

Ulrich Pfisterer

Picturas Schlaf und Erwachen

Vorstellungen und Bilder vom Neuanfang der Malerei im frühen 17. Jahrhundert

»Ich streckte mich in meinem Wagen wie ein Leichnam in der Bahre aus, aber sogleich erwachte ich zu neuem Leben unter dem Steuerrad, [...]. Der wütende Besen der Tollheit kehrte uns aus uns selbst heraus und jagte uns durch Straßen, abschüssig und tief wie Flussbetten. [...]. Und doch hatten wir keine ideale Geliebte, die ihre erhabene Figur bis zu den Wolken hinaufreckt, [...]. Wir jagten dahin [...]. Ich bremste hart und vor lauter Ärger stürzte ich mich, mit den Rädern nach oben, in einen Graben... Oh, mütterlicher Graben, fast bis zum Rand mit schmutzigem Wasser gefüllt! Oh schöner Abflussgraben einer Fabrik! Ich schlürfte gierig deinen stärkenden Schlamm, [...]. Als ich wie ein schmutziger, stinkender Lappen unter meinem auf dem Kopf stehenden Auto hervorkroch, fühlte ich die Freude wie ein glühendes Eisen erquickend mein Herz durchdringen.«¹

Ein Verkehrsunfall als Erweckungserlebnis, genauer: als vielschichtiges Sinnbild von zunächst zielloser Energie, Schaffenstrieb und Liebesstreben, dann einer Wiedergeburt aus dem mütterlichen Schoß und inspirierenden Nass des Straßengrabens in neuer Gestalt – mit dieser angeblich autobiographischen Schilderung eröffnete Filippo Tommaso Marinetti 1909 sein erstes futuristisches Manifest. So ungewöhnlich sich ein solcher Einstieg in einen programmatischen kunsttheoretischen Text zunächst auch lesen mag, die zugrunde liegende Denkbewegung radikaler Geburts- und Erneuerungsphantasien, des scheinbar voraussetzungslosen Neuanfangs also, war um 1900 weit verbreitet: Das Selbstverständnis der Avantgarde-Künstler speiste sich ganz wesentlich aus dem Mythos, eben nicht vor dem Hintergrund von Traditionen ein wie auch immer »neuartiges« Werk zu produzieren, sondern im radikalen Bruch damit die Ursprünglichkeit und Originalität des absoluten Schöpfungsaktes quasi zu perpetuieren. Eine solche Idee erforderte geradezu zwingend, nicht nur das Werk, sondern auch den Künstler, sein Denken und Schaffen, als Figur auf Dauer gestellter Anfänglichkeit wahrzunehmen, unberührt, naiv, resistent gegenüber jeder Tradition. Deshalb postulierte Marinetti

¹ Übersetzung nach Schmidt-Bergmann 1993, S. 75–80; für den Originaltext vgl. De Villers 1986. – Zur Deutung dieser Passage sei nur verwiesen auf Somigli 2003, S. 108–127.

konsequenterweise in seinem Manifest nicht nur Prinzipien der zukünftigen neuen futuristischen Kunstübung, sondern zunächst eine ›Selbst-Neuschöpfung‹ und Setzung eines biographischen ›Nullpunkts‹. Auch ohne eingehende Diskussion zeichnen sich drei zentrale Elemente dieser Vorstellungen ab: Ziel ist das Ideal des dauernden, radikalen Neubeginns von Selbst und Werk (I.), wie es in Wirklichkeit natürlich gar nicht zu realisieren ist. Es geht also um Entwürfe, um Selbststilisierungen, um Phantasien und Mythen, daher der zentrale Einsatz von wirkmächtigen Metaphern wie Liebe, Geburt, Tod, Technik usw. (II.) und daher auch in den Bildkünsten die große Bedeutung von Schriften (III.), die diese Vorstellungen zusätzlich explizieren und propagieren sollten und mussten.

Diese in den letzten Jahrzehnten intensiv untersuchten Zusammenhänge hat als eine der ersten Rosalind Krauss in ihrem Aufsatz und der um diesen gruppierten Aufsatzsammlung *The Originality of the Avantgarde [and Other Myths of Modernity]* auf den Punkt gebracht.² Allerdings bleiben die Überlegungen von Krauss und anderen insofern selbst noch dem Mythos der Avantgarde verhaftet, als sie dieses Streben nach radikalem Neuanfang seinerseits weitgehend als Erfindung der Avantgarden akzeptieren oder zumindest die Frage nach der Vorgeschichte dieser Idee – noch über Nietzsche und die Umwälzungen des 18. Jahrhunderts hinaus – bislang nicht konsequent stellen.³ Ebenso wenig ist das historische Spektrum der Metaphern und Bilder untersucht, die diesen Fiktionen des radikalen Neuanfangs anschauliche Überzeugungskraft verleihen sollen. Wiederum für die Avantgarden hat hier jüngst Astrit Schmidt-Burckhardt die zentrale Relevanz von Genealogien und Stammbaum-Vorstellungen herausgearbeitet und so die konzeptuellen Widersprüche zwischen radikalem Neuheitsanspruch und dem Bemühen um Anschluss an noch verständliche Denk- und Sprachkategorien und um Verortung in der großen ›kunsthistorischen Erzählung‹ offengelegt.⁴

Im Folgenden soll nun an einem Beispiel des frühen 17. Jahrhunderts aufgezeigt werden, dass und wie solche Vorstellungen vom voraussetzungslosen Neuanfang der Malerei (und von Kunst allgemein) um 1600 erstmals zu visualisieren versucht wurden – und welche Probleme sich dabei stellten. Man könnte auch sagen, es ging im Italien der Jahre um 1600 darum, eine motivierende und legitimierende Idee dafür zu finden, wie man als Künstler nach der Veröffentlichung von Vasaris *Viten* 1550 und 1568 weiterarbeiten konnte. Denn für Vasari war mit dem 16. Jahrhundert die Vollendung der Künste verwirklicht, die Zukunft schien nur mehr Verwaltung des Erreichten bie-

2 Rosenberg 1959; Krauss 2000; Schiff 2003; Grois/Hansen-Löve 2005; auch Wyss 2007.

3 Vgl. de Man 1988; Ozouf 1989.

4 Schmidt-Burckhardt 2005.

ten zu können. Mit den Worten Martin Warnkes: Renaissance war für Vasari »nicht mehr ein Zukunftsprogramm, sondern ein historiographisches Programm. War rinascita vor Vasari noch ein Handlungsziel, auf dessen Verwirklichung hinzuarbeiten war, so ist sie bei Vasari nur noch Betrachtungsziel.«⁵ Um 1600 stellt sich dadurch – noch verstärkt durch den Einschnitt der Gegenreformation⁶ – das Problem, im Wissen um diese Zusammenhänge dennoch wieder einen Neuanfang und ein Handlungsziel konzeptuell zu postulieren (es geht zunächst also nicht um »tatsächliche« Neuerungen des Malstils etwa bei Annibale Carracci und Caravaggio). Die folgenden Kapitel skizzieren diesen Kampf mit dem Korsett tradierter Ideen und den ambivalenten Versuch ihrer Umsemantisierung hin zu etwas »vollkommen Neuem« in drei Schritten: I. Schlafen und Träumen, II. Lieben und Produzieren, und III. *Natura* und *novità*.

Schlafen und Träumen

Pictura ist nackt auf dem bloßen Boden ihrer Werkstatt eingeschlafen – mit angezogenen Beinen so zur Seite gedreht, dass ein Teil des Rückens zu sehen ist, den Kopf auf einen Arm und diesen wiederum auf die untere Strebe einer Staffelei und einen quergelegten Malstock aufgestützt (Abb. 1). Hinter ihrem Rücken lehnt eine leere Leinwand auf Keilrahmen, vor ihr liegen die Palette, Pinsel und ein Zirkel. Ein Lichtstrahl, der ins Dunkel fällt, lässt einen kostbaren rot-goldenen Brokatmantel aufleuchten, der nachlässig ihre Hüften umhüllt und nordürftig die Pudenda bedeckt; schließlich ist ihr eine groteske, goldfarbene männliche Maske wohl vom Gesicht gerutscht. Die Kombination von Maske, schillerndem Mantel und Arbeitsgeräten lässt keinen Zweifel, dass es sich bei der Frau um die personifizierte Malerei handelt. Genau diese Attribute sollte ab 1593 Cesare Ripa mit seiner *Iconologia* kanonisieren, wiewohl man weitere dort genannte Vorgaben wie die schwarzen, krausen Haare und den verbundenen Mund der »stummen Dichtung« vermisst; vor allem aber präsentierte sich Ripas *Pittura* weder nackt noch schlafend.⁷ Zu bedenken ist auch, dass die frühesten bildlichen Umsetzungen von Ripas neuer Personifikation nach bisheriger Kenntnis erst 1611 zu finden sind: auf Palma il Giovane Titelblatt für die von Giacomo Franco 1611 gleichzeitig in Latein und Italienisch herausgegebene Zeichenschule *De excellentia et nobilitate delineationis libri duo* und

⁵ Warnke 1977.

⁶ Zur radikalen Veränderung etwa der Situation römischer Maler vgl. Spezzaferro 1981.

⁷ Ripa 1603, S. 404f. [zuerst 1593]; eine deutsche Übersetzung des größten Teils dieses Eintrags bei Kruse 2009.



1 (Artemisia Gentileschi?): *Schlafende Pictura*, um 1615/30, Le Mans: Musée de Tessé.

auf der posthumen Medaille für Lavinia Fontana von Felice Antonio Casoni aus dem gleichen Jahr.⁸

Mit diesen knappen Angaben ist für das immerhin 132,6 × 95,7 cm messende, heute im Musée de Tessé von Le Mans aufbewahrte Gemälde das allgemein akzeptierte Wissen bereits benannt.⁹ Schon über Datierung und Zuschreibung – von der Deutung ganz zu schweigen – herrscht keine Klarheit mehr: Als Entstehungszeitraum scheinen die Jahre von ca. 1615 bis 1630 denkbar. Kaum überzeugend sind dagegen die Vorschläge, das Werk stamme von Guido Cagnacci oder Giovanni Baglione; diskutiert wird derzeit eine Attribution an Artemisia Gentileschi – wenngleich es zahlreiche Stimmen gibt, die vor allem

8 Eine mögliche Vorzeichnung Palmas in Edinburgh, Nat. Gallery of Scotland, Inv. D 1173r (vgl. Appendix); vgl. Owens Schaefer 1984; Leuschner 2009, S. 309f.

9 Georgel/Lecoq 1982, S. 40f. (zur hier erwähnten, in jüngst wieder aufgefundenen Graphik Cagnaccis vgl. den Appendix); Leuschner 1997, Kat. 575; Bissell 1999, S. 299–301 (Kat. X-1) argumentiert für Baglione und sieht das »obszöne« Gemälde als »dirty joke« etwa gegen Orazio Gentileschi gerichtet, von einer Malerin könne es nicht sein; zuletzt dezidiert in diesem Sinne auch Garrard 2005, S. 106; und Kruse 2009, die behauptet, »das Gemälde verrät bereits durch seinen Blick auf das Sujet das männliche Geschlecht seines Autors«, und die Darstellung der in ihren Augen negativ konnotierten, nackt-entblößt Schlafenden als mögliche »Gegenreaktion« aus dem Umkreis Caravaggios auf die das »Weibliche« der Malerei betonende Position Artemisia Gentileschis deutet.

auch aufgrund des angeblich ›männlichen Blicks‹ auf das Sujet glauben, kategorisch jede Zuschreibung an eine Frau ausschließen zu können. Das vermeintlich grob anzügliche Gemälde sei vielmehr als ›dirty joke‹ zu verstehen – gerichtet gegen bestimmte caravaggeske Maler oder aber aus dem Umkreis Caravaggios just gegen Artemisia und deren ›weibliche Malerei‹. Für die hier verfolgte Argumentation sei das Problem der Attribution daher zunächst ausgeklammert. Vielmehr soll zunächst ein neuer Deutungsvorschlag erarbeitet werden, um dann zu überlegen, ob das Gemälde nicht erst und gerade durch das Wissen, von einer Malerin produziert worden zu sein, seine volle Valenz entfaltet. Bislang scheint in der Forschung jedenfalls nur darin Übereinstimmung zu bestehen, dass diese schlafende Pictura eine absolute Ausnahme darstelle.

Nun war Pictura im späteren 16. und frühen 17. Jh. aber tatsächlich des Öfteren in Schlaf gesunken – und zwar zunächst während Zeiten des Krieges, ein Gedanke, der letztlich auf das antike Sprichwort von den Musen, die im Waffenlärm schweigen, zurückgeht: ›Inter arma silent Musae‹.¹⁰ Als Erster scheint Frans Floris 1559 das Erwecken der Künste (oder Musen) durch Merkur (oder Apollo) nach dem Krieg in Bildform gebracht zu haben: Vor der Kulisse einer Ruinenlandschaft, in der vier schwer identifizierbare Frauen den entkleideten Mars weggeleiten (›befrieden‹), lagern, zumeist noch tief schlafend, zehn weitere, leicht bekleidete weibliche Figuren, unter denen eindeutig Malerei und Skulptur am linken Bildrand anhand ihrer Attribute (Statue und Gemälde) auszumachen sind. Zwei der Frauen sind im Aufwachen begriffen. Allein eine dritte weibliche Figur mit Zeichenbrett im linken Hintergrund der Gruppe arbeitet schon konzentriert. Vorgeschlagen wurde, sie nicht als ›Kunst‹ (oder Muse) zu identifizieren, sondern als *Usus*, war doch dessen praktisches Arbeiten im Gegensatz zu den (theoretisch fundierten) Künsten auch während des Krieges aktiv geblieben.¹¹ Diese neuartige *inventio* wurde umgehend von Balthasar Bos in einem großformatigen Kupferstich verbreitet (Abb. 2). Wenige Jahre später variiert dann der Floris-Schüler Lucas de Heere das Thema zunächst in einer Zeichnung (datiert 1564), die die schlafenden theologischen

¹⁰ Eine Abwandlung nach Cicero: *Oratio pro Milone*, IV, 10. – Zur komplementären Vorstellung vom schlafenden Mars im frühen 17. Jahrhundert vgl. Długaiczky 2008.

¹¹ Floris' Gemälde befindet sich heute in Ponce, Museo de Arte; de Heeres Bild in Turin, Galleria Sabauda; das Gemälde von Floris dürfte für den Antwerpener Bankier Nicolaas Jongelincx gemalt worden sein, der es wenig später als Sicherheit für eine Steuerschuld zu benennen scheint (van de Velde 1975, Bd. 1, S. 454: ›nacht stucken vande slapende Conste [...] al gemaect by Franchoijs Floris‹); zu den erhaltenen Vorzeichnungen und zur Forschung zuletzt zusammenfassend Schraven 1985 (der die Frauen als Musen, nicht Freie Künste, und ihren Erwecker als Apoll, nicht Merkur identifiziert; allerdings bleiben schon aufgrund der Sieben-Zahl der Frauen – ohne Malerei, Skulptur, Architektur – Zweifel); Serebrennikov 1995, die die Musen in einer ersten Planungsphase von Floris dann zu den Freien Künsten abgewandelt sieht und die Deutung der dritten Figur links nicht als *Architectura*, sondern als *Usus* entwickelt.



2 Balthasar Bos nach Frans Floris: Die Erweckung der Künste, 1563.

Tugenden zeigt, darauf in einem Gemälde (um 1567) mit den schlafenden sieben Freien Künsten (darunter ein spektakulärer Rückenakt), die Merkur erweckt. Zeugnisse für diese Ikonographie der schlafenden Musen oder Künste finden sich in der Folge vor allem in der Schweiz und in Süddeutschland, wobei der Dreißigjährige Krieg für erneute Aktualität des Themas sorgen sollte.¹² Wie eine witzige Antwort auf diesen Schlaf während unwirtlicher Kriegszeiten präsentiert sich eine singuläre Selbstbildnis-Zeichnung des Marcus Gheeraerts von 1577, die die privaten Sorgen und Familiennöte des Malers thematisiert, als deren Ergebnis die vernachlässigte personifizierte Malerei ebenfalls in Schlaf gesunken scheint.¹³

Eine grundlegend andere Möglichkeit, den Schlaf der Musen zu verstehen, etablierte dann ab 1607 Otto van Veen mit seinen sehr erfolgreichen, lange nachgedruckten, übersetzten und kommentierten *Emblemata Horatiana*: Emblem 77 zeigt ein Zitat aus Senecas *Hercules furens* – »Post multa virtus opera laxari solet« – begleitet von der Darstellung Apolls, der die Musen mit seiner Leier in den Schlaf spielt. Das Sinnbild verweist darauf, dass der geistig Arbeitende zwar ebenfalls der Entspannung bedarf, jedoch selbst

¹² Vgl. die Beispiele (und weitere Literatur) bei Tacke 2001, v.a. S.1014–1026; Märker 2003.

¹³ *Dessins de la Renaissance* 2003, S. 68f. (Kat. 14); vgl. auch Schuster 1999.

im Schlaf Inspiration finden kann: »Dan wiewohl sie [die Musen] eingeschläffet zu sein scheinen / so werden sie doch durch das anmuhtige getöñhe ihres Führers enzükt; und überdenken / mit tieffem nachsinnen / in ihrem schlummer selbst / solche dinge/ die ihrer allerdesten arbeit gemäß und anständig.«¹⁴

In auffälligem Unterschied zu unserer einsam schlafenden Pictura wurden bei diesen Beispielen (ausgenommen die Zeichnung Gheeraerts) aber stets mehrere oder alle Künste/Musen dargestellt, und mehr noch: diese Darstellungen scheinen allesamt außerhalb Italiens entstanden zu sein. In Italien wurde zwar ebenfalls die Idee, der Friede befördere die Künste, verbildlicht – so in einem vor 1627 entstandenen römischen Beispiel¹⁵ –, aber um 1600 eben offenbar nicht als »Erweckungsphantasie«. Die Vorstellung vom Schlaf der Künste oder Musen findet sich in Italien dagegen in anderem Kontext, nicht im Zusammenhang mit kurzfristigem Kriegsunwesen, sondern im Zuge der größeren Periodisierungen der Kulturentwicklung: So ist bereits in Boccaccios *Dante-Vita* aus der Mitte des Trecento zu lesen, Dante habe die schlafende Dichtkunst wiedererweckt. Sicco Polentone wird in seiner 1437 abgeschlossenen »Literaturgeschichte« dieses Bild noch weiter ausbauen, denn mit Dantes Erscheinen würden die Musen nach tausendjährigem Schlaf sich erstmals wieder die Augen reiben und die Glieder strecken.¹⁶ Spätestens mit Vasari 1550 ist dann auch die Rede von Schlaf und Erwachen der Bildkünste – allerdings erweist sich im großen Spektrum der Wiederbelebungs- und Renaissance-Vorstellungen der Zeit das Schlafen nur als eine (und keineswegs als die wichtigste) unter mehreren Metaphern.¹⁷ Während daher mehr oder weniger eng verwandte Vorstellungen wie das Erwecken der verstorbenen (und vergessenen) Künstler durch Fama, der Schlaf Apollos oder aber der Schlaf Amors über den Instrumenten der Künste mehrfach visualisiert wurden,¹⁸ scheint der hier gesuchte Gedanke bezeichnenderweise

14 Das Zitat nach der ersten, von Philip von Zesen herausgegebenen deutschen Übersetzung: van Veen 1656, Bd. 2, S. 32f.; dieser ausführliche Kommentar nicht von van Veen, sondern ergänzt von de Gomberville 1646. – Vgl. auch Gentilini 1973, v.a. S. 77. – Ob in Adam Elsheimers »Reich der Minerva« von 1607/8 die Göttin ebenfalls als schlafend oder nur melancholisch-versunken gesehen werden sollte, bleibt unklar.

15 Von der Hand Prospero (oder Marcantonio) Mutis, vgl. Mochi Onori/Vodret 2008, S. 292 (Inv. 2329); vgl. den Appendix.

16 Boccaccio 1928, S. 194f.: »semisopitas excivisse sorores et in cytharam traxisse Phebum«; weiterhin Polentone 1928, S. 125, 128 und 136. – Insgesamt Ullmann 1969. – Diese Vorstellung wurde ebenfalls nördlich der Alpen bekannt, so konnte Hartmann Schedel über die zögerliche Drucklegung der Werke Konrad Celtis' bemerken, dessen Muse halte eine Art Todesschlaf, vgl. Wuttke 1985, S. 12.

