

ZEIGEN, ABBILDEN, AUSSTELLEN. TIZIANS BILDNIS DES JACOPO STRADA UND DIE KULTUR DER ANTIQUARE IM 16. JAHRHUNDERT

Michael Thimann

Im Jahre 1567, spätestens 1568, vollendete Tizian mit dem Bildnis des kaiserlichen Antiquars Jacopo Strada sein letztes dokumentiertes Portrait (Abb. 1).¹ Mit diesem Auftragswerk kam eine Gattung in Tizians Œuvre an ihr Ende, zu deren Genese im 16. Jahrhundert der Maler substantiell, ja bahnbrechend beigetragen hatte. Die Verlebendigung der Person und Autonomisierung der künstlerischen Mittel bei gleichzeitiger Wahrung der Ähnlichkeit und Präsenz des Dargestellten hat Tizian gerade in seinen späten Portraits musterhaft formuliert; sie sollten künstlerisches Vorbild und Objekte kunsthistorischen Interesses für Jahrhunderte bleiben.

Das Strada-Portrait in Wien hat seit langem zu spekulativen Deutungen aufgefordert, denn es ist mit der Darstellung einer identifizierbaren Person einerseits den engen Konventionen der Gattung verpflichtet, andererseits überbietet es das Gebot der auf Ähnlichkeit basierenden Mimesis durch eine historienhafte Inszenierung mit hinzugefügten Handlungselementen, welche nicht nur die Ähnlichkeit, sondern, mehr noch, ein die Ganzheit der Person umfassendes Bild, ein *image*, erzeugen. Im Typus des Kniestücks zeigt sich der in prächtige Kleidung gehüllte Herr in einem Innenraum, der mit Requisite der Gelehrsamkeit wie einer Statuete, einem männlichen Torso, Münzen und bedeutungsvoll über dem Kopf des Dargestellten abgelegten Büchern angefüllt ist. Strada weist eine Statuette der nackten



Abb. 1: Tizian, *Bildnis Jacopo Strada*, 1567/68, Wien, Kunsthistorisches Museum (Siehe Farbtafel XII).

Venus vor, vollzieht dabei eine bewegungshaltige Geste, indem er das Objekt ergreift, es vorzeigt und dabei offenbar eine Person außerhalb des Bildraumes adressiert. Schon Erwin Panofsky hatte die im Bild dargestellten Dinge den antiquarischen Interessen und gelehrten Aktivitäten Stradas zugeordnet. So stehen in seiner Deutung die Münzen für den Numismatiker, die Bücher für den Gelehrten, die Skulpturen für den Antiquar und Händler, die Kette und der Degen für den Höfling.² Panofsky interessierte sich vor allem für die kunsthistorische Herkunft der Präsentationsgeste, die er auf Vorbilder von Baccio Bandinelli, Lorenzo Lotto und der Antike zurückgeführt hat. Erstaunlicherweise wird das in dezidiert Weise inszenierte Portrait des Antiquars in der Regel auf seinen mimetischen Gehalt hin ‚realistisch‘ gedeutet: Strada, der Agent, Händler und Sammlungsberater, kommuniziert mit einem für uns nicht sichtbaren potentiellen Käufer einer antiken Skulptur.

Luba Freedman hat auf die Herkunft der Geste aus der italienischen Renaissancekunst hingewiesen und das Gemälde in den Typus des *studiolo*-Bildes eingeordnet.³ Dies greift zu kurz. Auch Gunter Schweikharts Klassifikation als Sammlerbild trifft den Kern der Sache nicht.⁴ In Schweikharts Idealtypologie dieser ‚Bildgattung‘, die ja keine ist, sondern lediglich eine Variante des im Cinquecento geläufigen Männer- oder Künstlerportraits mit attributiv zugeordneten Artefakten, nimmt das Strada-Portrait neben Lorenzo Lottos *Andrea Odoni* aufgrund seines hohen künstlerischen Ranges zwangsläufig eine zentrale Stellung ein. Dagegen lässt sich zweierlei einwenden: Gegen die realistische Lektüre spricht, dass es in dem Bild um einen außerordentlich komplexen Fall von Repräsentation geht. Einerseits um die Repräsentation des Portraitierten, wobei wir es ganz offensichtlich mit einem ganz besonders deutlich formulierten sozialen Anspruch zu tun haben, nämlich dem bis ins Detail ausbuchstabierten sozialen Aufstieg eines Handwerkers in die Sphäre der Höflinge, keineswegs aber mit einem realitätsgesättigten Abbild eines Antiquitätenhändlers mit Goldkettchen, der ein besonders schönes Stück unter dem Ladentisch hervorzieht, das durch den scheinbar lebendig pulsierenden nackten Körper einer Göttin den imaginären Kunden zum Kaufbewegen wird, was sich in dem fordernden und nachdrücklich zwingenden Blick Stradas mit verschmitztem Grinsen zu bestätigen scheint. Augusto Gentili hat nicht ohne Witz formuliert, dass man von diesem Mann wohl nur ungern ein gebrauchtes Auto kaufen würde.⁵

Doch darum scheint es hier nicht zu gehen, ganz im Gegenteil! Der Anspruch und die soziale Distinktion, die gesellschaftliche Rolle, die der Dargestellte als *Antiquarius Caesareus* seit den 1560er Jahren am Wiener Kaiserhof einnehmen durfte, werden überdeutlich im Bild ausformuliert. Schon 1564 erhielt Strada – wie bei Hofdienern üblich – Kleidergeld, um sich bei Hof angemessen bewegen zu können.⁶ Auf dem Gemälde trägt er über einem roten Seidenhemd eine schwarze Weste und einen buschigen Pelz, seinen Stand kennzeichnen darüber hinaus die vom Kaiser empfangene Kette sowie der Dolch und der Degen. Sie zeichnen ihn als Edelmann aus. In der Inschrift wird dieser Anspruch

betont, denn Strada stellt sich dort als Bürger Roms, kaiserlicher Antiquar und Kommissar in kriegerischen Angelegenheiten vor.

ZEIGEN

Ein zweiter Einwand gegen eine realistische Bildlektüre betrifft die gezeigte Statuette. Denn wir haben es mit der Präsentation einer Antike im Bilde zu tun, die zugleich repräsentative Züge trägt. Doch welche? Natürlich ruft die Statuette, bei der es sich um eine Replik der traditionell Praxiteles zugeschriebenen *Venus pseliumene* handelt,⁷ von der sich schon in der Frühen Neuzeit Beispiele in verschiedenen Sammlungen befanden,⁸ Assoziationen an das Pygmalion-Motiv hervor. Die Thematik von erotischem Begehren und Fruchtbarkeit drängt sich hervor, womit das Liebesobjekt des mit zahlreichen Kindern gesegneten Strada auch im Kontext von materieller und intellektueller Hervorbringung gedeutet werden könnte. Interessanterweise hat die technische Untersuchung ergeben, dass die Venusstatuette zunächst auf dem Tisch stehen und Strada den jetzt auf der Tischplatte liegenden Brief oder eine Münze in der linken Hand halten sollte.⁸ Die Venusstatue repräsentiert jetzt nicht nur sich selbst als ein Relikt der Antike, sondern wird präsentiert, ja regelrecht bildlich inszeniert. Der Wandel von der attributhaften Beordnung der Statuette zu einem zentralen Bedeutungsträger des Bildes ist bemerkenswert. Tizian hat hier direkt im Werkprozess seinen *concetto* geändert und eine stärkere Dynamik durch die diagonal gestellte Statuette und die heftigere Bewegung Stradas erzeugt. Ein starker *contrapposto* bestimmt in der ausgeführten Fassung die Komposition, verleiht ihr Lebendigkeit und die an Tizians Gemälden vielgerühmte *enargeia*.⁹ Dies kommt auch in der Adlerphysiognomik Stradas zum Ausdruck, stand die hervorstechende Nase im pseudoaristotelischen Mensch-Tier-Vergleich doch für den Adler, den König der Vögel, und damit für die Verkörperung der Großmut (*magnificenza*). Im 19. Buch der *Hieroglyphica* des Piero Valeriano (1556) wird mit der Adlerphysiognomie aber auch die Geistesgegenwärtigkeit und Scharfsinnigkeit („prontezza dell'ingegno“) verbunden: Wie der Adler dank seines immer aufmerksamen Geistes die versteckte Beute finde, so finde der Antiquar das Objekt der Begierde – so oder ähnlich könnte die Analogiebildung hier im Sinne einer *clavis interpretandi* zu übersetzen sein.¹⁰

Die Bildidee für Tizians Gemälde dürfte auf Jacopo Strada selbst zurückgehen, der 1566/67 als Antiken-Einkäufer in Venedig war und dort den Maler aufgesucht hat, um ein Portrait von sich malen zu lassen. Dieses sollte dann in seinem Wiener *Museum*, so nannte er sein eigenes Haus, das eine 3000 Bände umfassende Bibliothek und eine Sammlung von Zeichnungen und Antiken enthielt, Platz finden.¹¹ Möglicherweise – und das verkompliziert den Sachverhalt – sollte Tizians Gemälde als Pendant zu dem von Tintoretto 1568 gemalten Portrait seines Sohnes Ottavio Strada (Abb. 2), der ebenfalls wie sein Vater als Numismatiker tätig war, im *Musaeum* aufgehängt werden.¹²



Abb. 2: Tintoretto, *Bildnis Ottavio Strada*, 1568, Amsterdam, Rijksmuseum.

