anhand des Programms hervorgehoben werden. Als Perfektionistin mag sie ein wachsames Auge auf die Entstehung der Kunstwerke gehabt haben, Vorgaben bis hin zur Komposition, die den Künstlern die *fantasia* nahmen, gehen jedoch weit über das gewohnte Maß des Mitspracherechts eines Auftraggebers hinaus. Isabellas Mäzenatentum findet in ihrem Studiolo den Höhepunkt ihrer Selbstinszenierung: Durch ihre Kunstaufträge erhebt sie sich zur wertenden Instanz, die über das Können der Künstler und die Qualität der Bilder richtet. Equicola beschreibt sie als *divina* nicht nur hinsichtlich des neoplatonischen Schönheitsideals, sondern auch aufgrund ihres emotionalen Intellekts: So sei bedacht und handle mit Weisheit.¹¹⁵³ Die für ihr *Studiolo* geschaffenen Gemälde erschließen sich dem Betrachter ohne Erklärung nie ganz, nur die Marchesa kannte jedes ikonografische Detail und konnte den Bildinhalt Besuchern erläutern. Damit greift Isabella das Prinzip ihrer Mutter Eleonora im Zyklus der berühmten Frauen auf (**Kat. Nr. 1.1.B.2, Kat. Nr. 1.1.B.3, Kat. Nr. 1.1.B.4**), die ohne Erläuterungen der Auftraggeberin nicht identifizierbar waren.¹¹⁵⁴ Durch die konkreten Vorgaben in der Komposition sprach Isabella den Künstlern den *ingenio* ab und beanspruchte ihn für sich. So beschreibt laut Battista Guerino in einem Brief aus dem Jahre 1480 ein gewisser Beltramino Cusatro Isabella als Frau mit einem „*singolare inzegno e una viva propensione le lettere e le arti.*“¹¹⁵⁵ Sie sei „*ornata di ogni virtù et che e cosa rarissima ai nostri tempi, dotata de dottrina.*“¹¹⁵⁶ Auch Ariost bezeichnet sie als Frau mit „*sublime ingenio, bella gentil [...] cortese e saggia*“¹¹⁵⁷ und erklärt, dass Gott selbst mit ihr rede. Damit schließt sich der Kreis zu Equicolas Bezeichnung der Marchesa als *divina*.¹¹⁵⁸ Um diesem Bild gerecht zu werden, um das Maß aller Dinge zu sein und als Muse agieren zu können, gibt Isabella die *istoria* vor und beschneidet somit die Künstler in ihrer Freiheit und Kreativität. Sie überhöht sich selbst und ihren Intellekt, indem sie selbst zur Schöpferin der gesamten Raumkonzeption wird. Weil die Künstler nach ihren Vorgaben agieren, kann sie den *ingenio* ganz für sich beanspruchen. Allein die technische Ausführung überlässt sie den Künstlern und selbst darin müssen sie sich in einem von Isabella evozierten *paragone* messen lassen. Isabella

¹¹⁵³ Equicola/Lucchesini/Totaro 2004, 39: „[...] *nemo pensius cogitat, agit consultius, maturis expedit* [...]“ „[...] niemand wägt gewissenhafter ab als sie (es tut), sie handelt mit größter Weisheit und überwindet Hindernisse mit großer Sicherheit.“ Übersetzung der Verfasserin].

¹¹⁵⁴ Zu Eleonoras Zyklus der berühmten Frauen verweise ich auf das Kapitel 5.3.2.2 dieser Arbeit.

¹¹⁵⁵ Luzio 1887, 11-12.

¹¹⁵⁶ Brief des Battista Guarino aus dem Jahre 1490, zitiert nach Luzio/Renier 1900, 213 sowie Luzio 1887, 17.

¹¹⁵⁷ Ariost, *Orlando furioso*, XXXIX, 2-3, 7-8.

¹¹⁵⁸ Equicola/Lucchesini/Totaro 2004, 38.

erhebt sich somit zur moralisch wertenden Instanz, die dem Künstler -wie Bembo in Bezug auf Bellini treffend formulierte-, die *fantasia* raubt¹¹⁵⁹ und letzten Endes nur noch das Handwerk lässt.

Isabellas Intellekt findet Ausdruck durch die Gestaltung des Raumes und konnte sich durchaus mit dem ihrer männlichen Gegenspieler messen. So ist die Wahl ihres Programmes sehr viel komplexer als das ihres Mannes im *Palazzo San Sebastiano*. Zumindest empfand Francesco das Studiolo seiner Frau als Konkurrenz zu seinem eigenen,¹¹⁶⁰ was das Erreichen ihres Zieles als intellektuell ausgebildete Regentin wahrgenommen zu werden, bedeutet haben dürfte.

6.3 Isabellas Liebe zur Antike: Die Grotta

Zeitgleich mit der Planung ihres *Studiolos* begann Isabella auch ihre sogenannte *Grotta*, einen Raum, der als Kunstkammer ihrer Sammlung wertvoller Objekte dienen sollte, zu entwerfen und einzurichten. Der Name leitet sich womöglich von seiner ursprünglichen Lage und Gestaltung ab, der an eine Grotte erinnern sollte: Im Turm unterhalb des Studiolos gelegen bot der tonnengewölbte Raum eine geschützte und intime Atmosphäre, die seiner Funktion als einer Art Schatzkammer oder Tresor entsprach.¹¹⁶¹ Studiolo und Grotta waren von Anbeginn als Einheit konzipiert worden, Isabella selbst differenzierte die Funktion beider Räume nicht und verwendete beide Termini *Studiolo* und *Grotta* oftmals synonymisch.¹¹⁶² Nach dem Umzug Isabellas in die neuen Witwengemächer verlor die Grotta den Charakter einer Höhle, der neue Raum war symmetrischer und heller sowie größer und vor allem mit einer höheren Decke ausgestattet¹¹⁶³ Bei ihrer

¹¹⁵⁹ Siehe dazu Ferino-Pagden 1994, 226, Kat. Nr. 83. Yriarte 1896, 227 in französischer Übersetzung; Cian 1887, 107.

¹¹⁶⁰ So rechtfertigte sich Isabella gegenüber ihrem Mann, dass sie sich keineswegs über seine Räume mokiere, vielmehr hätte er sie sogar übertroffen. Siehe Brief Isabellas an ihren Gatten Francesco datiert auf den 5. Oktober 1506, ASMn, AG, b. 2116, c. 262r-v. Zitiert nach Brown 1997a, 171, Dok. 7 und Bourne 2008, 445, Dok. 216. Siehe dazu auch Kapitel 4.2.4 „Höfisches Ideal und kriegerische Macht: Die *Camera del Costa* für Francesco II.“ dieser Arbeit.

¹¹⁶¹ Ferino-Pagden 1994, 145. Der Bezug zu den Grotten mag jedoch auch an den Musen geweihten *Parnass*, der in Mantegnas Gemälde für das Studiolo thematisiert wird, zur dieser Benennung des Raumes beigetragen haben. So beschrieb Mario Equicola die *Grotta* in seinem 1525 erschienenen Traktat *De natura de amore* als eine Höhle, gleichwertig mit der Grotte auf dem Parnass sei. Siehe dazu Kolsky 1989, 232f.

Grundrisse der der alten Grotta im Palazzo Ducale (oben) und der neuen in der Corte Vecchia in Mantua (unten) bei Brown 2005, 257, Abb. 74.

¹¹⁶² Gerola 1928, 254 und Brown 1976, 349, n. 48.

¹¹⁶³ Zu den Dimensionen der zwei Grotten Isabellas siehe die Planimetrie bei Brown 2005, 257, Abb. 74. Aufgrund der unregelmäßigen Längen und Breiten der Räume ergeben sich rechnerisch circa-Werte von

Sammlungsaktivität drang Isabella in ein für Frauen unbekanntes Terrain vor, das bis dato ausschließlich Männern vorbehalten gewesen war.¹¹⁶⁴ Aus der Inventarliste aus dem Jahre 1492 geht hervor, dass Isabella um die 1500 Kunstobjekte besaß, von denen heute nur noch eine geringe gesicherte Anzahl von 12 identifizierbar ist.¹¹⁶⁵ Der Hauptteil ihrer Sammlung bestand aus antiken Münzen, Medaillen, Gemmen und Vasen sowie zeitgenössischen Repliken antiker Kleinplastiken und Originale, die aufgrund ihrer kleinen Dimensionen auch die beachtliche Größe der Sammlung hinsichtlich des relativ kleinen Aufbewahrungsortes erklären. Ein Großteil davon wurde in den von den Gebrüdern Mola dafür extra angefertigten Intarsianschränken nach dem Vorbild des Studiolo des Federico da Montefeltro aufbewahrt, einige wenige ausgewählte Stücke waren im

10,9 m² für die *Grotta* im *Castel San Giorgio* und 15,19 m² für die *Grotta* in der *Corte Vecchia* ohne Berücksichtigung der jeweiligen Fenster-Erker. Die Raumhöhe der zweiten *Grotta* betrug 3,73 m an der höchsten Stelle, die Deckenhöhe des Raumes im *Castel San Giorgio* hingegen nur 2,76 m. Siehe ebd. 2005, 84, Abb. 20.

¹¹⁶⁴ Der berühmteste Sammler war wohl Lorenzo dei Medici. Zu Lorenzos Sammlung siehe Fusco/Corti 2006. Zu Lorenzos Sammlungsschwerpunkten s.u. nachfolgende Anmerkung.

¹¹⁶⁵ Siehe dazu auch Brown 1976, 325. Fusco/Corti 2006, Appendix III, 375-388 haben die Inventarlisten von Lorenzos Großvater, Vater und Nachkommen aus dem MAP (Archivio medico avanti il principato, AS, Firenze und dem GM 1, Guardaroba Mediceo, AS, Firenze) veröffentlicht und damit einen vollständigen Überblick die von Lorenzo geerbten und weiter vererbten Stücke ermöglichen können. Lorenzo dei Medicis Kunstsammlung wies eine Vielzahl von Exponaten auf. Die unvollständigen Medici Inventare allein zählen hunderte Objekte auf. Siehe Spallanzani 1992 sowie auch Fusco/Corti 2006, 29f. Lorenzos Sammlung umfasste Büsten und Köpfe, Statuen, Reliefs, archäologische Funde, Architekturfragmente, Vasen, Mosaiken, Kunsthandwerk, Keramik, Münzen, Teppiche und Medaillen. Teppiche, auf denen nicht sein Sammlungsschwerpunkt lag, besaß er 100 Stück. Dazu Spallanzani 1992, Index, 252 unter dem Stichwort *Arazzo*. Insgesamt sammelte er ein breiteres Spektrum an Objekten im Vergleich zu Isabella, deren Interesse sich auf Skulpturen, Münzen und Kuriosa fokussierte. Isabellas Sammlungsstrategie hing mit Sicherheit mit dem begrenzten Budget zusammen, welches ihr zur Verfügung stand. Darüber hinaus verfolgte sie das Ziel, eine homogene Sammlung aufzubauen, die ihrem Bestreben nach Anerkennung und Etablierung in einer Männerdomäne entgegenkam. Anders als Isabella beschäftigte Lorenzo auch neue, aufstrebende Künstler, die Lorenzos bereits erworbene antike Exponate studieren durften. Sowohl der junge Michelangelo kopierte 1489/90 den Kopf eines Faun aus der Sammlung Lorenzos als auch den schaffenden Cupido um 1495/96. Siehe Fusco/Corti 2006, 142. Auch Vasari berichtet, dass der junge fünfzehnjährige Michelangelo in Lorenzos Skulpturengarten die antiken Statuen studierte. Zu Michelangelo siehe Vasari/Bettarini, 1966-1987, VI, 9-12 und Fusco/Corti 2006, 141., sowie ebd. 2006, Dok. 228, 350. Leonardo soll dort die Antiken studiert haben. Darüber berichtet eine anonyme Quelle des sog. *Anonimo Magliabechiano*. Siehe dazu Fusco/Corti 2006, 141 und ebd. 2006, 344 Dok. 220, 119. Der *Anonimo Magliabechiano* konnte bis heute von der Forschung nicht identifiziert werden, die Spekulationen gingen von Giorgio Vasari über Giovan Battista Adriani oder Vincenzo Borghini bis hin zu Giovanni Francesco Rustici. Siehe dazu den Aufsatz von Wierda, 2009, S. 157-168. Der Text wurde 1968 von Ficarra in edierter Fassung publiziert. Siehe Ficarra 1968. Lorenzos Sammlung war so groß, dass sie Federico da Montefeltro bei seinem Besuch im Jahre 1472 als eines Königs würdig beschrieb, sie jedoch kein König allein durch Wohlstand, Eroberungen oder Macht zusammenstellen könne. Eifer und Liebe allein könnten so etwas hervorbringen. So beschrieb es zwischen 1513-1515 Valori, zitiert nach Valori/Niccolini 1991, 54 und Fusco/Corti 2006, 342, Dok. 217. *Federicus Urbians, dux suorum temporum praestantissimus, nec solum armis et bello sed in pace quoque et bonarum artium studiis excellens, cum haec per Laurentium vidisset, miratus diu materiam et artificis manus, sed multo etiam magis rerum vix credibilem copiam dixisse fertur: „Proh quantum studium at amor potest! Video regiam supelectilem, used quam regum nullus pecuniis suis, non bello, non auctoritate parare possit.“*

Studiolo selbst ausgestellt.¹¹⁶⁶ Den Ursprung ihrer Sammelleidenschaft erklärte sie selbst in einem 1507 verfassten Brief mit den Worten „es sei ihr unersättlicher Wunsch nach antiken Dingen“,¹¹⁶⁷ der sie antreiben würde. Ihre teilweise aggressive, beharrliche Vorgehensweise im Erwerb besonderer Stücke lässt sich jedoch nicht allein durch eine bloße Leidenschaft erklären. Isabella sah andere Sammler als große Konkurrenten an, die sie unbedingt zu übertrumpfen suchte. Bei dem Abwerben diverser Stücke ging sie oft berechnend und dem Anschein nach gefühllos vor, so dass sie einige Antipathien in der Forschung auf sich zog¹¹⁶⁸ und infolgedessen ihre Sammlung aufgrund der vielen Kleinplastiken und Kunstgegenstände als „typisch weiblich“ degradiert wurde.¹¹⁶⁹ Solche Äußerungen können jedoch aus heutiger Sicht nur unter Vorbehalt gewertet werden; sie übersehen dabei die erschwerten Bedingungen, die Isabella beim Ankauf von Kunstobjekten zu überwinden suchte. Als Vorreiterin des Feminismus aufgrund ihres Vordringens in eine bis dato männliche Domäne betitelt,¹¹⁷⁰ wurde nie die Motivation für ihr Handeln hinterfragt. Fest steht, dass Kleinplastiken und Kunstobjekte von kleineren Dimensionen erschwinglicher waren als große Statuen und antike Originale. Mit einem Jahresbudget von ca. 9000 Dukaten, mit denen alle persönlichen Ausgaben wie Gehälter für Personal, Kleidung etc. bestritten werden mussten, konnte sie nicht beliebige Käufe tätigen,¹¹⁷¹ sondern musste ihre Ausgaben genau abwägen und teilweise auf

¹¹⁶⁶ Zu den Intarsienschranken der Gebrüder Mola für Isabella d'Este siehe Ferino-Pagden 1994, 191-198, Kat.Nr. 77. Im Studiolo selbst stellte sie ebenfalls Exponate aus, so verzeichnet das Stivini-Inventar mehrere Alabastervasen sowie Büsten aus Marmor. Siehe dazu Stivini Inventar Nr. 198-200 (Büsten) und Nr. 209-211 (Vasen) und Ferino-Pagden 1994, Kat. Nr. 95, 274 (deutsch) und 287 (italienisch) sowie Ferrari 2003, 349, Nr. 7317-7318 (Büsten) und 349f., Nr. 7328-7330 (Vasen).

¹¹⁶⁷ Brief der Isabella d'Este an Nicolò Frisio, datiert auf den 02. Januar 1507, ASMn, b. 2994, l.20, c. 8v: „[...] *ma per lo insascibile desiderio nostro de cose antique*“. Zitiert nach Brown 1976, 324 und ders. 2002, 238, Dok. Nr. 38c.

¹¹⁶⁸ San Juan 1991, 67, Anm. 1 hat die vielen negativen Äußerungen bezüglich Isabella als Person und hinsichtlich ihrer Sammlung zusammengefasst. Es wird deutlich, dass insbesondere die Literatur der 80er Jahre scharfe Kritik an Isabellas Sammlungstätigkeit äußerte. So z. B. Alsop 1982, 430f., der die Marchesa als eine unsympathische und kaltherzige Mäzenin bezeichnet, die im Vergleich zu anderen Sammlern nicht wirklich ernst zu nehmen gewesen sei.

¹¹⁶⁹ Siehe dazu Martindale 1964, 183-191 und Fletcher 1981, 51-63.

¹¹⁷⁰ Kolsky 1984, 47-62.

¹¹⁷¹ In einem Brief an ihren Vater, datiert auf den 18. Mai 1502, legt Isabella ihre finanzielle Situation offen: „*Illustrissimo Signore mio patre observandissimo. Quando io venni a principio in questa illustrissima casa mi fu deputato de provisione sei mille ducati d'oro l'anno per il mio vestire et de le mie donne et che havessi etiam a maritare le doncelle et dare la provisione a tutti li servitori et donne da li compagni in fora, cioè due gentiluomini et ultra di questo la corte mi faceva la spese a circa cento bocche. Doppo. Per essere in maggiore libertà de acrescere et sminuire la famiglia a mio modo, conscendendoli etiam volontariamente lo Illsutrissimo Signior mio consorte a persuasione di suoi factori, per levarsi in tutto il peso dalle spalle mi furono deputati dua millia ducati per spese, includendoli etiam le spese de li compagni, li quali me furono assignati in questo modo: li sei mille de provisione sopra il datio de la macina, mille delle spese sopra una gabella, et li altri mille mi fu data la corte et possessione de Letopaledenao, sì che in tutto ascendono a la summa de octo mille ducati. L'è vero che poi per industria mia et de miei la intrata de dicta corte è accresciuta circa altri mille ducati et ho de lo avanzi acquistata la*

einige Stücke ganz verzichten. So interessierte sie sich 1502 für vier Vasen aus der Kollektion des 1492 verstorbenen Lorenzo de Medici, die Leonardo da Vinci auf 350, 240, 150 und 200 Dukaten schätzte¹¹⁷² und die sie nach eigener Aussage aufgrund des sehr hohen Preises nicht erwarb.¹¹⁷³ Als Anhaltspunkt für die enormen Kosten für die Vasen kann der Preis für Bellinis *Götterfest* (**Kat. Nr. 2.3.B.1**) für Alfonso d'Este angesetzt werden, der sich auf 85 Golddukaten belief.¹¹⁷⁴ Isabellas geografische Entfernung zu den Kunstlandschaften Rom und Venedig erschwerten ihr den Zugang zu den Antiken, so dass sie im Falle der Medici-Vasen ihren Mittelsmann Francesco Malatesta beauftragte, eine neue Zeichnung der Vasen zu fertigen, in der er die genauen Proportionen und das Kolorit exakt wiedergebe, damit sie sich ein Bild davon machen könne.¹¹⁷⁵ Die erste Skizze, die ihr Malatesta zukommen ließ, bezeichnete sie selbst als schlecht und unzureichend, um sich einen reellen Eindruck des Objekts verschaffen zu können.¹¹⁷⁶ Es ist kein Schriftstück überliefert, welches belegt, dass die erste Zeichnung Malatestas im Auftrag der Marchesa erfolgte; ihr strenger Ton und ihr Umgang mit Perugino nur ein Jahr später, erlauben jedoch die Schlussfolgerung, dass der erste Entwurf

Corte de Castion Mantuano et dil Bondenazo per forma che al presente mi ritrovo havere de entrata circa due millia et cinquecento ducati l'anno, ma ho etiam forsi cinquanta bocche più che non furono deputate. L'è vero che'l Signore mio mi ha poi dato alcuni altri loci per mio spasso, come è Sacchetta et Porto, ma la intrata non supera la spesa gran facto, anzi qualche volta se spende di più, havendoli a tenere reparati, sì che questo è quanto posso significare alla Excellentia Vostra per sua satisfatione, in bona gratia di la quale me raccomandando sempre". Zitiert nach Luzio/Renier 1896, 312f.

¹¹⁷² Siehe Brief des Francesco Malatesta an Isabella d'Este datiert auf den 12. Mai 1502, ASMn, B. 1104: „[...] Hora prego la prefata signoria vostra che li piaccia darmi noticia de la mente sua circha ciò, aciò possa exequire quanto quella me comandarà et anche per non tener in tempo li venditori, perché pur g'è qualche altra persona, come per altre mio ho scriptio, che desidera de haverli. – el vaso de cristallo ... ducati 350; – el vaso di diaspis con perle e piede d'oro e rubini ... ducati 240; – el vaso de diaspile semplice ... ducati 150; – el vaso de agata ... ducati 200." zitiert nach Brown 2005, 150-151, Dok. 19e.

¹¹⁷³ Brief Isabella d'Estes an Francesco Malatesta, ASMn, b. 2993, Lib. 13, c.81, datiert auf den 13. Juni 1502: „Non volendo acceptare quelli mercadanti el partito che noi havemo preposto de li panni, non ne pare etiam acceptare el suo de li denariche voriano del vaso, sì per parerni troppo caro, como per non havere el modo dil contante, né adesso né fin a dui anni; siché li metterai in sua libertà." Zitiert nach Brown 2005, 154, Dok. Nr. 19 i. Zu den Medici-Vasen siehe auch den Aufsatz von Hickson 2001, 155-165.

¹¹⁷⁴ Siehe Anm. 384 dieser Arbeit.

¹¹⁷⁵ Isabella d'Este an Francesco Malatesta, 3. Mai 1502, ASMn, b. 2993, Lib. 13, c. 69v: „Habiamo visto li designi de' vasi che hai mandato a l'illustrissimo signore nostro, dui d'i quali ne vanno per mente, quando siano de uno pezo et sequenti de belezza, cioè quello de cristallo et di agata. Ma perché sono mal designati non se ne pò fare bono iuditio. Remandiamotoli a fine che li faci una altra volta designare per iusta misura et dipingerli de li proprii colori che sono et in modo che se conosca il corpo dil christallo, et così quello de agata, da per sé dal pede, coperto et manichi, se sono de altra sorte et declarandola. Haverissimo piacere che li facesti vedere a qualche persona che ne havesse iuditio, come seria Leonardo depintore, quale staseva a Milano, chi è nostro amico, s'el se ritrova adesso a Fiorenza, aut altro che te parerà, intendendo el parer suo cossì circa la bellezza como il pretio. Vederai poi de intendere l'ultimo pretio che ne voriano li venditori, et del tutto ce darai plena informazione perché, piacendone li vasi et lo mercato, ce piacerà il partito de pagarli de panni, de li quali se seria facilmente d'accordo, sapendosi molto ben quel che valiano. Et cossì andrai intertenendo la pratica in modo che altri non li habiano finché nui non serimo resolti.“ Zitiert nach Brown 2005, 150, 19 d.

¹¹⁷⁶ Ebd. 2005, 150, 19d.

der Zeichnung der Medici-Vasen ebenfalls im Auftrag Isabellas erfolgt war. Isabella versuchte wiederholte Male Stücke anderer Sammler nach deren Ableben zu erwerben, etwa antike Büsten eines Juweliers namens Andrea del Fiore,¹¹⁷⁷ die von ihrem Mitelmann Lorenzo da Pavia¹¹⁷⁸ allerdings als qualitativ minderwertig beschrieben wurden,¹¹⁷⁹ weshalb sie wohl auch vom Kauf derselben Abstand nahm. Ein Relief aus dem Besitz ihrer verstorbenen Schwester Beatrice versuchte sie ebenfalls als Geschenk oder aber durch Kauf in ihren Besitz zu bringen, ein Unterfangen, bei dem sie scheiterte, da das Stück nicht mehr aufzufinden war.¹¹⁸⁰ Der Drang Isabellas, Dinge anderer Sammler zu besitzen, ging soweit, dass sie sich sogar Repliken anfertigen ließ. Ein Clavichord ihrer Schwester Beatrice begehrte sie in solchem Maß, dass sie den Instrumentenbauer Lorenzo da Pavia bat, ihr ein gleiches Stück herzustellen.¹¹⁸¹ Die Kopie reichte ihr allerdings nicht aus, nach Beatrices Tod kaufte sie das Original für ihre eigene Sammlung auf.¹¹⁸² Die Konkurrenz zu anderen Sammlern und Kunstliebhabern beeinflusste Isabellas Leidenschaft nach antiken Stücken so stark, dass sie ihren eigenen Vater als Rivalen fürchtete.¹¹⁸³ Über die Sammlung des Herzogs von Ferrara ist nur sehr wenig überliefert,¹¹⁸⁴ neue Forschungen haben jedoch nachweisen können, dass auch er an den Medici-Vasen Interesse bekundete und Isabella fürchtete, sie würde den Zuschlag verlieren.¹¹⁸⁵

Um kostbare Stücke zu erlangen, schreckte sie teilweise auch nicht vor moralisch fragwürdigen Methoden zurück. Das Exil der Montefeltros nutzte sie aus, um sich den heute

¹¹⁷⁷ Zu Andrea del Fiore siehe Brown 2005, 65 und Brief Isabellas an Lorenzo da Pavia, datiert auf den 09. September 1503, ASMn, B. 2994, lib. 16cc 28r-v: „*De la morte de Zoan Flore prendemo grandissimo dispiacere per esserne manchato uno singolare amico et perché intendimo ch elui haveva certe teste antique, le quale esso teneva segretamente, haverimo charo vi ne informati cum Mattheo, suo figliolo, et sapiati s'el le venderia et che cose sonno et de che condicione, dandocene poui vui particolare aviso*“. Zitiert nach Brown 2005, 176, 27b. Zu Isabellas Versuchen, andere Objekte verstorbener Künstler zu erwerben siehe auch Martindale 1979, 185.

¹¹⁷⁸ Zu Isabella d'Este und Lorenzo da Pavia siehe den Aufsatz von Prizer 1982, 87-118.

¹¹⁷⁹ So soll nur sich unter den Büsten nur eine aus Marmor befunden haben, deren Zustand besser sein könnte. Siehe Brief Loranzo da Pavia an Isabella d'Este, datiert auf den 28. September 1503, ASMn, b. 1440, c. 296.; „*Da poi sono stato a casa de quello da la Fiore e ò visto quele teste. Non c'è salvo che una testa de marmoro d'un vego toso, anticha, asai bona, poteria esere meglio*“. Zitiert nach Brown 2005, 176, 27b.

¹¹⁸⁰ Siehe Brown 2005, 155, 20a und b.

¹¹⁸¹ Ders. 1982, 191ff.

¹¹⁸² Ebd. 1982, 191ff.

¹¹⁸³ Siehe Brown 2005, 64.

¹¹⁸⁴ Leider ist nur bekannt, dass er antiken Münzen und Medaillen sammelte, es ist allerdings davon auszugehen, dass seine Sammlung auch Antiken umfasste, so erbte er die Sammlung seines Bruders Leonello. Campori 1975, 28f.

¹¹⁸⁵ Dass es sich bei den anderen Interessenten unter anderem um ihren eigenen Vater handelte, fand Hickson bei der Auswertung der Korrespondenz des Bischofs Ludovico Gonzaga heraus, der ebenfalls an den Stücken interessiert war. Siehe dazu den Aufsatz von Hickson 2001, 155-165. Zu Ludovico Gonzaga siehe Brown 2005, 69f.

nicht mehr identifizierbaren schlafenden *Cupido* des Michelangelo von Cesare Borgia aushändigen zu lassen. Einer der vier auf einer Zeichnung Michelangelos abgebildeten schlafenden Putti, darunter auch einer in Besitz Lorenzo dei Medicis, wird in der Forschung als das Exemplar der Isabella identifiziert.¹¹⁸⁶ Das Original ist heute verschollen. Interessant dabei ist, dass ihr die Skulptur bereits 1496 als ein antikes Original zum Preis von 200 Dukaten angeboten worden war.¹¹⁸⁷ Die geforderte hohe Summe wird ihr Interesse geschmälert haben, doch auch als sich herausstellte, dass es sich um eine moderne Replik eines bis dato noch unbekanntes Künstlers namens Michelangelo handelte und der Preis erheblich sank, änderte dies nichts an Isabellas Desinteresse gegenüber dem Werk.¹¹⁸⁸ Erst sechs Jahre später, nachdem der *Cupido* aus der Hand des Michelangelo zu erheblichem Ruhm gelangt war, bemühte sich Isabella aus eigenen Stücken um die Skulptur, die sich nun in Besitz der Grafen von Urbino befand. Nach deren Vertreibung aus der Stadt durch die Truppen des Cesare Borgia, gelang es ihr durch Mithilfe ihres Bruders, Kardinal Ippolito d'Este, sich den Putto zusammen mit einer antiken *Venus* als diplomatisches Geschenk vom Valentino aushändigen zu lassen.¹¹⁸⁹

¹¹⁸⁶ Siehe dazu Ferino-Pagden 1994, 316, Kat. Nr. 102. Dort findet man auch eine Abbildung der im 17. Jh. durch ein Feuer zerstörte Zeichnung des Michelangelos auf der alle vier Putti abgebildet sind. Siehe dazu Ebd. 1994, 316, Abb. 73.

¹¹⁸⁷ Brief des Pico della Mirandola an Isabella d'Este, datiert auf den 27. Juni 1496, ASMn, b. 1331, c.207: „*Quando messer Ioanni, cognato di vostra signoria, fu qui, el cercava de qualche bella antichaglia, dicendo che ne haria voluto qualchuna per quella et che la se ne delectava assai. Et ritrovandomi io heri in casa lo reverendissimo monsignor Ascanio, ne fu portata una ad sua signoria, quale se vende et è uno pucto cioè uno Cupido che si ghiace et dorme posato in su una sua mano: è integro et è lungo circa iiiii^o spanne, quale è bellissimo; chi lo tene antiquo et chi moderno; qualunque se sia, è tenuto et è perfectissimo, et se mio fussi non lo daria per ducati d'oro, et lo patrone ne vole ducento. Retrovandosi lì lo signore Hieronymo Totavilla, et dicendo lo reverendissimo monsignore Ascanio che no'l volea, dixè che s'el ne volea fare tempo qualche mese li daria li cc ducati et che lo volea donare al duca de Milano*“ zitiert nach Brown 2005, 112, 6 a.

¹¹⁸⁸ In einem weiteren Brief vom 23. Juli 1496 an Isabella d'Este berichtet Pico della Mirandola, dass es sich bei der Skulptur um ein modernes Stück handle, dies würde allerdings den Preis mindern. Da Isabella jedoch keinerlei Interesse an neuen Stücken zeige, unterließe er weitere Überredungskünste. Brief des Antonio Maria Pico della Mirandola an Isabella d'Este, datiert auf den 23. July 1496. ASMn, b. 1331, c. 210: „*Quel Cupido è moderno et lo maestro che lo ha facto è qui venuto, tamen è tanto perfecto che da ognuno era tenuto antiquo, et dapoi che è chiarito moderno, credo che lo daria per manco pretio, ma non lo volendo la signoria vostra, non essendo antiquo, non ne dico altro*“. Zitiert nach Brown 2005, 112, 6b.

¹¹⁸⁹ Brief Isabella d'Estes an ihren Bruder Kardinal Ippolito d'Este, datiert auf den 30. Juni 1502, ASMn, b. 2192: „*Lo signore duca de Urbino, mio cognato, haveva in casa sua una Venere antiqua de marmo, piccola ma molto bona secundo la fama sua, et cossi uno Cupido quale gli donò altre volte lo illustrissimo signor duca de Romagna. Son certa che questi insieme cum le altre cose siano pervenute in mane del prefato signor duca de Romagna in la mutatione del stato de Urbino. Io, che ho posto gran cura in recogerli cose antique per honorare el mio studio, desideraria grandemente haverli, né mi pare inconveniente pensare intendendo che la excellentia sua non se delecta molto de antiquità, et che per questo facilmente ne compiacerà altri. Ma perché io non ho domesticheza cum lei disorte che senza mezo possi assicurarmi de reciercarla de simile piacere, m'è parso de usare de la auctorità de vostra signoria reverendissima, pregandola et dimandandoli de gratia che la voglii, et cum litere et cum messo, rechiederli in dono dicti Venere et Cupido cum tale efficacia che lei et me siamo compiaciuti, et serò ben contenta, parendo cossi a vostra signoria reverendissima, che la dimonstri volerli per me et ch'io gli habi facto*

Als Guidobaldo da Montefeltro ein Jahr später jedoch erneut an die Macht gelangte, weigerte sich die Marchesa unter Berufung auf eine frühere Zusage, sie dürfe die Skulptur behalten, vehement, den *Cupido* zurückzugeben. Die Tatsache, dass das Versprechen des Herzogs am mantuaner Hof unter dem Druck der Flucht erzwungen wurde, zeigt deutlich, welche drastische Maßnahmen Isabella zur Erlangung ihrer Ziele zu ergreifen bereit war.¹¹⁹⁰ Ihr spätes Interesse an der Skulptur veranschaulicht überdies, dass Isabella vor allem an berühmten Werken interessiert war und nicht allein an der Qualität des Exponats.

Nachdem sie den *Cupido* des Michelangelo erhalten hatte, kaufte sie 1506 ein antikes Gegenstück hinzu:¹¹⁹¹ Einen schlafenden Amor des griechischen Bildhauers Praxiteles, der heute nicht mehr identifizierbar ist. Den ursprünglich verlangten Preis von 800 Dukaten verweigerte sie mit der Aussage, so hungrig nach dem diesem sei sie auch wieder nicht.¹¹⁹² Letzten Endes musste die Marchesa nach langen Verhandlungen 400 Dukaten aufwenden, ein Preis, der laut Cristoforo Romano sein Geld mehr als wert wäre.¹¹⁹³ Den *paragone*, den sie in ihrem Studiolo zwischen den zeitgenössischen Künstlern zu evokieren suchte, übertrug sie nun auf die Gegenüberstellung antiker und moderner Stücke der bedeutendsten Künstler ihrer Zeit. Um diesen Vergleich und die damit verbundene Diskussion um beide Skulpturen in ihrem Studiolo zu ermöglichen, war Isabella sogar bereit, einen für ihre Verhältnisse sehr hohen Geldbetrag zu zahlen. Die Innovation, die größten Meister ihres Fachs aus Gegenwart und Vergangenheit in ihrer Grotta zu vereinen, erhob sie zur intellektuellen Schöpferin ihrer Gemächer. Sie konnte somit ganz

grandissima instantia et mandato questo cavallaro a posta como facio, che per uno piacere et gratia non poteria ricevere la maggiore da sua celsitudine et vostra signoriareverendisima.“ Zitiert nach Brown 2005, 157, Dok. Nr. 2 b.

¹¹⁹⁰ In einem Brief an Cattaneo erläutert Isabella die Umstände, wie sie den *Cupido* von Cesare Borgia erhielt und beteuert, dass der Herzog von Urbino darüber sehr erfreut und war und darauf bestand, dass die Skulptur in ihrem Besitz bliebe. Siehe Brief der Isabella d’Este an Giovanni Lucido Cattaneo, datiert auf den 29. Dezember 1504, ASMn, b. 2994, Lib. 16 cc. 88-89: „[...] *Havuta adunque la licentia et il dono dal signor duca de Urbino, lo recircassimo al Valentino, et ottenuto et conducto in questa terra insieme cum la Venere, monstrò sua excellentia avere grande piacere ch’el fusse capitato in mane nostre* [...].“ Zitiert nach Brown 2005, 179, Dok. Nr. 28 b.

¹¹⁹¹ Aus der Korrespondenz Isabellas geht das genaue Kaufdatum nicht hervor; sie erwähnt den *Cupido* des Praxiteles einige Male in ihren Briefen; so ist überliefert, dass Antico ihn 1514 im Auftrag der Marchesa restaurierte. Siehe Brown 2005, 171, Dok. Nr. 23u.

¹¹⁹² Isabella d’Este an Kardinal Antoniotto Pallavicini, 02. Januar 1505, ASMn, b. 2994, Lib. 17, cc. 54v-55: „[...] *che già non ni sono tanto appetitosa che non possi star senza questo Cupidine* [...].“ Zitiert nach Brown 2005, 166, Dok. Nr. 23i.

¹¹⁹³ Gian Cristoforo Romano an Isabella d’Este, 01. Dezember 1505. ASMn, b, c. 599: „*Dico ancora a vostra signoria che’l Cupido, quale à tolto messer Lodovico Brugnolo per vostra signoria, è cosa eccellente e singulare epotrassi mostrare sicuramente per cosa rara, e vale ogni denaro* [...].“ Zitiert nach Brown 2005, 170f, 23r.

dem Bild der zehnten Muße, wie sie ihr Lehrer Battista Guarino genannt hatte,¹¹⁹⁴ gerecht werden.