17 Vgl. zuletzt (mit weiterer Lit.) Burioni 2010.

18 Zu Vasaris Vignette in den beiden Viten-Ausgaben zu den drei Künsten und Fama, die die Toten erweckt, vgl. den Appendix. Zum schlafenden Apoll, der von den Musen entweder umringt wird oder aber von den entkleideten Musen verlassen, vgl. die Beispiele von Lorenzo Lotto (1545/49, Budapest, Szépművészeti Múzeum), Jacopo Palma il Giovane (1590er Jahre) und Orazio Gentileschi (um

in Italien nicht verbildlicht worden zu sein – mit zwei bedeutsamen Ausnahmen:

1.) Bei der Ausgestaltung des Florentiner Casino Mediceo 1621–1623 sollten gleich zwei Räume die Segnungen der Herrschaft des jüngst verstorbenen Erzherzogs Cosimo II. verherrlichen. Zwei Fresken zeigen dabei ›Erweckungsszenen‹ als besonders charakteristisch für die Regierungszeit dieses Medici: Wohl Anastagio Fontebuoni war verantwortlich für die Darstellung von Cosimo II., der in Begleitung einer Personifikation der Großzügigkeit seines Kunstpatronats die schlafende Sculptura wachrüttelt. Fabrizio Boschi dagegen stellte dar, wie der Erzherzog in Begleitung von Fama die Malerei aus dem Schlaf wiedererweckt, in den die Bildkünste offenbar im späteren 16. Jahrhundert gesunken waren (Abb. 3).¹⁹ In Baldinuccis Künstlervita heißt es dazu, Boschi habe »lo stesso granduca Cosimo in abito di gran maestro della religione de' cavalieri di s. Stefano [gemalt], ed evvi una femmina in atto di sedere e dormire con una tavolozza e pennelli in mano, ed una fascia alla bocca, fatta a mio credere, per la Pittura, volendo significare (come io penso) che essa, non ostante sua mutolezza, non lascia di molto ed eloquentemente parlare, ogni qual volta essa sia per opera de' gran monarchi risvegliata dal sonno, a cui bene spesso la condannano le vicende dell'età poco fortunate.«²⁰ Die personifizierte Malerei erscheint in diesem Zyklus auch noch im Kreis ihrer Schwestern neben der Architectura, dann trauernd am Sarg Cosimos, und sie begleitet diesen an der Decke bei der Apotheose. Boschis *invenzione* der schlafenden Pictura wurde in Florenz im Übrigen unmittelbar im Medium des Reliefs für das Grabmal der früh verstorbenen Musikerin und Malerin Arcangiola Paladini (1622) in der Vorhalle von S. Felicità aufgegriffen: Unklar bleibt allerdings, ob hier wirklich gemeint ist, dass die Malerei mit dem Tod der *pittrice* ebenfalls in (Todes-)Schlaf versinkt oder ob die Haltung und Gestik nicht »nur« formal übernommen wurde und melancholische Trauer einer wachen Malerei-Personifikation über den Verlust verbildlichen soll.

Allein durch dieses eine, wenngleich besonders enge Vergleichsbeispiel der schlafenden Pictura Boschis lässt sich für unsere Pictura freilich noch nicht zwingend ein Florentiner Kontext – die letzten Jahre der zwölfjährigen Herrschaft Cosimos II. von 1609 bis 1621 bzw. das darauffolgende Kunstpatronat weniger seines Nachfolgers, Fer-

1630, ehem. New York, Lily Lawlor); dazu Seipel 2001, S. 193 (Kat. II.11); Bissell 1999, S. 98; Olszewski 1981, S. 127 (Kat. 102), hier der Verweis auf eine Naldini-Zeichnung angeblich gleichen Themas unzutreffend. Zwei Beispiel eines schlafenden Amors mit den Instrumenten der Künste von Rutilio Manetti und einem anonymen Caravaggisten in: Nicholson/Vertova 1990, Bd. 2, Abb. 423 und 529.

19 Masetti 1962, die ›Scultura‹ hier noch als ›Scienza‹ identifiziert; Spinelli 2005, zum Grabmal der Arcangiola Paladini hier S. 136; Spinelli 2006, S. 104–107 zu zwei Vorzeichnungen für die Pittura-Szene.

20 Baldinucci 1845–1847, Bd. 3, S. 643.

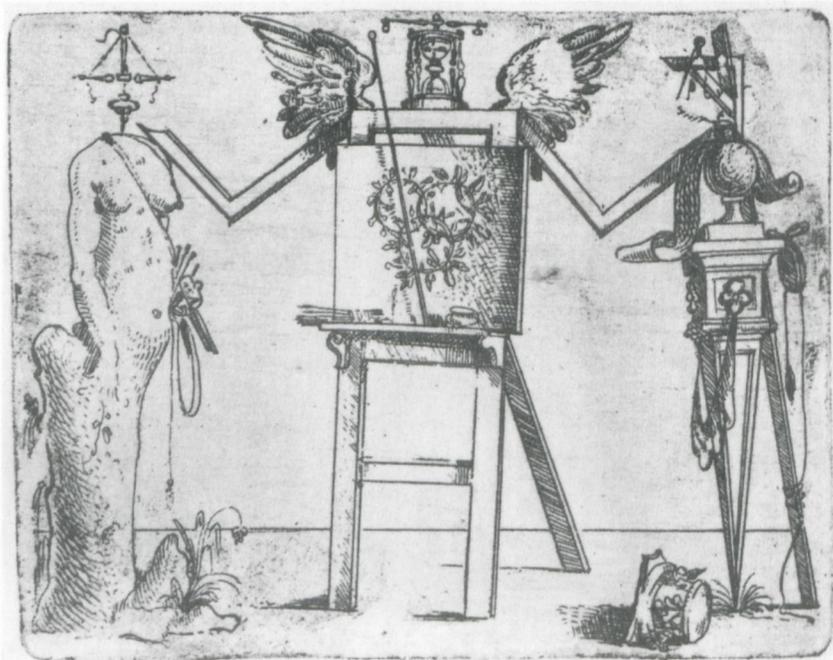


3 Fabrizio Boschi: Erzherzog Cosimo II. de' Medici erweckt in Begleitung von Fama die schlafende Pictura, 1621/23, Florenz: Casino Mediceo.

dinando II., als seines Bruders, des Kardinals Carlo de' Medici²¹ – begründen. Zumindest als ein weiteres Indiz, das bei unserem Gemälde für ein intendiertes Florentiner oder norditalienisches Publikum spricht, lässt sich aber anführen, dass in den ersten Jahrzehnten des 17. Jahrhunderts offenbar vor allem zwischen Florenz und Bologna (teils noch Venedig) und jedenfalls ganz anders als in Rom Personifikationen der Malerei sehr beliebt waren. Von den gut 100 im Appendix zusammengestellten Beispielen aus rund 125 Jahren – beginnend mit der frühesten in Italien gesicherten Darstellung einer Pictura-Personifikation in der Sala di Costantino des Vatikans von 1523/25 und bis um die Mitte des 17. Jahrhunderts reichend – sind wohl nur vier, fünf Beispiele aus Rom nachzuweisen.²² Dagegen bestellten allein im Jahr 1624 die Vorsitzenden der Florenti-

21 Pietro Accolti dediziert 1625 seinen Perspektivtraktat *Inganno degli Occhi* an Carlo. – Zur Kunstpatronage in Florenz und der Rolle Carlos vgl. Fumagalli 2001; Barocchi/Gaeta Bertelà 2005, Bd. 1, S. 1–43. Dass der Kardinal teils sehr erotisch-explizite Gemälde für das Casino Mediceo in Auftrag gab, zeigen die Beispiele bei Fumagalli 2004.

22 Zu den Anfängen der gemalten Pictura-Personifikationen im Umkreis Raffaels vgl. Silver 1983; Klieemann 1985; Roggenkamp 1996; Pommier 2001. – Sollte allerdings die Hypothese von Garrard 1984



4 Giovanni Battista Bracelli: *Bizzarie di varie figure*, Florenz 1624, n.n. (erstes Blatt nach der Widmung).

ner Accademia del Disegno bei gleich sechs Malern für das Fest des Hl. Lukas allegorische Kompositionen der Malerei, eine Aufgabe, die offenbar jeder dieser Künstler mit einer anderen Bilderfindung zu erfüllen trachtete. Am bekanntesten wurde die erst mit zwei Jahren Verspätung abgelieferte *invenzione* Francesco Furinis, auf der sich *Pictura* und *Poesia* versöhnlich küssen. Auf Bartolomeo Salvestrinis Gemälde, offenbar dem einzigen fristgerecht eingereichten Werk, arbeitet die Malerei *plein air* an einem Landschaftsbild (?); Giovanni Battista Ghidoni lieferte eine männliche Disegno-Figur, die an einem Tisch einen Architekturtraktat durchblättert.²³ Die diese Beispiele an Ausgefallenheit noch übertreffende Invention einer halbnackt im Atelier schlafenden *Pictura* wäre ebenfalls wohl gerade in Florenz besonders goutiert worden, wo wiederum 1624 Giovanni Battista Bracelli seine *Bizzarie di varie figure* mit einer noch exzeptionelleren

zutreffen, dann hätte Michelangelo mit seinem Entwurf 1505 für das Julius-Grabmal die erste weibliche Personifikation der Malerei geliefert.

²³ Es handelte sich um die Maler Giovanni Battista di Galeazzo Ghidoni, Francesco Morosini, Theodoro Fiamminghi, Bartolomeo Salvestrini, Francesco Furini, Monanno Monanni; vgl. die Dokumente bei Corti 1971, hier Doc. 4; Barsanti 1974, hier Anm. 67.



5 Flämischer Maler: Galerie mit Vater Disegno und schlafender Pictura, späte 1620er Jahre; New York, Privatsammlung.

Allegorie der drei Disegno-Künste versah (Abb. 4).²⁴ Als sicheres Ergebnis lässt sich freilich bislang nur festhalten, dass zumindest in dieser weiteren italienischen Darstellung einer schlafenden Pictura deren Erweckung nicht durch einen Künstler, sondern durch den Auftraggeber, Mäzen und Sammler Cosimo II. de' Medici geschieht.

2.) Die zweite Ausnahme stellt das Galerie-Bild eines unbekanntes niederländischen Malers dar, das für die Mailänder Sammlung des deutschen Kaufmanns Peter Lindner um 1627/28 entstand (Abb. 5). Zu sehen ist ein reicher Sammlungsraum, in dem ein greiser Vater Disegno sitzt, in dessen Schoß eine jugendliche Pictura eingeschlafen ist – ein Motiv, das sich noch auf einem zweiten, ungefähr zeitgleichen Gemälde dieser Art von Adrian Stalbeem (?) findet.²⁵ Aufgerufen wird durch dieses Motiv nicht nur die Rangfolge von Vater Zeichnung und Tochter Malerei, die ohne den »Halt« durch den Disegno am Boden läge – oder mit (vermutlich) Domenichinos Worten: »il colore senza il disegno

24 Das Büchlein greifbar im Reprint: Bracelli 1978; zur Deutung Kanz 2002, S. 257–263; die Allegorie der Skulptur links aus halbem Baumstamm und halb weiblichem Körper (mit einem Drillbohrer als Kopf) geht letztlich auf Albertis *De statua* (1435) zurück, wo der Ursprung der Skulptur so beschrieben wird, dass anthropomorphe Erdschollen und Baumwurzeln ausgearbeitet wurden.

25 Gorman/Marr 2007; zuvor haben auf das Werk etwa verwiesen: Winner 1957; Winner 1983 und Mai/Wettengl 2002, S. 137f.



6 Giuseppe Maria Mitelli: *Alfabeto in sogno* ..., [Bologna] 1683, Titelblatt mit Buchstabe »A«.

non ha sussistenza alcuna.²⁶ Das hierarchisierte Geschlechterverhältnis erinnert zudem an den Unterschied zwischen dem »wachen«, aktiven, rational kontrollierten Vorgehen des *Disegno* (auf dessen gekröntem Haupt im Gemälde Stalbeimts sogar die Flamme des Intellekts und Ingeniums leuchtet) und dem passiv träumend-phantasierenden Schlaf der *Pictura* mit einer daraus resultierenden exuberant-bizarren Bildproduktion im Kopf – die in den fiktiven Galerieräumen zu sehenden Gemälde sind dann quasi das Resultat aus dem Zusammenwirken von Zeichnung und Malerei.²⁷ Allein der »Schlaf der Vernunft« und die Entfesselung der Phantasie im Traum waren nicht auf die weibliche Malerei-Personifikation beschränkt. Das Titelblatt von Giuseppe Maria Mitellis *Alfabeto in sogno* (Bologna 1683) sollte einige Jahrzehnte später einen Maler (Mitelli selbst?) zeigen, der ganz ähnlich unserer *Pictura* vor seiner Staffelei gelagert eingeschlafen ist und offenbar die auf den folgenden Seiten festgehaltenen Traumbilder erzeugt (Abb. 6).²⁸ Dass phantastische Bildproduktion im Schlaf besonders relevant für Maler war, belegen auch schon für das Jahr 1600 Giulio Cesare Croces *Sogni fantastichi della notte*. *Opera nuova*,

26 Bellori 1972, S. 371; dazu Bell 1997.

27 Zum »gendering« von Zeichnung und Malerei etwa Reilly 1991; Summers 1993; Sohm 1995; Weddigen 2003; Suthor 2004.

28 Hohl 1970.

e curiosa, nella quale si vede quante strane Chimere, e bizzarre fantasie s'appresentano al nostro intelletto, mentre che si dorme mit ihrer Dedikation an den *pictor doctus* Agostino Carracci.²⁹ Für unsere Pictura lässt sich folgern, dass auch sie weniger als schlafend denn träumend zu verstehen ist. Ihr Kontakt mit der Staffelei, ihr Liegen vor einer leeren, nach Bildern verlangenden Leinwand, vor allem aber auch der Malstock, den Pictura noch im Schlaf so festhält, dass er eine Verbindung zwischen ihrem Kopf und der Leinwand schafft und geradezu als materialisierter Übertragungsweg der Phantasiebilder erscheint, all diese formalen Kompositionselemente bestärken die Vermutung, dass Pictura hier inspiriert träumend mentale Bilder produziert.

Lieben und Produzieren

Die augenfälligste Eigenschaft unserer schlafenden Pictura wurde bislang stillschweigend übergangen: ihre erotisch provozierende Wirkung. Diese resultiert zunächst daraus, dass sich die junge Frau fast nackt und halb von hinten präsentiert, wobei dem *a tergo* von Bildwerken bekanntlich seit den Künstleranekdoten des Plinius eine besondere Wirkmacht zugestanden wurde.³⁰ Zudem forderte diese Art der Präsentation die Imagination des Betrachters in besonderem Maße heraus, sich halb abgewandte, verhüllte oder gar nicht sichtbare Stellen vorzustellen. Francesco Furini sollte diese Art der erotischen Andeutung durch Rückenakte wenig später geradezu als Markenzeichen perfektionieren.³¹ Ungefähr gleichzeitig mit unserer Pictura dürfte Giovanni Baglione sein vielfach als Vergleich herangezogenes, wesentlich expliziteres Bild einer liegenden Venus in Rückenansicht, die von Cupido gezüchtigt wird, gemalt haben – anstelle des Gemäldes wird hier ein leicht variiertes (etwas »entschärfter«) wenig späterer Kupferstich danach abgebildet (Abb. 7).³² Zudem aber waren allein schon Schlafen, Traum und Phantasie von Frauen in der Frühen Neuzeit immer auch sexuell konnotiert – zur Erinnerung genügt der Hinweis auf den Kupferstich mit dem sogenannten *Traum Raffaels*.³³

29 Dazu Pigozzi 2001, S. 16f.; vgl. etwa auch 1633 Fontanella 1994, S. 88f.: »Al sogno // [...] Ingegioso pittore, / Che fai vero parer quel che tu fingi, / E con falso colore / Mille imagini guaste altrui dipingi, / E con arte mentita entro la notte / Sei fallace espressor d'ombre corrotte.«

30 Vgl. nur Hinz 1998.

31 Vgl. etwa Weddigen 2005.

32 Smith O'Neil 2002, S. 145 und 225 (Kat. 82). Der Stich, hier nach einem Exemplar in Privatbesitz reproduziert, misst 405 × 275 mm und ist mit »A: da: coreggio:« und den ineinander verschlungenen Initialen »JK« (?) bezeichnet.

33 Dazu etwa Ruvoldt 2004.

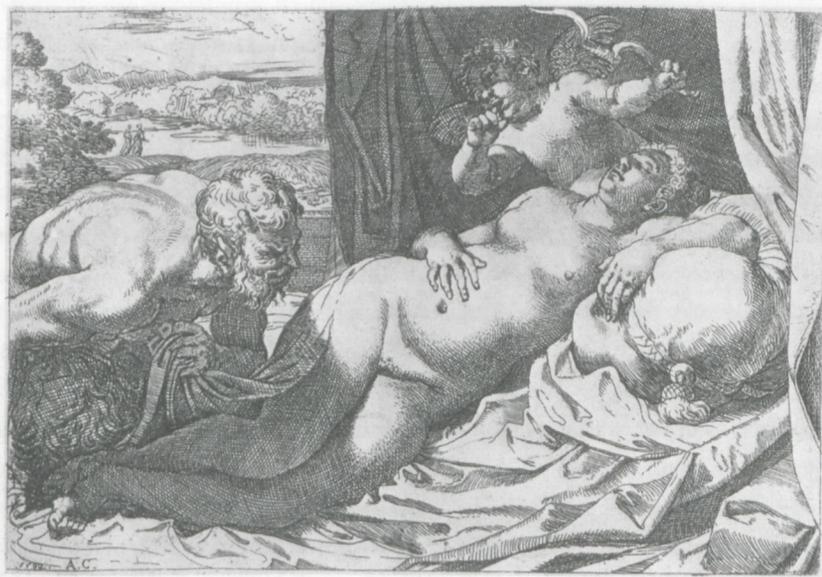


7 A. da Corregio; nach Giovanni Baglione: Cupido peitscht Venus, um 1675.

Zusätzlich erzeugt die steil ansteigende Perspektive des Gemäldes, abzulesen an den Bodenfliesen mit weit über der Bildgrenze liegendem Fluchtpunkt, den Eindruck, der Betrachter stehe unmittelbar vor der Liegenden, blicke von oben herab, ja beuge sich fast über sie. Zumindest einem männlichen Blick musste es daher scheinen, als sei er in die Rolle eines voyeuristischen Satyrs versetzt, wie man ihn im frühen 17. Jh. aus Dutzenden von Darstellungen und letztlich natürlich aus der Antike kannte: wollüstige Naturwesen vor einer schlafenden Schönen, häufig damit beschäftigt, den letzten verhüllenden Zipfel Stoff hochzuheben. Es sei nur auf zwei Belege, den Stich Marco Dentes oder Marcantonio Raimondis nach einem antiken Sarkophag und eine Darstellung aus der *lascivie*-Serie der Carracci, verwiesen (Abb. 8).³⁴ Möglicherweise spielt unser Gemälde mit der demonstrativen Mantelfalte über *Picturas Pudenda* auch mit dieser Erwartung und Versuchung.

Dem solchermaßen forcierten Aufheben der Grenze zwischen Bild und Betrachter, dem aktiven Einbeziehen der Person vor der Leinwand arbeitet schließlich auch der –

34 Der Stich in *The Illustrated Bartsch*, Bd. 26, S. 221. – Zur Aktualität dieses Motivs, das in der Renaissance zumindest bis zur *Hypnerotomachia Poliphili* zurück geht, vgl. Ágota Pataki 2005; zur Rezeption um 1600 auch Beispiele bei Grünberg 2009, S. 176–179. – Zur theoretischen Diskussion über den »männlichen Blick« etwa Snow 1989; Hammer-Tugendhat 1994.



8 Annibale Carracci: Schlafende nackte Frau mit Faun, 1592.

etwas verkürzt gesagt – caravaggeske Lichteinfall von rechts zu, der erneut die Körperlichkeit der Schlafenden betont. Sucht man nach einer narrativen Erklärung für diesen Lichtstrahl, dann lässt er sich wohl nur so verstehen, dass er durch die Werkstatt-Tür einfällt, die der eben eingetretene Betrachter einen Spalt geöffnet hat, oder aber, dass er von einer Lampe herrührt, die der Betrachter mit sich führt. Das intensive Licht wird in Kürze jedenfalls dafür sorgen, dass Pictura erwacht. Wechselt man nun von der Metapherenebene zur Realität, dann ist Licht auch die Voraussetzung für die Wahrnehmung von Farben und damit von Malerei insgesamt. Das Eindringen des Lichtes ließe sich so ganz allgemein als Verweis auf »erhellende« Einsichten in das Wesen von Malerei, Schönheit, Proportionen usw. verstehen.³⁵ In unserem Fall scheint aber viel präziser eine selbst gestellte künstlerische Schwierigkeit des Gemäldes thematisiert: Dass es näm-

35 Vgl. in diesem allgemeinen Sinne etwa den Beginn von Bisagno 1642, S. 1f.: »Che cosa sia Pittura, fra quali arti debba riporsi: che sorte di persone l'habbiano esercitata: in che differisca dalla Scoltura, e qual d'esse sia di maggior pregio. Cap. I. // Non è dubbio alcuno, studiosi ingegni, che sicome la luce nobilmente concorre à far conoscere à qualunque intelletto humano, quanto di bello, e ben proportionato si scuopre nel mondo, per destare amore, e diletto, così all'incontro, è cagione di venire in cognitione di quello, che vi è di brutto, e di sproportionato per poter lo poscia schivare. L'istesso effetto, e non altrimenti pare à me, che cagionino le vere regole, & ottimi precetti à differenza de' contrarij, i quali alluminando chi vuol sottentrare alle fatiche di honorevole, e virtuosa impresa (acciò quelle non siano sparse al vento) massime come è quella del Disegno, e della Pittura, [...]«

lich allein in Gelb- und Brauntönen und also quasi noch ohne Farben gemalt wurde, dass es also in seinem jetzigen Zustand nur die Vorstufe zu farbiger, »wacher« Malerei darstellt – und hoffnungsvoll auf deren vollständiges Erscheinen verweist.³⁶ Versteht man Farbe zudem als ein Mittel der visuellen »Verführung«, dann würde die Erotik des weiblichen Akts durch diese prozessuale Entfaltung nochmals verstärkt.³⁷ Schließlich ließe sich auch noch an die Anfänge der (antik-griechischen) Malerei erinnern, als die Maler – etwa Apelles – für ihre Meisterwerke nur vier (oder noch weniger) Farbtöne zur Verfügung hatten.³⁸ Das Eindringen von Licht führt jedenfalls nicht nur zum Erwachen *Picturas*, sondern das Wesen (und die Entwicklung) farbiger Malerei überhaupt scheint sich so vor den erwartungsvoll-begehrlichen Augen des Betrachters langsam zu entfalten.