zeigt, wie das Bild landläufig betitelt wird. Vielmehr ist die Bildrhetorik vollkommen auf einen Hauptaspekt von Stradas Tätigkeit abgestimmt, indem sie das *Zeigen*, das Sichtbarmachen der Dinge, die Erzeugung von Evidenz in Bildern und durch Bilder als eine Interaktion von Verstand und Objektpräsentation in den Vordergrund stellt. Es ist dies eine Beobachtung, die sich auch an den reich illustrierten und aufwendig vorbereiteten Büchern Stradas nachvollziehen lässt, die einen neuen Stil in die Gelehrsamkeit und Antikenforschung des 16. Jahrhunderts gebracht haben. Die Frage ist daher, wie sich der neue Berufsstand des Antiquars in die Wissenskultur des 16. Jahrhunderts eingefügt hat, und wie sich die Repräsentanten dieses Berufsfeldes gegen die Vorwürfe der professionellen Humanisten, nur halbgebildete Dilettanten zu sein, verteidigt haben. Angesichts der Besiedelung des Buchmarkts mit illustrierten Abhandlungen über das Altertum, über Münzen, Gebäude und Götterbilder lässt sich die literarische Produktion der Antiquare aus dem Blickwinkel der professionellen Humanisten als ‚gefährliches Halbwissen‘ bezeichnen. Dies ist eine negative Einschätzung, doch soll versucht werden, den Wissenswandel, den die Antiquare mit ihren Büchern eingeleitet haben, nicht hierarchisch im Sinne von ‚besserer‘ oder ‚schlechterer Wissenschaft‘ zu beschreiben. Strada distanziert sich mit dem Auftrag seines eigenen Bildnisses – dies wird auszuführen sein – von den ‚echten‘ Gelehrten. Ein Mangel, der seine Tätigkeit kennzeichnet und den es zu beschreiben gilt, wird im Gemälde in eine epistemische Tugend verwandelt.

Tintoretto's Bildnis des Sohnes zeigt ebenfalls einen Antiquar, doch ist die Inszenierung eher allegorischer Natur. Der junge Numismatiker wird hier mit einem Füllhorn von Münzen als Sinnbild des materiellen Wohlstands und des Überflusses an gelehrtem Wissen gezeigt. Auch er führt eine Statue der Venus als Liebesobjekt bei sich. In der Verdichtung von gelehrtem Anspruch, Abbild von Lebenswirklichkeit und beseelender Verlebendigung des Dargestellten ist Tizians Gemälde jedoch zweifellos komplexer. Es scheint, dass Tizians Portrait in seiner geradezu historischen Inszenierung dem von Strada ausgeübten Berufsbild des Antiquars – eines Halbgelehrten, nicht eines Kunstkenners im heutigen Sinne – Ausdruck verleihen sollte und damit keinen ‚Kunsthändler‘

GEFÄHRLICHES HALBWISSEN: ZU STRADAS BERUFSBILD

Was aber ist eigentlich ein Antiquar? Im strengen, maßgeblich vom Aristotelismus geprägten Wissenschaftsverständnis des 16. Jahrhunderts sind Antiquare keine Gelehrte. Da ihnen die eigentliche gelehrte Bildung, die philologisch fundierte Kenntnis der alten Sprachen (Grammatik), die Dialektik und die Rhetorik in der Regel fehlen, gelten sie nicht als Humanisten oder Philosophen, sondern in den meisten Fällen als Dilettanten.¹³ Antiquare sind eine neue Erscheinung in der Kultur des 16. Jahrhunderts, und sie sind nicht wenige: Pirro Ligorio aus Neapel, Melchior Lorck aus Flensburg, Jean Jacques Boissard aus Besancon, Hubert Goltzcius aus Brügge, Enea Vico aus Parma, Jacopo Strada aus Mantua, Ottavio Strada aus Nürnberg, Lambert Lombard aus Lüttich, Marten van Heemskerck aus Haarlem, um nur ein paar – die berühmtesten – zu nennen, unter denen auch

Künstler mit ausgeprägten antiquarischen Interessen erscheinen. Man kann den Beruf des Antiquars nicht einfach, wie so oft zu beobachten, mit dem des Archäologen übersetzen und ihn damit gewissermaßen als vordisziplinäre Frühform eines späteren Berufsbildes klassifizieren. Dies würde ein modernes Wissenschaftsverständnis, wie es sich erst mit den Altertumswissenschaften im Universitätssystem des 19. Jahrhunderts ausdifferenziert hat, in die Frühe Neuzeit zurückprojizieren. Es ist zutreffend, dass sich die Antiquare vornehmlich für die materielle Überlieferung, weniger aber für die Philologie der Schriftquellen interessiert haben. Antiquare graben aber in der Regel die Objekte nicht selbst aus, sondern verwenden gefundenes Material weiter, indem sie es zeichnen, es stechen lassen, es beschreiben, es klassifizieren, es sammeln oder an Sammler vermitteln und es damit auch, wenn man so will, der Wissenschaft zugänglich machen.

Ein Emblem des Johannes Sambucus zeigt in idealtypischer Weise diese Arbeitsteilung. Auf dem Holzschnitt zu dem Emblem *Antiquitatis studium* (Abb. 3) wird zwischen dem körperlich arbeitenden Ausgräber und den beiden über ein Fundstück diskutierenden *studiosi* deutlich differenziert; die *subscriptio* thematisiert sowohl die Dauerhaftigkeit

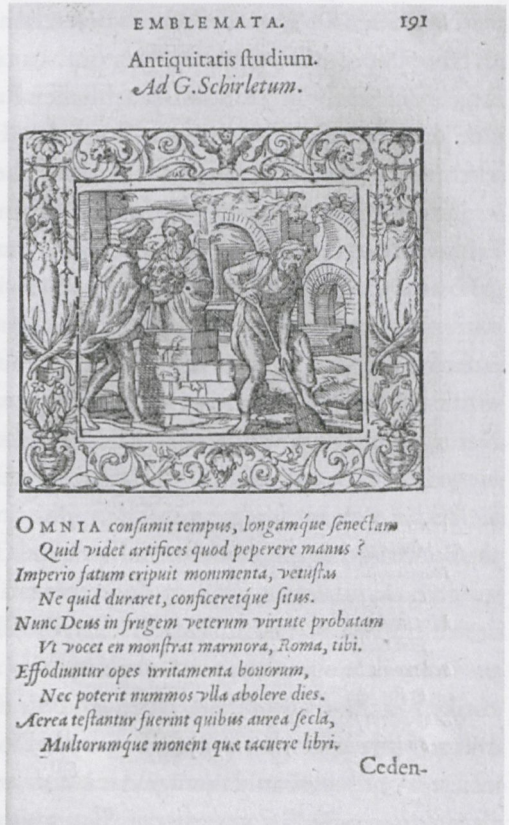


Abb. 3: Emblem *Antiquitatis studium*, in: Johannes Sambucus: *Emblemata, cum aliquot nummis antiqui operis*, Antwerpen 1564, S. 191.

der Münzen und Statuen als auch deren hohen Zeugniswert.¹⁴ Auch sind die Antiquare an einer Popularisierung ihrer Erkenntnisse interessiert, was sich vor allem an den in der Regel reich bebilderten, volkssprachlichen Publikationen aufzeigen lässt. Antiquare sind eine Zwischeninstanz zwischen den Ausgräbern und den akademisch organisierten Gelehrten, häufig sind sie von ihrer Herkunft her Künstler oder Dilettanten, und genau das ist ihr Problem. Antiquare sind ein nicht unwesentlicher Teil der Virtuosen-Kultur der Frühen Neuzeit, sie sind Fachleute auf einem Gebiet, aber keine Wissenschaftler im zeitgenössischen Verständnis, da sie keine Theorie haben. Sie sind Experten, die sich mit dem Altertum beschäftigen und sich in deutlicher Absetzung von den auf Schriftzeugnisse fixierten Humanisten auf die materielle Überlieferung konzentrieren. Ihr Hauptinteresse gilt dabei den antiken Münzen, der Epigraphik und den Statuen, manchmal auch der Naturgeschichte, vor allem aber der Überlieferung der antiken Alltagskultur, den sog. *mores et instituta*, (Kulte, Verwaltung, Gesetze, Militärwesen, Berufe und Privatleben).¹⁵ Sie bilden sich im Umgang mit den Objekten zwar zu Fachleuten aus, sind aber nicht als *Connaisseurs* zu bezeichnen, da sie die Objekte nicht um ihrer Schönheit studieren, sondern sie immer in größere Zusammenhänge stellen, um die *historia* des Gegenstandes zu erarbeiten. Die archäologischen Objekte und antiken Bildwerke werden meistens auf ihren ikonographischen Gehalt und als aussagekräftige Bildquellen hinsichtlich der antiken Sachkultur befragt. Dazu sind die Antiquare auf die Autopsie der Monumente und auf ihre oftmals erstmalige visuelle Dokumentation angewiesen. Ihr Vorgehen erinnert nicht selten an dasjenige der Naturforscher, da auch sie sich in Berufung auf den alten *historia*-Begriff vorerst der Sammlung, Ordnung, Beschreibung und Abbildung des vorgefundenen Materials gewidmet haben, das sich nicht durch antike Autoritäten und mittelalterliche Überlieferung einfach klassifizieren und wegsortieren ließ.¹⁶ Alain Schnapp hat diesen Zusammenhang von Naturkunde und antiquarischer Gelehrsamkeit gerade hinsichtlich der wissenschaftlichen Beurteilung von vorgeschichtlichen Bodenfunden analysiert.¹⁷ Antiquare besitzen zudem ein verstärkt ethnografisches Interesse an Bräuchen, Kostümen und Religionen, welches die Buchgelehrten in dieser Form seltener kultivieren.¹⁸ Da wir im 16. Jahrhundert noch über kein Äquivalent zum Dilettantismus-Begriff der Goethezeit verfügen, trifft auf die Antiquare der Begriff des Virtuosen wohl am besten zu. Die Antiquare sind Halbgebildete, *spiriti mediocri*, die das Latein nur rudimentär beherrschen, sich dem Ideal von Castigliones *Cortegiano* gemäß aber auf einem gewissen Niveau auszudrücken wissen, mit Gelehrten und Fürsten gleichermaßen gebildet über viele Themen sprechen können, ohne einer gesellschaftlichen Gruppe direkt zuzugehören. Gewöhnlich werden sie in die Vorgeschichte der Klassischen Archäologie eingegliedert.¹⁹ Die Resultate ihrer Forschungen wurden lange Zeit lediglich belächelt und als vorwissenschaftlich abgetan. Die strenge Wissenschaftsgeschichte kennt Jacopo Stradas Namen zumindest nicht. Über ihn, den wohl produktivsten dieser Gruppe, existiert bis auf den heutigen Tag noch nicht einmal eine Monografie, die wenigstens sein gigantisches künstlerisches – vor allem zeichnerisches und architektonisches – Werk zu-

