

## Flammen der Liebe, in Stein gebannt Zur Sublimierung von Leidenschaften bei Künstlerinnen der Frühen Neuzeit

IRIS WENDERHOLM

Heute nahezu vergessen, ist die Bologneser Bildhauerin Properzia de' Rossi<sup>1</sup> die einzige Künstlerin, der Vasari in seinen *Le Vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani* (1550) eine eigene Vita widmet. In der zweiten Ausgabe (1568) subsumiert er unter Properzias Lebensbeschreibung zudem die vor allem als Kopistin tätige Plautilla Nelli ebenso wie die von ihm hochgeschätzte und wesentlich berühmtere, produktive und gesellschaftlich arrivierte Malerin Sofonisba Anguissola. Vasari stellt der überarbeiteten Fassung den PorträtHolzschnitt einer schleiertragenden Frau voran und erwähnt, dass er ihr *ritratto* von ihren Freunden erhalten habe (Abb. 1). Nicht zuletzt aufgrund dieser die Verlässlichkeit des Abbilds betonenden Bemerkung gilt der Holzschnitt in der Forschung als Bildnis der Properzia.<sup>2</sup> Das dort gegebene nonnenhafte Äußere steht jedoch in eklatantem Widerspruch zu Vasaris Charakterisierung der Properzia. Vita und PorträtHolzschnitt, so die These, sind nur unter Berücksichtigung von Vasaris Konzeption von weiblicher Kreativität und Liebesverlangen zu verstehen.

Grundvoraussetzung für die folgenden Überlegungen zu Properzias Vita ist die seit langem – durch die Forschungen von Charles Hope und Paul Barolsky – bestätigte Annahme, dass unter philologischen Gesichtspunkten die alleinige Autorschaft Vasaris an den *Vite* bezweifelt und sein Werk als das Produkt vieler Hände und zum Teil poetischer Text angesehen werden kann, der nicht allein unter den

---

1 Zu Properzia de' Rossi vgl. Vera Fortunati, Irene Graziani (Hgg.): *Properzia de' Rossi. Una scultrice a Bologna nell'età di Carlo V.* Bologna 2008.

2 „[...] ihr Porträt habe ich durch einige Maler erhalten, die eng mit ihr befreundet waren.“ (zitiert nach Giorgio Vasari: *Das Leben der Bildhauer des Cinquecento*. Hg. von Sabine Feser u.a. Berlin 2007, S. 132). Diese Malerfreunde Properzias sind nicht identifizierbar, vgl. Ebd., S. 301, Anm. 61. Auch Feser problematisiert das Auseinanderfallen von Vasaris literarischer Beschreibung Properzias und ihrer Darstellungsweise als nonnenhaft wirkende Frau im Holzschnitt, findet jedoch keine Erklärung. Der Holzschnitt der zweiten Ausgabe der *Viten* ist nach Wolfram Prinz auf eine plastische Vorlage zurückzuführen, vgl. Wolfram Prinz: *Vasaris Sammlung von Künstlerbildnissen*. Mit einem kritischen Verzeichnis der 144 *Viten* bildnisse in der zweiten Ausgabe der Lebensbeschreibungen von 1568. Florenz 1966 (Beiheft zu Band XII der Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz).

Prämissen historischer Wahrheit zu lesen ist.<sup>3</sup> Auf welche Weise Vasari und seine Mitarbeiter eine bereits verstorbene Künstlerin darstellen konnten, welchen Konventionen sie zu folgen hatten und welche Möglichkeiten sich ihnen boten, lässt sich exemplarisch anhand der Selbstinszenierung von Künstlerinnen des 16. Jahrhunderts aufzeigen.<sup>4</sup>

Eine Miniatur aus dem Bostoner Museum of Fine Arts zeigt eine junge Frau, die sich gleich dreifach als Sofonisba Anguissola identifizieren lässt (Abb. 2).<sup>5</sup> Neben ihren portraithaften Zügen weist sie auf dem von ihr gehaltenen Schild Signatur und verschlungenes Monogramm vor. Sofonisba, eine der bedeutendsten italienischen Malerinnen der Frühen Neuzeit, gibt neben ihrem Namen und ihrem Herkunftsort Cremona zwei wichtige Hinweise für die Deutung des kleinen Werkes. Während „*ex speculo depicta*“ und „*ipsius manu*“ die Naturtreue und originale Autorschaft benennen, bezeichnet Sofonisba sich selbst zudem als „*virgo*“. Die wie zufällige Überdeckung der zweiten Silbe „-go“ mit ihrem Finger erzeugt mögliche Bedeutungserweiterungen zu *virtus* (Tugend) und *vir* (Mann). Ähnliche Begriffe ruft das *Selbstbildnis am Virginal*<sup>6</sup> von der Hand Lavinia Fontanas auf (Abb. 3). Die Inschrift lautet: „*Lavinia virgo Prosperi Fontanae Filia*“ und „*ex speculo imaginem oris sui expres[s]it*“, wieder zeichnet und malt sich eine *virgo* (Jungfrau) *ex speculo* (nach ihrem Spiegelbild). Die Referenzgröße der beiden Inschriften ist bekanntermaßen die bei Plinius überlieferte Künstlerin Iaia: „*Iaia Cyzicena, perpetua virgo, M. Varronis iuventa Romae et penicillo pinxit et cestro in ebore imagines mulierum maxime et Neapoli anum in grandi tabula, suam quoque imaginem ad speculum.*“<sup>7</sup> Bei Plinius wird die

- 
- 3 Dazu Charles Hope: Can you trust Vasari? [Rezension] Patricia Lee Rubin: Giorgio Vasari. Art and history. New Haven, London 1995, in: The New York Review of Books 42, 15 (1995), S. 10–13; Paul Barolsky: Vasari and the Historical Imagination, in: Word & Image 15 (1999), S. 286–291; Thomas Frangenberg: Bartoli, Giambullari and the prefaces to Vasari's Lives (1550), in: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes 65 (2002(2003)), S. 244–258; Charles Hope: Le Vite vasariane: un esempio di autore multiplo, in: Anna Santoni (Hg.), L'autore multiplo. Pisa, Scuola Normale Superiore, 18 ottobre 2002. Pisa 2005, S. 59–74. – Speziell zu Propezias Vita vgl. Fredrika H. Jacobs: The construction of a life: Madonna Propezia De' Rossi ‚Schultrice‘ Bolognese, in: Word & Image 9 (1993), S. 122–132.
- 4 Zu den Titelholzschnitten vgl. Charles Hope: Historical portraits in the Lives and in the frescoes of Giorgio Vasari, in: Gian Carlo Garfagnini (Hg.), Giorgio Vasari tra decorazione ambientale e storiografia artistica. Kongressakten Istituto Nazionale di Studi sul Rinascimento, Arezzo 1981. Florenz 1985, S. 321–338.
- 5 Öl auf Kupfer, 8 x 6,5 cm, um 1554. – Zu Sofonisba Anguissola vgl. Sylvia Ferino-Pagden (Hg.), La prima donna pittrice. Sofonisba Anguissola. Die Malerin der Renaissance (um 1535–1625). Cremona – Madrid – Genua – Palermo. Ausst.-Kat. Kunsthistorisches Museum, Wien, 17. Jan. – 26. März 1995. Wien 1995; Maïke Christadler: Kreativität und Geschlecht: Giorgio Vasaris *Vite* und Sofonisba Anguissolas Selbst-Bilder. Berlin 2000.
- 6 Öl auf Leinwand, 27 x 24 cm, datiert 1577, heute Rom, Galleria dell'Accademia di San Luca.
- 7 „Iaia aus Kyzikos, die unverheiratet geblieben ist, malte zu Rom sowohl mit dem Pinsel als auch mit dem Brenngriffel auf Elfenbein Bilder vor allem von Frauen und zu Neapolis eine

später immer wieder aufgegriffene Grundlage gelegt, Jungfräulichkeit, Keuschheit und Tugendhaftigkeit als Voraussetzung für das künstlerische Schaffen einer Frau anzunehmen; der Spiegel ist sowohl Sinnbild als auch Attribut der Jungfrau und zugleich Ausweis ihrer naturgetreuen Malerei. Iaia wird als malende Porträtistin und Elfenbeinschnitzerin geschildert, den Topoi der Jungfräulichkeit und Naturgenauigkeit steht keine Erwähnung von besonderen intellektuellen oder kreativen Leistungen (*inventiones*) gegenüber.