Wobei man sich wiederum bewusst machen muss, dass diese Seherfahrung – die Trennung von plastischen und Farbeffekten – für Künstler und Kunstbetrachter im frühen 17. Jahrhundert ganz geläufig war: Kunstgespräch und Zeichnen fanden aus mehreren Gründen häufig des Nachts und bei künstlichem Licht statt, wodurch u.a. die plastischen Effekte betont und kontrollierbar gemacht wurden. Dass unter diesen Umständen der Umgang mit Frauen (mit lebenden Modellen ebenso wie mit Kunstwerken, wie bereits auf dem Stich zu Baccio Bandinellis *ACADEMIA* zu sehen, wo einer der Kunstliebhaber eine Frauenstatuette hält) leicht eine erotische Komponente annahm, leuchtet wohl unmittelbar ein.³⁹

Mit dem »Erwachen der Malerei« – mit den damit angesprochenen künstlerischen Herausforderungen von Farbe und Hell-Dunkel, von *naturalezza* und *rilievo* – sind Kriterien aufgerufen, die in jenen Jahren auch die Wahrnehmung und Diskussion um Cara-

36 Zu Beginn seines Perspektivtraktates erklärt etwa Accolti 1625, S. 3f.: »La luce, & il colore stimiamo noi essere il proprio oggetto del vedere, [...]. [...] impercioche non si dando il colore senza la luce, [...]« – Zum intensiven Interesse an Farbe und Licht im frühen 17. Jahrhundert vgl. nur die zwischen 1618 und 1622 verfassten Überlegungen von Matteo Zaccolini; dazu Cropper 1980; Bell 1993a; insgesamt auch Poirier 1976.

37 Vgl. Bellori 1972, S. 481: »Delle lusinghe del colore«.

38 Zur antiquarischen Diskussion Herklotz 1996.

39 Vgl. etwa Accolti 1625, S. 145: »Molti sono, i quali disegnano volentieri dal rilievo, la sera al lume per studio di loro veglia, che è forse per i Giovani, più di qualsivoglia altro fruttuoso, per la più evidente osservazione, che può darvi de lumi, dell'ombre, & de riflessi; [...]« Allerdings folgt bei Accolti dann eine Warnung, die künstlich erzeugten Schatten wieder in Richtung natürliche Beleuchtung abzumildern. Eine spezielle »*lucerna da dipingere*« ist etwa 1627 im posthumen Werkstatt-Inventar des Giovanni Battista Paggi erwähnt, vgl. Lukehart 1987, Bd. 1, S. 198f. – Zu Bandinellis Stich vgl. Ulrich Pfisterer, in: Schulze Altcapenberg/Thimann 2007, S. 106–113 (Kat. 24); vgl. ergänzend den Bericht Johann Fichards von 1536 über das Berühren der Bilder nackter Mädchen im päpstlichen Badezimmer der Engelsburg, vgl. Schmarsow 1891, S. 137. – Zur Stellung von weiblichen Modellen in der niederländischen Malerei vgl. Sluijter 2006, v.a. S. 267–331.

vaggios Kunst bestimmten, der für seine Farben einerseits gelobt, für seine zu künstlichen und intensiven Hell-Dunkel-Kontraste andererseits gescholten wurde.⁴⁰ Allerdings scheint hier ausgehend von Caravaggios Naturnachahmung, diesen aber eigenständig modifizierend, darauf insistiert zu werden, dass *colorito* und *disegno*, Entwurf und Ausführung, Farbe und Hell-Dunkel untrennbar zusammengehören: der Zirkel, die Palette mit den gerade aus dem Dunkel »auftauchenden« Farbinseln und die Pinsel liegen deshalb neben *Pictura* einträchtig beieinander und verweisen auf ihren gemeinsamen Einsatz.

Und noch eine künstlerische Schwierigkeit der Bilderfindung ist mit dem Hinweis auf das einfallende Licht angesprochen: die vorausweisende, antizipierende Struktur des Bildes. Denn einfallendes Licht, der sich nähernde Betrachter, all das führt doch früher oder später zur Frage, was denn passieren wird, wenn die gerade noch schlafend-träumende *Pictura* erwacht sein wird. Die Antwort dürfte in den Jahrzehnten um 1600 ziemlich einmütig erfolgt sein: Im besten Falle würde *Pictura* mit ihrem »Erwecker« ein Liebesverhältnis eingehen. Die Kunstliteratur beschreibt diesen Vorgang vielfach: Besonders explizit formuliert Giulio Cesare Gigli in seiner *Pittura trionfante* von 1615, dass Tintoretto als »bel vago« der Dame Malerei auftritt, der mit ihr nicht nur scherzt, sie küsst und umarmt, sondern sich auch »qualunque altra cosa anco più cara« – also »jeder anderen, noch lieberen Sache« – rühmen darf.⁴¹ In Giovanni Soranzos 1604 publiziertem Gedicht *La Pittura* wird das Liebesverhältnis von Kunstbetrachter bzw. Maler und personifizierter Malerei dagegen dezent mit Vokabeln sublimierter Liebe angedeutet.⁴² Selbst bildliche Darstellungen für diese antizipierte Szenerie existieren, vor allem ein Stich des Giulio Bonasone aus einer Folge von Götterliebschaften, entstanden wohl um 1545 (Abb. 9).⁴³ Ohne diese Szene hier ausführlich analysieren zu können, fasse ich die entscheidenden Aspekte zusammen: Das Verhältnis von Apoll-Disegno und *Pictura* (möglicherweise auch: der Muse der Malerei) wird im Rahmen der Serie als intellektuelles Liebesverhältnis verstanden. Eine Liebesverbindung, die metaphorisch ein Kind auf der Leinwand erzeugt, wobei sich dieses Geisteskind ganz exakt nach den aristotelischen Theorien zur Entstehung von Lebewesen entwickelt, hatte doch Aristoteles sei-

40 Bell 1993b.

41 Gigli 1996, S. 37.

42 Soranzo 1604, S. 94–104; wiederabgedruckt in Farina 2002, S. 86–89, etwa: »[...] tal m'apparve in sembiante sì gentile, / che l'intelletto l'estimò celeste; / e sì dolce mi punge e mi rampogna, / [...] / che resta nel mio cor sua bell'imgo / e mi fa di parlar audace e vago.« – Zur Verbreitung sei angemerkt, dass dieses Buch etwa 1627 im posthumen Besitz-Inventar Giovanni Battista Paggis aufgeführt wurde, vgl. Lukehart 1987, Bd. 2, S. 480.

43 Oder kurz vor 1568, vgl. ausführlich Pfisterer 2005.



9 Giulio Bonasone: *Apollo/Disegno und die (Muse der) Malerei*, aus: *Amorosi dilette de gli Dei*, um 1545 oder vor 1568.

nerseits für Zeugung und Schwangerschaft den Vergleich zu den Bildkünsten gezogen: Thema des Bonasone-Stiches sind also vollzogene Ideenzeugung und gerade stattfindende Werkgeburt. Guido Renis mehrfach kopierte *invenzione* mit einem jugendlichen *Disegno*, der liebevoll *Pictura* umarmt, liefert eine weitere Umsetzung dieses Gedankens.⁴⁴ Unsere noch schlafende *Pictura* vor noch leerer Leinwand lässt sich als Vorstufe zu diesen Darstellungen verstehen – wenn die Malerei erwacht, dann wird sie im Liebesakt ein Werk produzieren.⁴⁵

Die These, die schlafende, erotische *Pictura* thematisiere sexualisierte Kreativitätstheorien und den Produktionsakt von Kunst, lässt sich auch *ex negativo* bestätigen. Denn ein wenig späteres Gemälde des Florentiner Malers Cesare Dandini (Abb. 10) zeigt – so deutet es zumindest sein *Biograph Baldinucci* Ende des 17. Jahrhunderts – den Ablen-

44 Winner 1983; Weddigen 2003.

45 Möglicherweise visualisiert eine spätere Selbstbildnis-Zeichnung des Raymond Lafage (1656–1684), die den Zeichen-Virtuosen als Römer in einem Bacchischen Gefolgszug zwischen einer schlafenden nackten Schönen und einer leeren Leinwand zeigt, einen ähnlichen Gedanken; dazu Suthor 2010, S. 128f.



10 Cesare Dandini: Die Versuchung des zeichnenden Malers, um 1650; Florenz, Privatsammlung.

kungs- und Verführungsversuch einer jungen Frau an einem konzentriert arbeitenden Zeichner und Maler, den dieser abzuwehren im Begriff ist: Offenbar entwickelte sich mit der Vorstellung von Künstlerliebe im späteren 15. Jahrhundert parallel die konträre neoplatonische, vor allem von Ficino propagierte Vorstellung, wonach allein sexuelle Enthaltsamkeit kompensatorisch zu geistiger und künstlerischer Produktivität führen könne.⁴⁶ Verbildlichte unsere schlafende Pictura also die eine Theorie, so spielt annähernd gleichzeitig Dandinis Gemälde mit der gegenteiligen Vorstellung – beides verdeutlicht die prinzipielle Bedeutung dieser Diskussionen. Damit sei im Übrigen nicht bestritten, dass auch die visuelle Verführungskraft unserer liegenden Pictura ganz prinzipiell auf die Gefahren von Malerei verweisen dürfte: Die Liebe zur Kunst muss in den richtigen Grenzen bleiben und richtig genutzt werden. Diese schwierige Balance scheint

⁴⁶ Bellesi 1996, S. 119f. (Kat. 63). Vgl. als ikonographischen Vorläufer die Darstellung Giambattista Zellerottis von um 1556/57, die einen jungen Mann zwischen den weiblichen Personifikationen von Studio und Sensualità zeigt, dazu Brugnolo Meloncelli 1992, S. 87f. (Kat. 5f.).



11 Guido Cagnacci: *Allegorie der Malerei*, um 1650; Mailand, Privatsammlung.

auch das Thema einer erst jüngst wiederentdeckten Radierung Guido Cagnaccis aus der Mitte des Jahrhunderts zu sein (Abb. 11): Das kleine Blatt (131 × 78 mm) zeigt Pictura, die an der Staffelei wohl eine Personifikation des Ruhms (zugleich der Virtus?) malt, dabei aber auf eine sehr sinnlich im Vordergrund liegende weibliche Aktfigur blickt, die durch eine wegwehende Locke an der Stirn und das Ruder zu ihren Füßen als Fortuna/Occasio charakterisiert ist. Im Hintergrund scheint zudem Minerva mit ihrem Schild die Pictura abzuschildern. Die Allegorie dürfte auch auf Cagnacci selbst zu beziehen sein, der sein malerisches Glück und seinen Ruhm durch sinnlich-erotische weibliche Aktfiguren begründete, beschützt von Minerva und seinem künstlerischen Anspruch vor den Abgründen bloßer *lascivie*.⁴⁷

Wie dem auch sei, als weiteres Zwischenergebnis lässt sich festhalten, dass ein zeitgenössischer Betrachter angesichts der so demonstrativ erotisierten Pictura und ihres voraussehbaren Erwachens unweigerlich an die omnipräsenten Metaphern und Konzepte von Künstlerliebe, Ideenzeugung und Werkgeburten erinnert wurde. Die aus dem

47 Keinen Deutungsvorschlag liefert Teenwisse 2009; das Blatt wäre damit in die Tradition der (Bild-)Vorstellungen vom Künstler als Schmied des eigenen Glücks zu stellen, dazu Pfisterer 2006.

Schlaf erweckte Malerei hätte in der Erwartung des frühen 17. Jahrhunderts auf der leeren Leinwand hinter ihr ein Werk produziert. Dass diese kunsttheoretische ›Sexualisierung‹ auch Anlass zu anzüglichen Assoziationen unter Kunstkennern geben konnte, sei überhaupt nicht bestritten. Allein die zentrale Intention unseres aufwendig produzierten Gemäldes ist mit einer Abqualifizierung als »dirty joke« und Polemik gegen Caravaggio oder Artemisia verfehlt. Mit der expliziten, groben Bildsprache anderer solcher ›Bildwitze‹ der Jahrzehnte um 1600 hat es nichts gemein. Vielmehr entsteht seine visuelle und semantische Herausforderung gerade aus der Spannung zwischen abstrakt-kunsttheoretischen Konzepten und unmittelbarer sinnlich-körperlicher Attraktion.

Lässt sich dabei der Kreis möglicher männlicher ›Erweckerfiguren‹ noch einschränken? Drei Möglichkeiten scheinen zur Auswahl zu stehen: die personifizierte Zeichenkunst/Disegno, ein Künstler oder aber der Auftraggeber bzw. Mäzen. Zunächst: Neben Pictura liegen nicht nur Palette und Pinsel, sondern unübersehbar eben auch ein Zirkel. Dieses Gerät müsste aber in einer kunsttheoretischen Konzeption, die zumeist zwischen dem intellektuellen, erfindenden, männlichen Zeichnungsentwurf und der ausführenden, materiellen, weiblichen Malerei unterscheidet, entweder dem Disegno zugeordnet sein oder klar in der Hierarchie über den Werkzeugen und Materialien der Malerei stehen. Indem der Zirkel hier aber als ein Instrument neben Palette und Pinseln bei Pictura liegt, wird eine sozusagen autarke Malerei personifiziert, die Erfinden in der Zeichnung und Ausführen in Farben zusammen sieht und in ihrer einen Person vereint. Damit dürfte in unserem Fall Disegno-Apoll – wie etwa in Bonasones Stich, auf Palmas Titelblatt zu Francos Zeichenschule oder Renis Disegno-Pittura-Gemälde – als Liebhaber und damit herantretender Erwecker ausscheiden.

Bleiben Künstler oder Mäzen: Allein schon die Tatsache eines so aufwendigen Gemäldes spricht eher dafür, dass dieses für einen Sammler bestimmt war denn ausschließlich selbstbezogen für den engen Künstler-Kollegenkreis. In diese Richtung deutet auch, dass die beiden anderen Darstellungen der schlafenden Malerei (bei Boschi und auf dem anonymen Galeriebild in Mailand) die Mäzene/Auftraggeber in der Rolle von ›Erweckern‹ sahen. Wenn dem so ist, dann lassen sich Bedeutung und Intention unserer schlafenden Pictura vorläufig zusammenfassen: Das Gemälde stellt einen gemalten Appell an einen potenten Mäzen dar, die schlafende Malerei durch seine Förderung wiederzuerwecken – auf dass die im Traum nur imaginierten Bilder sich zukünftig auf der Leinwand konkretisieren konnten. Zweierlei Lockmittel und Belohnung werden angeboten: der sinnlich-erotische Genuss von Pictura einerseits, andererseits auf einer zweiten Ebene eine historische Rolle als Kulturstifter – denn es geht ja um nichts Geringeres als um eine Wiedererweckung oder gar einen Neubeginn der Bildkunst.

Je nachdem, wie umfassend diese Erweckung zu verstehen ist – als individuelle Förderung nur des Malers/der Malerin unseres Gemäldes oder aber allgemeiner als Mäzenatentum einer neuen Malerei insgesamt – könnte sich der Ort, für den diese Botschaft bestimmt war, nochmals präzisieren: Kommen doch nicht so viele Gegenden in Frage, an denen zwischen 1615 und 1630, dem wahrscheinlichen Entstehungszeitraum unserer schlafenden *Pictura*, von einem allgemeinen Erwachen der Malerei die Rede sein konnte. In Bologna und Rom wohl kaum – dort wäre die Botschaft (nach Annibale Carracci und Caravaggio) Jahrzehnte zu spät gekommen.⁴⁸ Dagegen wurde im Venedig der 1610er und 20er Jahre intensiv über künstlerische Traditionen und Neuerungen diskutiert.⁴⁹ Vor allem aber ließ sich auch für die Malerei der Toskana mit der Herrschaft Cosimos II. von 1609 bis 1621 von einem Erwachen oder Neuanfang sprechen, wie das Fresko im Casino Mediceo (auch ohne weitere ausführliche Darlegung an dieser Stelle) zur Genüge beweist. Und dabei spielte im Florenz des zweiten und dritten Jahrzehnts des 17. Jahrhunderts auch die Rezeption und Auseinandersetzung mit Caravaggios neuem Malstil eine besondere Rolle.⁵⁰

Exkurs: O *Meraviglia nova* – Artemisia Gentileschi?

Jede Zuschreibung muss, das ist unbenommen, zentral den stilistischen Befund berücksichtigen – wenn sie nicht ganz auf ihm beruht. Allein unsere Vorstellung von Artemisias Malweise und ihrer Entwicklung während der 1620er Jahre ist immer noch so unsicher und umstritten, dass man derzeit den Eindruck gewinnt, genauso wenig oder viel, wie gegen Artemisias Autorschaft ins Feld zu führen ist, lässt sich auch als Argument für Artemisia verwenden – je nachdem eben, welche anderen Werke man als autograph akzeptiert. Mit am nächsten in Artemisias Œuvre – wenn die im Folgenden genannten Gemälde denn dazu zu rechnen sind – kämen der liegenden *Pictura* zwei

48 Zur zeitgenössischen Wahrnehmung des »Neuen« in der Malerei Annibale Carraccis und Caravaggios vgl. meinen einleitenden Beitrag zu diesem Band; in der Einteilung Giulio Mancinis (1617–1621) erscheint die Zeit nach 1550 als Periode des Alterns der Malerei, wobei dieses generalisierende System Ausnahmen zulässt und Annibale Carracci explizit als solche vorgestellt wird, vgl. Mancini 1956–1957, Bd. 1, S. 105f.: »Successes poi il secolo doppio il perfetto, che si puol dir della prima senettù d'alcuni nominati la senettù verde, nella quale non par agli huomini d'esser deteriorati niente e così se arrisigano a far tutte le cose, nondimeno non così perfettamente. Così in questo secolo et età della pittura succedente al perfetto non pare che vi sia mancamento, nondimeno non v'è quella perfectione. [...] Annibal Carracci del secol nostro subsequente / più perfetto di qualcheduno del secol perfetto e così degli'altri secoli [...]»