Es stellt sich die Frage, nach welchen Kriterien Isabella die Exponate für ihre Sammlung auswählte. Auffällig ist die Tatsache, dass die Marchesa immer wieder an Objekten ihr Interesse bekundete, die bereits von anderen Sammlern entdeckt worden waren und eine gewisse Reputation besaßen. Die Medici-Vasen, der Cupido des Michelangelo aber auch der Kopf der Faustina, der sich in Besitz des Andrea Mantegna befunden hatte,¹¹⁹⁵ weckten ihr Interesse so sehr, dass sie auch vor fragwürdigen Methoden nicht zurückschreckte, um diese Stücke in ihre Sammlung aufnehmen zu können. Auch war sie in besonderem Maße an Antiken interessiert, deren gleiches Sujet bereits andere für sich entdeckt hatten: So besaß auch Bembo ebenso einen schlafenden Eros und eine Kamee mit den Köpfen der Livia und des Augustus.¹¹⁹⁶ Relevanz gewannen die Objekte für Isabella also vor allem aufgrund der Bedeutung und ihres Ruhmes, die sie durch andere intellektuelle Sammler erhalten hatten. Besonders augenscheinlich, dass es Isabella nicht um die Einzigartigkeit der Stücke ging, sondern dass sie anerkannte und etablierte Exponate wünschte, zeigt ihr Verhältnis zu Antico. War sie 1498 - als es um den Erwerb der Michelangelo Replik ging - in keiner Weise an zeitgenössischen Nachbildungen antiker Werke interessiert, änderte sich ihre Meinung spätestens nachdem sie im Jahre 1501 eine Replik des berühmten hellenistischen Dornausziehers¹¹⁹⁷ aus der Hand des Künstlers Antico von dem Onkel ihres Mannes Bischof Ludovico Gonzaga als Präsent erhalten hatte. In einem überschwänglichen Brief bedankte sie sich beim Künstler, dem Schöpfer der Miniatur, und schickte ihm zum Dank eines ihrer Samtklei-

¹¹⁹⁴ So bezeichnete sie ihr Lehrer in einem Brief, datiert auf den 31. März 1493, publiziert von Luzio 1887, 25. Zitiert auch von Campbell 2006, 337, Anm. 24. Auch Equicola verglich sie mit der zehnten Muße im Jahre 1505. Siehe dazu ebd. 2006, 337, Anm. 24.

¹¹⁹⁵ Isabella war sehr daran interessiert, eine Büste der Faustina aus dem Besitz des Mantegna zu erwerben. Mantegna verlangte – laut Antico – den angemessenen Preis von 100 Dukaten, den die Regentin sich zu zahlen weigerte, bis sie schließlich die Büste doch erwarb. Die Korrespondenzen zwischen Mantegna, Isabella und Antico wurden publiziert von Brown 2002, 330–335, Dok. Nr. 36a-i mit weiterführender Literatur. Da sich Mantegna zu jener Zeit in akuter Geldnot befand, spekulierte die Marchesa vielleicht, einen niedrigeren Preis aushandeln zu können, was ihr jedoch aufgrund der Intervention Anticos nicht gelang.

¹¹⁹⁶ Weiss 1969, 199 und Brown 2005, 17.

¹¹⁹⁷ Zur Datierung und kunsthistorischen Untersuchung der hellenistischen Figur des Dornausziehers siehe Zanker 1974, 71-94. Insgesamt haben sich vier *Exemplare* des Spinario aus der Werkstatt Anticos erhalten, es konnte jedoch keine eindeutig Isabella zugeordnet werden. Siehe dazu Allison 1994, Kat. Nr. 27, 210-218.

der als Geschenk für seine Frau.¹¹⁹⁸ Infolgedessen bat sie drei Jahre danach den Künstler um ein Gegenstück zum *Spinario*, bei der Wahl der Figur ließ sie ihm dabei freie Hand, nur Eile sei geboten.¹¹⁹⁹ Da sich Antico jedoch noch im Dienste des Ludovico Gonzagas befand, bedurften ihre Aufträge der Zustimmung seines Mäzenen, sodass Isabella ihre Bitten immer an diesen richten musste.¹²⁰⁰ Erst nach dem Tod des Bischofs konnte sie den Künstler mit der Anfertigung mehrerer Miniaturen beauftragen. Aus einem Brief Anticos an Isabella aus dem Jahre 1519 geht hervor, dass die Marchesa aufgrund des Umzuges in ihre neuen Gemächer den Künstler kontaktierte, ob er noch alte Modelle und Formen der Miniaturen in seinen Beständen besäße, die er für Bischof Ludovico Gonzaga gefertigt hatte.¹²⁰¹ Isabella fragte also konkret nach Duplikaten, es ging ihr nicht darum, neue Stücke von Antico zu erhalten, sondern Repliken der Sammlung des anerkannten Bischofs.¹²⁰² Welche Stücke sie letztendlich von Antico anfertigen ließ, ist schriftlich nicht überliefert, in einem Brief an den Künstler teilte sie ihm lediglich mit, dass sie die Auswahl der Miniaturen persönlich mit ihm klären wolle.¹²⁰³ Insgesamt fertigte Antico letzten Endes von acht erhaltenen Modellen mindestens zwei identifi-

¹¹⁹⁸ Brief Isabella d'Estes an Antico, datiert auf den 25. März 1501, ASMn, b. 2993, Lib. 12, c. 27 publiziert bei Brown 2005, 147, Dok. Nr. 16. Bereits 1500 trat Isabella auf den Künstler zu, weil sie sich ein Relief an der Tür zu ihrem Camerino wünschte, was Antico jedoch aufgrund seiner Tätigkeit für den Bischof Gianfrancesco Gonzaga ablehnen musste. Siehe dazu Leithe-Jasper 1994, 317.

¹¹⁹⁹ Brief der Isabella d'Este an Bischof Ludovico Gonzaga, datiert auf den 29. Januar 1503. ASMn, b. 2993, lib. 14, c. 96: „[...] *però ch'io voria una figuretta de bronzo de la grandezza del putino dal spine et non un altro proprio a quello, la quale voria mettere sopra una cornice da uscio a l'incontro de quello putino per darli conformità, essendo li ussi de una proportione. Siché prego vostra signoria vogli farla fare et più presto che la può, lassando la election de la figura in arbitrio de l'Antiquo, che da lei l'averò gratissimo*“. Zitiert nach Brown 2005, 174, 25b. Allison 2001, 132 vermutet, dass es sich bei dem Gegenstück um eine Version der sitzenden Nymphe aus der Rothschild-Sammlung handeln könne. Siehe dazu Werkstatt de Pier Jacopo Alari-Bonacolsi, genannt Antico, Nymphe, 1. Viertel 16. Jh., Bronze, H 22 cm (mit Sockel) /19, 5 cm (ohne Sockel), private Sammlung Baron Gustave Rothschild [Abbildung bei Allison 1994, 183, Abb. 130]. Die Pose der Figur würde sicherlich als entsprechendes Äquivalent zum *Spinario* fungieren, leider gibt es keinerlei schriftliche Nachweis, die uns einen Hinweis auf die Identität der Figur geben könnten.

¹²⁰⁰ Siehe Leithe-Jasper 1994, 318. Der Briefwechsel zwischen Gianfrancesco Gonzaga und Isabella d'Este bezüglich des Auftrages von Antico zur Fertigung eines Gegenstücks zum *Spinario* abgedruckt bei Brown 2002, 174f, 25a-c.

¹²⁰¹ So schreibt Antico an Isabella im April 1519, ASMn, B. 2498, c.3 (Fig. 36): „*I di pasati vostra signoria mi dimandò se el si trovava de quelle antichità che altra volta fece per il veschovo*.“ Zitiert nach Brown 2005, 278, Dok. Nr. 59 a. Das genaue Datum des Schriftstückes kann nicht entziffert werden.

¹²⁰² Es ist nicht überliefert, wie bekannt Ludovicos Sammlung war, doch dass Isabella so großes Interesse an Repliken seiner Stücke bekundete, zeugt von der Qualität der enthaltenen Objekte.

¹²⁰³ Brief Isabella d'Este an Antico, datiert auf den 2. Mai 1519, ASMn, b. 2997, Lib. 36, c 56v: „*Havemo anchor visto quanto ni scrivete di quelle antichità, ma perché siamo al presente tanto occupate in altro che non possemo pensar bene a simile fantasia, vi pregamo vogliati soprasedere cossi, circa questo, per vinti giorni o uno mese et alhora, venendo voi a Mantua, parlaremo diffusamente insieme et intenderete l'animo nostro*.“ zitiert nach Brown 2002, 280, Dok. Nr. 59b.

zierte Kleinplastiken für Isabella, darunter eine *Herkules-Anthäus-Gruppe*¹²⁰⁴ (**Kat. Nr. 1.2.C.1**) sowie einen *Merkur* (**Kat. Nr. 1.2.C.3**).¹²⁰⁵

Die *Herkules-Anthäus-Gruppe* (**Kat. Nr. 1.2.C.1**) weist auf der Unterseite die Inschrift *D ISABELLA ME MAR.* auf, welche Isabella als Eigentümerin ausweist.¹²⁰⁶ Bei der Gruppe handelt es sich um eine Kopie von einem dem Polyklet zugeschriebenem Skulpturenfragment, welches im Besitz Papst Julius II. 1509 auf dem Belvedere-Hof im Vatikan aufgestellt war. Antico ergänzte den Torso frei nach seiner Vorstellung¹²⁰⁷ und unterschied ihn stark von der späteren Ergänzung des Originals, denn sowohl die Beinstellung des durch den Kraftakt in die Knie gehenden Herkules als auch das Gesicht und die Kopfstellung des Anthäus sind weniger dynamisch ausgeführt als beim Original. Die erste Version für Ludovico Gonzaga¹²⁰⁸ unterscheidet sich ebenso geringfügig von der Fassung für Isabella, so ist der Gesichtsausdruck des Herkules schmerzereffüllter, der Blick nach unten gerichtet, fast so als koste es dem Halbgott moralische Überwindung, den Feind zu töten.¹²⁰⁹ Laut Stivini-Inventar befand sich diese Gruppe auf dem unteren Gesims ihrer Grotte, gegenüber der Tür links von einer Laokoon-Miniatur.¹²¹⁰ Geese interpretiert berechtigterweise Isabellas Wahl der Thematik auf den allegorischen Sinngehalt beider Figuren: Herkules als Inbegriff der Tugend besiegt das Laster, verkörpert

¹²⁰⁴ Ferino-Pagden 1994, Stivini-Inventar, Kat. Nr. 95, 271 (deutsch) und 286 (italienisch) Nr. 167 sowie Ferrari 2003, 347, Nr. 7286.

¹²⁰⁵ Ebd. 1994, Stivini Inventar, Kat. Nr. 95, 271 (deutsch) und 286 (italienisch) Nr. 168 und Ferrari 2003, 347, Nr. 7287.

¹²⁰⁶ Siehe Hermann 1909/10, 239. Ergänzt vervollständigt sich die Inschrift zu *D(omina) Isabella M(antua) Mar(chionessa)*. Insgesamt sind noch zwei weitere Güsse der Kleinplastik erhalten: Eine befindet sich im Victoria and Albert Museum in London, bei der es sich wohl um das Exemplar des Bischofs Ludovico Gonzaga handelte, datiert zwischen 1500 und 1511, siehe dazu Radcliffe 1981 136, Nr. 55 und Allison 1994, 140-151 Eine zweite sehr grob ausgeführte Version befindet sich im Museum of Fine Arts in Houston, die Allison 1994, 148-151 als einen Nachguss der Wiener Bronze aus dem 17. Jh. auslegt. Leithe-Jasper 1994, 334, Kat.-Nr. 106a weist diese Möglichkeit berechtigterweise aus provenienztgeschichtlichen Gründen zurück.

¹²⁰⁷ Antico ergänzte den Torso des Herkules um den linken Unter- und rechten Oberschenkel, beide Unterarme, das linke Schulterblatt sowie den Kopf des Antäus, dessen linke Schulter, den linken Unterarm, den rechten Arm sowie den unteren Teil des Leibes, das linke Bein so wie das rechte von der Mitte des Oberschenkels abwärts. Siehe dazu Leithe-Jasper 1994, 334, Kat.-Nr. 106.

¹²⁰⁸ Pier Jacopo Alari-Bonacolsi, genannt Antico, Herkules und Antäus, 1500-1511, Bronze, H. 40, 64 (mit Sockel) /39,14 (ohne Sockel), London, Victoria and Albert Museum [Abbildung bei Allison 1994, 141, Abb. 82].

¹²⁰⁹ Allison 1994, Kat. Nr.18, 141 und Leithe-Jasper 1994, Kat.-Nr. 106, 334 haben darauf hingewiesen, dass auch die Kopfhaltung des Antäus an die linke Figur aus der Laokoon-Gruppe erinnert. Aus diesem Grunde datiert Allison die erste Version für den Bischof zwischen 1506 und 1511, da die Laokoon-Gruppe erst 1506 gefunden wurde.

¹²¹⁰ Ferino Pagden 1994, Stivini Inventar, Kat. Nr. 95, Nr. 157: Erwähnung der Laokoon-Gruppe, 270 (deutsch) und 286 (italienisch) und ebd. 1994, Stivini-Inventar, Kat. Nr. 95, Nr. 167: Herkules – Antäus Gruppe 271 (deutsch) und 286 (italienisch). Siehe dazu auch Brown 2002, 449, Abb. 55.

durch den ungestümen und grausamen Anthäus.¹²¹¹ Gleichzeitig greift Isabella aber auch auf die Identifikationsfigur ihres verstorbenen Mannes zurück, der dem römischen Halbgott als männliches Vorbild huldigte.¹²¹² Indem sie eine Verbindung zu ihrem Gatten schafft, verleiht Isabella ihrer Grotte auch ein männliches Element als Ausgleich zu ihrem Studiolo, in dem die Tugend durch weibliche Personifikationen versinnbildlicht wird. Diese männliche Note ihrer Sammlung schafft somit auch eine Identifikations- und Wiedererkennungsvorlage für den Besucher der Grotta, der meist nur Sammlertätigkeiten von männlichen Herrschern kannte. Im Stivini-Inventar wird unter der Nummer 162 eine weitere Figurengruppe mit Keulen aufgeführt, die in der Forschung als *Herkules mit Keule* identifiziert wird, der sich heute im Kunsthistorischen Museum in Wien befindet¹²¹³ (**Kat. Nr. 1.2.C.2**). Dieser Herkules ist in siegreicher lässiger Kontrapost-Haltung mit der Rechten sich auf die Keule stützend, über den linken Arm das Löwenfell drapiert. Er erinnert stark an die Beschreibungen von Francescos Costa-Gemälde (**Kat. Nr. 2.2.B.6**), in dem sich Isabellas Ehemann hinter dem Halbgott in einer Reihe aufstellt. Als Ergänzung zur *Herkules-Anthäus-Gruppe* (**Kat. Nr. 1.2.C.1**), die den Kampf der Tugend gegen das Laster versinnbildlicht, ergänzt der triumphierende *Herkules* (**Kat. Nr. 1.2.C.2**) den männlichen Aspekt der Grotte umso mehr. Das Aufgreifen von weiblicher und männlicher Symbiose schlägt sich ebenso in Isabellas Sammlung von Herrscherköpfen wider. Neben Einzelstücken wie einer Büste des Tiberius, (157)¹²¹⁴ des Germanicus¹²¹⁵ (152) und des Claudius¹²¹⁶ (152) befanden sich

¹²¹¹ Geese 1985, 336f., Nr. 22.

¹²¹² Siehe Kapitel 4.1.2 „Das Vorbild des Herakles“ dieser Arbeit.

¹²¹³ Das Stivini-Inventar nennt keine solche Figur, es existieren jedoch Inventarquellen, die eine Zugehörigkeit der Kleinplastik zu Isabellas Grotta in Erwägung ziehen lassen. Siehe dazu **Kat. Nr. 1.2.C.2**. Insgesamt sind vier Versionen dieser Miniatur erhalten geblieben, darunter eine in New York, siehe dazu Bode 1910, I, XXIV; 26, Nr. 92, eine weitere in Madrid, dazu Radcliffe 1981, 134, Nr. 53 und eine dritte im Louvre, die in ihrer Datierung sehr umstritten ist. Während Migeon 1904, I., Nr. 130, Hermann 1909/10, 269 und Radcliffe 1981, 134, 53 sie als Kopie aus dem späten 16. Jh betrachten, glaubt Allison 1994, 151-161 in ihr das Original zu erkennen, das Antico als Vorlage für seine drei weiteren Miniaturen diente. Zur Wiener Statuette siehe Leithe-Jasper 1994, 334, Kat. Nr. 107. Es war Hermann 1909/10, 208, 266f., der diese Version mit Isabella in Verbindung brachte. Brown 2002, 449, Abb 55., Nr. 161 transkribierte die im Inventar als „zwei nackte Figuren mit Keule“ bezeichnete Gruppe. Siehe Ferino-Pagden 1994, Stivini Inventar, Kat. Nr. 95, Nr. 162, 271 (deutsch) und 286 (italienisch) sowie Ferrari 2003, 347, Nr. 7281 in seiner Umzeichnung des Raumes als „*Figura di Ercole*“.

¹²¹⁴ Ferino-Pagden 1994, Stivini-Inventar, Kat. Nr. 95, Nr. 157, 270 (deutsch) und 286 (italienisch) sowie Ferrari 2003, 347, Nr. 7276.

¹²¹⁵ Ebd. 1994, Stivini-Inventar, Kat. Nr. 95, Nr. 151, 270 (deutsch) und 286 (italienisch) sowie Ferrari 2003, 346, Nr. 7271.

¹²¹⁶ Ebd. 1994, Stivini-Inventar, Kat. Nr. 95, Nr. 151, 270 (deutsch) und 286 (italienisch) sowie Ferrari 2003, 346, Nr. 7271.

in der Grotta auch die Büsten der Herrscherpaare Oktavian¹²¹⁷ (151) und Livia¹²¹⁸ (152), Lucius Verus¹²¹⁹ (155) und seiner früh verwitweten Ehefrau Lucilla¹²²⁰ (151) und einer sterbende Kleopatra¹²²¹ (140) und ihres Gatten Marc Anton (157).¹²²² Obwohl die Paare nicht gemeinsam aufgestellt, sondern verstreut auf dem Gesims der rechten Seitenwand positioniert waren, bildeten sie doch im Gesamtkontext des Raumes eine symbiotische Einheit. Die Anordnung der Kaiserbüsten war mit großer Wahrscheinlichkeit ästhetischen Aspekten unterworfen, der Ankauf erfolgte über mehrere Jahre, so dass Isabella wohl nicht gezielt nach Paaren suchte, diese aber zusammenstellte, wenn sich eine Gelegenheit ergab. Das Aufgreifen der römischen Kaiserpaare ist mit Sicherheit als Allusion auf Isabellas eigene Situation zu verstehen. Indem sie Herkules, das Leitbild ihres Mannes, in ihrer *Grotta* aufnimmt, huldigt sie ihrem Gatten und verleiht zugleich dem Raum eine weitere männliche Note. Durch die Ausstellung der berühmten Herrscherpaare in ihrer Grotta reiht sich Isabella mit ihrem verstorbenen Gatten in diese Tradition ein und unterstreicht ihre Rolle als Regentin über Mantua. Nachdem ihr Sohn die Lenkung der Staatsgeschäfte übernommen hatte, galt es um so mehr ihre Position am Hofe zu stärken und zu behaupten. Anspielungen auf ihren Mann und auf die bedeutenden Kaiserpaare der Antike heben ihre Stellung als ehemalige Regentin über Mantua umso

¹²¹⁷ Ebd. 1994, Stivini-Inventar, Kat. Nr. 95, Nr. 151, 270 (deutsch) und 286 (italienisch) sowie Ferrari 2003, 346, Nr. 7270.

¹²¹⁸ Ebd. 1994, Stivini-Inventar, Kat. Nr. 95, Nr. 152, 270 (deutsch) und 286 (italienisch) sowie Ferrari 2003, 346, Nr. 7271.

¹²¹⁹ Ebd. 1994, Stivini-Inventar, Kat. Nr. 95, Nr. 155, 270 (deutsch) und 286 (italienisch) sowie Ferrari 2003, 347, Nr. 7274.

¹²²⁰ Ebd. 1994, Stivini-Inventar, Kat. Nr. 95, Nr. 151, 270 (deutsch) und 286 (italienisch) sowie Ferrari 2003, 346, Nr. 7270.

¹²²¹ Ebd. 1994, Stivini-Inventar, Kat. Nr. 95, Nr. 140, 270 (deutsch) und 285 (italienisch) sowie Ferrari 2003, 347, Nr. 7276.

¹²²² Ebd. 1994, Stivini-Inventar, Kat. Nr. 95, Nr. 157, 270 (deutsch) und 286 (italienisch) sowie Ferrari 2003, 346, Nr. 7256.

Zwei Bronzestatuen von Bacchus und Ariadne, die sich heute im Kunsthistorischen Museum in Wien befinden, werden von der Forschung teilweise als Inventar der Grotta gehandelt. Siehe dazu Hermann 1909/10, 276-279. Bei den Büsten handelt es sich um Pier Jacopo Alari-Bonacolsi, genannt Antico, Bacchus und Ariadne, 1519-1522, Bronze, z. T. vergoldet; Bacchus: H. 59 cm; Ariadne: H. 50 cm, Wien, Kunsthistorisches Museum [Abbildung bei Ferino-Pagden 1994, 358; 359]. Dabei wird der Bacchus-Kopf mit der Position 177 des Stivini-Inventars „è più una testa del Dio delli orti“ gleichgesetzt. Siehe Ferino Pagden 1994, Kat. Nr. 95, Nr. 177, 286 (italienisch). Die Büste der Ariadne wird im Stivini-Inventar nicht genannt. Stilistisch sind beide Köpfe um 1519-1522 zu datieren. Siehe dazu Allison 1994, 246. Die Büsten sind mit Sicherheit nicht als Pendants konzipiert worden, so herrscht kein Blickkontakt und auch die gleiche leicht nach rechts gebeugte Kopfhaltung widerspricht der Theorie, dass die Bronzen zur gemeinsamen Aufstellung gedacht waren. Leithe-Jasper 1994, 357, Kat.Nr. 112 und Allison 1994, 254-257 nehmen daher wohl zu Recht an, dass die Ariadne später von Isabellas Sohn Federico in Auftrag gegeben wurde. Unklar ist auch, ob im Inventar mit der Nummer 177 „testa del Dio delli orti“ wirklich Bacchus gemeint ist, da zumeist Priapus diese Bezeichnung zuteil wird. Dazu Leithe-Jasper 1994, 357, Kat.Nr. 112. Zu einer möglichen Zuordnung beider Büsten in der Sammlung Federico Gonzagas siehe jüngst Gasperotto 2011, 50ff.

mehr hervor. Überdies besaß Isabella eine kostbare, in Gold gefasste Kamee mit den Köpfen des Augustus und der Livia, welche an der Unterseite mit einer Perle versehen war und auf der Rückseite die Gravur ihres Namens aufwies.¹²²³ Von den Zeitgenossen wurde das Kleinod sehr gelobt und später von Rubens skizziert. Leider ist weder das Schmuckstück noch die Skizze Rubens erhalten geblieben.¹²²⁴

Neben den zwei Kleinplastiken des *Herkules des Antico* und den Kaiserbüsten befanden sich in der *Grotta* auch eine Miniatur des *Apoll von Belvedere*,¹²²⁵ eine Miniatur der *Laokoon-Gruppe*,¹²²⁶ sowie ein *Merkur*, der einen nicht mehr erhaltenen Cupido Lesen und Schreiben beibringt.¹²²⁷ Obwohl sowohl der Apoll von Belvedere als auch die Laokoon-Gruppe aus Isabellas Grotta nicht mehr identifizierbar sind, ähnelten sie in Größe und Form mit großer Wahrscheinlichkeit jeweils den drei erhaltenen Versionen des *Apoll des Antico*¹²²⁸ sowie den zwei erhaltenen Laokoon-Miniaturen des beginnenden 16. Jh., die sich in Florenz im Museo Nazionale befinden.¹²²⁹ Die Miniatur des *Apoll von Belvedere* war eine Kopie der Ende des 15. Jh. in Terracina entdeckten Statue, die in der Antikensammlung des Vatikans aufgenommen wurde und seit 1503 in dem von Bramante konzipierten Belvedere-Hof im Vatikan ausgestellt wurde. Zusammen mit der *Laokoon-Gruppe*, die sich seit ihrer Auffindung ebenfalls im Vatikan befand, erlangten

¹²²³ Die Kamee wurde im Inventar von 1542 als erstes Objekt des mittleren Schrankes des Studiolo aufgeführt. Siehe Ferino-Pagden 1994, Stivini-Inventar, Kat. Nr. 95, Nr. 1, 265 (deutsch) und 282 (italienisch) sowie Ferrari 2003, 339, Nr. 7120. Brown machte im Zusammenhang mit der Kamee aufmerksam, dass Livia als Identifikationsfigur für Isabella gedient haben könnte. Siehe Brown 1994, 289f. Isabella besaß insgesamt 35 Schmuckanhänger. Siehe dazu die Auflistung von Brown 1994, Anhang, 300.

¹²²⁴ So schrieb Rubens an seinen Freund Pierre Dupy am 09. September 1627, dass er in Mantua die Kamee mehrmals in der Hand gehabt habe und für eines der schönsten existierenden Exemplare halte. Er bat daraufhin, einen Wachsabdruck machen zu können, sehr wahrscheinlich, um das Schmuckstück zu skizzieren. Siehe dazu Magurn 1955, 200f. De Grummond 1974, 247f. ist der Ansicht, dass sich bei der heute in der Wiener Antikensammlung des Kunsthistorischen Museums befindlichen Kamee um die der Isabella d'Este handelte. Sie lässt dabei außer Acht, dass sich die Kamee zu Isabellas Todeszeitpunkt im Kölner Dom befand. Dies hatte Horster bereits 1967, 55ff. bemerkt. Brown 1994, 292ff. konnte eindeutig nachweisen, dass es sich bei dem Wiener Stück nicht um Isabellas Kamee handelt. Zur älteren Forschungsdebatte siehe ebd. 1994, 292ff. Zur Ptolomäer-Kamee siehe überdies Walcher 1994, 301-304, Kat. Nr. 96.

¹²²⁵ Ferino-Pagden 1994, Stivini-Inventar, Kat. Nr. 95, Nr. 163, 271 (deutsch) und 286 (italienisch) sowie Ferrari 2003, 347, Nr. 7282.

¹²²⁶ Ebd. 1994, Stivini-Inventar, Kat. Nr. 95, Nr. 169, 271 (deutsch) und 286 (italienisch) sowie Ferrari 2003, 347, Nr. 7288.

¹²²⁷ Ebd. 1994, Stivini-Inventar, Kat. Nr. 95, Nr. 168, 271 (deutsch) und 286 (italienisch) sowie Ferrari 2003, 347, Nr. 7287.

¹²²⁸ Leithe-Jasper 1994, 321f., Kat. Nr. 103 und Allison 1994, 108-116, Kat. Nr. 13. Es handelt sich dabei um drei Apoll-Figuren, die sich heute im Liebighaus in Frankfurt am Main [1497-1498, Bronze, H. 45, 65 (mit Sockel) / 41, 68 (ohne Sockel)], in der Galleria Giorgio Franchetti alla Ca d'Oro in Venedig [1501, Bronze, H. 41,32 (mit Sockel) / 40, 62 (ohne Sockel)] und in England in einer privaten Sammlung befinden. [1520-1522, Bronze, H. 41, 12 (mit Sockel) / 40, 9 (ohne Sockel)]. [Abbildungen bei Allison 1994, 109, Abb. 39; 111, Abb. 44 und 115, Abb. 47].

¹²²⁹ Der Künstler ist der zwei Repliken der Laokoongruppe unbekannt, Bronze, 1. Hälfte 16. Jh., Firenze Museo Nazionale. Siehe dazu Brown 2002, 453, Abb. 59.

beide Skulpturen innerhalb kürzester Zeit sehr großen Ruhm und wurden unzählige Male kopiert.¹²³⁰

Ein weiterer Teil ihres Sammlungsschwerpunktes legte die Marchesa auf Darstellungen mythologischer Figuren. Neben *Puttoköpfen*,¹²³¹ einem *Cupido*,¹²³² einem *Pan* und einem *Silen*¹²³³ fanden sich in der Grotta auch mehrere Miniaturen der Göttin *Venus*,¹²³⁴ eine *Leda mit dem Schwan*,¹²³⁵ und einen bereits erwähnten *Merkur*, der einen Cupido unterrichtet¹²³⁶ (**Kat. Nr. 1.2.C.3**). Obwohl auch diese im Stivini-Inventar genannten Miniaturen nicht mehr mit den für Isabella gefertigten Originalen zuzuordnen sind, ähnelten sie in Größe und Gestalt wahrscheinlich den noch erhaltenen Statuetten des Antico.¹²³⁷ Diese Figuren greifen die Thematik des Studiolo, de Kampf der göttlichen und irdischen Liebe, erneut auf und ziehen sich als roter Faden durch das Gesamtkonzept der Räume Isabellas. Während Pan, der Silen und die Puttoköpfe an die lasterhafte irdische Liebe erinnern, stehen Venus und Cupido, sowie der den Cupido lehrende Merkur als Sinnbild für die sittsam tugendhafte vergeistigte Liebe, deren gemeinsame Grundlage die Bildung ist.¹²³⁸ Letzterer (**Kat. Nr. 1.2.C.3**) gehörte mit großer Wahrscheinlichkeit zur Sammlung Isabellas; die Profilierung der ovalen Basis gleicht derjenigen der *Herkules-Anthäus-Gruppe* (**Kat. Nr. 1.2.C.1**), die aufgrund der Inschrift zweifelsfrei

¹²³⁰ Antico hatte sich bereits in den 80er und 90er Jahren des 15. Jh. in Rom aufgehalten, so dass er zumindest den Apoll von Belvedere selbst gesehen haben muss. Da zu jenem Zeitpunkt die Arme der Statue noch nicht ergänzt worden waren, hat sie Antico in seinen Miniaturen selbst rekonstruiert. Siehe Leithe-Jasper 1994, 322f., Kat.-Nr. 103 und Allison 1994, 31.

¹²³¹ Ferino-Pagden 1994, Stivini Inventar, Kat. Nr. 95, Nr. 153, 270 (deutsch) und 286 (italienisch) sowie Ferrari 2003, 347, Nr. 7272.

¹²³² Ebd. 1994, Stivini-Inventar, Kat. Nr. 95, Nr. 157, 270 (deutsch) und 286 (italienisch) sowie Ferrari 2003, 347, Nr. 7276.

¹²³³ Ebd. 1994, Stivini-Inventar, Kat. Nr. 95, Nr. 159, 270 (deutsch) und 286 (italienisch) sowie Ferrari 2003, 347, Nr. 7278.

¹²³⁴ Ebd. 1994, Stivini-Inventar, Kat. Nr. 95, Nr. 153, Nr. 154, Nr. 156, 270 (deutsch) und 286 (italienisch) sowie Ferrari 2003, 347, Nr. 7272, Nr. 7273; Nr. 7275.

¹²³⁵ Ebd. 1994, Stivini-Inventar, Kat. Nr. 95, Nr. 156, 270 (deutsch) und 286 (italienisch) Nr.154 sowie Ferrari 2003, Nr. 7273.

¹²³⁶ Ebd. 1994, Stivini-Inventar, Kat. Nr. 95, Nr. 168, 271 (deutsch) und 286 (italienisch), sowie Ferrari 2003, 347, Nr. 7287.

¹²³⁷ So haben sich unter anderem drei Versionen von einem Apoll erhalten (ebd. 1994, 109, Kat. Nr.13); drei Exemplare der Venus Felix (Ferino Pagden 1994, 223, Kat. Nr.129), eine kauernde Venus (ebd. 1994, 162, Kat. Nr.20), zwei Pan-Götter (ebd. 1994, 223, Kat. Nr.129), vier Versionen einer Herkules-Statutue (Allison 1994, 151-161, Kat. Nr.19) und zwei Versionen der Atropos. (Allison 1994, 116-123, Kat. Nr.14). Siehe dazu jeweils: ders. 1994, 324f., Kat. Nr. 104; ders. 1994, 331f., Kat. Nr. 105; ders. 1994, 339-342, Kat. Nr. 107; ders. 1994, 343f., Kat. Nr. 108 und ders. 1994, 346, Kat. Nr. 109 mit weiterführender Literatur. Die Vielzahl der Exemplare der Statuetten zeugt davon, dass Antico die Formen mehrmals verwendete und Isabella nicht die einzige war, die sich Kopien anfertigen ließ.

¹²³⁸ Der *Merkur* des Antico noch in zwei weiteren Versionen erhalten geblieben. Siehe dazu **Kat. Nr. 1.2.C.3** dieser Arbeit sowie Leithe-Jasper 1994, 350f., Kat. Nr. 110 und Allison 1994, 171-181.

Isabellas Besitz zuzuordnen ist.¹²³⁹ Der Körper des *Mercur* basierte auf einer römischen Kopie einer antiken griechischen Statue und wurde um 1500 im Zuge einer neuzeitlichen Restaurierung um den jetzigen antiken Kopf ergänzt.¹²⁴⁰ Anticos Replik für Isabella stützt sich bereits auf die Rekonstruktion der Skulptur, so dass in der Forschung die Vermutung geäußert wurde, Antico selbst habe die Zusammenstellung des Originals von Haupt und Leib verantwortet, hatte er doch bereits auch andere Antiken restauriert und ergänzt.¹²⁴¹ Die Thematik passte in das ideologisch geprägte hohe Tugendideal der Räume der Marchesa.

Es wird deutlich, dass Isabella vor allem Repliken berühmter Antiken sammelte und dass sie an neuen, unbekanntem Objekten keinerlei Interesse zeigte. Sie scheute sich nicht, gegebenenfalls Gegenstände in ihre Sammlung aufzunehmen, die bereits ein anderer Sammler entdeckt und ihm zu Ruhm verholfen hatten, so interessierte sie sich etwa für die Medici-Vasen wohl aufgrund ihres berühmten Vorbesitzers. Auch ihre Vorliebe für die Kleinplastiken Anticos mag damit zusammenhängen, dass es sich dabei um Repliken der Exemplete des Bischofs Gonzaga handelte. Oberste Maxime blieb jedoch die Betonung des roten Fadens des Tugendideale, welche die Statuetten erfüllen mussten und der sich durch beide Räume des Studiolo und der *Grotta* zog. Isabella war die erste Sammlerin, die in einem solch großen Umfang ihre Leidenschaft pflegte; das Vorstoßen in eine bis dato männliche Domäne, machte es notwendig das Studiolo mit virilen Eigenschaften zu versehen: Die Präsenz des Herkules als Hinweis auf ihren Mann so wie die Aufstellung der römischen Herrscherpaare waren unabdinglich, um eine Akzeptanz ihres Raumes durch die Verwendung bekannter Muster zu erlangen. So häufte sich die Sammeltätigkeit der Miniaturen erst in den neuen Witwengemächern der Corte Vecchia, wo sie auch darauf angewiesen war, ihre nun von den politischen Regierungsgeschäften isolierte Stellung zu stärken. Mit den Repliken beauftragte sie zum größten Teil Antico, aber auch Severo da Ravenna trat in ihre Dienste. In ihrem Spesenbuch, dem sog. *libretto di spese diverse fatte in Roma et in altri luoghi per i signori Gonzaga*, ist vermerkt, dass sie 1527 bei einem Aufenthalt in Ravenna die Werkstatt des Künstlers

¹²³⁹ Blume 1985b, 431ff., Kat. Nr. 128, Abb. 205.

¹²⁴⁰ Die Statue befindet sich heute in Los Angeles im County Museum of Art und wurde bereits um 1750 vom englischen Sammler Lord Bateman angekauft. Siehe dazu ebd. 1985, 432, Kat. Nr. 128. [Mercur, 2 Jh. v. Chr.; Kopie nach einem griechischen Original aus dem 4. Jh.v. Chr., H. 193 cm, Los Angeles, Museum of Modern Art [Abbildung. unter: <https://collections.lacma.org/node/229034> ; letzter Zugriff 22.11.2018].

¹²⁴¹ So restaurierte er z.B. eines der Pferde auf dem Quirinal, auf dem er versteckt seine Signatur anbrachte. Siehe ebd. 1985, 432, Kat. Nr. 103.

aufsuchte und für sechs Gold-Scudi eine Herkules-Bronze erwarb.¹²⁴² Die Miniatur ist nicht erhalten geblieben, doch zeigt die Wahl der Thematik des Herkules, dass die Bedeutung von männlichem und weiblichem Gleichgewicht im Studiolo immer noch von Bedeutung war.

Im Grunde war Isabellas oberste Maxime, Gegenstände oder Repliken von Kunstobjekten zu erwerben, die bereits einen großen Bekanntheitsgrad erreicht hatten. So wurde der Laokoon, dessen Miniatur sie ebenfalls besaß, ihr von ihrem Mittelmann Stazio Gadio bei Auffinden der Skulptur als „*cosa excellentissima*“ und als „*opra divina*“ beschrieben. Er würde ihr gerne die Statue zukommen lassen, da sie aufgrund ihres großen Urteilsvermögens das Werk zu schätzen wisse.¹²⁴³ Gadios Aussage macht deutlich, dass Isabellas Ziel, als Kunstkennerin- und Kritikerin zugleich als wertende Instanz ernstgenommen zu werden, durchaus Früchte trug.