Für die Frührenaissance überlieferte Boccaccio die Nachricht von Iaia in der 1362 verfassten Heldinnen-Sammlung *De claris mulieribus*<sup>8</sup>, die – nach Plutarchs *Mulierum virtutes* – erste nachantike Zusammenstellung von Frauen-Viten. Zwar änderte Boccaccio Iaias Namen in ‚Marzia‘ ab, behielt die ihr von Plinius zugeschriebenen Charakteristika jedoch bei. Als erster hat Gunter Schweikhart auf die Bedeutung von Boccaccios Werk für die Selbststilisierung von Künstlerinnen hingewiesen.<sup>9</sup> In der 1402 für Philip den Kühnen angefertigten Boccaccio-Illumination der *Cité des Dames*-Werkstatt wird das Malen *ex speculo* besonders betont – Marzia, eine höfisch gekleidete Dame, malt ihr Spiegelbild (Abb. 4).<sup>10</sup> Die erste gedruckte Ausgabe von Boccaccios Heldinnen-Sammlung, erschienen 1473 in Ulm, zeigt einen Holzschnitt mit Marzia als Malerin und Elfenbeinschnitzerin, wie sie zwei Heiligen- bzw. Marienbilder herstellt (Abb. 5). Weder Spiegel noch Selbstportrait sind zu sehen, allein die Keuschheit der *perpetua virgo* interessiert Verleger und Holzschneider: Marzia wird zu einer Nonne in Ordenstracht umgedeutet ins Bild gesetzt, ihre Werke werden damit christianisiert.<sup>11</sup> Der Ulmer

---

alte Frau auf einer großen Tafel, sowie auch ihr Selbstbildnis vor einem Spiegel.“, zitiert nach C. Plinius Secundus d. Ä.: *Naturkunde. Lat./Dt. Hg. von Roderich König. Buch XXXV. Darmstadt 1997, Kap. xl, 147, S. 112/113.*

8 Erste Drucklegung in Latein und Deutsch 1473 bei Johann Zainer in Ulm. Der deutsche Text geht auf die Übersetzung des Humanisten Heinrich Steinhöwels zurück; die erste Druckausgabe in italienischer Übersetzung erfolgte 1506 bei Zuanne de Trino in Venedig (vgl. Kristina Domanski: *Lesarten des Ruhms. Johann Zainers Holzschnittillustrationen zu Giovanni Boccaccios De mulieribus claris. Köln u.a. 2007 (Atlas 2), S. 30, Anm. 98*), eine weitere von Giuseppe Betussi ins Italienische übersetzt in Venedig 1545, diese wieder aufgelegt 1547 und 1558. Zu den Holzschnitten der *editio princeps* vgl. Domanski, *Lesarten des Ruhms* sowie zur ikonographischen Abhängigkeit dieser frühen deutschen Illustrationen von französischen Handschriften des (frühen) 15. Jahrhunderts vgl. Lilli Fischel: *Bilderfolgen im frühen Buchdruck. Kunstgeschichtliche Studien zur Inkunabel-Illustration in Ulm und Straßburg. Konstanz, Stuttgart 1963, S. 15–36.*

9 Gunter Schweikhart: *Boccaccio's De claris mulieribus und die Selbstdarstellungen von Malerinnen im 16. Jahrhundert*, in: Matthias Winner (Hg.), *Der Künstler über sich in seinem Werk. Kongressakten Internationales Symposium Bibliotheca Hertziana, Rom 1989. Weinheim 1992, S. 113–136.*

10 Paris, Bibliothèque Nationale de France, Ms. fr. 12420, fol. 101v; vgl. The Museum of Fine Arts, Boston: Rogier van der Weyden. *St. Luke Drawing the Virgin. Selected Essays in Context. Turnhout 1997, S. 67, Abb. 4.*

11 Domanski, *Lesarten des Ruhms*, S. 245 mit weiterführender Literatur.

Holzschnittfolge sollte eine reiche Tradition beschert sein, übernahmen doch nahezu alle folgenden illustrierten Ausgaben diese Ikonographie.<sup>12</sup>

Auch Vasaris Porträtholzschnitt vor der Vita Properzia de' Rossis lässt sich in der Bildtradition der nachantiken Marzia verorten: Der Porträttypus, so die These, nimmt Bezug auf die visuelle Tradition von Marzia als *perpetua virgo*, wie sie in der Tradition der Ulmer Holzschnitt-Illustration seit 1473 gängig war.

Die Darstellung von Properzia mit Schleier widerspricht gänzlich dem Handeln und künstlerischen Schaffen der Künstlerin, wie sie von Vasari geschildert wird. Die Diskrepanz von Image und literarischer Konstruktion ist offensichtlich. Fortschreiben und Modifikation der Marzia-Tradition in Vasaris *Vite* ergeben ein reiches Tableau, um die Positionierung von Künstlerinnen der italienischen Renaissance zwischen Liebesdiskurs und Kreativitätsanspruch herauszuarbeiten. Im Mittelpunkt steht hierbei zum einen die weltliche Liebe als *movens* künstlerischen Schaffens und ihre Stellung im kreativen Prozess, zum anderen die Verweigerung der irdischen Liebe zugunsten der gottzugewandten und ihre Konsequenzen für die weibliche Inventionsfähigkeit.

Mit ihrer Vita erfährt Properzia de' Rossi Ruhm und Relativierung zugleich, ist sie doch in Vasaris Aufzählung historischer und mythischer Frauenfiguren – von der in der Kriegskunst bewanderten amazonenhaften Camilla bis hin zu der zeitgenössischen Dichterin Laura Battiferri – das letzte Glied. Vasari ist hier, das ist offensichtlich, der Tradition der weiblichen Helden-Kataloge – wie Plutarchs *Mulierum virtutes* und Boccaccios *De claris mulieribus* – verpflichtet. Auffälligerweise ist Properzia die einzige bildende Künstlerin, die Vasari unter den *donne famose* erwähnt, die anderen Frauen beherrschen die höherstehenden *artes* Kriegs- und Dichtkunst, Philosophie, Rhetorik, Grammatik und Astrologie sowie den Ackerbau. Es ist daran zu erinnern, dass in der frühen Neuzeit die Auswahlkriterien, nach denen Frauen als vitenwürdig galten, höchst konventionalisiert waren. Giacomo Filippo Foresti (Bergomensis) etwa führt in seinem *De claris selectisque mulieribus* (Ferrara 1497) neben christlichen Heiligen, die den Hauptanteil des Kataloges bilden, nur solche berühmten Frauen auf, die sich entweder kriegerisch hervorgetan oder als besonders gelehrt galten. Die große Zahl zeitgenössischer italienischer Herrschergattinnen v.a. oberitalienischer Fürstentümer, die teilweise auch für ihre Dichtungen gerühmt werden, lässt umso deutlicher werden, dass hier – im Gegensatz zu Boccaccio – die Grenze von Dichtung und der als bloße handwerkliche Tätigkeit angesehenen bildenden Kunst nicht unbedingt durchlässig