gänglich machen würde, zu schweigen von einer wissenschaftshistorischen Auswertung seiner philologischen, numismatischen und technikgeschichtlichen Manuskripte.²⁰ In dem *Index sive catalogus* seiner eigenen Werke listet er allein fünfzig Manuskripte auf, die in seinem Haus vorlagen und für den Druck bereit waren.²¹ Strada kennt man, weil Tizian ihn gemalt hat, nicht aber aufgrund seines Werkes. Sind diese antiquarischen ‚Wissenschaftskünstler‘ wie Strada aber nur Epigonen, denen der Titel, *uomini universali* zu sein, wie man ihn auf die Glanzlichter der Renaissance wie Leon Battista Alberti und Leonardo da Vinci anwendet, nicht mehr zukommt? Ist die von ihnen betriebene Wissenschaft der materiellen Altertümer überhaupt als eine solche zu bezeichnen, und wie fügt sich dieses neue Wissensfeld in die Musterbilder von Künstler und Wissenschaftler im 16. Jahrhundert? Sicher ist, dass eine gerechte Würdigung ihrer Tätigkeit die Differenzierung von Experten- und Laienkulturen im 16. Jahrhundert stärker berücksichtigen müsste. Das Feld verändert sich, indem die Grenzen brüchig werden, neue Forschungsgegenstände neue Beobachtungs- und Beschreibungsmethoden verlangen sowie auch neue Fertigkeiten verlangt werden – nicht zuletzt das Erstellen von Bildern zur Visualisierung und Dokumentation. Es wäre auch für den Bereich der materiellen Altertümer die Ausdifferenzierung der Figur des archäologisch forschenden Experten zu beschreiben, der als Gegenspieler des Virtuosen ins Feld geführt werden könnte.

Doch wenn schon keine Wissenschaftler, sind die Antiquare dann überhaupt Künstler? Wir haben ja vor allem ein Bild vom neuzeitlichen Künstler verinnerlicht, nämlich dasjenige seines Aufstiegs vom Handwerk zu den *artes liberales*, der sich als großer Modernisierungsschub im 15. und 16. Jahrhundert vollzogen haben soll. Ihren Anspruch auf den sozialen Aufstieg und ihr Ziel, unter die Universitätsfächer aufgenommen zu werden, haben die Künstler einerseits durch Kunsttheorie, durch die Adaption der antiken Rhetorik, durch die Ausbildung eines verbindlichen Wissenskanons (Geometrie, Rhetorik, Poesie, Geschichte etc.), durch die Etablierung der Disegno-Lehre und die Gründung von Akademien angemeldet. Andererseits haben sie den Anspruch aber durch Bildkonzepte vom *pictor doctus* und *pictura*-Allegorien vom sozialen Aufstieg, etwa in der Thematik von Apelles und Alexander dem Großen, visuell untermauert. Mit dem Disegno-Begriff kam im 16. Jahrhundert eine Kategorie ins Spiel, welche die Intellektualität der bildenden Künstler stark machte, denn nur die intellektuelle Tätigkeit erhebt sie über die Handwerker und erlaubt ihnen, sich den Freien Künsten anzugliedern.²² Die Forschung hat diesen Prozess in all seinen Facetten nachgezeichnet, doch wurden die bildenden Künstler nie unter die *artes liberales* aufgenommen, sondern es blieb bei der Formulierung eines Anspruchs. Die Ausnahme markiert hier der Sonderstatus der Malerei am Prager Hof Rudolfs II., wo die Gattung 1595 unter die Freien Künste erhoben wurde. Diesen Vorgang scheint eine *Pictura*-Allegorie von Aegidius Sadeler nach einer Zeichnung Hans von Aachens aus den 1590er Jahren zu illustrieren.²³ Minerva als Verkörperung der Wissenschaften führt dort die Malerei den Freien Künsten zu. Das Bestreben, als intellektuelle Tätigkeit und *ars liberalis* anerkannt zu werden, ist für die Selbstreflexion



Abb. 4: Hendrick Hondius, *Bildnis Hubert Goltzius*, 1610, Kupferstich.

der Malerei im 16. Jahrhundert grundlegend. Hier werden die Antiquare wie Jacopo Strada, Hubert Goltzius und Pirro Ligorio interessant, denn bei ihnen handelt es sich auch um Künstler, die Anerkennung auf dem Gebiet der *studia humanitatis* gesucht haben. Blicken wir erneut auf das Portrait Tizians, so ist anzumerken – und dies wird eigentlich immer übersehen –, dass wir es vor allem mit dem Portrait eines Künstlers zu tun haben, mehr noch: mit dem Portrait eines sozial noch niedriger anzusetzenden Künstler-Handwerkers, der von der Ausbildung her ein Goldschmied war. Dieser ließ sich von einem berühmten Maler portraituren, nämlich von Tizian, der unter Zeitgenossen den Ruf des bedeutendsten Portraitisten des 16. Jahrhunderts inne hatte und als Hofmaler in Diensten der Habsburger, Karls V. und der spanischen Könige stand.

Die einfachste Aussage dieses Portraits ist also diejenige vom geglückten sozialen Aufstieg. Strada trägt schöne Kleidung, beschäftigt sich von Kaisers Gnaden mit schönen Dingen, ist vom Handwerker zum Höfling geworden, trägt seit 1555 den Ehrentitel eines „civis romanus“ und wird 1574 sogar noch geadelt werden. Ohne Frage muss die hier vorgetragene Geste nördlich der Alpen – Stradas vornehmlichem Wirkungskreis – besonders eindringlich gewirkt haben, da die Künstler dort noch immer, trotz der in Florenz schon vollzogenen Akademiegründung, in Gilden und Zünften organisiert geblieben waren. Das Problem von Figuren wie Strada wird damit offenkundig und betrifft eigentlich alle ‚Wissenschaftskünstler‘ des 16. Jahrhunderts. Von der Ausbildung her waren sie Künstler – Maler oder Goldschmiede –, bezeichneten sich selbst aber nicht als solche, sondern suchten neue Bezeichnungen für ihre Tätigkeit. Sie verstanden sich in gewissen Maß als Gelehrte, führten aber den Titel des Philosophen nicht. Dass sich daran auch ein Kompetenzstreit knüpft, ist bisher weitgehend ausgeblendet worden. Denn die wirkliche Anerkennung auf verschiedenen Gebieten des Wissens, wie sie schon Vitruv gefordert hatte und sich seit Lorenzo Ghiberti in jeder Bildungsempfehlung für Maler fand, blieb den Künstlern von Seiten der professionellen Humanisten doch weitgehend versagt. So fanden die Antiquare auch kaum Eingang in die Viten-Sammlungen von Philosophen und Wissenschaftlern, die seit dem Späthumanismus nördlich wie südlich der Alpen vermehrt erschienen. Der Ausnahmekünstler blieb hier Albrecht Dürer, der als Mathematiker galt. Im Falle der *Vitae Germanorum philosophorum* von Melchior Adam aus dem Jahr 1615 erscheint aber als Einzelfall neben Dürer der als Maler ausgebildete Numismatiker Hubert Goltzius, ein Antiquar des Späthumanismus *par excellence* (Abb. 4).²⁴ Dabei war

Goltzius kein wirklicher Künstler, denn obgleich er eine Malerausbildung erhalten hatte und wir Nachrichten von Gemälden von seiner Hand besitzen, dürfte seine malerische Aktivität äußerst eingeschränkt gewesen sein.²⁵ Goltzius ist nicht als Maler, sondern als Numismatiker berühmt geworden, der einen Verlag mit einem eigenen emblematischen Programm gegründet hat, und sich durch die Herausgabe von Münzbüchern und numismatischen Werken zu einzelnen Herrschern – etwa Julius Caesar und Augustus – einen Namen gemacht hat.