Der Marchesa ging es somit nicht darum, neuen unbekanntem Werken zu Ruhm zu verhelfen, sondern sich mit berühmten Objekten zu schmücken. Da die Originale oft außerhalb ihrer finanziellen Möglichkeiten lagen, begnügte sie sich mit kleinen Repliken der Antiken, die mühelos in ihrer Grotta nebeneinander Platz fanden. Wie sehr sie sich die Originale wünschte, macht eine Aussage Ludovico Canossas, diplomatischer Gesandter Guidobaldo da Montefeltros und späterer Bischof von Tricario,¹²⁴⁴ deutlich. In einem Schreiben an die Marchesa bedauert er, dass sich der Laokoon im Belvedere-Hof befände, eine Aufstellung in der Grotta würde der Statuengruppe einen würdevolleren Auftritt ermöglichen.¹²⁴⁵ Dass diese Aussage nicht ernst gemeint sein kann, sondern

¹²⁴² So heißt es im Spesenbuch: „*De iouis 6 Junii 1527 in Ravenna. Speta a maestro Severo che traveia in Ravenna scudi sei d'oro in oro di solle numerati a lui per la valuta de una figura di metale di uno Herchille, di comision de madama ilustrissima*“. Zitiert nach Brown 2002, 289, 64g. Obwohl fast ausschließlich der Name Antico im Zusammenhang mit Isabellas Sammlung begegnet, ist es sehr wahrscheinlich, dass sie auch andere Bildhauer beauftragte, wie der Kontakt zu Severo da Ravenna bestätigt. Auch die bekannten Bildhauer Andrea Riccio und Desiderio da Firenze könnte sie mit Kleinplastiken beauftragt haben. Vor allem die unter der Inventarnummer 161 (Ferino-Pagden 1994, Kat. Nr. 95, 271 (deutsch) und 286 (italienisch) bzw. Ferrari 2003, 347, 7280) aufgeführten Kandelaber in Gestalt von zwei Satyrn waren typische Arbeiten für oben genannten Künstler. Allerdings schuf dieser auch viele erotische Szenen, etwa kopulierende Satyrn, die dem Geschmack Isabellas nicht entsprochen haben werden. Es fehlen schriftliche Nachweise, die eine Urheberschaft der Kleinplastiken klären könnten. Zu Severo da Ravenna siehe Warren 2001, 131-167; zu Andra Riccio und Desiderio da Firenze jeweils die Aufsätze Avery 200, 93-130 und Pellegrini 2001, 173-187.

¹²⁴³ Brief des Stazio Gadio an Isabella d'Este, datiert auf den 27. August 1510, ASMn, b. 858: „*Sua signoria [Federico Gonzaga] agura et desidera spesso a vostra excellentia il Laoconte qua e voria poter gli mandare ch'el sa la loistimaria et serialo charo come cosa excellentissima et opra divina etsaperialo istimar per il gran iudicio che vostra excellentia ha.*“ Zitiert nach Brown 2002, 246, 45a.

¹²⁴⁴ Zu Ludovico Canossa siehe Brown 2002, 59.

¹²⁴⁵ Brief des Ludovico Canossa an Isabella d'Este, Rom 07. März 1506, ASMn, b. 857, c. 106: „*Alla quale [vostra signoria] significho nostro signore havere havuto el Lacheonte et ponerasse in Belvedere,*

geäußert wurde, um Isabella zu schmeicheln, davon zeugt die Größe der Statue, die mit einer Höhe von 2,25 m den Raum der *Grotta* im *Castel San Giorgio* komplett dominiert hätte.¹²⁴⁶

Isabella schaffte es durch ihre Kunstobjekte, ihren Ruf als Sammlerin zu etablieren. Dabei führte sie als Neuerung den *paragone* zwischen Antike und Moderne ein, indem sie archäologische Funde und Repliken derselben zusammen ausstellte. Trotz der Neuerungen bleibt sie insgesamt auch in der *Grotta* ihrem Programm treu: Die Tugenden siegen über die Laster, während antike Herrscherpaare als Vorbilder den Raum zieren.

7. Ausblick: Weibliches Mäzenatentum im 16. und 17. Jahrhundert

Die Forschungen über spätere Mäzeninnen haben gezeigt, dass sich im 16. und 17. Jahrhundert die Aufträge der Frauen schrittweise von reinen religiösen Kontexten lösen und sich immer stärker in den säkularen-weltlichen Bereich erstrecken. Es entsteht ein neues Selbstbewusstsein der weiblichen Herrscherinnen, das ihnen erlaubt in männliche Sphären einzutreten und den Kunstmarkt für sich und ihre Repräsentationszwecke zu nutzen. Dennoch kann man nicht vollends von einem Ausbruch aus den Geschlechterrollen sprechen, waren doch Frauen immer noch gesellschaftlich von der Gunst ihres Gatten und vom Stand ihrer Familie abhängig. Nach wie vor wurden Ehen arrangiert, Geliebte der Raison willen nicht geehlicht und folglich auch uneheliche Kinder nicht in der Thronfolge berücksichtigt.¹²⁴⁷

Besonders eindringlich untersucht wurden die Medici-Frauen, die aufgrund ihrer herausragenden politischen und kulturellen Rolle ihrer Familie in Florenz gut dokumentiert und ausgewertet wurden.¹²⁴⁸ Zwei Bände von Christina Strunk untersuchen einzelne weibliche Persönlichkeiten aus dem Hause Medici.¹²⁴⁹ Auch hier wird deutlich, dass diese in Portraits zusammen mit ihrem Erstgeborenen, die Sicherung der Dynastie betonten und dass in Einzelportraits der herrschaftliche prunkvolle Aspekt

in loco assai publico, che Dio volesse fusse in la Grotta de vostra signoria come di tale imagine più degna.“ Zitiert nach Brown 2002, 218, 34b.

¹²⁴⁶ Die Deckenhöhe der *Grotta* im *Castello* betrug 2,76 m; die Breite des Raumes umfasste 5,67 m; die Laokoongruppe hätte somit den ganzen Raum für sich eingenommen. Zu den Dimensionen der ersten *Grotta* im *Castel San Giorgio* siehe Brown 2005, 84, Abb. 20.

¹²⁴⁷ Diese Entwicklung erscheint nicht verwunderlich, die Emanzipation des weiblichen Geschlechts sollte einen längeren Prozess durchlaufen, der zu weiten Teilen auch heute noch nicht abgeschlossen ist.

¹²⁴⁸ Siehe dazu die bereits erwähnten Bände von Strunk 2011 a und 2011b.

¹²⁴⁹ Siehe ebd. 2011 a und 2011b.

besonders hervorgehoben wurde.¹²⁵⁰ Symbolisierung von Macht und Status waren ein wichtiger Bestandteil der höfisch-gesellschaftlichen Repräsentation. Trotz der mit den Jahrhunderten einhergehenden besseren Quellenlage von Kunstaufträgen bleibt oftmals die Frage offen, wie Aufträge, wie z.B. Raumausstattungen, genutzt wurden. Galten sie nur als private Rückzugsmöglichkeiten oder sollten diese sorgfältig bis ins Detail geplanten Räumlichkeiten der Repräsentation dienen?¹²⁵¹ Ilaria Hoppe untersuchte in ihrer 2012 erschienen Dissertation die Villa Poggio Imperiale in Florenz unter dem Aspekt weiblicher Raumnutzung sowohl Rollenbilder als auch Ausstattungsprogramme und kommt schließlich zu dem Schluss, dass Bauten für weibliche Regentinnen nicht nur als Rückzugsort fungierten, sondern einer „ausgewählten Öffentlichkeit in einem repräsentativen Rahmen“¹²⁵² der Zurschaustellung ihres Status dienen sollten. Ausstattungsprogramme und Kunstaufträge ermöglichten es auch den späteren Regentinnen in den öffentlichen Bereich zu dringen und aus dem Schatten ihrer Geschlechterrollen zu treten. Obwohl Gemächer in ihrem Dekor und ihrer Funktion immer noch der Rollenaufteilung unterworfen waren, so kristallisiert sich im folgenden 16. Jahrhundert heraus, dass Frauen in diesem nicht determinierten Bereich über einen gewissen Handlungsspielraum verfügten und diesen zu ihren Gunsten gestalten konnten.¹²⁵³ Dennoch muss berücksichtigt werden, dass sich weibliche Herrscherinnen auch im späteren 17. Jahrhundert nicht über ihre Rollen hinweg frei entfalten konnten, so dass weibliche Kunstaufträge immer noch den geschlechertypischen Rollen unterworfen waren, ihnen aber dennoch einen Spielraum in ihrer Selbstentfaltung und in ihrer Repräsentationsfunktion einräumten.

Die in dieser Arbeit untersuchten Frauen stellen die frühen Weichen für eine Schritt für Schritt sich herauslösende Selbstbestimmung des weiblichen Geschlechts durch Kunstaufträge. Mäzenatentum fungierte bereits im frühen Cinquecento als Mittel der höfischen Selbstinszenierung, die von den jeweiligen Auftraggeberinnen gelenkt und mitbestimmt wurde. Wenn Lucrezia Borgia mit ihrer Namenspatronin der heiligen

¹²⁵⁰ So gibt es zahlreiche Portraits von weiblichen Mäzeninnen mit ihren ältesten Söhnen, exemplarisch seien hier die Portraits der Großherzogin Johanna von Österreich genannt, die allerdings posthum angefertigt wurden, oder aber das von Bronzino geschaffene weltbekannte Portrait der Eleonora von Toledo mit ihrem Erstgeborenen sowie das Bildnis der Bianca Cappello, die zuerst die Mätresse Francesco I. Medici war bevor er sie dann nach dem Tod seiner ersten Frau, Johanna von Österreich, 1579 ehelichte. Zu Johanna von Österreich siehe Kaborycha 2008, 90f.; zu Eleonora von Toledo Götzmann 2011, 41f. und zu Bianca Cappello Ruby 2011, 65ff.

¹²⁵¹ Diese Frage stellt sich Ilaria Hoppe in ihrer 2012 erschienen Dissertation. Siehe Hoppe 2012, 11.

¹²⁵² Ebd. 2012, 227.

¹²⁵³ Ebd. 2012, 229.

Lucrezia gleichgesetzt wird (siehe **Kat. Nr. 1.3.B.4**), so ist darin ein identitätsstiftender Versuch zu erkennen, ebenso wie später Diane de Poitiers die Göttin Diana als Brunnenfigur oder in einer Tapiserie-Folge aufgreift und sich mit ihrer mythologischen Namenspatronin identifiziert.¹²⁵⁴ Sicherlich ist Isabella d'Este als Vorreiterin zu betrachten, wie in dieser Arbeit aufgezeigt wurde, war sie sehr energisch darum bemüht, ihr Rollenverständnis in ihrem Sinne zu definieren und Kunst für ihre Zwecke zu instrumentalisieren. Ihr Vordringen in männliche Thematiken, wie etwa mythologische Szenen oder der Aufbau einer Antiken- und Repliken-Sammlung ist wegweisend für spätere Regentinnen und für ihre Zeit revolutionär.¹²⁵⁵ Dass das Vordringen in neue Sphären nicht zeitkonform war, dafür zeugen die Widerstände, denen sie immer wieder ausgesetzt war. Mäzenatentum vollzog sich nicht nur um seiner selbst willen, sondern war gezielt ein Mittel, Einfluss auf das eigene öffentliche Bild zu nehmen. Ein weibliches Selbstverständnis über die gesellschaftlichen Schranken hinaus war auch in späteren Epochen nicht denkbar, auch wenn das Bewusstsein der Regentinnen für ihre Rolle und ihre Position immer ausgeprägter¹²⁵⁶ und im Rahmen ihrer Möglichkeiten ausgeschöpft wurde.

¹²⁵⁴ Siehe Ruby 2010, 267f.

¹²⁵⁵ Eleonora von Toledo sei hier als Beispiel genannt. Die Herzogin war als leidenschaftliche Kunstsammlerin bekannt, neben der Malerei zeigte sie auch eine große Vorliebe für Büsten und Kleinplastiken. Siehe dazu Götzmann 2011, 43ff.

¹²⁵⁶ So ließ sich Maria dei Medici von Rubens als Kriegsgöttin „Bellona“ portraituren, ein Selbstverständnis, das niemals in Isabella d'Este Konzeption und Rollenbildnis vereinbar gewesen wäre. Zu Maria dei Medici siehe den Aufsatz von Oy-Marra 2011, 95-105.

8. Resümee

Die Kunstaufträge der drei Frauen Eleonora von Aragon, Isabella d'Este und Lucrezia Borgia divergieren stark von den Aufträgen ihrer Männer. Die anfangs der Arbeit gestellte Frage, ob die Frauen durch ihre Kunstaufträge bestimmte Ambitionen verfolgten, lässt sich eindeutig bejahen. Während Eleonora und Lucrezia den Fokus scheinbar auf religiöse Themen legten, konzentrierte sich Isabella auf mythologische Programme. Ihre männlichen Gegenspieler hingegen wählten Bildinhalte, die sie als militärisch starke Regenten auswiesen und als humanistisch gebildete Mäzene charakterisierten. Dennoch verfolgten alle untersuchten Persönlichkeiten - unabhängig von ihrem Geschlecht - ein gemeinsames Ziel: Die Selbstinszenierung ihrer Person mit Hilfe des visuellen Mediums der Kunst. Die in Auftrag gegebenen Kunstwerke sollten die Persönlichkeit und das Wesen ihres Auftraggebers innerhalb des sozialen Gefüges bei Hofe und in der Bevölkerung widerspiegeln und ein bestimmtes Bild desselben etablieren. Dabei kristallisieren sich unterschiedliche Schwerpunkte heraus: Während auf der einen Seite zum Teil persönlichen Defiziten entgegengewirkt werden sollte, befriedigten andere Aufträge das Bedürfnis nach Akzeptanz und Anerkennung. Frauen stießen dabei zur Erfüllung ihrer Ambitionen stets an die Grenzen ihres Rollenbildes, das ihnen nicht den Zugang zu allen Spielräumen gewährte.

Francesco Gonzaga, der kein guter militärischer Anführer war, ließ sich dennoch stets als glorreicher Feldherr darstellen. Seine Selbstinszenierung kulminierte schließlich im *Triumphzug des Caesar* von Mantegna, der als Vorbild des siegreichen Herrschers fungierte und mit dem er sich identifizierte.

Alfonso, der im Gegenzug mehrmals seine exzellenten strategischen Fähigkeiten auf dem Schlachtfeld unter Beweis gestellt hatte, versuchte durch die Förderung komplexer mythologischer Bildinhalte in seinem *Camerino* als kultivierter Mäzen zu erscheinen und seinen Ruf des ungebildeten Herrschers zu entkräften. Die Leinwände des Bellini, Tizian und Dosso basierten zu diesem Zwecke auf komplexen Ekphrasen, die sich dem Betrachter ohne genaue Kenntnis der Quellen nicht erschlossen. Der Auftraggeber selbst konnte dem Besucher die vielschichtigen Bildinhalte erläutern.

Wichtig im Hinblick auf die Wahl des Mediums und des gewählten Sujets war vor allem der Kreis der Adressaten, der mit den Werken konfrontiert werden sollte. Während

die Ausstattungsprogramme, so wie etwa der *Psyche-Zyklus* in *Belriguardo* für Ercole I., das *Camerino dei Marmi* für Alfonso in Ferrara oder aber die Ausstattung des *Palazzo San Sebastiano* für Francesco Gonzaga in Mantua, Höflingen und politischen Bündnispartnern vor Augen geführt werden sollten, um die Magnifizienz des Herrschers zu inszenieren, stillten religiöse Aufträge das Bedürfnis der Massen nach identitätsstiftenden Maßnahmen. So fungierten Eleonoras und Ercoles in Auftrag gegebene *Beweinungsgruppe* des Mazzoni für die Kirche *il Gesù* ebenso wie Francesco Gonzagas *Madonna della Vittoria* oder auch die Altarbilder Alfonsos in den Domen zu Modena und Parma als Zeugnisse für die Volksverbundenheit ihrer Stifter.

Besonders Ercole d'Este pflegte das Bild des mildtätigen und frommen Regenten, indem er seinen Glauben mehr als über das gewohnte Maß hinaus öffentlich inszenierte und für sich instrumentalisierte. Das geplante, jedoch nie ausgeführte Reitermonument, das ihn einem Gott gleich in Anlehnung an antike Kaiserstatuen zum absoluten Herrscher erhob, fand keine Nachahmung. Sein Sohn Alfonso hingegen beschränkte sich auf die notwendigen Gesten, um das spirituelle Bedürfnis des Volkes zu befriedigen, ebenso wie sein Schwager Francesco Gonzaga. Dies verdeutlicht, dass beide Regenten im Kontext der devotionalen Kunstförderung keine großen repräsentativen Ambitionen in der Bevölkerung verfolgten, sondern ihr Hauptaugenmerk auf den höfischen Kontext legten.

Auch persönliche Interessen fanden Raum in der Kunstförderung, wurden jedoch immer hinsichtlich ihrer Repräsentationsfunktion angepasst und diesem höheren Ziel untergeordnet: Wählte Alfonso frivole Themen aus der Hand des Dosso für die Ausstattung seines Schlafgemaches, ordneten sich die Bilder dennoch einem humanistischen Kanon unter; so bedurfte es stets der Erklärung des Auftraggebers, um den komplexen Sachverhalt oder die Andeutungen des Bildinhaltes vollständig erfassen zu können. Auch Francesco, der aufgrund der zahlreichen Ausstattungen mehrerer Räume mit Stadtansichten eine persönliche Vorliebe für Kartographie entwickelt zu haben scheint, verfolgte ambitioniert die Beschaffung neuer Vorlagen und Ansichten, um seinen Gästen und Bündnispartnern zu imponieren. Die verstärkten Umbaumaßnahmen in Marmirolo vor dem Besuch seines zukünftigen Schwiegervaters Ercole d'Este bestätigen, dass Programme und Ausstattungen in hohem Maße eine repräsentative Funktion besaßen, die den Regenten vor seinesgleichen nobilitierte.

Ihre jeweiligen Gattinnen Eleonora, Isabella und Lucrezia benutzten ebenfalls das Medium Kunst, um das Bild, das die Öffentlichkeit von ihnen hatte, zu beeinflussen und zu lenken. Während Eleonora nach außen wie ihr Gatte Ercole als fromme Regentin auftrat, so galt es im höfischen Kontext, ihren Status der von Gott gewollten Herrscherin zu stärken. Inszenierte sie sich in der Beweinungsgruppe des Mazzoni im öffentlichen Raum als demütige Herrscherin vor dem Leichnam Christi, so zeigte sie die Miniatur aus der Handschrift des Cornazzano, wie sie aus göttlicher Hand das Regierungszepter erhält. Die für sie entstandenen Handschriften Cornazzanos und Goggios zeigen jedoch ein ganz anderes Selbstverständnis ihrer weiblichen Rolle als die, die sie nach außen der Öffentlichkeit preisgab. Sie überhöhen das weibliche Geschlecht gegenüber ihren männlichen Gegenspielern. Dass diese Traktate nicht öffentlich gemacht wurden, zeugt von der Brisanz des Themas, unterstreicht jedoch ebenso die wahren Ambitionen Eleonoras nach aktiver politischer Einflussnahme in die Regierungsgeschäfte. So verwies sie auch immer wieder auf ihre königliche Abkunft des neapolitanischen Königshauses. Um ihre Rolle zu stärken, bediente sie sich des Bildes der von Gott eingesetzten Regentin: In Cosme Turas Miniatur erhält sie von Gott den Herrschaftsstab; vor dem Volk hingegen zeigt sie sich in der Beweinungsgruppe als demütige Herrscherin. Die Bedeutungsebene der Inszenierung variiert somit stets gemessen an dem jeweiligen Betrachterkreis. Ihr angestrebtes Ziel, als beliebte Regentin ihren Platz an der Seite ihres Mannes einzunehmen, kann durchaus als erreicht betrachtet werden.

Ihre Schwiegertochter Lucrezia Borgia, deren Ruf durch ihre zuvor geschiedenen Ehen bei Ankunft an den ferrareser Hof zweifelhaft und unsittlich konnotiert war, nutzte ebenso die Kraft der Bilder, um sich wieder ins rechte Licht zu rücken. Der Wandel von einer Hure zur Heiligen beginnt mit ihrem Einzug in Ferrara, der gezielt durch Bildformeln inszeniert wurde.

Als Vorbild diente ihr mit Sicherheit ihre bereits verstorbene Schwiegermutter Eleonora d'Este, so suchte Lucrezia die gleichen Kirchen auf und machte das von Eleonora gewählte Hauskloster *Corpus Domini* ebenfalls zu ihrem Rückzugsort. Die von ihr in Auftrag gegebenen Portraits unterstrichen permanent ihre Keuschheit und Reinheit gepaart mit einer Betonung ihrer optischen Vorzüge. Im Grunde erfüllte sie damit das Ideal der Frau im ausgehenden Quattro- und beginnenden Cinquecento. Lucrezias Ambition war vor allem diesem Kanon zu entsprechen und ihrer vor ihrer Heirat entstandenen schlechten Reputation entgegenzuwirken. So wurde ihre Mutterrolle ebenso hervorgehoben wie

ihr Status als keusche und schöne Regentin über Ferrara. Das Portrait des Bartolomeo Veneto, in dem sie sich als Vorfahrin der Este, nämlich als selige Beatrice d'Este, abbilden ließ, schuf eine enge Verbindung zum Geschlecht ihres Mannes. Das Fruchtbarkeitssymbol des Quittenapfels unterstrich dabei jedoch gleichzeitig ihre Rolle als Bewahrerin der Dynastie durch die Sicherung der Thronfolge. Mythologische Programme finden sich bei Lucrezia nicht, denn es entsprach nicht ihren Absichten den intellektuellen Aspekt ihrer Persönlichkeit zu betonen. Vielmehr wählte sie durch den Zyklus der alttestamentarischen Szenen ein komplexes heilsgeschichtliches Programm, das ihr Wesen widerspiegeln und ihre Frömmigkeit auf eine theologisch-devotionale Ebene erhöhen sollte.

Dass sie selbst dem von ihr vermittelten neuen Bild zu entsprechen suchte, davon zeugt vor allem ihr Verhalten gegenüber der Ordensfrau Lucia dei Narni. Von ihrem Schwiegervater protegiert und zu Lebzeiten Ercoles auch von Lucrezia verehrt, fiel diese nach dem Tod Ercole I. bei der neuen Herzogin sofort in Ungnade. Gerade an dieser Stelle zeigt sich die Diskrepanz zwischen persönlichen Vorlieben und Ambitionen. Die Este waren als Anhänger des Savonarola bekannt, erst nach dem Tod ihres Schwiegervaters wagte Lucrezia, die Ordensschwester Lucia die Narni zu verbannen.

Da die Herzogin vor allem auf lokaler Ebene agierte, zeigte sie kein Interesse an bedeutenden Künstlern, sondern vergab ihre Aufträge an Maler, die in Ferrara und Umgebung ansässig waren. Sie konzentrierte sich dabei vor allem auf Bildinhalte, die sie als fromme Regentin charakterisieren. Auch die Gerüchte um Affären mit Ercole Strozzi, dem Berater ihres Mannes, und Bembo oder Francesco II. Gonzaga zeugen von der Widersprüchlichkeit von innerem Sein und äußerem Schein. Ob diese Liebschaften nun tatsächlich Bestand hatten oder nicht, das Bild, welches sie von sich in der Öffentlichkeit propagierte, war das einer keuschen, sittsam schönen Regentin.

Isabella d'Este hingegen durchbrach durch ihre Kunstförderung die ihr gesellschaftlich auferlegten Schranken, indem sie in eine bis dato männliche Domäne vorstieß. Als erste Frau gab sie ein mythologisches Programm in Auftrag und baute eine Antikensammlung auf - eine Tätigkeit, der zuvor nur männliche Regenten nachgingen. Ihr Ziel war es, sich durch ihre Aufträge einen festen Platz als humanistisch gebildete Regentin innerhalb des sozialen höfischen Gefüges zu errichten und über diesen hinaus sich als feste wertende moralische Instanz über die Künste zu erheben. Das *Studiolo* sollte die

Gemälde der bekanntesten italienischen Maler vereinen, die dadurch in einen permanenten Wettstreit miteinander traten und sich einem ständigen *paragone* aussetzen mussten. Die Arbeit der Künstler wurde darüber hinaus dadurch erschwert, dass Isabella selbst die *invenzione* vorgab; bis in die rein der *fantasia* des Künstlers geschuldete Komposition versuchte sie den Malern Vorgaben zu machen – eine immense Beschneidung der Kreativität des Künstlers. Dies mag der Grund dafür gewesen sein, dass weder Leonardo noch Bellini für sie arbeiten wollten. Letzten Endes muss ihr Vorhaben als gescheitert betrachtet werden, da sie ihr ursprüngliches Ziel nicht erreichte. Dies wich schließlich der Entstehung eines moralisierenden mythologischen Programms, das in Costas Gemälde der *Krönung der Isabella* kulminierte und dem von Correggio geprägten Bild der *prima donna del mondo* entsprach.

Isabella orientierte sich vor allem an Aufträgen von männlichen Mäzenen, wie etwa das nicht mehr erhaltene Studiolo ihres Onkels Leonello in Belfiore oder an ihrem Vater Ercole, der ebenfalls an der geistigen Umsetzung des Psyche-Zyklus in Belriguardo beteiligt war, um Macht und Einfluss zu erlangen.

Von Bedeutung ist auch, dass Isabella ebenso von ihrer Mutter Eleonora stark beeinflusst wurde. So entstanden für Eleonora die Traktate *De laudibus mulierum* des Bartolomeo Goggio und Antonio Cornazzanos *Del modo di regere e di regnare*, die die Rolle der Frau gegenüber dem Manne aufwerteten. Während diese Traktate aufgrund der innovativen Ansichten keine Verbreitung fanden und so von Eleonora vor allem für den privaten Kreis gedacht waren, scheinen sie dennoch das Rollenverständnis Eleonoras widerspiegelt zu haben. So schuf Ercole de Roberti für sie den Zyklus berühmter Frauen, in dem diese als Exempel höchster Tugend ihren männlichen Gegenspielern moralisch überlegen sind. Auch diese Gemälde scheinen aufgrund des Kleinformats nur einem intimen Kreis zugänglich gemacht worden zu sein, was hinsichtlich der revolutionären Thematik nicht verwunderlich ist. Fest steht, dass Isabella mit Sicherheit beide Traktate kannte und auch den Zyklus Ercole de Robertis für ihre Mutter gesehen hatte. So sind Mantegnas *Grisailien* mit den Darstellungen der *Judith*, *Tuccia*, *Sophonisbe* und *Dido* als Antwort auf den Ferrareser Frauenzyklus zu verstehen, den Isabella humanistisch in Anlehnung an die Antike ihren Zwecken anpassen ließ.

Im Gegensatz zu ihrer Mutter versuchte jedoch Isabella die emanzipatorischen Ansichten öffentlich zur Schau zu stellen, so dass sie zeitweise über das Ziel hinausschoss. Zwar gelang es ihr auf der einen Seite Ruhm und Lob ihrer Zeitgenossen zu erhalten, auf der anderen Seite erfuhr sie jedoch auch Ablehnung seitens der Künstler und zum Teil auch von ihrem eigenen Mann: So empfand dieser Isabellas *Studiolo* nicht grundlos als Konkurrenz zu seinem eigenen *Camerino* in dem er seine Frau deutlich rollenkonformer darstellen ließ als sie es selbst tat.

Isabella übertrat immer wieder Grenzen, die ihr von der Gesellschaft auferlegt wurden, die Weigerung, ihren Mann im Austausch gegen ihren Sohn aus der Gefangenschaft der Franzosen zu befreien, beweist, wie groß ihr Drang nach politischer Macht tatsächlich war. Dass sie dabei ihre Schranken nur schwer durchbrechen konnte, zeigte sich in dem fortan angespannten Verhältnis zu ihrem Gatten.

Während Eleonora ihren Mann durch die Betonung ihrer Frömmigkeit unterstützte und es ihm gleich tat, ergänzte Lucrezia durch die Hervorhebung ihres Glaubens das Mäzenatentum ihres Mannes, der für religiöse Handlungen und Kunstaufträge wenig Interesse bekundete. Isabella hingegen trat in Konkurrenz zu ihrem Mann, indem sie ähnliche Themen förderte und kein Interesse an theologischen Bildern zeigte, was allerdings ihrer geschlechtsspezifischen Rolle entsprochen hätte.

Isabellas private Ambitionen verstießen gegen die gesellschaftlichen Normen und gingen weit über das Selbstverständnis ihrer politischen Identität hinaus. Während ihre Mutter Eleonora und ihre Schwägerin in den verwendeten Bildformeln stets auf die Betonung des sozialen Status, die Legitimierung der von Gott gewollten Herrschaft und auf ihre Frömmigkeit innerhalb ihres Rollenbildes hinwiesen, überhöhte sich Isabella durch ihre Kunstaufträge zum Exempel der tugendhaften Herrscherin im Sinne des neoplatonischen Ideals. So zelebrierte sie in der Auswahl der Themen für ihr *Studiolo* im Sinne weiblicher Tugendideale die reine, platonische Liebe auf der einen Seite, orientierte sich jedoch in puncto Komplexität des Programms und Präsentation desselben in einem für eine Frau untypischem Raumkonzept an männlichen Vorbilder.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass alle Mäzene - unabhängig von ihrem Geschlecht - Kunst instrumentalisierten, um sich selbst zu inszenieren und ein

bestimmtes Bild von sich innerhalb des sozialen Machtgefüges zu errichten. Man kann - modern ausgedrückt - von einer Imagebildung sprechen, in der das visuelle Medium der bildenden Kunst die Repräsentationsansprüche seines Auftraggebers zu erfüllen sucht. Persönliche Vorlieben wurden dabei immer dem Ziel und der Funktion der Aussagekraft des Mediums untergeordnet. Kunstförderung nobilitierte die Magnifizienz der Auftraggeber/innen und formte auch ihr öffentliches Bild. Die untersuchten Frauen erreichten durch eine gezielte Bilderpolitik eine höhere soziale Anerkennung, sie konnten ihre zu erfüllende Rolle festigen und zum Teil auch ihr Ansehen erhöhen, wie es das Beispiel Isabellas gezeigt hat, die sich als humanistisch gebildete Herrscherin in ihrem *Studiolo* selbst feierte und somit den Höhepunkt der Selbstinszenierung erreichte.

Gewagt formuliert, zeigen sich bereits in den Anfängen der weiblichen Kunstförderung Ansätze von modernen Imagestrategien, um die eigene Rolle sowie den Bekanntheits- und Beliebtheitsgrad zu lenken. Kunstförderung diente somit bereits im Quattro- und Cinquecento als Mittel zur Selbstinszenierung, um das eigene Ansehen zu steigern und um Macht auf die jeweils angestrebten gesellschaftlichen und politischen Gebiete zu erlangen und zu stärken.

9. Literaturverzeichnis

9.1 Abkürzungsverzeichnis

AG	Archivio Gonzaga
AN	Archivio Notarile
AS	Archivio di Stato
ASE	Archivio Segreto Estense
ASC (Fe)	Archivio Storico Comunale (Ferrara)
ASMn	Archivio di Stato di Mantova
ASMo	Archivio di Stato di Modena
b.	busta
BCA	Biblioteca Comunale Ariostea (Ferrara)
BAV	Biblioteca Apostolica Vaticana
c.	carta
Dok.	Dokument
doc.	documento
et seq.	et sequente
fasc.	fascicolo
Fe	Ferrara
fol.	folio
inv.	inventario
Kat. Nr.	Katalognummer
lib.	libro
MS/ ms	Manuscript
r	recto
reg.	registro
sig.	Signatur
v	verso

9.2 Nachschlagewerke

- Battaglia 1961-1996** Grande dizionario della lingua italiana. Hrs. V. Salvatore Battaglia, 20 Bde, Torino 1961-1996
- Biblis** Bibliotheca Sanctorum ede. Pontificia Università Lateranese, 12 Bde. Hrsg. v. Pietro Ciriaci; Roma 1961-2000
- CNI** Corpus nummorum Italicorum, 20 Bde, Roma 1910-1971
- DBI** Dizionario biografico degli Italiani. Hrsg. v. Mario Caravale, Roma 1960-2003
- Forrer 1904-1930** Forrer, Leonard: Biographical dictionary of medallists, 8 Bde., London 1904-1930
- Grove Music Online** Grove Music Online Oxford Music Online. Oxford University 7 Press, [<http://www.oxfordmusiconline.com>]
- Hind 1938-1948** Hind, Arthur M.: Early Italian Engraving. A critical catalogue with complete reproduction of all the prints described, 7 Bde, Bd: I: Florentine engravings and anonymus prints of other schools, New York 1938-1948
- Hunger 1953** Hunger, Herbert: Lexikon der griechischen und römischen Mythologie: mit Hinweisen auf das Fortwirken antiker Stoffe und Motive in der bildenden Kunst, Literatur und Musik des Abendlandes bis zur Gegenwart, 2., erw. u. erg. Auflage, Wien 1953
- Kretschner 2008** Kretschner, Hidegard: Lexikon der Symbole und Attribute in der Kunst, Stuttgart 2008
- LCI** Lexikon der Christlichen Ikonographie, 8 Bde, Hrsg. v. Wolfgang Braunfels u.a. Günter, Rom/Freiburg/Basel/Wien¹⁹⁷⁴1994,
- LIMC** Lexicon iconographicum mythologiae classicae. Hrsg. v. Chris Ackermann, 22 Bde, Düsseldorf 1981-2009
- LMA** Lexikon des Mittelalters, 12 Bde. Hrsg. v. Robert Auty, München 2003
- LTHK** Lexikon für Theologie und Kirche, Freiburg, 11Bde. Hrsg. v. Michael Buchberger und Walter Kasper. Basel/ Rom/ Wien 1993-2001
- RDK** Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte, 10 Bde, Hrsg. v. von Otto Schmitt und Karl-August Wirth, München 1937-2003

- KIP** Der Kleine Pauly: Lexikon der Antike auf der Grundlage von Pauly's Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft / bearbeitet und herausgegeben von Konrat Ziegler und Walther Sontheimer, 6 Bde., Stuttgart 1964- 1975
- Piva 2005** Piva, Gino: Manuale Pratico Di Tecnica Pittorica, Milano 2005

9.3 Quellen

Abel 1886

Abel, Eugenius (Hrsg.): Isotae Nogarolae Veronensis opera quae supersunt omnia, Wien, Budapest 1886

Alberti/Bartoli ²⁰¹⁰1782

Alberti, Leon Battista: Della architettura, della pittura e della statua. hrg. und übersetzt v. Cosimo Bartoli, Bologna

Alberti/Garin 1952

Alberti, Leon Battista: Intercoenales. In: Eugenio Garin (Hrsg.): Prosatori Latini des Quattrocento, Milano, Napoli 1952, 435-656

Alberti/Grayson 1973

Alberti, Leon Battista Alberti: Opere Volgari, Bd.3. Hrsg. v. Cecil Grayson, Bari 1973

Alberti/Kraus 1962

Alberti, Leon Battista: Über das Hauswesen. Hrsg. v. Walther Kraus, Stuttgart 1962

Alberti/Tenenti 1994

Alberti, Leon Battista: I libri della Famiglia. Hrsg.v. Alberto Tenenti, Torino 1994

Alciani, *Emblemata*

Alciani, Andrea, Emblemata, 1496

Amadei, *Cronica universale della città di Mantova*

Federigo Amadei, Cronaca universale della città di Mantova. Volume II., Mantova 1955

Antonelli 1867

Antonelli, G.: Lucrezia Borgia in Ferrara sposa a don Alfonso d'Este. Memorie storiche cavate dalla Cronaca ferrarese di Bernardino Zambotto dov'è inserita la Relazione di Nicolò Cagnolo da Parma, Ferrara 1867

Appian, *Römische Geschichte*

Appian von Alexandrien, Römische Geschichte, Teil I. Hrsg.v. Otto Veh, Stuttgart, 1987

Arienti/Gambarin 1914

Sabadino degli Arienti, Giovanni: Le Porretane. Hrsg. v. Giovanni Gambarin, Bari 1914

Arienti/Gundersheimer 1972

Sabadino degli Arienti, Giovanni: The "De triumphis religionis" / of Giovanni Sabadino degli Arienti. Hrsg. v. Werner Gundersheimer, Genève 1972

Arienti/Ricci 1968

Sabadino degli Arienti, Giovanni: Gynevra de le Clare Donne. Hrsg. v. Corrado Ricci, Bologna 1968

Ariost, *Orlando Furioso*

Ariosto, Ludovico: Orlando Furioso. secondo l'edizione del 1532 con le varianti delle edizioni del 1516 e del 1521 hrsg. v., Conor Fahy, Bologna 1961

Ariost/Santoro 1989

Ariosto, Ludovico: Opere, Bd.III: Carmina, rime, satire, erbolato. Hrg.v. Mario Santoro, Torino 1989

Ariost/Segre 1954

Ariosto, Ludovico. Opere minori. Hrg. v. Cesare Segre, Milano [u.a.]

Aristoteles, *Politik*

Aristoteles: Politik. Hrsg. v. Wolfgang Kullmann, Hamburg 2003

Augustinus, *de civitate dei*

Augustinus, Aurelius: Sancti Aurelii Augustini episcopi: De civitate Dei, Bd I: libri I-XIII; Bd. 2: Libir XIV-XXII. Hrg.v .Bernhard Dombart, Stuttgart, Leipzig 1877

Bibel

Bibel: Altes und Neues Testament; Einheitsübersetzung / [Hrsg. im Auftr. der Bischöfe Deutschlands und Österreichs], Freiburg [u.a.] 1994

Barbaro/Garin 1952

Barbaro, Francesco: De re uxoria. In: Eugenio Garin (Hrsg.): Prosatori Latini nel Quattrocento Milano, Napoli 1952, 104-137;

Barberino, *Documenti d'amore*

Barberino, Francesco da: documenti d'amore. Secondo i mss. originali. Hrsg. v. Francesco Egidi, 4 Bde, Roma 1905-1927

Beltrami 1903

Beltrami, Luca: Pistofilio: La guardaroba di Lucrezia Borgia. o. O.,1903

Beltrami 1919

Beltrami, Luca: Documenti e memorie riguardanti la vita e le opere di Leonardo da Vinci, Milano 1919

Bembo, *Asolani*

Bembo, Pietro: Gli Asolani. Hrsg. v. Giorgio Dilemmi, Firenze 1991

Bembo/Rumpf 1992

Bembo, Pietro: Asolaner Gespräche: Dialog über die Liebe in deutscher Übersetzung. Hrsg. v. Michael Rumpf, Heidelberg 1992

Biondo 1559

Biondo, Flavio: De Roma triumphante, Basel 1559

Boccaccio, *il Corbaccio*

Boccaccio, Giovanni: Il Corbaccio. Hrg.v. Goffredo Binni, Macerata 1989

Boccaccio, *De claris mulieribus*

Boccaccio, Giovanni: De claris mulieribus - lateinisch/deutsch. Übers. und kommentiert von Irene Erfen und Peter Schmitt, Stuttgart 1995

Boiardo, *Orlando innamorato*

Boiardo, Matteo Maria: Orlando innamorato (ristampa anastatica dell'ed. Piero di Piasi, 1487). Hrsg. v. Neil Harris, Sala Bolognese 1987

Burchardus 1988

Burchardus, Johannes: Alla corte dei cinque papi, diario 1483-1506, Milano 1988

Caleffini, *Chronica*

Caleffini, Ugo: Chronica facte et scripte per Ugo Caleffino, Roma, Bibliotheca Apostolica Vaticana, MS Chigiana I, I, 4 o.J.

