

Giovanni Lanfranco: »Junger Mann mit Katze auf einem Bett« – Fragen an ein Bild

Ich wundere mich über gar nichts: Sig. Ippolito hat, wie Sie sagen, [mein Gemälde] in das Haus von Toscanella zur Begutachtung gegeben, wo es als Werk von der Hand einer Frau eingestuft wurde. Aber wenn dem so wäre, müsste der Preis nicht dreimal so hoch sein? Wenn Sie ihn sehen, sagen Sie ihm das. Hier jedenfalls hat ihm das Bild gefallen, und er musste es unbedingt haben, auch wenn es ein Narrenstück ist, wie es nun bezeichnet worden ist.¹

(Giovanni Lanfranco an Carlo Ferrante, 1637)

Mit einer Mischung aus Amüsiertheit und Indignation reagierte der vormalig in Rom, inzwischen in Neapel tätige Maler Giovanni Lanfranco (1582-1647) auf die Nachricht, dass eines seiner – offenbar unsignierten – Werke bei einer Schätzung im römischen Palazzo Toscanella (zuvor Palazzo Zuccari) als Produkt einer Frau eingestuft worden sei. Dabei hätte, so Lanfranco, der jetzige Besitzer des Bildes schon an der Ansetzung des Preises erkennen müssen, dass dies nicht richtig sein könne: Als gesicherte Arbeit einer Künstlerin würde ein solches Gemälde das Dreifache kosten.

Die zitierte Passage ist, kaum zu Unrecht, als Kritik Lanfrancos am zeitgenössischen Malerinnen-Hype bei römischen Sammlern aufgefasst worden, die einen kräftigen Preisaufschlag akzeptierten, wenn die Autorschaft einer Frau feststand – was nicht zuletzt daran gelegen haben dürfte, dass die Zahl der Künstlerinnen nach wie vor deutlich hinter derjenigen der Künstler zurückblieb, das Angebot also entsprechend knapp war.² Wenn Lanfranco im weiteren Verlauf des Briefes an Carlo Ferrante einräumt, dass das Bild (dessen Sujet er nicht nennt) keines seiner besten sei, verstärkt sich der Eindruck, dass den nach Meinung des Künstlers allenfalls mittelmäßigen Produkten von Malerinnen ein Frauen-Bonus zugute kam, den Lanfranco ungerechtfertigt fand. Kaum zufällig arbeitete Artemisia Gentileschi zeitgleich in Neapel und muss sich für Lanfranco als ernsthafte Konkurrenz erwiesen haben. Aber wurde ein unsigniertes Gemälde im römischen Seicento einzig aufgrund der mäßigen malerischen Qualität als Arbeit einer Frau – und damit in unserem Fall zugleich als »Narrenstück« (buffoneria) – eingestuft? Oder boten, abge-

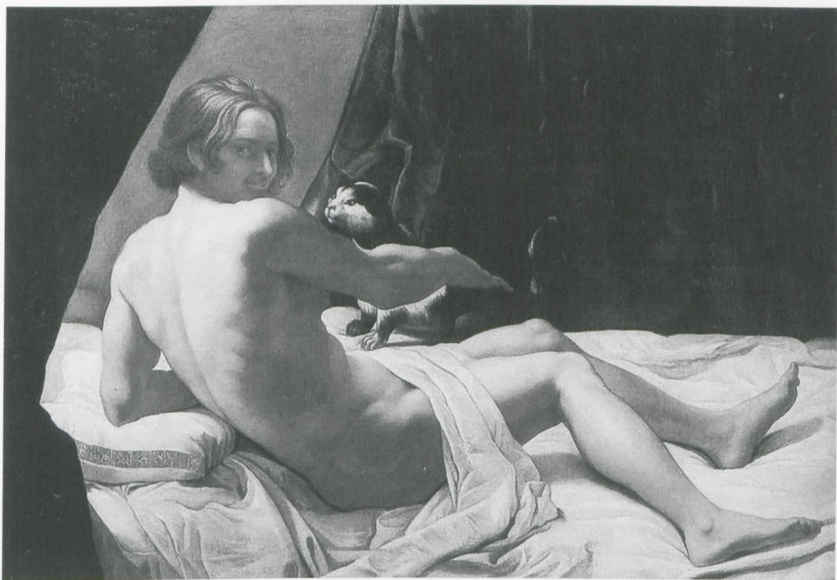
sehen von der Stilwahl³, auch die Themenwahl bzw. Ikonographie Anlass für solche Geschlechtszuschreibungen? Im Folgenden sei diesen Fragen an einem Fallbeispiel nachgegangen.

»Junger Mann mit Katze auf einem Bett«

Es gibt keinerlei schriftliche Dokumente zu den unmittelbaren Entstehungs- oder Auftragsumständen des im Folgenden zu diskutierenden Gemäldes (Abb. 1). Auch über die weiteren künstlerischen und kulturellen Zusammenhänge sind nur begründete Vermutungen anzustellen. Trotz dieser Wissenslücken der Forschung seien im Folgenden einige Beobachtungen und Fragen formuliert, die dazu beitragen können, dem Ziel einer schlüssigen Interpretation näher zu kommen; und damit wird sich auch erweisen, dass eine Erörterung gerade dieses Werks im thematischen Rahmen des vorliegenden Buches berechtigt ist.

Das in Privatbesitz befindliche Bild misst 113 × 160 cm und wurde in Öl auf Leinwand gemalt; es ist unsigniert und hat verschiedene Zuschreibungen erfahren: Im Nachlass Christinas wird das Bild 1689 als Werk Tintoretto's, im Inventar von Livio Odescalchi 1714 als Arbeit von Orazio Gentileschi benannt. Erst in einer weiteren Auflistung der Bilder aus dem Besitz Christinas von 1721 figuriert es als Werk von Lanfranco.⁴ Diese Zuschreibung ist inzwischen allgemein akzeptiert. Nach Expertenmeinung ist das Werk um oder kurz nach 1620 entstanden, als Lanfranco in Rom tätig war.⁵ Auftraggeber(in) und/oder erste(r) Besitzer sind nicht bekannt; die früheste Erwähnung des Bildes findet sich in einem 1677 verfassten Inventar der Christina von Schweden (1626–1689), worauf weiter unten zurückzukommen sein wird. Aus dem Nachlass der Königin gelangte das Werk über Zwischeneigner 1622 in die Sammlung von Philippe II. de Bourbon, Duc d'Orléans (1674–1723), der zu dieser Zeit, kurz vor seinem Tod, als Regent für den noch unmündigen Ludwig XV. fungierte.

Das Querformat Lanfranco's zeigt einen nackten jungen Mann mit rot-blondem Haar und kleinem Schnurrbart auf einem Bett, das mit einem weißen Laken bespannt ist. Man sieht nicht das eigentliche Bettgestell, sondern blickt direkt von einer der Längsseiten, deren Vorhang größtenteils beiseite gezogen ist, auf die Bettstatt oder Matratze. Ein weißes Tuch, vermutlich die Bettdecke, ist über die Lenden des Mannes gebreitet. Seinen linken Unterarm lässt er auf einem Kissen ruhen, so dass der Oberkörper aufgerichtet ist, während die Beine leicht angewinkelt auf dem weißen Laken positioniert sind. Mit der ausgestreckten rechten Hand streichelt der Mann eine schwarz-weiß gefleckte Katze, die fast am Rand der anderen Längsseite des Bettes sitzt und aufmerksam, wenn nicht gar aggressiv, zu dem Mann aufzublicken scheint. Der Mann berührt die Katze so, dass er deren Hinterteil und Hinterbeine niederdrückt. Die Beleuchtung erfolgt von links durch eine nicht weiter definierte Lichtquelle hinter bzw. neben der Schmalseite des Bettes, wo der Bettvorhang – wenn ein solcher dort überhaupt vorhanden ist – zurückgezogen wurde.



1. Giovanni Lanfranco: *Jungler Mann mit Katze auf einem Bett*, Gemälde, ca. 1620.
Privatbesitz

Das Licht hebt insbesondere den Rücken und die Beine des Mannes hervor, während größere Teile des Gesichts verschattet sind. Er blickt lächelnd, fast kokett, aus dem Bild.

Worauf will dieses Gemälde hinaus? Der Katalogtext der 2001 im Palazzo Venezia in Rom veranstalteten Lanfranco-Ausstellung hält sich, nach einer knappen Beschreibung, nicht länger zurück: »Ovviamente il quadro ha una connotazione erotica, omosessuale, ma ci sfuggono le circostanze della nascita, che ne spiegherebbero il significato. [...] Potrebbe trattarsi di un quadro ordinato da un committente che voleva ritrarre un suo amante.«⁶ War Lanfrancos Bild also Darstellung des Geliebten eines homosexuellen Auftraggebers? Eine solche Deutung mag einem heutigen Publikum schlüssig erscheinen, müsste aber durch Dokumente oder Vergleich mit »gesicherten« Parallelen gestützt werden. Das ist keine leichte Aufgabe, sowohl angesichts der schwierigen Quellenlage als auch wegen einer Forschung zum Thema Homosexualität und bildende Kunst, die sich zum überwiegenden Teil erst mit dem Zeitraum seit Winckelmann beschäftigt – dies wohl teilweise immer noch eingedenk der von Michel Foucault vertretenen Position, dass sich feste Diskursformationen über eine vermeintliche homosexuelle Sondernatur erst seit dem Ende des *ancien régime* entwickelt haben: »Der« Homosexuelle sei ein Produkt juristischer, medizinischer und anderer (pseudo-) wissenschaftlicher Konstruktionen »peripherer Sexualitäten« des 19. Jahrhunderts.⁷

Wenn in aktuellen kunsthistorischen Studien mit Gender- oder Queer-Ansatz homoerotische Sujets vor der Epoche Winckelmanns überhaupt Thema sind, dann geht es meist um florentinische oder venezianische Kunst des 15. und 16. Jahrhunderts – oder um Michelangelo.⁸ Falls das römische Seicento irgendwie in den Fokus gerät, dann ist die Rede größtenteils von Caravaggio und dessen Nachfolgern, die durch die Kunstgeschichte üblicherweise – nach Stilkriterien – als »Caravaggisten« gruppiert werden. Doch ist es nicht nur angesichts von Entstehungsort und -zeit, sondern auch wegen der keineswegs kleinen Formate der betreffenden Gemälde Caravaggios und seines Kreises, meist Einzeldarstellungen eines (halb-) nackten Jünglings, wissenschaftlich riskant, diese als persönliche »Pin-ups« eines homosexuellen Künstlers oder Auftraggebers zu lesen. Auch als »Liebesgaben« in der Art der Zeichnungen Michelangelos für Tomaso de' Cavalieri wären sie überdimensioniert gewesen.⁹ Für unser Bild von Lanfranco stellen sich ähnliche Fragen nach Entstehungskontext und Funktion, weshalb das in der Kunstgeschichte sonst oft mechanisch angewendete Verfahren des Stil-, Kompositions- oder Motivvergleichs hier eine besonders gründliche methodische Reflexion erfordert: Welche zeitgenössischen Werke sind dem Bild von Lanfranco überhaupt »vergleichbar« – und warum (oder warum vielleicht auch nicht)?

