

**DAS OBERITALIENISCHE FAMILIENPORTRÄT  
IN DER KUNST DER RENAISSANCE:**

Studien zu den Anfängen, zur Verbreitung und Bedeutung einer Bildnisgattung

Inaugural-Dissertation  
zur Erlangung der Doktorwürde der  
Philosophischen Fakultät II  
der Julius-Maximilians-Universität Würzburg

vorgelegt von  
Severin Josef Hansbauer

Würzburg 2004

Referent: Prof. Dr. Stefan Kummer  
Korreferent: Prof. Dr. Volkmar Greiselmayer  
Tag der mündlichen Prüfung: 10. Februar 2005

## Vorwort

Die vorliegende Studie wurde im Mai 2004 von der Philosophischen Fakultät II der Julius-Maximilians-Universität Würzburg als Dissertation angenommen. Herzlich danken möchte ich zunächst meinem Doktorvater Prof. Dr. Stefan Kummer, der mich zu dieser gattungsgeschichtlichen Untersuchung angeregt hat. Unverzichtbar wurden während der Arbeit die – manchmal hitzigen – Diskussionen mit PD Dr. Damian Dombrowski, die meine Herangehensweise an kunsthistorische Fragestellungen ungemein befruchtet haben. Meinen Eltern und Geschwistern, die mich nach dem Klosteraustritt beim Beginn eines neuen Lebens unterstützt haben, schulde ich ebenso meinen aufrichtigen Dank wie meiner ehemaligen Partnerin Rubina – und nicht zuletzt Aurora, meiner Ziehtochter.

Würzburg, im Februar 2006

S. J. H.





# Inhaltsverzeichnis

Vorwort

Einführung ..... 1

Erster Hauptteil:

Das vielfältige Erscheinungsbild und die unterschiedlichen künstlerischen Auffassungen

A. Die Anfänge des oberitalienischen Familienporträts

I. Mantegnas freskiertes Bildnis der Familie Ludovico Gonzagas im „schönsten Gemach der Welt“

1. Einführung .....9  
2. Beschreibung ..... 13  
3. Die Auseinandersetzung in der Forschung um den Gegenstand der Darstellung ..... 20  
4. Mantegnas Porträtauffassung in der *Camera degli Sposi*.....39

II. Das ferraresische Porträt der Familie Ubertos de’Sacratì

1. Forschungsbericht .....45  
2. Beschreibung ..... 48  
3. Zur Zuschreibung  
a) Die problematische Zuschreibung an Antonio Leonelli da Crevalcore ..... 52  
b) Zur Zuschreibung an Baldassare d’Este ..... 56  
c) Zur Problematik des Frühwerks Lorenzo Costas ..... 60  
4. Zur Bedeutung der Früchte und zum Verhältnis zwischen Figur und Landschaft ..... 64  
5. Zur künstlerischen Auffassung des Familienporträts Ubertos de’Sacratì in München ..... 70

B. Die allmähliche Ausprägung einiger Typen des oberitalienischen Familienporträts  
in der ersten Hälfte des Cinquecento

III. Bernardino Licinio und die Genese des breitformatigen bürgerlichen Familienporträts in Venedig

1. Die frühen breitformatigen Gruppenbilder Bernardino Licinios ..... 75  
2. Licinios Bildnis einer bürgerlichen venezianischen Familie aus dem Jahr 1524  
a) Forschungsbericht ..... 79  
b) Beschreibung ..... 80  
c) Licinios Auffassung des Familienporträts aus dem Jahr 1524 ..... 84  
d) Das Verhältnis zu den deutschen Familienporträts zwischen 1515 und 1535 .....86  
3. Bernardinos Porträt der Familie seines Bruders Arrigo Licinio aus den Jahren um 1535  
a) Forschungsbericht .....89  
b) Beschreibung ..... 91  
c) Das Bildnis der Familie seines Bruders Arrigo als Höhepunkt in Licinios Porträtauffassung ..... 94  
d) Das Verhältnis zu Maerten van Heemskercks *Bildnis des Familie des Pieter Jan Foppesz.* ..... 96

Exkurs: Ein hochformatiges bergamaskisches Familienporträt

in der Sammlung des Conte Antonio Moroni ..... 102

IV. Parmigianinos Pendantporträts der Familie Pier Marias II. de’Rossi

1. Forschungsbericht .....110  
2. Beschreibung ..... 123  
3. Zur Zuschreibung und zur Anlage als Pendantporträts..... 129  
4. Zur poetischen Auffassung Parmigianinos ..... 134

V. Die venezianischen Familienporträts Lorenzo Lottos und Paris Bordons

1. Einführung ..... 138  
2. Paris Bordons Familienporträt in der Sammlung der Herzöge von Devonshire in Chatsworth

a)	Forschungsbericht .....	139
b)	Beschreibung .....	142
c)	Bordons künstlerische Auffassung des Familienporträts in Chatsworth .....	143
3.	Lorenzo Lottos Porträt der Familie Giovannis della Volta in London	
a)	Forschungsbericht .....	146
b)	Beschreibung .....	148
c)	Zur künstlerischen Auffassung von Lottos Porträt der Familie della Volta .....	153
4.	Lorenzo Lotto und Paris Bordon .....	159
VI.	Veroneses lebensgroße, ganzfigurige Pendantporträts der Familie des Conte Giuseppe da Porto aus Vicenza	
1.	Forschungsbericht .....	161
2.	Beschreibung .....	169
3.	Veroneses maßvoll illusionistische Auffassung .....	172
C.	Die zunehmende Ausbreitung der Gattung in der zweiten Hälfte des Cinquecento	
VII.	Die lebensgroßen, ganzfigurigen Familienporträts Giovanni Antonio Fasolos	
1.	Einführung .....	175
2.	Forschungsbericht .....	176
3.	Giovanni Antonio Fasolos 1558 datiertes Porträt einer adeligen Familie in San Francisco .....	181
4.	Das Familienporträt in Sarasota .....	185
5.	Fasolos lebensgroße, ganzfigurige Pendantporträts der Familie des Giuseppe Gualdo in Vicenza .....	188
VIII.	Die familiären Gruppenbildnisse Sofonisba Anguissolas und Giovanni Battista Moronis	
1.	Sofonisba Anguissolas familiäres Gruppenbildnis ihres Vaters Amilcare mit Minerva und Asdrubale	
a)	Forschungsbericht .....	196
b)	Beschreibung .....	202
c)	Zur künstlerischen Auffassung von Sofonisbas familiärem Gruppenbildnis .....	206
2.	Das Verhältnis zu Giovanni Battista Moronis <i>Witwer mit seinen beiden Kindern</i>	
a)	Forschungsbericht .....	211
b)	Beschreibung .....	214
c)	Zur künstlerischen Auffassung von Moronis familiärem Gruppenbildnis .....	216
IX.	Bartolomeo Passerottis bolognesische Familienporträts	
1.	Forschungsbericht .....	218
2.	Beschreibung des Familienporträts in Wien .....	225
3.	Zur künstlerischen Auffassung der Familienporträts Passerottis .....	226
X.	Ludovico Carraccis Bildnis der Familie Tacconi	
1.	Forschungsbericht .....	232
2.	Beschreibung .....	237
3.	Zur künstlerischen Auffassung des Familienporträts der Tacconi .....	240
XI.	Lavinia Fontanas Familienporträts	
1.	Forschungsbericht .....	245
2.	Beschreibung des breitformatigen Familienporträts in der Brera .....	248
3.	Zur künstlerischen Auffassung der familiären Gruppenporträts Lavinia Fontanas .....	250
Exkurs:	Das 1581 datierte Porträt der Familie Alfonsos III. Gonzaga di Novellara .....	256

Zweiter Hauptteil:

Zur Bedeutung des Familiären für die Kunst des oberitalienischen Familienporträts in der Renaissance

I.	Familiensinn und Familienleben	
1.	Die sozialhistorische Ikonographie des Philippe Ariès .....	261
2.	Die Kritik aus den eigenen Reihen und deren Ignoranz in der aktuellen kunsthistorischen Erforschung des frühneuzeitlichen europäischen Familienporträts .....	265
II.	Zwischen Herrschaft und Liebe: Zum christlich-abendländischen Begriff der Familie	
1.	Zur Begriffsgeschichte der <i>familia</i> und zum Familienverständnis des Aristoteles .....	271
2.	Zur Rezeption der aristotelischen „Rangordnung der Liebe“ im christlichen Abendland .....	276
III.	Die Familie in der Literatur des frühen italienischen Humanismus	
1.	Francesco Barbaros „De re uxoria“ .....	283
2.	Giannozzo Manettis Trostdialog .....	289
3.	Leon Battista Albertis Bücher über Familie und Freundschaft .....	293
IV.	Zur Bildwürdigkeit der Familie im autonomen italienischen Familienporträt in der Kunst der Renaissance .....	295
	Literaturverzeichnis .....	303
	Abbildungsverzeichnis .....	323



## Einführung

Nur am Rande war in der kunsthistorischen Forschung bislang vom italienischen Familienporträt der Renaissance die Rede. Während dem niederländischen und deutschen Familienbildnis des sechzehnten und siebzehnten Jahrhunderts in jüngerer Zeit mehrfach die nicht unverdiente Aufmerksamkeit entgegengebracht wurde, ging man am italienischen Vertreter der Gattung vergleichsweise achtlos vorüber. Ursachen für dieses hartnäckige Desinteresse zu ergründen mag als müßiges Unterfangen erscheinen. Dennoch lohnt es sich, diese Frage wenigstens zu stellen, ohne den Anspruch erheben zu wollen, sie gültig beantworten zu können. Die im Verhältnis zum reichen Denkmalsbestand italienischer Einzelporträts der Renaissance geringe Zahl und das in vielen Fällen im Verborgenen von Museumsdepots und Privatsammlungen gefristete Dasein dürfen genau so wie aktuelle Vorlieben in der zeitgenössischen Porträtforschung als mögliche Ursachen angesehen werden.

Gut überschaubar ist die Forschungslage zum Untersuchungsgegenstand. Vornehmlich in der älteren Porträtliteratur, insbesondere bei Jacob Burckhardt und Wilhelm Waetzoldt, später auch bei John Pope-Hennessy finden sich einige wesentliche Erkenntnisse zum italienischen Familienporträt in der Renaissance, die eher beiläufig in diese allgemeinen Arbeiten zur Porträtkunst eingestreut sind. Burckhardt erwähnt das Familienporträt neben dem Doppelporträt, dem politischen Ceremonien- und dem Konzertbild in seinem berühmten Aufsatz zum italienischen Porträt unter den Bildnisgruppen, die erst seit dem Eintreten der Lebensgröße zu größerer Bedeutung gelangt seien. In dem – im Gegensatz zum zweiten, systematisch nach Gattungen – nach Künstlern geordneten ersten Teil seines Aufsatzes erwähnt Burckhardt nach Andrea Mantegnas Einzelporträts dessen Fresken in der *Camera degli Sposi* in Mantua (Abb. 1), durch die der Künstler „für uns und bis auf weiteres“<sup>1</sup> als Begründer des großen Familienbildes in Erscheinung tritt. An dieser Einschätzung des Autors hat sich bis heute nichts geändert. Auf seiner großen Cicerone-Reise der Jahre 1853/4 konnte Burckhardt die Fresken wegen eines polizeilichen Verbots nicht besichtigen. Wohl deshalb werden sie im *Cicerone* nur beiläufig erwähnt; dennoch wurden die Fresken von Burckhardt nicht unterschätzt. Unter den von Werner Kaegi in seiner Burckhardt-Biographie veröffentlichten Notizen findet sich auf Blatt 136 recto und verso eine im späteren Porträtaufsatz verarbeitete Bemerkung zur *Camera degli Sposi*: „1474. Vollendung der Camera degli Sposi. Die erste große Darstellung einer Familie ohne Madonna und Heilige und eines Hofes. Erster Versuch eines Beisammenseins mit lauter weltlichen Bezügen. Es ist

auch nicht das Bild einer politischen Ceremonie. ... Die Camera degli Sposi schildert rein das Privatleben. Weit wichtiger als die Daseinsakte des Borso d'Este im Palazzo Schifanoia zu Ferrara, wo keine eigentliche Familie geschildert ist. Keine damalige Dynastie der Welt mehr ist durch ein solches Bild vertreten.“<sup>2</sup> Das bei aller repräsentativen Erscheinung der dicht gefügten Familie auf einer Terrasse anklingende Momentane, Szenische, dessen ein wahres Gruppenbild nur ein Weniges – wie Burckhardt trefflich bemerkt – bedarf, offenbart in leisen Tönen die herzliche Verbundenheit zwischen groß gesehenen Persönlichkeiten.

Beachtenswert sind auch einige Bemerkungen Wilhelm Waetzoldts zum Gruppenporträt in seiner umfangreichen, zwischen Psychologie und Kunstgeschichte anzusiedelnden Porträtstudie.<sup>3</sup> Die künstlerische Hauptaufgabe des Gruppenporträts liegt – so Waetzoldt – in der Fähigkeit, Beziehungen zwischen einer Mehrzahl von Personen anschaulich zu machen. Gegen Alois Riegl, der das Familienporträt als kein eigentliches Gruppenporträt betrachtet, formuliert er pointiert, daß in künstlerischer Hinsicht Mann, Frau und Kind drei ganz unterschiedliche malerische Werte bilden, „die genau so zusammengeordnet werden müssen, wie drei wildfremde, nur für einen augenblicklichen, gemeinsamen Zweck zusammengehörige Personen. Das Auge sieht die Familienmitglieder ihrer „Verwandtschaft“ wegen nicht leichter zusammen als etwa Vereinsmitglieder oder Regimentskameraden. ... Die einzige Erleichterung, die das Familienbild jeder anderen Gruppenaufgabe gegenüber dem Maler gewährt, liegt in der Unzweideutigkeit der seelischen Beziehungen, die z. B. zwischen Vater, Mutter und Kind walten. Von einer harmonischen Zusammenordnung der drei Gestalten wird der Maler dadurch freilich nicht entbunden.“ Riegl meint in seiner Einleitung zum Holländischen Gruppenporträt nämlich: „Das Charakteristische des Gruppenporträts ist die Mehrzahl der in ein Bild vereinigten Porträtfiguren, wodurch es zum Einzelporträt in Gegensatz tritt. Das Familienporträt ... bleibt davon ausgeschlossen; denn es bildet im Grunde bloß ein erweitertes Einzelporträt. Mann und Frau sind gleichsam zwei Seiten eines und desselben Wesens und die Kinder deren wesensgleiche Vervielfältigungen; sie gehören also schon körperlich von Natur wegen zusammen und es bedarf keiner besonderen Mittel der Auffassung und Komposition, um sie im Kunstwerk als eine Einheit wiederzugeben.“<sup>4</sup> Eine solche Betrachtungsweise, welche die natürliche Einheit derart überbetont und gegen die künstlerisch zu erreichende Einheit

---

<sup>1</sup> Jacob Burckhardt: Das Porträt in der italienischen Malerei. In: Ders.: Beiträge zur Kunstgeschichte von Italien. Berlin und Stuttgart<sup>2</sup> 1911, S. 224.

<sup>2</sup> Werner Kaegi: Jacob Burckhardt. Eine Biographie (Band 6). Basel und Stuttgart 1977, S. 584f.

<sup>3</sup> Wilhelm Waetzoldt: Die Kunst des Porträts. Leipzig 1908, S. 286f.

<sup>4</sup> Alois Riegl: Das Holländische Gruppenporträt. Wien 1931, S. 2.

ausspielt, verliert die künstlerische Aufgabe und die darauf gründende, jeweils wieder neu anzugehende künstlerische Auffassung vollkommen aus den Augen.

Wie Burckhardt erkennt Waetzoldt Mantegnas Leistung darin, das autonome Familienporträt hoffähig gemacht und gleichzeitig dem bürgerlichen Familienporträt den Weg geebnet zu haben. Auch Pope-Hennessy würdigt in seiner kurzen Auseinandersetzung mit dem italienischen Familienporträt in der Renaissance vor allem Mantegnas Gruppenbildnis in Mantua.<sup>5</sup> Er hebt besonders die experimentelle Technik hervor, mit der das Hauptbild der Raumdekoration einem beweglichen Porträt angenähert wird und damit einen gesteigerten Illusionismus – über den räumlichen hinaus – ermöglicht. Abgesehen vom Familienbildnis Mantegnas erwähnen diese Autoren das eine oder andere weitere Familienporträt, meist jedoch Devotionsbilder mit Stifterfamilienbildnissen. In Lorne Campbells Porträtbuch spielt das italienische Familienporträt so gut wie keine Rolle.<sup>6</sup> Andreas Beyer geht kurz auf Mantegnas Familienbildnis ein, das er als dynastisches Tableau verstanden wissen will. Seiner Ansicht nach ist es zu den bedeutendsten Beispielen einer lebendigen Vergegenwärtigung höfischer Bildniskultur zu zählen; an ihm ließe sich zeigen, daß die Zuweisung der Erfindung des autonomen Porträts an das Tafelbild reduktiv ist, da Mantegna in Fresko und auf Holz gleichermaßen gearbeitet hat.<sup>7</sup>

Die vorliegende Arbeit versteht sich als gattungsgeschichtlicher Versuch, ein regional und zeitlich gut eingrenzbare künstlerisches Phänomen in seinem Aufkommen, seiner allmählichen Verbreitung und seiner Bedeutung innerhalb der vorherrschenden geistigen Strömung zu erfassen. Bei den Recherchen nach Familienporträts der italienischen Renaissance, über die bereits in den älteren Studien am Rande erwähnten hinaus, konnte schon früh festgestellt werden, daß diese in der zweiten Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts in *Oberitalien* im höfischen Umkreis aufgekommene Gattung des autonomen italienischen Gruppenporträts anscheinend auch während des sechzehnten Jahrhunderts auf diesen geographischen Raum zwischen Alpen und Apennin beschränkt blieb. In der ersten Hälfte des Cinquecento waren es neben Venedig einige der politisch und kulturell unter den Einfluß der Serenissima geratene Städte der Lombardei und Venetiens wie Bergamo oder Vicenza, in der zweiten Hälfte daneben vor allem Bologna, wo künstlerisch bedeutende Familienporträts entstanden sind. Dem Denkmalsbestand nach dürfte man deshalb beim italienischen Familienporträt in der Renaissance von einem regional auf Oberitalien begrenzten künstlerischen Phänomen sprechen. Auch zeitlich läßt sich der Untersuchungsgegenstand

---

<sup>5</sup> John Pope-Hennessy: *The Portrait in the Renaissance*. Princeton 1966, S. 86 – 89.

<sup>6</sup> Lorne Campbell: *Renaissance Portraits. European Portrait-Painting in the 14<sup>th</sup>, 15<sup>th</sup> and 16<sup>th</sup> Centuries*. New Haven und London 1990.

recht klar eingrenzen. Im Titel der Arbeit wird der heute so kritisch beäugte und gern vermiedene Epochenbegriff *Renaissance* bewußt gewählt, um damit zu bestätigen, daß die Entstehung und Verbreitung des italienischen Familienporträts im Horizont eines gemeinsamen, die Kultur Italiens prägenden christlich-humanistischen Menschenbildes verstanden werden muß, dessen geistige Grundlagen in die Antike zurückreichen und im untersuchten Zeitraum in der Literatur wie in der Bildenden Kunst, insbesondere in der Porträtkunst, zu neuem Leben erweckt wurden.

Im Untertitel der vorliegenden Arbeit erscheint der Begriff *Verbreitung* als Gegenbegriff zu dem der *Bedeutung*. Vom ausgebreiteten Denkmalsbestand aus lassen sich kaum Vermutungen über eine mögliche, ursprünglich größere Ausbreitung des oberitalienischen Familienporträts in der Renaissance anstellen. Das Beispiel Vicenzas zeigt aber, wie in einer Stadt mit relativ breiter humanistisch geprägter und kunstsinniger Oberschicht ein aufsehenerregendes, um die Jahrhundertmitte für die Familie da Porto entstandenes Familienporträt des jungen Veronese zum Ausgangspunkt für den Wunsch auch anderer vicentinischer Familien geworden sein könnte, ein wenn nicht vom selben Künstler, dann wenigstens von einem Nachahmer geschaffenes, künstlerisch annähernd ebenbürtiges Familienporträt zu erhalten. Auch nach dem frühen Tod dieses Nachahmers Veroneses ist der Wunsch nach einem Porträt der eigenen Familie nicht verebbt. So entstanden weitere Porträts bedeutender vicentinischer Familien von eher bescheidenem künstlerischem Rang, deren Ambitionen jedoch mindestens an den teils enormen Bildformaten abzulesen sind. Genuin kunsthistorische Fragestellungen werden in diesem Fall auf kulturhistorische hin überschritten; für die künstlerische Bedeutung der Gattung innerhalb der Geschichte des italienischen Renaissanceporträts sind sie bloß in geringem Maße aussagekräftig. Große Verbreitung steht eben in keinem direkt proportionalen Verhältnis zur künstlerischen Bedeutung eines Gegenstandes wie der Familie in der Renaissance.

Aufs engste verflochten sind die Fragen der Abgrenzung und Gliederung des Untersuchungsgegenstandes mit der Definition des Begriffs *Familienporträt*. Die von Riegl vorgeschlagene Lösung erwies sich bereits als unzulänglich. Der relativ geringe Denkmalsbestand ließ es anfangs angebracht erscheinen, alle Doppel- und Gruppenbildnisse in die Arbeit aufzunehmen, sobald sie nur den „Geruch des Familiären“ an sich trugen. Im Verlauf der Forschungen wurde der Denkmalsbestand aber immer entschiedener eingengt. Unter einem oberitalienischen Familienporträt in der Renaissance verstehe ich primär ein Gruppenbildnis der Kleinfamilie, der Eltern mit ihren noch unmündigen Kindern. Zentrales

---

<sup>7</sup> Andreas Beyer: Das Porträt in der Malerei. München 2002, S. 83. 87.



Thema ist die Darstellung des familiären Verhältnisses. Von den mit dieser Aufgabe befaßten oberitalienischen Künstlern der Renaissance, beginnend mit Mantegna, wird dieses besondere, intime Verhältnis zwischen den porträtierten Figuren primär ins Auge gefaßt und jeweils in recht unterschiedlicher künstlerischer Auffassung vorgetragen, in einer eher repräsentativen, szenischen, poetischen oder illusionistischen Präsentation der Familie. Eine Gliederung der Arbeit unter diesen systematischen Gesichtspunkten nach unterschiedlichen Möglichkeiten der künstlerischen Auffassung hätte sich angeboten, wurde aber vor allem deshalb verworfen, weil in jedem der Familienporträts nur tendenziell eine der Auffassungsmöglichkeiten dominiert, während auch die anderen, teils untergründiger, teils offenkundiger, zur Gesamtauffassung des jeweiligen Werkes beitragen.

Gruppenbildnisse von Kleinfamilien bilden den Kernbestand und die umfangreichste Gruppe der untersuchten Porträtgattung. Um diese siedeln sich familiäre Doppelporträts an, die nicht in die Arbeit aufgenommen, sondern bestenfalls für Vergleiche herangezogen werden. Daß es sich um familiäre Doppelporträts handelt, läßt sich an der Zuordnung der Figuren, aber auch – wie in zahlreichen, genuinen Familienporträts – am erläuternden Beiwerk, den überreichten Gegenständen, erkennen, die für familiäre Liebe, familiäre Tugenden wie *pietas* oder für die über Generationen weitergetragenen Lebensformen stehen. Aus der Arbeit ausgeschlossen wurden alle familiären Stifterbilder sowie Bilder der Heiligen Familie oder Devotionsbilder der Madonna mit anbetender Familie.<sup>8</sup> Exemplarisch zu nennen sind hier solch berühmte Werke wie Tizians *Pesaro-Madonna* in der Frarikirche in Venedig oder eine *Heilige Familie mit Stifterfamilie* aus dem Umkreis Tizians.<sup>9</sup> Zu erwähnen ist vor allem auch Veroneses Devotionsbild der *Madonna Cuccina* in Dresden. In der neueren Porträtliteratur wird nach wie vor daran festgehalten, daß sich das autonome Familienporträt aus dem Stifterbild entwickelt hätte. Gemäß einer in binären Oppositionen entwickelten Vorstellung bietet sich das autonome Familienbildnis als säkularisiertes Stifterfamilienbild dar. Bezeichnenderweise ist es ein nordniederländisches Bild, Maerten van Heemskercks *Porträt der Familie des Haarlemer Schöffen Pieter Jan Foppesz.* in Kassel, dem in diesem

---

<sup>8</sup> Dirk Kocks: Die Stifterdarstellung in der italienischen Malerei des 13. – 15. Jahrhunderts. Köln 1971, insbesondere S. 36 – 39; Rüdiger Becksmann (Hg.): Fensterstiftungen und Stifterbilder in der deutschen Glasmalerei des Mittelalters. In: *Vitrea dedicata. Das Stifterbild in der deutschen Glasmalerei des Mittelalters.* Mit Beiträgen von dems. und Stephan Waetzoldt. Berlin 1975, S. 65 – 85; Peter Bloch: Bildnis im Mittelalter. Herrscherbild-Grabbild-Stifterbild. In: *AK Bilder vom Menschen in der Kunst des Abendlandes. Jubiläumsausstellung der Preußischen Museen Berlin 1830-1980.* Berlin 1980, S. 107 – 120. Die seit dem Trecento in der italienischen Malerei häufiger auftretende Darstellung der Stifterfamilie ordnet Kocks in zwei Gruppen. Neben in zwei symmetrisch angeordnete, geschlechtsspezifisch getrennte Familien treten geschlossene Gruppen in reliefartiger Reihung, die in Oberitalien besonders beliebt sind.

<sup>9</sup> Tizian-Umkreis *Heilige Familie mit Stifterfamilie*, Leinwand 118 x 161 cm, Gemäldegalerie Alte Meister Dresden. Hans Posse: Die Staatliche Gemäldegalerie zu Dresden. Vollständiges beschreibendes Verzeichnis der Älteren Gemälde. Herausgegeben im Auftrag des Ministeriums für Volksbildung. Dresden 1929, S. 89.

Säkularisierungsprozeß eine Schlüsselrolle zugekommen sein soll.<sup>10</sup> In Italien finden wir das autonome Familienporträt seit seinen Anfängen in einem anderen künstlerischen Zusammenhang, der sich in einen wie immer gedachten Prozeß der Säkularisierung sakraler Bilder nicht fügt. Vielmehr lassen sich umgekehrt künstlerische Neuerungen im italienischen Stifterbild als Anregungen aus dem autonomen Porträt verstehen.<sup>11</sup> Ausgeschlossen wurde ferner das um familiäre Porträts angereicherte historische Ereignisbild, das – wie Francesco Montemezzanos Fresken<sup>12</sup> im Palazzo Ragazzoni im friulinischen Sacile – primär in den künstlerischen Zusammenhang des Historienbildes gehört.

Problematisch sind nicht nur die Abgrenzung des Denkmalsbestandes und die damit verbundene Frage nach der Herkunft des italienischen Familienporträts. Das in den Denkmälern Anschauliche steht zudem in eklatantem Widerspruch zu den herrschenden Vorstellungen von der gesellschaftlichen Wirklichkeit adeliger und bürgerlicher Familien in der frühen Neuzeit. Von den Sozialwissenschaften geprägte Vorstellungen geben nach wie vor den Interpretationsrahmen auch für porträt-historische Untersuchungen ab. Einer der Pioniere der Erforschung des familiären Lebens in der frühen Neuzeit, Philippe Ariès, machte sich als Instrumentarium künstlerische Bildquellen, vor allem familiäre Stifterfamilienbilder und autonome niederländische Familienporträts des sechzehnten Jahrhunderts, zunutze, um die in den Schriftquellen schwer zugängliche Welt des familiären Lebens in der frühen Neuzeit zu rekonstruieren. Aus dem künstlerischen Zusammenhang gerissene Monumente, die er als unmittelbares Abbild des gelebten Alltags mißverstand, benutzte er für seine Thesen vom erst allmählich, in einem späten Stadium der europäischen Kulturgeschichte aufgekommenen familiären Gefühl und der damit verbundenen, späten Würdigung des Kindes

---

<sup>10</sup> Beyer 2002, S. 133. 135.

<sup>11</sup> Kocks 1971, S. 265 – 268. In der italienischen Malerei des Trecento, im Fresko, aber auch im Tafelbild, erkennt Kocks deutlich sich abzeichnende Tendenzen zur Bildnishaftigkeit der Stifterfigur. Diese Bemühungen ortet er vor allem in Oberitalien. Bezeichnend für die Stifterdarstellung im Quattrocento sei dagegen das entscheidende Einwirken der Bildnismedaille als Vorlage für das Stifterbild.

<sup>12</sup> Francesco Montemezzano *Empfang der Maria von Österreich am 20. September 1581 durch Giacomo Ragazzoni und seine Familie*, abgenommenes Fresko mit illusionistischer Rahmung 560 x 415 cm, Gemäldegalerie Alte Meister Dresden. Posse 1929, S. 133f; Angelo Walther: Montemezzanos “Empfangsszene” - ein Fresko im Bestand der Gemäldegalerie Alte Meister. In: *Dresdener Kunstblätter* 37 (1993), S. 82 – 90; Roberto De Feo: Gli affreschi di Francesco Montemezzano in Palazzo Ragazzoni di Sacile ed un inedito. In: Francesco Amendolagine, u. a. (Hg.): *Francesco Montemezzano in Palazzo Ragazzoni-Flangini-Billia. Arte, storia e cultura nel Giardino della Serenissima. Sacile 1994*, S. 35 – 52, besonders S. 39 – 41 (mit Farbabbildung); Giorgio Tagliaferro: *Quattro Jacopo per Montemezzano*. In: *Venezia Cinquecento* 11 (2002), S. 141 – 154. An der Längswand des *Salone degli Imperatori* seines Palastes ließ der in die europäische Politik involvierte, reiche venezianische Kaufmann Giacomo Ragazzoni seit 1577 im Rahmen einer nobilitierenden illusionistischen Architektur sechs der wichtigsten Ereignisse aus seinem Leben darstellen. In dem um 1581 von Francesco Montemezzano ausgeführten Fresko, das heute in Dresden aufbewahrt wird, erscheint er zusammen mit den Brüdern und seiner kinderreichen Familie, um die verwitwete Tochter Kaiser Karls V. und Mutter Kaiser Rudolphs II. auf ihrer Durchreise nach Spanien zu empfangen.

in seinem Kindsein. Auf die Interpretation von Familienporträts aus der frühen Neuzeit zeitigen diese Thesen noch heute ihre Wirkung.

Einem solch neutralisierenden Umgang mit dem Bild, das als Abbild der Realität mißverstanden wird, begegnet die vorliegende Untersuchung mit der Suche nach dem *künstlerischen* Bild der Familie in der Renaissance, dessen Variationsbreite im ersten und dessen möglicher geistiger Ursprungsort und Interpretationshorizont im zweiten Hauptteil der vorliegenden Arbeit behandelt wird. Im ersten, chronologisch organisierten Hauptteil wird jedem Werk in seiner künstlerischen Eigenart möglichst breiter Raum gewidmet. An die Aufarbeitung des Forschungsstandes und eine Beschreibung schließen sich Überlegungen zur je unterschiedlichen künstlerischen Auffassung und eine abschließende Würdigung im Rahmen der Gattung an. Die Untergliederung der Kapitel berücksichtigt die jeweils sich darbietende Problematik, sodaß sich im Einzelfall unwesentliche Abwandlungen der Vorgehensweise ergeben. Wenn von einem Künstler – wie im Falle Bernardino Licinios oder Bartolomeo Passerottis – gleich mehrere Familienbildnisse erhalten sind, oder wenn zwei ähnliche Temperamente, die nachweislich miteinander intensiveren Umgang pflegten wie Lorenzo Lotto und Paris Bordon, in Venedig annähernd gleichzeitig Familienporträts schufen, wird eine andere Methode gewählt, die aber wiederum jeweils das Besondere, die unterschiedliche künstlerische Auffassung, in den Vordergrund rückt.

Auf eine deutlicher soziologische Gliederung der Arbeit wurde bewußt verzichtet, da der Aspekt des Standesmäßigen in den meisten Fällen gegenüber dem zentralen Thema des Familiären zurücktritt. Wie die Porträtähnlichkeit gehört zum selbstverständlichen *decorum* eines Renaissanceporträts in Italien die Auszeichnung der Porträtierten mit Attributen ihres Standes, des adeligen Mannes mit dem von ihm an der linken Seite getragenen Degen. Gegenüber dem Bildnis der bürgerlichen italienischen Familie zeigen sich schon seit den Anfängen der Gattung keine gravierenden Unterschiede in der Ikonographie. Deshalb sind die in der heutigen Porträtforschung so beliebten Fragen der Imagepflege nur mit besonderer Vorsicht auf das oberitalienische Familienporträt in der Kunst der Renaissance zu übertragen.<sup>13</sup>

Ziel der Arbeit ist es, dem chronologisch vorgestellten Denkmalsbestand in seiner künstlerischen Vielfalt gerecht zu werden. Trotz des in quantitativer Hinsicht relativ geringen Denkmalsbestandes und vielleicht gerade wegen des intimen Rahmens, in dem eine ansehnliche Zahl der Werke entstanden ist, soll deutlich werden, daß jeder mit dieser Aufgabe

---

<sup>13</sup> Andreas Köstler: Das Portrait. Individuum und Image. In: Ders. und Ernst Seidl (Hg.): Bildnis und Image. Das Portrait zwischen Intention und Rezeption. Köln, Weimar und Wien 1998, S. 9 – 14; Andreas Beyer: Einleitung.

befähigte Künstler diese nicht als bloßes Nebenprodukt seiner Tätigkeit begriffen hat, sondern bei dieser Aufgabe um eine seinen persönlichen Fähigkeiten entsprechende, intensive künstlerische Durchdringung bemüht war. Einige geringere Meister konnten sich auf diesem Terrain besonders hervortun. Bezeichnend ist auch, daß viele der Künstler diese Aufgabe in ihrer frühen Schaffenszeit in Angriff genommen haben. An vielen Werken der Gattung ist auch das besondere Verhältnis des Künstlers zur porträtierten Familie nicht spurlos vorübergegangen. Gleich mehrfach porträtierte einer der Künstler einen Bruder oder eine Schwester mit seiner Familie. Von Lorenzo Lotto wissen wir, daß er längere Zeit mit der von ihm porträtierten Familie unter einem Dach gelebt und die Kinder des Hausherrn mehrfach mit Geschenken beglückt hat.

# Erster Hauptteil: Das vielfältige Erscheinungsbild und die unterschiedlichen künstlerischen Auffassungen

## A) Die Anfänge des oberitalienischen Familienporträts

### I. Mantegnas freskiertes Bildnis der Familie Ludovico Gonzagas im „schönsten Gemach der Welt“

#### 1. Einführung

Kaum mehr zu überblicken ist die Zahl der in den letzten Jahren erschienenen Arbeiten zu Andrea Mantegnas *Camera degli Sposi*<sup>14</sup>, einem beheizbaren Gemach im Nordostturm des Castello di San Giorgio in Mantua<sup>15</sup>. Jede weitere Auseinandersetzung mit dieser epochalen Dekoration muß sich deshalb den Vorwurf gefallen lassen, überflüssig zu sein, da immer neue Blickwinkel erprobt würden, unter denen man das Werk betrachten und verstehen könnte, während gleichzeitig die in der älteren Forschung gewonnenen, eingangs bereits angesprochenen Erkenntnisse zum dargestellten Gegenstand und seiner künstlerischen Formung zunehmend aus den Augen verloren werden. Die verwirrende Vielfalt der Ansichten zur Dekoration Mantegnas mag eine der Ursachen dafür sein, warum sich einige Autoren in jüngerer Zeit um kompilatorische Darstellungen bemüht haben, in denen die so komplexe Problematik gebündelt wird.<sup>16</sup> Meist kommen darin aber die einst gewonnenen Erkenntnisse kaum oder gar nicht zu Wort. Weil in der älteren Forschung wertvolle Einsichten zu den Anfängen des oberitalienischen Familienporträts in der Renaissance gewonnen wurden, wird ihnen in dieser Arbeit breiter Raum gewidmet, ohne bei einer bloß nostalgischen Erinnerung an das Geleistete zu verharren.

Einen wichtigen Einschnitt in der Erforschung der *Camera degli Sposi* markiert die Restaurierung zwischen 1984 und 1986, die eine Bestätigung oder korrigierende Klärung der Datierung, der Maltechnik und auch der Funktion des dekorierten Raumes ergab.<sup>17</sup> Bislang wurden diese Fragen vornehmlich aus den umfangreichen, nicht selten jedoch mehrdeutigen

---

Rudolstadt. Bearbeitet von dems. München 2000, S. 7 – 10.

<sup>14</sup> Umfassendes Literaturverzeichnis bei: Umberto Baldini, Valter Curzi und Cecilia Prete (Hg.): Andrea Mantegna. Florenz 1997; Alberta De Nicolò Salmazo: Andrea Mantegna. Köln 2004.

<sup>15</sup> Giovanni Rodella: Note sul Castello di San Giorgio e l'architettura della Camera picta. In: Michele Cordaro (Hg.): Mantegna. La Camera degli Sposi. Mailand 1992, S. 221 – 231 (mit Farbabbildung).

<sup>16</sup> Antonia De Nicolò Salmazo: Mantegna. La camera picta. Mailand 1996; Steffi Roettgen: Wandmalerei der Frührenaissance in Italien. Die Blütezeit 1470 – 1510. München 1997, 12 – 39.

Dokumenten der Gonzaga-Archive erschlossen. Einhellige Übereinstimmung besteht über das Vollendungsdatum von Mantegnas Dekoration im Jahre 1474, das in einer Widmunginschrift an der Westwand über dem Portal festgehalten ist. Uneinig ist man sich dagegen immer noch über den Beginn der Ausstattungsarbeiten, der aufgrund des Alters der dargestellten Persönlichkeiten oder der Lektüre unterschiedlicher Archivalien innerhalb der beträchtlichen Zeitspanne zwischen 1465 und 1472 angesetzt wird. Das fingierte Graffito am Gewände des Nordfensters mit dem Datum des 16. Juni 1465 hat man mit einem Dokument vom 26. April 1465 in Verbindung gebracht, in dem der Markgraf Kalk anforderte *a depinzer la camera nostra de castello*. Der Historiker Rodolfo Signorini, der sich um die Sichtung des archivalischen Materials in Zusammenhang mit der *Camera degli Sposi* besonders verdient gemacht hat, meint darin ein zweifelsfreies Zeugnis für den Beginn der Arbeiten Mantegnas ausfindig gemacht zu haben.<sup>18</sup>

Dagegen ist einzuwenden, daß die dekorative Ausstattung eines Raumes mit Fresken aus technischen Gründen gewöhnlich an der Decke begonnen wird. Die Scheinritzung am Fenstergewände der Nordwand muß deshalb keinesfalls das Datum des Dekorationsbeginns anzeigen, sondern kann, wie Lightbown meint, einen bereits von der Decke an die Wände fortgeschrittenen Moment markieren.<sup>19</sup> Die jüngste Restaurierung bestätigt diese Scheinritzung als gesicherten Teil der Dekoration Mantegnas und bekräftigt zugleich den Einwand Lightbowns mittels der Tagwerkanalysen.<sup>20</sup> Der Künstler ließ sich demnach für die dekorative Ausstattung eines Raumes von recht geringen Abmessungen einen ungewöhnlich großzügigen zeitlichen Spielraum von mindestens zehn Jahren. Untersuchungen anlässlich der jüngsten Restaurierung haben neue Erkenntnisse zur Maltechnik erbracht, die zusammen mit dem langsamen Arbeitstempo einiges über den Rang dieses Werkes innerhalb des Œuvres aussagen könnten. Die malerische Ausstattung des Raumes wurde mit dem Deckenfresco begonnen, dessen ungewöhnlich kleine Tagwerke Aufschluß über ein nur langsam voranschreitendes Unternehmen geben.<sup>21</sup> Dieses langsame, ob bedächtige oder zaudernde, Vorgehen charakterisiert die Arbeiten in der *Camera degli Sposi* fast durchgängig und läßt sich nicht allein durch die zahlreichen dokumentierten Unterbrechungen erklären, die den Fortgang immer wieder ins Stocken geraten ließen. Ebenso gut könnten sie Einsichten in

---

<sup>17</sup> Michele Cordaro: „La più bella camera del mondo“. In: Ders. 1992, S. 11 – 27.

<sup>18</sup> Rodolfo Signorini: Lettura storica degli affreschi della „Camera degli Sposi“ di A. Mantegna. In: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 38 (1975), S. 111.

<sup>19</sup> Ronald Lightbown: *Mantegna. With a Complete Catalogue of the Paintings, Drawings and Prints*. Oxford 1986, S. 100.

<sup>20</sup> Cordaro 1992, S. 12.

<sup>21</sup> Cordaro 1992, S. 13 – 17.

Mantegnas Innovationslust und in die hohen künstlerischen Anforderungen gewähren, denen der Künstler sich stellte und die ihn zur bedächtigen Vorgehensweise zwangen.

Im Zuge der Dekoration der Nordwand wechselte Mantegna zur Seccotechnik, die ihm das langsame Vorgehen erleichterte. Zudem machte die Technik satte Farbeffekte möglich, die dem *buon fresco* in dieser Weise nicht abgerungen werden konnten. Vor allem den Porträts konnte der Künstler dadurch die gewünschte natürliche, wie aus dem Leben gegriffene Erscheinung verleihen. Warum an der Westwand, die wohl erst im Jahre 1474 entstand, die früheren künstlerischen Entscheidungen – gerade im Bereich der porträtierten Antlitze – wieder zurückgenommen wurden, läßt sich nur vermuten. Womöglich auch auf das dokumentierbare, inständige Drängen des Markgrafen setzte Mantegna dort die Arbeiten im unteren Bereich der Porträts in der Freskotechnik fort. Diese zwang ihn zu einem wieder entschieden rascheren Vorgehen. Die an der Nordwand erreichte, natürliche Frische der Porträts ging an der Westwand verloren.<sup>22</sup> In den zunächst ausgeführten Ausblicken und ihren teils winzigen Tagwerken ist dagegen noch die an der Nordwand durchgängig angewandte Technik faßbar. Dieses Nachgeben Mantegnas bei den porträtierten Gruppen an der Westwand könnte Entscheidendes über den unterschiedlichen Rang der beiden figürlichen Fresken innerhalb der Gesamtdекoration der *Camera degli Sposi* mitteilen.

In der jüngeren kunsthistorischen Erforschung – nicht allein dieser Raumdekoration Mantegnas – wird der Frage nach der Funktion des mit Fresken ausgestatteten Raumes außergewöhnlich großes Gewicht beigemessen. Eine Fülle von Vorschlägen hat man bislang erörtert<sup>23</sup>, angefangen mit der bei Ridolfi erstmalig faßbaren Benennung des Gemachs als „una camera detta degli Sposi“<sup>24</sup> in seinen *Maraviglie dell'Arte* aus dem Jahr 1648. Diese ins Intime zielende Benennung wird als marginale Nebenbedeutung abgetan. Heute bevorzugt man eine vermeintlich historisch getreuere, dem fünfzehnten Jahrhundert angemessenere inhaltliche Interpretation, die auf das öffentliche Bild, das *Image* der Markgrafenfamilie, abzielt. Unterstützt wird dieser Blickwechsel durch ein erhaltenes Dokument, aus dem hervorgeht, daß das Gemach vor seiner Dekoration als Ort für den feierlichen Akt des Ehekontrakts Federicos, des ältesten Sohn des Markgrafen genutzt wurde. Vor allem deshalb hat man ihm eine besondere öffentliche Bedeutung zugemessen. Diese sei der Ausgangspunkt

---

<sup>22</sup> Signorini 1975, S. 110. Signorini zitiert einen Brief des mantuanischen Botschafters Zaccaria Saggi vom 17. Oktober 1470, in dem er dem Markgrafen einen Wunsch Alessandro Sforzas unterbreitet, ein gemaltes Kruzifix von der Hand Andrea Mantegnas zu erhalten. In einem Schreiben an seinen Botschafter vom 22. Oktober desselben Jahres verweigert der Markgraf diese Bitte mit der Begründung, daß Mantegna schon so viele Jahre an *nostra camera* malt und noch nicht einmal die Hälfte vollendet habe.

<sup>23</sup> Rodolfo Signorini: *Opus hoc tenue. La camera dipinta di Andrea Mantegna. Lettura storica iconografica iconologica.* Parma 1985, S. 248 – 252.

für den vom Auftraggeber geforderten Gegenstand der dekorativen Ausstattung gewesen. Mehr als vage Vermutungen stellen solche Erwägungen über eine primär öffentliche Funktion des Raumes und der darin angebrachten Dekoration aber nicht dar. Den Dokumenten zufolge diente der Raum seit seiner Vollendung zumindest auch als Schlafgemach für das Markgrafenpaar und in späteren Jahren für hochrangige Gäste wie Papst Julius II.

Wiederum konnte durch die jüngste Restaurierung bestätigt werden, daß einige an der Decke gefundene Haken zum Originalbestand gehören und sicherlich den Baldachin eines Bettes hielten.<sup>25</sup> Aus weiteren Dokumenten geht hervor, daß die Camera gerne Gesandten und Gästen als besonderes Schaustück gezeigt wurde, dessen Ruhm diese weit über die Grenzen Mantuas hinaus verbreiteten. In den Dokumenten wird das Gemach meist *nostra camera* oder *camera dipinta* genannt, eine Benennung, die einen scheinbar unendlichen Raum für Spekulationen über seine Funktionen eröffnet. Für die künstlerische Formung des dargestellten Gegenstandes ist diese Frage jedoch angesichts der zugleich privaten und öffentlichen Nutzung eher von sekundärer Bedeutung und lenkt von den künstlerischen Entscheidungen ab, auf die zuallererst geachtet werden sollte, wenn man die Ausstattung als Kunstwerk betrachtet. Nach einer wenigstens bis zu einem gewissen Sicherheitsgrad gewonnenen Einsicht in die künstlerischen Entscheidungen läßt sich auch nach deren Verhältnis zur Nutzung des Gemaches fragen. Die Rangordnung dieser Fragen wird in der gegenwärtigen kunsthistorischen Forschung meist umgekehrt. Der Blick geht nicht vom Anschaulichen des Werkes aus, sondern zunächst von einem vermuteten kulturhistorischen Zusammenhang, in welchen sich das Kunstwerk vermeintlich fügt. Aus einer solchen Perspektive hat dieses immer schon seinen künstlerischen Freiraum verspielt. Die Einsichten in die Vorgehensweise Mantegnas wie diejenigen in die unterschiedlichen Funktionen des Raumes vernachlässigte man in den neueren Arbeiten zugunsten von Fragen nach der sozialen Stellung des Künstlers am mantuanischen Hof und denjenigen nach einem einheitlichen Programm, das der Gesamtdekoration zugrundegelegen und das die Interessen des fürstlichen Auftraggebers in sich geborgen haben könnte.

---

<sup>24</sup> Carlo Ridolfi: *Le Maraviglie dell'Arte. Ovvero le vite degli illustri pittori veneti e dello stato*. Venedig 1648. Herausgegeben von Detlev von Hadeln. Berlin 1914-24 (Neudruck Rom 1965), S. 88.

<sup>25</sup> Cordaro 1992, S. 18.



## 2. Beschreibung

Mittels einer gemalten Scheinarchitektur verwandelte Mantegna ein beheizbares Turmgemach über quadratischem Grundriß<sup>26</sup> in einen luftigen, lichtdurchfluteten Raum, der sich nach Art einer Loggia ringsum öffnet. Das niedrige, dunkle Gemach wurde bereits vor und wohl in Absprache mit dem künstlerischen Vorhaben Mantegnas durch wesentliche architektonische Eingriffe für diese illusionistische Verwandlung gerüstet, indem die Decke wesentlich erhöht und die beiden mittig angeordneten, gotischen Fensteröffnungen an die linke Seite der jeweiligen Wand umgesetzt und rechteckig erweitert wurden. Im nunmehr kubisch anmutenden Gemach wurden damit einheitlichere Wandflächen zur Bemalung und eine günstigere Beleuchtungssituation gewonnen. Mantegnas illusionistische Dekoration bedeckt beinahe die gesamten Wand- und Deckenflächen. Nur durch die Fenster- und Türöffnungen, durch den Kamin an der Nordwand und ein in die Wand eingelassenes Schränkchen wird sie unterbrochen.

Auf eine kniehoch umlaufende Sockelzone, die zwischen einer breiten unteren und einer schmäleren oberen weißen Marmorleiste mit einer Serie von jeweils drei übereinander liegenden, weißen, mit farbigen Scheiben gefüllten Marmorringen auf rötlichem Grund geschmückt ist, erheben sich an jeder Wand gemalte, reich mit grottesker Ornamentik verzierte Stützen, welche zusammen mit gestelzt halbkreisförmig abschließenden Bögen eine schlank bemessene Dreierarkade ausbilden. Die Arkadenstützen scheinen zudem ein kassetiertes Rippengewölbe zu tragen, in dessen Zentrum sich ein Oculus gegen den wolkigen Himmel öffnet. Die einzelnen Felder der reich geschmückten Decke, die sich durch kräftig reliefierte Scheinstuckrahmungen klar gegeneinander absetzen, nehmen fingierte Stuckreliefs auf goldenem Grund auf. Unmittelbar über den Lünetten sind ringsum mythologische Szenen aus dem Leben des Orpheus, Arions und des Herkules eingebracht, die sich zwanglos den spitz bemessenen Gewölbezwickeln einfügen und auch in den mehrfigurigen Darstellungen diese nicht überfüllen. Von den skulptierten Kapitellen gehen in nicht eindeutig geklärter Form mächtige Gewölberippen aus, die der Decke den Eindruck einer feierlichen Schwere verleihen. Im Gegenzug dazu erscheinen die Gewölbeansätze über den Kapitellen von Blumengebinden und Vasen mit davor gesetzten mächtigen Akanthusblättern verblendet, auf denen geflügelte Putten in zwangloser, bisweilen schelmischer Manier stehen und sich als Karyatiden gebärden, die schwere Lorbeerkränze auf ihre Schultern geladen haben. Diese Kränze umrahmen Medaillons, auf denen in

---

<sup>26</sup> Das Gemach mißt 805 x 807 cm und besitzt eine Höhe von 693 cm.

Büstenformat jeweils einer der ersten acht römischen Kaiser nach Suetons *De vita caesarum* in Dreiviertelansicht dargestellt ist und am Rand des Medaillons eigens schriftlich identifiziert wird. Jeweils zwei der Kaiser sind einander paarweise zugeordnet. Sowohl die Putten wie die Gesichter der Kaiserbüsten sind in kräftigem Helldunkel gegeben, das seine Wirkung durch das vom Oculus her in den Raum dringende Licht zu empfangen scheint. Schon in der fingierten Stuckdekoration der Decke klingt einerseits ein ernster, andererseits aber ein eher ausgelassener Ton an. Beide Charakterzüge heben einander nicht auf, sondern geben sich dem über die Decke wandernden Blick mit ihrer jeweils unterschiedlichen Stimmungslage zu erkennen, ohne sich zu vermischen. Gemeinsam dienen sie der besonderen, feierlich-festlichen Stimmung, in der dem Ernst wie dem Spiel ein angemessener Platz eingeräumt wird.

Auf den skulptierten Kapitellen der mit Akanthus reich und doch zart geschmückten Stützen liegt eine umlaufende Stange, an der prachtvoll gemusterte Brokatvorhänge angebracht sind, welche nur in den drei Arkaden der Westwand und einzig in der mittleren Arkade der Nordwand zurückgeschlagen oder um die architektonischen Stützen gewunden sind und dabei prachtvolle Ausblicke gewähren. An den beiden Wänden im Süden und Osten, deren dreifacher Ausblick zur Gänze durch fingierte Brokatvorhänge verhüllt ist, wird bei der Angabe der Stützen weitgehend auf deren räumliche Wirkung verzichtet. Bei allem illusionistischen Spiel, das den konkreten Raum zu durchbrechen scheint und das wie der Oculus in Untenansicht von einem Betrachterstandpunkt in der Raummitte aus betrachtet werden will, bleibt das Verhältnis der Malerei zur Wand wenigstens bis zu einem gewissen Grad ein dekoratives, bildhaftes. Der Schmuck jeder Wandfläche läßt sich eben auch als eigenständiges Wandbild von einem je eigenen Blickpunkt aus betrachten. Bereits die unterschiedliche Augenhöhe der Wandbilder an der West- und der Nordwand begünstigt die je eigene Sicht jeder Wand und ihrer Bilder, zugleich aber auch ein Verständnis in ihrem je unterschiedlichen Rang innerhalb der Gesamtdекoration. An keiner Stelle überschreitet der so beeindruckende Illusionismus das zumutbare Maß. Er will keine Täuschung, sondern, wie an dem zweifachen Wesen der Vorhangstange ersichtlich wird, das vergnügliche Spiel mit ihr. Einerseits fügt sie sich der illusionistischen Erweiterung des Raumes um einzelne Ausblicke durch eine ringsum im Arkaden geöffnete Scheinarchitektur, andererseits bildet diese Stange aber einen oberen waagrechten Abschluß und zugleich einen Rahmen für die an der West- und Nordwand dargestellten figürlichen Szenen. So liefert sie einen beträchtlichen Beitrag zur bildhaften Wirkung und gibt den oberen Abschluß sowie die Breite des Formates der einzelnen Wandbilder an. Die Lünettenfelder darüber bieten sich dagegen als ausgeschiedene,

festlich-dekorative Bekrönungen mit Fruchtgehängen und in Tondi aufgenommene Impresen dar. Mantegna entschied sich bei der Dekoration der West- und Nordwand also für einen eigenwilligen Schwebezustand zwischen weit getriebener Illusion und bildhafter Wirkung mittels einer gleichmäßigen Gliederung der breitgelagerten Wandflächen über kniehocher Sockelzone durch die scheinarchitektonischen Stützen sowie durch die auf den Kapitellen aufliegende, ringsum laufende Vorhangstange, die zusammen als rahmende Elemente der Wandbilder fungieren. Aufgrund der Raumbeschaffenheit, die zwangsläufig eine Unterbrechung der Illusion verlangte, war Mantegna auch zu einer Variation in den Formaten gezwungen, die er außerordentlich geschickt für seine künstlerischen Grundentscheidungen einzusetzen wußte.

Die Westwand ist wie die beiden durch Brokatvorhänge gänzlich verhängten Wandabschnitte unter den ringsum geöffneten Lünetten im Süden und Osten in drei nicht zu schmal bemessene Hochformate gegliedert, welche durch einen einheitlichen Landschaftsgrund verbunden werden. Von links nach rechts steigert sich das dargestellte Geschehen hin zur Begegnung stattlicher Persönlichkeiten vor einem Ausblick auf eine Stadt, die sich auf einer sanften Kuppe ausbreitet. Diese von links nach rechts langsam ansteigende Bedeutsamkeit der Geschehnisse ist überlagert durch einen auf anderer Ebene angesiedelten, lobpreisenden Verweis auf das Auftraggeberpaar und die Nennung des Künstlers in einer von Putten gehaltenen und umspielten Widmungsinschrift über der mittig im Wandfeld angeordneten Eingangstür, die weit in das illusionistisch dargestellte Geschehen an der Wand hineinragt, es aber nicht zerstört. Auf einer wiederum anderen, entschieden höheren Ebene sind die Bilder über dem Kamin an der Nordwand angebracht. Unterstrichen wird diese Erhöhung nicht allein von der Westwand her, sondern auch von der Gegenseite durch einen Treppenaufstieg von der rechten Arkade der Nordwand. Deren Mittelarkade ist zwar weit geringer bemessen als diejenigen an der Westwand; durch den Kamin, die hinanführende Treppe und nicht zuletzt das annähernd quadratische Format ist sie jedoch besonders ausgezeichnet. Aus dieser ersten künstlerischen Überlegung, der Nutzung unterschiedlich bemessener Formate, ergibt sich eine anschauliche Rangordnung der aufeinanderfolgenden Bilder.

An den beiden aneinander grenzenden Wänden im Westen und Norden werden einige der Brokatvorhänge beiseite gezogen. In der rechten Arkade der Westwand geben sie den Blick auf die Zusammenkunft einiger trefflich porträierter männlicher Mitglieder des Hauses Gonzaga mit dem Kardinal Francesco Gonzaga, dem zweitältesten Sohn des Markgrafen, der als hoher geistlicher Würdenträger in besonderer Weise über die Familie hinausgewachsen ist

und zum geistlichen Vater seines Vaters wurde, wie es der Markgraf gemäß der Hauschronik in einer denkwürdigen Begegnung formulierte: „sicom’ al mondo voio esser vostro padro, ma sicom’ a dio voio esser vostro fiollo: ve prego voy regradiate lo onepotente dio che luy v’ha dato uno bello dono e tenitello per bello dono e gran alegra.“<sup>27</sup> Der Kardinal nimmt in dem schmal bemessenen, hochformatigen Bildfeld annähernd die Mitte ein. Während sein frontal gesehener Körper mit dem darüberliegenden geistlichen Gewand fest wie eine mächtige, kannelierte Säule erscheint und ähnlich aufrecht dasteht wie der in den Himmel ragende Baum zu seiner Linken, wird er spielerisch vom Reigen der Kinder seines älteren Bruders Federico, des künftigen Markgrafen von Mantua, und von seinem jüngsten Bruder Ludovico umgeben, dem er die Hand reicht. Federico schließt das Bild nach der rechten Seite ab und richtet, im Profil nach links gesehen, seinen Blick aufmerksam auf das Geschehen der Begegnung zwischen Vater und Sohn. An den Kreis der einander ihre Hände reichenden, künftigen geistlichen und weltlichen Würdenträger des Hauses mit dem höchsten geistlichen Würdenträger in ihrer Mitte, der einen Brief vor seiner Brust hält, tritt der gegenwärtige Markgraf Ludovico, in reinem Profil nach rechts gesehen, heran und hat seine rechte Hand zur *adlocutio* erhoben. In Begleitung seines Gefolges, das den Vordergrund der beiden anderen enthüllten Arkaden der Westwand einnimmt und das mit den für Mantua und seinen Markgrafen so berühmten Jagdhunden und Pferden beschäftigt ist, treffen die Männer vor einer hügeligen, mit befestigten Anlagen nobilitierten Landschaft aufeinander, die sich über die gesamte Wandbreite erstreckt und über die trennenden Stützen hinweg dem Bild seine Einheit verleiht. Die blockartig aufragende, dicht gefügte, aber keineswegs gedrängt wirkende Gruppe, in der jede Figur raumgreifend ihre eigentümliche Würde und Wirkung entfaltet, wird durch eine Reihe von in ihrem Zug nach rechts angehaltenen männlichen Persönlichkeiten in reinem Profil sowie durch eine kleine Anzahl von im Dreiviertelprofil gesehenen Männern hinterfangen, die ihre Blicke entweder dem Geschehen der Begegnung widmen oder nach rechts blicken. Damit stellen sie eine geistige Verbindung zum Geschehen an der Nordwand her.

Ohne erkennbare Vermittlung – mit Ausnahme des hinter dem Kardinal in den Himmel ragenden Baumes – setzt über der porträtierten Gruppe, aus der Ludovico und Francesco mit ihren Häuptern herausragen, unmittelbar eine sacht ansteigende Hügellandschaft an, die in einer Stadt gipfelt, vor deren Mauern Überreste von ihrer einstigen Größe Kunde geben. Einem genaueren Blick erschließt sich ein Gewimmel von Menschen, die diese Stadt und das sie umgebende Land bevölkern, ihrer Arbeit nachgehen oder sich der

---

<sup>27</sup> Signorini 1975, S. 118.

Muße hingeben. In einem ruinösen architektonischen Gebilde über dem Haupt des Markgrafen ist einer größeren Anzahl von Menschen daran gelegen, daß diese Stadt nicht nur wachse, sondern die Zeugnisse ihrer einstigen Größe bewahre.

Klar getrennt wird diese Darstellung einer wohl nicht bedeutungslosen Begegnung von derjenigen in der mittleren Arkade der Nordwand durch ein dazwischen liegendes, den Illusionismus sprengendes Fenster, das von einem gemalten Vorhang umgeben ist, der die linke Arkade dieser Wand verhüllt. Über dem Kamin bietet sich die markgräfliche Familie auf einer Terrasse versammelt dar (Abb. 1). Zu ihr haben sich einige vertraute Persönlichkeiten des Hauses, Familiaren, gesellt. Von rechts führt zur Terrasse eine in Untenansicht gezeigte Treppe empor, auf der eine lockere Gruppierung von Höflingen in mantuanischer Livree mit einer Anordnung des Markgrafen beschäftigt zu sein scheint. Dieser wendet sich an einen herantretenden Vertrauten und berät sich mit ihm in einer Angelegenheit, die wohl mit dem Brief in seiner Rechten in Zusammenhang steht. Ähnlich wie an der Westwand, an der eine Gruppe von Höflingen in lockerer Gruppierung vor einer verbauten Landschaft mit einem kleinen Durchblick in die Ferne langsam auf das Geschehen der Begegnung herausragender Persönlichkeiten des Hauses Gonzaga hinführt, läßt die Gruppe der Höflinge an der Treppe, welche von einem herabgelassenen Brokatvorhang hinterfangen wird, das Geschehen auf der Terrasse ausklingen oder führt vielmehr von der Gegenseite auf das Geschehen im Zentrum zu. Am äußersten rechten Rand ist der Vorhang ein wenig zurückgenommen und läßt einen Ausblick bloß erahnen, während davor in einer Randepisode ein eben angekommener Höfling um Zutritt bittet, der ihm auch von dem in der Mitte dieses Bildes in Profil gesehenen Höfling gewährt wird.

Die über dem Kamin hinausgehobene, dicht gefügte Gruppe der Markgrafenfamilie, die das mittlere, annähernd quadratische Bild in der gesamten Breite ausfüllt, und deren enger Zusammenhalt bekunden sich als Zielpunkt der gesamten Dekoration, als Hauptbild dieses reich ausgestatteten Gemaches. Wie an den übrigen Wänden der Camera wird auch an der Nordwand jede Lünette mit prachtvollen Gehängen einer je unterschiedlichen Frucht geschmückt. In den mittleren Lünetten hängen im Gegensatz zu den seitlichen keine Tondi mit Impresen des Hauses Gonzaga. An der Westwand ist unter der Mittellünette vielmehr die von Putten teils getragene, teils umspielte Widmungsinschrift angeordnet, die an das Markgrafenpaar gerichtet ist. Sie zeigt nochmals die Richtung auf die mittlere Arkade der Nordwand an und weist diese Darstellung anschaulich als das Hauptbild der gesamten Dekoration aus. Die Familiengruppe wird von einer niedrigen Mauer hinterfangen, die von einem prächtigen Marmoraufsatz bekrönt ist. Dahinter ragt wie an der Westwand ein Baum in

den leicht bewölkten Himmel, der von der Vorhangstange überschritten wird. Im Hintergrund kommen auf der Terrasse einige Orangenbäume zum Vorschein. Auf einem streng bildparallel angeordneten Lehnstuhl, unter dem sich ein treffend porträierter Hund bereits wohligh eingerichtet hat, wendet sich der Markgraf an den eben herantretenden Vertrauten, der seine Kopfbedeckung abgenommen hat. Er erscheint nicht als bloßer Befehlsempfänger, sondern als eine in der vertrauten Unterredung geübte und geschätzte Persönlichkeit. Zur Linken des Markgrafen wartet die im Zentrum der Gruppe frontal angeordnete, ebenfalls sitzende Markgräfin auf den Moment seiner Erlösung von den Geschäften. Würdevoll ragt sie zusammen mit ihrem Gatten und den Kindern in einem repräsentativen, ruhigen, auf den Betrachter ausgerichteten Gruppenbild auf. Sie ist zwar ein wenig tiefer im Raum angeordnet als ihr im äußersten Bildvordergrund sitzender Gatte. Wie die vergleichbare räumliche Anordnung des Kardinals im Begegnungsbild an der Westwand, meint diese tiefere Anordnung im Raum aber keineswegs eine Zurücksetzung, sondern viel eher die besonders herausgehobene Stellung.

Im Kreise der Kinder und einiger Vertrauter hat sich das markgräfliche Paar in prachtvoller Garderobe auf der Terrasse eingefunden, um sich füreinander Zeit zu gönnen. Keineswegs posiert diese Gruppe nur und sucht dabei angestrengt etwas hinter der schönen Fassade zu verbergen; vielmehr wird jeder Figur in diesem dichten Gefüge der nötige Raum für eine sie charakterisierende Beschäftigung zuteil. In prachtvoller, goldener Robe thront die Markgräfin frontal in der Bildmitte und damit letztlich im Zentrum der gesamten Dekoration. Mit einer leisen Geste ihrer Linken schürzt sie das prachtvoll ausladende Gewand, dessen Zipfel eine Verbindung mit dem sich nach rechts umwendenden Höfling vor dem das Mittelbild rechts begrenzenden Pfeiler herstellt. Aus ihrem mächtigen, halb in den Schatten gehüllten Gesicht mit der markanten Nase und den schmalen Lippen sprechen Besonnenheit aber auch Feinfühligkeit. Ihre Stirn ist von einem transparenten, weißen Seidenschleier verhüllt, der ihr Antlitz einrahmt. Fest behält sie das um sie herum stattfindende Geschehen im Blick. Ebenso mächtig gebildet ist das Gesicht des Markgrafen, der sich in einer unruhigen Lage, vielleicht sogar einer ernsthaften Angelegenheit wiederfindet, wie die abrupte Wendung, seine Sorgenfalten und die Augen verraten könnten. In seinen Händen hält er einen Brief, den er soeben gelesen hat. Der fragende Blick und sein unruhiges Gesicht stehen in einem augenfälligen Kontrast zu seinem zurückgeschobenen, rechten Ärmel, der eher in das Reich der Muße und Entspannung gehört als in das der entschlossenen Tat. Der streng bildparallel auf der Stuhllehne liegende, rechte Arm des Markgrafen verrät ebenfalls noch etwas von der eben noch vorherrschenden, entspannten Atmosphäre der Gruppe. Durch den

diagonal geführten, zurückgeschlagenen Vorhang, der auf dieses Geschehen am Rande des Bildes zuläuft, wird der Episode das nötige Gewicht verliehen, das aber dennoch den Zusammenhalt der gesamten Figurengruppe, die in der frontal gesehenen Markgräfin ihren Ruhepol findet, nicht entscheidend beeinträchtigt.

An die rechte Seite der Markgräfin schmiegt sich die in reinem Profil nach rechts gesehene Tochter Paola, deren markante Züge ebenfalls nicht einem Schönheitsideal geopfert erscheinen. Fragend hat sie ihre Augen zur Mutter emporgehoben und scheint ihr in diesem Moment eine Orange anbieten zu wollen. Zugleich scheint sie ihre Bedeutung zu erkunden. Zu Paola und zur Frucht blickt auch der in Dreiviertelansicht schräg hinter Paola angeordnete, jüngste männliche Sproß der Familie herab. Ludovico ist schon in jungen Jahren zu hohen geistlichen Würden gekommen und trägt wohl deshalb das weiße Chorhemd. Sein Gesicht zeichnet Mantegna als das eines trotz seiner Jugend scharfsinnigen Geistes, der den Kinderschuhen bereits entwachsen zu sein scheint. Hinter ihm steht im Dreiviertelprofil sein erwachsener Bruder Federico, der die Schultern Ludovicos fest umfaßt. Jener wendet seinen Blick nach rechts, weniger nach unten auf das Treiben der Höflinge an der Treppe als vielmehr sicher nach oben, auf seine bevorstehende Zukunft. Zusammen mit den Eltern bildet der künftige Markgraf von Mantua den festgefügtten, unmittelbaren Umkreis für die beiden jüngeren Kinder.

Die herausgehobene Stellung der Markgräfin wird nochmals unterstrichen durch den stehend hinter ihr angeordneten Sohn Rodolfo, der seine Hände auf der von ihren Schultern verborgenen Stuhllehne abgelegt hat. Wie die Mutter richtet er seinen Blick auf den noch anderweitig beschäftigten Markgrafen. Die zu seiner Linken angeordnete junge Dame, die nicht den Schleier einer Verheirateten trägt, dürfte Paolas ältere Schwester Barbara sein, die dem Agieren der Höflinge zugewandt ist. Über sie und sämtliche andere in diesem Familienbildnis porträtierten, begleitenden Figuren des Hofes wie die Amme im Hintergrund oder wie die faszinierte Blicke auf sich ziehende Zwergin neben der Markgräfin gehen die Meinungen über deren Identität weit auseinander.<sup>28</sup> Diese Figuren schließen die fest gefügte Gruppe, den Kern der Familie Gonzaga, nach hinten und nach den Seiten ähnlich wie im Begegnungsbild der Westwand in einem angedeuteten Halbkreis um die Markgräfin ab.

Überblickt man die sechs Arkaden der West- und der Nordwand als friesartiges Gesamtbild auf unterschiedlichen Ebenen, das durch die scheinarchitektonischen Stützen zwar in gleichmäßig breite, an der Westwand in schmaler bemessene hochformatige, an der Nordwand in quadratische Bilder und ein unregelmäßig hochformatiges Bild gegliedert wird,

---

<sup>28</sup> Signorini 1985, S. 127 – 180.

so zeigt sich ein langsames, von leisen, alltäglichen Beschäftigungen der Höflinge erfülltes Anschwellen des Geschehens von beiden Seiten her gegen die mittlere Arkade der Nordwand über der Feuerstelle, wo die fest gefügte Gruppe der Familie ihren Sammlungspunkt in der umsichtigen Markgräfin findet. Überwölbt wird dieses von beiden Seiten her mit geschäftigem Leben erfüllte Bild der entspannt auf der Terrasse versammelten Familie Gonzaga zusammen mit den von Brokatvorhängen gänzlich verhängten, fingierten Öffnungen der Architektur an den beiden übrigen Wänden durch einen Blick in die Vergangenheit und einen möglichen Ausblick auf das Kommende, das in Gestalt ausgelassener junger Frauen und vergnügt sich tummelnder Putten sich kundtut.

In den eher ernsten mythologischen Darstellungen kommt wohl die mantuanische Gelehrsamkeit zur Sprache, deren Ruf mit dem Erzieher Vittorino da Feltre auch nach dessen Tod untrennbar verbunden blieb und eine mögliche posthume Huldigung für denjenigen mitmeinen könnte, der allenfalls auch in einer der nicht identifizierbaren, begleitenden Figuren im Fresko an der Nordwand ein bleibendes Andenken fand. In den Medaillons mit den paarweise einander in Dreiviertelansicht zugeordneten Kaiserporträts in Büstenformat, welche von schweren Lorbeerkränzen umrahmt werden, die ihrerseits von abwechslungsreich gebildeten, karyatidenartigen Putten gehalten werden, schwingt das Selbstverständnis des Hauses Gonzaga in seiner bewußten Rückbindung in die Geschichte als kaiserliche Lehensträger mit. Der Ausblick in den Himmel mag eine diesem Ort angemessene heitere Hoffnung auf das Kommende zum Ausdruck bringen, die durchaus auch, aber nicht ausschließlich mit der hoffnungsvollen Zukunft des Hauses angesichts ihrer blühenden Nachkommenschaft verbunden ist. In einer Familie, deren Hoffnungen durch eine immer wieder zuschlagende, heimtückische Erbkrankheit jeden Augenblick zunichte gemacht werden konnte, mag dieser erwartungsvolle Blick – über alle unterstellten strategischen Interessen hinweg – menschlich verständlich sein.

### 3. Die Auseinandersetzung in der Forschung um den Gegenstand der Darstellung

Seit Vasari die von unten gesehenen Figuren an der Decke der *Camera degli Sposi* in seiner *Vita Mantegnas*<sup>29</sup> erwähnt hat, fasziniert die Forschung vor allem die illusionistische Verwandlung des dunklen Turmgemachs nach einigen wenigen, aber wesentlichen architektonischen Eingriffen in eine lichtdurchflutete, ringsum in Arkaden sich öffnende Scheinarchitektur mit dem Oculus an der Decke als deren Höhepunkt. Crowe und Cavacaselle



konnten der in ihren Tagen schwer in Mitleidenschaft gezogenen Dekoration wenig abgewinnen.<sup>30</sup> Ihrer Überzeugung nach kann die völlig uninteressante Darstellung intimer häuslicher Szenen einiger der denkbar „plainest“<sup>31</sup> Menschen, die zudem häßlich und deformiert waren, nur für die unmittelbar Betroffenen selbst von einer gewissen Bedeutung gewesen sein. Einen Besucher des fünfzehnten gewänne sie genauso wenig für sich wie einen des neunzehnten Jahrhunderts; deshalb sei Mantegnas künstlerische Kraft besonders gefragt gewesen. Um ein wenig Abwechslung in die alltägliche Langeweile zu bringen, habe er an der Decke den Oculus angebracht. Zwischen der ausgelassenen Stimmung oben und der steifen Erscheinung der Gonzaga an den Wänden sei damit ein Kontrast entstanden, der dem dargestellten Gegenstand, dem häuslichen Alltag, eigentlich nicht angemessen war.

Auch in den jüngeren Untersuchungen zu Mantegnas Dekoration stehen die großartigen und zukunftsweisenden formalen Aspekte der Raumillusion oft recht unvermittelt neben Fragen nach der programmatischen Einheit, auf die heute das Hauptaugenmerk gerichtet ist. In der Suche nach literarischen Vorlagen, welche die figürlichen Darstellungen an der Decke angeregt haben könnten, haben sich mehrere Autoren versucht. Bislang konnte aber kein „hinter“ dem Anschaulichen verborgenes, konsistentes Programm nachgewiesen werden. In einzelnen Bildmotiven des Deckenfreskos der *Camera degli Sposi* findet Germano Mulazzani Anklänge an den *Panegyricus Trajano dictus* aus der Feder des jüngeren Plinius.<sup>32</sup> Daniel Arasse<sup>33</sup> würdigt Mulazzanis Arbeit als Meilenstein in der Erforschung von Mantegnas Dekoration, da er als erster erkannt habe, daß sich hinter der Darstellung ein politischer Gehalt verbirgt und daß auch die Darstellungen um den Oculus thematisch in ein politisches Gesamtprogramm zu integrieren sind.

Mulazzani betrachtet Mantegnas Dekoration als Schlüsselwerk für einen neuen Weg zur Geschichte der italienischen Malerei des Quattrocento. Aus der dokumentierbaren Leidenschaft des Künstlers und seines Auftraggebers für die Antike ergebe sich wie von selbst die Suche nach antiken Textvorlagen, die als literarische Grundlage für die dekorative Ausstattung der *Camera degli Sposi* fungiert haben. Mulazzani geht von der Annahme aus, daß für den bildenden Künstler der Renaissance literarische Anregungen aus der Antike zur verpflichtenden Norm für deren möglichst wörtliche Umsetzung ins Bild wurden. Von der

---

<sup>29</sup> Giorgio Vasari: *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architettori*. Herausgegeben von Gaetano Milanesi (Band 3). Florenz 1878 (Nachdruck 1906), S. 396f.

<sup>30</sup> Joseph A. Crowe und Giovanni Battista Cavalcaselle: *A History of Painting in North Italy* (Band 2). London<sup>2</sup> 1912, S. 93 – 96.

<sup>31</sup> Crowe und Cavalcaselle 1912, S. 95.

<sup>32</sup> Germano Mulazzani: *La fonte letteraria della „Camera degli Sposi“ di Mantegna*. In: *Arte Lombarda* 50 (1978), S. 33 – 46.

eigentlichen künstlerischen Norm, einer der künstlerischen Phantasie genügenden Formung des darzustellenden Gegenstandes, sieht der Autor ab und überspringt diese Fragen zugunsten des „rein Ikonographischen“, von dem allein sich der Sinn eines Werkes erhellen lasse. Bei genauer Lektüre des Pliniustextes entdeckt Mulazzani eine Fülle von Einzelmotiven, die zusammen ein schlüssiges Dekorationsprogramm ergeben hätten. Dieses habe in einzelnen Bildmotiven seinen Niederschlag gefunden.

Als literarisches Leitmotiv erscheint ihm die von Plinius<sup>34</sup> gepriesene Eigenschaft des Herrschers, der selbst seine Privatsphäre der Öffentlichkeit zugänglich macht.<sup>35</sup> Dieser Gedanke habe in das Bildmotiv der in den Raum herabblickenden Frauen Eingang gefunden. Höchst fragwürdig und im Anschaulichen nicht gegeben ist die von ihm vermutete unmittelbare Verbindung der Textstelle des Plinius mit dem Bildmotiv Mantegnas. Ob der heiteren Versammlung an der Balustrade eine politische Bedeutung zukommt, welche die Gesamtdekoration entscheidend mitbestimmt, oder ob sie eher einen wichtigen, dem Grundgedanken der Dekoration jedoch untergeordneten Beitrag zur ungezwungenen Stimmung des Raumes leistet, läßt sich keineswegs so eindeutig bestimmen, wie Mulazzani vorgibt. An das genannte Hauptmotiv des Pliniustextes schließen sich noch zahlreiche weitere Motive an, das der Freundschaft zwischen dem Herrn und seinen Dienern, das der ehelichen Eintracht oder das des Lobpreises der Braut als Zierde ihres Gatten. Nach Ansicht des Autors wurden diese literarischen Einzelmotive durch den Künstler wörtlich in Bildmotive übertragen, die dem Gesamtprogramm der *Camera degli Sposi*, dem Lobpreis des Markgrafen von Mantua, dienen. Dieser versteht sich nach Mulazzani als neuer Trajan, seine markgräfliche Herrschaft wird in Mantegnas Dekoration als gutes Regiment verherrlicht. Die Bildmotive an der West- und Nordwand fügen sich dem Autor dagegen nicht in diese Auslegung. Immerhin findet er im *Panegyricus* eine Stelle über den Herrscher, der nicht geliebt werden kann, wenn er sich selbst nicht liebt. An den freskierten Wänden habe Mantegna diesen Gedanken in eine Darstellung des von prestigeträchtigen Freunden umgebenen Markgrafen übertragen. Abschließend stellt Mulazzani die nicht unbedeutende Frage, ob dem Auftraggeber der im Jahre 1433 durch Giovanni Aurispa wiederentdeckte *Panegyricus* des jüngeren Plinius überhaupt bekannt gewesen sein konnte. Er bejaht diese Frage und schätzt die Wahrscheinlichkeit hoch ein, daß Kaiser Trajan im Haus der Gonzaga und insbesondere durch den Markgrafen als Personifikation der Gerechtigkeit verehrt worden ist. An diese wagemutigen Deutungen Mulazzanis knüpft Daniel Arasse an, der sich noch

---

<sup>33</sup> Daniel Arasse: Il programma politico della Camera degli Sposi, ovvero il segreto dell'immortalità. In: Quaderni del Palazzo Te 6 (1987), S. 45 – 65.

<sup>34</sup> Pliny. Letters and Panegyricus (Band 2). Translated by Betty Radice. London 1969, S. 319 – 547.

weiter vom Anschaulichen der Dekoration entfernt. Auf der Suche nach einer der Gesamtdekoration zugrundeliegenden, verborgenen „struttura informativa“<sup>36</sup> entdeckt Arasse in Mantegnas Dekoration eine bipolare Grundstruktur, welche bereits für andere Allegorien der Herrschaft als Fundament gedient habe und in einer ikonologischen Tradition steht, die auf Ambrogio Lorenzettis *Regimentdarstellungen* im Palazzo Comunale in Siena<sup>37</sup> zurückgehe. Der dargestellten Familie falle in diesem allegorischen Zyklus primär die Funktion der augenfälligen Machterhaltung zu. Auf Mantegnas Kunst kommt Arasse nur am Rande in seiner Spekulation über eine Wolkenformation zu sprechen, in welcher der Künstler sein Profil verewigt habe. Der Künstler der Renaissance wird ihm zum Verberger der Geheimnisse von Herrschaft und Machtausübung, dessen primäres künstlerisches Anliegen es ist, Wahrheiten im Bild zu verheimlichen, anstatt Gedanken in künstlerischer Form offenbar werden zu lassen.

