

Ulrich Pfisterer

SUBVERSION UND REKREATION

Bildwerke im *studiolo*, ca. 1350–1550

Die *studioli* der Renaissance waren ausschließlich, so scheint es, den ernstesten Musen geweiht.¹ Der Blick in die Studierzimmer, Bibliotheken und Sammlungsräume zeigt Orte der Gelehrsamkeit, der Tugend, des Strebens nach Ruhm – genutzt von konzentriert arbeitenden, Würde und Autorität ausstrahlenden Persönlichkeiten. Hier ging es um Erkenntnis, Wissenschaft und literarische Produktion, um rein intellektuelle Ziele und Freuden, um ein freundschaftlich-gemeinsames Ringen der Gelehrtengemeinschaft, das Selbst bestmöglich zu entwickeln. Zumindest entsteht dieser Eindruck, lässt man die nicht allzu zahlreichen zeitgenössischen Darstellungen von (mehr oder weniger professionellen) Gelehrten, Literaten und Sammlern in ihrem *studiolo* oder zumindest am Schreibtisch Revue passieren.²

Diesem Ideal scheint auf den ersten Blick auch das Autorenbild zu Bernardino Corio *Mediolanensis patriae historia*, gedruckt 1503, zu entsprechen (Abb. 1).³ Es zeigt den Gelehrten in nobler Kleidung am Schreibtisch arbeitend. Die Inschriften bestätigen nicht nur, dass er mit seinem Werk die antiken Geschichtsschreiber Roms übertroffen habe und sein Nachruhm ewig währen werde. Die beiden Wahlsprüche verpflichten ihn auf Wahrheit und Tugend. Selbst der kleine Hund im Vordergrund gehorcht dieser Idee – verweist sein Name Apathes doch auf eine Grundeigenschaft antik-stoischer Lebensphilosophie, die *apatheia* oder Leidenschaftslosigkeit gegenüber allen Wendungen des Schicksals. Hier werden also nicht nur Verstand und *virtus* beschworen, sondern auch das Beherrschen von Affekten, Emotionen und allen nur momentan-nbensächlichen Regungen – Eigenschaften, die insbesondere auch dem Historiker Corio angemessen sind. Allerdings stellt sich beim zweiten Blick die Frage, warum diese so wichtige Fähigkeit ausgerechnet von einem Schoßhündchen verkörpert wird? Versteht man dessen Namen ironisch, dann läge das Tierchen einfach faul herum und ließe sich durch nichts stören. Die Irritation ist jedenfalls dadurch vorbereitet, dass die Lesenden von Corio *Historia* schon wenige Seiten zuvor durch einen anderen Holzschnitt überrascht worden sein dürften, der den Lohn der Arbeit im *studiolo* vor Augen stellt: ewige Tugend zwar, die jedoch von halbnackten, erotisch anziehenden Frauengestalten flan-



1 Autorbild, in: Bernardino Corio: *Mediolanensis patriae historia*, Mailand 1503



2. Lorenzo Lotto: *Junger Mann am Schreibtisch*, um 1527. Venedig, Gallerie dell'Accademia

kiert und präsentiert wird. Offenbar geht es doch nicht nur um reinen Geist und Leidenschaftslosigkeit.

Einmal aufmerksam geworden, verkomplizieren weitere Beispiele den oben skizzierten Verdacht. Vittore Carpaccio zeichnet drei musizierende Frauen (?) und einen Mönch im *studiolo*. Moretto da Brescia hält den Liebeskummer eines jungen Mannes am Schreibtisch fest (ein Motiv, das freilich ganz auf der Linie des Petrarkismus der Zeit liegt). Und der ernst blickende junge Mann am Schreibtisch auf einem Gemälde des Lorenzo Lotto von um 1530 mag sich zwar von den Vergnügungen der Welt in seinem Rücken ab- und dem Studium zuwenden (Abb. 2). Aber warum steht ein lebensgroßes bronzenes Eidechsen-Figürchen prominent vor ihm auf dem Tisch?²⁴ Schon zwischen 1502/06 und 1517 hatte Giovanni Filoteo Achillini das hehre Tun im *studiolo* in Frage zu stellen begonnen und sich in Briefen über einen nicht genauer identifizierbaren

Münz-Sammler Ombrone wegen dessen allnächtlichem, offenbar zu keinem Ergebnis (außer verschwendetem Kerzenlicht) führenden Studium lustig gemacht.⁵ Schließlich stellt wiederum Lorenzo Lotto auf einem Gemälde entweder aus dem Zeitraum 1525/30 oder 1545/49 dar, wie die Musen – kaum dass ihr Meister Apoll eingeschlafen ist – alle Kleider abwerfen, nackt vom Parnass davonestürmen und offenbar ›Freizeit‹ und Freiheit genießen. Dass dieses Motiv der enthemmten Musen zuvor ausgerechnet in einem Gedicht des Pacifio Massimi beschrieben wurde, des sexuell freizügigsten Dichters der Zeit, der mit diesem Bild seine erotische Textproduktion rechtfertigt, lässt ebenfalls erahnen, dass Studierzimmer und Schreibtisch keineswegs nur Orte von Arbeit und Ernst waren.⁶