Für die Geschichte der Altertumsforschung sind Goltzius' aufwendig illustrierte Bücher von hoher Relevanz.²⁶ Es ist interessant, wie dieser Halbgebildete unter den Gelehrten mit einer Biografie gewürdigt wird. Melchior Adam hat die biografischen Informationen aus Goltzius' eigenen Werken zusammengestellt und daraus einen Vitentext entstehen lassen, der eigentlich das mustergültige Leben eines fleißigen Gelehrten vorführt, der dank seines Mäzens Marcus Laurinus über ein gesamteuropäisches Kontaktnetz verfügte, von Fürsten geschätzt wurde und dadurch in der Lage war, alle in Europa erreichbaren Münzsammlungen zu konsultieren, um seine Bücher mit dem Anspruch enzyklopädischer Vollständigkeit in Hinblick auf das Material zu verfassen. Melchior Adams Goltzius-Vita ist traditionell in die Abschnitte Leben, Werke und Verdienste gegliedert, dazu kommen Frauen und Kinder. Hier ist interessant, wie die Herauslösung aus dem Künstler- und Handwerkerstand hin zur wissenschaftlichen Betätigung literarisch inszeniert wird. Natürlich, so der Vitentext, bildete sich schon der junge Kunstschüler nebenher in den Freien Künsten und erwarb poetische, historische und philosophische Kenntnisse. Schon in jungen Jahren hatte Goltzius die Erkenntnis, dass vor allem aus den Münzen eine umfassende Kenntnis des Altertums zu erwerben sei, die sogar die Nachrichten der antiken Historiker bestätigen, korrigieren oder widerlegen könne. Münzen wurden für Goltzius zu stummen Zeugen der Geschichte, die mehr und zuverlässiger Auskunft geben können als das Papier: „Nummos itaq[ue] merito veras atq[ue] expressas rerum figuras mutos[que] testes appellare licet: qui ad rerum memoriam multo quam charta atque atramentum, qua ad longinquitatem temporum fidelius, qua ad veritatis testificationem non paulo tutius conservandam nati factique fuerint“.²⁷ Auf diese Weise kam der Künstler Goltzius, der ein Maler war, zu seiner Wissenschaft, zur Numismatik, und etablierte seinen Forschungsgegenstand. Dieser war im 16. Jahrhundert Betätigungsfeld zahlreicher Gelehrter geworden, wurde unter anderem von Ärzten wie Adolph Occo betrieben, was vermutlich auch ein Kriterium für Melchior Adam war, Goltzius' Biografie in seine Lebensbeschreibungen aufzunehmen, da sich die Numismatik schon als gelehrte Disziplin etabliert hatte. Mehr noch, für Hubert Goltzius wurde die Numismatik zu einer Art Universalwissenschaft, da man aus den Münzdarstellungen das gesamte antike Wissen über die Mythologie, die Jurisprudenz und das Staatswesen, die Religion, die Geschichte, das Militärwesen, aber auch über Geografie und Physik, nämlich über Tiere und Pflanzen, ziehen könne.²⁸

Ein Grund für die Aufnahme von Hubert Goltzius unter die Philosophenviten könnte darin liegen, dass er der einzige wirkliche Antikenforscher war, den Germanien aufzuweisen hatte, und dieses mittlerweile etablierte Feld von Melchior Adam irgendwie abgedeckt werden musste. In der frühneuzeitlichen Vitenliteratur wurde außer Goltzius keiner der bereits genannten Antiquare mit einer Vita gewürdigt, auch nicht Jacopo Strada. Weder in Paolo Giovios *Vitae virorum illustrium* (ab 1549 in sukzessive erweiterten Editionen), noch in Jean Jacques Boissards *Icones virorum illustrium doctrina et eruditione praestantium* (1597–99), in denen sich nur der Autor, Humanist und Antiquar Boissard selbst würdigt, erscheinen die Antiquare. Dies wirft die Frage nach ihrem Status auf, denn bezeichnenderweise können auch aus der genuinen Künstlerbiografik kaum Informationen über ihr Leben bezogen werden. Sie sind offenbar Figuren, die zwischen Künstlern und Gelehrten stehen, sie sind ein Neues, ein Drittes, das sich von den Biografen nicht in gewohntem Stil thesaurieren ließ. Die Antiquare wären nicht der einzige Fall von Kompetenzgerangel in der Gelehrtenrepublik, die den Aufstieg ‚von unten‘ in ihrer Höhenkamm-Historiografie selten geduldet hat. Somit wird den Antiquaren von Seiten der professionellen Universitätsgelehrten die Anerkennung weitgehend versagt, auch wenn sie von deren Erkenntnissen über die materielle Kultur des Altertums profitiert haben. Der neulateinische Dichter Niccolò Stoppio etwa wirft Jacopo Strada in Briefen an Hans Jakob Fugger und Herzog Albrecht V. von Bayern, in deren Auftrag Strada 1566 und 1567 in Venedig war, seine Unbildung vor. Auch wenn es wohl vor allem um die Beschädigung seines Konkurrenten beim Einkaufen von Antiken in Venedig zu gehen scheint, lässt Stoppios Einschätzung aufhorchen: Strada habe kein Urteil und keine *eruditio*.²⁹ Ein Zitat des Numismatikers und Epigrafikers Antonio Agustín, der als Jurist ab 1544 an der Sacra Rota tätig war, geht in dieselbe Richtung.³⁰ Agustín tadelt in seinen *Discorsi sopra le Medaglie* (Venedig 1587) die ungebildeten Antiquare, die nur schlecht Latein schrieben und ihre Informationen aus anderen Werken zusammentrügen. Wie könne man überhaupt, fragt er, ohne vertiefte Kenntnisse des Lateinischen über eine so komplexe Materie wie die Erforschung der antiken Münzen schreiben:

„Genauso wie Hubert Goltzius, Enea Vico, Jacopo Strada und die anderen darüber schreiben konnten, in der Art, dass wer ihre Bücher liest, denken könnte, dass jene alle lateinischen und griechischen Bücher, die je geschrieben wurden, gesehen oder gelesen haben, dabei bedienten sie sich nur der Bemühungen anderer. Aber viel besser als mit der Feder können sie zum Ausgleich mit dem Zeichenstift umgehen.“³¹

„[...] e con disegnar bene col pennello fanno altro tanto con la pen[n]a.“ Der Anklang von „pennello“ und „penna“ spielt auf die prinzipielle Deckungsgleichheit der Instrumente zum Schreiben und zum Zeichnen an. Der professionelle Altertumsforscher kritisiert hier zwar den Mangel an Bildung und verwehrt damit implizit den Aufstieg unter die Gelehrten, aber zugleich, wenn auch eingeschränkt, verkehrt er ihn in eine Tugend: Erst

dieser Mangel habe den entscheidenden Medienwechsel herbeigeführt, der für das Wesen antiquarischer Forschung des 16. Jahrhunderts entscheidend ist, nämlich den Wechsel zum Bild.

VISUALISIEREN

Für die Humanisten war es bekanntlich eine späte Einsicht, dass die materielle Erschließung des Altertums viele Aussagen der antiken Texte relativieren und in großen Teilen sogar widerlegen sollte. Die Antiquare des 15. Jahrhunderts wie Flavio Biondo hatten sich, bei gesteigerter Sensibilität für die Ruinen, noch ganz auf die Texte verlassen und die materielle Überlieferung kaum berücksichtigt. Erst im 16. Jahrhundert setzte sich die Erkenntnis durch, dass aufgrund von Münzen und archäologischen Funden ein anderes Bild von der Antike, ihrer Ikonologie, ihrer Religion und ihrer Chronologie zu zeichnen sei. *Zu zeichnen sei*: Die Künstlerantiquare entwickelten aus genau dieser Einsicht eine eigenständige Form ihrer Wissenschaft, gewissermaßen eine Wissenschaft von Bildern in Bildern.³² Um bei Strada zu bleiben, sei hier nur an das 31 Foliobände umfassende, über 9000 Zeichnungen zählende Münzwerk *Magnum ac novum opus* erinnert, das er seit den 1550er Jahren für Hans Jakob Fugger schuf.³³ Es handelt sich dabei um eine Geschichte der Kaisermünzen, die zugleich ein enzyklopädisches Werk zur Ikonologie des Altertums werden sollte. Strada hatte dazu die gewaltige Münzsammlung des Bankers Hans Jakob Fugger auszuwerten und durch Zeichnungen zu dokumentieren, die er und seine Mitarbeiter anfertigten. Das Münzwerk wanderte um 1571 wegen einer Schuldentilgung in die Hände des bayerischen Herzogs Albrecht V. und wurde der Münchner Kunstkammer eingefügt, wo es auch mit einem einheitlichen Einband in rotem Leder mit Goldprägung und dem Konterfei des Herzogs versehen wurde. Im Dreißigjährigen Krieg wurde das Münzwerk bei der Plünderung der Münchner Kunstkammer verschleppt und gelangte in die Bibliothek der Herzoge von Gotha. Nicht nur die schiere Masse der Bilder, die alle noch beschrieben werden sollten, sondern auch der Stil der Zeichnungen ist interessant. Durchaus gegen die Tendenz der Zeit, in der bereits über die bildliche Repräsentation der antiken Relikte in originalen Zuständen diskutiert wurde, entschied sich Strada für eine Vergrößerung der Objekte, ihre zeichnerische Vervollständigung und ‚visuelle Restaurierung‘ sowie für eine stilisierte Wiedergabe der Münzen, um deren *disegno* sichtbar werden zu lassen. Strada schaut, und dies entspricht wiederum der Praxis naturkundlicher Bilder des 16. Jahrhunderts, gewissermaßen ein Idealbild aus den antiken Fragmenten heraus und gibt ein vollständiges Bild der Sache, das alle ihre Aspekte erfassen soll.