Einen eigenen Vorschlag zu einem möglichen literarischen Vorbild der dekorativen Ausstattung der *Camera degli Sposi* macht Rodolfo Signorini.<sup>38</sup> Er zieht Lukians *Über das Haus*<sup>39</sup> heran, einen Text aus der griechischen Antike, der vom Wettstreit zwischen Wort und Bild handelt. Die sichtbare Schönheit eines mit Bildern reich ausgestatteten Gemaches unterliegt in diesem Wettstreit dem Lobpreis von dessen Schönheit durch den Redner. Signorini sucht angesichts dieser völlig anderen, der Raumumgestaltung Mantegnas zugrundegelegten Quelle weniger nach einzelnen vergleichbaren Bildmotiven als vielmehr nach Korrespondenzen mit dem Gesamterscheinungsbild dieses festlich geschmückten Gemachs. In dem von Lukian erwähnten Pfau entdeckt aber auch er ein mit einer Textstelle in Einklang zu bringendes, einzelnes Bildmotiv.

Als bloße Spekulation über mögliche Anspielungen auf ein literarisches Vorbild kann auch dieser Vorschlag wenig überzeugen. Der nach der Restaurierung wiedergewonnene Eindruck unwiderstehlicher Ungezwungenheit, der die porträtierten Figurengruppen im illusionistisch verwandelten Raum charakterisiert, ist es, der früh die Frage aufkommen ließ, ob Mantegna in den beiden figürlichen Fresken an der West- und Nordwand nicht tatsächlich geschehene Ereignisse aus der Hausgeschichte der Gonzaga als Zeugnisse des fürstlichen Selbstverständnisses darzustellen hatte. Zu diesem „Diktat des Auftraggebers“ hätte sich Mantegnas künstlerische Freiheit und Befähigung zur illusionistischen Verwandlung und

---

<sup>35</sup> Panegyricus LXXXIII, 1 – 2.

<sup>36</sup> Arasse 1987, S. 45.

<sup>37</sup> Arasse 1987, S. 48.

<sup>38</sup> Signorini 1985, S. 228 – 246.

<sup>39</sup> Luciani opera. *Recognovit brevisque adnotatione critica instruxit Mathew Donald Maclead* (Band 1). Oxford 1972, S. 58 – 68.

festlichen Dekoration eines Raumes bloß hinzugesellt. Mit der dank zahlloser Dokumente ungewöhnlich gut überlieferten „Geschichte“ des Hauses Gonzaga würde die Vorstellung vom getreuen Abbild eines historischen Geschehens gut übereinstimmen. Zahlreich<sup>40</sup> sind die von Signorini kommentierten Bemühungen, geeignete Ereignisse aus der Hausgeschichte ausfindig zu machen, um nicht nur die porträtierten Persönlichkeiten, sondern auch die dargestellten historischen Ereignisse identifizieren zu können. Die archivalischen Fundstücke Rodolfo Signorinis, der selbst von den zahlreichen Gegnern seiner Ansichten für die mühevollen und passionierten Durchforstung des für diese Fragen scheinbar unerschöpflichen archivalischen Materials geschätzt und bewundert wird, bleiben unschätzbare Zeugnisse für die Erschließung der möglichen historischen Bedingungen, unter denen das prachtvolle Kunstwerk Mantegnas entstanden sein könnte. Welchen Wert diese Funde jedoch für die Einschätzung des künstlerischen Ranges der Raumdekoration Mantegnas beanspruchen dürfen, ist höchst umstritten. Gegenüber vielen anderen Untersuchungen zur *Camera degli Sposi* zeichnet diejenige Signorinis sich durch die bereits im Vorwort eingestandene, beschränkte Methode aus. Sie will keinen Beitrag zur Kunst Mantegnas leisten, sondern bemüht sich ausschließlich um die Erhellung der möglichen historischen Entstehungsbedingungen und um das daraus herzuleitende Verständnis der Dekoration. Diese Vorbemerkung, die jeden kunsthistorischen Anspruch von sich weist, wird von Kritikern häufig überlesen, die Signorinis Arbeit als einen genuinen Beitrag zur Kunst Mantegnas mißverstehen. Unter seinem beschränkten Blickwinkel gewinnt er zahlreiche wichtige klärende Kenntnisse, die für das Verständnis der Entstehungsbedingungen des Kunstwerks einen nicht zu verachtenden Beitrag leisten. Signorinis archivalische Funde betreffen den frühen Beginn, die lange Entstehungszeit der Ausmalung und einige mögliche Ursachen dafür. Er sieht mit ihrer Hilfe jedoch zu Unrecht seine These von der Darstellung eines einzigen, benennbaren historischen Ereignisses an *beiden* figürlichen Wänden des Gemaches bestätigt. Dieses Ereignis soll seiner Ansicht nach das Gesamtprogramm der Dekoration beherrschen. Die Darstellung an der Westwand identifiziert der Autor als die bis in ihre Einzelheiten literarisch dokumentierte Begegnung des Markgrafen mit seinem zweiten Sohn Francesco am Neujahrstag des Jahres 1462 in Bozzolo, nachdem dieser von Papst Pius II. Piccolomini zum Kardinal ernannt worden war. Nach Signorinis Überzeugung ist die in den Annalen des Hauses Gonzaga detailreich geschilderte Begegnung von Mantegna bis in die Einzelheiten getreu im Fresko an der Westwand nachgebildet worden. Mit seiner Entdeckung meint Signorini eine verwandte, ältere Auffassung korrigiert zu haben, die in der Darstellung

---

<sup>40</sup> Signorini 1985, S. 119 – 151; Rudolf Dellermann: Die „historie“ des Andrea Mantegna in der Camera picta

an der Westwand ein Ereignis des Jahres 1472 wiedergegeben sah, eine Begegnung zwischen Vater und Sohn, die während der Heimkehr des Kardinals anlässlich der Grundsteinlegung für die von Leon Battista Alberti geplante Kirche Sant'Andrea stattfand.

Über den langen Entstehungszeitraum der Ausmalung hielt Mantegna nach Einschätzung Signorinis an einem von Anbeginn feststehenden Gesamtprogramm – mit gewissen, zu vernachlässigenden Abweichungen – fest. Darin wird das genannte Ereignis geschildert, das sich um den Jahreswechsel 1461/62 zugetragen hat. Auch alle anderen Darstellungen bezögen sich auf dieses an der Westwand der *Camera degli Sposi* dargestellte Ereignis nach der Kardinalsernennung des Sohnes, das dem Haus Gonzaga eine neue Stellung innerhalb der oberitalienischen Höfe eingebracht habe. Dieser Bedeutungszuwachs der Familie spiegele sich in den Porträtmedaillons der ersten acht römischen Kaiser an der Decke und nicht zuletzt in der Aufnahme der Bildnisse des Königs von Dänemark und des Kaisers Friedrich III. in das Hauptbild der *Camera degli Sposi*, das sich seiner Ansicht nach an der Westwand befindet. Das Fresko an der Nordwand über dem Kamin zeige dagegen eine dem großen Ereignis der Begegnung vorausgehende, untergeordnete Episode am Hof der Gonzaga, in welcher der Markgraf als Hauptakteur fungiert. Just am Neujahrstag vor dem Aufbruch zum Kirchgang ereilte ihn ein Brief der Herzogin von Mailand<sup>41</sup>, den er noch im Morgenmantel und barfüßig in Pantoffeln im Kreise seiner schon zum Kirchgang bereiten Familie entgegengenommen habe. Aufgrund des prekären Gesundheitszustandes ihres Gemahls, der in diesem Brief mitgeteilt wird, hat die Herzogin den Markgrafen von Mantua, der in jenen Jahren als Condottiere im Dienste des Herzogtums stand, gebeten, umgehend nach Mailand zu kommen, damit die politische Lage beim möglichen Ableben des Herzogs nicht außer Kontrolle gerate. Auf seinem Weg nach Mailand sei der Markgraf eher zufällig mit Francesco und seinem ältesten Sohn und Nachfolger Federico zusammengetroffen. Nach dem gebührenden Ehrerweis dem frisch ernannten Kardinal, seinem geistlichen Vater, gegenüber und nach einem Gespräch über die besorgniserregende Nachricht vom prekären Gesundheitszustand des Herzogs sei der Markgraf weitergeritten.

Entscheidend für die Argumentation Signorinis ist der in beiden Fresken abgebildete Brief. Nach seiner Ansicht handelt es sich zweimal um denselben Brief der Herzogin. Ihn hat der Autor nach mühsamer Recherche in den mantuanischen Archiven gefunden. Die Unleserlichkeit dieses Briefes in Mantegnas Fresken, die ein durch Jahrhunderte gehortetes Familiengeheimnis barg, war die treibende Kraft der Entdeckerlust Signorinis. Mit der Auffindung des Briefes der Herzogin ist es ihm nach seiner Auffassung gelungen, dieses in

---

des Castello in Mantua (Unveröffentlichte Magisterarbeit TU Berlin). 1996, S. 44 – 61.

der Dekoration Mantegnas geborgene Geheimnis zu lüften und damit den Fall, der ihn seit Jahren beschäftigt hat, zu lösen und abzuschließen.

Einwände gegen Signorini betreffen vor allem sein mangelndes Bildverständnis, seine Vorstellung von der wörtlichen Abbildung historischer Ereignisse im Bild.<sup>42</sup> Unmöglich wäre nach seiner Lektüre das zweimalige Auftreten des künftigen Markgrafen Federico an der Seite seines Vaters. Nach Dellermanns Einschätzung mißverstand Signorini vor allem den eigentlichen Bildtypus, der in den beiden figürlichen Wandbildern zur Darstellung kommt. Es sind eben keine wörtlichen Abbilder eines in den schriftlichen Quellen der mantuanischen Archive faßbaren Ereignisses aus der Familiengeschichte, sondern primär Porträts. Nach einer Begriffsbildung des Autors handelt es sich um *Hofporträts*, die ein Idealbild des Hofes formulieren und von den politischen Ansprüchen und Sehnsüchten der Herrscherfamilie künden.<sup>43</sup> Dem Porträt des Fürsten käme in diesem Repräsentationsgefüge die wichtigste Position zu. Trotz dieser vorschnellen und problematischen Charakterisierung der Porträts konnte der Autor an einigen wesentlichen Beobachtungen überzeugend deren zentrale Stellung innerhalb der Gesamtdekoration der *Camera degli Sposi* glaubhaft machen. Dellermann beruft sich auf einen Botschafterbericht des Jahres 1470, der in der neueren Forschung häufig benutzt wird. In ihm wird der Gegenstand des bereits bis zu einem unbestimmten Grad fertigen Freskos über dem Kamin bezeichnenderweise „ritratto al natural“ genannt.

Aufschlußreich erscheint dem Autor darüber hinaus die an den Wänden verwendete unterschiedliche Technik. Für die Porträts an der Nordwand über dem Kamin nutzte Mantegna ausschließlich die Seccotechnik, die wohl von Anfang an das Gruppenporträt in der mittleren Arkade wegen der differenzierteren Gestaltungsmöglichkeiten und der satteren Farbigkeit aus der gesamten Dekoration heraushob. Zusätzlich wird die mittlere Arkade über dem Kamin durch die wohlüberlegte Beleuchtung von beiden Fenstern sowie durch den gemalten Lichteinfall vom Oculus her betont. Für Dellermanns Zurückweisung der Ansicht Signorinis und seine eigene Benennung der gesamten Ausmalung als „Hofporträt“ entscheidend sind überzeugende Identifizierungsvorschläge für die im Hauptbild über dem Kamin dargestellten Söhne des Markgrafenpaares. In dem Sohn zwischen den Gatten erkennt er Federico, den künftigen Markgrafen, der nach Signorini in diesem Fresko fehlen mußte, da er in dem von ihm rekonstruierten Ereignis des Jahres 1462 gemeinsam mit seinem Bruder

---

<sup>41</sup> Signorini 1975, S. 124.

<sup>42</sup> Lightbown 1986, S. 111.

<sup>43</sup> Dellermann 1996, S. 44 – 62. 72 – 74.

Francesco auf dem Rückweg von Mailand nach Mantua war.<sup>44</sup> Die gemeinsame Darstellung des Herrschers mit dem Thronprätendenten im Kaminfresko, welches nach Dellermanns Ansicht das Hauptbild der Dekoration ist, bestätigt den Autor jedoch in seiner Ansicht, daß die dynastische Kontinuität Hauptthema dieses „Hofporträts“ sei, welches die Bildwelt der italienischen Fürstenhöfe des fünfzehnten Jahrhunderts dominiert habe. In diesen Kontext der profanen höfischen Dekoration füge sich das Hauptbild in der *Camera degli Sposi* spielend ein. Als zentrales Ergebnis seiner Arbeit bekräftigt der Autor in Auseinandersetzung mit den Thesen Signorinis das Verständnis des Kaminfreskos als „Hofporträt“ der gesamten, von ihrem Hofstaat umgebenen Herrscherfamilie und nicht als historisches Ereignisbild.

Den bislang betrachteten Auslegungsversuchen erschien die Gesamtd Dekoration als getreues Abbild historischer Ereignisse oder als Abbild verborgener Gedanken, deren Entschlüsselung dem Betrachter durch den Illusionismus schmackhaft gemacht werden sollte.<sup>45</sup> Diesen hätte Mantegna ebenso wie sein Können im Porträtieren als „künstlerische Zutat“ zum Eigentlichen beisteuern dürfen. Der Porträtcharakter dient nach einer solchen Betrachtungsform einem verborgenen Gedanken und rückt die Dargestellten dem Betrachter näher. Aufgrund dieser größeren Vertraulichkeit ließe sich der Betrachter leichter vom Auftreten der Porträtierten überzeugen. Die im eigentlichen Sinne künstlerischen Maßnahmen, Illusionismus und Porträtauffassung, spielen in einer derartigen Interpretation die Rolle brillanter rhetorischer Strategien, um in verschleierter Form für eine Botschaft zu werben, die dem Adressaten gar nicht bewußt werden, sondern ihn unmittelbar für die porträtierte Persönlichkeit gewinnen soll. Diese Botschaft soll in nichts geringerem als im Streben nach der Macht und deren Erhalt bestehen. Obwohl Dellermann primär den Porträtcharakter der Darstellung betont, fügt er sich mit seiner Charakterisierung als „Hofporträts“ erst recht dem hier skizzierten Verständnis des Porträts als Verschleierungsmechanismus des „Willens zur Macht“.

Am weitesten in diese Interpretationsrichtung stieß bislang Randolph Starn vor, dem es um eine „Verortung“ der Kunst der Renaissance und insbesondere der Bilder in historischen Kontexten und Funktionen geht.<sup>46</sup> Ausdrücklich bemüht er sich in einer folgenschweren Wendung von Jacob Burckhardts vielzitiertem – und ebenso häufig mißbrauchtem – Diktum vom Renaissancestaat als Kunstwerk um eine neue Sichtweise der

---

<sup>44</sup> Dellermann 1996, S. 56f.

<sup>45</sup> Zu nennen wären hier auch die Bemerkungen Andreas Hausers, der primär den selbstreflexiven Zügen des Werkes nachgeht. Seiner Ansicht nach liegt die Qualität der Dekoration Mantegnas in der *Camera degli Sposi* in der „Spannung zwischen prallen artistischen Kunststücken und Reflexion“. Andreas Hauser: Die Phantasie dringt durch die Decke ein. In: Frankfurter Allgemeine Nr. 76 (2. April 2005), S. 43.

<sup>46</sup> Randolph Starn: *Room for a Prince: The Camera Picta in Mantua 1465-1474*. In: Ders. und Loren Partridge: *Arts of Power: Three Halls of State in Italy (1300-1600)*. Berkeley – Los Angeles – Oxford 1992, S. 83 – 148.

Renaissancekunst als unmittelbarer Politisierung der Kunst.<sup>47</sup> Während Bilder jener Epoche in ikonologischer Hinsicht meist als gemalte Oberflächen mißverstanden würden, durch die man auf dahinterliegende Realitäten stoßen kann, will er dieses „metaphysische Paradigma“ zugunsten eines vermeintlich unmittelbareren Blickes auf die Bilder als politische und soziale Wirklichkeiten aufgeben. Dem Bild wird dabei eine geradezu dämonische Wirkmacht zugewiesen. Starn geht in seiner Deutung von dem oben erwähnten Bericht aus dem Jahr 1470 aus, den zwei Botschafter in Diensten des mailändischen Herzogs aus Mantua an ihren Herren sandten. In diplomatischer Mission sollten sie die Vertrauenswürdigkeit und militärische Zuverlässigkeit des Markgrafen von Mantua, dessen Vertrag als Condottiere in den Diensten des Herzogtums zur Verlängerung anstand, anhand seines äußeren Gebarens in jeglicher Situation prüfen. Selbst auf die unscheinbarsten Äußerungen seines eigentlichen Willens, der sich womöglich hinter einer Maske scheinbarer Tugendhaftigkeit verberge, sollten sie sorgfältig achten und daraus ihre Schlüsse auf mögliche geheime Intentionen und Strategien ziehen. Während ihrer Mission wurden ihnen in einem Moment der Entspannung Mantegnas noch unfertige Fresken in der *Camera degli Sposi* gezeigt. Zur Demonstration der frappanten Porträtähnlichkeit rief man nach den beiden jüngsten Töchtern des Markgrafen, Paola und Barbara.

Starn nimmt diesen Bericht zum Ausgangspunkt für eine folgenschwere Vermutung, die dem heutigen kunsthistorischen Porträtverständnis stillschweigend als Grundlage gilt. Die archivalisch gesicherte Tatsache, daß den Botschaftern die Bilder in diesen Räumlichkeiten in ihrem noch unfertigen Zustand überhaupt vorgeführt wurden, bedeutet für Starn nämlich, daß sich der von ihm so treffend beschriebene diplomatische Blick „hinter die Kulissen“, den die Botschafter auf das Verhalten des Markgrafen richten, mit der „richtigen“ Betrachtungsweise der Bilder der *Camera degli Sposi* in ihrer Entstehungszeit und damit mit ihrer eigentlichen, vermeintlich ursprünglichen Funktion deckt. Aus einem solchen Blickwinkel bieten sich dem Autor die Bilder zwar nicht mehr als Erinnerungen an bestimmte historische Ereignisse der Hausgeschichte oder als Oberflächen, durch die hindurch tiefere Bedeutungen mit Hilfe literarischer Texte gefunden werden können, dar. Die Bilder betrachtet Starn vielmehr als nicht zu verachtende Machtfaktoren, die als Protagonisten unmittelbar in das diffizile Geschehen höfischer Politik involviert waren. Vor einer solchen Wendung des Diktums vom Renaissanestaat als Kunstwerk, vor einer solchen „Wiederermächtigung“ des Bildes, war Burckhardt nach Ansicht Starns noch zurückgeschreckt.<sup>48</sup> In der *Camera degli Sposi* wird das

---

<sup>47</sup> Starn und Partridge 1992, S. 3.

<sup>48</sup> Schon Peter Burke hat auf die enorme Diskrepanz zwischen Burckhardts Kulturgeschichte und seiner kunsthistorischen Porträtstudie hingewiesen und darin eine „Schwäche“ entdeckt, ohne diesen Graben als einen



Bild durch den alleinherrschenden Renaissancefürsten als Instrument politischer Herrschaft in seinen Dienst genommen, nachdem es diesen Dienst schon für andere Regierungsformen in der Vergangenheit verrichtet hatte. Anhand einiger herausragender dekorativer Ausstattungen von „Herrschaftsräumen“ versucht der Autor zu zeigen, in welcher Art sich die Bildende Kunst in ihrem Dienst mit unterschiedlichen Herrschaftsformen amalgamiert, um sich mit diesen auch selbst zu verwandeln. Eine solche Betrachtungsweise von Bildern – unter vollständiger Ausblendung ihres Kunstcharakters, ausschließlich unter dem Aspekt ihrer Nutzbarkeit als Herrschaftsinstrumente – bezeichnet der Autor als *formalistischen Pragmatismus*<sup>49</sup>, der nicht mehr in metaphysischer Manier durch die Oberflächen der Bilder auf dahinterliegende Ereignisse oder Bedeutungen hindurchblicken will, sondern künstlerische Formen als verschlüsselte Zeichen begreift, die sich als strategische Manipulation politischer Interessen entschlüsseln lassen. Trotz seiner Beteuerung, daß jede Analyse vorläufig bleiben muß, übersieht der Autor, daß seine Sicht des Bildes als einer Form der Macht und als eines historischen Agens in eine eigene „Hinterwelt“ führt, in der es nicht mehr den geringsten Freiraum künstlerischer Phantasie gibt. Vor jeglicher unmittelbaren Auseinandersetzung mit dem Anschaulichen stehen seine Prämissen. Ihnen wird das Anschauliche bedingungslos untergeordnet.

Einseitig wurde Mantegnas Kunstwerk hier aufgefaßt, von einem aufgestöberten Dokument her, aus dem die durchaus übliche diplomatische Rezeptionshaltung eines gesunden Mißtrauens gegenüber vertraglich Verbündeten spricht. Diese Haltung ist nicht unmittelbar auf den Sinn und die entsprechende Betrachtungsweise eines herausragenden Kunstwerks übertragbar. Beide Blickrichtungen gehören zwei heute scheinbar so schwer voneinander zu unterscheidenden Welten mit völlig unterschiedlichen Gesetzen an, der gelebten diplomatischen Wirklichkeit und dem Reich der bildlichen Phantasie. Starns Vermengung dieser unterschiedlichen Blicke erhellt die in der heutigen Forschung gängig gewordene Sicht des Porträts als Maskierung, an die man mit einem einzigen Interesse herantritt, mit der zudringlichen Neugier, was sich dahinter wohl verbergen könnte. Mit dieser wissenschaftlich nicht zu befriedigenden Neugier begibt sich die Kunstwissenschaft in das Reich der wilden Spekulation. Bereits bei Burckhardt findet sich die häufig und gerne aufgegriffene Sentenz, daß dem Fürsten der Renaissance primär daran gelegen war, seine illegitim erworbene Macht mit allen Mitteln, auch mit denen der Kunst, zu verschleiern. Als fatal muß sich aber der Umkehrschluß erweisen, daß alle Kunst der Renaissance nur wenig

---

notwendigen anzuerkennen, der zwischen den Welten des gelebten Lebens und der Kunst in ihrem je eigenen Wesen existiert. Peter Burke: *The Renaissance, individualism and the portrait*. In: *History of European Ideas* 21 (1995), S. 393 – 400.

oder gar nichts anderes war als verschleiertes Machtgelüst. Es gehöre eben zum „Stil“ eines Machthabers, die Kunst – und nicht zuletzt die Bildniskunst – der Politik nicht bloß hinzuzufügen, sondern sie, wie alles Leben, nach und nach dem politischen Regiment regelrecht einzuverleiben.

Im Fresko über dem Kamin der *Camera degli Sposi* deutet Starn folgerichtig die formale künstlerische Maßnahme, die Teilung der Szene, als politisch motiviert. In den Figuren sei die Semiotik der höfischen Abhängigkeit und Subordination direkt mit Händen zu greifen. Aus der kompakten Gruppierung löst sich als einzig aktive Figur der Markgraf, während die übrigen Figuren einem reinen Posieren hingegeben seien, das allein ihren höheren Status signalisiere. Der privilegierte innere Kreis des Hofes täusche harmonische Gemeinschaft und intakte Autorität vor – als Maske. Einerseits sei die Szene eine typische, wie aus einem Familienalbum, in welcher der *Paterfamilias* noch im Kreis seiner Lieben sich seinen Geschäften zuwendet, während die Mutter inmitten der Kinder sitzt. Andererseits ließe sich die Szene als Staatsporträt lesen, in welchem der Markgraf wie die Kaiser auf dem Falditorium thront. Auf beiden Seiten werde diese Demonstration der familiären Fruchtbarkeit und Macht von den Aktivitäten der Höflinge umrahmt, die eine Verbindung zur äußeren Welt herstellen. Der gemalte Hof läßt sich nach Starn als Modell für den wirklichen Hof verstehen. Die Bilder griffen auf diesem Weg aktiv ins höfische Leben ein. Durch das Bildnis wird dem Auftraggeber ein Selbstbild verliehen, das er auf anderem Wege, beim Blick in den Spiegel, nicht zu sehen bekäme. Der Hofkünstler wird dabei zum Komplizen des Herrschers, dem er das gewünschte Image verleiht. Mit seinem Eintritt in den Hof gerät er in ein System von Abhängigkeiten und verstrickt sich, je extravaganter er nach seiner Unabhängigkeit trachtet, um so tiefer in den Sog der Abhängigkeit.

Starns Versuch einer Wiederermächtigung des Bildes verliert das Künstlerische gänzlich aus den Augen. Seine dialektische Wendung von Burckhardts Diktum erweist sich als unfruchtbar für ein genuin kunsthistorisches Verständnis von Mantegnas dekorativer Ausstattung der *Camera degli Sposi*, denn bei aller Spekulation über das Wesen des Bildes gelangt der Autor nicht vor das Bild, zum Anschaulichen. Die Frage nach dem Bildtypus des Freskos über dem Kamin wird bei ihm immer unklarer und deshalb die Gesamtdekoration der *Camera degli Sposi* immer unzugänglicher. Auch dem Mediävisten und Porträthistoriker Andrew Martindale geht es weniger um die besondere künstlerische Leistung Mantegnas, sondern primär um die Einbettung seiner Dekoration in den kulturhistorischen Kontext der

---

<sup>49</sup> Starn und Partridge 1992, S. 4 – 6.

europäischen Palastdekoration.<sup>50</sup> Angesichts des schmerzlichen Verlustes eines überwiegenden Teils der oberitalienischen dekorativen Ensembles des Quattrocento und der meist auf die bloße Nennung des dargestellten Gegenstandes beschränkten Erwähnung in einzelnen Dokumenten erscheint der Versuch einer solchen Einordnung außerordentlich gewagt. Sie wurde wohl auch deshalb vor ihm nur ein einziges Mal unternommen.<sup>51</sup> Martindale ortet die Fresken Mantegnas an einem entscheidenden Punkt seiner Sicht der Geschichte der säkularen, seiner Definition gemäß allein dem Vergnügen, nicht der Erbauung dienenden Wanddekoration: im Moment der Aufnahme des modernen Porträts.

Die Entwicklung der europäischen Palastdekoration des vierzehnten Jahrhunderts in Tapiserie und Wandmalerei gewähre lehrreiche Einsichten in die Kunst an den oberitalienischen Höfen des Quattrocento. Wichtig ist Martindale die erkennbare Kontinuität der dargestellten Gegenstände. Neben Darstellungen berühmter historischer und literarischer Figuren aus der Antike oder aus dem höfisch-ritterlichen Roman und neben den unterschiedlichsten Tieren schmückten die Wände höfischer Gemächer auch Darstellungen des seinerzeit üblichen, höfischen Zeitvertreibe, mit dem Hauptakzent auf der Jagd, weniger aber Darstellungen bedeutender zeitgenössischer Ereignisse. Erhellend ist für Martindale ferner die Tatsache, daß die dekorativen Ausstattungen der Gonzaga-Residenz in Mantua schon Ende des vierzehnten Jahrhunderts an den Nachbarhöfen so angesehen waren, daß Giangaleazzo Visconti im Jahre 1380 in einem Brief bat, daß ihm mehrere gute Maler aus Mantua ausgeliehen würden, die einige Räumlichkeiten seines Kastells in Pavia mit Tieren und verschiedenen Figuren schmücken sollten. Mantegna konnte sich demzufolge – nicht zuletzt im Anschluß an Pisanello, seinen Vorgänger in Mantua – unmittelbar in eine bereits lange Zeit bestehende Tradition der mantuanischen Palastausstattung einreihen, die weit über die Grenzen der Stadt hohes Ansehen genoß. Durch seine Einführung des modernen Porträts wurde der säkulare Charakter der Dekorationen nach Martindale in entscheidender Form bereichert.

Im Zuge seiner Auseinandersetzung mit der Kunst Simone Martinis und der säkularen Palastausstattungen des vierzehnten Jahrhunderts entwickelt Martindale eine eigene Vorstellung von der Entstehung des modernen Porträts. Primär zielt diese Sicht auf die kulturellen und geistigen Rahmenbedingungen, weniger jedoch auf künstlerische Probleme und Intentionen ab. Die zunehmend lebensnahe Charakterisierung von Dingen und lebendigen zeitgenössischen Persönlichkeiten entstand – so Martindale – als Nebenprodukt der

---

<sup>50</sup> Andrew Martindale: *Painting for Pleasure – Some lost Fifteenth-Century Secular Decorations of Northern Italy*. In: Ders.: *Painting the Palace. Studies in the History of Medieval Secular Painting*. London 1995, S. 1 – 33.

wachsenden Säkularisierung der Kunst während des zwölften und dreizehnten Jahrhunderts. Verbunden war diese mit dem zunehmenden Verlangen der Auftraggeber nach Verewigung des Andenkens ihrer Ahnen und nicht zuletzt der Erinnerung an die Auftraggeber selbst. Als verhältnismäßig späte Entwicklung in der Geschichte der Kunst stand die lebensähnliche Charakterisierung anfangs immer in direkter Verbindung mit dem geschriebenen Wort oder mit der Heraldik. Beiden kam vornehmlich eine identifikatorische Funktion zu. Die zunehmende Bedeutung der ähnlichen Darstellung des persönlichen Äußeren versteht der Autor nicht primär als künstlerisches Streben, sondern vom zunehmenden Selbstbewußtsein der Auftraggeber her, die ein von ihnen bestelltes Kunstwerk zum Zweck ihrer Verewigung und zur Behauptung ihrer gesellschaftlichen Stellung auch über den Tod hinaus nutzen wollten. So sehr diese Benutzbarkeit der Künste zu den unterschiedlichsten Zwecken auch aus kulturhistorischer Perspektive zutreffen mag, so wenig sagen diese Nutzungsmöglichkeiten über das genuin Künstlerische eines Porträts aus. Zu fragen bleibt, inwieweit die Nutzung für den genuinen Kunstcharakter eines Werkes überhaupt eine Rolle spielt. Völlig unklar bleibt nämlich, in welcher Weise Politisches, Soziales oder Kulturelles in die Kunst eingeht. Wird nicht vielmehr dem Anschaulichen, zumal dem Porträt, in seiner Schönheit und Menschlichkeit durch den Künstler bei der Suche nach einer dem darzustellenden Gegenstand angemessenen Form zu Eigenwert und Eigenrecht in der Welt verholfen? Die zunehmende Ähnlichkeit als Anforderung an das Porträt sollte meiner Ansicht nach primär als innerkünstlerisches Verlangen verstanden werden, als eine Erweiterung und Vertiefung bildnerischer Darstellungsmöglichkeiten nicht allein der äußeren, sondern auch der inneren Erscheinung eines Menschen.

In ein dichtes Gewebe von Dekorationen, die um die Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts in einem geographisch eng begrenzten Raum entstanden und für die ein reger Austausch und enge persönliche Beziehungen charakteristisch waren, sieht der Autor die Dekoration der *Camera degli Sposi* eingebunden. Obwohl Mantegnas Fresken gewöhnlich als eine Darstellung bedeutsamer Ereignisse aus der Familiengeschichte angesehen wurden, erkennt Martindale darin die traditionelle Ikonographie des höfischen Zeitvertreibs. Der schweifende Blick über die Grenzen des gebauten Raumes hinaus sollte vor allem Vergnügen bereiten. Die häufig beschriebenen Figuren der Begebenheiten, die gewöhnlich als „Begegnung“ und „Hof“ bezeichnet werden<sup>52</sup> und angeblich auf ein Ereignis des 1. Januar 1462 anspielen, sind zu einem überwiegenden Teil nicht identifizierbar und können deshalb

---

<sup>51</sup> Julius von Schlosser: Ein veronesisches Bilderbuch und die höfische Kunst des XIV. Jahrhunderts. In: Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses 16 (1895), S. 144 – 230.

<sup>52</sup> Luigi Coletti (Hg.): La Camera degli Sposi del Mantegna a Mantova. Mailand 1959.

auch nicht mit einem bestimmten Ereignis in Verbindung gebracht werden. Die bedeutungslosen Aktivitäten der Diener im „Hoffresko“ sprechen seiner Ansicht nach für die Darstellung einer unbedeutenden Beschäftigung, einem sich Ergehen der Figuren ohne jeglichen konkreten Anlaß.<sup>53</sup>

Einer solchen Auslegung würden sich auch die Darstellungen am Gewölbe in ihrer atmosphärischen Leichtigkeit sowie der luftige Ausblick in den bewölkten Himmel einfügen. Um die Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts boten nämlich Bilder von identifizierbaren Persönlichkeiten aus der nächsten Umgebung – auch solcher niederen Ranges – Anlaß zur Erheiterung.<sup>54</sup> Alle Bildteile zusammen schaffen diese Atmosphäre, die auf kein stimmiges Gesamtprogramm zurückzuführen sind. Martindale betont, daß dieser grundlegende Eindruck der Heiterkeit, den die Dekoration erwecken will, nicht erst von Mantegna erfunden wurde. Schon die säkularen Dekorationen vor ihm waren von dieser Heiterkeit beherrscht. Der Wunsch nach Bildern, welche die Phantasie des Betrachters beflügeln und das Abschweifen und Entdecken von Geheimnissen begünstigen, gehört im fünfzehnten Jahrhundert ebenso in den Gedankenkreis höfischer Dekoration wie der Wunsch nach Wiedererkennbarkeit und angemessener würdevoller Erscheinung der Porträtierten. Das Humorvolle, Erheiternde gewinnt meiner Ansicht nach mit dem Eingriff Mantegnas in die Geschichte der oberitalienischen Palastdekoration dennoch eine neue Note, die allein seiner Kunst eigen ist und für das oberitalienische Familienporträt im folgenden Jahrhundert fruchtbar gemacht wurde. Auf das Humorvolle in Mantegnas Kunst kommt Martindale nicht zu sprechen. Über der Einordnung in eine fast verlorene Tradition verschwindet ihm der Sinn für die besondere Art, wie Mantegna der *Camera degli Sposi* ihr eigenes Gesicht verlieh. Für den Autor ist das Gemach lediglich das am besten erhaltene Beispiel einer Gattung der Malerei, die sich ehemals einer reichen Ausbreitung erfreuen durfte und eine Erfüllung der Wünsche des Auftraggebers, der so und nicht anders gesehen sein und in Erinnerung bleiben wollte.

Ohne Zweifel lassen sich einer so komplexen Dekoration wie derjenigen Mantegnas in der *Camera degli Sposi* zahlreiche Bedeutungsaspekte abgewinnen, die nicht unbedingt alle in einem einzigen Gedanken zu bündeln sind; *ein* Grundgedanke dieser Dekoration läßt sich dennoch festhalten, der nicht in einem ausgeklügelten, dem Künstler vorgegebenen oder von ihm selbst verfaßten schriftlichen Programm nach einer literarischen Vorlage niedergelegt zu werden brauchte. Dieser künstlerische Gedanke läßt sich in der von Mantegna in Angriff genommenen Aufgabe unmittelbar erkennen. Einen völlig anderen Weg der Betrachtung des

---

<sup>53</sup> Lightbown 1986, S. 111f.

<sup>54</sup> Evelyn Samuels Welch: Galeazzo Maria Sforza and the Castello di Pavia, 1469. In: The Art Bulletin 71 (1989), S. 363 – 366.

in mehrfacher Hinsicht originellen Werkes Mantegnas, die vom Anschaulichen ausgeht, schlug eine kleine Gruppe von Forschern ein, welche die dekorative Ausstattung in ihrem künstlerischen Rang zu begreifen suchte. Es war nicht zuletzt Fritz Knapp, der sich – angespornt durch die bis heute gültigen und unübertroffenen Ausführungen Paul Kristellers<sup>55</sup> – in seiner Künstlermonographie in der Reihe der *Klassiker der Kunst* weniger um die Identifikation einzelner Personen und um die Eruierung des eigentlich dargestellten Ereignisses aus den Archivalien oder eines möglichen ikonographischen Gesamtprogramms bemüht hat,<sup>56</sup> ihn zog vielmehr Mantegnas künstlerisches *Problem* in seinen Bann, das diesen bereits seit längerem in verschiedenen, heute leider fast zur Gänze verlorenen dekorativen Zusammenhängen beschäftigt hatte. Dieser künstlerische Gedanke Mantegnas verlange in der *Camera degli Sposi* nach einer neuartigen Formulierung. Knapp schildert Mantegna als einen, der sich wie kaum ein anderer Oberitaliener seiner Zeit vom Anfang seines Schaffens an einer bestimmten künstlerischen Aufgabe verschrieben hat, einem immer tiefer dringenden künstlerischen Erfassen der vollen Realität der Erscheinungen in ihren besonderen Äußerungen bis hin zur äußersten *Wirklichkeitswirkung* im Bild.<sup>57</sup> Dem Künstler ging es dabei nicht allein um plastische Formenwahrheit, sondern um Raumwirklichkeit. Deshalb hat er sich schon früh mit der Raumillusion im Bild beschäftigt. Diese stellte sich ihm nicht als ein vom Figürlichen isoliertes Problem eines stringent konstruierten perspektivischen Raumes dar. Von Anfang an stand es vielmehr in Verbindung mit einem ausgeprägt plastischen Wirklichkeitssinn, in engster Tuchfühlung mit der Bildung der menschlichen Figur. Im Laufe von Mantegnas Schaffen zielte die Formung der Gestalten auf ein für ihn charakteristisches Gefühl für deren greifbare Nähe zum Betrachter; in der *Camera degli Sposi*, so Knapp, sei dieses Gefühl zum künstlerischen Höhepunkt gelangt. Nach einem kürzeren Abschnitt zur Biographie des Künstlers, die sich an Burckhardts Charakterisierung eines herausragenden, völlig isoliert den höchsten künstlerischen Problemen sich stellenden Geistes hält<sup>58</sup>, kommt Knapp auf zwei wesentliche Züge der Persönlichkeit Mantegnas zu sprechen: seine Gelehrtheit und sein Künstlertum. Gemeinsam zielten sie auf die künstlerische Eroberung des alles umfangenden Raumes, in dem sich die Figuren wie in der Natur frei und ungezwungen bewegen.

---

<sup>55</sup> Paul Kristeller: Andrea Mantegna. Berlin und Leipzig 1902, S. 248 – 266.

<sup>56</sup> Fritz Knapp: Andrea Mantegna. Des Meisters Gemälde und Kupferstiche. Berlin und Leipzig (2., vermehrte Auflage) o. J. (ca. 1924).

<sup>57</sup> Knapp o. J., S. IX.

<sup>58</sup> Aus einem noch unveröffentlichten, privaten Exemplar seiner *Geschichte der italienischen Kunst* geht hervor, wie wenig Knapp in späteren Jahren dieser Ansicht traute, wie wenig es ihm zugleich aber vergönnt war, dieser Ansicht etwas entgegenzusetzen. Bis zum heutigen Tag wurde diese Leistung nicht vollbracht.

Die Wanddekoration, in welcher das Raumproblem in der Vertiefung des realen Raumes entfaltet wird, darf nach Knapp als die vom Künstler selbst empfundene Hauptaufgabe seines Schaffens angesehen werden, welche in der *Camera degli Sposi* zu einer überragenden Lösung gelangte. Von der dort gestellten Aufgabe her, dem Porträt der Familie des Markgrafen von Mantua, habe Mantegna zur letzten Lösung des Raumproblems gefunden. „Ob nun hier das Familienbild im Sinne eines für die Gonzagas bedeutsamen historischen Ereignisses oder rein zur Wirkung momentan dramatisch belebt ist, hat mit dem künstlerischen Wert der Darstellung relativ wenig zu tun. Denken wir an die Fresken der Eremitani, an die Mühseligkeit, mit der er die Gestalten im Raum perspektivisch verteilte und ein „Raumbild“ konstruierte, so bedeutet die ungesucht natürlich mit großen Figurenmassen gebildete Komposition einen gewaltigen Fortschritt.“<sup>59</sup> In der *Camera degli Sposi* ringt Mantegna nicht mehr um die Monumentalität der Einzelfigur im Raum, vielmehr gelingt ihm eine wegweisende, monumental erscheinende Figurengruppe im Raum, deren Porträtcharakter die von ihm angestrebte Wirkung noch steigert.

In wenigen markanten, aber treffenden Strichen skizziert Knapp die künstlerische Bedeutung der seiner Ansicht nach neben Masaccios Fresken in der Brancacci-Kapelle unbedingt monumentalsten Leistung der Malerei des italienischen Quattrocento. Eigens hebt er die Geschlossenheit, die Festigkeit und die kraftvolle Sicherheit in der Formgebung der Gestalten, der Komposition und der räumlichen Bildung heraus, die nichts erzwungen Konstruiertes mehr an sich hat. Einfühlsam geht er auf die meist übersehene Dramaturgie des Aufstiegs zur Camera ein. „Der Eindruck, den der durchaus realistische Wandschmuck auf uns macht, wenn wir nach langem Wandern durch kahle Säle und Gänge des Castello di Corte in den kleinen viereckigen Raum hineintreten, ist überraschend, und dereinst, als die Farben noch ihre volle Pracht hatten, besonders auch die gemalten Brokatstoffe an den zwei figurenlosen Wänden noch kräftiger aufleuchteten, wird die Wirkung ganz anders lebensvoll und realistisch gewesen sein.“<sup>60</sup> Ausdrücklich würdigt Knapp das Fresko über dem Kamin, in dem der Markgraf im Kreise seiner Familie zu sehen ist. Anders als Paul Kristeller, der diese Gruppe eher persiflierte<sup>61</sup>, sucht er dem künstlerischen Gedanken Mantegnas in wenigen Worten Ausdruck zu verleihen. Der Besucher fühle sich durch die räumliche Anordnung der Figuren an der Bildschwelle gleichsam in deren Kreis hineingezogen. Zusammen mit der einheitlichen Beleuchtung, die mit dem Einfall des Fensterlichts rechnet, zählt Knapp die Raumbehandlung der gelehrten Seite seines Schaffens zu, „der Künstler Mantegna offenbart

---

<sup>59</sup> Knapp o. J., S. XXIV.

<sup>60</sup> Knapp o. J., S. XXI.

<sup>61</sup> Kristeller 1902, S. 254 – 257.

sich an der wunderbaren Gestaltung all der menschlichen Erscheinungen“<sup>62</sup>. Die gesamte Dekoration der *Camera degli Sposi* zielt für Knapp auf das Familienbildnis über dem Kamin. Einzelne porträtierte Figuren stehen gleichsam vor der Scheinarchitektur und bilden so den vorderen Abschluß des Bildes. Nicht nur durch überlegte Komposition und Beleuchtung, sondern noch viel mehr durch ein geistiges Moment werden sie vereint und dem Betrachter in all ihrer Lebendigkeit nahegerückt. Mantegna habe sich einerseits um eine möglichst treffende Charakterisierung der einzelnen Persönlichkeiten, aber genau so intensiv um deren Vereinigung bemüht.

In einer vor wenigen Jahren veröffentlichten Vorlesungsvorbereitung aus dem Jahr 1923 würdigt Theodor Hetzer die vielen scharfsinnigen Beobachtungen Knapps, nicht ohne auch einiges Kritische zu dessen Begriff des „Problems“ anzumerken.<sup>63</sup> Zu gerne würden die einzelnen anschaulichen Phänomene in kunstwissenschaftliche Probleme aufgelöst, während die Künstlerpersönlichkeit sich verflüchtige. Es sei freilich nicht zu rechtfertigen, die Bemühungen um die Erkenntnis künstlerischer Probleme gering zu achten, dennoch dürfe über den Gestaltungsfragen der Sinn für das Einzigartige und Lebendige der künstlerischen Persönlichkeit nicht verloren gehen, wenn es sich, wie im Falle Mantegnas, um einen der persönlichsten Künstler der Renaissance handle.<sup>64</sup> Hetzer setzt folglich andere Schwerpunkte in seinem Bild der künstlerischen Persönlichkeit Mantegnas. Als der größte Oberitaliener des Quattrocento stellt der Maler Vorgänge zwar klar, aber weniger fesselnd dar als es in der florentinischen Schule bereits zur Konvention geworden war; vielmehr gruppiert er seine Figuren und Gruppen locker und läßt daneben auch der Architektur ein gewisses Eigenleben, das sich mit demselben Interesse studieren läßt wie die Handlungen der Figuren. Mit der viel beschworenen Strenge und Schärfe seiner Formen geht nach Hetzer – was meist übersehen werde – ein heiteres Temperament einher, das der Richtigkeit der Gestalten eine ganz besondere Färbung verleiht. „Mantegnas eminenten Verstand ist durchglüht von Begeisterung für das Leben der Dinge. Mantegnas leidenschaftliche Anteilnahme an dem Sein und Leben einer jeden Erscheinung, das ist es, was man, wie mir scheint, nicht oft genug betonen kann, was man als den Kern seines Schaffens bezeichnen muß.“<sup>65</sup> Jeder Figur in ihrer Bewegtheit und in ihrem Ausdruck sucht der Künstler seine Eigenart zu schenken, in der sie lebhaft mit

---

<sup>62</sup> Knapp o. J., S. XXII.

<sup>63</sup> Theodor Hetzer: Mantegna. In: Gertrude Berthold (Hg.): Schriften Theodor Hetzers. Zur Geschichte des Bildes von der Antike bis Cézanne (Band 8). Stuttgart 1998, S. 381 – 418. Die Herausgeberin Gertrude Berthold erläutert einleitend: „Das Mantegna-Manuskript ist Bestandteil der voll ausgearbeiteten Niederschrift einer Vorlesungsvorbereitung aus dem Wintersemester 1923/24 über venezianische Malerei im 14. und 15. Jahrhundert, Hetzers erster Vorlesung überhaupt.“ (S. 20)

<sup>64</sup> Hetzer 1998, S. 384.

<sup>65</sup> Hetzer 1998, S. 389.



den anderen in Beziehung tritt; „das Leben im Ganzen, das Leben, das entsteht, wo viele Menschen beisammen sind, ist dem Mantegna wichtiger als die straffe pointierte Erzählung. So finden wir denn auch in Zukunft ihn nicht wieder als Erzähler; festliche Umzüge, Familienbilder, Sante Conversazioni sind sein Gebiet.“<sup>66</sup>

Gegen Knapps Auffassung vom „Realismus“ Mantegnas wendet Hetzer scharfsinnig ein, daß dieser durch seine Erfüllung von antiken Vorstellungen gedämpft wird. Viel eher solle man vom *Leben* sprechen, das Mantegnas Bilder erfülle, da er für einen Realisten viel zu phantasiereich und von einem viel zu ausgeprägten persönlichen Schönheitsempfinden beherrscht ist. In seiner Analyse der Dekoration der *Camera degli Sposi* greift der Autor die von Knapp verdichteten Beobachtungen Kristellers auf und führt sie in seinem Sinne weiter. Vor allem hebt er das heitere Spiel zahlreicher Kontraste hervor, eine Wirkung, die in dieser Nuanciertheit und Vielfalt allein Mantegna eigen ist.<sup>67</sup> Bei allem Illusionismus läßt der Künstler dem Betrachter „die Wärme, Enge, Beschlossenheit des Wohnraumes, in dem die ganze Familie im Bilde um den Markgrafen versammelt ist, genießen, indem er an die freie Natur erinnert.“<sup>68</sup> Das große Familienbild ist auch für Hetzer das Hauptbild des Gemachs, von dem aus die gesamte Dekoration verstanden werden müsse. Mit der wirklichen Architektur und den wirklichen Menschen treten die gemalten Figuren dadurch in eine enge Beziehung, daß die architektonischen Scheingliederungen nicht als Rahmen dienen, sondern in das Bild miteinbezogen sind. Für die im Raum herrschende Stimmung ist aber entscheidend, daß mit den Gesetzen der künstlerischen Fläche nur heiter gespielt wird und sie nirgends verletzt werden.

„Was nun an dem Bilde zunächst auffällt, das ist das Ungezwungene, Selbstverständliche, Leichte und dabei doch Festlich-Repräsentierende der Anordnung. Obschon jede Figur als Porträt bedeutend ist und auch als Porträt interessiert, empfinden wir doch vor allem das Gemeinsame, das Gesellige, die Familie. Das Bild ist einzig als Familienbild, und zwar hauptsächlich deshalb, weil das Thema mit Mantegnas Begabung und Auffassung wunderbar zusammentraf. ... Dieses Gefühl Mantegnas aber für die einigende Kraft des Lebendigen mußte ihn für ein solches Familienbild prädestinieren. Um all die vielen Figuren zusammenzuhalten, hat Mantegna es nicht nötig, irgendeine Szene zu erfinden, einen spannenden Moment, ein gemeinsames Handeln oder ein gemeinsames Aufmerken auf einen Vorgang. Aus der bloßen Vorstellung der Familie und des Hauses, aus dem Beisammensein

---

<sup>66</sup> Ebda.

<sup>67</sup> Diese Kontraste müssen nicht notgedrungen mit geheimen Inhalten aufgeladen sein, wie in der neueren Forschung immer wieder vermutet wird, sondern dienen in ihrem Zusammenspiel eher der Raumatmosphäre, in der das Hauptanliegen in entsprechend würdevolle Form zum Ausdruck gelangen konnte.

<sup>68</sup> Hetzer 1998, S. 406.

von Männern und Frauen verschiedenen Alters, Aussehens und Wesens, die ein Band innig umschließt, ergibt sich dem Mantegna mühelos eine belebte und natürliche Einheit.<sup>69</sup> Hetzer räumt ein, daß man einen wichtigen Moment vermuten könnte, der in diese Darstellung eingegangen ist. Dieser war aber eher Anlaß für eine Darstellung des vielgestaltigen, dauernden Lebens einer großen Familie. „Das Bild ist vieldeutig, nicht weil Mantegna unklar wäre, sondern weil er gar nichts Eindeutiges will.“<sup>70</sup>

In dieselbe Richtung zielt auch Sven Sandström mit seiner ebenfalls in der Mantegna-Literatur kaum rezipierten Analyse der malerischen Ausstattung der *Camera degli Sposi*. Wesentliche Impulse empfing er dabei von Erika Tietze-Conrat.<sup>71</sup> Trotz ihrer heute nicht mehr aufrecht zu erhaltenden Vermutung, alle Fresken seien spät, innerhalb eines Zeitraumes von zwei Jahren entstanden, bleiben ihre Gedanken zur künstlerischen Auffassung unüberholt, die in nächster Nähe zu denjenigen Hetzers anzusiedeln sind. Tietze-Conrat geht wie Jacob Burckhardt vom Gesamteindruck der Dekoration aus. Der Betrachter wird, sobald er das Gemach betritt, eigentlich nicht getäuscht, sondern „nur eingeladen, an einem Spiel teilzunehmen, bei dem man gewinnen wird.“<sup>72</sup> So erlebt er das dekorative System der Malereien mit einer solchen Anteilnahme, daß er sich einbezogen fühlt und deshalb auch die porträtierten Personen als gewaltige, lebendige Figuren empfindet, die nicht idealisiert, sondern in ihrem persönlichen Charakter präzise erfaßt sind. „Und das ist auch der Grund, dass sie sich zu einer kompositionellen Einheit zusammenfügen, ohne ein bestimmtes historisches Ereignis zur Erklärung zu brauchen und dass ihre Bildnisse aus sich allein bestehen können ohne religiöse, allegorische oder mythologische Stützen. Was sie tun, ist allein Ausdruck der persönlichen Würde, die uns in diesem Kreise hier begegnet.“<sup>73</sup> Vermittelt durch Kristeller und Tietze-Conrat, und damit indirekt abhängig von Knapp und Hetzer, kommt Sandström in seiner Studie zur italienischen Wandmalerei in der Renaissance zu einer ähnlichen Einschätzung von Mantegnas Dekoration. In seiner eindrucksvollen Untersuchung der unterschiedlichen Grade der *Wirklichkeitswirkung* im Wandbild – ein Ausdruck, dessen sich bereits Knapp bediente – versucht Sandström darzulegen, welches ungetrübtes Bewußtsein der Künstler in der Renaissance im Anschluß an antike Vorbilder von den unterschiedlichen Möglichkeiten hatte, innerhalb eines Bildes und im Verhältnis zum realen Raum verschiedene Grade der künstlerischen Wirklichkeit zu unterscheiden, die den

---

<sup>69</sup> Hetzer 1998, S. 407.

<sup>70</sup> Hetzer 1998, S. 408.

<sup>71</sup> Sven Sandström: *Levels of Unreality. Studies in Structure and Construction in Italian Mural Painting during the Renaissance*. Uppsala 1963, S. 89 – 108.

<sup>72</sup> Erika Tietze-Conrat: *Mantegna. Gemälde – Zeichnungen – Kupferstiche*. Köln 1956, S. 18.

<sup>73</sup> Tietze-Conrat 1956, S. 18f.

Betrachter dazu verlocken, in dieses Spiel unterschiedlicher Welten einzutreten und es zu genießen.

Der Dekoration in der *Camera degli Sposi* komme dabei eine besondere Bedeutung zu, da Mantegna hier die Phantasie des Betrachters durch wohlüberlegte künstlerische Maßnahmen besonders zu beflügeln vermocht habe. Während bis zur Entstehung dieser Dekoration nur Wandbilder erhalten geblieben sind, die bei allen geschaffenen Übergängen zwischen dem realen und dem bildlichen Raum mittels Rahmung, Scheinarchitektur oder Vorhang dennoch das Trennende betonen, schuf Mantegna ein Werk, das bei allem bleibenden Respekt für den Bildcharakter die gesamte Decken- und Wandfläche als eine aus dem Bild- und dem Realraum komponierte Einheit versteht. Die Gesamtheit der gemalten Flächen, einschließlich der Rahmen- und Scheinarchitektur, nimmt ein und denselben Realitätsgrad an. Eine wesentliche Forderung, diesen künstlerischen Gedanken in die Tat umzusetzen, ist die einheitliche Wirkung durch eine gemeinsame Perspektive im gesamten freskierten Bereich, damit der Betrachter von einem Punkt innerhalb des Raumes einen geschlossenen Eindruck der ungebrochenen Kontinuität zwischen Raum und Bild empfängt. Das Kunstwerk verlangt nach einer klar markierten Grenze zwischen Bild und Betrachter. Trotz der anscheinend vollkommenen Illusion bleibt dabei das Bildbewußtsein ungetrübt. Anstatt den Betrachter über den Realitätsgrad zu verunsichern, wird Vergnügen hervorgerufen. Mit Hilfe der künstlerischen Entscheidung für einen anscheinend ungebrochenen, an einzelnen Stellen immerhin zurückgenommenen Illusionismus, schuf Mantegna eine räumliche Umgebung von hoher Intimität, die ihm für das eigentlich zu verwirklichende künstlerische Ziel angemessen erschien. Dieses liegt auch nach Sandström im Familienbildnis über dem Kamin. Dem Künstler ging es also nicht um isolierten Genuß einzelner Erfindungen, sondern um ein künstlerisches Hauptanliegen.

#### 4. Mantegnas Porträtauffassung in der *Camera degli Sposi*

Das *Porträt der Familie des Markgrafen Ludovico Gonzaga* im Kreise einiger Familiaren in der mittleren Arkade der Nordwand hat Mantegna – wie sein bedächtiges Vorgehen, die überlegte Beleuchtung und die einem beweglichen Gemälde entsprechende Technik zeigen – als Haupt- und Zielbild der *Camera degli Sposi* angelegt. Von ihm her ist die Gesamtd Dekoration dieses heiter gestimmten, nach allen Seiten der Phantasie sich öffnenden Raumes zu verstehen. Ihre historischen Entstehungsbedingungen mögen die figürlichen Darstellungen in Ereignissen aus dem Leben der Auftraggeberfamilie gehabt haben; in der

persönlichen künstlerischen Auffassung durch Mantegna weisen sie jedoch darüber hinaus auf ein Gruppenbildnis der Familie in feierlich-repräsentativem und zugleich festlich-vergnüglihem Rahmen. Die von einem Porträtisten seiner Zeit bereits selbstverständlich geforderte Grundvoraussetzung, sein unbedingter Wille zur wiedererkennbaren und würdevollen Erscheinung der porträtierten Persönlichkeiten bildet den Ausgangspunkt für die persönliche künstlerische Auffassung. Um deren Charakterisierung bemühte sich vor allem eine in der heutigen Mantegnaforschung vernachlässigte Gruppe von Kunsthistorikern wie Kristeller, Knapp und Hetzer.

In seiner Bildniskunst war Mantegna an einer möglichst präzisen Schilderung der Vielschichtigkeit menschlicher Persönlichkeiten gelegen. In der Charakterisierung der Markgräfin ging es ihm – wie in jeder anderen Figur der Gruppe – nicht allein um die selbstverständlich vorausgesetzte Schilderung des äußeren Erscheinungsbildes, um die prachtvolle, standesgemäße Garderobe oder um einen hohen Wiedererkennungswert, welcher in den Dokumenten verbürgt ist. Mantegnas eigentliches Bestreben lag in einer möglichst tiefgehenden Durchdringung des menschlichen Wesens jeder einzigartigen Persönlichkeit, deren Charakter in einem geschickt gewählten Augenblick ans Licht zu kommen vermochte. Dieser sollte das bei aller Lockerheit repräsentative Auftreten der Gruppe nicht zu empfindlich beeinträchtigen und gleichzeitig dazu beitragen, die Figuren geistig noch eindringlicher zu vereinigen. Innerhalb der *geloockerten Repräsentation* wird Platz für intimere, szenische Momente zwischen den Figuren. Nirgends wird die repräsentative Ruhe durch das Geschehen zwischen ihnen gestört; vielmehr läßt der Maler das heitere, unbeschwerte Verhältnis, das sie verbindet, auch auf den Betrachter übergehen. Mantegnas Ringen um die menschliche Persönlichkeit und seine Suche nach einer ihr angemessenen Darstellungsform in einer ganzfigurigen Gruppe zeichnet seine Kunst des Porträts und seine künstlerischen Ansprüche in besonderem Maße aus.

Die geeignete Umgebung für den in der *Camera degli Sposi* ins Auge gefaßten Bildgedanken, ein in einen feierlich-festlich anmutenden Rahmen eingebettetes und zugleich darüber hinausgehobenes Familienporträt, fand Mantegna in einem illusionistisch verwandelten, beheizbaren Turmgemach, aus dem der Blick ins Freie geführt wird, wo er, dem Vergnügen hingegeben, umherschweifen darf. Der oberitalienischen Palastdekoration, seinem künstlerischen Ausgangspunkt, wurde damit eine neue Note verliehen. Nicht in den ernsten Zusammenhängen des Devotionsbildes mit seinen Stifterfamilien, sondern im Umfeld einer heiteren, höfischen Palastdekoration gewinnt das Familienporträt – so weit sich dies greifen läßt – seine erste gültige Formulierung. In der feierlich-festlich anmutenden

Umgebung kommen einige traditionelle Motive der höfischen Palastdekoration zur Darstellung, werden aber in einem dem Hauptthema untergeordneten Verhältnis ins Ganze der Dekoration eingebracht. Das ernste Thema der *uomini illustri*, der Tugendvorbilder aus der griechischen und römischen Antike, klingt in den fingierten Reliefs des Herkules und Arion sowie in den fingierten Medaillons mit den Büsten der ersten acht römischen Kaiser an der Decke an. Zugleich deuten diese die treue Verbindung des Hauses Gonzaga mit ihren Lehensherren, den römischen Kaisern deutscher Nation an. Mit dem in die Begegnungsszene an der Westwand eingebrachten Bildnis Kaiser Friedrichs III. wird der Kaisertreue der Gonzaga nochmals Nachdruck verliehen. Motti der Familie werden, der Tradition der höfischen Palastdekoration gemäß, im feierlichen Schmuck von Festons präsentiert. Mit ihnen wird die Treue der Gonzaga zu den geistigen Traditionen ihrer Vorfahren demonstriert und für künftige Generationen als Tugendvorbild im Gedächtnis behalten. Die Ausblicke in die Landschaft, die durch eine antikisch anmutende Stadt nobilitiert werden, sowie der Ausblick in den heiteren Himmel gesellen zum feierlichen Ernst, der die Würde dieser Familie vor Augen führt, einen heiteren Ton.

Ein dichtes Gemenge aus beiden Stimmungslagen, feierlicher Ernst und Heiterkeit, die sich in den Putten bis zur Ausgelassenheit steigert, erfüllt auch die Figurengruppe, zu der sich die porträtierte Familie im Kreis ihrer engsten Familiaren fügt. Gegenüber allen bisherigen höfischen Palastdekorationen neu ist die Rolle des Familienporträts als Hauptbild eines dekorierten Raumes. Angestrebt ist keine der Stellvertretung dienende Darstellung eines Herrschers in Amt und Würden, der von Familie und Hofstaat umgeben ist. Gewisse formale Nachklänge römischer Kaiserdarstellungen lassen sich zwar in der bildparallelen Anordnung des Markgrafen und seinem Sitzen erkennen.<sup>74</sup> Ludovico trägt außerdem die lange rote, hermelinverbrämte Robe und ein rotes Barett. Dennoch ist das Bildnis des Markgrafen nicht als stellvertretendes Herrscherbild aufgefaßt.<sup>75</sup> Den rechten Ärmel der Robe hat er locker

---

<sup>74</sup> In einem hochformatigen, antoninischen Relief von der Nordfassade des Konstantinsbogens ist die *Submissio*, die Unterwerfung eines Barbarenführers unter einen römischen Kaiser dargestellt, der am linken Bildrand, erhoben auf einem Sockel, in reiner Profilansicht thronet und von einem hinter ihm stehenden, ebenfalls im Profil gesehenen Trabanten begleitet wird. In Mantegnas Familienbildnis wird die Gruppe des Markgrafen und seines Sekretärs szenisch aktiviert.

Auch für das Motiv der Umwendung des Markgrafen läßt sich ein mögliches antikes Vorbild nachweisen, das bereits dem Pisanello bekannt gewesen ist. Auf einem anfangs des sechzehnten Jahrhunderts in der römischen Sammlung des Andrea Bregno befindlichen, heute im Palazzo Ducale in Mantua aufbewahrten Sarkophag aus dem zweiten Jahrhundert nach Christus ist links der Abschied des Adonis von Venus dargestellt, der zur Jagd aufbrechen will. Beide sitzen vor einem Vorhang, umgeben von den Jagdgenossen und einem Hund. Phyllis Pray Bober und Ruth Rubinstein: *Renaissance Artists & Antique Sculpture. A Handbook of Sources*. London 1986, S. 64f. 195.

<sup>75</sup> Adolf Reinle: *Das stellvertretende Bildnis. Plastiken und Gemälde von der Antike bis ins 19. Jahrhundert*. Zürich und München 1984, S. 66 – 112. Beim Familienbild der Gonzaga handelt es sich um kein herrscherliches Repräsentationsbild im Sinne Reinles.

zurückgeschoben und läßt unzeremoniös den nackten Unterarm darunter zum Vorschein kommen. Seine Wendung zum Gespräch mit dem eben hinzugetretenen Sekretär, das sich wohl um den Inhalt des Briefes in Händen des Markgrafen dreht, verleiht diesem Paar eine szenische Wirkung, die eher ins Genreartige zielt, auf einen herabgestimmten Ton der Darstellung bei den alltäglichen Pflichten. Der Vorhang wird hier in diesem Sinn eingesetzt, nicht als Apparitio-Motiv<sup>76</sup> zur Steigerung eines Herrscherbildes.

Die besondere Herausforderung Mantegnas in der *Camera degli Sposi* bestand im ganzfigurigen, repräsentativen Gruppenporträt der Markgrafenfamilie, auf das in einer Abfolge von Wandbildern hingeführt wird. Trotz der illusionistischen Architektur, die teils durch Vorhänge geschlossen ist, teils Sicht auf die Terrasse und Durchblicke in die architektonische Anlage erlaubt, teils Ausblicke in die Landschaft gewährt, kann diese Dekoration zugleich auch als ein ringsum geführtes Bild begriffen werden, in dessen Zentrum das Bildnis der Familie steht. Die Vorstellung von einer Figurengruppe, die einander in einem familiären Verhältnis zugetan ist, gewinnt Mantegna aus einer dichten Fügung groß gesehener Einzelpersönlichkeiten. Ihr leises Agieren, das nicht als erstarrtes Posieren mißzuverstehen ist, ihre sachten, unaufdringlichen Gebärden reichen aus, um über deren repräsentative Erscheinung sofort deren tiefe Zuneigung füreinander erkennbar werden zu lassen. Keines der Familienmitglieder „herrscht“ im Bild über die anderen. Jedes ist mit der gleichen sorgsam Aufmerksamkeit auf seine Persönlichkeit behandelt. Weder die klare Subordination aller Figuren unter eine Hauptfigur noch eine schlichte parataktische Reihung erschienen dem Künstler geeignet, das Wesen einer solchen Gruppe zu veranschaulichen. In diesem Sinn wird auch erläuterndes Beiwerk nur verhalten ins Bild eingebracht. Die Bäume auf der Terrasse und die der Mutter gereichte Orange<sup>77</sup>, ein Sinnbild ehelicher und familiärer Liebe, machen jedoch offensichtlich, in welcher Art diese Gruppe vereinigt ist. Mantegna wählt keinen allein feierlich-repräsentativen, sondern einen um intime szenische Momente angereicherten künstlerischen Gedanken, der beide grundsätzlichen Auffassungen einer zu porträtierenden Familiengruppe mitsprechen läßt. Mit dieser Bildschöpfung, die einerseits noch den Traditionen der höfischen Dekoration verhaftet ist, im Familienbildnis die höfischen Gedankenkreise aber hin auf eine geistige Welt überwindet, die im bürgerlichen geprägten, christlichen Humanismus ihre Heimat hat, ebnet Mantegna den Weg zum bürgerlichen Familienporträt. So schuf er – bedächtig vorgehend – die Grundkoordinaten für die Kunst des

---

<sup>76</sup> Johann Konrad Eberlein: *Apparitio regis – revelatio veritatis. Studien zur Darstellung des Vorhangs in der bildenden Kunst von der Spätantike bis zum Ende des Mittelalters.* Wiesbaden 1982.

<sup>77</sup> Mirella Levi D’Ancona: *The Garden of the Renaissance. Botanical Symbolism in Italian Painting.* Florenz 1977, S. 272 – 277; Gregor M. Lechner [Katalogeintrag]. In: *Marienlexikon.* Herausgegeben von Remigius Bäumer und Leo Scheffczyk. 4 (1992), S. 701 – 703.

italienischen Familienporträts, in deren Rahmen sich die Geschichte des oberitalienischen Familienporträts in der Kunst der Renaissance entfalten konnte.

Mit dem frühesten erhaltenen italienischen Familienbildnis in der Renaissance, Mantegnas Hauptbild in der *Camera degli Sposi*, haben wir den fulminanten Auftakt einer Porträtgattung vor uns, die sich in Italien nicht ohne Schwierigkeiten entfalten und verbreiten konnte. Erdrückend erscheint den relativ wenigen erhaltenen Werken gegenüber die Vielzahl von Einzelbildnissen. Allein die Frage, warum diese genuine Erfindung Mantegnas, die den Anstoß zu einer neuen, bildwürdigen Gattung gab, sich in der Renaissance bloß in Oberitalien durchsetzen konnte, gibt einige Rätsel auf, die man allzugern mit kulturhistorischen Umständen, einer vermeintlich geringen Achtung der Familie als prägende gesellschaftliche Gruppe, erklären möchte. Was den Künstler bewogen haben mag, der nicht nur in der Widmungsinschrift verherrlichten Familie des Markgrafen einen solch großen Stellenwert einzuräumen, wird sich womöglich nicht ausschließlich aus Vorgaben und Wünschen des Auftraggebers erklären lassen. Ein dermaßen in den Vordergrund einer Palastdekoration gerücktes Familienporträt offenbart zweifellos Mantegnas besonderen Sinn für die würdevolle Erscheinung einer Gruppe großer menschlicher Persönlichkeiten, deren Bildwürdigkeit sich nicht primär auf deren politische Macht stützt, sondern dem scheinbar Unbedeutenden, Unaufdringlichen und Selbstverständlichen breiten Raum gewährt. In einem ungeachtet des feierlichen Rahmens nicht allzu hoch über den gelebten Alltag und dessen Mühsal hinausgehobenen Bildnis der Markgrafenfamilie von Mantua entdeckt der Künstler die Größe der menschlichen Persönlichkeit in deren natürlicher Bindung, in deren Familiarität. Zukunftsweisend ist diese changierende Porträtauffassung, dieser unbeschadet der bedeutenden gesellschaftlichen Stellung nicht zu hoch gegriffene, mit humorvollen und intimen Momenten angereicherte Ton. Dieser hat zu zahlreichen weiteren Gestaltungsversuchen der künstlerischen Aufgabe des Familienbildnisses angeregt.

In einigen Dokumenten fassen wir Stimmen an den Nachbarhöfen, die das Gesamterscheinungsbild des von Mantegna ausgestatteten Gemaches als „schönstes Gemach der Welt“ preisen. Der Herzog von Mailand beauftragte gar seinen bevorzugten Dekorationsmaler mit der Inspektion der Fresken Mantegnas. Er plante in ähnlich familiärem, intimmem Ton gehaltene Dekorationen in seiner Sommerresidenz in Pavia<sup>78</sup> und in dem wiederbelebten, strategisch wichtigen Stützpunkt im Norden von Mailand.<sup>79</sup> Am Nachbarhof

---

<sup>78</sup> Welch 1989, S. 351 – 375.

<sup>79</sup> Evelyn Samuels Welch: *The Image of a Fifteenth-Century Court: Secular Frescoes for the Castello di Porta Giovia, Milan*. In: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 53 (1990), S. 163 – 184. Welch setzt sich mit Galeazzo Maria Sforzas erhaltenen Ausstattungsprogrammen aus den Jahren 1471/72 für die Ausmalung von vier neugeschaffenen Räumen im Obergeschoß des Nordflügels des mailändischen Kastells Porta Giovia

der Este in Ferrara wurden die Fresken Mantegnas in der nämlichen Weise gewürdigt.<sup>80</sup> Es war nicht zuletzt Jacob Burckhardt, der den Umstand bedauerte, daß die oberitalienischen Höfe in der zweiten Hälfte des Quattrocento ihre kulturprägende Bedeutung zunehmend an die Serenissima verloren haben und deshalb die höfische Palastdekoration nicht mehr den Stellenwert beanspruchen durfte, den sie um die Mitte des Jahrhunderts noch innehatte.<sup>81</sup> Künstlerische Ideen wurden wenig später in Oberitalien auf anderem Weg verbreitet. Im folgenden Jahrhundert haben dennoch zahlreiche Künstler die Aufgabe des Familienporträts in Angriff genommen und sich – wie noch zu zeigen sein wird – während des gesamten sechzehnten Jahrhunderts in unterschiedlichster Art des Vorbildes Mantegnas erinnert. Zugespitzt könnte man formulieren, daß sich das oberitalienische Familienbildnis in der Renaissance als Verbreitung und Entfaltung der Gedanken Mantegnas darstellen läßt. Keineswegs lückenlos, in kontinuierlicher Entfaltung und zunehmender Verbreitung läßt sich die Geschichte des oberitalienischen Familienporträts in der Renaissance zurückverfolgen; vielmehr tauchen in teils größeren Zeitabständen oder ohne faßbaren regionalen Zusammenhang Familienbildnisse auf, um die herum sich im günstigsten Fall weitere Monumente der Gattung gruppieren lassen. Entscheidend für deren Verständnis ist, daß Mantegnas Dekoration keinen künstlerischen Anknüpfungspunkt zum Stifterfamilienbild bietet. Seine Hauptaufgabe sah er in der Figurengruppierung und der Porträtauffassung, der repräsentativen Erscheinung und szenischen Belebung. Beide Probleme spielen im Stifterfamilienbild noch lange keine Rolle. Eine der wichtigen Stationen auf diesem Weg ist Tizians *Pesaro-Madonna*. Umgekehrt üben jedoch autonome Porträts und deren Auffassung in der Renaissance einen erheblichen Einfluß auf den Wandel des Stifterbildes aus. Dies zeigt im besonderen Maße Costas noch zu behandelnde *Madonna mit der Familie Bentivoglio*, denn so sehr sich in der frontalen Reihung der nach Geschlechtern getrennten Nachkommen zu Füßen des Throns der Madonna auch neue Errungenschaften des autonomen Familienbildnisses verraten, so bleibt doch das Elternpaar traditionell zu beiden Seiten des Throns knien, weshalb sich das Bild nahtlos in die Gattung der Madonnenbilder mit Stifterfamilie einreihet. Diese besitzt eine bis ins Mittelalter zurückreichende, ehrwürdige

---

auseinander, die einen Jagdzyklus und einen dynastischen Zyklus beinhalten. Nach Welchs begründeter Hypothese wurden die Ausmalungen in Mailand durch einen Besuch des Herzogs im Sommer des Jahres 1471 in Mantua und Gonzaga inspiriert. Galeazzo Maria Sforza schickte brieflich nach dem mailändischen Porträtisten Zanetto Bugatto, nicht nach seinen Dekorateuren, damit dieser sich die Ausmalungen, vornehmlich wohl die Gruppenporträts, in der *Camera degli Sposi* ansehe. Anders als in den Gruppenbildnissen Mantegnas ist aber nicht die Familie, sondern die dynastische Legitimität Gegenstand der Darstellung. Über deren künstlerisches Erscheinungsbild läßt sich nichts sagen.

<sup>80</sup> Werner Gundersheimer: *Art and Life at the Court of Ercole I d'Este: The „De triumphus religionis“ of Giovanni Sabadino degli Arienti*. Genf 1972.

<sup>81</sup> Burckhardt 1911, S. 292.



ikonographische Tradition, die aber nicht in direkter Kontinuität zum autonomen Familienbildnis zu verstehen ist, als hätte dieses sich in einem wie immer vorgestellten Säkularisierungsprozeß aufgrund des neuen Selbstverständnisses des Menschen als von Gott vollkommen unabhängiges Wesen aus einem ursprünglichen sakralen Zusammenhang gelöst und sei schließlich selbständig geworden.

Historisch läßt sich das aufkommende Interesse am autonomen Bildnis der eigenen Familie, das nunmehr in neuer Form für bildwürdig befunden wird, mit dem an den oberitalienischen Fürstenhöfen des fünfzehnten Jahrhunderts aufblühenden kulturellen Leben in Verbindung bringen, das von einem unvergleichlichen Bildungsdurst geprägt war, der durch humanistische Gelehrsamkeit gestillt wurde. Dem Nachdenken über die Familie, das in der Antike nicht erst seit Aristoteles gepflegt wurde, könnte beim Wunsch nach einem Familienbildnis eine tragende Rolle zugekommen sein. Daß Mantegnas *Camera degli Sposi* in ihrer Zeit nicht nur als herausragende illusionistische Dekoration, sondern auch als Familienporträt besonders geschätzt wurde, verbürgt nicht zuletzt ein cremonesisches Deckengemälde aus der *Casa Maffi*, das heute im Londoner Victoria & Albert Museum aufbewahrt wird. Am Beginn des sechzehnten Jahrhunderts entstanden, bietet in dieser dem Antonio della Corna, einem Schüler Mantegnas<sup>82</sup> zugeschriebenen Deckenbemalung ein zentraler Oculus, der von einem Kreis von acht in Tondi eingebrachter Musen umringt ist, einen Ausblick in den Himmel. In den Lünetten erscheinen die neunte Muse Kalliope und Apoll zusammen mit Porträtbüsten von Kaisern im Profil, die ihren Gattinnen zugewandt sind. Durch den Oculus blickt eine familiäre Gruppe in den Raum, auf der einen Seite der Vater und ihm gegenüber Mutter und Kind. An den Gattinnen, die den Kaisern zugeordnet sind, wird deutlich, daß hier, ähnlich wie in Mantegnas Dekoration, das familiäre Moment eine Hauptrolle spielt.

## II. Das ferraresische Porträt der Familie Ubertos de'Sacрати

### 1. Forschungsbericht

Während Mantegnas Fresken in der *Camera degli Sposi* (Abb. 1) eine wahre Flut an Forschungsliteratur nach sich zogen, nimmt sich die kunsthistorische Auseinandersetzung mit dem heute in der Alten Pinakothek in München aufbewahrten *Porträt der Familie des Uberto*

---

<sup>82</sup> Ferdinando Bologna: The Cremonese Ceiling from Via Belvedere. In: The Burlington Magazine 96 (1954), S. 166 – 171; Andrea Bacchi [Lexikoneintrag]. In: Saur. Allgemeines Künstler-Lexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker 4 (1992), S. 374f.

*de'Sacрати* eher bescheiden aus (Abb. 2)<sup>83</sup>. Die Forschungen zu diesem Gemälde mit beträchtlichen Abmessungen drangen kaum weiter als bis zu Fragen der Zuschreibung und ungefähren Datierung. Für diese ist das Geburtsdatum Ubertos nicht unerheblich. Walter Gräff gibt das Jahr 1441 an.<sup>84</sup> Nach dem Alter des gemäß der Inschrift am oberen Bildrand porträtierten Uberto de'Sacрати als eines annähernd vierzigjährigen Mannes darf man deshalb für das Gemälde eine Entstehungszeit um 1480 annehmen. In seiner Monographie zu Antonio Leonelli da Crevalcore setzte sich zuletzt Vittorio Sgarbi eingehender mit dem Familienporträt auseinander.<sup>85</sup> Seinem Katalogeintrag ist zu entnehmen, daß das Bild eine abenteuerliche Zuschreibungsgeschichte durchlaufen hat, in der sich die Schwierigkeiten seiner präziseren kunsthistorischen Einordnung spiegeln. Die ferraresische Herkunft des Gemäldes wurde dagegen niemals angezweifelt. In der älteren Literatur hob man dessen künstlerische Vorzüge entschieden hervor. Crowe und Cavalcaselle erwähnen es in ihrer Geschichte der oberitalienischen Malerei im Abschnitt über Cosimo Tura, denken aber bereits an den jungen Lorenzo Costa als dessen Urheber. Sie würdigen die Lebensgröße der porträtierten Figuren und die Vollendetheit in Umriß und Behandlung.<sup>86</sup> Adolfo Venturi folgt den Autoren anfangs<sup>87</sup>, entscheidet sich in späteren Jahren aber für deren ersten Zuschreibungsvorschlag an Cosimo Tura. Venturi würdigt die originelle Anordnung der Figuren, die wahrhaft eine Gruppe formen.<sup>88</sup> Gustave Gruyer unterstützt nochmals die von Crowe und Cavalcaselle vorgeschlagene Zuschreibung an den jungen Lorenzo Costa, die in der späteren Forschung jedoch heftig angezweifelt wird.<sup>89</sup> Auf einer Großausstellung zur ferraresischen Malerei im Jahre 1933<sup>90</sup> wird das Gemälde – mit Fragezeichen versehen – noch unter dem Namen Costas gezeigt, obwohl schon in den vorangegangenen Jahren diese

<sup>83</sup> Lorenzo Costa zugeschrieben *Porträt der Familie des Uberto de'Sacрати*, Tempera auf Leinwand 112, 3 x 90, 8 cm, bezeichnet: „UBERTUS ET MARCHIO TOMAS DE SACRATO“, Alte Pinakothek München. Alte Pinakothek München. Erläuterungen zu den ausgestellten Gemälden. München 1983, S. 198.

<sup>84</sup> Walter Gräff: Ein Familienbildnis des Baldassare Estense in der Alten Pinakothek. In: Münchner Jahrbuch der Bildenden Kunst (1912), S. 209.

<sup>85</sup> Vittorio Sgarbi: Antonio da Crevalcore e la pittura ferrarese del Quattrocento a Bologna. Mailand 1985, S. 99.