Vielmehr zeichnet die *studioli* der Renaissance genau diese dauernde Ambivalenz zwischen Tugend, Gelehrsamkeit und Arbeit auf der einen Seite, Sinnesfreuden, Emotionen und Entspannung auf der anderen aus. Diese These soll im Folgenden an der Bilderwelt der Studierzimmer, Sammlungsräume und Schreibtische weiterentwickelt werden – genauer: an der bislang kaum zu erklärenden Themenbreite der kleinen Figürchen und anderer Bildwerke (aus Bronze, Marmor, Gips, Ton, in Malerei, Zeichnung etc.), die allem Anschein nach den Mikrokosmos eines *studiolo* bevölkern konnten. Sie umfassten neben antiken Artefakten, Götter- und Heroenfiguren der klassischen Mythologie, christlichen Kunstwerken und Devotionalien, *uomini famosi* und »objects of virtue« eben auch Eidechsen, Schlangen, Kröten, Pferde, Kinderspiele, nackte Frauengestalten, ityphallische Faune und andere Fantasiewesen.⁷ Gezeigt wird, dass dieses überraschende Spektrum der Themen und Bildwerke vor allem auch Melancholie, Antriebslosigkeit und Langeweile der Gelehrten vertreiben und der Entspannung dienen sollte. Als Gegenentwurf zum Tugend- und Gelehrtenideal des *studiolo* diente diese Form visueller Subversion der dringend benötigten Rekreation.

Äußerungen aus dem Zeitraum von ca. 1350–1550 zum Umgang mit den Bildwerken in einem *studiolo* oder einer Sammlung sind rar. Wenn es sich nicht primär um eine Erwähnung von Objekten in Briefkorrespondenzen oder um Auflistungen in Inventaren handelt, dann geht es meist um die Beschreibung einzelner, herausragender Werke, bei denen sich Bewunderung für den künstlerischen Wert mit rhetorischer Übung in *ekphrasis* mischt: Guarino da Verona stellt um die Mitte des 15. Jahrhunderts wohl ein Tintenfass aus Ton vor, auf dem Kinder einen Baum zu erklimmen versuchen.⁸ 1525 rühmt Ambrogio Leone ausführlich die vier szenischen Reliefs des Caradosso Foppa auf einem silbernen Tintenfass.⁹ Die Jahrzehnte um 1500 erleben zudem eine Renaissance des Epigramms nach dem Modell der *Anthologia Planudea*: ingeniöse Evokationen in Gedichtform von Kunstwerken, darunter auch zahlreiche (Klein-)Skulpturen und Reliefs. Funktion und Kontext dieser Bildwerke werden dabei aber nicht eigens thematisiert.¹⁰

Offensichtlich ist, dass die Skulpturen und Objekte im Studierzimmer und auf dem Schreibtisch nicht nur als Dekoration, sondern auch als Anstoß zum Nachdenken und Anlass für Gespräche gedacht waren. Zwar setzt das Kapitel zur Skulptur in Petrarcas *De remediis utriusque fortunae* (1354–1367), der Logik des gesamten Buches folgend, noch ganz auf stoisches Überwinden jeder Abhängigkeit von Glücks- und Unglücksfällen. Doch lässt selbst der so einseitig die personifizierte ›Vernunft‹ vor der ›Freude‹ bevorzugende Dialog erkennen, wie differenziert über Skulpturen zu diesem Zeitpunkt diskutiert wurde.¹¹ 1504 beginnt dann der erste gedruckte Traktat der Neuzeit zur Skulptur, *De sculptura* von Pomponius Gauricus, mit der Schilderung, wie der Humanist Raphael Regius den Autor besucht. Beide sehen sich im *agalmatourion*, wie Gauricus seine »domestica officina«, sein *studiolo* nennt, verschiedene Bildwerke an.¹² Es entwickelt sich nach dem Modell von Ciceros Dialogen das kunsttheoretische Gespräch. Dass in solchen Zusammenhängen nicht nur einzelne Sammlungsgegenstände in den Blick genommen wurden, sondern verschiedene Objekte, möglicherweise sogar ganze Räume bedeutungsträchtig zusammengruppiert und arrangiert waren, liegt zwar nahe, ließ sich bislang aber kaum nachweisen.