Es lässt sich berechtigterweise fragen, ob die Antiquare den Eigenwert ihrer Tätigkeit reflektiert haben und das Problem der künstlerischen Form, die auf diese Weise selbst zum Gegenstand des Wissens werden kann, positiv genutzt haben. Zumindest im Falle Strada lässt sich dies bejahen. Interessant ist hier sein Streit mit dem Humanisten und



Abb. 5: Jacopo Strada, *Visualisierung der Belagerung von Alesia*, Holzschnitt, in: *C. Iulii Caesaris Rerum Gestarum Commentarii XIV.*, Frankfurt am Main 1575, S. 100–101.

Münzforscher Wolfgang Lazius, in dessen Verlauf Strada gegen eine fragmentarische Reproduktion der Münzen in ihrem Überlieferungszustand und in Umrissen argumentiert. Er rechtfertigt seine idealtypische Vervollständigung mit dem Hinweis auf den in den Münzen vorhandenen „disegno“, den es offenzulegen gelte.³⁴ Der Antiquar hat somit die Pflicht der formalen Vollendung in Hinblick auf das Urbild. Strada hebt hier die Eigenwertigkeit der Form hervor, womit das materielle Bild für ihn mehr ist als bloße Dokumentation im Sinne der *historia*.

Das Münzwerk für Fugger ist ein gigantisches Fragment geblieben. Lediglich einen Auszug veröffentlichte Strada 1553 in lateinischer, französischer und dann auch deutscher Sprache in Lyon und Zürich.³⁵ Bei dieser *Epitome thesauri antiquitatum* handelt es sich aber um ein Zugeständnis an eine bereits existierende Buchgattung, welche die zwölf Kaiser nach Suetons Herrscherviten zum Thema hat. Der Auszug ist minimal bebildert und der Text bringt recht konventionelle Angaben zu dem Leben und Aussehen des jeweiligen Kaisers. Immerhin trug die Publikation aber Strada den Ehrentitel eines Bürgers von Rom, die Aufmerksamkeit internationaler Gönner und den Ruf an den Wiener Hof ein. Stradas Hauptwerk *Magnum ac novum opus* dagegen blieb lange, zuletzt begünstigt durch die deutsch-deutsche Teilung, ein in der Bibliothek verborgener Schatz der Wissenschaftsgeschichte. Stradas

Münzbücher wie auch Goltzius' Publikationen machen deutlich, dass das Visualisieren und das Ausstellen zu einer neuen, attraktiven Form des Umgangs mit dem Wissen über die Antike geworden war. Die Antiquare erstellten dazu Bildkompendien, welche die *historia* des Wissensgegenstandes ausbreiten sollten. Insbesondere Strada hat die Ausdrucksdimension der Medien erkannt und ist der Bilderskepsis der Humanisten mit seinem großangelegten Unternehmen der Bildthesaurierung begegnet, deren *summa* er in seinen kunstvoll illustrierten Büchern niedergelegt hat. Der Einbruch dieses ‚Halbgelehrtentums‘ in die Philologie zeigt sich auch in der neuen Bebilderung antiker Texte wie der Ausgabe der Kommentare Julius Caesars aus dem Jahre 1575, die Strada schon in den 1550er Jahren erarbeitet hatte.³⁶ Diese Ausgabe zeigt nicht die schematischen Holzschnitte, die seit der Manutius-Ausgabe von Fra Giocondo fast jede Edition schmückten, sondern neue Bilder. Diese waren das Resultat eines von Strada zwischen 1552 und 1555 absolvierten Frankreichaufenthalts und einer noch von Karl V. veranlassten topografischen Aufnahme der Schlachtfelder (Abb. 5). Strada hatte die Orte der Schlachten teilweise zum ersten Mal aufgrund der genauen Lektüre, der topografischen Überprüfung und archäologischen Evidenz ermittelt. Die Anbringung von fiktionalen Bildern in humanistischen Klassikerausgaben war eigentlich nicht notwendig und erfolgte meist lediglich aus verlegerischem Kalkül. Wir kennen zahlreiche Fälle, wo Drucken antiker Autoren Bilder beigegeben wurden, die oft aber nur ein lockeres Verhältnis zum Text selbst besitzen, oder, wie im Fall der Caesar-Ausgaben der Renaissance, dazu dienen, Verständnisprobleme, die der Text aufwirft, durch eine Holzschnitt-Skizze zu erhellen oder zu erklären. Berühmtester Fall ist hier wohl die visuelle Rekonstruktion der Brücke, die Caesar über den Rhein schlagen ließ. Bei Strada ist der Einsatz der Bilder aber nun ein anderer, denn zum einen ist der komplette Text der *Commentarii* durchgehend bebildert, zum anderen gibt es einen auffallend engen Bezug von Caesars Beschreibungen mit demjenigen, was die Holzschnitte zeigen. Drittens gibt es eine Stellungnahme von Strada selbst zur Herstellung der Bilder und zu ihrem erkenntnistheoretischen Wert: Sie sollen eine historische Vergangenheit verstehen lernen und zugleich Authentizität beanspruchen, nämlich diejenige des Antiquars, der bodenarchäologische Untersuchungen auf den Schlachtfeldern selbst durchgeführt hatte und seine Befunde nun mit dem Text vergleicht.⁵⁷ Da wir es mit fiktionalisierten Ansichten zu tun haben, bleibt der wissenschaftliche Wert dieser Bilder für das Verständnis von Caesars Text aus heutiger Sicht diskutabel. Die Tatsache aber, dass Strada dieses Projekt zur Publikation gebracht hat, scheint auch so etwas wie ein Leistungsnachweis der antiquarischen Wissenschaft zu sein. Die erkenntnistiftende Kraft des Bildes wird mit der Evidenz der Sprache verglichen, wenn nicht gleichgezogen.

AUSSTELLEN

Das wohl bedeutendste Resultat dieser im Medium des Buches erprobten Wissenschaft von den Bildern dürfte die Einrichtung des Antiquariums der Münchner Residenz sein



Abb. 6: Jacopo Strada, Simon Zwitzel, Friedrich Sustis u. a., *Antiquarium der Münchner Residenz*, ab 1570–ca. 1600, München.

(Abb. 6). Strada ging es dabei um die Erzeugung materieller Evidenz durch das Ausstellen der Objekte. Er war selbst nicht der ausführende Architekt des Baues, dessen Ausführung wohl dem lokalen Baumeister Simon Zwitzel oblag. Er war aber zwischen 1569 und 1571 der zentrale Berater des bayerischen Herzogs Albrecht V. und entwickelte das Konzept für den Bau, dessen Ausstattung und die Aufstellung der Antiken in dem neuerrichteten Gebäude.³⁸ Stradas Autorschaft für den Bau, insbesondere für seine Innenausstattung, ist nicht nur in der Vorrede der Caesar-Edition von 1575 verbürgt, sondern in zahlreichen Dokumenten und Entwurfszeichnungen greifbar.³⁹ Das zweistöckige und freistehende Antiquarium, wie es vor den Umbauten der Nachfolger Albrechts V. bis etwa 1590 in München existierte, war singulär. Stradas Planung war – zumal nördlich der Alpen – vollkommen neuartig, denn sie sah die feste räumliche Verbindung der Hofbibliothek im Obergeschoss und der Antikensammlung in der weiten und gut belichteten tonnengewölbten Halle im Erdgeschoss vor. Die Räumlichkeiten waren schlicht, aber angefüllt mit den Statuen und Büsten auf Sockeln, die wiederum Inschriften trugen, welche mit hoher Wahrscheinlichkeit ikonografische Bestimmungsversuche aufwiesen. Da diese Inschriften nicht durch Abschriften überliefert sind, kann nur darüber spekuliert werden, ob die Statuen- und Büstenaufstellung im Antiquarium möglicherweise die erste materielle Kaisergalerie der Frühen Neuzeit war, bei der die Identifikation der dargestellten Herrscher auf der Grundlage von antiken Münzen erfolgt war.⁴⁰ Stradas großes numismatisches Wissen legt dies zumindest nahe. Zur Buchgelehrsamkeit der Bibliothek tritt hier gleichberechtigt die Anschauung der Objekte, die materielle Gegenwart des Altertums, präsentiert in einem architektonischen Schaulager, dem nicht zu Unrecht

der Ehrentitel zugesprochen wurde, der erste freistehende neuzeitliche Museumsbau, ja die erste neuzeitliche Ausstellungshalle zu sein.