<sup>86</sup> Joseph A. Crowe und Giovanni Battista Cavalcaselle: A History of Painting in North Italy (Band 1). London 1871, S. 522, Anm. 5.

<sup>87</sup> Adolfo Venturi: L'arte ferrarese nel periodo d'Ercole I d'Este. In: Atti e memorie della R. Deputazione di Storia Patria per le provincie di Romagna. Bologna 1888, S. 372f.: „La disposizione dei tre ritratti nel quadro è veramente originale, e forma un vero gruppo: il marito posa una mano sulla spalla della sua donna, mentre con l'altra tiene il falco incapucciato; e la donna posa a sua volta la mano sul figlio giovinetto, il quale tiene un frutto.“

<sup>88</sup> Adolfo Venturi: Die Malerei des 15. Jahrhunderts in der Emilia. Florenz 1931, S. 71: „Die runden, wie geschwellenen Gesichtszüge, die ähnlich wie in der Bentivoglio-Tafel gleichsam aus Kreide modellierten Gesichter, das minutiöse, zarte Netzgewebe der geblühten Stoffmuster, die knolligen Finger, die wir auch auf den ersten Arbeiten sehen, zeigen uns Lorenzo Costa als Nachfolger Turas nach dessen Beispiel auf seinem Familienbildnis in der Münchner Alten Pinakothek.“

<sup>89</sup> Gustave Gruyer: L'art ferrarais a l'époque des princes d'Este (Band 2). Paris 1897 (Neudruck Bologna 1969), S. 67f.: „On reconnaît dans cette peinture, traitée avec beaucoup de précision et de soin, mais frottée et défraîchie, le style de Cosimo Tura, et l'on y aperçoit comme un reflet du style de Mantegna.“

Zuschreibung von einigen Forschern gänzlich verworfen wurde. Kurz bevor das aus dem ferraresischen Palazzo Sacrati-Strozzi stammende Familienporträt im Jahre 1913 aus dem Kunsthandel an die Alte Pinakothek in München verkauft worden ist, haben Walter Gräff<sup>91</sup> und Herbert Cook<sup>92</sup> Baldassare d'Este als dessen Schöpfer vorgeschlagen. Beiden Forschern mußte bewußt gewesen sein, daß jede Zuschreibung an diesen Künstler problematisch blieb, da in jenen Jahren neben einigen wenigen signierten und datierten Medaillen aus den frühen siebziger Jahren nur ein gesichertes malerisches Werk Baldassares, das *Porträt des ferraresischen Dichters Tito Vespasiano Strozzi*, für einen stichhaltigen stilkritischen Vergleich herangezogen werden konnte. Wieder mit einem Fragezeichen versehen, fand diese Zuschreibung Eingang in das *Handbuch für Kunstwissenschaft*.<sup>93</sup>

Eine völlig neue Richtung wurde im Jahre 1928 eingeschlagen, die dann bis zu Sgarbis eingangs erwähnter Monographie ihre Nachwirkungen zeitigen sollte. Luigi Coletti beginnt in einem marginalen Aufsatz das Werk eines Malers namens Antonio da Crevalcore zu rekonstruieren, der beinahe ausschließlich in literarischen Quellen von schwer einzuschätzendem dokumentarischem Wert faßbar ist. Als Künstler ist Crevalcore damals in einem einzigen gesicherten, signierten und datierten Gemälde zugänglich gewesen, das heute nur mehr als Schwarzweißabbildung zum Vergleich herangezogen werden kann, da es im Zweiten Weltkrieg untergegangen ist. Coletti könnte es für seinen Aufsatz, aus dem dies aber nicht eindeutig hervorgeht<sup>94</sup>, ebenso wie eine ehemals in der Sammlung Spiridon in Paris aufbewahrte *Heilige Familie* im Original gesehen haben, die sich heute in der Staatsgalerie Stuttgart befindet und die der Autor zusammen mit dem Münchner Familienporträt dem Antonio da Crevalcore zuschrieb.

Mit dieser Attribution wandelte sich die Einschätzung des Familienporträts der Sacrati grundlegend. Der auf Colettis Aufsatz aufmerksam gewordene Roberto Longhi unterstützt in seiner *Officina Ferrarese* die Zuschreibung, ohne das Gemälde abzubilden.<sup>95</sup> Schon im Jahre 1929 läßt man das im Museo Correr in Venedig aufbewahrte *Porträt eines jungen Mannes*,<sup>96</sup> um das ein ähnlich intensives Zuschreibungsinteresse entstanden ist, nach München kommen, um in Fragen der Attribution und des unterschiedlichen künstlerischen Ranges im direkten

---

<sup>90</sup> AK Esposizione della pittura ferrarese del Rinascimento. Ferrara 1933, S. 139f.

<sup>91</sup> Gräff 1912, S. 207 – 224.

<sup>92</sup> Herbert Cook: Further Light on Baldassare d'Este. In: The Burlington Magazine 27 (1915), S. 98 – 104.

<sup>93</sup> Erich von der Bercken: Die Malerei der Früh- und Hochrenaissance in Oberitalien. Wildpark-Potsdam 1927, S. 161 (mit Farbabbildung).

<sup>94</sup> Luigi Coletti: Über Antonio da Crevalcore. In: Belvedere 13 (1928), S. 9 – 11.

<sup>95</sup> Roberto Longhi: Officina Ferrarese 1934, seguita dagli ampliamenti 1940 e dai nuovi ampliamenti 1940-55. Florenz 1968, S. 55, Anm. 105.

<sup>96</sup> Ferraresisch *Bildnis eines jungen Mannes*, Tempera auf Holz 51 x 37 cm, Museo Correr. Sgarbi 1985, S. 98.

Vergleich Klarheit zu gewinnen. August Mayer<sup>97</sup> erscheint das Münchner Familienporträt dem im Museo Correr aufbewahrten Jünglingsporträt gegenüber in künstlerischer Hinsicht deutlich unterlegen; Giacomo Bargellesi beurteilt es gar als eine Kopie nach Crevalcore.<sup>98</sup> Anna Maria Brizio bringt es dagegen in engere Verbindung mit der *Madonna Bentivoglio* in San Giacomo Maggiore und deren Schöpfer, Lorenzo Costa.<sup>99</sup> Für Robert Oertel ist nur mehr die Zugehörigkeit des Gemäldes zur ferraresischen Schule unzweifelhaft. Als Entstehungszeitraum nennt er im Anschluß an Gräff die Jahre zwischen 1480 und 1485.<sup>100</sup> So bleibt man in der Alten Pinakothek auch nach Sgarbis Bekräftigung der Zuschreibung an Crevalcore in diesen heiklen Fragen zurückhaltend und bezeichnet das Gemälde weiterhin mit „Ferraresischer Maler um 1480“<sup>101</sup>.

## 2. Beschreibung

Annähernd in Lebensgröße erscheint in einem nicht allzu steil bemessenen Hochformat (Abb. 2) eine in Halb-, beinahe Dreiviertelfigur erfaßte Dreiergruppe. Diese besteht aus dem in reinem Profil nach links gesehenen Vater Uberto aus der ferraresischen Familie Sacrati und einem annähernd frontal gesehenen Paar, das aus seiner Gattin und beider Sohn Tommaso gebildet wird. Obgleich die Antlitze der Eltern in die obere Bildhälfte ragen, füllen die Figuren das Format bei weitem nicht aus, sondern sind in eine sie überfangende und auszeichnende Umgebung eingebunden. Unmittelbar hinter einem aus roten und dunkelbraunen Marmorleisten gefügten Fensterrahmen erblickt man die Figurengruppe in einem eng bemessenen Raum, der nach hinten durch eine streng bildparallel angelegte, unverputzte Ziegelmauer abgeschlossen wird. Deren oberer Rand fällt mit der horizontalen Bildmittelachse zusammen. Von einer am oberen Bildrand bildparallel geführten Stange fällt ein dunkelgrünes Ehrentuch, das die Figurengruppe hinterfängt und mit seinen Legefalten exakt die Bildmittelachsen nachzeichnet. Wie die Ziegelmauer betont es entschieden die Flächenrelationen des Bildgefüges. Obwohl ein räumliches Kontinuum als Gegengewicht gegen die streng bildparallel geführte Mauer und das Ehrentuch kaum zur Entfaltung gelangt,

---

<sup>97</sup> August L. Mayer: Das Ferraresische Bildnis des Meisters A. F. im Museum Correr. In: Pantheon 4 (1929), S. 537 (mit Farbabbildung).

<sup>98</sup> Giacomo Bargellesi: Alla mostra della pittura ferrarese del Rinascimento. Due ritratti in cerca d'autore. In: Rivista di Ferrara 2 (1934), o. S.

<sup>99</sup> Anna Maria Brizio [Katalogeintrag]. In: AK La moda in cinque secoli di pittura. 200 opere di maestri d'ogni paese dal'400 all'800. Turin 1951, S. 21: „I costumi, interessantissimi in ogni particolare: guanti, cappelli, acconciature, gioielli, sono molto vicini a quelli dei personaggi della pala Bentivoglio in S. Giacomo Maggiore a Bologna, del Costa, del 1488.“

<sup>100</sup> Robert Oertel: Italienische Malerei bis zum Ausgang der Renaissance. München 1960, S. 26.

<sup>101</sup> Alte Pinakothek 1983, S. 198.

ist die Figurengruppe dennoch räumlich klar disponiert. Hinter der Brüstung muten die Figuren nicht wie um die Körpermitte abgeschnitten an. Die Vorstellungskraft vermag sie mühelos zur Ganzfigur zu ergänzen. Im schlichten, energischen Figurenumriß wird die Suche nach großartiger Wirkung fühlbar. Die Binnengliederung der Gewänder wird dagegen von einem dekorativen Prinzip bestimmt, das weniger um große Formen und den stofflichen Charakter bemüht ist als um eine minutiöse, schönlinige Zeichnung der kleinteiligen Musterung. Deshalb wirken die Stoffe ebenfalls primär in ihrer Flächigkeit. In sorgsam ausgesuchten Tönen<sup>102</sup> stehen ausgebreitete Farbflächen gegeneinander und binden die von einem energischen Kontur umzogene, monumentale Körperlichkeit der Figuren zurück in die Fläche.

In unterschiedlich intensiver Wendung nach links sind die Figuren im Hochformat ausgebreitet. Am entschiedensten nach links gewendet ist der ins reine Profil gekehrte Vater Uberto, der das Bild nach rechts abschließt. Seine Ausrichtung folgt formal den frühen Porträtkonventionen, ist aber auch inhaltlich zu begründen. Uberto wendet sich ganz seiner Gattin zu. Er führt seine eng am Körper anliegende Rechte zu ihrer Schulter empor und legt die rechte Hand sanft auf ihre linke Schulter. Zeige- und Mittelfinger berühren ihren Nacken. Auf dem Handschuh seiner zur Faust geballten Linken sitzt ein Jagdfalke, der seinem Herrn in reinem Profil nach rechts zugekehrt ist. Die ein wenig tiefer im Raum angeordnete Ehefrau ist aus der Bildmitte nach links gerückt und leicht nach links gewendet. Schräg hinter ihrem Sohn Tommaso angeordnet, umfängt sie dessen Schultern mit beiden Händen. Während der rechte Arm des Knaben vom Bildrand überschritten ist, lehnt er sich mit seinem streng bildparallel geführten, linken Unterarm gegen die Brüstung und hält einen Zucchino in der Hand, den er verhalten vorweist.

Der Anordnung von Armen und Händen wurde in diesem Familienporträt besondere Aufmerksamkeit geschenkt. Ohne Einführung allzu bewegter Handlungsmomente und ohne die üblichen Porträtkonventionen aufgeben zu müssen, lassen sie diese repräsentativ aufgefaßte Gruppe in ihrem besonderen Verhältnis zueinander vor dem Betrachter lebhaft erscheinen. Reizvoll ist der Kontrast der zur Faust geballten, mit einem Handschuh bekleideten linken Hand Ubertos, auf der gehorsam der Falke ruht, zum steil zu seiner Gattin aufsteigenden, rechten Arm sowie der entblößten Hand, die nicht einfach auf ihrer Schulter liegt, sondern sanft seine Nähe spüren läßt. Auch die Hände der Mutter sind ähnlich differenziert gegeben und veranschaulichen unterschiedliche Gesichtspunkte ihrer besonderen Verbundenheit mit ihrem Sohn Tommaso. Während ihre Rechte fest die rechte Schulter des

---

<sup>102</sup> Nach der jüngsten Restaurierung lassen sich die während der Restaurierung gemachten Beobachtungen am

Knaben umfaßt, als wolle sie mit dieser Gebärde stolz anzeigen, daß dieser Knabe ihr eigen Fleisch und Blut ist, scheint ihre Linke dessen linke Schulter zu umspielen. Die frontale Ausrichtung, die streng rechtwinkelig abgebogenen, bildparallel angeordneten linken Arme des Knaben sowie der Mutter und die aufrechte Haltung beider lassen die Grundrichtungen des Formates und damit die Flächenbindung der Figurengruppe entschieden hervortreten. Zugleich betonen sie den engen Zusammenschluß von Mutter und Sohn. Durch die charakteristischen, flächenbindenden Maßnahmen in Figur, Gewandung und Umgebung wirken die von den vertikalen und horizontalen Grundrichtungen nur in geringem Maße abweichenden Ausrichtungen der Gliedmaßen umso lebendiger und dienen der tieferen gefühlsmäßigen Durchdringung des darzustellenden Stoffes. Hier entsteht nicht der Eindruck einer Alternative zwischen dem durch die Porträtkonventionen geforderten, repräsentativen Charakter des Porträts, zwischen ruhiger, würdevoller Erscheinung, und der gefühlsmäßigen thematischen Durchdringung.

Im steil aufzielenden, rechten Arm des Vaters wird zusammen mit dem Umriß der kleineren Gruppe von Mutter und Sohn nach einer großen, kompakten Form gesucht, die im Kontrast zur dekorativen Kleinteiligkeit von Kostümen und Schmuck steht. Von dieser ist auch der Falke noch übergriffen, der die Verbindung zum etwas abgerückten Vater in seinem schwierig in die Gruppe zu integrierenden, reinen Profil herstellt. Die besondere Verbundenheit der Gruppe wird also durch formale und inhaltliche Maßnahmen gewonnen, durch die Grundrichtungen betonende Linien und eine möglichst kompakte Gruppierung, sowie durch anschauliche gefühlsmäßige Verbindungen, gegenseitige Berührungen vielgestaltigsten Charakters und unterschiedlichster Intensität; die Physiognomien scheinen dazu ein entschiedenes Gegengewicht zu bilden. Auf den ersten Blick ganz für sich gesehen, erwecken sie kaum den Eindruck kompositorischer oder gefühlsmäßiger Verbundenheit innerhalb der Gruppe. Eingerahmt von einer schweren Pagenfrisur und dem moosgrünen ärmellosen Rock, über dem ein schmaler, weißer Kragen zum Vorschein kommt, ist das Antlitz Ubertos, das vom kräftigen Hals emporgehoben wird. Seine in hellem, von links einfallendem Licht erstrahlenden Züge zeichnen sich vor dem dunkelgrünen Ehrentuch klar und fest, aber nicht allzu scharf ab. Sofort sticht die leicht gebogene, lange Nase ins Auge, die nicht zu energisch vorstößt, während seine Augen unter den leicht gesenkten Lidern und der schwungvoll in die Stirn gekämmten Frisur beinahe verschwinden. Trotz der kaum zur Wirkung kommenden, für die Gesamterscheinung einer Physiognomie indessen so wichtigen und charakteristischen Augen, mutet dieses Gesicht nicht abweisend, sondern lebendig und

eindrucksvoll an. Die Gesichtsmuskulatur ist um den Mund leicht angespannt. Deshalb wirken die geschlossenen, vollen Lippen wie unmittelbar vor ihrer Öffnung zum Sprechen. In dieser Physiognomie wird eine kontrastreiche Verbindung zwischen der fein durchgebildeten, bewegten Oberfläche in gräulichen Schatten und der sie energisch um- und abschließenden Profillinie gefunden, die gegen die grüne Fläche des Ehrentuches steht. Trotz der zahlreichen herausmodellierten Züge wirkt das Antlitz nicht aus isoliert betrachteten physiognomischen Einzelheiten zusammengesetzt, sondern aufgrund des energisch zusammenfassenden Konturs und der feinen Durchmodellierung in zahlreichen Grauschattierungen primär in seiner Ganzheit. Unrecht täte man diesem Profilbildnis, würde man es als ins Leere stierende Maske verkennen, hinter der alles Persönliche zurücktritt. Vielmehr müht sich der Künstler im Rahmen seiner Möglichkeiten und innerhalb der durch das Einzelporträt vorgegebenen Konventionen um die würdevolle Erscheinung und den lebhaften Eindruck einer bedeutsamen Persönlichkeit. Diesen Ausdruck findet er in sacht bewegten Zügen. Die sorgfältig überlegte Beleuchtung verlebendigt das Spiel der Gesichtsmuskulatur und präsentiert Uberto wie in einem eben eingefangenen Moment. So gewinnt auch der ein wenig unscheinbare Blick an Bedeutung, der sich unter den gesenkten Lidern und der modischen Frisur verhalten vorwagt. Dieser wirkt hellwach, keinesfalls aber vor sich hin ins Leere starrend. Mit der sanften, rechten Hand geht Uberto in Gedanken auf die Gruppe von Mutter und Sohn hin, deren Antlitze in Dreiviertelansicht nach links gegeben sind.

Über die Schönheit des Gesichts der Mutter mögen die Geschmäcker uneins sein. Ohne jeden Zweifel hinterlassen ihre herben Züge aber einen bleibenden Eindruck. Das Antlitz ist von einer modischen Frisur und Kopfbedeckung mit durchscheinendem Schleier umrahmt. Sofort ziehen die tief gesenkten Augenlider die Aufmerksamkeit auf sich. Auch ihr Blick mutet nicht seelenlos an. Er verbirgt sich nicht hinter einer Maske, durch deren kleine Augenöffnungen sie gleichsam hindurchblinzelt. Vielmehr offenbart ihre Miene eine sich jeder Zudringlichkeit entziehende Zurückhaltung. Seinem Gegenüber drängt sich dieser Blick nicht auf, sondern führt in die eigene, innere Tiefe. Die Muskulatur des Gesichtes der Mutter ist ebenso wie die ihres Gatten in leiser Bewegung begriffen. Etwas scheint sie zu bewegen, und doch bleibt verborgen, was sie bewegt. Sanftmut und Stolz sprechen aus ihrem Gesicht, ihren Händen und der aufrechten Haltung. In schönem Kontrast dazu tritt die Charakterisierung Tommasos hervor, der sich aufgeweckt und neugierig, mit funkelnden, aber doch mit ein wenig von Melancholie getrüben Augen, aus dem Bild wendet. Trotz seines Kindsalters zeigen sich in dem der Mutter ähnlichen Gesicht schon Züge des künftigen Aussehens. Im Gegensatz zum bräunlichen Ton des väterlichen Antlitzes und dem helleren

Inkarnat der Mutter erscheint sein kindliches Gesicht in rosigem Ton. In seiner prachtvollen, dem Vater nachgebildeten Kleidung kündigt sich seine künftige gesellschaftliche Stellung als dessen Nachfolger und als Hoffnung einer Familie an, die den Markgrafentitel führen darf. In seiner kindlichen Unbekümmertheit und Unerschrockenheit strahlt der Knabe die Zuversicht aus, die ihm der Umkreis seiner Eltern gewährt.

Prominent werden mehrere treffend dargestellte Früchte ins Bild eingebracht, die – wie einige zerrissene, frische Blätter andeuten – eben erst gepflückt worden zu sein scheinen. Neben den Birnengehängen und dem Pfirsich, die an der Korallenkette herabhängen, drängen sich besonders der Zucchini in der Hand Tommasos und mehr noch die Orange in der Mitte der Fensterbrüstung im äußersten Bildvordergrund auf. Deren Bedeutung für das Bildganze ist schwieriger zu ermitteln als diejenige des von der übrigen Bildfläche klar abgegrenzten, steil hochformatigen Ausblicks in eine abgekürzt wiedergegebene Landschaft, die von einem eigenen, bedeutend tieferen Augpunkt gesehen ist als die porträtierte Familie im Vordergrund. Im dunkelgrünen, nach links leicht abfallenden Vordergrund kommt eine miniaturartig aufgefaßte Gruppe dreier Figuren zum Vorschein, zwei Reiter und ein Lanzenträger, die nach links zum höfischen Vergnügen der Jagd aufgebrochen sind. Dahinter führt vom linken Bildrand her ein Weg in großer, die Landschaftsgründe vereinigender Kurve nach rechts zu einem spitz aufragenden Bergmassiv, das den Blick in die Ferne versperrt. Hoch über der zur Jagd ausreitenden Gesellschaft wölbt sich ein heller Himmel mit wenigen Wolken, der zur heiteren Stimmung der Landschaft und des gesamten Bildes erheblich beiträgt. Über Uberto erscheint ebenfalls ein seitlicher Ausblick, der aber vom selben Augpunkt gesehen ist wie die Figurengruppe im Vordergrund. Das väterliche Antlitz steht allerdings nicht vor dem heiteren Himmel, sondern dem grünen Ehrentuch.

### 3. Zur Zuschreibung

#### a) Die problematische Zuschreibung an Antonio Leonelli da Crevalcore

In der neueren kunsthistorischen Literatur<sup>103</sup> wird das Münchner Familienporträt dem 1450 geborenen Antonio Leonelli da Crevalcore gegeben, einem Musiker und Maler bolognesischer Herkunft, dessen Fähigkeiten in der Darstellung täuschend lebensähnlicher Pflanzen, Früchte und Tiere in der zeitgenössischen Dichtung gerühmt werden. Höchst gewagt ist Sgarbis Rekonstruktionsversuch eines umfangreichen Œuvres, das er allein aus

---

<sup>103</sup> Sgarbi 1985, S. 29.



dem schon von Venturi und Coletti<sup>104</sup> angesprochenen Lob der besonderen mimetischen Fähigkeiten und einem einzigen gesicherten, in den Wirren des Zweiten Weltkrieges untergegangenen Gemälde zu gewinnen sucht.<sup>105</sup> Sgarbi fügt eine Reihe weiterer, in ihrer Zuschreibung höchst problematischer Gemälde in das Werk Crevalcores ein, kann dem Maler jedoch auch einige Werke mit hoher Sicherheit zuschreiben. Das verlorene, signierte und 1493 datierte Berliner Gemälde zeigt eine *Heilige Familie mit dem Johannesknaben* und weist einige bemerkenswerte motivische Ähnlichkeiten, zugleich aber unübersehbare stilistische Unterschiede zum *Porträt der Familie des Uberto de'Sacрати* auf. Das nur mit einem Umhang umgebene, nackte Jesuskind sitzt in ganzer Figur auf einer schmalen, aus Marmorleisten gefügten Brüstung, die derjenigen im Münchner Familienporträt verwandt ist. Die in unterschiedlichem Ausschnitt gegebenen Figuren hinter der Brüstung befinden sich in einer beengten räumlichen Situation. Sie stehen dicht vor einer sie auszeichnenden Arkade, deren rundbogiger Abschluß am rechten oberen Bildrand zu erahnen ist. Anders als im Münchner Familienporträt ragen die Figuren entschiedener in die obere Bildhälfte. Dicht gedrängt richten sie ihre Aufmerksamkeit in unterschiedlicher Weise auf das Jesuskind, das – als Hinweis auf die Passion – mit seinen Händen eine Zitrone fest umschließt und flehend zur Mutter aufblickt.

Es ist verlockend, das Münchner Familienporträt mit diesem verlorenen Bild zu vergleichen; ob sich die Verwandtschaft aber über den Schulzusammenhang der *Officina Ferrarese* erstreckt, ist höchst fraglich. Über die Bildung der Brüstung und die ins Bild eingebrachten Früchte hinaus bestehen nur oberflächliche Ähnlichkeiten. Deutliche Unterschiede offenbaren dagegen die Gewandbehandlung, Figurenauffassung und Gruppenbildung. Von der Monumentalität der Auffassung im Familienporträt ist in der *Heiligen Familie mit Johannesknaben* nichts zu spüren. Der im Münchner Familienporträt gesuchte Kontrast zwischen Flächengebundenheit und davon sich abhebender, kompositionell und emotional raffiniert vereinigter Gruppe fehlt. Die Gesichter der Nebenfiguren in Crevalcores *Heiliger Familie*, das rein frontale Antlitz des Nährvaters und das reine Profil des Johannesknaben, sind isoliert für sich gesehen und eher pragmatisch zur Hauptgruppe der Mutter mit dem Kind in die sich ergebenden Leerstellen der Bildfläche eingefügt.

An einer weiteren *Heiligen Familie mit dem Johannesknaben* in der Staatsgalerie Stuttgart, die von Coletti dem Antonio da Crevalcore zugeschrieben und um 1500 datiert

---

<sup>104</sup> Coletti 1928, S. 9.

<sup>105</sup> Antonio Leonelli da Crevalcore *Heilige Familie*, Tempera auf Holz, 67 x 54 cm, signiert und 1493 datiert, ehemals Kaiser Friedrich Museum Berlin. Sgarbi 1985, S. 100.

wurde<sup>106</sup>, läßt sich eine Entwicklung des Künstlers erkennen, der seine gepriesenen mimetischen Fähigkeiten immer isolierter in den Vordergrund seiner Kunst rückte und gleichzeitig die formale Durchdringung des darzustellenden Stoffes zu vernachlässigen begann. Bildaufbau und Figurenanordnung des Stuttgarter Bildes werden im Verhältnis zur Berliner *Heiligen Familie* vereinfacht. Im Bildvordergrund steht auf einer abgetreppten Brüstung der lorbeerbekränzte Johannesknabe, der den senkrecht aufragenden Kreuzesstab in seiner linken Hand hält und mit sorgloser Geste in die Richtung des schräg hinter ihm angeordneten Jesuskindes deutet. Im Bildzentrum ragt die rein frontal gesehene Gottesmutter bis an den oberen Bildrand auf und nähert die gespreizten Finger den Schultern des frontal vor ihr in Schrittstellung angeordneten Jesusknaben, der in einer leichten Wendung begriffen ist und in seinen Händen Birnen hält. Der Jungfrau untergeordnet, kniet der Nährvater in anbetender Haltung hinter der Brüstung mit einem Gehstock unter dem Arm. Dabei ist er aber nicht auf das anzubetende Kind ausgerichtet, sondern, wie die beiden Knaben, eher auf den Betrachter. In diesen szenischen Diskrepanzen, der nur wenig überlegten Gruppierung primär in der Vertikalen wirkender Figuren, zeigt sich die ganze Spannungslosigkeit dieser Darstellung, die – in altniederländischer Manier – um stillebenartig aufgefaßtes, erläuterndes Beiwerk bereichert wird. Sowohl das hinter Maria ausgebreitete Ehrentuch aus prachtvollem, rotem Brokat wie die Birnengehänge an den Seiten vor dunklem Grund, sowohl die Fingerhaltung der Maria wie der im Profil gesehene Stieglitz auf der untersten Stufe verlockten Coletti, es dem Münchner Familienporträt mit den seiner Ansicht nach überaus verwandten Motiven anzunähern. Selbst Clifford Brown<sup>107</sup> begründet die Attribution des Münchner Familienporträts an Antonio da Crevalcore noch ausschließlich mit den Argumenten Colettis, die einem eher oberflächlichen Motivvergleich verpflichtet sind. Obwohl beide Bilder auf den ersten Blick ähnlich angeordnet erscheinen und sicherlich demselben Kunstkreis entstammen, liegen dennoch nicht nur Jahre zwischen ihnen. Das Münchner Familienporträt unterscheidet sich davon vor allem durch das Bemühen um eine nicht nur äußerlich, sondern auch gefühlsmäßig innig vereinigte Gruppe, aber auch durch eine

---

<sup>106</sup> Antonio Leonelli da Crevalcore *Heilige Familie mit dem Johannesknaben*, Tempera auf Holz 96 x 75 cm, Staatsgalerie Stuttgart. Sgarbi 1985, S. 101 (mit Farbabbildung).

<sup>107</sup> Clifford Malcolm Brown: Lorenzo Costa (Phil. Diss.). Ann Arbor 1967, S. 91f.: „Four portraits traditionally linked with Costa may be successfully removed from his oeuvre, and these will be discussed first. Foremost among these is the Munich Portrait of the Sacrat Family. Attributed at various times to Baldassare d’Este, Cosimo Tura, and Lorenzo Costa, it is now by unanimous consent assigned to Antonio da Crevalcore, a Bolognese painter of the last quarter of the Quattrocento. This painting, an early example of group portraiture compares favorably to the forms found in the signed Madonna and Child formerly in the Spiridon collection.“ Brown kennt nicht das Gemälde, sondern nur die Abbildung in Colettis Aufsatz, wie er in der Anmerkung betont.

völlig andere Behandlung der Gesichtstypen.<sup>108</sup> Das gesucht Präzise der Einzelmotive und deren stillebenartige Erscheinung in Crevalcores malerisch glänzend ausgeführtem Bild gelangt bei allen Bemühungen um Vereinfachung und Vergrößerung der Komposition nicht zur Ganzheit einer einheitlich aufgefaßten und geklärten Bilderfindung. Im Münchner Familienporträt wird diese Einheit ungeachtet aller sondernden Maßnahmen aufgrund der zwanglos gruppierten, groß gesehenen Figuren und ihrer Einbindung in die Fläche sofort spürbar. Für eine Zuschreibung des Münchner Bildes an den ferraresisch geschulten, bolognesischen Künstler reichen die Übereinstimmungen nicht aus. Bei der Zuschreibung zahlreicher Einzelporträts an Antonio da Crevalcore stützt sich Sgarbi vor allem auf den bereits erwähnten Aufsatz Giacomo Bargellesi, in dem dieser anlässlich einer neuerlichen direkten Vergleichsmöglichkeit in der im Jahre 1933 stattfindenden Ausstellung zur ferraresischen Malerei in der Renaissance vor allem das Verhältnis zwischen dem Münchner Familienporträt und dem oben erwähnten *Jünglingsporträt* im Museo Correr diskutiert.<sup>109</sup>

Hellhörig muß meiner Ansicht nach im Vergleich mit diesem Bildnis das in den Abmessungen beträchtlich größere Format des Münchner *Porträts der Familie Ubertos de'Sacрати* machen, das nicht einfach mit der größeren Anzahl der porträtierten Figuren zu erklären ist. Auch der bis zur Halbfigur erweiterte Figurenausschnitt kündigt sich in jenem Porträt noch nicht ansatzweise an, das allein wegen des Büstenausschnitts älter einzuschätzen ist als das Münchner Familienporträt. Format, Figurenausschnitt, auf repräsentative, würdevolle Erscheinung zielende künstlerische Auffassung, aber auch die Durchbildung der Physiognomie verbinden das *Porträt eines jungen Mannes* im Museo Correr mit den Ercole de'Roberti zugeschriebenen und aufgrund des Alters des 1443 geborenen Giovanni und der 1438 geborenen Ginevra um 1475 zu datierenden *Pendantporträts Giovannis II. Bentivoglio und seiner Gattin Ginevra Sforza*<sup>110</sup>. Ähnlich werden hier die Figuren in strengem Profil gegen einen Vorhang gesetzt, der zurückgeschlagen ist und jeweils einen schmalen Ausblick auf eine Stadt, womöglich Bologna, bietet. Das Münchner Familienporträt der Sacрати zeigt dagegen eine in allen entscheidenden Kriterien, Abmessungen, Format, Figurenausschnitt, Porträtauffassung, Bildung der Physiognomie, Farbgebung und Verhältnis von Porträt und Landschaft davon entschieden abweichende künstlerische Auffassung.

---

<sup>108</sup> Methodisch bedenklich ist der Vergleich von Gesichtstypen in Porträts und Bildern sakralen Inhalts; im Falle der ferraresischen Porträtmalerei dieser Jahre scheint er allerdings berechtigt. Durch die offensichtlichen schulspezifischen Eigenheiten der Gesichtsbildung selbst in dieser der Ähnlichkeit verpflichteten Gattung unterscheidet sie sich grundlegend von anderen italienischen Schulen.

<sup>109</sup> Bargellesi 1934, o. S.

<sup>110</sup> Ercole de'Roberti *Pendantporträts Giovannis II. Bentivoglio und seiner Gattin Ginevra*, Holz 53, 5 x 39 cm und 53, 5 x 38, 5 cm, Samuel H. Kress Collection, National Gallery of Art Washington. Joseph Manca: *The Art of Ercole de'Roberti*. Cambridge 1992, S. 104f; Monica Molenti: *Ercole de'Roberti*. Mailand 1995, S. 128f.

## b) Zur Zuschreibung an Baldassare d'Este

Am ausführlichsten hat sich bislang Walter Gräff mit dem Gemälde anlässlich des Ankaufs für die Alte Pinakothek in München auseinandergesetzt. Er würdigt die Neuerwerbung in ihrem programmatischen Charakter, da in der Sammlung das weite Feld der italienischen Schulen des Quattrocento bis dahin nur vereinzelt vertreten war. In seinem Aufsatz geht Gräff nach einer eindringlichen Beschreibung auf diejenigen stilistischen Merkmale ein, die ihm für eine fundierte Zuschreibung wesentlich erscheinen. Zunächst hebt er die „stark monumentale Wirkung des Bildes“<sup>111</sup> hervor. Treffend beschreibt er die überlegte Farbkomposition. Im hohen Ernst und der monumentalen Haltung der Figuren werde die hohe Stellung der porträtierten Familie anschaulich. Nach einem gehaltvollen Stilvergleich mit den ferraresischen Hauptmeistern der zweiten Hälfte des Quattrocento und mit Lorenzo Costa, verbietet sich für Gräff die Zuschreibung an einen dieser Künstler; vielmehr erkennt er in Baldassare d'Este, dem seiner Meinung nach wichtigsten Porträtisten am estensischen Hof jener Jahre, den Schöpfer des Familienporträts der Sacrati. Im Vergleich mit einem einzigen, lange verschollenen, aber gesicherten Werk des Künstlers schätzt er das Münchner Bild als eines von dessen Hauptwerken ein. Zunächst sichert Gräff aber die Datierung des Gemäldes, indem er die Kostüme mit denen in Lorenzo Costas signiertem und 1488 datiertem Altarbild *der Thronenden Madonna mit der Familie Bentivoglio*<sup>112</sup> in der *Cappella Bentivoglio* der bolognesischen Kirche San Giacomo Maggiore vergleicht. Handschuhe, Damenfrisuren, Gewandausschnitte und Kopfbedeckungen stimmen überein. Aufgrund des strengeren und härteren Eindrucks setzt er das Münchner Bild jedoch etwas früher, zwischen 1480 und 1485, an. Die Frage nach dem Entstehungsort, den er wegen der Identität der porträtierten Familie in Ferrara vermutet, ermutigt den Autor zu einem eindringlicheren Abriss über die eigenwillige ferraresische Malerei des späten Quattrocento.<sup>113</sup> Obgleich das Münchner Bild nach Ansicht des Autors eine Reihe ferraresischer Stilmerkmale aufweist, entdeckt er in ihm etwas eminent Lombardisches, das seiner Ansicht nach alles Ferraresische übertönt.

---

<sup>111</sup> Gräff 1912, S. 208.

<sup>112</sup> Lorenzo Costa *Thronende Madonna mit der Familie Bentivoglio*, Leinwand 368 x 342 cm, signiert und datiert 1488, Cappella Bentivoglio in San Giacomo Maggiore in Bologna. Emilio Negro: Lorenzo Costa (1460-1535). Modena 2001, S. 91 – 93 (mit Farbabbildung). Diese jüngst erschienene Künstlermonographie geht über die Einbettung der Kunst Costas in das kulturelle Umfeld des ferraresischen Hofes und die von den Bentivoglio bis 1506 beherrschte Stadt Bologna nicht hinaus. Nur kurz werden einige Neuzuschreibungen oder unsichere Frühwerke angesprochen. Von dem lange Zeit dem Künstler zugeschriebenen Familienporträt in München fehlt jegliche Spur.

<sup>113</sup> Gräff 1912, S. 211.

Die Ähnlichkeiten des Münchner Familienbildnisses mit den Porträts in Costas bolognesischem Madonnenbild erstrecken sich nach Gräff vor allem auf Äußerlichkeiten im Kostüm und der Malweise. In beiden herrsche indes ein grundverschiedener Geist, der für ihn nicht thematisch bedingt ist, sondern, für unterschiedliche Hände spricht. Die ängstlich an den Altar angeschmiegt Eltern und die steif ihrer Größe nach hingestellten Kinder unterscheiden sich zu gravierend von der selbstverständlichen, abweisenden Größe der Frau und dem keck in die Welt blickenden Knaben im *Porträt der Familie Sacrati*. Aus der von ihm vermuteten oberflächlichen Verwandtschaft folgert der einem stilevolutionistischen Denken verpflichtete Autor, daß sich Lorenzo Costa für sein gesichertes frühes Madonnenbild mit der Stifterfamilie Bentivoglio die Porträtdarstellungen Baldassare Estenses im Münchner Familienbildnis zum Vorbild genommen habe.

Gräff kam der glückliche Umstand entgegen, daß im Jahre 1911 das lange verschollene, signierte und datierte *Porträt des ferraresischen Dichters Tito Vespasiano Strozzi*<sup>114</sup> von Herbert Cook publiziert worden ist. Aus der ferraresischen Collezione Costabili in den Kunsthandel gelangt, wurde es im Jahre 1897 vom Autor selbst als „Porträt des Baldasar, Herzog von Treviso“ erworben.<sup>115</sup> Cook identifiziert es als das von vielen älteren Schriftstellern zur ferraresischen Kunst beschriebene, bis dahin einzig zugängliche signierte und datierte Porträt von der Hand Baldassares d’Este. Zu Recht schätzt er es als für alle Zuschreibungsfragen wichtigstes malerisches Werk ein, von dem aus das malerische Œuvre dieses lediglich in zahlreichen Dokumenten und einigen Medaillen faßbaren Künstlers rekonstruiert werden konnte.<sup>116</sup>

Das hochformatige Bildnis zeigt einen Mann mittleren Alters in schwarzer Kleidung mit schwarzer Kopfbedeckung, der im Profil nach links vor blauem Grund gegeben ist. In den oberen Bildecken sind die Buchstaben D und T, am unteren Bildrand eine nur mehr schwer lesbare Inschrift eingebracht, die von den älteren Autoren unterschiedlich überliefert wurde.<sup>117</sup> Gräff hebt die Ähnlichkeiten mit dem Münchner Bild entschieden hervor. Das auf blauen Grund gesetzte, scharfe Profil und die wie von einem Medailleur herausgearbeiteten

---

<sup>114</sup> Baldassare Estense *Porträt Tito Vespasiano Strozzi*, signiert und 1493 datiert, Leinwand 45, 5 x 31 cm, Collezione Cini Venedig. Andrea Bacchi [Katalogeintrag]. In: *Dipinti ferraresi della collezione Vittorio Cini*. Katalog besorgt von dems. Vicenza 1990, S. 44 – 51 (mit Farbabbildung).

<sup>115</sup> Andrea Ugolini: *Rivedendo la collezione Costabili di Ferrara*. In: *Paragone* 24/489 (1990), S. 56; Emanuele Mattaliano: *La collezione Costabili*. Venedig 1998, S. 44f.

<sup>116</sup> Herbert Cook: *Baldassare d’Este*. In: *The Burlington Magazine* 19 (1911), S. 233.

<sup>117</sup> Erstmals wurde das Porträt in Laderchis Beschreibung der Collezione Costabili aus dem Jahr 1838 als „Ritratto del poeta Tito Strozzi: mezza figura a tempera sulla tela: con scritto sotto in caratteri majuscoli un’epigrafe alquanto corrosa, di cui leggesi ancora: BALTHASAR ESTENSIS; poi PINX, a quanto pare; poi ANNOR. 56. 1499. FEB. 23. Quadretto importantissimo così per la biografia dell’illustre scrittore ferrarese, come per essere forse l’unica opera che si abbia col nome dell’autore: e che ce lo fa conoscere per un artista

Gesichtszüge erscheinen ihm stilistisch ebenso miteinander zu vereinbaren wie Augenbildung und Haarbehandlung; besonders aufschlußreich für die Zuschreibung des Münchner Bildes an Baldassare sei die Andeutung des Ohres durch eine leichte Erhebung des darüber fallenden Haares, die keine bloße Modeerscheinung festhält, sondern ein für Baldassare typisches Gestaltungsmittel ist. Wo Gräff dieses für Baldassare charakteristische Detail am Münchner Familienbildnis feststellen konnte, läßt sich weder durch einen Blick auf den heutigen Zustand des Bildes noch auf die in seinem Aufsatz veröffentlichte Abbildung erkennen. Das in beiden Bildern gleiche, leicht vergängliche Material zieht der Autor für seine Zuschreibung ebenfalls ins Kalkül und schreibt auch das *Jünglingsporträt* im Museo Correr dem Baldassare d'Este zu.<sup>118</sup>

Auf die weiteren Porträts, die Gräff in seinem Aufsatz versuchsweise dem Baldassare d'Este zuschrieb, um „das Interesse an einer der größten Künstlergestalten am Hofe von Ferrara“<sup>119</sup> zu wecken und das Münchner Familienbildnis als ein Hauptwerk in dessen Werk zu integrieren, möchte ich an dieser Stelle nicht näher eingehen, sondern nochmals auf das einzig gesicherte Porträt dieses Künstlers zurückkommen. Trotz einiger Übereinstimmungen zwischen den Profilbildnissen Ubertos de' Sacrati und Tito Strozzi lassen sich die markanten stilistischen Unterschiede nicht übersehen, die nicht allein mit der unterschiedlichen Datierung zu erklären sind. In beiden Porträts wird der Kontur des Profils vor dunklem Grund in völlig unterschiedlicher Form gebildet. Im *Bildnis des Tito Strozzi* entsteht ein schönliniger Kontur aus klar voneinander abgesetzten, an idealen geometrischen Figuren orientierten, scharfen Linien, deren ornamentales Gepräge entschieden über die zaghaften Durchmodellierung der Gesichtsoberfläche dominiert. Im Münchner Sacratibildnis verzichtet der Künstler zwar nicht auf eine der Idealisierung dienstbare, schöne Konturlinie. In den übergreifenden Kontur eingebunden, werden hier aber viel entschiedener, die Persönlichkeit charakterisierende Kontraste ins Profil eingebracht. In ihm wird die Spannung zwischen langer, leicht gebogenen Nase und fliehendem Kinn gehalten. Verglichen mit der weichen Binnengliederung des Gesichtes Tito Strozzi wirkt der Profilkontur Ubertos von der Oberflächenmodellierung zudem weniger isoliert; vielmehr nimmt er diese momentan wirkende Modellierung auf, formt und vollendet sie in einer die Persönlichkeit charakterisierenden und zugleich schönen, begrenzenden Linie. Im Vergleich mit dem

---

eccellente“ erwähnt von: Camillo Laderchi: *Descrizione della Quadreria Costabili. L'antica scuola ferrarese* (Band 1). Ferrara 1838, S. 32, Nr. 41.

<sup>118</sup> Gräff 1912, S. 221f.

<sup>119</sup> Gräff 1912, S. 224.

freskierten *Bildnis einer Stifterin*<sup>120</sup>, das ehemals Teil von Baldassares zwischen 1498 und 1500 geschaffener Ausstattung des *Oratorio di S. Maria della Concezione* in Ferrara war und sich heute in der Pinacoteca Nazionale di Ferrara befindet, erscheint die im *Porträt Tito Strozzi* charakteristische Schärfe und Gespitztheit der Einzelformen des Profilkonturs noch gesteigert. Als prägendes Merkmal seines Personalstils unterscheidet sie sich grundlegend von der Profilbildung des Münchner Sacratibildes.

Joseph Manca hat sich in den letzten Jahren mehrfach mit den Bildnissen des Künstlers auseinandergesetzt. Er legt den Hauptakzent seiner Untersuchungen auf die stilistische Einordnung Baldassares in die Kunst seiner Zeit, die bislang zu ungenau geblieben sei. In der gesicherten *Medaille Ercoles I. d'Este* aus dem Jahr 1472<sup>121</sup>, dem Jahr von dessen Amtsantritt als estensischer Herzog, verspürt Manca den Geschmack der Internationalen Gotik, der sich seiner Ansicht nach durch das gesamte Porträtschaffen Baldassares zieht. Auf der Medailleurückseite erkennt der Autor eine für diesen Geschmack bezeichnende Verfeinerung der Formen und eine dekorative Anordnung der dargestellten Gegenstände. Auch in den Profilbildnissen der Vorderseiten kommt die milde Persönlichkeit Ercoles I. und die für Baldassares Personalstil bereits mehrfach als charakteristisch gewürdigte Haarbehandlung mit dem freigelegten Ohr zum Vorschein; zugleich verlören die Profilbildnisse nach links trotz ihrer streng vertikalen Anlage und der nur wenig vorgewölbten Brust alles Energische.<sup>122</sup> Neben Baldassares Neigung zum Internationalen Stil, den sanft bewegten Linien der Gewänder, den delikaten Linien der Gesichtszüge, der eleganten in feinen, parallelen Linien angelegten Haarbehandlung, hebt Manca die Eigenständigkeit des Künstlers gegenüber der ferraresischen Kunst sowie seine trotz des Dekorativen und aller Verfeinerung erkennbare künstlerischen Fähigkeit in der Bildung ähnlicher Porträts hervor, die dem Geschmack am mailändischen und ferraresischen Hof entsprachen. Das Münchner Familienbildnis der Sacrati ist seiner Ansicht nach mit dem Stil Baldassares ebenso wenig in Einklang zu bringen wie das *Jünglingsporträt* im Museo Correr.

---

<sup>120</sup> Baldassare d'Este *Bildnis einer Stifterin*, auf Leinwand übertragener Freskenrest 568 x 425 cm, Pinacoteca Nazionale Ferrara. Daniele Benati [Katalogeintrag]. In: Jadranka Bentini (Hg.): *La Pinacoteca Nazionale di Ferrara. Catalogo generale*. Bologna 1992, S. 86 (mit Farbabbildung).

<sup>121</sup> Baldassare d'Este *Porträtmedaille Ercoles I. d'Este*, Ø 82 mm, signiert und 1472 datiert. George Francis Hill: *A Corpus of Italian Medals of the Renaissance before Cellini*. London 1930, S. 28.

<sup>122</sup> Joseph Manca: *Chi era Baldassare d'Este? Una riconsiderazione e una nuova attribuzione*. In: *Bollettino d'Arte* 79 (1993), S. 74: „Le due facce della medaglia, dal tono languido e raffinato ci rivelano Baldassare artista ancora profondamente legato al mondo tardogotico. Vi ritroviamo poco o niente dei tipici bizzarri manierismi ferraresi: abiti dagli orli frastagliati, spezzati, linee di contorno nervose e fisionomie piacevolmente strane.“

Ein in der National Gallery of Art in Washington aufbewahrtes *Bildnis des Francesco II. Gonzaga*<sup>123</sup> scheint für Baldassare d'Este gesicherter und vor 1480, dem Verlobungsjahr mit Isabella d'Este, zu datieren. Das ebenfalls kleinformatige Bildnis zeigt den künftigen, vierten Markgrafen von Mantua in strengem Profil nach links mit rosigen Wangen in schwarzer Kleidung und mit schwarzer Kappe vor blauem Grund. Carlo L. Ragghianti schlägt im Jahre 1949 erstmals Baldassare Estense als dessen Autor vor<sup>124</sup>, nachdem es schon verschiedenen ferraresischen und lombardischen Meistern gegeben worden ist. Fern Rusk Shapley unterstützt ebenso wie Manca<sup>125</sup> diese Zuschreibung und vergleicht das Porträt mit Baldassares *Bildnis Tito Vespasiano Strozzi*. Manca betont vor allem die delikate Ausführung des Gemäldes, das sich entschieden von der Porträtauffassung eines Mantegna abhebt. Da das *Bildnis Francescos II. Gonzaga* aus der Entstehungszeit des Münchner Familienbildnisses stammt, müßte es wiederum stilistisch diesem am ähnlichsten sein. Es ist strenger modelliert als das Strozzi-Porträt, dem es in der Farbgebung ähnelt.<sup>126</sup> In der delikaten Ausführung wie im formatfüllenden Verhältnis des Hauptes zum Bildfeld stimmen beide Bildnisse überein. Wie in den Porträtmedaillen der Zeit ist der Büstenausschnitt jeweils äußerst kurz gehalten. Auch die einzelnen Gesichtspartien erscheinen ähnlich geformt und wirken eher wie in die Physionomien eingesetzte, wiedererkennbare Einzelzüge, die vom Künstler in einen für ihn charakteristischen Profilkontur mit gespitzter Nase eingebracht wurden. Dagegen zeigt das Münchner Familienbildnis eine andere Porträtauffassung, die sich nicht an die von Baldassare vertretene Geschmacksrichtung hält.

### c) Zur Problematik des Frühwerks Lorenzo Costas

Seit den Anfängen der modernen kunsthistorischen Forschung war dem laut mantuanischem Nekrolog 1460 geborenen Lorenzo Costa ein „schweres Los“ beschieden, obwohl sein Name nicht zuletzt aufgrund der im Jahre 1506 durch Isabella d'Este erfolgten Berufung an den Hof von Mantua eigentlich einen guten Klang haben sollte;<sup>127</sup> es ist sein Frühwerk, das die Forschung bis heute vor scheinbar unlösbare Schwierigkeiten stellt. Als Künstler wird Lorenzo Costa nämlich erst mit dem oben erwähnten, signierten und 1488 datierten

---

<sup>123</sup> Baldassare Estense *Bildnis des Francesco II. Gonzaga*, um 1476-78, Holz 26,7 x 21,3 cm, National Gallery Washington. Fern Rusk Shapley: *Paintings from the Samuel H. Kress Collection. Italian Schools XIII-XV Century*. London 1966, S. 83.

<sup>124</sup> Carlo L. Ragghianti: *La collezione nella National Gallery of Art di Washington*. In: *Critica d'Arte* (1949), S. 82.

<sup>125</sup> Manca 1993, S. 78.

<sup>126</sup> Fern Rusk Shapley: *Baldassare d'Este and a Portrait of Francesco II. Gonzaga*. In: *Studies in the History of Art. Dedicated to William E. Suida on his 80<sup>th</sup> birthday*. London 1959, S. 128.



Lateralbild einer *Thronenden Madonna mit der Familie Bentivoglio* sicher faßbar, das Teil eines kapitalen Auftrags in San Giacomo Maggiore in Bologna war.<sup>128</sup> Für diesen wurde der annähernd dreißigjährige Costa zum wiederholten Mal von der führenden Familie der Stadt herangezogen, nachdem er sich in seiner Geburtsstadt Ferrara und in Bologna, wohin er mit seiner Familie im Jahre 1483 übersiedelt war, einen Namen als Künstler erworben haben mußte. Mit welchen Arbeiten der junge Costa dies erreichte, bleibt bis heute die große Frage in der Forschung, die sich auf eine Künstlerpersönlichkeit einzulassen hat, deren Frühwerk sich scheinbar nur mit gewagten Vermutungen rekonstruieren läßt. Ein Blick auf die gesicherten, der Ausstattung der Cappella Bentivoglio nachfolgenden Werke, läßt einen in mehreren Phasen sich vollziehenden, raschen und bemerkenswerten Stilwandel erkennen, der hellhörig machen muß und zu besonderer Vorsicht auch gegenüber der Rekonstruktion des Frühwerkes Anlaß gibt. Für diese Schaffensperiode kann ein vergleichsweise rapider Wandel ebenfalls nicht von vornherein ausgeschlossen werden. Alle stilevolutionistischen Thesen zur Werkgenese müssen angesichts dieser Gegebenheiten scheitern. Die Neugier eines in humanistischen Kreisen verkehrenden Künstlers, sein ausgesprochener Hang, ihm begegnendes Neues in seine Kunst eingehen zu lassen, machen die Aufgabe beinahe unmöglich. Dennoch braucht die Forschung angesichts der Schwierigkeiten, die mit der Rekonstruktion des Frühwerkes verbunden sind, nicht zu resignieren, zumal es bereits unterschiedliche fruchtbare Bemühungen gibt, angemessene Kriterien zu finden, um die anstehenden Fragen auf ein überzeugendes Fundament zu stellen.

Clifford Malcolm Brown ist einer der letzten gewesen, die sich eingehender mit diesen Fragen beschäftigt haben. Als eines der Hauptprobleme kristallisiert sich wie bei seinen Vorgängern auch bei ihm die Frage nach Costas künstlerischer Herkunft heraus, die engstens mit den Fragen der Zuschreibung früher Werke verknüpft bleibt. In den von Crowe, Cavalcaselle und Venturi einerseits und von Longhi andererseits unternommenen Rekonstruktionsversuchen der künstlerischen Zusammenhänge der ferraresischen Schule in der zweiten Hälfte des Quattrocento reduzieren beide Forschergruppen Costas Frühwerk letztlich auf die Frage, ob sich darin eher seine künstlerische Abhängigkeit von Cosimo Tura – wie Venturi vermutet – oder von Ercole de'Roberti – wie Longhi behauptet – zeige. Die von diesen beiden Gruppen aufgestellten Hypothesen zum künstlerischen Entwicklungsverlauf in

---

<sup>127</sup> R. Bentivoglio Ravasio [Lexikoneintrag]. In: Saur 21 (1999), S. 439 – 441.

<sup>128</sup> Anna Ottani Cavina: *La Cappella Bentivoglio*. In: Carlo Volpe (Hg.): *Il tempio di San Giacomo Maggiore in Bologna. Studi sulla storia e le opere d'arte. Regesto documentario (Band 1)*. Bologna 1967, S. 117 – 131; Paul Nieuwenhuizen: *Worldly Ritual and Dynastic Iconography in the Bentivoglio Chapel in Bologna 1483 – 1499*. In: *Mededelingen van het Nederlands Instituut to Rome 55* (1996), S. 187 – 212.

Abhängigkeit von namhafteren Persönlichkeiten der ferraresischen Schule bestimmen bis heute Attributions- und Datierungsfragen.

Dem Frühwerk Costas bis hin zum Auftrag für die Ausstattung der *Cappella Bentivoglio* widmet Brown einige grundlegende Überlegungen, bei denen er den von Venturi und Longhi eingeschlagenen Weg weiterverfolgt und die künstlerische Herkunft Costas im Verhältnis zu den großen ferraresischen Meistern zu klären versucht. In Einzelfragen schlägt sich der Autor auf die Seite Longhis. Als eigenwilliger, aber mißglückter Einfall erscheint ihm in der *Thronenden Madonna mit der Familie Bentivoglio* die Ersetzung der Heiligen zu Füßen des Thrones durch zwei leicht bildeinwärts gegen die Mitte geführte Reihen der nach Geschlechtern getrennten Kinder des Stifterpaares. Dennoch sei hier die Suche nach einer Bewältigung der künstlerisch noch wenig ausgereiften Gattung des Gruppenporträts zu fassen. Costas Mut zu diesem Einfall sei trotz der mäßigen Bewältigung der Aufgabe zu bewundern.<sup>129</sup> Im Ansatz ist diese vor dem Thron präsentierte, reiche Kinderschar meiner Ansicht nach aber nicht als künstlerischer Versuch zu werten, innerhalb eines Devotionsbildes einen Bereich auszugrenzen, der allein einem autonomen Porträt vorbehalten bleibt. Wie das kniende Elternpaar an den Thronstufen gehören auch die Kinder in ihrer monotonen Reihung zur Stiftergruppe. Sie dürfen nicht als autonomes Gruppenporträt innerhalb eines Devotionsbildes mißverstanden werden. Das Devotionsbild bleibt die übergreifende Ordnung, der sich das Gruppenbildnis der Kinder fügt. Trotz der richtigen allgemeinen Einschätzung der noch unreifen Kunst des annähernd dreißigjährigen Costa, kann Brown jene im konkreten Fall der Rekonstruktion des vor 1488 entstandenen Œuvres nur bedingt bewähren. Bedauerlich bleibt die wenigstens erfolgte, aber dürftige Auseinandersetzung mit dem Münchner Familienporträt.<sup>130</sup>

Im selben Jahr wie Brown veröffentlicht Ranieri Varese<sup>131</sup> seine Monographie zu Lorenzo Costa, die aber – wie Paolo Venturoli in einer ausführlichen Rezension<sup>132</sup> kritisch anmerkt – vieles von dem nicht einlösen kann, was der Autor ankündigt. Varese's primäres Interesse liegt nicht so sehr in Costas künstlerischer Entwicklung, deren Offenlegung bei einem so neugierigen und lernwilligen Künstler von besonderer Aussagekraft wäre, sondern bei dessen außerkünstlerischen, humanistischen Interessen, die dem Œuvre unmittelbar abzulesen seien und zu einigen entscheidenden künstlerischen Neuerungen geführt hätten. Auch Varese hält sich vor allem an die Ansichten Longhis, der Costas künstlerischen Zusammenhang mit Ercole de'Roberti besonders hervorhebt. Venturoli kritisiert namentlich

---

<sup>129</sup> Brown 1967, S. 51.

<sup>130</sup> Brown 1967, S. 91.

<sup>131</sup> Ranieri Varese: Lorenzo Costa. Mailand 1967.

Vareses Ausschluß des *Heiligen Sebastian* in Dresden<sup>133</sup> aus dem Œuvre aufgrund der offensichtlichen turianischen Elemente.<sup>134</sup> Entgegen der Ansicht Venturis bestreitet Varese jeglichen näheren Zusammenhang von Costas Frühwerk mit der Kunst des im Gegensatz zu Cossa und Roberti in Ferrara verbliebenen Cosimo Tura.

Nach Venturolis berechtigter Ansicht läßt sich der *Heilige Sebastian* aber durchaus in das Œuvre des jungen Costa integrieren, da der von Venturi allerdings überbetonte künstlerische Zusammenhang zwischen Tura und Costa nicht geleugnet werden kann und sogar in der Signatur dieses Werkes verbürgt ist.<sup>135</sup> Auf den ersten Blick ist die Handschrift von Costas signierter und 1488 datierter *Madonna Bentivoglio* mit dem von Costa signierten, früher entstandenen *Heiligen Sebastian* stilkritisch in Einklang zu bringen. Venturoli hebt zwar ebenfalls die stilistische Herkunft Costas aus der Werkstatt des Ercole de'Roberti hervor, neben der aber weitere Exponenten der ferraresischen Schule, insbesondere Cosimo Tura, für seine künstlerische Entwicklung von entscheidender Bedeutung waren. Im *Heiligen Sebastian* wird dies – wie Venturoli betont – in vorzüglicher Weise deutlich.<sup>136</sup>

Mit dieser Einsicht Venturolis muß aber auch die Frage nach dem Verhältnis zum *Familienbildnis der Sacrati* gestellt werden. Bereits der im *Heiligen Sebastian* miniaturartig ins Bild eingebrachte Soldat läßt eine künstlerische Verbindung zur ähnlich aufgefaßten, ausreitenden Staffagegruppe im Landschaftsausblick des Familienporträts der Sacrati anklingen. Im Zuschnitt des Gesichtes und in der Charakterisierung einzelner Partien zeigt sich zwar nur eine oberflächliche motivische Verwandtschaft; in der eigenwilligen Farbbehandlung, dem Bemühen um eine sanfte Beleuchtung des Inkarnats, die entschieden gegen das Schneidende der Lichtreflexe an der Rüstung und den Bronzeköpfen gesetzt wird, offenbaren sich offensichtliche Korrespondenzen zwischen dem *Heiligen Sebastian* und der *Madonna Bentivoglio*, aber auch mit dem Münchner Familienbildnis. Unverkennbare Merkmale für den jungen Costa sind die Schwierigkeiten in der Verkürzung der menschlichen Figur, seiner Gliedmaßen und insbesondere der Hände. In all diesen Frühwerken läßt sich dieselbe Handschrift erkennen. Selbst noch ein reiferes Werk wie das Londoner *Konzert*<sup>137</sup> ist

---

<sup>132</sup> Paolo Venturoli: Lorenzo Costa. In: Storia dell'arte 1 / 2 (1969), S. 161 – 168.

<sup>133</sup> Lorenzo Costa *Heiliger Sebastian*, Holz 171, 5 x 58, 5 cm, Gemäldegalerie Alte Meister Dresden. Negro 2001, S. 81f (mit Farbabbildung).

<sup>134</sup> Brown 1967, S. 74.

<sup>135</sup> Mattaliano 1998, S. 48, Nr. 54. Eine wichtige Rolle im Streit zwischen Venturi und Longhi um die Frage der künstlerischen Herkunft Lorenzo Costas spielt der *Heilige Sebastian* in Dresden, der sich in der Sammlung Costabili befunden hat und dort als Werk Francesco del Cossas angesehen war, bis das Gemälde von Laderchi nach der Entzifferung der hebräischen Signatur als Arbeit Lorenzo Costas erkannt wurde. In der aktuellen Forschung wird die Dresdener Tafel wieder Costa gegeben und ganz an den Anfang seines Schaffens gerückt.

<sup>136</sup> Venturoli 1967, S. 163.

<sup>137</sup> Lorenzo Costa *Konzert*, Holz 95, 3 x 75, 6 cm, National Gallery London. Negro 2001, S. 87 (mit Farbabbildung).

von diesen Eigenarten des jungen Costa geprägt. Am deutlichsten verbinden sich die angesprochenen Frühwerke Costas jedoch in der ähnlichen Behandlung der Gewänder, der Flächigkeit und kleinteiligen Musterung ohne nähere Schilderung stofflicher Qualitäten sowie in der Bildung der Gesichter mit dem auffällig betonten Philtron. Noch größer als die Nähe zum Lateralbild der *Madonna mit der Familie Bentivoglio* in San Giacomo Maggiore ist diejenige zwischen dem *Heiligen Sebastian* und dem Münchner Sacratibild. In beiden zeigt sich noch der Figuren- und Gesichtstypus Cosimo Turas, der den jungen, noch suchenden Maler sichtlich beeindruckt hat. Diese Nähe zu Tura, die in der älteren Literatur, von Venturi zu sehr hervorgehoben wurde, ist ein gewichtiges Argument für die Zuschreibung des Münchner Familienbildnisses an den jungen Lorenzo Costa und eine Datierung in dessen ferraresische Jahre bis 1483. Im Verhältnis zur gesicherten, späteren *Madonna mit der Familie Bentivoglio* läßt sich zwar ein von Gräff richtig bemerktes Nachlassen in der sicheren Handhabung der dem Künstler zur Verfügung stehenden, ferraresisch geprägten Mittel bemerken. Von seinen späteren Werken her gesehen läßt sich diese Unsicherheit in der *Madonna Bentivoglio* aber als Aufbruch zu neuen Ufern verstehen, denen der noch immer junge Künstler nicht abgeneigt war. Als weiteres Frühwerk läßt sich zur Bestätigung der Zuschreibung des *Porträts der Familie Sacrati* an den jungen Lorenzo Costa eine *Madonna Assunta mit musizierenden Engeln*, ein um 1490 zu datierendes Altarbild aus der Abteikirche S. Maria Assunta in Monteveglio bei Bologna, heranziehen.<sup>138</sup> Hier ist es insbesondere der Typus der zahlreichen Engelsgesichter, welcher dem Antlitz Tommasos de'Sacrati nahe kommt. In den Predellenbildern<sup>139</sup> kommt ein ähnlich abgekürzter Landschaftshintergrund zum Vorschein wie im Münchner Familienporträt.

#### 4. Zur Bedeutung der Früchte und zum Verhältnis zwischen Figur und Landschaft

Nicht zuletzt wegen der bekannten Identität der porträtierten Familie lassen sich einige Einsichten in die Bedeutung des erläuternden Beiwerks und des Landschaftsausblicks gewinnen. Wenig ist über die Person Ubertos in Erfahrung zu bringen. Dennoch reicht dies, um den Rang seiner Familie innerhalb der ferraresischen Gesellschaft ermessen zu können, der für die Gestalt dieses Familienporträts nicht ohne Belang ist. Aus dem Parmensischen stammend, kamen die Sacrati wie zahlreiche andere fremde Familien während der Regierungszeit Niccolos III. d'Este (1393 – 1441) nach Ferrara und übernahmen als

---

<sup>138</sup> Lorenzo Costa *Madonna Assunta mit musizierenden Engeln*, Holz 248 x 171 cm, Pinacoteca Nazionale di Bologna. Negro 2001, S. 88f.

stabilisierende Kraft eine zunehmend wichtige Rolle bei den politischen Bestrebungen der Este. Bald durften sie sich als Belohnung dafür zum neuen Stadtadel zählen.<sup>140</sup> Ubertos 1461 verstorbener Vater Francesco war in militärischen Diensten Niccolos, für die er mit dem Grafentitel entlohnt und zum Capitano von Reggio ernannt wurde.<sup>141</sup> Wie Baruffaldi<sup>142</sup> berichtet, ließen seine vier Söhne 1467/8 die Familienkapelle in San Domenico in Ferrara durch den führenden Maler der Stadt, Cosimo Tura, ausmalen. Unter ihnen waren Pietro, einer der intimsten Familiaren Borsos d’Este, der im Jahre 1474 Lucrezia di Miliaduce d’Este zur Frau genommen hatte<sup>143</sup>, Giacomo, der sich unter Ercole I. d’Este im Jahre 1482 besondere Verdienste als Feldherr gegen die Venezianer erworben hatte, und nicht zuletzt der 1441 geborene Uberto, von dem wir aufgrund der Inschrift über dem Familienporträt wissen, daß er zum erlauchtesten Kreis adeliger Familien in Ferrara gehörte, die dem Herrscherhaus der Este aufs innigste verbunden waren.<sup>144</sup>

Ubertos strenges Profil nach links wie der auf seiner linken Faust sitzende Jagdfalke, dessen Haube das Wappen der Sacrati ziert, „ein liegender Grabstein mit 2 Ringen zum Heben auf blauem Feld, umgeben von 6 Sternen“<sup>145</sup>, machen diese Nähe zum estensischen Hof unmittelbar anschaulich. Inschrift und Figurenanlage spielen vermutlich auf ein von Giovanni da Oriolo signiertes und wohl ins Jahr 1447 zu datierendes *Porträt Lionellos d’Este*<sup>146</sup> an. Trotz des weiteren Ausschnitts, der moderneren, bereits in den Fresken im *Palazzo Schifanoia* auftretenden Haartracht und der bewegteren Modellierung der Physiognomie ähnelt Uberto dem Lionello d’Este mit dem kräftigen Hals, der das vor dunkelblauem Grund stehende Haupt über den energisch aufragenden Oberkörper emporhebt. Das in reinem Profil nach links gezeigte Antlitz kennzeichnet ein lebhafter Kontur, der den Porträtierten in höchster Aufmerksamkeit mit wachem Auge und offenem Ohr vor dem Betrachter erscheinen läßt. Direkt oder indirekt war dieses *Bildnis Lionellos d’Este* künstlerischer Ausgangspunkt für das Profilporträt Ubertos, das durch die Aufnahme der

<sup>139</sup> Lorenzo Costa *Sechs Apostel*, Holz 25, 7 x 70, 8 cm. North Carolina Museum of Art Raleigh. Negro 2001, S. 88f.

<sup>140</sup> Richard Michael Tristano: Ferrara in the Fifteenth Century: Borso d’Este and the Development of a New Nobility (Phil. Diss. New York 1983). Ann Arbor 1985, S. 217 – 220.

<sup>141</sup> Luigi Ughi: Dizionario storico degli uomini illustri Ferraresi nella pietà, nelle arti, e nelle scienze colle loro opere, o fatti principali. Ferrara 1804 (Nachdruck Bologna 1969), S. 149f.

<sup>142</sup> Girolamo Baruffaldi: *Vite de’ pittori e scultori Ferraresi* (Band 1). Ferrara 1844 (Nachdruck Sala Bolognese 1986), S. 67, Anm. 2; Richard Stemp: Cosimo Tura and the Sacrati Chapels in Ferrara. In: *Musei ferraresi* 17 (1990/91), S. 61 – 70.

<sup>143</sup> Roberta Iotti (Hg.): *Gli Estensi. La corte di Ferrara* (Band 1). Modena 1997, S. 139, Nr. 149.

<sup>144</sup> Gräff 1912, S. 209, Anm. 5.

<sup>145</sup> Gräff 1912, S. 209.

<sup>146</sup> Giovanni da Oriolo *Porträt Lionellos d’Este*, Holz 54, 6 x 39, 4 cm, signiert: OPVS IOHANI ORIOLI, Inschrift: LEONELLVS. MARCHIO. ESTESIS, National Gallery London. Dillian Gordon (Hg.): *National Gallery Catalogues. The Fifteenth Century Italian Paintings* (Band 1). London 2003, S. 76 – 79 (mit Farbabbildung).

Unterarme und Hände ins Bild auf die übrigen Figuren hin aktiviert ist und in neuer Art die Möglichkeit eröffnet, zusammen mit dem Blick intensive gefühlsmäßige Verbindungen ins familiäre Gruppenbildnis einzubringen. Über dieses künstlerische Verhältnis zum Bildnis Lionellos hinaus treten im Münchner *Familienporträt der Sacrati* weitere Motive zutage, welche nicht nur die Nähe der porträtierten Familie zum Herrscherhaus, sondern auch deren Lebenswelt im Bildnis anklingen lassen.

Streng vom übrigen Bildfeld abgegrenzt, im steilen Format aber auf einen der Quadranten des Ehrentuches bezogen, wird über der Ziegelmauer der Ausblick auf eine abgekürzt wiedergegebene Berglandschaft geboten, die mit einer im Vordergrund bildparallel angeordneten, zur Jagd ausziehenden Gesellschaft ausgestattet ist. Nicht als Ausblick mit gleichem Augpunkt wie die in Augenhöhe gegebene porträtierte Gruppe, sondern als gesonderter Blick mit eigenem, tiefer liegendem Augpunkt, als Bild im Bild, erscheint eine heiter gestimmte Landschaft vor dem Betrachter und gewährt gleichsam als *pars pro toto* einen kleinen Einblick in die Lebenswelt des porträtierten Familienoberhauptes, in eine seiner standesgemäßen Vergnügungen. Im Falken auf der Faust eines der Reiter kommt ein unmittelbarer Bezugspunkt zum Bildnis Ubertos ans Licht. In ihrer atmosphärischen Heiterkeit trägt diese Landschaft dazu bei, die zwischen den Figuren herrschende Stimmung und Verbindung freundlich und innig erscheinen zu lassen. Die mit der Jagdgesellschaft ausgestaffte Landschaft spricht wie der Falke mit dem Familienwappen und das in strengem Profil gehaltene Bildnis des Familienoberhauptes die hohe gesellschaftliche Stellung der Familie Sacrati aus. Dennoch übertönen die wie selbstverständlich ins Bild eingebrachten, gesellschaftlichen Rangfragen nicht den eigentlichen Gehalt dieses Porträts. Die standesgemäßen Momente entsprechen – wie die Ähnlichkeitsforderung – den selbstverständlichen Anforderungen an einen Porträtisten jener Zeit. Ob man dem Wesen des Porträts in der Renaissance näherkommt, indem man sich auf Fragen der Benutzbarkeit des Kunstwerks als gültiges Image durch den Auftraggeber konzentriert, ist indessen höchst fragwürdig. Auch in der künstlerisch eng begrenzten Gattung des Porträts, zumal des Gruppenporträts, eröffnen sich einem Künstler offensichtlich enorme künstlerische Freiräume jenseits aller selbstverständlichen Anforderungen durch ikonographische Konventionen und den Auftraggeber. In der künstlerischen Anlehnung an Giovanni da Oriolo, nicht an Pisanellos *Porträt Lionellos d'Este*<sup>147</sup> aus den Jahren um 1441, mag man einen Wunsch des Auftraggebers greifen, vielleicht aber eher eine künstlerische Vorliebe für eine modernere

---

<sup>147</sup> Antonio Pisanello *Bildnis Lionellos d'Este*, Tempera auf Holz 29, 5 x 18, 4 cm, Accademia Carrara Bergamo. Bernhard Degenhart: Antonio Pisanello. Wien 1941, S. 42f; Francesco Rossi [Katalogeintrag]. In: AK Pisanello.

Auffassung, den nüchterneren, weniger erklärenden Blick auf den Porträtierten sowie den größeren Figurenausschnitt.

Mit der Einbringung lebensnah dargestellter Früchte ins Bildnis wird eine Anregung des Künstlers durch die in der ferraresischen Malerei, wie in weiten Teilen Oberitaliens, noch immer vorbildliche paduanische Schule in der Nachfolge Francesco Squarciones<sup>148</sup> deutlich, deren Impulse aber in eigener Gestalt verarbeitet sind. Fenstermotiv, Ehrentuch und Korallenkette verbinden das Münchner Bild ikonographisch auch mit den frühen Madonnenbildern Carlo Crivellis. In diesen spielen Fruchtgirlanden und auf die Brüstung abgelegte Früchte eine herausragende Rolle. In ihrer stillebenartig isolierten und möglichst mimetischen Erscheinung ziehen sie das Auge des Betrachters sofort auf sich, wollen aber nicht bloß den Appetit anregen, sondern den Hunger nach ihrer tieferen Bedeutung im soteriologischen Kontext der Madonnendarstellung wecken. Mit Ausnahme der prominent im Münchner Sacrati-Bildnis in der Brüstungsmitte plazierten Orange, gehören alle Früchte, Birne, Pfirsich und Zucchini auch zum Repertoire der frühen Madonnenbilder Crivellis. Dort stehen sie primär für die Heilsbedeutung der Gottesmutter und insbesondere ihres Sohnes für die Menschheit. In Crivellis *Madonna Lochis*<sup>149</sup> aus den Jahren um 1475/80 erscheint neben der „Götterblume“ *garofano* und neben der Kirsche auf der Brüstung der Zucchini als Sinnbild für die Sündhaftigkeit der Welt, von der die Mutter Gottes unbefleckt blieb. Als Gegengewicht zum Apfel, der Paradiesesfrucht, hängt in der Fruchtgirlande über ihr ein Pfirsich, der trotz der rauhen Haut süßes Fruchtfleisch in sich birgt und deshalb für ein tugendhaftes Leben stehen kann, das bei aller irdischen Mühsal die himmlische Glückseligkeit, das Paradies, verspricht. In ähnlicher Bedeutung tritt in Crivellis Fruchtgirlanden die Birne hervor, die als Paradiesesfrucht, wegen ihrer Süße zugleich für den tugendhaften Lebensweg stehen kann.

In ganz anderer Art sind diese Früchte ins *Porträt der Familie Sacrati* eingebracht, wo sie nicht übergroß im Bildvordergrund angeordnet sind oder in überschweren Girlanden über den Figuren hängen, sondern sich deutlicher dem gesamten Bildgefüge des Familienporträts einordnen. Diese mehr dem Dekorativen, der reichen, schmückenden Erscheinung

---

Le peintre aux sept vertus. Herausgegeben von Dominique Cordellier und Paola Marini. Paris 1996, S. 393 – 395.

<sup>148</sup> Francesco Squarcione *Madonna*, Tempera auf Pappelholz 80 x 66 cm, signiert, Staatliche Museen Berlin. Franz Drey: Carlo Crivelli und seine Schule. München 1927, S. 29 – 36; Miklos Boskovits: Una ricerca su Francesco Squarcione. In: Paragone 28/325 (1977), S. 50, Anm. 53; Alberta De Nicolò Salmazo (Hg.): Francesco Squarcione: pictorum gymnasiarcha singularis. Padua 1999. Boskovits datiert das Gemälde, weil sich darin noch keine Spuren der Bekanntschaft mit der Kunst Dalmatas zeigen, vor 1456. In der jüngsten Auseinandersetzung mit der Kunst Squarciones fungiert das Berliner Gemälde als Ausgangspunkt für Zuschreibungen.

verpflichtete Auffassung, die dennoch eine tiefere Sinnschicht in sich bergen mag, verbindet das Münchner Familienporträt eher mit den Fresken im *Palazzo Schifanoia*<sup>150</sup>, wo dieselben Früchte in einer Girlande an bedeutsamer Stelle auftauchen. Im Wandfeld des Monats März an der nachweislich im Jahre 1470 von Francesco del Cossa vollendeten Ostwand des Salone<sup>151</sup> erscheint über der Sockelzone zwischen rahmenden, illusionistischen Kolossalpilastern, die scheinbar die Decke des dekorierten Raumes tragen und wie in den benachbarten elf Wandfeldern ringsum Ausblicke in drei übereinander angeordnete Zonen von unterschiedlichem Realitätsgrad gewähren, im oberen Register die Göttin *Minerva* auf dem Triumphwagen. Im mittleren Register steht das Sternzeichen Widder vor dunkelblauem Grund, während im unteren Register simultan dargestellte Figurengruppen um den Herzog Borso d'Este, Architekturen und landschaftliche Durchblicke auf engstem Raum zusammengedrängt sind, ohne daß die Klarheit der den beiden oberen Registern folgenden Bildgliederung, die Dreiteilung in zwei breitere seitliche und einen schmälere mittleren Streifen, darunter leidet. Den breiteren rechten Bildstreifen nimmt eine „politische Ceremonie“<sup>152</sup>, die *Gerechtigkeit Borsos d'Este* ein, die sich im Rahmen einer festlich geschmückten Prunkarchitektur entfaltet. Nach links schließt sich im schmälere Mittelstreifen ein Ausritt zur Jagd im Frühling an, der in eine amüsante, genreartig aufgefaßte Episode an einem Teich im breiteren linken Streifen des Bildfeldes mündet. Über dieser humorvoll erzählten Jagdszene ist auf ansteigendem Gelände die für den Monat März charakteristische landwirtschaftliche Tätigkeit, das Rebenschneiden, dargestellt. Dieser mag der Markgraf mit seiner Jagdgesellschaft eine Weile beigewohnt haben, um dann gegen einen Felsabbruch weiterzureiten und sich wieder der Jagd zuzuwenden. Ein Hund, der soeben Witterung aufgenommen hat, bildet dabei die Vorhut. Jäh bricht das Gelände jedoch ab und stößt ohne räumliche Vermittlung an den Prunkbau im rechten Bildstreifen.

Der räumlichen Situation in der Südostecke des Salone entsprechend schließt eine vom oberen Bildrand des unteren Registers überschnittene, loggienartige Architektur das Bild nach rechts ab. In lebhaftes Gespräche vertieft, umringen zahlreiche Höflinge den Herzog. Durch das Portal, an dessen Fries die Inschrift *IUSTITIA* zu lesen ist und in dessen rundbogigem Abschluß man in einen Marmortondo eingebracht sein Profilbildnis nach rechts gewahrt, ist Borso d'Este in die Loggia herausgetreten, um unter der zur Straße hin sich

<sup>149</sup> Carlo Crivelli *Madonna Lochis*, Tempera auf Holz 45 x 33 cm, signiert, Accademia Carrara Bergamo. Pietro Zampetti: Carlo Crivelli. Florenz 1986, S. 274f (mit Farbabbildung).

<sup>150</sup> Steffi Roettgen: Wandmalerei der Frührenaissance in Italien. Anfänge und Entfaltung 1400-1470. München 1996, S. 408 – 420 (mit Farbabbildung).

<sup>151</sup> Eberhard Ruhmer: Francesco del Cossa. München 1959, S. 72.

<sup>152</sup> Burckhardt 1911, S. 224.