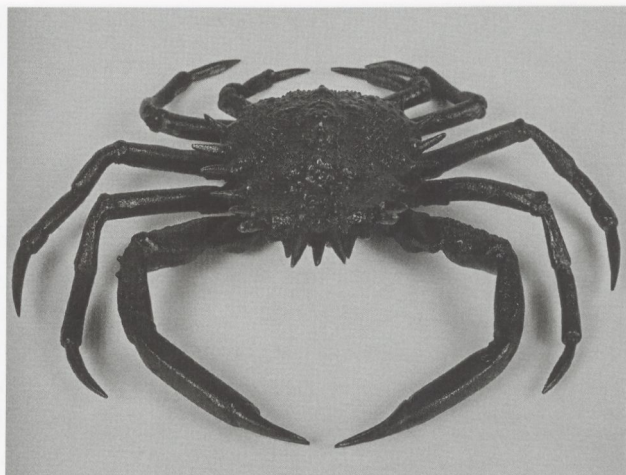
Ein solches Ensemble schildert unerwartet 1556 Ulisse Aldrovandi in seinem Führer zu den Antiken Roms: Im Palast des Kardinals von Carpi, einem der wichtigsten Antikensammler der Zeit, befanden sich mehrere Sammlungsräume hintereinander. Im zweiten dieser Räume, der ganz mit grünem Samt ausgekleidet war, trafen die Besucher auf eine besondere Inszenierung: »auf dem Tisch in diesem Studierzimmer, der ebenfalls mit grünem Samt bedeckt war, stand das Figürchen eines Fauns und der marmorne Kopf des Sokrates, berühmt wegen seiner Seltenheit und Kunstfertigkeit. Daneben war eine ebenfalls antike Vase aus Metall aufgestellt, auf der in Flachrelief viele Putten dargestellt waren, die Fische fingen und verschiedene Dinge taten, ein sehr rarer Gegenstand, der eine Sanduhr [...] trug; [...].«¹³ Der Raum ganz in Grün, in dem sich auch noch andere antike Skulpturen befanden, sollte offenbar zunächst einmal die Sinne und den Geist beruhigen und erheitern, eine zu dieser Zeit der Farbe Grün weit-hin zugeschriebene Eigenschaft.¹⁴ Die zentrale Botschaft wurde freilich auf dem Tisch inszeniert: Die Büste des Sokrates neben der Statuette eines Fauns – dem Äquivalent zum Satyr der griechischen Mythologie – verweist auf die antike Überlieferung, wonach das Äußere des Sokrates, das an diese Naturwesen erinnerte, in Kontrast zu seinem schönen Inneren gesetzt wurde.¹⁵ Ähnlich wie bei den Porträts von Gelehrten scheint dieser Kontrast zum Nachdenken über das Verhältnis von Körper und Geist angeregt zu haben. Das dritte Objekt auf dem Tisch war eine antike Metallkanne oder ein Becher, auf dem Erosen fischen und sich anderweitig vergnügen. Um welches Gefäß es sich handelte, lässt sich heute nicht mehr genau rekonstruieren.¹⁶ Auf ihm war eine moderne Sanduhr montiert. Die Kombination aus spielenden Kindern auf einem antiken Gefäß und verrinnender Zeit muss als *memento mori* wahrgenommen worden sein – als

Erinnerung daran, die eigene Lebenszeit möglichst gut zu nutzen und sie nicht zu verschwenden. Auf dem Tisch in diesem *studiolo* des Kardinals von Carpi entfaltete sich so über die Sammlungsobjekte anschaulich eine Lebensphilosophie der Tugend und des Vorrangs des Geistes über den Körper. Aber nicht nur – und das gilt es im Folgenden aufzuzeigen: Gerade diese ernstesten, anstrengenden Themen wurden offenbar gezielt mit Elementen der Heiterkeit und Entspannung kombiniert.

Die größte ›Gefahr‹ dieser Räume und der dort betriebenen Studien war, dass angesichts der Bedeutsamkeit der Themen, der intellektuellen und moralischen Herausforderungen, der unermüdlichen Arbeit und Anstrengung die Gelehrten über kurz oder lang melancholisch, antriebslos und krank wurden, Ideen und Produktion ausblieben. Wie stark diese Befürchtungen waren, zeigt sich daran, dass Marsilio Ficino 1482 erstmals eine umfassende Anleitung für die mentale und körperliche Gesundheit speziell von ›Geistesarbeitern‹ vorlegte.¹⁷ Andere Schriften dieser Art folgten: So publizierte etwa 1556 – im gleichen Jahr, in dem Aldrovandis Antiken-Führer erschien – Filippo Capponi ein ganzes Buch, in dem er Ratschläge zur Steigerung der Kreativität und gegen künstlerische und literarische ›Blockaden‹ gab.¹⁸

Auch die Ausstattung der *studioli*, Bibliotheken, Sammlungsräume und Schreibtische der Gelehrten und Literaten mit Bildern und Skulpturen sollten dazu beitragen, deren Melancholie zu vertreiben. Denn auch wenn diese Bildwerke nur am Rande oder gar nicht explizit in den Schriften erwähnt werden, so entspricht deren Themenspektrum doch erstaunlich genau den zeitgenössischen Anleitungen, wie Entspannung für den Geist zu finden sei. Eine Zusammenfassung dafür liefert eine Passage in Costanzo Landis 1557 gedruckter *Methodus de bona valetudine tuenda*. Der Autor empfiehlt nicht nur, ab und zu die Arbeit für ›leichtere Lektüre‹ wie Petrarcas Liebesgedichte oder aber für Musik zu unterbrechen. Er zählt weiterhin auf: »Freude und Ablenkung erzeugen die Jagd, das Fischen, der Blick auf rauschende Bäche, das Zirpen von Grillen, Blumenwiesen, das Beobachten von kleinen Tierchen wie Bienen oder Ameisen und ähnlichem, denn der Geist erfreut sich daran, bei diesen kleinen Körpern die Ordnung und Disziplin zu erkennen. Auch Malerei und Skulptur tragen dazu bei, den Augen Erholung zu verschaffen [...]. So berichtet Sueton, dass sich Kaiser Augustus in besonderer Weise an kostbarem Korinthischem Geschirr erfreut habe.«¹⁹