12 Ulm: Johann Zainer 1473/75 (dt.), Augsburg: Anton Sorg 1479 (dt.), Löwen: Egidius van Heerstraten 1487 (lat.), Straßburg: Johannes Prüß 1488 (dt.), Saragossa: Paul Hurus 1494 (span.), Antwerpen: Claes de Grave 1525 (holl.), Augsburg: Heinrich Stayner 1541 und 1543 (dt.); Angaben nach Fabia Borroni Salvadori: *L'incisione al servizio del Boccaccio nei secoli XV e XI*, in: *Annali della Scuola Normale Superiore* 7 (1977), S. 595–705, v.a. S. 599ff.

war.<sup>13</sup> Vasari muss also alle Register ziehen, um Properzia als Künstlerin in seine Vitensammlung aufzunehmen. Er tut dies jedoch allein, um ihre Vita für seine spezifische Künstler(innen)konzeption zu instrumentalisieren:

„Né si son vergognate, quasi per tòrci il vanto della superiorità, di mettersi con le tenere e bianchissime mani nelle cose mecaniche, e fra la ruvidezza de' marmi e l'asprezza del ferro, per conseguir il desiderio loro e riportasene fama, come fece ne' nostri di Properzia de' Rossi da Bologna, giovane virtuosa non solamente nelle cose di casa, come l'altre, ma in infinite scienze, che, nonché le donne, ma tutti gli uomini gl'ebbero invidia. Costei fu del corpo bellissima, e sonò e cantò ne' suoi tempi meglio che femmina della sua città; e perciò ch'era di capriccioso e destrissimo ingegno, si mise ad intagliar noccioli di pesche, i quali sì bene e con tanta pazienza lavorò, che fu cosa singulare e maravigliosa il vederli, non solamente per la sottilità del lavoro, ma per la sveltezza delle figurine [...] e per la delicatissima maniera del compartirle.“<sup>14</sup>

Vasari führt Properzia als Künstlerin zunächst so ein, wie es dem zeitgenössischen Ansehen gemäß zu erwarten ist, nämlich als Dilettantin.<sup>15</sup> Mit ihrer Schönheit, Bildung und musikalischen Begabung gleicht sie selbst bereits einem Kunstwerk, und ihre künstlerischen Fertigkeiten, was das Kirsch- und Pfirsichkernschnitzen betrifft, dürften ganz außergewöhnlich gewesen sein. Für Vasari unterscheidet sie sich jedoch, das wird im weiteren Verlauf der Vita deutlich,

13 Albertus de Placentia, Augustinus de Casali Maiori (Hgg.): Giacomo Filippo Forèsti (Bergomensis). De claris selectisque mulieribus. Ferrara: Laurentius de Rubeis 1497, dazu: Max Sander: Le livre à figures italiens depuis 1467 jusqu'à 1530. Essai de sa bibliographie et de son histoire. Mailand 1942, Bd. VI, Nr. 432f.

14 Giorgio Vasari: Le Vite de' più eccellenti Pittori Scultori e Architettori nelle redazioni del 1550 e 1568. Hg. von Paola Barocchi, Rosanna Bettarini. 6 Bde. Florenz 1966–87, hier Bd. 4 (1976), S. 401. „Und als wollten sie uns den Triumph der Überlegenheit entreißen, scheuten sie sich nicht, ihre zarten, schneeweißen Hände in handwerklichen Tätigkeiten einzusetzen, um zwischen der Rauheit von Marmorsteinen und der Härte des Eisens ihrem Verlangen zu folgen und sich Ruhm zu erwerben. So tat es unserer Tage Properzia de' Rossi aus Bologna, eine junge, begabte Frau nicht nur in häuslichen Angelegenheiten wie die anderen, sondern auch in zahllosen Wissenschaften, so daß sie nicht nur den Neid der Frauen, sondern auch den aller Männer zu spüren bekam. Sie war von wunderschöner Gestalt und spielte und sang zu ihrer Zeit besser als jede Frau aus ihrer Stadt. Voller Einfallsreichtum und großem Geschick in ihrer Begabung, begann sie, Pfirsichkerne zu schnitzen, die sie so gut und mit solcher Geduld bearbeitete, daß es einzigartig und wunderbar war, diese zu betrachten, nicht nur wegen der Feinheit der Arbeit, sondern auch wegen der Zierlichkeit der kleinen Gestalten [...] und der unsagbar feinen Art und Weise der Anordnung.“ (zitiert nach Feser, Giorgio Vasari, S. 127).

15 Zum Problem *virtuosa* – Dilettantin vgl. grundlegend Fredrika H. Jacobs: Defining the Renaissance virtuosa. Women Artists and the Language of Art history and Criticism. Cambridge 1997.

von der gängigen Vorstellung weiblichen Künstlertums, und wird damit – ebenso wie ihre geschnitzten Pfirsichkerne – zu einem Wunder der Natur: „grandissimo miracolo della natura ne’ nostri tempi“.<sup>16</sup>

Für die zweite Ausgabe ergänzte Vasari Properzias Vita mit der Lebensbeschreibung der Plautilla Nelli,<sup>17</sup> eine sich vor allem durch ihre Kopiertätigkeit und christliche Bildsujets auszeichnende malende Nonne, und Sofonisba Anguissola, die als arrivierte Hofkünstlerin in Spanien lebte. Die Binnenstruktur von Vasaris Künstlerinnen-Vita zeichnet sich durch einen *ascensus* aus: In dieser Reihung erscheint zunächst Properzia mit ihrem – wie wir sehen werden – rein affektgesteuerten Kunstschaffen, dem quasi der ungetrübte Ausdruck ihrer Empfindungen zugrunde liegt, ohne die regulierende Instanz der *Ratio* und ohne nennenswerte künstlerische Ausbildung. Auch Plautilla Nelli verfügt über keine Ausbildung als Malerin und kopiert lediglich, ist aber zumindest qua Bekenntnis tugendhaft. Sowohl Properzia als auch Plautilla beginnen, sich im kleinen Format zu bewähren, in Pfirsichkernen bzw. Miniaturbildnissen, bevor sie auf größere Formate umschwenken. Beide verfügen über eine gewisse Beherrschung der Zeichnung. Die einzige Künstlerin, der von Vasari künstlerische Ausbildung und die meisterhafte Beherrschung des *disegno* zugestanden wird, ist Sofonisba, die damit in die Nähe einer männlichen, ratio-gesteuerten Kunstproduktion gerückt und als Höhepunkt weiblichen Kunstschaffens gefeiert wird. Ihr Aufstieg zur Hofkünstlerin – der nach Vasari erstrebenswerteste Zustand für einen Künstler – ist die Einlösung des Strebens nach sozialer Anerkennung, ihre grandiose Beherrschung des *disegno* Ausweis der wissenschaftlichen Fundierung der bildenden Kunst. Vasaris biographische Reihung entspricht auch ein idealtypischer *ascensus* der Gattungen: Von der Bildhauerei (Properzia), über die Malerei (Plautilla) bis zur Zeichenkunst (Sofonisba), der ranghöchsten weil intellektuellsten und am wenigsten körperliche Tätigkeit involvierenden Gattung.