öffnenden Arkade Bittgesuche entgegenzunehmen. Im Scheitel der Arkade prangt übergroß das Wappen der Este, das von zwei geflügelten Putten an Schnüren gehalten wird. Auf den Kapitellen der quadratischen Säulen dieser prunkvollen Loggia, die sich in ihrem Erscheinungsbild an die illusionistisch aufgefaßten, rahmenden Kolossalstützen anschließen, stehen weitere Putten, die die Arkade mit einer Fruchtgirlande schmücken. An dieser hängen fünf unterschiedliche Früchte, die mit dem Monat März und dem dargestellten Geschehen in mehrfacher Verbindung stehen. An den beiden Enden der Girlande sind Granatäpfel<sup>153</sup> eingeflochten, die als einzige Fruchtart gleich zweifach auftreten und die Girlande rahmen. Wegen seiner beziehungsreichen Charakteristika gilt der Granatapfel seit der Antike<sup>154</sup> als erstrangige dekorative und Fruchtbarkeit symbolisierende Frucht, deren Herkunft mit mehreren antiken Mythen verbunden ist. Er kann aber auch für den tugendhaften Menschen stehen, der unter der Schale der christlichen Demut den roten Saft der Liebe eingeschlossen hat und den zahlreichen Kernen entsprechend die Fülle der Tugenden. Neben den Granatäpfeln erscheinen Zucchini und Erdbeeren in der Fruchtgirlande. Die einjährige Frucht des Zucchini<sup>155</sup> bedarf nur geringer Pflege und wird im März ausgesät. Wegen seines strotzenden Wachstums und Samenreichtums, der aber von geringer Dauerhaftigkeit ist, steht der Zucchini für die Fruchtbarkeit, aber auch für die Sündhaftigkeit des Menschen und die Vergänglichkeit seiner Taten. Eine ähnliche Bedeutung kann auch der Erdbeere<sup>156</sup> zukommen, welche für die Verlockungen des Irdischen steht, nach denen die Menschen verlangen. Pfirsiche<sup>157</sup> und Birnen<sup>158</sup> in der Mitte der Girlande sind wegen ihrer Süße dagegen als Aufforderung zur Tugendhaftigkeit zu verstehen.

Wie der Künstler des *Porträts der Familie Sacrati* bei der Entscheidung für die Inschrift und die Profilansicht Ubertos ein Bildnis Lionellos im Sinn gehabt haben mag, so hatte er bei der Wahl der Früchte womöglich die den loggienartigen Bau schmückende Fruchtgirlande des Märzfeldes im *Palazzo Schifanoia* vor Augen. Pfirsich, Birnen und Zucchini stehen neben ihrer dekorativen Erscheinung, ihrer mit dem Monat März verbundenen Pflege auch für die sinnbildliche Nähe zu den für Borso in Anspruch genommenen Tugenden, die in der Gerechtigkeit des Herrschers gipfeln. Über der Familie Sacrati hängt eine prachtvolle Korallenkette zum Schutz vor Unheil. Unter diesen Schutz

<sup>153</sup> August Steier [Lexikoneintrag]. In: Paulys Real-Encyclopädie der Classischen Altertumswissenschaft. Neue Bearbeitung begonnen von Georg Wissowa 14 (1930), Sp. 928 – 942; Levi D’Ancona 1977, S. 312 – 318.

<sup>154</sup> Josef Engemann [Lexikoneintrag]. In: Reallexikon für Antike und Christentum 12 (1983), S. 690 – 718.

<sup>155</sup> Orth [Lexikoneintrag]. In: Paulys Real-Encyclopädie 7 (1912), Sp. 1946 – 1950; Levi D’Ancona 1977, S. 116f.

<sup>156</sup> Levi D’Ancona 1977, S. 365 – 368.

<sup>157</sup> Levi D’Ancona 1977, S. 294 – 296.

<sup>158</sup> Levi D’Ancona 1977, S. 296 – 299.

stellt sich die Familie. Sie verbindet ihn mit der Gewißheit, daß für das ersehnte Glück eine tugendhafte Lebensführung notwendig ist. Für diese Tugendhaftigkeit stehen, neben ihrer dekorativen Wirkung, Pfirsich und Birnen. Der Zucchini in der Hand Tommasos meint vermutlich weniger dessen Sündhaftigkeit, obschon der menschliche Makel der Erbschuld gemeint sein könnte. Viel eher dürfte der Zucchini hier aufgrund seiner vielen Samen für die Fruchtbarkeit des Erstgeborenen stehen, auf den die Familie ihre Hoffnung baut. Auch die Kurzlebigkeit der Samen könnte als ambivalentes Sinnbild für die Vergänglichkeit, die enorme Kindersterblichkeit, gemeint sein.

Im äußersten Bildvordergrund des Familienporträts erscheint als erste sichtbare und scheinbar am leichtesten greifbare Frucht, die Orange, die in der Mitte der Brüstung liegt. Sie steht für die Grundbedeutung des Bildes, die vereinigende Kraft der porträtierten Gruppe. Wie alle anderen Früchte kann sie mehrere Bedeutungen annehmen.<sup>159</sup> Mit ihrer weißen Blüte werden Keuschheit und Hochzeit verbunden. Im späten fünfzehnten Jahrhundert gehört die Orange noch immer zu den exotischen Früchten und ihr Besitz gilt als Zeichen des Wohlstandes. Weil er zugleich Früchte und Blüten tragen kann, hält man den auch hinter der versammelten Familie Gonzaga in der *Camera degli Sposi* aufwachsenden Orangenbaum für den schönsten aller Bäume; deswegen wird er auch zum Attribut der Gottesmutter. Zugleich gilt er als Baum des Lebens, seine Frucht als Frucht des guten Lebens. In diesen christlich-humanistisch geprägten Gedankenkreis der guten und tugendhaften Lebensführung führen also alle dargestellten Früchte, die im *Familienporträt der Sacrati* zusammen mit dem Ausblick in eine heitere Landschaft die Atmosphäre der Glückseligkeit bereichern wollen, die sich zwischen den Dargestellten in ihren liebevollen Berührungen ausgebreitet hat. In dieser Umgebung können die familiären Bande zur anschaulichen Entfaltung gelangen.

##### 5. Zur künstlerischen Auffassung des Porträts der Familie Ubertos de'Sacrati in München

Gräff hat in seiner ausführlichen Auseinandersetzung mit dem Münchner *Porträt der Familie Sacrati* gespürt, daß über das genuin Ferraresische hinaus, das in der Figuren- und Gesichtsauffassung, aber auch in der Farbgebung anschaulich zu greifen ist, wichtige Anregungen von außen eingingen. Aufgrund seiner stilevolutionistischen Sichtweise war es für ihn aber nicht mit Costas späterer, weniger gelungener Bilderfindung der *Thronenden Madonna mit der Familie Bentivoglio* in Einklang zu bringen. Meiner Ansicht nach ist der bildsamen künstlerischen Phantasie des noch jungen Lorenzo Costa – vorausgesetzt er war

---

<sup>159</sup> Gregor M. Lechner [Lexikoneintrag]. In: *Marienlexikon* 4 (1992), S. 701 – 703.

der Maler – nicht zuletzt mit Blick auf den *Heiligen Sebastian* in Dresden durchaus zuzutrauen, daß er bei einer künstlerischen Aufgabe, die ihm eher lag als das vielfigurige Madonnenbild mit Stifterfamilie aus dem Jahr 1488, durch eine herausragende künstlerische Anregung von außen zu einer frühreifen künstlerischen Lösung auf dem Feld des autonomen Gruppenbildnisses gelangen konnte, wie wir sie im Münchner *Bildnis der Familie des Uberto de'Sacrati* vor uns haben. Einem Vergleich mit Mantegnas Familienbildnis der Gonzaga in der *Camera degli Sposi* in Mantua lassen sich wertvolle Einsichten für die unterschiedliche künstlerische Umsetzung in einer doch verwandten Auffassung abgewinnen.

Ähnlich wie in Mantegnas Familienbildnis lassen sich für die Figurenanordnung des *Familienporträts der Sacrati* kaum benennbare Vorbilder ausfindig machen. Der Figurenausschnitt ist gegenüber den gleichzeitigen ferraresischen Einzelporträts deutlich erweitert, obwohl die Figuren selbst aufgrund des beibehaltenen, steilen Formats im Verhältnis zur Bildfläche kleiner geworden sind. In das Format mit beträchtlichen Abmessungen wird die familiäre Figurengruppe annähernd in Lebensgröße eingebracht. Das Elternpaar ist etwas überhalbfigurig gegeben, damit ihr Erstgeborener ebenfalls glaubwürdig als Halbfigur im Bild zutage tritt. Trotz dieses größeren Figurenausschnitts wird jegliche Wendigkeit und raumgreifende Bewegung vermieden, wodurch ein Eindruck ruhiger, feierlicher Repräsentation entsteht. So verhalten die in ihren Bewegungen streng auf die Horizontalen und Vertikalen des Formats ausgerichteten Gliedmaßen auch erscheinen, so markant zeigt sich darin die Gestaltungsweise des Künstlers, eine in sich fest gefügte, bipolar organisierte Gruppe zu bauen, die sich dem Format unterordnet und davon dennoch gesteigert wird. Trotz des strengen väterlichen Profils und der frontalen Ausrichtung von Mutter und Sohn wirken die einzelnen Figuren nicht wie zusammengeschobene Einzelporträts, sondern im Ansatz als fest gefügte Gruppe. Trotz aller schulspezifischen Eigentümlichkeiten bieten sich die so lebensvoll charakterisierten Antlitze in all ihrer menschlichen Größe und leisen Bewegtheit. In der um vornehme Beruhigung bemühten, monumental aufgefaßten Figurengruppe und ihrer möglichst klar erfaßbaren Anordnung im Raum lassen sich Anklänge an Mantegnas Wandbilder in der *Camera degli Sposi* erkennen. Die Erscheinung von Ubertos Gattin scheint Mantegnas Auffassung der großen Persönlichkeit der thronenden Markgräfin von Mantua zu reflektieren, der im Profil gesehene Uberto de'Sacrati mit seinem energisch sich vorwölbenden Körper und dem aufmerksam gespannten Gesicht erinnert an den künftigen Markgrafen von Mantua, Federico Gonzaga, an der Westwand. Während Mantegna die Größe dieser Persönlichkeiten von innen fühlt, müht sich der Künstler dieses Familienbildnisses mit einer von außen, durch einen schlichten und doch charakteristischen

Kontur, auferlegten Größe ab, die in den übermächtigen Konventionen ferraresischer Formbildung befangen bleibt. Costa – vorausgesetzt er war der Maler – blieb in seinen frühen Werken diesem Formenkanon treu. Die auf den ersten Blick schematisch wirkenden kompositorischen Maßnahmen verraten eine unausgegrenzte künstlerische Phantasie, die mit begrenzten gestalterischen Mitteln nicht frei umzugehen vermochte. Die Versuche, den Figuren durch eine streng horizontale und vertikale Aufteilung der Bildfläche zu einer würdevollen Erscheinung zu verhelfen und sie in die Fläche zu binden, zeigen das Ringen eines jungen Künstlers um eine eigenständige, an großen Vorbildern orientierte Auffassung, die entsprechend gewürdigt zu werden verdient.

Mit dem *Porträt der Familie Sacrati* haben wir das früheste erhaltene Tafelbild der Gattung vor uns. In der bipolaren Anordnung dreier Halbfiguren vor einem Ehrentuch und dem Ausblick in eine Landschaft, die zu einem schlaglichtartigen Einblick in deren Welt gerät, wird diese Familie von Rang und Namen ausgezeichnet. Um dies zu erreichen suchte der Porträtist nach Möglichkeiten, die Figurengruppe in würdevoller Umgebung hervortreten zu lassen, ohne doch das Wesentliche aus dem Blick zu verlieren und ohne auf eine verhaltene szenische Belebung zu verzichten, die sich in zarten Berührungen und unmerklichen Blicken ausspricht. In entschiedeneren oder sachteren Wendungen begriffen und vornehmlich durch ihre Gebärden und Blicke miteinander verbunden, verleihen die Figuren ihrem familiären Verhältnis den angemessenen Ausdruck. Mit schlichteren künstlerischen Mitteln, als sie einem Mantegna zur Verfügung standen, gelangt der Künstler zu einer Lösung, die auf ansehnlichem Niveau die Aufgabe des Familienbildnisses bewältigt. Sein Familienporträt zieht die Aufmerksamkeit nicht zuletzt aufgrund des beträchtlichen Formats auf sich, in dem sich die Figuren zu behaupten wissen. Sie haben zwar einen bedeutend kleineren Maßstab persönlicher Größe als diejenigen Mantegnas; über die Wiedergabe einzelner charakteristischer Züge in ihrer Einmaligkeit mühte der ferraresische Maler sich jedoch – wie Mantegna – um die würdevolle Erscheinung der porträtierten Persönlichkeiten in ihrem reichen, vielschichtigen Wesen. Zugleich sucht auch er der künstlerischen Aufgabe entsprechend nach einer groß gesehenen Gruppierung, die er lyrisch einzukleiden weiß. Im Hochformat und dem Halbfigurenausschnitt hatte er dabei eine andere Ausgangslage als Mantegna. Bei aller Treue zu eingebürgerten Porträtkonventionen, die sich vor allem im Einzelporträt herausgebildet haben, fand er zwar nicht zu einer so mühelosen Gruppierung wie Mantegna, die in der Schwebe zwischen repräsentativer Auffassung und eingestreuten szenischen Momenten viel unbefangener wirkt. Im *Familienbildnis der Sacrati*

scheinen die neben- und voreinander angeordneten Figuren erst mühsam, aber dennoch nicht ohne Zartheit und Reiz über Blicke und Gebärden zueinanderzufinden.



## B) Die allmähliche Ausprägung einiger Typen des oberitalienischen Familienporträts in der ersten Hälfte des Cinquecento

### III. Bernardino Licinio

#### und die Genese des breitformatigen bürgerlichen Familienporträts in Venedig

##### 1. Die frühen breitformatigen Gruppenbilder Bernardino Licinios

Nach einer enormen Zeitspanne von annähernd fünfzig Jahren fassen wir das autonome oberitalienische Familienporträt in Venedig. Im Werk mit seiner Familie aus dem Bergamaskischen zugewanderten Porträtisten Bernardino Licinio<sup>160</sup> finden sich nun nicht mehr vornehmlich Porträts von Familien aus den obersten gesellschaftlichen Kreisen; vielmehr erkennen sich nun auch bürgerliche Familien als porträtwürdig. Das Bewußtsein, als gesellschaftliche Kraft vernehmliche geistige Spuren in der Geschichte zu hinterlassen, war neben dem immer weiter sich ausbreitenden Wohlstand nur eine der Bedingungen für das Aufkommen des bürgerlichen Familienporträts. Nicht zuletzt waren es die Künstler selbst, die mit ihren Werken die bürgerlichen Kreise in ihrer neuen Selbsteinschätzung bestärkten. Ob Bernardino Licinios Familienporträts sich ehemals in eine zumindest regional in größerem Umfang gepflegte Gattung einreihen oder in ihrer Zeit vereinzelt in der Kunstlandschaft Oberitaliens dastanden, läßt sich heute kaum mehr beurteilen. Den erhaltenen Familienbildnissen des Künstlers sieht man jedenfalls an, daß er sich im Rahmen seiner schöpferischen Möglichkeiten immer wieder eindringlich mit einer künstlerischen Aufgabe beschäftigte, die im Verlauf des Jahrhunderts neben Deutschland und den Niederlanden auch in Oberitalien zu einiger Bedeutung gelangen sollte.

Noch bevor der in giorgionesken Auffassungen verwurzelte Künstler eigenständigere Wege einzuschlagen begann, setzte seine künstlerische Auseinandersetzung mit dem breitformatigen, halbfigurigen Gruppenbild ein. Im Sinne Giorgiones wird der in diesen allegorischen Gruppenbildern aus seiner Werkstatt zwar fühlbare Porträtcharakter aber zugunsten einer idealisierenden Auffassung zurückgenommen. Das Verhältnis zwischen den Figuren wird von Licinio allerdings in anderer Art mit Bedeutung aufgeladen. In einem *Konzertbild*<sup>161</sup> aus den Jahren um 1520 wird sein künstlerischer Ausgangspunkt deutlich:

---

<sup>160</sup> Luisa Vertova: Bernardino Licinio. In: I Pittori Bergamaschi. Il Cinquecento (Band 1). Bergamo 1975, S. 373 – 467.

<sup>161</sup> Werkstatt Bernardino Licinios *Junge Dame am Spinett zwischen einem Mann und einer alten Frau*, um 1520, Öl auf Leinwand 89 x 102 cm, Royal Collections Hampton Court. Vertova 1975, S. 419 (mit Farbabbildung).

Giorgiones Florentiner *Konzert*<sup>162</sup>. Von Luisa Vertova wurde das Gemälde, das meiner Ansicht nach von Licinio angelegt, aber von seiner Werkstatt ausgeführt worden ist, als allegorische Verführungsszene gedeutet, in der eine junge Dame den Gesang der von ihr selbst am Spinett begleiteten, vermeintlich amourösen Lieder unterbrochen habe und unter Aufsicht einer betagten Kupplerin den lukrativen Angeboten eines älteren Freiers Gehör schenke. Dieser sei von hinten an die junge Dame herantreten und präsentiere ihr im gezeigten Moment den Dirnenlohn, der in seiner erhobenen und geöffneten rechten Hand aufgrund des schlechten Erhaltungszustands des Gemäldes aber nicht mehr zu erkennen sei.

Der künstlerische Zusammenhang mit Giorgiones Allegorie ist in der Auffassung und Anordnung der drei Halbfiguren im Breitformat noch zu spüren; mit der Hineinnahme des Spinetts und seiner schrägen Anordnung am rechten Bildrand gab der Künstler zwangsläufig Giorgiones bildparallele Ordnung der Figuren auf. In dessen *Konzert* führt ein in schräger Rückenansicht gesehener alter Mann ins Bild, der sein beinahe kahlköpfiges, bärtiges Haupt dem Betrachter energisch über die Schulter zuwendet. Während beide Augen tief verschattet sind, strahlen seine grübelnde Stirn und die mächtige, kahle Kalotte umso eindringlicher in hellem, von links oben einfallendem Licht auf. Die imponierende, raumgreifende Eröffnung des Bildes wird durch den in der Bildmitte ein wenig tiefer angeordneten, frontal ausgerichteten Jüngling aufgefangen. Sein stilles Gesicht wird durch ein schräg auf dem Kopf sitzendes, schmalkrempiges Barett gerahmt und milde verschattet. Das Haupt neigt er leicht gegen ein hell aufleuchtendes Notenblatt, das er in der linken Hand hält, und scheint ganz in die darauf notierte Musik versunken zu sein. Nach rechts schließt das Bild ein ihm schräg zugewandter, bärtiger Mann mittleren Alters ab. Auch er hat sein in strengem Profil gesehenes Antlitz leicht geneigt und zeigt mit lockerer Gebärde auf das Notenblatt. Als habe sein linker Zeigefinger eben noch in gestreckter Haltung den Takt angegeben, scheint er nun den eben verklungenen Tönen nachzuhängen. In einem Moment gespannter Stille, in schweigendem Zwiegespräch, mögen die beiden nochmals der eben noch zu vernehmenden Musik nachlauschen. Die energische Wendung des Alten aus dem Bild und seine zusammengepreßten Lippen gelten dagegen anscheinend einem Zudringling, der das vertrauliche Geschehen gestört hat. Aus diesen ausgewogen im Breitformat nebeneinander angeordneten und sacht hintereinander geschichteten Gegengewichten hat Giorgione ein allegorisches Gruppenbild gebaut, das Licinio wie viele seiner Zeitgenossen beeindruckt haben muß. Licinio gruppierte seine drei Halbfiguren weit weniger subtil und tarierte das Gleichgewicht vordergründiger aus; spürbar eifert er indessen dem großen Vorbild Giorgione

---

<sup>162</sup> Giorgione *Konzert*, um 1500, Öl auf Holz 62 x 77 cm, Galleria di Palazzo Pitti Florenz. Annalisa Perissa



nach. In seinem allegorischen Gruppenbild kündigt sich eine neuartige, eigenständige künstlerische Auffassung an, die für Licinios Familienporträts bedeutsam werden sollte.

Die schräg hinter dem Spinett sitzende, junge Dame erscheint klar herausgehoben als Hauptfigur seiner Gruppe, während bei Giorgione die Figuren in ihren drei Lebensaltern gleichwertiger gruppiert und in subtileren Kontrasten aufeinander bezogen sind. Mit ihren kräftig gebauschten Schulterpartien und dem viel weiteren Körperauschnitt nimmt sie den größten Teil der Bildfläche ein und ragt beinahe bis an den oberen Bildrand auf. Mühelos könnte sie das Format alleinig ausfüllen. Durch ihre schräge Anordnung ist die Figur fest in der Fläche verspannt. Die Hände der jungen Dame ruhen noch auf den Tasten des Spinetts, das Spiel hat sie jedoch unterbrochen. Sie wendet ihren Kopf nach links und neigt ihn gegen die rechte Schulter, lauscht aber nicht – wie Giorgiones Protagonisten – der Musik nach. Vielmehr scheint ein neues Thema angeschlagen. Auf Augenhöhe kommt hinter ihr ein schwarz gekleideter, bärtiger Herr mittleren Alters mit gemustertem Barett zum Vorschein, der weniger etwas in seiner rechten Hand zu halten scheint, als daß er seine Hand öffnet, um der jungen Dame, die ihm ihre Aufmerksamkeit schenkt, etwas zu eröffnen. Dem besorgten Ausdruck seines tief verschatteten Gesichts mit den gesenkten Augenbrauen läßt sich entnehmen, daß es sich wohl um eine ernste Angelegenheit handelt, die mit nachdrücklicher Geste vorgetragen wird. Am rechten Bildrand erscheint als Gegengewicht zu ihm eine annähernd gleichaltrige Frau mit weißer Haube in einem grünen Kleid mit weitem, rundem Brustausschnitt. Ihr Antlitz ist ins reine Profil nach links gewendet. Aufmerksam lauscht sie der an die junge Dame gerichteten Botschaft. An ihrem Gesichtsausdruck läßt sich die Dringlichkeit des Anliegens erkennen. Da alles den Inhalt der Botschaft erläuternde Beiwerk fehlt, bleibt das vorgetragene Thema rätselhaft. Daß es sich – wie Vertova meint – um eine Verführungsszene handeln soll, wird meiner Ansicht nach aber aus dem Anschaulichen nicht deutlich. Genau so gut könnte es sich um eine väterliche *admonitio*, eine Ermunterung zur Tugendhaftigkeit, also um ein familiäres Genrebild handeln. Die hier faßbare, genreartige Auffassung blieb auch weiterhin eine der von Licinio bevorzugten Möglichkeiten seiner Kunst.

Zeitlich zwischen den breitformatigen, halbfigurigen Gruppenbildern Giorgiones und Licinios schuf Tizian um 1511/12 ein Konzertbild<sup>163</sup>, dem Licinios familiäres Gruppenbild in seiner Komposition noch näher steht; in seiner Gesamtanlage ist jenes aber bei weitem spannungsgeladener. Diese Spannung wird allein durch den niedrigeren Augpunkt und die

---

Torrini: Giorgione. Catalogo completo dei dipinti. Florenz 1993, S. 46 (mit Farbabbildung).

spiegelverkehrt zu Licinios Bild gewählte Figurenanordnung gewonnen. Das Tasteninstrument, das, leicht schräg zur Bildebene angeordnet, links ins Bild führt, wird in Tizians Konzertbild nicht von oben, sondern von der Seite gesehen. Das Auge wird nicht auf die Tasten gelenkt. Vielmehr blitzen in der linken unteren Bildecke die Finger des Konzertierenden in gespannter Haltung auf. Damit wird der Eindruck erweckt, daß die im Zentrum des breitformatigen Bildes pyramidal aufragende männliche Figur noch im Spiel begriffen ist. Am Rücken des Musizierenden schimmert – umgeben vom dunklen Grund, vor dem die drei Halbfiguren stehen – die rechte Hand eines hinzukommenden Mönchs in liturgischem Gewand, in weißem Rochett und schwarzem Kragen, auf, der in der linken Hand eine Laute hält. Leise scheint er dem ins Spiel vertieften Mann mit einer sanften Berührung seine Gegenwart anzuzeigen, ohne ihn zu sehr dabei stören zu wollen. Jener wendet jedoch abrupt sein Antlitz über die linke Schulter und sieht den nüchtern aufgefaßten, künftigen Mitstreiter verklärt, ja verzückt an, ohne dem Blick des Anderen wirklich zu begegnen. Gegen diese dramatische Steigerung eines bemerkenswerten Begegnungsgeschehens zweier Welten ist als beruhigender Ausgleich ein annähernd frontal gesehener, junger Kavalier gesetzt, der den Betrachter durch seinen nüchternen, distanzierenden Blick aus dem Bild vor einer weiteren Störung des Geschehens bewahren will. Als Sänger begleitet er den Konzertierenden in der Mitte. Er hat seinen Gesangsvortrag unterbrochen, während ein Mehrklang des Tasteninstruments noch zu hören ist.

Durch die Umkehrung der gesamten Anlage und den hohen Betrachterstandpunkt nimmt Licinio seiner Figurenanordnung alle Dramatik. Das im Vordergrund sich ausbreitende, unterbrochene Musizieren wird bei ihm nur zum überleitenden Nebenschauplatz für das eigentliche familiäre Geschehen, das weniger dramatisch gesteigert als vielmehr anekdotisch im Bildhintergrund ausgebreitet wird. Ausgehend von Giorgiones breitformatigen, allegorischen Gruppenbildern in Halbfigur nimmt er sich weniger symbolträchtiger Themen mit porträtähnlichen Figuren in Bildern mit weitaus beträchtlicheren Abmessungen an, die er genreartig, in einem dem Alltäglichen näheren Ton, vorträgt. Deren genauer Inhalt erschließt sich dennoch kaum aus dem Anschaulichen. Den familiären Stoffen gilt auch künftig seine besondere Aufmerksamkeit. Im Vergleich mit den gleichzeitigen Porträts Licinios bleibt man ob der ähnlichen Auffassung insbesondere der Antlitze stets im Ungewissen darüber, ob es sich bei den frühen Gruppenbildern um familiäre Gruppenporträts oder eher um idealer aufgefaßte Genreszenen familiären Inhalts handelt.

---

<sup>163</sup> Tizian *Das unterbrochene Konzert*, Öl auf Leinwand 108 x 122 cm, Galleria di Palazzo Pitti Florenz. Paul Joannides: Titian to 1518. The Assumption of Genius. New Haven und London 2001, S. 215f (mit Farbabbildung).

Bernardino Licinio sucht seine Stoffe in größtmöglicher Nähe zur alltäglichen Lebenssituation und verleiht ihnen ein in der oberitalienischen Malerei des Cinquecento zukunftssträchtiges *anekdotisches* Gepräge. Ohne die Ideale einer das Leben überhöhenden Kunst aufzugeben, sucht er nach Stoffen und einer Stimmungslage, die seinem Gedankenkreis, dem eines vermeintlich bürgerlich humanistisch geprägten Milieus, entsprechen. So vermag er das Gruppenbild szenisch zu beleben, ohne es mit überschwenglichen Bedeutungen oder einem zu hoch angestimmten, dramatischen Ton zu überfrachten. Im weiteren Cinquecento, in dem mehrere oberitalienische Künstler nach einer bürgerlich-humanistischen Ikonographie und nach entsprechenden künstlerischen Ausdrucksformen suchten, wurden die Bilderfindungen Licinios deshalb insbesondere für das kleine Feld des oberitalienischen Gruppenporträts wegweisend.

## 2. Licinios Bildnis einer bürgerlichen venezianischen Familie aus dem Jahr 1524

### a) Forschungsbericht

Außerordentlich gut unterrichtet sind wir über die Provenienz des Bildnisses einer wohlhabenden bürgerlichen Familie (Abb. 3) in venezianischer Tracht aus dem Jahr 1524<sup>164</sup>, das zur Zeit in Highgrove House aufbewahrt wird. John Shearman<sup>165</sup> beschränkt sich in seinem Katalog der Gemäldesammlung des englischen Königshauses, zu dessen Bestand es gehört, fast ausschließlich auf eine ausführliche Darstellung des Erhaltungszustandes und der Provenienz. Nachdem das Gemälde im Jahre 1627<sup>166</sup> als *Bildnis der Familie des Bernardin Licinio* für 300 Scudi aus der herzoglichen Sammlung in Mantua an den englischen König Charles I. verkauft worden war, wechselte es in den folgenden Jahrhunderten mehrfach seine Zuschreibung, bis es im Jahre 1854 von Gustav Waagen<sup>167</sup> in kennerschaftlicher Manier als Werk Bernardino Licinios eingeschätzt worden ist. Bereits im Jahre 1627 wurde es im

---

<sup>164</sup> Bernardino Licinio *Bildnis einer bürgerlichen Familie*, datiert 1524, Öl auf Leinwand 123, 7 x 177, 5 cm, Royal Collections Hampton Court. Vertova 1975, S. 419 (mit Farbabbildung).

<sup>165</sup> John Shearman: *The Early Italian Pictures in the Collection of Her Majesty The Queen*. Cambridge 1983, S. 138f.

<sup>166</sup> Alessandro Luzio: *La Galleria dei Gonzaga venduta all’Inghilterra nel 1627 – 28*. Documenti degli archivi di Mantova e Londra. Rom 1913 (Nachdruck 1974), S. 139: „Un quadro d’una famiglia di Bernardin Licinio di molti ritratti.“

<sup>167</sup> Gustav Waagen: *Treasures of Art in Great Britain: Being an Account of the Chief Collections of Paintings, Drawings, Sculptures, Illuminated Mss., &c (Band 2)*. London 1854, S. 359, No. 152: „BERNARDINO LICINIO. – Portraits of himself and family, a very remarkable picture of the master, but not spirited enough to be the work of his great relative Giovanni Antonio Licinio, called Pordenone, to whom I had formerly erroneously attributed it.“

mantuanischen Inventar<sup>168</sup> als ein Bild Pordenones bezeichnet, dem seit Vasari fälschlicherweise mit Bernardino Licinio identifizierten Maler friulischen Herkunft. Später attribuierte man es gar Tizian und Giorgione. Nach Cavalcaselles Geschmack übertrifft das Gemälde sogar Licinios ungefähr zehn Jahre später entstandenes Familienporträt in der Galleria Borghese in Rom (Abb. 4) aufgrund seines „bold free touch and a more effective treatment“<sup>169</sup>. Die von Venturi und Berenson nicht mehr infragegestellte Zuschreibung Waagens wird von Luisa Vertova<sup>170</sup> in ihren Werkkatalog übernommen.

## b) Beschreibung

Vor dunklem Grund ist um einen bildparallel angeordneten Tisch, der beinahe die gesamte Breite des Formates durchmißt, ein Elternpaar mit seinen zahlreichen Kindern versammelt. Mit einem orientalischen Teppich bedeckt, distanziert er die darum gruppierten Figuren nicht wie eine Brüstung vom Betrachter, sondern bringt diesen wie einen Gast näher an die Familie und das sie vereinigende Geschehen heran. Einen erheblichen Anteil an dieser Wirkung hat außerdem eine der jüngeren Töchter, die als einzige vor dem Tisch angeordnet ist. Nur zaghaft erschließt sich der Bildraum, weniger durch die in zwei Registern hinter dem Tisch angeordneten Figuren, als vielmehr durch die geringe Tiefenerstreckung des in Aufsicht gezeigten Tisches.

In unmerklichen Bewegungen begriffen, entfalten sich die beiden Hauptfiguren, das annähernd frontal in Halbfigur gegebene Elternpaar, hinter dem Tisch vornehmlich in die Breite. Mit ihren weit ausladenden Gewändern und den in die Breite entwickelten Gesten könnten sie das Format mühelos allein ausfüllen. Nach hinten wird das Bild durch eine annähernd isokephal mit den beiden geordnete Reihe einiger ihrer älteren Kinder abgeriegelt, die zwischen Vater und Mutter aus dem Hintergrund auftauchen und im angeschnittenen Büstenformat erscheinen. Trotz dieses geringen Ausschnitts wirken die umgebenden Kinder dem halbfigurigen Elternpaar gegenüber aber nicht unter-, sondern parataktisch gleichgeordnet. Der Vorstellungskraft ergänzen sie sich mühelos zur ganzen Figur. Um die Bildfläche ob der Figurenfülle auf engstem Raum nicht überfüllt wirken zu lassen, werden die Figuren zueinander in eine klare Flächenordnung gebracht. Die Eltern werden jeweils – in Anlehnung an das Bildformat – von vier Kindern im Querrechteck umgeben, wobei die beiden zwischen dem Elternpaar angeordneten Mädchen eine Scharnierfunktion übernehmen.

---

<sup>168</sup> Luzio 1974, S. 130, Nr. 611: „Un quadro d’asse dipintovi un padre et matre di famiglia con otto figlioli opera del Bordonone, L. 240“

<sup>169</sup> Crowe und Cavalcaselle 1871 (Band 2), S. 294.

Raffiniert verkettet sich die Figurengruppe also in die Breite. Die Antlitze der Kinder markieren ungefähr die Eckpunkte der beiden querechteckigen Kettenglieder.

An der prachtvollen, venezianischen Kleidung vor allem der weiblichen Figuren läßt sich auf Anhieb der beträchtliche Reichtum dieser wohl bürgerlichen Familie erkennen, deren Mitglieder einander so zugeordnet sind, daß ihre Antlitze möglichst würdevoll in repräsentativer Ruhe erscheinen. Dennoch bleibt genug Platz für eine gewisse szenische Belebung und Vereinigung zur Gruppe. Von der hinteren Reihe hebt sich der Vater in schwarzem Gewand und mit schwarzer Kopfbedeckung ab, da sein Antlitz im Gegensatz zu den frontaler gesehenen Gesichtern der übrigen Figuren in entschiedenerem Dreiviertelprofil gegeben ist. Mit der Wendung seines Antlitzes nach rechts reagiert er auf eine harmlose Randepisode, die sich unmittelbar vor ihm zuträgt. Zwischen dem Elternpaar steht nämlich eine mit verlockenden Früchten gefüllte Obstschale auf dem Tisch, die aus der Bildmitte nach links gerückt ist und die repräsentativ ausgebreitete, das Format füllende Figurengruppe in Bewegung versetzt hat. Diese Schale zieht die Aufmerksamkeit der Kinder, die sich um den Tisch drängen, auf sich. Am linken Bildrand lehnt ein im Profil gesehener Knabe in kostspieliger Kleidung mit gebauschten, roten Ärmeln an der Schmalseite des Tisches. Er hat seine rechte Hand weit über den Tisch vorgestreckt und eine Frucht aus der Schale genommen. Als ob nichts geschehen wäre, blickt er aus dem Bild. Sein kindlich rundes Gesicht mit noch wenig charakteristischen Zügen unterstreicht die vorgeschützte Unschuld. Wie die Gesichter der übrigen Geschwister ist es weich und in sanften, rundlichen Formen gebildet. Das von vorne einfallende Licht verhindert, daß eine der Gesichtshälften oder die Augen verschattet werden. Effektiv wird das Gesicht des Knaben vom schwarzen Mantel seines Vaters hinterfangen. Auch die hellrot im Licht aufstrahlenden, großgemusterten Ärmel ziehen sofort die Blicke auf ihn. Der Vater legt dem Knaben seinen vom linken Bildrand kräftig überschnittenen, rechten Arm auf die Schulter und berührt mit dem Daumen seinen Nacken. Mit dem Zeigefinger seiner linken Hand weist der Vater eigens auf diesen Sohn hin und scheint damit dessen besondere Stellung innerhalb der Familie anzuzeigen. Zugleich bezieht sich diese Geste aber auf das in Gang gekommene Geschehen um die Obstschale. Mit einem Blick, der einerseits den Unwillen ausdrücken mag, sich in diesem Moment mit der in Gang gekommenen Angelegenheit auseinandersetzen zu wollen, der andererseits aber die Wichtigkeit dieser Frage erkennen läßt, wendet sich der Vater nach rechts an die annähernd frontal gesehene Gattin. Sie erscheint in einem prachtvollen Kleid mit weißem, von einem reichen Goldbrokatmuster durchwirktem Décolleté mit weitem, halbrundem Ausschnitt und

---

<sup>170</sup> Vertova 1975, S. 419.

mächtig gebauschten, roten Ärmeln aus Samt. Ihr in der Mitte gescheiteltes Haar wird durch eine schwarze, mit Goldfäden durchwirkte *capigliara*, eine auf dem Hinterkopf getragene Haube, zusammengehalten, die vornehmlich im Bergamaskischen weit verbreitet war. Ihr gegenwärtiger Blick zum Gatten verrät eine gewisse Ungeduld. Zugleich läßt sie aber ihre stillschweigende Übereinstimmung mit dem Gatten in dieser Angelegenheit erkennen. Zwischen sich hat das Paar die jüngste der Töchter genommen, deren Arme nur mit Mühe über die Tischkante reichen. Sie befindet sich in nächster Nähe zur Obstschale und damit mitten im Geschehen. Mit dem Zeigefinger ihrer Rechten ahmt sie in kindlichem Ernst die Geste des Vaters nach, verleiht ihr aber einen ganz anderen Sinn. Sichtlich verärgert fixiert sie mit ihrem Blick die Hand des Bruders mit dem Stein des Anstoßes darin. Ihm scheint sie es mit ihrer Linken gleichzutun zu wollen, wird dabei aber durch ihre Mutter gehindert, die den vorgestreckten linken Arm des Mädchens mit ihrer Linken am Ellenbogen gefaßt hat. Annähernd vertikal über ihrem Antlitz erscheint das einer der älteren Schwestern, die hinter den Eltern steht und zwischen deren Schultern vorblickt. Offensichtlich beteiligt sie sich nicht an der im falschen Moment in Gang gekommenen Affäre, sondern wahrt, sich ihres Alters und ihrer Würde wohl bewußt, vorbildlich Haltung. Nur unmerklich neigt sie den Kopf zur Seite und blickt nach links. Ihr Haar trägt sie bereits wie die Erwachsenen, nicht aber durch eine Haube, sondern durch einen quer über den Scheitel geflochtenen Haarkranz gebunden. Geradezu erhaben wirkt sie über den von den jüngeren Geschwistern umstrittenen Gegenstand der Begierde. Bei aller noch zu erkennenden, für die Kinderporträts typischen weichen Rundheit, ist ihr Antlitz bereits durch festere Züge gekennzeichnet. Unmittelbar neben der Bildmittelachse angeordnet, markiert sie in ihrer dem Geschehen enthobenen Wendung und ihrem nachdenklichen Blick den Ruhepol der gesamten Gruppe.

Am rechten Bildrand kommt schräg hinter der Mutter ein junges Paar zum Vorschein, vermutlich kein Geschwisterpaar. Über dem linken Ohr hat die junge Dame mit der goldenen *capigliara* einer jungen Braut nämlich eine rote Rose – als Zeichen der jungen Liebe – ins Haar gesteckt. Sie trägt ein kostbares, mit breiten Goldborten besetztes, grünes Kleid mit rechteckigem Décolleté und eine lange Goldkette um den Hals. Der junge Mann zu ihrer Linken, womöglich ihr frisch vermählter Gatte, in schwarzer Jacke mit tiefem, rechteckigen Brustausschnitt, unter dem das strahlende Weiß seines Hemdes auftaucht, findet nur mit Mühe Platz in dem randvoll, aber dennoch überschaubar mit Figuren gefüllten Bild. Ähnlich wie die Figuren am linken Bildrand ist auch er vom rechten Bildrand beträchtlich überschritten. Seitlich von hinten tritt er an die junge Dame und Tochter des Hauses heran, neigt ihr sein Haupt leicht entgegen und faßt sie mit seiner Linken zart am Ärmel. An den

seitlichen Rändern wird das Familienbildnis also durch leise, intime Gesten miteinander verklammert, die den tieferen Sinn des sich am Tisch ausbreitenden Geschehens offenbaren. Gemeinsam blickt das junge Paar aus dem Bild. In gänzlich anderer Art als der links ins Bild einführende Erstgeborene, der sein Gegenüber eher daraufhin mustert, ob ihm sein Griff nach der Obstschale nicht entgangen ist, nehmen die beiden eine Blickverbindung mit ihrem Gegenüber auf und grenzen sich so von der im Bild vor sich gehenden Episode ab, welche die Aufmerksamkeit der übrigen Figuren auf sich zieht. Diese scheinen vergessen zu haben, was sich im Moment des Porträtiertwerdens ziemt. Den Zwiespalt zwischen einer dem *decorum* entsprechenden, repräsentativen Erscheinung und einer in Gang gekommenen, für die meisten Figuren im Bild keineswegs belanglosen Angelegenheit macht auch der Junge deutlich, der vor dem jungen Paar am rechten Bildrand an der Schmalseite des Tisches steht. Er rundet das Geschehen ab und führt es weiter nach vorne zu seiner vor dem Tisch angeordneten, jüngeren Schwester. Als einzige Figur annähernd im eigentlich distanzierenden, reinen Profil nach links gegeben, weist er aber ebenso wie die kleine Schwester zwischen dem Elternpaar nochmals eindringlich auf das ihm gegenüber stattfindende Geschehen hin und blickt zugleich auffordernd zu seinem Vater empor. Zwischen beiden ergibt sich ein direkter Blickwechsel, der das gesamte Breitformat diagonal durchmißt und verklammert. Die einander treffenden Blicke enthalten die gesamte Spannung des zwiespältigen Moments, in dem fast alle porträtierten Figuren inbegriffen sind. Wie seine kleine Schwester scheint der Knabe es als Unrecht zu empfinden, daß sich sein nur wenig älterer Bruder zu einem Zeitpunkt, da eigentlich ein repräsentatives Bild der einträchtig versammelten Familie mit der bereits verheirateten, ältesten Tochter entstehen soll, eine Frucht aus der Obstschale ergattert, während die übrigen Geschwister sich gedulden müssen. Eindringlich fordert er das Familienoberhaupt auf, die Sache zu entscheiden. Den Eltern steht ins Gesicht geschrieben, daß sie über die nicht zur Ruhe kommende Angelegenheit nicht amüsiert sind. Vor dem prachtvoll gedeckten Tisch mit der Obstschale voller herrlich verlockender Früchte befindet sich lediglich das frontal, in Halbfigur gegebene Mädchen mit offenem, blondem Haar. Auch sie echauffiert sich, stemmt ihre Arme in die Seite und nimmt den Bruder mit der Frucht in der Hand fest ins Visier. Alles wartet auf die Entscheidung des Vaters, der im gezeigten Moment vermeintlich dem Erstgeborenen das Vorrecht gewährt, als erster in die Schale zu greifen.

### c) Licinios Auffassung des Familienporträts aus dem Jahr 1524

Wie die eingangs angesprochenen Gruppenbilder zeigen, gewann Bernardino Licinio auf der Suche nach einer entsprechenden Stimmungslage seine genreartige Auffassung in kontinuierlicher Absetzung von den in höherem Ton gehaltenen, allegorischen Gruppenbildern Giorgiones und Tizians. Aus dem Jahr 1524 stammt ein für Licinio gesichertes *Bildnis eines Mannes mit Missale* in York<sup>171</sup>, das in seiner Porträtauffassung unverkennbar mit dem Bildnis des Vaters im Familienporträt desselben Jahres übereinstimmt. Der Künstler hat hier den von Giorgione gewiesenen Weg verlassen und strebt der monumentaleren Auffassung einer nah gesehenen Halbfigur zu, die sich mit möglichst schlichtem Kontur in der Bildfläche ausbreitet. Noch auf der giorgionesken Grundlage, aber in einer viel direkteren Manier sucht er nach einer energischen Beleuchtung des Antlitzes, um dessen eigentümliche Züge zum Vorschein zu bringen, ohne aber auf eine gewisse Überhöhung der vorgestellten Persönlichkeit in ihrer freundlichen, angenehmen Erscheinung zu verzichten. Verschattungen einzelner Gesichtspartien, wie sie Giorgione nutzte, um den Porträtierten einen entrückten, verträumten Charakter zu verleihen, gibt Licinio auf. Eher sucht er nach unmittelbarer Wirkung auf den Betrachter, nach direktem Zwiegespräch der Blicke, ohne dem Porträtierten zu nahe zu treten, ohne ihm sein letztes Geheimnis entlocken zu wollen. Die Auffassung der Figur der Mutter kommt den frühen Damenporträts Lorenzo Lottos<sup>172</sup> auffallend nahe. Licinios porträtierte Figuren wirken offenherzig, dem Betrachter gegenüber gesprächig. Besonders im Familienporträt des Jahres 1524 wird dies deutlich, wo sich der Künstler zwar die kindlichen und jugendlichen Typen Giorgiones mit den weichen fülligen Rundungen der Gesichter und dem in der Mitte gescheitelten, auf die Schultern herabfallenden Haar zum Vorbild nimmt. Je älter die dargestellten Kinder und Jugendlichen sind, desto fester wirkt – bei aller bleibenden Weichheit – auch der Bau ihrer Antlitze, die durch ein sie vereinigendes Geschehen im Bild zusammengehalten werden. Subtil belebt er die auf den ersten Blick phantasielose Gruppierung szenisch durch leise Kontraste, energische Gesten und Blicke. Ihnen stehen nachdenkliche Antlitze in völliger Ruhe gegenüber.

Die Füllung der Bildfläche wird weniger durch das räumliche Arrangement der meist frontal oder im Profil gesehenen, an einigen Stellen kulissenartig hintereinander geschichteten

---

<sup>171</sup> Bernardino Licinio *Bildnis eines Mannes mit Missale*, Öl auf Leinwand 92 x 77 cm, City Art Gallery York. Vertova 1975, S. 439.

<sup>172</sup> Lorenzo Lotto *Bildnis einer Dame*, Öl auf Holz 36 x 28 cm, Musée des Beaux-Arts Dijon. David Alan Brown [Katalogeintrag]. In: AK Lorenzo Lotto. *Rediscovered Master of the Renaissance*. Herausgegeben von demselben, Peter Humfrey und Mauro Lucco. New Haven und London 1997, S. 81 – 83 (mit Farbabbildung); Lorenzo Lotto *Bildnis der Lucina Brembati*, Öl auf Holz 52, 6 x 44, 8 cm, Accademia Carrara Bergamo. Mauro Lucco [Katalogeintrag]. In: AK Lotto 1997, S. 114 – 116 (mit Farbabbildung).



Figuren als vielmehr durch den gewählten Moment und die darin zum Ausdruck kommende Stimmung erreicht, in der sich die Figuren durch flächenbezogene Blicke und Gesten miteinander vereinigen. Auf der Suche nach nicht allzu zugespitzten Momenten, die sowohl eine repräsentative Ausbreitung der Gruppe als auch deren szenische Belebung erlauben, ist der Künstler im Familienbildnis des Jahres 1524 bereits weiter vorangeschritten als in den früheren halbfigurigen Gruppenbildern. Vielleicht auf Anregung Lorenzo Lottos, der in jenen Jahren in Bergamo das *Bildnis eines Ehepaares*<sup>173</sup> malte, führte Licinio einen bildparallel angeordneten, teppichbedeckten Tisch ein, der bei ihm aber annähernd die gesamte Breite des Bildvordergrundes einnimmt und eine repräsentative Ausbreitung der figurenreichen Gruppe fast unmöglich macht. Für den hier gewählten Moment scheint dieser die Figuren in Bedrängnis und Zugzwang bringende Tisch jedoch wie geschaffen.

In einer in der oberitalienischen Porträtmalerei der ersten Jahrzehnte des Cinquecento – wie Giovanni Carianis *Bildnis eines Ehepaares* aus den Jahren um 1525<sup>174</sup> zeigt – bereits üblicher gewordenen Art, wurde das frontal angeordnete Ehepaar so flächenfüllend als nur möglich mit seinen weit ausgreifenden Gesten und gebauschten Ärmeln ausgebreitet, daß es allein ein repräsentatives Doppelbildnis als Gattenporträt hätte abgeben können, wie es auch nördlich der Alpen in jenen Jahren verbreitet war.<sup>175</sup> Dem ausgebreiteten Elternpaar ordnen sich die umgebenden Kinder indessen nicht als Nebenfiguren unter, sondern erscheinen innerhalb der Gruppe als ebenbürtige kompositorische Größen. Wie schon in den oberitalienischen Familienporträts des Quattrocento ist diese künstlerische Behandlung der Kinder eine der entscheidenden Grundvoraussetzungen für die Wirkung der Familie als Gruppe unterschiedlicher, aber gleichberechtigt behandelter kompositorischer Werte.

Mit seinen künstlerischen Mitteln gewann Licinio das autonome Porträt einer begüterten Familie, das von der Idee lebt, einen scheinbar nebensächlichen Moment aus dem Familienleben zu geben, der das Wesen dieser Familie ans Licht zu bringen vermag. Dieser dargestellte Augenblick liegt vor dem eigentlichen Porträtieren und hat bei der repräsentativen Ausbreitung einer Familie in bestem Gewand um einen mit kostspieligem Teppich bedeckten Tisch, auf dem eine Schale mit verlockenden Früchten steht, eigentlich keinen Platz. In ihm geben aber die Porträtierten mehr von ihrer Persönlichkeit und dem sie vereinigenden Band preis als in einer bloß repräsentativen Ausbreitung vor dem Betrachter. Dieses reflexive

---

<sup>173</sup> Lorenzo Lotto *Bildnis eines Ehepaares* 1524/5, Leinwand 96 x 116 cm, Eremitage St. Petersburg. Peter Humfrey: Lorenzo Lotto. New Haven und London 1997, S. 71 – 73 (mit Farbabbildung).

<sup>174</sup> Giovanni Cariani *Bildnis eines Ehepaares*, datiert 1525, Leinwand 80, 4 x 111, 5 cm, Johnsson Collection Philadelphia. Giovanni Mariacher: Giovanni Cariani. In: I Pittori Bergamaschi 1975, S. 292.; Rodolfo Pallucchini und Francesco Rossi: Giovanni Cariani. Bergamo 1983, S. 318f.

<sup>175</sup> Berthold Hinz: Studien zur Geschichte des Ehepaarbildnisses. In: Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft 19 (1974), S. 139 – 218.

Moment muß als wesentliches Charakteristikum der Bildniskunst Bernardino Licinios gewürdigt werden. Bei allen formalen Schwächen in der Formatfüllung, Figurenbildung oder Gesichtsmodellierung darf diese künstlerische Absicht Licinios nicht unterschätzt werden. Die zündende Idee auf der Suche nach einem nicht zu zugespitzten szenischen Moment, nicht die möglichst brillante handwerkliche Ausführung, galt ihm als das entscheidende. Einem flüchtigen Blick auf Licinios Familienbildnis des Jahres 1524 verbirgt sich aufgrund des wenig spektakulären Stils die wie beiläufig dargestellte Episode und deren möglicher Sinn. Im Kontrast zwischen großartiger und zukunftsweisender künstlerischer Absicht und bescheidener Ausführung, in welcher die künstlerische Auffassung nicht zu ihrem endgültigen Ausdruck gelangen konnte, liegt der besondere Reiz dieses Bildes.

#### d) Das Verhältnis zu den deutschen Familienporträts zwischen 1515 und 1535

Wie Kurt Löcher hervorhebt, läßt sich das autonome Familienporträt in Deutschland vor dem sechzehnten Jahrhundert nicht nachweisen und bleibt selten.<sup>176</sup> Anders als in Italien, wo die in der zweiten Hälfte des Quattrocento aufgekommene Porträtgattung von Anfang an als eigenständige künstlerische Aufgabe begriffen wurde, bleibt das deutsche Familienbildnis offensichtlich inhaltlich und formal enger an das familiäre Stifterbild und religiöse Bilder familiären Inhalts gebunden. „Wenn Familien geschlossen und oft unter Einbeziehung verstorbener Familienmitglieder dargestellt wurden, dann im Zusammenhang kirchlicher Stiftungen auf den Flügeln von Altarbildern, auf Epitaphien und Votivbildern. Das autonome Familienbild wuchs aus Darstellungen der Hl. Sippe heraus, die auf der Trinitätslegende, d. i. die Legende von der dreimaligen Vermählung der Hl. Anna, beruhte. ... . Auch das von Bernhard Strigel 1515 gemalte Bildnis der Familie Kaiser Maximilians I. war wenigstens zeitweise nicht frei von diesem Bezug.“<sup>177</sup> Löcher bezeichnet dieses Gruppenbild Strigels als „kaiserliches Familienbild“<sup>178</sup>, das vermutlich durch ein politisches Ereignis von größter Tragweite veranlaßt worden ist, die Doppelvermählung im Hause Habsburg, die Österreich das ungarische Erbe sichern sollte. Das mit gewisser Wahrscheinlichkeit – wie die Verlobungskränze der beiden künftigen Bräutigame, aber zugleich das Fehlen der künftigen Bräute zeigen – aus diesem Anlaß entstandene Gemälde erscheint meiner Ansicht nach

---

<sup>176</sup> Kurt Löcher: Bildnismalerei des späten Mittelalters und der Renaissance in Deutschland. In: Bruno Bushart und Isolde Lübbecke (Hg.): *Altdeutsche Bilder der Sammlung Georg Schäfer Schweinfurt*. Schweinfurt 1985, S. 35.

<sup>177</sup> Bernhard Strigel *Genealogisch-dynastisches Gruppenbild mit Kaiser Maximilian I.*, Holz 73 x 61 cm, datiert 1515, Kunsthistorisches Museum Wien. Ebda.

<sup>178</sup> Ebda.

vielmehr als genealogisch-dynastisches Gruppenbild mit dem Kaiser, nicht als Familienporträt im eigentlichen Sinn. Nach Gertrud Otto<sup>179</sup> wurde ein Teil der hinter einer Brüstung zum Gruppenporträt vereinigten Persönlichkeiten nach vom Künstler geschaffenen, halbfigurigen Einzelporträts für die nachträgliche Organisation zur Gruppe gewonnen. Nur geringfügig wurden die weiterhin wie Einzelporträts wirkenden Figuren bei ihrer Vereinigung zur Gruppe abgewandelt, sodaß sich weder eine tiefer gefühlte Handlungs- noch eine wirkliche Repräsentationsgemeinschaft im Bild ergibt. Sowohl die Blickverbindungen wie das von Karl eröffnete Gespräch wirken eher wie der Gruppe auferlegte Pflichten, nicht wie aus den porträtierten Persönlichkeiten kommende Bedürfnisse, die zur geistigen Vereinigung der Gruppe beitragen.

Das nach dem *Wiener Typus* in Halbfigur an der Brüstung vor einem Vorhang und neben einem Landschaftsausblick gegebene Porträt des Kaisers als Privatmann<sup>180</sup> mit Schube und Barett zeigt das Antlitz Maximilians I. in reinem Profil. Seine bildparallel angeordnete Rechte stützt er auf die Brüstung und führt sie vor seinen in Dreiviertelansicht gezeigten Oberkörper. Den rechten Unterarm hebt er wie zur Akklamation leicht an. In der linken Hand hält er einen Brief, den er aus dem Bild vorweist. Im Gruppenbild hat sich seine Haltung kaum verändert. Obwohl sich sein frontal gezeigter, jüngerer Enkel Ferdinand an ihn anlehnt und in den herrscherlich roten Stoff seiner hermelinverbrämten Schube greift, wirken die beiden Figuren völlig voneinander isoliert. Die abgeknickte rechte Hand des Kaisers findet keine wirkliche Bindung zum Enkel. Hinter diesen schiebt sich der ältere Karl, der dem künftigen Gatten seiner Schwester, Johann von Ungarn, zugewandt ist. Auch er scheint ganz für sich gesehen. Die hinter der Brüstung auftauchende, auf den Oberarm Johans gelegte rechte Hand Karls, ist das einzige Motiv im Bild, das zwei der Figuren der Gruppe glaubhafter zu vereinigen vermag. Auch die beiden hinter den Kindern aufragenden Verstorbenen finden kaum Bindung zur Gruppe. Das in Dreiviertelansicht nach rechts gezeigte Antlitz Philipps des Schönen sucht eine Blickbeziehung zum Vater, der aber geradeaus blickt und keine Regung verrät. Die annähernd frontal gesehene Maria von Burgund neigt sich leicht nach rechts von der Gruppe weg und blickt gen Himmel.

---

<sup>179</sup> Gertrud Otto: Bernhard Strigel. München – Berlin 1964, S. 67 – 69 (mit Farbabbildung).

<sup>180</sup> Bernhard Strigel *Porträt Kaiser Maximilians I. als Privatmann*, Holz 22 x 16 cm, Kunsthistorisches Museum Wien. Otto 1964, S. 67f. 102: „Natürlich waren für das vielköpfige Gruppenbild der kaiserlichen Familie Vorstudien nötig, die Strigel nur in Wien machen konnte. Einige sind uns erhalten geblieben. Vom Kaiser selbst entstand damals wohl das ausgezeichnete kleine Porträt, das ihn vor rotgewürfeltem Hintergrund am Fenster zeigt, souverän und ausdrucksvoll in der Haltung. Alles Kleinliche und Nebensächliche, das früheren Bildnissen Strigels manchmal anhaften mochte, ist hier abgestreift, in dieser Gestalt ist wirklich ein Herrscher dargestellt. Zugleich ist auch seine Wesensart tiefer gesehen. Der prächtige Brokatmantel variiert ein helles Rostbraun in verschiedenen Tönungen, das Schwarz der Stoffmuster wiederholt sich im Barett. Weitere Farben bringt nur

Mit Licinios Familienporträt aus dem Jahr 1524, das in der Tradition von Mantegnas autonom angelegtem Familienbildnis in der *Camera degli Sposi* von Anfang an als ein um szenische Momente bereichertes Gruppenbildnis erdacht ist, hat Strigels Bild weder inhaltlich noch formal etwas gemein. Von einem möglichen künstlerischen Einfluß des früher entstandenen deutschen auf das italienische Familienporträt Licinios kann also keine Rede sein. In seinem 1520 als Pendant zum genealogisch-dynastischen Gruppenbild geschaffenen *Porträt der Familie des Humanisten Johannes Cuspinian*<sup>181</sup> mit seinen beiden Söhnen aus erster Ehe, Sebastian Felix und Nikolaus Crysostomus, und seiner zweiten Gattin Agnes, bringt Strigel merklich intimere Züge ins Bild. Ebenfalls hinter einer Brüstung und vor neutralem Grund erscheint der Vater annähernd frontal, der mit seiner Rechten die auf der Brüstung liegende linke Hand seines vor ihm ebenfalls frontal stehenden jüngeren Sohnes umfaßt. Mit seiner Linken umarmt der Vater seinen älteren Sohn, der zur Linken des Vaters angeordnet ist und sich mit einem Redegestus seiner vor den Körper geführten Linken an ihn wendet. Er scheint zustimmend auf einen Leitspruch zu antworten, der auf einem schräg angeordneten Schild über seinem Haupt steht und als Weisung aus dem Mund des Vaters aufzufassen ist: „Fili colite deum, discite prudentiam, diligite honestatem“. Neben dieser Gruppe dreier männlicher Familienmitglieder steht die ihnen zugewandte Gattin und Stiefmutter, die sich kaum, nur durch ihren stillen Blick, mit der kompakten männlichen Dreiergruppe, die sich entschieden aus dem Bild wendet, verbindet. Auch in diesem frühen deutschen Familienbildnis, das zusammen mit seinem Pendant wohl nachträglich durch Inschriften in ein Bild der *Heiligen Sippe* verwandelt wurde<sup>182</sup>, gelangt Strigel zu keiner künstlerischen Lösung, die für Licinios etwas späteres bürgerliches Familienporträt aus dem Jahr 1524 hätte Vorbildlich werden können. Unübersehbar sucht der deutsche Künstler, ausgehend vom genealogisch-dynastischen Gruppenbild, zu einer intensiveren Vereinigung der porträtierten Einzelfiguren zu gelangen, die im oberitalienischen Familienporträt bereits mit Mantegnas Fresken für die *Camera degli Sposi* (Abb. 1) gewonnen war.

Licinio konnte sich dagegen gleich auf mehrere künstlerische Vorbilder repräsentativ aufgefaßter und szenisch belebter familiärer Gruppenporträts in ganzer und halber Figur stützen. Das im Umkreis Giorgiones entwickelte Modell des breitformatigen, halbfigurigen Gruppenbildes ist der unmittelbare Ausgangspunkt für seine künstlerischen Lösungen auf dem Feld des autonomen Familienporträts, für die er sich auf keine künstlerischen

---

noch der Ausblick auf eine hügelige, baumbestandene Landschaft des Fensterauschnitts. An diesem vorzüglichen, kleinen Bildnis gemessen, wirkt das Kaiserporträt des Gruppenbildes weit weniger lebendig.“

<sup>181</sup> Bernhard Strigel *Porträt der Familie Johannes Cuspinians*, Holz 71 x 62 cm, signiert und datiert 1520, Schloß Seebarn. Otto 1964, S. 74. 104f.

<sup>182</sup> Otto 1964, S. 46.

Anregungen durch früher entstandene, deutsche Familienbilder stützen mußte. In Deutschland diente dagegen noch in den frühen dreißiger Jahren Strigels genealogisch-dynastisches Gruppenbildnis mit dem Kaiser Maximilian I. als Ausgangspunkt für Porträts von Herrscherfamilien. Mit dem 1534 entstandenen *Bildnis Herzog Wilhelms IV. von Bayern und seiner Familie* fassen wir ein deutsches Familienporträt, das nach dem verlässlichen Zeugnis der Bildinschrift aus im Jahre 1531 geschaffenen Einzelbildnissen<sup>183</sup> zusammengefügt worden ist. Zugleich verrät dieses Gruppenbildnis wesentliche motivische Anregungen aus der venezianischen Kunst. Richtig bemerkt Löcher, daß die Gruppe wie aus Einzelbildnissen „zusammengeschoben“<sup>184</sup> erscheint. Die Gesten und der starr geradeaus gerichtete Blick erinnern an Strigels Gruppenbild aus dem Jahr 1515. Die Anordnung des Elternpaares geht nach Ansicht des Autors auf Bildnisepitaphien von Ehepaaren zurück, wie sie der Künstler bereits in seinen fränkischen Jahren geschaffen hatte.

### 3. Bernardinos Porträt der Familie seines Bruders Arrigo Licinio aus den Jahren um 1535

#### a) Forschungsbericht

Unter Bernardino Licinios Werken genießt das signierte *Bildnis der Familie seines Bruders Arrigo*<sup>185</sup> (Abb. 4) als eines der frühen Beispiele der so schwer zu greifenden Gattung seit langem ein hohes Ansehen. Kardinal Scipione Borghese verleibte dieses Bildnis, das zu den frühesten von ihm getätigten Erwerbungen zählt, seiner berühmten Sammlung ein. In dem von Francucci im Jahre 1613 angelegten Verzeichnis der Kunstgegenstände des Kardinals wurde es als im Palazzo di Campo Marzio befindlich erfaßt und hat seither die Sammlung Borghese nicht verlassen.<sup>186</sup> Heute führt es unter den zahlreichen, in der Galleria Borghese aufbewahrten Meisterwerken ein eher unscheinbares Dasein.<sup>187</sup> Seit der Beschreibung durch

<sup>183</sup> Peter Gertner *Porträt der Familie Herzog Wilhelms IV. von Bayern*, Erlenholz 99 x 145 cm, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Bayerisches Nationalmuseum München. Kurt Löcher: Peter Gernter – ein Nürnberger Meister als Hofmaler des Pfalzgrafen Ottheinrich in Neuburg an der Donau. In: *Neuburger Kollektaneenblatt* 141 (1993), S. 71 – 80 (mit Farbabbildung). Nur das Einzelbildnis der Gattin Maria Jacobäa hat überdauert. Zu den beiden Gattenporträts haben sich zudem Zeichnungen nach dem Leben erhalten, sorgfältig mit Deckfarben ausgemalte Köpfe zu skizzierten Halbfiguren.

<sup>184</sup> Löcher 1993, S. 74.

<sup>185</sup> Bernardino Licinio *Porträt der Familie des Bruders Arrigo Licinio*, signiert, beschriftet: „EXPRIMIT HIC FRATREM TOTA CUM GENTE LYCINUS / ET VITAM HIS FORMA PROROGAT, ARTE SIBI“, Öl auf Leinwand 118 x 165 cm, Galleria Borghese Rom. Vertova 1975, S. 429 (mit Farbabbildung).

<sup>186</sup> Paola Della Pergola (Hg.): *Galleria Borghese. I dipinti* (Band 1). Rom 1955, S. 116. Zur Geschichte der Sammlung des Kardinals Scipione Borghese: Della Pergola 1955, S. 5 – 12; Victoria von Flemming: *Arma armoris. Sprachbild und Bildsprache der Liebe. Kardinal Scipione Borghese und die Gemäldezyklen Francesco Albanis*. Mainz 1996, S. 178 – 199.

<sup>187</sup> Kristina Herrmann-Fiore (Hg.): *Guida alla Galleria Borghese*. Rom 1997. Nur der im Familienporträt dargestellte *Torso des Belvedere* wird im Museumsführer kurz erwähnt.

Francesco Scannelli in seinem *Microcosmo della Pittura*<sup>188</sup> galt es lange Zeit als Selbstbildnis Giovanni Antonios da Pordenone mit seiner Familie. Goldscheider bezeichnet es im Anschluß an Venturi<sup>189</sup> als Selbstporträt Bernardino Licinios mit seiner Familie<sup>190</sup>, gleichwohl es Gustav Ludwig gelungen war, im Rahmen seiner höchst verdienstvollen archivalischen Untersuchungen zu einigen aus dem Bergamaskischen stammenden Künstlerpersönlichkeiten der Renaissance, die sich zeitweilig oder ganz in Venedig niedergelassen hatten, die am oberen Bildrand angebrachte Inschrift zu deuten. „Eigentümlich ist der Umstand, daß wir viel von Rigos Frau und Kindern hören, dagegen gar keine Nachricht über eine Frau oder über Kinder Bernardinos haben. Das schöne Familienbild in der Galerie Borghese gilt zwar der Tradition nach als Bildnis der Familie des Malers; es fehlt aber jeder Beweis dafür; im Gegenteil sagt die auf dem Bild befindliche Inschrift: *Exprimit hic fratrem tota cum gente Lycinus et vitam his forma prorogat, arte sibi*. Wir haben also eine Darstellung Rigo Licinios mit seiner Familie vor uns.“<sup>191</sup> Ludwigs Datierung des Bildes ins Jahr 1537 nach dem Alter der porträtierten Persönlichkeiten, insbesondere nach den Geburtsdaten Fabios (1521) und Giulios (1527) erscheint als zutreffend.

Während über den Gegenstand des Bildes heute Einigkeit herrscht, äußert Luisa Vertova Bedenken an der vollständigen Eigenhändigkeit dieser Arbeit.<sup>192</sup> Die Anlage der Figuren und die Ausführung der Porträts des Elternpaares stammen ihrer Ansicht nach von Bernardinos Hand; In Kinderbildnissen, denen nicht so viel Aufmerksamkeit geschenkt worden sei, meint sie die geringere, aber an keinem erhaltenen Werk gesicherte Hand von Bernardinos Bruder Arrigo erkennen zu dürfen. Ludwigs Beiträge zur Identifizierung der Persönlichkeiten, zur Zuschreibung und Datierung ergänzt Kurt Steinbart, der auf das Familienporträt Licinios in seiner stilkritischen Untersuchung eines in der Kasseler Gemäldegalerie aufbewahrten holländischen Familienbildnisses aus den Jahren um 1530 näher eingeht, das heute einhellig Marten van Heemskerck zugeschrieben wird. Steinbarts Ansicht nach lebt dieses von einigen in Oberitalien und insbesondere in Venedig verbreiteten künstlerischen Errungenschaften des frühen Cinquecento. Sowohl „die horizontal gelagerten,

<sup>188</sup> Francesco Scannelli: *Il Microcosmo della Pittura*. Cesena 1657. Herausgegeben von Guido Giubbini. Mailand 1934 (Nachdruck 1966), S. 238: „Nelle Galerie particolari s'osserua in Roma nel Palazzo de'Borghesi alcuni Quadri historiati di grandezza per ogni parte riguardeuole, ed uno in particolare, che dimostra insieme con esso Maestro tutti di sua famiglia, opera espressa con grande gusto, e veramente singolare;“

<sup>189</sup> Adolfo Venturi: *Il Museo e la Galleria Borghese*. Rom 1893, S. 90f.

<sup>190</sup> Ludwig Goldscheider: *Fünfhundert Selbstporträts von der Antike bis zur Gegenwart*. Wien 1936, S. 33, Nr. 117.

<sup>191</sup> Gustav Ludwig: *Archivalische Beiträge zur Geschichte der venezianischen Malerei. Die Bergamasken in Venedig*. In: *Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen*. Beiheft zum 24. Band (1903), S. 56.

<sup>192</sup> Luisa Vertova [Katalogeintrag]. In: *AK The Genius of Venice 1500-1600*. Herausgegeben von Jane Martineau und Charles Hope. London 1983, S. 174.

im Vor und Zurück verzahnten Schichten von Tisch und Gestalten<sup>193</sup> wie die in Venetien besonders beliebte halbfigurige Anlage verdeutlichen im Vergleich mit Licinios Familienbildnis, daß dieses dem Maler des Kasseler Bilde zwar nicht unbedingt bekannt gewesen sein und als unmittelbare Vorlage gedient haben mußte. „Die Übernahme eines gültigen Schemas ist das Wesentliche.“<sup>194</sup> In seinem noch heute unübertroffenen Handbuch zur Malerei der Renaissance in Oberitalien widmet Erich von der Bercken dem Künstler einige wenige, aber treffende Bemerkungen. Seiner Ansicht nach darf er nur als Bildnismaler „größeres Interesse in Anspruch nehmen“<sup>195</sup>. Das Familienbildnis in der Galleria Borghese sei als eines der ersten, wenn auch nicht hervorragendsten Beispiele dieser Gattung anzusehen.

## b) Beschreibung

Von einem bräunlichen, durch das von links vorne einfallende Licht belebten Grund hinterfangen, sind im äußersten Bildvordergrund neun dicht verzahnte Dreiviertelfiguren und eine eigens ins Licht gerückte, kleinformatige Nachbildung des *Torso des Belvedere* so angeordnet, daß das Breitformat gänzlich ausgefüllt ist, ohne an irgendeiner Stelle, auch nicht in der gedrängten Gruppe der Kinder in der linken Bildhälfte, überfüllt zu wirken. Unmißverständlich können sich an den Rändern einzelne szenische Motive entfalten, durch welche die ruhig ausgebreitete Gruppe zusammengehalten wird. In einem Raumausschnitt von geringer Tiefenerstreckung erscheinen die Dreiviertelfiguren in außerordentlich freier Anordnung ohne jegliche Barriere zum Betrachter. Dadurch entsteht eine Atmosphäre großer Intimität, in die der Betrachter hineingenommen wird. In der Bildmitte sitzt die Mutter Agnes Licinio, in einem Halbkreis von den übrigen Figuren umringt, in einem schlichten hellen Kleid mit metallisch im Licht aufglänzenden, roten Ärmeln. Bis an den oberen Rand des Bildes ragt sie ruhig auf. Sie ist annähernd frontal gegeben und in ihrer körperlichen Erscheinung klar erfaßt. In leiser Torsion begriffen, hat sie das linke Bein ein wenig angehoben und den linken Arm leicht angewinkelt, um darauf ihrem fest in Windeln gewickelten jüngsten Kind entsprechenden Halt zu bieten. Das nüchtern erfaßte, in Dreiviertelansicht nach rechts gezeigte Gesicht wendet Agnes ihrem Sohn Camillo zu, der von rechts an die Mutter herantritt, um ihr einen geflochtenen Korb voller Rosenblüten zu überreichen. Der Blickwechsel beider, der eher sinnende, von der alltäglichen Mühsal gezeichnete, aber von stiller Freude erfüllte Blick der Mutter wie der um den besonderen

---

<sup>193</sup> Kurt Steinbart: Das Kasseler Familienbildnis des Jan van Scorel. In: Pantheon 12 (1933), S. 266.

<sup>194</sup> Ebd.

<sup>195</sup> Von der Bercken 1927, S. 217.

Moment wissende Blick Camillos, wecken das Interesse auch der übrigen Figuren am feierlichen Geschehen, so als ob sie gespannt darauf warten würden, was die Geehrte im nächsten Moment zu ihrem Sohn und den restlichen Familienmitgliedern sagen wird. Dicht hinter der Mutter reihen sich der Vater und die beiden älteren Söhne in die fest gefügte und dicht verzahnte Gruppe ein. Ihre annähernd isokephal angeordneten Antlitze schließen das Bild nach hinten und nach den Seiten ab. Arrigo Licinio und sein Ältester, Fabio, flankieren die Mutter auf dem Ehrenplatz. Beide erscheinen in schwarzer Tracht mit schwarzem, schmalkrempigem Barett und wenden sich jeweils leicht nach außen, sodaß im Zusammenschluß mit der Mutter eine das gesamte Format in der Breite verspannende, konvexe Wölbung entsteht, die gegenwärtig auf die annähernd halbkreisförmige Umringung der Mutter antwortet. Farblich vereinigen sie sich mit dem dunkel verschatteten, bräunlichen Hintergrund und bilden eine Kontrastfolie zu den davor angeordneten, in lebendigen Farben und lebhaften Beschäftigungen geschilderten jüngeren Kindern. Zugunsten der ausgewogenen und ruhig wirkenden Verteilung der porträtierten Antlitze wird auf eine Klärung ihrer Position im Raum verzichtet.

Das hell erleuchtete Antlitz Camillos, das nicht zuletzt aufgrund der kurzen Haare und der freigeschorenen Stirn trotz aller noch kindlich weichen Formen und rosigen Wangen durch einen festen Bau bestimmt ist, wird effektiv von der schwarzen Jacke seines ältesten Bruders Fabio hinterfangen. Dessen Antlitz strahlt auf nahezu gleicher Höhe mit dem der Mutter vor braunem Grund auf. Aus seiner bartlosen, freundlichen Physiognomie spricht die Zuversicht eines dem Vater beinahe ebenbürtig gewordenen, jungen Mannes, der sich seiner künstlerischen Begabung wohl bewußt ist. In schönem Kontrast zum der Mutter überreichten Korb präsentiert er einen kleinformatigen *Torso des Belvedere*, der nicht allein den von ihm eingeschlagenen, ehrwürdigen beruflichen Weg eines Goldschmiedes, sondern auch seinen künstlerischen Orientierungspunkt anzeigt: eine monumental gesehene, antikische Aktfigur in dramatischer Spannung. Ihr Sitzmotiv findet in der Hauptfigur auf dem Ehrenplatz einen bewußt bescheideneren, aber dennoch unübersehbaren Nachhall, in der leisen Wendung der in repräsentativer Ruhe vor dem Betrachter aufragenden Mutter Agnes. Fabio gehört noch in den unmittelbaren Kreis der Familie, scheint aber als Angehöriger der Familienwerkstatt bereits aus dem für die unmündigen Geschwister so notwendigen Umkreis der elterlichen Sorge entlassen und einem eigenen Lebensweg zuzustreben. Bei aller eingehaltenen Distanz zur restlichen Gruppe bleiben seine Augen aber auf die Mutter und die sie umgebende Familie gerichtet.



Während Fabios Gesicht zuversichtliche Ruhe ausstrahlt, teilt sich in der Physiognomie des ihm gegenüber angeordneten Vaters Arrigo eine unübersehbare innere Erregung mit. Die hageren Züge seines bärtigen Gesichtes werden durch einen nach der Gattin hin, zugleich über sie hinweggehenden, nachdenklichen Blick belebt. Seine „umwölkte“ Stirn bringt – als Gegengewicht zur dramatischen Wendung des *Torso des Belvedere* – einen Moment der Anspannung in die festliche Stimmung, die sich von der Mitte aus in der rechten Bildhälfte ausbreitet, im Blick der Mutter jedoch etwas ernüchtert wird. Zwischen dem Elternpaar kommt das Antlitz Giulios zum Vorschein, der seinen Blick ebenfalls nach rechts auf die Hauptperson des Bildes richtet. Sichtlich wurde das direkte Nebeneinander mit der Physiognomie seiner Mutter gesucht, denn Giulio ist ihr wie aus dem Gesicht geschnitten. Dieses in Dreiviertelansicht gegebene Antlitz, das allein durch den aufmerksamen Blick szenisch aktiviert ist, bildet zugleich einen bedeutenden Ruhepol in dieser Komposition.

Zwischen Vater und Mutter drängen sich dagegen von der Seite drei der jüngeren Geschwister vor. Sie sind der Mutter nicht unmittelbar zugewandt, sondern in ihrer kindlichen Welt erfaßt, in der sie ganz aufgehen. Bei aller Enge und gleichzeitigen Figurenfülle entsteht durch ihre Ordnung entlang einer links oben ansetzenden Diagonale genügend Raum für das kindliche Agieren. Am linken Bildrand führt ein aus dem Bild blickender Knabe in prachtvollem rotem Gewand mit gelb- und grüngestreiften Ärmeln ins Bild ein, dem der Vater seine rechte Hand auf die Schulter gelegt hat. Eigens für den feierlichen Anlaß scheint er sich mehr als alle übrigen Geschwister herausgeputzt zu haben. Mit seinem roten Barett, um das sich eine weiße Feder windet, wirkt er gar ein wenig kostümiert und bringt so eine lustige Note ins Bild. In der rechten Hand hält er eine einzelne Rose, die er wohl aus dem Korb genommen hat, um sie der Mutter eigens zu überreichen oder um sie gar für sich zu behalten. Da sein linker Arm voller Tatendrang hinter dem rechten Arm der Mutter verschwindet, bleibt man über sein Agieren im Unklaren. Der unschuldige Blick aus dem Bild schützt seine Harmlosigkeit vor, verrät zugleich aber ein nicht zu verbergendes, schelmisches Gemüt. Noch aufschlußreicher ist das gewitzte Gesicht seines rotlockigen Bruders. Er drängt sich an den unschuldig aus dem Bild Blickenden heran und scheint ihn mit dem ausgestreckten Zeigefinger seiner Linken auf etwas hinweisen zu wollen, das aber im Verborgenen bleiben sollte. Ob es sich um einen Streich oder etwas Ernstes handelt, bleibt im dunkeln. Neben dieser schelmischen erscheint eine stillere Episode aus der Kinderwelt, in der sich die jüngere Schwester Virginia in grünem Kleid an den Schoß der Mutter schmiegt, die um das Mädchen ihren rechten Arm gelegt hat. Behutsam tastet Virginia nach dem jüngsten Kind auf dem Arm

der Mutter und blickt den Säugling mit großen Augen an, um mit dem der Sprache noch nicht mächtigen Kind ein intensives Vieraugengespräch zu führen. Die Mutter nachahmend, mag sie die Wünsche des Kindes in Erfahrung bringen. Treffend sind die so unterschiedlichen Welten der Jungen und Mädchen eingefangen, welche sich in besonderen Momenten ernst wie die Erwachsenen gerieren, um darin das eigentlich Kindliche umso offenkundiger werden zu lassen.

Zusammen mit der vor dem Vater angeordneten Gruppe der jüngeren Kinder umringen die älteren Brüder die Mutter auf dem Ehrenplatz. Daß man ihr Dank abstattet, zeigt das Rosenkörbchen an. Dieses Umringen der gefeierten Hauptperson ist die zentrale Bildidee eines Künstlers, der dieses Familienporträt auf einen Moment feierlich-familiären Zusammenseins anlegt, in dem sich das Wesen der Familie offenbart. Angereichert wird dieser repräsentative Moment mit feinen Beobachtungen aus der Kinderwelt, die sich in ihrer genreartigen Auffassung dem Hauptgeschehen unterordnen, aber wesentlich zur Gesamtstimmung des Bildes beitragen. In ihr mischen sich feierlicher Ernst und Heiterkeit. Am äußersten rechten Rand erscheint ein Ausblick auf das Standesmäßige, auf den Künstlerstolz, der aber durch den Blick auf das Wesentliche, die Mutter in der Mitte, gebunden bleibt.