Landis Auflistung liefert alle Elemente, um die bislang kaum in den vermeintlich ausschließlich tugendhaft-gelehrten Horizont der *studioli* passenden Figuren und Objekte nun im Sinne von Freude, Ablenkung und Erholung zu verstehen: So hätten die Eroten beim Fischen und bei anderen Aktivitäten, wie sie Aldrovandi auf dem antiken Gefäß unter der Sanduhr beschreibt, nicht nur an die Vergänglichkeit des Lebens erinnert, sondern den Betrachter auch erheitert. Wohl aus dem gleichen Grund hatte Andrea Mantegna ein heute verschollenes Bild mit tanzenden Kindern gemalt, auf dem »Malan-



3 Andrea Riccio (?): *Tintenfass in Form einer Krabbe*, um 1515.
Venedig, Museo Correr

colia« geschrieben stand – weil eben das unbeschwerte Tun der Kinder die Schwermut vertreibt.²⁰ Die Freuden, die Guarino in seiner bereits erwähnten Ekphrasis angesichts der Kinder beschreibt, gewinnen in diesem Deutungszusammenhang neue Bedeutung: »Es passiert oft, dass ich mich gar nicht genug daran erfreuen kann, diese kleinen Figuren und ihre lebensvollen Gesichter aus Ton zu studieren. [...] Da die Kindheit und [andere] leicht beeinflussbare Seelen auch leicht unterschiedliche Seelenregungen empfinden, so kann man hier auch verschiedene Empfindungen in den Gesichtern sehen: Der eine grinst, der andere ist ein bisschen traurig, dieser ist sorglos, der dort melancholisch, und es finden sich unanständige Haltungen aufgrund des fehlenden Schamgefühls in der Kindheit – denn Teile des Körpers, die die naturgegebene Schamhaftigkeit eigentlich verdecken sollte, sind hier unvorsichtigerweise dem Blick ausgesetzt.«²¹ Guarinos Tintenfass, von dem sich jede Spur verloren hat, am nächsten kommt ein heute ebenfalls verschollener bronzener Tischaufsatz des Andrea Riccio, ehemals in Berlin. Dieser zeigte einen kleinen Jungen, der auf einen Baum klettern will, um dort eine (im Lebendabguss geformte) Grille zu fangen.²² Es kann kein Zufall sein, dass sich in Costanzo Landis Liste erfreulicher Dinge von 1557 »das Zirpen von Grillen« und »das Beobachten von kleinen Tierchen wie Bienen oder Ameisen und ähnlichem« als Gegenmittel zur Melancholie findet. Auch all die anderen kleinen Bronze-Tiere, die von der Forschung traditionell mit einer Zuschreibung nach Padua und häufig in die Werkstatt oder Nachfolge des Andrea Riccio versehen sind, die Eidechsen, Schlangen, Frösche, Krabben – teils als Schreibutensilien nutzbar – (dann aber auch nördlich der Alpen die Insekten und Kleintiere etwa auf der Gerätschaften des Wenzel Jamnitzer), dürften sich im Sinne Lan-

dis als erholsame Ablenkung und Sinnesfreude im *studiolo* verstehen lassen (Abb. 3).²³ Zur Rechtfertigung hätten die Gelehrten zudem auf die *Naturalis Historia* (37, 113) des Plinius verweisen können, wo für den römischen Maler Antiphilus überliefert wird, er habe »zur Entspannung« witzige Bildideen – *grylloi* – realisiert.

Die in Landis Liste und den hier genannten Beispielen aufgerufenen medizinischen Vorstellungen gehen bis zu Hippokrates und Galen zurück und sollten dann wieder – über die arabische Medizin vermittelt – seit dem späteren Mittelalter sehr ge-läufig werden. Für die Gesundheit eines Menschen entscheidend waren demnach auch sechs »äußerliche«, »nicht-natürliche« Faktoren wie die Luft, Essen und Trinken, Bewegung und ein ausgewogener Zustand der Emotionen. Um ein solches emotionales Gleichgewicht zu bewahren, wurde »Entspannung« empfohlen: Musik, Lektüre erheiternder Texte, Zeit in der Natur.²⁴ Im 15. Jahrhundert scheint auch das Betrachten von Bildern und anderer abwechslungsreicher und ästhetisch ansprechender Objekte explizit in diese Liste aufgenommen worden zu sein. Der 1439 verstorbene Arzt Ugo Benzi rät in seinen *Consilia*: »Um die Gesundheit zu erhalten, sollten wir uns sehr nachdrücklich um maßvolle Freuden und erfreuliche Erholung bemühen, so dass wir so sehr wie möglich glücklich in ausgewogenem Frohsinn leben.« Und weiter: »Es sollte mit aller Sorgfalt der Versuch unternommen werden, Lebensenergie und guten Mut zu erzeugen und die Gedanken an einem Tag auf eine erfreuliche und passende Sache zu lenken und an einem anderen [Tag] auf etwas anderes. Zu diesen Dingen gehört, verschiedene schöne und unterhaltsame [Bild-]Dekorationen zu betrachten; Musik und Lieder zu hören; etwas nicht zu Anspruchsvolles zu lesen, wie eine Geschichte oder etwas anderes, was man gerne hat; sich zu parfümieren oder Kleider für sich auszusuchen oder das Haus oder den Lustgarten oder die Besitzungen herzurichten; und andere ähnliche Tätigkeiten. Vom Liebesgenuss soll jedoch abgesehen werden, es sei denn jemand wird so davon geplagt, dass er weder gut schläft noch die Belästigung ertragen kann.«²⁵ Der wohl erfolgreichste Gesundheitstraktat des 15. Jahrhunderts von Benedetto Reguardanti, verfasst zu Beginn der 1450er Jahre, erstmals 1475 in Rom unter dem Titel *Pulcherimum et utilissimum opus ad sanitatis conservationem* und dann 1481 in Mailand in Volgare unter dem falschen Autorennamen des Ugo Benzi als *Tractato utilissimo circa la conservazione de la sanitate* gedruckt, greift diese Empfehlungen teils wörtlich auf.²⁶ Noch weiter war im Übrigen schon die Hoffnung des Piero de' Medici in Florenz gegangen. Die Quellen des 15. Jahrhunderts berichten, dass der von der Gicht geplagte inoffizielle Stadtherr seine Sammlung aufsuchte, um kurzfristig sein Leiden zu vergessen und Linderung zu finden. Nicht nur der Geist, der ganze Körper profitierte offenbar von der erholsamen Wirkung.