Gut gepolsterte Betten

Kein Mangel herrscht an Querformaten mit gleichartig komponierten, auf einem Bett liegenden Frauenakten aus der Epoche Lanfrancos und überhaupt aus der italienischen Malerei des gesamten 16. Jahrhunderts.¹⁰ Auf einem gut gepolsterten Ruhebett mit Vorhängen haben im Rom des frühen Seicento etwa Annibale Carracci, der Cavaliere d'Arpino, Giovanni Baglione, Orazio und Artemisia Gentileschi eine einzelne liegende nackte oder weitgehend nackte Frau dargestellt, und zwar entweder als »Venus«, als »Cleopatra« beim Selbstmord¹¹ oder als »Danaë«¹², mit der sich Jupiter in Gestalt eines goldenen Regens vereint (Abb. 2). Auch das »Nachbarthema« der auf einem luxuriösen Bett liegenden, von Cupido begleiteten oder mit diesem spielenden Venus war gängig.¹³ Nebenbei sei erwähnt, dass just um 1620 der junge Gianlorenzo Bernini im Auftrag von Scipione Borghese seine die Materialität des Polsters bemerkenswert suggestiv nachahmende Marmormatratze als Unterlage für die antike Skulptur des schlummernden »Hermaphroditen« fertigte.¹⁴ Im gleichen Zeitraum auf solchen Polstern dargestellte Männer sind hingegen fast immer bekleidet und/oder in einen narrativen Kontext integriert, sei es als altersschwacher Patriarch (*Segen Jakobs*¹⁵), sei es als verwundeter Feldherr (*Von seinem Arzt gepflegter Alexander*¹⁶). Und wenn einmal der teilweise entblößte Tugendheld Cato Uticensis auf einem gepolsterten Bett liegend zu sehen ist, dann wird der Kontrast zwischen dem gerade vollzogenen couragierten Selbstmord des Römers und seinem weichen Lager Teil der malerischen Inszenierung.¹⁷



2. Artemisia Gentileschi: *Danaë*, Gemälde, ca. 1612. Saint Louis Art Museum

Was das gepolsterte Bett als Ort sexueller Aktivitäten angeht, dürfte im 16. und 17. Jahrhundert das Lager von Mars und Venus am häufigsten gemalt worden sein – bekanntlich die Stätte eines Ehebruchs.¹⁸ Ähnlich zahlreich waren Bilder von Joseph und Potiphars Frau (dazu weiter unten mehr). Auch Holofernes wurde üblicherweise während oder nach seiner Tötung durch Judith auf einem Bett liegend gezeigt, dessen weiße Polsterung nach dem Willen des Feldherrn dem Liebesspiel hätte dienen sollen, nun aber effektiv mit Blutsspuren bedeckt ist (Abb. 3).¹⁹ Sogar die Darstellung ehelicher Liebe scheint von negativen Konnotationen des gepolsterten Bettes nicht immer ausgenommen gewesen zu sein, etwa Annibale Carraccis *Jupiter und Juno* in der Galleria Farnese: Jupiter sitzt hier auf dem Vorderrand des Polsters, und Juno, sich ihrem Gatten nähernd, postiert ihr Knie von der Seite des Bettes auf dasselbe (ein »croc-en-jambe«²⁰). Die Forschung ist sich inzwischen einig darüber, dass dieses Bild Juno dabei zeigt, wie sie, angetan mit dem Gürtel der Venus, ihren Gatten Jupiter davon abzuhalten versucht, sich im Trojanischen Krieg gegen die von ihr favorisierte Partei, die Griechen, zu engagieren. Dargestellt ist ein Betrug.²¹

Sind in der Malerei der Zeit Bett und weiches Polster also als typische (Macht-) Orte der Frau gezeigt, die Männern prinzipiell Lust versprechen, in/ auf denen diese Männer aber auch – durch die Frauen – dem Risiko des Kon-



3. Artemisia Gentileschi: *Judith tötet Holofernes*, Gemälde, ca. 1612–1614, Neapel, Museo nazionale di Capodimonte

trollverlusts ausgesetzt sind? Tatsächlich scheint es so, als ob die genannten Darstellungen einer zeitgenössischen Auffassung entsprachen, der gemäß die Umgebung gut gepolsterter Betten für (im gesellschaftlichen Kontext) »handlungsfähige« Männer²² unangemessen sei. Aber ist demnach der von Lanfranco dargestellte nackte Mann schon durch die für sein Geschlecht »unpassende« Umgebung als homosexuell oder Geliebter eines Homosexuellen charakterisiert? Sogleich sind wir wieder bei Fragen nach dem Zusammenhang der Bildkünste mit zeitgenössischen Geschlechterkonstruktionen. Bevor diesen Aspekten weiter nachgegangen wird, ist es allerdings sinnvoll, noch eingehender nach Konventionen der künstlerischen Darstellung zu forschen.

Konventionen des männlichen Aktbildes

In der italienischen Kunst des 17. Jahrhunderts gibt es kein mit Lanfrancos Bild wirklich vergleichbares Gemälde größeren Formats, das einen einzelnen, auf dem Polster eines Bettes liegenden, weitgehend nackten Mann jüngeren Alters zeigt, nicht im eigenen Oeuvre unseres vor allem für seine Altarbilder

und Deckenmalereien in Kirchen bekannten Künstlers und streng genommen nicht einmal bei Caravaggio und in dessen Kreis. Denn das Bemerkenswerte an Lanfrancos Männerakt ist der Verzicht auf eine Motivierung durch einen mythologischen, religiösen oder historischen Kontext, vermittels welcher der Dargestellte beispielsweise als Mars, (jugendlicher) Tithonos oder hl. Sebastian zu deuten wäre.

Warum diese Entmythologisierung bzw. Enthistorisierung? Die vielleicht am nächsten liegende Deutung greift nicht: Lanfrancos Bild lässt sich nur mit größter Mühe in die »Genre«-Produktion der »Caravaggisten« und frühen Bamboccianten einreihen. In der 2014 stattgefundenen Ausstellung *I Bassifondi del Barocco. La Roma del vizio e della miseria*, wo das Bild, offenkundig wegen des postulierten Entstehungskontextes einer homosexuellen Liebesbeziehung, inmitten von Tavernenszenen, Bettlerdarstellungen und Stregonerien gezeigt wurde, war es völlig isoliert. Eher unwahrscheinlich scheint auch die für einige andere Gemälde von Caravaggio und dessen Nachfolger plausible Erklärung, es handele sich um die auf schnelle Entdeckung angelegte Travestie einer antiken Skulptur, so wie beispielsweise Caravaggio in seinem *Hl. Johannes* der Galleria Corsini die Pose des »Sterbenden Galliers« durchscheinen ließ.²³ Denn ein wirklich passendes Skulpturenvorbild ist nicht zu finden. Sogar ein Selbstbildnis scheidet vermutlich aus: Giovanni Lanfranco (von dessen Gesichtszügen u. a. ein Bildnis in Belloris *Viten* zeugt²⁴) war zur ermittelten Entstehungszeit ca. 40 Jahre alt, sah also vermutlich längst deutlich älter als der Dargestellte aus. Solche Aporien der Deutung sind offenbar nicht neu, denn auch die Kurzbeschreibungen in den historischen Inventarnotizen erweisen sich als wenig aussagekräftig (oder, da frühestens ein halbes Jahrhundert nach Entstehung des Bildes niedergeschrieben, als völlig uninformiert). Im Inventar der Christina von Schweden aus dem Jahr 1677 ist die Rede von einem »Quadro di Giovane Igniudo à Letto con un Gatto alto pmi 6 ½ con sua cornice liscia indorata.«²⁵ Auch der Nachlass Christinas 1689, das Inventar des Livio Odescalchi 1714 und die Auflistung der Bilder aus dem Besitz Christinas 1721 bieten ikonographisch keine weiteren Erkenntnisse.

Es ist nicht so, dass Giovanni Lanfranco keine nackten Männer dargestellt hätte. Wie die meisten seiner Kollegen und erst recht wie seine Lehrer, die Carracci, sowie praktisch alle anderen ihrer Eleven schuf er solche Werke als Studienzeichnungen oder Ölskizzen, um die gezeichneten Figuren dann durch Attribute, Kulissen oder narrative Kontexte zu einem Flussgott, Titan, Schmied in der Werkstatt Vulkans, hl. Laurentius auf dem Rost etc. zu machen, also zu Personen, die z.B. in seinen detailreichen Modellen für Kupferstecher, aber auch in Gemälden ihren Auftritt hatten. Im Deckenfresko »Joseph als Traumdeuter« im römischen Palazzo Mattei (1615) stellte Lanfranco einen der – bekleideten – Mitgefangenen Josephs sogar in einer sitzend-liegenden Pose dar, die, abgesehen von der Wendung des Kopfes, unserem Gemälde weitgehend entspricht.²⁶ Aber der *Junge Mann mit Katze* ist keine Studienzeichnung, keine Ölskizze.