49 Vgl. Rosand 1970; Loh 2007; Loh 2009.

50 Vgl. nur Borea 1970; Contini/Papi 1991; Carofano 2005; Papi 2010.

büßende Magdalenen in Sorrento und Sevilla, die unterschiedlich zwischen 1620 und 1626 datiert werden, sowie die Mailänder Lucretia von um 1621 oder 1623/25 mit ihren sehr vergleichbaren Knie- und Oberschenkel-Partien.⁵¹

Vor diesem Hintergrund kann sich dieser Exkurs gar nicht als weiterer Zuschreibungsversuch verstehen, sondern will allein das in den letzten Jahren häufig bemühte, auf einem vermeintlich mit- und einführenden Verständnis beruhende Argument widerlegen, Artemisia könne angesichts ihrer frühen biographischen Erlebnisse doch unmöglich derart sexualisierte und zugleich selbstbezügliche Bilder gemalt und karrierestrategisch für sich eingesetzt haben. Bereits George L. Hersey hat 1993 in einer Kritik von Mary D. Garrards großer Artemisia-Monographie (1989) darauf hingewiesen, dass Artemisia von den männlichen Zeitgenossen als verführerisch schöne Malerin wahrgenommen wurde – ein Umstand, den die zwischenzeitlich gefundenen Quellen vielfach unterstreichen.⁵² In Gedichten aus dem Venedig der Jahre 1627 und später wird Artemisia als Venus und wohl gar als Geliebte des (anonymen) Dichters gefeiert. Und in einem Spottgedicht nach ihrem Tod erscheint sie gleich als Ehebrecherin.⁵³ Und auch der für ihre männlichen Kollegen bemühte Topos, wonach ein so lebensechtes Gemälde die dargestellte Tat quasi wiederhole, wird problemlos auf Artemisias Frauenbilder übertragen: So fragt sich ein Dichter etwa angesichts einer Lucretia-Darstellung Artemisias, wer dem Wohlergehen der Keuschen am meisten zugesetzt habe, der Ehemann mit seinem Lobpreis, der unerwünschte Liebhaber mit seinen Drohungen oder die Malerin mit ihren Farben?⁵⁴

- 51 Vgl. zu diesen Werken nur die Meinungen von Bissell 1999; Garrard 2001; Mann 2005, S. 3–5; bei Latuada/Nappi 2005, S. 81f. diese Vergleiche mit der liegenden Pittura, deren Attribution an Artemisia die beiden Autoren zu befürworten scheinen.
- 52 Hersey 1992. – Vgl. zu Gian Francesco Loredans Lob der »bellezza del tuo volto« (um 1627/28) Ivanoff 1965, S. 190; weitere Zeugnisse bei Costa 2000, und Locker 2007.
- 53 Toesca 1971. Hersey 1993 interpretiert eines der Gedichte so, dass Malerin und Geliebte einund dieselbe Person sind: S. 92 »Le chiede un ritratto della sua Donna // Bella Pittrice, io bramo / Mirar l'imagin vera / Per opra tua de la mia Donna altera. / Ma tû forse non puoi / Con terreni colori il divin lume / Formar de gli occhi suoi. / Cangia dunque costume; / Prendi lo specchio, e te mirando in esso / Forma de la mia Donna il volto istesso.« Vgl. zwei weitere Gedichte in Fontanella 1994, S. 152–158 und die Gedichte bei Locker 2007. – Die zwei Spottgedichte in Loredan/Michiel 1653 entdeckte Battisti 1961–1963: »Epitafio XXXIX D'Artemisia Gentilesca // Co'l dipinger la faccia a questo, e a quello / Nel mondo m'acquistai merto infinito; / Ne l'intagliar le corna a mio marito / Lasciai il pennello, e presi lo scalpello.« »Epitafio XL Dello stesso soggetto // Gentil'esca de cori a chi vedermi / Poteva sempre fui nel cieco mondo; / Hor, che tra questi marmi mi nascondo, / Sono fatta Gentil'esca de vermi.«
- 54 Toesca 1971, S. 91: »Nel medesimo soggetto [Lucretia Romana] // Dimmi, chi più t'offende / Casta Donna infelice: / Il marito, l'amante, o la pittrice? / Amor, furor, virtute / Egualemente contende, / Donna, la tua salute; / E congiurati sono à i tuoi dolori / Le lodi, le minacce, et i colori.«

Vor allem aber wird von den Zeitgenossen auch vielfach die biologisierte kunsttheoretische Vorstellung der ›Werkgeburt‹ bemüht, deren Ergebnis bei einer so schönen Malerin nur als ebenso schön vorzustellen ist. Wobei die Künstler-›Göttin‹ Venus/Artemisia nicht nur lebensecht malen, sondern als Resultat eines körperlichen Liebesaktes ja auch einen echten, lebenden ›Amor‹ gebären könne: »Far anco un vivo Amor d'Amor la Dea«. ⁵⁵ Um die gleiche Zeit, 1627/28, wird Gian Francesco Loredan in einem Brief an Artemisia die spätestens seit Tizians Imprese wieder populäre Vorstellung von der Bärin beschwören, die ihre Jungen als unförmige Fleischklumpen gebiert und dann erst durch ihre ›Kunst‹ in Form leckt: »Le cose, che si fanno in fretta, riescono di rado con lode. I parti dell'ingegno si rassomigliano a quelli dell'Orsa: bisogna lambirli ben bene, chi vuole, che non riescano aborti.« ⁵⁶ Loredan verwendet den Vergleich zwar für ein eigenes, am Vortag offenbar *ad hoc* entstandenes Gedicht, zu dem er nun schriftlich Verbesserungen nachträgt. Allerdings dürfte dieser Ideenkontext für Frauen immer auch einen warnenden Unterton evoziert haben, war es ihnen doch biologisch zwar gegeben zu gebären, aber eben eigentlich nicht (so die Vorstellung der Frühen Neuzeit), diesen Hervorbringungen durch den Intellekt höchste Vollendung zu verleihen – ein Gedanke, den bereits Vasari und andere sehr explizit angesichts von Sofonisba Anguissolas Gemälden geäußert hatten. ⁵⁷ Vor diesem Hintergrund muss das Lob des Antonio Colluraffi in einem 1628 publizierten Brief an Artemisia nur umso eindrücklicher erscheinen, spricht Colluraffi nun doch gerade der Frau die Gabe höchster Vollendung zu und zugleich sich selbst ab. Der weitere, doppelte Witz des Schreibens (der sich in einer Sammlung hoch pointierter, zumeist kurzer Briefe findet), das um einen Zeichnungsentwurf bittet, besteht zugleich freilich darin, dass einerseits mit dem Zugeständnis, nicht vollkommen Ausgearbeitetes einzureichen, Artemisia offenbar überhaupt zur schnellen Abgabe bewegt werden soll; dass andererseits bei der erbetenen Zeichnung es sich möglicherweise um den Entwurf für die Imprese der Accademia degl' Informi (die Akademie der Unförmigen bzw. noch Ungeformten) handelte, die tatsächlich eine Bärin zeigt, die ihre unförmigen Jungen in Form leckt. ⁵⁸ Schließlich bemüht Artemisia selbst in ihren

55 Toesca 1971, S. 91. – Zur Vorstellung von ›Werkgeburt‹ vgl. Pfisterer 2005.

56 Loredan 1673, S. 262; publiziert auch von Ivanoff 1965, S. 189; zu Tizians Imprese vgl. Suthor 2004, S. 15–20; Garrard 2004. – Die Vorstellung von der ›Frühgeburt‹ der Gedanken bereits bei Aretino 1957–1960, Bd. 1, S. 106–108 (Nr. 66, angeblich vom 18. Dezember 1537); vgl. ähnlich zum Zusammenhang zwischen schneller (frühzeitiger) Geburt (des Werkes) und nur grober Skizze des Malers Aretino 1969, S. 146.

57 Dazu mit unterschiedlicher Deutung Jacobs 1994 und Christadler 2000.

58 Der Brief als Faksimile publiziert von Costa 2000, S. 30f., die allerdings den kunsttheoretischen Aspekt der Bären-Metapher nicht erkennt und den Sinn des Briefes ausschließlich auf den Inhalt der Imprese bezieht (man fragt sich, warum dieser dann rein technische und für Außenstehende

Briefen mehrfach das Begriffsfeld von *partorire* für das Hervorbringen ihrer Werke.⁵⁹

Diese aus den Quellen gewonnenen Ansätze lassen sich durch den Blick auf eine Reihe von Gemälden noch verstärken: Vor wenigen Jahren wurde in der Medici-Villa von Artimino ein seitdem vielzitiertes Gemälde Artemisias aus den Jahren 1615/18 wiederentdeckt, das in einem wenig späteren Inventar von 1638 als »Bildnis der Artemisia von ihrer eigenen Hand, das sie beim Lautespielen zeigt« geführt wird.⁶⁰ Die Aufmachung Artemisias in einer phantastischen Tracht mit betontem Dekolleté lässt an dem erotischen Charakter der Darstellung keinen Zweifel, auch wenn damit die Deutung des Gemäldes natürlich nicht erschöpft ist. Jedenfalls scheint Artemisia hier eine Strategie der erotisch-sinnlichen Verführung gegenüber ihrem neuen Auftraggeber und erhofften zukünftigen Mäzen dieser Jahre, Cosimo II. de' Medici, zu verfolgen, bei der Malerin und Bildgegenstand in scheinbarem Zusammenhang stehen. Explizites Bildthema wird eine solche erotisch-sexualisierte Anziehungskraft in Artemisias Beitrag 1615/16 zur Galleria in der Casa Buonarroti: einer personifizierten *Inclinazione*. Diese sollte im vom Neffen Michelangelos entworfenen Gesamtprogramm an der Decke die angeborene und unwiderstehliche Hinneigung des *Divino* zur Kunst verbildlichen.⁶¹ Buonarroti der Jüngere hatte Artemisia Vorgaben – ganz im Stile Ripas – zu einer Reihe von Attributen gemacht, etwa dem Kompass in der einen Hand und dem Leitstern vor Augen als Sinnbilder des dezidierten Ausgerichtetseins. Artemisia gab sich damit aber nicht zufrieden und konzentrierte sich auf einen Aspekt, den Buonarroti der Jüngere angedeutet, im Laufe der Konkretisierung des Programms aber wieder zurückgenommen hatte: Die Personifikation – »una giovane donna che habbia del arditio« – war zunächst als »nuda ma le vergogne velata« geplant gewesen. Artemisia präsentierte sie nun trotz Streichung

kaum verständliche Brief überhaupt abgedruckt wurde?). Colluraffi 1627–1628, Bd. 2, S. 137: »Alla Sig. Artemisia Gentileschi. Conform Vostra Sig. molto Illustrate tutto alla bellezza della sua Idea, la qual'è così perfetta in eminenza, che fin' alle cose informi nel proprio essere, e nell'altrui desiderio informa, e perfettiona. Però la prego che nel Disegno dell'Impresa non riguardi l'esemplare di se stessa, ma del mio fine: Il qual conseguirò con pienezza di gratie, e d'obbligo, se'l parto dell'Orsa sarà una indistinta massa di Carne, e non haverà articolata forma di membri. Così spero. Ed à Vostra Sig. faccio riverenza. Di Casa in Venezia.«

- 59 In einem Brief an Francesco I. d'Este vom 25. Jan. 1635 nennt sie sich selbst einen »arbor impotente à partorirli«; an Galileo berichtet sie am 9. Okt. 1635 vom »parto delle mie fatiche« usw.; vgl. Garrard 1989, S. 380f. (Brief Nr. 6a) und S. 383 (Brief Nr. 9).
- 60 Christiansen/Mann 2001, S. 322–325 (Kat. 57) und Gianni Papi in: Papi 2010, S. 160 (Kat. 25): »Un quadro in tela alto b. 1 ½ largo b. 1 ¼ con adronam.to nero filettato d'oro entrovi dipinto il ritratto dell'Artemisia di sua mano che suona il liuto.« – Wenig überzeugend dagegen Bohn 2004, S. 240 in ihrem ansonsten ausgezeichneten Aufsatz, die die Identifizierung Artemisias mit der Lautenspielerin als falschen »Autobiographismus« ablehnt. – Die Medici besaßen ein weiteres Selbstbildnis Artemisias als Amazone mit Helm und Schild, vgl. Mann 2005, S. 54.
- 61 Vliegenthart 1976, S. 170–173 (Kat. 16).

dieser letzten Passage in derart offensiver Nacktheit, dass die Gemalte wenig später von anderer Hand eine zumindest etwas bedeckende Stoffbahn umgelegt bekam. Offenbar wollte Artemisia durch die visuelle Attraktion, den ihre Nackte auf männliche Betrachter ausübte, innerhalb der Galerie nicht nur die Konkurrenz mit ihren männlichen Kollegen bestehen, sondern das Wesen emphatischer *Inclinazione* dem Betrachter durch die erotisch-sexuelle Anziehungskraft der eigentlich abstrakten Personifikation geradezu körperlich spürbar machen »habbia del ardito«!).

Sollte Artemisia also seit ihrer Florentiner Zeit tatsächlich intensiv mit der erotischen Überblendung von gemalten Themen und vermeintlich »wirklichem Künstlerinnen-Leben« operiert haben, dann würde unsere schlafende *Pictura* hervorragend in diese Karrierestrategie passen. Die Engführung der *Pictura* mit der Person Artemisias würde den erotischen Appell des Gemäldes nochmals bedeutend intensivieren und die Personifikation – anders als die vielen anderen Malerei-Personifikationen der männlichen Konkurrenten – quasi exklusiv in eine Erfahrung aus Fleisch und Blut verwandeln. Dass Artemisia noch zu anderen Gelegenheiten, erstmals wohl bereits in den Jahren um 1609/10, in die Rolle der *Pictura* schlüpfte, ist bestens bekannt (wenngleich bei zwei der drei möglichen Beispiele kontrovers diskutiert).⁶² Bemerkenswert an unserer schlafenden *Pictura* wäre, dass Artemisia hier ihre tatsächliche rotbraune Haarfarbe nicht verändert hätte, um wie in den anderen Fällen Cesare Ripas Vorgabe zu *Picturas* schwarzen Haaren zu erfüllen. Und weiterhin bemerkenswert wäre die Konsequenz, mit der Artemisia für ihre *Pictura* Zirkel (also Kompetenz im *disegno*) und Palette/Pinsel (*colorito*) gleichermaßen und offenbar gleichberechtigt einfordert – wobei die Kompetenz in der Zeichnung besonders Artemisias Engagement in der Florentiner *Accademia del Disegno* entsprechen würde.⁶³ Ein annähernd zeitgleiches Porträt Artemisias von der Hand Simon Vouets (1622)⁶⁴ zeigt dagegen abweichend die etablierte hierarchische, eher »männliche« Sicht auf das Verhältnis von Zeichnung und Farbe (Abb. 12): Bei Vouet hält Artemisia in der Rolle der antiken Königin und Frau des Mausolos einen Zeichenstift in der aktiven Rechten, wogegen Pinsel und Farbe in der Linken offenbar erst in einem späteren Schritt zum Einsatz kommen werden. Der »weiblichen« Farbe übergeordnet wird bei Vouet die »männliche« Zeichnung ausnahmsweise einer Malerin zugesprochen, bei der nach eigener Aussage »das Herz eines Cäsar im Busen einer Frau«

62 Garrard 1980 und Garrard 2001; zuletzt in größerer Perspektive Bohn 2004 und Mann 2005a.

63 Dazu etwa Barzman 2000, S. 83f. – Dass Artemisia von Caravaggio differierende künstlerische Positionen vertrat, wie es gerade der Zirkel anzeigt würde, wäre das Gemälde denn von Artemisia, betont etwa auch Mann 1997.

64 Roberto Contini, in: Solinas 2001, S. 151–153 (Kat. 68); Mann 2005, S. 52f.



12 Simon Vouet: Bildnis der Artemisia Gentileschi, um 1622; Privatsammlung.

schlug.⁶⁵ Ganz anders dagegen die Selbstsicht Artemisias auf die Bedeutung der Farbe, wie sie das (mögliche) späte Selbstbildnis in der Rolle der *Pictura* vorführt, das *Pictura/Artemisia* im Furor der Arbeit mit dem Pinsel an der Leinwand zeigt.

Schließlich: Artemisia wird bereits auf dem Zeichnungsblatt mit der Abbildung ihrer Hand, das Pierre DuMostier 1625 in Rom anfertigte, mit der mythischen Licht- und Farb-Bringerin Aurora verglichen.⁶⁶ Wenig spätere Gedichte bauen diese Analogie zwischen Artemisias »Pinsel des Lichts« und der »Göttin, die den schönen Schleier der Nacht mit Farben versieht« noch aus.⁶⁷ Wenn daher um die Mitte der 1620er Jahre Artemisia eine nackte Aurora malte, liegt auch hier die Vermutung nahe, dass mit erotischer Attraktion und Identifikation gespielt wurde.⁶⁸ In jedem Fall gewinnt vor diesem Hintergrund das einfallende Licht, das die schlafende *Pictura* wecken wird, durch den Verweis auf die Lichtbringerin Aurora noch eine weitere, mythologische Dimension.

Sollte unser Gemälde tatsächlich schon um 1620 entstanden sein, dann wäre vorstellbar, dass Artemisia es noch für Cosimo II. anfertigte – bevor sie Anfang 1621 Florenz Richtung Rom verließ und der Herzog verstarb.⁶⁹ Erscheint eine Datierung um 1625 wahrscheinlicher, als Artemisia bereits wieder in Rom wohnte, wäre zu überlegen, ob sie mit dem Gemälde neue Mäzene an anderem Ort, möglicherweise auch in Venedig, gewinnen wollte – oder ob sie die römischen Kunstkenner mit einer dort ungewohnten, selbstbezüglichen Malerei-Personifikation zu überraschen beabsichtigte.⁷⁰ All dies sind natürlich keine definitiven Argumente für eine Attribution des Gemäldes an Artemisia. Halten wir aber fest, dass zumindest die erotisch-sexualisierte Präsentation der schlafenden *Pictura* mit Gedanken und Selbstverständnis Artemisias gerade während der späten 1610er und der 1620er Jahre bestens vereinbar scheint. Für unseren Kontext bemerkenswert ist schließlich auch, dass insbesondere Artemisia ob ihrer Ausnahmestellung nicht nur mehrfach als »meraviglia nova« oder »novo miracolo« gefeiert wurde und für ihre Panegyriker die exceptionellen weiblichen Tugenden und Fähigkeiten

65 In einem Brief an Don Antonio Ruffo in Messina vom 13. Nov. 1649: »ritrovera uno animo di Cesare nell'anima duna donna«; publiziert in Ruffo 1916–1919, hier 10, S. 51; vgl. Garrard 1989, S. 397 (Brief Nr. 24).

66 Garrard 2005.

67 Fontanella 1994, S. 155: »Forse d'arte sì bella, ascena in cielo, / Ti fu mastra là su la bionda Aurora? / Quella dea che 'l bel velo / De la notte colora, / E 'l bianco ciel delineando intorno, / Con pennello di luce abbozza il giorno. // Ma tu vinci d'assai l'Aurora in terra, / Quando a l'ombra che fai doni la luce.« Weitere Gedichte und eine ausführliche Deutung bei Locker 2007, S. 248–250. – Vgl. den Aurora-Vergleich in Bezug auf Guido Reni, dazu Wimböck 2002, S. 240f.

68 Bissell 1999, S. 220–222 (Kat. 15): Rom, Privatsammlung.

69 Zu den Daten ihres Florenz-Aufenthalts vgl. Cropper 1993 und Christiansen/Mann 2001.

70 Zu Artemisias Bemühen um Medici-Aufträge noch in ihrer Neapler Zeit vgl etwa einen Brief von 1635, dazu Fuda 1989, S. 170f.; zu ihrem Aufenthalt in Venedig Locker 2007.

überhaupt nur durch ein »neues Vokabular« zu beschreiben waren: »Dirò solamente, che la singolarità della tua virtù necessita il mio ingegno ad inventare nuovi vocaboli degni della grandezza delle tue doti, et espressivi della mia divotione.«⁷¹ Artemisia selbst scheint für sich stetige »Neuheit durch Variation« zu reklamieren, die dazu führe, dass es in ihren Gemälden auch bei gleicher Thematik nie »Entsprechungen der Invention« gäbe (obwohl diese kurze Bemerkung natürlich zu wenig ist, um ihre genauen Vorstellungen von *novità* bestimmen zu können).⁷²

Natura und novità

Unterscheidet sich die Erweckungssituation unserer schlafenden *Pictura* von den vor-
ausgehenden Wiederbelebungs- und Erweckungsmetaphern der Renaissance? Um sich dieser Frage anzunähern, gilt es abschließend, den Stilmodus unseres Gemäldes in die Deutung mit einzubeziehen, d.h. den bislang ebenfalls noch nicht angemessen berücksichtigten Umstand, dass die schlafende *Pictura* erstaunlich naturnah und ungeschönt wiedergegeben ist, die kräftigen Beine dem Betrachter entgegengestreckt und mit vielen anatomischen Details, mit Falten unter der Achsel, mit einer dem Gesetz der Schwerkraft folgenden Brust usw.

Nun scheinen Schlafende um 1600 zwar ein beliebter und dankbarer Gegenstand zeichnerischer Studien gewesen zu sein, an denen ungewohnte Ansichten und neuartige Zeicheneffekte ausprobiert werden konnten. Allerdings blieben diese »Experimente« weitgehend eben auf die Graphik beschränkt – neben Zeichnungen ließe sich etwa auch auf einen Stich Giulio Campagnolas hinweisen, dessen Schlafende von der Gesamtaufassung, nicht hinsichtlich der Haltung im Einzelnen, unserer *Pictura* nahekommt.⁷³

Allerdings dürfte der allgemeine Referenzhorizont, die beim zeitgenössischen Betrachter unmittelbar evozierte Vergleichsebene für unsere *Pictura* kaum bei diesen seltenen Beispielen zu suchen sein, sondern bei den allbekanntesten schlummernden, sich

71 So Gian Francesco Loredan, zit. nach Ivanoff 1965, S. 190. – Zu Artemisia als *meraviglia* und *miracolo* vgl. Toesca 1971 und Locker 2007, S. 255f.

72 In einem Brief an Antonio Ruffo vom 13. Nov. 1649: »[...] per gratia di Dio et della Gloriosissima Vergine vengono ad una donna che è piena di questa merentia cioè di variar soggetti in dela mia pittura; et mai sie trovato ne' quadri miei correspondentia d'inventione etiam in duna mano; [...]« Publiziert in Ruffo 1916–1919, hier 10, S. 52; vgl. Garrard 1989, S. 397–399 (Brief Nr. 25).