Was machte Properzia de’ Rossi jedoch in Vasaris Augen so bedeutsam, dass er ihr in der Ausgabe von 1550 als einziger Künstlerin eine eigene Lebensbeschreibung widmet? Von künstlerischer Seite her: Ein einziges Relief, das aber durch sein Material als zumindest ungewöhnlich für die künstlerische Tätigkeit einer Frau gelten kann. Vasari widmet nur diesem einen Marmorrelief mit der Darstellung von Joseph und Potiphars Weib eine längere Passage in Properzias Vita:

„[...] ella finì, con grandissima maraviglia di tutta Bologna, un leggiadrissimo quadro, dove (perciò che in quel tempo la misera donna era

16 Vasari, *Le Vite*, Bd. 4, S. 403.

17 Jonathan K. Nelson (Hg.): *Suor Plautilla Nelli (1523–1588). The First Woman Painter of Florence*. Fiesole 2000 (*Italian History & Culture* 6); ders. (Hg.): *Plautilla Nelli (1524–1588). The Painter-Prioress of Renaissance Florence*. Florenz 2008.

innamoratissima d'un bel giovane, il quale pareva che poco di lei si curasse) fece la moglie del maestro di Faraone, che innamoratosi di Giosep, quasi disperata del tanto pregarlo, all'ultimo gli toglie la veste d'attorno con una donnesca grazia e più che mirabile. Fu questa opera da tutti riputata bellissima, et a lei di gran soddisfazione, parendole con questa figura del Vecchio Testamento avere isfogato in parte l'ardentissima sua passione."<sup>18</sup>

Das Relief aus Vasaris Beschreibung, das durch die ingeniöse Demonstration von *disegno*, *antichità* und *maniera* seine Anerkennung findet, wird von der Forschung mit einer Marmorarbeit im Museo di San Petronio in Bologna identifiziert. Ursprünglich für die Fassade von San Petronio geschaffen, wurde es aufgrund einer Planänderung nie angebracht (Abb. 6).<sup>19</sup> Das Relief, das in den Dokumenten der Domopera nicht explizit genannt wird und nur hypothetisch durch Identifizierung mit der Zahlung für ein „quadro“ an Properzia de' Rossi nachweisbar wäre, ist zwischen 1525 und 1526 zu datieren. Es zeigt ein zentrales Ereignis der Josephsgeschichte, wie es das Alte Testament und spätere Bearbeitungen überliefern: Dargestellt ist der Moment, in dem Joseph sich der erotischen Bedrängung durch Potiphars Weib entzieht. Josephs aufwallendes Gewand und sein wehendes Haar unterstreichen den hohen Emotionalisierungsgrad seiner Flucht. Das Begehren von Potiphars Weib findet in ihrem starken, begierig ausgestreckten Arm seinen Niederschlag, die Kraft, mit der sie Joseph zurückzuhalten versucht, findet ihr Gegengewicht in der Kraft, mit der sie sich krampfhaft an ihrem Bett festhält und mit der sie ihre Beine gegen den Entzug stemmt. Ihr übergroßes und daher im 16. Jahrhundert einer Frau nicht angemessenes Liebesverlangen lässt zudem ihr Gewand aufspringen und gibt den Blick frei auf ihr entblößtes Dekolleté, wodurch formelhaft ihr unsittliches Verhalten kommentiert wird.

---

18 Vasari, *Le Vite*, Bd. 4, S. 402: „[...] zur größten Verwunderung von ganz Bologna [vollendete sie] ein höchst anmutiges Bild, in dem sie (da die arme Frau [Properzia] zu jener Zeit in einen hübschen Jüngling unsagbar verliebt war, der sich wenig um sie zu kümmern schien) die in Liebe zu Joseph entbrannte Ehefrau des pharaonischen Majordomus darstellte, die ihm schließlich fast verzweifelt von ihrem Flehen das Gewand mit weiblicher und mehr als wunderbarer Anmut zerreißt. Alle hielten dieses Werk für wunderschön, und zu ihrer großen Zufriedenheit schien es ihr, daß sie mit [der Darstellung] dieser Gestalt aus dem Alten Testament ihre glühende Leidenschaft zum Teil abgekühlt hatte.“ (zitiert nach Feser, Giorgio Vasari, S. 130).

19 Marmor, 53,5 x 54 cm, heute Bologna, Museo di San Petronio. Ein zweites, ebendort befindliches Relief mit den gleichen Maßen wird traditionell ebenfalls Properzia zugewiesen. Vgl. mit älterer Literatur Fortunati/Graziani, Properzia de' Rossi, Kat. 1 (Joseph und Potiphars Weib) und Kat. 2 (Potiphars Weib klagt Joseph an).

Unter Vernachlässigung von Fragen der Autorschaft überrascht die Darstellung der Szene vom künstlerischen Modus her, geht sie doch in der freizügigen Charakterisierung von Potiphars Weib weit über die kurz zuvor von Raffael und seiner Schule kanonisierte Ikonographie ebenso wie über ältere Bildlösungen hinaus (Abb. 7). Die übertrieben offenerzige Darstellung einer ihrer Liebesbegehrte freien Lauf lassenden Frau dürfte das *decorum* einer für ein Kirchenportal vorgesehenen Szene beträchtlich verletzt haben, und so überrascht es auch nicht, dass das Relief aufgrund einer Planänderung nie dort angebracht wurde.

Bildliche Analogien für die Darstellung lassen sich bezeichnenderweise nur in der Druckgraphik finden, die sich durch ihre weiträumige Verbreitung und weniger strenge *decorums*-Vorschriften auszeichnet. Vor allem die Anklänge in der Bildmotivik an die kurz zuvor edierten *I modi* (1524) sind schlagend, die räumliche Situierung in einem Schlafgemach, die aktive sexuelle Rolle der Frau sowie ihre aufreizende Darstellung. In der Druckgraphik – etwa den nordalpinen, später entstandenen Versionen des Joseph-Themas von Hans Sebald Beham (1544) und Georg Pencz (1546) – wird die Freizügigkeit von Potiphars Weib auf vergleichbare Weise charakterisiert (Abb. 8).<sup>20</sup>

An diesem Punkt ist mit David Summers und der Gedankenfigur der *Union of Image and Artist* zu fragen, ob die offensichtliche Nachbarschaft zur erotischen Graphik eine Vorlage für Vasari geliefert haben könnte, im Sinne einer Gleichsetzung von Künstler und Kunstwerk genau dieses Relief als maßgeblich und charakteristisch für das Gesamtwerk der einzigen von ihm mit einer separaten Lebensbeschreibung ausgestatteten Künstlerin herauszugreifen.<sup>21</sup> Die These, dass die Darstellungsweise des Reliefs für Vasari einen ausreichenden Grund liefert, das Bildsujet autoreferenziell für die letztlich an den Folgen der unglücklichen Liebe sterbende Properzia zu lesen, findet ihre Bestätigung in den Worten des Vitentextes. Vasari gibt lexikalisch deutliche Hinweise auf die Analogie von Seelenzustand der Künstlerin und gemeißeltem Bildsujet, wenn er schreibt: „la misera donna [Properzia] era innamoratissima d’un bel giovane“<sup>22</sup> und Properzia „fece la moglie del maestro di casa del Faraone che innamoratasi di Iosep, quasi disperata.“<sup>23</sup>

Bei der unsicheren Dokumentenlage zu Properzias Leben und Werk stellt sich ganz generell die Frage, inwieweit Properzias Vita in weiten Teilen ein Kunstprodukt ist. Die vagen Konstruktionen der Forschung besagen, dass es zu Beginn des Cinquecento in Bologna allein zwei Frauen namens Properzia de’ Rossi

20 Robert A. Koch (Hg.), *The Illustrated Bartsch. Early German Masters*. New York 1978ff., Hans Sebald Beham: Bd. 15 (1978), S. 45, Nr. 13 (121), 14 (121), 15 (122); Georg Pencz: Bd. 16 (1980), S. 89, Nr. 12 (323), aus der Josephsgeschichte.