4. Pietro del Pò nach Annibale Carracci: Johannes der Täufer, auf Christusweisend, Kupferstich, ca. 1650–1660

Was die Vita und künstlerische Fama Lanfrancos in der vermutlichen Entstehungszeit des Bildes um 1620 angeht, ist zu betonen, dass er damals einer der gefragtesten und angesehensten Maler Roms war. Es reicht zu erwähnen, dass er im Auftrag von Papst Paul V. Borghese mit intensiven Studien für die schließlich – nach dem Tode des Pontifex – nicht ausgeführte Dekoration der Benediktionsloggia über dem Eingang von St. Peter beschäftigt war und daher kaum für zahlreiche andere Aufträge zur Verfügung stand.²⁷ Aus diesem Grund ist, wenn das Bild nicht zum reinen Privatvergnügen des Künstlers gemalt wurde, ein bedeutender Besteller bzw. Käufer anzunehmen.

Michelangelo, Caravaggio, Annibale Carracci

Es ist für Lanfrancos Gemälde kein eindeutiger ikonographischer Zusammenhang zu benennen; selbst die prononcierte Geste der rechten Hand des Mannes, also das »streichelnde« Herabdrücken des Hinterkörpers der Katze, ist bislang nicht auf bildliche oder literarische Parallelen bzw. Redensarten zu



5. Caravaggio, *Jüngling (oder Johannes der Täufer) mit einem Widder*, Gemälde, 1602. Rom, Pinacoteca Capitolina

beziehen gewesen. Angesichts dieser Wissenslücken scheint die Frage nach Stil- oder Motivzitationen in diesem Gemälde nach wie vor der beste Ansatz: Während ein Bezug auf das Vorbild einer antiken Skulptur, wie gerade erwähnt, bis zum Beweis des Gegenteils auszuschließen ist, muss das Verhältnis zu zeitgenössischen Darstellungen des jugendlichen Johannes des Täufers erkundet werden. Zum Beispiel erscheinen die Wendung des Kopfes aus dem Bild und der vom Rumpf abgestreckte rechte Arm der Figur ähnlich in der Darstellung eines wohl kurz nach 1600 entstandenen *Johannes* von Lanfrancos Lehrer Annibale Carracci – ein Werk, dessen Komposition der kunsthistorischen Forschung nur durch Kopien und einen seitenverkehrten Nachstich von Pietro del Po (1616–1692) (Abb. 4) bekannt war, bis Denis Mahon 2001 das angebliche Originalgemälde publizierte.²⁸ Carraccis *Johannes* wird gern in Zusammenhang mit dem *Johannes Mattei* (Pinacoteca Capitolina, Rom) diskutiert, einem Bild, das Caravaggio 1602 für den vermögenden Kunstsammler Ciriaco Mattei malte. Der *Johannes Mattei* Caravaggios (Abb. 5) ist bekanntermaßen ohne die sonst üblichen Attribute Kreuzstab und Lamm, sondern

mit einem Widder dargestellt, was schon in frühen Beschreibungen und dann im Laufe der kunsthistorischen Forschung immer wieder zu Irritationen bezüglich der Identifikation geführt hat.²⁹ Gleichwohl hält Valeska von Rosen das Schwanken zwischen frommem Sujet und erotischer Anmutung für gewollt – ähnliches sagt sie von der im *Johannes Mattei* enthaltenen Ambiguität von Naturalismus und Kunstvorbild, d.h. Caravaggios Imitation eines Ignudo Michelangelos an der Decke der Sixtinischen Kapelle.³⁰ Diese Figur war u.a. durch isolierende Nachstiche von Adamo Scultori³¹ und Cherubino Alberti³² verfügbar. Dass Lanfranco, seine Künstlerkollegen und die meisten Kunstinteressierten in Rom mit den komplizierten Posen der Ignudi Michelangelos vertraut waren, darf als sicher gelten. Von dem genannten Ignudo stammt letztlich, und sei es über Zwischenstationen, der über die Schulter bildauswärts gedrehte Kopf des Mannes auf dem Bett in Lanfrancos Gemälde.

Auch Caravaggios *Johannes Mattei* dürfte Lanfranco gekannt haben; dafür sprechen allgemein das Seitenlicht und die Helldunkeleffekte auf dem Oberkörper des jungen Mannes, insbesondere auch der auf das Kissen aufgestützte linke Arm und der Blick aus dem Bild. Vielleicht ist die von Lanfranco gemalte Katze sogar ein ironisches Substitut für den Widder bei Caravaggios Johannes (auch wenn die mit der Katze verbundene Pointe heute unklar bleibt³³). Daneben stechen aber Unterschiede zu Caravaggio ins Auge, nicht zuletzt die durch das Querformat bedingte andere Haltung der Beine bzw. Unterschenkel. Lanfranco zeigte im hier diskutierten Werk vor, dass er mit den Stilmitteln Caravaggios vertraut war; trotzdem vermied er eine unselbständige Nachahmung von dessen Kunst. Diese Tatsache wird auch anhand weiterer Details deutlich: Das Geschlecht des jungen Mannes ist durch ein Tuch bedeckt, und er ist deutlich älter als die für einen *Johannes der Täufer* posierenden knabenhaften Jugendlichen Merisis, was nicht zuletzt dadurch kenntlich ist, dass er einen Schnurrbart trägt, also eine Gesichtsbehaarung, wie man sie in römischen »Genre«-Darstellungen der Zeit, etwa in Tavernenszenen des Gerrit van Honthorst, bei einigen ca. 20- bis 30-jährigen Männern findet.³⁴

Diskussionswürdig bleibt, ob Lanfranco zusätzlich den *Johannes* seines Lehrers Annibale Carracci als Vorbild erkennbar zu machen wünschte, denn der ausgestreckte Arm von Lanfrancos Mann auf dem Bett ist – wie erwähnt – demjenigen des Johannes besonders ähnlich. Allerdings ist Carraccis *Johannes* seitenverkehrt zu derjenigen Lanfrancos, und eine seitengleiche Stichreproduktion des Gemäldes gab es um 1620 noch nicht.³⁵ Wollte man daran festhalten, dass das Vorbild für Kenner sichtbar sein sollte, wäre darauf auszuweichen, dass das seitenverkehrte Zitat einer Fortsetzung der Rezeptionsart Carraccis gegenüber Caravaggio entsprochen habe: Denn für Annibale ist immerhin behauptet worden, dass er seinen *Johannes* als Ausdruck der Kritik gegenüber dem *Johannes Mattei* Caravaggios bewusst im Gegensinn postiert habe.³⁶ Ist Lanfranco seinem Lehrer mit einer solchen »Rechts-Links«-Vertauschung gefolgt und hat Annibales *Johannes* deshalb seitenverkehrt zitiert?

Das bis jetzt ermittelte Imitationsspektrum des Bildes von Lanfranco impliziert, dass unser Künstler die Schraube der von Caravaggio und den Caravaggisten gepflegten künstlerischen Zitationsspiele noch einige Windungen weiterdrehte, indem er zwar seine künstlerischen Quellen andeutete, aber mit äußerster Konsequenz deren Ambivalenzen oder Anspielungen auf das religiöse Thema beseitigte. Wenn dem so war, hat er seine an Werke Michelangelos, Carraccis und Caravaggios angelehnte Figur von den bewussten (religiös-profanen) Ambiguitäten des Letztgenannten gewissermaßen befreit, dafür aber den Mann in einem gepolsterten Bett ausgestreckt, also einen Kontext gewählt, der zuvor weitgehend Frauenakten vorbehalten war, und damit seinerseits neues Irritations- oder Provokationspotential entfaltet.

Geschlechterkonstruktionen

Kommen wir zurück zur Frage nach Spuren zeitgenössischer Geschlechterkonstruktionen in Lanfrancos Bild: Mary D. Garrard hat postuliert, dass schon Tizians liegende weibliche Akte explizite Gegenentwürfe zu den männlichen Akten Michelangelos, insbesondere dem »Adam«, waren und dass diese Bilder vielleicht auch aus einer Auseinandersetzung mit der Behauptung der toskanischen Kunsttheorie entstanden, die venezianische Kunst sei koloritfixiert und damit »weibisch«. ³⁷ In der *Danaë* (1544–1545) ist der effektiv hingepinselte Goldregen laut Garrard Inbegriff der malerischen Erzeugung und Vereinigung des Mannes und Künstlers Tizian mit der Frau (»Natur«) und damit seiner Körperwerdung im Bild. ³⁸

Es geht an dieser Stelle weniger um diese speziell auf Kompositionen Tizians und Michelangelos bezogene These Garrards als vielmehr um die allgemeinere Frage, ob und wie sich solche polaren Geschlechterdefinitionen im frühen römischen Seicento in Stil- und Themenwahl von Künstlern sowie – ein mindestens ebenso wichtiger Aspekt – sammlungs- und präsentationstechnisch, etwa in der Bestellung und Hängung von Gegenständen, bemerkbar gemacht haben. Konkret: Kann der Jüngling Lanfrancos als Pendant zu einer liegenden nackten Frau nach Art der *Venus von Urbino* (Abb. 6) (Tizian: 119 × 165 cm; Lanfranco: 113 × 160 cm) geschaffen worden sein bzw. auf einer Gemäldewand als Gegenakzent zu einem solchen venezianischen Frauenakt gedient haben? Auch wenn bildliche Darstellungen römischer Kunstsammlungen des Seicento sehr selten sind, ³⁹ gab es nach Ausweis einiger Inventare »Paarungen« der hier vermuteten Art, wobei an der Wand oft zwischen als zugehörig verstandenen Bildern noch weitere Werke angebracht wurden.