Strada hat als Museumsarchitekt mehrere Projekte verfolgt, von denen nur das Antiquarium erhalten ist. Den ersten Museumsbau erprobte er in seinem eigenen Privathaus in Wien, dem sog. *Musaeum*, als Ort für seine eigenen Sammlungen. Wir wissen, dass sich dort seine über 3000 Bände zählende Privatbibliothek befand, die auch seine umfangreichen Manuskripte sowie eine Gemälde- und Antikensammlung umfasste. Davon hat sich nichts erhalten, auch ein Inventar ist nicht überliefert. Auch das weitgehend zerstörte Wiener Neugebäude als kaiserliches Lusthaus enthielt offenbar eine Antikengalerie nach italienischem Vorbild.⁴¹ Aber erst im Antiquarium der Münchner Residenz konnte Strada die schon seinem privaten *Musaeum* angelegte Idee voll und ganz entfalten. Hier findet nun die entscheidende, ja wegweisende und nur wenige Jahrzehnte überdauernde Konzeption, die Hofbibliothek mit der Antikensammlung in einem Gebäude zu vereinen, Gelehrsamkeit und Anschauung, Wort und Bild gleichsam unter ein Dach zu bringen, ihre Verwirklichung. Die Trennung der Bestände von Büchern und Kunstwerken betont zugleich den Eigenwert der Anschauung, worauf auch die wohl vollkommen schlichte Ausstattung mit hellem Putz ohne Malerei und Dekorationen im ersten noch wesentlich von Strada geprägten Zustand hindeutet. Das Antiquarium in seiner ursprünglichen Form lässt sich als Monument der antiquarischen Forschung, wie sie Strada verkörperte, interpretieren, nämlich als Zusammenspiel von Wissen (*historia*) und der Anschauung der Objekte selbst. Natürlich stand dabei nicht nur das Wissen, sondern auch die fürstliche Magnifizienz in der Präsentation der Sammlung und der Ausstellung der Wittelsbachischen Reichtümer im Vordergrund.⁴² Es ist aber Stradas Vorstoß gewesen, die Sammlung auf diese Weise in einer Ausstellungshalle zu inszenieren, sie mit der Bibliothek zu kombinieren und damit seinem spezifischen Verständnis antiquarischer Wissenschaft, die eine *scienza nuova* war, Ausdruck zu verleihen. Es ist zu betonen, dass in München die Antiken auf diese Weise von der Kunstkammer, wo sie normalerweise untergebracht waren, entkoppelt wurden, denn diese war in einem separaten Gebäudeteil untergebracht.⁴³ Die Antikensammlung wird hier zum Selbstzweck, einerseits zum Spiegel herrschaftlicher Genealogie, andererseits zum Ausweis gebildeter Interessen, die sich ebenso auf Bücher wie auf die Anschauung der Objekte selbst erstreckte, die ja bekanntlich nördlich der Alpen in nennenswerter Fülle kaum vorhanden waren.

SCHLUSS

Tizians Portrait des Jacopo Strada steht hinsichtlich seiner Entstehung zeitlich genau zwischen den Konzepten von privatem *Musaeum* und fürstlichem Antiquarium. Kehren wir zum Schluss zum Portrait zurück und fragen wir uns: Lässt sich der Künstler hier als Händler, als Sammler, als Gelehrter oder als Höfling darstellen? Die offenkundige Insze-

nierung will sicher nicht den Künstler hervorheben, vielmehr handelt es sich um die visuelle Manifestation eines von den professionellen Humanisten angefeindeten Berufsbildes, das zwischen Künstler-, Sammler- und Gelehrtentum steht und in der Auseinandersetzung mit den Objekten selbst ein neues Wissensfeld konstituiert hat. Wir können aus der Provenienz sicher schließen, dass Strada das Gemälde in seinem Haus, in seinem *Museum*, verwahrt hat, womit wir auch seinen intellektuellen Kontext präzise bestimmen können. Das Gemälde war Teil seiner Sammlung und seiner Bibliothek und präsentierte diese zugleich. Es war das private Haus eines zu Ruhm gelangten Künstlers, der eben auch ein Gelehrter war. In Stradas Haus, in Stradas Bibliothek ist der reale und ideelle Platz dieses Gemäldes, das sich sowohl an den geladenen Besucher wie an Strada selbst zu richten scheint. Denn er weist ein Stück vor, tut also etwas, was seinem Selbstverständnis als Antiquar entspricht, indem er die Objekte zum Sprechen bringt und selbst geistvoll und scharfsinnig über diese spricht. Um es auf den Punkt zu bringen: Strada will dem imaginären Betrachter des Gemäldes nicht etwas verkaufen, sondern er will, wie es seinem Beruf entsprach, etwas vor Augen führen, womit sich die Bildrhetorik ganz selbstverständlich in die lange rhetorische Tradition des „ante oculos ponere“, der Erzeugung von Evidenz, fügt. Strada und die anderen Antiquare des 16. Jahrhunderts haben diese Anschaulichkeit der fernen Antike als eine vergangene Welt in ihren opulent mit Bildern versehenen Büchern auf ähnliche Weise inszeniert. Tizian hingegen hat mit malerisch pulsierender *vivacità* und mit *rilievo* erzeugendem, geistvollen Pinselstrich dem Wesen des Portraitierten Ausdruck gegeben und ihn so gezeigt, wie er sich vermutlich selbst sah: Als Repräsentant eines neuen Künstlertypus, den es eben auch erst geben konnte, weil der Aufstieg der bildenden Künstler unter die Philosophen denkbar geworden war.

- 1 Zum Kontext des Spätwerks vgl. FALOMIR, Miguel: Tizians letzte Portraits, in: Der späte Tizian und die Sinnlichkeit der Malerei, hrsg. von Sylvia Ferino-Pagden, Ausst. Kat. Wien, KHM, 18. Oktober 2007 – 6. Januar 2008; Venedig, Gallerie dell'Accademia, 1. Februar – 21. April 2008, Wien 2007, S. 155–161. Zum Gemälde mit umfangreichen Referat der älteren Forschungsliteratur vgl. ebd., S. 199–202, Kat. 1.13 (Wencke Deiters, Natalia Gustavson); HUMFREY, Peter: Titian. The Complete Paintings, New York/London 2007, S. 337, Kat. Nr. 264.
- 2 PANOFSKY, Erwin: Problems in Titian. Mostly Iconographic, New York 1969 (= The Wrightsman Lectures, 2), S. 80–81.
- 3 FREEDMAN, Luba: Titian's Jacopo Strada. A Portrait of an 'antiquario', in: Renaissance Studies, 13, 1999, S. 15–39.
- 4 SCHWEIKHART, Gunter: Das Porträt des Sammlers in der Renaissance, in: In medias res. Festschrift zum siebzigsten Geburtstag von Peter Ludwig, Köln 1995, S. 21–32.
- 5 GENTILI, Augusto: Il gesto, l'abito, il monaco, in: Studi tizianeschi 3 (2005), S. 46–56, hier S. 54–56.
- 6 Vgl. WARNKE, Martin: Hofkünstler. Zur Vorgeschichte des modernen Künstlers, Köln 1985, S. 164: „damit er sich bei hof desto bas erhalten muge.“
- 7 Vgl. PANOFSKY 1969, S. 80–81. Zu dem Typus der Aphrodite pseliumene, der sich schmückenden Göttin, vgl. LIMC, Bd. II.1, S. 59–60, Abb. 482ff. Dieser Statuentypus wird durch erhobene Arme und die Kopfwendung und Neigung zur rechten Spielbeinseite hin gekennzeichnet. Abweichungen gibt es bei der Frisur und den Gebärden. Traditionell erkennt man in der Aphrodite pseliumene einen Reflex der bronzenen, sich mit einer Halskette schmückenden