73 Bezeichnenderweise handelt es sich um einen Stich aus Venedig, dessen Renaissance-Kunst – verkürzt gesagt – ebenfalls als ungeschönt naturnah und intellekt-fern galt; vgl. Emison 1992.

dem Betrachterauge wohlgefällig hingestreckt präsentierenden Veneres oder Nymphen, wie sie im 16. und frühen 17. Jahrhundert in großer Zahl gemalt wurden. Exemplarisch kann deren Wahrnehmung eine lange Zeit Annibale Carracci zugeschriebene Venus vorführen, für die die überlieferte schriftliche *inventio* jeden Zweifel ausräumt, wie ein solches Bild zu verstehen ist: Die idealschöne Liebesgöttin präsentiert sich unter anderem als selbstreflexives Sinnbild für die selektierende Ideal-Schönheit von Malerei.⁷⁴ Im Vergleich dazu erweist sich die dezidierte Gegenposition unserer *Pictura* als umso schlagender. Hier scheint überall unmittelbar beobachtete Natur vorgeführt, nicht idealisierende Kunst. Zu dieser Gegenposition würde auch passen, dass unsere *Pictura* den Zirkel zu ihren Arbeitsgeräten zählt und also nicht in Opposition zum *Disegno* gesehen werden kann, sondern dessen Leistung mit einschließt: Propagiert wird eine umfassende, nach dem unmittelbaren Naturvorbild, nach dem Modell arbeitende Malerei, keine Überformungs-, Selektions- und Idealisierungsleistung nach bestimmten ästhetischen Normen und künstlerischen Traditionen, wie es die *Disegno*-Theorie impliziert. Propagiert wird – das hat die Forschung zu unserem Bild immer schon so gesehen – eine Kunst kompromissloser Naturnachahmung, wie sie Caravaggio und noch vor diesem ansatzweise der junge Annibale Carracci entwickelt hatten.⁷⁵ Dabei demonstriert die schlafende *Pictura* als *ritratto dal naturale* das von ihr vertretene Konzept der Malerei gleich an ihrer eigenen Darstellungsweise.

Wenn aber unsere personifizierte Malkunst »Natur« und deren wirklichkeitsgetreue, »wahrhafte« Darstellung vorführt, hätte dies für die zeitgenössischen Betrachter wohl erneut Anlass zu ingeniosen Assoziationen, Wortspielen und nun tatsächlich Anzüglichkeiten eröffnet (aber eben weiterhin ohne das Bild auf das Niveau eines »dirty joke« zu reduzieren). Denn wenn sich der Betrachter vor der imaginären Versuchung sieht, das Mantelende von den Pudenda der *Pictura* zu lüften, dann würde er deren »natura« (ihr Geschlecht) enthüllen und dürfte sich damit zugleich nicht nur in der Rolle eines lüsternen Satyrs sehen, sondern möglicherweise auch in derjenigen des Vaters Zeit, der seine Tochter Wahrheit enthüllt.⁷⁶ Unsere *Pictura* würde so zugleich in eine *nuda*

74 Ginzburg Carignani 2000.

75 Zur Literatur vgl. meine Einleitung; außerdem zu Caravaggio Lechner 2006; zur Beurteilung und dem Kampf verschiedener Stile und »Schulen« etwa Dempsey 1993 und Pfisterer 2008 (die dortige Diskussion zu den Anfängen des Konzepts der »Maler-Schulen« wäre zu ergänzen um die Quellen bei Maccherini 2002). – Für die Carracci postulierte Malvasia 1841, Bd. 1, S. 351, dass Lovodico den eigentlich radikal neuen Stil entwickelt habe: »una maniera nuova, e propria, che poteasi dir la sua, e da ogni altra diversa«; dazu und zu anderen Quellen – allerdings ebenfalls erst des späteren 17. Jahrhunderts – Keazor 2007, S. 71–77.

76 Neben den klassischen Beiträgen zu diesem Themenkreis von Saxl 1936; Panofsky 1980 und Winner 1968 vgl. neuerdings auch Pierguidi 2005; ein weiteres frühes Beispiel bei Eberhardt 2008. – Zu

Veritas transformiert. Auf die kunsttheoretischen Implikationen und den Malstil bezogen, würde dies bedeuten: Die ›Wahrheit‹ der nicht-idealisierten Naturnachahmung wird sich – allen Verleumdungen und Angriffen zum Trotz – mit der Zeit durchsetzen; und indem ein Mäzen einen Malstil, wie ihn unser Gemälde vorführt, fördert und diese noch schlafende Malerei durch Aufträge ›erweckt‹, darf er sich als ausgezeichnete Geburtshelfer der ›wahren‹ (neuen) Malerei *sub specie aeternitatis* verstehen.

Um freilich den mit dieser unbedingten Naturnachahmung verbundenen radikalen Neuheitsanspruch zu verstehen, gilt es – und das ist bislang nicht geschehen – zwei Aspekte in die Überlegungen mit einzubeziehen, die vor allem auch die Selbststilisierung der beiden Protagonisten dieser neuen malerischen Naturnachahmung bestimmen: Caravaggio wie dem jungen Annibale Carracci gelang es zu verschleiern, bei wem sie in die Lehre gegangen waren, beide lancierten erfolgreich den Mythos, das Malen quasi autodidaktisch erlernt zu haben.⁷⁷ Und beide Künstler behaupten, entweder ausschließlich oder doch teilweise unmittelbar nach dem Modell und direkt auf die Leinwand zu arbeiten. Bellori berühmte, wenngleich späte Bemerkung über Caravaggio fasst beide Aspekte zusammen: »il quale non riconobbe altro maestro che il modello.«⁷⁸ Dass weder die Autodidaxe noch das direkte Malen auf der Leinwand zutreffen, hat die Forschung längst gezeigt – nicht aber, warum gerade diese beiden Mythen so wichtig waren: Bereits für Giotto's Neubegründung der Malerei hatte Vasari betont, dies sei jenem »ohne Lehrer«, einzig als »Schüler der Natur« gelungen.⁷⁹ Im Zusammenhang mit den Diskussionen und der Erforschung des menschlichen Geistes und seiner Fähigkeiten ab dem späten 16. Jahrhundert wurde dann die Theorie entwickelt, dass die höchste Stufe der Begabung, Personen, die allein Neues und Wunderbares zu erfinden imstande seien, dies allein aus sich heraus, ohne Lehrmeister und einzig mit Blick auf die Natur vermögen.⁸⁰ Genau auf diesen Anspruch einer radikal neuen Malerei zielen Caravaggio

bewussten ikonographischen Ambivalenzen in der Kunst um 1600 vgl. Rosen 2009.

77 Dazu Kris/Kurz 1980, etwa S. 38–51; Kris 1935 und Pfisterer 2010. – Zu autodidaktischem Erlernen der Malerei als Argument für die Würde der Malerei und Legitimation für adelige Maler vgl. Lukehart 1987, etwa S. 280f.

78 Bellori 1976, S. 201f.

79 Vasari 1966–1997, Testo – Bd. 2, S. 101.

80 Diese Vorstellung umfangreich entwickelt bei Huarte, S. 73f., wo es zur zweiten und dritten ›Begabungsstufe‹ heißt: »Altri ingegni s'alzano un grado più sù: perche sono piacevoli, & facili nell'apprendere le cose [...]. Di questi si può verificare quella tanto celebrata sentenza d'Aristotele: Il nostro intelletto è come una tavola piollata, nella quale neßuna cosa è dipinta. Perche tutto quello, che hanno da sapere, & apprendere, bisogna che prima l'odano da un'altro, & sopra ciò non hanno inventione alcuna. Nel terzo grado fa la natura alcuni ingegni tanto perfetti, che non hanno bisogno di maestri, i quali insegnino loro [...].« – Vgl. ausführlich Pfisterer 2003 und die Einleitung zu diesem Band.

und Carracci ab: Ohne Lehrmeister allein dem Vorbild der Natur verpflichtet, schaffen sie als Ausnahmebegabungen die höchste Form des Neuen. Und zwar etwas vollkommen Neues, da es ja keiner Werkstatt- oder kunsttheoretischen Tradition verpflichtet war. Radikale Naturnachahmung erweist sich so nicht nur als eine Form des Protestes gegen die vorausgehende Malerei, sondern als einzig denkbarer Weg, mit aller Tradition zu brechen und voraussetzungslos, weil eben allein der Natur verpflichtete bildliche *novità* zu produzieren.

Vor diesem Hintergrund lassen sich nun der mögliche Anspruch, aber auch die visuelle Problematik unseres Gemäldes zumindest andeutungsweise skizzieren: Die schlafende *Pictura* unmittelbar vor ihrem Erwachen und liebenden Produzieren eines »Werk-Kindes« in ihrem neuartigen, naturnahen Darstellungsmodus sollte nicht nur als Sinnbild einer erneuten Wiedererweckung der Malerei, als *renovatio* oder *rinascita* unter vielen, verstanden werden. Vielmehr versucht sie über den Verweis auf die zukünftige Geburt einer allein am Vorbild der Natur orientierten Kunst – über die Konstellation eines träumenden Schlafens vor der noch leeren Leinwand und kurz vor dem liebenden Erwecken – einen Neubeginn ins Bild zu setzen, der durch seinen Verweis auf die konsequente Naturnachahmung im Unterschied zu den vorausgehenden Konzepten jedes Anknüpfen an vergangene Kunstformen bestreitet. Deutlich wird allerdings auch, dass zwar die Vorstellung von Geburt, kaum aber diejenige des Schlafens in diesem Zusammenhang wirklich adäquat erscheint: Denn der Schlaf setzt ja immer ein Zuvor voraus und eignet sich also nicht wirklich als Ausgangspunkt. Zum Sinnbild für voraussetzungslosen Neubeginn wird unsere Bilderfindung erst, indem die Metaphern von Schlaf und Erwachen mit dem erotischen Appell und der leeren Leinwand, auf der das neugeborene Werk-Kind erscheinen soll, sowie mit dem Stilmodus bedingungsloser Naturnachahmung verbunden werden. Nachvollziehbar wird zudem, warum in dem Gemälde so prominent ein Zirkel figuriert: Durch den Hinweis auf den quasi der neuen Farbmalerie integrierten *Disegno* sollten die Argumente gegen die vermeintlich alle (theoretische) Kunst entbehrenden »*naturalisti*« entkräftet werden.⁸¹ Allein die Darstellung des Zirkels und der Verweis auf die damit verbundenen Theorien verankerte unser Gemälde aber wiederum in der künstlerischen Tradition und konterkariert so das postulierte radikal Neue. Ähnliches ließe sich schließlich auch über die Entscheidung sagen, anhand einer Personifikation der Malerei das Thema zu entwickeln – funktioniert jede Personifikation doch nur durch tradierte Codes.

81 Der Begriff erstmals 1657 bei Scannelli 1966, S. 197: »Michelangelo, primo capo de' naturalisti«.

Dennoch scheinen mir diese immanenten Widersprüche vor allem Resultat der grundlegenden (und ungelösten) Probleme bei der Visualisierung einer solchen radikalen Neuheitstheorie zu sein – Schwierigkeiten, die sich offenbar nicht prinzipiell unterscheiden von den späteren Problemen der Avantgarde, die ja ebenfalls mit ihren Bild-Metaphern und Stammbäumen paradoxerweise nicht etwas vollkommen Neues wählte, sondern alte Konzepte mehr oder weniger passend umzukodieren versuchte. An der prinzipiellen Zielrichtung der Aussage unserer schlafenden *Pictura* ändern diese Beobachtungen nichts – auch wenn es im frühen 17. Jahrhundert zwischen radikalem Neuheitsanspruch und Beharren auf *Imitatio*-Theorien ein weites Spektrum von Zwischenlösungen gab. Um nur eine zu nennen: Von Marinis artifiziellen Versuchen, durch ein überbietendes Aufgreifen und allumfassendes Durchspielen des tradierten Materials Neues zu erzeugen, könnte unser Gemälde mit seiner demonstrativen »Naturwahrheit« und vermeintlichen Unmittelbarkeit der Beobachtung aber nicht weiter entfernt sein (hier wäre auch nochmals an Artemisias Aussage zu erinnern, in ihren Gemälden gebe es aufgrund dauernder Variation keine »Entsprechungen der Invention«, die zunächst an Marino erinnert, in der Durchführung aber weit von diesem entfernt scheint).

Dass diese gesamte Diskussion um die Möglichkeiten von *novità* und speziell voraussetzungsloser Neuerfindung in den Künsten um 1600 bislang wenig wahrgenommen wurde, liegt aber nicht nur an der Ambivalenz der benutzten Konzepte, Metaphern und Bilder. Grund dafür ist auch der Siegeszug der idealistischen Kunsttheorie à la Giovan Pietro Bellori mit der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts. Dadurch wurden alle früheren, abweichenden Vorstellungen und Entwürfe entweder verdrängt oder aber so umgedeutet, dass sie scheinbar der neuen Theorie entsprachen. Denn auch Bellori und seine Anhänger bedienten sich der »Erweckungsphantasien« in Bildform. Carlo Marattas Komposition: »Annibale Carracci erhebt die Malerei aus dem Dunkel wieder ins Licht«, die 1674 einer Stich-Publikation der Farnese-Fresken Annibale Carraccis vorangestellt wurde, kann dabei die neuen Intentionen exemplarisch vor Augen führen: Hier geht es nicht mehr um radikale Traditionsbrüche und voraussetzungslose Neuanfänge, hier soll im Gegenteil gezeigt werden, wie die alte Malerei eines Raffael, die ein halbes Jahrhundert im Dunkel der Geschmacksverirrung verborgen gewesen war, durch Carracci wieder in ihr Recht eingesetzt wurde.⁸² Hier erscheint die Renaissance-Vorstellung eines Vasari wieder aktiviert, wonach die Antike und nun auch die Kunst um 1500 den absoluten Gipfelpunkt darstellten, den es nun wieder anzustreben und zu erreichen gelte.

82 L'Idée del Bello 2005, Bd. 2, S. 465f. (Kat. XVII.9); auch Winner 1992.

Zusammenfassend: Unser Gemälde der schlafenden *Pictura* stellt einen sexualisierten Appell zur Erweckung und Geburt einer neuen Malerei dar, wobei die Qualitäten dieser neuen Malerei genau spezifiziert werden. Es muss sich um eine Kunst der konsequenten Naturnachahmung handeln, eine autarke Malerei, die nicht vom vorbereitenden *Disegno* abhängig ist, eine Malerei, die das Gesehene (das Modell) direkt auf die Leinwand bringt. Allein unter diesen Prämissen hielt man es für möglich, dass Künstler die Bahnen der Tradition verließen und einen radikalen Neubeginn unternehmen könnten. Diese allesamt auf das Schlagwort *novità* zuspitzbaren Vorstellungen scheinen eine entscheidende, bislang zu wenig beachtete Begründung zu liefern für die neuartige Selbststilisierung und die neue, bedingungslose Naturnachahmung einer ganzen Reihe von Künstlern um 1600, voran Annibale Carracci und Caravaggio. Die Zuschreibung unseres Gemäldes bleibt offen – zumindest zeigen ließ sich aber, dass sein theoretischer Horizont nicht in Widerspruch zu den künstlerischen Strategien Artemisia Gentileschis stehen würde.

Deutlich geworden sein dürfte abschließend auch das prinzipielle Problem einer metaphorischen Bildsprache des radikalen Neubeginns: Konzepte des ›Erwachens‹ und der ›Geburt‹ waren schon vor 1600 im Kunstdiskurs verwendet worden und damit zumindest mehrdeutig. Offensichtlich ist das Reservoir solcher (biologischer) Metaphern, ihre allgemeine Verständlichkeit und Tradierung im kulturellen Gedächtnis einerseits sehr begrenzt, so dass man statt neue zu erfinden lieber bereits etablierte umkodierte, andererseits gehört semantische Unschärfe zum Wesen jeder Metapher. Ganz in diesem Sinne wird noch 1909 Filippo Tommaso Marinetti, der ja eigentlich den radikalen Neubeginn des Futurismus proklamieren wollte, immer noch von Künstlerliebe und Wiedergeburt sprechen und seine Metaphern auch noch in anderer Hinsicht unscharf und mehrdeutig verwenden: Nachdem sein Auto aus dem Straßengraben gehievt worden war, genügte im Prinzip ein kurzes Streicheln des gerade aus dem Wasser des Grabens Wiedergeborenen an seinem Gefährt und es fuhr wieder – so Marinettis weitere Beschreibung des Unfalls. Der Dichter hatte offenbar neben der Kunst eben auch noch die Technik zur Geliebten und der neugeborene Marinetti konnte sogleich auch als schöpferisch-reparierender Liebhaber aktiv werden. Diese von Marinetti bildreich beschworene ›Originalität der Avantgarde‹ mit ihrem mythischen Anspruch auf radikalen Traditionsbruch und voraussetzungslosen Neubeginn hat dabei – das sollte hier vor allem gezeigt werden – eine ihrer Wurzeln in Italien um 1600.

Appendix: Pictura-Darstellungen in Italien, ca. 1505/25–1650

- Baglione, Cesare (ca. 1525–1590)
 – (zugeschr.) *Pictura*, Fresko, um 1570; San Secondo Parmese, Castello dei Rossi, Sala dei Fasti Rossiani (Pommier 2001).
- Baglione, Giovanni (1571–1643), gestochen von Johann Friedrich Greuter (1590/93–1662)
 – Titelblatt zu *Bagliones Vite*, Rom 1642; Vorstudie Paris, Louvre, Departement des arts graphiques (Smith O'Neil 2002, S. 180–182).
- Battista di Lorenzi (1527/28–1594)
 – *Pictura*, Skulptur am Grabmal Michelangelos, um 1570; Florenz, S. Lorenzo (Pope-Hennessy 1963, Catalogue, S. 66ff.).
- [Bolognini d.Ä., Giovanni Battista (1611–1668) oder nordalpiner Maler ?
 – *Pictura malt Amor*, Öl, 1620er Jahre ?; Bordeaux, Musée des Beaux-Arts (Habert 1987, S.219–221 (Kat. 170)).
- Bonasono, Giulio (ca. 1498–nach 1574)
 – *Pictura, Apollo und ein Kind*, um 1545 oder 1568, Kupferstich (Pfisterer 2005).
- Borghini, Vincenzio (1515–1580)
 – *Pictura* als eine der drei Grazien – Zeichnungs-Entwurf und ephemerer Ehrenbogen an der Porta a Prato zur Hochzeit des Francesco de' Medici, 1565; Florenz, Bibliotheca Nazionale Centrale, Ms. II.X.100. (Julian Kliemann, in: Corti 1981, S. 154f. (Kat. V.50e)).
- Boschi, Fabrizio (1572–1642)
 – *Trauernde Pictura*, Fresko, 1621–1623; Florenz, Casino Mediceo (S. obigen Text).
- Cagnacci, Guido (1601–1663)
 – *Pictura-Allegorie*, Radierung, um 1650 (Teenwisse 2009).
 – *Pictura, Fortuna und Minerva*, Radierung, um 1650 (Teenwisse 2009).
- Cairo, Francesco del (1607–1655)
 – *Pictura mit Putto*, Öl, um 1633; Privatsammlung (Frangi 1998, S. 238 (Kat. 17)).
- Canini, Giovanni Angelo (1617–1666)
 – Zwei Entwürfe für das Titelblatt der Vasari-Ausgabe 1647; Paris, Louvre, Depart. des arts graphiques und Berlin, Kupferstichkabinett (Viatte 1979).
- Cantarini, Simone (1612–1648)
 – *Pictura*, Öl, um 1635; Repubblica di San Marco, Cassa di Risparmio di San Marco. (Marina Cellini in: Benati/Paolucci 2008, S. 208f. (Kat. 40)).
 – *Pictura mit Putto*, Öl, um 1645; Fondazione Cavalli Sgarbi, Ro Ferrarese (Pietro di Natale in: Sgarbi 2009, S. 88f. (Kat. 7)).
 – dokumentarisch fassbar sind mindestens vier weitere *Pictura*-Darstellungen (ebd.).
- Cantofoli, Ginevra (1618–1672)
 – *Selbstbildnis (?) als Malerei*, Öl, 1650er Jahre ?; Mailand, Brera (Pinacoteca di Brera 1991, S. 153 (Kat. 66); Sutherland Harris 2010).
- Casoni, Felice Antonio (1559–1634)
 – Medaille für Lavinia Fontana mit *Pictura* an der Staffelei auf dem Revers, 1611; etwa London, British Museum (Owens Schaefer 1984).
- Cavallino, Bernardino (1616–1656)
 – *Sitzende Pictura mit Zeichenstift in der Rechten, Palette und Pinseln in der Linken*, Öl, ca. 1645–50; Neapel, Collezione Novelli (Bernardino Cavallino 1985, S. 146f. (Kat. A.37)).
 – Kopie nach Cavallino, *Pictura mit Putto* (verschollen) (ebd.).
- Cavedoni, Giacomo (1577–1660)
 – *Pictura malt einen Blumenstrauß*, Öl, um 1620; Florenz, Gallerie fiorentine di Palazzo Pitti (Borea 1975, S. 82f. (Kat. 63), und Negro/Roio 1996, S. 133f. (Kat. 67), hier im Text allerdings auf »la fine degli anni Venti del Seicento« datiert).