21 David Summers: ARIA II. The union of image and artist as an aesthetic ideal in Renaissance art, in: *Artibus et historiae* 10 (1989), S. 15–31.

22 Vasari, *Le Vite*, Bd. 4, S. 402.

23 Ebd.

gegeben haben soll. Ihren Vater namens Girolamo gibt es in der Zeit insgesamt gleich dreimal. Properzias Lehrer ist unbekannt. Zahlungen von Seiten der Opera di S. Petronio an eine Bildhauerin Properzia lassen sich nur für Engel und Sibyllen sowie einen nicht genauer spezifizierten *quadro* nachweisen.<sup>24</sup>

Nicht zuletzt aus diesen Gründen ist Vasaris Text als literarische Fiktion zu lesen, hinter der die Person der Bildhauerin Properzia de' Rossi zurücktritt. Dabei ist vorauszusetzen, dass das gemeinhin mit Properzias Autorschaft identifizierte Relief Ausgangs- und zentraler Angelpunkt von Vasaris Argumentation ist und es in dem Text als Beispiel für das weibliche Künstlertum herangezogen wird. Das Beispiel ist von Vasari so gewählt, dass sich Fragen der weiblichen Kreativität an ihm abhandeln lassen, ja, dass Properzias Vita zu einem Exempulum weiblichen Kunstschaffens schlechthin wird.

In Vasaris Narration ist die Liebe die *conditio sine qua non* für die kreative Leistung von Properzia de' Rossi und zugleich Grund ihres persönlichen und damit letztlich auch künstlerischen Scheiterns. Für Vasari verkörpert Properzia die von Liebe und Leidenschaft getriebene Frau, die alle um ihre Schönheit und Begabung beneiden – wobei Eifersucht und Neid (*invidia*) als Unterkategorien der Liebe zu betrachten sind – und die letztlich an ihrer unerfüllten Liebe (*infelicissimo amore*) stirbt. In der Logik des Textes erschafft Properzia allein als handwerklich geschickte Dilettantin, aus dem Gefühl von Zurückweisung und brennender Leidenschaft (*l'ardentissima sua passione*) heraus, ohne technische Ausbildung oder künstlerische Qualifizierung. Sie bildet damit das genaue Gegenstück zu Sofonisba Anguissola, die qua Ausbildung und Verstand zur Schaffung von vollendeten Kunstwerken in der Lage ist – Vasari erwähnt in diesem Zusammenhang ihren durchaus erfolgreichen Paragone mit Michelangelo. In Properzias Vita werden *invenzione* und *disegno* durch Leidenschaft ersetzt, Properzias *furor* wird nicht als *furor poeticus*, sondern als *furor* der Liebe bzw. spezifisch weiblicher ‚hysterischer‘ *furor* geschildert. Properzias Werkerschöpfung wird bei Vasari zum Liebesakt.

Der von Vasari unterstellte enge Zusammenhang von Werkentstehung und Sublimierung von Liebe und Leidenschaft findet seine Begründung in der antiken Philosophie: Die auf Aristoteles zurückgehende und bei Galen und in der arabischen und scholastischen Medizin wieder auftauchende Doktrin der Leidenschaften unterstellt bei der Entstehung des Liebesbegehrens eine Veränderung der Körpertemperatur,<sup>25</sup> zu der noch die verbreitete Annahme einer gegenüber

24 Vgl. die aufbereiteten Quellen bei Fortunati/Graziani, Properzia de' Rossi, S. 76ff. sowie Feser, Giorgio Vasari, S. 297, Anm. 46.

25 Im Folgenden nach Massimo Ciavolella: Eros and the Phantasms of Hereos, in: Donald A. Beecher, Massimo Ciavolella (Hgg.), Eros and Anteros. The Medical Traditions of Love in the Renaissance. Ottawa 1992, S. 75–85, S. 79. Vgl. auch grundlegend Hjalmar Crohns: Zur Geschichte der Liebe als „Krankheit“, in: Archiv für Kulturgeschichte 3 (1905), S. 66–86.

dem Mann grundsätzlich ‚kälteren‘ und ‚feuchteren‘ Frau berücksichtigt werden muss. In Vasaris Interpretation sind erst Liebe und lodernde Leidenschaft in der Lage, Properzia so zu erwärmen, dass auch sie – wie ein männlicher Künstler von Natur aus – produktiv werden kann und im *furor* ein vielbewundertes Relief schafft. Properzia ist nicht darauf angewiesen, ihr Können nurmehr im Pfirsichkernschnitzen und im Kopieren von fremden Kunstwerken zu beweisen. Dies tut laut Vasari Plautilla Nelli, die als Nonne ihre Leidenschaften zu zügeln oder auf ihre spirituelle Liebe auszurichten hat.

In der medizinischen Tradition seit Aristoteles und Galen prägt sich aufgrund des Liebesempfindens und der Wanderung der *spiriti* das Objekt des Begehrens in einem komplexen Prozess der Wärmeerzeugung ganz real und pathologisch nachvollziehbar in der *memoria* ein. Dort, in der *memoria*, nicht im Herzen, wird seit der Antike der Sitz der Liebe angenommen. Für Vasaris Narration ist es höchst aufschlussreich, die philosophischen Grundlagen der erotischen und der schöpferischen Imagination miteinander zu konfrontieren. Die Liebe, die in der antiken Medizin als direkt auf die Vorstellungskraft einwirkend gedacht wird, soll hier mit der *virtus imaginativa* als Vermögen für künstlerischen Gestaltungswillen in Relation gesetzt werden. Im *Amatorius* des Plutarch heißt es: „Das Auge malt Vorstellungsbilder gewissermaßen auf feuchtem Grund; sie verblasen schnell und lassen nur den abstrakten Gedanken übrig. Die Bilder von geliebten Menschen werden dagegen vom Auge wie bei enkaustischen Gemälden mit feurigem Stift gezeichnet, und sie hinterlassen im Gedächtnis Gestalten, die sich bewegen, leben und sprechen und dauernd anwesend bleiben.“<sup>26</sup> Hier findet sich durch die Erwähnung der Enkaustik mit ihrer Technik des Einbrennens von Wachsfarben bereits ein metaphorischer Verweis auf die strukturelle Analogie zur bildenden Kunst, die auch Marsilio Ficino in seinem Kommentar zu Platons *Gastmahl* aufgreifen sollte. Ficanos Wendung des „*nella fantasia scolpita*“ unterstreicht die besondere Plastizität, die das geliebte Objekt in der Vorstellung des Liebenden einnimmt.<sup>27</sup> Während die Liebe die *spiriti* erwärmt und ein enkaustisches Bild oder einen plastischen Abdruck des Geliebten in der *memoria* des Liebenden hinterlässt, erwärmt auch der bildhauerische Vorgang den Körper, durch ihn wird dem Marmor ein plastisches Bild eingeschrieben.

Doch Vasaris Worte lassen im künstlerischen Schöpfungsvorgang eine weitere Ebene anklingen und so wäre an dieser Stelle zu fragen, inwieweit sich Vasari in seinem Text an einige der in Ficanos Platon-Kommentar entwickelten

26 Plutarch: Dialog über die Liebe. *Amatorius*. Hg. von Herwig Görgemanns u.a. Tübingen 2006 (Sapere 10), S. 83.

27 „L'animo dello amante è rapito inverso la imagine dello amato che è nella fantasia scolpita, e inverso la persona amata.“ („In amati imaginem phantasia infixam ipsumque amatum amantis animus rapitur.“) Rede VI, Kap. IX. Ital. zitiert nach Ciavolella, *Eros and the Phantasms of Hereos*, hier S. 79.