- Aphrodite pseliumene des Praxiteles, von der Plinius berichtet (PLINIUS, *Naturalis historia*, 34, 69–70). Die Diskussion um die Deutung ist bis heute nicht abgeschlossen, da manche Archäologen bezweifeln, dass es sich bei dem Statuentypus wirklich um das Bild der Göttin handelt.
- 8 Repliken des Typus in Statuettenform, in Marmor, Bronze oder Terrakotta ausgeführt, befinden sich in New York, Metropolitan Museum, Inv. Nr. 50.10; Paris, Louvre, Inv. Nr. MA 556; London, British Museum, Inv. Nr. 1084; Kassel, Staatliche Kunstsammlungen, Inv. Nr. Br 662; Baltimore, Walters Art Gallery, Inv. Nr. 54.952; Boston, Museum of Fine Arts, Inv. Nr. 03.914.
- 9 Vgl. Ausst. Kat. Wien 2007 (wie Anm. 1), S. 199.
- 10 Enargeia bezeichnet in der Rhetorik das „vor-Augenstellen“ als die Fähigkeit des Redners, mittels der Sprache fiktive Bilder hervorzubringen. Zu diesem kunsttheoretischen, aus der antiken Rhetorik auf die Bildkünste übertragenen Konzept bei Tizian siehe vor allem VON ROSEN, Valeska: Die Enargeia des Gemäldes. Zu einem vergessenen Inhalt des *Ut-pictura-poesis* und seiner Relevanz für das cinquecenteske Bildkonzept, in: Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft 27 (2000), S. 171–208.
- 11 Zur Adlerphysiognomik im Renaissance-Diskurs vgl. mit weiterer Literatur MÜLLER HOFSTEDE, Ulrike: Giovanni Battista della Porta: Della fisonomia dell’uomo, Padua 1616, in: Bilder im Wortfeld. Siebzig Einsichten in die Bibliothek des Kunsthistorischen Instituts, hrsg. von Wolf-Dietrich Löhr und Michael Thimann, Ausst. Kat., Berlin, Freie Universität, Kunsthistorisches Institut, 17. Februar – 21. April 2006, Berlin 2006, S. 102–103, Kat. Nr. 49.
- 12 Zu Stradas Sammlungen und seinem als Musacum betitelten Wiener Wohnhaus, das mit dem Bau der Ringstraße abgebrochen wurde, siehe JANSEN, Dirk Jacob: Jacopo Strada’s Antiquarian Interests. A Survey of His Museum and its Purpose, in: *Xenia* 21 (1991), S. 59–76.
- 13 Vgl. BULL, Duncan / JANSEN, Dirk Jacob / DE RIDDER, Willem: Les portraits de Jacopo et Ottavio Strada par Titien et Tintoret, in: Titien, Tintoret, *Véronèse... Rivalités à Venise*, hrsg. von Vincent Delieuvin und Jean Habert, Ausst. Kat. Paris, Louvre, 17. September 2009 – 4. Januar 2010, Paris 2009, S. 200–213. Auch vom 25. Juni – 22. September 2008 wurden die beiden Strada-Portraits von Tizian und Tintoretto zusammen im Rijksmuseum in Amsterdam ausgestellt, ein Katalog ist zu diesem Ereignis nicht erschienen.
- 14 Zum Berufsbild des Antiquars und zur Relevanz antiquarischer Forschung in der Frühen Neuzeit siehe den Forschungsstand bei HERKLOTZ, Ingo: Antiquarische Forschung, in: Metzler Lexikon der Kunstwissenschaft. Ideen, Methoden, Begriffe, hrsg. von Ulrich Pfisterer, Stuttgart 2003, S. 12–15. Vgl. auch WEISS, Robert: *The Renaissance Discovery of Classical Antiquity*, Oxford 1969; JANSEN, Dirk Jacob: ‘Roma quanta fuit, ipsa ruina docet’: Kunstenaars en archeologen in her Rome van de Renaissance, in: *Incontri. Rivista di studi italo-nederlandesi*, 5, 1990, S. 53–75; JACKS, Philip Joshua: *The Antiquarian and the Myth of Antiquity. The Origins of Rome in Renaissance Thought*, Cambridge 1993; HASKELL, Francis: *Die Geschichte und ihre Bilder. Die Kunst und die Deutung der Vergangenheit*, München 1995, S. 23–36; CUNNALLY, John: *Images of the Illustrious. The Numismatic Presence in the Renaissance*, Princeton 1999; HERKLOTZ, Ingo: *Christliche und klassische Archäologie im sechzehnten Jahrhundert*, in: *Die Gegenwart des Altertums. Formen und Funktionen des Altertumsbezugs in den Hochkulturen der Alten Welt*, hrsg. von Dieter Kuhn, Heidelberg 2001, S. 291–307. Einen Überblick über die antiquarischen Publikationen vom 15. bis 18. Jahrhundert geben: *Archäologie der Antike. Aus den Beständen der Herzog August Bibliothek 1500–1700*, hrsg. von Margaret Daly Davis, Ausst. Kat. Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, 16. Juli – 2. Oktober 1994, Wiesbaden 1994 (= *Ausstellungskataloge der Herzog August Bibliothek*, 71); HEENES, Volker: *Antike in Bildern. Illustrationen in antiquarischen Werken des 16. und 17. Jahrhunderts*, Ruhpolding 2003 (= *Stendaler Winckelmannforschungen*, 1); WREDE, Henning: *Die ‚Monumentalisierung‘ der Antike um 1700*, Ruhpolding 2004 (= *Stendaler Winckelmannforschungen*, 3); STEINER, Ulrike: *Die Anfänge der Archäologie in Folio und Oktav. Fremdsprachige Antikenpublikationen und Reiseberichte in deutschen Ausgaben*, Ruhpolding 2005 (= *Stendaler Winckelmannforschungen*, 5).
- 15 SAMBUCUS, Johannes: *Emblemata, cum aliquot nummis antiqui operis*, Antwerpen 1564, S. 191.

- 16 Diese antiquarische Forschungsmethode hat vor allem Ingo Herklotz in verschiedenen Studien untersucht, vgl. v. a. HERKLOTZ, Ingo: *Cassiano dal Pozzo und die Archäologie des 17. Jahrhunderts*, München 1999 (= *Römische Forschungen der Bibliotheca Hertziana*, 28), S. 187–234.
- 17 Vgl. zum Zusammenhang von naturkundlicher und antiquarischer Gelehrsamkeit im frühbarocken Rom vor allem FREDBERG, David: *The Eye of the Lynx. Galileo, His Friends, and the Beginnings of Modern Natural History*, Chicago / London 2002; BREDEKAMP, Horst: *Luchse, Bienen und Delphine: Galilei in Rom*, in: *Barock im Vatikan. Kunst und Kultur im Rom der Päpste 1572–1676*, Ausst. Kat. Bonn, Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, 25. November 2005 – 19. März 2006, Bonn / Leipzig 2005, S. 449–461.
- 18 SCHNAPP, Alain: *Antiquare zwischen Geistes- und Naturwissenschaft*, in: *Vorwelten und Vorzeiten. Archäologie als Spiegel historischen Bewusstseins in der Frühen Neuzeit*, hrsg. von Dietrich Hakelberg und Ingo Wiwjorra, Wiesbaden 2010 (= *Wolfenbütteler Forschungen*, 124), S. 43–66.
- 19 Vgl. dazu THIMANN, Michael: *Erinnerung an das Fremde. Jean Jacques Boissards Trachtenbuch für Johann Jakob Fugger. Zu Provenienz und Zuschreibung der Bildhandschrift Cod. Oct. 193 in der Herzogin Anna Amalia Bibliothek in Weimar*, in: *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft* 32 (2005), S. 117–148.
- 20 So vor allem abwertend bei SICHTERMANN, Hellmut: *Kulturgeschichte der klassischen Archäologie*, München 1996.
- 21 Zu Stradas Biografie und künstlerischer Tätigkeit sind vor allem die als Vorarbeit zu einer bisher nicht erschienenen Monografie entstandenen Arbeiten von Dirk Jacob Jansen wichtig. Wichtigste biografische Literatur von VERHEYEN, Egon: *Jacopo Strada's Mantuan Drawings of 1567–1568*, in: *Art Bulletin* 49 (1967), S. 62–70; HAYWARD, John F.: *Jacopo Strada, XVI Century Antique Dealer*, in: *Art at Auction*, 1971 / 72, S. 68–73; VON BUSCH, Renate: *Studien zu deutschen Antikensammlungen des 16. Jahrhunderts*, Phil. Diss., Tübingen 1973, S. 226; JANSEN, Dirk Jacob: *Jacopo Strada (1515–1588), antiquario della Sacra Cesarea Maestà*, in: *Leids kunsthistorisch Jaarboek* 1 (1982), S. 57–69; FUČIKOVÁ, Eliška: *Einige Erwägungen zum Werk des Jacopo und Ottavio Strada*, in: *Leids kunsthistorisch Jaarboek* 1 (1982), S. 339–353; JANSEN, Dirk Jacob: *Jacopo Strada et le commerce d'art*, in: *Revue de l'art* 77 (1987), S. 11–21; LIETZMANN, Hilda: *Das Neugebäude in Wien. Sultan Süleymans Zelt – Kaiser Maximilians II. Lustschloß. Ein Beitrag zur Kunst- und Kulturgeschichte der zweiten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts*, München / Berlin 1987; JANSEN, Dirk Jacob: *Der Mantuaner Antiquarius Jacopo Strada*, in: *Fürstenhöfe der Renaissance. Giulio Romano und die klassische Tradition*, hrsg. von Sylvia Ferino Pagden und Konrad Oberhuber, Ausst. Kat. Wien, Kunsthistorisches Museum, 6. Dezember 1989 – 18. Februar 1990, Wien 1989, S. 308–323; JANSEN, Dirk Jacob: *Jacopo Strada antiquario mantovano e la fortuna di Giulio Romano*, in: *Giulio Romano. Atti del Convegno internazionale di studi su 'Giulio Romano e l'espansione europea del Rinascimento'*, hrsg. von der Accademia Nazionale Virgiliana di Scienze, Lettere ed Arti di Mantova, Mantua 1991, S. 361–374; JANSEN, Dirk Jacob: *Jacopo Strada*, in: *The Dictionary of Art*, hrsg. von Jane Turner, New York / London 1996, S. 737–740; LIETZMANN, Hilda: *Der kaiserliche Antiquar Jacopo Strada und Kurfürst August von Sachsen*, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 60 (1997), S. 377–400; *L'album fiorentino dei „Disegni artificiali“ raccolti da Jacopo e Ottavio Strada*, hrsg. von Vittorio Marchis und Luisa DOLZA, Rom 2002 (= *Tecnica curiosa*, 5); DOLZA, Luisa: *Jacopo Strada. Collezionismo e macchine tra riforma e controriforma*, in: *Mélanges de l'École Française de Rome* 114 (2002), S. 493–512; STRAHNER, Christine: *Strada, Jacopo*, in: *Artisti italiani in Austria, 2002* (www.uibk.ac.at/aia); HEENES, Volker: *Jacopo Strada. Goldschmied und Maler, Antiken- und Münzhändler, Sammler und Antiquarius Caesareus*, in: *Vorwelten und Vorzeiten. Archäologie als Spiegel historischen Bewußtseins in der frühen Neuzeit*, hrsg. von Dietrich Hakelberg und Ingo Wiwjorra, Wiesbaden 2010 (= *Wolfenbütteler Forschungen*, 124), S. 295–310.
- 22 Vgl. JANSEN 1991, S. 64; JANSEN, Dirk Jakob: *Le catalogue d'éditeur de Jacopo Strada*, in: *Le traité d'architecture de Sebastiano Serlio. Une grande entreprise éditoriale au XVIe siècle*, Lyon 2004, S. 185–187.
- 23 Vgl. dazu PANOFKY, Erwin: *Idea. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie*, Leipzig Berlin 1924 (= *Studien der Bibliothek Warburg*, 5);