Caleffini/Pardi 1938-1940

Pardi, Giuseppe (Hrsg.): Ugo Caleffini: Diario di Ugo Caleffini (1471-1494), Ferrara Bd. I: 1938; Bd. II: 1940

Campori ¹⁹⁷⁵1866

Campori, Giuseppe: Lettere artistiche inedite, Bologna ¹⁹⁷⁵1866

Campori 1874

Campori, Giuseppe: Tiziano e gli Estensi, Nuova Antologia 27, 1874, 581-620

Campori ¹⁹⁸⁰1875

Campori, Giuseppe: Artisti degli estensi: I pittori: con documenti inediti ed indici, Bologna ¹⁹⁸⁰1875

Campori 1880

Campori, Giuseppe: La capella Estense nel Duomo di Modena, Atti e memorie delle RR. Deputazioni di Storia patria per le province dell'Emilia 5 p.t. I, 1880, 83-88

Campori ¹⁹⁸⁰1882

Campori, Giuseppe: Artisti degli estensi: orologiai, architetti ed ingegneri; con documenti inediti ed indici, Bologna ¹⁹⁸⁰1882

Campori 1883

Campori, Giuseppe: Notizie inedite di Raffaello da Urbino trattate da documenti

nell'Archivio Palatino di Modena, Atti e memorie delle RR. Deputazioni di Storia patria per le province Modenesi e Parmesi I, 1863, 111-147

Campori 1975

Campori, Giuseppe (Hrsg.): Raccolta di cataloghi ed inventarii inediti: di quadri, statue, disegni, bronzi, dorerie, smalti, medaglie, avori, ecc. dal secolo XV al secolo XIX, Sala Bolognese 1975

Castiglione, *il Cortigiano*

Castiglione, Baldassare: *Il Cortigiano*. Hrsg. v. Carmen Covito, Milano 1993

Castiglione/Seliger 1903

Seliger, Paul (Hrsg.): Baldassare Castiglione: *Frauenspiegel der Renaissance*, Leipzig-Reidnitz 1903

Catalano 1929

Catalano, Michele: Lucrezia Borgia in sposa ad Alfonso d'Este, *il Diamante*, 1929, febbraio, 11-14

Catalano 1930

Catalano, Michele: Vita di Ludovico Ariosto: Ricostruita su nuovi documenti, Vol. I, Genf 1930

Catull, *Carmina*

Catull. Gaius Valerius: *Carmina – Gedichte, lateinisch – deutsch*. Hrsg. v. Werner Eichenhut, München [u.a.] 1986

Cennini 2003

Cennini, Cennino: *Il libro dell'arte*. Hrg. v. Fabio Frezzato, Vicenza 2003

Cereta, *Epistulae*

Cereta, Laura: *Epistolae*. Hrg. v. Jacopo Filippo Tomasino, Padua 1636

Cicero, *De Officiis*

Cicero: *De Officiis - Vom pflichtgemäßen Handeln, lateinisch – deutsch*. Hrsg. v. Rainer Nickel, Düsseldorf 2008

Clemens von Alexandrien, *Stromata*

Clemens Alexandrinus, *Stromata* Buch I – VI. Hrsg. v. Ludwig Fruechtel, Berlin 31960

Codex Vindobonensis 10101, Wien, Österreichische Nationalbibliothek

Cornazzano, *Del modo di regere e di regare*

Antonio Cornazzano, *Del modo di regere e di regare*, New York, Pierpont Morgan Library, MS. 731; Modena, Biblioteca Estense, Ms. α J.6.21 (Ital177) cc 22r-32r; Rom, Biblioteca Nazionale, Ms. Sessoriano 413, cc. 234-256v.

Cronica Generale

Cronica generale di Ferrara, BAC, Ms Classe I, 67

Croniche di Ferrara

Anonym: Croniche di Ferrara BAV. Ms Ottobuoni Latina 2774, Vaticano

D'Arco 1845

D'Arco, C.: Notizie di Isabella Estense moglie a Francesco Gonzaga aggiuntivi molti documenti inediti che si riferiscono alla stessa signora all'Istoria di Mantova es a quella generale d'Italia, Archivio Storico Italiano Appendice II, 1845, 205-326

Da Vinci/Ludwig 1882

Da Vinci, Leonardo: Das Buch von der Malerei. Nach dem Codex Vaticanus (Urbinas) 1270. Hrsg. und übers. von Heinrich Ludwig, Osnabrück 1882

Della Pergola 1964

Della Pergola, Paola: L'inventario Borghese del 1693, Arte antica e moderna, Nr. 26 (April-Juni 1964), 219-230

Dolce/Roskill 1968

Dolce, Ludovico; Roskill, W. Mark: Dialogo della pittura. Dolce's "Aretino" and Venetian Art Theory of the Cinquecento, New York 1968

Dunhill 1999

Dunhill, Anne (Hrsg.): Marinella, Lucrezia: The Nobility and Excellence of Women, and Defects and Vices of Men, Chicago, London 1999

Engelmann 1959

Engelman, Ursmar: Die Psychomachie des Prudentius, Basel, Freiburg, Wien 1959

Equicola, *Annali*

Equicola, Mario: Annali della città di Ferrara, manoscritto, Ferrara Bibliotheca Ariostea, MS CL II 355, 1542

Equicola, *Genealogia*

Equicola, Mario: Genealogia de signiori Estensi, BCA, Classe II, 349, 1516

Equicola/Lucchesini/Totatro 2004

Equicola; Mario: De Mulieribus - Delle Donne Hrsg.v. Giuseppe Lucchesini/Pina Totaro, Pisa, Roma 2004

Eusebius, *Preparatio Evangelica*

Eusebius - Caesariensis: Die Praeparatio Evangelica, 4 Bde, Hrg. v. Karl Mras, Eusebius, Berlin 1954-1983

Fedele, *Epistolae*

Fedele, Cassandra: Epistolae & orationes posthumae. Hrg. v. Jacopo Filippo Tomasino, Padua 1636

Ferrari 2003

Ferrari, Daniela: Le Collezioni Gonzaga. L'inventario dei beni del 1540 – 1542, Cinisello Balsamo/Milano, 2003

Ficarra 1968

Ficarra, Annamaria (Hrsg.): L 'Anonimo magliabechiano [il codice magliabechiano cl. XVII, 17; Anonime notizie di pittori, scultori e architetti, autografe], Napoli 1968

Fiorenzuola/Seliger 1903

Fiorenzuola, Agnolo: Gespräche über die Schönheit der Frauen. Aus dem italienischen von Paul Seliger, Leipzig-Reudnitz 1903

Fiorenzuola/Seroni 1958

Fiorenzuola, Agnolo: Opere Hrsg. v. Adriano Seroni, Firenze 1958

Jacopo Foresti, *De pluris claris selectisque mulieribus*

Jacopo da Foresti, *De pluris claris selectisque mulieribus*, British Library 167.h17.

Franceschini 1997

Franceschini, Adriano: Artisti a Ferrara in età umnaistica e rinascimentale. Testimonianze archivistiche. Parte II, Tomo II: dal 1493 al 1516, Ferrara 1997

Fregoso, *Anteros*

Fregoso, Battista: *Anteros*, Milano 1496.

Gandini ¹⁴⁹⁹1901

Gandini, Luigi Alberto: Sulla venuta in Ferrara della beata Suor Lucia da Narni del Terzo Ordine di S. Domenico: sue lettere ed altri documenti inediti. 1497-1498-1499, Modena 1901

Gambara/Bullock 1995

Gambara, Veronica ed. Bullock, Alan: Le rime, Italian Medieval and Renaissance studies; 6 6, Firenze 1995

Gaye ¹⁹⁶¹1839

Gaye, Johann: Carteggio inedito d'artisti dei secoli XIV, XV, XVI, 1326 - 1500 I, Torino ¹⁹⁶¹1839

Giovio/Doglio 1978

Giovio, Paolo: Dialogo dell'impresse militari e amorose. Hrg. v. Maria Luisa Doglio, Roma 1978

Giovio/Meregazzi 1972

Giovio, Paolo: Gli elogi degli uomini illustri: letterati, artisti, uomini d'arme. Hrsg. v. Renzo Meregazzi 8, Pavli Iovii Opera ; Bd. 8, Roma 1972

Goethe, *Wanderjahre*

Goethe, Johann Wolfgang von: Wilhelm Meisters Wanderjahre. Hrg. v. Gonthier-Louis Fink, München 1991

Goggio, *De laudibus mulierum*

Bartolomeo Goggio, *De laudibus mulierum*, British Library, Additional Ms. 17, 415.

Hollanda 1899

Hollanda, Francisco de: Vier Gespräche über die Malerei: geführt zu Rom 1538. Hrsg. und übersetzt von J. de Vasconcellos, Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Neuzeit; 9, Wien 1899

Homer, *Hymnen*

Homerus: Homerische Hymnen. Hrsg. v. Karl Arno Pfeiff, Tübingen 2002

Horaz, *Carmina*

Horatius Flaccus, Quintus: Oden und Epoden. Lateinisch und deutsch nach der Übers. von Will Richter überarb. und mit Anm. versehen von Friedemann Weitz Darmstadt/Düsseldorf/Zürich 2010

King/Robin 2004

King, Margaret L./ Robin, Diana (Hrsg.): Isotta Nogarola complete writings. Letterbook, Dialogue on Adam and Eve, Orations, Chicago 2004

Landino/Lentzen 1970

Landinus, Christophorus. De vera nobilitate. Hrg. v. Markus Lentzen, Genève 1970

Livius, *Ab urbe condita*

Livius, Titus: Ab urbe condita - Römische Geschichte. Lat. u. dt. hrsg. von Hans Jürgen Hillen 11 Bde, Darmstadt 1987-2000

Macchiavelli, *Il principe*

Macchiavelli, Niccolò: Il principe, ital.-deut. Hrsg. v. Phillip Rippel, Stuttgart 2004

Magurn 1955

Magurn, Ruth S. (Hrsg.): The letters of Peter Paul Rubens, Cambridge, Mass. 1955

Marchese 1869

Marchese, Vincenzo: Memorie dei più insigni pittori, scultori e architetti domenicani, Bd. II, Bologna 1869

Maresti 1681

Maresti, Alfonso: Teatro genealogico et istoricodell'antiche et illustre famiglie di Ferrara II, Ferrara 1681

Marinella 1601

Marinella, Lucrezia: La Nobiltà e L'Eccellenza delle Donne e i Difetti e Mancamanti degli Uomini. Hrg. v. Giovanni Battista Ciotti Senese, Venezia 1601

Maturanzio 1851

Maturanzio, Francesco: Cronache e storie inedite della città di Perugia dal 1150 al 1563 [1.Ser.], T.16, P.2, Archivio storico italiano, Firenze 1851

Maure, *Le roman de Trois*

de Sainte-Maure, Benoît: Le roman de Troie, 6 Bde, Paris 1904-12

Muratori 1717-1740

Muratori, Lodovico Antonio: Delle Antichità Estensi ed Italiane 2 Bde, Modena 1717-1740

Olivi 1887

Olivi, Luigi: Delle nozze di Ercole d'Este con Eleonora d'Aragona, Memorie della Reale Accademia di Scienze, Lettere ed Arti in Modena. Serie II V, 1887

Ovid, *Fasti*

Ovidius, Naso Publius: Fasti, lateinisch – deutsch. Auf der Grundlage der Ausg. von Wolfgang Gerlach neu übers. und hrsg. von Niklas Holzberg, Düsseldorf³2006

Ovid, *Metamorphosen*

Ovidius Naso, Publius: Metamorphosen, lateinisch – deutsch. Hrsg. v. Erich Rösch und Holzberg Niklas, Düsseldorf¹⁴1996.

Ovid, *Ars Amatoria*

Ovidius Naso, Publius: ars amatoria - Liebeskunst: lateinisch-deutsch. Hrsg. v. Gerhard Fink,²Berlin 2007

Ovid, *Heroides*

Ovidius Naso, Publius: Epistulae Heroidum. Briefe von Heroinnen,: Lateinisch und Deutsch. Hrsg.v. Baier, Thomas/Heinze, Theodor, Darmstadt 2006

Ovid, *Remedia Amoris*

Ovidius Naso, Publius: Remedia Amoris – Heilmittel gegen die Liebe, lateinisch – deutsch. Hrsg. v. Niklas Hozberg, Berlin⁴1999

Pardi, *Diario Ferrarese, 1928-1933*

Pardi, G. (Hrg): Diario Ferrarese d'all'anno 1409 sino al 1502 di autori incerti, Bd.2, Bologna 1928-33

Petrarca, *trionfi*

Petrarca, Francesco: Rime, Trionfi e poesie latine. Hrsg. v. Ferdinando Neri, Milano [u.a.] 1951

Petrarca, *Canzoniere*

Gabor, Geraldine/ Dreyer, Ernst-Jürgen (Hrsg.): Francesco Petrarca – Canzoniere, Basel [u.a.] 1989

Petrarca, *De remediis utriusque fortunae*

Petrarca, Francesco: de Remediis utriusque fortune, 1480
[<http://diglib.hab.de/wdb.php?dir=inkunabeln/82-19-quod-1>; letzter Zugriff 22.10.2012].

Philostrat, *Imagines*

Philostratus, Flavius: Imagines - Die Bilder, griechisch – deutsch. Hrsg. v. Ernst Klainka, Würzburg 2004

Pistofilo ¹⁹³⁰1965

Catalano, Michele: Vita di Alfonso I d'Este, duca di Ferrara, Modena e Reggio, scritta da Bonaventura Pistofilio da Pontremoli, segretario di esso duca Atti e memorie delle RR. Deputazioni di Storia Patria per le provincie modenesi e parmesesi, 3, ¹⁹³⁰1865, 481-554

Plutarch, *Vitae Parallelae, Dion et Brutus*

Plutarchus: Dion et Brutus. Hrsg. v. Konrat Ziegler / Claes Lindskog, Lipsiae 1932

Plinius d. Ä., *Historia Naturalis*

Plinius Secundus, Gaius: Naturkunde - historia naturalis, lateinisch-deutsch, 38 Bde, Hrsg. v. Roderich König, Düsseldorf, Zürich 1978-2004

Poullain de La Barre 1673

Poullain de La Barre, François: De L'Egalité Des Deux Sexes Discours Physique Et Moral, Où l'on voit l'importance de se défaire des Préjugés, Paris 1673

Polybios, *Geschichte*

Polybius: Geschichte : Gesamtausgabe, 2 Bde, Hrsg. v. Hans, Zürich [u.a.] 1961-1962

Probo 1879

Probo, Jacobo (Hrsg.): Croniche del Marchese di Mantova, Mantova 1879

Ricci 2005

Ricci, Laura: La redazione manoscritta del Libro de Natura de amore, Roma 2005

Rinaldis 1937

Rinaldis, Aldo de: Documenti inediti per la storia della R. Galleria Borghese in Roma, III: Un catalogo della quadreria Borghese nel palazzo a Campo Marzio, redatto nel 1760, Archivia 4, 1937, 218-232

Ritchie 1921-1929

Ritchie, Graeme R. L.: The Buik of Alexander/ Les Veux du Paon, 3 Bde, Edinburgh 1921-1929

Robin 1997

Cereta, Laura/Robin, Diana Maury: Collected letters of a Renaissance feminist. The other voice in early modern Europe, Chicago [u.a.] 1997

Sanudo 1879-1903

Sanudo, Marino (Hrsg.): I Diarii, 59 Bde, hrsg. v. Federico Stefani/ Guglielmo Berchet/ Nicolo Barozzi (Venezia 1879-1903)

Savonarola, *Prediche sopra Ruth e Michea*

Savonarola, Girolamo: Prediche sopra Ruth e Michea, 2 Bde. Hrsg. v. Vincenzo Romano, Roma 1962

Saclabrini 1773

Scalabrini, G.A.: Memorie storiche delle chiese di Ferrara e de' suiborghi, Ferrara 1773

Schrader 1592

Schrader, Lorenz: Monumentorum Italiae, quae hoc nostro saeculo & à Christianis posita sunt, libri quatuor, Helmaestadii 1592 [<http://rara.biblhertz.it/Bb780-1920>]

Seneca, *Epistulae*

Seneca, Lucius Annaeus: Epistulae morales ad Lucilium, lateinisch-deutsch. Hrsg. und übers. von Gerhard Fink, 2 Bde., Düsseldorf 2007-2008.

Seneca, *De Tranquillitate animi*

Seneca, Lucius Annaeus: De Tranquillitate animi. Hrsg. v. Oskar Häger, Leipzig 1927

Solerti/Mosti 1892

Solerti, Angelo: La vita ferrarese nella prima metà del secolo decimosesto descritta da Agostino Mosti, Atti e memorie della R. Deputazione di Storia Patria per le province di Romagna 10, 1892, 164-203

Spallanzani 1992

Spallanzani, Marco (Hrsg.): Libro d'inventario dei beni di Lorenzo il Magnifico, Firenze 1992

Stivini-Inventar

Stivini-Inventar, Mantova, AS, publiziert bei Ferino-Pagden 1994, 263-288, Kat. Nr. 95

Strozzi 1530

Strozzi, Ercole (1473-1508): - Strozii Poetae Pater Et Filius / [Titus Vespasianus Stroza; Hercules Stroza]. - Parisiis: Ex officina Simonis Colinaei, 1530.

Suetonius, *De Vita Caesarum*

Suetonius Tranquillus, Gaius: Die Kaiserviten, lateinisch-deutsch. Hreg. v. Hans Martinet, Düsseldorf / Zürich³2006

Tamalio 1994

Tamalio, Raffaele: Federico Gonzaga alla corte di Francesco I. di Francia: nel carteggio privato con Mantova (1515 - 1517), Paris 1994

Tarabotti 1660

Tarabotti, Arcangela: La semplicità ingannata, Leiden 1660

Terenz, *Andria*

Terenz, Publius: Andria. Hrsg. v. George Shipp, Oxford 1970.

Tertullian, *Apolegeticum*

Tertullianus, Quintus Septimius Florens: Apologeticum, lateinisch und deutsch. Hrsg. v. Carl Becker, München 1952

Tertullian, *De Anima*

Tertullianus, Quintus Septimius Florens: De anima, Hrsg. v. Jan Hendrik Waszink, Amsterdam 1947

Tissoni Benvenuti 1969

Tissoni Benvenuti, Antonia (Hrsg.): Niccolò da Coreggio: Opere, Bari 1969

Valerius Maximus, *Facta et dicta memorabilia*

Valerius Maximus: *Facta et dicta memorabilia*, lateinisch, deutsch. Hrsg. v. Ursula Blank-Sangmeister, Stuttgart 1991

Valori/Niccolini 1991

Niccolini, Enrico (Hrsg.): Niccolò Valori, Vita di Lorenzo de' Medici, Vicenza 1991

van Heck 1984

van Heck, Adrian: Pii II commentarii rerum memorabilium, que temporibus suis contigerunt, in St. e testi, 312-313, Città del Vaticano 1984 *nach Handschrift Reginensis, mit Kursivsetzung der zensierten Partien*

Vasari/Bettarini 1966-1987

Giorgio Vasari: Le Vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori nelle redazione del 1550 e 1568. Testo a cura di Rosanna Bettarini. Commento secolare a cura di Paolo Barocchi, 8 Bde.; Florenz 1966–1987

Venesoen 1993

Venesoen, Constant (Hrsg.): Marie Jars de Gournay: L' Egalité des hommes et des femmes, Genève 1993

Vergil, *Aeneis*

Vergilius Maro, Publius: *Aeneis*, lateinisch-deutsch. Hrg. v. Edith Binder und Gerhard Binder Stuttgart 2011

Vergil, *Georgiche*

Vergilius Maro, Publius: *Le Georgiche*. Testo latino e traduzione in versi italiani. Hrsg. v. Giuseppe Albini, Bologna 1962

Zambotti/Pardi 1934-1937

Zambotti, B.; Pardi Giuseppe (Hrsg.): Diario Ferrarese dell'anno 1476 sino al 1504 (Bologna 1934-37)

Zerbinati 1989

Zerbinati, G.M.: *Croniche di Ferrara*. Quali comenazano del anno 1500 sino al 1527, introduzione, edizione e note di M.G. Muzarelli, Deputazione Provinciale Ferrarese di Storia Patria, serie "Monumenti" XIV, 1989

9.4 Ausstellungskataloge und Forschungsliteratur

Adams 2002

Adams, Nicholas: L'architettura militare in Italia nella prima metà del Cinquecento. In: Arnaldo Bruschi (Hrsg.): Storia dell'architettura italiana: il primo cinquecento, Milano 2002, 546-561

Agosti 2004

Agosti, Giovanni: Su Mantegna, Milano 2004

Agostini/Stanzani 1996

Agostini, G./Stanzani A.: Pittori veneti e comissioni estensi a Ferrara. In: Jadranka Bentini, Sergio Marinelli, Angelo Mazza (Hrsg.): La pittura veneta negli stati estensi, Modena 1996, 19-63

Agostini 2003

Agostini, Grazia: Nota sul restauro. In: Anna Maria Visser Travagli (Hrsg.): Guido Mazzoni il Compianto sul Cristo morto nella chiesa del Gesù a Ferrara, Firenze 2003, 81-82

Allen/Filippo 1992

Allen, Prudence; Filippo, Salvatore: Lucrezia Marinelli and Woman's Identity in Late Italian Renaissance, *Renaissance and Reformation* 16, Nr. 2, 1992, 5-3

Allison 1994

Allison, Ann Hersey: The Bronzes of Pier Jacopo Alari-Bonacolsi, called Antico, *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien*, Bd. 89/90, 1994, 35-310

Allison 2001

Allison, Ann Hersey: Antico e Isabella d'Este, *Civiltà Mantovana-Isabella d'Este la prima donna del mondo*, suppl. 3 zu Bd. 112, 2001, 129-153

Alloisi/Cardinelli 2002

Alloisi, Sivigliano; Cardilli, Luisa: Santo Spirito in Saxia, le chiese di Roma illustrate, N.S. 34, Roma 2002

Alsop 1982

Alsop, Joseph: The rare art traditions: the history of art collecting and its linked phenomena wherever these have appeared, New York [u.a.] 1982

Altieri/Rossi 2000

Altieri, Giancarlo/Rossi, Massimo (Hrsg.): Le medaglie dei Gonzaga, Milano 2000

Ambrosio 1990

Luisa Ambrosio (Hrsg.): All'Ombra del Vesuvio. Napoli nella veduta europea dal Quattrocento all'Ottocento [Ausstellungskatalog Napoli, Castel Sant'Elmo 12 maggio-29 luglio 1990], Napoli 1990

Ambrosio 2001

Franco Ambrosio (Hrsg.), Donatello e il suo tempo. [Ausstellungskatalog: Il bronzetto a Padova nel Quattrocento e nel Cinquecento; Padova, Musei Civici, 8 aprile 2001 - 15 luglio 2001], Milano 2001

Ames-Lewis 2012

Ames-Lewis, Francis: Isabella & Leonardo. The artistic relationship between Isabella d'Este and Leonardo da Vinci 1500-1506, London 2012

Anderson 1993

Anderson, Jaynie: The redesccovery of ferrarese renaissance painting in the Risorgimento, The Burlington Magazine 1084, 1993, 539-549

Anderson 1994

Anderson, Jaynie: The Provenance of Bellini „Feast of Gods“ and a New/ Old Interpretation, Studies in the History of Art 45, 1994, 265-287

Androssov 2002

Androssov, Sergej: I rilievi di Antonio Lombardo a Ferrara nelle collezioni dell'Ermitage, I beni culturali tutela e valorizzazione, 10, 2002, 3-12

Androssov 2004

Androssov, Sergej: Antonio Lombardo e la bottega. I rilievi provenienti dai Camerini di alabastro del Castello Estense. In: Matteo Ceriana (Hrsg.): Gli Este a Ferrara: Il camerino di alabastro. Antonio Lombardo e la scultura all'antica[Ausstellungskatalog Ferrara 14 marzo- 13 giugno, Castello di Ferrara], Milano 2004, 132-133

Arasse 1977

Arasse, D: Ritratto di Isabella d'Este. In: Giulio Carlo Argan (Hrsg.): Leonardo - la pittura, Firenze 1977, 153-156

Arasse 1997

Arasse, Daniel: Léonard de Vinci: Le rythme du monde, Paris 1997

Arlt 2005

Arlt, Thomas: Andrea Mantegna – „Triumphzug Caesars“. Ein Meisterwerk der Renaissance in neuem Licht, Wien 2005

Armand 1883-1887

Armand, Alfred: Les médailleurs italiens des quinzième et seizième siècles, 3 Bde, Paris 1883-1887

Artioli 1928

Artioli, A.: Regine die Ferrara, Annuario Statistico del Comune di Ferrara, Ferrara 1928

Assion 1994

Assion, Peter: Heilige Katharina von Alexandrien. In: Wolfgang Braunfels (Hrsg.): LCI, Rom, Freiburg, Basel, Wien 1994, 298-299

Atlas 1985

Atlas, Allan W.: Music at the Aragonese Court of Naples, Cambridge [u.a.] 1985

Ausstellungskatalog 1913

Ausstellungskatalog: The National Gallery. Illustrated Catalogue with Salting Supplement, London, New York, Toronto, Melbourne 1913

Ausstellungskatalog Borgia 2002

Alfano, Carla; Alexandre Tena, Franzisca (Hrsg.): I Borgia, catalogo della mostra, Roma, Fondazione Memmo, 3 ottobre 2002 - 23 febbraio 2003], Roma 2002

Avery 2001

Avery, Charles: Andrea Briosco detto il Riccio. In: Franco Ambrosio (Hrsg.): Donatello e il suo tempo. [Ausstellungskatalog: Il bronzetto a Padova nel Quattrocento e nel Cinquecento; Padova, Musei Civici, 8 aprile 2001 - 15 luglio 2001], Milano 2001, 93-130

Bacou/Viatte 1968

Bacou, Roseline; Viatte, Françoise: Dessins du Louvre, écoles allemande, flamande, hollandaise, Paris 1968

Bätschmann 2008

Bätschmann, Oskar: Giovanni Bellini, London 2008

Baker/Henry 1995

Christopher Baker /Tom Henry (Hrsg.): The National Gallery complete illustrated catalogue, London 1995

Balbi de Caro 1995

Silvana Balbi de Caro (Hrsg.), I Gonzaga: Monete, Arte, Storia [Ausstellungskatalog: Mantova, Palazzo Te 9 settembre 1995 - 10 dicembre 1995], Milano 1995

Ballarin 1993

Ballarin, Alessandro: Kat. Nr. 78: Giovanni de Lutero, dit Dosso Dossi - Les Trois Ages de l'homme. In: Gilles Fage (Hrsg.): Le siècle de Titien: l'âge d'or de la peinture à Venise [Ausstellungskatalog Grand Palais 9 mars - 14 juin 1993], Paris 1993, 407-410

Ballarin 1994-1995

Ballarin, Alessandro (Hrsg.): Dosso Dossi: La pittura a Ferrara negli anni del ducato di Alfonso I, registi e apparati di catalogo a cura di Alessandra Pattanaro e Vittoria Romani con collaborazione di Sergio Momesso e Giovanna Pacchioni, 2 Bde: Pittura del Rinascimento nell'Italia settentrionale, Cittadella 1994 (Bd. 2) und 1995 (Bd.1)

Ballarin 2002-2007

Ballarin, Alessandro (Hrsg.): Il camerino delle pitture di Alfonso I., 6 Bde., Padova, Venezia 2002-2007

Bambach 1999

Bambach, Carmen: Drawing and painting in the Italian Renaissance workshop: theory and practice, 1300 – 1600, Cambridge [u.a.] 1999

Barbantini 1933

Barbantini (Hrsg.): Catalogo della Esposizione della Pittura Ferrarese del Rinascimento: Ferrara, maggio - ottobre 1933, Ferrara 1933

Bargellesi 1943

Bargellesi, G.: Bartolomeo Veneto. Il ritratto della Beata Beatrice Estense e Lucrezia Borgia, Atti e memorie della Deputazione di Storia patria per l' Emilia e la Romagna Sezione Ferrara, II, 1943, 1-15.

Barocchi 1971

Barocchi, Paola: Scritti d'arte del Cinquecento, Milano, Napoli 1971

Batllori 1992

Batllori, P. Miguel S.J.: Die Renaissancepolitik Alexanders VI.: Rom-Italien-Spanien-Europa. In: Elisabeth Schraut (Hrsg.): Die Renaissancefamilie Borgia. Geschichte und Legende, Sigmaringen 1992, 24-27

Batllori 1996

Batllori, P. Miguel S.J.: Die Renaissancepolitik Alexanders VI.: Rom-Italien-Spanien-Europa. In: Marion Hermann-Röttgen (Hrsg.): Die Borgia zwischen Wissenschaft und Kunst: ein Kongreß in Schwäbisch Hall, Stuttgart 1996, 49-60

Baumann 2011

Baumann, Mario: Bilder schreiben: virtuose Ekphrasis in Philostrats "Eikones", Berlin 2011

Baumgärtel/Neysters 1995

Baumgärtel, Bettina; Neysters, Silvia (Hrsg.): Die Galerie der Starken Frauen: die Heldin in der französischen und italienischen Kunst des 17. Jahrhunderts; [Ausstellung Kunstmuseum Düsseldorf, 10. September bis 12. November 1995; Hessisches Landesmuseum Darmstadt, 14. Dezember bis 26. Februar 1996]

Baumgärtel 1995

Baumgärtel, Bettina: Die Tugendheldin als Symbol kirchlicher und staatlicher Macht. Über die Galerie der Starken Frauen in Ausstattungsprogrammen und als Buchillustrationen. In: Bettina Baumgärtel und Silvia Neysters (Hrsg.): Die Galerie der Starken Frauen: die Heldin in der französischen und italienischen Kunst des 17. Jahrhunderts; [Ausstellung Kunstmuseum Düsseldorf, 10. September bis 12. November 1995; Hessisches Landesmuseum Darmstadt, 14. Dezember bis 26. Februar 1996], München 1995, 140-157

Bayer 1998

Bayer, Andrea: Il pubblico di Dosso: la corte estense a Ferrara. In: Peter Humfrey/Mauro Lucco (Hrsg.): Ausstellungskatalog Dosso Dossi - Pittore di corte a Ferrara nel Rinascimento, Ferrara 1998, 27-54

Bazzotti 2006

Bazzotti, Ugo: La chiesa di Santa Maria della Vittoria e la Pala di Andrea Mantegna. In: Rodolfo Signorini (Hrsg.): A casa di Andrea Mantegna. Cultura artistica a Mantova nel Quattrocento, Milano 2006, 201-219

Beaufort-Spontin 1994

Beaufort-Spontin, Christian: Das Haus Gonzaga in Mantua. In: Sylvia Ferino-Pagden (Hrsg.): Isabella d'Este. Fürstin und Mäzenin der Renaissance [Ausstellungskatalog Kunsthistorisches Muesum Wien] Wien 1994, 33-37

Beck/Bol 1985

Herbert Beck; Peter C. Bol (Hrsg.): Natur und Antike in der Renaissance [Ausstellung im Liebighaus Museum alter Plastik Frankfurt am Main, 5. Dezember 1985 - 2. März 1986], Frankfurt am Main 1985

Becker-Cantarino 1989

Becker-Cantarino, Barbara: Der lange Weg zur Mündigkeit: Frauen und Literatur (1500 - 1800), München 1989

Beenken 1940

Beenken, Hermann: Angelo del Macagnino und das Studio von Belfiore., Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen 61, 1940, 147-16

Béguin 1975

Béguin, Sylvie (Hrsg.): Le Studiolo d'Isabelle d'Este, Ausstellungskatalog Paris, Paris 1975

Bellonci 1935

Bellonci, Maria: Lucrezia Borgia e Pietro Bembo, Pan. Rassegna di Lettere, Arte e Musica Anno III, 4, 1935, 354-384

Bellonci 1960

Bellonci, Maria: Lucrezia Borgia, Mailand 1960

Belluzzi 1998

Belluzzi, Amedeo (Hrsg.): Palazzo Te a Mantova, 2 Bde, Modena 1998

Belluzzi/Capezzali 1976

Belluzzi, Amadeo/Capezzali, Walter: Il palazzo dei lucidi inganni. Palazzo Te a Mantova, Mantova 1976.

Benati 1998

Benati, Davide: Antonio da Cornazzano, Del modo di regere e di regnare. In: Giordana Mariani Canova Annamaria Travagli, Federica Toniolo (Hrsg.): La miniatura a Ferrara dal tempo di Cosmè Tura all'eredità di Ercole de' Roberti [Ausstellungskatalog Palazzo Schifanoia Ferrara, 1. marzo- 31 maggio 1998], Modena 1998, Kat. Nr. 44, 232-234

Benini 1977

Benini, Laura: Descrizione della Quadreria Costabili, Musei Ferraresi, Bollettino Annuale 7, 1977, 79-96.