#### c) Das Bildnis der Familie seines Bruders Arrigo als Höhepunkt in Licinios Porträtauffassung

Mit dem Bildnis der Familie seines Bruders und Werkstattgenossen Arrigo, das sichtlich zu einer künstlerischen Herzensangelegenheit geworden ist, gelang Bernardino Licinio ein merklicher Schritt über das Familienporträt des Jahres 1524 hinaus und in eine andere Richtung. Das Breitformat nutzt der Künstler nun viel freier. Die Gatten werden hier nicht mehr so flächenfüllend als möglich hinter einem bildparallel angeordneten, beinahe die gesamte Bildbreite einnehmenden Tisch ausgebreitet. Eine Figur rückt nun als Hauptfigur deutlicher – wie die Markgräfin Barbara von Brandenburg in Mantegnas Familienbildnis in der *Camera degli Sposi* – ins Zentrum der Darstellung und wird als bis zu den Knien sichtbare, annähernd frontale Sitzfigur in den äußersten Bildvordergrund gerückt. Dieser schwierig zu bewältigende Figurenausschnitt, bei dem es leicht zum unschönen Zusammenschluß des unteren Bildrandes mit den davon überschrittenen Beinen kommen kann, bewältigt der Künstler dadurch, daß er die Sitzende – in Anlehnung an den *Torso des Belvedere* – in einen unmerklichen Kontrapost versetzt. Die leise Bewegung und Wendung,

am unteren Bildrand, reicht aus, das trotzdem ruhig erscheinende Sitzmotiv nicht schwerfällig wirken zu lassen.

Im Gegensatz zum Familienbildnis des Jahres 1524 gewinnt Bernardino Licinio, obwohl er dem selben Prinzip der Figurenschichtung folgt, eine viel freiere Gruppe mit ruhigeren und bewegteren Zonen, repräsentativeren und szenisch belebteren Stellen, die bis zur Unruhe unter den Knaben im linken Bildvordergrund gesteigert wird. Diese tritt aber nicht zu arg in den Vordergrund. Grundlage und künstlerische Bedingung für die neue Kompaktheit der Gruppe sind Reihung, halbkreisförmige Anordnung der Figuren und der tendenziell pyramidale Bau, der einen großen Entfaltungsspielraum selbst für die auf so engem Raum zusammengedrängten Figuren offenläßt. Noch die überschnittenen Figuren, von denen man kaum mehr als ihr Antlitz wahrnimmt, ergänzen sich der Vorstellungskraft mühelos zur ganzen Figur. Mit innerer Entschiedenheit handeln diese hier deshalb und lassen sich nicht mehr oberflächlich empfundene Gesten aufdrängen. Vielmehr vollführen sie Gebärden, die aus innerster Überzeugung zu kommen scheinen, auch wenn die Bildung der Figuren nicht immer organisch wirkt. Der im Familienbildnis des Jahres 1524 versuchte, anekdotische Zusammenschluß der Figuren wird nun zu einer viel tiefer gefühlten, feierlichen Zusammenkunft. Allein aus der Anordnung der Figuren wird das feierliche Thema anschaulich, die ehrende Anerkennung für die Mutter im Kreis ihrer Familie mit dem Neugeborenen auf dem Arm, dessen Geburt oder Taufe den freudigen Anlaß für das Porträt abgegeben haben könnte. Wie bei Mantegna ist die Erinnerung an einen möglichen historischen Anlaß von geringerer Bedeutung als die Weise, wie sich die Familie dem Betrachter präsentiert. Licinio sucht sichtlich dessen Nähe, so wie auch er selbst dieser Familie besonders nahe stand. Die einzelnen Figuren, insbesondere die Kinder, sind so treffend charakterisiert, daß jedes Familienmitglied in seiner persönlichen Eigenart in neuer Lebendigkeit als Glied der Gruppe hervortritt. Von einer solch innigen Vereinigung ist im Bildnis des Jahres 1524 noch kaum etwas zu spüren. Die Art, wie die beiden Knaben in einem Handel miteinander zugange sind, während einer der beiden sich durch einen Blick aus dem Bild daraus zu befreien sucht und wieder in ganzer Unschuld vor dem Betrachter erscheinen möchte, die Weise, wie das Mädchen neben ihnen vor- und umsichtig, einer Mutter gleich, zu dem in Windeln gewickelten Säugling aufblickt, um ihm zuzusprechen und nicht zuletzt die Form, in der Camillo mit den Rosenblüten heranschreitet, sichtlich stolz, daß gerade ihm diese Aufgabe zgedacht worden ist, diese lebhaft geschilderte Kinderwelt in ihrem so vielfältigen und vielschichtigen Gebaren verrät einen menschlich tief empfindenden

Porträtisten, der es versteht, Charaktere in ihrer besonderen Eigenart und zugleich in ihrer besonderen Zusammengehörigkeit zu schildern.

Die fröhliche Stimmung unter den Knaben wird im Blick der Mutter ernüchtert und in eine maßvolle, mittlere Tonhöhe herabgestimmt. Eindrucksvoll glänzt im Antlitz Giulios das künstlerische Vermögen Licinios als Bildnismaler auf. In der Festigkeit und Geschlossenheit verrät dieses Jünglingsgesicht mit den gedankenvollen Augen etwas von der Entschlossenheit des Knaben und von den Hoffnungen, die nicht zuletzt vom Porträtisten selbst, von seinem Onkel Bernardino, in diesen Heranwachsenden gesetzt wurden, der eine glänzende Karriere als kaiserlicher Hofmaler erleben sollte. In stiller Größe und Tiefe erscheint sein Bildnis an einem besonderen Ort in der Gruppe. Trotz einiger für den Künstler charakteristisch bleibender formaler Schwächen markiert dieses um 1535 entstandene Bildnis in seiner Suche nach angemessener und göltiger Durchdringung des darzustellenden Gegenstandes einen Höhepunkt des oberitalienischen Familienporträts in der ersten Hälfte des Cinquecento. Im weiteren Verlauf des Jahrhunderts und noch darüber hinaus wird das breitformatige bürgerliche Familienporträt, meist an einem Tisch, auch über Italien hinaus zu einem der beliebtesten Typen des Familienporträts in der Renaissance.

d) Das Verhältnis zu Maerten van Heemskercks *Bildnis der Familie des Pieter Jan Foppesz.*

Entschieden schwieriger als das Verhältnis zu den deutschen ist dasjenige der Familienporträts Bernardino Licinios, der frühesten faßbaren italienischen Bilder dieser Gattung im sechzehnten Jahrhundert, zu dem zwischen beiden entstandenen *Bildnis der Familie des Haarlemer Schöffen Pieter Jan Foppesz.* zu beurteilen, das der nordniederländische Maler Maerten van Heemskerck um 1530 geschaffen hat.<sup>196</sup> Wichtig für dessen frühes Wirken vor seiner Italienreise im Jahre 1532 war die Tätigkeit in der Werkstatt des nur drei Jahre älteren, im Jahre 1524 nach dem Tod seines Förderers, Papst Hadrians VI., aus Italien zurückgekehrten Jan van Scorel, der sich anfangs in Utrecht, aufgrund der dortigen politischen Unruhen 1527 in Haarlem niedergelassen hatte, wo er bis 1530 ansässig war. Über die frühe Schaffenszeit Heemskercks im Atelier van Scorels in Haarlem berichtet Carel van Mander, der den Künstler als einen der großen Erfinder der niederländischen Malerei rühmt und bestätigt, daß man beider Werke kaum voneinander unterscheiden konnte.<sup>197</sup> Bald nach der Rückkehr Jan van Scorels nach Utrecht sei Maerten van Heemskerck in das Haus des

---

<sup>196</sup> Maerten van Heemskerck *Bildnis der Familie des Pieter Jan Foppesz.*, Eichenholz 119 x 140 cm, Staatliche Gemäldegalerie Kassel. Rainald Grosshans: Maerten van Heemskerck. Die Gemälde. Berlin 1980 (mit Farbabbildung).

„Pieter Jan Fopsen“ in Haarlem übersiedelt, später ins Anwesen eines Haarlemer Goldschmieds, wo er nach van Mander bis zu seiner Abreise nach Italien weilte.

J. Bruyn und Thierry de Bye Dólleman<sup>198</sup> konnten die im Kasseler Bildnis porträtierte Familie identifizieren. Durch einen Vergleich des Siegelringes am linken Zeigefinger des im Bildnis porträtierten Vaters mit einem Schöffensiegel erkannten sie diesen als den Pieter Jan Foppesz., der zwischen 1527 und 1530 Schöffe in Haarlem war und der mit Pieter Jan Fopsen identisch ist, von dem van Mander nicht nur berichtet, daß van Heemskerck in dessen Haus gelebt, sondern daß der Künstler mehrere Werke für ihn geschaffen hat.<sup>199</sup> Die beiden Autoren konnten aufgrund weiterer archivalischer Funde auch die übrigen porträtierten Persönlichkeiten identifizieren, Alijdt Mathijsdr. van Beresteyn, die ein Jahr vor Pieter Jan im Jahre 1540 verstorbene Gattin, Jan und Cornelia, die beiden 1525 und 1527 geborenen älteren Kinder und den im Jahre 1530 geborenen Pieter. Beide Söhne erreichten kein hohes Alter, Jan starb bereits ein Jahr nach dem Vater, Pieter im Jahre 1545. Insbesondere sein Todesjahr ist für das Verständnis des dargestellten Gegenstandes von hoher Bedeutung. Hans Ost<sup>200</sup> hat das Kind auf dem Schoß der Mutter nämlich als ins Bild eingebrachtes Christuskind gedeutet und einen eigenständigen ikonographischen Typus des niederländischen Familienbildes zu rekonstruieren gesucht. Nach der überzeugenden Identifizierung des porträtierten Personals durch Bruyn darf man in dem Kind auf dem Schoß der Mutter Alijdt indessen ihren zweiten Sohn Pieter als lebendigen Säugling erkennen.

Rainald Grosshans hat sich in seiner Monographie Heemskercks bislang am ausführlichsten mit dem Kasseler Familienbild auseinandergesetzt. Für ihn ist die porträtierte Familie allerdings noch anonym geblieben.<sup>201</sup> Im Gegensatz zum überwiegenden Teil der bis dahin geleisteten Forschung stützt er sich in seiner Untersuchung auf überzeugende stilkritische Argumente. Im Vergleich mit gleichzeitigen Werken Jan van Scorels bestätigt Grosshans die Zuschreibung an Heemskerck und die Datierung um 1530, vor dessen Italienreise. In anderer Weise als Scorel habe sich der Künstler, ohne wie sein Lehrer einen unmittelbaren Eindruck davon gewonnen zu haben, den Errungenschaften der römischen Malerei der Hochrenaissance vor allem auf dem Weg über die Druckgraphik, aber auch über die Kunst van Scorels sehnsüchtig anzunähern gesucht. In der Porträtmalerei werde der personalstilistische Unterschied zu dessen Kunst offensichtlich. Das plastische Empfinden

---

<sup>197</sup> Grosshans 1980, S. 20.

<sup>198</sup> J. Bruyn und M. Thierry de Bye Dólleman: Maerten van Heemskercks *Familiegroep* te Kassel: Pieter Jan Foppesz. en zijn gezin. In: *Oud Holland* 97 (1983), S. 13 – 24.

<sup>199</sup> Grosshans 1980, S. 20; Bruyn und de Bye Dólleman 1983, S. 18f.

<sup>200</sup> Hans Ost: Ein italo-flämisches Hochzeitsbild und Überlegungen zur ikonographischen Struktur des Gruppenporträts im 16. Jahrhundert. In: *Wallraf-Richartz-Jahrbuch* 41 (1980), S. 133 – 142.

<sup>201</sup> Grosshans 1980, S. 99 – 103.

unterscheide beide fundamental voneinander. Grosshans vermutet deshalb eine weitere niederländische Quelle, über die Heemskerck mit italienischem Formempfinden in Berührung gekommen sei und nennt Jan Gossaert, dessen porträtierte Figuren in ihrem plastischen Drang nach vorne scheinbar die Bildfläche zu durchbrechen scheinen.<sup>202</sup> Den Eindruck holländischer Nüchternheit verbinde Heemskerck in seinen Bildnissen mit einer sicheren, kraftvollen Formgebung, der nachdrücklichen Behandlung der anatomischen Einzelheiten von Köpfen und Händen, sowie mit einer ausgeprägten Lichtführung zu einem Bild unbeschönigter Lebensnähe. Besondere Aufmerksamkeit schenke der Künstler den stillebenartigen Details. Als „entwicklungsgeschichtliche Vorstufen“ für das Kasseler Bild nennt der Autor Licinios Familienporträts, die sich seiner Ansicht nach aber darauf beschränken, „halbfigurige Porträts nebeneinander zu stellen“<sup>203</sup>.

An einem in den äußersten Bildvordergrund gerückten, streng bildparallel angeordneten und annähernd die Breite des Formats durchmessenden Tisch, auf dem sorgsam ein Stilleben ausgebreitet ist, sitzt ein lebensgroßes Elternpaar in Halbfigur, das seine beiden älteren Kinder in ihre Mitte genommen hat. Das dritte, jüngste Kind ist nackt und nur um die Leibesmitte von einem Seidentuch bedeckt. So hat es auf dem Schoß der Mutter Platz gefunden. Hinterfangen wird die dicht gefügte Gruppe von malerisch bewegten Wolkengebilden am hellblauen Himmel, welche den Kontur der Figurengruppe nicht ausklingen lassen, sondern nochmals in gestochener Schärfe nachzeichnen. Zugleich malen sie die Kompaktheit der Gruppe sowie das räumliche Vor und Zurück, die Bewegungsrichtungen der Figuren, in den Himmel. In einem feierlichen Moment erhebt Pieter Jan Foppesz. einladend das Weinglas und wendet seinen Oberkörper unmerklich nach rechts, um den heraneilenden, miteinander scherzenden Kindern am Tisch Platz zu gewähren. Cornelia weist ihrem jüngeren Bruder Jan eine Kirsche vor. In unterschiedlichen Zusammenhängen, im feierlich erhobenen Moment und im kindlichen miteinander Scherzen, nehmen dieselben stillebenartig aufgefaßten Dinge im Bild unterschiedliche Bedeutungen an.

Nicht nur durch den hinterfangenden, die Figuren der Eltern als gleichwertig auszeichnenden Wolkengrund, auch durch die ihnen zugeordneten Brote und Weintrauben wirkt die an der Schmalseite des Tisches sitzende Mutter keineswegs von der hinter der Längsseite angeordneten Gruppe abgerückt. Im Gegenteil sitzt sie ihrem Gatten und den Kindern zugewandt und rundet zusammen mit dem Kind auf ihrem Schoß die dicht gefügte Figurengruppe nach rechts ab. Mit seiner Linken greift Pieter zur Mutter empor und hält sich an ihrem Ausschnitt fest. Mit der Rechten faßt er nach dem Kreuz am Rosenkranz, den die

---

<sup>202</sup> Grosshans 1980, S. 28 – 35.

Mutter an ihrem Gürtel trägt. Mit bedeutsamen Gebärden zeichnet der Knabe seine Mutter als eine aus, die sich in der Nachahmung der Gottesmutter besonders verdient macht. Die gesamte Spannweite menschlichen Daseins, vom unbeschwerten, harmlosen Scherz, über das Wissen um die Erlösungsbedürftigkeit bis zur Vorahnung des kommenden himmlischen Gastmahls in der Feier des irdischen Mahls vereinigt sich im Bild der Gastgeberfamilie des Künstlers.

Grosshans weist auf die Verbindung des Kasseler Familienporträts mit der von Gustav Glück dem Jan Mostaert zugeschriebenen *Heiligen Familie* hin.<sup>204</sup> Dieser Haarlemer Meister der Übergangszeit in der Nachfolge Geertgens ist nach dem von Carel van Mander überlieferten Urteil Maertens van Heemskerck ein origineller Erfinder neuer Themen und insofern auch Vorbild für ihn selbst.<sup>205</sup> Die Art, wie Mostaert die drei Halbfiguren der *Heiligen Familie* an zwei Seiten eines in beträchtlicher Aufsicht gezeigten Tisches anordnet, auf dem zahlreiche Geräte und Speisen stillebenartig ausgebreitet sind, ist in der niederländischen Malerei vor ihm nicht nachzuweisen. In einem solchen Bild scheint Maerten van Heemskerck den Ausgangspunkt für die Anordnung der Figuren sowie für das bipolare Zusammenspiel mit dem Stilleben im Kasseler Familienporträt gefunden zu haben. Die aus dem Bild der *Heiligen Familie* vertrauten eucharistischen und paradiesischen Früchte werden mit der nach dem Vorbild Christi und Mariens lebenden Familie und der ihnen gebotenen Lebensführung in Verbindung gebracht.<sup>206</sup> Bei Mostaert und später bei Heemskerck sind Figuren und auf den Tisch gebreitete, stillebenartig aufgefaßte Gegenstände an bestimmten Punkten szenisch aufeinander bezogen. Der erstere läßt einen Hauch des Alltäglichen in das tief sinnige Bild der *Heiligen Familie* einfließen. Die Gegenstände in den Händen Mariens und Josefs, die in eine genreartig aufgefaßte Handlung einbezogen sind, und das ruhig und in durchsichtigen Bezügen auf den Tisch gebreitete Stilleben verweisen jeweils auf unterschiedliche Bedeutungsebenen, die Heemskerck in seinem autonomen Familienbild zwar anklingen läßt, aber nicht direkt ausspricht. Die tiefere Bedeutung der bleibend ins Geheimnis der Erlösung eingebundenen und zugleich im Alltag benutzten Dinge wird im Handlungszusammenhang des Bildes unmittelbar offenbar.

---

<sup>203</sup> Grosshans 1980, S. 102.

<sup>204</sup> Jan Mostaert zugeschrieben *Heilige Familie*, Eichenholz 45, 6 x 32, 2 cm, Wallraf-Richartz-Museum Köln. Irmgard Hiller und Horst Vey: Katalog der deutschen und niederländischen Gemälde bis 1550 (mit Ausnahme der Kölner Malerei) im Wallraf-Richartz-Museum und im Kunstgewerbemuseum der Stadt Köln. Köln 1969, S. 102f.

<sup>205</sup> Friedrich Winkler: Zur Kenntnis und Würdigung des Jan Mostaert. In: Zeitschrift für Kunstwissenschaft 13 (1959), S. 177.

<sup>206</sup> Friedrich Ohly: Schriften zur mittelalterlichen Bedeutungsforschung. Darmstadt 1977, S. 9; Sybille Ebert-Schifferer: Die Geschichte des Stillebens. München 1998, S. 38 – 40. Nach Ansicht Ebert-Schifferers ist das Stilleben hier Teil einer präzisen Bildaussage über die christliche Lebensführung der dargestellten Personen.

Gegenüber den Familienporträts Licinios zeigt sich hier eine grundlegend andere Auffassung. Trotz der gesuchten, engen Vereinigung der Figuren bleibt die Gruppe – dem altniederländischen Bilddenken entsprechend – bipolar organisiert, so wie auch das Verhältnis zwischen Figuren und Stilleben ungeachtet aller szenisch motivierten Vereinigungsmaßnahmen bipolar bleibt. Zu empfindlich drängt sich das stillebenartig aufgefaßte Nebeneinander einzelner Dinge in den Vordergrund, als daß sich dagegen das Bildganze behaupten könnte. Die Einheit und Ganzheit im niederländischen Bild wird erst gewonnen, nachdem sich die Einzelmomente in ihrer je unterschiedlichen Bedeutungstiefe dem Betrachter erschlossen haben. Dies mag einer der Gründe sein, warum sich auf Anhieb ein niederländisches von einem italienischen Familienporträt unterscheidet und warum sich gegenseitige Anleihen meist im Motivischen erschöpfen, ohne daß die grundlegend unterschiedlichen Bildvorstellungen angetastet werden. Bernardino Licinio steht dagegen fest in der mit Mantegna begründeten oberitalienischen Tradition des autonomen Familienporträts, das primär von der Aufgabe geleitet ist, vom Bildganzen ausgehend eine Gruppe zu formen, die einerseits den repräsentativen Ansprüchen eines autonomen Porträts genügt, andererseits den Forderungen einer mit szenischen Momenten angereicherten Gruppe, die deren Hauptthema in den Vordergrund rückt: die Darstellung der familiären Einheit und liebevollen Verbundenheit.

Bezeichnend ist die unterschiedliche Charakterisierung des Tisches, an dem Licinio und Heemskerck die Familien versammeln. Im niederländischen Bild ist es der Speisetisch, die Versammlung zum Mahl, dem alltäglichen Geschehen. Licinio gibt dagegen in seinem früheren Familienporträt den Tisch als idealen Versammlungsort, als Ort des Gesprächs und des Gedankens. Während der niederländische Familientisch seinen ikonographischen Ausgangspunkt in der genreartig aufgefaßten *Heiligen Familie* hat, kommt der italienische, idealere Tisch eher von der venezianischen Brüstung her, hinter der die in Gedanken vereinigten Halbfiguren aufragen und durch die Verwandlung in einen Tisch dem Betrachter näher gerückt werden. Die präsentierten Früchte erscheinen im italienischen Familienporträt nicht primär als alltägliche Speise, die einen tieferen Sinn in sich birgt, sondern im Ansatz in einem anderen Horizont als Tugendfrüchte. Oberflächlich betrachtet könnte man auch in der Obstschale von Bernardino Licinios Familienporträt aus dem Jahr 1524 (Abb. 3) oder im Korb mit Rosenblüten in dessen *Porträt der Familie seines Bruders Arrigo* (Abb. 4) ein um ein stillebenartig aufgefaßtes, erläuterndes Motiv bereichertes Familienporträt erkennen, das in seiner Auffassung dem Kasseler Familienporträt Heemskercks nahestünde. Das Stilleben in Heemskercks Bild zieht in seiner vereinzelnden Auffassung die Aufmerksamkeit des



Betrachters jedoch weit entschiedener auf sich und verweist als Bild im Bild auf weitere Realitätsebenen. In Licinios Familienbildnis des Jahres 1524 bleibt die Obstschale dagegen – im Ansatz idealer aufgefaßt – in derselben Realitätsebene wie die Figurengruppe, ein Teil der räumlich und zeitlich einheitlichen Bildhandlung, die sich unter der Figurengruppe entspinnt und in anderer Art Mittelpunkt von deren Aufmerksamkeit bleibt. Jede der Figuren wird davon in eigener Weise gefangengenommen. Die Gruppe gerät dabei zwar in Gefahr, den im Porträt geforderten Repräsentationscharakter einzubüßen und als familiäre Versammlung um den Tisch auseinanderzubrechen. Mit dieser Möglichkeit spielt Licinio jedoch und läßt den Betrachter keinen Moment im Ungewissen darüber, ob die Gruppe halten wird. Auch der überreichte Korb mit Rosenblüten in Licinios zweitem Familienporträt (Abb. 4) ist in die Bildhandlung eingebunden und Zentrum der Aufmerksamkeit eines Moments, in dem die Mutter mit dem Neugeborenen auf dem Arm gefeiert wird. Mit der vornehmen, von *humanitas* erfüllten italienischen Auffassung eines Familienporträts, wie sie sich in Licinios Bildern offenbart, hat Heemskercks Kasseler Familienbildnis kaum etwas gemein, obgleich darin dessen Sehnsucht nach dem Italienischen nicht in der Bildform als ganzer, sondern in einzelnen Bildmotiven zum Ausdruck kommt.

Der blaue Himmelsgrund, vor dem sich die porträtierte Gruppe in lebhaftem Kontur abzeichnet ist ein bezeichnendes Indiz dafür, in welcher Gestalt Italienisches in Heemskercks Kunst vor seiner Italienreise eingegangen ist. Für Winkler<sup>207</sup> wird das Blau des Himmelsgrundes im Kasseler Bild zu einem wichtigen Argument für die Zuschreibung an Jan van Scorel. Viel eher ist Scorel aber Vermittler einer besonders in der Bellininachfolge gepflegten venezianischen Gestaltungsmöglichkeit, die Heemskerck im Kasseler Familienporträt völlig anders verarbeitet. Der bellineske, leicht bewölkte, lichte Himmel, wie ihn Scorel sich zum Vorbild nimmt, wird bei Heemskerck zu mächtigen Wolkengebilden umgedeutet, die sich kraftvoll zusammenbrauen. Sie hinterfangen die porträtierten Figuren und versuchen alle flächenhaften Bindungen ins Plastische umzudeuten.

Bewußt lehnt der Künstler sich an den Typus eines der berühmtesten italienischen Bambini an, um sein Können zu demonstrieren.<sup>208</sup> In niederländischer Manier, stillebenartig, wird jedoch das Kind – wie das Weinglas – dem Betrachter in all seinen möglichen Bedeutungsnuancen präsentiert, in seiner alltäglich kindlichen Art, in der es im Gewand der Mutter Halt findet, zugleich aber auch in seiner soteriologischen Bedeutung. Mit der rechten

---

<sup>207</sup> Friedrich Winkler: Unbekannte frühe Bildnisse Jan Scorels. In: Pantheon 4 (1929), S. 548.

<sup>208</sup> Marcantonio Raimondi *Stich nach Raffaels Madonna di Foligno*, B. 52, Abb. 154. Die Art, wie Heemskerck den italienischen Bambino in seinem Kasseler Familienporträt zum muskulösen Athleten umbildet, der in seiner kraftstrotzenden Nacktheit gleichsam aus dem Bildganzen herausfällt, verdeutlicht eindringlich seine Vorstellung von *italianità*, die in eine gänzlich unitalienische Auffassung mündet.

Hand hat es das schwere Kreuz des Rosenkranzes ergriffen, den die Mutter um die Leibesmitte trägt. Pieter stützt das Kreuz auf seinem rechten Oberschenkel ab und weist es, so gut er kann, mit wissendem Blick vor. Im Kreuz findet sich das eigentliche Pendant zum Weinglas des Vaters, seine tiefere Bedeutung. Die Mutter berührt mit ihrer Rechten den ausgestreckten rechten Fuß des Kindes, ebenfalls ein übliches Madonnenmotiv, mit dem die Jungfrau auf den fleischgewordenen Menschensohn und seinen schweren Weg ans Kreuz hinweist. Der Künstler will hier kein christomorphes Porträt, viel eher verleiht er dem jüngsten Sproß der ihm bestens vertrauten Auftraggeberfamilie eine dem Christuskind ähnliche Gestalt, um damit eindringlich die ganze Familie als eine in der Nachfolge Christi, auf dem Weg des Glaubens befindliche zu zeigen.

Exkurs: Ein hochformatiges bergamaskisches Familienporträt  
in der Sammlung des Conte Antonio Moroni

Als fruchtbarer Kontrast zu den breitformatigen Gemälden Bernardino Licinios sei ein hochformatiges Familienbildnis (Abb. 5)<sup>209</sup> eingeführt, das, im Gegensatz zu den bisherigen italienischen Vertretern der Gattung, seinen künstlerischen Ausgangspunkt in einem Bild der *Heiligen Familie* hat. Das in der Sammlung des Conte Antonio Moroni in Bergamo aufbewahrte Werk fand in der kunsthistorischen Forschung bislang nur geringe, kaum über die Zuschreibung hinausreichende Beachtung. Allerdings wird dieses Bildnis eines anonymen Ehepaars mit ihrem Sohn bereits im bislang unveröffentlichten handschriftlichen *Inventario dei Mobili ed Immobili del Conte Francesco Moroni* aus dem Jahr 1680, das sich heute noch im Palazzo Moroni in Bergamo befindet, erwähnt. Über die Identität des Schöpfers schweigt die wichtige Quelle. Der Conte Girolamo Marenzi nennt in seiner *Guida di Bergamo* aus dem Jahr 1824 Lorenzo Lotto<sup>210</sup>, während Elia Fornoni in einem undatierten Manuskript aus den Jahren zwischen 1915 und 1922 Andrea Previtali vorschlug.<sup>211</sup> Seither gibt es mit Ausnahme Heinemanns<sup>212</sup>, der eher an Giovanni Cariani dachte, einhellige Übereinstimmung über die Zuschreibungsfrage.

---

<sup>209</sup> Bergamaskisch um 1525/30 *Familienporträt*, Öl auf Leinwand 94 x 71 cm, Collezione Conti Moroni Bergamo. Ileana Chiappini: Andrea Previtali. In: *I Pittori Bergamaschi 1975*, S. 132; Jürg Meyer zur Capellen: Andrea Previtali. (Inaugural-Dissertation Würzburg). 1972, S. 188.

<sup>210</sup> Girolamo Marenzi: *Guida di Bergamo 1824*. Bergamo 1985, S. 94: „... ed una tavoletta indicante tre [p. 51] giorgioneschi ritratti la quale si può credere dipinta da Lorenzo Lotto in età avanzata, e poco prima della sua partenza per Loreto.“

<sup>211</sup> Elia Fornoni: Note biografiche su pittori bergamaschi (MS. Curia vescovile di Bergamo). o. J. (ca. 1915-22), S. 108; Achille Locatelli Milesi: La collezione dei Conti Moroni di Bergamo. In: *Dedalo 3* (1922-23), S. 578.

<sup>212</sup> Fritz Heinemann: *Giovanni Bellini e i Belliniani*. Venedig 1962, S. 148. Heinemanns Einschätzung ist entgegenzuhalten, daß sich Carianis Hintergrundlandschaften durch einen eminent pastosen Vortrag groß

An einer Brüstung erscheint im Bildvordergrund eine dicht gedrängte Gruppe dreier Halbfiguren, die um einen Cartellino in deren Mitte angeordnet ist. Die Figuren ragen weit in die obere Bildhälfte, nicht jedoch über die Küstenlandschaft hinaus, die sie hinterfängt. Nach hinten wird die Figurengruppe vom Vater abgeschlossen, der streng frontal in schwarzer Kleidung gegeben ist. Sein eindringlicher Blick aus dem Bild, der unter der breiten Krempe seines schwarzen Baretts aus verschatteten Augen zum Vorschein kommt, läßt sich als leise Aufforderung, nicht aber als Herausforderung des Betrachters begreifen. Seine Hände unterstreichen den zurückhaltenden, freundlichen Charakter seiner Erscheinung. Sie sind auf Frau und Kind hingeordnet. Mit dem linken Arm umfaßt er die zu seiner Linken angeordnete Gattin in rotem Kleid und legt die Hand sanft auf ihre Schulter. Sein Zeigefinger nestelt am Stehkragen ihres weißen Hemdes. Weniger weit läßt sein rechter Arm aus, der beträchtlich vom linken Bildrand überschritten und in wenig geklärter Weise auf den Sohn vor ihm ausgerichtet ist. Mit den Fingerspitzen seiner unvermittelt aus dem Dunkel auftauchenden Rechten, die erheblich verkürzt wiedergegeben ist, berührt er die Schulter seines Sohnes. In leicht schräger Rückenansicht nach rechts gegeben, sitzt der ungefähr vierjährige Knabe auf der Brüstung, über die seine Mutter ihr Kleid gebreitet hat. Er ist mit einem schlichten, um die Hüfte gegürteten, langen grauen Gewand bekleidet. So als wäre er eben von einem Gegenüber angesprochen worden, wendet er ein wenig zurückhaltend sein noch ausdruckschwaches, hell erleuchtetes Kindergesicht über die rechte Schulter und blickt mit weit geöffneten Augen aus dem Bild. Damit er, ob seiner abrupten Wendung, nicht rücklings über die Brüstung stürzen kann, hat die Mutter ihn vorsorglich mit beiden Händen an der Hüfte gefaßt. Für sein Gegenüber hält er eine Botschaft bereit, die auf einem effektiv ins Bild gesetzten, teils hell aufstrahlenden, teils in den Schatten getauchten Cartellino in seiner linken Hand geschrieben steht. Anschaulich nimmt diese Botschaft die Mitte des Bildes ein, auf die hin die Figurengruppe orientiert ist: „+ pater / Magis te fili optimorum morum / quam diuitiarum opto heredem / Mater / Fili deum time et mandata / eius obserua. (+Vater: Ich wünsche mir Dich, mein Sohn, mehr zum Erben guter Sitten als großer Reichtümer. Mutter: Fürchte Gott, mein Sohn, und beachte seine Gebote.)“ Nach rechts wird dieser Familienkreis um eine zentrale Botschaft durch die in Dreiviertelansicht nach links gegebene Mutter geschlossen. Ihr bildparallel geführter, linker Arm markiert die vordere Bildgrenze. Von ihrem metallisch glänzenden Kleid mit am Ärmel aufgesetzten, stilisierten weißen Blüten setzt sich das Weiß des Cartellino wirkungsvoll ab und bildet zusammen mit ihrer goldenen Haube einen farblichen Hauptakzent dieses Gemäldes. Ihr Gesicht mit den schmalen Zügen und der spitzen

---

gesehener Landschaftsmotive auszeichnen, die in dramatischer Beleuchtung aus tiefem Dunkel aufblitzen. Im

langen Nase ist im Kontrast zum Kostüm, das die Blicke auf sich zu ziehen sucht, auffallend nüchtern aufgefaßt. Mit Blick und Gebärde widmet sie sich ihrem Sohn.

Unmittelbar über dem Cartellino hebt ein in Aufsicht gesehener, leicht nach rechts ansteigender grüner Landschaftstreifen an. Vor dieser nicht weiter durchgestalteten grünen Folie erscheinen die Physiognomien der Eltern in mildem Licht, während sich das hell aufleuchtende Antlitz des Sohnes kontrastreicher gegen das Schwarz der väterlichen Jacke absetzt. Über der grünen Übergangszone beginnt die von einem erheblich niedrigeren Augpunkt gesehene Küstenlandschaft, die in eine kühle Abendstimmung getaucht ist. Mehrere dicht hintereinander gestaffelte, bildparallel verlaufende Landzungen ziehen sich vom linken Bildrand her gegen das Meer. Auf dem dunkelgrünen Hügel vorne erhebt sich eine in den Schatten gehüllte Befestigungsanlage mit Rundturm. Dahinter hellen sich die Landzungen auf. Über eine flach ins Meer verlaufende Landzunge breitet sich eine größere befestigte Stadt, hinter der verblauende Gebirgszüge auftauchen. In diese kleinteilig gebildete Landschaft unter kühlem, abendlichem Himmel ist eine nur schwer zu deutende maritime Szene eingestreut. Vom offenen Meer her nähert sich dem Ufer ein Schiff mit geblähten Segeln und einem kleinen Boot im Schlepptau, während von links her ein Ruderboot mit mehreren Personen darauf zusteuert. Die abendliche Szene könnte auf den kaufmännischen Beruf des dargestellten Familienoberhauptes und seine geschäftlichen Beziehungen nach der Serenissima hindeuten oder aber auf das bereits der Antike vertraute Motiv eines in den Hafen einfahrenden Schiffes.<sup>213</sup> Dieses stand für ein Leben in Sicherheit, im Schutz und der Geborgenheit des Hafens oder aber für den Hafen der Ruhe nach den Stürmen des Lebens, den Tod.<sup>214</sup>

Annähernd zeitgleich setzen sich Ileana Chiappini und Jürg Meyer zur Capellen eingehender mit dem Familienporträt in der Sammlung des Conte Moroni auseinander und folgen der Zuschreibung Elia Fornonis an Andrea Previtali. Die Idee für die Figurengruppierung der Eltern stammt nach Ansicht Chiappinis<sup>215</sup> von Lorenzo Lottos bergamaskischem *Doppelbildnis des Marsiglio Cassotti mit seiner Braut Faustina*<sup>216</sup>. Peter Humfrey, der Lottos Bild ins Jahr 1523 datiert, betont dessen neue Darstellungsweise der Frau

---

bergamaskischen Familienporträt sind Landschaft und Antlitze dagegen in milderem Licht gehüllt.

<sup>213</sup> Lorenz Schlimme [Lexikoneintrag]. In: RAC 13 (1986), Sp. 297 – 306.

<sup>214</sup> Meyer zur Capellen vermutet in dem Kreuz vor dem „pater“ auf dem Cartellino einen Hinweis auf eine Darstellung der Familie mit dem verstorbenen Vater. Das Gesicht des Vaters, dem alle porträthafter Züge fehlten, erinnere an die „schematisierenden Heiligengesichter Previtalis“. Meyer zur Capellen 1972, S. 82. Der lebhaft charakterisierte Blick des Vaters widerspricht meiner Ansicht nach dieser Deutung.

<sup>215</sup> Chiappini 1975, S. 132.

<sup>216</sup> Lorenzo Lotto *Doppelporträt des Messer Marsiglio Cassotti und seiner Braut Faustina*, Öl auf Leinwand 71 x 84 cm, Museo del Prado Madrid. Mauro Lucco. [Katalogeintrag]. In: AK Lotto 1997, S. 134 – 137 (mit Farbabbildung).

im Bildnis, nicht mehr als Idealgestalt, sondern in ähnlich aufrichtiger Naturnähe wie in den Männerporträts.<sup>217</sup> Eine vergleichbar nüchterne Porträtauffassung der Frau läßt sich auch in den oben behandelten, gleichzeitigen venezianischen Familienporträts Bernardino Licinios greifen.

Das Doppelbildnis im Prado hat Lotto unter seinen Werken für den Vater des Porträtierten, Zanin Cassotti, registriert.<sup>218</sup> Möglicherweise war es anlässlich der Hochzeit seines zweiten, einundzwanzigjährigen Sohnes Marsiglio in Auftrag gegeben worden. Das junge Paar sitzt in heraldisch korrekter Ordnung nebeneinander auf einer steinernen Bank. Während der frontal aus dem Bild blickende Marsiglio seiner Braut Faustina einen Ring an den Finger steckt, bindet ihm der von hinten herbeigekommene Amor, der zwischen dem Paar in der Bildmitte angeordnet ist, das eheliche Joch mit dem immergrünen Lorbeer auf seine Schultern. Verschmitzt lächelnd wendet Amor sich dem Bräutigam zu. Faustina sitzt indessen nicht auf gleicher Schulterhöhe mit dem Gatten, weshalb Amor diesen zu einer Bewegung aufzufordern scheint, die ihm ermöglicht, das Joch auf beider Schultern zu legen und die Last gleichmäßig zu verteilen. Daß die niedrigere Sitzposition der Braut als Zeichen ihrer Unterordnung unter den Mann zu verstehen sei – wie Humfrey suggeriert – möchte man ob des feinen Humors von Lottos Darstellung eher bezweifeln. Der Künstler hatte hier wohl anderes im Sinn. Der Junggeselle Lotto bringt etwas vom Schönen und Hoffnungsvollen, angesichts der irdischen Unzulänglichkeiten aber oft auch Schmerzlichen der ehelichen Gemeinschaft zur Anschauung, welche die Partner immer wieder neu zur Suche nach einem ausgewogenen Verhältnis zwingt. Aus dem Blickwinkel Amors, der überbordenden himmlischen Liebe, mutet die irdische Liebe bei all ihrer menschlichen Größe letzten Endes doch wie ein Scherz an, bei dem es manchmal etwas zu lachen, nicht selten aber noch viel mehr zu weinen gibt.

Im Vergleich zur fein überlegten, aus dem Gleichgewicht geratenen Figurenanordnung Lottos, in welcher der humorvoll anstachelnden Zuneigung Amors zum Ehemann eine tragende Rolle zukommt, sind die Figuren im Familienbildnis der Sammlung Moroni weit weniger subtil zueinandergefügt. Auf den ersten Blick mag Lottos parataktisch geordnetes Paar im Breitformat – wie Chiappini vermutet – der Ausgangspunkt für das bergamaskische Familienbildnis gewesen sein. Die breit gelagerten Figuren in Lottos Bild schmiegen sich aber so aneinander, als wollten sie die fühlbare räumliche Distanz zwischen ihnen vergessen machen. Dagegen muten die ebenfalls nach der Breite tendierenden Figuren im

---

<sup>217</sup> Humfrey 1997, S. 69 – 71.

<sup>218</sup> Pasino Locatelli: I pittori bergamaschi. Studi storico-biografici. Bergamo 1867 (Neudruck Sala Bolognese 1979), S. 463.

hochformatigen Familienbildnis aus der Sammlung Moroni weit weniger raumhaltig, ja beinahe raumlos an. Obwohl hier eine annähernd kreisförmige Anordnung um den Cartellino angestrebt wurde, schiebt sich das flach wirkende Figurenpaar kulissenartig hintereinander und schwächt damit die räumliche Vorstellung und die körperliche Zuneigung ab. Das Paar ist zudem durch die goldene Haube der Frau egalisiert, wodurch die szenische Spannung verloren geht, die in Lottos Bild erst durch die unterschiedlich hohe Anordnung der Figuren in Gang gekommen ist. Das waagrechte Joch und der vergnügte Blick des Putto kündigen eine in Lottos Bild zwar nicht unmittelbar sichtbare, aber schon zu erahnende künftige Bewegung, ein Hinabdrücken des voreiligen Bräutigams oder Aufrichten der Braut an. Dagegen erscheint das Ehepaar im bergamaskischen Familienbildnis trotz der unterschiedlichen Wiedergabe in der Frontalen und der nach links gewendeten Dreiviertelansicht der Mutter spannungslos. Obgleich dem Künstler sichtlich an einer szenischen Belebung, insbesondere der Gliedmaßen, gelegen war, können diese nur eine begrenzte Flächenwirkung entfalten. Über zeittypische Ähnlichkeiten in den Kostümen der Damen, dem verwandten Brustausschnitt des Kleides und der schwarzen Umrandung des gekräuselten Stehkragens, und über das Einzelmotiv des frontal aus dem Bild blickenden jungen Bräutigams hinaus, das in vielen Bildnissen Lottos gegeben ist und im Bergamaskischen eine erfolgreiche Verbreitung genöß, besteht meiner Ansicht nach kein näherer Bezug von Lottos Doppelporträt zum Familienbildnis in der Sammlung Moroni.

Als Hauptargument für die Zuschreibung an Andrea Previtali nennt Chiappini ein motivisches Detail in der Hintergrundlandschaft, das Segelschiff mit einem Boot im Schlepptau, dessen Fahrt an den am Bug aufschäumenden Wellen erkennbar ist. Zwei gesicherte Gemälde Previtalis bestätigen die Einschätzung der Autorin. In der Hintergrundlandschaft von Previtalis signiertem und 1523 datiertem Altarbild der *Madonna mit den Heiligen Johannes Baptist und Hieronymus* in der Kirche S. Maria Assunta in Locatello<sup>219</sup> erscheint ein fast identisches Motiv. Die Hintergrundlandschaft des bergamaskischen Familienbildes ist jedoch insgesamt völlig anders aufgefaßt. Ähnlich verhält es sich mit Previtalis Kopie<sup>220</sup> nach einem *Bißenden Hl. Hieronymus* Lorenzo Lottos aus dem Jahr 1515<sup>221</sup>. Previtali hielt sich darin – mit Ausnahme der Küstenlandschaft im Hintergrund – wörtlich an Lottos Vorbild, führte dort hingegen das von ihm anscheinend besonders

<sup>219</sup> Andrea Previtali *Madonna mit den Heiligen Johannes Baptist und Hieronymus*, Öl auf Leinwand 240 x 140 cm, signiert und 1523 datiert, S. Maria Assunta in Locatello. Chiappini 1975, S. 135 (mit Farbabbildung).

<sup>220</sup> Andrea Previtali *Bißenden Hieronymus*, Öl auf Holz 61 x 51 cm, Moos Galleries Toronto. Chiappini 1975, S. 140.

<sup>221</sup> Lorenzo Lotto *Bißender Hieronymus*, Öl auf Leinwand 41 x 33 cm, signiert und 1515 datiert, Art Museum Allentown. Mauro Lucco [Katalogeintrag]. In: AK Lotto 1997, S. 105 – 107 (mit Farbabbildung).

geschätzte Motiv des Segelschiffs in voller Fahrt mit einem Boot im Schlepptau ein. In beiden Werken Previtalis tritt das auch im bergamaskischen Familienbildnis eingeführte Motiv in verwandter Bildung auf. Gegen die angeführten Eigentümlichkeiten, welche die Zuschreibung an Previtali eher in Frage stellen, kann dieses motivische Kriterium nur schwer standhalten.

In seiner Dissertation aus dem Jahr 1972 bleibt auch Jürg Meyer zur Capellen bei der von Fornoni in Umlauf gebrachten, von Berenson bestätigten Zuschreibung und lehnt Heinemanns Zuschreibungsvorschlag an Giovanni Cariani ab. Vor einer näheren Begründung seiner als gesichert anerkannten Attribution an Previtali betont er, daß das Gemälde seinem Darstellungstyp nach mit den Familienporträts Bernardino Licinios zusammenzusehen ist. Da seiner Ansicht nach der Physiognomie des Vaters aber alle porträthaftern Züge fehlen, sei ein Vergleich mit Previtalis Heiligengesichtern gerechtfertigt. Dagegen erscheint ihm das Gesicht der Mutter äußerst treffsicher wiedergegeben. Seine Einschätzung der unterschiedlichen Porträttreue, die in der Darstellung des seinem Dafürhalten nach bereits verstorbenen Vaters auch inhaltliche Gründe haben könnte, macht Meyer zur Capellen jedoch an keinem Vergleich mit einem gesicherten Porträt aus dem Œuvre Previtalis anschaulich. In den Porträts des Künstlers lassen sich meiner Ansicht nach aber deutliche Unterschiede zur Porträtauffassung des bergamaskischen Familienbildnisses erkennen. An den Bildnissen des Ehepaars Cassotti in der *Madonna Cassotti*<sup>222</sup> aus dem Jahr 1523 wird anschaulich, daß Previtali in der Spätzeit seines Schaffens, in der nach der Überzeugung Meyers zur Capellen auch das bergamaskische Familienporträt anzusiedeln ist, bei der Bildung der porträtierten Physiognomien anders vorging. Der Künstler konzentrierte sich auf die Herausarbeitung einzelner bezeichnender Gesichtszüge, die sich nur zaghaft ins Ganze der Physiognomie einordnen und in ihrem additiven Charakter nebeneinander stehen bleiben. Ebenso unwillig fügen sich die Gesichtszüge der scharfen Beleuchtung, die oberflächlich über das Gesicht hinweggleitet und jede Unebenheit im Antlitz entschieden hervortreten läßt. In aller Schonungslosigkeit wird von Previtali das frontal gesehene Antlitz Paolo Cassottis vorgeführt, das sich Zug um Zug ablesen läßt, aber keine innere Regung verrät.

Das Gesicht des Vaters im bergamaskischen Familienbildnis erscheint dagegen selbst in seiner vergleichbar streng frontalen Ausrichtung zugänglicher. Die verschattete Augenpartie sowie die in mildes Licht getauchten Züge lassen auf ein regsames Innenleben schließen. Unter dem Barett und über der schwarzen Kleidung strahlt von seinem bärtigen Antlitz mit den vollen Lippen eine freundliche Wirkung aus. Damit wird das Interesse nicht

---

<sup>222</sup> Andrea Previtali *Madonna mit den Heiligen Paulus und Agnes, sowie dem Stifterpaar Paolo und Agnese Cassotti*, Öl auf Holz 94 x 121 cm, Accademia Carrara Bergamo. Mauro Lucco [Katalogeintrag]. In: AK

nur an dessen äußerer Erscheinung, sondern an seinen Gedanken und Gefühlen geweckt. Der Porträtierte öffnet sich zwar, bleibt aber zugleich voller Geheimnis. Keineswegs drängt sich dieser Blick zu sehr einem Gegenüber auf. In der frontalen Ausrichtung des Antlitzes wird die intensive Auseinandersetzung eines bergamaskischen Künstlers mit den Porträts aus Lottos bergamaskischer Periode erkennbar. Diese Auseinandersetzung läßt sich zwar auch im Werk Andrea Previtalis fassen, wird von ihm aber in anderer Art verarbeitet. In Lottos Bildnissen wirkt dieser frontale Blick – wie das Doppelporträt des Prado beweist<sup>223</sup> – noch viel subtiler als im bergamaskischen Familienbildnis, meist aber offensiver, eine Antwort seines Gegenüber provozierend. Darin unterscheiden Lottos Bildnisse sich sowohl von dem scharf beleuchteten, frontalen Antlitz Paolo Cassottis in Previtalis *Madonna Cassotti* wie auch von dem in mildem Licht unter dem schwarzen Barett sich vorwagenden Blick des Vaters im Familienbildnis der Sammlung des Conte Moroni. Dieses fügt sich dem in Bergamo mit dem Auftreten Lorenzo Lottos verbundenen Aufschwung einer Porträtauffassung ein, die dem Porträtierten persönlichere, intimere Seiten abzugewinnen suchte, ohne ihn im Sinne Giorgiones in zu große Nähe zur allegorischen Figur zu bringen, die nicht mehr für sich, sondern für ein geistiges Prinzip steht, das sie verkörpert. Diese Qualitäten konnte Previtali in den für ihn gesicherten Bildnissen niemals erreichen, während die Antlitze im Familienbildnis der Sammlung Moroni einer solchen Auffassung näher stehen. Auch auf dem Feld der Bildniskunst blieb Previtali Verbreiter eines Stils auf bescheidenerem künstlerischem Niveau. In seinen Porträts konnte er nicht zur menschlichen Größe einer porträtierten Figur oder gar zu den auf der Basis dieser Größe zu entdeckenden intimen Nuancen vordringen, die dem Schöpfer des Familienbildnisses sichtlich gelungen sind.

Nicht allein in der Porträtauffassung, sondern auch in der kleinteiligen Bildung und der kühlen Stimmung der Hintergrundlandschaft orientierte sich ein bergamaskischer Maler um 1525/30 an den künstlerischen Errungenschaften Lorenzo Lottos, den der überwiegende Teil der Forschung in Andrea Previtali zu erkennen meint. Die gesuchte, primär flächenbezogene Anordnung der Figuren um den Cartellino sowie die inhaltlich aufgeladene Küstenlandschaft mit maritimer Szene lassen an einen bergamaskischen Maler denken, der nicht primär nach formalen künstlerischen Neuerungen suchte, sondern nach einer

---

Bergamo. L'altra Venezia. Il Rinascimento negli anni di Lorenzo Lotto 1510-1530. Herausgegeben von Francesco Rossi. Mailand 2001, S. 134 – 136 (mit Farbabbildung).

<sup>223</sup> Für einen Vergleich eignet sich besonders Lottos *Bildnis eines Mannes mit Rosenkranz* (Öl auf Holz 78, 5 x 62 cm, Nivaagaard Malerisamling Nivaa) aus seiner bergamaskischen Zeit. Nach Peter Humfrey zeichnet sich diese Periode durch eine enorme Experimentierfreude, besonders im Doppelporträt, aber auch im Einzelporträt aus. Neben der Vergrößerung der Figur wird das intellektuelle, ironische Spiel mit Attributen kennzeichnend, um der Persönlichkeit des Porträtierten künstlerisch näher zu kommen. Peter Humfrey [Katalogeintrag]. In: AK Bergamo 2001, S. 92f (mit Farbabbildung).



angemessenen Durchdringung eines Bildgedankens, dem er mit den ihm zur Verfügung stehenden, bescheidenen künstlerischen Mitteln zu einer würdigen Formulierung verhelfen konnte.

Für die Figurenanordnung des bergamaskischen Familienporträts im Hochformat gibt es kein unmittelbares Vorbild im autonomen italienischen Gruppenporträt. Vielmehr läßt sich unter den weitverbreiteten nordalpinen Bildern der *Heiligen Familie* eine Arbeit wie die um 1500 entstandene *Heilige Familie* des Bartholomäusmeisters<sup>224</sup> benennen, die auch für die Wahl des Formates ausschlaggebend gewesen sein könnte. In einer genreartig aufgefaßten familiären Szene stehen darin Maria und Josef in Halbfigur an einer Brüstung vor dem Ausblick in eine weite, kaum näher charakterisierte Landschaft. Links taucht eine um einzelne kugelige Sträucher angereicherte Ödnis auf, rechts hinter dem Nährvater erhebt sich ein Hügel, vor dem ein Hafen liegt. Maria und Josef sind einander so zugeneigt, daß ihre Kopfbedeckungen einander leicht überschneiden. Jeglicher Durchblick in den Hintergrund, jegliches Abschweifen wird dadurch vermieden. Maria ist dem Jesuskind zugewendet, das vor dem Nährvater nackt in schräger Rückenansicht auf der Brüstung sitzt. Die Mutter ist im Begriff ihre Hände zu falten, nachdem sie eine Breischüssel auf die Brüstung abgestellt hat, von deren Rand noch der Brei nach dem Füttern in die Schüssel zurückläuft. Sanft faßt Josef mit beiden Händen das unruhige Kind, um ihm in seiner labilen Haltung Sicherheit zu geben. Das Kind strebt nämlich mit ausgestreckten Händen auf die Mutter zu. Mild lächelnd beugt sich der greise Nährvater zum Kind herab, redet ihm gut zu, und scheint seine Aufgeregtheit ein wenig beruhigen zu wollen.

Dieses Bild der *Heiligen Familie* ist in seinen Grundkomponenten – Halbfigur, Brüstung, Ausblick in Landschaft, hoher Himmel – selbst einem oberitalienischen Porträt des späten fünfzehnten Jahrhunderts, einem ferraresischen oder venezianischen, entsprechend organisiert. Deshalb konnte es problemlos zum Ausgangspunkt für ein autonomes oberitalienisches Familienporträt werden, das die geistige und geistliche Dimension der familiären Vereinigung in den Vordergrund der Darstellung rückt.

---

<sup>224</sup> Meister des Bartholomäus-Altars *Heilige Familie*, Eichenholz 25, 4 x 19, 9 cm, Städelsches Kunstinstitut und Städtische Galerie Frankfurt am Main. Roland Krischel [Katalogeintrag]. In: AK Genie ohne Namen. Der Meister des Bartholomäus-Altars. Herausgegeben von Rainer Budde und Roland Krischel. Köln 2001, S. 482f; Bodo Brinkmann und Stephan Kemperdick: Deutsche Gemälde im Städel 1300-1500. Mainz 2002, S. 381 – 390 (mit Farbabbildung).

#### IV. Parmigianinos Pendantporträts der Familie Pier Marias II. de’Rossi

##### 1. Forschungsbericht

Unter den zahlreichen, von Giuseppe Campori<sup>225</sup> veröffentlichten Inventarlisten italienischer Sammlungen tauchen neun Kataloge aus dem siebzehnten Jahrhundert auf, die verkäufliche Gemälde mit unbekanntem Aufbewahrungsort in Italien auflisten. Im sechsten Katalog gesellen sich zu solch prominenten Werken wie Tizians *Venus mit fliehendem Adonis und schlafendem Cupido*, Giulio Romanos *Madonna della Perla*, Lottos *Doppelporträt des Marsiglio Cassotti mit seiner Braut Faustina* und Tintoretts *Esther* auch zwei *Bildnisse eines Conte und einer Contessa di San Secondo*. Sie erscheinen dort ohne direkten Bezug aufeinander und mit unterschiedlicher Zuschreibung an Parmigianino und Correggio. Antonio Vannugli hat jüngst zur weiteren Klärung der Provenienz dieser beiden Tafeln<sup>226</sup> (Abb. 6 und 7) mit ähnlichen Abmessungen beigetragen, die im Jahre 1664 aus der Sammlung des Marchese Giovan Francesco Serra, eines genuesischen Adligen in militärischen Diensten des spanischen Königs, in diejenige des spanischen Königshauses gelangt sind.<sup>227</sup> In einem Exemplar von Giovanni Bagliones *Viten*, das heute in der Biblioteca Vaticana aufbewahrt wird<sup>228</sup>, erwähnt der mailändische Oratorianerpater Sebastiano Resta in einer Glosse den Verkauf einer *Venus* Tizians zusammen mit anderen Gemälden aus der Sammlung Serra an den spanischen König Philipp IV., die im Jahre 1664 vonstatten ging. In einem Codex von ihm gesammelter Zeichnungen, der heute in der Biblioteca Ambrosiana in Mailand aufbewahrt wird, erwähnt Resta ein Bildnis Pier Marias II. de’Rossi, des Conte di San Secondo, zu dem Parmigianino infolge der Streitigkeiten um die Ausmalung der *Steccata* geflüchtet sei. Zugleich erwähnt der Autor ein Bildnis der Gattin Pier Marias mit den Söhnen von der Hand Correggios. Beide Bildnisse hätten sich in der Galleria Gian Francesco Serras in Mailand befunden, bevor sie mit sechzehn anderen Gemälden für den spanischen König

---

<sup>225</sup> Giuseppe Campori: *Raccolta di cataloghi ed inventarii inediti di quadri, statue, disegni, bronzi, dorerie, smalti, medaglie, avori ... dal secolo XV al secolo XIX*. Modena 1870 (Nachdruck Sala Bolognese 1975), S. 453f.

„Ritratto d’uno de’conti di S. Secondo, del Parmigianino“ und „Ritratto della Contessa di S. Secondo con tre suoi figliuoli dal naturale, di mano d’Antonio da Correggio“

<sup>226</sup> Parmigianino *Bildnis Pier Marias II. de’Rossi, Conte di San Secondo*, Öl auf Holz 137 x 99 cm, Museo del Prado Madrid. Auf der Rückseite der Tafel steht in alter, italienischer Schrift geschrieben: „RITRATTO DEL CONDE DI SANSECUNDO / FATO DAL PARMESANO“; Parmigianino *Bildnis der Camilla Gonzaga, Contessa di San Secondo mit ihren drei Söhnen*, Öl auf Holz 129, 5 x 97 cm, Museo del Prado Madrid. Museo del Prado: *Catalogo de los Pinturas*. Madrid 1972, S. 488f.

<sup>227</sup> Antonio Vannugli: *La collezione del Marchese Giovan Francesco Serra*. In: *Boletín del Museo del Prado* 9 (1988), S. 33 – 43; Ders.: *La collezione Serra di Cassano*. Salerno 1989.

<sup>228</sup> Vannugli 1989, S. 11.

erworben worden waren.<sup>229</sup> Vannugli nimmt einen unmittelbaren Zusammenhang zwischen dem von Campori erwähnten Katalog und einer Verkaufsliste der Sammlung Serra an.<sup>230</sup> Erstmals weist er auch auf eine Stelle in Scannellis *Microcosmo della Pittura* aus dem Jahr 1657 hin, in der unter den Gemälden Parmigianinos *beide* Bilder in der Sammlung Serras erwähnt werden.<sup>231</sup>

In der Sammlung des spanischen Königs wurden die beiden Tafeln mit „Conde y Condessa de San Segundo“ bezeichnet.<sup>232</sup> Mit dieser halbanonymen Benennung wird nur mehr auf deren Provenienz aus dem Castello di San Secondo und nicht zuletzt auf den Rang der Porträtierten verwiesen, ihre Herkunft aus einer der führenden parmensischen Familien, der Rossi di San Secondo. Aus einem im Jahre 1686 verfaßten Inventar des alten Residenzschlosses von Madrid, des *Alcázar*, geht hervor, daß beide Bildnisse als Arbeiten Parmigianinos anfangs gemeinsam in der *pieza de la Aurora* hingen.<sup>233</sup> Ein Jahrhundert später war das Bildnispaar getrennt. Nach einem verheerenden Brand im Jahre 1734 taucht das Bildnis des Conte im Inventar des Jahres 1747 in der *terra pieza* als Werk Parmigianinos, das Bildnis der Contessa mit den Kindern dagegen in der *primera sala* als Arbeit Paris Bordons auf. Zudem wurde das letztere als Pendant zu Tizians *Bildnis Federicos II. Gonzaga*, des Herzogs von Mantua, betrachtet.<sup>234</sup> Im Jahre 1772 befand sich das Porträt des Conte in der königlichen Sommerresidenz am Stadtrand von Madrid, im *Buen Retiro*, während das der Contessa als Pendant zu Tizians Porträt weiterhin im neuen Palast verblieb. Pedro Madrazo<sup>235</sup> erwähnt in einem beschreibenden Gemäldeverzeichnis des Prado aus dem Jahr 1872 die alten, halbanonymen Benennungen beider Tafeln, bezweifelt jedoch die Sicherheit und

---

<sup>229</sup> Giulio Bora (Hg.): *I disegni del Codice Resta*. Mailand 1976, S. 273; Vannugli 1989, S. 11f.: „Il Parmeggiano refugiato in Sansecundo per schivare gl'insulti dei Deputati della Steccata che meritava per non voler dipingervi secondo i Patti, fece il ritratto del Conte Pietro Maria; stava tale ritratto del Parmeggiano, con quello della Moglie e figli fatto dal Correggio in Galleria del Marchese Giovanni Francesco Serra in Milano, e con altri 16 quadri fù comprato in 20/m ducati dal Conte di Pignoranda Vice Re di Napoli per il Re Filippo IV. in tempo mio.“

<sup>230</sup> Vannugli 1989, S. 13f.

<sup>231</sup> Scannelli 1657, S. 311: „E nella Galeria del Serenissimo Duca di Parma si vede vn ritratto intiero di naturale, & vn'altro di meza figura, amendue d'ecellente perfettione; sicome altri due, che sono in Milano appresso il Marchese Serra, ritratti parimente particolari, vno de'quali si vede accompagnato con trè putti al vero, mà di stupenda bellezza.“

<sup>232</sup> Vannugli 1989, S. 84.

<sup>233</sup> Yves Bottineau: *L'Alcázar de Madrid et l'inventaire de 1686. Aspects de la cour d'Espagne au XVIIe siècle*. In: *Bulletin Hispanique* 60 (1958), S. 296: „490 Otro Retrato de vna muger con tres ninos en tabla de vara y media de alto y siete quartas de ancho de mano del Parmesano Marco tallado y Dorado. 491 Otra Pintura del mismo tamano en tabla de vn Retrato del Conde de San Segundo Marco tallado y oro.“

<sup>234</sup> Vannugli 1989, S. 84.

<sup>235</sup> Pedro Madrazo (Hg.): *Catálogo descriptivo é histórico del Museo del Prado de Madrid* (Band 1). Madrid 1872, S. 163f.

Aussagekraft dieser namenlosen Identifikationen. In Erinnerung an Vasaris Bemerkungen<sup>236</sup> zu Parmigianinos *Bildnis des Lorenzo Cybo*, eines Hauptmanns der päpstlichen Garde, hat – wie Madrazo anmerkt – bereits Valentino Calderera das Männerbildnis im Prado mit dem von Vasari erwähnten Gemälde identifiziert. Das Gruppenbildnis der von ihren Söhnen umringten Mutter, das in einem Katalog des Jahres 1828 als Bildnis einer toskanischen Herzogin von der Hand Bronzinos bezeichnet worden ist, wurde von Calderera ohne jeglichen dokumentarischen Anhaltspunkt als *Bildnis der Riccarda Malaspina, der Gattin Lorenzo Cybos, mit ihren Söhnen* betrachtet. Madrazo schließt sich dem Urteil Caldereras anfangs an; in seinem in achter Auflage erschienenen Gemäldekatalog akzeptiert er aber weder die alten, halbanonymen Benennungen noch die neue Identifikation als Porträt Lorenzo Cybos und seiner Gattin Riccarda Malaspina im Kreise ihrer Kinder, sondern hält – nachdem das *Porträt des Lorenzo Cybo* gefunden war<sup>237</sup> – die Frage der Identifikation des porträtierten Paares für ungeklärt.<sup>238</sup> Wichtig ist, daß Madrazo beide Bildnisse als Pendants verstand und dem Parmigianino gab.

Es ist das Verdienst Corrado Riccis, in einem Aufsatz zu einigen ehemals in Parma befindlichen Gemälden Parmigianinos auch zu den beiden Bildnissen im Prado Stellung genommen zu haben.<sup>239</sup> Als erster nimmt er die in den alten Inventaren der königlichen Sammlung überlieferten Benennungen wieder ernst und versucht sie durch dokumentarische Belege nicht nur zu untermauern, sondern alle dargestellten Persönlichkeiten zu identifizieren. In der Person des von Parmigianino porträtierten Conte di San Secondo glaubt er zu Recht Pier Maria II. de’Rossi, einen erfolgreichen Feldherrn und gebildeten Humanisten erkennen zu dürfen, der in Diensten so illustrier Herrscher wie Franz I., des Königs von Frankreich, oder des seit Jugendtagen mit ihm vertrauten Giovanni de’Medici, als Angehöriger einer hochrangigen, kaisertreuen parmensischen Familie nicht zuletzt aber auch in Diensten Kaiser Karls V. stand. Ricci braucht auf die Biographie Pier Marias II. nicht näher einzugehen, da sie in der bald nach dessen Tod im Jahre 1547 erschienenen Eulogie seines Sohnes Federico

<sup>236</sup> Vasari-Milanesi (Band 5), S. 224: „Sentendo la fama di costui il signor Lorenzo Cibo, capitano della guardia del papa e bellissimo uomo, si fece ritrarre da Francesco; il quale si può dire che non lo ritraesse, ma lo facesse di carne e vivo.“

<sup>237</sup> Parmigianino *Porträt des Lorenzo Cybo*, Öl auf Holz 123 x 102 cm, Königliches Museum Kopenhagen. Der Porträtierte wird in der folgenden Inschrift identifiziert: *Laurentius Cybo Marchio Massae Atque Comes Ferentilis*. Als Porträt Parmigianinos wurde es – wie Freedberg betont – erstmals von Karl Madsen im Jahre 1904 im Gemäldekatalog des Museums in Kopenhagen publiziert. Sydney J. Freedberg: Parmigianino. His Works in Painting. Cambridge 1950 (Nachdruck Westport<sup>2</sup> 1976), S. 203.

<sup>238</sup> Pedro Madrazo: Catálogo de los cuadros del Museo Nacional de pintura y escultura. Madrid (8. Auflage) 1920, S. 47.

<sup>239</sup> Corrado Ricci: Di alcuni quadri del Parmigianino già esistenti a Parma. In: Archivio storico per le province parmensi 4 (1895 / 1903), S. 19 – 25.

de’Rossi<sup>240</sup> sowie in der im Jahre 1583 veröffentlichten Familiengeschichte der Rossi aus der Feder Vincenzo Carraris<sup>241</sup> ausreichend dokumentiert ist.

Viel wichtiger erscheint ihm, seine Vermutung anhand des Vergleichs mit einem gesicherten Bildnis zu bestätigen. In seinem Aufsatz weist er auf eine von Alfred Armand beschriebene Bildnismedaille Pier Marias de’Rossi hin, die jener zunächst irrtümlich für ein Bildnis des berühmten Condottiere Pier Maria I. hielt.<sup>242</sup> Später korrigiert Armand sich aber und erkennt auf der Vorderseite der Medaille das Bildnis Pier Marias II., auf deren Rückseite einen Reiter in Rüstung, welcher der Fama hinterher jagt, ohne deren Gunst er nach seinem Tod in Vergessenheit zu geraten droht.<sup>243</sup> Ein Vergleich der Physiognomie des Conte auf der angeblich von Pompeo Litta in seinen *Famiglie celebri italiane*<sup>244</sup> abgebildeten Medaille mit derjenigen des Männerbildnisses im Prado läßt für Ricci keinen Zweifel an der Identität des Porträtierten zu. Schon die beiden frühen literarischen Verbreiter des Ruhms der Rossi, Federico de’Rossi und Vincenzo Carrari, bestätigen die Existenz eines Porträts des Conte von der Hand Parmigianinos, von dem Ricci überzeugt ist, daß es mit dem im Prado aufbewahrten Bildnis identisch ist.<sup>245</sup> Abschließend erwähnt der Autor korrekterweise eine Behauptung Ireneo Affòs<sup>246</sup>, daß sich nämlich das von Carrari erwähnte Bildnis des Conte von der Hand

---

<sup>240</sup> Federici Roscii Petri Mariae Junioris Filii Elogia virorum Rosciorum bellica virtute et litteris illustrium. In: Angelo Pezzana: Storia della città di Parma continuata (Appendix zu Band 4). Parma 1838-59, S. 51 – 53: „Erat praetera, quod plurimum in alliciendis hominum mentibus et animis pollet, adeo consultissime a natura compositus, ut ingenui oculi roseus color, prominens nasus, flava coma et barba, quae vultum ejus formosissimum faciebant, minime deficerent. Praeferebat denique validam artuum omnium ad arma habilium firmitatem, quae proceritatem excelsae illius staturae ita robustam conficiebant, ut nusquam invenerit labores, qui eum defatigaverint. ... Caeterum cum non multo post et isti Reges convenissent quiesceretque tunc fere omnis Europae tractus, Petrus Maria domum reversus incidit in morbum a quo diu afflictus, tandem annos agens XXXXV. XVIII Kal. Septembris M. D. XL. VII. Sansecundi morte solutus est. Vir profecto qui felicius, si modo ea est felicitas, omnibus fortasse videretur, quando jam et bellicae artis gloria et ingenuorum filiorum prole felicissimus existimabatur, si recentiores historiarum scriptores, qui eum eo tamen necessitudinem simulabant, amiciores sensisset. Ejus verissima effigies perpolite a Francisco Mazolio eximio pictore delineata Sansecundi inspicitur.“

<sup>241</sup> Vincenzo Carrari: Historia dei Rossi Parmigiani. Ravenna 1583, S. 199: „d’aspetto di volto veramente heroico, con meravigliosa vivacità d’occhi co’capelli e barba bionda. Fu grande di statura; e di fermezza di membra gagliarde, atta a portare e maneggiare l’armi et sostenere il loro grave peso.“ Schon Freedberg (1976, S. 212) bemerkt, daß Carraris Beschreibung dem Porträt Parmigianinos im Prado folgt.

<sup>242</sup> Alfred Armand: Les médailleurs italiens des quinzième et seizième siècles (Band 2). Paris 1883 (Nachdruck Bologna 1966), S. 19.

<sup>243</sup> Armand (Band 3) 1966, S. 159.

<sup>244</sup> Pompeo Litta: Famiglie celebri italiane (Band 6). Mailand um 1881, S. 46, Taf. IV. Ricci, der die Bildnismedaille des Conte wohl in einem anderen Zusammenhang gesehen hat, behauptet irrtümlich, daß sie bei Litta abgebildet ist. Bedauerlicherweise konnte ich diese Medaille in keinem Werk zu den Bildnismedaillen der italienischen Renaissance finden und die von Ricci behauptete Ähnlichkeit mit dem Bildnis im Prado nicht überprüfen.

<sup>245</sup> Federico schließt die Eulogie seines Vaters mit dem Satz ab: „Ejus verissima effigies perpolite a Francisco Mazolio eximio pictore delineata Sansecundi inspicitur.“ Carrari schreibt in Anlehnung daran: „Il suo ritratto del naturale si vede in San Secondo dipinto politissimamente da Francesco Mazzoli, detto il Parmigianino, pittore egregio.“

<sup>246</sup> Ireneo Affò: Vita del graziosissimo pittore Francesco Mazzola, detto il Parmigianino. Parma 1784, S. 81: „Pretendesi ancora che i Marchesi di Soragna, e i Conti di San Secondo lo facessero viaggiare nelle loro terre. Fece i Ritratti di molti Signori, che già si vedevano nel Palazzo del Giardino di Parma, come scrive lo

Parmigianinos noch Ende des achtzehnten Jahrhunderts im Castello von San Secondo befunden hätte und deshalb nicht mit dem im siebzehnten Jahrhundert in den Prado gelangten Bildnis des Conte identisch sein könne. Weiters führt Ricci eine Anekdote an, die Lorenzo Molossi<sup>247</sup> kolportiert hat, wonach Gian Girolamo Rossi das von Affò erwähnte Bildnis des Conte zwischen 1802 und 1805 dem Moreau de Saint-Méry, dem Generaladministrator der Republik Frankreich in Parma, geschenkt habe. Ob es sich hierbei bloß um eine der zahlreichen, erhaltenen Kopien des Originals Parmigianinos<sup>248</sup> handelte, oder ob Parmigianino mehrere Porträts des Conte angefertigt hat, läßt sich nach Ricci nicht mehr überprüfen. Von hoch einzuschätzender Zuverlässigkeit ist für den Autor jedoch die alte Erwähnung in der Inventarliste des Alcázar aus dem Jahr 1686 und der Vergleich mit der von Armand erwähnten Bildnismedaille des Conte.

Durch Ferdinando Bernini werden diese Ergebnisse Riccis zum Bildnis des Conte in einem Aufsatz über die in den sechziger Jahren des Cinquecento von einigen bolognesischen Künstlern geschaffene Ausstattung des Castello di San Secondo ergänzt, in dem er auf ein weiteres gesichertes Bildnis Pier Marias II. de' Rossi verweisen kann.<sup>249</sup> Auf dem als *quadro riportato* ausgeführten, zentralen Deckenfresko im *Salone delle Gesta Rossiane* ist ein feierlicher Moment aus dem Jahr 1542 dargestellt, in dem Pier Maria II. durch König Franz I. von Frankreich als Lohn für seine militärischen Verdienste in den Michaelsorden aufgenommen und zum General der italienischen Truppen ernannt worden ist.<sup>250</sup> Unübersehbar hat sich der Schöpfer dieses Freskos bei der Wiedergabe der Physiognomie des Geehrten an dem Bildnis im Prado orientiert, das sich zu diesem Zeitpunkt mit Sicherheit noch im Castello di San Secondo befunden hatte. Ausgehend von diesem unanfechtbaren Ergebnis der Identifikation des Männerbildnisses, das die alte, aber vage Benennung als Conte di San Secondo bestätigt, schließt Ricci auf die Richtigkeit auch der alten Benennung des weiblichen Bildnisses. In diesem meint er Camilla Gonzaga, die Tochter Giovannis und

---

Scaramuccia; e Vincenzo Carrari fa menzione di quello di Piermaria Rossi Conte di San Secondo conservato nella bellissima Rocca, che tiene tal Famiglia in quel suo Feudo.“

<sup>247</sup> Lorenzo Molossi: *Vocabolario topografico dei ducati di Parma, Piacenza e Guastalla*. Parma 1832-34 (Nachdruck Bologna 1972), S. 498: „Quel ritratto ... fu da Gian Girolamo Rossi donato a Moreau de S. Méry il quale vi tenne sopra il pensiero un po' di tempo, e non curate le prime denegazioni, facilmente l'ottenne per opera de'suoi piacentieri, i quali per avventura dissimularono appresso il conte, dimorante sul veneziano, il pregio di quell'opera.“

<sup>248</sup> Freedberg 1976, S. 213.; Vannugli 1989, Abb. 32 und 33; Hans Werner Grohn: *Niedersächsisches Landesmuseum Hannover. Die italienischen Gemälde*. Hannover 1995, S. 123.; Maria Cristina Basteri, u. a. (Hg.): *La rocca dei Rossi a San Secondo. Un cantiere della grande decorazione bolognese del Cinquecento*. Parma 1995, S. 26.

<sup>249</sup> Ferdinando Bernini: *Il castello dei Rossi di S. Secondo*. In: *Aurea Parma* 3 (1921), S. 132.; Ders.: *L'ambiente storico del castello dei conti Rossi in San Secondo*. In: *Aurea Parma* 5-6 (1933), S. 193.

<sup>250</sup> Giuseppe Cirillo und Giovanni Godi: *Le Decorazioni*. In: Basteri 1995, S. 127 – 183; Sabine Glaser: *Il Cataio. Die Ikonographie einer Villa im Veneto*. Berlin 2003, S. 261 – 278.

Nichte des mantuanischen Herzogs Francesco Gonzaga erkennen zu dürfen, die Pier Maria im Jahre 1523 ehelichte.<sup>251</sup> Erst zwei Jahre zuvor hatte dieser nach dem unerwarteten Tod seines Vaters Troilo I. dessen Amt übernommen. Zweifelsfrei erscheint dem Autor auch die Identifizierung zweier der an der Seite der Mutter porträtierten Söhne. Im Knaben zu ihrer Linken meint er den Erstgeborenen erkennen zu dürfen, der nach seinem Großvater väterlicherseits, der mit Bianca Riario, der Schwester des illustren Kardinals und Nepoten Sixtus IV. verheiratet war, Troilo II. genannt wurde und in den schweren Zeiten nach dem frühen Tod des Vaters zusammen mit seiner Mutter Camilla und der Großmutter Familie und Besitz zusammenhielt. Darüber hinaus ließ er in den sechziger Jahren das Castello di San Secondo weiter ausbauen und prachtvoll ausstatten.<sup>252</sup> Den älteren der beiden Söhne zur Rechten Camillas identifiziert Ricci als den späteren Kardinal Ippolito de’Rossi, der – nach Affò und Ricci im Jahre 1522, nach Bernini im Jahre 1532 geboren – in die Fußstapfen seines berühmten, vom jungen Lorenzo Lotto porträtierten Onkels Bernardo de’Rossi treten sollte. Im jüngsten erkennt Ricci niemand anderen als den im Jahre 1555 für die Medici im Krieg gegen Siena kämpfenden Sigismondo, da der erst 1534 geborene Federico, der die erwähnte Eulogie auf seinen Vater und die Familie Rossi verfaßte, zum Zeitpunkt der vom Autor vermuteten Ausführung der Bildnisse, den er nach dem vermeintlichen Alter der übrigen Familienmitglieder zwischen 1532 und 1534 ansetzt, noch zu jung oder noch gar nicht geboren war. Die übrigen dokumentierten Söhne Pier Marias, Giovanni und Ercole, schieden seiner Ansicht nach aus, da von ihnen nur die Namen bekannt und sie vermutlich bei der Geburt oder unmittelbar danach verstorben sind. In den differierenden Angaben zu den Geburtsdaten Ippolitos zeigt sich die Schwierigkeit, die Datierung des Bildes mit Hilfe der keineswegs gesicherten Identifizierung der drei Söhne zu gewinnen. Wirklich gesichert ist lediglich 1502 als Geburtsjahr Pier Marias de’Rossi.<sup>253</sup>

Mit der Identifikation des jüngsten Sohnes im Bildvordergrund und der Datierung beider Bildnisse beschäftigt sich auch Giovanni Copertini, der in seiner Künstlermonographie besonders um eine Klärung dokumentarischer Fragen bemüht ist. Da ihm Pier Maria II. im Madrider Bildnis älter als dreißigjährig erscheint, datiert Copertini die Bildnisse später als Ricci.<sup>254</sup> Der jüngste der dargestellten Knaben im Bildvordergrund ist für ihn niemand anderer als der ungefähr vierjährige Federico, der nicht erheblich jünger sein konnte als dessen 1532 geborener Bruder Ippolito, da sie nachweislich gemeinsam in Padua studierten. Dieser wiederum ist ungefähr im Alter von sieben Jahren gezeigt, während der Älteste,

---

<sup>251</sup> Ricci 1895, S. 22.

<sup>252</sup> Bernini 1921, S. 132f.; Ders. 1933, S. 193 – 197.

<sup>253</sup> Pezzana 1838-59, S. 53.

Troilo, seiner Ansicht nach als achtjähriger Junge gegeben ist. Die Bildnisse müßten demnach 1538 oder 1539, in den letzten Lebensjahren des Künstlers entstanden sein.

Copertini betrachtet die Tafeln im Prado als Pendantporträts des Conte Pier Maria II. de’Rossi und der Camilla Gonzaga mit ihren Söhnen Troilo, Ippolito und Federico. Ihr unterschiedliches Erscheinungsbild erklärt er, indem er an Vincenzo Carraris Charakterisierung der martialischen Erscheinung des Conte und der im Gegensatz dazu ruhigen und freundlichen Wirkung seiner Gattin erinnert. Gewagt mutet indes seine Beschreibung der für ihn zweifellos auch thematisch zusammengehörigen Tafeln an, die zweifellos manche treffende Beobachtung in sich birgt. Ironisch und ein wenig am Gegenstand vorbeizielend, beschreibt Copertini die Contessa als Glücke, an die sich ihre Söhne wie Küken herandrängen. Zugleich lobt er die raffinierte Figurenkomposition des Gruppenbildes, um darin aber einen dargestellten Moment erkennen zu wollen, in dem sich die Mutter zur Besänftigung des väterlichen Grolls vor dem Conte aufpflanzt, um die Söhne vor ihm zu schützen. Treffend beobachtet er wiederum, wie der Gürtel der Mutter, ein Element von scheinbar sekundärer Bedeutung, zum besonders liebreizenden Motiv der figürlichen Vereinigung wird, welches der Gruppe einen natürlichen Eindruck verleiht – und nicht einen der Manieriertheit.