Plinius (*nat. hist.* 35, 72) hatte noch eine weitere Möglichkeit der Entspannung genannt: Der Maler Parrhasios habe sich in seiner Freizeit durch das Anfertigen von kleinen Bildchen mit erotischen Szenen erfreut. Ludovico Castelvetro sollte dann in



4 Desiderio da Firenze (zugeschrieben): *Satyr-Paar*, nach 1524 (?).
Château d'Écouen, Musée National de la Renaissance

seinem Aristoteles-Kommentar (1570) alles Sexuelle zu den angenehmen, zum Lachen reizenden Dingen zählen.²⁷ Dagegen hatte Costanzo Landi (ähnlich wie schon Benzi) zwar betont, dass ein Gelehrter alles Erotische vermeiden solle. Allerdings erklärte er auch, dass Männer deshalb wie Pane, Faune und Satyrn seien, da der Geist nur die obere Hälfte des Körpers beherrsche, die untere dagegen von Trieben und Lust gelei-

tet werde.²⁸ Die zahllosen Statuetten und Bilder mit Naturwesen scheinen genau diese Idee aufzugreifen – ein Dasein zwischen Tugend und Erotik bzw. erotischen Fantasien (Abb. 4). Wobei in diesem Fall auch ein anderer, mindestens ebenso wichtiger Aspekt eine Rolle spielte: die Vorstellung von der erotischen Inspiration durch die Musen als ein entscheidender Ansporn für jede Art von Kreativität und geistiger Produktion.²⁹ Bei Bernardino Corio konnte deshalb auch die Belohnung eines tugendhaften Gelehrten im *studiolo* in Gestalt erotisierter Frauengestalten erscheinen.

Tugend, Gelehrsamkeit, Streben nach Ruhm sind zentrale Faktoren einer humanistischen Lebensführung. Sie bestimmen daher die Bild-Ausstattung von Arbeitsräumen, Bibliotheken und Sammlungen der Zeit. Wenn allerdings diese Aspekte, wenn Vernunft, Willen und Selbstbeherrschung zu einseitig betont werden, geht damit die große Gefahr einher, durch zu viel Anstrengung und Arbeit melancholisch und unproduktiv zu werden. Als Gegenmittel gefordert waren bewusste Momente der Entspannung, Abwechslung, Freude und des (maßvollen) Auslebens von Affekten und Emotionen. Zu den Medien und Formen dieser Entspannung rechneten seit dem 15. Jahrhundert explizit auch die Bildkünste. Die Zusammenfassung dieser Überlegungen durch Costanzo Landi 1557 verdeutlicht, dass damit das überraschend breite Spektrum von Figürchen und anderen Bilderwerken der Renaissance, die offenbar im Kontext eines *studiolo* vorzustellen sind, sehr gut erfasst wird: von den *objects of virtue* bis hin zu den zahllosen kleinen Tieren, den Kinderspielen, den Natur-Göttern und erotischen Szenen.

Ganz in diesem Sinne lautet dann auch die Empfehlung, die Girolamo Garimberto 1566 in Rom seinem Herrn, Kardinal Alessandro Farnese, gab, als dieser seinen Dienstsitz, den Palazzo della Cancelleria in Rom, neu einrichten wollte: »Es würde Eure kleinen Zimmer in der Cancelleria entscheidend bereichern, wenn Ihr ein *studiolo* mit all' Euren kleinen Objekten, als da wären Münzen, geschnittene Steine, Tintenfässer und Uhren einrichten würdet [...]. Indem Ihr ein Gesamt aus so vielen Gemmen und Gegenständen von herausragender Schönheit und Reichtum zusammenstellt, [...] werdet ihr Euch selbst regelmäßig Freude machen und anderen [Besuchern] ab und zu, abgesehen davon, dass es Euch als Gegenmittel zu all Euren Sorgen dienen wird.«³⁰ Es ist diese Sorge um einen »gesunden Geist«, der unabdingbar auch Sinnesfreuden, Abwechslung und Erholung braucht, die entscheidend zur Bilderwelt der Studierzimmer und Sammlungen der Renaissance beitrug.³¹