Benson 1894

Benson, R.H. (Hrsg.): Exhibition of pictures, drawings & photographs of works of the School of Ferrara-Bologna, 1440 - 1540, also of medals of members of the Houses of Este and Bentivoglio. (London 1894)

Bentini 1985

Bentini, Jadranka: Giovanni Antonio Leij called da Folignio, Kat. Nr. 78: Duke Alfonso kneeling before St. Maurelius; Lucrezia followed by five ladies; The Prior of the Olivetan order kneeling before St. Maurelius [Ausstellungskatalog: Courtauld Institute of Art Trust Appeal, June 1st - August 14th 1984, Matthiesen Fine Art, London], Da Borso d'Este a Cesare d'Este. La scuola di Ferrara, 1450-1628, Ferrara 1985, 127-128

Bentini 1992

Bentini, Jadranka (Hrsg.): La Pinacoteca Nazionale di Ferrara, Catalogo Generale, Bologna 1992

Bentini/Marinelli/Mazza 1996

Jadranka Bentini, Sergio Marinelli, Angelo Mazza (Hrsg.): La pittura veneta negli stati estensi, Modena 1996

Bentini 1998

Bentini, Jadranka (Hrsg.): Sovrane passioni: le raccolte d'arte della Ducale Galleria Estense [Ausstellungskatalog: Galleria Estense, Palazzo dei Musei, Modena, 3 ottobre - 13 dicembre 1998], Milano 1998

Bentini 2004

Bentini, Jadranka (Hrsg.): Gli Este a Ferrara. Una corte nel Rinascimento. [Ausstellungskatalog 14. März -13 Juni 2004, Castello di Ferrara], Ferrara 2004

Benzoni 1997

Benzoni, Gino: Francesco II. Gonzaga, Catanzaro 1997

Berenson 1907

Berenson, Bernard: North Italian Painters of the Renaissance, New York. 1907

Berenson 1913

Berenson, Bernard: Catalogue of a Collection of Paintings and some Art Objects. Italian Paintings, Filadelfia 1913

Berenson ¹⁹⁵³1932

Berenson, Bernard: Italian Pictures of the Renaissance: A list of the Principal Artists and Their Works with an Index of Places, Oxford ¹⁹⁵³1932

Berenson 1957

Berenson, Bernard: Italian Pictures of the Renaissance. Venetian School, 2 Bde, London 1957

Berenson 1968

Berenson, Bernard: Italian Pictures of the Renaissance: Central Italian Schools and North Italian Schools, 3 Bde, London 1968

Bertolotti 1886

Bertolotti, Antonio: Varietà archivistiche e bibliografiche, *Il Bibliofilo* 7, 1886, 26-27

Bertolotti 1887

Bertolotti, Antonio: Varietà archivistiche e bibliografiche, *Il Bibliofilo* 8, 1887, 178-182

Bertolotti 1888

Bertolotti, Antonio: Varietà archivistiche e bibliografiche, *Il Bibliofilo* 9, 1888, 71

Bertoni 1903

Bertoni, Giulio: La Biblioteca Estense e la Coltura Ferrarese ai tempi del Duca Ercole I (1471-1505), Torino 1903

Bertoni 1918

Bertoni, Giulio: Appunti di cronologia cornaziana, *Archivum Romanicum* 2, 1918, 278-279

Beschi 1994

Beschi, Luigi: Le sculture antiche di Lorenzo il Magnifico. In: Gian Carlo Garfagnini (Hrsg.): *Lorenzo il Magnifico e il suo mondo* [convegno internazionale di studi, Firenze, 9-13 giugno 1992], Firenze 1994, 291-317

Bevilacqua 1970

Bevilacqua, Alberto: *L'opera completa del Correggio*, Milano 1970

Bianco/Romani 2005

Bianco, Monica; Romano, Vittoria: Vittoria Colonna e Michelangelo. In: Pina Ragionieri (Hrsg.): *Vittoria Colonna e Michelangelo*, Firenze 2005, 145-192

Biedermann 1982

Biedermann, Gottfried: Herkules und die Pygmäen: zum Œvre der beiden Dossi. In: *Festschrift Richard Milesi: Beiträge aus den Geisteswissenschaften*, Klagenfurt 1982, 125-137

Bierhoff 2006

Bierhoff, Hans-Werner (Hrsg.): *Handbuch der Sozialpsychologie und Kommunikationspsychologie*, Göttingen/ Bern/ Wien [u.a.] 2006

Binion 1990

Binion, Alice: *La Galleria scomparsa del maresciallo von der Schulenburg: un mecenate nella Venezia del Settecento*, Milano 1990

Biscontin 1975

Biscontin, Jaqueline.: *Un frise de marbre d'Antonio Lombardo au Musée du Louvre*, *La revue du Louvre* 25, 1975, 234-236

Blanzieri 2003

Blanzieri, Armando don: Il "Compianto" di Guido Mazzoni ed il Vangelo. In: Anna Maria Visser Travagli (Hrsg.): *Guido Mazzoni il Compianto sul Cristo morto nella chiesa del Gesù a Ferrara*, Firenze 2003, 11-12

Blume 1985a

Blume, Dieter: Herkules oder die Ambivalenz des Helden. In: Herbert Beck, Peter C. Bol (Hrsg.): Natur und Antike in der Renaissance [Ausstellung im Liebighaus Museum alter Plastik Frankfurt am Main, 5. Dezember 1985 - 2. März 1986], Frankfurt am Main 1985, 131-139

Blume 1985b

Blume, Dieter: Kat. Nr. 128: Merkur unterrichtet Cupido. In: Herbert Beck, Peter C. Bol (Hrsg.): Natur und Antike in der Renaissance [Ausstellungskatalog im Liebighaus Museum alter Plastik Frankfurt am Main, 5. Dezember 1985 - 2. März 1986], Frankfurt am Main 1985, 431-433

Blume 1987

Blume, Dieter: Anticos Antike, Städel Jahrbuch, NF, Bd. 11, 1987, 179-204

Blumenröder 2008

Blumenröder, Sabine - Mantegna, Andrea (Hrsg.): Andrea Mantegna - die Grisailen: Malerei, Geschichte und antike Kunst im Paragone des Quattrocento, Berlin 2008

Bober 2008

Bober, Jonathan: Kat. Nr. IV.43: Antonio Allegri, detto il Correggio: Allegoria della Virtù. In: Lucia Fornari Schianchi (Hrsg.): Correggio, Milano 2008, 411

Bocchi 1982

Bocchi, Francesca: La "Terranova" da campagna a città. In: Giuseppe Papagno/ Amedeo Quondam (Hrsg.): La corte e lo spazio: Ferrara estense, Roma 1982, 167-192

Boccolari 1987

Boccolari, Giorgio: Le medaglie di Casa d'Este, Modena 1987

Bode 1910

Bode, Wilhelm: Collections of J. Pierpont Morgan: bronzes of the renaissance and subsequent periods, 2 Bde, Paris 1910

Boecker-Dursch 1973

Boecker-Dursch, Heidy: Zyklen berühmter Männer in der bildenden Kunst Italiens - "Neuf Preux" und "Uomini Illustri" . Eine ikonologische Studie. Diss., München 1973

Bonoldi 2015

Bonoldi, Lorenzo: Isabella d'Este la signora del Rinascimento, Rimini 2015

Bonoldi/Centanni 2000

Bonoldi, Lorenzo/ Cenntanni, Monica: La medaglia di Isabella d'Este: Nemesi e le sue stelle, http://www.engramma.it/eOS/index.php?id_articolo=2071 [letzter Zugriff 23.11.2018]

Borchert 2002

Borchert, Till-Holger (Hrsg.): Jan van Eyck und seine Zeit: flämische Meister und der Süden ; 1430 - 1530 [Veröffentlichung anlässlich der Ausstellung „Jan van Eyck, die Altniederländischen Maler und der Süden, 1430 – 1530“ im Groeningemuseum, Brüg-

ge, 15. März bis 30. Juni 2002, als Teil des Programms von "Brügge 2002, Kulturhauptstadt Europas" ; Ausstellung organisiert von den Stedelijke Musea, Brügge], Stuttgart 2002

Borenius 1923

Borenius, Tancred: British School at Rome: the Picture Gallery of Andrea Vendramin, London 1923

Boskovits 1985

Boskovits, Miklós (Hrsg.): The Martello Collection. Paintings, Drawings and Miniatures from the XIV th to the XVIII th Centuries, Florenz 1985

Boskovits 1992

Boskovits, Miklós (Hrsg.): The Martello Collection. Further Paintings, Drawings and Miniatures, 13 th-18 th century, Florenz 1992

Bourne 1998

Bourne, Molly: Out from the shadow of Isabella: The Artistic Patronage of Francesco II Gonzaga, Fourth Marquis of Mantua (1484-1519), Ph.D dissertation, Harvard University 1998

Bourne 1999

Bourne, Molly: Francesco II Gonzaga and Maps as Palace Decoration in Renaissance Mantua, *Imago Mundi. The International Journal for the History of Cartography* 51, 1999, 51-82

Bourne 2001

Bourne, Molly: Renaissance Husbands and Wives as Patrons of Art: The Camerini of Isabella d'Este and Francesco Gonzaga. In: Sheryl E. Reiss and David G. Wilkins (Hrsg.): *Beyond Isabella. Secular Women Patrons of Art in Renaissance Italy*, Kirksville 200, 93-123

Bourne 2006

Bourne, Molly: Francesco Gonzaga, condottiero e committente d'arte. In: Mauro Lucco (Hrsg.): *Mantegna a Mantova 1460-1506*, Milano 2006, 19-25

Bourne 2008

Bourne, Molly: Francesco II Gonzaga: the soldier-prince as patron 138, Roma 2008

Boyer D'Argen 1905

Boyer D'Argen, Charles: L'appartement Borgia au Vatican, *Les Arts*, IV 46, 1905, 1-17

Bozzetti 1989

Bozzetti, Cesare: Veronica Gambara e la poesia del suo tempo nell'Italia settentrionale: (atti del Convegno Brescia-Correggio, 17-19 ottobre 1985), Firenze 1989

Braghirolli 1872

Braghirolli, Willemo: Alcuni documenti inediti relativi a Andrea Mantegna, *Giornale di Erudizione Artistica*, 1, 1872, 194- 207.

Braglia 2014

Braglia, Riccardo: La grotta delle meraviglie. Ol collezionismo di Isabella d'Este Gonzaga, Mantova 2014

Brisighella 1991

Brisighella, Carlo: Descrizione delle pitture e sculture della città di Ferrara, Ferrara 1991

Brown 1987

Brown, Beverly Louise: On the Camerino. In: Görel Cavalli-Björkman (Hrsg.): Papers given at a symposium in Nationalmuseum, Stockholm, March 18-19, 1987 (Stockholm 1987) 43-56

Brown 2011

Brown, Beverley Louise: Die Bildniskunst an den Höfen Italiens. In: Keith Christiansen und Stefan Weppelmann (Hrsg.): Gesichter der Renaissance. Meisterwerke italienischer Portrait-Kunst [Ausstellungskatalog Gemäldegalerie -Staatliche Museen zu Berlin und das Metropolitan Museum of Art, New York (28.05.2011-18.03.2012), München 2011, 26-47

Brown 1966

Brown, Clifford M.: Lorenzo Costa, Diss., Columbia 1966

Brown 1969

Brown, Clifford M.: Comus Dieu des Fêtes. Allegories de Mantegna et de Costa pour le Studiolo de Isabella d'Este Gonzaga, Revue du Louvre 19, I, 1969, 31-38

Brown 1973

Brown, Clifford M.: Gleanings from the Gonzaga Documents in Mantua - Gian Cristoforo Romano and Andrea Mantegna, Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz, 17, 1, 1973, 153-159

Brown 1976

Brown, Clifford M.: „Lo insaciabile desiderio nostro de cose antiche“: New documents on Isabella D'Este's collection of antiquities. In: C.H. Clough (Hrsg.): Cultural Aspects of the Italian Renaissance. Essays in Honour of Paul Oskar Kristeller, Manchester 1976, 324-53

Brown 1977

Brown, Clifford M.: The Grotta of Isabella d'Este, Gazette des Beaux Arts 89, 1977, 156-171

Brown 1980

Brown, Clifford M.: The Triumphs of Caesar of Andrea Mantegana and Francesco II. Gonzaga's Supposed Trip to Germany in 1486, Atti e memorie della Accademia Virgiliana di Mantova 48, 1980, 111-116

Brown 1982

Brown, Clifford M.: Isabella d' Este and Lorenzo da Pavia. Documents for the History of Art and Culture in renaissance mantua, Genf 1982

Brown 1984

Brown, Clifford M.: The "Camera del Mapamondo et del Caiero" in the Palazzo di San Sebastiano in Mantua. A fragment of a View of Jerusalem and Vittorio Carpaccio's Letter to Francesco II Gonzaga of 1511, *Journal of Jewish Art* 10, 1984, 32-46

Brown 1985

Brown, Clifford M.: La Grotta di Isabella d'Este: un simbolo di continuità dinastica per i duchi di Mantova, Mantova 1985

Brown 1989/1990

Brown, Clifford M.: Tullio Lombardo and Mantua. An inlaid Marble Pavement for Isabella d'Este's Grotta and a Marble Portal for the Studiolo, *Arte veneta* 43, 1989/ 1990, 121-130

Brown 1994

Brown, Clifford M.: Isabella d'Estes Augustus und Livia-Kameo und die "Alexander und Olympias"-Kameen in Wien und St. Petersburg. In: Sylvia Ferino-Pagden (Hrsg.): „La Prima Donna del Mondo“ - Isabella d'Este: Fürstin und Mäzenatin der Renaissance, Wien 1994, 289-300

Brown 1997a

Brown, Clifford M.: The Palazzo di San Sebastiano (1506-1512) and the Art Patronage of Francesco II. Gonzaga, Fourth Marquis of Mantua, *Gazette des Beaux Arts* 129, 1997, 131-180

Brown 1997b

Brown, Clifford M.: "Fruste et strache nel fabricare" Isabella d'Este's Apartments in the Croce Vecchia. In: Cesare Mozzarelli; Roberto Oresko; Leandro Ventura (Hrsg.): La Corte di Mantova nell'età di Andrea Mantegna 1450-1550, Mantova 1997, 295-336

Brown 2002

Brown, Clifford M.: Per dare qualche splendore a la gloriosa città di Mantua. Documents for the Antiquarian Collection of Isabella d'Este, Roma 2002

Brown 2005

Brown, Clifford M.: Isabella d'Este in the Ducal Palace in Mantua. An overview of her rooms in the Castello di San Giorgio and the Corte Vecchia, Roma 2005

Brown 2006a

Brown, Clifford M.: I *Trionfi* di Petrarca di Andrea Mantegna tra certezze e ipotesi. In: Rudolfo Signorini (Hrsg.): A casa di Andrea Mantegna. Cultura artistica a Mantova nel Quattrocento, Milano 2006, 282-285

Brown 2006b

Brown, Clifford M.: Appendix II: Digest of the correspondence concerning the paintings commissioned for the Studiolo in the castello (1496-1515). In: Stephen John Campbell (Hrsg.): The cabinet of eros: Renaissance mythological painting and the "Studiolo" of Isabella d'Este, New Haven, Conn. [u.a.] 2006b, 280-301

Brown/Lorenzoni 1996a

Brown, Clifford M./Lorenzoni, Anna Maria: "Concludo che non vidi mai la più bella casa in Italia": the frescoed decorations in Francesco II Gonzaga's suburban villa in the Mantuan countryside at Gonzaga, *Renaissance Quarterly* Bd. 49 (1996) S. 268-302

Brown/Lorenzoni 1996b

Brown, Clifford M./Lorenzoni, Anna Maria: „Concludo che non vidi mai la più bella cosa in Italia“. Prolegomena allo studio delle decorazioni ad affresco della villa suburbana di Francesco II Gonzaga nella campagna mantovana a Gonzaga (1491-1496), *Civiltà Mantovana* 103, 1996, 51-72

Brown 1990

Brown, David Allen: Leonardo and the Ladies with the Ermine and the book, *Artibus et Historiae* 22, 1990, 47-61

Brown 1992

Brown, David Allen: Kat. Nr. 47: Leonardo, Cartone per un ritratto di Isabella d'Este. In: Paolo Parlavecchia (Hrsg.): *Leonardo & Venezia* [Ausstellungskatalog Palazzo Grassi Venezia], Milano 1992, 304

Brown-Grant 1999

Brown-Grant, Rosalind: *Christine de Pizan and the moral defence of women: reading beyond gender*, Cambridge 1999

Brückner 1994

Brückner, Wolfgang: Koralle. In: Günter Bandmann, Engelbert Kirschbaum, Wolfgang Braunfels (Hrsg.): *LCI, Freiburg 1994*, Sp. 556

Bruni/Zancani 1992

Bruni, Roberto L./Zancani, Diego: *Antonio Cornazzano. La tradizione testuale*, Ferrara 1992

Bruschi 2002

Bruschi, Arnaldo (Hrsg.): *Storia dell'architettura italiana: il primo cinquecento*, Milano 2002

Buck 1994

Buck, August: „De ottima madre di famiglia“ in L.B. Albertis *Libri della Famiglia*. In: Gerhard Schmidt (Hrsg.): *Die Frau in der Renaissance*, Wiesbaden 1994, 9-19

Bulgari 1974

Bulgari, Costantino G.: *Argentieri, gemmari e orafi d'Italia Argentieri, gemmai e orafi d'Italia* Bd. IV: Emilia, Roma 1974

Bull 1987

Bull, David: The restoration of Bellini's -Titian's Feast of the Gods. In: Görel Cavalli-Björkman (Hrsg.): *Bacchanals given at a symposium in Nationalmuseum, Stockholm, March 18-19, 1987*, Stockholm 1987, 9-24.

Bull 1990

Bull, David: Conservation, treatment and Interpretation. In: David Bull, Joyce Plesters (Hrsg.): „The feast of gods“: Conservation, Examination, and Interpretation, Washington 1990, 21-50

Burckhardt ¹⁹⁸²1997

Burckhardt, Jacob: Die Kultur der Renaissance in Italien, Wien ¹⁹⁸²1997 [Erstdruck 1880]

Burckhardt 2000

Burckhardt, Jacob: Die Baukunst der Renaissance in Italien: nach der Erstausgabe der „Geschichte der Renaissance in Italien“. Kritische Gesamtausgabe, Werke, Bd. 5, München/ Basel 2000

Butterfield 1997

Butterfield, Andrew: The sculptures of Andrea del Verrocchio, New Haven [u.a.] 1997

Camesasca 1994

Camesasca, Ettore: Raffaello Sanzio - Gli scritti: lettere, firme, sonetti. saggi tecnici e teorici, Milano 1994

Campbell 1990

Campbell, Lorne: Renaissance portraits: European portrait-painting in the 14th, 15th and 16th centuries, New Haven [u.a.] 1990

Campbell 1997

Campbell, J. Stephen: Cosmè Tura of Ferrara: style, politics, and the renaissance city, 1450-1495, New Haven [u.a.] 1997

Campbell 2002

Campbell, J. Stephen: Catalogue of the Exhibition. In: J. Stephen Campbell (Hrsg.): Cosmè Tura. Painting and Design in Renaissance Ferrara. [Ausstellungskatalog Isabella Stewart Gardner Museum, 30. Januar bis 12. Mai 2002], Boston 2002, 187-268

Campbell 2004

Campbell, J. Stephen: Mantegna's Triumph: The Cultural Politics of Imitation „all'antica“ at the Court of Mantua 1490-1530. In: Stephen J. Campbell (Hrsg.): Artists at Court. Image-Making and Identity 1300-1550, Boston 2004, 91-105

Campbell 2006

Campbell, Stephen John: The cabinet of eros: Renaissance mythological painting and the "Studiolo" of Isabella d'Este, New Haven, Conn. [u.a.] 2006

Canetta 1883

Canetta, Carlo: Le „sposalizie“ di Casa Sforza con casa d'Aragona Archivio Storico Lombardo X, 1883, 769

Canuti 1931

Canuti, Fiorenzo: Il Perugino, 2 Bde., Siena 1931

Cartwright 1910

Cartwright, Julia: Beatrice d'Este. Duchess of Milan 1475-1497. A study of the Renaissance, London, New York 1910

Cartwright 1923

Cartwright, Julia: Isabella d'Este, Marchioness of Mantua, 1474-1539: A Study of the Renaissance, New York 1923

Castagno 1962

Castagno, Gina: L'autografo del Libro de Natura de amore di M. E, *Lingua nostra* XXIII, 1962, 74-77

Catalano 1929

Catalano, Michele: Lucrezia Borgia in sposa ad Alfonso d'Este, il Diamante, 1929, febbraio, 11-14

Catalano 1930

Catalano, Michele: Vita di Ludovico Ariosto: Ricostruita su nuovi documenti, Vol. I, Genf 1930

Cattoi 2004

Cattoi, Domizio: Kat. Nr. 110: Gian Francesco Maineri, Lucrezia Bruto e Collatino. In: Jadranka Bentini (Hrsg.): *Gli Este a Ferrara - una corte nel Rinascimento* [Ausstellungskatalog, Castello di Ferrara, 14 marzo - 13 giugno 2004], Cinisello Balsamo, Milano 2004, 347

Cavalcaselle/Crowe 1877

Cavalcaselle, Giovan Battista; Crowe, Joseph Archer: Tiziano, la sua vita e i suoi tempi 2 Bde, Firenze 1877

Cavelli Björkmann 1987

Cavelli Björkmann, Görel: Camerino d'Alabastro: A Renaissance Room in Ferrara. In: Görel Cavelli-Björkmann (Hrsg.): *Bacchanals by Titian and Rubens. Papers given at the Symposium in Nationalmuseum, Stockholm March 18-19, 1987*, (Nationalmusei Skriftserie, Vol. 10), Nationalmuseum Stockholm, Stockholm 1987, 69-90

Cavicchioli 2002

Cavicchioli, Sonia: *Le metamorfosi di Psiche: l'iconografia della favola di Apuleio*, Venezia 2002

Cavicchioli 2008

Cavicchioli, Sonia: *Nei secoli della magnificenza: committenti e decorazioni d'interni in Emilia nel Cinque e Seicento*, Bologna 2008

Cazzola 1991

Cazzola, Franco: L'orto di Belfiore, la villa, il barco: una capagna per diletto. In: Museo Poldi Pezzoli Alessandra Mottola Molfino (Hrsg.): *Le Muse e il Principe. Arte di Corte nel Rinascimento Padano*, [Ausstellungskatalog: Milano, 20 settembre - 1 dicembre 1991] 2 Bde, Milano 1991, 203-222

Ceccarelli 2004

Ceccarelli, Francesco: L'addizione erculea. In: Jadranka Bentini (Hrsg.): Gli Este a Ferrara. Una corte nel Rinascimento. [Ausstellungskatalog 14. März -13 Juni 2004, Castello di Ferrara], Ferrara 2004, 78-79

Cerati 1993

Cerati, Carla: I trionfi di Cesare di Andrea Mantegna e il Palazzo di S. Sebastiano in Mantova, Mantua 1993

Ceriana 2004

Matteo Ceriana (Hrsg.): Gli Este a Ferrara: Il camerino di alabastro. Antonio Lombardo e l scultura all'antica [Ausstellungskatalog Ferrara 14 marzo- 13 giugno, Castello di Ferrara], Milano 2004

Cerini 1971

Cerini, Alberto: La Cassa di Risparmio per la pittura ferrarese, Ferrara 1971

Cessi 1913

Cessi, Roberto: La cattura del Marchese Francesco Gonzaga di Mantova e le prime trattative per la sua liberazione, Nuovo Archivio Veneto, nuova serie, XXV, 1913, 144-176.

Chambers/Martineau 1981

Chambers, David; Martineau, Jane (Hrsg.): Splendours of the Gonzagas [Ausstellungskatalog Victoria and Albert Museum, 4. November 1981-31 January 1982] London 1981

Chambers 1998

Chambers, David S.: Francesco II. Gonzaga, marquis of Mantua, 'Liberator of Italy'. In: David S. Chambers (Hrsg.): Individuals and Institutions in Renaissance Italy, Aldershot, Brookfield USA 1998, VII, 217-229

Chastel 1964

Chastel, André: Arte e umanesimo a Firenze al tempo di Lorenzo il Magnifico, Torino 1964

Chastel 1984

Chastel, André: Signum Hapocraticum. In: Maurizio Calvesi (Hrsg.): Studi in onore di Giulio Argan, Bd. I, (Roma 1984) 147-153

Chemello 1997

Chemello, Adriana: Weibliche Freiheit und venezianische Freiheit. Moderata Fonte und die Traktatliteratur über Frauen im 16. Jahrhundert., Querelles Jahrbuch: Die europäischen Querelles des Femmes. Geschlechterdebatten seit dem 15. Jahrhundert. 2, 1997, 239-268

Chiappini 1991

Chiappini, Alessandra: La biblioteca dello studiolo. In: Alessandra Mottola Molino; Mauro Natale (Hrsg.): [Ausstellungskatalog Museo Poldi Pezzoli: Milano (20 settembre - 1 dicembre 1991), Le Muse e il Principe. Arte di Corte nel Rinascimento Padano], 2 Bde, Milano 1991, 155-164

Chiappini 1956

Chiappini, Luciano: Eleonora d'Aragona prima duchessa di Ferrara, Rovigo 1956

Chiappini 2001

Chiappini, Luciano: Gli Estensi. Mille anni di Storia, Ferrara 2001

Christiansen 1992

Christiansen, Keith: Paintings in Grisaille, 394-416; Kat. Nr. 129: Andrea Mantegna Judith with the Head of Holofernes, 403-405; Kat. Nr. 130: Judgment of Salomon, 405-407; Kat. Nr. 131: David with the head of Goliath, 407; Kat. Nr. 132: Sacrifice of Isaac, 407-408; Kat. Nr. 133: Judith with the head of Holofernes; 411; Kat. Nr. 134: Dido, 411-413; Kat. Nr. 136: Pallas expelling the Vices from the Garden of Virtue, 427-430, Kat. Nr. 140, 435-436: After Andrea Mantegna Judith with the Head of Holofernes; The Studiolo of Isabella d'Este and the late Themes, 418-426. In: Jane Martineau (Hrsg.): Andrea Mantegna [Ausstellungskatalog London, New York 1992]

Christiansen 2000

Christiansen, Keith: Dosso Dossi's Aeneas frieze for Alfonso d'Este's Camerino, Apollo 2000, 36-45

Christiansen 2011

Christiansen, Keith: Kat. Nr. 83: Cosmè Tura: Eleonora von Aragon, Herzogin von Ferrara: Widmungsminiatur in Antonio da Cornazzanos *Del modo di regare et di regere et di regnare*. In: Keith Christiansen, Patricia Rubin (Hrsg.): Gesichter der Renaissance. Meisterwerke Italienischer Portrait-Kunst", 225-227 und Kat. Nr. 79: Cosmè Tura, Portrait eines jungen Mannes, 218-220. In: [Ausstellungskatalog Bode-Museum Berlin 25.8.2011 - 20.11.2011; Metropolitan Museum of Art, New York 19.12.2011 - 18.3.2012], München 2012,

Christiansen/Weppelmann 2011

Christiansen, Keith; Weppelmann, Stefan (Hrsg.): Gesichter der Renaissance. Meisterwerke italienischer Portrait-Kunst [Ausstellungskatalog Gemäldegalerie -Staatliche Museen zu Berlin und das Metropolitan Museum of Art, New York (28.05.2011-18.03.2012)], München 2011

Ciammitti 1998

Ciammitti, Luisa: Dosso as a storyteller: Reflections on his Mythological Paintings. In: Stevon F. Ostrow und Alvatore Settis Luisa Ciammitti (Hrsg.): Dosso's Fate: Painting and Court Culture in Renaissance Italy, Los Angeles 1998, 83-112

Cian 1887

Cian, Vittorio: Pietro Bembo e Isabella d'Este Gonzaga. Note e documenti, Giornale storico della letteratura italiana 9, 81, 1887, 81-136

Cieri Via/Calandra 1992

Cieri Via, Claudia; Calandra, Elena (Hrsg.): I tarocchi detti del Mantegna, Pavia 1992

Cittadella¹⁸⁶⁴1961

Cittadella, Cesare: Notizie relative a Ferrara per la maggiore parte inedite, Bologna ¹⁸⁶⁴1961

Cleary 1999

Cleary, Richard L.: The place royale and urban design in the ancien régime, New York 1999

Clough 1969

Clough, Cecil H.: Pietro Bembo's Gli Asolani of 1505, MLN-The Italian Issue, Jan., 1969, Vol. 84, No. 1, 1969, 16-45

Cole Ahl 1995

Cole Ahl, Diane (Hrsg.): Leonardo da Vinci's Sforza Monument Horse. The Art and the Engineering, London 1995

Coliva 1998

Coliva, Anna: Dossos work in teh Galleria Borghese, : new documentary, iconographical and technical information. In: Dosso Dossi: pittore di corte a Ferrara nel Rinascimento [Ausstellungskatalog: Civiche Gallerie d'Arte Moderna e Contemporanea di Ferrara, 26 Settembre - 14 Dicembre 1998; The Metropolitan Museum of Art di New York, 14 gennaio - 28 marzo 1999; The J. Paul Getty Museum di Los Angeles, 27 aprile - 11 luglio 1999], Ferrara 1998, 72-80.

Coliva 2008

Coliva, Anna (Hrsg.): Correggio e l'Antico: [Ausstellungskatalog Roma, Galleria Borghese, 22 maggio - 14 settembre 2008], Milano 2008

Conradi 1997

Conradi, Katja: Malerei am Hofe der Este: Cosmè Tura, Francesco del Cossa, Ercole de' Roberti 110, Studien zur Kunstgeschichte ; 110, Hildesheim [u.a.] 1997

Conti 2003

Conti, Pier Maria: Tertiariet, LMA, VIII, 2003, Sp.556-559

Cooper 1988

Cooper, Jean C.: Illustriertes Lexikon der traditionellen Symbole, Wiesbaden 1988

Corradini 1997

Corradini, Elena: "Effingere vultus": Le prime medaglie degli estensi. In: Roberta Iotti (Hrsg.): Gli Estensi. La corte di Ferrara [Ausstellungskatalog Biblioteca Estense Universitaria di Modena, 12 dicembre 1997 - 31 marzo 1998], Modena 1997, 357-377

Corradini 1998

Corradini, Elena: Medallic Portraits of the Este: effigies ad vivum expressae. In: Niklas Mann, Luke Syson (Hrsg.): The image of the individual: Portraits in the Renaissance, London 1998, 22-39

Cott 1951

Cott, Perry Blythe (Hrsg.): Renaissance bronzes: statuettes, reliefs and plaquettes, medals and coins from the Kress Collection [acquired by the Samuel H. Kress Foundation 1945 - 1951], Washington 1951

Covi 1995

Covi, Dario A.: The Italian Renaissance and the Equestrian Monument. In: Diane Cole Ahl (Hrsg.): Leonardo da Vinci's Sforza Monument Horse. The Art and the Engineering, London 1995, 40-56

Cox 2009

Cox, Virginia: Gender and Eloquence in Ercole de Roberti's Portia and Brutus., Renaissance Quarterly LXII, Nr. 1, 2009, 61-101.

Cropper 1976

Cropper, Elisabeth: On Beautiful Women, Parmigianino, Petrarchismo, and the Vernacular Style, The Art Bulletin 58, Nr. 3, 1976, 374-394

d'Ancona 1905

d'Ancona, Paolo: Gli Affreschi del Castello di Manta ne Saluzzese, l'Arte, 1905, 94-106; 183-198.

De Blasiis 1900

De Blasiis, Giuseppe: Immagini di uomini famosi, Napoli Nobilissima, 1900, 65-67

De Grummond 1974

De Grummond, Nancy: The real Gonzaga Cameo, American Journal of Archeology 78, 1974, 427-429

De Castris 1997

Leone de Castris, Pierluigi (Hrsg.): Quattrocento aragonese: la pittura a Napoli al tempo di Alfonso e Ferrante d'Aragona; [Napoli, Castel Nuovo, 18 settembre - 18 novembre 1997], Napoli 1997

De Hevesy 1939

De Hevesy, André: Bartolomeo Veneto et les portraits de Lucretia Borgia, The Art Quarterly II, 1939, 233-245

De Marchi 2008

De Marchi, Andrea G. (Hrsg.): Il Palazzo Doria Pamphilj al Corso e le sue collezioni, Firenze 2008

De Maria 1899

De Maria, Ugo: La favola di amore e Psyche nella letteratura e nell'arte italiana, Bologna 1899

De Nicolò Salmazo 2004

De Nicolò Salmazo, Alberta: Andrea Mantegna, Ginerva 2004

De Roo 1924

De Roo, Peter: Material for a History of Pope Alexander VI, his Relatives and his Time, III, Brügge 1924

De Seta 1990

De Seta, Cesare: L'immagine di Napoli dalla Tavola Strozzi a E.G. Papworth. In: Luisa Ambrosio (Hrsg.): All'Ombra del Vesuvio. Napoli nella veduta europea dal Quattrocento all'Ottocento [Ausstellungskatalog Napoli, Castel Sant'Elmo 12 maggio-29 luglio 1990], Napoli 1990, 27-44

De Angelis 1961

DeAngelis, Pietro: L' architetto e gli affreschi di Santo Spirito in Saxia, 21, Collana di studi storici sull'Ospedale di Santo Spirito in Saxia e sugli ospedali romani, Roma 1961

De Angelis 1962

DeAngelis, Pietro: L'ospedale di Santo Spirito in Saxia, Bd. II: Dal 1301 al 1500, 23, Roma 1962

Del Badia ¹⁹⁰²1978

Del Badia, Iodoco: Miscellanea fiorentina di erudizione e storia, Firenze ¹⁹⁰²1978

Del Torre Scheuch 2008

Del Torre Scheuch, Francesca: Kat. Nr. III.30: Antonio Allegri, detto il Correggio: Giove e Io, 319-320; Kat. Nr. III.31: Antonio Allegri, detto il Correggio: Il rapimento di Ganimede, 320-321. In: Lucia Fornari Schianchi (Hrsg.): Correggio, Milano 2008.

Desmond 1994

Desmond, Marilynn R.: Reading Dido: gender, textuality, and the medieval Aeneid, Minneapolis, Minn. [u.a.] 1994

Di Giampaolo/Muzzi 1993

Di Giampaolo, Mario; Muzzi, Andrea: Correggio: catalogo completo dei dipinti, Firenze 1993

Di Francesco 1991

DiFrancesco, Carla: il restauro dei prospetti a Diamanti: un problema di metodo. In: Dies. (Hrsg.): Palazzo dei Diamanti: contributi per il restauro, Padova 1991, 33-49

Di Francesco/Mingozzi 1992

Di Francesco, Carla; Mingozzi, Paola: Palazzo da Castello -Prosperi-Sacрати. In: Carlo Bassi, Marico Peron, Giacomo Savioli (Hrsg.): Ferrara 1492-1992. La Strada degli Angeli e il suo Quadrivio. Utopia disegno e storia urbana (Ferrara / Roma 1992) 149-154

Di Francesco/Previati 1992

Di Francesco, Carla; Previati, Miranda: Palazzo Turchi di Bagno. In: Carlo Bassi, Marico Peron, Giacomo Savioli (Hrsg.): Ferrara 1492-1992. La Strada degli Angeli e il suo Quadrivio. Utopia disegno e storia urbana (Ferrara/ Roma 1992) 168-169

Dobrowolskij 1989

Nikolai Dobrowolskij (Hrsg.): Ausstellungskatalog Kunsthistorisches Museum Neue Burg, 6.12.1989 - 18.2.1990 Fürstenhöfe der Renaissance - Giulio Romano und die klassische Tradition, Wien 1989

Dolcini 1988

Dolcini, Loretta Donatello e il restauro della Giuditta:[Ausstellungskatalog Firenze, Palazzo Vecchio, Sala dei Gigli, 15 maggio - 31 ottobre 1988], Firenze 1988

Donato 1985

Donato, Maria Monica: Gli eroi romani tra storia ed „exemplum“. I primi cicli umanistici di Uomini Famosi. In: Salvatore Settis (Hrsg.): Memoria dell'antico nell'arte italiana, Torino 1985, 95-152.

D'Onofrio 1964

D'Onofrio, Cesare: Inventario dei Dipinti del Cardinal Pietro Aldobrandini compilato da G.B. Agucchi nel 1603, Rivista Romana di Cultura 8 VIII, 1964, 15-20, 158-162, 202-211.