Vorstellungen anlehnt. Bei Vasari gelingt Properzia nämlich letztlich die Sublimierung ihrer Leidenschaften durch die außergewöhnliche körperliche Anstrengung. Dies ist zum einen fest in der frühneuzeitlichen Kunsttheorie verankert, gilt doch die Bildhauerei nicht erst seit ihrer Einstufung als unintellektuelle Tätigkeit im Zuge der Paragone-Diskussion, sondern bereits von Leonardo formuliert,<sup>28</sup> als schweißtreibende Arbeit. Hier wäre nach einer strukturellen Analogie von bildhauerischem Prozess und Sublimierung der körperlichen Liebe zu fragen und noch einmal Ficinos Kommentar zu Platons *Gastmahl* hinzuziehen. Als Methode, sich von der gemeinen Liebe zu befreien, wird körperliche Anstrengung bis zum Schweißausbruch empfohlen, da dadurch die ungesunden Dünste herausgelassen werden: „Exercitatione sepe ad sudorem usque uti prestat, per quam corporis meatus ad expurgationem faciendam aperiantur.“<sup>29</sup>

In Vasaris Text ist die Herausforderung durch das Material dabei ein wichtiger Punkt: Nicht das Schnitzen eines harten Pflirsichkerns, sondern das für zarte weiße Hände schwierige und für eine Frau in der Zeit allemal unübliche Meißeln in dem anspruchsvollen Material des ebenfalls weißen Marmors, die Bewältigung der attraktiven und höchst repräsentativen Aufgabe, Fassadenschmuck für Bolognas größte Kirche herzustellen, nutzt Properzia laut Vasari, um ihre Leidenschaft zu kühlen und ein Bild des Begehrens festzuschreiben.

Für die Beschreibung des Josephs-Reliefs verwendet Vasari nicht die üblichen Topoi des frühneuzeitlichen Künstlerlobes, nicht *voce, moto* und *vivacità* fehlen der *Historia*, um sie zu einem vollendeten Kunstwerk zu machen. *Donnesca e più che mirabile grazia*:<sup>30</sup> Die Marmortafel ist nach Vasari höchst anmutig, wunderbar, wunderschön, alles weibliche Attribute, die von ihm weniger mit der Qualität des Werkes oder seinem Wahrheitsanspruch als mit der Erscheinung seiner leidenschaftlich und unglücklich verliebten Schöpferin in Verbindung gebracht werden.

Es ist bekanntermaßen schon Albertis Forderung an die Malerei, vor allem „entzückende“ und „anmutige“ Bewegungen darzustellen, die die Seele des Betrachters zu positiven Empfindungen bis hin zur Liebe zu rühren imstande sind (*De Pictura*, II, 44). Die über die Affizierung erreichte moralische Besserung des Betrachters steht im Zentrum von Albertis Überlegungen.<sup>31</sup> In Vasaris Beschreibung

28 Andreas Blühm: Pygmalion. Die Ikonographie eines Künstlermythos zwischen 1500 und 1900. Frankfurt/Main u.a. 1988, S. 27; vgl. Carlo Pedretti: The Literary Works of Leonardo. 2 Bde. Edinburgh 1977, S. 76–78, S. 85.

29 Rede VII, Kap. XI.

30 Vasari, *Le Vite*, Bd. 4, S. 402.

31 Zur Verbindung mit der *concinmitas*-Ästhetik siehe Norbert Michels: Bewegung zwischen Ethos und Pathos. Zur Wirkungsästhetik italienischer Kunsttheorie des 15. und 16. Jahrhunderts. Münster 1988, S. 12–20. Zum Begriff des Schönen in der Renaissance siehe Thomas Leinkauf: Der Begriff des Schönen im 15. und 16. Jahrhundert, in: Heinrich F. Plett (Hg.), *Renaissance-Poetik/Renaissance Poetics*. Berlin, New York 1994, S. 53–74.

überlagert sich die Affizierung des Betrachters mit der Läuterung der Künstlerin, Properzia ist Betrachterin und Schöpferin zugleich. Über die Darstellung der Flucht vor Potiphars Weib, die in der christlichen Auslegungstradition den Triumph der *castitas* über die *luxuria* bedeutet, kühlt in Vasaris Narration Properzias Liebesbegehren ab.

In einem letzten Schritt ist zu fragen, inwieweit Vasaris Erzählung von Properzia und ihrem marmornen Relief als Inversion des Pygmalion-Mythos zu begreifen sein könnte. *Tertium comparationis* ist dabei die Liebe als *movens* für die künstlerische Produktion. Während nämlich Pygmalion, der als historische Figur und antiker Bildhauer sowohl von Pomponius Gauricus (1504) als auch von Vasari im Proemio von 1550 genannt wird, aus Abscheu vor seinen unkeuschen Zeitgenossinnen beginnt, aus seiner Imagination heraus aus Elfenbein eine ideale Frau zu schnitzen, ein *simulacrum*<sup>32</sup> zu erstellen, sich als Schöpfer in sein Kunstwerk verliebt, dieses – kraft seiner Liebe und mit Hilfe von Venus – zum Leben erweckt zu seiner Frau wird, verläuft laut Vasari Properzias kreativer Akt genau umgekehrt. Properzia wird nicht inspiriert, die Idee für die Schaffung des Werkes wird ihr nicht wie Pygmalion von der Götterversammlung eingegeben, ihr Kunstwerk ruft kein Liebesempfinden hervor.<sup>33</sup> Wie einen Liebesakt schildert Vasari das Meißeln, wenn er von der „gran soddisfazione“ schreibt, mit der Properzia „avere isfogato l’ardentissima sua passione“.<sup>34</sup> Ihr gelingt keine Erweckung des Kunstwerks durch Liebe, sondern ihre Leidenschaft wird bei der schweißtreibenden Arbeit des Meißelns befriedigt. Der weiße Marmor bleibt kalt und errötet im Gegensatz zu Pygmalions Statue nicht, eine Verlebendigung findet nicht statt. Vasari lässt Properzia das Objekt ihrer sexuellen Begierde nicht etwa als Porträt des schönen Jünglings fixieren, damit sie es mit quasi magischer Absicht in Besitz nehmen könnte. Die Liebende verarbeitet bei Vasari die Zurückweisung durch den Geliebten anders: Sie bannt es in einer Historienszene des Alten Testaments, und wie in der moralischen Auslegung des Bildsujets von Joseph und Potiphars Weib lässt Vasari *castitas* über *luxuria* siegen.

Anstelle der für eine magische Wirkung vorauszusetzenden Ähnlichkeit zwischen dem Objekt des Begehrens und seiner bildlichen Repräsentation, also in einem Porträt, bildet Properzia laut Vasari ihren Affekt, ihre unerfüllte Leidenschaft ab, und befreit sich so von dieser zumindest teilweise. Properzia verliebt sich nicht wie Pygmalion in ihr Kunstwerk, sondern das Kunstwerk wird zum Liebesobjekt, an dem sie ihre Leidenschaft abarbeitet. Dabei stellt sie nicht – quasi als Substitut – den in der Realität unerfüllbaren Vollzug ihrer Leidenschaft

32 Victor I. Stoichita: *The Pygmalion Effect. From Ovid to Hitchcock*. Chicago, London 2008, S. 3.

33 Vgl. A. Schöpf: s.v. Liebe, in: Joachim Ritter, Karlfried Gründer (Hgg.), *Historisches Wörterbuch der Philosophie*. Basel, Stuttgart 1971ff., Bd. 5 (1980), Sp. 290–328, hier Sp. 303.