- 1 Vgl. Wolfgang Liebenwein: *Studiolo*. Die Entstehung eines Raumtyps und seine Entwicklung bis um 1600, Berlin 1977; Dora Thornton: *The Scholar in His Study*. Ownership and Experience in Renaissance Italy, New Haven/London 1997; Monika A. Schmitter: *The Display of Distinction*. Art Collecting and Social Status in Early Sixteenth-Century Venice, PhD diss. Ann Arbor, Mi. 1997; Ugo Rozzo: *Lo studiolo nella silografia italiana (1479–1558)*, Udine 1998; Luke Syson/Dora Thornton: *Objects of Virtue*. Art in Renaissance Italy, London 2001; Stephen J. Campbell: *The Cabinet of Eros*. Renaissance mythological painting and the Studiolo of Isabella d'Este, New Haven/London 2006. – Dagegen Maria C. Ruvoldt: *Sacred to Secular, East to West*. The Renaissance Study and Strategies of Display, in: *Renaissance studies* 20 (2006), S. 640–657.
- 2 Vgl. neben den Beispielen in Thornton 1997 (wie Anm. 1) zuletzt Henry Kaap: *Lorenzo Lotto malt Andrea Odoni*. Kunstschaffen und Kunstsammeln zwischen Bildverehrung, Bildskepsis, Bildwitz, Berlin 2021.
- 3 Vgl. Bernardino Corio: *Mediolanensis patriae historia*, Mailand 1503; vgl. die Volgare-Fassung: *Historia continente da l'origine di Milano tutti li gesti, fatti, e detti preclari*, Mailand 1503; für eine Deutung *ohne Irritationen* Wolf-Dietrich Löhr: *Non per laudar me stesso*. Bernardino Corio und der Gelehrte im Gehäus, in: Gerald Kapfhammer/Wolf-Dietrich Löhr/Barbara Nitsche (Hg.): *Autorbilder*. Zur Medialität literarischer Kommunikation in Mittelalter und Früher Neuzeit, Münster 2007, S. 201–228.
- 4 Die bisherigen Deutungsvorschläge bei April Oettinger: *The lizard in the study*. Landscape and *otium* in Lorenzo Lotto's Portrait of a Young Man (c. 1530), in: *Artibus et historiae* 33, 65 (2012), S. 115–125.
- 5 Claudio Franzoni: *Le Raccolte del Teatro* di Ombrone e il viaggio in Oriente del pittore: *Le Epistole* di Giovanni Filoteo Achillini, in: *Rivista di letteratura italiana* 8 (1990), S. 287–335, hier S. 313. Spott über die Obsessionen von Sammlern und Antiquaren wird dann zum stehenden Motiv, s. Ingo Herklotz: *Der Antiquar als komische Figur*. Ein literarisches Motiv zwischen Querelle und altertumswissenschaftlicher Methodenreflexion, in: Ulrich Heinen u. a. (Hg.): *Welche Antike? Konkurrierende Rezeptionen des Altertums im Barock*, Wiesbaden 2011, Bd. 1, S. 141–182; Ulrich Pfisterer: *›Sinnes-Wissen‹*: Jean Siméon Chardin und die Numismatik zwischen Kunst und Wissenschaft, in: Ulrike Peter/Bernhard Weisser (Hg.): *Translatio Nummorum – Römische Kaiser in der Renaissance*, Ruppolding 2013, S. 17–37, hier S. 31–35.
- 6 *Massimis* Gedicht entstand vor 1506; vgl. Ulrich Pfisterer: *›Here's Looking at You‹*: Ambiguities of Personalizing the Nude, in: Thomas Kren (Hg.): *The Renaissance Nude*, Los Angeles 2018, S. 307–323, hier S. 312.
- 7 Vgl. etwa die Beispiele in Herbert Beck/Peter Bol (Hg.): *Natur und Antike in der Renaissance*, Frankfurt a. M. 1985; Marika Leino: *Fashion, Devotion and Contemplation*. The Status and Function of Italian Renaissance Plaquettes, Bern u. a. 2013.
- 8 Vgl. Michael Baxandall: *Guarino, Pisanello and Manuel Chrysoloras*, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 28 (1965), S. 183–204.
- 9 Vgl. Clifford M. Brown/Sally Hickson: *Caradosso Foppa* (ca. 1452–1526/27), in: *Arte lombarda* N. S. 119 (1997), S. 9–39; Leino 2013 (wie Anm. 7), S. 131–140.
- 10 Vgl. James Hutton: *The Greek Anthology in Italy to the Year 1800*, Ithaca, N. Y. 1935; in Vorbereitung Diletta Gamberini: *The Epigrammatic Gaze: The Italian Rediscovery of the Planudean Anthology and the Transformation of the Renaissance Culture of Viewing Art*.