Draper 1985

Draper, James David: Liechtenstein: the princely collection [Ausstellungskatalog New York Metropolitan Museum of Art], New York 1985

Draper 2004

Draper, James David: Kat. Nr. 20: Antonio Lombardo, Rilievo con iscrizione e due aquile che reggono una ghirlanda. In: Matteo Ceriana (Hrsg.): Gli Este a Ferrara: Il camerino di alabastro. Antonio Lombardo e la scultura all'antica[Ausstellungskatalog Ferrara 14 marzo- 13 giugno, Castello di Ferrara], Milano 2004, 179

Dreher 2003

Dreher, Martin (Hrsg.): Das antike Asyl: kultische Grundlagen, rechtliche Ausgestaltung und politische Funktion, Köln [u.a.] 2003

Eidelberg/Rowlands 1994

Eidelberg, Martin/Rowlands, Elliot W.: The Dispersal of the last Duke of Mantua's Paintings, Gazette des Beaux Arts 123, 1994, 207-287

Einem 1967

Einem, Herbert von: Vortrag 1964 auf dem Internationalen Kongress für Kunstgeschichte in Bonn, Akten Berlin 1967, I, 5, 1967

Ekserdjian 1997

Ekserdjian, David: Correggio, New Haven [u.a.] 1997

Ekserdjian 2008

Ekserdjian, David: Allegoria della Virtù (recto e verso), Kat. Nr. 45, 166 -167 und Allegoria della Virtù, Kat. 46, 168. In: Anna Coliva (Hrsg.): Correggio e l'Antico [Ausstellungskatalog Roma, Galleria Borghese, 22 maggio - 14 settembre 2008], Milano 2008

Elam 1981

Elam, Caroline: Kat. Nr. 114: An allegory painted for Isabella d'Este's studiolo. In: Chambers, David; Martineau, Jane (Hrsg.): Splendours of the Gonzaga, London 1981, 165-166

Elam 1994

Elam, Caroline: Lorenzo's Architectural and urban policies. In: Gian Carlo Garfagnini (Hrsg.): Lorenzo il Magnifico e il suo mondo [convegno internazionale di studi, Firenze, 9-13 giugno 1992], Firenze 1994, 357-384

Elias 1969

Elias, Norbert: Die höfische Gesellschaft : Untersuchungen zur Soziologie des Königtums und der höfischen Aristokratie mit einer Einleitung: Soziologie und Geschichtswissenschaft 54, Soziologische Texte, Neuwied/ Berlin 1969

Emiliani 1991

Andrea Emiliani (Hrsg.): Ausstellungskatalog Prag: Od Correggia ke Crespimu: malířství 16. - 18. století v Emilii a Romagni /Da Correggio a Crespì. Pittura dal Cinquecento al settecento in Emilia Romagna [Ausstellungskatalog Praga, Galleria Nazionale, 10 gennaio - 24 febbraio 1991], Bologna 1991

Emmens 1969

Emmens, J. A.: De schildernde Iupiter van Dosso Dossi, Miscellanea: I. Q. van Regteren Altena. 16/V, 1969, 52-54

Fabianski 2008

Fabianski, Marcin: Sui dipinti mitologici di Antonio Allegri. In: Luciana Fornari Schianchi (Hrsg.): Correggio, Milano 2008, 239-343

Fage 1993

Gilles Fage (Hrsg.), Le siècle de Titien: l'âge d'or de la peinture à Venise [Ausstellungskatalog Grand Palais 9 mars - 14 juin 1993], Paris 1993

Fahy 1956

Fahy, Conor: Three early Renaissance Treaties on women, Italian Studies 11, 1956, 30-55

Faietti 1995

Faietti, Marzia: Influssi nordici in alcuni artisti emilian e romagnoli. In: Vera Fortunati (Hrsg.): La pittura in Emilia e Romagna: Il Cinquecento, Milano 1994, 9-47

Faoro 1996

Faoro, Andrea: Quadri da stimarsi: documenti per una storia del collezionismo d'arte a Ferrara nel Settecento, Ferrara 1996

Farinella 2007

Farinella, Vincenzo: Dipingere Frarfalle. Giove, Mercurio e la Virtù di Dosso Dossi: Un elogio dell'otium e della pittura per Alfonso I d'Este, Firenze 2007

Farinelli Toselli 2003

Farinelli Toselli, Alessandra (Hrsg.): Lucrezia Borgia a Ferrara. Testimonianze libraie e documentarie di un mito, Ferrara 2003

Fehl 1974

Fehl, Philipp: The Worship of Bacchus in Bellini's and Titian's Bacchanals for Alfonso d' Este, *Studies in the history of art* 6, 1974, 37-95

Fehl 1992

Fehl, Phillip P.: *Decorum and Wit: The poetry of venetian painting. Essays in the history of classical tradition*, Wien 1992

Fehl 2003

Fehl, Philipp: Mantegnas "Mutter der Tugenden", *Artibus et Historiae* 24/48, 2003, 29-42

Fenlon 1980

Fenlon, Iain: *Music and patronage in sixteenth-century Mantua* 1, Cambridge 1980

Fenlon 1990

Fenlon, Iain: *Gender and Generation: Patterns of Music Patronage among the Este, 1471-1539*. In: Marianne Pade (Hrsg.): *La Corte di Ferrara e il suo mecenatismo 1441-1598*, [Atti del convegno internazionale Copenhagen maggio 1987], Kopenhagen/ Ferrara 1990, 213-232

Ferino-Pagden 1994

Ferino-Pagden, Sylvia (Hrsg.): *Isabella d'Este. La prima donna del mondo. Fürstin und Mäzenatin der Renaissance*, [Ausstellungskatalog Kunsthistorisches Museum Wien], Wien 1994

Ferino-Pagden 1997

Ferino-Pagden, Sylvia; Attanasio, Agostino (Hrsg.): *Vittoria Colonna Dichterin und Muse Michelangelos*; [Wien, Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie, 25. Februar - 25. Mai 1997], Milano 1997

Ferrari 1989

Ferrari, Virgilio: *L'araldica estense nello sviluppo storico del Dominio ferrarese*, Ferrara 1989

Ferrari-Schiefer 1994

Ferrari-Schiefer, Valeria: François Poullain de la Barre und die Gleichheit der Geschlechter. In: Elisabeth Gössmann (Hrsg.): *Kennt der Geist kein Geschlecht?*, München 1994, 135-175

Ferrari 2008

Ferrari, Alessandra: *Le lettere di Beatrice d'Este I. dal privato al ruolo pubblico*. In: Luisa Giordano (Hrsg.): *Beatrice d'Este: 1475 – 1497*, Pisa 2008, 33-47

Fietze 1994

Fietze, Katharina: *Eine gewisse neue Theologie. Der Dialog der Isotta Nogarola "Über die gleiche oder ungleiche Sünde Evas und Adams" von 1451*. In: Elisabeth Gössmann (Hrsg.): *Kennt der Geist kein Geschlecht?*, München 1994, 76-107

Fini 1983

Leonor Fini (Hrsg.): Frescobaldi e il suo tempo: Nel quarto cenenario della nascita, Ferrara, Palazzo dei Diamanti [Ausstellungskatalog 2. Juli – 30. September], Venezia 1983

Fioravanti Baraldi 1993

Fioravanti Baraldi, Anna Maria: Il Garofalo. Catalogo Generale, Rimini 1993

Fioravanti Baraldi 2002

Fioravanti Baraldi, Anna Maria: Lucrezia Borgia. "La beltà, la virtù, la fama onesta", Ferrara 2002

Fioravanti Baraldi/Giovanucci Vigi/Venturini 1982

Fioravanti Baraldi; Anna Maria; Giovanucci Vigi, B.; Venturini, A.C. (Hrsg.): Le collezioni d'arte della Cassa di Risparmio, Ferrara 1982

Fletcher 1981

Fletcher, Jennifer: Isabella d'Este, Patron and collector. In: Martineau/Chambers, Jean (Hrsg.): Splendours of the Gonzaga:[catalogue; exhibition held 4 November 1981-31 January 1982], London 1981, 51-63

Florescu 1969

Florescu, Florea B. - Pancratz, Arnold: Die Trajanssaeule: Grundfragen und Tafeln Bukarest/Bonn 1969

Folin 2009

Folin, Marco: Le residenze di corte e il sistema delle delizie. In: Franco Ceccarelli, Marco Folin (Hrsg.): Delizie Estensi. Architetture di Villa nel Rinascimento italiano ed Europeo, Firenze 2009, 79-135

Fornari Schianchi 2008

Fornari Schianchi, Lucia (Hrsg.): Correggio, Milano 2008

Fortini Brown 1988

Fortini Brown, Patricia: Venetian Narrative Painting in teh Age of Carpaccio. New Haven, London 1988

Foville 1908

Foville, Jean de: Les Médailleurs „A L'Amour Captif“, Gazette des Beaux Arts 39, 1908, 385-393

Franceschini 1995

Franceschini, Adriano: Dosso Dossi, Benvenuto da Garofalo e il polittico Costabili di Ferrara, Paragone 543-45 (Mai-Juli), 1995, 110-115

Frankfurter 1931

Frankfurter, Alfred M.: Tirthy-five Portraits from American Collection, Art News 33, 1931, 3-70

Franklin 2006

Franklin, Margaret: Boccaccio's heroines: power and virtue in Renaissance society, *Women and gender in the early modern world*, Aldershot [u.a.] 2006

Fraser Jenkins 1970

Fraser Jenkins, A. D.: Cosimo de' Medici's Patronage of Architecture and the Theory of Magnificence, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 33, 1970, 162-170

Fredericksen/Zeri 1972

Fredericksen, Burton B./Zeri, Federico: *Census of pre-nineteenth-century Italian paintings in North American Public Collections*, Cambridge, Mass. 1972

Freedberg 1971

Freedberg, Sydney J.: *Painting in Italy, 1500 - 1600*, Harmondsworth 1971

Friedlaender 1866

Friedlaender: Eine Schaumünze der Lucrezia Borgia von Filippino Lippi, *Berliner Blätter für Münz, Siegel und Wappenkunde* 3, 1866, 202-207

Friedlaender 1915

Friedlaender, Max J.: Gemäldegalerie. Ein neu erworbenes Madonnenbild im Kaiser-Friedrich-Museum, *Staatliche Museen zu Berlin - Preußischer Kulturbesitz* 9, 1915, 1-4, Sp. 177-183

Friedlaender 1955

Friedlaender, Walter: *Caravaggio studies*, Princeton, NJ 1955

Frizzoni 1896

Frizzoni, Gustav: La galéry Layard, *Gazette des Beaux Arts* 138, 1896, 455-476

Frommel 2008

Frommel, Sabine (Hrsg.): *Il mecenatismo di Caterina de' Medici: poesia, feste, musica, pittura, scultura, architettura. Studi e ricerche/ Kunsthistorisches Institut in Florenz Max Planck Institut, Venezia 2008*

Fry 1921

Fry, Roger: Pictures at the Burlington Fine Arts Club, *Burlington Magazine* 38, 1921, 131-138

Fumagalli 1988

Fumagalli, Edoardo: Matteo Maria Boiardo, volgarizzatore dell' Asino d'oro: contributo allo studio della fortuna di Apuleio nell'Umanesimo, Padova 1988

Furlan 2006

Furlan, Italo: Gian Cristoforo Ganti, detto Gian Cristoforo Romano. In: Vittorio Sgarbi (Hrsg.): *La scultura al tempo di Andrea Mantegna [Ausstellungskatalog, Mantova, Castello San Giorgio/ Palazzo San Sebastiano 16 settembre 2006 - 14 gennaio 2007]*, 138

Fusco/Corti 2006

Fusco, Laurie S.; Corti, Gino: Lorenzo de' Medici: collector and antiquarian, Cambridge 2006

Gallico 1961

Gallico, Claudio: Un libro di poesie per musica dell'epoca di Isabella d'Este, Mantova 1961

Gallico 1994

Gallico, Claudio: Die Musikkultur in Mantua um 1500. In: Sylvia Ferino-Pagden (Hrsg.): „La prima donna del mondo“. Isabella d'Este Fürstin und Mäzenatin der Renaissance, Wien 1994 429-432

Gallo 1943

Gallo, Rodolfo: Le mappe geografiche del Palazzo Ducale di Venezia, Archivio Veneto 32, 1943, 47-113

Gamauf 1999

Gamauf, Richard: Ad statum licet confugere: Untersuchungen zum Asylrecht im römischen Prinzipat, Frankfurt am Main/Berlin/Bern/ Wien 1999

Gamauf 2003

Gamauf, Richard: Ad statuas confugere in der frühen römischen Kaiserzeit. In: Martin Dreher (Hrsg.): Das Antike Asyl. Kultische Grundlagen, rechtliche Ausgestaltung und politische Funktion, Köln /Weimar /Wien 2003, 177-202

Gams 1979

Gams, Helmut: Artemisa. In: Georg Wissowa Wissowa, August Pauly, Wilhelm Kroll (Hrsg.): KIP, Pauly's Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft, Stuttgart 1979, Sp. 625

Gardner 1904

Gardner, Edmund Garrat: Dukes & Poets in Ferrara: A Study in the Poetry, Religion, Politics of the Fifteenth and Early Sixteenth Centuries, London 1904

Garfagnini 1994

Gian Carlo Garfagnini (Hrsg.): Lorenzo il Magnifico e il suo mondo [convegno internazionale di studi, Firenze, 9-13 giugno 1992], Firenze 1994

Gasperotto 2006

Gasperotto, Davide: Kat. Nr. 1.18: Medaglia del marchese Francesco II Gonzaga. In: Filippo Trevisani (Hrsg.): Andrea Mantegna e i Gonzaga: Rinascimento nel Castello di San Giorgio [Ausstellungskatalog: 16. settembre-14 gennaio 2007], Milano 2006, 147

Gasperotto 2008

Gasperotto, Davide: Kat. Nr. 1.5: Bartolomeo Talpa: Medaglia ritratto del marchese Francesco II Gonzaga. In: Lucia Fornari Schianchi (Hrsg.): Correggio, Milano 2008, 41; 86-87

Gasperotto 2011

Gasperotto, Davide: The Portraits of Antico: „In this, one discerns the perfection of your art“. In: Eleonora Luciano (Hrsg.): Antico. The Golden Age of Renaissance Bronzes [Ausstellungskatalog Nationa Gallery Washington, 06. November 2011 – 29. Juli 2012], Washington 2011, 45-58

Geese 1985

Geese, Uwe: Antike als Programm - Der Statuenhof des Belvedere im Vatikan, 24-50; Kat. Nr. 3: Apoll von Belvedere, 323ff.; Kat. Nr. 22: Herkules und Antheus, 336f. In: Herbert Beck, Peter C. Bol (Hrsg.): Natur und Antike in der Renaissance [Ausstellungskatalog Frankfurt am Main, 5. Dezember 1985 - 2. März 1986, Liebighaus], Frankfurt 1985

Gerola 1928

Gerola, Giuseppe: Trasmigrazioni e vicende dei camerini di Isabella d'Este, Atti e memorie della Accademia Virgiliana di Mantova NF 21, 1928, 253-290

Ghinassi 1962

Ghinassi, Ghino: Giovanni Sabadino degli Arienti. In: Mario Caravale (Hrsg.): DBI, Bd. IV, Roma 1962, 154-156

Ghirardo 2005

Ghirardo, Diane Yvonne: Lucrezia Borgia's palace in Renaissance Ferrara, Journal of the Society of Architectural Historians 64, 4, 2005, 474-497

Ghirardo 2008

Ghirardo, Diane Yvonne: Lucrezia Borgia as Entrepreneur, Renaissance Quarterly Volume 61, Number 1, 2008, 53-91

Gibbons 1968

Gibbons, Felton: Dosso e Battista Dossi: Court Painters at Ferrara, Princeton 1968

Giersen 1959

Giersen, Philip: Ercole d'Este and Leonardo da Vinci's Equestrian Statue of Francesco Sforza, Society for Italian Studies 14, 1959, 40-48

Gilbert 1987

Gilbert, Creighton: Boccaccio Looking at Actual Frescos. In: Gabriel P. Weisenberg, Laurinda S. Dixon (Hrsg.): The Documented Image. Visions in Art History, New York 1987, 225-241

Giordano 2008

Giordano, Luisa (Hrsg.): Beatrice d'Este: 1475 – 1497, Pisa 2008

Giovannoni/Giovetti 1992

Giannino Giovannoni; Paola Giovetti (Hrsg.): Medaglisti nell'età di Mantegna e il Trionfo di Cesare [Ausstellungskatalog Medaglisti nell'Età di Mantegna e il Trionfo di Cesare, Casa del Mantegna, 9 maggio - 7 giugno 1992], Verona [u.a.] 1992

Giovanucci Vigi 1981

Giovanucci Vigi, Berenice: Lucrezia Borgia: ricerca di un'identità. In: Giacomo Bargellesi (Hrsg.): *Cultura figurativa ferrarese tra XV e XVI secolo*, Venedig 1981, 191-223

Giovanucci Vigi 1991

Giovanucci Vigi, Berenice: *Ferrara: chiese, palazzi, musei*, Bologna 1991

Giraud 1968

Giraud, Yves-FA.: *La able de Daphné: Essai sur un type de métamorphose végétale dans la littérature et dans les arts jusqu' à la fin du XVIIe siècle* 92, *Histoire des idées et critique littéraire*, Genf 1968

Giuliano 1994

Giuliano, Antonio: *Novità sul tesoro di Lorenzo il magnifico*. In: Gian Carlo Garfagnini (Hrsg.): *Lorenzo il Magnifico e il suo mondo [convegno internazionale di studi, Firenze, 9-13 giugno 1992]*, Firenze 1994, 319-322

Götzmann 2011

Götzmann, Jutta: *Eleonora von Toledo (1522-1562). Die starke Frau an der Seite des ersten Medici Großherzogs Cosimo I.*. In: Christina Strunck (Hrsg.): *Die Frauen des Hauses Medici. Politik Mäzenatentum, Rollenbilder (1512-1743)*, Petersberg 2011, 41-51

Goffen 1989

Goffen, Rona: *Giovanni Bellini*, New Haven, Conn. [u.a.] 1989

Golzio 1936

Golzio, Vincenzo: *Raffaello nei documenti nelle testimonianze dei contemporanei e nella letteratura de suo secolo*, Città del Vaticano 1936

Gombrich 1983

Gombrich, Ernst H.: *Ideal und Typus in der italienischen Renaissancemalerei: [dVortrag vom 29. März 1982 in Düsseldorf, Gerda-Henkel-Vorlesung, Opladen 1983]*

Goodgal 1978

Goodgal, Dana: *The Camerino of Alfonso d'Este*, *Art History*, 1. giugno, 1978, 162-190

Gould 1975

Gould, Cecile: *The sixteenth-century italian schools. Catalogue National Gallery*, London 1975

Gould 1976

Gould, Cecil: *The paintings of Correggio*, London 1976

Gould 1990

Gould, Cecil: *La virtù mutila – Un Correggio rirjovato*, *FMR Zeitschrift für Kunst und Kultur*, Nr. 81, 1990, 65-72

Gramaccini 1983

Gramaccini, Norberto: Guido Mazzonis Beweinungsgruppen, Städel Jahrbuch NF. Bd. 9, 1983, 7-40.

Gramatzki 2006

Gramatzki, Susanne: Was Frau wissen darf - Bildungskonzepte und Geschlechterentwürfe im Quattro- und Cinquecento. In: Judith Klinger, Susanne Thiemann (Hrsg.): Geschlechtervariationen: Gender-Konzepte im Übergang zur Neuzeit, Postdam 2006, 21-45

Gregorovius 1875

Gregorovius, Ferdinand: Lucrezia Borgia nach Urkunden und Korrespondenzen ihrer eigenen Zeit, Stuttgart 1875

Grierson 1959

Grierson, Philip: Ercole d'Este and Leonardo da Vinci's Equestrian Statue of Francesco Sforza, Italian Studies 14, 1959, 40-49

Gronau 1928

Gronau, Georg: Alfonso d'Este und Tizian. In: Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien NF, Bd.II, 1928, 233-246

Grote 1990

Grote, Andreas: Einführung. In: Andreas Grote (Hrsg.): Makrokosmos in Microcosmo. Die Welt in der Stube. Zur Geschichte des Sammelns 1450-1800, Opladen 1990, 11-17

Grundmann 1965

Grundmann, Herbert: Die Grundzüge der mittelalterlichen Geschichtsanschauung im Mittelalter. In: Walter Lammers (Hrsg.): Geschichtsdenken und Geschichtsbild im Mittelalter, Darmstadt 1965, 418-429

Gruyer 1888

Gruyer, Gustave: Les Livres à gravures sur bois publiés à Ferrare, Gazette des Beaux Arts 38, 1888, 89-102; 339-348; 416-432

Gruyer 1897

Gruyer, Gustave: L'art ferrarais à l'époque des princes d'Este, 2 Bde, Paris 1897

Guerrini 2002

Guerrini, Roberto: Dai cicli di *Uomini Famosi* alla *Biografia dipinta*. Traduzione latine delle *Vite* di Plutarco ed iconografia degli eroi nella pittura murale del Rinascimento. In: Roberto Guerrini, Marilena Caciorgna, Cecilia Filippini (Hrsg.): Biografia dipinta: Plutarco e l'arte del Rinascimento; 1400 – 1550, La Spezia 2002, 3-78

Günther 2001

Günther, Hubertus: Amor und Psyche. Raffaels Freskenzyklus in der Gartenloggia der Villa des Agostino Chigi und die Fable von Amor und Psyche in der Malerei der italienischen Renaissance, *Artibus et Historiae* 44, 2001, 149-166

Guldan 1966

Guldan, Ernst Eva und Maria eine Antithese als Bildmotiv, Graz 1966

Gulinelli 1987

Gulinelli, Maria Teresa: Collezione di Vittorio Emanuele III. Zecca di ferrara. Età comunale ed Estense, Bollettino di Numismatica 3.1, 1987, 49-113

Gulinelli 2002

Gulinelli, Maria Teresa: Kat. Nr. 39: Scuola Mantovana, Medaglia di Alfonso I. e Lucrezia, 196; Kat. Nr. 40: Scuola Mantovano, Medaglia dell'Amorino bendato, 198-199; Kat. Nr. 41 a: Giannatonio Leli da Foligno, Alfonso I di fronte a San Aurelio, 200; Kat. Nr. 41b-c: Lucrezia con il figlio Ercole e il priore degli Olivetani, di fronte a San Aurelio, 202. In: Laureati, Laura: Lucrezia Borgia [Ausstellungskatalog Ferrara, Palazzo Bonacosi, 5 ottobre -15 dicembre 2002], Ferrara 2002

Gundersheimer 1973

Gundersheimer, Werner L.: Ferrara the style of a Renaissance despotism, Princeton, NJ 1973

Gundersheimer 1976

Gundersheimer, Werner L.: The patronage of Ercole d'Este, Journal of Medieval and Renaissance Studies VI, 1976, 1-18

Gundersheimer 1980

Gundersheimer, Werner L.: Bartolomeo Goggio: A Feminist in Renaissance Ferrara, Renaissance Quarterly XXXIII, 1980, 175-200

Gundersheimer 1984

Gundersheimer, Werner L.: Women, Learning, and Power: Eleonora of Aragon and the Court of Ferrara. In: Labalme 1984, 43-65

Gundersheimer 1993

Gundersheimer, Werner L.: Clarity and ambiguity in Renaissance gesture: the case of Borso d'Este., Journal of Medieval and Renaissance Studies XIII, 1993, 1-17

Guthmüller 1994

Guthmüller, Bodo: Nicht länger Schweigen. Moderata Fontes Dialog "Il merito delle donne". In: Paul Gerhard Schmitt (Hrsg.): Die Frau in der Renaissance, Wiesbaden 1994, 157-177

Guzzo 1980

Guzzo, Giovanni: Pene d'Amore, Bollettino d'Arte, serie 6, Anno 65 1980, 45-47

Guzzon 2000

Guzzon, Alberto (Hrsg.): Chiese e monasteri di Ferrara: devozione storia, arte di una città della fede, Ferrara 2000

Habich 1922

Habich, Georg: Die Medaillen der italienischen Renaissance, Stuttgart, Berlin 1922

Hauptli 2000

Hauptli, Bruno W.: Brocadelli, Lucia. In: Friedrich-Wilhelm Bautz †, Traugott Bautz (Hrsg.): Biographisch-bibliographisches Kirchenlexikon, Bd. XXXI, Nordhausen 2000, Sp. 208-215

Halliday 1994

Halliday, A.: The Literary Sources of Mantegna's Triumphs of Caesar, *Annali della Scuola normale superiore di Pisa. Classe di lettere e filosofia Serie III*; XXIV, 1, 1994, 337-396

Hammerstein 1974

Hammerstein, Reinhold: *Diabolus in Musica. Studien zur Iconographie der Musik im Mittelalter*, München 1974

Hanke 2009

Hanke, Eva: *Malerbildhauer der italienischen Renaissance - Von Brunelleschi bis Michelangelo*, (Studien zur internationalen Architektur- und Kunstgeschichte; Bd. 74), Petersberg 2009

Hansmann 1993

Hansmann, Martina: *Andrea Del Castagnos Zyklus der „Uomini famosi“ und „Donne famose“: Geschichtsverständnis und Tugendideal im Florentinischen Frühhumanismus*, *Bonner Studien zur Kunstgeschichte*, Münster 1993

Harrán/Charter

Harrán, Don; Charter, James: *Frottola*. In: *Grove Music Online. Oxford Music Online. Oxford University Press*, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.10313> [letzter Zugriff 5.12.2012]

Hassebrauck 2006

Hassebrauck, Manfred: *Physische Attraktivität*. In: Hans-Werner Bierhoff, Dieter Frey (Hrsg.): *Handbuch der Sozialpsychologie und Kommunikationspsychologie*, Göttingen, Bern, Wien [u.a.] 2006, 219-225

Heintze 1999

Heintze, Horst: *Veronica Gambara (1485-1550)*. In: Irmgard Osols-Wheden (Hrsg.): *Frauen der italienischen Renaissance. Dichterinnen, Malerinnen, Mäzeninnen*, Darmstadt 1999, 19-34

Heißler/Blastenbrei 1990

Heißler, Sabine und Blastenbrei, Peter: *Frauen der italienischen Renaissance. Heilige - Kriegerinnen - Opfer* 13, *Frauen in Geschichte und Gesellschaft*, Pfaffenweiler 1990

Hermann 1909/10

Hermann, Julius Hermann: *Pier Jacopo Alari-Bonacolsi, genannt Antico*, *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien* 28, 1909/10, 201-288

Hermann Fiore 2004

Hermann Fiore, Kristine: Giovanni de' Luteri detto Dosso: Kat. Nr. 149, Alcina, Melissa o Maga Circe. In: Jadranka Bentini (Hrsg.): Gli Este a Ferrara. Una corte nel Rinascimento, Milano 2004, 401-403.

Hermann-Röttgen 1996

Hermann-Röttgen, Marion: Vanozza im 17. Jahrhundert: Die Geliebte Alexanders VI. als barocke Mätresse. In: Marion Hermann-Röttgen (Hrsg.): Die Borgia zwischen Wissenschaft und Kunst. (Ein Kongress in Schwäbisch Hall), Stuttgart 1996, 119-127

Herzig 2008

Herzig, Tamar: Savonarola's Women, Chicago, London 2008

Hickson 2001

Hickson, Sally: Bishop-Elect Ludovico Gonzaga, Ercole d'Este and Isabella d'Este and the Pietre Dure Vases of Lorenzo de Medici. In: Daniele Bini (Hrsg.): La primadonna del Rinascimento (Quaderno di Civiltà Mantovana), Mantua, Modena 2001, 155-165

Hill 1930

Hill, George: A Corpus of Italian Medals of the Renaissance before Cellini, London 1930

Hill 1931

Hill, George Francis: The Gustave Dreyfus Collection: Renaissance Medals, Oxford 1931

Hill/Pollard 1967

Hill, George; Pollard, Graham: Renaissance Medals from the Samuel H. Kress Collection at the National Gallery of Art, London 1967

Hill/Pollard ²1978

Hill, George und Pollard, Graham: Medals of the Renaissance, Oxford ²1978

Hirdt 1981

Hirdt, Willi: Gian Giorgio Trissinos Portrait der Isabella d'Este. Ein Beitrag zur Lukian-Rezeption in Italien, Heidelberg 1981

Holberton 1987

Holberton, Paul: The Choice of Texts for the Camerino Pictures. In: Görel Cavalli-Björkman (Hrsg.): Bacchanals by Titian and Rubens. Papers given at a Symposium in National Museum Stockholm (März 1987), Stockholm 1987, 57-66

Holberton 1990

Holberton, Paul: The Pastorale or Fête champêtre in the Early Sixteenth Century in: Joseph Manca (Hrsg.): Titian 500, Washington 1990, 245-262

Hölscher 1990

Hölscher, Tonio: Concordia, LIMC, V, 1990, Sp. 478–498

Hope 1971

Hope, Charles: The „Camerini d'Alabastro“ of Alfonso d'Este. In: The Burlington Magazine 113, 1971, 641-650; 712-721

Hope 1980

Hope, Charles: Titian, New York, NY [u.a.] 1980

Hope 1985

Hope, Charles: The Chronology of Mantegna's Triumphs. In: Andrew Morrogh, Fiorella Superbi Gioffredi u.a. (Hrsg.): Renaissance Studies in honor of Craig Hugh Smyth, Bd.2, Firenze 1985, 297-316

Hope 1987

Hope, Charles: The Camerino d'Alabastro: A Reconsideration of the Evidence. In: Görel Cavalli-Björkman (Hrsg.): Bacchanals by Titian and Rubens (papers given at a symposium in Nationalmuseum, Stockholm, March 18-19, 1987), Stockholm 1987, 25-42

Hope 1992

Hope, Charles: The Triumphs of Caesar e voci di catalogo. In: Jane Martineau (Hrsg.): Andrea Mantegna (Ausstellungskatalog London, Royal Academy of Arts, 17. Januar - 5. April 1992 und New York, Metropolitan Museum, 9. Mai - 12. Juli 1992), London 1992, 350-371

Hope 2004

Hope, Charles: Cacce e bacchanali nei Camerini d'Este. In: Jadranka Bentini (Hrsg.): Gli Este a Ferrara. Una corte nel Rinascimento [Ausstellungskatalog Castello di Ferrara, 14 marzo - 13 giugno 2004], Milano 2004, 169-172

Hope 2006

Hope, Charles: I Trionfi di Cesare di Andrea Mantegna. Cultura artistica a Mantova nel Quattrocento. In: Rodolfo Signorini (Hrsg.): A casa di Andrea Mantegna (Ausstellungskatalog, Mantua, Casa del Mantegna, 26. Februar - 4. Juni 2006), Mailand 2006, 287-297

Hoppe 2012

Hoppe, Ilaria: Die Räume der Regentin: die Villa Poggio Imperiale zu Florenz, Berlin 2012

Horster 1967

Horster, Joseph: Der Wiener Ptolomäerkameo - Einst am Kölner Dreikönigsschrein. In: Frieda Dettweiler (Hrsg.): Studien zur Buchmalerei und Goldschmiedekunst des Mittelalters. Festschrift Karl Hermann Usener, Marburg 1967, 55-64

Hours 1969

Hours, M.: Etude comparative des radiographies d'œuvres de Costa et de Mantegna fait au Laboratoire de Recherche des Musées de France, Revue du Louvre 19, 1969, 39-42

Howard 2008

Howard, Peter Preaching Magnificence in Renaissance Florence, *Renaissance Quarterly* 61, No. 2, 2008, 325-369

Howe 2005

Howe, Eunice: Art and culture at the Sistine court. Platina's "Life of Sixtus IV" and the frescoes of the Hospital of Santo Spirito, *Città del Vaticano* 2005

Huber/Gössmann 1994

Huber, Mara, Gössmann, Elisabeth: Arcangela Tarabotti: La Semplicità Ingannata. In: Elisabeth Gössmann (Hrsg.): *Kennt der Geist kein Geschlecht?*, München 1994, 109-134

Hughes 1943

Hughes, Merrit Y.: Spencer's Arcasia and the Circe of the Renaissance, *Journal of the History of Ideas* 4 (ottobre 1943), 1943, 381-399

Hughes 1997

Hughes, Graham (Hrsg.): *Renaissance cassoni: masterpieces of early Italian art; painted marriage chests, 1400 – 1550*, Alfriston, Polegate, Sussex 1997

Humfrey 1998a

Humfrey, Peter; Lucco, Mauro (Hrsg.): *Dosso Dossi: pittore di corte a Ferrara nel Rinascimento* [Ausstellungskatalog: Civiche Gallerie d'Arte Moderna e Contemporanea di Ferrara, 26 Settembre - 14 Dicembre 1998; The Metropolitan Museum of Art di New York, 14 gennaio - 28 marzo 1999; The J. Paul Getty Museum di Los Angeles, 27 aprile - 11 luglio 1999], Ferrara 1998

Humfrey 1998b

Humfrey, Peter: Two Moments in Dosso's Career as a Landscape Painter. In: Stevon F. Ostrow, Salvatore Settis, Luisa Ciammitti (Hrsg.): *Dosso's fate: Painting and Court Culture in Renaissance Italy*, Los Angeles 1998, 201-218

Humfrey 2007

Humfrey, Peter (Hrsg.): *Titian: the complete paintings*, Ghent, New York, NY 2007

Hutson 1999

Hutson, Lorna (Hrsg.): *Feminism and Renaissance studies*, Oxford 1999

Iotti 1997

Iotti, Roberta (Hrsg.): *Gli Estensi - La Corte di Ferrara* [accompagna la Mostra Gli Estensi - La Corte di Ferrara, Biblioteca Estense Universitaria di Modena, 12 dicembre 1997 - 31 marzo 1998] Modena 1997

Iotti 2001

Iotti, Roberta: Isabella d'Este. In: Daniele Bini (Hrsg.): *Civiltà Mantovana: Isabella d'Este. La Primadonna del Rinascimento*, Mantova 2001, 9-19

Ishii 1997

Ishii, Motaki: Antonio Lombardo e l'antico: qualche riflessione, *Arte veneta* LI, 1997, 6-19

James 1996

James, Carolyn: Giovanni Sabadino degli Arienti. A literary career, Città del Castello (PG) 1996

Jedding-Gesterling 1988

Jedding-Gesterling, Maria (Hrsg.): Die Frisur. Eine Kulturgeschichte der Haarmode von der Antike bis zur Gegenwart, Hamburg 1988

Jenkins 1947

Jenkins, Marianna: The state portrait: its origin and evolution, New York 1947

Jones 1979

Jones, Mark: The Art of the Medal, London 1979

Jones 1981

Jones, Roger: What Venus did with Mars: Battista Fiera and Mantegna's Parnassus, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 44, 1981, 193-198

Joost-Gaugier 1980

Joost-Gaugier, Christinae L.: Giotto's Hero Cycle in Napels: A prototype of *Donne Illustri* and a Possible Literary Connection, *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 43, 1980, 311-318

Joost-Gaugier 1982

Joost-Gaugier, Christinae L.: Castagno's Humanistic Program at Legnaia and Its Possible Inventor, *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 45, 1982, 274-282

Joost-Gaugier 1985

Joost-Gaugier, Christinae L.: Poggio and Visual Tradition: *Uomini Famosi* in Classical Description, *Artibus et Historiae* 12, 1985, 57-74.

Jordan 1987

Jordan, Constance: Boccaccio's In-Famous Women: Gender and Civic Virtue in the *De mulieribus claris*. In: Carole Levin, Jeanie Watson (Hrsg.): *Ambiguous Realities: Women in the Middle Ages and Renaissance*, Detroit 1987, 25-47

Kaborycha 2008

Kaborycha, Lisa: Expressing a Habsburg Sensibility in the Medici Court: The Grand Duchess Giovanna d'Austria's Patronage and Public Image in Florence. In: Christina Strunck (Hrsg.): *Medici women as cultural mediators (1533 - 1743): le donne di casa Medici e il loro ruolo di mediatrici culturali fra le corti d'Europa* [atti del convegno internazionale, Firenze, ottobre 2008], Cinisello Balsamo 2011, 89-109

Kailuweit 2005

Kailuweit, Thomas: Dido - Didon - Didone: Eine kommentierte Bibliographie zum Dido-Mythos in Literatur und Musik, Frankfurt am Main, Berlin, Bern, Wien [u.a.] 2005

Katz 2000

Katz, Dana E.: Painting and the Politics of Persecution: Representing the Jew in Fifteenth-Century Mantua, *Art History* 23, 4, 2000, 475-495

Kecks 1988

Kecks, Ronald G.: Madonna und Kind: Das häusliche Andachtsbild im Florenz des 15. Jahrhunderts, *Frankfurter Forschungen zur Kunst*, Bd. 15, Berlin 1988

Kelso 1956

Kelso, Ruth: *Doctrine for the Lady of the Renaissance*, Illinois 1956

Kidwell 2004

Kidwell, Carol: Pietro Bembo: lover, linguist, cardinal, Montréal [u.a.] 2004

Kimpel ¹⁹⁷⁴1994

Kimpel, Sabine: Maurelius von Ferrara, *LCI*, Rom, Freiburg, Basel, Wien ¹⁹⁷⁴1994, Sp. 608-609.

King 1990

King, Margaret L.: Die Frau. In: Eugenio Garin (Hrsg.): *Der Mensch der Renaissance*, Frankfurt, New York 1990, 282-340

King 1991

King, Margaret L.: *Women of the Renaissance*, Chicago 1991

Kißling 1965

Kißling, Hans Joachim: Sultan Bâjezîd's II. Beziehungen zu Markgraf Francesco II. von Gonzaga, München 1965

Klauner 1964

Klauner, Friderike: Ein Planetenbild von Dosso Dossi, *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien* 60, 1964, 137-60

Kliemann/Rohlmann 2004

Kliemann, Julian - Rohlmann, Michael: *Wandmalerei in Italien: Die Zeit der Hochrenaissance und des Manierismus, 1510 – 1600*, München 2004

Klinger/Thiemann 2006

Judith Klinger, Susanne Thiemann (Hrsg.): *Geschlechtervariationen: Gender-Konzepte im Übergang zur Neuzeit*, Postdam 2006

Kolsky 1984

Kolsky, Stephen: Images of Isabella d'Este, *Italian Studies*, 39, 1984, 47-62

Kolsky 1989

Kolsky, Stephen: An unnoticed description of Isabella d'Este's Grotta, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 52, 1989, 232-35

Kolsky 1991

Kolsky, Stephen: Mario Equicola: the real courtier, 246, *Travaux d'humanisme et renaissance*, Genève 1991

Kolsky 2005

Kolsky, Stephen: The Ghost of Boccaccio. Writings on Famous Women in Renaissance Italy, *Late Medieval Studies*, 7, Turnhout 2005

Köstler 2003

Köstler, Andreas: *Place Royale: Metamorphosen einer kritischen Form des Absolutismus*, München 2003

Kowalewski 2002

Kowalewski, Barbara: *Frauengestalten im Geschichtswerk des T. Livius*, München, Leipzig 2002

Kristeller 1902

Kristeller, Paul: *Andrea Mantegna*, Berlin, Leipzig 1902

Kryza-Gersch 2008

Kryza-Gersch, Claudia: Kat. Nr. 68: Ercole e Anteo, 236-237; Kat. Nr. 69: Herkules mit der Keule, 238-239. In: Filippo Trevisani (Hrsg.): *Bonacolsi l'Antico. Uno scultore nella Mantova di Andrea Mantegna*, Milano 2008

Labalme 1984

Labalme, Patricia H.: Introduction, *Beyond their sex learned women of the European past*, New York [u.a.] 1984, 1-8.

Landau/Parshall 1994

Landau, David, Parshall, Peter W.: *The Renaissance print: 1470 – 1550*, New Haven [u.a.] 1994

Langdon 2006

Langdon, Gabrielle: *Medici Women: Portraits of Power, Love, and Betrayal in the Court of Duke Cosimo I: Portraits of Power, Love, and Betrayal from the Court of Duke Cosimo I*, Toronto, Buffalo, London 2006

Laureati 2002

Laureati, Laura: *Lucrezia Borgia* [Ausstellungskatalog Ferrara, Palazzo Bonacosi, 5 ottobre -15 dicembre 2002], Ferrara 2002

Darin: Kat. Nr. 31: Bartolomeo Veneto, *Ritratto della Beata Beatrice II d'Este*, 166; Kat. Nr. 32: Dosso Dossi, *Santa Lucrezia*, 168

Lauts 1952

Lauts, Jan: *Isabella d'Este Fürstin der Renaissance*, Hamburg 1952

Lawe 1990

Lawe, Kari: La madaglia dell'Amorino bendato. Uno studio su una delle medaglie di Lucrezia Borgia. In: Marianne Pade (Hrsg.): La corte di Ferrara e il suo mecenatismo (atti del convegno internazionale Copenaghen maggio 1987), Modena 1990, 233-245

Lawrence 1997

Lawrence, Cynthia Women and art in early modern Europe: patrons, collectors and connoisseurs, Pennsylvania 1997

Lazzari 2010

Lazzari, Laura: Poesia epica e scrittura femminile nel Seicento: L'Enrico ovvero Bisanzio acquistato di Lucrezia Marinelli, I saggi; 2, Leonforte (Enna) 2010

Lee 1978

Lee, Egmont: Sixtus IV. and men of letters, Roma 1978

Lehmann 2000

Lehmann, Leonhard: Terziarier, LTHK, Sp. 1349-1352

Leithe-Jasper/Distelberger 1984

Leithe-Jasper, Manfred; Distelberger, Rudolf (Hrsg.): Kunsthistorische Museum. Le Kunsthistorische Museum Vienne: tresor et collection des sculptures et des objets d'art: la galerie des peintures. Paris 1984.