Trotz der vor allem für das Männerbildnis im Prado aufschlußreichen Arbeiten Corrado Riccis und Ferdinando Berninis wurde von vielen Autoren aus stilkritischen Erwägungen weiterhin über die Autorschaft und das gegenseitige Verhältnis der Tafeln im Prado gestritten. Selbst die Identifikation des Männerporträts wurde in Frage gestellt oder einfach ignoriert. In ihrer wegweisenden Monographie zur Kunst Parmigianinos und deren Bedeutung für die Europäische Malerei bis ins achtzehnte Jahrhundert geht Lili Fröhlich-Bum<sup>255</sup> in einem eigenen Kapitel auf die Porträts des Künstlers ein, von denen selbst ein Jacob Burckhardt, der Parmigianinos Werken im übrigen nicht sehr wohlgesonnen war, in seinem *Cicerone*<sup>256</sup> schwärmte. Neben der Zusammenstellung eines Werkkataloges und dem Versuch einer Einschätzung von Parmigianinos künstlerischer Persönlichkeit legt die Autorin großen Wert auf die Richtigstellung der Werkchronologie, insbesondere der Porträts, die der künftigen Forschung Stoff für weitere Klärungsmöglichkeiten verschaffen sollte. Das Bildnis der Mutter im Kreise ihrer Söhne im Prado bringt sie stilkritisch in die Nähe der sogenannten *Antea*, die sie in Übereinstimmung mit dem damaligen Forschungsstand jedoch noch zu den

---

<sup>254</sup> Giovanni Copertini: Il Parmigianino (Band 1). Parma 1932, S. 222, Anm. 25.

<sup>255</sup> Lili Fröhlich-Bum: Parmigianino und der Manierismus. Wien 1921.

<sup>256</sup> Jacob Burckhardt: Der Cicerone. Eine Anleitung zum Genuss der Kunstwerke Italiens (Band 2). Darmstadt 1959, S. 312: „Allein im Porträt, wo das vermeintlich Ideale wegfiel, ist Parmegianino einer der trefflichsten seiner Zeit.“



römischen Werken zählt.<sup>257</sup> Wie dieses zeichne sich Parmigianinos Bildnis im Prado durch ein ausgeprägtes Gefühl für das Verhältnis der Figur zum Bildausschnitt aus, auf dem die große Bedeutung der Bildnisse des Künstlers beruhe.<sup>258</sup> Über das Interesse für den Raum dominiere das Streben nach der schönen Linie. Die Neugierde Parmigianinos für die von ihm porträtierten Persönlichkeiten reiche bis in liebevoll ausgeführte Details in der Abstufung der Fleischtöne wie in der nuancenreichen Darstellung von Schmuck und Stoffen.

Als beträchtlich spätere Arbeit aus den parmensischen Jahren schätzt Fröhlich-Bum dagegen das männliche Bildnis ein, da die feine Modellierung des Gesichts wie die Behandlung der Stoffe weicher ausfalle als in den früheren Porträts.<sup>259</sup> Die Einzelheiten verschmelzen nun zu einer innigeren Einheit und kulminieren im großartigen Dastehen eines bedeutenden Mannes, das in seiner Natürlichkeit so schwer einzufangen sei und die Größe des Künstlers verrate. In diesem Stadium seiner von der Autorin rekonstruierten künstlerischen Entwicklung habe sich das Interesse Parmigianinos ganz auf die Linienführung verlagert, eines der Hauptmerkmale des manieristischen Stils. Das einzige, aber nicht zu vernachlässigende Verhältnis, das die Autorin zwischen den beiden Tafeln im Prado erkennen kann, ist die Ausführung durch denselben Künstler, der in unterschiedlichen Momenten seiner Tätigkeit zwei Tafeln von annähernd identischen Abmessungen geschaffen habe, die zwar in einer Sammlung vereinigt sind, darüber hinaus aber in keinem näheren Verhältnis zueinander stünden, als daß sie Parmigianinos unterschiedliche künstlerische Vorstellungen in verschiedenen Perioden seiner kurzen Schaffenszeit vor Augen führten. Die stilkritischen Beobachtungen zur Gegensätzlichkeit der Tafeln und zur Nähe zwischen dem Bildnis der Mutter und dem der sogenannten *Antea* sind in den meisten Fällen zwar zutreffend; dennoch bleibt das Vorgehen der Autorin problematisch, da sie die von Ricci und Bernini in ihren archivalischen Forschungen mühsam erarbeiteten Ergebnisse einfach ignoriert oder diese ihr unbekannt bleiben. Einseitig verharret sie beim Anschaulichen und einer daraus konstruierten künstlerischen Entwicklung. Die für eine vermeintliche Stilentwicklung Parmigianinos gewonnenen Hauptcharakteristika überträgt sie bedenkenlos auf das unmittelbare Erscheinungsbild einzelner Werke, die diese Entwicklung dokumentieren sollen. Daß bei einem Maler von solch eigenständiger künstlerischer Phantasie die Verlockung zu einem derartigen methodischen Vorgehen groß ist, beweisen beinahe alle weiteren Forschungen zu Parmigianino. Schon in der viel zu frühen zeitlichen Ansetzung der sogenannten *Antea*, eines Bildes, das die Autorin an die Spitze ihres Porträtkapitels stellt, zeigen sich die markanten

---

<sup>257</sup> Fröhlich-Bum 1921, S. 29f.

<sup>258</sup> Fröhlich-Bum 1921, S. 31 – 34.

<sup>259</sup> Fröhlich-Bum 1921, S. 34 – 37.

Schwierigkeiten ihrer Vorstellung von der künstlerischen Entwicklung der zu isoliert betrachteten Formensprache. Fröhlich-Bums Vorstellung vom *Manierismus* Parmigianinos mündet trotz aller richtigen Einzelerkenntnisse schließlich in eine Fehleinschätzung der Tafeln im Prado.

Im Gegensatz zu Fröhlich-Bum bestreitet Armando O. Quintavalle selbst Parmigianinos Autorschaft für die beiden Tafeln und schreibt das *Bildnis des Conte* dem Girolamo Bedoli zu, dessen künstlerischer Weg sich nach dem Zeugnis Vasaris in jungen Jahren mit demjenigen Parmigianinos kreuzte.<sup>260</sup> In der Einleitung zu seiner Monographie betont Quintavalle, daß es zwei Hauptgründe gibt, warum die Kunst Parmigianinos bislang völlig falsch eingeschätzt worden sei. Einerseits seien wichtige neue Dokumente aufgetaucht, die zu einer lückenloseren Kenntnis von Parmigianinos künstlerischer Tätigkeit beitragen. Problematischer als die Unvollständigkeit des Werkkataloges wirkten sich jedoch die zahlreichen Attributionen, insbesondere auf dem Feld des Porträts, aus, weil dadurch die seiner Ansicht nach berechnete Vorstellung von einer logischen Entwicklung der Kunst Parmigianinos auf Abwege gerate. Von Anfang des künstlerischen Schaffens Parmigianinos an zeichne sich diese Entwicklung zu einem immer konsequenteren und rigoroseren *Manierismus* ab, zu einer besonderen Gestalt der *grazia*, die zu einem abstrakten Formalismus – abseits aller eindringlicheren inhaltlichen Interessen – führe.<sup>261</sup> Die beiden Bildnisse im Prado zeigten diese rigorose Suche nach neuen Formen jedoch nicht, sondern die Hand des getreuen Nachahmers Girolamo Bedoli. Dieser wiederhole die kompositorischen Schemata, erreiche die stilistische Kohärenz Parmigianinos aber auch im Porträt nicht, wo dieser wie im Altarbild an die Grenzen der Darstellung des Wirklichen gehe. Bedolis Formen erschienen dagegen immer unentschlossen, wie gefangen, und kämen zu keiner freien Lösung, zu keinem konsequenten abstrakten Formalismus. Für das *Bildnis des Conte* bestreitet Quintavalle die Handschrift Parmigianinos bereits in der Anlage und im Zuschnitt. Viel eher spiegele sich darin ein allgemeines Modell, das unter allen Malern der dreißiger und vierziger Jahre des Cinquecento üblich und verbreitet war. In einigen formalen Elementen wie der mit Pelz verbrämten Kleidung, dem Damastvorhang, der klassischen Landschaft und in der in vielen parmensischen Bildnissen wiederkehrenden Statuette offenbare sich ein kontrollierter Verismus, der von Parmigianinos künstlerischer Phantasie weit entfernt sei.

Auch Quintavalle setzt sich mit den von Ricci am Schluß seines Aufsatzes eingeführten Bemerkungen Affòs und Molossis auseinander, wonach noch am Anfang des neunzehnten Jahrhunderts Parmigianinos *Bildnis des Conte Pier Maria II. de’Rossi* in San

---

<sup>260</sup> Armando Ottaviano Quintavalle: *Il Parmigianino*. Mailand 1948.

Secondo aufbewahrt worden sei. Affò könne sich nach Ansicht Quintavalles nicht auf das schwache Bildnis im Prado bezogen haben, sondern auf ein heute verschollenes Original Parmigianinos. Noch viel weniger hat das *Bildnis einer Frau mit ihren Kindern* im Prado trotz der ähnlichen Abmessungen und des Zuschnitts der Figuren mit Parmigianinos persönlichem Stil zu tun. Wegen der Unordnung der Perspektive, der flächigen Erscheinung der Figuren und insbesondere wegen der wahrheitsgetreuen Darstellung der Dinge füge sich dieses Gruppenbildnis eher in den Stil Bedolis.<sup>262</sup>

Während Fröhlich-Bum die Zusammengehörigkeit der Madrider Tafeln als Pendantporträts verneint, sie gleichzeitig aber Parmigianino zuschreibt und Quintavalle beide dem Girolamo Bedoli gibt, setzt sich Roberto Longhi in einer Rezension zur Künstlermonographie Sydney J. Freedbergs flüchtig mit der Zuschreibung des Bildnisses der Contessa auseinander.<sup>263</sup> Abgesehen von den in Fachkreisen eingehend gewürdigten Vorzügen der im Jahre 1950 erstmals erschienenen Arbeit des jungen Freedberg<sup>264</sup> werde, laut Longhi, zu wenig auf deren Mängel, insbesondere auf die Unsicherheiten des Kataloges, hingewiesen. In diesem seien Werke aufgeführt, die nur wenig oder gar nichts mit Parmigianino zu tun hätten. Als eine der letzten von Freedberg angeführten, angeblichen Arbeiten des Künstlers nennt Longhi das *Bildnis der Contessa di San Secondo* im Prado, ohne dies näher zu begründen.

Auf der Grundlage von Fröhlich-Bums Arbeit würdigt Freedberg das Porträtschaffen Parmigianinos in einem eigenen Kapitel, wobei auch er auf ein möglichst angemessenes Bild von dessen künstlerischer Persönlichkeit abzielt. Dieses stellt sich ihm als Entwicklung zu einer höchst eigenwilligen Ausprägung des Manierismus dar, die in der *Madonna dal collo lungo* ihre endgültige Gestalt und auch ihren Höhepunkt erreiche. Die anhand dieses Werkes in einem einleitenden, systematischen Kapitel erarbeiteten Grundcharakteristika, auf die sich das Werk Parmigianinos im Lauf seiner künstlerischen Tätigkeit hin entwickelt habe, zeigen sich nach Ansicht Freedbergs im Porträtschaffen aufgrund der andersartigen Aufgabe zwar in deutlicher Abschwächung; seinen eigentlichen künstlerischen Zielen am nächsten käme Parmigianino aber im Porträt einer ihm engstens vertrauten Persönlichkeit, die seinen ästhetischen Vorstellungen in idealer Weise entsprach, im Bildnis des Conte di San Secondo. Der nach der *Madonna dal collo lungo* eingeschlagene künstlerische Weg zurück zu einer wieder an klassischen Idealen orientierten Kunst, die zugleich die aufkommenden geistlichen Erneuerungsbewegungen an Haupt und Gliedern vorausahnen läßt, werde dagegen in dem

---

<sup>261</sup> Quintavalle 1948, S. 11f.

<sup>262</sup> Quintavalle 1948, S. 102.

<sup>263</sup> Roberto Longhi: *Antologia di artisti: un nuovo Parmigianino*. In: *Paragone* 99 (1958), S. 35.

etwas späteren *Bildnis der Camilla Gonzaga im Kreise ihrer Söhne* bemerkbar. Ähnlich wie andere späte Werke des jung verstorbenen Künstlers, der nach dem Zeugnis Vasaris im Zuge seiner Leidenschaft für die Alchimie das Interesse an der Malerei zunehmend verloren habe, sei diese Tafel – wohl auch aufgrund der Unzufriedenheit mit dem Erreichten – nicht von Parmigianino, sondern von einer anderen Hand vollendet worden. Deshalb ist es nach Freedberg dem äußeren Erscheinungsbild nach kaum mit dem Bildnis ihres Gatten vereinbar. Die beiden im Anschluß an Copertini wieder als Pendants betrachteten Bildnisse sind nach Freedberg in ihrer Unterschiedlichkeit das Ergebnis eines geistigen Wandels, der Konversion eines Künstlers, dessen eindringliche Suche nach spirituellem Halt in höchst bewegten Zeiten sich den Weg in die Alchimie bahnte. Von den Zeitgenossen sei diese als geistige Übung im Rahmen der Kirche und nicht als Absinken in die Häresie betrachtet worden. Longhis Skepsis gegenüber dem Bildnis der Contessa, Quintavalles Zuschreibung der beiden Tafeln an Girolamo Bedoli und Freedbergs Erklärungsversuch für deren unterschiedliches Äußeres verbindet Maurizio Fagiolo dell'Arco zu einer nicht näher begründeten, generellen Ablehnung der Zuschreibung beider Bildnisse an Parmigianino.<sup>265</sup>

In ihrem Œuvrekatalog kehrt Paola Rossi wieder zur traditionellen Ansicht zurück, die schon Freedberg wieder aufgegriffen hat, und würdigt die historisch-kritischen Untersuchungen Corrado Riccis sowie die Korrekturen Giovanni Copertinis.<sup>266</sup> Ihre stilkritischen Analysen bewegen sich dennoch weiterhin auf dem von Fröhlich-Bum eingeschlagenen Weg, wobei sie in einigen entscheidenden Punkten aber von der eingebürgerten Vorstellung zum Entwicklungsverlauf der Kunst Parmigianinos abweicht. Nachdrücklich betont Rossi nämlich die Originalität der Erfindungen des Künstlers, dem es auf dem Feld des Porträts immer wieder gelang, auf der Grundlage herausragender künstlerischer Vorbilder der römischen und venezianischen Hochrenaissance Neues zu erfinden und auf dem von ihm eingeschlagenen Weg der *vaghezza* und *grazia* weiter voranzuschreiten.

Trotz aller erdenklichen in der Forschung unternommenen Anstrengungen zur Einordnung seines Œuvres in die formalen Ideale des Manierismus, verteidigt Rossi diesen originellen Hauptakzent der Kunst Parmigianinos, nicht zuletzt seines Porträtschaffens, der sich bis zum Ende seiner kurzen Tätigkeit offenbarte. Dies führt sie als gewichtiges Argument für die Zuschreibung des von vielen abgelehnten *Bildnisses der Contessa di San Secondo* an Parmigianino ins Feld. Den Künstler drängten seine Suchanstrengungen zu einer immer

---

<sup>264</sup> Freedberg 1976, S. 117f. 212 – 214.

<sup>265</sup> Maurizio Fagiolo dell'Arco: *Il Parmigianino: un saggio sull'ermetismo nel Cinquecento*. Rom 1970, S. 287.

<sup>266</sup> Paola Rossi: *L'opera completa del Parmigianino*. Mailand 1980, S. 105f.

wieder von Grund auf neu erdachten Formung darzustellender Gegenstände, die sich den in der Manierismusforschung erarbeiteten Einsichten in dessen Entwicklung nicht nahtlos fügen. Bei aller Unterschiedlichkeit im Aussehen und der Auffassung erscheint es Rossi nicht unmöglich, daß beide Bildnisse von der Hand Parmigianinos als Pendantporträts aus den Jahren zwischen 1537 und 1539 aufzufassen sind. Durch das Porträtschaffen des Künstlers ziehe sich als Leitfaden die Experimentierfreude, weshalb sich dieser Bereich seines Œuvres sowohl in seiner chronologischen Ordnung als auch in den schwierigen Zuschreibungsfragen als besonders problematisch erweise. Nach Fagiolo muß diese Experimentierlust in Verbindung mit der alchemistischen Tätigkeit verstanden werden, während Rossi sie als einen Reflex der inneren Unruhe und Sensibilität des Künstlers versteht, die den Wesenskern von dessen Anstrengungen ausmache. Gegen Quintavalles Zuschreibung des Bildnisses des Conte an Girolamo Bedoli bringt sie die Intensität des Blicks Pier Marias vor, die weit über dessen künstlerisches Vermögen hinausgehe. Die Landschaftsauffassung in diesem Porträt erinnere an Parmigianinos *Madonna mit dem Hl. Zacharias* aus den bolognesischen Jahren, während das Bildnis der Contessa – wie schon Fröhlich-Bum bemerkte – die Nähe zur sogenannten *Antea* verrät, deren Inkarnat ähnlich glatt gebildet ist. In beiden weiblichen Bildnissen versuche der Künstler mit Hilfe der *formalen Abstraktion* die natürliche Erscheinung der Figuren zu überhöhen. Trotz vielversprechender Ansätze zu einer neuen Betrachtungsweise der Kunst Parmigianinos greift Rossi in ihrer Terminologie wieder auf die Begrifflichkeit der Manierismusforschung zurück, welche in ihrem einseitigen Blick auf formale Eigenheiten diejenigen Anstrengungen des Künstlers, die auf das Inhaltliche zielen, vollständig ignoriert.

Der bereits erwähnte Antonio Vannugli, der sich um die Klärung der Provenienz beider Tafeln so verdient gemacht hat, steht einer Zuschreibung des *Bildnisses der Camilla Gonzaga mit ihren Söhnen* an Parmigianino überaus kritisch gegenüber. Er stützt sich dabei auf die Beobachtungen Freedbergs. Die Unterschiedlichkeit der Tafeln und der Versuch, das Damenbildnis in seiner gesamten Anlage als Pendant des Männerporträts erscheinen zu lassen seien Indizien dafür, daß nach Parmigianinos Vollendung des Bildnisses Pier Marias zu einem viel späteren Zeitpunkt ein anderer Künstler gegen die Mitte des Jahrhunderts – wie Camillas Kleidung zeige – darangegangen sei, ein Pendant zum Bildnis des Gatten mit annähernd identischen Abmessungen zu schaffen. Daß dies mit dem Alter der porträtierten Persönlichkeiten nicht übereingeht, scheint für Vannugli kein besonderes Problem darzustellen.<sup>267</sup> Auch seinen Reflexionen über den unterschiedlichen Hintergrund in beiden Tafeln könnte man entgegenhalten, daß ein späterer Künstler, der ein Pendant zum Bildnis des

---

<sup>267</sup> Vannugli 1989, S. 88 – 90.

Conte schaffen sollte, eher einen ähnlichen Grund gewählt hätte, um die Gesamterscheinung der Pendants zu vereinheitlichen. Der unterschiedliche Grund spricht meiner Ansicht nach für Parmigianino als Schöpfer beider Porträts.

Wie Vannugli äußert sich auch Mario Di Giampaolo, der in seinem Œuvrekatalog<sup>268</sup> das Bildnis des Conte dem Parmigianino zugeschrieben hat, während er das Bildnis der Contessa einer älteren Tradition gemäß in den florentinischen Umkreis Bronzinos einordnet. Außerdem schließt er sich an eine im Gemäldekatalog des Prado aus dem Jahr 1972<sup>269</sup> zum wiederholten Male vertretene Meinung an, wonach die beiden Tafeln nicht als Pendants zu verstehen seien. Nach einer in den letzten Jahren vorgenommenen Reinigung der Bildnisse hat man Freedbergs These zurückgewiesen, daß Parmigianino das Bildnis der Contessa nicht eigenhändig vollendet habe. Cecil Gould teilt dies in seiner Monographie mit und nimmt an, daß das unterschiedliche Erscheinungsbild der beiden Tafeln auch darauf zurückzuführen sei, daß das Porträt des als Feldherrn vielbeschäftigten und deshalb häufig abwesenden Conte anders als das seiner Gattin mit den Söhnen nicht nach der Natur gemalt worden sei.<sup>270</sup>

Jüngst hat Maria Cristina Chiusa in Anlehnung an die Argumente Rossis die Zuschreibung des Parmigianino mehrfach abgeschrieben *Bildnisses der Contessa di San Secondo* bekräftigt, während sie das Bildnis ihres Gatten dem Girolamo Bedoli gibt.<sup>271</sup> Dieses Bildnis sei dem Porträtschaffen Parmigianinos aufgrund der rauhen Pinselführung und der Trockenheit des Lineaments der Physiognomie, aufgrund des eisigen formalen Vortrags und des verstärkten Dekorativismus, der sich im Landschaftsausschnitt und der Skulptur kundtue, völlig fremd. Viel eher passen diese Eigenheiten ihrer Ansicht nach in das Werk Bedolis, dieses aufmerksamen Verbreiters des Formenschatzes Parmigianinos, von dessen Können und Inspiration jener aber weit entfernt bleibe. Chiusa stützt sich dabei auf die Meinung Michaela Sclaros, welche die Abschreibung nicht aufgrund der Charakterisierung von Parmigianinos künstlerischer Handschrift, sondern ausgehend von ihren sozialtheoretischen Überlegungen zur Genese des höfischen Porträts und zu Parmigianino als herausragendem Vertreter des manieristischen höfischen Bildnisses gewinnt.<sup>272</sup> Mary Vaccaro wiederum ist der gegenteiligen Ansicht. Sie schreibt das Bildnis des Conte dem Parmigianino zu, für das

---

<sup>268</sup> Mario Di Giampaolo: Parmigianino. Catalogo completo dei dipinti. Florenz 1991, S. 132. 148 (mit Farbabbildungen).

<sup>269</sup> Museo del Prado 1972, S. 488f. Bereits in den Museumskatalogen der Jahre 1949 und 1963 wird diese Meinung vertreten.

<sup>270</sup> Cecil Gould: Parmigianino. New York – London – Paris 1994, S. 149 – 153.

<sup>271</sup> Maria Cristina Chiusa: Parmigianino. Mailand 2001, S. 107f. und 205f. Die Arbeit Chiusas erschien im Jahr 2003 in derselben Aufmachung nochmals. Die Ausführungen zum Bildnis des Conte di San Secondo befinden sich dort auf Seite 207f.

Bildnis der Contessa macht sie keinen eigenen Zuschreibungsvorschlag.<sup>273</sup> Letzterem fehle die breite Tonskala sowie die Geschicklichkeit und Schnelligkeit der Pinselführung, wie sie im Bildnis des Conte zu sehen ist. Auch die unelegante Zeichnung der Hände unterscheidet sich wesentlich von seinem mutmaßlichen Pendant. Nur die beiden Kinder am linken unteren Bildrand könnten späte Arbeiten Parmigianinos an diesem Bild kurz vor seinem Tod zeigen.

Wohl weil man die beiden Bildnisse aus dem Prado für die Jubiläumsausstellungen des Jahres 2003 in Parma und Wien nicht gewinnen konnte, wurde ihnen im Katalog begrenzte, aber keineswegs marginale Aufmerksamkeit zuteil.<sup>274</sup> Während eines der Ausstellung vorangegangenen Kolloquiums in Parma konnten wichtige Ergebnisse der jüngsten Restaurierung vorgestellt werden, welche zur Klärung der umstrittenen Zuschreibungsfragen aber nur bedingt beitragen.<sup>275</sup> Für beide Porträts hat man eine ähnliche technische Ausgangssituation und eine vergleichbare malerische Ausführung festgestellt. Lediglich im Ausführungsgrad unterscheiden sie sich erheblich voneinander, was die beiden Restauratorinnen allerdings auf zwei unterschiedliche Hände schließen läßt. Garrido hebt am Porträt des Conte die trotz des geringeren Grades der Vollendung hohe Qualität der Details hervor. Über einer schlichten Unterzeichnung sei der überwiegende Teil der Bildmotive direkt in feinsten Machart ausgeführt, was auf eine hohe künstlerische Meisterschaft schließen läßt. Obwohl das Porträt der Contessa mit ihren Söhnen insgesamt weiter ausgeführt sei, weise auch dieses innerhalb seiner selbst wieder unterschiedliche Grade der Vollendung auf. Besonders steche das Kinderporträt Troilos II. hervor.

## 2. Beschreibung

Vor einem golden leuchtenden Damastvorhang zeichnet sich der bis zu den Knien sichtbare Pier Maria de' Rossi II., Conte di San Secondo, in lebhaftem Kontur ab. Straff gespannt, nimmt der mit Rankenwerk und Blumenornamenten gemusterte Vorhang annähernd das gesamte, gedrunken hochrechteckige Format ein und läßt am rechten Bildrand nur einen

---

<sup>272</sup> Michaela Scolaro: *Verso la maniera moderna: L'incoronazione di Carlo V a Bologna e la genesi del ritratto di corte*. In: Vera Fortunati (Hg.): *La pittura in Emilia e in Romagna. Il Cinquecento* (Band 1). Mailand 1995, S. 97.

<sup>273</sup> Mary Vaccaro: *Parmigianino. I dipinti*. Turin 2002, S. 226.

<sup>274</sup> Lucia Fornari Schianchi: *Parmigianino: Die letzten Jahre in Parma und Casalmaggiore (1531 – 1540)*. In: *AK Parmigianino und der europäische Manierismus*. Herausgegeben von Sylvia Ferino-Pagden und ders. Wien 2003, S. 93f; Anna Coliva: *Parmigianino und die Idee der Schönheit als Interpretationsprinzip*. In: *AK Parmigianino 2003*, S. 133, Anm. 17. Die Urheberschaft Parmigianinos lehnt Coliva für das sogenannte Pendant, das Camilla Gonzaga mit ihren Kindern darstellt, ab.

<sup>275</sup> Herlinda Cabrero Cabrera und Carmen Garrido: *Algunas reflexiones sobre los retratos del Conte y de Condesa de San Segundo del Museo del Prado de Madrid*. In: Lucia Fornari Schianchi (Hg.): *Parmigianino e il*

schmalen vertikalen Streifen frei. In einen seidig glänzenden, schwarzen Mantel gehüllt, wird der in Dreiviertelansicht nach rechts gegebene Conte durch den Vorhang ganz nach vorn gebracht. Das räumliche Spiel der Figur scheint allein durch ihre sachte Wendung nach rechts ausgeschöpft. Weniger aus ihrer räumlichen Entfaltung als vielmehr aus der Verspannung ins Format lebt diese Figur. Der schönlinig ausgebreitete Kontur verleiht ihr im Zusammenspiel mit bewegteren und ruhigeren Binnenformen des Gewandes eine lebhafte Wirkung. Während der Conte seine feingliedrige rechte Hand elegant in die Seite stützt, umfaßt seine Linke mit festem Griff den Knauf seines Degens. In der unteren Hälfte seiner linken Körperseite wird ungeachtet der spielerisch dem Verlauf des Vorhangmusters folgenden Konturen die Bereitschaft des Porträtierten zu unvorhersehbaren Handlungen, eine untergründige Gefährlichkeit, spürbar, die zur Grundausstattung jedes erfolgreichen Feldherrn gehört. Verborgен wird sie in der unruhigen Musterung des Grundes und in der scheinbar harmlosen, ja spielerisch eleganten Erscheinung des Porträtierten.

In der gesamten unteren Bildhälfte durchdringen einander zurückhaltende Handlungsmotive, die leicht schräge Anordnung der Figur, das sacht angehobene linke Bein oder die auf elegante Wirkung bedachte Armhaltung, mit weitaus entschiedener sich vordrängenden, die Flächendisposition betreffenden Maßnahmen, die darum bemüht sind, die elegant auf die Fläche gebreitete Figur harmlos und doch großartig wirken zu lassen. Trotz des geringen Handlungsspielraums und der scheinbar harmlosen Eleganz strahlt die Figur eine „unheimliche“ *Prontezza* aus, die auch in der unteren Hälfte des Ausblickes am rechten Bildrand thematisch dominiert. Die abstraktesten Gestaltungsmittel, das scheinbar „bloß Dekorative“, dienen also der präziseren Fassung des Inhaltlichen.

Am Oberkörper wandelt sich das Erscheinungsbild des Conte di San Secondo grundlegend. Die vom unteren Bildrand energisch emporstrebenden Linien werden hier maßvoller. Der Zwiespalt zwischen Eleganz und Martialischem verwandelt sich im Büstenabschnitt der porträtierten Figur in eine konzentrierte Ruhe, die dennoch höchste innere Erregung in sich birgt. Weich legt sich der pelzverbrämte Kragen um den Hals Pier Marias und läßt die Ansätze des gekräuselten, weißen Hemdkragens aufblitzen, der sich als zart bewegte Grenze zwischen den Pelz und den farblich verwandten Bart schiebt. Vom unteren Bildrand her durchzieht in gemächlichem Schwung die breite, nach oben hin ständig sich verjüngende Pelzverbrämung des Mantels bis zum Hals annähernd das gesamte Format und wird um die Körpermitte wirkungsvoll von dem in die Seite gestützten, rechten Arm umgelenkt. Über dem rechten Ohr setzt sich dieser große Schwung im energisch aus der Stirn



frisierten, rötlich blonden Haar fort und gleitet in sanftem Bogen wieder am Körper hinab, wo er vom Knauf des Degens und dem Verlauf der Parierstange kurz angehalten wird und an einer einzigen Stelle den unteren Rand des Damastvorhangs leicht überschneidet.

All diese künstlerischen Maßnahmen heben das schmale Antlitz Pier Marias II. als Kulminationspunkt des Bildes hervor. Sämtliche Charakteristika seiner Persönlichkeit sind hier zu einem vielschichtigen und mehrdeutigen Ausdruck vereinigt. Während Pier Marias Mund fast gänzlich unter den weichen, langen Barthaaren verschwindet und die verkürzte linke Gesichtshälfte im Schatten liegt, erstrahlt die rechte obere Hälfte des Antlitzes umso heller. Elegant schwingen die Haare des Oberlippenbartes aus. Entlang der fein gebildeten Nase wird der Blick über die sacht gesenkten Augenbrauen unweigerlich zur hohen Stirn emporgeleitet, die über dem linken Auge durch eine mächtige vertikale Narbe gezeichnet ist. In einzigartiger Form verdichten sich Nachdenklichkeit und kriegerische Bereitschaft. Unüberbietbar ist der Zwiespalt dieser Figur in ihrem Blick eingefangen, der unter leicht gesenkten Lidern hervorsticht und nach rechts gerichtet ist. Wie in der aufrechten und zwanglosen Körperhaltung drückt sich im Blick des Conte etwas Unbezwingbares und Undurchdringliches aus. Die vom Betrachter abgewandte Haltung und der ihm entzogene Blick gewähren – für sich gesehen – keinen Einblick in die momentanen Gedanken und Gefühle. Unmerklich und vom Bart beinahe gänzlich verborgen, liegt dennoch auch etwas Zugängliches und Mildes in dieser Physiognomie, die sich weder bloß zur Schau stellt, noch mit einer Aura der Unberührbarkeit und grenzenlosen Überlegenheit umgibt. Über die hohe Reputation als gefährlicher Feldherr hinaus tritt in der hohen Stirn und dem Blick ein tief nachdenklicher Zug einer Persönlichkeit zutage, die der Künstler in ihrer exemplarischen Erscheinung mit einem straff gespannten, golden leuchtenden Damastvorhang ausgezeichnet hat.

Die Blickrichtung des Porträtierten wiederholt eine kaum erkennbare, bärtige Figur in Büstenformat, die den untersten Rand des schmalen Streifens einnimmt, der nicht vom Vorhang verhüllt ist. Dieser Streifen gewährt den Blick in eine Welt von anderem Wirklichkeitsgrad, in ein vielschichtiges Reich eigener Ordnung. Durch den Verlauf des Vorhangsaumes scheint dieser Ausblick strikt von der porträtierten Figur getrennt; nur am unteren Rand, wo er vom Mantel des Conte leicht überschritten wird, vereinigen sich beide Welten. Man mag diesen Ausblick als Einblick in die geistige Welt Pier Marias verstehen, in die Gedankenwelt, die aus seinem Antlitz, insbesondere seinem Blick, nicht zu erraten ist. In Grisailletechnik ausgeführt, kehrt die Figur auf Höhe des linken Oberschenkels Pier Marias

dem Betrachter ihren muskulösen, nackten Rücken zu und wendet das in reinem Profil gezeigte, bärtige Gesicht mit wutentbrannter Miene nach rechts. Über der linken Schulter kommt eine mächtige Keule zum Vorschein, weshalb man in ihr einen *Herkules* aus einer Kampfszene auf einem antikisch anmutenden Relief erkennen möchte. Rechts daneben sind in einem nicht näher anzugebenden szenischen Zusammenhang zwei weitere Köpfe sichtbar, ein nach links gewendetes, flehendes Antlitz im Profil und ein nach rechts oben gerichtetes Haupt mit Helm. Der über diesen illusionistisch gemalten Relieffiguren zu erkennende, in die Tiefe geführte Ausschnitt einer Steinplatte könnte darauf hindeuten, daß es sich um den Teil eines antiken Sarkophagreliefs handelt. Dem Künstler scheint es bei der Aufnahme in den schmal bemessenen Streifen nicht um die Darstellung des Kampfgeschehens als solchem gegangen zu sein, sondern einzig um deren Hauptfigur, mit welcher der Porträtierte wohl in enger Verbindung gesehen werden will. Über dem Sarkophag steht auf einem darauf liegenden Buch eine Statue des *Mars* in hellem Licht vor dem dunklen Grund einer Brüstung, die einen Landschaftsausblick freigibt.

Diese Statue ist unmißverständlich auf den Porträtierten ausgerichtet, dem sie annähernd bis zur Brust reicht. Noch unmittelbarer als der in Rückenansicht und reinem Profil nach rechts gesehene *Herkules* scheint sie sich im Standmotiv und in der Haltung direkt auf den Conte zu beziehen. In Dreiviertelansicht nach links hat die gegenwändig, aber in ähnlichem kontrapostischem Motiv aufgebaute Figur mit ihrem vom Bildrand überschrittenen linken Arm den langen Umhang zurückgenommen, um sich freien Zugang zu ihrem Schwert zu verschaffen. Mit ihrer rechten Hand ergreift *Mars* dieses am Knauf und scheint es aus der Scheide ziehen zu wollen. Seine Handlung wäre demnach einen Moment weiter fortgeschritten als die des Porträtierten, dessen Kampfbereitschaft selbst in seiner eleganten Haltung fühlbar wird. Er macht aber noch keine Anstalten, seinen Degen aus der Scheide zu ziehen. In der Statue des kriegerischen *Mars* scheint dennoch ein noch weiter fortgeschrittener Moment gemeint zu sein, in dem er das Schwert zwar ergriffen, seinen rechten Arm aber wieder gesenkt hat. Das in reinem Profil gesehene, geradeaus gerichtete Haupt wendet er zwar Pier Maria zu, senkt jedoch die Lider und scheint einen Moment innezuhalten. In sich gekehrt sinnt *Mars* über sein kriegerisches Handeln nach. Auf diesen Zug der geistigen Welt des Conte deuten auch die Folianten auf der Brüstung hin, die so übereinander getürmt sind, als seien sie vor kurzem erst darauf abgelegt und eben noch eifrig studiert worden.

Der Beruhigung der Figur des Porträtierten im Büstenbereich entspricht ein über der Brüstung auftauchender, beinahe bis an den oberen Bildrand hochgeklappter Landschaftsausblick, der in mehreren Streifen übereinander angelegt ist. Unter einem mit

dunklen Wolken verhangenen Himmel, durch den bereits wieder helles Sonnenlicht hereinbricht, kommen hinter einer mit Bäumen und Sträuchern bewachsenen Anhöhe einige antikische Monumente zum Vorschein, die an die Ewige Stadt erinnern und durch das von links einfallende, gleißende Licht mit neuem Leben erfüllt zu sein scheinen. Unmittelbar über der Brüstung fließt ein ruhiges Gewässer beschaulich durch ein Tal. In dieses ergießt sich ein kleiner Wasserfall. Arkadisch mutet diese Landschaft im Vordergrund an, gegen die sich die Folianten abzeichnen. Zusammen mit den dahinter im Sonnenlicht aufblitzenden, antikischen Monumenten erhalten die kriegerischen Handlungsmomente der Welt des Porträtierten ein beschauliches Gegengewicht. Im Zwiespalt zwischen *vita activa* und *vita contemplativa*, zwischen *arma et litterae*, wird der porträtierte Pier Maria II. de’Rossi als nachahmenswertes Tugendvorbild gewürdigt. Mit geschlossenem, der Musterung spielerisch folgendem Kontur zeichnet sich die stattliche Erscheinung vor einem feierlich goldenen Damastvorhang ab. Vielschichtig wird diese Persönlichkeit durch den schmalen Einblick in ihre Gedankenwelt präsentiert, in der sich beileibe nicht alles um das Feldherrendasein dreht.

Vollkommen anders ist das Pendantbildnis aufgefaßt und schließt sich dennoch im gegenseitigen Anblick der Gatten mit jenem zum Paar zusammen. Aus tiefem Dunkel kommt die Gattin Pier Marias II., Camilla Gonzaga, in aller erdenklichen Pracht in das gegenwändig zum Pendant von rechts einfallende Licht hervor und ihrem Gatten entgegen. Sie ist in ähnlichem Ausschnitt als Kniefigur gegeben. Anders als ihr Gatte tritt sie aber nicht bis an den äußersten Rand vor, sondern bleibt ein wenig tiefer im Raum, der allein durch die leicht schräge Anordnung der Figur angegebenen wird. In mannigfaltiger Intensität zeichnet sich ihr Kontur vom Grund ab, in den dem Bildvordergrund näheren Partien schärfer, an der rechten Körperseite dagegen schwach. An manchen Stellen, wie an der rechten Schulter, kann man den Kontur nur mühsam erahnen. Ihrem Auftritt verleiht dies eine geheimnisvolle Feierlichkeit und Würde. Das granatrote Samtkleid, das sie trägt, schimmert wie ein Edelstein aus dem Dunkel hervor und blitzt in manchen Faltenbahnen sacht auf. Im Brustbereich ist ihm ein weißes, transparent gewirktes Tuch aufgesetzt, das gegen die Leibesmitte spitz zusammenläuft. Gegen den dunklen Grund gesetzt, bildet sich eine Blütenform, die im Antlitz der Contessa ihren Glanzpunkt findet. In einer Überfülle von Schmuck zeigt Camilla sich von ihrer allerschönsten Seite. Kokett hat sie einen Teil ihrer um die Hüfte gegürteten Goldkette, an der ein prachtvoll verarbeitetes *Flohpelzchen* herabhängt, über ihre rechte Schulter geworfen und scheint in dieser Haltung mit ihrem Blick den Gatten zu einem bewundernden Wort herausfordern zu wollen. Doch nicht allein für all den Schmuck scheint sie auf ein

angemessenes Kompliment zu hoffen, denn dessen Schönheit wird überstrahlt von ihrem eigentlichen Reichtum, von den Söhnen, die sie umringen.

Vor die Contessa drängt sich der vom unteren Bildrand in Büstenhöhe überschrittene Jüngste, Federico, ins Bild, der die um die Hüfte gegürtete Goldkette der Mutter mit seiner Rechten ergriffen hat und neugierig bewundert. Zum kriegerisch inbrünstigen *Herkules* in derselben figürlichen Anordnung und Ausrichtung im angrenzenden Quadranten des Pendants, bildet er in seinem kindlichen Staunen und gedankenverlorenen Spiel den denkbar größten Kontrast, darin zugleich aber auch einen ironischen Zusammenhalt der beiden Bildnisse. So furchterregend *Herkules* unmittelbar auf ihn ausgerichtet ist, so gefangen ist seine Neugierde vom Glänzen des Goldes und Funkeln der Edelsteine. Unmittelbar über seinem Antlitz kommt dasjenige des älteren Bruders Ippolito zum Vorschein, der sich ebenfalls dicht an die Mutter gedrängt hat. Er wendet seinen Blick jedoch nicht zu ihr, sondern nach links. Ippolitos schmale, längliche Gesichtszüge ähneln denen des Vaters, den Mund hat er hingegen von der Mutter. Nachdenklich und ein wenig verschüchtert blickt er nicht zum Vater auf, sondern auf dessen Waffe, die dem künftigen Geistlichen und Gelehrten wohl schon als Kind unheimlich erschien. Zur Linken der Mutter steht der Älteste, Troilo, der in Halbfigur gegeben ist und ihr bis an die Achsel reicht. Seine Züge kommen denen der Mutter am nächsten. Wie die Brüder ist er mit reichem Schmuck und dem schönsten Gewand angetan. An seinem Gürtel hängt eine vom Bildrand fast zur Gänze überschrittene Waffe, das Zeichen seines Standes. Während er mit der linken Hand nicht wie sein Vater nach der Waffe, sondern – ähnlich wie sein kleinster Bruder – nach der mütterlichen Goldkette faßt, greift er mit seiner Rechten in die Armbeuge der Mutter, als wolle er ihr damit anzeigen, daß er bereits eine Reife erreicht hat, die ihm erlaubt, falls es nötig sein sollte, die Stelle seines Vaters an der Seite Camillas als Schützer der Familie einzunehmen. Nach dem Vorbild des Vaters hat er seinen noch kindlichen, aber unerschrockenen Blick nach rechts gewendet. Einerseits schließt er das Bild nach rechts ab, andererseits nimmt er zusammen mit dem Vater die ganze Familie in die Mitte. In ersten Ansätzen scheint er dazu gerüstet zu sein, in dessen Fußstapfen zu treten. Gesichert scheint die Zukunft des Namens Rossi zu sein, wenn sich die männlichen Sprosse des Hauses je nach ihrem Vermögen nach dem Vorbild des Vaters, seiner eher tätigen oder kontemplativen Seite, ausrichten, die der Künstler in dessen Bildnis einzufangen suchte.

### 3. Zur Zuschreibung und Anlage als Pendantporträts

In keiner jüngeren Untersuchung der beiden Porträts im Prado wurden die erst jüngst veröffentlichten Röntgenaufnahmen (Abb. 6a) ausgewertet. Dabei gewährt das Röntgenbild des Männerporträts wichtige Einsichten in den nicht mehr exakt zu rekonstruierenden Weg der Werkgenese. Einem genaueren Blick offenbart sich nämlich ein entscheidender Unterschied zum ausgeführten *Porträt des Conte Pier Maria de’Rossi*, der nicht allein für Fragen der Ikonographie von Belang ist. An seiner rechten Seite erscheint im linken Bildvordergrund ein weit ausgeführtes Antlitz eines Knaben, das im ausgeführten Gemälde verschwunden ist. Ein Vergleich mit den drei Antlitzen der Söhne im *Porträt der Camilla Gonzaga* enthüllt unmißverständlich die Ähnlichkeit mit dem zur Linken der Mutter angeordneten, annähernd zehnjährigen Knaben, in dem Ricci den ältesten Sohn des Grafenpaares, Troilo, erkannte. In der Röntgenaufnahme läßt sich zwar seine Haltung nicht mehr rekonstruieren, dennoch bleibt im ausgeführten Bildnis der Mutter mit ihren drei Söhnen seine Größe und sein Alter, die Ansicht seines Antlitzes und nicht zuletzt die Richtung seines Blickes nach rechts gleich. Wir fassen hier also die Wanderung einer wichtigen Figur, des Erstgeborenen, von der Seite des Vaters an die der Mutter, ohne daß ihre ursprüngliche Konzeption merklich verändert worden wäre. Dieser Befund darf als gewichtiges Argument dafür angesehen werden, daß beide Tafeln im Prado als Pendantfamilienporträt zusammengehören und daß die Idee für dessen Anlage mit hoher Wahrscheinlichkeit von einem einzigen Künstler stammt, der sich nicht schon in der Werkvorbereitung, sondern in einem recht späten Stadium der Werkgenese dazu entschlossen hat, die ursprünglich angedachte Komposition des Porträts Pier Marias II. de’Rossi als Doppelporträt mit seinem ältesten Sohn Troilo aufzugeben. Ob dieses Bildnis ursprünglich für sich als dynastisch-repräsentatives Doppelporträt des Grafen von San Secondo mit seinem Nachfolger geplant war und das Pendantporträt der Gattin mit den Söhnen erst in einem zweiten Schritt geschaffen wurde, läßt sich nicht mehr nachweisen, ist uns aber aus dem Entstehungszeitraum in den Pendantporträts eines mit den Rossi verschwägerten Ehepaares von einem noch berühmteren Künstler bekannt.

Für das Verständnis des so unterschiedlichen Erscheinungsbildes der Tafeln, das vor allem vom unterschiedlichen Grund herrührt, könnte ein Gattenpendantporträt<sup>276</sup> von der Hand Tizians einigen Aufschluß geben. Im Jahre 1536 erhielt dieser den Auftrag für ein

---

<sup>276</sup> Tizian *Pendantporträts des Francesco Maria Della Rovere, des Herzogs von Urbino und der Eleonora Gonzaga*, jeweils Öl auf Leinwand 114 x 103 cm, Uffizien Florenz. Harold E. Wethey: *The Paintings of Titian. Complete Edition (Band 2)*. London 1971, S. 134 – 136.

Herrscherporträt Francesco Marias della Rovere, des Herzogs von Urbino. Aus einem ursprünglich illusionistisch aufgefaßten, wohl als lebensgroß zu denkenden, ganzfigurigen Einzelporträt in rundbogiger Nische<sup>277</sup> wurde ein Pendantporträt in Dreiviertelfigur mit seiner Gattin Eleonora, der Tochter Francescos und Kusine Camilla Gonzagas. Beide Bildnisse trafen im Jahre 1538, im Todesjahr des Herzogs, in Urbino ein. Das Herzogspaar erscheint jeder für sich annähernd als Kniefigur in eigener Art vor unterschiedlichem Grund. In voller Rüstung steht Francesco ein wenig zur Gattin auf dem Pendant hingewendet, aber dennoch annähernd frontal ausgerichtet vor einer mit einem rötlich aufflackernden Tuch bespannten, hohen Brüstung. Der Herzog befindet sich in der Ecke eines nach rechts abschließenden, eigenen Raumes, der keine Weiterführung ins Pendantporträt mit der Gattin erlaubt. Über die Brüstung ragt annähernd in der Bildmittelachse allein sein gewaltiges, bärtiges Haupt hinaus, das in hellem, von links einfallendem Licht aufstrahlt. Flankiert wird er links von seinem Helm, der mit einem lagernden Pegasus und einer mächtigen Feder geschmückt ist, und rechts von einem Bündel, teils von Blüten, teils von Siegeslorbeer umwundener Kommandostäbe mit päpstlichem Wappen, um die sich ein Cartellino mit der Devise *SE SIBI* windet. Einen dieser Stäbe mit florentinischem Wappen hat der Herzog in der Haltung eines Feldherrn mit weit ausladender, die Breite des annähernd quadratischen Formats durchmessender Gebärde seiner Rechten in die Seite gestemmt, während er seine eng am Körper anliegende Linke zum Schwert hinabführt. Undurchdringlich ist der Blick, dem die verborgenen Gedanken dieser in großer Haltung verewigten Persönlichkeit nicht abzulesen sind.

Kaum größer könnte der Kontrast zum Bildnis seiner Gattin sein, die in prachtvollster Garderobe leicht schräg vor einem Tisch mit grüner Tischdecke sitzt, der im linken Bildvordergrund bildparallel angeordnet ist. Sie ist ihrem Gatten leicht zugewandt, aber doch in annähernd frontaler Ausrichtung für sich vor einer Wand gesehen, deren ausgedehnte gräuliche Folie sich wenigstens farblich mit der Wand des Raumes Francesco Marias zusammenschließt. Zart faßt sie mit ihrer Rechten nach dem *Flohpelzchen*, das sie von der Schulter in den Schoß gleiten ließ und unterstreicht damit den ganz anderen Zugriff auf die Dinge ihrer Welt als den ihres Gatten, der mit seiner gepanzerten Linken die Parierstange seines Schwertes faßt. Im Kontrast zu ihrem Gatten, der fest den Knauf des Feldherrenstabes umgreift, umschmeichelt sie die vordere Rundung der Stuhllehne. Das Fassen und Stützen verbindet beider Handeln, das aber in jeweils eigener Weise auf ganz Unterschiedliches

---

<sup>277</sup> Tizian *Francesco Maria Della Rovere*, Bister auf weißem Papier 240 x 142 mm. Gabinetto delle Stampe e dei Disegni, Uffizien Florenz. Erwin Panofsky: *Problems in Titian mostly iconographic*. New York 1969, S. 88f, Anm. 1; Wethey 1971, S. 134f. Panofsky vermutet, daß die Zeichnung nach dem Doppelporträt entstanden sein könnte und ein geplantes, aber nicht ausgeführtes Monument, möglicherweise ein Memorialporträt, in einer Skizze festhält.

ausgerichtet ist. Während das angespannte Sinnen des Herzogs auf militärischen Erfolg ausgeht, ähnelt das gelassene Thronen seiner Gattin eher dem neben ihr auf dem Tisch kauenden Hund, der friedlich vor sich hinträumt. Diese Gelassenheit paart sich mit ihrem aufrechten Thronen und dem milden und aufmerksamen Blick. Die Aufmerksamkeit verbindet sich wiederum mit der prachtvollen Uhr auf dem Tisch, deren bekrönende Figur, wohl eine *Minerva*, über den breiten Fensterrahmen in den hochformatigen Landschaftsausblick emporragt. Aus dem satten, ins Dämmerlicht getauchten Grün der von erhöhtem Standort gesehenen Landschaft ragt einsam eine von der Abendsonne beschienene Kirchturmspitze in den wolkenverhangenen Himmel. Ohne jegliche Dramatik breitet sich eine abendliche Ruhe aus, die in der aufrechten Gelassenheit der porträtierten Herzogin ihren Widerhall findet und im Kontrast zur flackernden Hitzigkeit ihres Gatten steht.

Obgleich Tizians etwas frühere Pendantporträts des urbinatischen Herzogspaares völlig anders aufgefaßt sind, verbinden sie sich in ihrem so unterschiedlichen äußeren Erscheinungsbild doch mit Parmigianinos Tafeln im Prado. Tizian hat die beiden Figuren in analoger Art jeweils in eine ganz eigene Bildanlage eingebracht, in der sie nicht einmal eine gemeinsame Standfläche besitzen, sondern allein durch technische und rein formale Maßnahmen miteinander verbunden sind, durch das gleiche Format, die zart angedeutete Zuwendung, die Isokephalie, das gegenwendige Spiel der Hände in ihrem einander kontrastierenden Greifen und Tasten oder die farblich ähnliche, schlichte Wand, vor der jeweils das Antlitz steht. Durch diese angleichenden Maßnahmen, die sich den dominierenden Kontrasten eher unterordnen, bleiben die Korrespondenzen aber untergründig umso wirksamer und lassen das Gemeinsame spüren, das sich nicht unmittelbar greifen läßt. Auf einer höheren oder tieferen Ebene findet das porträtierte Paar dennoch zu einem harmonischen Verhältnis, einer inneren Übereinstimmung, die beide Bilder als Pendants zusammenhält. Ob während des Entstehungsprozesses beider Pendantporträts Nachrichten zwischen den verschwägerten Frauen oder den sie porträtierenden Künstlern geflossen sind, ist nicht dokumentiert. Daß sich ein solcher Austausch in künstlerischen Rücksichtnahmen oder gar in Einflüssen niedergeschlagen haben könnte, bleibt bloße Spekulation. Offensichtlich bedeutete es für beide Künstler keine Schwierigkeit, die jeweiligen Pendants völlig unterschiedlich zu gestalten. Das anschauliche, intime Verhältnis zwischen den porträtierten Paaren hat darunter nicht gelitten, im Gegenteil.

Das besondere Erscheinungsbild des *Porträts Pier Marias II. de’Rossi* könnte nicht zuletzt damit zusammenhängen, daß Parmigianino für das Bildnis eines in kaiserlichen Diensten stehenden Condottiere bewußt einen deutschen Kaiserporträttypus aus der Zeit

Maximilians I. anklingen ließ, der auch noch in den Tagen Kaiser Karls V. aktuell blieb. Bernhard Strigel schuf diesen Typus in Anlehnung an das deutsche bürgerliche Porträt der zweiten Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts, das in Dürers einzig erhaltenem Beispiel der Gattung, dem *Bildnisdiptychon des Ehepaars Hans und Felicitas Tucher*<sup>278</sup> aus dem Jahr 1499 eine seiner gültigsten Formulierungen fand.<sup>279</sup> In einem eng genommenen Bildausschnitt erscheinen die einander zugewandten Figuren jeweils im Büstenformat dicht vor einem die Bildhälfte überschreitenden, goldenen Damastvorhang mit Granatapfelmuster, neben dem ein beide Tafeln zum Pendant verbindender Ausblick in eine Landschaft freigegeben wird. Die annähernd im Profil gesehenen Gesichtszüge Hans Tuchers auf der heraldisch prominenteren Seite überschneiden ebenso wie die seiner Gattin den Rand des Vorhangs und stehen zur Hälfte vor der Landschaft. Im fruchtbaren Streit mit ihr gewinnen die Antlitze an Festigkeit. Der oberste Finanzbeamte der Stadt Nürnberg sieht seine Gattin mit konzentriertem Blick an, während von unten seine vom Bildrand leicht überschrittene rechte Hand auftaucht, mit der er ihr einen Ring präsentiert. Felicitas Tucher ist dagegen dem Betrachter zugewandt und blickt diesen ebenso konzentriert und sicher an, während sie dem Gatten eine Blume in ihrer linken Hand vorweist, die sie ihm wohl bald überreichen wird.

Von Bernhard Strigel besitzen wir neben dem Bildnisdiptychon eines Ehepaars<sup>280</sup> das ganzfigurige und lebensgroße Pendantfamilienporträt des verwitweten Augsburger Patriziers Conrad Rehlinger des Älteren mit seinen Kindern aus dem Jahr 1517<sup>281</sup>, das nach dem selben Prinzip organisiert ist. Den Kindern auf dem Pendant leicht zugewandt, erscheint Conrad Rehlinger vor rotem Damastvorhang, der an der Seite über einer Brüstung den Ausblick in eine Landschaft freigibt, in deren Himmel die Madonna erscheint. Wie die Inschriften auf den beiden Tafeln klarmachen, stellt sich der Witwer und Vater mit still gefalteten Händen zusammen mit seinen Kindern unter den Schutz der Gottesmutter. Durch die über die Pendants hinweg durchgehende Brüstung, den Landschaftshintergrund und den in beträchtlicher Aufsicht gezeigten Steinboden sind die beiden Tafeln eng aufeinander bezogen und zeigen die Familie in einem einzigen Raum, den Vater und Witwer links sowie die dem

<sup>278</sup> Von Wolfgang Beurer ist ein Bildnisdiptychon eines älteren Ehepaars erhalten, an dessen Typus sich Dürer angelehnt haben mag: Wolfgang Beurer *Bildnisdiptychon eines älteren Ehepaars*, jeweils Lindenholz 43 x 33 cm, Städelsches Kunstinstitut Frankfurt am Main. Ernst Buchner: *Das deutsche Bildnis der Spätgotik und der frühen Dürerzeit*. Berlin 1953, S. 48f; Brinkmann und Kemperdick 2002, S. 346 – 357 (mit Farbabbildungen). Brinkmann datiert das Pendantporträt kurz vor das Tucher-Pendantporträt Dürers.

<sup>279</sup> Albrecht Dürer *Bildnisdiptychon des zweiundvierzigjährigen Hans und der dreiunddreißigjährigen Felicitas Tucher*, jeweils Holz 28 x 24 cm. Kunstsammlungen Weimar. Fedja Anzelewsky: *Albrecht Dürer. Das Malerische Werk*. Berlin<sup>2</sup> 1991(neu bearbeitete Ausgabe), S. 84. 164f (mit Farbabbildungen).

<sup>280</sup> Bernhard Strigel *Bildnisdiptychon eines Ehepaars*, jeweils Weichholz 42 x 29 cm, Sammlung des Fürsten Liechtenstein Wien. Otto 1964, S. 77 – 80. 106.

<sup>281</sup> Bernhard Strigel *Bildnis Conrad Rehlingers des Älteren*, Fichtenholz 209 x 101 cm und *Bildnis seiner acht Kinder*, Fichtenholz 209 x 98 cm, Alte Pinakothek München. Otto 1964, S. 73f. 104.



Alter nach raffiniert angeordneten, diagonal gestaffelten Kinderpaare rechts vor einem Fenster.

Neben diesen bürgerlichen Pendantporträts, in denen Strigel die porträtierten Figuren vor einem jeweils ähnlich gestalteten Hintergrund zeigt, konterfeit er selbst Kaiser Maximilian I. als Halbfigur hinter einer Brüstung in verwandter, annähernd ins Profil gewendeter Ansicht vor einem Damastvorhang, der einen schmalen Ausblick in eine Landschaft freigibt<sup>282</sup>. Anders als den privat gesehenen Kaiser, dessen Haupt in reinem Profil erscheint, gibt er im herrscherlichen Repräsentationsporträt des geharnischten Kaisers mit Krone, Szepter und Schwert dessen Antlitz leicht ins Dreiviertelprofil gewendet, wie dies auch Parmigianino in seinem Bildnis des Conte di San Secondo tut. Trotz des erheblichen Unterschiedes in der Auffassung möchte ich doch eine Anspielung Parmigianinos auf die weit verbreiteten Bildnisse Kaiser Maximilians I. vermuten, die auf die Prototypen Bernhard Strigels zurückgehen. Womöglich lag darin ein Grund für die Verlagerung des Bildnisses seines Ältesten an seiner Seite auf das Pendant.

Auch für die Anlage des *Porträts der Camilla Gonzaga im Kreise ihrer Söhne* finden wir einen deutschen Vorläufer in der bürgerlichen Porträtmalerei des Barthel Beham. In seinen Pendantporträts<sup>283</sup> des herzoglichen Kämmerers Hans Urmiller mit seinem Sohn und seiner Gattin Margaret mit der Tochter aus den Jahren um 1527/9 fassen wir ein frühes deutsches Familienporträt, das bereits ähnlich organisiert ist. Vom unteren Rand her ragen die Kinder kaum über das Büstenformat ins Bild. Kurt Löcher betont, daß diese beiden Tafeln inhaltlich autonome deutsche Familienbildnisse, formal jedoch, insbesondere in der Trennung nach Geschlechtern, noch ein Nachklang von Stifterbildnissen auf Altarflügeln sind. „Noch bei den selbständigen Bildnissen wirkt der religiöse Zusammenhang, aus dem sie entlassen sind, nach. Die Kinder werden von ihren Eltern gleich Schutzbefohlenen präsentiert. Bildnisse dieser Art entstanden im bürgerlichen Bereich. Allein in München und Köln scheint die Gattung tiefere Wurzeln geschlagen zu haben. Barthel Behams Bildnisse eines Herrn und einer Frau Urmiller mit Sohn und Tochter ... verraten ein feines Verständnis für das kindliche Wesen unter der Auflage ständischer Repräsentation.“<sup>284</sup> Von einem sakralen Zusammenhang ist in den Kinderporträts von Parmigianinos *Bildnis der Camilla Gonzaga im Kreis ihrer*

---

<sup>282</sup> Bernhard Strigel *Porträt Kaiser Maximilians I. in Harnisch*, Eichenholz 80 x 49 cm, Staatliche Gemäldegalerie Augsburg. Otto 1964, S. 66f. 101.

<sup>283</sup> Barthel Beham *Porträt des herzoglich bayerischen Kämmerers Hans Urmiller mit seinem Sohn*, Holz 64, 8 x 47, 2 cm, Städelsches Kunstinstitut Frankfurt am Main; Ders. *Porträt seiner Gattin Margaret mit der Tochter*, Nadelholz 65, 4 x 47, 3 cm, John G. Johnson Collection Philadelphia. Kurt Löcher: Barthel Beham. Ein Maler aus dem Dürerkreis. München und Berlin 1999, S. 74 – 78 (mit Farbabbildungen); Bodo Brinkmann und Stephan Kemperdick: *Deutsche Gemälde im Stadel 1500-1550*. Mainz 2005, S. 73 – 84 (mit Farbabbildungen).

<sup>284</sup> Löcher 1985, S. 35.

*Söhne* nichts zu spüren. Auch sie tauchen von unten her im dreiviertelfigurigen Bildnis auf, sind aber anders als in Behams Bildnis als gleichwertige Partner der Mutter aufgefaßt.

#### 4. Zur poetischen Auffassung Parmigianinos

Nicht nur für die Zuschreibung der beiden Tafeln an Parmigianino, sondern vor allem auch für deren Verständnis als Pendantfamilienporträt ist das in der Röntgenaufnahme des Bildnisses Pier Marias erkennbare Antlitz seines ältesten Sohnes Troilo von großer Bedeutung, wenn auch die Werkgenese nicht mehr detailliert nachgezeichnet werden kann. Warum der Künstler den ursprünglichen Plan verworfen hat, ob ursprünglich vielleicht ein verbreiteter und bewährter Typus, das dynastisch-repräsentative Doppelporträt eines adeligen Herrschers mit seinem Nachfolger angedacht war, läßt sich nur vermuten. Mit der Wanderung Troilos an die Seite der Mutter wurde die ursprünglich anschaulichere Verbindung zwischen dem Vater und seinem Ältesten aber nicht einfach aufgegeben, da er nun zwar zur Linken der Mutter erscheint; von dort aus bildet er aber zusammen mit dem Vater eine Klammer für die restlichen Familienmitglieder. Mit dieser Maßnahme gewinnt das Pendantporträt einen familienzentrierten Sinn, auch wenn das Porträt Pier Marias II. durchaus als repräsentatives Herrscherbildnis bestehen könnte. In der dem Vater ähnlichen Ausrichtung Troilos, seinem Blick nach rechts und seiner am unteren Bildrand erkennbaren Waffe ist der für die familiäre Zukunft so wichtige Aspekt der Nachfolge und des Namenserhalts angesprochen. Das Bildnis der Contessa im Kreise ihrer Söhne wird von der herzlich-koketten Art beherrscht, in der sie sich von ihrer schönsten Seite und mit ihrem eigentlichen Reichtum, ihren Söhnen, vor ihrem Mann präsentiert.

Troilos Wanderung an die Seite der Mutter mag keine isoliert thematischen Gründe gehabt, sondern vor allem der dekorativen Intelligenz des Künstlers entsprochen haben. Als zu beherrschendes formales Gegengewicht gegen den schmalen, vertikalen Streifen mit dem Einblick in die geistige Welt des porträtierten Conte oder als zu dichte, die aufsteigenden und fallenden Linien konterkarierende Beunruhigung der unteren Bildhälfte mag das Bildnis Troilos an der Seite des Vaters dem Parmigianino erschienen sein. Wie im annähernd gleichzeitigen *Porträt der sogenannten Antea*<sup>285</sup> ging es dem Künstler hingegen um die Beruhigung der Bilderscheinung, um eine möglichst ausgewogene Verteilung der Massen in der Bildfläche, die einer Verunklärung der angestrebten Bildaussage entgegenwirkt und

---

<sup>285</sup> Parmigianino *Bildnis der sogenannten Antea*, Öl auf Leinwand 136 x 86 cm, Museo e Gallerie Nazionali di Capodimonte Neapel. Freedberg 1976, S. 118 – 120. 214 – 216; Pierluigi Leone de Castris [Katalogeintrag]. In:

dennoch für überraschende Momente offen bleibt. Parmigianino läßt hier eine als Dreiviertelfigur porträtierte junge Dame vor einen schlichten, grünen Grund treten, der sich gegen die Figur hin ein wenig aufhellt. Mit diesem schlichten Mittel erreicht er ein äußerst wirkungsvolles Auftreten und zugleich die Wahrung des Geheimnisses der heranreifenden weiblichen Persönlichkeit. Der Hintergrund, vor dem sich die junge Dame in lebhaftem Kontur abzeichnet, mutet auf den ersten Blick wie ein sorglos gewählter, folienartiger Wandabschnitt an. Bei genauerem Hinsehen entdeckt man jedoch schwach angedeutete, goldene Knickfalten, die den Verlauf der Bildmittelachsen nachzeichnen und damit unaufdringlich zur Beruhigung der Gesamterscheinung des Bildes beitragen. Die junge Dame wird durch ein Ehrentuch ausgezeichnet, dessen kreuzförmige Knickfalten eine ruhige, jederzeit belebbare Umgebung für die Figur schaffen. Diese ordnet sich den vorgegebenen Richtungen nicht einfach unter, sondern bezieht sich in unmerklichen Abweichungen, die zur Verlebendigung ihrer bei aller Eleganz schlichten Liebenswürdigkeit beitragen, eigens auf die Bildmittelachsen. Der gesuchte Kontrast zwischen ruhigeren und lebendigeren Gestaltungsmaßnahmen setzt – wie im Porträt des Conte di San Secondo – schon am unteren Bildrand, mit dem Verlauf der Gewandfalten, ein, die ihrem Aussehen nach zunächst an Architektonisches, Säulenkanelluren erinnert, ihrer inneren Struktur nach in unterschiedlicher Dichte und mannigfaltigen Tiefen und Faltenabständen ungeachtet der Schwere des Stoffes aus Atlas in eleganter Leichtigkeit zur Leibesmitte aufwärtsstreben. Von der linken Seite fällt in die Falten Licht, das die aufstrebende Erscheinung der Dreiviertelfigur, deren Standmotiv verborgen bleibt, nicht zu unruhig wirken läßt. An der im dunkeln liegenden, linken Körperseite erkennt man, daß der Eindruck ungezwungener Gelassenheit vom Fall des Kleides herrührt. Am verschatteten rechten Bildrand schwingt dieses nämlich nach, so als hätte die junge Dame sich unmittelbar vor dem gezeigten Moment tänzerisch leicht hin- und herbewegt, um den schweren Stoff zum Schwingen und Schweben zu bringen. Allein in der Schattenpartie ist dieser reizende Moment gerettet, während die Porträtierte nun wieder ruhig aufragt und das Licht sich in den tieferen Faltentälern einnisten kann.

Die Haltung ihrer Arme verrät ebenfalls einen Nachhall jener eben vollführten, spielerisch-tänzerischen Bewegung. Den rechten Arm hat die junge Dame nämlich vor den Körper genommen, nachdem sie den linken Handschuh ausgezogen hat. Elegant ist das prachtvolle *Flohpelzchen* über ihre rechte Schulter geworfen. Entschiedener hat sie den linken Arm abgewinkelt und ein wenig zurückgenommen. Ohne schüchterne Zurückhaltung nestelt sie in der langen Goldkette, die ihren nach unten spitz zulaufenden Brustausschnitt nochmals

---

AK Parmigianino 2003, S. 272f (mit Farbabbildung). In der aktuellen Forschung dominiert die Datierung des

rahmt. Über der funkelnden Pracht von Gewand und Geschmeide und über dem lebhaften, flammenden Décolleté erhebt sich als Krönung das schlichte und eindrucksvoll geschlossene Oval ihres Antlitzes, das sie unmerklich nach vorne geneigt hat. Mit weit geöffneten Augen, den verlässlichsten Zeugen ihrer freundlichen Offenherzigkeit, blickt sie leicht empor und frontal aus dem Bild. Repräsentative Ruhe und ungezwungene Leichtigkeit paaren sich und finden zum krönenden Abschluß im Antlitz dieser Unbekannten.

Unruhige Momente werden in diesem späten Porträt Parmigianinos genutzt, um die statuarisch-elegante Ungezwungenheit der Figur umso eindringlicher ins Licht zu rücken. Von diesem Geist der Leichtigkeit ist auch das im Format gedrungene *Bildnis der Camilla Gonzaga mit ihren Söhnen* erfüllt. Im Bewußtsein ihrer Schönheit und voller mütterlichen Stolzes ist sie ihrem Gatten in maßvoll bewegter, würdevoller Weise zugewandt. Den Betrachter fesselt – ähnlich wie den jüngsten Knaben – das reizvolle Spiel der um ihre Hüfte in schwungvoller Bewegung durch das Bild verlaufenden Goldkette, an der das *Flohpelzchen* befestigt ist. Dieses ist in entsprechender Weise wie bei der *Antea* über die Schulter geworfen und zeichnet den Verlauf des hellen Décolletés nach. Sanft legt Camilla Gonzaga ihre offene Hand auf die Kette, um jeden Moment gewappnet zu sein, sie vor der zudringlichen Neugier Federicos zu schützen. Der älteste Sohn zu ihrer Linken berührt dieses spielerische Moment noch, gehört aber mit der Waffe an seiner linken Seite bereits in eine andere Welt. Weil er an die Seite der Mutter gewandert ist, konnten sich beide Hauptmomente dieses Pendantporträts der Familie Pier Marias II. de’Rossi nun vollkommen aussprechen.

Nur auf den ersten Blick konzentriert sich das Bildnis des Conte auf seine Ausnahmestellung als gefragter und erfolgreicher Feldherr. Er wird aber nicht allein durch kriegerischen Mut und seine Gefährlichkeit charakterisiert. Von der im Bildnis angesprochenen Gedankenwelt hätte der Älteste an seiner rechten Seite vielleicht zu sehr abgelenkt und damit den so eindringlichen Kontrast eingeebnet, der in den Pendants in ihrer so unterschiedlichen Erscheinungsform eindrucksvoll anschaulich wird. Dieser Kontrast ist es aber, der die subtil vorgetragenen Korrespondenzen offen legt, welche die Pendants zum Bildnis einer Familie verbinden. Die Familienmitglieder werden von Parmigianino nicht in heraldischer Manier nach Geschlechtern auf beide Tafeln verteilt, was sich wegen des Mangels an Töchtern auch gar nicht angeboten hätte. Subtil werden schon im Porträt des Conte Themen angeschlagen, die sich nur indirekt auf die familiäre Welt beziehen und im Pendantporträt der Gattin mit den Söhnen einen formalen Widerhall finden. Das Einzelporträt des Conte vor straff gespanntem Brokatvorhang verschließt sich trotz seiner Abwendung vom

---

Gemäldes in die späten parmensischen Jahre nach 1535.

Betrachter nicht vor diesem. Vielmehr öffnet er sich ihm gegenüber ungewöhnlich offenherzig in der selbstsicheren Haltung seiner in schwungvolle Linienbewegung versetzten rechten Körperhälfte und der leichten Wendung nach rechts, die das Porträt als ganzes in diese Richtung öffnet. Verstärkt wird diese Öffnung und Ausrichtung nach rechts durch die Herkulesfigur im unteren Bereich des Einblicks in die geistige Welt des Porträtierten. Formal verbindet sie sich über den Rahmen hinweg mit dem in selber Ansicht gezeigten jüngsten Sohn, der von der Goldkette nicht lassen kann und etwas scheu zur Mutter aufblickt.

Nicht allein an dieser markanten Stelle, an der im Porträt des Conte eigentlich ein Schlußpunkt gesetzt werden müßte, wäre es vom Künstler als für sich zu sehendes Einzelporträt intendiert gewesen, lassen sich solche, das Format überschreitende und die Pendants vereinigende Maßnahmen erkennen. In beiden Tafeln, die oberflächlich ganz für sich gesehen scheinen, wird das vergleichbare Vorgehen verschiedenartig umgesetzt. Ähnlich wie im Porträt Pier Marias führen vom unteren Bildrand her schwungvoll aufsteigende Linien zum Antlitz der Mutter empor, um dieses als Kulminationspunkt des Bildes erscheinen zu lassen. Hier ist es die goldene Linie der Kette, an deren Verlauf die hell aus dem Bild leuchtenden Hände wie Perlen aufgefädelt sind. Wie im Gattenporträt unterscheiden sich obere und untere Bildhälfte in ihrer unterschiedlichen Lebendigkeit unübersehbar voneinander. Während in der unteren Bildhälfte das Thema in szenischer Belebung angeschlagen wird, beruhigt sich die Darstellung im Büstenausschnitt der Porträtierten. Durch die leicht schräge Anordnung Camillas ist genügend Platz, um die drei Knaben unterzubringen, deren Anordnung mit dem Verlauf der Goldkette zusammenklingt. Höchst kunstvoll vereinigen sich szenische und dekorative Motive zu einer *poetisch* aufgefaßten Komposition. Mit diesem Begriff soll das kaum in Worte zu fassende künstlerische Anliegen Parmigianinos umschrieben werden. In ihm offenbart sich ein von der deutschen Graphik angeregtes künstlerisches Verlangen, geistige Regionen anschaulich werden zu lassen, die mit einer Annäherung an die irdische Erscheinung der Dinge und Körper oder durch erläuterndes Beiwerk nicht erreicht werden können. Parmigianino zielt auf eine neue, poetische Anschaulichkeit, deren Eigenart mit dem Begriff des *Manierismus* nicht gefaßt werden kann, da diese Ordnung dekorativen Charakters sich nicht in einem inhaltsvergessenen, abstrakten Formalismus erschöpft. Hauptgestaltungsmittel für seine poetischen Visionen ist eine manchmal schneidende, meist schwungvoll geführte Linie, die das Auge nicht nur in die Orts- sondern auch in eine Gefühlsbewegung zu versetzen sucht. Auf einer formal und inhaltlich höheren Ebene schließen sich die beiden äußerlich so verschiedenartig gestalteten Tafeln umso intensiver zusammen. Trotz der massiven Unterschiede in den Hintergründen, der

Figurenanzahl und des einzig im Einzelporträt gegebenen Ausblicks gehorcht Parmigianino in der Anlage der Figuren den gängigen Anforderungen an das Renaissanceporträt, der ruhigen repräsentativen Erscheinung. Gleichzeitig mit der Charakterisierung der Persönlichkeiten fängt er die Aufgaben ein, die diese wahrzunehmen haben, um dem Gedeihen des familiären Glücks in je eigener Weise zu dienen.

Im Bildnis der Gattin stellt er uns eine dem Conte ebenbürtige Frau aus dem Hause Gonzaga in der Tradition der Barbara von Brandenburg und Isabella d'Este vor Augen, die sich nach dem frühen Tod ihres Gatten als umsichtige und machtvolle Hüterin der familiären Güter erwies. Ihrem Mann präsentiert sie sich von ihrer schönsten Seite, umkreist vom eigentlichen Reichtum dieser Familie. Drei inhaltliche Aspekte dominieren die Aussage dieses Bildes, der Ruhm des gefürchteten Condottiere, seine tiefe Nachdenklichkeit, die über die unmittelbaren militärischen Erfolge hinausgeht und der Weitblick, der über sich hinaus in die Zukunft weist, die in Gestalt der Nachkommen schon in Ansätzen in dieser Welt genossen werden darf. Zusammengehalten werden diese Aspekte durch die Bande der familiären Sorge, denen Parmigianino hier einen unaufdringlichen, poetischen Ausdruck verlieh.

## V. Die venezianischen Familienporträts Lorenzo Lottos und Paris Bordons

### 1. Einführung

Infolge eines glücklichen Umstands haben sich zwei annähernd zeitgleich entstandene Gemälde zweier um die Mitte des Cinquecento in Venedig ansässiger Künstler erhalten, die dem venezianischen Typus des breitformatigen Familienporträts an einem Tisch verpflichtet sind (Abb. 8 und 9). Sie bieten sich für eine direkte Konfrontation an, weil sich beide Künstler nicht nur gekannt haben, sondern bei allem unterschiedlichen Temperament auch verwandte Künstlercharaktere verkörpern. Eine solche Gegenüberstellung drängt sich nicht zuletzt deshalb auf, weil sich im Entstehungszeitraum der beiden Familienporträts eine engere persönliche Bekanntschaft in einigen wenigen, aber aussagekräftigen Dokumenten belegen läßt. Voreilige Rückschlüsse auf eine ähnliche künstlerische Auffassung werden aber enttäuscht. In den vierziger Jahren waren Lorenzo Lotto und Paris Bordon nachweislich Geschäftspartner und Freunde des Malers Francesco Beccaruzzi aus Conegliano.<sup>286</sup> Im Oktober 1548 fassen wir in Lorenzo Lottos *Libro dei conti* einen erhellenden Eintrag, der auf

---

<sup>286</sup> Giovana M. Canova [Katalogeintrag]. In: AK The Genius of Venice 1983, S. 158.

ein freundschaftlich geprägtes Verhältnis zu Paris Bordon schließen läßt.<sup>287</sup> Dieses verbürgt jedoch nicht deren Nähe in ihren künstlerischen Vorstellungen. Beide Künstler haben sich offensichtlich überaus unterschiedlich mit der ihnen gestellten Aufgabe auseinandergesetzt. Inwieweit sie sich – jeder für sich – auf in der Lagunenstadt bereits in den dreißiger Jahren eingebürgerte ikonographische Vorgaben stützten und ausgehend von diesen ans Werk gingen, soll aus dem versuchten Vergleich deutlich werden.

## 2. Paris Bordons Familienporträt in der Sammlung der Herzöge von Devonshire in Chatsworth

### a) Forschungsbericht

Weniger engagiert als die Auseinandersetzung mit Lorenzo Lotto wird in der jüngeren Forschung diejenige mit dem im Jahre 1500 in Treviso geborenen und – nach dem Zeugnis Vasaris<sup>288</sup> – in jungen Jahren zusammen mit der verwitweten Mutter in deren Heimatstadt Venedig übersiedelten Paris Bordon betrieben, der in der Lagunenstadt auch seine erste künstlerische Ausbildung unter Tizian genoß und zu einem der in gesellschaftlich höhergestellten Auftraggeberkreisen – nicht nur in Venedig – gesuchtesten Künstler seiner Zeit wurde.<sup>289</sup> Dem Familienporträt in Chatsworth<sup>290</sup> (Abb. 8) wird in der neueren Forschung kaum Aufmerksamkeit geschenkt. Um die Mitte des neunzehnten Jahrhunderts ist es Gustav Waagen gelungen, das lange Jahre dem Tizian<sup>291</sup> zugeschriebene Gemälde aufgrund seiner Konzeption, seines Tons und der Behandlung der Hände als ein Hauptwerk Paris Bordons zu erkennen.<sup>292</sup> In der anschließenden Forschungsliteratur wurde das Gemälde, solange seine

---

<sup>287</sup> Lorenzo Lotto: Il „Libro di spese diverse“ (1538 – 1556) con aggiunta di lettere e d'altri documenti. Herausgegeben von Pietro Zampetti. Venedig und Rom 1969, S. 60.

<sup>288</sup> Vasari-Milanesi (Band 7), S. 461f. Vasari, der für die zweite Ausgabe seiner Viten den Künstler im Jahre 1566 besuchte, gibt in einem Anhang zur Vita Tizians recht verlässliche Auskünfte über Bordons Leben und einen tiefen Einblick in dessen Charakter, der für das Verständnis von dessen höchst persönlichen künstlerischen Anliegen von großer Bedeutung sind.

<sup>289</sup> Andrew John Martin [Lexikoneintrag]. In: Saur 13 (1996), S. 13f.

<sup>290</sup> Paris Bordon *Familienporträt*, Öl auf Leinwand 119, 4 x 150 cm, signiert, Collection of the Duke of Devonshire Chatsworth. Giordana M. Canova [Katalogeintrag]. In: AK The Genius of Venice 1983, S. 158 (mit Farbabbildung).

<sup>291</sup> In der Sammlung des Jan Six, der es 1702 verkaufte, galt das Gemälde noch als Werk Paris Bordons. Wohl wegen des Attributs des Paris, des Apfels, wollte man im Bildnis des Vaters ein Selbstporträt des Künstlers mit seiner Gattin und Tochter erkennen. Ebda.