Zu einem solchen auf Polarität oder Kontrast mit einem anderen Bild angelegten Ansatz würde nicht zuletzt die Katze bei Lanfranco passen, die dem Männerakt zugeordnet ist, während insbesondere Tizians weibliche Akte oft ein Hündchen bei sich haben. ⁴⁰ Cesare Ripa verwendet das Bild der Katze u.a. in seinem Stichwort »Rebellione«. Aufsässigkeit oder Rebellion bezeichnet für ihn »ein junger, bewaffneter Mann, der auf seinem Helm eine Katze trägt«

(Uomo giovane, armato, e sopra il cimiero porterà un gatto).⁴¹ Grundsätzlich entstammt das Interesse an der Darstellung von Katzen wohl der Ausbildung Lanfrancos bei den Carracci. Deren Werkstattkontext gehört auch das seit 1994 im New Yorker Metropolitan Museum of Art befindliche Bild *Kinder, die eine Katze ärgern* an.⁴² Es ist abzusehen, dass die Katze gleich aggressiv reagieren wird, womit diese »Genreszene« vermutlich nicht nur pure Wirklichkeitsbeobachtung darstellt, sondern auch eine moralische Note enthält, nämlich die Mahnung, sich vermeidbaren Gefahren nicht leichtsinnig auszusetzen. Auch die Zuordnung von Hund und Katze zu Mann und Frau beim Stelldichein findet sich im Cinquecento, etwa in einem 1539 datierten Stich von Giovanni Battista Scultori, der Mars und Venus auf dem Lager zeigt.⁴³ Gar nicht zu reden von der durch Dürer begründeten Bildtradition von *Adam und Eva*-Darstellungen, in denen die »sündige«, Eva zugeordnete Katze auf die (noch) ahnungslose oder unbedarfte Maus, Adam, lauert.⁴⁴

In den Reigen solcher klischeebeladenen bis misogynen Gegenüberstellungen der Geschlechter hat sich grundsätzlich auch Lanfranco eingereiht (Abb. 7), als er – ein gängiges Thema aufgreifend – die sexlüsterne Frau Potiphars beim Versuch der Verführung des keuschen Joseph darstellte (ca. 1615–1620, 101 × 157 cm, in der Galleria Borghese ab 1693); auch hier erscheint das Bett als Ort der Frau und ist damit weiblich konnotiert. Kaum zufällig hat schon Giorgio Vasari in seiner *Vita* der Bologneser Bildhauerin Properzia de' Rossi (ca. 1490–1530) deren Relief *Joseph und Potiphars Frau* (San Petronio,



6. Tizian: *Venus von Urbino*, Gemälde, 1538. Florenz, Galleria degli Uffizi



7. Giovanni Lanfranco: *Joseph und Potiphars Frau*, Gemälde, ca. 1615. Rom, Galleria Borghese

Bologna) biographisch gedeutet, nämlich als Visualisierung der unerwiderten Liebe der Künstlerin zu einem jungen Mann: »in quel tempo la misera donna era innamoratissima d'un bel giovane, il quale pareva che poco di lei si curasse«. ⁴⁵

Was in den Augen der männlichen Zeitgenossen an Potiphars Frau nicht »stimmt«, war offenbar die Tatsache, dass eine Frau auf und aus ihrem Bett heraus eigene erotische Aktivität gegenüber einem von ihr begehrten Mann entwickelte ⁴⁶ und sich nicht – wie in zahlreichen Darstellungen (halb-) nackter Frauen auf dem Lager des Cinque- und Seicento, z. B. in der Radierung *Venus und ein Satyr* (1592) von Annibale Carracci ⁴⁷ – widerstandslos dem »male gaze« (Laura Mulvey) aussetzte. Ein Lanfranco zugeschriebenes Gemälde ⁴⁸ hat die gerade erwähnte Komposition seines Lehrers Annibale aufgegriffen, aber den lüsternen Satyrn durch einen Putto ersetzt, der nicht minder zielfixiert ist. Das Schauspiel der für den – heterosexuell-männlichen – Betrachter im wie vor dem Bild vollzogenen »revelatio« der weiblichen Pudenda bleibt gleich. Hammer-Tugendhat spricht mit Bezug auf solche Werke von Subjektkonstituierung durch den Blick. ⁴⁹ Es muss im frühen römischen Seicento eine nicht unerhebliche Produktion ähnlich komponierter – unfreundlich formuliert – Herrenbilder kleineren bis mittleren Formats gegeben haben; darunter gewiss zahlreiche Werke nach Art von Giovanni Bagliones *Nackte Venus auf dem Lager, von Amor gepeitscht* (Abb. 8). ⁵⁰

Angesichts der Menge solcher Manifestationen der hegemonialen Normen des männlich-heterosexuellen Blicks auf die Nacktheit von Frauen – und damit indirekt auch auf die Nacktheit von Männern – scheint es fast schon



8. Giovanni Baglione: *Nackte Venus auf dem Lager, von Amor gepeitscht*, Gemälde, 1620er Jahre. Privatbesitz

vermessen zu fragen, ob in der römischen Kunst der Zeit von ca. 1600 bis 1630 nicht mindestens Ansätze dafür zu finden waren, dass weibliche (oder gar homosexuelle männliche) Blicke auf männliche Nacktheit wenn nicht nachvollzogen oder plausibel gemacht, so doch mindestens malerisch thematisiert wurden.⁵¹ Auf der Suche nach einer Antwort müssen wir bemerkenswerterweise die in der Forschung zum römisch-florentinischen Seicento heute besonders präzente künstlerische Tätigkeit der Artemisia Gentileschi beiseitelassen, denn unter ihren gesicherten Werken finden sich, wie schon angedeutet, zwar diverse weibliche Einzelakte auf einem Bett, aber kein entsprechend dargestellter Mann.⁵² Stattdessen bieten sich vor allem Verbildlichungen einiger Passagen aus der Dichtung an, für die hier Lanfrancos *Angelica und Medoro* nach einer Passage aus Ariosts Epos *Orlando Furioso* stehen kann, ein 1633–1634 gemaltes Werk, das von Kardinal Antonio Barberini als Geschenk an Charles de Blanchefort, Duc de Crequy, französischer Botschafter am Heiligen Stuhl, bestellt wurde.⁵³ Gezeigt ist ein nur wenig entkleideter Jüngling, und die Frau überragt und dominiert zwar buchstäblich den Mann, doch scheint sie gegenüber dem Verwundeten, in den sie sich gemäß Ariosts Dichtung sogleich verliebt (und er sich in sie), unmissverständlich in die Rolle der Krankenschwester gedrängt.

Als literarische Vorlagen für bildkünstlerische Darstellungen erotisch konnotierter weiblicher Blicke auf männliche Nacktheit bleiben im frühen Seicento sonst kaum mehr als Ovids Mythos von Diana und Endymion (dargestellt

z.B. in der Galleria Farnese) sowie die Schlüsselszene in der Geschichte von Amor und Psyche des Apuleius, wobei hier nur solche Verbildlichungen interessieren, in denen Amor nicht als kleines Kind, sondern als jugendlicher Liebhaber der Psyche gezeigt wird. Bekanntlich besucht Cupido seine Geliebte stets nachts und verbietet ihr, ihn bei Licht zu betrachten. Als sie dies dann aus lauter Neugier doch tut, d. h. ihn schlafend beim Schein einer Lampe auf dem Bett betrachtet und er das merkt, verlässt er sie sogleich. Das römische Cinquecento kannte u.a. in der Psyche-Serie des sogenannten Meisters mit dem Würfel und in den Fresken von Perino del Vaga im Castel Sant'Angelo diverse Darstellungen genau dieses Momentes, in denen Amor ein schlummernder Jüngling ist.⁵⁴ Für den Verfasser der Unterschrift eines Stiches von Theodoor Galle nach Philips Galle, der die genannte Szene zeigt, sind Ursache und Effekt klar: Der Öllampe Psyches entspringt ein Funke, und (wie die Legende formuliert) »evigilans inde Cupido fugit«.⁵⁵ Der männliche Körper, so oder ähnlich hätte die Botschaft wohl auch lauten können, ist für Frauen eben kein Lustobjekt.

Allerdings scheint ausgerechnet ein Gemälde (Abb. 9), das in der Forschung mit einem Eintrag im 1624 vom Cavaliere d'Arpino verfassten Inventar



9. Artemisia Gentileschi zugeschrieben: Amor und Psyche, Gemälde, ca. 1610–15. St. Petersburg, Eremitage

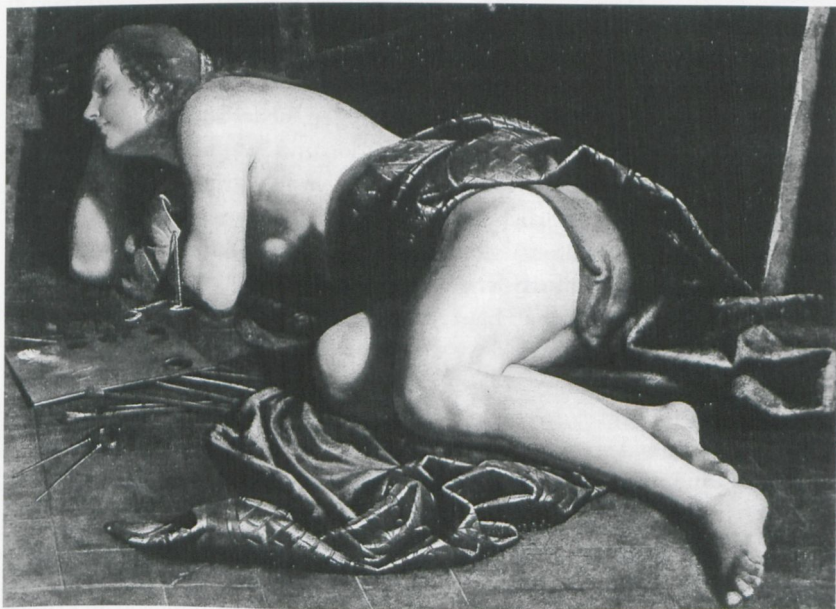
der römischen Sammlung Patrizi identifiziert und deshalb Artemisia Gentileschi zugeschrieben wurde⁵⁶ (Eremitage, St. Petersburg), dieses mindestens seit Raffaels Fresken in der Villa von Agostino Chigi präsen- tative Narrativ von Verbot, Zuwiderhandlung und Strafe aufzubrechen: Eine weitgehend bekleidete Psyche sitzt an der hinteren Längsseite des Bettes, auf dem nur mit einem Lententuch angetane Cupido dargestellt ist, seinen linken Arm entspannt auf ein Kissen aufgestützt und im vertrauten Gespräch mit seiner Geliebten. Womöglich wird hier ein alternatives Ende der Episode, ein »gengerechter« Ausgleich zwischen beiden Protagonisten angedacht.