Leithe-Jasper 1986

Leithe-Jasper, Manfred (Hrsg.): Renaissance master bronzes from the collection of the Kunsthistorisches Museum, Vienna: [National Gallery of Art, Washington DC; Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles, California; The Art Institute of Chicago, Chicago, Illinois], London 1986

Leithe-Jasper 1994

Leithe-Jasper, Manfred: Isabella d'Este und Antico, 317-322; Kat. Nr. 103: Apollo, 321-322, Kat.-Nr. 106: Herkules und Anthäus, 334-339; Kat.Nr. 107: Herkules und Anthäus, 339-342; Kat. Nr. 110: Merkur, 350-352; Kat.-Nr. 112: Bacchus und Ariadne, 357-361. In: Sylvia Ferino-Pagden (Hrsg.): „La prima donna del mondo“ Isabella d'Este Fürstin und Mäzenatin der Renaissance, Wien 1994

Leithe-Jasper 2002

Leithe-Jasper, Manfred: Kat. Nr. 132: Herkules und Anthäus, 349-350, Kat. Nr. 133: Herkules mit der Keule, 350-351. In: Raffaella Morselli, Andrea Emiliani (Hrsg.): Gonzaga. La celeste Galeria, I: Le raccolte, Milano 2002

Leroy 2003

Leroy, Béatrice: Karl III. der Edle, LMA 2003, Bd. 5, Sp. 982

Levi Pisetzky 1955

Levi Pisetzky, Rosita: Nuove mode della Milano viscontea nello scorcio del Trecento. In: Giuseppe Martini, Giulio Vismara u.a. (Hrsg.): Storia di Milano, Milano, Bd. 5: a signoria dei Visconti (1310 - 1392), Milano 1955, 875-908

Liebenwein 1977

Liebenwein, Wolfgang: Studiolo: Die Entstehung eines Raumtyps und seine Entwicklung bis um 1600, Berlin 1977

Liebenwein 1984

Liebenwein, Wolfgang: Antikes Bildrecht in Michelangelos Area Capitolina, Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz 28, 1984, 1-32

Liebenwein 1991

Liebenwein, Wolfgang: Lo studiolo come luogo del principe. In: Alessandra Mottola Molfino, Mauro Natale u.a. (Hrsg.): Le muse e il principe. Arte di corte nel Rinascimento padano (Ausstellungskatalog Museo Poldi Pezzoli, Milano 20 settembre- 1 dicembre 1991, 2 Bde), Modena 1991, 135-153

Lightbown 1986

Lightbown, Ronald: Mantegna with a complete catalogue of the paintings, drawings and prints, Oxford 1986

Llyod 1987

Lloyd, Christopher: Reconsidering Sperandio, Studies in the history of art: Italian Medals 21, 1987, 99-113

Locklin 1999

Locklin, Nancy L.: Borgia, Lucrezia, Waterford 1999

Lockwood 1972

Lockwood, Lewis: Music at Ferrara in the Period of Ercole d'Este, Studi Musicali 1, 1, 1972, 101-131

Lockwood 1984

Lockwood, Lewis: Music in Renaissance Ferrara: 1400 - 1505; the creation of a musical centre in the 15. century, Oxford monographs on music, Oxford 1984

Lockwood 2002

Lockwood, Lewis (Hrsg.): A Ferrarese chansonnier. Roma, Biblioteca Casanatense 2856, Canzoniere di Isabella d'Este, Lucca 2002

Loda 2008

Loda, Angelo: Kat. Nr. IV.42: Antonio Allegri, detto il Correggio: Studio per l'Allegoria del Vizio. In: Lucia Fornari Schianchi (Hrsg.): Correggio, Milano 2008, 410-411

Lollini 1999

Lollini, Fabrizio: Tura e il libro miniato. In: Monica Molteni (Hrsg.): Cosmè Tura, Milano 1999, 203-211

Lombardi 1975

Lombardi, Theodosio: I Franchescani a Ferrara IV: I Monasteri delle Clarisse: S. Guglielmo, Corpus Domini, S. Bernardino, S. Chiara, Bologna 1975

Lommatzsch 1913

Lommatzsch, Erhard (Hrsg.): Ein italienisches Novellenbuch des Quattrocento: Giovanni Sabadino degli Arientis „Porretane“, Halle 1913

Longhi 1956

Longhi, Roberto: Officina Ferrarese (1934 seguita dagli Ampliamenti 1940 e dai nuovi Ampliamenti 1940-55), Florenz 1956

Lorenz 1965

Lorenz, Thuri: Galerien von griechischen Philosophen- und Dichterbildnissen bei den Römern, Mainz 1965

Lorioli 1993

Lorioli, Vittorio: Medaglisti e incisori italiani dal XV al XIX secolo, o.O. 1993

Lowinsky 1982

Lowinsky, Edwin: Music in Titian's „Bacchanals of the Andrians“. Origin and History of the „Canon per tonos“. In: David Rosand (Hrsg.): Titian. His world and his legacy, New York 1982, 191-282.

Löwith 1953

Löwith, Karl: Weltgeschichte und Heilsgeschehen, Stuttgart 1953

Lucco 2006

Lucco, Mauro (Hrsg.): Mantegna a Mantova 1460-1506 [Ausstellungskatalog, Fruttiere Palazzo Te, 16 settembre 2006 - 14 gennaio 2007], Mantova 2006
darin: Kat. Nr. 12/13: Andrea Mantegna La vestale Tuccia/Sofonisba, 94-95; Kat. Nr. 14/15 Mantegna: Giuditta/ Didone, 96-97; Kat. Nr. 20: Mantegna: Pallade espelle i Vizi dal Giradino delle Virtù, 106-109, Mantova 2006

Luciano 2011a

Luciano, Eleonora (Hrsg.): Antico. The Golden Age of Renaissance Bronzes [Ausstellungskatalog National Gallery Washington, 06. November 2011 – 29. Juli 2012], Washington 2011

Luciano 2011b

Luciano, Eleonora: Gian Cristoforo Romano. Medaille auf Isabella d'Este, Kat. Nr. 92, 240-242. In: Keith Christiansen, Patricia Lee Rubin (Hrsg.): Gesichter der Renaissance Meisterwerke italienischer Portrait-Kunst [Ausstellungskatalog, Bode-Museum Berlin (25.8.2011 - 20.11.2011), Metropolitan Museum of Art, New York (19.12.2011 - 18.3.2012)], München 2011

Lücke 1973

Lücke, Hans-Karl: Estrade, RDK, Bd. VI, Stuttgart 1973, Sp. 108-114

Lugli 1990

Lugli, Adalgisa: Guido Mazzoni e la rinascita della terracotta nel Quattrocento, Archivi di arte antica, Torino 1990

Luzio 1887

Luzio, Alessandro: I Precettori d'Isabella d'Este – Appunti e Documenti, Ancona 1887

Luzio 1899

Luzio, Alessandro: La Madonna della Vittoria del Mantegna, Emporium 10, 1899, 358-374

Luzio 1900

Luzio, Alessandro: Pietro Aretino. Un pronostico satirico, Bergamo 1900

Luzio ¹⁹¹³1974

Luzio, Alessandro: La Galleria dei Gonzaga venduta all' Inghilterra nel 1627-28: documenti degli archivi di Mantova e Londra (rist. 1913), Roma ¹⁹¹³1974

Luzio/Renier 1886

Luzio, Alessandro; Renier, Rodolfo.: Il lusso di Isabella d'Este, Marchesa di Mantova: il guardaroba di Isabella d'Este, Nuova Antologia. N.S. 4, 63, 1896, 441-469; gioielli e gemme, Nuova Antologia, N.S. 4, 64, 1896, 294-324; accessori e segreti della „toilette“; Nuova Antologia, N.S. 4, 65, 1886, 666-688; l'arredo degli appartamenti, Nuova Antologia, N.S. 4, 65, 1886, 261-286

Luzio/Renier 1890

Luzio, Alessandro; Renier, Rodolfo: Francesco Gonzaga alla battaglia di Fornovo (1495) secondo i documenti mantovani, Archivio storico Italiano 5. ser., Bd.6, 1890, 205-246

Luzio/Renier 1893

Luzio, Alessandro; Renier, Rodolfo: Mantova e Urbino, Isabella d'Este ed Elisabetta Gonzaga nelle relazioni famigliari e nelle vicende politiche, Torino, Roma 1893

Luzio/Renier 1899

Luzio, Alessandro; Renier, Rodolfo: La coltura e le relazioni letterarie di Isabella d'Este Gonzaga, Giornale storico della letteratura italiana Bd. 33, 1899, 1-62; Bd. 34, 1899, 1-97

Luzio/Renier 1900

Luzio, Alessandro; Renier, Rodolfo: La coltura e le relazioni letterarie di Isabella d'Este Gonzaga, II, il gruppo ferrarese, Giornale storico della letteratura italiana, Bd. XXXV, 1900, 193-257; Bd. XXXVI, 1900, 325-349

Luzio/Renier 1901

Luzio, Alessandro; Renier, Rodolfo: La coltura e le relazioni letterarie di Isabella d'Este Gonzaga, II, il gruppo ferrarese, Giornale storico della letteratura italiana, Bd. XXXVII, 1901, 201-245; Bd. XXXVIII, 1901, 41-70;

Luzio/Renier 1902

Luzio, Alessandro; Renier, Rodolfo: La coltura e le relazioni letterarie di Isabella d'Este Gonzaga, II, il gruppo ferrarese, Giornale storico della letteratura italiana, Bd. XXXIX, 1902, 193-251; Bd. XL, 1902, 289-334

Luzio/Renier 1903

Luzio, Alessandro; Renier, Rodolfo: La coltura e le relazioni letterarie di Isabella Gonzaga, *Giornale storico della letteratura italiana* XLII, 1903, 75-111

Luzio/Renier 1908

Luzio, Alessandro; Renier, Rodolfo: Isabella d'Este e Francesco Gonzaga Promessi Sposi *Archivio storico lombardo* 35, 1908, 34-68

Luzio/Renier 1910

Luzio, Alessandro; Renier, Rodolfo: La Reggenza d'Isabella d'Este durante la prigionia del marito, *Archivio Storico Lombardo* 14, 1910, 5-104

Maclean 1980

Maclean, Ian: The renaissance notion of woman. A study in the fortunes of scholasticism and medical science in European, Cambridge [u.a.] 1980

Madersbacher 1992

Madersbacher, Lukas (Hrsg.): Hispania - Austria: Kunst um 1492 - die katholischen Könige Maximilian I. und die Anfänge der Casa de Austria in Spanien [3. Juli - 20. Sept. 1992, Innsbruck, Schloß Ambras, Kunsthistorisches Museum], Milano 1992

Madonna 1981

Madonna, M. L.: Un'operazione urbanistica di Alessandro VI: La via Alessandria in Borgo. In: Maurizio Calvesi (Hrsg.): *Le arti a Roma sotto Alessandro VI.*, Rom 1981, 4-9

Magnaguti 1965

Magnaguti, Alessandro: *Ex Nummis Historia, Le medaglie dei Gonzaga*, Bd. IX, Roma 1965

Malacarne 2005

Malacarne, Giancarlo: I Gonzaga Marchesi. Il sogno del potere. Da Gianfrancesco a Francesco II (1432-1519) 2, *I Gonzaga di Mantova. Una stirpe per una capitale europea*, Modena 2005

Manca 1988

Manca, Joseph: Renaissance Theater and Hebraic Ritual in Ercole de Roberti's Gathering of Manna, *Artibus et Historiae* IX, 17, 1988, 137-147.

Manca 1989

Manca, Joseph: The Presentation of a Renaissance Lord: Portraiture of Ercole I d' Este, Duke of Ferrara (1471-1505), *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 52, 1989, 522-538

Manca 1991

Manca, Joseph: A Note on Cosmè Tura as Portraitist, *Antichità viva* XXX/3, 1991, 17-20

Manca 1992

Manca, Joseph: *The Art of Ercole de Roberi*, Cambridge 1992

Manca 2000

Manca, Joseph: Constantia et Fortezza: Eleonora's Famous Matrons, Source. Notes in the History of Art, XIX, Nr .2, 2000, 13-20

Manca 2003

Manca, Joseph: Isabella's Mother: Aspects of the Art Patronage of Eleonora d'Aragona, Duchess of Ferrara, Aurora IV, 2003, 79-94

Mancini 1957

Mancini, Franco: Lucrezia Borgia governatrice di Spoleto, Archivio Storico Italiano 8/27 Anno 115, 1957, 182-187

Mancini 2007

Mancini, Francesco Federico: Pintoricchio, Milano 2007

Mancini/Penny 2016

Mancini Giorgia; Nicholas Penny: National Gallery Catalogues -The Sixteenth Century Italian Paintings, Bd. 3: Bologna and Ferrara, London 2016

Manni 2006

Manni, Graziano: Belfiore. Lo studiolo intarsiato di Leonello d'Este (1448-1453), Modena 2006

Marani/Tellini Perina 1965

Marani, Ercolano; Tellini Perina, Chiara: Mantova le arti Tavole, 5 Bde, Mantova 1965

Marek 1985

Marek, Michaela J.: Ekphrasis und Herrscherallegorie. Antike Bildbeschreibungen im Werk Tizians und Leonardos, Worms 1985

Marle 1932

Marle, Raimond van: Iconographie de l'Art Profane au Moyen Age et à la Renaissance Bd. II: Allégories et symboles, Den Haag 1932

Marta 1995

Marta, Roberto (Hrsg.): L'architettura del Rinascimento a Roma: (1417 - 1503); tecniche e tipologie, Roma 1995

Martineau 1981

Martineau, Jane: Kat. Nr. 86: Francesco Gonzaga, fourth Marchese of Mantua (1466-1516) attributed to Gian Marco Cavalli, 151; Kat. Nr. 108: Isabella d'Este, 1499, copy after Leonardo da Vinci (1425-1519), 159; Kat. Nr. 109: Isabella d'Este Giancristoforo Romano, 160. In: David Chambers, Jane Martineau (Hrsg.): Splendours of the Gonzaga [Ausstellungskatalog 4. November 1981-31 January 1982], London 1981

Martineau 1992

Martineau, Jane (Hrsg.): Andrea Mantegna: [Ausstellungskatalog: Andrea Mantegna, Royal Academy of Arts, London, 17 January - 5 April 1992, The Metropolitan Museum of Art, New York, 5 May - 12 July 1992], London 1992

Martindale 1964

Martindale, Andrew: The patronage of Isabella d'Este at Mantua, Apollo, LXXIX, 1964, 183-191

Martindale 1979

Martindale, Andrew: The Triumphs of Caesar by Andrea Mantegna: in the collection of Her Majesty the Queen at Hampton Court, London 1979

Martini 1883

Martini, Angelo: Manuale di metrologia, ossia misure, pesi e monete in uso attualmente e anticamente presso tutti i popoli, Torino 1883

Marx 1999

Marx, Barbara: Vittoria Colonna (1492-1547). In: Irmgard Osols-Wehden (Hrsg.): Frauen der italienischen Renaissance. Dichterinnen, Malerinnen, Mäzeninnen, Darmstadt 1999, 35-49

Mattaliano 1998

Mattaliano, Emanuele (Hrsg.): La collezione Costabili, Ferrara 1998

Matter 1996

Matter, Ann E.: Prophetic Patronage as Repression: Lucia Brocadelli da Narnia and Ercole d'Este.. In: Scott L. Waugh, Peter D. Diehl (Hrsg.): Christendom and Its Discontents: Exclusion, Persecution, and Rebellion, 1000-1500, Cambridge 1996, 168-176

Mazzoldi 1961

Mazzoldi, Leonardo: Mantova. La Storia. Da Ludovico secondo marchese a Francesco secondo duca, II: Dall' inizio del secolo XV alla metà del X., Mantova 1961

Meine 2009

Meine, Sabine: Hofmusik im Herrschaftsraum. Das Beispiel der Isabella d'Este Gonzaga. In: *zeitenblicke* 8, Nr. 2, [30.06.2009], URL: http://www.zeitenblicke.de/2009/2/meine/index_html, URN: urn:nbn:de:0009-9-19677

Meckesper 1998

Meckesper, Cord: Wandmalerei im funktionalen Zusammenhang ihres architektonisch-räumlichen Orts. In: Eckhard Conrad Lutz (Hrsg.): Literatur und Wandmalerei: Bd. I: Erscheinungsformen höfischer Kultur und ihre Träger im Mittelalter, Tübingen 1998, 255-282

Mendelsohn 1914

Mendelsohn, Henriette: Das Werk der Dossi, München 1914

Meneghetti 1992

Meneghetti, Maria Luisa: Il manoscritto francese 146 della Bibliothèque Nationale di Parigi, Tommaso di Salzzo e gli affreschi della Manta. In: Giovanni Romano (Hrsg.): La sala baronale del castello della Manta, Milano 1992, 61-72

Meyer 1996

Meyer, Ursula I.: Die Welt der Philosophin 2: Renaissance und frühe Neuzeit, Philosophinnen 4, Aachen 1996

Mezzetti 1965a

Mezzetti, Amalia: Il Dosso e Battista Ferraresi, Milano 1965

Mezzetti 1965b

Mezzetti, Amalia: Le „Storie di Enea“ del Dosso nel "camerino d'alabastro" di Alfonso d'Este, Paragone 189-90, 1965, 71-84

Mezzetti/Mattaliano 1982-1983

Mezzetti, Amalia; Mattaliano, Emanuel (Hrsg.): Indice ragionato delle „Vite de' pittori e scultori ferraresi“ di Gerolamo Baruffaldi: artisti - opere - luoghi (Ferrara 1982-1983)

Michalski 1931/1932

Michalski, E.: Zur Stilkritik des Bartolomeo Veneto, Zeitschrift für Bildende Kunst LXV, 1931/32, 177-184

Migeon 1904

Migeon, Gustave: Catalogue illustré des bronzes et cuivres du Moyen- Âge, de la Renaissance et des temps modernes. Musée National du Louvre, Paris 1904

Miziolek 1994

Miziolek, Jerzy: The story of Lucretia on an early renaissance cassone at the National Museum in Warsaw, Bulletin du Musée Nationale de Varsovie XXXV, 1994, 31-52

Miziolek 1996

Miziolek, Jerzy: Soggetti classici sui cassoni fiorentini alla vigilia del Rinascimento, Warszawa 1996

Mode 1970

Mode, Robert Louis: The Monte Giordano Famous Men Cycle of Cardinal Giordano Orsini and the Uonini Famosi Tradition in Fifteenth-Century Italian Art. Diss., Michigan 1970

Molteni 1995

Molteni, Monica (Hrsg.): Ercole de' Roberti, Cinisello Balsamo 1995

Molteni 1999

Molteni, Monica (Hrsg.): Cosmè Tura, Milano 1999

Mommsen 1952

Mommsen, Theodor. E.: Petrarch and the Decoration of the Sala Virorum Illustrium in Padua, The Art Bulletin 34, 1952, 95-116

Monducci 1985

Monducci, Elio: Regesto e documenti. In: Massimo Pirondini (Hrsg.): La pittura del Cinquecento a Reggio Emilia, Milano 1985, 204-266

Montanari 2003

Montanari, Gina Nalini: I luoghi della devozione cari a Lucrezia. In: Alessandra Fari-nelli Toselli (Hrsg.): Lucrezia Borgia a Ferrara. Testimonianze libraie e documentarie di un mito, Ferrara 2003, 51-59

Montanari 2010

Monatanari, Gina Nalini Montanari: Con Ariosto alla "ricerca" di Lucrezia. In: Gianna Vancini (Hrsg.): Lucrezia Borgia nell'opera di cronisti, letterati e poeti suoi contempo-ranei alla Corte di Ferrara, Ferrara 2010, 19-30

Morelli 1890

Morelli, Giovanni: Kunstkritische Studien über italiensische Malerei: Die Galerien Bor-gheze und Doria Panfilii in Rom, Leipzig 1890

Moriatti Sivieri 2008

Moriatti Sivieri, Nicoletta: Correggio, Parma 2008

Mostardi 1963

Mostardi, Fausrino O.S.B.: La beata Beatrice II d'Este, Venezia 1963

Mottola Molfino/Natale 1991

Mottola Molfino, Alessandra; Natale, Mauro (Hrsg.): Le muse e il principe. Arte di cor-te nel Rinascimento. Catalogo della Mostra Milano, Museo Poldo Pezzuoli, 20 settem-bre - 1 dicembre, 2 Bde, Modena, Milano 1991

Musacchio 1999

Musacchio, Jacqueline Marie: The art and ritual of childbirth in Renaissance Italy, New Haven, London 1999

Musso 1997

Musso, Annalisa: Del modo di regere e di regnare di Antonio Cornazzano. Per il testo e la datazione, Bollettino storico piacentino 92, 1997, 73-87.

Musso 1999

Musso, Annalisa: Del modo di regere e di regnare di Antonio Cornazzano: una Institutio Principis al femminile, Schifanoia 19, 1999, 67-79

Natale 2007

Natale, Mauro (Hrsg.): Cosmè Tura e Francesco del Cossa. L'arte a Ferrara nell'età di Borso d'Este [Ausstellungskatalog Ferrara, Palazzo dei Diamanti, Palazzo Schifanoia, 23 settembre 2007 - 6 gennaio 2008], Ferrara 2007

Negro 2000

Negro, Angela (Hrsg.): Paesaggio e figura: nuove ricerche sulla Collezione Rospigliosi, Roma 2000

Negro/Roio 1998

Negro, Emilio; Roio, Nicosetta: Francesco Francia e la sua scuola, Mantova 1998

Negro/Roio 2001

Negro, Emilio; Roio, Nicosetta (Hrsg.): Lorenzo Costa, 1460 – 1535, Modena 2001

Nepi Scirè 2004

Nepi Scirè, Giovanna: Carpaccio, al vita, le opere. In: Giovanna Nepi Scirè (Hrsg.): Carpaccio. Pittore di Storie [Ausstellungskatalog Venezia, Gallerie dell'Accademia, 27. novembre 2004-13 marzo 2005], Venezia 2004, 15-19

Neumahr 2007

Neumahr, Uwe: Cesare Borgia: Der Fürst und die italienische Renaissance, München, Zürich 2007

Neysters 1995

Neysters, Silvia: Artemisia. In: Bettina Baumgärtel und Silvia Nysters (Hrsg.): Die Galerie der Starken Frauen, München 1995, 206-209

Newton 1988

Newton, S. M.: The Dress of the Venetians 1495-1525, London 1988

Nicolson 1950

Nicolson, Benedict: The painters of Ferrara: Cosme Tura, Francesco del Cossa, Ercole de Roberti and others, Master painters, London 1950

Nicosia 1998

Nicosia, Concetto: Kat. Nr. 2: Sebastiano Filippi, detto il Bastianino (attribuito a), Ritratto di Alfonso d'Este, 148; Dosso Dossi: cinque scene allegoriche: Kat. Nr. 7. La conversazione; Kat. Nr. 8. L'abbraccio; Kat. Nr. 9. La seduzione; Kat. Nr. 10. Bacco; Kat. Nr. 11. La musica, 158-163; in: Jadranka Bentini (Hrsg.): Sovrane Passioni: Le raccolte d'arte della Ducale Galleria Estense [Ausstellungskatalog Galleria Estense, Palazzo dei Musei, Modena, 3 ottobre -13 dicembre 1998], Milano 1998

Nicosia 2004

Nicosia, Concetto: Kat. Nr. 141: Ritratto di Alfonso d'Este, 388-389; Kat. Nr. 143: Ritratto di Isabella d'Este, 392-393. In: Jadranka Bentini (Hrsg.): Gli Este a Ferrara. Una corte nel Rinascimento, Milano 2004

Norris 1987

Norris, Andrea S.: Gian Cristoforo Romano: The Courtier as Medalist, Studies in the History of Art (Italian Medals), 1987, 131-141

Norton 2010

Norton, Elizabeth: Margaret Beaufort: mother of the Tudor dynasty, Stroud, Gloucestershire 2010

Olivi 1887

Olivi, Luigi: Delle nozze di Ercole d'Este con Eleonora d'Aragona, Memorie della Reale Accademia di Scienze, Lettere ed Arti in Modena. Serie II V, 1887

Orsi 2003

Orsi, Oriana: Un viaggio aritroso: dall'immagine all'opera. La documentazione fotografica del restauro 1973-1974. In: Anna Maria Visser Travagli (Hrsg.): Guido Mazzoni il Compianto sul Cristo morto nella chiesa del Gesù a Ferrara, Firenze 2003, 77-80

Ortner 1998

Ortner, Alexandra: Petrarca's „Trionfi“ in Malerei, Dichtung und Festkultur: Untersuchung zur Entstehung und Verbreitung eines florentinischen Bildmotivs auf cassoni und deschi da parto des 15. Jahrhunderts, Weimar 1998

Osols-Wehden 1999

Osols-Wehden, Irmgard: Einführung. In: Irmgard Osols-Wehden (Hrsg.): Frauen der italienischen Renaissance. Dichterinnen, Malerinnen, Mäzeninnen, Darmstadt 1999, 7-17

Ostenenck 1994

Ostenenck, Volker: Mirjam. In: LCI, Rom/ Freiburg/ Basel/ Wien 1994, Sp. 270-271

Oy-Marra 2011

Oy-Marra, Elisabeth: Maria de' Medici (1575 – 1642), Regentin von Frankreich. Oder: Von der Kunst der Repräsentation. In: Christina Strunck (Hrsg.): Die Frauen des Hauses Medici. Politik Mäzenatentum, Rollenbilder (1512-1743), Petersberg 2011, 95-105

Paccagnini 1961

Paccagnini, Giovanni: Andrea Mantegna, Milano 1961

Padovani 1996

Padovani, Serena (Hrsg.): Fra Bartolomeo e la Scuola di San Marco [Ausstellungskatalog Firenze, Palazzo Pitti, 25 aprile - 28 luglio 1996] Firenze 1996
Darin: Kat.Nr. 12: Fra Bartolomeo Cristo benedicente, 73-75

Pagnotta 1997

Pagnotta, Laura: Bartolomeo Veneto - l'opera completa, Florenz 1997

Pagnotta 2002

Pagnotta, Laura: The portraits of Bartolomeo Veneto [Ausstellungskatalog: Timken Museum of Art, May 3 - August 11, 2002], San Diego, Calif. Seattle, Washington 2002

Pallucchini 1945

Pallucchini, Rodolfo: I dipinti della Galleria Estense di Modena, Roma 1945

Palma 1979

Palma, M.: Cereto (Cereta, Cereti), Laura, DBI, Roma 1979, 729-730

Pandolfi 2000

Pandolfi, Antonio: Le nozze di Lucrezia Borgia e don Alfonso d'Este nei Cronisti Ferraresi Contemporanei. In: Gianna Vancini (Hrsg.): Lucrezia Borgia nell'opera dei cronisti, letterati e poeti suoi contemporanei alla Corte di Ferrara, Ferrara 2000, 33-51

Pane 2009

Pane, Giulio: La Tavola Strozzi tra Napoli e Firenze: un'immagine della città nel Quattrocento, Napoli 2009

Panizza 2000

Panizza, Letizia (Hrsg.): Women in Italian Renaissance culture and society, Oxford 2000

Panofsky ²1960

Panofsky, Erwin: Idea: ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie, 2. verb. Auflage, Berlin 1960

Paolozzi Strozzi 1998

Paolozzi Strozzi, Giovanna: Kat.Nr. 4: Ritratto di Ercole d'Este. In: Jadranka Bentini (Hrsg.): Sovrane Passioni: Le raccolte d'arte della Ducale Galleria Estense [Ausstellungskatalog Galleria Estense, Palazzo dei Musei, Modena, 3 ottobre -13 dicembre 1998], Milano 1998, 152-153

Paolozzi Strozzi 2004

Paolozzi Strozzi, Giovanna: Kat.Nr. 47: Ritratto di Ercole d'Este. In: Jadranka Bentini (Hrsg.): Gli Este a Ferrara. Una Corte nel Rinascimento [Ausstellungskatalog, Castello di Ferrara, 14 marzo-13 giugno 2004], Milano 2004, 156

Papi 2010

Papi, Gianni (Hrsg.): Caravaggio e Caravaggeschi a Firenze [Ausstellungskatalog Galleria Palatina, Palazzo Pitti, Galleria degli Uffizi, 22 maggio - 17 ottobre 2010], Firenze

Parigi 1940

Parigi, Luigi: L'allegoria della musica di Dosso Dossi al Museo Horne, Rivista d'arte 22, 1940, 272-78

Parlavecchia 1992

Parlavecchia, Paolo (Hrsg.): Leonardo & Venezia [Ausstellungskatalog Palazzo Grassi Venezia], Milano 1992

Pasolini 1893

Pasolini, Pier Desiderio: Caterina Sforza, 3 Bde, Roma 1893

Passoni 1992

Passoni, Riccardo: Nuovi studi sul maestro della Manta. In: Giovanni Romano (Hrsg.): La sala baronale del catello della Manta, Milano 1992, 37-60

Pattanaro 1991

Pattanaro, Alessandra: La scuola del Boccaccino a Ferrara, Prospettiva 64, ottobre, 1991, 60-74

Pattanaro 1994

Pattanaro, Alessandra: Regesto della Pittura a Ferrara (1497-1548). In: Alessandro Ballarin (Hrsg.): Dosso Dossi. La Pittura a Ferrara negli anni del Ducato di Alfonso d'Este, Padova 1994, 111-179

Pedrocco 2000

Pedrocco, Filippo: Tizian, München 2000

Pellegrini 2001

Pellegrini, Franca: Desiderio da Firenze. In: Franco Ambrogio (Hrsg.): Donatello e il suo tempo. [Ausstellungskatalog: Il bronsetto a Padova nel Quattrocento e nel Cinquecento; Padova, Musei Civici, 8 aprile 2001 - 15 luglio 2001], Milano 2001, 173-187

Pferschy-Maleczek 1997

Pferschy-Maleczek, Bettina: Kaiserin Eleonore. In: Karl Rudolf Schnith (Hrsg.): Frauen des Mittelalters in Lebensbildern, Graz [u.a.] 1997, 420-446

Pillsbury/Jordan 1987

Pillsbury, Edmund; Jordan, William: Recent Painting Acquisitions - III: The Kimbell Art Museum, Burlington Magazine 129, 1987, 767-776.

Poeschel 1996

Poeschel, Sabine: Bildnisse und Pseudo-Bildnisse im Appartamento Borgia. In: Marion Hermann Röttgen (Hrsg.): Die Borgia zwischen Wissenschaft und Kunst (Ein Kongress in Schwäbisch Hall), Stuttgart 1996, 95-104

Poeschel 1999

Poeschel, Sabine: Alexander Maximus. Das Bildprogramm des Appartamento Borgia im Vatikan, Weimar 1999

Pollard 1995

Pollard, Graham: Le medaglie dei Gonzaga. In: Silvana Balbi de Caro (Hrsg.): I Gonzaga: Monete, Arte, Storia [Ausstellungskatalog: Mantova, Palazzo Te 9 settembre 1995 - 10 dicembre 1995], Milano 1995, 383-387

Pollard 2007

Pollard, John Graham: Renaissance Medals Bd.1: Italy, The collections of the National Gallery of Art - Systematic catalogue; Washington, New York [u.a.] 2007

Pollastri 1990

Pollastri, Giorgio: il Fraseggio degli angolari nell'armonia di strade vocate. In: Carlo Bassi (Hrsg.): Ercole I d'Este: Strada degli Angeli e dei Piozzoni ; anticipazioni di ricerche e studi compendiate per un convegno e un libro sui primi 500 anni dell'addizione, Ferrara 1990, 31-38

Popham 1957

Popham, Arthur Ewart: Correggio's drawings, London 1957

Popham 1967

Popham, Arthur Ewart: Italian drawings in the Department of Prints and Drawings in the British Museum, 3.1: Katalog; 3.2: Plates, London 1967.

Porçal 1984

Porçal, Peter: Le allegorie del Correggio per Isabella d'Este a Mantova, Mitteilungen des Kunsthistorischen Instituts in Florenz 28, 2, 1984, 225-276.

Portigliotti 1915

Portigliotti, Giuseppe: Il ritratto tizianesco di Lucrezia Borgia?, Rivista d'Italia II, 1915, 545-552

Prinz 1971

Prinz, Wolfram: Die Sammlung der Selbstbildnisse in den Uffizien, Berlin 1971

Prizer 1978

Prizer, William: La cappella di Francesco II Gonzaga e la musica sacra a Montova nel primo ventennio del cinquecento. In: Giuseppe Amadei (Hrsg.): Mantova e i Gonzaga nella civiltà del rinascimento (Atti del convegno organizzato dall'Accademia Nazionale dei Lincei e dall' Accademia Virgiliana con la collab. della città di Mantova sotto l'alto patronato del Presidente della Repubblica Italiana Giovanni Leone; Mantova 6 - 8 ottobre 1974), Mantova 1978, 267-276

Prizer 1980

Prizer, William: Courtly pastimes: The frottole of Marchetto Cara (Studies in musicology, 33), Ann Arbor, Mich. 1980

Prizer 1982

Prizer, William: Isabella d'Este and Lorenzo da Pavia. „Master Instrument-Maker“, Early Music History 2, 1982, 87-118; 120-127

Prizer 1985

Prizer, William: Isabella d'Este and Lucrezia Borgia as Patrons of Music: The Frottola at Mantua and Ferrara, Journal of the American Musicological Society XXXVIII, 1, 1985, 1-33

Prizer 1999

Prizer, William: Una „Virtù molto conveniente a Madonne“: Isabella d'Este as a Musician The Journal of Musicology 17, 1, 1999, 10-49.

Provero 1992

Provero, Luigi: Valerano di Saluzzo tra declino politico e vitalità culturale di un principato. In: Giovanni Romano (Hrsg.): La sala baronale del castello della Manta, Milano 1992, 9-26

Puerari 1957

Puerari, Alfredo: Boccacino, Milano 1957

Raboni ¹⁹⁸⁹2002

Raboni, Giulia (Hrsg.): Pietro Bembo, Lucrezia Borgia. La grande fiamma, Lettere 1503-1517, Milano ¹⁹⁸⁹2002

Radcliffe 1981

Radcliffe, Anthony: Kat. Nr. 53: Herkules, 134; Kat. Nr. 55: Hercules and Antaeus, 136; Kat. Nr. 68: Francesco Gonzaga, fourth Marquis of Mantua, 140-141; in: David Chambers, Jane Martineau (Hrsg.): Splendours of the Gonzaga [Ausstellungskatalog London, Victoria and Albert Museum, 4. November - 31 Januar 1982], London 1981

Radcliffe 1989

Radcliffe, Anthony: Two Early Romano-Mantuan Plaquettes, *Studies in the history of art* 22, 1989, 93-103

Radcliffe 1992

Radcliffe, Anthony (Hrsg.): *The Thyssen-Bornemisza collection: Renaissance and later sculpture: with works of art in bronze*, London 1992

Ragionieri 2005

Ragionieri, Pina (Hrsg.): *Vittoria Colonna e Michelangelo* [Ausstellungskatalog Firenze, Casa Buonarroti, 24 maggio - 12 settembre 2005], Firenze 2005

Rajna 1925

Rajna, P.: *I versi spagnoli di mano di P. Bembo e di L. Borgia serbati da un codice Ambrosiano*, T. II, Madrid 1925

Ranke-Heinemann ¹⁵1990

Ranke-Heinemann, Uta: *Eunuchen für das Himmelreich: katholische Kirche und Sexualität*, Hamburg ¹⁵1990

Rauschenbach 2000

Rauschenbach, Brigitte: *Der Traum und sein Schatten: Frühfeministin und geistige Verbündete Montaignes; Marie de Gournay und ihre Zeit*, Aktuelle Frauenforschung, Königstein, Taunus 2000

Reali/Sgarbi 2008

Reali, Giovanni; Sgarbi, Elisabetta: *Il pianto della statua nelle sculture sacre in terracotta di Nicolò dell'Arca*, Guido Mazzoni e Antonio Begarelli, Milano 2008

Regan 2005

Regan, Lisa K.: *Artiost's Threshold Patron: Isabella d'Este in the „Orlando Furioso“*, *MLN (Modern language notes)* 120, Nr.1, 2005, 50-69

Ricci 1897

Ricci, Corrado: *Antonio Allegri da Correggio: sein Leben und seine Zeit*, Berlin 1897

Ritzerfeld 2007

Ritzerfeld, Ulrike: *Pietas - Caritas - Societas. Bildprogramme karitativer Einrichtungen des Spätmittelalters in Italien. Inauguraldissertation der Universität Bonn 2007* [<http://hss.ulb.uni-bonn.de/2007/1083/1083-1.pdf>; <http://hss.ulb.uni-bonn.de/2007/1083/1083-2.pdf>; letzter Zugriff 11.02.2012].

Robin 1997

Robin, Diana: *Women, Space and Renaissance discourse*. In: Barbara K. Gold, Paul Allen Miller, Charles Platter (Hrsg.): *Sex and Gender in Medieval and Renaissance Texts: The Latin Tradition*, Albany 1997, 165-187.

Romani 1996

Romani, Vittoria Alfonso I, Dosso e la maniera moderna. In: Vera Fortunati (Hrsg.): *La pittura in Emilia Romagna: Il Cinquecento*, Milano 1996, 88-104

Romano 1992

Romano, Giovanni: Per un eroe senza nome: Il maestro della Manta. In: Giovanni Romano (Hrsg.): La sala baronale del castello della Manta, Milano 1992, 1-8.