<sup>292</sup> Waagen 1854 (Band 3), S. 351: „Paris Bordone. – A family picture, said to be by Titian. The mother, a beautiful woman, stands on the left hand of the father, who is seated. A little daughter, standing on the right hand, next the father, gives him with one hand something which is not seen, and with the other presents a fruit to her mother. Judging from the conception, the tone, and the shape of the hands, I should say it is a capital work by Paris Bordone, who in his portraits sometimes closely approaches Titian; so that they are often ascribed to that master.“

Signatur nicht entdeckt war, kaum beachtet. Crowe und Cavalcaselle, die den Künstler nicht in ihr Werk zur oberitalienischen Malerei aufgenommen hatten, schließen sich in ihrer Tizian-Monographie<sup>293</sup> dem Urteil Waagens an. Die geringe Aufmerksamkeit auf das Gemälde hängt nicht zuletzt mit den widrigen Umständen zusammen, unter denen es auf einer Ausstellung in Treviso anlässlich des vierhundertsten Geburtstags Bordons als Reproduktion präsentiert wurde. Es bleibt das Verdienst der Ausstellungsmacher und Verfasser der ersten Monographie<sup>294</sup>, Luigi Bailo und Girolamo Biscaro, die von Vasari überlieferte Biographie genauer recherchiert und das Œuvre des Künstlers erstmals ins Bewußtsein einer breiteren Öffentlichkeit und nicht zuletzt der kunsthistorischen Forschung gerückt zu haben.<sup>295</sup> Bailo hebt vor allem den schlechten Erhaltungszustand des Gemäldes hervor und lobt die trotzdem erkennbare sichere Ausführung.<sup>296</sup> Endgültig bestätigt wurde die Zuschreibung Waagens erst, nachdem die an der Tischdecke angebrachte Signatur aufgefunden worden war. Von diesem Fund weiß Detlev von Hadeln zu berichten, der ebenso wie Waagen das Familienporträt als eine der besten Bildnisgruppen Bordons würdigt.<sup>297</sup>

Giordana Canova widmet Paris Bordon im Jahre 1964 eine umfassende Monographie, der ein programmatisches Vorwort ihres Lehrers Rodolfo Pallucchini vorangestellt ist. Dieser äußert sich darin zum wiederholten Male zu den Fragen des Geschmackswandels der venezianischen Malkultur nach 1540, einer Schlüsselperiode, in der einige der führenden florentinischen Maler, Vasari und Salviati, in Venedig mit bedeutenden Aufträgen bedacht wurden und damit die bereits im Umbruch befindliche venezianische Kunstlandschaft nachhaltig verwandelten. An den Werken der venezianischen Meister jener Jahre untersucht Pallucchini, inwieweit sie sich diesem neuen Geschmack fügten und ein bedeutendes Stück ihres venezianischen Wesens aufgaben. Da sich Giordana Canova ebenfalls primär für das *Manieristische* in der Kunst Bordons interessiert, mag es nicht verwundern, daß sie dem Familienporträt in Chatsworth, das sich diesem neuen Geschmack nicht einfach einordnen läßt, über die grobe Datierung nach 1540 hinaus keine besondere Aufmerksamkeit geschenkt

---

<sup>293</sup> Joseph A. Crowe und Giovanni Battista Cavalcaselle: Titian. His Life and Times (Band 2). London 1877, S. 467: „Chatsworth. – A girl presents a fruit to her father and mother, the latter standing in the foreground at the side of the former, who is seated. This canvas, with figures to the knees, is by Paris Bordone, to whom it is properly ascribed by Dr. Waagen. (Treasures, iii. 351.)“

<sup>294</sup> Luigi Bailo und Girolamo Biscaro: Della vita e delle opere di Paris Bordon. Treviso 1900.

<sup>295</sup> Georg Gronau [Rezension zu Bailo und Biscaro 1900]. In: Repertorium für Kunstwissenschaft 24 (1901), S. 404 – 409. Gronau besprach die Ausstellung von Reproduktionen der Werke und rezensierte die daraus erwachsene Monographie mit dem verdienstvollen Werkkatalog.

<sup>296</sup> Bailo und Biscaro 1900, S. 116: „Gruppo di famiglia. – Un uomo, una donna ed una fanciulla. Il quadro è ottenebrato nelle tinte e sporeo, ma finamente eseguito.“

<sup>297</sup> Detlev von Hadeln: Zum Oeuvre Paris Bordones. In: Repertorium für Kunstwissenschaft 31 (1908), S. 545: „Auf einem [sic!] der besten Bildnisgruppen Bordones wurde ferner die etwas versteckte Signatur aufgefunden. Das Familienporträt beim Herzog von Devonshire in Chatsworth ist links auf der Tischdecke folgendermaßen bezeichnet: „O. PARIDIS BORDON“.“



hat.<sup>298</sup> Ein Jahr nach der jüngsten Werkausstellung im Jahre 1984<sup>299</sup>, auf der das Gemälde nicht zu sehen war und auch keine Erwähnung im Katalog fand, wird auf einem ebenfalls in Treviso veranstalteten, internationalen Kongreß das Œuvre des Künstlers unter verschiedensten Gesichtspunkten neu beleuchtet.<sup>300</sup> Giordana Canova untersucht in ihrem Aufsatz Fragen zur Chronologie einiger Porträts.<sup>301</sup> Ihr Interesse gilt den vom mailändischen Höfling Carlo del Rho in Auftrag gegebenen Gemälden, die Canova in ihrer Monographie noch zeitlich früher ansetzte.<sup>302</sup> Fossaluzza hat inzwischen die Datierung dieser Gemälde berichtigt und nachgewiesen, daß Bordons Aufenthalt in Mailand von November 1548 bis zum Anfang des Jahres 1551 dauerte.<sup>303</sup> Canova nutzt ihrerseits diese archivalischen Funde, um Bordons stilistische Entwicklung in den entscheidenden Jahren um 1550 genauer nachzuzeichnen. Die Autorin hebt die „Leutseligkeit“ und neu erworbene formale Fertigkeiten hervor, besonders die Flüssigkeit der Stoffe, welche ihrer Ansicht nach die Auseinandersetzung mit der Porträtkunst Lorenzo Lottos verrieten.<sup>304</sup> Das Familienporträt in Chatsworth sei noch vor der Abreise Bordons nach Mailand entstanden.<sup>305</sup> Der neuen Wertschätzung des Gemäldes durch die Autorin war der Umstand zu Hilfe gekommen, daß es für die im Jahre 1983 stattfindende Ausstellung *The Genius of Venice 1500-1600* restauriert worden ist und in neuem Glanz erstrahlen durfte.<sup>306</sup> Die gefühlsbetonte Innerlichkeit, die dieses Gemälde Bordons auszeichne, werde im Vergleich mit dem ebenfalls auf der Londoner Ausstellung zu sehenden Familienporträt Bernardino Licinios (Abb. 4) aus der Galleria Borghese in Rom und mit Lorenzo Lottos in der National Gallery aufbewahrtem *Porträt der Familie Giovannis della Volta* (Abb. 9) umso augenscheinlicher.

---

<sup>298</sup> Giordana Canova: Paris Bordon. Venedig 1964, S. 76.; Rodolfo Pallucchini: Veneti [im Inhaltsverzeichnis der Zeitschrift: *Veneziani*] alla „Royal Academy“ di Londra. In: *Arte Veneta* 5 (1951), S. 219: „L’opera, come indica il Pallucchini, è „molto scura e forse già riflettente i primi modi coloristici tintoretiani“. Databile posteriormente al 1540, è pervasa da un sentimento di spontanea e domestica familiarità.“

<sup>299</sup> AK Paris Bordon. Herausgegeben von Eugenio Manzato. Mailand 1984.

<sup>300</sup> Giorgio Fossaluzza und Eugenio Manzato (Hg.): Paris Bordon e il suo tempo. Atti del convegno internazionale di studi. Treviso 28-30 ottobre 1985. Treviso 1987.

<sup>301</sup> Giordana Mariani Canova: Paris Bordon: problematiche cronologiche. In: Fossaluzza 1987, 137 – 157.

<sup>302</sup> Vasari-Milanesi (Band 7), S. 465. Schon Vasari hatte den Gemälden für „signor Carlo da Roma“, der im Jahre 1541 als einer der vierzig *nobili cavalieri milanesi* beim Einzug Kaiser Karls V. in Mailand teilgenommen hatte, in der Vita Bordons besondere Aufmerksamkeit geschenkt.

<sup>303</sup> Giorgio Fossaluzza: Codice diplomatico bordoniano. In: AK Paris Bordon 1984, S. 115 – 119.

<sup>304</sup> Canova 1987, S. 148.

<sup>305</sup> Canova 1987, S. 151.

<sup>306</sup> Canova [Katalogeintrag]. In: AK *The Genius of Venice* 1983, S. 158.

## b) Beschreibung

Vor einem smaragdgrünen, die Breite des Formats fast vollständig verhüllenden Vorhang, strahlt eine Gruppe dreier Kniefiguren in einem Innenraum auf, die durch besonders ins Licht gerückte Gesten miteinander verbunden sind. Am linken Bildrand wird die räumliche Situation klarer. Ein bildparallel angeordneter, mit einem Teppich bedeckter Tisch ragt am linken Rand ins Bild. Auf ihm steht ein Korb mit Früchten, der das Handlungsmotiv anklingen läßt, das die Figuren vereinigt. Hinter dem Tisch erhebt sich ein reich verzierter, golden glänzender Kandelaber mit schlankem, gedrehtem Schaft, der vom oberen Bildrand überschritten ist. Um ihn herum ist schwungvoll die smaragdgrüne Draperie gewunden, die das Bildgeschehen auf die drei Figuren und ihre Handlungen konzentriert.

Vor dem Tisch führt ein in Rückenansicht gezeigtes, damenhaftes junges Mädchen in strahlend weißem Seidenkleid ins Bild, deren Antlitz in reinem Profil nach rechts gegeben ist. Sie scheint soeben an den Tisch herangetreten zu sein und beugt sich ein wenig vor. Mit dem verdeckten linken Ellbogen am Tisch lehnd, hat sie ihren bildparallel angeordneten, rechten Arm erhoben und streckt ihn in eleganter Bewegung wohl ihrer Mutter in der rechten Bildhälfte entgegen, die ihr in Dreiviertelansicht zugekehrt ist. Voller Respekt blickt das Mädchen zur Mutter auf, die ein aufwendiges rotes Seidenkleid trägt, das im Brustbereich vernestelt ist. Im Gegensatz zum im Schatten liegenden Oberarm wirkt der bildparallel in der Bildmitte angeordnete, rechte Unterarm der Mutter durch seine Beleuchtung beinahe wie ein vom Körper getrenntes Glied. Durch seine prononcierte Betonung gelangt ein Ungleichgewicht, eine nicht zu leugnende Unruhe ins Bild. Mit zeremoniöser Geste überreicht sie der Tochter eine kleine, nicht eindeutig erkennbare Frucht, vielleicht eine Pflaume. Feierlich umrahmt wird dieser Moment einer Übergabe durch den golden glänzenden Kandelaber und den Vorhang. Ein beklemmender Augenblick wird von der Umgebung isoliert und gleichsam auf eine andere Ebene gehoben. In den Gesichtern von Mutter und Tochter zeichnet sich keine gelöste Freude über ein Geschenk oder das sprichwörtliche gute Auge des fröhlichen Gebers ab. Viel eher möchte man den Ernst einer Mahnung erkennen, die mit der dargereichten Frucht verbunden ist. Die Mutter blickt ihre Tochter mit einer gewissen Strenge an, während diese sich gehorsam, fast ein wenig unterwürfig und um Milde bittend, dem mahnenden Blick zu ergeben scheint. Die übergebene Frucht ist Vorbotin einer weiteren, größeren, welche die Mutter in der linken Hand hinter ihrem Rücken verborgen hält. Diese scheint sie noch zurückhalten zu wollen. Auch nach der

Reinigung des Bildes läßt sich die Frucht in der linken Hand der Mutter nicht erkennen. Sie bleibt im Verborgenen. Vage klingt etwas an, das dem Blick nicht preisgegeben wird.

Das Geschehen dieser Übergabe beobachtend und darüber nachsinnend, sitzt der Vater in entspannter Haltung, mit weit von sich gestrecktem linkem Bein und lässig aufgestütztem rechtem Arm am Tisch und schiebt sich entschieden zwischen Mutter und Tochter. Soeben hat er das Antlitz seiner Gattin zugewandt, das aus tiefem Dunkel aufglänzt. Damit beschreibt es eine gegenläufige Bewegung zur schwungvoll mit einem Knoten um den Kandelaber geführten Draperie. Das beredte Antlitz dieses langsam ergrauenden Mannes, dessen in Falten liegende, nachdenkliche Stirn hell erleuchtet ist, strahlt bei aller Liebenswürdigkeit einen nüchternen Lebensernst aus. In seinen Händen hält auch er Früchte, Äpfel, von denen er die in seiner rechten Hand der Gattin als das vorweist, was er an die Tochter weiterzugeben hat, während er mit der Linken der Tochter einen weiteren Apfel unter dem Tisch überreicht.

### c) Bordons künstlerische Auffassung des Familienporträts in Chatsworth

Zum Ausgangspunkt der Auseinandersetzung mit dem von Waagen und seit seiner letzten Restaurierung wieder hoch geschätzten Familienporträt Paris Bordons soll eine vermeintliche künstlerische Schwäche genommen werden. Einem Künstler, der für die Anordnung seiner Figuren, insbesondere von deren Gesten, auf bereits früher in gänzlich anderen künstlerischen Zusammenhängen gefundene Motive zurückgreift oder der einzelne Motive fast wortwörtlich von anderen Künstlern entlehnt, indem er sie als „schöne Stellen“ aus dem Bildganzen reißt, könnte man mangelnde Phantasie oder fruchtlose Nachahmung vorwerfen. Je nach seiner aktuellen Aufgabe bringt Bordon nämlich einzelne Motive – in bemerkenswerter Respektlosigkeit gegenüber ikonographischen Traditionen – in immer neue künstlerische Aufgaben ein. Es hat den Anschein, als mühte er sich mit möglichst geringem künstlerischen Aufwand um die Belebung konventioneller Stoffe. Weiters könnte man Bordon mangelndes Gespür für die thematische Durchdringung seiner Stoffe ankreiden und ihm gedankenlosen Formalismus oder gar krudesten Manierismus vorwerfen. Paris Bordon scheint weniger an der schlüssigen und gültigen Bewältigung der ihm gestellten künstlerischen Aufgaben als an einer für den momentanen Augenreiz kalkulierten, rasch befriedigenden Form interessiert, die – als schönes Bruchstück eingesetzt – nicht mehr nach ihrer Einbindung in ein Sinnganzes, das Bild, befragt werden will.

Gleichzeitig hinterläßt das Bildgeschehen in einem Werk wie Bordons Familienporträt, besonders die Bedeutung des Geschehens zwischen den Figuren, den

Eindruck einer gewissen Unbestimmtheit, Vagheit, der den Betrachter nicht zuletzt deshalb überkommt, weil die überreichten Gegenstände, die Früchte, im Dunkel verschwinden. Einen Interpreten könnte diese Beobachtung dazu verleiten, das Anschauliche als unentschiedene, unbewältigte künstlerische Lösung abzutun. Die prominent im Bildaufbau ins Licht gerückten Gesten würden dann als schlichtweg oberflächlich empfundene, schön und elegant wirkende Maßnahmen verstanden, die ohne zu intensive gedankliche Anstrengung für jeglichen Concetto beliebig einsetzbar wären. Bleiben diese wiederholt eingesetzten, nur leicht abgewandelten Gebärden der Figuren aber wirklich an der Oberfläche, bloße Geste? Zeichnet der dem gealterten Bordon begegnende Vasari nicht ein völlig anderes Bild des Künstlers und Menschen?<sup>307</sup> Dieser ist nicht einfach als versponnener Manierist zu verstehen, der sich aufgrund der Fülle der an ihn herangetragenen Aufträge eines möglichst effektiven Verfahrens der Bildproduktion bediente. In der Konfrontation der vermeintlichen Schwächen des Künstlers mit dem Familienporträt in Chatsworth sollen diese Fragen neu gestellt werden, da sich von hier aus das Bild des sogenannten venezianischen Manierismus der vierziger und fünfziger Jahre des Cinquecento, dem Paris Bordon nach Ansicht Palluccinis und Canovas als einer der Hauptvertreter angehört, wenigstens ein Stück weit erhellen läßt.

Im Laufe seiner Tätigkeit bildete Paris Bordon einzelne Figurenmotive aus, die er in unterschiedlichsten ikonographischen Zusammenhängen und künstlerischen Gattungen formelhaft wiederverwendete. Selbst einem nur flüchtigen Blick in Canovas Werkkatalog entgehen die zahlreichen Wiederholungen nicht. Zugleich entwickelte der Künstler die Motive ständig weiter, bis sie in einzelnen Fällen, in den „Hauptwerken“, zu überzeugenderen Formulierungen gelangten. Eines der Hauptmotive des Familienporträts, der ihrer Tochter entgegengestreckte mütterliche Arm, erinnert an eine der berühmtesten Bilderfindungen der abendländischen Kunst für den Schöpfungsakt und die Würde des Menschen. In den Jahren der Entstehung des Familienporträts hat Bordon diese Erfindung Michelangelos mindestens noch in einem weiteren, mythologischen Bildzusammenhang formatbeherrschend eingesetzt. Cupido reicht darin der vor einer Berglandschaft mit Wassermühle lagernden Venus zwei Pfeile.<sup>308</sup> Im Œuvre des Künstlers tauchte dagegen bis zur Schaffung des Familienporträts die Haltung des rechten Armes des Vaters und seine entspannte Hand, die den Apfel locker hält,

---

<sup>307</sup> Vasari-Milanesi (Band 7), S. 465f. Vasari schließt seine Auseinandersetzung mit folgendem Charakterbild des Künstlers ab: „E questo basti aver detto di Paris; il quale, essendo d’anni settantacinque, se ne sta con sua comodità in casa quietamente, e lavora per piacere a richiesta d’alcuni principi et altri amici suoi, fuggendo la concorrenza e certe vane ambizioni, per non essere offeso e perchè non gli sia turbata una sua somma tranquillità e pace da coloro che non vanno (come dice egli) in verità, ma con doppie vie, malignamente e con niuna carità: laddove egli è avezzo a vivere semplicemente e con una certa bontà naturale, e non sa sottilizzare, nè vivere astutamente.“

nicht auf. Offensichtlich hat er dieses Motiv aus der Haltung von Michelangelos *Propheten Esaias* an der *Sixtinischen Decke* abgeleitet, einer von einem aufgebracht herbeigeeilten Putto in tiefem Nachsinnen unterbrochenen Figur. Eindringlich wird der Prophet vom Putto auf etwas hingewiesen, während er unaufgeregt zur Seite blickt und mit den Fingern seiner vor den Körper geführten Rechten eine Stelle in der Heiligen Schrift markiert, die ihn zu tiefem Nachdenken angeregt hat. Den linken Arm stützt der frontal gesehene, zur Seite gewendete Esaias locker auf dem Buch ab. Während der Oberarm kraftvoll die Figur in ihrer Haltung unterstützt, zeigt der entspannte Unterarm fast vertikal empor und beschreibt am Handgelenk eine locker gespannte Kurve gegen das lockige Haupt. Am entspanntesten ist die Hand gebildet, die zugleich eine unverkennbare Spannung verrät. Der Prophet ist in dem Moment erfaßt, in welchem er den Hinweis des Putto aufnimmt.

Sichtlich war Bordon von Michelangelos so eindringlich erfaßtem, momentanem Zustand des Propheten zwischen leiblicher Entspanntheit und gleichzeitiger hoher geistiger Anspannung beeindruckt, die dieser fast ausschließlich in die Gebärde des linken Armes und in die Haltung der linken Hand legte. Bordon nahm dieses Figurenmotiv zum Ausgangspunkt für seine Konzeption der Haltung und des Zustandes des Vaters in seinem Familienporträt. Entspannt am Tisch sitzend hat der Vater seinen rechten Ellbogen auf der Tischplatte abgestützt und hält in lockerer Manier den Apfel in der Hand. Sein entspannter, rechter Unterarm bildet zusammen mit dem vor dunklem Grund hell aufleuchtenden Handrücken eine nicht zu energisch ansteigende Kurve, die sich an die in der linken unteren Bildecke ansetzenden Bögen des Rückenkonturs seiner Tochter anschließt und den Blick auf sein Antlitz hinleitet. Zugleich verbindet sich der schwungvolle Bogen, den seine Rechte beschreibt, mit den unter dem Tisch verbundenen Händen von Vater und Tochter zu einer ovalen Form, die das am hellsten im Bild aufstrahlende Antlitz der jungen Dame umfängt.

Die lässige Haltung des väterlichen rechten Armes und die entspannte Gebärde seiner rechten Hand erscheinen als der Ort im Bild, der am wenigsten in die Bildhandlung einbezogen ist. Sein Flächenwert verleiht ihm jedoch eine große kompositorische Bedeutung. Diesen über die Figuren und deren Grenzen hinweggehenden Flächenbezügen, welche die Grundstimmung des Bildes hervorrufen, kommt in Bordons Bild – darin den poetisch aufgefaßten Pendantfamilienporträts Parmigianinos vergleichbar – ein großes Gewicht zu. Dem Bildgeschehen mit der mehrfachen Übereignung von Früchten wird die dekorative Vereinigung einzelner aus dem Dunkel aufleuchtender Figurenteile auf der Bildfläche entgegengesetzt. Dieses Gestaltungsmittel lenkt das Interesse des Betrachters von der Suche

---

<sup>308</sup> Paris Bordon *Venus mit Cupido*, Öl auf Leinwand 95 x 143 cm, Muzeum Narodowe Warschau. Canova 1964,

nach dem genauen Sinn der anschaulichen Handlung ab, zu einem nicht in präzise Worte zu fassenden Empfinden einer höheren, poetischen Einheit, die der Künstler hier eigentlich anzustreben scheint. Die künstlerisch nicht in Frage gestellte familiäre Einheit wird über alle dargestellten Ungereimtheiten hinweg in eine Form gebracht, die sich nicht primär im konkreten Geschehen zwischen den Figuren ausdrückt, sondern in einer vagen, aber beklemmenden Schönheit des dekorativen Verhaltens einzelner Bildteile zum Bildganzen. Die schon von Marco Boschini in seiner *Carta del navegar pitoresco* gepriesene „vaghezza“ erweist sich als eines der wesentlichen Merkmale der Kunst Paris Bordons.<sup>309</sup>

### 3. Lorenzo Lottos Porträt der Familie Giovannis della Volta in London

#### a) Forschungsbericht

Wenigen oberitalienischen Malern der Renaissance wird heute eine so große Aufmerksamkeit entgegengebracht wie Lorenzo Lotto. Wegen der zahlreichen schriftlichen Dokumente, die intimste autobiographische Zeugnisse zu seinen Lebensumständen enthalten, mag dieses Interesse in einer Zeit, in der die Geisteswissenschaften ihr Augenmerk immer nachdrücklicher auf die Geschichte des privaten Lebens verlagern, nicht zu verwundern. Wichtige Erkenntnisse über die Seelenlage des Menschen und nicht zuletzt zu den Entstehungsbedingungen einiger Werke lassen sich aus Lottos erschütterndem Testament<sup>310</sup> des Jahres 1546 gewinnen, in dem sich seine ganze Rastlosigkeit und Einsamkeit als Mensch ausspricht. In einem minutiös angelegten Rechnungsbuch fallen neben Einkünften aus seinen Aufträgen nicht zuletzt auch Ausgaben für Geschenke<sup>311</sup> ins Auge, die Lotto den Kindern seiner Vermieter machte. Für das Verständnis seines mit hoher Wahrscheinlichkeit im Jahre 1547 entstandenen, signierten Familienporträts<sup>312</sup> (Abb. 9) sind diese Dokumente zweifellos mitausschlaggebend.

Bernhard Berenson hat in der überarbeiteten Fassung seines nicht nur für die Kunst Lorenzo Lottos, sondern die gesamte wissenschaftliche Disziplin wegweisenden und bis heute

---

S. 114.

<sup>309</sup> Marco Boschini: *La Carta del Navegar Pitoresco*. Venedig 1660. Herausgegeben von Anna Pallucchini. Venedig und Rom 1966, S. 369: „C. Ma (tornando al Bordon) concludo in fin / Che Treviso ha un pitor cusi zentil, / Come ogni nobil fior, che Mazo e Avril / Fazza spanar, per far belo un zardin.

Ec. Oh chi podesse unir sto Colorito, / Sto machiar venezian con la vaghezza, / La saria pur la vera esquisitezza, / Per no passar de là dal esquisito!“

<sup>310</sup> Humfrey 1997, S. 179 – 181.

<sup>311</sup> Humfrey 1997, S. 177 – 179.

unübertroffenen Essays<sup>313</sup> dazu gemahnt, über der Fülle des gesicherten Quellenmaterials das dem Kunsthistoriker eigentlich Fragwürdige nicht aus den Augen zu verlieren. Lottos Familienporträt komme eine kaum zu überschätzende Bedeutung für das Verständnis seiner künstlerischen Persönlichkeit zu.<sup>314</sup> Hinsichtlich der heute so hoch eingeschätzten Porträtkunst Lottos kommt er zur Einsicht, daß ungeachtet der zahlreichen signierten Arbeiten bei Datierungsfragen einige kaum zu bewältigende Schwierigkeiten auftreten, da sich der Künstler nicht allein in seiner Lebensführung, sondern auch im künstlerischen Vorgehen durch eine methodisch kaum in den Griff zu bekommende Sprunghaftigkeit im Gebrauch der Stilmittel auszeichnet, die seinem unruhigen Wesen entspricht.<sup>315</sup> Als sprechendes Beispiel für diese methodische Schwierigkeit in Zuschreibungs- und Datierungsfragen dient Berenson das signierte Familienporträt in London, das er im frühen Essay aus stilkritischen Erwägungen im Vergleich mit einigen Porträts aus der späten bergamaskischen Periode des Künstlers gegen 1523 einordnet.<sup>316</sup> In der gründlich überarbeiteten Fassung seines Essays datiert Berenson<sup>317</sup> das Gemälde aus kostümgeschichtlichen Gründen<sup>318</sup> und nicht zuletzt aufgrund der von Boschetto<sup>319</sup> vermuteten Erwähnung in Lottos Rechnungsbuch ins Jahr 1547.<sup>320</sup> Seither wird es als *Porträt der Familie Giovannis della Volta* anerkannt, der dem Künstler seit 1545, dem Jahr seiner Rückkehr aus Treviso, in Venedig Unterschlupf gewährt hat. Maßgebend für alle künftigen Forschungen zur Porträtkunst Lorenzo Lottos wurden die bereits im frühen Essay von Berenson mit Bezug auf das Londoner Familienporträt

---

<sup>312</sup> Lorenzo Lotto *Porträt der Familie des Giovanni della Volta*, Öl auf Leinwand 114, 9 x 139, 7 cm, National Gallery London. Cecil Gould: National Gallery Catalogues. The Sixteenth-Century Venetian School. London 1959, S. 51f; Allan Braham: Italian Paintings of the Sixteenth Century. London 1985, S. 90 (mit Farbbildung).

<sup>313</sup> Bernard Berenson: Lorenzo Lotto. An Essay in Constructive Art Criticism. London<sup>2</sup> 1905.

<sup>314</sup> Bernard Berenson: Lorenzo Lotto. Complete Edition. London 1956, S. XIII.

<sup>315</sup> Berenson 1956, S. 126.

<sup>316</sup> Berenson 1905, S. 155f.

<sup>317</sup> Berenson 1956, S. 126f.

<sup>318</sup> Annemarie Spahn: Zur Lorenzo Lotto-Literatur. In: Kunstchronik 13 (1960), S. 112: „Unter den Umdatierungen fällt vor allem auf, daß Berenson das Familienbild in der National Gallery in London (Abb. 348. 349) über 20 Jahre später als in den früheren Auflagen datiert. Sicher hat er recht mit seiner Meinung, daß das Kleid der Frau einer früheren Datierung widerspricht.“ Siehe auch: Piero Bianconi (Hg.): Tutta la pittura di Lorenzo Lotto. Mailand 1955, S. 50.

<sup>319</sup> Anna Banti und Antonio Boschetto: Lorenzo Lotto. Florenz 1953, S. 93: „La figura di donna è avvicinata dal Berenson al ritratto femminile della Carrara; l'uomo al ritratto Bonghi dello *Sposalizio di S. Caterina* (Bergamo); opera quindi, sulla base di queste deduzioni, c. 1523. Ma sembra fuori dubbio che possa essere questo il dipinto citato dal Lotto nel „Libro dei Conti“ il 23 sett. 1547: a Giovanni della Volta ... . Del resto i caratteri stilistici solo con molta approssimazione collimano con i rapporti tentati dal Berenson.“

<sup>320</sup> Lotto 1969, S. 98: „61 v In Venetia. / Adi 20 mazo del 46, die dar misser Zuane de la Volta, contrascrito patron / mio de casa, per cunto del fito de mesi 6 passati, contati a lui nel suo studio / presente la dona sua, ducati diese como apar de suo pugno al libretto mio / de la fitason: ducati 10

Adi 23 settembre del 47, die dar el sopra dito misser Zuane della Volta mio patron de casa / per un quadro de pictura con el suo retrato de naturale et la donna con doi fioli tuti / insieme cioè n° 4, qual quadro era giudicato e per bontà e per colori finissimi / con el coperto suo sul timpano ducati 50 e più da persone periti senza passione; / e tamen jo volsi quello volse lui e contentai in ducati 20.

gemachten Bemerkungen zur künstlerischen Auffassung, die er mit nur geringen Änderungen auch in die überarbeitete Fassung seiner Monographie übernommen hat. Gegenüber dem Humor, der sich im bergamaskischen Doppelporträt des Jahres 1523 im Prado ausspricht, betont Berenson die „charity“, die sich insbesondere im Londoner Familienporträt zeige.<sup>321</sup>

Wenige Jahre nach Berensons neuerlicher intensiver Auseinandersetzung mit dem Werk Lorenzo Lottos widmet Margot Seidenberg den Bildnissen des Künstlers eine gesonderte Studie<sup>322</sup> und schenkt darin den Mehrfigurenbildnissen in einem eigenen Kapitel besondere Aufmerksamkeit. Auf kunstvollen kompositorischen Maßnahmen und den sorgfältigen Abstufungen der Figuren in ihrem individuellen Aussehen beruhe die einheitliche Wirkung des Bildes. Mit dem abnehmenden Alter der Porträtierten verringern sich Individualität und repräsentative Erscheinung. Seidenbergs weit über die Erörterung der künstlerischen Lösungen hinausgehenden Versuche, Lottos Porträts in ihrem Wesen zu ergründen, beruhen auf den Einsichten Berensons, dem die kaum zu überschätzende Pionierleistung in der Erfassung und Formulierung einiger wesentlicher Eigentümlichkeiten der künstlerischen Persönlichkeit Lorenzo Lottos gehört. Noch die jüngsten zusammenfassenden Einschätzungen eines David Allen Brown oder Peter Humfrey bleiben bis in die Diktion hinein davon geprägt. Die eigenwillige Zugänglichkeit selbst der verschlossensten Charaktere erhebt Lottos Porträtkunst nach Ansicht Berensons in eine Führungsrolle in der Renaissance, die lange vergessen war oder nicht entsprechend gewürdigt wurde.

## b) Beschreibung

An einem bildparallel angeordneten, mit einem prachtvollen orientalischen Teppich bedeckten Tisch hat ein in Dreiviertelfigur gegebenes Elternpaar zusammen mit seinen beiden Kindern vor einer leeren Wand Platz genommen. Diese ist auf Schulterhöhe des Paares querrechteckig durchbrochen. Analog zum Breitformat des Gemäldes wird ein weiter Ausblick in eine Bucht und auf das offene Meer geboten, über dem sich ein dicht bewölkter Himmel langsam lichtet. Nur zaghaft stellt sich beim Anblick der porträtierten Gruppe vor der farblich einheitlichen, bräunlich-gräulichen Folie eine räumliche Vorstellung ein. Das abwechslungsreiche Beziehungsgefüge der von Licht und Schatten durchdrungenen Figuren, Stoffe und Gegenstände hebt die flächenhafte Wirkung des Bildes entschieden hervor.

---

Adi 18 novembre del 47, die dar el sopra dito miser Zuane de la Volta per resto e saldo de anni doi de fito de casa ducati 10, como apar de suo pugno al mio libreto.“

<sup>321</sup> Berenson 1956, S. 148.



Einzelne Bildmotive wie der in Aufsicht gezeigte Tisch, aber auch die raffiniert im Raum angeordneten Figuren sowie der weite Ausblick offenbaren eine besondere Sorgfalt in der Bildanordnung. Auf den ersten Blick erscheint diese ein wenig schematisch, fast symmetrisch um eine Mittelachse angelegt. Durch wohlüberlegte, leichte Verschiebungen wird der Schwerpunkt im Breitformat kaum merklich auf die rechte Seite verlagert. Tisch und Landschaftsausblick sind nicht zentriert, sondern aus der Bildmittelachse nach rechts verschoben.

An der heraldisch prominenteren Seite sitzt die Mutter am linken Ende des Tisches und durchmißt das Format beinahe in der Höhe. Dem Betrachter annähernd frontal zugewandt, zeichnet sich ihr in Dreiviertelansicht gegebener Körper in scharfem Kontur vor der bräunlich-gräulichen Folie ab. Den annähernd frontal gesehenen, in der Hüfte leicht gedrehten Oberkörper hat sie ein wenig gegen die Bildmitte geneigt und ihren linken Unterarm auf die Tischplatte gestützt. Damit büßt sie die auf den Betrachter ausgerichtete, repräsentative Haltung nicht ein. Die Stattlichkeit dieser Figur lebt vom kräftigen Licht, das von rechts oben ins Bild fällt und sich verschiedenartig im Stoff ihres hellroten Kleides fängt. Dessen Erscheinung wird durch den Kontrast zwischen dem schmalen Zuschnitt, dem großen rechteckigen Brustausschnitt und zarten Vernebelungen am Oberkörper einerseits und den kaum im Format unterzubringenden Stoffmassen im Beinbereich andererseits charakterisiert. Den linken Bildrand belebt der jeden Tiefenzug verhindernde, abgewinkelte rechte Arm der Mutter. Hier liegt der Stoff beinahe am Arm an und fältelt sich, als ob er auf eine leise Bewegung des Armes antworten würde, in einer Vielzahl dicht übereinander liegender, quer über den Ärmel verlaufender, weich gebildeter Faltentälern und erhabener Rundungen. Vom leuchtenden Rot des Gewandes setzt sich entschieden das Weiß ihres Décolletés ab. Einen ungewöhnlich delikaten Effekt erzielt der Künstler mit dem transparenten Seidenschal, der die seitlichen Stücke ihres Décolletés zart verhüllt.

Entschiedener als den Oberkörper neigt die Mutter ihren Kopf nach rechts. Ihre Stirn erstrahlt deshalb in ähnlich hellem Licht wie das Décolleté. Die übrigen Partien des in Dreiviertelansicht nach rechts gesehenen Antlitzes sind dagegen unterschiedlich intensiv verschattet. Das Gesicht der Mutter zeichnet sich durch volle, rosige Wangen, eine schmale lange Nase und das runde Kinn aus. Trotz ihres verhaltenen Gesichtsausdrucks, der sperrigen Haltung des rechten Armes und ungeachtet ihres verunklärten Sitzmotivs gelangt mit der Gebärde ihres linken Armes, der fast zur Gänze verborgen bleibt, ein Handlungsmoment ins Bild, das in seinem zurückhaltenden Charakter umso größere Aufmerksamkeit auf sich zieht.

---

<sup>322</sup> Margot Seidenberg: Die Bildnisse des Lorenzo Lotto (Phil. Diss. Basel 1957). Lörrach 1964.

Sie stützt den linken Arm auf der Tischplatte ab, um ihrer Tochter unter deren linken Arm greifen und sie damit sichern zu können. Diese sitzt nämlich in äußerst labiler Haltung auf der Tischkante und läßt das rechte Bein vom Tisch baumeln. In den zahlreichen Falten des mütterlichen Gewandes findet das Mädchen keinen richtigen Halt. Deshalb sucht es sich mit dem energisch angewinkelten, linken Bein auf der Tischplatte zu halten. Noch entschiedener als die Mutter neigt sie ihren Oberkörper der Bildmitte entgegen, in der eine Schale voller reifer Kirschen steht.

Mutter und Tochter nehmen die linke Bildhälfte ein und bilden ein Figuren paar. Niemals kommt ein Zweifel darüber auf, wie innig sich ihr Verhältnis zueinander gestaltet. Die Tochter auf dem Tisch ist in den großzügig ausgebreiteten, schlichten, aber dennoch bestimmten Kontur der Mutter eingefügt, ohne darin vollständig aufzugehen. Beide neigen sich trotz ihrer frontalen Ausrichtung in unterschiedlicher Art gegen die Bildmitte hin. Die Mutter sorgt sich um den sicheren Halt des Mädchens und sucht deren Verlangen abzumildern, indem sie der Tochter die geöffnete linke Hand darbietet und ihr einige aus der Schale genommene Kirschen anbietet. Über die kompositorischen Entsprechungen und Unterschiede hinaus fallen offensichtlichere in der Kleidung und Ausstaffierung ins Auge. Gekrönt werden diese Korrespondenzen in der Verwandtschaft der Physiognomien. Zweifellos erscheint die Tochter ihrer Mutter wie aus dem Gesicht geschnitten, wenn ihre Züge auch noch von kindlicher Unausgeprägtheit gekennzeichnet sind. Mühelos läßt sich aber die Ähnlichkeit mit den Zügen der Mutter erahnen, die im Zwischenbereich zwischen würdevoller, repräsentativer Ausstrahlung und einer ganz dem Geschehen in der Bildmitte zugetanen Sorge erfaßt ist.

Die vollkommen dem Verlangen nach den verlockenden Früchten hingeebene Tochter geht beinahe in den beiden Bilddiagonalen auf, ohne daß die Verstrebung der Figur sich im breitformatigen Bild zu sehr in den Vordergrund drängt. Diese Unaufdringlichkeit ergibt erst die zwanglos wirkende, labile Haltung des Mädchens. Ihr baumelndes Bein, das zarte Greifen nach den Früchten in der Hand der Mutter steht in deutlichem Kontrast zum energisch vorgebeugten Oberkörper. Durch diesen Einbezug von Mutter und Tochter in die Bilddiagonalen wird das dargestellte Geschehen, die Suche nach einer künstlerischen Vereinigung beider Figuren, äußerst lebendig. Sie beschränkt sich nicht ausschließlich auf eine gleichartige Ausstaffierung und die ähnlichen Physiognomien, sondern erweitert sich darüber hinaus auf kompositorische Fragen einer thematisch überzeugenden formalen Vereinigung zum Figuren paar in den aufeinander hingeeordneten Haltungen und Handlungen.

Obwohl den Früchten in der Schale und der mütterlichen Hand zugetan, scheint der Blick des Mädchens im gezeigten Moment aber von einem Geschehen in Anspruch genommen zu werden, das sich in der rechten Bildhälfte vor dem Tisch zuträgt. Ihr beinahe nackter, kleiner Bruder streckt sich im äußersten Bildvordergrund, so gut er kann, nach einem besonders reifen, süßen Kirschenpaar, das über seinem Kopf baumelt und für ihn gänzlich unerreichbar scheint. Unmittelbar über sein Haupt hält es der Vater, Giovanni della Volta, empor, der hinter dem Knaben an der vorderen Tischseite sitzt. Die mitleidig dreinblickende Schwester scheint in der geöffneten Hand ihrer Mutter und in der Schale nach einem ebensolchen Kirschenpaar zu suchen, um den kleinen Bruder zu erlösen oder sein Begehren wenigstens in Ansätzen zu stillen. Der Kleine hat es aber einzig und allein auf das über ihm baumelnde Kirschenpaar abgesehen, das er soeben beinahe erreicht zu haben scheint. Seinen Vater hat dies dazu veranlaßt, den abgewinkelten rechten Arm noch ein wenig weiter anzuheben, um dem nach Kräften aufwärtsstrebenden Sohn spielerisch eine Lehre zu erteilen. Im Gegensatz zur eher ernst aus dem Bild blickenden Mutter, läßt sich im Antlitz des Vaters um den bärtigen Mund ein leises Lächeln erkennen. Auch seine wachen Augen verraten eine heitere Note, die jedoch nicht den Ernst seines Handelns vergessen macht. Der annähernd vertikal nach unten geführte, linke Arm des Vaters schließt zusammen mit dem sperrig in die Seite gestützten, rechten Arm der Mutter das Bild nach den Seiten ab, während das Geschehen gegen die Bildmitte durch die Gebärde seiner rechten Hand kräftig belebt wird.

Das Agieren zwischen Vater und Sohn entwickelt sich entlang der schon von den beiden weiblichen Figuren markierten Diagonalen. Wie das Mädchen ist auch die Figur des sich heftig nach oben reckenden Sohnes darin eingespannt. Er hält sich bloß auf seinem linken Bein. Das rechte er ohne Rücksicht auf ein mögliches Straucheln hoch angehoben, um das Gleichgewicht in der extremen Rücklage halten zu können. Diese äußerst labile Haltung kulminiert in der senkrecht nach oben gestreckten, rechten Hand und den sehnsüchtig emporlangenden Fingern, die von einem Blick begleitet werden, der ernst und zugleich voller Verlangen auf die verlockend reifen Kirschen ausgerichtet ist. Während sich sein hell aufleuchtender, beinahe nackter Körper in bewegtem Kontur klar vor der Folie des väterlichen, schwarzen Gewandes abzeichnet, durchbrechen Arme und Hände diesen. Im Kontrast zur einfach gewährenden, geöffneten Hand der Mutter, die der Tochter in ihrer unsicheren Haltung auf dem Tisch mit ihrem linken Arm Halt bietet und Kirschen darreicht, erscheint in nächster Nähe und auf selber Höhe die hell erleuchtete, umgekehrt gehaltene rechte Hand Giovanni della Volta, der das Kirschenpaar zwischen Daumen und Zeigefinger baumeln läßt. Die Anordnung seines rechten Oberarmes ordnet sich der Diagonale unter, die

von links unten über das kräftig herausmodellerte Knie der Mutter und über deren geöffnete Hand nach rechts oben bis zu seinem Antlitz führt. In der geöffneten Hand der Mutter wird diese Diagonale von der gegenläufigen von links oben geschnitten, die über die der Bildmitte zugeneigten Antlitze von Mutter und Tochter und über deren, den Kirschen gewidmete Hände zum aufblickenden Gesicht des Sohnes in reinem Profil führt. Von hier aus wird der Blick in die Vertikale umgeleitet, auf das Spiel zwischen Vater und Sohn. Darüber kommt der heitere, gelassene Blick des Vaters aus dem Bild zum Vorschein. Über dessen vertikal geführten linken Arm gleitet der Blick herab zur linken Hand, welche die Bildanordnung abschließt und zusammenfaßt. Im Gegensatz zur verspielten rechten ist die linke Hand des Vaters als eine besorgte charakterisiert. Auch er achtet trotz des lehrreichen Spiels und ungeachtet der Aufmerksamkeit auf seine würdevolle Erscheinung darauf, daß der Kleine bei seinen scheinbar vergeblichen Anstrengungen nicht ins Straucheln gerät. Die linke Hand des Vaters ist jeden Moment darauf vorbereitet, den Knaben, der sich in unsicherer Haltung emporreckt, nach hinten abzusichern und ihn vor dem Fall zu bewahren.

Das ruhig und würdevoll am Tisch sitzende Elternpaar della Volta, dessen Antlitze sich gegen die neutrale Folie der Wand einerseits und gegen den Landschaftsausblick andererseits in Dreiviertelansicht abzeichnen, bildet die seitlichen Stützen und in der leisen Zuneigung ihrer Häupter eine einträchtige Verbindung für ein sich entlang der Bilddiagonalen entfaltendes, lebhaftes Geschehen, das sich um eine Fruchtschale in der Bildmitte dreht. Wegen der locker nachgezeichneten, niemals aufdringlichen diagonalen und vertikalen Leitlinien entfaltet sich die erzählte Handlung in ausgesprochener Leichtigkeit und lädt förmlich zum unangestregten Nachsinnen über dieses symbolträchtige Bild der Familie ein. In fruchtbarem Kontrast zu dem im Innenraum stattfindenden familiären Geschehen steht der Ausblick in eine Bucht und das offene Meer. Zwar wird im Format dieses Ausblicks das Breitformat des Bildes gleichsam im kleinen wiederholt, dennoch erscheint die maritime Landschaft nicht als Bild im Bild, sondern verschränkt sich als kleiner Ausblick in die Ferne mit dem größeren Einblick in die Welt einer venezianischen Familie. Als Bindeglied zwischen Einblick und Ausblick, fungieren die teils den Wandrand überschneidenden Häupter von Mutter und Tochter, vor allem aber das fest und fast zur Gänze gegen Meer und Himmel sich abzeichnende Brustbild des Vaters.

Unspektakulär, auf das Wesentliche reduziert ist diese maritime Landschaft. Über dem Rand der Brüstung treten einige Baumkronen hervor, die das Ausschnitthafte dieses Ausblicks, den überschnittenen Landschaftsvordergrund glaubhaft machen. In großzügigem Bogen zieht sich die Bucht bis zu einigen dicht hintereinander gestaffelten, bildparallelen

Landzungen, deren sanfte Erhebungen ohne Abbrüche gegen das Meeresufer hin auslaufen. Unmittelbar dahinter lassen sich einige verblauende Gebirgszüge in der Ferne erahnen. Diese auf ihre wesentlichen Züge reduzierte Landschaft gewinnt ihren ruhig lagernden Charakter durch die lange Horizontlinie, die sich über die gesamte Breite hinzieht und einzig durch einen in den Himmel ragenden, schlanken Stamm unterbrochen wird, welcher die aufrechte Haltung und das Brustbild des Vaters entschieden hervorhebt. Zugleich läßt der schlanke Stamm das Aufwärtsstreben des Sohnes nachklingen. Die damit kontrastierende, tief gezogene, horizontale Linie läßt die Elemente Land, Meer und Himmel in ihren Grundeigenschaften in Erscheinung treten. Sie führt das Meer in seiner lagernden Ruhe und schier unbegrenzten Weite, dessen Rand von der Uferlinie markiert wird, mit dem Himmel in seiner unendlichen Höhe und Ausdehnung zusammen, dessen Grenze in der Horizontlinie hervortritt. In dieser Landschaft, in der sich das Sonnenlicht nur mühsam behaupten kann, herrschen kühle Töne vor. Das dichte Gewölk über der Bucht beginnt sich um einen rauchenden Vulkan, der die Landzungen am linken Bildrand neben dem Antlitz der Mutter überragt, langsam zu lichten. Zusammen mit dem in den Himmel strebenden, schlanken Baumstamm neben dem Antlitz des Vaters treffen wir mit dem rauchenden Vulkan auf ein Motiv in dieser ansonsten auf das Wesentliche reduzierten Landschaft, dem man eine konkretere, mit der porträtierten Familie und ihrer Geschichte enger verbundene Bedeutung zutrauen möchte. Diese läßt sich aber nicht mehr eruieren. Der Neigung des Hauptes der Mutter nach rechts antwortet der nach links abziehende Rauch aus dem Vulkan. Ob hier etwas Benennbares aus dem Familienleben, Herkunft, Stand oder ein Ereignis aus der Familiengeschichte anschaulich wird, läßt sich nicht entscheiden. Der Künstler stellte mit den Maßnahmen zur Verschränkung von porträtierter Figurengruppe und Landschaft jedenfalls anschauliche Verbindungen zwischen der weiteren Welt der maritimen Landschaft und der kleinen Welt einer Familie her und führte sie zu einer innerbildlichen Einheit zusammen.

### c) Zur künstlerischen Auffassung von Lottos Porträt der Familie della Volta

Über die Außenseiterposition hinaus, die der Künstler innerhalb seiner Geburtsstadt Venedig einnahm, erkennt man in der jüngeren Forschung immer deutlicher, daß sich weite Bereiche von Lottos künstlerischer Aktivität bei aller Eigenart seiner Handschrift, der hellen Palette, den glatten Oberflächen, dem kühlen kristallinen Licht, der Vorliebe für einen scharfen Kontur oder der Verliebtheit in die Darstellung von Draperien unterschiedlichster Art, die sich manchmal bis zur Detailversessenheit steigern kann, nicht nur mühelos in das reiche Bild der

oberitalienischen Renaissancemalerei fügen, sondern daß er auf diesem weiten Feld einen herausragenden Platz einnimmt.<sup>323</sup> Als eines der wesentlichen Merkmale seiner Kunst, das sich auch im Londoner Familienporträt zeigt, erweist sich sein bewußtes Anknüpfen an die Tradition. Ende der vierziger Jahre nimmt Lotto Auffassungen zum Ausgangspunkt für neue Bildlösungen, die er selbst in seiner bergamaskischen Periode entwickelt hatte. Daneben erweist er auch den aus dem Bergamaskischen, um die Jahrhundertwende nach Venedig übersiedelten Künstlern seine Referenz. Diese hatten in den zwanziger und dreißiger Jahren in der Lagunenstadt wesentlich zur Bereicherung des venezianischen Porträts beigetragen. Die gesamte Bildanlage, aber auch einige Einzelheiten von Lottos Familienporträt aus dem Jahr 1547 verraten einen bewußten Rückbezug auf Bernardino Licinios bürgerliche venezianische Familienporträts, insbesondere das frühere aus dem Jahr 1524 (Abb. 3).<sup>324</sup> Wie in Licinios Bild werden die Figuren – weit weniger formatfüllend – um einen Tisch ausgebreitet. Der so schwierig überzeugend im Format unterzubringende Tisch, der in Licinios Porträt der Familie seines Bruders Arrigo (Abb. 4) verschwunden war, wurde wieder eingeführt, in seiner Gewichtung innerhalb des Bildes aber merklich zurückgenommen. Die dreiviertelfigurigen Familienmitglieder treten nun neben oder vor den Tisch. Eine unschöne Ansammlung der Beine unter dem Tisch wird durch den Figurenausschnitt von vornherein verhindert. Einander leicht zugeneigt, erscheint das Elternpaar in repräsentativer Haltung vor dem Betrachter, ohne starr zu wirken. Die gegenüber den Familienporträts Bernardino Licinios erheblich geringere Figurenzahl ermöglichte dem Künstler zwei Paare zu bilden, die jeweils eine der Bildhälften einnehmen, ohne daß die Figuren zu symmetrisch um eine Mittelachse gruppiert würden. Ähnlich wie in Licinios frühem Familienporträt werden die Paare durch diagonale Handlungsbezüge und Blickrichtungen in szenischen Verbindungen zusammengehalten. Die Flächendiagonalen werden um der vom Porträt geforderten, repräsentativen Erscheinung willen nicht zu kräftigen Raumdiagonalen umgedeutet. Zugleich bieten die Diagonalen auf begrenztem Raum im Bildvordergrund dennoch Platz für ein agiles Geschehen. Lebenswürdige, repräsentative Erscheinung und lebendiges Geschehen zwischen den Figuren halten einander wie in den Familienporträts Licinios die Waage. Subtiler charakterisiert,

---

<sup>323</sup> Humfrey 1997, S. 1f.

<sup>324</sup> Frühere autonome Familienporträts von der Hand Lottos als das Londoner Bildnis sind nicht bekannt. In der Liste der Gemälde für Zanin Cassotto taucht ein verlorenes Gemälde auf, das Mauro Lucco (im AK Lotto 1997, S. 151.) als Bildnis von Zanins ältestem Sohn Gian Maria mit seiner Gattin Laura Assonica und den beiden Töchtern Lucretia und Isabeta, also als autonomes Familiengruppenporträt mißversteht. In der von Luigi Chiodi publizierten und mehrfach kommentierten Liste erscheint es jedoch eindeutig als Madonnenbild mit der Stifterfamilie Cassotti. Vor einer Landschaft ist Gian Maria mit Lucretia zur Rechten, seine Gattin mit Isabeta zur Linken der Madonna in der Bildmitte angeordnet. Als Vorbild für das Londoner Familienporträt kann dieses verlorene Madonnenbild also in mehrfacher Hinsicht nicht angesehen werden. Luigi Chiodi (Hg.): *Le lettere di Lorenzo Lotto e scritti su Lotto*. Bergamo 1998, S. 9. 200f.

können sich Lottos Figuren in ihrer Umgebung viel raumgreifender entfalten und sind bedeutend größer gesehen als diejenigen Licinios. Ihre körperliche Präsenz gewinnen sie aber weder aus der klaren Figurenbildung noch aus einer möglichst geklärten Anordnung im Raum. Das Verhältnis der Figuren zum Tisch bleibt wie bereits in Licinios Bildern an den entscheidenden Stellen vage. Dennoch geht dies nicht zulasten der körperlichen Präsenz der Figuren, die umso entschiedener aus den Handlungsmotiven gewonnen ist. Selbst die Idee, die einzelnen Familienmitglieder einander Früchte überreichen zu lassen, geht letztlich auf Licinio zurück. Dennoch wurde das Verhältnis zwischen Repräsentation und innerbildlichem Geschehen in Lottos Familienporträt in eigener, den besonderen Charakteren der von ihm porträtierten Persönlichkeiten noch näherkommender Art weitergeführt.

In ihrem Beitrag zur Porträtauffassung Lottos betont Wendy Sheard, daß der Künstler in einer auf Leonardo und Giorgione fußenden Porträttradition sich immer entschiedener vom Handlungsporträt entfernt und zu Bildern des inneren Zustandes gefunden hätte.<sup>325</sup> Das Familienporträt in London zeigt aber, daß die von der Autorin beschriebene „Entwicklung“ wenigstens für dieses späte Porträt nicht zutrifft. Der gestellten Aufgabe entsprechend betont Lotto vielmehr die eine oder die andere Möglichkeit der Auffassung, Repräsentatives oder Szenisches. Bei Lotto lösen diese beiden, von Sheard in binärer Opposition gegeneinander ausgespielten Möglichkeiten der Porträtauffassung einander nicht im genetischen Sinne ab und sind deshalb auch nicht gesondert voneinander zu betrachten. Eindringliche Handlungsmomente werden von ruhigeren, repräsentativeren Momenten begleitet, von Blicken, die zusammen mit den Handlungen etwas vom Innenleben der Porträtierten verraten. Von Lotto wird dies in seiner ganzen Differenziertheit geschildert. Stolz stemmt die Mutter ihre rechte Hand in die Seite und präsentiert ihr Geschmeide am Handgelenk sowie den Ring am Finger. Mit dem linken Arm stützt sie die in labiler Haltung auf dem Tisch sitzende Tochter ab und reicht ihr eine Handvoll Kirschen. Ihr Blick wirkt verhalten, fast ein wenig verschlossen. Anders präsentiert sich ihr Gatte. Den milden, wohlwollenden Blick wendet er seinem Gegenüber zu und tut damit die *Clementia* kund, die er seinem Sohn gegenüber walten läßt. Spielerisch erteilt er ihm eine Lehre, um das aus dem Lot geratene, im verbissenen Blick erkennbare Verlangen seines Sohnes zu zügeln. Hellwach beobachtet die jüngere Schwester das Geschehen und scheint einerseits Mitleid mit dem Bruder zu empfinden, andererseits aber ihre Lehren daraus zu ziehen. Gleichzeitig werden diese szenischen Momente um eine Dimension erweitert, die Lotto in der Landschaft einzufangen sucht.

---

<sup>325</sup> Wendy Stedman Sheard: The Portraits. In: AK Lotto 1997, S. 43 – 51.

Während seiner gesamten Schaffenszeit widmete sich Lorenzo Lotto auf dem Feld der Porträtmalerei in unterschiedlicher Intensität dem Verhältnis zwischen Figur und Landschaft. Im Londoner Familienbildnis aus dem Jahr 1547 ging er an diese Aufgabe noch einmal in eigenwilliger Form heran. Vom Beginn seines Schaffens an zeigte der Künstler eine große Leidenschaft für das Motiv der Meeresbucht und des offenen Meeres. Für den geborenen Stadtvenezianer, der einen großen Teil seines unsteten Lebens im Landesinneren, in Treviso, den Marken und Bergamo zubrachte, blieb das Meer als ruhiges und gelassen sich ausbreitendes Element, in welchem selbst die von heftigsten Stürmen gepeitschten Wogen immer wieder geglättet werden, ein ständig begleitendes Motiv und eine dauernde künstlerische Anregung.

Den Deckel seines frühen, 1505 datierten Bildnisses des trevisanischen Bischofs Bernardo de' Rossi in Washington<sup>326</sup> zielt ein Ausblick auf eine Meeresbucht in einer allegorisch aufgeladenen Landschaft, in deren Vordergrund auf festem Terrain zwei grundlegend unterschiedliche Formen der Lebensführung einander gegenübergestellt werden, die ein mächtiger, von einem Blitz zerborstener Baumstumpf in der Bildmittelachse voneinander trennt. Schon diese frühe, allegorisch aufgeladene Landschaft mit ihrem als Ausblick in eine Meeresbucht gestalteten Hintergrund zeigt bei allen grundsätzlichen Unterschieden in der Auffassung nicht bloß in einigen Motive, sondern sogar in ihrem Bau wesentliche Übereinstimmungen mit dem maritimen Landschaftsausblick im späten Londoner Familienporträt. In dieser frühen allegorischen Landschaft tauchen erstmals die bildparallel, von links sich sanft ins Meer ziehenden Landzungen und die dahinter aufsteigenden, verblauenden Gebirgszüge auf, die sich gleichsam durch Lottos gesamtes Œuvre der Landschaftsmalerei als eines seiner Lieblingsmotive ziehen. Daneben erscheint in abgeschwächter Form bereits die bedeutende kompositorische Rolle der langen Horizontlinie, die Meer und Himmel voneinander scheidet. Im Laufe seines Schaffens senkt sie sich zunehmend und trägt damit dem Grundcharakter der beiden Elemente, der Weite und Ferne immer entschiedener Rechnung.

Im Gegensatz zu dieser mit dem Bildnis der markanten historischen Persönlichkeit des Bischofs von Treviso verbundenen Landschaft, die ähnlich wie die Rückseite einer Porträtmedaille die Lebensauffassung des Porträtierten zur Darstellung bringt, erscheint die Landschaft des Londoner Familienporträts als bildimmanenter Ausblick durch eine nicht näher definierte Wandöffnung weit weniger intensiv mit einer ähnlich konkret benennbaren

---

<sup>326</sup> Lorenzo Lotto *Allegorische Landschaft*, Holz 56 x 42, 2 cm, 1505, National Gallery of Art Washington. Berenson 1956, S. 3.; Humfrey 1997, S. 11f.; Brown [Katalogeintrag]. In: AK Lotto 1997, S. 76 – 80 (mit Farbabbildung).



Bedeutung aufgeladen. Lotto findet hier zu einer unmittelbar aus dem Anschaulichen der gesehenen Landschaft gewonnenen „Bedeutungslastigkeit“. Wie in kaum einem anderen Bild Lottos wird im *Porträt der Familie des Giovanni della Volta* die symbolträchtige Beziehung zwischen porträtierten Figuren, Bildgeschehen und Landschaft anschaulich gemacht. In unterschiedlicher Weise und Festigkeit zeichnen sich die Antlitze vor dem Landschaftsausblick ab. Während die Antlitze von Mutter und Tochter den Ausschnitt nur leicht überschneiden, steht dasjenige des Vaters zur Gänze und in der vollen Schärfe seines Konturs vor der Landschaft.

In einigen bergamaskischen Arbeiten, dem Stifterpaar in einem Madonnenbild<sup>327</sup> in Malibu, der *Mystischen Hochzeit der Heiligen Katharina mit dem Stifter Niccolo Bonghi* aus dem Jahr 1523<sup>328</sup> oder dem *Bildnis eines Ehepaars* in Sankt Petersburg, durchdringen einander porträtiertes Antlitz und Landschaft nicht. Sie steht vielmehr gesondert als Bild im Bild über oder neben dem Geschehen und den Porträtierten. Eher kommentierend scheint die für sich gesehene Landschaft von außen auf das Geschehen Bezug zu nehmen oder in einer nicht mehr zu entschlüsselnden Weise mit den Porträtierten verbunden zu sein. Wie im Kavaliersporträt in Cleveland<sup>329</sup> überschneiden sich dagegen im Londoner Familienporträt porträtiertes Antlitz und Landschaft. Mit einer anschaulichen, jedermann sofort verständlichen Symbolik aufgeladen, erläutert diese Landschaft nicht mit Bezug auf literarische Zusammenhänge von außen ein im Inneren des Porträtierten vor sich gehendes Geschehen, sondern versucht, dieses Innere für den Betrachter unmittelbar aus der Stimmung der Landschaft begreifbar zu machen. Die von oben gesehene Küstenlandschaft, die noch mit Wolken verhangen ist, beginnt sich zu lichten. Wie der Rauch des Vulkans werden die Wolken vom Wind weggeblasen, während das Meer sich schon beruhigt hat und die vereinzelt Bäume wieder still emporragen. Diese friedliche Stille, die sich nach einem Sturm langsam wieder einstellt, könnte auf einen antiken Gedanken anspielen, den wir in

---

<sup>327</sup> Lorenzo Lotto *Madonna mit Stifterpaar*, Öl auf Leinwand 85, 7 x 115, 5 cm, J. Paul Getty Museum Malibu. Humfrey 1997, S. 131f (mit Farbabbildung).

<sup>328</sup> Lorenzo Lotto *Mystische Hochzeit der Heiligen Katharina mit Stifter Niccolo Bonghi*, Öl auf Leinwand 189, 3 x 134, 3 cm, signiert und datiert 1523, Accademia Carrara Bergamo. Humfrey 1997, S. 65f.; Mauro Lucco [Katalogeintrag]. In: AK Lotto 1997, S. 138 – 141 (mit Farbabbildung).

<sup>329</sup> Lorenzo Lotto *Porträt eines Kavaliers auf einer Terrasse*, Öl auf Leinwand 110 x 102 cm, signiert und 15\_5 datiert, The Cleveland Museum of Art. Berenson 1956, S. 94.; Wendy S. Sheared: *The Portraits*. In: AK Lotto 1997, S. 47; Enrico Maria Dal Pozzolo [Katalogeintrag] In: AK Renaissance Venice and the North. *Crosscurrents in the Time of Bellini, Dürer, and Titian*. Herausgegeben von Bernard Aikema und Beverly Louise Brown. Mailand 1999, S. 384 (mit Farbabbildung). Berenson betont die transparente Farbigekeit, die Vorliebe für das Hellblau der Tischdecke und des Himmels als Charakteristika von Lottos Kunst um 1525: „The halferased figure can only mean 2.“ Dal Pozzolo datiert das Gemälde dagegen ins Jahr 1535.

Plutarchs *Amatorius*<sup>330</sup> fassen, wo die gelingende Ehe mit der *Galene*, der Meeresstille, in Verbindung gebracht wird.

Die Bildanordnung des Londoner Familienporträts läßt sich ebenfalls in einem bergamaskischen Werk des Künstlers greifen. Im Doppelporträt eines Ehepaares in St. Petersburg befinden sich die Figuren nicht – wie im *Doppelporträt des Messer Marsiglio und seiner Braut Faustina* – bildparallel im vordersten Plan, wo sie das Format fast zur Gänze ausfüllen, sondern sitzen, einer schwach angedeuteten Raumdiagonale folgend, an einem annähernd bildparallel angeordneten Tisch. Während der Gatte an der heraldisch prominenteren Seite vor dem Tisch Platz genommen hat, sitzt seine Frau ein wenig tiefer im Raum am rechten Tischende. Lotto zentriert die Komposition im Breitformat nicht, sondern rückt den Tisch aus der Bildmitte, um sowohl die Raum- wie auch die Flächendiagonalen zu aktivieren. Das hell erleuchtete Haupt des Gatten liegt auf einer Diagonale, die sich vom Landschaftsausblick in der linken oberen Bildecke über die auf seiner Schulter ruhende, rechte Hand der Gattin nach rechts unten zieht. Die gegenläufige Diagonale zielt von der rechten Hand des Gatten, die auf das auf dem Tisch schlafende Eichhörnchen weist, über den Cartellino mit der Devise *Homo numquam* auf das frontal aus dem Bild blickende Gesicht seiner Ehefrau, das sich vor dem sacht bewegten grünen Grund eines Vorhanges abzeichnet. Sein ebenfalls frontal aus dem Bild blickendes Gesicht steht hingegen vor dem dunklen Grund der Wand. Die Figuren, die sich in einem großzügigeren Bildraum in den durch die Lichtführung zusätzlich hervorgehobenen Diagonalen entfalten, beschränken sich nicht auf ihre würdevolle, ruhig auf den Betrachter ausgerichtete Erscheinung und beider Blick aus dem Bild. Vielmehr legen sie mit ihren Gesten gemeinsam Zeugnis ab von dem, was sie vor allem aneinander bindet, die eheliche Treue selbst in den Stürmen des Lebens, die im geneigten Baumpaar anschaulich werden. Der aufgekommene Sturm scheint sich wieder zu legen. Der Himmel nimmt langsam ein freundlicheres Gesicht an. Das schlummernde Eichhörnchen mag ein Bild des schlummernden Begehrens sein, das sein Gegenbild im treuen Hund auf dem Arm der Gattin findet. Es könnte auch für den Reichtum stehen, der nach einer langen Zeit der eifrigen Arbeit genossen werden darf. Über die Bedeutung der Devise auf dem Cartellino hat man bislang in der Forschung keine Einigkeit erzielt.<sup>331</sup> Schon in diesem *Bildnis eines Ehepaares* wird erkennbar, was Lotto später auch in seinem Londoner Familienporträt als seine künstlerische Aufgabe begriffen hat: die Suche nach einer möglichst intensiven thematischen Durchdringung der künstlerischen Aufgabe. Was im *Bildnis eines Ehepaares*

---

<sup>330</sup> Siehe im zweiten Hauptteil den ersten Abschnitt des dritten Kapitels.

<sup>331</sup> Francesca Cortesi Bosco: I coniugi di Lotto all’Eremitage e la loro „impresa“. In: Ranieri Varese (Hg.): Studi per Pietro Zampetti. Ancona 1993, S. 336 – 349; Mauro Lucco [Katalogeintrag]. In: AK Lotto 1997, S. 150f.

noch durch einen kommentierenden Cartellino und erläuterndes Beiwerk unterstrichen wurde, soll im Londoner Familienporträt unmittelbarer anschaulich werden.

#### 4. Lorenzo Lotto und Paris Bordon

Über weite Strecken lassen sich innerhalb des Werkes Lorenzo Lottos fruchtbare Rückgriffe erkennen, die für die Charakterisierung seiner künstlerischen Persönlichkeit von großer Bedeutung sind. Über die allgemeinsten Eigentümlichkeiten wie die Dreiviertelfigurigkeit hinaus gibt es nur wenige Ähnlichkeiten mit Paris Bordons Familienporträt. Bei aller Freundschaft folgen beide Künstler entschieden ihrem persönlichen künstlerischen Anliegen. Auf eine in Venedig bereits eingebürgerte Lösungsmöglichkeit der Aufgabe des Familienporträts, der Lotto sich künstlerisch so tief verbunden zeigt, greift Bordon mit dem bildparallel angeordneten Tisch nur mehr andeutend zurück. Bei ihm ist er an die linke Bildseite gerückt und entschieden vom Bildrand überschritten. Lotto greift dagegen die ehrwürdigere Form der Familiengruppe auf, die schon Mantegna gewählt hat und die in Licinios *Porträt der Familie seines Bruders Arrigo* (Abb. 4) im sechzehnten Jahrhundert erstmals in Venedig greifbar wird.

Im *Familienporträt della Volta* beweist Lorenzo Lotto einmal mehr, daß seine Kunst völlig mißverstanden wäre, würde man ihn als Sonderling innerhalb der Kunst der venezianischen Renaissance betrachten. Auf dem Feld des Porträts experimentiert er – in bedächtig eingehaltenem Abstand zu Tizian – ständig und besticht im Gegensatz zu vielen Porträtisten der Jahrhundertmitte durch seine auch im Alter noch hohe ikonographische Innovationslust.<sup>332</sup> Unverblümt greift er auf ein bewährtes, ikonographisch gefestigtes Kompositionsschema und eine Auffassung zurück, die in Bernardino Licinios bürgerlichen Familienporträts in den zwanziger und dreißiger Jahren des Cinquecento in Venedig ihre erste Ausprägung erfahren haben. Zugleich aber prägt Lorenzo Lotto der in seiner Heimatstadt eingebürgerten Bildidee seinen persönlichen Stempel auf. Den stofflichen Qualitäten nachspürend, setzt er markant durchgestaltete Farbflächen im Breitformat in Diagonalen gegeneinander. Das lehrreiche, familiäre Geschehen der Übereignung von Früchten wird von einem sich beruhigenden, langsam erheiternden Landschaftsausblick in eine Meeresbucht hinterfangen. Entlang der beiden Flächendiagonalen erscheinen die Antlitze der porträtierten Familienmitglieder. Schöne Farbkontraste bieten die beiden Kleider von Mutter und Tochter, das Rosenrot und Himmelblau, aber auch die verschiedenen Blautöne der Gewänder

---

<sup>332</sup> Humfrey 1997, S. 102.

Giovannis und seiner Tochter. Die Farbe seiner Ärmel klingt wiederum im seidigen Schleier nach, der sich locker um den nackten Knaben windet. Davon setzt sich kräftig das Rot des Teppichs und der Kirschen ab. An dieser Stelle ließe sich fragen, ob innerhalb der Gattung eine eigene Farbikonographie ausgebildet wird. Zweifellos dominiert in einigen oberitalienischen Familienporträts – nicht zuletzt bei Lotto und Bordon – das Rot, gegen das fruchtbare Kontraste gesetzt werden. Über eine mögliche, auf das Inhaltliche bezogene Farbwahl scheinen aber dennoch rasch in die Porträtmalerei eingebürgerte Gewohnheiten wie das häufig vor grünem Grund stehende Antlitz oder die persönlichen künstlerischen Fragen der Farbgebung zu dominieren. Farbliche Bezüge dienen dem kompositorischen Zusammenhalt und stärken die geistige Vereinigung der Gruppe. Besondere Sorgfalt läßt Lotto der Lichtbehandlung angedeihen. Von rechts oben einfallend, fängt es sich in der rechten Bildhälfte im Blau der Ärmel und im Gesicht des Vaters und glänzt auf der Haut des nackten Knaben im äußersten Bildvordergrund. Weniger hell strahlen die Hände des Vaters vor dem dunklen Gewand auf, während das dunkelrote Kirschenpaar mit seinen Glanzlichtern verlockend aus dem Bild leuchtet. In der linken Bildhälfte fängt sich das Licht in den Gewändern der Damen, insbesondere im rechten, ausgestellten Ärmel der Mutter mit seiner reichen Fältelung, der wie isoliert gegen den Grund steht und das Bild nach links abschließt.

In einer sorgfältig überlegten Bildanordnung, die ein neues Gleichgewicht zwischen porträtierte Gruppe und Landschaftsausblick sucht, findet Lotto zu einer Lösung der künstlerischen Aufgabe, die über das Bildnis der porträtierten Familie hinaus zu einem aussagekräftigen Bild der Familie als solcher wurde. In origineller Form gelingt ihm auf allen Gebieten seines Schaffens, nicht zuletzt im Porträt, seinen Bildern eine unmittelbar anschaulich werdende symbolische Tiefe zu verleihen, die über die Zeiten hinweg offen bleibt für eine immer neue geistige Auseinandersetzung. Eine repräsentativ um den Tisch versammelte Familie wird in einer marginalen und dennoch so bezeichnenden Episode erfaßt, in welcher deren Welt sich in einzigartiger Weise verdichtet. Den feierlichen, durch die humorvolle Episode gebrochenen Ton, greift auch der Ausblick in die Landschaft auf. In ihr zeigen sich noch die Unbilden des vorüberziehenden, schlechten Wetters in seinen letzten Zügen, wengleich sich bereits wieder feierliche Ruhe einstellt.

Von der Auffassung Lottos unterscheidet sich diejenige Bordons dadurch grundlegend, daß er den porträtierten Figuren und deren Gesten mehr zumutet als die Integration in einen szenischen Zusammenhang. Lotto erreicht diesen, indem er das dargestellte Geschehen möglichst präzise in der entsprechenden Tonlage verdeutlicht. Bordon stellt sich dagegen in die Nachfolge Parmigianinos, wenn er dem dekorativen Moment eine

besondere kompositorische Aufgabe anvertraut. Das Handlungsmoment, das im oberitalienischen Gruppenporträt der Renaissance bislang nicht nur die Stimmungslage des dargestellten Geschehens bestimmte, sondern auch die Bedeutungsrichtung angegeben hat, tritt bei ihm in den Hintergrund. Eine genauere Bedeutung des Überreichens von Früchten läßt sich deshalb nicht angeben. Wichtiger als die Frage, wer wem was in welcher Stimmung überreicht, erscheint die unmittelbar anschauliche Verbundenheit der porträtierten Figuren, die diesen Reigen der Gebärden mit Leben erfüllen sollen. Die dekorative Erscheinung der Figuren im Bild, ihr Flächenwert, soll zum Ort des Übergangs von einer primär aus dem Szenischen anschaulich werdenden Bildbedeutung zu einer poetischen werden, die sich in ihrer *vaghezza*, verhüllt, der Anschauung darbietet. In diesem Sinn offenbart sich Paris Bordon als Manierist, der geborgte oder selbst erfundene Motive in wechselnden Zusammenhängen ohne Rücksicht auf den darzustellenden Stoff und seine thematische Durchdringung beliebig wiederverwendet. Die Mehrzahl seiner Werke – selbst das Familienporträt – läßt den Betrachter mit einem zwiespältigen Eindruck zurück.

## VI. Veroneses lebensgroße, ganzfigurige Pendantporträts der Familie des Conte Giuseppe da Porto aus Vicenza

### 1. Forschungsbericht

Nur geringes Interesse<sup>333</sup> wird in der jüngeren Forschung zwei ganzfigurigen, lebensgroßen Doppelbildnissen<sup>334</sup> (Abb. 10 und 11) entgegengebracht, die als frühe Porträts von der Hand Paolo Veroneses gesichert sind. Über deren Datierung zwischen 1551 und 1553 gibt es kaum mehr Meinungsverschiedenheiten. Die Klärung der richtigen Anordnung als Pendants<sup>335</sup> und Überlegungen zum ursprünglichen Anbringungsort, der im achtzehnten Jahrhundert grundlegend verändert worden ist, könnten zum besseren Verständnis ihrer künstlerischen Auffassung wesentlich beitragen.<sup>336</sup> Relativ spät wurden die heute voneinander getrennten

---

<sup>333</sup> Paul Hills: Veronese. Paris and Venice. In: The Burlington Magazine 147 (2005), S. 134. Hills bedauert, daß in der von ihm besprochenen Veronese-Ausstellung zum wiederholten Mal verabsäumt worden ist, die Pendants erstmals wieder zu vereinen.

<sup>334</sup> Paolo Veronese *Bildnis der Livia da Porto Thiene und ihrer Tochter Porcia*, Öl auf Leinwand 208, 4 x 121 cm, Walters Art Gallery Baltimore; Ders. *Bildnis des Giuseppe da Porto und seines Sohnes Adriano*, Öl auf Leinwand 207 x 137 cm, Collezione Contini Bonacossi im Palazzo Pitti Florenz. Terisio Pignatti und Filippo Pedrocchi: Veronese (Band 1). Mailand 1995, S. 25. 57 – 59.

<sup>335</sup> Andreas Priefer: Paolo Caliari, genannt Veronese. 1528-1588, Köln 2000, S. 20 – 23 (mit Farbabbildungen). Selbst in dieser jüngeren Arbeit zur Kunst Veroneses werden die Porträts in verkehrter Anordnung abgebildet.

<sup>336</sup> Erik Forssman: Il Palazzo da Porto Festa di Vicenza. Vicenza 1973, S. 61 – 67.

Leinwände erst als Pendants wiedererkannt. Detlev von Hadeln vermutet hinter einem von Bernard Berenson dem Giovanni Battista Zelotti zugeschriebenen Doppelporträt einer Dame mit deren Tochter ein frühes Werk Veroneses, dessen Provenienz, Vicenza, ihn hellhörig gemacht hat.<sup>337</sup> Zu Recht will der Autor die Zusammengehörigkeit mit einem der anerkannten frühen Meisterwerke des Künstlers, einem Doppelporträt eines Mannes mit einem Knaben in der Sammlung Contini glaubhaft machen, das traditionell als *Bildnis des Conte Giuseppe da Porto mit seinem Sohn Adriano* galt, aus dessen von Palladio errichtetem Familienpalast in Vicenza es stammt.

Die Zusammengehörigkeit dieser beiden einander offensichtlich ergänzenden Doppelporträts als Pendants kann von Hadeln gleich mehrfach bekräftigen. Nicht allein die Maße der beiden Leinwände stimmen überein. Die etwas geringere Breite des Doppelporträts in Baltimore läßt sich seiner Ansicht nach entweder durch den ursprünglichen Anbringungsort, das ungleiche zur Verfügung stehende Wandstück, oder noch eher durch eine zu vermutende Beschneidung am linken Bildrand erklären, durch die das Bild seiner illusionistischen Wirkung beraubt worden sei. Einer Umgestaltung ist nach Ansicht von Hadelns auch der Fußboden unterzogen worden. Sichtlich sei eine Anstückung vorgenommen worden, die den illusionistischen Intentionen des Künstlers vollkommen widerspricht und sich bloß als nachträgliche, verschönernde Maßnahme nach der Trennung der beiden Doppelporträts erklären läßt. Zu diesem Zeitpunkt habe man wohl das ursprüngliche Erscheinungsbild, das im Männerporträt noch besser erhalten war, nicht mehr vor Augen gehabt.

In seiner erst posthum veröffentlichten Monographie<sup>338</sup> geht Detlev von Hadeln insbesondere auf die Datierung der beiden Doppelbildnisse ein, die er im Zusammenhang mit den von Andrea Palladio in seinem Architekturtraktat<sup>339</sup> erwähnten, verlorenen Dekorationsarbeiten Veroneses für den laut Fassadeninschrift im Jahre 1552 vollendeten Palazzo für Giuseppe da Porto in Vicenza sieht. „Nimmt man als recht wahrscheinlich an, die Innendekoration sei der Errichtung bald gefolgt, so kämen für diese etwa 1553 oder 1554 in Betracht. Solches approximatives Datum ergibt sich denn auch, wenn man stilvergleichend

---

<sup>337</sup> Detlev von Hadeln: Some Portraits by Paolo Veronese. In: *Art in America* 15 (1927), S. 242 – 246.

<sup>338</sup> Detlev von Hadeln: Paolo Veronese. Aus dem Nachlaß des Verfassers herausgegeben vom Kunsthistorischen Institut in Florenz. Redigiert und zum Druck vorbereitet von Gunther Schweikhart. Florenz 1978; Gunther Schweikhart: La monografia *Paolo Veronese* di Detlev von Hadeln alla luce della ricerca più recente. In: Jürg Meyer zur Capellen und Bernd Roeck (Hg.): Paolo Veronese. Fortuna Critica und künstlerisches Nachleben. Sigmaringen 1990, S. 1 – 6.