34 Vasari, *Le Vite*, Bd. 4, S. 402.

im Bild dar, sondern schreibt den Entzug des Objekts ihrer Begierde fest, verewigt ihn im Medium des Steins. Während Pygmalion seinen schöpferischen Akt mit der biologischen Zeugung von Paphos beschließt, stirbt Properzia bald nach Vollendung des Reliefs an unglücklicher Liebe. In Bernard Salomons Illustration des Pygmalion-Mythos von 1557 werden der künstlerische und der erotische Schöpfungsakt gegenübergestellt, wobei der Liebesvollzug in einem Properzias Relief ähnlich gestalteten Schlafgemach stattfindet.

In dem Inversionsmoment des Pygmalion-Mythos lässt sich die ganze Tragweite von männlicher und weiblicher Kreativität aufzeigen: Pygmalion steht aufgrund der Verlebendigung seiner Statue, immerhin der zentrale Anspruch an ein Kunstwerk von Seiten der cinquecentesken Kunsttheorie, als idealer Bildschnitzer, moralisch unbelastet und göttlich inspiriert Vasaris Properzia de' Rossi gegenüber, die zur Abtötung ihrer unkeuschen Gedanken und Befriedigung ihrer Leidenschaft schöpferisch tätig wird, aber über keinen *disegno* verfügt und nur im Rahmen ihrer eingeschränkten weiblichen Schöpfungskraft *donnesca grazia* entfalten kann. Bei Vasari steht Properzia nicht *idea*, nur *materia* zur Verfügung.

Als Beispiel weiblicher Kreativität ist Properzia de' Rossi aufgrund ihrer moralisch verwerflichen Leidenschaft bei Vasari gescheitert, das Holzschnittporträt zeigt eine idealtypische Künstlerin als Nachfolgerin der mythisch gewordenen Marzia in einem moralisch unanfechtbaren Zustand, in dem sie erfolgreich hätte sein können – eine geläuterte Properzia. Keuschheit und Verweigerung unsittlicher Liebe sind auch bei Vasari die Voraussetzung für das künstlerische Schaffen einer Frau, wie er an dem *exemplum* Properzias nachweist. Vasaris Holzschnitt zeigt das Dilemma weiblichen Kunstschaffens: die geläuterte Properzia, die durch ihr Relief ihre Leidenschaft eingedämmt hat, aber zugleich durch ihr Erleben von Leidenschaft überhaupt erst schöpferisch tätig sein konnte.

### Literaturverzeichnis:

- Barolsky, Paul: Vasari and the historical imagination, in: *Word & Image* 15 (1999), S. 286–291.
- Blühm, Andreas: *Pygmalion. Die Ikonographie eines Künstlermythos zwischen 1500 und 1900.* Frankfurt/Main u.a. 1988.
- Borrioni Salvadori, Fabia: *L'incisione al servizio del Boccaccio nei secoli XV e XI*, in: *Annali della Scuola Normale Superiore* 7 (1977), S. 595–705.
- Christadler, Maïke: *Kreativität und Geschlecht: Giorgio Vasaris Vite und Sofonisba Anguissolas Selbst-Bilder.* Berlin 2000.
- Ciavolella, Massimo: *Eros and the Phantasms of Hereos*, in: Donald A. Beecher, Massimo Ciavolella (Hgg.), *Eros and Anteros. The Medical Traditions of Love in the Renaissance.* Ottawa 1992, S. 75–85.
- Crohns, Hjalmar: *Zur Geschichte der Liebe als „Krankheit“*, in: *Archiv für Kulturgeschichte* 3 (1905), S. 66–86.
- Domanski, Kristina: *Lesarten des Ruhms. Johann Zainers Holzschnittillustrationen zu Giovanni Boccaccios De mulieribus claris.* Köln u.a. 2007.

- Ferino-Pagden, Sylvia (Hg.): *La prima donna pittrice. Sofonisba Anguissola. Die Malerin der Renaissance (um 1535–1625). Cremona – Madrid – Genua – Palermo. Ausst.-Kat. Kunsthistorisches Museum, Wien, 17. Jan. – 26. März 1995. Wien 1995.*
- Fischel, Lilli: *Bilderfolgen im frühen Buchdruck. Kunstgeschichtliche Studien zur Inkunabel-Illustration in Ulm und Straßburg. Konstanz, Stuttgart 1963, S. 15–36.*
- Fortunati, Vera, Irene Graziani (Hgg.): *Properzia de' Rossi. Una scultrice a Bologna nell'età di Carlo V. Bologna 2008.*
- Frangenberg, Thomas: *Bartoli, Giambullari and the prefaces to Vasari's Lives (1550), in: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes 65 (2002(2003)), S. 244–258.*
- Hope, Charles: *Can you trust Vasari? [Rezension] Patricia Lee Rubin: Giorgio Vasari. Art and history. New Haven, London 1995, in: The New York Review of Books 42, 15 (1995), S. 10–13.*
- Hope, Charles: *Historical portraits in the Lives and in the frescoes of Giorgio Vasari, in: Gian Carlo Garfagnini (Hg.), Giorgio Vasari tra decorazione ambientale e storiografia artistica. Kongressakten Istituto Nazionale di Studi sul Rinascimento, Arezzo 1981. Florenz 1985, S. 321–338.*
- Hope, Charles: *Le Vite vasariane: un esempio di autore multiplo, in: Anna Santoni (Hg.), L'autore multiplo. Pisa, Scuola Normale Superiore, 18 ottobre 2002. Pisa 2005, S. 59–74.*
- Jacobs, Fredrika H.: *Defining the Renaissance virtuosa. Women Artists and the Language of Art history and Criticism. Cambridge 1997.*
- Jacobs, Fredrika H.: *The construction of a life: Madonna Properzia De' Rossi 'Schultrice' Bolognese, in: Word & Image 9 (1993), S. 122–132.*
- Koch, Robert A. (Hg.), *The Illustrated Bartsch. Early German Masters. New York 1978ff.*
- Leinkauf, Thomas: *Der Begriff des Schönen im 15. und 16. Jahrhundert, in: Heinrich F. Plett (Hg.), Renaissance-Poetik/Renaissance Poetics. Berlin, New York 1994, S. 53–74.*
- Museum of Fine Arts, Boston: *Rogier van der Weyden. St. Luke Drawing the Virgin. Selected Essays in Context. Turnhout 1997.*
- Michels, Norbert: *Bewegung zwischen Ethos und Pathos. Zur Wirkungsästhetik italienischer Kunsttheorie des 15. und 16. Jahrhunderts. Münster 1988.*
- Nelson, Jonathan K. (Hg.): *Plautilla Nelli (1524–1588). The Painter-Prioress of Renaissance Florence. Florenz 2008.*
- Nelson, Jonathan K. (Hg.): *Suor Plautilla Nelli (1523–1588). The First Woman Painter of Florence. Fiesole 2000 (Italian History & Culture 6).*
- Pedretti, Carlo: *The Literary Works of Leonardo. 2 Bde. Edinburgh 1977.*
- Placentia, Albertus de, Augustinus de Casali Maiori (Hgg.): *Giacomo Filippo Forèsti (Bergomensis). De claris selectisque mulieribus. Ferrara: Laurentius de Rubeis 1497.*
- C. Plinius Secundus d. Ä.: *Naturkunde. Lat./Dt. Hg. von Roderich König. Buch XXXV. Darmstadt 1997.*
- Plutarch: *Dialog über die Liebe. Amatorius. Hg. von Herwig Görgemanns u.a. Tübingen 2006 (Sapere 10).*
- Prinz, Wolfram: *Vasaris Sammlung von Künstlerbildnissen. Mit einem kritischen Verzeichnis der 144 Vitenbildnisse in der zweiten Ausgabe der Lebensbeschreibungen von 1568. Florenz 1966 (Beiheft zu Band XII der Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz).*
- Sander, Max: *Le livre à figures italien depuis 1467 jusqu'à 1530. Essai de sa bibliographie et de son histoire. Mailand 1942.*
- Schöpf, A.: *s.v. Liebe, in: Joachim Ritter, Karlfried Gründer (Hgg.), Historisches Wörterbuch der Philosophie. Basel, Stuttgart 1971ff.*