- KEMP, Wolfgang: Disegno. Beiträge zur Geschichte des Begriffs zwischen 1547 und 1607, in: Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft 19 (1974), S. 219–240; WILLIAMS, Robert: Art, Theory, and Culture in Sixteenth Century Italy. From Techne to Meta-techné, Cambridge 1997; VIGNAU-WILBERG, Thea: 'Pictor doctus'. Drawing and Theory of Art around 1600, in: Rudolf II and Prague. The Court and the City, hrsg. von Eliška Fučíková, London 1997, S. 179–188; Disegno. Der Zeichner im Bild der Frühen Neuzeit, hrsg. von Heinrich Th. SCHULZE ALT-CAPPENBERG und Michael THIMANN, Ausst. Kat., Berlin, Staatliche Museen – Preußischer Kulturbesitz, Kupferstichkabinett, 23. November 2007 – 8. Februar 2008, Berlin / München 2007.
- 24 Vgl. dazu mit älterer Literatur Hans von Aachen (1552–1615). Hofkünstler in Europa, hrsg. von Thomas Fusenig, Ausst. Kat. Aachen, Suermondt-Ludwig-Museum, 11. März – 13. Juni 2010 u. a. a. O., Berlin / München 2010, S. 175, Kat. Nr. 51 (Lubomír Konečný).
- 25 ADAM, Melchior: Vitae Germanorum philosophorum, qui seculo superiori, et quod excurrit, philosophicis ac humanioribus literis clari floruerunt, Frankfurt am Main / Heidelberg 1615, S. 309–317. Zu Adams Gelehrtenbiographien siehe WERLE, Dirk: Melchior Adams Gelehrtenbiographien und ihr Bezug zur Enzyklopädistik, in: Enzyklopädistik 1550–1650. Typen und Transformationen von Wissensspeichern und Medialisierungen des Wissens, hrsg. von Martin Schierbaum, Akten der Fachtagung der Ludwig-Maximilians-Universität, München, SFB 573, Kloster Irsee, September 2005, Münster 2009 (= Pluralisierung & Autorität, 18), S. 105–125; SEIDEL, Robert: Melchior Adams Vitae (1615–1620) und die Tradition frühneuzeitlicher Gelehrtenbiographik: Fortschritte und Grenzen eines wissenschaftlichen Paradigmas um 1600, in: Oberschlesische Dichter und Gelehrte vom Humanismus bis zum Barock, hrsg. von Gerhard Kosselck, Wiesbaden 2000, S. 179–204.
- 26 Vgl. Hubert Goltzius en Brugge. 1583–1983, hrsg. von Willy Le Loup, Ausst. Kat. Brügge, Gruuthusemuseum, 11. November 1983 – 30. Januar 1984, Brügge 1983; Adolf Monballieu: „De schilderscarrière van Hubertus Goltzius (1526–1583). Aantekeningen bij drie vergeten documenten“, in: Jaarboek van het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, 1984, S. 203–218. Siehe zu Goltzius auch jetzt den ausführlichen biografischen Artikel von LE LOUP, Willy: Goltzius, Hubertus, in: AKL, Bd. 57, Berlin 2008, S. 412.
- 27 Vgl. HASKELL 1995, S. 13–15.
- 28 ADAM 1615, S. 310.
- 29 ADAM 1615, S. 313.
- 30 Vgl. JANSEN 1987, S. 12.
- 31 Vgl. JANSEN, Dirk Jacob: Antonio Agustín and Jacopo Strada, in: Antonio Agustín between Renaissance and Counter-Reform, hrsg. von M. H. Crawford, London 1993 (= Warburg Institute Surveys and Texts, 24), S. 211–245.
- 32 AGUSTÍN, Antonio: Discorsi sopra le medaglie et altre anticaglie divisi in XI dialoghi, tradotti dalla lingua spagnuola nell'italiana, Venedig 1587, S. 66: „Come scrive Humberto Goltzio, & Enea Vico, & Jacomo Strada, & altri che chi legge i loro libri penserà che habbino veduto, e letto tutti i libri Latini, e Greci che sono scritti, aiutonsi delle fatiche d'altri, e con disegnar bene col pennello fanno altro tanto con la pen[n]a.“
- 33 Zum wissenschaftlichen Status der Anfertigung und Verwendung von Zeichnungen im gelehrten Kontext des 16. Jahrhunderts siehe mit weiterführender Literatur THIMANN, Michael: ‚Idea‘ und ‚Conterfei‘. Künstlerisches und wissenschaftliches Zeichnen in der Frühen Neuzeit, in: SCHULZE ALT-CAPPENBERG / THIMANN 2007, S. 15–30.
- 34 STRADA, Jacopo: Magnum ac novum opus. Continens descriptionem Vitae, imaginum, numismatum omnium tam Orientalium quam Occidentalium Imperatorum ac Tyrannorum, cum collegis coniugibus liberisque suis, usque ad Carolu[m] V. Imperatorem. A Iacobo de Strada Mantuano elaboratum, 1550ff., die Bände heute in Gotha, Forschungsbibliothek, Chart. A 2175 (1–14, 16–30); London, British Museum, Arundel Ms 65, i-iv.
- 35 Vgl. JANSEN 1993, S. 213–215.
- 36 STRADA, Jacopo: Epitome Thesauri Antiquitatum, hoc est, Imp. Rom. Orientalium & Occidentalium Iconum, ex antiquis Numismatibus quàm fidelissimè deliniatarum. Ex Musaeo Iacobi de Strada Mantuani Antiquarij, Lyon 1553. Zu dem Buch siehe u. a. JANSEN 1991, S. 59–62; HASKELL 1995, S. 25–26.
- 37 C. Iulii Caesaris Rerum Gestarum Commentarii XIV. [...] Ex Musaeo & impensis Iacobi Stradae Mantuani, S. C. M. Antiquarij, & civis Romani, Frankfurt am Main 1575.

- 38 Vgl. CAESAR 1575, Vorrede, unpag.
- 39 Grundlegend zur Bau- und Ausstattungsgeschichte siehe v. a. HARTIG, Otto: Die Gründung der Münchener Hofbibliothek durch Albrecht V. und Johann Jakob Fugger, München 1917 (= Abhandlungen der Königlich Bayerischen Akademie der Wissenschaften. Philosophisch-philologische und historische Klasse, 28.3); HUBALA, Erich: Ein Entwurf für das Antiquarium der Münchner Residenz 1568, in: *Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst* 9/10 (1958/59), S. 128–146; VON BUSCH 1973, S. 146–181; FROSIEN-LEINZ, Heike: Das Antiquarium der Residenz, erstes Antikenmuseum Münchens, in: *Glyptothek München*, hrsg. von Klaus Vierneisel und Gottlieb Leinz, München 1980, S. 310–321; FROSIEN-LEINZ, Heike: La creazione dell'Antiquarium nella Residenza di Monaco e lo sviluppo della collezione di antichità da Alberto V (1550–1579) a Masimiliano I (1598–1651), in: *Piranesi e la cultura antiquaria. Gli antecedenti e il contesto*, hrsg. von Anna LoBianco, Rom 1983, S. 357–373; *Das Antiquarium der Münchner Residenz. Katalog der Skulpturen*, bearbeitet von Ellen Weski und Heike Frosien-Leinz, 2 Bde., München 1987; DIEMER, Dorothea: Das Antiquarium Herzog Albrechts V. von Bayern. Schicksale einer fürstlichen Antikensammlung der Spätrenaissance, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 58 (1995), S. 55–106; HEYM, Sabine: Das Antiquarium der Residenz München, München 2007; OTT, Martin: Fürstliche Antikensammlung nördlich und südlich der Alpen. Das Antiquarium Herzog Albrechts V. von Bayern, in: *Von Bayern nach Italien. Transalpinischer Transfer in der frühen Neuzeit*, hrsg. von Alois Schmid, München 2010 (= *Zeitschrift für Bayerische Landesgeschichte. Beiheft*, 38), S. 199–224.
- 40 Vgl. HARTIG 1917, S. 286–289; DIEMER 1995, S. 58–59.
- 41 Vgl. HASKELL 1995, S. 48–51.
- 42 Vgl. dazu LIETZMANN 1987; JANSEN 1989.
- 43 Dies kam überdeutlich durch die einstmals vorhandene Fortsetzung der antiken Herrscherbilder durch Statuen mittelalterlicher und neuzeitlicher Herrscher, die allesamt mit den Häusern Habsburg und Wittelsbach in genealogischer Beziehung standen, zum Ausdruck.
- 44 Vgl. jetzt DIEMER, Dorothea/DIEMER, Peter: *Die Münchner Kunstkammer*, 3 Bde., München 2008 (= Bayerische Akademie der Wissenschaften, München. Philosophisch-Historische Klasse. Abhandlungen, 129); FICKLER, Johann Baptist: *Das Inventar der Münchner Kunstkammer von 1598. Editionsband. Transkription der Inventarhandschrift cgm 2133*, hrsg. von Peter Diemer, München 2004 (= Bayerische Akademie der Wissenschaften, München. Philosophisch-Historische Klasse. Abhandlungen, 125).



Farbtafel XII: Tizian, *Bildnis Jacopo Strada*, 1567/68, Wien, Kunsthistorisches Museum (siehe Thimann Abb. 1).