Rosenberg 1997

Rosenberg, Charles M.: The Este monuments and urban development in Renaissance Ferrara, Cambridge [u.a.] 1997

Rossi 1888a

Rossi, Umberto: I medaglisti del Rinascimento alla Corte di Mantova. II. Pier Jacopo Alari-Bonacolsi detto l'Antico, Rivista Italiana Numismatica I, 1888a, 161-194; 433-438

Rossi 1888b

Rossi, Umberto: Gian Marco Cavalli, Rivista Italiana Numismatica I, fasc. 4, 1888b, 439-454

Rossi 1995

Rossi, Massimo: Le medaglie dei Gonzaga. Catalogo. In: Silvana Balbi de Caro (Hrsg.): I Gonzaga: Monete, Arte, Storia [Ausstellungskatalog: Mantova, Palazzo Te 9 settembre 1995 - 10 dicembre 1995], Milano 1995, 394-446

Rossi 2000

Rossi, Massimo: Le medaglie dei Gonzaga. In: Giancarlo Altieri; Rossi, Massimo (Hrsg.): Le medaglie dei Gonzaga, Milano 2000, 35-144

Rossi Guzzetti 1985

Rossi Guzzetti, Anna (Hrsg.): Da Borso a Cesare d'Este: la scuola di Ferrara 1450 - 1628; [edizione italiana ampliata del catalogo in lingua inglese della mostra allestita a sostegno del The Courtauld Institute of Art Trust Appeal Londra, Giugno - Agosto 1984; in appendice atti del simposio], Ferrara 1985

Rousseau 1989

Rousseau, C.: Lucrezia Borgia d'Este, "Illustrious Lady, Dearest Wife". In: J. R. Brink; P.R. Baldini (Hrsg.): Italian Renaissance Studies in Arizona, Temple (Arizona) 1989, 131-154

Rowlands Bryant 2007

Rowlands Bryant, Diana: Maestosa e bella, còlta e gentile": iconografia certa e supposta di Eleonora d' Aragona, duchessa di Ferrara (1473-1493), Bollettino della Ferrariae Decus 23, 2007, 181-215

Rubin/Christiansen 2011

Rubin, Patricia; Christiansen, Keith (Hrsg.): Gesichter der Renaissance : Meisterwerke italienischer Portrait-Kunst [Ausstellungskatalog „Gesichter der Renaissance. Meisterwerke Italienischer Portrait-Kunst“, Bode-Museum Berlin (25.8.2011 - 20.11.2011), Metropolitan Museum of Art, New York (19.12.2011 - 18.3.2012)], München 2012

Ruby 2010

Ruby, Sigrid: Mit Macht verbunden: Bilder der Favoritin im Frankreich der Renaissance, Freiburg 2010

Ruby 2011

Ruby, Sigrid: Bianco Cappello (1546/48 – 1587). Favoritin und Großherzogin. In: Christina Strunck (Hrsg.): Die Frauen des Hauses Medici. Politik Mäzenatentum, Rollenbilder (1512-1743), Petersberg 2011, 65-73

Ruf 2004

Ruf, Gerhard: Die Fresken der Oberkirche San Francesco in Assisi: Ikonographie und Theologie, Regensburg 2004

Rüsch-Klaas 1993

Rüsch-Klaas, Ute: Untersuchungen zu Cristoforo Landino, De anima, Beiträge zur Altertumskunde 41, Stuttgart 1993

Salmi 1960

Salmi, Mario: Ercole de' Roberti, Milano 1960

Sambo 1995

Sambo, Elisabetta: Niccolò Pisano Pittore (1470 - post 1536), Rimini 1995

San Juan 1991

San Juan, Rose Marie: The Court Lady's Dilemma: Isabella d'Este and Art Collecting in the Renaissance, The Oxford Journal, 14, 1991, 67-78

Santucci 2004

Santucci, Paola: Su Andrea Mantegna, Domini, Napoli 2004

Sarchi 2002

Sarchi, Alessandra: Per Antonio Lombardo: La fortuna e collezionismo. I rilievi per Alfonso d'Este, Arte Lombarda Nuova Serie 132, 2002, 48-58.

Sarchi 2004a

Sarchi, Alessandra Antonio Lombardo, Kat. Nr. 1: La contesa tra Minerva e Nettuno per il possesso dell'Attica, 134; , Kat. Nr. 2: La fucina di Vulcano, 138; , Kat. Nr. 3: Naiade con due tritoni, 142; , Kat. Nr. 4: Il trionfo di Ercole, 144; , Kat. Nr. 5: Pellicano entro un ornato, 146; Kat. Nr.6: Mascherone con due delfini e due aquilotti, 148; , Kat. Nr. 7: Fenice su un vaso tra due figure e ornamenti, 152; Kat. Nr. 12: Corazza tra due unicorni e aquilotti, 160. In: Matteo Ceriana (Hrsg.): Gli Este a Ferrara: Il camerino di alabastro. Antonio Lombardo e la scultura all'antica [Ausstellungskatalog Ferrara 14 marzo- 13 giugno, Castello di Ferrara], Milano 2004

Sarchi 2004b

Sarchi, Alessandra: Lo „studio de' prede vive“ di Antonio Lombardo. In: Jadranka Bentini (Hrsg.): Gli Este a Ferrara. Una corte nel Rinascimento, Milano 2004, 175-177.

Sarchi 2008

Sarchi, Alessandra: Antonio Lombardo, Venezia 2008

Sarpi 1996

Sarpi, S.: *La Chiesa ed il Convegno della Rosa di Ferrara*, in *Bollettino della Ferrariae Decus* n. 10, 30 novembre 1996, 16-23

Satzinger 1991

Satzinger, G.: Antonio da Sangallo der Ältere und die Madonna San Biagio bei Montepulciano, Tübingen 1991

Saura 1988

Saura, Magda: Architecture and the law in early Renaissance urban life: Leon Battista Alberti's 'De re aedificatoria' 1988

Saurma-Jeltsch 2003

Saurma-Jeltsch, Lieselotte: Karl der Große im Spätmittelalter. Zum Wandel einer politischen Ikone. In: Thomas Kraus, Klaus Pabst (Hrsg.): Karl der Große und sein Nachleben in Geschichte, Kunst und Literatur (Zeitschrift des Aachener Geschichtsvereins 104/105), Aachen 2003, 421-461

Savioli/Bassi/Peron 1992

Savioli, Carlo Bassi; Marico Peron/Giacomo (Hrsg.): Ferrara 1492-1992. La Strada degli Angeli e il suo Quadrivio. Utopia disegno e storia urbana, Ferrara / Roma 1992

Scalini 2009

Scalini, Mario: Kat. Nr. 19, 129-130: Guido Mazzoni, Conpianto sul Cristo morto; Kat. Nr. 20, 131-132: conpianto sul Cristo morto di Santa Maria della Rosa a Ferrara. In: Giorgio Bonsanti, Francesco Piccinini (Hrsg.): Emozioni in terracotta. Guido Mazzoni-Antonio Begarelli. Sculture del Rinascimento Emiliano, Modena 2009

Scapecchi 1996

Scapecchi, Piero: Bartolomeo Frate e pittore nella congregazione di San Marco, L'età di Savonarola. Fra Bartolomeo e la scuola di San Marco, Venezia 1996, 19-27

Scarpellini 1984

Scarpellini, Pietro: Perugino, Milano 1984

Schade 1974

Schade, Werner: Die Malerfamilie Cranach, Dresden 1974

Schauerte 2001

Schauerte, Thomas: Rezension zu Sabine Poeschel, Alexander Maximus. Das Bildprogramm des Appartamento Borgia im Vatikan, Zeitschrift für Kunstgeschichte 64, H.1, 2001, 120-127

Schibel 1993

Schibel, Wolfgang (Hrsg.): Die Rolle der Frau in der literarischen Welt der frühen Neuzeit [Ausstellung im Foyer der Universitätsbibliothek der Freien Universität Berlin vom 5. April - 21. Mai 1993], Berlin 1993

Schleier 1973

Schleier, Reinhart: Tabula Cebetis. 'Spiegel des Menschlichen Lebens, darin Tugend und untugend abgemalet ist'; Studien zur Rezeption einer antiken Bildbeschreibung im 16. und 17. Jahrhundert (Diss.), Berlin 1973

Schlosser 1900

Schlosser, Julius von: Jupiter und die Tugend: Ein Gemälde des Dosso Dossi, Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen 21, 1900, 262-270

Schmitt 2005

Schmitt, Christoph: Über das Erinnern in der Hofkunst Alfonso d'Estes. Ein kunsthistorischer Versuch zur Theorie des kulturellen Gedächtnisses [<http://ediss.sub.uni-hamburg.de/volltexte/2005/2676/>], Diss. Dissertation der Universität Hamburg 2005

Schneider 1992

Schneider, Norbert: Portraitmalerei, Köln 1992

Schroeder 1971

Schroeder, Horst: Det Topos der Nine Worthies in Literatur und Bildender Kunst, Göttingen 1971

Schröter 1977

Schröter, E.: Die Ikonographie des Themas Parnass vor Raphael, Hildesheim 1977

Schubring ²1923

Schubring, Paul: Cassoni: Truhen und Truhenbilder der italienischen Frührenaissance; ein Beitrag zur Profanmalerei im Quattrocento, 3 Bde., Leipzig, Stuttgart ²1923

Schüler Piroli 1996

Schüler Piroli, Susanne: Lucrezia Borgia in der dämonischen Papstlegende in: Marion Hermann Röttgen (Hrsg.): Die Borgia zwischen Wissenschaft und Kunst (Ein Kongress in Schwäbisch Hall), Stuttgart 1996, 78-84

Schüppert 1996

Schüppert, Helga: Lucrezia Borgia - ein Frauenideal in der Renaissance?. In: Marion Hermann Röttgen (Hrsg.): Die Borgia zwischen Wissenschaft und Kunst (Ein Kongress in Schwäbisch Hall), Stuttgart 1996, 128-136

Schütz 1994

Schütz, Liselotte: Lukretia (Leokritia) von Mérida, LCI (Rom, Freiburg, Basel, Wien 1994), Sp. 465

Schuler 1975

Schuler, M.: Beziehungen zwischen der Konstanzer Domkantorei und der Hofkapelle des Herzogs Ercole I von Ferrara, *Analecta Musicologica* XV, 1975, 15-20

Schulz 1994

Schulz, Kai: Kat. Nr. 2: Sperandio da Mantova, 29; Die Medaille der Isabella d'Este und die Medaillenkunst ihrer Zeit, 373-378. In: Sylvia Ferino-Pagden (Hrsg.): Isabella d'Es-

te „la prima donna del mondo“; Fürstin und Mäzenatin der Renaissance Ausstellungskatalog Kunsthistorisches Museum Wien] Wien 1994

Schurr 2001

Schurr, Claudia-Elisabetta: Vittoria Colonna und Michelangelo Buonarroti: Künstler- und Liebespaar der Renaissance, Tübingen 2001

Scott 1994

Scott, Curtis (Hrsg.): Paintings from Europe and the Americas in the Philadelphia Museum of Art. A concise Catalogue, Philadelphia 1994

Sedlacek 1997

Sedlacek, Ingrid: Die Neuf Preuses - Heldinnen des Spätmittelalters, Marburg 1997

Seibert 1994

Seibert, Jutta: Judith, LCI, Wien 1994, Sp. 454-458

Seragnoli 2003

Seragnoli, Daniele: Il Compianto sul Cristo Morto a la Sacra Rappresentazione Ferrarese. In: Anna Maria Visser Travagli (Hrsg.): Guido Mazzoni - Il Compianto sul Cristo Morto nella Chiesa Del Gesù a Ferrara. L'opera e il Restauro, Firenze 2003, 23-48

Sgarbi 2003

Sgarbi, Vittorio: Pianto senza fine per una "classe morte". In: Anna Maria Visser Travagli (Hrsg.): Guido Mazzoni il Compianto sul Cristo morto nella chiesa del Gesù a Ferrara, Firenze 2003, 83-84

Sgarbi 2005

Sgarbi, Vittorio: Caravaggio, Milano 2005

Sgarbi 2006

Sgarbi, Vittorio (Hrsg.): La scultura al tempo di Andrea Mantegna: tra classicismo e naturalismo ; [Mantova, Castello di San Giorgio, Palazzo San Sebastiano, 16 settembre 2006 - 14 gennaio 2007], Milano 2006

Shapley 1979

Shapley, Fern Rusk: Catalogue of the Italian Paintings, 2 Bde, National Gallery of Art Washington 1979

Shearman 1987

Shearman, John: Alfonso d'Este's camerino. In: Jean-Pierre Babelon, Pierre Georgel, Jean Gaullame (Hrsg.): Il se rendit en Italie. Etufes offertes à André Chastel, Roma 1987, 209-229

Shepard 2014

Shepard, Tim: Echoing Helicon. Music, art and identity in the Este Studioli, 1440-1530, London 2014.

Signorini 1986

Signorini, Rudolfo: Ascendenza mantegnesca di un affresco giulieso celebrativo della pudizia di Ippo?. In: Brescia e Cremona. Soprintendenza per i Beni artistici e storici

per le province di Mantova (Hrsg.): Restauri a Palazzo Ducale. Interventi in Corte Nuova: da Giulio Romano a Lorenzo Costa il Giovane, Mantova 1986, 15-16

Signorini 1994

Signorini, Rodolfo: Kat. Nr. 121: Büsten Virgils, Francescos II. Gonzaga und Battista Spagnolis. In: Sylvia Ferino-Pagden (Hrsg.): La prima donna del mondo - Isabella d'Este Fürstin und Mäzenin der Renaissance, Wien 1994, 121-126

Signorini 2006a

Signorini, Rodolfo (Hrsg.): A casa di Andrea Mantegna [Ausstellungskatalog: Cultura artistica a Mantova nel Quattrocento; Mantova, Casa del Mantegna, 26 febbraio - 4 giugno 2006], Milano 2006

Darin: Signorini, Rodolfo: Kat. Nr. 57: Bartolmeo Talpa. Medaglia per Francesco II Gonzaga, 400-401, (Mantova, 1558-1559-15 febbraio 1629) e Bernardo Malpizzi (Mantova, 1553- 13 febbraio 1629), 496-499

Signorini 2006b

Signorini, Rodolfo: Gian Cristoforo Romano, busto del marchese Francesco Gonzaga. In: Vittorio Sgarbi (Hrsg.): La scultura al tempo di Andrea Mantegna: tra classicismo e naturalismo; [Mantova, Castello di San Giorgio, Palazzo San Sebastiano, 16 settembre 2006 - 14 gennaio 2007], Milano 2006, 140-141

Sogliani 2006

Sogliani, Daniela: Kat. Nr. 48: Gian Cristoforo Ganti, detto Gian Cristoforo Romano, Busto di Francesco II Gonzaga, 294-396; Kat. Nr. 130: Erasmus II Quellinus (Belgien (?), 1607 -1678) und Peter Paul Rubens (Siegen 1577-Antwerpen, 1640) Trionfo di Cesare (I musici) und Kat. Nr. 131: Erasmus II Quellinus (Belgien (?), 1607 -1678) und Peter Paul Rubens (Siegen 1577-Antwerpen, 1640) Trionfo di Cesare (I carri trifali), 492-496; Kat. Nr. 133: Robert van Audenaerd, Trionfo di Cesare, 499. In: Rodolfo Signorini (Hrsg.): A casa di Andrea Mantegna [Ausstellungskatalog, Mantua, Casa del Mantegna, 26. Februar - 4. Juni 2006] Milano 2006

Spinazzola 1910

Spinazzola, Vittorio: Di Napoli antica e della sua topografia in una tavola del XV secolo rappresentante il trionfo navale di Ferrante d'Aragona dopo la battaglia d'Ischia, Bollettino d'Arte, serie 6, Anno 65 IV, 1910, 125-143

Stechow 1932

Stechow, Wolfgang: Apollo und Daphne 23, Studien der Bibliothek Warburg, Leipzig, Berlin 1932

Stedman Sheard 1993

Stedman Sheard, Wendy: Antonio Lombardo's Relief for Alfonso d'Este's Studio di Marmi: Their Significance and Impact on Titian. In: Joseph Manca (Hrsg.): Titian 500, Hanover N.W, London 1993, 315-357

Steinmann 1898

Steinmann, Ernst: Pinturicchio, Bielefeld, Leipzig 1898

Störmer³2009

Störmer, Wilhelm: Judit, Juditbuch. In: LTHK, ³2009, Sp. 1054-1055

Strunck 2011a

Strunck, Christina (Hrsg.): Medici women as cultural mediators (1533 - 1743): le donne di casa Medici e il loro ruolo di mediatrici culturali fra le corti d'Europa [atti del convegno internazionale, Firenze, ottobre 2008], Cinisello Balsamo 2011

Strunck 2011b

Strunck, Christina (Hrsg.): Die Frauen des Hauses Medici. Politik Mäzenatentum, Rollenbilder (1512-1743), Petersberg 2011

Syson 1995

Syson, Luke: Sperandio's Medals, *History Today* 45,4, 1995, 43-49.

Syson 1997

Syson, Luke: Reading Faces. Gian Cristoforo Romano's medal of Isabella d'Este. In: Mozzarelli, Cesare; Oreschi, Roberto; Ventura, Leandro (Hrsg.): La corte di Mantova nell'età di Andrea Mantegna: 1450-1550 [Atti del Convegno, Londra, 6-8 marzo-Mantova 28 marzo 1992], Roma 1997, 281-294

Syson 1999a

Syson, Luke: Medals and other Portraits Attributed to Cosmè Tura, *The Burlington Magazine* 141, 1999, 226-229

Syson 1999b

Syson, Luke; Allen, David (Hrsg.): Ercole de Roberti: The Renaissance in Ferrara [Ausstellungskatalog Los Angeles, London], London 1999

Darin: Syson, Luke: Ercole de Roberti: Kat. Nr. VI. The wife of Hasdrubal and her children, Kat. Nr. VII. Lucretia, Brutus and Collatinus und Kat. Nr. VIII. Portia and Brutus,. In: Luke Syson, David Allen (Hrsg.): Ercole de Roberti: The Renaissance in Ferrara [Ausstellungskatalog Los Angeles, London] London 1999, XXXII-XXXV

Syson 2004

Syson, Luke: Kat. Nr. 52: Andrea Mantegna. La vestale Vergine Tuccia che reca il setaccio. In: Matteo Ceriana (Hrsg.): Gli Este a Ferrara: Il camerino di alabastro. Antonio Lombardo e l scultura all'antica[Ausstellungskatalog Ferrara 14 marzo- 13 giugno, Castello di Ferrara], Milano 2004, 226-229

Syson 2011

Syson, Luke (Hrsg.): Leonardo Da Vinci, painter at the court of Milan [Ausstellungskatalog Leonardo Da Vinci, Painter at the Court of Milan, The National Gallery London, 9 November 2011 - 5 February 2012], London 2011

Swarzenski 1922

Swarzenski, Georg: Bartolomeo Veneto und Lucrezia Borgia, *Städel Jahrbuch* 2, 1922, 63-72

Tanka 1995

Tanka, Hidemichi The Process of the Nagayota City Sforza Reconstruction. In: Diane Cole Ahl (Hrsg.): Leonardo da Vinci's Sforza Monument Horse. The Art an dthe Engineering, London 1995, 129-135

Tavuzzi 2007

Tavuzzi, Michael M.: Renaissance inquisitors: Dominican inquisitors and inquisitorial districts in Northern Italy, 1474 - 1527 134, Leiden [u.a.] 2007

Tietze-Conrat 1948

Tietze-Conrat, Erika: Two Dosso Puzzles in Washington and New York, Gazette des Beaux Arts 6, 1948, 129-36

Tietze-Conrat 1955

Tietze-Conrat, Erika: Mantegna: paintings, drawings, engravings, London 1955

Tinagli 1997

Tinagli, Paola: Women in Italian Renaissance art: gender, representation, identity, Manchester [u.a.] 1997

Toderi/Vannel 2000

Toderi, Giuseppe; Vannel Toderi, Fiorenza: Le medaglie italiane del XVI secolo, 3 Bde, Firenze 2000

Tofanello 2007

Tofanello, Marcello: Kat. Nr. 83: da modelli di Cosmè Tura. In: Mauro Natale (Hrsg.): Cosmè Tura e Francesco del Cossa. L'arte a Ferrara nell'età di Borso d'Este [Ausstellungskatalog Ferrara, Palazzo dei Diamanti, Palazzo Schifanoia, 23 settembre 2007 - 6 gennaio 2008], Ferrara 2007, 348-349

Toniolo 1991

Toniolo, Federica: Genealogia dei principi d'Este. In: Mottola Molfino/Natale, Mauro (Hrsg.): Le muse e il principe. Arte di corte nel Rinascimento padano II, [Ausstellungskatalog Milano, Museo Poldi Pezzoli, 20 settembre - 1 dicembre 1991], Milano 1991, 49-58

Toniolo 1998

Federica Toniolo (Hrsg.): La miniatura a Ferrara dal tempo di Cosmè Tura all'eredità di Ercole de' Roberti [Ausstellungskatalog Palazzo Schifanoia Ferrara, 1. marzo- 31 maggio 1998], Modena 1998

Tosetti Grandi 2008

Tosetti Grandi, Paola: I trionfi di Cesare di Andrea Mantegna: fonti umanistiche e cultura antiquaria alla corte dei Gonzaga, Mantova 2008

Trapp 1981

Trapp, J. B.: Marchese Francesco Gonzaga, Virgil and Battista Spagnoli, Kat. Nr. 98-99-100. In: David Chambers, Jane Martineau (Hrsg.): The splendours of the Gonzaga [Ausstellungskatalog Victoria and Albert Museum, London, 4. November 1981 - 31 Januar 1982], Milano 1981, 155-156

Trevisani 2006

Trevisani, Filippo: Andrea Mantegna e i Gonzaga: Rinascimento nel Castello di San Giorgio [Ausstellungskatalog: 16. settembre-14 gennaio 2007], Milano 2006

Trevisani 2008

Trevisani, Filippo: Bonacolsi, l'Antico: uno scultore nella Mantova di Andrea Mantegna e di Isabella d'Este, [Mantova, Palazzo Ducale, Appartamento di Isabella d'Este in Corte Vecchia, 13 settembre 2008 - 6 gennaio 2009], Milano 2008

Trinchieri Camiz 1983

Trinchieri Camiz, Franca: Due quadri musicali del Dosso. In: Leonor Fini (Hrsg.): Frescobaldi e il suo tempo: Nel quarto cenenario della nascita, Ferrara, Palazzo dei Diamanti [Ausstellungskatalog 2. Juli – 30. September], Venezia 1983, 85-91

Tümpel 1986

Tümpel, Christian: Bild und Text: zur Rezeption antiker Autoren in der europäischen Kunst der Neuzeit (Livius, Valerius Maximus). In: Wilhelm Schlink, Martin Sperlich (Hrsg.): Forma et Subtilitas. Festschrift für Wolfgang Schöne zum 75. Geburtstag, Berlin, New York 1986, 198-218

Tuohy 1996

Tuohy, Thomas: Herculean Ferrara: Ercole d'Este 1471-1505, and the Invention of a Ducal Capital, *Cambridges Studies in Italian History and Culture*, Cambridge / New York 1996

Turi 1997

Turi, Patrizio: Fra Bartolomeo e il Redentore Benedicente per Lucrezia Borgia- un'ipotesi, *Memorie domenicane* NS 28, 1997, 467-474

Uguccioni 1988

Uguccioni, Alessandra: Salomone e la regina di Saba: la pittura di cassone a Ferrara presenze nei musei americani, *Arte e grafica*, Ferrara 1988

Ugolini 1990

Ugolini, Andrea: Rivedendo la collezione Costabili di Ferrara, *Paragone* 24 (489), 1990, 50-76

Uppenkamp 2004

Uppenkamp, Bettina: Judith und Holofernes in der italienischen Malerei des Barock, Berlin 2004

Urbini 1998

Urbini, Silvia: Una nota sull'iconografia della Santa Lucrezia di Dosso Dossi. In: *Atti del Convegno internazionale di Studi* (Hrsg.): L'età di Alfonso I. e la pittura del Dosso [Ausstellungskatalog: Ferrara, Palazzina Marfiso d'Este 9-12 dicembre 1998], Modena 1998, 119-121

Valentiner 1933

Valentiner, W.R. (Hrsg.): *The Sixteenth Loan Exhibition of Old Masters. Italian Paintings of the XIV to XVI Century*, Detroit 1933

Vancini 2002

Vancini, Gianna: *Lucrezia Borgia nell' opera die cronisti*, Ferrara 2002

Vannel/Toderi 1992

Vannel, Fiorenza; Toderi, Giuseppe: Nicoccolò Spinelli, detto Niccolò Fiorentino in: Michele Bacci (Hrsg.): Eredità del Magnifico [Ausstellungskatalog: Museo Nazionale del Bargello, 19 giugno - 30 dicembre 1992], Firenze 1992, Kat. Nr. 54, 84-86

Vannucci ²2004

Vannucci, Marcello: Le grandi Donne del Rinascimento. Da Simonetta Cattaneo a Isabella d' Este, da Lucrezia Borgia ad Artemisia Gentileschi: Un affascinante storia tutta al femminile, Roma ²2004

Vecce 1992

Vecce, Carlo: Petrarca, Vittoria Colonna, Michelangelo. Note di commento a testi e varianti di Vittoria Colonna e Michelangelo. Studi e problemi di critica testuale 44, 1992, 101-125

Ventura 1995

Ventura, Leandro: Isabella d'Este: Committenza e Collezionismo, Civiltà Mantovana: Isabella d'Este - i luoghi del collezionismo 3. Ser.,N. 14/15 = Anno 30, 1995, 47-69

Ventura/Iotti 1993

Ventura, Leandro; Iotti, Roberta: Isabella d'Este alla corte di Mantova, Modena 1993

Venturi 1883

Venturi, Adolfo: La R. Galleria Estense in Modena, Modena 1883

Venturi 1886

Venturi, Adolfo: Les Médailleurs de la Renaissance, Rivista storica italiana 3, 1886, 156

Venturi 1888a

Venturi, Adolfo: Nuovi documenti su Leonardo da Vinci, Archivio storico dell' arte 1888, I, 45-46

Venturi 1888b

Venturi, Adolfo: L'arte ferrarese nel periodo di Ercole I d'Este Atti e memorie della Deputazione di Storia patria per la Romagna serie III, 6, 1888, 350-422

Venturi 1890

Venturi, Adolfo: La scultura emiliana del Quattrocento, Archivio storico dell'Arte III, 1890, 1-23

Venturi 1894

Venturi, Adolfo: Documenti relativi al Tura, a Michele Scalagna, al Verocchio a Guido Mazzoni, ad Antonio Lombardi e a Cristoforo Solari, Archivio storico dell'Arte VII, 1894, 52-55; Nuovi documenti, pittori alla corte ducale a ferrara nella prima decade del secolo XV, 296-306

Venturi 1901-1932

Venturi, Adolfo: La Storia dell'Arte Italiana. La Scultura del Quattrocento, 11 Bde, Milano 1901-1932

Venturi 1925

Venturi, Adolfo: Arte ferrarese del Rinascimento, L'Arte 22, 1925, 89-109

Venturi 2004a

Venturi, Gianni: Cultura e società estensi da Nicolò III ad Alfonso II. In: Jadranka Bentini (Hrsg.): Gli Este a Ferrara. Una corte nel Rinascimento, Milano 2004, 31-41

Venturi 2004b

Venturi, Giovanni: Una leggenda nera estense: Lucrezia Borgia. In: Marco Borella (Hrsg.): Gli Este a Ferrara. Il Castello per la città, Ferrara 2004, 117-125

Vercellone 1995

Vercellone, Fagioli G.: Fedele (Fedeli, Fidelis), Cassandra, DBI, Roma 1995, 566-568

Verdon 1975

Verdon, Timothy Christopher: The art of Guido Mazzoni, New Haven, Yale 1975

Verheyen 1971

Verheyen, Egon: The paintings in the studiolo of Isabella d'Este at Mantua, New York 1971

Vertova 1979

Vertova, Luisa: Cupid and Psyche in Renaissance Painting before Raphael, Journal of the Warburg and Courtauld Institutes 42, 1979, 104-121

Vezzosi 1983

Vezzosi, Alessandro (Hrsg.): Leonardo e il leonardismo a Napoli e Roma, [Ausstellungskatalog: Napoli, Museo Nazionale di Capodimonte; Roma, Palazzo Venezia 1983 - 1984], Firenze 1983

Viatte 1999

Viatte, Françoise (Hrsg.): Léonard De Vinci, Isabelle d'Este, Paris 1999

Villa 2006

Villa, Alessandra: Istruire per rappresentare Isabella d'Este. Il *Libro de natura de amore* di Mario Equicola, Lucca 2006

Visser Travagli 1995

Visser Travagli, Anna Maria: Topografia storica di Ferrara dalle origini al 1492. In: Anna Visser Travagli (Hrsg.): Ferrara nel medioevo, Topografia storica e archeologica urbana, Casalecchio di Reno 1995, 181-186

Visser Travagli 2003a

Visser Travagli, Anna Maria (Hrsg.): Guido Mazzoni. Il Compianto sul Cristo morto nella chiesa del Gesù a Ferrara. L'opera e il restauro, Firenze 2003

Visser Travagli 2003b

Visser Travagli, Anna: Il Compianto di Guido Mazzoni della chiesa di Santa Maria della Rosa alla chiesa del Gesù.. In: Anna Visser Travagli (Hrsg.): Guido Mazzoni. Il Compianto sul Cristo morto nella chiesa del Gesù a Ferrara. L'opera e il restauro, Firenze 2003, 13-22

Visser Travagli 2004

Visser Travagli, Anna Maria: L'arte della medaglia e l'esaltazione del signore. In: Jadranka Bentini (Hrsg.): Gli Este una corte nel Rinascimento [Ausstellungskatalog: Castello di Ferrara, 14 marzo - 13 giugno 2004], Milano 2004, 91-93

Vitale 2002

Vitale, Andrea: Lucrezia il mestiere di una principessa; in: Ausstellungskatalog 2002, 241-247

Vizkelely 1971

Vizkelely, Andreas: Minnesklaven, LCI, Freiburg i. Br. 1971, 269-270

von Geisau 1964

von Geisau, Hans: Anteros, KIP, Stuttgart 1964, Sp. 369.

Von Rosen 2001

Rosen, Valeska von: "Diletto dei sensi" und "diletto dell' intelletto" Bellinis und Tizians "Bacchanalien" für Alfonso d' Este in ihrem Rezeptionskontext, Städel Jahrbuch NF 18, 2001, 81-112

Walcher 1994

Walcher, Albrecht Bernhard: Katalog Nr. 96: Ptolomäer-Kameo. In: Sylvia Ferino-Pagden (Hrsg.): La prima donna del mondo. Isabella d'Este Fürstin und Mäzenin der Renaissance, Wien 1994, 301-304

Walker 1956

Walker, John: Bellini and Titian at Ferrara. A study of styles and taste, London 1956

Warnke 1992

Warnke, Martin: Politische Ikonographie. In: Andreas Beyer u.a. (Hrsg.): Die Lesbarkeit der Kunst. Zur Geistes-Gegenwart der Ikonologie, Berlin 1992, 23-28

Warren 2001

Warren, Jeremy: Severo Calzetta detto Severo da Ravenna. In: Franco Ambrosio (Hrsg.): Donatello e il suo tempo. [Ausstellungskatalog: Il bronretto a Padova nel Quattrocento e nel Cinquecento; Padova, Musei Civici, 8 aprile 2001 - 15 luglio 2001], Milano 2001, 131-167

Wayne 1987

Wayne, Valerie: Zenobia in Medieval and Renaissance Literature. In: Levin, Carole; Watson, Jeannie (Hrsg.): Ambiguous Relities: Women in the Middle Ages and Renaissance, Detroit 1987, 48-65

Weinstein 2004

Weinstein, Donald: A man for all seasons: Girolamo Savonarola , the Renaissance, the Reformation and the Counter-Reformation. In: Donald Weinstein; Júlia Benavent; Inés Rodríguez (Hrsg.): La Figura de Jerónimo Savonarola O.P. y su Influnecia en España y Europa, Firenze 2004, 3-21

Weisbach 1919

Weisbach, Werner: Trionfi, Berlin 1919

Weiss 1969

Weiss, Roberto: The Renaissance discovery of classical antiquity, Oxford 1969

Welch 2005

Welch, Evelyn S.: Shopping in the Renaissance : consumer cultures in Italy, 1400 – 1600, New Haven, Conn. [u.a.] 2005

Wenzel 2005

Wenzel, Michael: Heldinnengalerie - Schönheitengalerie: Studien zu Genese und Funktion weiblicher Bildnisgalerien 1470 - 1715, Heidelberg 2005

Weppelmann 2011

Weppelmann, Stefan: Zum Schulterblick des Hermelins - Ähnlichkeit im Portrait der italienischen Frührenaissance. In: Keith Christianssen, Stefan Weppelmann (Hrsg.): Gesichter der Reaissance - Meisterwerke italiensicher Portrait-Kunst [Ausstellungskatalog Staatliche Museen zu Berlin und das Metropolitan Museum of Art, New York], Berlin 2011

Wethey 1971

Wethey, Harold: The paintings of Titian, Band 2: The portraits, London 1975

Wethey 1975

Wethey, Harold: The paintings of Titian, Band 3: The mythological and historical paintings, London 1975

Wierda 2009

Wierda, Bouk: The true identity of the Anonimo Magliabechiano, Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz 53, 2009, 157-168

Wilkins Sullivan 1994

Wilkins Sullivan, Ruth: Three Ferrarese Panels on the Theme of „Death rather than Dishounour”and the Neapolitan Connection, Zeitschrift für Kunstgeschichte 3, 1994, 610-625.

Wilson 1983

Wilson, Carolyn C.: Renaissance Samll Bronze Sculpture and Associated Decorative Arts at the National Gallery of Art, Washington 1983

Wind 1948

Wind, Edgar: Bellini's feast of the gods. A study in venetian humanism, Massachusetts 1948

Woods-Marsden 1987

Woods-Marsden, Joanna: „Ritratto al Naturale“: Questions of Realism and Idealism in Early Renaissance Portraits, *Art Journal* 48, 1987, 209-216

Woods-Marsden 2001

Woods-Marsden, Joanna: Portrait of the Lady, 1430-1520. In: David Allen Brown (National Gallery of Art Washington) (Hrsg.): *Virtue and Beauty: Leonardo's Ginevra de' Benci and Renaissance Portraits of Women*. [Ausstellungskatalog: National Gallery of Art, Washington, DC, 30 settembre 2001-6 gennaio 2002] Princeton 2001, 64-87

Yriarte 1888

Yriarte, Charles: Les Relations d'Isabella d'Este avec Léonard de Vinci, *Gazette des Beaux Arts* I, 1888, 118-131

Yriarte 1896

Yriarte, Charles: Isabella d'Este et les artistes de son temps. V: Relations d' Isabelle avec Giovanni Bellini; VI: Relations d' Isabelle avec Lorenzo Costa et Francia, *Gazette des Beaux Arts* III, 15, 1896, 215-228; 330-346

Zaccarini 1917

Zaccarini, Donato: Il disegno di Ercole Grandi per il monumento ad Ercole I d'Este, *L'arte* XX, 1917, 159-167

Zamboni 1968

Zamboni, Silla: Ludovico Mazzolino, Milano 1968

Zamboni 1975

Zamboni, Silla: Pittori di Ercole I d'Este, Milano 1975

Zamboni 1978

Zamboni, Silla: Ludovico Mazzolino: una primizia ed altri inediti. In: *Prospettiva* No. 15 (Ottobre 1978), 53-62

Zancani 2000

Zancani, Diego: Writing for women rulers in Quattrocento Italy: Antonio Cornazzano. In: Letizia Panizza (Hrsg.): *Women in Italian Renaissance Culture and Society*, Oxford 2000 56-74.

Zaniboni 1987

Zaniboni, Mario: Gli estensi nelle loro delizie: Ferrara medievale e rinascimentale, mura, torrioni, castelli e delizie, Ferrara 1987

Zanker 1974

Zanker, Paul: *Klassizistische Statuen: Studien zur Veränderung des Kunstgeschmacks in der römischen Kaiserzeit*, Mainz 1974

Zarri 1998

Zarri, Gabriella: Tra monache e confessori: la corte di Lucrezia Borgia. In: Angela Ghinato (Hrsg.): *L'età di Alfonso I e la pittura del Dosso*. Atti del Convegno internazionale

di studi, Ferrara, Palazzina di Marfisa d'Este, 9 - 12 dicembre 1998, Ferrara 1998, 103-118

Zarri 2001

Zarri, Gabriella: Lucia da Narni e il movimento femminile savonaroliano. In: Gigliola Fragnito, bFranco Miegge (Hrsg.): Girolamo Savonarola da Ferrara all'Europa: Atti del Convegno tenuto a Ferrara nel 1998 per la celebrazione del 5. centenario della morte di Girolamo Savonarola, Firenze 2001, 99-116

Zarri 2006

Zarri, Gabriella: La religione di Lucrezia Borgia. Le lettere inedite del confessore, Roma 2006

Zeitz 2000

Zeitz, Lisa: „Tizian, teurer Freund“: Tizian und Federico Gonzaga, Kunstpatronage in Mantua im 16. Jahrhundert, Petersberg 2000

Zeri/Gardner 1973

Zeri, Federico; Gardner, Elisabeth: Italian Paintings - Venetian school, New York 1973

Zeri/Rossi: 1986

Zeri, Federico; Rossi, Francesco: La raccolta Morelli nell' Accademia Carrara, Bergamo 1986

Zevi 1960

Zevi, Bruno: Biagio Rosetti, architetto ferrarese, il primo urbanista moderno europeo, Torino 1960

Zevi 1971

Zevi, Bruno: Sapere, vedere l'urbanistica. Ferrara di Biagio Rossetti, la prima città moderna europea, Torino 1971

Zimmermann 1987

Zimmermann, Margerete: "Decameron- ein frühes Frauenbuch?". In: Ingrid Bennewitz (Hrsg.): Der frouwen buoch. Versuche zu einer feministischen Mediävistik [Göppinger Arbeiten zur Germanistik, Nr. 517], Göppingen 1987, 227-263

Zöllner²⁰¹¹2007

Zöllner, Frank (Hrsg.): Leonardo da Vinci, 1452 - 1519: sämtliche Gemälde und Zeichnungen, Hongkong ; Köln [u.a.]²⁰¹¹2007