- [Cerrini, Gian Domenico (1609–1681)
 – Allegorie der Pictura mit Selbstbildnis des Malers, Öl, um 1655; Bologna, Pinacoteca Nazionale (Mancini 2005, S. 174–177 [Kat. 32f.]).
 – Allegorie der Pictura, Öl, um 1656–1661; Privatsammlung (Mancini 2005, S. 166f. [Kat. 28]).
- Ciamberlano, Luca (1586–1641)
 – Kardinal Lorenzo Magalotti im Kreis der Künste und Wissenschaften, Kupferstich, 1624/28 (The Illustrated Bartsch, Bd. 44, S. 156 [95 (44)]).
 – nach Antonio Tempesta (um 1555–1630): Antonio Barberini (?) in einer Galerie mit Pictura, Fama und Historia, Kupferstich, vor 1628 (The Illustrated Bartsch, Bd. 44, S. 149 [88 (43)]; Leuschner 2005, S. 502f.).
- Coccapani, Sigismondo di Regolo (1583–1643)
 – Michelangelo wird im Himmel von Malerei, Skulptur, Architektur und Dichtung bekrönt, Öl, 1615–1617; Florenz, Casa Buonarroti (Vliegenthart 1976, S. 76 und 166–169).
- Dandini, Cesare (1596–1657)
 – Pictura, Öl, ca. 1635; Bologna, Privatsammlung (Bellesi 1996, S. 89f. [Kat. 38]; vgl. ergänzend die Republik bei Bellesi 2007, S. 19).
 – Allegorie der Malerei und Komödie (oder Dichtung), Öl, ca. 1635; Privatbesitz (Bellesi 1996, S. 114 [Kat. 58]).
 – Pictura und Poesia, Öl, zweites Viertel 17. Jahrhundert; Douai, Musée de la Chartreuse (Leroy 1937, Kat. 30; nicht bei Bellesi 1996 und Bellesi 2007).
- Fialetti, Odoardo (1573–1638?)
 – Pictura, die einen Frauenakt malt; Titelblatt zu Giambattista Marino: La Pittura, in ders.: *Dicerie sacre*, Venedig: Giacomo Violati 1615 (dazu Spagnolo 1996, S. 59–61).
 – Pictura auf ihrem Triumphwagen; Titelblatt zu Giulio Cesare Gigli: *La Pittura trionfante*, Venedig 1616 (Spagnolo 1996, S. 65, und Gigli 1996).
- Flämischer Maler in Mailand
 – Ansicht eines Sammlungsraumes mit Gemälden, Statuen usw. sowie mit Vater Disegno und der schlafenden Pictura in seinem Schoß, Öl auf Kupfer, 1627/28; New York, Privatsammlung (Gorman/Marr 2007).
- Florentiner Bildhauer
 – Trauernde Pictura am Grabmal der Malerin und Sängerin Arcangiola Paladini, Marmorrelief, nach 1622; Florenz, S. Felicità, Vorhalle (Gregori 2005a, S. 136).
- Fontebuoni, Anastagio (1571–1526)
 – (und Mitarbeiter): Pictura und Sculptura im Rahmen der Apotheose Cosimos II., Fresko, 1622–1623; Florenz, Casino Mediceo (Gregori 2005a, S. 209 und Taf. LXX).
- Furini, Francesco (ca. 1600–1646)
 – Malerei und Poesie küssen sich, Öl, 1626; Florenz, Gallerie fiorentine, depositi, derzeit ausgestellt im Palazzo Pitti (Cantelli 2010, S. 94f. [Kat. 3]); die Vorzeichnung bei Thiem 1977, S. 378 (Nr. 169).
 – Pictura, Historia und Poesia, Öl, 1626/28; Privatsammlung (Cantelli 2010, S. 102f. [Kat. 17]; auch Giuseppe Cantelli in: Ferino-Pagden 2009, S. 344f. [Kat. VI.13]).
- Gargiulo, Domenico (1609/10–um 1675)
 – Melancholische Malerei in der Werkstatt, Zeichnung, um 1650?; Berlin, Kupferstichkabinett SMB, KdZ 24080 (Ulrich Pfisterer, in: Schulze Altcappenberg/Thimann 2007, S. 138f. [Kat. 36]).
- Gentileschi, Artemisia (1593–1653)
 – Selbstbildnis als Pictura, Öl, um 1613/20; Privatsammlung (Bissell 1999, S. 327–329 [Kat. X-21]), der mit Vorbehalt auch an eine Zuschreibung an Giovan Battista Guidoni denkt; Mann 2005, S. 52 mit Hinweis auf ein Verkaufsinventar von 1637 mit zwei ovalen Bildern Artemisias, die »Pittura« und »Poesia« darstellten).
 – Selbstbildnis als Pictura beim Malen eines Männerporträts, Öl, um 1630; Rom, Galleria Nazionale d'Arte Antica di Palazzo Barberini (Bissell 1999, S. 234–237 [Kat. 25]).
 – Pictura (Selbstbildnis?), um 1625 oder 1638/39; London, Hampton Court, Collections of Her Majesty the Queen Elizabeth II (Bissell 1999, S. 272–275 [Kat. 42]).

- [Gentileschi, Orazio (mit Artemisia) (1563–1638)
 – Allegorie des Friedens und der Künste unter der Herrschaft der englischen Krone, Öl, 1636/38; London, Marlborough House; ehem. Greenwich, Queen's House, Great Hall (Bissell 1999, S. 271 (Kat. 41)).
- Gessi, Francesco (1588–1649)
 – (nach verlorenem Original von Guido Reni?): Malerei von Amor bekrönt, Öl, späte 1620er Jahre; Bologna, Cassa di Risparmio (Bentini/Fortunati 2004, S. 232f. (Kat. 86)).
- Giovanni (Mannozi) da San Giovanni (1592–1636)
 – Pictura, Fassadenfresko, 1619/20; Florenz, Palazzo dell'Antella an Piazza S. Croce (Baldinucci 1845–1847, Bd. 4, S. 208).
 – Pictura malt Fama, assistiert von Putto, Freskotäfelchen, um 1634; Florenz, Galleria Palatina (Il Seicento Fiorentino 1986, Pittura, S. 262f. (Kat. 1.127)).
- Guercino – Giovanni Francesco Barberini (1591–1666)
 – Liegende Pictura als fiktive Marmorskulptur, (abgenommenes) Fresko, 1615; Cento, Pinacoteca Civica; aus der Casa Pannini in Cento (Salerno 1988, S. 105 (Kat. 24B)).
 – Titelblatt zu Guercinos Zeichenschule, Vorzeichnung, radiert von Oliviero Gatti, 1619 (Bagni 1988, S. 6f., hier S. 104 auch eine kopierte Neuausgabe von Bernardino Curti, 1650).
 – Allegorie von Malerei und Skulptur, Öl, 1637; Rom, Galleria Nazionale d'Arte Antica di Palazzo Barberini (Mochi Onori/Vodret 2008, S. 72).
 [– Vater Disegno und Pictura, 1657; Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister (Salerno 1988, S. 385 (Kat. 321)).
- Ligorio, Pirro (1514–1583), gestochen von Bartolomeo Passarotti (1529–1592)
 – Zeichnende Pictura mit Putto, Kupferstich, um 1550/55 (Bohn 1988).
- Lupicini, Francesco (1588/92–nach 1652)
 – Allegorie der Malerei, Öl, 1640er Jahre ?; Columbia, South Carolina Museum of Art (Bellesi 2009, Kat. 934; Gheri 2009; als »Giovanni Battista Lupicini (c. 1575–1648)« bei Rusk Shapely 1973, S. 85 (Kat K1740); zum Pendant, Lupicinis Personifikation der Skulptur, vgl. Filippo Gheri in: Gregori [2005b], S. 26f. und 49f.).
- Maestro dei Giocatori
 – Allegorie der Pictura, Architectura und Sculptura; ehem. Rom, Kunstmarkt (Papi 2006, S. 264).
- Manfredi, Bartolomeo (1580–1622) oder italienischer Caravaggist
 – Halbnackte Pictura an der Staffelei malt einen Panisken, Öl, 1610/20er Jahre ?; Kunsthandel (2009 in München bei Hampel als Italienscher Caravaggist angeboten (vgl. Katalog März-Auktionen 2009, S. 142f., lot 274); in Wien beim Dorotheum als Manfredi).
- Martinelli, Giovanni (um 1600–1668)
 – Die Mal-Kunst wird mit Geld in Versuchung geführt, Öl, 1620/40er Jahre; Pistoia, Cassa di Risparmio (Carofano 2005, S. 46f. (Kat. 15); vgl. zur Deutung und weiteren Kopien/Versionen von Martinellis Pittura-Personifikationen den Beitrag von Fabian Jonietz in diesem Band).
 – Pictura, Öl, nach 1630; Arras, Musée des Beaux-Arts (Baligand/Kuhnmünch 1985, S. 101 (Kat. 32); Leuschner 1997, Kat. 582; eine Farbabb. bei Baligand 1999, S. 27).
 – Halbnackte Pictura, die sich über die Schulter zum Betrachter wendet, Öl, 1630er Jahre ?; ehem. Sammlung Koelliker (The Luigi Koelliker Studiolo. Old Master Paintings and Works of Art from the London Residence of Luigi Koelliker ..., Sotheby's London, 3. Dez. 2008, S. 396f.).
- Mazzoni, Sebastiano (1611–1678)
 – Die sich streitenden Künste, Öl, 1650–1660; Fontaine-Châalis, Musée de l'Abbaye de Châalis (Leuschner 1997, Kat. 592; Benassi 1999, S. 99 (Kat. 26); vgl. für eine Kopie S. 134 (Kat. 77)).
- [Michelangelo Buonarroti (1475–1564)
 – Projektierte Statuen der »Freien Künste«, darunter Malerei, Skulptur und Architektur, in der ersten Entwurfsphase für das Grabmal Julius' II.; Zeichnung, 1505; Florenz, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe degli Uffizi (erstmalig überliefert von Condivi 1553, der die Künste allerdings in den »Sklaven« verbildlicht sieht; dagegen plädiert für eine Identifikation mit den »Viktorien« Garrard 1984).]

- Muti, Prospero oder Marcantonio (»fratello del Cav. Muti«, tätig in Rom um 1630)
 – Allegorie des Friedens mit Malerei an der Staffelei, Öl, vor 1627; Rom, Galleria Nazionale d'Arte Antica di Palazzo Barberini (Mochi Onori/Vodret 2008, S. 292 (Inv. 2329)).
- Niccolò de Simone (dok. in Neapel von 1635–1655)
 – Pictura, begleitet von Personifikationen der Musik, Imitatio und Ars, malt ein Frauenporträt, 1640er Jahre?; Neapel, Quadreria del Pio Monte della Misericordia (della Ragione 2010, S. 19 und Taf. 22; eine bessere, nicht beschnittene Abbildungen in Pisani Massamormile 2003, S. 350; den Hinweis auf dieses Gemälde verdanke ich Stephanie Hess).
- Noferi, Cosimo de'
 – Pictura am Eingang einer Zeichen-Akademie, Titelblatt zu einer Zeichnungssammlung, Federzeichnung, um 1650?; Florenz, Uffizien, Gabinetto dei Disegni e Stampe, No. 10564 (Muraro 1960, S. 82f.).
- Palma il Giovane, Jacopo (1544–1628)
 – Studie mit Pictura und Sculptura, Entwurf (?) für das Titelblatt zu der 1611 von Giacomo Franco herausgegebenen Zeichenschule, um 1610; Edinburgh, National Gallery of Scotland, Inv. D 1173r (Andrews 1968, Bd. 1, S. 85f.; Bd. 2, Abb. 600).
 – Disegno instruiert Pictura, Titelblatt zu der 1611 von Giacomo Franco in italienischer und lateinischer Version herausgegebenen Zeichenschule, Radierung (Rosand 1970).
- Pagani, Gregorio (1558–1605)
 – Pictura in der Werkstatt mit Malerknaben, Zeichnung für ein Frontispiz zu Leonardos Malerei-Traktat, 1582; Florenz, Uffizien, Gabinetto Disegni e Stampe. inv. 10506F (vgl. Weddigen 2007, S. 124f.).
- Pieri, Stefano (1542–1629)
 – Entwurf für das Siegel der Florentiner Accademia del Disegno mit Personifikationen von Malerei, Skulptur und Architektur, vor 1569; verloren (Kemp 1974, S. 220).
- Raffael-Schule (Giulio Romano?)
 – Fenstergewände mit Fresko zur *Candor illaesus*-Imprese Clemens' VII., um 1524/25; Vatikan, Sala di Costantino (Quednau 1979, S. 504f.).
- Raffaellino del Colle (1495–1556)
 – (zugeschr.) Pictura, Deckenfresko, um 1530/32; Pesaro, Villa Imperiale, Sala dei busti (Pommier 2001).
- Reni, Guido (1575–1642),
 – (Kopien nach) *Disegno und Pictura*, Öl, ursprüngl. 1620er Jahre?; in Kopien überliefert (Kopienliste bei Pepper 1988, S. 348f. (App. II B3); die Gian G. Sementi zugeschriebene Version abgebildet in: Negri/Pirondini 1992, S. 20).
- Römischer Maler (?)
 – *Malerei fertigt ein Landschaftsbild*, erst Hälfte des 17. Jahrhunderts; Bordeaux, Musée des Beaux-Arts (Habert 1987, S. 182f. (Kat. 128)).
- Romanelli, Giovan Francesco (1610–1662)
 – *Früchte-Stilleben mit zeichnender (?) Pictura* (Früchte von anderer Hand), Öl, um 1640; Turin, Galleria Voena (Contini/Papi 1991, S. 57f., hier auch die Passage aus Baldinucci, in der dieser ein Früchte-Stilleben Artemisias beschreibt, in das Romanelli ihr Bildnis malte; Bissell 1999, S. 107 erkennt keinen Zeichenstift, sondern einen kurzen Pinsel in der Hand der Frauengestalt; ganz von Artemisias Hand laut Costa 2000, S. 33f.).
- Rosa, Salvatore (1615–1673)
 – *Satire auf die Malerei*, Öl, sowie zugehörige Vorzeichnung (?), 1639/40; verloren; zugeschr. Zeichnung in Paris, Louvre, Department des Arts graphiques, Inv. 9740 (eine Abbildung bei Salerno 1963, gegenüber S. 32).
 – *Satire auf die Malerei*, Zeichnung, um 1641/49; München, Staatliche Graphische Sammlung, Inv. 34923r (Mahoney 1977, Bd. 1, S. 311f. (Kat. 25.20)).
 – Drei Zeichnungen, die die Not der Malerei als Bettlerin und Mäusegift-Verkäuferin zeigen, um 1641/48; Royal Collection of Her Majesty Queen Elizabeth II, Biblioteca Apostolica Vaticana und Privatsammlung (dazu Andreas Stolzenburg in: Guratzsch 1999, S. 106 und Volpi 2010, S. 129).

- Rosselli, Matteo (1578–1650)
 – (zugeschr.) *Allegorie der Malerei, Musik, Dichtung und Skulptur*, Öl, um 1625 ?; Rom, Galleria Colonna (Safarik 1981, S. 118 [Kat. 164]).
- Rustici, Francesco (1592–1625)
 – *Pictura und Architectura*, Öl, um 1621/22; Florenz, Uffizien (Borea 1970, S. 54f.; Carofano 2005, S. 176f.; Novella Barbolani di Montauto, in: Papi 2010, S. 246f. [Kat. 65]).
- Salvestrini, Bartolomeo (1599–1633)
 – *Pictura trauernd am Sarg Cosimos II.*, Fresko, 1621–1623; Florenz, Casino Mediceo (Gregori 2005a, S. 212 und Taf. LXXII).
 – *Pictura zeichnet (!) in der Landschaft*, Öl, 1624; Florenz, Gallerie Fiorentine, depositi; erhalten ist auch eine Vorzeichnung dazu (Bellesi 2009, Kat. 1471; die Vorzeichnung bei Thiem 1977, S. 375, Nr. 163).
- [Sirani, Elisabetta (1638–1665)
 – *Personifikation der Malerei (Selbstbildnis?)*, Öl, 1658; Moskau, Puschkin-Museum (Bentini/Fortunati 2004, S. 166f. [Kat. 2]).]
- Sirani, Giovanni Andrea (1610–1670)
 – *Pictura und Musica*, Öl, Anfang 1640er Jahre; ehem. Kunsthandel London, Andrew's (Frisoni 1978).
- Stradano, Giovanni (Jan van der Straet; 1523–1605)
 – *Pictura an der Staffelei* (nach Entwurf Giorgio Vasaris), Fresko, 1555–1565; Florenz, Palazzo Vecchio, Quartiere del duca Cosimo, Scrittoio del duca (Allegrì/Cecchi 1980, S. 193).
 – *Zeichnende Pictura mit Amor*, Kupferstich, 1580er Jahre (Ulrich Pfisterer, in: Schulze Altcapenberg/Thimann 2007, S. 117).
- Strozzì, Bernardo (1581/82–1644)
 – *Pictura*, Öl, um 1630/35; Genua, Privatsammlung (Mortari 1995, S. 200 [Kat. I.528]).
 – *Die drei Schwesterkünste Malerei, Skulptur und Architektur*, Öl, um 1640; St. Petersburg, Eremitage (Mortari 1995, S. 200 [Kat. I.527]).
- Testa, Pietro (1612–1650)
 – *Allegorie der Malerei*, Kupferstich (und Vorzeichnungen), 1637–1638 (Cropper 1988, S. 70–74 [Kat. 37f.]).
 – *Il Liceo della Pictura*, Kupferstich, um 1638 (Cropper 1988, S. 74–90 [Kat. 4145]).
 – *Triumph der Malerei auf dem Parnass*, Kupferstich (und Vorzeichnung), um 1642 (Cropper 1988, S. 151–155 [Kat. 73]).
 – *Pictura im »Sommer«* aus dem Zyklus der »Vier Jahreszeiten«, Kupferstich, 1642/44 (Cropper 1988, S. 165–167 [Kat. 76]).
- Thomassin, Philippe (1562–1622)
 – *Vater Disegno und seine drei Töchter*, Titelblatt zu Romano Alberti: *Origine e progresso dell'Accademia del Disegno de' Pittori, Scultori, et Architetti di Roma...*, Pavia 1604 (abgebildet auch in Lukchart 2009, Frontispiz).
- Toskanischer (oder flämischer) Maler
 – *Pictura malt den Aufbruch Scipios*, Öl, ca. 1575; Siena, Palazzo Chigi alla Postierla (Sricchia Santoro 1980, S. 207f.).
- Vaccaro, Andrea (1604–1670)
 – angebliches Porträt der Malerin Annella de Rosa als Pictura, die eine Lukrezia oder Magdalena (?) malt, Öl, vor 1649 ?; ehem. Neapel, Raccolta Galante (Commodo Izzo 1951, S. 161–163, Abb. 53f. (mit Kopie); de Vito 1996, S. 131, Abb. 48).
- Vanni, Raffaello (1590–1657)
 – *Pictura*, Fresko, Anfang 17. Jahrhundert oder 1642–49; Rom, Palazzo Patrizi (Fumagalli 1989).
- Vasari, Giorgio (1511–1574)
 – *Zeichnungsentwurf für eine Loggia in Neapel mit Personifikationen, u.a. der Pictura und Geometria*, um 1545; Florenz, Uffizien (Julian Kliemann, in: Corti 1981, S. 118f. [Kat. V.16]).
 – *Die drei Arti del Disegno präsentieren Paul III. die Pläne für St. Peter*, Fresko, 1546; Rom, Cancelleria, Sala dei Cento Giorni (Kliemann 1985; Roggenkamp 1996).