- 11 Text, Übersetzung und Kommentar zu Petrarcas Kapitel von Gregor Maurach/Claudia Echinger-Maurach unter DOI: 10.11588/artdok.00002209; vgl. Christiane J. Hessler: Zum Paragone. Malerei, Skulptur und Dichtung in der Rangstreitliteratur des Quattrocento, Berlin 2014, v. a. S. 79–117; Wolf-Dietrich Löhr: »Quanta vis ...«: Fragmente einer Kunsttheorie in Petrarcas *De remediis?*, in: Maria Antonietta Terzoli/Sebastian Schütze (Hg.): Petrarca und die bildenden Künste, Berlin/Boston 2021, S. 59–92.
- 12 Pomponius Gauricus: *De Sculptura* (1504), hg. v. André Chastel/Robert Klein, Genf/Paris 1969, S. 40 f.; zum größeren Kontext Frank Balters: *Der grammatische Bildhauer. >Kunsttheorie< und Bildhauerkunst der Frührenaissance*; Alberti, Ghiberti, Leonardo, Gauricus, Diss. TU Aachen 1991.
- 13 Ulisse Aldrovandi: *Di tutte le statue antiche, che per tutta Roma in diversi luoghi, e case particolari si veggono ...*, in: Lucio Mauro: *Le antichità della città di Roma*, Venedig 1556; zit. nach der Ausg. *Delle statue antiche* (1562), hg. v. Margaret Daly Davis, 2009, DOI: 10.11588/artdok.00000704; »[...] su la tavola d'esso studiolo, anch'esso coperto di velluto verde, vi stà posta una figurina d'un Fauno, et la testa di Socrate di marmo famosa, et per la rarità, et per l'artificio. Appresso questo ci è posto un vaso di metallo pur antico, con molti puttini di basso rilievo, che pescano, et fanno diversi essercitii, cosa molto rara che regge un orologio da polvere, con le colonne et cerchio d'oro; [...]«.
- 14 S. etwa Fulvio Pellegrino Morato: *Del significato de colori*, Venedig 1535, fol. [10]v: »che le herbe, & le foglie allegrano li occhi nella primavera, & che le pitture verdeggianti (come ce insegna Vitruvio & Plinio) dianò ricreatione alli occhi«; vgl. Giovanni Rinaldi: *Il mostruosissimo mostro*, Ferrara 1584, S. 9 f.
- 15 Maria Luisa Catoni/Luca Giuliani: *Socrates Represented: Why Does He Look Like a Satyr?*, in: *Critical Inquiry* 45 (2019), S. 681–713; Jonathan Woolfson/Andrew Gregory: *Aspects of Collecting in Renaissance Padua: A Bust of Socrates for Niccolò Leonico Tomeo*, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 58 (1995), S. 252–265. Zur silenischen Verkehrung von innerer und äußerer Schönheit vgl. Jürgen Müller: *Das Paradox als Bildform. Studien zur Ikonologie Pieter Bruegels d. Ä.*, München 1999, S. 90–125.
- 16 Die Beschreibung würde zu einem Objekt wie dem bronzenen Räuchergefäß mit Nillandschaft (3./4. Jh.) im Museum für Byzantinische Kunst, Berlin (Inv. 3/99) passen.
- 17 Vgl. Wilhelm Kahl: *Die älteste Hygiene der geistigen Arbeit. Die Schrift des Marsilius Ficinus *De vita sana sive de cura vultudinis eorum, qui incumbunt studio litterarum* (1482)*, in: *Neue Jahrbücher für das Klassische Altertum* 18 (1906), S. 482–491, 525–546, 599–619; Raymond Klibansky/Erwin Panofsky/Fritz Saxl: *Saturn und Melancholie. Studien zur Geschichte der Naturphilosophie und Medizin, der Religion und Kunst*, Frankfurt a. M. 1990 [zuerst engl. 1964].
- 18 Vgl. Ulrich Pfisterer: *Subject to Mood Swings: Michelangelo, Titian and Adrian Willaert on Creativity*, in: Henri de Riedmatten/Nicolas Galley/Jean-François Corpataux/Valentin Nussbaum (Hg.): *Senses of Sight. Towards a Multisensorial Approach of the Image. Essays in Honor of Victor I. Stoichita*, Rom 2015, S. 151–166.
- 19 Costanzo Landi: *Methodus de bona valetudine tuenda*, Lyon 1557, S. 34 f.: »Delectationis sunt venari, & aucupium exercere, piscari, rusticari, rivulos murmura[n]tes videre & audire, obstrepentes cicadas, prate floribus omnigenis referta, cernere, & rerum naturam scrutinari, & bestiarum quarundam, ut apum & formicarum, huiusmodi[ue] consideratione oblectare animum, & in parvis corporibus ordinem ac regia quondam disciplinam discere. Pictura etiam & sculptura oculos pascere prodest, & pictas tabulas assidue intueri [...]. Refert Suetonius, Augustum Caesarem pretiosa supel-