Wie aber stand Giovanni Lanfranco zu solchen nach Lage der Dinge utopischen Ansätzen? Probe te auch er in seinem Gemälde das Konterkarieren oder Karikieren zeitgenössischer Weiblichkeits- und Männlichkeitsmuster, ging es ihm gar um alternative Subjektkonstituierungen durch die Malerei? Tatsächlich sollten wir uns davor hüten, in diesem Seicento-Künstler einen anachronistischen Vorkämpfer für »Gendergerechtigkeit« oder, mehr noch, für Toleranz gegenüber der gleichgeschlechtlichen Liebe zu sehen. Es bietet sich nämlich ein weiterer Interpretationsansatz für Lanfrancos *Jungen Mann mit Katze* an, der einerseits auf den eingangs dieses Aufsatzes dokumentierten Spott des Malers gegenüber der Hochschätzung seiner zeitgenössischen Konkurrentinnen abhebt, andererseits darauf, dass für diesen Künstler mindestens ein Fall dokumentiert ist, in dem er mit manipulativer Absicht Kompositionsart und Stil eines Kollegen imitiert hat: Die Rede ist von der unlängst durch Elizabeth Cropper aufgearbeiteten »Domenichino-Affäre«.⁵⁷ Bekanntermaßen hat Lanfranco (durchaus erfolgreich, wie sich zeigen sollte) versucht, seinen Rivalen Domenichino dadurch zu schädigen, dass er dessen großformatiges und viel beachtetes Altargemälde *Letzte Kommunion des hl. Hieronymus* (heute in der Pinacoteca Vaticana) als Plagiat hinstellte, genauer gesagt als uninspirierte Nachahmung eines Bildes gleichen Themas von Agostino Carracci. Lanfranco scheint Domenichino unterstellt zu haben, davon ausgegangen zu sein, dass das in Bologna befindliche Bild Agostinos dem römischen Publikum nicht bekannt wäre und er es daher für sein eigenes Gemälde »auschlachten« könne. Aus diesem Grund »kopierte« Lanfranco das Werk Agostinos in einer Zeichnung und ließ diese Zeichnung durch seinen Schüler François Perrier in eine mit »Aug. Carracci pinxit Bononiae« bezeichnete Radierung umsetzen, die er in Rom in Umlauf brachte. Bei genauerem Hinsehen ist allerdings zu erkennen, dass Lanfranco das Carracci-Bild teilweise unkorrekt wiedergegeben hat, nämlich so, dass die in der Radierung gezeigte Komposition Agostinos dem römischen Werk Domenichinos weitaus stärker ähnelt, als wirklich der Fall ist.⁵⁸ Mit diesem unfairen Manöver wollte Lanfranco seinen Konkurrenten verunglimpfen.

Im Lichte solcher dokumentierten Aktivitäten Lanfrancos liegt es nahe, auch in seinem »Jungem Mann mit Katze« die gewitzte, wenn nicht gar polemische Nachahmung der Kunst eines Kollegen, oder wahrscheinlicher: einer Kollegin, zu sehen. Selten hat sich der Parmense Lanfranco, dem die Kunst

Correggios eigentlich näher stand als diejenige Caravaggios, in einem Bild so sehr den dramatischen Effekten des Helldunkels angenähert, gar nicht zu reden vom Sujet, dem besonders bei den Caravaggisten häufigen, oben genauer erörterten (Frauen-!) Akt auf einem Polsterbett. Die zeitweise Zuschreibung unseres Bildes an Orazio Gentileschi spricht für sich. Insofern sei hier die Hypothese formuliert, dass es sich beim »Jungen Mann mit Katze« um den süffisanten Versuch Lanfrancos handelt, einen von einer Malerin geschaffenen männlichen Einzelakt zu imaginieren, also ein Bild, wie wir es von Artemisia Gentileschi tatsächlich gar nicht kennen⁵⁹ und das für den Leumund einer Künstlerin im Italien der Epoche vermutlich wenig vorteilhaft gewesen wäre.

Wenn es sich bei Lanfrancos Bild um einen solchen imaginierten Männerakt einer Malerin handelt, würde es sich einreihen in eine kleine Zahl von Werken des römischen Seicento, die als Invektiven von Malern gegen die Kunst zeitgenössischer Malerinnen zu lesen sind, allen voran die von der Forschung in den letzten Jahren mehrfach hinsichtlich der Zuschreibung an Artemisia Gentileschi diskutierte *Liegende Pictura* in Le Mans (Abb. 10). Wie u.a. Mary D. Garrad betont hat, ist es unvorstellbar, dass Artemisia Gentileschi eine so negativ konnotierte Darstellung der Personifikation ihres Metiers, der Malerei, geschaffen hat, nämlich eine sich wortwörtlich ganz unten, auf



10. Giovanni Baglione oder Kreis: *Liegende Pictura*, Gemälde, ca. 1615–1625. Le Mans, Musée de Tessé

dem Boden fläzende, weitgehend nackte »Schlampe«, deren geröteter Anus sichtbar ist, während die Hände, also ihre Arbeitswerkzeuge, verborgen sind, ja: wie amputiert wirken.⁶⁰ Hier kann es sich nur um eine gegen Malerinnen gerichtete Polemik eines Malers handeln. Indem also Lanfranco – vielleicht inspiriert von Werken wie *Amor und Psyche* in der Sammlung Patrizi (Abb. 6), aber ohne Übernahme des mythologischen Kontexts – einen männlichen Akt von der Hand einer Malerin imaginierte, spitzte er das Werk auf den direkten Blickkontakt der vor dem Bild/Bett stehenden Künstlerin mit dem darin/darauf liegenden, sie (einladend) anlächelnden jungen Mann zu. Er stellte damit das vielleicht wichtigste soziale Kapital einer damaligen Künstlerin, ihre »Keuschheit«, in Frage. Da Lanfranco die eigene Autorschaft verunklärte und in der dargelegten Weise, im Sinne einer »Buffoneria«, gegen in der Geschlechterordnung begründete Bildkonventionen verstieß, versuchte er, die Kunst seiner Konkurrent(inn)en in eine ähnliche Sphäre moralischer Anrührigkeit zu rücken wie der anonyme Maler der liegenden *Pictura in Le Mans*.

Lanfrancos Bild im römischen Palast der Christina von Schweden

Die Hypothese ist verlockend, das hier interessierende Gemälde Lanfrancos im Rom des frühen 17. Jahrhunderts sei bestellt (oder wenigstens nachträglich dazu verwendet) worden, um durch Zuordnung zu einem Frauenakt in der Tradition von Giorgione oder Tizian in einer unbekanntenen Galerie augenzwinkernd den erotisierten männlichen Blick auf weibliche Nacktheit und den erotisierten weiblichen Blick auf männliche Nacktheit zu konfrontieren⁶¹ – wiewohl beide Werke von männlichen Künstlern ausgeführt waren. Beweise für die Verwendung in einer solchen Hängung fehlen, sicher auch deswegen, weil publizierte Befunde zu Sammlungsorganisation und Sammlungspräsentation im römischen Seicento – Inventare und andere schriftliche oder bildliche Quellen – nach wie vor spärlich sind.

Immerhin lässt die Information aufhorchen, dass Lanfrancos Bild in der zweiten Hälfte des Seicento in der Kunstsammlung einer Frau, derjenigen der Christina von Schweden war.⁶² Laut Nachlassinventar von 1689 befand es sich (als *Tintoretto*) in der »stanza dove si faceva l'accademia«. Dieser Raum ist identisch mit der »Sala dove si faceva la musica« bzw. mit dem sogenannten Cappellone. Dieser große Saal wurde von Christina im zweiten Stockwerk hofseitig oberhalb der ehemaligen Sala grande des Palazzo Riario eingerichtet; er war um knapp drei Meter aufgestockt worden und daher so hoch, dass Emporen hinzugefügt werden konnten. In diesem Raum des Palastes wurden große Menschenmengen empfangen, sei es zu Oratorien mit bis zu hundert Musikern oder zu den ebenfalls vor großem Publikum stattfindenden Akademiesitzungen. Die Ausstattung des Raumes ist nicht annähernd so gründlich erforscht wie diejenige der Stanza dei quadri Christinas. Man weiß aber, dass an der Decke drei großformatige Leinwandbilder (eines von Lanfranco)

hingen; auch waren in diesem Raum sämtliche Gemälde von Rubens untergebracht, die Christina mit der Sammlung Imperiali hatte erwerben können. Nicodemus Tessin hat den Raum zweimal beschrieben, unser Bild erwähnte er jedoch leider nicht.⁶³

Aus den historischen Dokumenten geht demnach nicht hervor, wie Christina den *Jungen Mann mit Katze auf einem Bett* Lanfrancos in die Gemälde des genannten Raumes integrierte. Auffällig ist allerdings, dass sie das Bild keineswegs an einem für Besucher unzugänglichen Ort aufbewahrte – ganz im Gegenteil. Die »(teil-) öffentliche« Präsentation kann entweder dadurch bedingt gewesen sein, dass die sich in der sonst weitgehend Männern vorbehaltenen politischen Sphäre Roms bewegende Königin gern provozierte und durch das pointierte Vorzeigen dieses Bildes in ihrem Palast ausdrücklich selbst das »Gender«-Thema adressierte, wenn nicht gar durch ein solches »Narrenstück« die gängigen polaren Geschlechterdefinitionen ironisierte⁶⁴ – oder einfach dadurch, dass das Gemälde Lanfrancos, unabhängig davon, wie wir es heute interpretieren, damals keineswegs als besonders anstößig wahrgenommen wurde. Beide Möglichkeiten eröffnen interessante Perspektiven für die weitere Forschung.