- *Pictura*, Fresko, 1542–ca. 1568; Haus Vasaris in Arezzo, Camera della Fama e delle Arti (Alessandro Cecchi, in: Corti 1981, S. 24).
 - Abschließende Darstellung der Fama über den drei *Arti del Disegno* und den im Wiedererwachen begriffenen Künstlern, Holzschnitt, *Vite* 1550 und in anderer Form *Vite* 1568 (Corti 1981, S. 221 (Kat. VII.42c) und 238–242).
 - Rahmen der Künstlerbildnisse mit *Pictura*-Personifikation, Holzschnitt, *Vite* 1568; vgl. auch die Vorstudie? dazu in London, Sammlung Anthony Blunt (Prinz 1966, S. 29–33; zur Vorzeichnung auch Corti 1981, S. 261 (Kat. VIII.15)).
 - Entwurf für Michelangelos *Katafalk* (und *Grabmal?*), 1564 (Wittkower 1964).
 - *Pictura*, Fresko, 1569–1574; Haus Vasaris in Florenz Sala delle Arti e degli Artisti (Alessandro Cecchi, in: Corti 1981, S. 40–42).
- Veronese, Paolo (1528–1588)
- *Pictura*, Öl auf Leinwand, um 1565/70?; Detroit, Institute of Arts (Pignatti/Pedrocco 1995, Bd. 1, S. 260 (Kat. 162)).
- Venezianisch ?
- Programmwurf für den *Katafalk* Tizians mit trauernder *Pictura* im Mantel, Goldkette mit Maske und Inschrift »IMITATIO«, 1576/1577 (diese Ripas Personifikation vorwegnehmende *Pictura* wird allerdings erst 1648 durch Ridolfi (1914, Bd. 1, S. 211f.) überliefert.)
- Venezianisch (oder Sebastiano Mazzoni ?)
- *Triumph der Malerei*, Öl, Anfang oder Mitte des 17. Jhs ?; Bordeaux, Musée des Beaux-Arts (Als »venezianisch« in: Tapié 1990, S. 338f. (Kat. O.54); Leuschner 1997, Kat. 570; Schütze 1998S. 139–142; die Zuschreibung an Mazzoni bei Mazzoni 2008, Abb. 3. – Vgl. auch die Zuschreibung an Marco Liberio und eine Datierung ins letzte Viertel des 17. Jahrhunderts bei Ruggeri 1996, S. 306 (Kat. M64)).
- Vittoria, Alessandro (1525–1608)
- eine unspezifische Frauenfigur im Rahmen von Vittorias Grabepitaph in San Zaccaria, Venedig, wird inschriftlich als »PITTVRA« ausgewiesen.
- Zelotti, Giambattista (um 1526–1578)
- *Pictura* malt einen Greis (Priester oder Propheten?), Fresko, 1565/70; Villa Emo, Stanza delle Arti, Fan-zolo di Vedelago (Brugnolo Meloncelli 1992, S. 111 (Kat. 26)).
- Zuccari, Federico (1542–1609)
- (gestochen von Cornelis Cort) *Il Lamento della Pictura*, Kupferstich, 1579 (Gerards-Nelissen 1983).
 - Michelangelo umgeben von Personifikationen seiner Künste, darunter die Malerei, Zeichnung aus der Folge zum Leben des Bruders Taddeo, 1590er Jahre; Los Angeles, The J. Paul Getty Museum (Acidini Luchinat 1998, Bd. 2, S. 225; Brooks 2007, S. 36f.).
 - *Pictura* im Kreis ihrer Schwestern unter Vater *Disegno*, um 1600; Rom, Casa Zuccari/Bibliotheca Hertziana (Acidini Luchinat 1998, Bd. 2, S. 215–220).

Quellen

- Accolti, Pietro: *Lo Inganno degl'occhi*, *Prospettiva pratica*, Florenz 1625.
- Aretino, Pietro: *Lettere sull'arte*, hg. von Ettore Camesasca, 4 Bde., Mailand 1957–1960.
- Aretino, Pietro: *Sei Giornate* (1534/6), hg. von Giovanni Aquilecchia, Bari 1969.
- Baldinucci, Filippo: *Notizie de' professori del disegno da Cimabue in qua*, 6 Bde., Florenz 1845–1847 [zuerst 1681–1728].
- Bellori, Giovan Pietro: *Le vite de' pittori, scultori e architetti moderni*, hg. von Evelina Borea, Turin 1972.
- Bisagno, Francesco: *Trattato della Pittura*, Venedig 1642.
- Boccaccio, Giovanni: *Opere latine minori*, hg. von Aldo F. Massera, Bari 1928.
- Bracelli, Giovanni Battista: *Bizzarie di varie figure*, hg. von Wolfgang M. Ernst, Unterschneidheim 1978.

- Colluraffi, Antonio: *Delle lettere*, 2 Bde., Venedig 1627–1628.
- de Gomberville, Marin: *La Doctrine des Moeurs tirées de la Philosophie des Stoïques ...*, Paris 1646.
- Fontanella, Girolamo: *Ode*, hg. von Rosario Contarino, [San Mauro Torinese] 1994.
- Gigli, Giulio Cesare: *La Pittura trionfante*, hg. von Barbara Agosti und Silvia Ginzburg, Porretta Terme 1996 [zuerst 1615].
- Huarte, Juan: *Essame de gl'Ingegni de gli Huomini*, Venedig 1582 [zuerst span. 1575].
- Loredan, Giovan Francesco und Pietro Michiel: *Cimiterio, Epitafij Giocosi*, Venedig 1653.
- Loredan, Giovan Francesco: *Lettere*, Venedig 1673.
- Malvasia, Cesare: *Felsina Pittrice – Vite de' pittori bolognesi*, hg. von Giampiero Zanotti, Bologna 1841, 2 Bde. [zuerst 1678].
- Mancini, Giulio: *Considerazioni sulla pittura*, hg. von Adriana Marucchi und Luigi Salerno, 2 Bde., Rom 1956–1957.
- Mazzoni, Sebastiano: »La pittura guerriera« e altri versi sull'arte, hg. von Massimiliano Rossi und Marco Leone, Venedig 2008.
- Polenton, Sico: *Scriptorum illustrium latinae linguae libri XVIII*, hg. von Berthold L. Ullman, Rom 1928.
- Ridolfi, Carlo: *Le Maraviglie dell'Arte...*, hg. von Detlev von Hadeln, 2 Bde., Berlin 1914–1924.
- Ripa, Cesare: *Iconologia Overo Descrittione Di Diverse Imagini cauate dall'antichità, & di propria inuentione...*, Rom 1603 [zuerst 1593].
- Scannelli, Francesco: *Il Microcosmo della Pittura*, hg. von Guido Giubbini, Mailand 1966.
- Soranzo, Giovanni: *Dell Adamo ... I duoi primi libri con sedici canzoni diversi ...*, Genua 1604.
- van Veen, Otto: *Moralia Horatiana. Das ist die Horazische Sitten-Lehre...*, hg. von Philipp von Zesen, Amsterdam 1656.
- Vasari, Giorgio: *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori nelle redazioni del 1550 und 1568*, hg. von Rosanna Bettarini und Paola Barocchi, 11 Bde., Florenz 1966–1997.

Literatur

- Acidini Luchinat, Cristina: *Taddeo e Federico Zuccari. Fratelli pittori del Cinquecento*, Mailand/Rom 1998.
- Ágota Pataki, Zita: »Beobachtungen zu einem Brunnengedicht Giulio Roscios«, in: Sebastian Schütze (Hg.): *Kunst und ihre Betrachter in der Frühen Neuzeit*, Berlin 2005, S. 15–33.
- Allegri, Ettore und Alessandro Cecchi: *Palazzo Vecchio e i Medici. Guida storica*, Florenz 1980.
- Andrews, Keith: *Catalogue of Italian drawings. National Gallery of Scotland*, Cambridge 1968, 2 Bde.
- Bagni, Prisco: *Il Guercino e i suoi incisori*, Rom 1988.
- Baligand, Françoise/KuhnMünch, Jacques: *De Carrache à Guardi. La peinture italienne des XVIIe et XVIII siècles dans les musées du Nord de la France*, Ausst.kat., Lille 1985.
- Baligand, Françoise: *Le Musée de la Chartreuse Douai*, Paris 1999.
- Barocchi, Paola/Gaeta Bertelà, Giovanna (Hg.): *Il cardinal Carlo, Maria Maddalena, don Lorenzo, Ferdinando II, Vittoria della Rovere 1621–1666 (Collezionismo medico e storia artistica II)*, 3 Bde., Florenz 2005.
- Barsanti, Anna: »Una vita inedita del Furini«, in: *Paragone* 289 (1974), S. 67–86 und 291 (1974), S. 77–99.
- Barzman, Karen-edis: *The Florentine Academy and the Early Modern State: The Discipline of Disegno*, Cambridge/New York 2000.
- Battisti, Eugenio: »La data di morte di Artemisia Gentileschi«, in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* 10 (1961–1963), S. 297.
- Bell, Janis: »Zaccolini's Theory of Color Perspective«, in: *Art Bulletin* 75 (1993a), S. 91–112.
- Bell, Janis: »Some Seventeenth-Century Appraisals of Caravaggio's Coloring«, in: *Artibus et Historiae* 14/27 (1993b), S. 103–129.
- Bell, Janis: »Domenichino e Zaccolini sulla disposizione dei colori«, in: *Bollettino d'Arte* 101–102 (1997), S. 49–66.
- Bellesi, Sandro: *Cesare Dandini*, Turin 1996.

- Bellesi, Sandro: Cesare Dandini. Addenda al catalogo dei dipinti, Florenz 2007.
- Bellesi, Sandro: Catalogo dei Pittori Fiorentini del '600 e '700: biografie e opere, 3 Bde., Florenz 2009.
- Benassai, Paolo: Sebastiano Mazzoni, Florenz 1999.
- Benati, Daniele/Paolucci, Antonio (Hg.): Guido Cagnacci. Protagonista del Seicento tra Caravaggio e Reni, Ciniello Balsamo 2008.
- Bentini, Jadranka/Fortunati, Vera (Hg.): Elisabetta Sirani, »pittrice eroina« 1638–1665, Bologna 2004.
- Bernardino Cavallino (1616–1656), Ausst.kat. Neapel, Neapel 1985.
- Bissell, R. Ward: Artemisia Gentileschi and the Authority of Art, University Park (PE) 1999.
- Bohn, Babette: »Bartolomeo Passarotti and Reproductive Etching in Sixteenth-Century Italy«, in: *Print Quarterly* 5 (1988), S. 115–127.
- Bohn, Babette: »Female self-portraiture in early modern Bologna«, in: *Renaissance Studies* 18 (2004), S. 239–286.
- Borea, Evelina (Hg.): Caravaggio e Caravaggeschi nelle Gallerie di Firenze, Ausst.kat. Florenz, Florenz 1970.
- Borea, Evelina (Hg.): Pittori bolognesi del Seicento nelle Gallerie Fiorentine, Ausst.kat. Florenz, Florenz 1975.
- Brooks, Julian (Hg.): Taddeo and Federico Zuccaro. Artist-Brothers in Renaissance Rome, Los Angeles 2007.
- Brugnolo Meloncelli, Katia: Battista Zelotti, Mailand 1992.
- Burioni, Matteo: »Vasari's »rinascita«: history, anthropology or art criticism?«, in: Lee, Alexander/Péporté, Pit/Schnitker, Harry (Hg.): *Renaissance? Perceptions of continuity and discontinuity in Europe, c. 1300–c. 1550*, Leiden u.a. 2010, S. 115–127.
- Cantelli, Giuseppe: Francesco Furini e i Furiniani, Pontedera 2010.
- Carofano, Pierluigi (Hg.): Luce e Ombra. Caravaggismo e naturalismo nella pittura toscana del Seicento, Ausst.kat. Pisa, Pisa 2005.
- Christadler, Maïke: Kreativität und Geschlecht. Giorgio Vasaris »Vite« und Sofonisba Anguissolas Selbst-Bilder, Berlin 2000.
- Christiansen, Keith/Mann, Judith W. (Hg.): Orazio e Artemisia Gentileschi, Ausst.kat. Rom, New York, Saint Louis, Rom/New York/Mailand 2001.
- Commodo Izzo, Maria: Andrea Vaccaro Pittore (1604–1670), Neapel 1951.
- Contini, Roberto/Papi, Gianni: Artemisia, Ausst.kat. Florenz, Rom 1991.
- Corti, Gino: »Contributi alla vita e alle opere di Francesco Furini«, in: *Antichità viva* 10/2 (1971), S. 14–25.
- Corti, Laura u.a. (Hg.): Giorgio Vasari. Principi, letterati e artisti nelle carte di Giorgio Vasari, Florenz 1981.
- Costa, Patrizia: »Artemisia Gentileschi in Venice«, in: *Source* 19/3 (2000), S. 28–36.
- Cropper, Elizabeth: »Poussin and Leonardo: The Evidence from the Zaccolini Manuscripts«, in: *Art Bulletin* 62 (1980), S. 570–583.
- Cropper, Elizabeth: »New documents for Artemisia Gentileschi's life in Florence«, in: *Burlington Magazine* 135 (1993), S. 760f.
- Cropper, Elizabeth: Pietro Testa 1612–1650. Prints and Drawings, Philadelphia 1988.
- della Ragione, Achille: Niccolò de Simone. Un geniale eclettico, Neapel 2010.
- de Man, Paul: *Allegorien des Lesens*, Frankfurt a.M. 1988.
- Dempsey, Charles: »Idealism and Naturalism in Rome around 1600«, in: *Il Classicismo. Medioevo Rinascimento Barocco*, Bologna 1993, S. 233–243.
- Dessins de la Renaissance. Collection de la Bibliothèque Nationale de France, Département des Estampes et de la Photographie, Paris/Barcelona 2003.
- De Villers, Jean-Pierre: *Le premier manifeste du futurisme. Édition critique avec, en fac-similé, le manuscrit original de F.T. Marinetti*, Ottawa 1986.
- de Vito, Giuseppe: »Appunti per Andrea Vaccaro con una nota su alcune copie del Caravaggio che esistevano a Napoli«, in: *Scritti in memoria di Raffaello Causa. Saggi e documenti per la storia dell'arte 1994–1995 (Ricerche sul '600 napoletano)*, Neapel 1996, S. 63–144.
- Đlugańczyk, Martina: »Atempause des Krieges. Der zwölfjährige Waffenstillstand von 1609 und seine Rezeption in der bildenden Kunst«, in: Rogg, Matthias/Nowosadtko, Jutta (Hg.): »Mars und die Musen«. Das Wechselspiel von Militär, Krieg und Kunst in der Frühen Neuzeit, Berlin 2008, S. 109–131.

- Eberhardt, Hans-Joachim: »Giovanni Francesco Caroto: la Veritas filia Temporis, un centro soffitto da studiolo dei Della Torre?«, in: Brugnoli, Andrea/Varanini, Gian M. (Hg.): *Magna Verona Vale. Studi in onore di Pierpaolo Brugnoli*, Verona 2008, S. 325–344.
- Emison, Patricia: »Asleep in the Grass of Arcady: Giulio Campagnola's Dreamer«, in: *Renaissance Quarterly* 45 (1992), S. 271–292.
- Farina, Viviana: *Giovan Carlo Doria. Promotore delle arti à Genova nel primo Seicento*, Florenz 2002.
- Frangi, Francesco: *Francesco Cairo*, Turin 1998.
- Frisoni, Fiorella: »La vera Sirani«, in: *Paragone – Arte* 29/335 (1978), S. 3–18.
- Fuda, Roberto: »Un'inedita lettera di Artemisia Gentileschi a Ferdinando II de' Medici«, in: *Rivista d'Arte. Studi documentari per la storia delle arti in Toscana* 41 (1989), S. 167–171.
- Fumagalli, Elena: »Raffaello Vanni in Palazzo Patrizi a Roma«, in: *Paragone – Arte* 40/18 (1989), S. 129–148.
- Fumagalli, Elena: »Collezionismo Mediceo da Cosimo II a Cosimo III: lo stato degli studi e le ricerche in corso«, in: Olivier Bonfait u.a. (Hg.): *Geografia del collezionismo. Italia e Francia tra il XVI e il XVIII secolo*, Rom/Paris 2001, S. 239–255.
- Fumagalli, Elena: »Ovidio, Ariosto e Tasso in casa del cardinale Carlo de' Medici«, in: *L'arme e gli amori...* Florenz 2004, Bd. 2, S. 327–339.
- Garrard, Mary D.: »Artemisia Gentileschi's Self Portrait as the Allegory of Painting«, in: *Art Bulletin* 62 (1980), S. 97–112.
- Garrard, Mary D.: »The Liberal Arts and Michelangelo's First Project for the Tomb of Julius II (with a Coda on Raphael's »School of Athens«)«, in: *Viator* 15 (1984), S. 337–376.
- Garrard, Mary D.: *Artemisia Gentileschi. The Image of the Female Hero in Italian Baroque Art*, Princeton 1989.
- Garrard, Mary D.: *Artemisia Gentileschi Around 1622. The Shaping and Reshaping of an Artistic Identity*, Berkeley u.a. 2001.
- Garrard, Mary D.: »Artemisia's Hand«, in: *Mann* 2005, S. 99–120.
- Garrard, Mary D.: »Art more Powerful than Nature?: Titian's Motto Reconsidered«, in: Meilman, Patricia (Hg.): *The Cambridge Companion to Titian*, Cambridge u.a. 2004, S. 241–261.
- Gentilini, Augusto: »Problemi del simbolismo armonico nella cultura elisabettiana«, in: Castelli, Enrico (Hg.): *Il simbolismo del tempo. Studi di filosofia dell'arte*, Rom 1973, S. 59–101.
- Georgel, Pierre/Lecoq, Ann-Marie: *La peinture dans la peinture*, Ausst.kat. Dijon, Dijon 1982.
- Gerards-Nelissen, Inemie: »Federigo Zuccaro and the »Lament of Painting«, in: *Simiolus* 13 (1983), S. 44–53.
- Gheri, Filippo: »Qualche novità su Francesco Lupicini«, in: *Paragone – Arte* 86 (2009), S. 51–58.
- Ginzburg Carignani, Silvia: *Annibale Carracci a Roma: gli affreschi di Palazzo Farnese*, Rom 2000.
- Gorman, Michael J./Marr, Alexander: »Others see it yet otherwise: disegno and pictura in a Flemish gallery interior«, in: *Burlington Magazine* 149 (2007), S. 85–91.
- Gregori, Mina (Hg.): *Fasto di Corte. La decorazione murale nelle residenze dei Medici e dei Lorena*, Bd. 1, Florenz 2005a.
- Gregori, Mina (Hg.): *Pittura Fiorentina XVII secolo. Collezione Koelliker*, Turin [2005b].
- Groys, Boris/Hansen-Löve, Aage (Hg.): *Am Nullpunkt: Positionen der russischen Avantgarde*, Frankfurt a.M. 2005.
- Grünberg, Uta: *Potestas Amoris. Erotisch-mythologische Dekorationen um 1600 in Rom*, Petersberg 2009.
- Guratzsch, Herwig (Hg.): *Salvator Rosa. Genie der Zeichnung*, Köln/Leipzig 1999.
- Habert, Jean: *Beaux-Arts. Musée des Beaux-Arts. Peinture italienne XV^e-XIX^e siècles*, Paris 1987.
- Hammer-Tugendhat, Daniela: »Erotik und Geschlechterdifferenz. Aspekte zur Aktmalerei Tizians«, in: Erlach, Daniela u.a. (Hg.): *Privatisierung der Triebe? Sexualität in der Frühen Neuzeit*, Frankfurt a.M. 1994, S. 367–446.
- Herklotz, Ingo: »Poussin et Pline l'Ancien: à propos des »monochromata«, in: Bonfait, Olivier u.a. (Hg.): *Poussin et Rome*, Paris 1996, S. 13–29.
- Hersey, George L.: »Female and Male Art: Postille to Garrard's Artemisia Gentileschi«, in: Chenault Porter, Jeanne/Munshower, Susan Scott (Hg.): *Parthenope's Splendour. Art of the Golden Age in Naples*, University Park 1992, S. 322–335.
- Hinz, Bertold: *Aphrodite. Geschichte einer abendländischen Passion*, München u.a. 1998.