- lectile Corinthiis[ue] vasis se mirum in modu[m] oblectasse.« Bereits S. 20 f. zu Musik, S. 22 f. zu nochmals anderen entspannenden Dingen.
- 20 Vgl. Karl Giehlow: Dürers Stich »Melancholia I« und der maximilianische Humanistenkreis, in: Mitteilungen der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst, Wien 1903, S. 29–41, hier S. 40; sehr ausführlich alle Optionen bedenkend Günter Bandmann: Melancholie und Musik. Ikonographische Studien, Köln/Opladen 1960, S. 63–98.
- 21 Baxandall 1965 (wie Anm. 8), S. 191 f.
- 22 Dazu Norberto Gramaccini: Das genaue Abbild der Natur. Riccios Tiere und die Theorie des Naturabgusses seit Cennino Cennini, in: Beck/Bol 1985 (wie Anm. 7), S. 198–225.
- 23 Die Zuschreibung ist zumeist umstritten; Fragen nach ursprünglichen Wahrnehmungsweisen, Funktionen und Intentionen werden dagegen kaum gestellt, s. etwa Andrea Bacchi/Luciana Giacomelli (Hg.): *Rinascimento e passione per l'antico. Andrea Riccio e il suo tempo*, Trient 2008, hier Kat. 51 u. 67 die beiden im Aufsatz abgebildeten Kleinbronzen; Denise Allen/Peta Motture (Hg.): *Andrea Riccio. Renaissance Master of Bronze*, New York 2008; Kerstin Grein: *Studien zur Antikenrezeption im Werk Andrea Riccios*, Münster 2018.
- 24 Naama Cohen-Hanegbi: *Caring for the Living Soul. Emotions, Medicine and Penance in the Late Medieval Mediterranean*, Leiden/Boston 2017, etwa S. 116–119.
- 25 Zit. nach der Ausg. *Consilia Ugonis Senensis saluberrima omnes egritudines*, Venedig 1518, fol. 13r: »s[ed] fit dilige[n]tissimu[m] studio[m] in da[n]do sibi alacritate[m] & bona[m] spe[m]: et p[er] muta[n]do cogitation[es] suas quada[m] die ad una[m] rem delectabilem et honesta[m]. Alia die ad alia[m]: et hoc aut videndo diversa orname[n]ta pulchra vel ioculatoria: aut audie[n]do sonos et cantilenas: aut in lege[n]do aliquid no[n] difficile: s[ed] vel hystoria[m]: vel alia[m] rem sibi cara[m]: v[e]l odorda[n]do vel ordina[n]do sibi vestes vel apra[n]do domos: et viridaria: et possession[es]: et alijs modis si[mi]libus. A venere aut[em] cave[n]dum est nisi quin ita stimulet[ur]: ut neq[ue] b[e]n[e] dormiret: neq[ue] molestiam tolerare posset.« Vgl. Glending Olson: *Literature as Recreation in the Later Middle Ages*, Ithaca, N. Y. 1982, etwa S. 50 u. 60.
- 26 Vgl. Juliana Hill Cotton: Benedetto Reguardanti. Author of Ugo Benzi's *Tractato de la conservacion de la sanidade*, in: *Medical History* 12 (1968), S. 76–83.
- 27 Ludovico Castelvetro: *Poetica d'Aristotele vulgarizata, et sposta*, Wien 1570, fol. 54v, 76v; dazu Thomas Fusenig: *Liebe, Laster und Gelächter. Komödienhafte Bilder in der italienischen Malerei im ersten Drittel des 16. Jahrhunderts*, Bonn 1997.
- 28 Landi 1557 (wie Anm. 19), S. 30 f.: »Fugienda est igitur omnino, praecipue a studioso, venus. [...] Recte etiam sapientes dixerunt, nos in inferioribus corporis partibus similes brutis esse, quibus nec modus nec ratio ulla inest. in inguinibus enim communes sumus animantibus caeteris. ideo finxerunt gentes Pana Deum semicaprum & semivirum, vim naturae & rerum significare volentes, quod homo supra umbilicum virtutem habeat insitam, & rationem ex corde & cerero orientem: infra vero caper sit, qui sit luxuriare index, qui Veneris signa aperta gerat, ut vir prudentissimus in Emblematis depinxit. Si homines igitur esse volumus, non bruta imitemur, [...]«
- 29 Dazu Ulrich Pfisterer: *Kunst-Geburten. Kreativität, Erotik, Körper*, Berlin 2014.
- 30 Thornton 1997 (wie Anm. 1), S. 105. – Weitere zeitgenössische Äußerungen zu Rekreation und Inspiration im studiolo und durch Kunstwerke bei Leon Battista Alberti: *Profugiorum ab erumna libri*, in: ders.: *Opere volgari*, hg. v. Cecil Grayson, Bari 1960, S. 114 f.; Matteo Bosso: *Recuperationes faesulanae*, Florenz 1492, s.p. (epistola XX an Giovanni Marcanova); ironisch-kritisch bereits Niccolò Franco: *Il Petrarchista*, Venedig 1539, fol. 20v ff. zur Inspiration Petrarca durch eine »meda-

glietta« von Laura auf dem Tintenfass und andere Bilder von ihr; Antonfrancesco Doni: *I marmi*, Venedig 1552, Teil IV, S. 75 f.; ganz ablehnend Gregorio Zuccolo: *I discorsi*, Venedig 1575, S. 273–286. – Zum Horizont insgesamt Paul Barolsky: *Infinite Jest. Wit and humor in Italian Renaissance art*, Columbia (MI) 1978.