¹ »Io non mi maraviglio di niente, avendolo [il Sig. Ippolito] dato, come V. S. dice, a sindacare in casa del Toscanella, con tutto che fosse, come essi dicono, di mano d'una donna: stando questo fatto sino a quel segno, non doveva valere tre volte tanto? Se le viene in taglio V. S. glielo dica; ma, sia come si voglia, qui gli piacque, e per la sua reputazione lo voleva tenere, quando fusse stato una buffoneria, come l'hanno battezzata«. Giovanni Gaetano Bottari u. Stefano Ticozzi: *Raccolta di lettere sulla pittura*, Bd. 1, Milano 1822, S. 304–306, Nr. CVIII; wieder abgedruckt in Giovanni-Pietro Bernini: *Giovanni Lanfranco (1582–1647)*, 2. Ausg. Parma 1985, S. 344. Zu den Auffassungen Lanfrancos über Malerinnen vgl. auch Bernardo de Dominici: *Vite de' pittori scultori ed architetti napoletani*, Bd. 2, Neapel 1743, S. 132 (Vita des Simone Papa): Lanfranco pflegte zu sagen, dass auch Frauen zur Ölmalerei in der Lage seien, aber nur ein Mann (valentuomo) die Freskotechnik beherrschen könne.

² Vgl. Alexandra Lapiere: The »Woman Artist« in Literature. Fiction or Non-Fiction?, in: *Italian Women Artists from Renaissance to Baroque* (hrsg. v. Vera Fortunati), Ausstellungskatalog, National Museum of Women in the Arts, Milano 2007, S. 75–81, hier S. 81, Anm. 4 (mit offenbar

absichtlich falscher Quellenangabe bei Bernardo de Dominici und Filippo Baldinucci); Richard E. Spear: Artemisia Gentileschi. Ten years of fact and fiction, in: *Art Bulletin* 82, 2000, S. 568–579, hier S. 579, Anm. 60; Patrizia Cavazzini: *Painting as Business in Early Seventeenth-Century Rome*, Penn State Press 2008, S. 91.

³ Vgl. etwa Philip Sohm: Gendered style in Italian Art Criticism from Michelangelo to Malvasia, in: *Renaissance Quarterly* 48, 1995, S. 759–808. Zur Bezugstheorie von Stil und Geschlecht in der Kunsttheorie des Seicento vgl. auch den Aufsatz von Elisabeth Oy-Marra im vorliegenden Band.

⁴ Vgl. *Giovanni Lanfranco. Un pittore barocco tra Parma, Roma e Napoli* (hrsg. v. Erich Schleier), Ausstellungskatalog, Reggio di Colorno, Castel Sant'Elmo u. Palazzo Venezia, Milano 2001, S. 216–217, Kat. Nr. 55 (mit älterer Bibliographie). Das Bild war zuletzt zu sehen in der Ausstellung *I bassifondi del Barocco. La Roma del vizio e della miseria*, Roma, Villa Medici u. Paris, Petit Palais, 2014–2015 (im gleichnamigen Ausstellungskatalog, hrsg. v. Francesca Cappelletti u. Annick Le-moine, Milano 2014, S. 250–251, Kat. Nr. 48).

⁵ Schleier 2001, S. 216.

⁶ Ausst. Kat. Lanfranco 2001, S. 216.

⁷ Michel Foucault: *Der Wille zum Wissen. Sexualität und Wahrheit*, Bd. 1, Frankfurt/Main 1983, S. 58.

⁸ Vgl. etwa Andreas Plackinger: Homoeroticisches Begehren im italienischen Jünglingsporträt des Cinquecento, in: Doris Guth u. Elisabeth Priedl (Hrsg.): *Bilder der Liebe. Liebe, Begehren und Geschlechterverhältnisse in der Kunst der Frühen Neuzeit*, Bielefeld 2012, S. 241–269 (mit für diesen chronologischen Schwerpunkt repräsentativer Bibliographie).

⁹ Vgl. zu diesen Zeichnungen z.B. Lisa K. Regan: Give and Take: Michelangelo and the Drawings for Tomaso de' Cavalieri, in: Guth u. Priedl 2012, S. 271–300.

¹⁰ Vgl. u.a. Peter Lüdemann: *Virtus und Vo-luptas. Beobachtungen zur Ikonographie weiblicher Aktfiguren in der venezianischen Malerei des frühen Cinquecento*, Berlin 2008, und jetzt Anna Heinze: *Der liegende weibliche Akt in Malerei und Graphik der Renaissance*, Petersberg 2016.

¹¹ *Orazio and Artemisia Gentileschi* (hrsg. v. Keith Christiansen u. Judith W. Mann), Ausstellungskatalog, The Metropolitan Museum of Art, New Haven u. London 2001, S. 99, Kat. Nr. 17 und S. 303, 53 (als Gemeinschaftswerk von Orazio und Artemisia); S. 403, Kat. Nr. 76 (Artemisia).

¹² Annibale Carracci: *Danaë*, Bridgewater Collection, London (zerstört 1941). Ausst. Kat. *Orazio and Artemisia Gentileschi* 2001, S. 179, Kat. Nr. 36 (Orazio); S. 195, Kat. Nr. 41 (Orazio); S. 307, Kat. Nr. 54 (Artemisia). Angesichts des in Gold verwandelt anwesenden Jupiters ist Danaë eigentlich nicht allein, erfüllt also nicht ganz die hier definierten Kriterien des Einzelakt-Sujets.

¹³ Ausst. Kat. *Orazio and Artemisia Gentileschi* 2001, S. 371, Kat. Nr. 70 (Artemisia); S. 423, Kat. Nr. 82 (Artemisia).

¹⁴ Vgl. Katrin Kalveram: *Die Antikensammlung des Kardinals Scipione Borghese*, Worms 1995, S. 119–122.

¹⁵ Vgl. etwa den *Segen Jakobs* (1637) von Giuseppe Ribera im Museo del Prado: *Jusepe de Ribera 1591–1652* (hrsg. v. Alfonso Pérez Sánchez u. Nicola Spinosa), Ausstellungskatalog, Castel Sant'Elmo et al., Napoli 1992, S. 217, Kat. Nr. 1.61.

¹⁶ Vgl. u.a. ein Bild von Lanfranco im Alexander-Zyklus von Kardinal Alessandro Montalto (Belinda Granata: Note sui pittori bolognesi nella collezione del cardinale Alessandro Peretti Montalto, in: *Roma al tempo di Caravaggio 1600–*

1630, Bd. 2: Rossella Vodret (Hrsg.): *Saggi*, Milano 2012, S. 273–283, Abb. 6).

¹⁷ Vgl. Eckhard Leuschner: *Catonem narrare: Charles Le Brun as Reader and Painter of a Stoic's Suicide*, in: *The Artist as Reader. On Education and Non-Education of Early Modern Artists*, Leiden 2013 (Intersections. Yearbook for Early Modern Studies 16, 2010), S. 303–324.

¹⁸ Z. B. das heute in Madrid, Slg. Carmen Thyssen, befindliche Bild *Venus und Mars auf dem Lager* von Carlo Saraceni: *Carlo Saraceni. Un Veneziano tra Roma e l'Europa 1579–1620* (hrsg. v. Maria Giulia Aurigemma), Ausstellungskatalog, Palazzo Venezia, Roma 2014, S. 180–182, Kat. Nr. 6.

¹⁹ Vgl. die diskutieren Bildbeispiele in Bettina Uppenkamp: *Judith und Holofernes in der italienischen Malerei des Barock*, Berlin 2004.

²⁰ Vgl. Joost Vander Auwera: Abraham Jansen van Nuyssen and His Role in the Revival of the Erotic Genre between the Fall of Antwerp and the Return of Rubens (1585–1608), in: Eckhard Leuschner (Hrsg.): *Rekonstruktion der Gesellschaft aus Kunst. Antwerpener Malerei und Graphik in und nach den Katastrophen des späten 16. Jahrhunderts*, Petersberg 2016, S. 155–166, hier S. 161.

²¹ Vgl. etwa Clare Robertson: *The Invention of Annibale Carracci*, Milano 2008, S. 159.

²² Das Attribut oder Ambiente »gepolstertes Bett« indizierte für damit dargestellte Männer demgemäß die Nicht-Übernahme oder Verweigerung der ihnen qua Geschlecht zukommenden sozialen Rolle – jedenfalls ist dies so zu formulieren, wenn wir an Foucaults These einer in der Frühen Neuzeit noch nicht essentialisierten homosexuellen Identität festhalten (vgl. Uppenkamp 2004, S. 100–102).

²³ Vgl. Valeska von Rosen: *Caravaggio und die Grenzen des Darstellbaren. Ambiguität, Ironie und Performativität in der Malerei um 1600*, Berlin 2009, S. 289–291.