- Hohl, Hanna: »Giuseppe Maria Mitellis 'Alfabeto in sogno« und Francisco de Goyas »Sueño de la razón«, in: Grohn, Hans W. /Stubbe, Wolf (Hg.): *Museum und Kunst. Beiträge für Alfred Hentzen*, Hamburg 1970, S. 109–118.
- Il Seicento Fiorentino. *Arte a Firenze da Ferdinando I a Cosimo III*, Florenz 1986, 3 Bde.
- Ivanoff, Nicola: »Gian Francesco Loredan e l'ambiente artistico a Venezia nel Seicento«, in: *Ateneo Veneto* N.S. 3 (1965), S. 186–190.
- Jacobs, Fredrika H.: »Woman's Capacity to Create. The Unusual Case of Sofonisba Anguissola«, in: *Renaissance Quarterly* 47 (1994), S. 74–101.
- Kanz, Roland: *Die Kunst des Capriccio. Kreativer Eigensinn in Renaissance und Barock*, München/Berlin 2002.
- Kcazor, Henry: »Il vero modo« – Die Malereireform der Carracci, Berlin 2007.
- Kliemann, Julian: »Su alcuni concetti umanistici del pensiero e del mondo figurativo vasariano«, in: Garfagnini, Gian C. (Hg.): *Giorgio Vasari tra decorazione ambientale e storiografia artistica*, Florenz 1985, S. 73–82.
- Krauss, Rosalind E.: *Die Originalität der Avantgarde und andere Mythen der Moderne*, Amsterdam u.a. 2000 [zuerst engl. 1985].
- Kris, Ernst und Otto Kurz: *Die Legende vom Künstler. Ein geschichtlicher Versuch*, Frankfurt a.M. 1980 [zuerst 1934].
- Kris, Ernst: »Zur Psychologie älterer Biographik, (dargestellt an der des bildenden Künstlers)«, in: *Imago* 21 (1935), S. 320–344.
- Kruse, Christiane: »Malerei ist weiblich. Maske und Maskerade in Pictura-Allegorien des römischen Barock«, in: Sylvia Ferino-Pagden (Hg.): *Wir sind Maske*, Ausst.kat. Wien, Mailand/Wien 2009, S. 316–325.
- Lattuada, Riccardo/Nappi, Eduardo: »New Documents and Some Remarks on Artemisia's Production in Naples and Elsewhere«, in: Mann 2005, S. 79–98.
- Lechner, Sonja: *Nuda veritas. Caravaggio als Aktmaler. Rezeption und Revision von Aktdarstellungen der römischen Reifzeit*, München 2006.
- Leroy, Stéphane: *Catalogue des peintures, sculptures, desseins et gravures, exposés dans les Galeries du Musée de Douai*, Douai 1937.
- Leuschner, Eckhard: *Persona, Larva, Maske. Ikonologische Studien zum 16. bis frühen 18. Jahrhundert*, Frankfurt a.M. u.a. 1997.
- Leuschner, Eckhard: *Antonio Tempesta. Ein Bahnbrecher des römischen Barock und seine europäische Wirkung*, Petersberg 2005.
- Leuschner, Eckhard: »Allegorische Diskurse: Bildsprachen der Maske in der europäischen Kunst der Frühen Neuzeit«, in: Sylvia Ferino-Pagden (Hg.): *Wir sind Maske*, Ausst.kat. Wien, Mailand/Wien 2009, S. 305–315.
- l'Idée del Bello. Viaggio per Roma nel Seicento con Giovan Pietro Bellori*, Ausst.kat. Rom, 2 Bde., Rom 2005.
- Locker, Jesse: »Con pennello di luce. Neapolitan verses in praise of Artemisia Gentileschi«, in: *Studi secenteschi* 48 (2007), S. 243–262.
- Loh, Maria: *Titian Remade. Repetition and the transformation of early modern Italian art*, Los Angeles 2007.
- Loh, Maria: »Huomini della nostra età. Tintoretto's Preposterous Modernity«, in: Miguel Falomir (Hg.): *Jacopo Tintoretto*, Madrid 2009, S. 188–195.
- Lukehart, Peter: *Contending Ideals: the Nobility of G.B. Paggi And the Nobility of Painting*, 2 Bde., PhD diss. Johns Hopkins Univ. 1987.
- Lukehart, Peter M. (Hg.): *The Accademia Seminars. The Accademia di San Luca in Rome, c. 1590–1635*, Washington 2009.
- Maccherini, Michele: »Novità sulle Considerazioni di Giulio Mancini«, in: Volpi, Caterina (Hg.): *Caravaggio nel IV centenario della Cappella Contarelli*, Città di Castello 2002, S. 123–128.
- Märker, Peter: »Pictura schläft. Der Dreißigjährige Krieg als Bedingung und als Gegenstand«, in: Valentin Wagner (um 1610–1655). *Ein Zeichner im Dreißigjährigen Krieg*, Darmstadt 2003, S. 39–50.
- Mahoney, Michael: *The Drawings of Salvator Rosa*, 2 Bde., New York/London 1977.

- Mai, Ekkehard/Wettengl, Kurt (Hg.): *Wettstreit der Künste: Malerei und Skulptur von Dürer bis Daumier*, Ausst. kat. Köln und München, Wolfartshausen 2002.
- Mancini, Francesco F. (Hg.): *Gian Domenico Cerrini, il Cavalier Perugino tra classicismo e barocco*, Cinisello Balsamo 2005.
- Mann, Judith W.: »Caravaggio and Artemisia: Testing the Limits of Caravaggism«, in: *Studies in Iconography* 18 (1997), S. 161–185.
- Mann, Judith W. (Hg.): *Artemisia Gentileschi: Taking Stock*, Turnhout 2005.
- Mann, Judith W.: »The Myth of Artemisia as Chameleon: A New Look at the London Allegory of Painting«, in: Mann 2005, S. 51–77 [zit. als Mann 2005a].
- Masetti, Anna R.: »Il Casino Mediceo e la pittura fiorentina del Seicento, 1«, in: *Critica d'Arte* 9/50 (1962), S. 1–27.
- Mochi Onori, Lorenza/Vodret, Rossella: *Galleria Nazionale d'Arte Antica. Palazzo Barberini. I Dipinti*, Rom 2008.
- Mortari, Luisa: *Bernardo Strozzi*, Rom 1995.
- Muraro, Michelangelo: »Cosimo de' Noferi, ignoto fiorentino«, in: *Rivista d'Arte* 35 (1960), S. 71–97.
- Negri, Emilio/Pirondini, Massimo (Hg.): *La scuola di Guido Reni*, Modena 1992.
- Negri, Emilio/Roio, Nicosetta: *Giacomo Cavedone 1577–1660*, Modena 1996.
- Nicholson, Benedict/Verteva, Luisa: *Caravaggism in Europe*, 3 Bde., Turin 1990.
- Olszewski, Edward J.: *The Draftsman's Eye. Late Italian Renaissance Schools and Styles*, Ausst.kat. Cleveland, Cleveland 1981.
- Owens Schaefer, Jean: »A Note on the Iconography of a Medal of Lavinia Fontana«, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 47 (1984), S. 232–234.
- Ozouf, Mona: *L'homme régénéré. Essais sur la Révolution Française*, Paris 1989.
- Panofsky, Erwin: »Vater Chronos«, in: ders.: *Studien zur Ikonologie. Humanistische Themen in der Kunst der Renaissance*, Köln 1980, S. 109–152.
- Papi, Gianni (Hg.), *La »schola« del Caravaggio. Dipinti dalla Collezione Koelliker*, Ausst.kat. Ariccia, Mailand 2006.
- Papi, Gianni (Hg.): *Caravaggio e caravaggeschi a Firenze*, Ausst.kat. Florenz, Florenz/Mailand 2010.
- Pepper, Stephen: *Guido Reni. L'opera completa*, Novara 1988.
- Pfisterer, Ulrich: »Erste Werke und Autopoiesis. Der Topos künstlerischer Frühbegabung im 16. Jahrhundert«, in: Pfisterer, Ulrich/Seidel, Max (Hg.): *Visuelle Topoi. Erfindung und tradiertes Wissen in den Künsten der italienischen Renaissance*, München/Berlin 2003, S. 263–302.
- Pfisterer, Ulrich: »Zeugung der Idee – Schwangerschaft des Geistes: sexualisierte Metaphern und Theorien zur Werkgenese in der Renaissance«, in: Pfisterer, Ulrich/Zimmermann, Anja (Hg.): *Animationen/Transgressionen: das Kunstwerk als Lebewesen*, Berlin 2005, S. 41–72.
- Pfisterer, Ulrich: »Kreative Langeweile – oder: Max Klinger als Glückskünstler«, in: Bogen, Steffen/Brassat, Wolfgang/Ganz, David (Hg.): *Bilder, Räume, Betrachter. Festschrift für Wolfgang Kemp zum 60. Geburtstag*, Berlin 2006, S. 230–249.
- Pfisterer, Ulrich: »Kampf der Malerschulen – Guido Renis *Lotta dei Putti* und die »Caravaggisten«, in: *Mitteilungen des Sonderforschungsbereichs 573 »Pluralisierung und Autorität in der Frühen Neuzeit*, 4 (2008), S. 16–26.
- Pfisterer, Ulrich: »Mythen von künstlerischer Innovation und Tradition. Annibale Carraccis Almosenspende des Hl. Rochus und die Erneuerung der christlichen Malerei um 1600«, in: Steiger, Johann A./Richter, Sandra/Föcking, Marc (Hg.): *Innovation durch Wissenstransfer in der Frühen Neuzeit. Kultur- und geistesgeschichtliche Studien zu Austauschprozessen in Mitteleuropa* (Chloe. Beihefte zum *Daphnis*, 41), Amsterdam/New York 2010, S. 343–384.
- Pierguidi, Stefano: »Dalla Veritas filia Temporis di Francesco Marcolini all'Allegoria di Londra del Bronzino: Il contributo di Francesco Salviati«, in: *Artibus et Historiae* 16/51 (2005), S. 159–172.
- Pignatti, Terisio/Pedrocco, Filippo: *Veronese*, 2 Bde. Mailand 1995.
- Pigozzi, Marinella: »Dall'anatomia agli Esemplari. L'immagine scientifica del corpo, i Carracci e gli Esemplari di primo Seicento«, in: *Artes* 9 (2001), S. 5–40.

- Pisani Massamormile, Maria (Hg.): *Il Pio Monte della Misericordia di Napoli nel quarto centenario*, Neapel 2003.
- Pinacoteca di Brera. *Scuola emiliana*, Mailand 1991.
- Poirier, Maurice G.: *Studies on the Concepts of Disegno, Invenzione and Colore in Sixteenth and Seventeenth Century Italian Art and Theory*, PhD diss. New York Univ. 1976.
- Pommier, Édouard: »Le prime immagini della »pittura« nell'arte italiana del Rinascimento«, in: Scolaro Michela/Di Teodoro, Francesco P. (Hg.): *L'intelligenza della passione: scritti per Andrea Emiliani*, San Giorgio di Piano 2001, S. 463-477.
- Pope-Hennessy, John: *Italian High Renaissance and Baroque Sculpture*, London 1963.
- Prinz, Wolfram: *Vasaris Sammlung von Künstlerviten (Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz; Beiheft zu Bd. XII)*, Florenz 1966.
- Quednau, Rolf: *Die Sala di Costantino im Vatikanischen Palast*, Hildesheim 1979.
- Reilly, Patricia L.: »Writing Out Color in Renaissance Theory«, in: *Genders* 12 (Winter 1991), S. 77-99.
- Roggenkamp, Bernd: *Die Töchter des »Disegno«. Zur Kanonisierung der drei Bildenden Künste durch Giorgio Vasari*, Münster 1996.
- Rosand, David: »The Crisis of the Venetian Renaissance Tradition«, in: *L'Arte* n.s. 3, 11/12 (1970), S. 5-53.
- Rosen, Valeska von: *Caravaggio und die Grenzen des Darstellbaren. Ambiguität, Ironie und Performativität in der Malerei um 1600*, Berlin 2009.
- Rosenberg, Harold: *The Tradition of the New*, New York 1959.
- Ruffo, Vincenzo: »Galleria Ruffo nel secolo XVII in Messina«, in: *Bollettino d'Arte* 10 (1916), S. 21-64, 95-128, 165-192, 237-256, 284-320, 369-388, ein Appendix in 13 (1919), S. 43-56.
- Ruggeri, Ugo: *Pietro e Marco Liberi. Pittori nella Venezia del Seicento*, Rimini 1996.
- Rusk Shapley, Fern: *Paintings from the Kress Collection, Italian Schools XVI-XVIII century*, 3 Bde., London 1973.
- Ruvoldt, Maria: *The Italian Renaissance Imagery of Inspiration. Metaphors of Sex, Sleep, and Dreams*, Cambridge u.a. 2004.
- Safarik, Eduard A. (Hg.): *Catalogo sommario della Galleria Colonna in Roma - Dipinti*, Rom 1981.
- Salerno, Luigi: *Salvator Rosa*, Florenz 1963.
- Salerno, Luigi: *I dipinti del Guercino*, Rom 1988.
- Saxl, Fritz: »Veritas filia temporis«, in: Klibansky, Raymond/Paton, Herbert J. (Hg.): *Philosophy and History Presented to E. Cassirer*, Oxford 1936, S. 197-222.
- Schmarsow, August: »Excerpte aus Joh. Fichards »Italia« von 1536«, in: *Repertorium für Kunstwissenschaft* 14 (1891), S. 130-139 und 373-383.
- Schmidt-Bergmann, Hansgeorg: *Futurismus. Geschichte, Ästhetik, Dokumente*, Reinbek bei Hamburg 1993.
- Schmidt-Burckhardt, Astrit: *Stammbäume der Kunst. Zur Genealogie der Avantgarde*, Berlin 2005.
- Schraven, Hans C.J.: »Ontwakende muzen, slapende kunsten. Waarin Lucas de Heere van Frans Floris verschildt«, in: *Kunstlicht* 15 (1985), S. 17-24.
- Schütze, Sebastian: »Tragedia antica e pittura moderna: alla ricerca di »una certa sublime forma di locuzione, la quale penetra, commuove, rapisce gl'animi««, in: *Docere, delectare, movere. Affetti, devozione e retorica nel linguaggio artistico del primo barocco romano*, Rom 1998, S. 137-154.
- Schulze Altcapenberg, Hein-Th./Thimann, Michael (Hg.): *Disegno. Der Zeichner im Bild der Frühen Neuzeit*, Ausst.kat. Berlin, Berlin/München 2007.
- Schuster, Peter-Klaus: »Die Armut des Künstlers: und andere ikonographische Ambivalenzen. Zu einigen Pictura-Allegorien von Bartholomäus Spranger, Adam Elsheimer und ihrem Umfeld«, in: *Niederdeutsche Beiträge zur Kunstgeschichte* 38 (1999), S. 221-236.
- Seipel, Wilfried (Hg.): *Dipingere la musica. Musik in der Malerei des 16. und 17. Jahrhunderts*, Ausst.kat. Wien, Wien/Mailand 2001.
- Serebrennikov, Nina E.: »Dwelck den Mensehe, aldermeest tot Consten verweect. The Artist's Perspective«, in: Koopmans, Jelle u.a. (Hg.): *Rhetoric - Rhétoriciens - Rederijkers*, Amsterdam u.a. 1995, S. 219-246.
- Sgarbi, Vittorio (Hg.): *Le stanze del Cardinale. Caravaggio, Guido Reni, Guercino, Mattia Preti*, Cinisello Balsamo 2009.
- Shiff, Richard: »Originality«, in: Nelson, Robert S./Shiff, Richard (Hg.): *Critical Terms for Art History*, Chicago 2003, S. 145-159 [zuerst 1996].

- Silver, Larry: »Step-Sister of the Muses. Painting as Liberal Art and Sister Art«, in: Wendorf, Richard (Hg.): *Articulate Images. The Sister Arts from Hogarth to Tennyson*, Minneapolis 1983, S. 36–69.
- Smith O'Neil, Maryvelma: *Giovanni Baglione. Artistic Reputation in Baroque Rome*, Cambridge u.a. 2002.
- Snow, Edward: »Theorizing the male gaze: some problems«, in: *Representations* 25 (1989), S. 30–41.
- Sohm, Philip: »Gendered Style in Italian Art Criticism from Michelangelo to Malvasia«, in: *Renaissance Quarterly* 48 (1995), S. 759–808.
- Solinas, Francesco (Hg.): *I segreti di un collezionista. Le straordinarie raccolte di Cassiano dal Pozzo 1588–1657*, Rom 2001.
- Somigli, Luca: *Legitimizing the Artist. Manifesto Writing and European Modernism 1885–1915*, Toronto u.a. 2003.
- Spagnolo, Maddalena: »Appunti per Giulio Cesare Gigli: pittori e poeti nel primo Seicento«, in: *Ricerche di Storia dell'Arte* 59 (1996), S. 56–74.
- Spezzaferro, Luigi: »Il recupero del Rinascimento«, in: Zeri, Federico (Hg.): *Storia dell'Arte Italiana. II. Dal Medioevo al Novecento: 2/1 Cinquecento e Seicento*, Turin 1981, S. 185–274.
- Spinelli, Riccardo: »Il Casino Mediceo«, in: Gregori 2005a, S. 205–223.
- Spinelli, Riccardo: *Fabrizio Boschi (1572–1642). Pittore barocco di »belle idee« e di »nobiltà di maniera«*, Ausst.kat. Florenz, Florenz 2006.
- Sricchia Santoro, Fiorella (Hg.): *Arte a Siena sotto i Medici*, Rom 1980.
- Sluijter, Eric J.: *Rembrandt and the Female Nude*, Amsterdam 2006.
- Summers, David: »Form and Gender«, in: *New Literary History* 24 (1993), S. 243–271.
- Sutherland Harris, Ann: »Artemisia Gentileschi and Elisabetta Sirani. Rivals or Strangers?«, in: *Women's Art Journal* 31/1 (2010), S. 3–12.
- Suthor, Nicola: *Augenlust bei Tizian. Zur Konzeption sensueller Malerei in der Frühen Neuzeit*, München 2004.
- Suthor, Nicola: *Bravura. Virtuosität und Mutwilligkeit in der Malerei der Frühen Neuzeit*, München 2010.
- Tacke, Andreas: »Der Künstler über sich im Dreißigjährigen Krieg. Überlegungen zur Bildlichkeit von Selbstwahrnehmung in der Frühen Neuzeit«, in: Garber, Klaus/Held, Jutta (Hg.): *Der Frieden. Rekonstruktion einer europäischen Vision. Bd. 1: Erfahrung und Deutung von Krieg und Frieden*, München 2001, S. 999–1041.
- Tapié, Alain (Hg.): *Les Vanités dans la peinture au XVIIe siècle*, Ausst.kat. Caen, Caen 1990.
- Teenwisse, Nicolaas: »A Rediscovered Print by Guido Cagnacci«, in: *Print Quarterly* 26 (2009), S. 153–156.
- Thiem, Christel: *Florentiner Zeichner des Frühbarock*, München 1977.
- Toesca, Ilaria: »Versi in lode di Artemisia Gentileschi«, in: *Paragone – Arte* 22/251 (1971), S. 89–92.
- Ullman, Berthold L.: »Renaissance – das Wort und der ihm zugrunde liegende Begriff«, in: Buck, August (Hg.): *Begriff und Problem der Renaissance*, Darmstadt 1969, S. 263–279.
- van de Velde, Carl: *Frans Floris (1519/20–1570): Leven en Werken*, 2 Bde., Brüssel 1975.
- Viatte, Françoise: »Un dessin de Giovanni Angelo Canini pour Le Vite de Vasari«, in: *Revue du Louvre* 29 (1979), S. 277–279.
- Vliegenghart, Adriaan W.: *La Galleria Buonarroti. Michelangelo e Michelangelo il giovane*, Florenz 1976.
- Volpi, Caterina: »Bozze del pensiero. Salvator Rosa a Firenze e il disegno come concetto«, in: Schütze, Sebastian/Solinas, Francesco: *Le dessin napolitain*, Rom 2010, S. 125–134.
- Warnke, Martin: »Die erste Seite aus den »Viten« Giorgio Vasaris: Der politische Gehalt seiner Renaissancevorstellung«, in: *Kritische Berichte* 5/6 (1977), S. 5–28.
- Weddigen, Tristan: »Pittura ama Disegno. Zur Beziehung zwischen Malerei und Zeichenkunst«, in: Brunner, Michael/Theil, Andrea C. (Hg.): *Venezianische Malerei von 1500 bis 1800. Kontur oder Kolorit? Ein Wettstreit schreibt Geschichte*, Engen 2003, S. 25–34.
- Weddigen, Tristan: »Lucias Augen. Zu Francesco Furinis Patronin der Kunstbetrachtung«, in: Schütze, Sebastian (Hg.): *Kunst und ihre Betrachter in der Frühen Neuzeit*, Berlin 2005, S. 93–143.
- Weddigen, Tristan: »Leonardismo seicentesco: Furini e il Trattato della pittura«, in: Gregori, Mina/Maffei, Rodolfo: *Un'altra bellezza. Francesco Furini*, Ausst.kat. Florenz, Florenz 2007, S. 121–127.
- Wimböck, Gabriele: *Guido Reni (157–1642). Funktion und Wirkung des religiösen Bildes*, Regensburg 2002.
- Winner, Matthias: *Die Quellen der Pictura-Allegorien in gemalten Bildergalerien des 17. Jahrhunderts zu Antwerpen*, Diss. Köln 1957.

- Winner, Matthias: »Berninis ›Verità‹: Bausteine zur Vorgeschichte einer ›Invenzione«, in: Tilmann Buddensieg und Matthias Winner (Hg.): *Munuscula discipulorum. Kunsthistorische Studien. Hans Kauffmann zum 70. Geburtstag*, Berlin 1968, S. 393–413.
- Winner, Matthias: »Poussins Selbstbildnis im Louvre als kunsttheoretische Allegorie«, in: *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte* 20 (1983), S. 417–451.
- Winner, Matthias: »... una certa idea: Maratta zitiert einen Brief Raffaels in einer Zeichnung«, in: ders. (Hg.): *Der Künstler über sich in seinem Werk*, Weinheim 1992, S. 511–570.
- Wittkower, Rudolf und Margot: *The Divine Michelangelo. The Florentine Academy's homage on his death in 1564*, London 1964.
- Wuttke, Dieter: *Humanismus als integrative Kraft. Die Philosophia des deutschen ›Erzhumanisten‹ Conrad Celtis*, Nürnberg 1985.
- Wyss, Beat: *Die Wiederkehr des Neuen*, Hamburg 2007.