- Schweikhart, Gunter: Boccaccio's *De claris mulieribus* und die Selbstdarstellungen von Malerinnen im 16. Jahrhundert, in: Matthias Winner (Hg.), *Der Künstler über sich in seinem Werk. Kongressakten Internationales Symposium Bibliotheca Hertziana*, Rom 1989. Weinheim 1992, S. 113–136.
- Stoichita, Victor I.: *The Pygmalion Effect. From Ovid to Hitchcock*. Chicago, London 2008.
- Summers, David: ARIA II. The union of image and artist as an aesthetic ideal in Renaissance art, in: *Artibus et historiae* 10 (1989), S. 15–31.
- Vasari, Giorgio: *Das Leben der Bildhauer des Cinquecento*. Hg. von Sabine Feser u.a. Berlin 2007.
- Vasari, Giorgio: *Le Vite de' più eccellenti Pittori Scultori e Architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*. Hg. von Paola Barocchi, Rosanna Bettarini. 6 Bde. Florenz 1966–87.

### Abbildungsverzeichnis:

- Abb. 1: *Properzia de' Rossi*, Titelholzschnitt, in: Giorgio Vasari, *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori, e architettori*, Florenz: Giunti 1568; aus: Sabine Feser u.a. (Hgg.), *Giorgio Vasari. Das Leben der Bildhauer des Cinquecento*. Berlin 2007, S. 120.
- Abb. 2: Sofonisba Anguissola: *Selbstbildnis*, um 1554, Boston, Museum of Fine Arts; aus: Omar Calabrese: *Die Geschichte des Selbstporträts*. München 2006, S. 228, Abb. 213.
- Abb. 3: Lavinia Fontana: *Selbstbildnis am Virginal*, 1577, Rom, Galleria dell'Accademia di San Luca; aus: Frances Borzello: *Wie Frauen sich sehen: Selbstbildnisse aus fünf Jahrhunderten*. München 1998, S. 48.
- Abb. 4: Werkstatt Cité des Dames-Meister, Giovanni Boccaccio: *Des cleres et nobles femmes* (Detail: Marcia), Paris, Bibliothèque Nationale de France, Ms. fr. 12420, fol. 101 v; aus: The Museum of Fine Arts, Boston: Rogier van der Weyden. *St. Luke Drawing the Virgin*. Selected Essays in Context. Turnhout 1997, S. 67, Abb. 4.
- Abb. 5: *Marzia*, in: Giovanni Boccaccio, *De claris mulieribus*, Holzschnitt, Ulm: Johann Zainer 1473; aus: Kristina Domanski: *Lesarten des Ruhms. Johann Zainers Holzschnittillustrationen zu Giovanni Boccaccios De mulieribus claris*. Köln u.a. 2007 (Atlas 2), Abb. 122.
- Abb. 6: *Properzia de' Rossi: Joseph und Potiphars Weib*, 1525/26, Bologna, Museo di San Petronio; aus: Vera Fortunati, Irene Graziani (Hgg.), *Properzia de' Rossi. Una scultrice a Bologna nell'età di Carlo V*. Bologna 2008, S. 11, Abb. 1.
- Abb. 7: Marcantonio Raimondi: *Joseph und Potiphars Weib*, Kupferstich, Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett; Photo: Volker-H. Schneider.
- Abb. 8: Georg Pencz: *Joseph und Potiphars Weib*, Kupferstich, 1546; aus: Robert A. Koch (Hg.), *The Illustrated Bartsch. Early German Masters*. New York 1980, Bd. 16, S. 89, Nr. 12 (323).



Abb. 1: Properzia de' Rossi, Titelholzschnitt, in: Giorgio Vasari, *Le Vite*



Abb. 2: Sofonisba Anguissola, *Selbstbildnis*, Boston, Museum of Fine Arts



Abb. 3: Lavinia Fontana, *Selbstbildnis am Virginal*, Rom, Galleria dell'Accademia di San Luca



Abb. 4: Werkstatt Cité des Dames-Meister, Giovanni Boccaccio: *Des cleres et nobles femmes*, Detail: Marcia, Paris, Bibliothèque Nationale de France



Abb. 5: Marzia, in: Giovanni Boccaccio, *De claris mulieribus*, Holzschnitt



Abb. 6: Properzia de' Rossi, *Joseph und Potiphars Weib*, Bologna, Museo di San Petronio

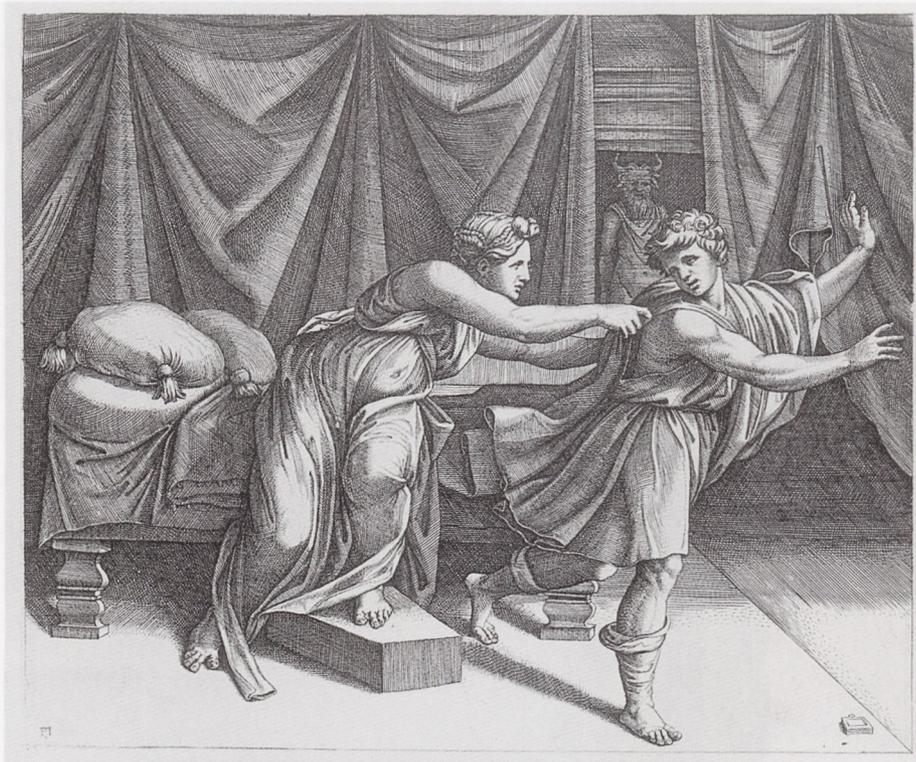


Abb. 7: Marcantonio Raimondi, *Joseph und Potiphars Weib*, Kupferstich, Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett



Abb. 8: Georg Pencz, *Joseph und Potiphars Weib*, Kupferstich