²⁴ Giovanni Pietro Bellori: *Le Vite de' pittori scultori et architetti moderni*, Roma 1672, S. 363; zurückgehend auf das ca. 1628–1630 entstandene Selbstbildnis von Lanfranco, das sich in der Accademia di San Luca, Rom, befindet; abgebildet im Ausst. Kat. Lanfranco 2001, S. 269, Kat. Nr. 78.

²⁵ Vol. 48, Nr. 181, vgl. Ausst. Kat. Lanfranco 2001, S. 216.

²⁶ Ausst. Kat. Lanfranco 2001, S. 62, Abb. 1.

²⁷ Zu Lanfrancos Vorarbeiten für die Ausmalung der Benediktionsloggia vgl. Ausst. Kat. Lanfranco 2001, S. 39.

²⁸ *Il San Giovanni Battista ritrovato. La tradizione classica in Annibale Carracci e in Caravaggio* (hrsg. v. Denis Mahon), Ausstellungskatalog, Pinacoteca Capitolina, Roma 2001. Mahons Identifikation des Bildes als Original Carraccis blieb nicht ohne Widerspruch, vgl. Lothar Sichel: Annibale Carraccis »Johannes der Täufer« aus der Sammlung Orsini – ein umstrittener Fund und eine weitere Kopie, in: *Kunstchronik* 55, 2002, S. 162–166. Der ausgestreckte Arm von Johannes ist bei Carracci dadurch motiviert, dass der Täufer auf den im Hintergrund stehenden Christus weist. Zum Stich von Pietro del Po nach Annibale Carracci vgl. *The Illustrated Bartsch Commentary*, 39-1, hrsg. v. Babette Bohn, New York 1995, Kat. Nr. 4510.016.

²⁹ Vgl. zusammenfassend von Rosen 2009, S. 172–177.

³⁰ Von Rosen 2009, S. 199–200.

³¹ Paolo Bellini: *L'opera incisa di Adamo e Diana Scultori*, Vicenza 1991, S. 73, Kat. Nr. 34.

³² Roberto Manescalchi: *Cherubino Alberti. La luce incisa*, Firenze 2007, S. 181, Kat. Nr. 149.

³³ Die Aussage von Zuffi, in Lanfrancos Bild »il felino diventa in questo caso l'emblema dell'amore sensuale e terreno«, wird vom Autor leider durch keinerlei Verweise auf Text- oder Bildquellen gestützt (Stefano Zuffi: *Gatti nell'arte*, Schio/VI 2007, S. 144–145).

³⁴ Einen ungefähr gleichaltrigen, weitgehend unbekleideten Mann mit ähnlichem Schnurrbart, der in einen mythologischen Kontext »überführt« worden ist, finden wir im *Orpheus* des Gerrit van Honthorst (Palazzo Reale, Neapel), ein Bild, das offenbar zur Mitte des zweiten Jahrzehnts in Italien entstanden ist, vgl. *Caravaggio e l'Europa. Il movimento caravaggesco internazionale da Caravaggio a Mattia Preti* (hrsg. v. Vittorio Sgarbi), Ausstellungskatalog, Milano 2006, S. 367, Kat. Nr. V.6 (Gianni Papi).

³⁵ Es sei denn, Lanfranco hat das Verso einer Vorzeichnung seines Lehrers durchgepaust, was aber kaum eine deutlich erkennbare Nachahmung hervorgebracht hätte.

³⁶ Creighton E. Gilbert: *Caravaggio and His Two Cardinals*, University Park 1995, S. 92–94. Man bemerke, dass Simon Vouet in der gegenwärtig in die frühen 1620er Jahre datierten Allegorie

»Intellekt, Wille und Erinnerung« (Pinacoteca Capitolina, Rom) die Figur des über die Schulter aus dem Bild blickenden, mit der ausgestreckten rechten Hand einen Spiegel haltenden »Intelletto« in einer Weise gestaltet hat, die kompositionell seine Kenntnis des *Johannes Mattei*, womöglich auch unseres Lanfranco-Bildes nahelegt (vgl. den von Sergio Guarino verfassten Katalogeintrag zum Bild in: *Gherardo delle Notti. Quadri bizzarrissimi e cene allegre* (hrsg. v. Gianni Papi), Ausstellungskatalog, Galleria degli Uffizi, Firenze 2015, S. 218–220, Nr. 44).

³⁷ Mary D. Garrard: *Brunelleschi's Egg. Nature, Art, and Gender in Renaissance Italy*, Berkeley 2010, S. 213.

³⁸ Garrard 2010, S. 213–215.

³⁹ Vgl. Patrizia Cavazzini: Lesser nobility and other people of means, in: *Display of art in the Roman palace 1550–1750*, hrsg. v. Gail Feigenbaum u. Francesco Freddolini, Los Angeles 2014, S. 89–106, bes. S. 96–99.

⁴⁰ Zur Ikonographie der Katze vgl. das Überblickswerk von Elisabeth Foucart-Walter u. Pierre Rosenberg: *Il gatto nella pittura occidentale dal XV al XX secolo*, Milano 1987 (Lanfrancos Bild wird auf S. 88 diskutiert; die Autoren nennen die dargestellte Katze »grosso e brutto«), sowie dasjenige von Zuffi 2007.

⁴¹ Cesare Ripa: *Iconologia ovvero Descrizione Dell'imagini Universali*, Padua 1618, S. 618.

⁴² Zum Annibale Carracci zugeschriebenen Bild im Metropolitan Museum vgl. *Annibale Carracci* (hrsg. v. Daniele Benati u. Eugenio Riccomini), Ausstellungskatalog, Museo Civico Bologna u. Chiostro del Bramante, Milano 2006, S. 121, Kat. Nr. II 14.

⁴³ Bartsch XV.381.13. Zum Abzug des Stiches von Scultori, der im Museum der Schönen Künste in Budapest bewahrt wird, vgl. <http://www2.printsanddrawings.hu/search/prints/5269/>

⁴⁴ Anne-Marie Bonnet: »Akt« bei Dürer, Köln 2001, S. 199ff.

⁴⁵ Giorgio Vasari, *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori, e architettori* (1550), hrsg. v. Gaetano Milanesi, Bd. 5, S. 77. Vgl. Marjorie Och: Vittoria Colonna in Giorgio Vasari's »Live of Properzia de' Rossi«, in: *Wives, Widows, Mistresses, and Nuns in Early Modern Italy. Making the Invisible Visible through Art and Patronage*, Farnham 2012, S. 119–137, hier S. 122–124, und Iris Wenderholm: *Flammen der Liebe*, in Stein gebannt. Zur Sublimie-

rung von Leidenschaften bei Künstlerinnen der Frühen Neuzeit, in: *Amor sacro e profano. Modelle und Modellierungen der Liebe in Literatur und Malerei der italienischen Renaissance*, hrsg. v. Jörn Steigerwald u. Valeska von Rosen, Wiesbaden 2012, S. 259–279.

⁴⁶ Für eine Deutung niederländischer Darstellungen des Themas *Joseph und Potiphars Frau* im Sinne eines Kampfes zwischen (weiblichem) Begehren und (männlichem) Widerstehen vgl. Daniela Hammer-Tugendhat: *Das Sichtbare und das Unsichtbare. Zur holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts*, Köln 2009, S. 102–105.

⁴⁷ Diane DeGrazia Bohlin: *Prints and related drawings by the Carracci family*, Washington 1979, S. 451, Kat. Nr. 17.

⁴⁸ Ein Schwarzweißphoto des Lanfranco zugeschriebenen Bildes *Venere dormiente* (Privatbesitz) findet sich in den von der Fondazione Federico Zeri online verfügbar gemachten Digitalisaten (Inv. Nr. 51054) unter www.fondazionezeri.unibo.it/.

⁴⁹ Hammer-Tugendhat 2009, S. 35–45 und passim.

⁵⁰ Ausst. Kat. *Orazio and Artemisia Gentileschi* 2001, S. 354, Abb. 124.

⁵¹ Vgl. den Abschnitt »Die unmögliche Umkehrung II – Erotisierte Männer-Bilder für den weiblichen Blick?« in Hammer-Tugendhat 2009, S. 105–107. Beispiele für die – uernste bis spöttische – Thematisierung der Freude von Frauen an der lustvollen Betrachtung des nackten männlichen Körpers in Texten, die (von Männern) im frühneuzeitlichen Florenz verfasst wurden, bietet auch Gilbert 1995, S. 246–47. Zur Schwierigkeit, »zwischen männlichen, weiblichen und »hermaphroditischen« Betrachtergruppen [weiblicher Akte des 16. und 17. Jahrhunderts] zu differenzieren«, vgl. Ulrich Pfisterer: Bildbegehren und Texterotik. Ambivalente Lektüren weiblicher Aktdarstellungen in der Frühen Neuzeit, in: Guth u. Priedl 2012, S. 191–211, hier S. 210.

⁵² Vgl. allerdings meine Bemerkungen weiter unten zum teilweise Artemisia Gentileschi zugeschriebenen Bild *Amor und Psyche* in der St. Petersburger Eremitage.

⁵³ Ausst. Kat. Lanfranco 2001, S. 278–279, Kat. Nr. 83.

⁵⁴ Vgl. die Beispiele in *La favola di Amore e Psyche. Il mito nell'arte dall'antichità a Canova* (hrsg. v. Maria Grazia Bernardini), Ausstellungskatalog,

Museo Nazionale di Castel Sant'Angelo, Roma 2012, passim.

⁵⁵ Hollstein *Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts*, Bd. 7, 1952, Nr. 225.

⁵⁶ »Un altro quadro di Psyche con Amore di mano di Artemisia Gentileschi con cornice tutta dorata, scudi 120«, zitiert in Anna Maria Pedrocchi: *Le Stanze del Tesoriere. La Quadreria Patrizi: cultura senese nella storia del collezionismo romano del Seicento*, Bergamo 2000, S. 158–159, Kat. Nr. 58. Das Bild wird von Pedrocchi auf ca. 1611 datiert, also vor den, wie sie schreibt, »traumatischen Erlebnissen« der Malerin. Die Identifizierung des Patrizi-Inventareintrags mit dem Eremitage-Bild – und damit die Zuschreibung an Artemisia Gentileschi – wird von der Kunstgeschichte nicht einstimmig akzeptiert.

⁵⁷ Elizabeth Cropper: *The Domenichino Affair: Novelty, Imitation, and Theft in Seventeenth-Century Rome*, New Haven u. London 2005.

⁵⁸ Zu diesen von Cropper teilweise nicht explizit gemachten Manipulationen der Carracci-Vorlage in der Radierung von Perrier nach Lanfranco vgl. Eckhard Leuschner: Rezension von Elizabeth Cropper: *The Domenichino Affair*, New Haven u. London 2005, in: *Kunstchronik* 60, 2007, S. 133–141.

⁵⁹ Die Aneignung und Imitation des Stils eines Kollegen durch einen anderen, wenn auch meist im Sinne einer Hommage oder eines Nachweises der eigenen künstlerischen Vielseitigkeit, war im frühen 17. Jahrhundert keineswegs ungewöhnlich – als Beispiel sei hier nur das Gemälde *Venus und Adonis* von Annibale Carracci (Museo del Prado) genannt, das »in the manner of Titian« gemalt wurde: Andrés Úbeda de los Cobos: *Annibale Carracci's Venus, Adonis & Cupid*, Madrid 2005, bes. S. 35–49.

⁶⁰ Mary D. Garrard: Artemisia's hand, in: Mieke Bal (Hrsg.): *The Artemisia Files. Artemisia Gentileschi for Feminists and Other Thinking People*, Chicago 2005, S. 1–31, hier S. 14–15. Vgl. Ausst. Kat. Orazio and Artemisia Gentileschi 2001, S. 353, Kat. Nr. 64. Angesichts der singular herabsetzenden Darstellungsart dieser Pictura wenig überzeugend ist Pfisterers Einordnung des Gemäldes in Diskurse künstlerischer Fruchtbarkeit und »Kunst-Erotik« um 1600, die ihn dazu verleitet, das Bild doch wieder – wenn auch unter Zusatz eines Fragezeichens – mit einer Zuschreibung an Artemisia Gentileschi zu versehen

(Ulrich Pfisterer: *Picturas Schlaf und Erwachen. Vorstellungen und Bilder vom Neuanfang der Malerei im frühen 17. Jahrhundert*, in: Ulrich Pfisterer u. Gabriele Wimböck (Hrsg.): *Novità. Neuheitskonzepte in den Bildkünsten um 1600*, Zürich 2011, S. 311–358, hier S. 314–315). Ich bleibe bei meiner schon vor Jahren geäußerten Einschätzung, dass es sich bei dem Bild in Le Mans um ein Werk des Giovanni Baglione oder aus dessen Kreis handelt: Eckhard Leuschner: *Persona, Larva, Maske. Ikonologische Studien zum 16. bis frühen 18. Jahrhundert*, Frankfurt/Main 1997, S. 292–293.

⁶¹ Vgl. Ausst. Kat. I bassifondi del Barocco 2014, S. 250.

⁶² Für die folgenden Informationen danke ich Veronica Biermann.

⁶³ Nicodemus Tessin: *Studienresor*, 1688: »Im dritten und obersten geschoss sahe man hernacher im grossen Sahle 36 grosse Stycken undt dreij unter dem dach. Eine sehr schöne Galathea wahr darunter inss grosse von Cav. Lanfranco gemahlet, ein anderes wahr dar auch von ihme, nembl. wie Moijses wiedergefunden wirdt etc. imgleichen wie er seine gantze familie abgemahlet hat. Die Creutzigung vom S. Pietro wahr sehr schön einige meinens vom Caravaggio, andere vom Guercino. [Sirén, 381: Petri korsfästelse, tillskrifven Caravaggio, möjligen identisk med Granberg, nr 119 (Calabrese)] Von Rubens wahren folgende sehr herliche undt fast die beste stycke, so er sein tage gemacht aht, nembl. die Keüschheit vom Scipione, [Sirén, 382: Rubens, Granberg, nr 160] die differente Ströme, die Diane auf der jacht, die Tomyris mit des Cyri kopff, der in bluth getuncket wirdt, Hercules mit dem zwirn, der blaisirte Adone, ein Satyr mit unterschiedlichen tigern, ein Baccanal von 3 halben figuren, undt dass styck vom Ganimede. [Sirén, 383, Granberg, nrs, 159, 161, 163, 164, 165, 166] Simeon mit dem Leüen vom Bourdenone des Titens meister wahr auch sehr schön. [Sirén, 384: Afser Pordenones bild »Milo, anfallen af lejonet«, Jfr. Granberg, Nr. 74 (Cobham Hall)] Die Susanne vom Guido Rheni, [Sirén, 385: Granberg, Nr. 102] Cain undt Abel vom Andrea Sacchi, der Lazarus vom Mutiano, [Sirén, 386: Sacchi und Muziano, Granberg, Nr. 80 und 113] die Maria mit dem Christkindlein undt S. Johanne ins kleine vom Pietro da Cortona; undt so wahren dar 5 grosse geschilderte Cartoni vom Giulio Romano, die da

von unterschiedlichen Göttern und Göttinnen handelten etc.« Nicodemus Tessin: *Traictè dela [sic] decoration interieure (1717)*, hrsg. v. Patricia Waddy u. a., Stockholm 2002 (151 / 171): »Au troisiem' Estage il y avoit un Salon avec trente six grands tableaux, et trois sous le Soffite; avec des figures grandes comme nature; parmi les quels estoit la belle Galathèe du Chevalier Lanfranc; et le Moysse retrouvé, du mesme; comm'aussy le tableau ou il avoit peint totte sa famille; le S:t Pierre crucifiè estoit peint de Caravagge; d'autres du Guercin; De Pierre Rubens il y avoient aussy des fort grandes pieces, et des meilleures, qu'il a fait de sa vie; comme la Chasteté de Scipion; Tomyris avec la teste de Cyrus, qui se plonge dans le sang; l'Adonis blessè; la Diane A la Chasse; les difereents Fleuves; Hercule avec le cignale, et un Satyre d'avec Ganimede. Du Bourdenon Maistre de Titien on y voyoit Simson avec le lion. La Susanne estoit de Guide Rheni; Cain et Abel d'Andrè Sacchi; le Lazare du Mutien; la S:te Marie avec l'enfant Jesus et S:t Jean en petit de P. Cortone; cinq grands Cartons, peints de Jules Romain, de diverses fausses Divinités. Dans cette belle Salle s'assembloient les beaux Esprits; et dans d'autres temps les meilleurs Musiciens. Ou toute la Noblesse de Rome, et nombre des Estrangers concouroit, pour jouir des Divertissements; que cett' Auguste Reine fit donner. L'on peut dire que tous ces Tableaux estoient des plus beaux, qu'on pouvoit voir dans les palais de Rome. Le nombre des Statues estoit cinquante trois, des Bustes soixante, et des Colonnes cinquante neuf.«

⁶⁴ Wenn Christina solche Intentionen hatte, fühlte sich ein Autor wie Giovanni Michele Silos allerdings nicht daran gehindert, für die poetische Beschreibung von Bildern in ihrer Sammlung die polaren Stereotypen der herrschenden Geschlechternormen aufzurufen, etwa in seinem Gedicht auf ein Gemälde von »Tizian«, das *Mars und Venus* darstellte: »Mars, et Venus / in eadem tabula. / Titiani apud eandem Reginam. / Haec Venus, hic Mavors: vultus quam dispar utrique; / Illa placet, fronte at territat ille truci. / Ignivoma est Marti cassis; crinale sed aurum / Fulget Acidaliis, luxuriatque comis. / Huic molles stant ore rosae, stant mixta ligustris / Lilia: terrificant Martis in ore minae. / Mirare hac tabula Titianum: Hinc Cypride amoenat / Picturam; Marte hanc asperat ille suam. / Aeque disce ani-

mo miscere haec Numina: laeta, / Aspera magnanimo pectore ferre scias«. Giovanni Michele Silos: *Pinacotheca sive Romana Pictura et Sculptura*, Roma 1673, S. 60, Nr. CV. Es ist jedenfalls auszuschließen, dass die am Ende des Poems ste-

hende Aufforderung an den (?) Leser, die Qualitäten beider Gottheiten (numina) »gleichmütig zu mischen« (aequo animo miscere), eine Einladung zur Transgression der traditionellen Geschlechterordnung darstellte.

Oy-Marra: 1-2 Giovan Pietro Bellori: *Le vite de' pittori, scultori e architetti moderni, Per i succ. del Mascardi*, Roma 1672 (Foto: Getty Research Institut, L.A.); 3 David Ekserdijan: *Correggio*, New Haven, London 1997, S. 289.

Leuschner: 1, 7 *Giovanni Lanfranco. Un pittore barocco tra Parma, Roma e Napoli*, Ausst. Kat. Parma, Reggia di Colorno; Napoli, Castel Sant'Elmo; Roma, Palazzo Venezia, 2001-02, hrsg. v. Erich Schleier, Milano 2001, S. 217, 123; 2, 3, 8, 10 *Orazio and Artemisia Gentileschi*, Ausst. Kat. The Metropolitan Museum of Art 2001-02, hrsg. v. Keith Christiansen u. Judith W. Mann, New Haven und London 2001, S. 307, 309, 354, 353; 4, 6 Archiv des Autors; 5 Valeska von Rosen: *Caravaggio und die Grenzen des Darstellbaren. Ambiguität, Ironie und Performativität in der Malerei um 1600*, Berlin 2009, Tafel 1; 9 Anna Maria Pedrocchi: *Le Stanze del Tesoriere. La Quadreria Patrizi: cultura senese nella storia del collezionismo romano del Seicento*, Bergamo 2000, S. 159.