<sup>339</sup> Andrea Palladio: I quattro libri dell'Architettura. Herausgegeben von Licisco Magagnato und Paola Marini. Mailand 1980, S. 103: „Le stanze seconde, cioè del secondo ordine, sono in solaro e, così le prime come le seconde di quella parte di fabrica ch'è stata fatta, sono ornate di pitture e di stuchi belilissimi di mano de'

das Bildnispaar zwischen den Francesco Franceschini von 1551 und den Pasa Guarienti in Verona von 1556 stellt.<sup>340</sup> Im Katalog geht der Autor kurz auf eine im Louvre aufbewahrte Zeichnung zum männlichen Doppelbildnis in Florenz ein, die seinem Urteil nach nur „in einzelnen, ziemlich nebensächlichen Zügen von dem Gemälde abweicht“<sup>341</sup>, aber wegen des armseligen Zustandes nicht mit Sicherheit als Vorstudie anzusehen sei. Giuseppe Fiocco bildet die Pendants in der meines Erachtens richtigen Anordnung mit dem Damenpaar an der heraldisch prominenteren Seite ab und schließt sich im wesentlichen den Ergebnissen von Hadelns an.<sup>342</sup> Aus stilkritischen Gründen datiert er Veroneses Pendantporträts der Familie da Porto um 1555. Eine frühe Begegnung mit Tizians Porträtkunst hat seiner Ansicht nach nicht direkt, sondern nur auf dem Umweg über Brescia stattgefunden.<sup>343</sup>

Auf der großen Veronese-Ausstellung des Jahres 1939 in Venedig wurde allein das männliche Doppelbildnis gezeigt.<sup>344</sup> Rodolfo Pallucchini hat im Katalog<sup>345</sup> wie von Hadeln, Fiocco und von der Bercken die Herkunft des figürlichen Schemas aus der brescianischen Malerei<sup>346</sup> besonders hervorgehoben, dem Veronese aber durch den monumentalen Ton und den durch die rahmenden Pilaster gut rhythmisierten Raum eine sehr persönliche Note verliehen habe. Wie der Autor auch in späteren Arbeiten nicht müde wird zu betonen, erscheint das Gemälde ihm mit seinen in geringsten Abstufungen variierten Grautönen, die ausschließlich durch das Rot des Inkarnats gebrochen werden, als wahres Wunderwerk der Malerei. Der Künstler orchestrierte hier eine chromatische Partitur, welche wunderbar die ausgewogene und monumentale Konzeption der Massen wiedergebe. Die Louvrezeichnung wird von Pallucchini als Vorbereitung für das ausgeführte Doppelporträt anerkannt. Pallucchini beruft sich darüber hinaus erstmals auf archivalische Untersuchungen Giulio Fasolos, die seinem Dafürhalten nach einen entscheidenden Beitrag zur Datierung leisten.

---

sopradetti valentuomini e di messer Paolo Veronese, pittore eccellentissimo.“ Palladio nennt Paolo Veronese in seinem Architekturtraktat nur dieses eine Mal.

<sup>340</sup> Von Hadeln 1978, S. 102.

<sup>341</sup> Veronese *Frühe, vorbereitende Garzonezeichnung zum Doppelporträt Giuseppes und Adrianos da Porto*, Feder und Bister, weißgehöht über grauer Kreide auf beigem Papier, 342 x 181 mm, Graphisches Kabinett im Musée du Louvre Paris, Nr. 4678. Von Hadeln 1978, S. 136.

<sup>342</sup> Giuseppe Fiocco: Paolo Veronese 1528 – 1588. Bologna 1928, S. 102. 193. 202.

<sup>343</sup> Fiocco 1928, S. 121f.: „Affinità le quali naturalmente non escludono il contatto con Tiziano, ma intendo solo ridurlo alla sua giusta valutazione, e alla sua vera importanza. Contatto in questo caso, più mediato che diretto, tanto per Brescia, quanto per Verona.“

<sup>344</sup> Theodor Hetzer: Paolo Veronese. In: Römische Jahrbuch für Kunstgeschichte 4 (1940), S. 4, Anm. 3. Unter den von Hetzer dem Veronese abbeschriebenen Gemälden, die auf der Ausstellung des Jahres 1939 in Venedig gezeigt wurden, befindet sich auch Nr. 26, das Bildnis des Grafen Giuseppe da Porto mit seinem Sohn.

<sup>345</sup> Rodolfo Pallucchini [Katalogeintrag]. In: AK Mostra di Paolo Veronese. Herausgegeben von dems. Venedig 1939, S. 14. 73: „Specialmente il ritratto del conte Da Porto, di ottima conservazione, è un miracolo di pittura: con una varietà minima di grigi, interrotti solo dal fulvo della pelliccia, e sui quali risalta l’incarnato del volto del padre, Paolo orchestra la partitura cromatica che rende mirabilmente la poderosa e monumentale concezione delle masse.“

<sup>346</sup> Erich von der Bercken: Die Paolo-Veronese-Ausstellung in Venedig. In: Pantheon 24 (1939), S. 256.

Nach dessen Angaben heiratete Giuseppe da Porto im Jahre 1545 seine Gattin Lucia Thiene, die ihm sieben Kinder schenkte. Nach dem Großvater mütterlicherseits wurde der Erstgeborene auf den Namen Adriano, die älteste Tochter auf den Namen Porcia getauft. Für Pallucchini bedeutet das Datum der Eheschließung, daß beide Doppelbildnisse, die das Geschwisterpaar seiner Ansicht nach ungefähr im Alter von zehn Jahren zeigen, erst um 1556 gemalt worden sein konnten und somit nicht mehr zu den eigentlichen Frühwerken des Künstlers gehörten.<sup>347</sup> In seiner im Jahre 1940 erschienenen Monographie, deren Ergebnisse selbst noch von Remigio Marini<sup>348</sup> übernommen wurden, betont Pallucchini am Beispiel dieses Pendantporträts der Familie da Porto, wie Veronese der dramatischen Porträtauffassung Tizians und der intimen Tintoretts seine heiter-elegante Auffassung entgegensetzt.<sup>349</sup> Die malerischen Werte seien – wie Pallucchini hervorhebt – mit einer Frische zur Wirkung gebracht worden, die den Eindruck unmittelbarer Präsenz der Porträtierten hervorruft.

Federico Zeri setzt in seinem Gemäldekatalog das weibliche Doppelporträt in Baltimore wie Fiocco um 1555 an. Erstmals stellt er die bislang dazu erschienene Literatur umfassend zusammen.<sup>350</sup> Wichtiger sind jedoch die im Katalog enthaltenen Bemerkungen Packards zum Erhaltungszustand des Gemäldes, das nur mehr an der linken Seite die originale Malkante aufweist, während es – anders als von Hadeln vermutet – an der rechten Seite beschnitten ist. In seiner Baumonographie zu Andrea Palladios *Palazzo da Porto Festa* in Vicenza kann Erik Forssman mit weiteren Dokumenten zum Verständnis von Veroneses Bildnissen der Auftraggeberfamilie beitragen.<sup>351</sup> Nicht allein weil er den jungen Architekten mit einer so bedeutenden Bauaufgabe betraut hat, sondern auch als Gründungsmitglied und Vorsteher der *Accademia degli Olimpici*, war der in Vicenza höchst angesehene, humanistisch gebildete Giuseppe da Porto einer der wichtigsten Verbreiter des künstlerischen und kulturellen Ruhmes seiner Heimatstadt. In dem in der *Biblioteca Bertoliana di Vicenza* aufbewahrten *Kataster Porto-Godi-Pigafetta* ist ein Dokument vom letzten Tag im Februar 1542 (col. n. 1094) erhalten, nach dem Livias – nicht Lucias, wie sie Pallucchini fälschlich nennt – Vater Giovanni Galeazzo Thiene die Mitgift für seine Tochter auf viertausend Dukaten angesetzt hat. Nach Forssmans Ansicht könnte die Hochzeit deshalb schon in diesem

<sup>347</sup> Rodolfo Pallucchini: Veronese. Mailand 1984, S. 24. Erst in dieser späten Monographie korrigiert Pallucchini seinen früheren Datierungsvorschlag und schließt sich der Meinung Erik Forssmans an.

<sup>348</sup> Remigio Marini: L'opera completa del Veronese. Mailand 1968, S. 92.

<sup>349</sup> Rodolfo Pallucchini: Veronese. Bergamo 1940, S. 13f. Nach der wegweisenden Ausstellung des Jahres 1939 ist es – so Pallucchini in der Einführung – an der Zeit, die mangelnde Wertschätzung Veroneses als „bloßen“ Dekorateur zu überwinden. Auf der Basis der Studien Detlevs von Hadeln sucht der Autor nach der poetischen Sprache der Werke Veroneses.

<sup>350</sup> Federico Zeri: Italian Paintings in the Walters Art Gallery with condition notes by Elisabeth C. G. Packard (Band 2). Baltimore 1976, S. 406 – 408.

<sup>351</sup> Forssman 1973, S. 13f.



Jahr oder kurz danach stattgefunden haben. Die porträtierten Kinder erscheinen ihm jünger als Pallucchini annimmt. Adriano hält er für einen Knaben von etwa sieben Jahren, seine Schwester Porcia für ein oder zwei Jahre jünger. Deshalb setzt Forssman die Bildnisse um 1553, unmittelbar nach der Fertigstellung des Baus an.

Auch Terisio Pignatti scheinen die beiden porträtierten Kinder Giuseppe da Porto bedeutend jünger als zehn Jahre zu sein. Er rückt die Pendantporträts der Familie da Porto deshalb nahe an das Jahr 1551.<sup>352</sup> Aus diesem Jahr stammt das in jüngster Zeit von W. Roger Rearick<sup>353</sup> als Werk Veroneses angezweifelte *Bildnis des Francesco Franceschini*, das Anna Maria Brizio<sup>354</sup> und Adolfo Venturi<sup>355</sup> als Frühwerk Veroneses erkannten und ausführlich würdigten. Aufgrund seiner gesicherten Datierung ist es von eminenter Wichtigkeit für die Charakterisierung von Veroneses frühem Porträtstil. Brizio und Venturi heben die Ungezwungenheit der kompositorischen Erfindung und malerischen Ausführung hervor. Die Figur benötige nur eine leichte Bewegung, um ein dynamisches Verhältnis zur kontrastierenden, mächtig aufragenden Säule neben ihr zu gewinnen. Durch den geschickten Einsatz von Licht und Schatten erreiche die leicht von unten gesehene Figur eine außerordentliche physische Präsenz. Detlev von Hadeln würdigt dieses lebensgroße Porträt als typische Leistung eines hochbegabten Anfängers in all ihrer Unausgeglichenheit und Keckheit. Bereits in diesem frühen Bildnis erscheint seiner Ansicht nach der mit Händen zu greifende Einfluß Tizians. Im Gegensatz zu Moronis scherenschnittartiger Absetzung des Konturs gegen einen abstrakten Grund gehe Veronese hier von Anfang an darauf aus, die Gestalt in einen malerischen Zusammenhang mit der atmosphärischen Umgebung zu setzen, wie er es bei Tizian kennengelernt haben könnte.<sup>356</sup>

Über den vom Autor postulierten Zusammenhang der frühen Porträts mit der Bildniskunst Tizians ist Pignatti anderer Ansicht. Als *terminus ante quem* für die

---

<sup>352</sup> Terisio Pignatti: *Veronese*. Venedig 1976, S. 23.

<sup>353</sup> Paolo Veronese *Bildnis des Francesco Franceschini*, Öl auf Leinwand 188 x 134 cm, datiert 1551, The John and Mable Ringling Museum Sarasota. W. Roger Rearick: *The Early Portraits of Paolo Veronese*. In: Massimo Gemin (Hg.): *Nuovi studi su Paolo Veronese. Atti del convegno, Venezia 1988*. Venedig 1990, S. 355; Sergio Marinelli [Katalogeinträge]. In: *AK Veronese e Verona*. Herausgegeben von dems. Verona 1988, S. 312 – 321. Richard Cocke übt im Jahre 1989 im *Burlington Magazine* 131 (S. 63) anlässlich einer Besprechung der von W. Roger Rearick verantworteten Veronese-Ausstellung des Jahres 1988 in Washington Kritik an dessen Ausschluß des *Bildnisses des Francesco Franceschini* aus dem Werk Veroneses und dessen Zuschreibung an Brusasorci. Seit Marinellis gleichzeitigen Ausführungen im Ausstellungskatalog *Veronese e Verona* (No. 44 und 45) besteht größere Klarheit über Brusasorcis Porträtstil.

<sup>354</sup> Anna Maria Brizio: *Per il quarto centenario dalla nascita di Paolo Caliari detto Paolo Veronese. Note per una definizione critica dello stile di Paolo Veronese*. In: *L'Arte* 31 (1928), S. 4.

<sup>355</sup> Adolfo Venturi: *Storia dell'Arte Italiana* (Band 9/4). Mailand 1925-34 (Nachdruck Nendeln 1967), S. 764f.

<sup>356</sup> Von Hadeln 1978, S. 112. In Anmerkung 68 führt von Hadeln mit Blick auf Giuseppe Fiocco dazu aus: „Nur eine indirekte Berührung mit Tizians Kunst gelten lassen zu wollen, nämlich durch den Einfluß, den Tizian auf Brescia und Verona ausgeübt, streift schon ans Absurde. Soll man wirklich annehmen, Paolo hätte während

Portobildnisse gibt er das Jahr 1554 an, in dem Giuseppes Onkel Francesco da Porto gestorben war. Für diesen hatte Veronese zusammen mit Giovanni Battista Zelotti und Giovanni Antonio Fasolo dessen Palazzo in Thiene ausgestattet. Die Datierung der Portobildnisse vor 1554 ist für Pignatti aber vor allem deshalb entscheidend, weil sie nach seinem Dafürhalten Veroneses künstlerische Unabhängigkeit von Tizian vor seinem Venedigaufenthalt eindringlich vor Augen führen.<sup>357</sup> Erst im Jahre 1553 soll der Künstler im Zusammenhang mit dem Auftrag für den Dogenpalast nach Venedig und damit mit Tizian in Berührung gekommen sein. Wenn die Bildnisse jedoch erst nach der Übersiedlung in die Lagunenstadt entstanden wären, würden sie seiner Ansicht nach die Bekanntschaft mit Tizian deutlicher gezeigt haben. Ihr eminent stadtveronesisches Gepräge veranschaulicht hingegen klar, daß sie noch vor 1553 entstanden sein müssen. Als Hauptkriterium dafür nennt der Autor die Ganzfigurigkeit und den Realismus, der Veroneses Bildnisse schon von ihrem Typus her von Tizians Auffassung grundsätzlich abrücker. In seinem im Jahre 1991 zusammen mit Filippo Pedrocco herausgegebenen Werkkatalog und der Monographie des Jahres 1995 wiederholt Pignatti die Datierung um 1551 aufgrund des Alters Adrianos und der stilistischen Analogien mit dem *Bildnis des Francesco Franceschini*.<sup>358</sup> Auffällig an den Arbeiten Pignattis ist, daß er den beiden Doppelbildnissen als Pendantfamilienporträt so wenig Bedeutung beimißt, daß er sie in allen drei Arbeiten nicht auf einer Seite oder auf gegenüberliegenden Seiten abbildet, sondern die Nähe des *Porträts Giuseppes da Porto mit seinem Sohn Adriano* zum Franceschini-Bildnis so sehr in den Vordergrund rückt, daß er diese beiden Bildnisse einander gegenüberstellt und das *Bildnis der Livia da Porto Thiene mit ihrer Tochter Porcia* erst auf der folgenden Seite abbildet, obwohl dieses im Pendantzusammenhang auf der heraldisch prominenteren Seite stehen müßte.<sup>359</sup>

Im Jahre 1981 erschien aus dem Nachlaß des 1973 verstorbenen Kurt Badt seine Veronese-Monographie, in welcher er – im Anschluß an Theodor Hetzer<sup>360</sup> – dem *Geist* der

---

seiner „educazione mantovana“ nur Correggio, Parmigianino, Primaticcio studiert, sei aber an Tizians Bildnissen und Kompositionen blind vorbeigegangen?“

<sup>357</sup> Pignatti 1976, S. 23.

<sup>358</sup> Terisio Pignatti und Filippo Pedrocco: Veronese. Catalogo completo dei dipinti. Florenz 1991, S. 45f; Dies. 1995, S. 25. 57 – 59.

<sup>359</sup> Auch in der jüngsten Ausstellung des Männerporträts in Paris und Venedig wird es dem Franceschini-Porträt gegenübergestellt. AK Veronese – Gods, Heroes and Allegories. Herausgegeben von Patrizia Nitti. Mailand 2004, S. 60. 64 (mit zahlreichen Farabbildungen). Siehe dazu die kritischen Anmerkungen bei Hills 2005, S. 134.

<sup>360</sup> Hetzer 1940, S. 19. Über die Porträtauffassung Veroneses schreibt Hetzer: „Sicherlich ist es nicht das Geistige, was uns aus Veroneses Porträts zuerst entgegentritt, wenigstens nicht als Intelligenz, Witz und Schärfe, auch nicht als Enttäuschung, Müdigkeit, Verschlossenheit und Resignation. Vielmehr scheint mir das erste, was wir hier aussagen müssen, dies zu sein, daß seine Menschen unsere Sympathie gewinnen. ... Alle diese Menschen geben sich offen, einfach, ohne Steigerung und ohne Ansprüche. ... Wir sehen in schöne, großflächige Gesichter, in Augen, deren Blick uns voll und ohne Schärfe trifft. Das Offene teilt sich der ganzen Erscheinung mit; in klar begrenzten Formen und Flächen ist der Körper vor uns ausgebreitet, grenzt er an die Umgebung des

Kunst Veroneses nachzugehen sucht.<sup>361</sup> Entscheidend sei Veroneses neuartige künstlerische Anteilnahme an den Gegenständen der Welt. Immer ziele sie auf die Entfaltung des *Persönlichen*, weshalb er für das Porträt, zumal das Gruppenporträt, prädestiniert war.<sup>362</sup> Bahnbrechend seien Veroneses Leistungen auf dem Gebiet des Porträts, weil er nicht Typen idealer Schönheit schuf, sondern menschliche Gestalten in der Einmaligkeit ihres jeweiligen Charakters. In den Pendantporträts der Familie da Porto tritt – so Badt – die höchste Gestalt von Veroneses origineller Porträtauffassung zutage. Obwohl Kostüm, Haltung und sogar der Gesichtsausdruck Giuseppes da Porto dem Francesco Franceschini ähneln, wird allein mit malerischen Mitteln, nicht durch Posieren, ein neues Porträtmotiv gewonnen, seine selbstbewußte Offenheit, die sich in dem fast schattenlos modellierten Antlitz ausspricht. Eigentümlich für Veronese sei, daß er den Höhepunkt seiner Komposition exzentrisch plazierte und so der Wirklichkeit verbindet, eine Auffassung, die den zentrierenden Idealen der Hochrenaissance nicht mehr entsprach. Das Frauenporträt beherrsche nicht mehr die ideale Schönheit wie bei Giorgione, Palma oder Tizian. Vielmehr sei hier etwas aus dem Alltag eingefangen. „Dies aber ist das für das Verständnis der Kunst Veroneses Wichtigste: die beiden Bilder zeigen die Menschen in einer für die Kunst neuen physischen wie geistigen Verfassung, der ein neuer Kunststil entspricht, für den Artikulation, Haltung und Bewegung der Körper nicht mehr einem abstrakten Schönheitsideal unterworfen sind.“<sup>363</sup>

Im Jahre 1990 hat W. Roger Rearick einen wichtigen Aufsatz zu den frühen Porträts Veroneses verfaßt, in dem er auch zu den Bildnissen der Familie Giuseppes da Porto Stellung nimmt.<sup>364</sup> Die beiden Doppelporträts seien nicht nur als an die Wand eines von Palladio gestalteten Innenraumes gehängte Leinwandbilder zu verstehen, sondern selbst Teil der verlorenen Raumdekoration. In der Garzonezeichnung im Louvre fasse man die Flexibilität des Künstlers und sein psychologisches Gespür, das im ausgeführten Gemälde noch weit übertroffen wird.<sup>365</sup> Die Art, in der Adriano in der ausgeführten Dekoration verspielt zu seiner

---

Hintergrundes. ... Veroneses Menschen reagieren nicht mit empfindlicher, nervöser Intelligenz auf die Welt, sie sind auch nicht geheimnisvoll undurchsichtig. Unbestimmte, untergründliche Tiefe ist nicht in seinem Wesen. Freilich sind auch sie nicht ungeistig – dieses möchten wir jetzt mit Betonung aussprechen; aber ihre Klugheit ist die des wohlgeratenen Menschen, der die Verhältnisse der Welt kennengelernt hat, sie überblickt und zueinander in Beziehung setzt, der aber weder das Bestreben hat zu herrschen, noch, durch Mißerfolge entmutigt, sich in sich selbst zurückzieht. Denn zu beidem ist der Mensch zu schlicht und viel zu wenig geneigt, sich wichtig zu nehmen. Die Schlichtheit wiederum ist ebensowohl angeboren wie ein Ergebnis jener sittlichen Kräfte, die das Leben regeln. Ihren Ausdruck findet sie in der vollendet leichten Haltung und im sicheren Geschmack. Die Haltung ist es, wodurch diese Menschen sich in der Welt behaupten und wodurch sie sich zugleich von ihrem Andringen schützen. Hierin ist Veronese unnachahmlich.“

<sup>361</sup> Kurt Badt: Paolo Veronese. Aus dem Nachlaß herausgegeben von Lorenz Dittmann. Köln 1981, S. 9.

<sup>362</sup> Badt 1981, S. 172 – 181.

<sup>363</sup> Badt 1981, S. 176.

<sup>364</sup> Rearick 1990, S. 353f.

<sup>365</sup> Ebd.; W. Roger Rearick [Katalogeintrag]. In: AK The Art of Paolo Veronese 1528 – 1588. Herausgegeben von dems. Washington 1988, S. 38f.

Schwester hinüberblicke, während die Mutter ihren Gatten bewundernd ansehe, veranschauliche das familiäre Verhältnis durch eine kreisende Verknüpfung gegenseitiger Aufmerksamkeit. Die Hintergründe der beiden lebensgroßen Doppelbildnisse gäben Aufschluß über die vermeintliche Anordnung der beiden dekorativen Bildnisse im Raum. Rearick stiftet Verwirrung, indem er irrtümlich behauptet, daß das Männerbildnis von rechts, das Frauenbildnis von links beleuchtet wird. Anders als in seiner Beschreibung sind die beiden Bildnisse zudem verkehrt abgebildet. Die beiden Bilder könnten seiner Ansicht nach zusammen zwischen zwei in den Raumecken einer Wand angeordneten Fenstern angebracht gewesen sein, vielleicht mit einem Kamin zwischen ihnen. Obgleich sie wohl tief gehängt waren, um die illusionistischen Effekte hervorzuheben, dienten sie nach Ansicht Rearicks aber nicht als Blenden wirklicher Türen, da sie in einer solchen Funktion viel stärker in Mitleidenschaft gezogen worden wären. Wegen des Alters der beiden erstgeborenen Kinder und der Vollendung des Palastes im Jahre 1552, nimmt Rearick nicht zuletzt angesichts der winterlichen Kleidung die ersten Monate des Jahres 1551 als Datum für die Entstehung der Porträts an. Anlässlich der Ausstellung zum vierhundertsten Todesjahr des Künstlers in Washington hat Rearick die These vorgetragen, daß die beiden Bildnisse Bestandteil einer dekorativen Raumausstattung des Palazzo Porto aus dem Jahr 1551 gewesen sein könnten, die im Sinne Palladios von schlichter Monumentalität geprägt war.<sup>366</sup> Trotz des nicht mehr originalen Zustandes des Damenporträts bekräftigt der Autor, daß dieses Doppelbildnis links angeordnet war. Bereits in diesem Beitrag betont er, daß den beiden Bildnissen eine illusionistische Aufgabe zugekommen sein könnte und schlägt eine meines Erachtens plausible Lösung für deren Anordnung im Raum vor. Ihre schlichte Rahmung füge sich kongenial in die architektonischen Visionen Palladios. Beide Porträts scheinen in türartig wirkenden Nischen angeordnet gewesen zu sein, zwischen denen sich eine natürliche Beleuchtungsquelle befunden habe, auf die eigens Bezug genommen wurde.

Lionello Puppi betont in einem Beitrag zur Auftragsvergabe an den jungen Veronese die Rolle Vicenzas als eines entscheidenden Knotenpunkts zwischen den frühen veronesischen Jahren und der Übersiedlung des jungen Künstlers nach Venedig. Nicht übersehen werden dürfe dabei die Rolle des jungen Palladio, der in jenen Jahren ebenso wie Veronese im Umkreis der Porto mit bedeutenden Aufträgen bedacht worden ist. Im Wettstreit mit Marcantonio und Adriano Thiene ließ Giuseppe da Porto von Palladio einen Familienpalast errichten, den junge veronesische Künstler ausstatten sollten. Um eine Vorstellung von der größtenteils verlorenen Freskendekoration zu gewinnen, geht Puppi am

---

<sup>366</sup> W. Roger Rearick [Katalogeintrag]. In: AK Veronese 1988, S. 38 – 40.

Rande auch auf die Bildnisse der Auftraggeberfamilie ein, die offensichtlich zu dem Zeitpunkt gemalt worden sind, als der Architekt die Fassade des Palastes bis zum Jahr 1552 schmücken ließ.<sup>367</sup>

## 2. Beschreibung

In einer denkbar schlichten architektonischen Umgebung erscheinen zwei lebensgroße Paare in ganzer Figur, Mutter und Tochter sowie Vater und Sohn, jeweils in einer Nische mit geradem oberem Abschluß, die – wie der linke Bildrand des männlichen Doppelporträts noch zeigt – wenigstens von einer vorgeblendeten Dreiviertelsäule begleitet wird. Jede der Nischen ist so schmal bemessen, daß ein Elternteil sie jeweils mühelos ausfüllen könnte. Die an der heraldisch prominenteren Seite angeordnete Nische mit dem weiblichen Figurenpaar wird von rechts, die mit dem männlichen von links beleuchtet. Über einer in Aufsicht gezeigten Standfläche ragen Mutter und Vater in ihrer Nische auf und nehmen in würdevoller Haltung unmittelbar auf die schlichte, sie auszeichnende architektonische Umgebung bezug. Die architektonischen Elemente rahmen die Figuren und binden sie in den gebauten Raum ein. Gleichzeitig heben sie die Figuren aus ihm hervor. In dieser Umgebung vermittelt die familiäre Gruppe keinen Eindruck von Distanz; vielmehr scheint sie von einem Hauch des Alltäglichen berührt, der sie einem Gegenüber in aller Frische und Lebendigkeit menschlich naherückt. Dieser Anschein von Lebendigkeit und menschlicher Wärme gelingt nicht allein wegen der malerischen Frische der Bildnisse, sondern primär durch die illusionistische Einbindung in den an den Bildrändern zu erahnenden, gebauten Raum. Die Standfläche der lebensgroßen Figuren erweckt den Eindruck, als müßten die Bilder unmittelbar über dem Boden angebracht gewesen sein und hätten mit ihren rechteckigen Nischen den gebauten Raum in maßvoller, den Vorstellungen des Architekten entsprechender Form illusionistisch erweitert. Die auf Augenhöhe mit dem Betrachter angeordnete Bildnisgruppe könnte ihm im ersten Moment als wirklich vor ihm hintretende Familie erscheinen. Über den ursprünglichen Anbringungsort in einer der Räumlichkeiten im Obergeschoß des Palazzo Porto-Festa gelangt man jedoch über bloße Vermutungen nicht hinaus. Aufgrund der Beleuchtung darf man eine zwischen den Pendants befindliche, natürliche Lichtquelle annehmen, auf die eigens Bezug genommen wird.

Die ruhige, repräsentative Haltung, in der sie eben noch verharrten, haben die Eltern vorübergehend aufgegeben, um neben sich in den Nischen genügend Platz für ihre beiden

---

<sup>367</sup> Lionello Puppi: La committenza vicentina di Paolo Veronese. In: Gemin 1990, S. 340 – 346.

Kinder zu schaffen. Porcia und Adriano lassen es sich nicht nehmen, den Eltern in diesem besonderen Moment Gesellschaft zu leisten. Jedes der Kinder findet seinen Ort in nächster Nähe und in innigstem Verhältnis zum gleichgeschlechtlichen Elternteil. Ruhig und stattlich ragt die Mutter Livia auf, die in die Nische hineingetreten ist. Allein das Tragen ihres großzügig geschnittenen Samtkleides mit den von der Hüfte nach unten ziehenden Falten scheint ihr schwer zu fallen. Um die Leibesmitte wölbt sich ihr Kleid leicht, wodurch ein leises Moment der Bewegung in die ruhige Gesamterscheinung der Figur mit streng geschlossenem Kontur gelangt. Die locker um die Hüfte gelegte Goldkette, an der ein *Flohpelzchen* in kostspieliger Ausführung angebracht ist, hat aber noch genügend Spielraum. Über dem lachsroten Samtkleid trägt sie einen durchgängig pelzgefütterten, annähernd Ton in Ton mit dem Kleid gehaltenen Mantel, auf dessen leichterem, seidigem Stoff das kräftig von rechts einfallende Licht ein lebhaftes Spiel entfaltet. Am linken Ärmel blitzt es auf den Faltengraten hell auf, an den Mantelsäumen schimmert es nur zart, bis es im Samt matt verdämmert. Ähnlich wie das in den Details malerisch liebevoll behandelte Gewand breitet sich die gesamte Figur in großen, ruhigen Motiven in der Nische aus. Diese sammeln sich in einem lebendig gestalteten Mittelpunkt, um die Leibesmitte der Mutter.

Livia beschränkt sich nicht auf eine repräsentative Darbietung, ruhige Ausbreitung in der vollen Blüte ihres Daseins. Annähernd frontal auf ein Gegenüber ausgerichtet, hat sie ihr helles Antlitz in maßvoller Bewegung nach rechts gewendet. In Dreiviertelansicht gegeben, zeichnet sich das im Licht aufstrahlende, volle Gesicht durch seine freundliche Zugänglichkeit aus. Obzwar ihr Blick eigentlich vom Betrachter abgewandt ist, entsteht nicht der Eindruck eines sich Entziehens. Vielmehr scheint sie nach freundlicher Einladung des Betrachters dessen Blick weiterzuleiten, um ihn direkt am Bildgeschehen zu beteiligen. Mit ihrer Ausrichtung und Haltung bleibt sie dem Betrachter zugewandt. In ihrem großzügig geschnittenen, schweren Kleid und dem darüber getragenen, leichteren wärmenden Mantel scheint es ihr langsam zu eng zu werden. In dieser Lage sucht sie Haltung zu wahren und führt den in der Enge befangenen rechten Arm, über den sie das *Flohpelzchen* gelegt hat, vor ihre Leibesmitte. Dort läßt sie die Goldkette beiläufig durch ihre Finger gleiten. Ihren ebenso wenig frei beweglich erscheinenden, linken Arm läßt sie auf die Schulter ihrer Tochter Porcia herabgleiten, für die sie, so gut es ging, Platz in der Nische geschaffen hat. Porcia scheint eben erst in der Nische ein Plätzchen gefunden zu haben, das ihr aber kein selbständiges Stehen ermöglicht. Deshalb drängt sie sich, in einem zum Gewand der Mutter kontrastierenden grünen Samtkleid, ganz in die Nische hinein und dicht an die Mutter heran.

An ihr findet sie genügend Halt. Ihre linke Hand führt Porcia gegen die Leibesmitte der Mutter hin und blickt neugierig aus dem Bild.

In der gegenüberliegenden Nische sind Vater und Sohn einander völlig andersartig zugeordnet. Trotz unübersehbarer Gegensätze in der Körpergröße und den einander kontrastierenden Gewandfarben erscheinen Mutter und Tochter durch einen beide übergreifenden, geschlossenen Kontur und die großflächige Ausbreitung der langen Kleider beinahe wie eine einzige Figur. Anschaulich wird dies zudem in der annähernd pyramidalen Anordnung von Händen und Gesichtern, die im Antlitz der Mutter und deren Wendung nach rechts gipfelt. Eine gegensätzliche Wirkung wird im Doppelbildnis von Vater und Sohn durch das Nebeneinander und die unterschiedliche Stellung der mit schwarzen Strümpfen bekleideten Beine erzielt. Dennoch kehrt in freierer Form auch hier in der oberen Bildhälfte das Zusammenspiel von Antlitzen und Händen in annähernd pyramidalem Bezug wieder. Durch den festen Stand der kräftigen Beine wirkt das Standmotiv des Vaters aktiver als das der Mutter. Lebendig erscheinen Vater und Sohn aufgrund des fühlbaren Kontrasts zwischen ihrer entspannten Haltung und Bewegung und dem gleichzeitigen Bemühen um eine möglichst würdevolle Erscheinung. Deutlich wird dies am Verhältnis des Vaters zum Erstgeborenen Adriano, der soeben herangetreten ist und sich anders als seine jüngere Schwester nicht durch ein hinzutretendes Gegenüber ablenken läßt. Seine Haltung, in der er sich um ein elegantes, aufrechtes Stehen nach dem Vorbild des Vaters bemüht, vermittelt den Eindruck, als sei er auf dem Weg zu einer eigenständigen Persönlichkeit bereits weiter vorangeschritten als die jüngere Schwester, die noch ganz Kind ist. Der Vater ist ein wenig zur Seite getreten, um ihm, ohne seine repräsentative Haltung aufzugeben, in der Nische Platz zu machen. In ähnlicher Art wie die Mutter legt Giuseppe da Porto dem Knaben die kräftige, rechte Hand auf die Schulter und läßt sich dazu hinreißen, unmerklich mit den Fingern des Sohnes zu spielen. Adriano hat diese etwas verlegen zu seiner Halskette emporgeführt, um in ihr zu nesteln.

Die linken Hände der beiden Kinder ähneln einander in ihrer Haltung und sind doch mit Unterschiedlichem beschäftigt. Sie suchen danach, das herzliche Verhältnis zu den Eltern nicht zu offensichtlich zur Schau zu tragen, nicht um dieses zu unterdrücken, sondern um diese Form der Innigkeit und des Privaten nicht einfach aller Öffentlichkeit preiszugeben. Es sind diese kleinen Kontraste, aus denen die frische Wirkung dieser Bildnisse hervorgeht. Während die Rechte Porcias in der Enge der Nische hinter dem Körper der Mutter verschwindet, greift diejenige des Erstgeborenen entschieden zum Arm des Vaters empor und hält sich daran mit der rechten Hand fest. Unvergleichlich ist das in hellem Licht

aufstrahlende Zusammenspiel der Hände von Vater und Sohn, über das der fröhliche und dennoch ein wenig scheue Blick Adrianos zur Mutter geht.

### 3. Veroneses maßvoll illusionistische Auffassung

In der oberitalienischen Porträtmalerei hat Veroneses Pendantfamilienporträt bereits einen wichtigen Vorläufer in Parmigianinos *Porträts der Familie Pier Marias de' Rossi*. Für die geschlechtsspezifische Verteilung auf den Tafeln gibt es ein frühes Beispiel in der deutschen Porträtmalerei der Renaissance. Barthel Behams oben erwähntes, bürgerliches Familienporträt des 1534 an der Pest verstorbenen Hans Urmiller, des Kämmerers Herzog Wilhelms IV. von Bayern und Pflegers in Wolfratshausen und seiner Gattin Margaret aus der Ingolstädter Patrizierfamilie Schwab<sup>368</sup>, in dem die Eltern jeweils etwas überhalbfigurig im Bild aufragen und die beiden Kinder am unteren Bildrand in einem unklaren Ausschnitt auftauchen, geht in der stecherisch prägnanten, einzelne Partien kleinplastisch durchbildenden Auffassung auf Maerten van Heemskercks frühe Gattenporträts zurück. Der psychologisch prägnant getroffene Knabe, der nur widerwillig den ihm zugedachten Platz vor dem seiner Gattin zugewendeten Vater einnimmt und sich mit aller Kraft, aber, wie sein Gesichtsausdruck verrät, mit geringem Erfolg dem Zugriff des Vaters zu entwinden sucht, nimmt die fein beobachtende Art vorweg, wie Veronese die Figuren in einem szenisch aufgefaßten Moment gibt. Die ruhiger aufgefaßte weibliche Gruppe Behams wird dennoch durch den jeweils überaus unterschiedlichen Blick, das milde Lächeln der Mutter und den traurigen Blick des Mädchens auf den forsch aus dem Bild drängenden Bruder, eindrucksvoll belebt und kann sich, ohne sich zu sehr in den Vordergrund zu drängen, neben Vater und Sohn behaupten. Veronese nimmt in seinen Pendantporträts der Familie da Porto auf eine heraldisch richtige Ordnung der Paare keine Rücksicht, sondern unterwirft alles dem Szenischen, das in ein illusionistisch auf den konkreten Raum bezogenes Ensemble eingebunden ist.

Die für das Franceschini-Porträt charakteristischen Stilmerkmale kennzeichnen auch die etwas später entstandenen Pendantporträts der Familie Giuseppe da Porto. Der kompakte Figurentypus mit überbetontem Beinkontur, der die Vorstellung von Volumen und Plastizität nicht vermitteln kann, und mit etwas zu gedrungenem Thorax, der geballte Kraft anschaulich machen soll, aber dies nicht wirklich vermag, verbindet sich beim jungen Veronese mit einer schwungvollen, an Parmigianino erinnernden Linienführung, welche die kompakt gebildeten Figuren an ihren Rändern belebt und das Auge des Betrachters zu den bedeutsamen Stellen

---

<sup>368</sup> Löcher 1999, S. 74.



des Bildes dirigiert. In einem frühen Stadium der Vorbereitung des *Bildnisses Giuseppes da Porto mit seinem Sohn Adriano* wird in der im Louvre aufbewahrten Garzonezeichnung<sup>369</sup> deutlich, daß dem Künstler dafür noch das Franceschini-Bildnis als Ausgangspunkt des Bildgedankens gedient hat. Über einer in vergleichbar geringer Aufsicht gezeigten Standfläche wachsen die beiden Figuren mächtig auf. Dem Künstler ging es in der Zeichnung primär um die Anordnung der beiden unterschiedlich großen Figuren im Format. Ohne Rücksicht auf die Einbindung in ein übergreifendes Bildgeschehen und ohne direktes Verhältnis zum dekorierten Raum erscheint das Figurenpaar noch für sich konzipiert. Für den Zeichenstil der kommenden Jahre verbindlich werden die zahlreichen, in breiten Streifen und Flächen eingesetzten Weißhöhungen, die nichts von der im ausgeführten Bildnis gewonnenen, subtilen Beleuchtung andeuten. Beide Figuren werden einheitlich in helles Licht getaucht und glänzen noch nicht an den wenigen, thematisch bedeutsamen Punkten auf.

Mit der Veränderung des Augpunktes, die sich dadurch erklären ließe, daß die beiden lebensgroßen Bildnisse unmittelbar über dem Fußboden angebracht worden sein könnten, verwandelte Veronese das Verhältnis zum gebauten Raum grundlegend. Für diese Form der illusionistischen Anordnung spricht die in Aufsicht gezeigte Standfläche, die später in einem berühmten, in der illusionistischen Raumdurchdringung viel weitergehenden Fresko der *Sala a crociera* in der Villa Barbaro in Maser wiederkehrt.<sup>370</sup> Dort blickt ein Mädchen schüchtern durch eine fingierte, leicht geöffnete Tür in den Raum, den sie im nächsten Moment betreten will. Auch die ähnliche Auffassung der Figuren und der Lichteinfall von einer zwischen den Pendants befindlichen Lichtquelle, die im oberen Bereich der Nischen Schatten erzeugt – wie im gut erhaltenen Männerporträt in Florenz noch erkennbar ist – sprächen für diese Art der illusionistischen Anbringung, die dem palladianischen Raum mit den schlichten dekorativen Motiven wohl gerecht geworden ist. Aufgrund des Verlusts des Raumes und der kräftigen Überarbeitung des Porträts in Baltimore läßt sich die ursprüngliche Anordnung im *Palazzo Porto Festa* aber nicht mehr rekonstruieren.

Durch den vermutlichen, illusionistischen Kunstgriff hat das lebensgroße, ganzfigurige Pendantfamilienporträt zwar etwas von seinem Wesen, von seiner bildlichen Distanz eingebüßt, die notwendig ist, um eine fruchtbare Spannung zur gelebten Realität zu gewinnen und damit die Würde als geistiges Gebilde zu bewahren. Als solches vermag es die Bedeutung

---

<sup>369</sup> Hans Tietze und Erika Tietze-Conrat: *The Drawings of the Venetian Painters in the 15<sup>th</sup> and 16<sup>th</sup> Centuries*. New York 1944 (Nachdruck 1979), S. 350; Sergio Marinelli [Katalogeintrag]. In: *AK Palladio e Verona*. Herausgegeben von Paola Marini. Verona 1980, S. 218; Richard Cocke: *Veronese's Drawings. A Catalogue Raisonné*. London 1984, S. 43 – 45; Hans Dieter Huber: *Paolo Veronese – Kunst als soziales System*. München 2005, S. 170 – 173.

<sup>370</sup> Pignatti 1976, S. 56-68; Pignatti und Pedrocco 1991, S. 113 – 115.

des nicht immer freudvollen Alltags offenbar werden zu lassen und ihn gleichzeitig zu nobilitieren. Veronese gewann seine persönliche Auffassung des Stoffes mit dieser Entscheidung für eine illusionistische Anbringung der lebensgroßen Bildnisse im Raum, welche die porträtierten Persönlichkeiten dem Betrachter über alle zeitlichen Grenzen hinweg wie einem Familienfreund nahekommen läßt. Die Maßnahmen der Verdichtung zu einem intimen Moment bringen in dieses Pendantfamilienporträt alle Qualitäten dessen, was Jacob Burckhardt mit dem Begriff *Existenzbild* zusammenfaßte.<sup>371</sup> Für einen Moment aus dem Alltag herausgenommen, erscheint die Familie auf dem Gipfel ihrer menschlichen Möglichkeiten, in einer aus dem Innersten heraus empfundenen Glückseligkeit und in herzlicher Vertrautheit versammelt, um mit einladendem Blick und aufgeschlossener Gebärde einen Vertrauten, der sich in diesem Moment hinzugesellt hat, an ihrem Himmel auf Erden teilhaben zu lassen.

---

<sup>371</sup> Wilhelm Schlink: Paolo: Existenzmalerei bis zu ihren höchsten Konsequenzen (Jacob Burckhardt). In: Meyer zur Capellen und Roeck 1990, S. 7 – 16. In der Burckhardtschen Wortschöpfung wird – so Schlink – ein zentraler Aspekt der Kunstauffassung Veroneses angesprochen. Diese Art der Malerei zeichne sich durch ihr besonderes Verhältnis zu den traditionellen Aufgaben aus, zur Historienmalerei, Genremalerei und zum Porträt. Entscheidend sei die Erfüllung der Darstellung mit Lebenswärme. Grundcharakter dieser Malerei sei eine Unbeschwertheit, die sich auch im malerischen Vortrag ausspreche.

## C. Die zunehmende Ausbreitung der Gattung in der zweiten Hälfte des Cinquecento

### VII. Die lebensgroßen, ganzfigurigen Familienporträts Giovanni Antonio Fasolos

#### 1. Einführung

Von lombardischer Herkunft und in jungen Jahren in Vicenza ansässig geworden, wird der im Jahre 1572 im Alter von zweiundvierzig Jahren verstorbene Maler Giovanni Antonio Fasolo – wie Carlo Ridolfi<sup>372</sup> berichtet – um 1552 als Mitarbeiter Giovanni Battista Zelottis und Paolo Veroneses bei der dekorativen Ausstattung des Palazzo Porto in Thiene faßbar.<sup>373</sup> Während die dortigen Arbeiten Veroneses gänzlich verloren sind, haben sich Wanddekorationen seiner beiden Mitstreiter im Erdgeschoß des Palastes erhalten, die vermutlich den Ruf begründeten, den Fasolo während der folgenden zwei Jahrzehnte als führender Maler seiner Wahlheimat Vicenza innehatte. Neben Villen- und Palastdekorationen sowie Fassadenmalereien, die heute zum Großteil verloren sind, und neben einigen mit Sicherheit dem Künstler zuzuweisenden Altarbildern trat Fasolo seit der im Jahre 1556 stattfindenden Gründung der humanistisch gesinnten *Accademia degli Olimpici*<sup>374</sup>, deren frühes Mitglied er wurde, in Zusammenarbeit mit dem Architekten Andrea Palladio als Maler von Theaterdekorationen hervor und kam zu Aufträgen einiger Mitglieder der *Accademia*. Nicht unerwähnt darf seine Tätigkeit als Porträtist mehrerer bedeutender vicentinischer Familien bleiben. Veroneses frühe Pendantporträts für die Familie Giuseppes da Porto (Abb. 10 und 11) boten ihm ein leuchtendes Vorbild.

Es verwundert nicht, daß Ridolfi, gleich nachdem er Fasolo in dessen Vita<sup>375</sup> als *den* Maler Vicenzas in den zwanzig Jahren nach der Jahrhundertmitte vorgestellt hat, den Hauptorientierungspunkt seiner künstlerischen Vorstellungen hervorhebt. Nicht in der Person Zelottis, sondern in derjenigen des jungen, kurzzeitig in Vicenza tätigen Paolo Veronese fand Fasolo diesen künstlerischen Anknüpfungspunkt. Die im Rahmen seiner bescheideneren künstlerischen Möglichkeiten teils verblüffende Annäherung an den nach Venedig weitergezogenen Genius wird es auch gewesen sein, die Fasolos Ansehen im bescheideneren

---

<sup>372</sup> Ridolfi 1648 (Band 1), S. 299.

<sup>373</sup> Stefano Marconi: Fasolo [Lexikoneintrag]. In: Dizionario biografico degli Italiani 45 (1995), S. 259 – 262; Margaret Binotto: Vicenza 1540 – 1600. In: Mauro Lucco (Hg.): La Pittura nel Veneto. Il Cinquecento (Band 2). Mailand 1998, S. 783f; Andrew John Martin [Lexikoneintrag]. In: Saur 37 (2003), S. 162f.

<sup>374</sup> Andreas Beyer: Andrea Palladio, Teatro Olimpico. Triumpharchitektur für eine humanistische Gesellschaft. Frankfurt am Main 1987.

Rahmen steigern half. Auf dem Feld des Porträts konnte Veronese mit einigen seiner in den Portobildnissen realisierten Bildgedanken als bleibender Ansporn für Fasolo wirken. Gleich zwei der ihm heute zugeschriebenen Familienbildnisse, von denen eines das Datum 1558 trägt, zeigen nicht nur einen merklichen Einfluß Veroneses; lange Jahre wurden sie diesem sogar attribuiert und von namhaften Forschern als herausragende Beispiele der Bildniskunst Veroneses enthusiastisch gefeiert.

Es bedarf keiner besonders ausgeprägten Phantasie, um sich vor Augen zu führen, welchen Eindruck Veroneses Familienbilder in der zu jener Zeit mit herausragenden Malern nicht eben gesegneten Stadt auf alle diejenigen machten, die bei einem Besuch des Palazzo Porto in den Genuß von deren Anblick gelangten. Kaum ein damaliger Betrachter wird sich ihrer maßvoll illusionistischen und zutiefst menschlich empfundenen Wirkung entzogen haben können. Schon im nächsten Moment mag in dem einen oder anderen der Gedanke aufgekeimt sein, selbst wenigstens etwas Ähnliches sein eigen nennen zu dürfen, auch wenn der nach seiner Durchreise in der Serenissima mit Aufträgen ausgelastete Veronese als ausführender Künstler in weiteste Fernen gerückt war. Auf der Suche nach einem Maler von Familienporträts im Geist der Portobildnisse wurde man in Vicenza glücklicherweise fündig.

## 2. Forschungsbericht

In der bisherigen Erforschung von Fasolos Familienbildnissen beschränkte man sich fast ausnahmslos auf Zuschreibungsfragen. Ridolfi erwähnt nicht ein einziges von ihnen. In einer Reihe von Dokumenten der Familie Gualdo, die nur kurz nach dessen *Meraviglie* entstanden sind, werden dagegen zwei als Pendants anzusehende Porträts des hochangesehenen, im Jahre 1520 geborenen Juristen Giuseppe Gualdo und seiner Familie eindringlich beschrieben und mit dem Namen Fasolos verbunden. Der Conte Girolamo Gualdo, ein Enkel Giuseppe Gualdos und Zeitgenosse Carlo Ridolfis, beschreibt sie um 1650 in seinem *Giardino di Cà Gualdo*.<sup>375</sup> Zu den verwandtschaftlichen Verhältnissen der Gualdo präzisiert Fasolos Biograph Antonio Magrini, daß der mit der mailändischen Adelige Paola Bonanome verheiratete Giuseppe ein Neffe und Haupterbe des apostolischen Protonotars und Konzilsvaters des Tridentinums, Girolamo Gualdos<sup>377</sup>, eines wichtigen Mäzens des Künstlers,

---

<sup>375</sup> Ridolfi 1648 (Band 2), S. 229.

<sup>376</sup> Franco Barbieri: Due dipinti di Giannantonio Fasolo fortunamente ritrovati. In: *Arte Veneta* (1958), S. 204f.

<sup>377</sup> Maria Elena Massimi [Lexikoneintrag]. In: *Dizionario biografico degli Italiani* 60 (2003), S. 158 – 160. Girolamo Gualdo war Mitglied der gleichzeitig mit der *Accademia degli Olimpici* gegründeten, ausschließlich dem Adel vorbehaltenen aber ebenso humanistisch gesinnten *Accademia dei Costanti*. Später wurde Gualdo Protektor der *Accademia degli Olimpici*. Im Jahre 1569 wurden postum seine berühmten *Rime del reverendo monsignor Girolamo Gualdo vicentino* bei Andrea Arrivabene in Venedig veröffentlicht. Er war Litterat und

war.<sup>378</sup> In seiner Biographie zu Fasolo ist Magrini noch keines der hier vorgestellten Familienbildnisse des Künstlers bekannt, weshalb er nach der Erwähnung eines weiteren Dokuments zu den Gualdobildnissen in Girolamo Gualdos *Raccolta delle Iscrizioni di Casa Gualdo* deren schmerzlichen Verlust beklagt. Für die Zuschreibung weiterer Familienporträts wäre ihr Auftauchen von immenser Wichtigkeit gewesen.<sup>379</sup> Allerdings erwähnt Magrini ein schon im Jahre 1842 von Moschini beschriebenes, nach dessen Angaben von Fasolo signiertes und 1560 datiertes *Bildnis einer venezianischen Prokuratorenfamilie*, das noch heute im venezianischen Priesterseminar an der Salute aufbewahrt wird.<sup>380</sup> Magrini bestreitet nicht allein den von Moschini vermuteten Gegenstand des Bildes, den Besuch einer angesehenen venezianischen Familie in einem Kloster, sondern zweifelt im Vergleich mit den für Fasolo gesicherten Fresken in der Villa Caldogno<sup>381</sup> die von Moschini erwähnte Signatur an.<sup>382</sup> Nach einer schlechten Restaurierung, der das Bild zuvor unterzogen worden war und bei der es die Lebendigkeit der Farben eingebüßt habe, ließe sich eine begründbare Zuschreibung an Fasolo nicht mehr führen. Antonio Magrini schreibt daneben zwei Bildnisse der hochangesehenen vicentinischen Familien Valmarana und Pagello dem Giovanni Antonio Fasolo zu, ohne auf Vergleichsmöglichkeiten mit gesicherten Familienbildnissen des Künstlers zurückgreifen zu können.<sup>383</sup>

---

Kenner der Tradition des Volgare, zugleich ein großer Sammler und Kunstkenner, eine der berühmtesten Persönlichkeiten Vicenzas im Cinquecento. Berühmt war sein Museum in Pusterla: „Per tempo, rimasti privi i fratelli di discendenza maschile, il G. adottò Giuseppe, figlio della sorella Laura e di Vincenzo Brogliani, a condizione che assumesse il cognome Gualdo. Ne favorì gli studi di diritto a Padova, presso il Mantova Benavides, e poi a Roma; nella cedola testamentaria dettata poco prima della morte lo nominò erede universale, obbligandolo a mantenere integra e inalienabile la proprietà di Pusterla.

Il G. si spense a Vicenza il 13 nov. 1566; a un altro nipote, il canonico Giovanni Battista, venne demandata la cura della sua sepoltura nella cattedrale.“

<sup>378</sup> Antonio Magrini: Cenni storico-critici sulla vita e sulle opere di Giovanni Antonio Fasolo pittore vicentino. Venedig 1851, S. 46.

<sup>379</sup> Magrini 1851, S. 45f.: „Giuseppe Gualdo, ei dice, tutto intero, alla destra ha Paolo suo primogenito, ed arciprete di Padova: ed avanti il petto Emilio suo padre, vestiti con calze intere, all’uso di quei tempi, e sono giovinetti. Nel quadro predetto sopra una tavola sta un libro che sostiene colla mano manca, poichè coll’altra abbraccia il più piccolo figlio: nel libro sudetto avanti le carte si legge: *boni et aequi*.

L’altro quadrono è della moglie del sudetto avo, gentildonna milanese in abito di quei luoghi, e di quei tempi, ed ha una colonna al collo alla quale sta appesa una medaglia d’oro. Questa ava ha dalla destra la maggior figliuola, Laura, e pure dall’altra sopra uno scabello per esser bambina, la minore, Verginia, et ha un cagnolino apresso sopra lo stesso scabello, et in mano stringe un cardellino: Queste sono le belle opere del sig. Giovanantonio Fasolo: sono alti questi quadri palmi 13, e larghi 9.“

<sup>380</sup> Venezianisch *Porträt eines venezianischen Prokurators von San Marco mit seiner Familie*, Öl auf Leinwand 200 x 257 cm, Seminario Parrocchiale della Salute Venedig. Magrini 1851, S. 26f; Binotto 1998, S. 803, Anm. 186.

<sup>381</sup> Renato Cevese (Hg.): *Ville della Provincia di Vicenza*. Mailand<sup>2</sup> 1980, S. 117 – 121.

<sup>382</sup> Venturi 1967/4, S. 1010. Venturi erwähnt das Gemälde unter den Quellen zu Giovanni Antonio Fasolo. Doretta Davanzo Poli [Katalogeintrag]. In: *AK Architettura e utopia nella Venezia del Cinquecento*. Herausgegeben von Lionello Puppi. Mailand 1980, S. 232.

<sup>383</sup> Magrini 1851, S. 51f.

Nach dem Erwerb und der Restaurierung zweier schwer beschädigter Pendantporträts<sup>384</sup> (Abb. 14 und 15) identifiziert Franco Barbieri erst im Jahre 1958 die von Magrini erwähnten Bildnisse der Familie Gualdo von der Hand Giovanni Antonio Fasolos. Erstmals ist damit ein für den Künstler gut gesichertes Familienporträt gewonnen, von dem aus weitere, mit Fasolo verbundene Familienbildnisse neu beurteilt werden konnten, ohne daß man sich allein auf einen Vergleich mit gesicherten Fresken und Altarbildern des Künstlers verlassen mußte. Trotz der von Barbieri betonten Ähnlichkeiten mit den Porträts Veroneses zeichnen sie sich durch eine persönliche Eigenart, insbesondere ihre Farbigkeit, aus. Linienführung, Hand- und Gesichtsbildung zeigen den Einfluß Parmigianinos. Das von Magrini dem Künstler zugeschriebene *Bildnis der Familie Valmarana*<sup>385</sup> weist der Autor als eigenhändige Arbeit Fasolos zurück. Er bleibt dagegen bei der Zuschreibung eines höchst problematischen Familienbildnisses an Veronese, das ehemals in der Sammlung Lazzaroni aufbewahrt wurde<sup>386</sup>, und ebenso bei der des *Porträts der Familie Pagello*<sup>387</sup> an Fasolo. Ein Familienbildnis in Sarasota<sup>388</sup> (Abb. 13), das Detlev von Hadeln dem Veronese zugeschrieben hatte, gliedert er versuchsweise ins Œuvre Fasolos ein. Nach dem Alter des 1520 geborenen und 1572 verstorbenen Juristen Giuseppe Gualdo sowie dem seiner Söhne, des 1555 geborenen Paolo Emilio und des 1553 geborenen Paolo, datiert Barbieri die *Pendantporträts der Familie des Giuseppe Gualdo* in die Jahre 1566/67.<sup>389</sup>

Von der hohen künstlerischen Qualität des Familienbildnisses in der Ringling Collection in Sarasota/Florida (Abb. 13) ist bereits Detlev von Hadeln<sup>390</sup> überzeugt gewesen,

<sup>384</sup> Giovanni Antonio Fasolo *Porträt Giuseppe Gualdos mit seinen beiden Söhnen Paolo Emilio und Paolo*, Öl auf Leinwand 184, 4 x 136, 4 cm und *Porträt der Paola Gualdo Bonanome mit den Töchtern Laura und Virginia*, Öl auf Leinwand 184, 4 x 136 cm, Museo Civico Vicenza. Franco Barbieri: *Il Museo Civico di Vicenza. Dipinti e sculture dal XVI al XVIII secolo*. Venedig 1962, S. 73 – 77; Giovanna Baldissin Molli [Katalogeintrag]. In: Maria Elisa Avagnina u. a. (Hg.): *Pinacoteca civica di Vicenza. Dipinti dal XIV al XVI secolo*. Cinisello Balsamo 2003, S. 410 – 413.

<sup>385</sup> Vicentinisch um 1553/4 *Bildnis der Familie Valmarana*, Öl auf Leinwand 156 x 256 cm, Museo Civico Vicenza. Magrini 1851, S. 51; Binotto 1998, S. 803, Anm. 186; Francesca Lodi [Katalogeintrag]. In: Avagnina 2003, S. 414 – 416; Andrew John Martin [Lexikoneintrag]. In: *Saur* 42 (2004), S. 384f. Lodi spekuliert über die Identität des Familienoberhauptes und schreibt das Gemälde wieder dem jungen Fasolo zu. Martin übernimmt die Zuschreibung.

<sup>386</sup> Vicentinisch um 1570/75 *Familiäres Gruppenporträt*, Öl auf Leinwand (ohne Maßangaben), ehemals Sammlung Lazzaroni Paris. Giuseppe Fiocco: *Neue Porträts von Paolo Veronese*. In: *Pantheon* 6 (1930), S. 545.

<sup>387</sup> Vicentinisch um 1570 *Porträt der Familie Girolamo Pagellos*, Öl auf Leinwand 190 x 350 cm, Museo Civico Vicenza. Magrini 1851, S. 51f.; Barbieri 1962, S. 72f; Andreina Ballarin: *Pinacoteca di Vicenza*. Vicenza 1982, S. 187; Katia Brugnolo Meloncelli: *Battista Zelotti*. Mailand 1992, S. 121; Giovanna Baldissin Molli [Katalogeintrag]. In: Avagnina 2003, S. 413f. Seit Ballarins Vorschlag wird das gestreckt breitformatige Gemälde mit der lebensgroß und in ganzer Figur präsentierten Familie Pagello dem Giovanni Battista Zelotti gegeben. Die leeren, behäbig wirkenden Formen und die dumpfe Farbgebung sprechen eher für einen von den Fresken Zelottis inspirierten vicentinischen Künstler von bescheidenerem Rang. Im neuesten Museumskatalog wird das Gemälde jedoch wieder dem Fasolo zugeschrieben.

<sup>388</sup> Giovanni Antonio Fasolo *Familienporträt*, Öl auf Leinwand 218, 4 x 181, 6 cm, John and Mable Ringling Museum Sarasota. Barbieri 1958, S. 205.

<sup>389</sup> Barbieri 1958, S. 205; Ders. 1962, S. 73 – 77.

<sup>390</sup> Von Hadeln 1927, S. 252.

der es als Höhepunkt in Veroneses Porträtschaffen beurteilt hat. Dem Gemälde käme der Rang eines der wichtigsten italienischen Porträts des sechzehnten Jahrhunderts zu. Es besitze all die Qualitäten, die an Veronese so geschätzt werden, hohe Würde, patrizische Eleganz und berührende Menschlichkeit. Zudem sei es äußerst repräsentativ für Veroneses Fähigkeiten in der monumentalen Gruppierung. Auch Giuseppe Fiocco hält das Bildnis in Sarasota für ein Werk Veroneses. In seiner Verbindung von Elementen der emilianischen und brescianischen Schule stehe es den Portobildnissen zeitlich noch sehr nahe, die der Autor um 1555 ansetzt.<sup>391</sup> Seit Barbieris Forschungen wird das Gemälde dagegen wegen seiner stilistischen Ähnlichkeit mit Fasolos Gualdo-Porträts wenig vor diese, um 1565 datiert.<sup>392</sup>

Kurz nach von Hadelns Publikation des Familienporträts in Sarasota veröffentlicht Fiocco ein weiteres Familienbildnis als Werk Veroneses, das heute in San Francisco aufbewahrt wird (Abb. 12).<sup>393</sup> Am Beginn seiner kurzen Abhandlung berichtet Fiocco, wie er diesem ehemals in der Galerie des Fürsten Leuchtenberg zu München<sup>394</sup> aufbewahrten Gemälde vergebens hinterhergereist sei, um es dennoch aus seinen Augen zu verlieren. Bereits für verschollen gehalten, fand er es jedoch in Venedig frisch restauriert wieder. Im Wettstreit mit Freiherrn von Hadeln lobt er das 1558 datierte Porträt noch höher als das seiner Ansicht nach etwas früher entstandene Familienbildnis in Sarasota. Die künstlerische Richtung Veroneses nach dem Dekorativen hin, die sich schon in den Portobildnissen ankündigte, werde darin in letzter Konsequenz durchgeführt. „Tatsächlich haben wir hier den Auftakt zu einem höheren und geschlosseneren Ziel und zu einem ehrlicheren Streben, das aus den ebenmäßigen Gruppen heraus einem menschlicheren und intimeren Schauen entgegenziele, wie es den bis dahin noch nicht üblichen Familienbildern eigen ist.“<sup>395</sup>

Wenige Jahre nach von Hadeln und Fiocco werden in Palluccinis Katalog zur großen Veronese-Ausstellung des Jahres 1939 erste Zweifel an deren Zuschreibung laut.<sup>396</sup>

---

<sup>391</sup> Fiocco 1928, S. 123f. 202. Noch Wilhelm Suida akzeptiert die Zuschreibung des Familienporträts in Sarasota an Veronese und bringt das „highly important painting“ in Verbindung mit dem 1558 datierten Familienporträt in San Francisco. William E. Suida: A Catalogue of Paintings in the John and Mable Ringling Museum of Art. Sarasota 1949, S. 81.

<sup>392</sup> Peter Tomory: Catalogue of Italian Paintings before 1800. The John and Mable Ringling Museum of Art. Sarasota 1976, S. 92.

<sup>393</sup> Giovanni Antonio Fasolo *Familienporträt*, Öl auf Leinwand 197 x 152 cm, 1558 datiert, De Young Memorial Museum San Francisco. Giuseppe Fiocco: Ein Familienbild von Paolo Veronese. In: Pantheon 4 (1929), S. 297f.

<sup>394</sup> Johann David Passavant: Galerie Leuchtenberg. Gemälde-Sammlung Seiner Kaiserl. Hoheit des Herzogs von Leuchtenberg in München. Zweite Ausgabe. Mit umgearbeitetem Text. Frankfurt am Main 1851, S. 4. „Paul Veronese führt uns durch dieses meisterhaft behandelt Bild in den häuslichen Kreis einer Familie ein. Der Hausvater im öffentlichen Leben gebildet, blickt mit selbstständiger Zuversicht nach dem Zuschauer. Die Mutter hält freudig bewegt das bei ihr stehende Söhnchen am Kopf, welche Zärtlichkeit dieses mit Blick und Gebärde erwidert. Die alte Dienerin sieht hinter dem Thürvorhang hervor, dem Befehl des Herrn gewärtig, und ebenso das Hündchen zu seiner Seite sitzend. Ganze Figuren in Lebensgröße.“

<sup>395</sup> Fiocco 1929, S. 297f.

<sup>396</sup> AK Veronese 1939, S. 79.

Pallucchini notiert am Ende des Katalogeintrags Roberto Longhis Hinweis auf die Ähnlichkeiten des Familienporträts mit Fasolos Fresken in der *Villa Pagello* in Caldogno, ein Hinweis, der die Zuschreibungsproblematik nicht nur dieses Familienporträts einen entscheidenden Schritt weiterbringen sollte. Aufschlußreich ist auch die Bemerkung Erichs von der Bercken, der aber an der alten Zuschreibung an Paolo Veronese festhält. „Höchst interessant und bedeutend das große Familienporträt mit dem stehenden Ehepaar, dem Söhnchen und seiner Amme aus dem Museum in San Francisco, aber auch hier fehlt es trotz malerisch sehr vorgeschrittener Einzelheiten (der Hund!) noch völlig an einer diffusen Lichtwirkung; der Kopf des Mannes steht zeichnerisch behandelt vor dem fast tonfreien Grund.“<sup>397</sup> Treffend charakterisiert er die Machart Fasolos, die sich an derjenigen des jungen Veronese orientierte.

Im Jahre 1968 faßt Rodolfo Pallucchini in einem Aufsatz über Giovanni Battista Zelotti und Giovanni Antonio Fasolo die Forschungsergebnisse Barbieris und Giangiorgio Zorzis<sup>398</sup> zu den Familienporträts Giovanni Antonio Fasolos knapp zusammen.<sup>399</sup> Mit dem Bekanntwerden der Gualdobildnisse sind seiner Ansicht nach aber das vermeintlich signierte und datierte Familienbildnis im Seminar der Salute sowie die Bildnisse der vicentinischen Familien Pagello und Valmarana nicht als Werke Fasolos anzusehen, sondern eher von Girolamo Forni, einem als Porträtisten dilettierenden Mitglied der *Accademia degli Olimpici*, das zu den Theaterdekorationen die hölzernen Teile lieferte. Remigio Marini erwähnt in seinem Gesamtkatalog der Werke Veroneses die Zuschreibungen Palluccchinis an Fasolo, die dieser erstmals anlässlich einer Vorlesung im Jahre 1963/64 vorgetragen habe, bleibt aber beim Familienporträt in San Francisco (Abb. 12), das er sogar unter die wenigen Farbabbildungen einreicht, bei der Zuschreibung an Veronese.<sup>400</sup> Auch das Bildnis in Sarasota (Abb. 13) schreibt Marini weiterhin dem Veronese zu und bringt es in die Nähe zum ebenfalls in Sarasota aufbewahrten *Bildnis des Francesco Franceschini*.<sup>401</sup> Federico Zeri stützt sich in seiner Zusammenstellung aller italienischen Gemälde, die vor dem neunzehnten Jahrhundert geschaffen wurden und sich in öffentlichen nordamerikanischen Sammlungen befinden, auf

---

<sup>397</sup> Von der Bercken 1939, S. 256.

<sup>398</sup> Giangiorgio Zorzi: Gio. Antonio Fasolo pittore lombardo-vicentino emulo di Paolo Veronese. In: *Arte Lombarda* 6 (1961), S. 213f.

<sup>399</sup> Rodolfo Pallucchini: Giambattista Zelotti und Giovanni Antonio Fasolo. In: *Bollettino del centro internazionale di studi Architettura Andrea Palladio* 10 (1968), S. 219 – 228.

<sup>400</sup> Marini 1968, S. 94.

<sup>401</sup> Marini 1968, S. 87f.



die traditionellen Zuschreibungen an Veronese.<sup>402</sup> Terisio Pignatti weist die Attribution der vicentinischen Familienporträts an Veronese wieder zurück.<sup>403</sup>

### 3. Giovanni Antonio Fasolos 1558 datiertes Porträt einer adeligen Familie in San Francisco

#### a) Beschreibung

In einem gedrungenen, zum Quadrat tendierenden Hochformat (Abb. 12) erscheint lebensgroß und in ganzer Figur auf einer schmal bemessenen Raumbühne vor grauem Grund ein Ehepaar, das seinen annähernd siebenjährigen, männlichen Sprößling in die Mitte genommen hat. Die Gruppe steht auf einer roten Standfläche vor einem mittig im Bild angeordneten, schmalen Durchgang. Ein grüner Vorhang, den eine Dienstmagd zur Seite schlägt, verhängt den Türrahmen und den Durchblick in den dahinterliegenden Raum. Ein wenig von Gattin und Sohn abgesetzt, ragt in der linken Bildhälfte der Vater, ein schlanker Edelmann in eng anliegenden, schwarzen Beinkleidern und schmal geschnittener, schwarzer Jacke stattlich empor. Auf den Betrachter einerseits und seine Familie andererseits ist sein Standmotiv ausgerichtet, streng frontal das rechte, bildparallel das linke Bein. Die Wendung des Vaters zur Bildmitte wirkt steif; auch seine Arme, die den geschlossenen Kontur der Figur aufzubrechen suchen, gelangen kaum über schematisch anmutende Gesten hinaus, die der repräsentativen, ruhigen und stattlich wirkenden Erscheinung dienen sollen. Seinen vom linken Bildrand überschrittenen, rechten Arm hat der Edelmann in die Seite gestützt. In der mit einem Handschuh bekleideten Rechten liegt eine Stichwaffe. Die linke Hand führt er zum Knauf des Degens, den er nur unmerklich berührt. Das in Dreiviertelansicht gegebene, leicht erhitzte, blondbärtige Gesicht, das über der hoch geschlossenen, schwarzen Jacke und der darüber aufblitzenden Kräuselung des weißen Hemdkragens im Licht erstrahlt, hat er nicht seiner Gattin zugewandt; sein Blick geht vielmehr aufmerksam aus dem Bild. In dem treu zu ihm aufblickenden Hund, der ihm im linken Bildvordergrund in verlorenem Profil zugeordnet ist, wird das familiäre Thema vorbereitet. Im Gegensatz zum steif wirkenden Posieren seines Herrchens ist der Hund vom Schwanz bis zur Nasenspitze voller Erwartung.

Neben ihrem Gatten und in entsprechender Wendung gegen die Bildmitte hat die Mutter ihren Platz an der heraldisch weniger prominenten Seite vor dem rechten Türpfosten eingenommen. Während das Standmotiv des Vaters sich vor grauem Grund abzeichnet, wird

---

<sup>402</sup> Burton B. Fredericksen und Federico Zeri: *Census of Pre-Nineteenth-Century Italian Paintings in North American Public Collections*. Cambridge 1972, S. 40. Das Bildnis in San Francisco erscheint dort als dem „Veronese zugeschrieben“, das Familienporträt in Sarasota als „stark von Veronese beeinflusster Nachfolger“.

ihrer durch das großgemusterte, kirschrote Kleid aus schwerem Brokatstoff verhüllt. Über die linke Schulter trägt sie ein *Flohpelzchen* in schlichter Ausführung und läßt die Kette, an der es angebracht ist, durch ihre Finger gleiten. In prachtvollem Kleid und reichem Geschmeide blickt sie einladend, voller Zufriedenheit und Stolz aus dem Bild. Fast spiegelbildlich zur linken Hand des Vaters, die zum Degen geht, führt sie ihren rechten Arm zum Kopf ihres Sohnes, den sie zärtlich am Hinterkopf berührt. Der auf die Liebkosung reagierende Knabe steht, bräunlich gekleidet, in frontaler Ansicht und leichter Schrittstellung zwischen seinen Eltern. Beteuernd legt er seinen rechtwinkelig gebeugten, linken Arm auf die Brust. In der ausgestreckten Rechten hält er das abgenommene Barett, das die intime Feierlichkeit des gezeigten Moments unterstreicht. Anders als der Hund, der gespannt zum Vater aufblickt, läßt der Knabe seinen Kopf in den Nacken sinken und blickt selig zur Mutter auf, die ihn als ihren ganzen Stolz betrachtet und ihn als solchen auch dem Betrachter präsentiert.

b) Zur künstlerischen Auffassung von Fasolos Familienporträt in San Francisco

Beinahe ein Jahrzehnt nach Veroneses Portobildnissen entstanden, erzwingt dieses Familienporträt Fasolos geradezu einen Vergleich, um den Rang der künstlerischen Persönlichkeit im Verhältnis zum großen Vorbild näher bestimmen zu können. Bis in die Einzelheiten der Gesichts-, weniger der Figurentypen, und bis in den Figurenstil, besonders aber den der Gliedmaßen, zeigt sich Fasolo abhängig von Veroneses frühen Arbeiten in Vicenza. Er stellt sich damit in die erstmals bei Moretto greifbare, brescianische Tradition des lebensgroßen Ganzfigurenporträts in architektonischer Umgebung<sup>404</sup>, der Veronese ein eigenes Gepräge verliehen hat. Die enge Silhouette der hoch aufschießenden Figur des Vaters mit betont eleganter Armhaltung erinnert zudem an die frühen lebensgroßen, ganzfigurigen männlichen Porträts Giovanni Battista Moronis<sup>405</sup>. Fasolos Familienporträt aus dem Jahr 1558 ist aber auch von Veroneses aktuellen Arbeiten berührt. Der Figuren- und Gesichtstypus der Magd<sup>406</sup> sowie das Motiv einer hinter dem Vorhang hervortretenden Figur<sup>407</sup> findet sich in Veroneses gleichzeitig vorbereiteten und etwas später ausgeführten Fresken der *Villa Barbaro*

---

<sup>403</sup> Pignatti 1976, S. 201f. 207.

<sup>404</sup> Moretto da Brescia *Bildnis eines Edelmanns*, datiert 1526, Öl auf Leinwand 201, 3 x 92, 1 cm, National Gallery London. Cecil Gould: National Gallery Catalogues. The Sixteenth-Century Italian Schools (excluding the Venetian). London 1962, S. 106f.

<sup>405</sup> Giovanni Battista Moroni *Bildnis eines Edelmanns*, nach 1554, Leinwand 202, 2 x 106 cm, National Gallery London. Gould 1962, S. 114; Mina Gregori: Giovan Battista Moroni. Tutte le opere. Bergamo 1979, S. 273.

<sup>406</sup> Veronese *Giustiniana Giustiniani mit ihrem Sohn und einer Amme auf einem Balkon*, Sala dell'Olimpo in der Villa Barbaro in Maser. Pignatti und Pedrocco 1991, S. 102 – 149 (mit Farbabbildung).

<sup>407</sup> Veronese *Madonna della Pappa*, Stanza della lucerna in der Villa Barbaro in Maser. Ebda.

in Maser.<sup>408</sup> Der betuernd vor die Brust geführte Arm in seiner nicht gelungenen Verkürzung erinnert an die etwas früher entstandene *Bella Nani Veroneses*<sup>409</sup>, an deren lieblicherem Gesichtstypus sofort der große Unterschied zutage tritt, der diesen von Fasolos weit weniger ideal gesehenem Gesichtstypus der Mutter im Familienporträt des Jahres 1558 trennt.

Wie bei Veronese büßen die reizvollen Motive der Hände aufgrund der mangelhaften Zeichnung der Finger einiges von ihrer szenischen Überzeugungskraft ein. Von Veronese rührt die Idee her, an einer für die Aussage des Bildes entscheidenden Stelle Hände und Finger der handelnden Persönlichkeiten nahe zusammenzuführen oder sie kontrastierend aufeinander zu beziehen. Wie in seinen Portobildnissen (Abb. 10 und 11) erscheinen die Porträtierten in ganzer Figur und Lebensgröße. Fasolos Figuren füllen die Bildfläche jedoch fast zur Gänze aus. Vor einer ähnlich schlicht gehaltenen, architektonischen Umgebung zeichnen sich die vornehmlich mit ihrem Kontur, kaum in ihrer organisch-körperlichen Erscheinung wirkenden Figuren vor einer grauen Folie ab, die Fasolo durch eine schmale, hohe Türöffnung unterbricht. Der gezeigte Raumausschnitt mutet durch diese Öffnung der Wand in einen dunklen, nicht weiter einsehbaren Raum, ähnlich schmal bemessen wie die seichten Nischen in den Pendantbildnissen Veroneses an, in denen die Figurenpaare kaum Platz finden. In Fasolos Familienbildnis des Jahres 1558 (Abb. 12) sind die Figuren dichter an den vorderen Bildrand gedrängt und schließen sich nicht einfach zu einer Gruppe zusammen, vielmehr treten Vater und Mutter auseinander, um dem Sohn Platz einzuräumen, der sich eher an die Seite der Mutter drängt, die ihn in ihren Kontur aufnimmt. Dagegen rückt der Vater in seiner repräsentativen Haltung und dem allein ihm zugeordneten Hund von den beiden ab. Diese bipolare Figurenanordnung zweier ungleicher Paaren verrät ihre Herkunft von Veroneses Pendantfamilienporträt. Eine intensivere Vereinigung der getrennten Paare in einem zum Quadrat tendierenden, hochformatigen Bild versucht der Künstler mittels der Figur der Magd zu gewinnen. Ihre Büste erscheint in der Bildmittelachse über dem Antlitz des Sohnes sowie neben demjenigen der Mutter und geht nicht nur mit ihnen eine dreieckige Flächenverbindung.

Fasolo gewinnt also einen gegenüber Veronese eigenständigen Bildgedanken, dessen überlegte, ein wenig erzwungen wirkende Komposition noch klar ihren Ausgangspunkt verrät. Sowohl in der Auffassung des in ganzer Figur und eng anliegender, schwarzer Kleidung schlank aufragenden Vaters wie in der graphischen Belebung des Kleides der Mutter fühlt Fasolo sich aber intensiver als der junge Veronese dem Vorbild der Schule von

---

<sup>408</sup> Das Motiv der hinter einem Vorhang vortretenden Figur nutzte Fasolo in den Jahren 1569/70 in einer Freskendekoration in der Stanza di Sofonisba der Villa Caldogno. Brugnolo Meloncelli 1992, S. 118f.

Brescia verbunden. An den Portobildnissen fand der Künstler viel eher die tief empfundene Menschlichkeit, die über das bloß Repräsentative hinausgehenden, intimen Momente zwischen den porträtierten Figuren, anziehend. Selten zuvor wurde diesen in der Porträtkunst ein solches Gewicht gegeben wie durch den jungen Veronese. Im Vergleich mit dem Familienbildnis Fasolos in San Francisco treten die Besonderheiten der Portobildnisse Veroneses schönstens zutage, weil der vicentinische Künstler sich hier so eng an die Motive Veroneses gehalten hat. Diese zeigen einen völlig anderen Grad inhaltlicher Durchdringung. Das Motiv der Mutter, die zärtlich mit ihrer Rechten den Hinterkopf des Sohnes streichelt und ihn am Ohr liebkost, während dieser selig und voller Vertrauen zu ihr aufblickt, geht auf Veroneses vorbereitende Zeichnung für das *Bildnis des Giuseppe da Porto mit seinem Sohn Adriano* zurück. Das annähernd im Bildzentrum angeordnete Motiv des aufblickenden Sohnes strahlt über die Gesten in die Diagonalen bis in die Ecken des Bildes aus und erscheint doch in kräftigem Kontrast zu den Figuren der Eltern, die sich stolz und aufgeschlossen gegenüber dem Betrachter präsentieren. Die bis an den vordersten Bildrand gerückten Figuren treten bei Fasolo dem Betrachter gegenüber in eine betonte Distanz. Diese wird zwar im Motiv des gehorsam aufblickenden Hundes ein wenig zurückgenommen, bleibt aber dennoch – wie das undurchdringliche Antlitz des Vaters beweist – vornehmlich fühlbar.

Mit der auf Abstand zielenden Auffassung entfernt sich Fasolo von den illusionistischen Ambitionen Veroneses. Dessen Bilder gewinnen ihre menschliche Wärme aus der Liebenswürdigkeit und Zugänglichkeit der Porträtierten, die scheinbar leibhaftig vor den Betrachter wie vor einen intimen Familienfreund hingetreten sind und ihn bei aller repräsentativen Erscheinung anrühren wollen. Diese Wirkung erzielte Veronese mit Hilfe illusionistischer Maßnahmen, die Fasolo zu allererst aufgegeben hat. Obwohl der Künstler einige dieser Gestaltungsmittel, wie die in Aufsicht gezeigte Standfläche und die schlichte architektonische Umgebung übernimmt, treten seine porträtierten Figuren dem Betrachter nicht wie diejenigen Veroneses in Augenhöhe und aller erdenklichen Offenheit gegenüber. In dem vom Betrachter abgewandten, aufblickenden Hund kommt das Verlangen nach Distanzierung des Bildgeschehens vom Betrachter unverblümt ans Licht. Der Betrachter ist eher auf Augenhöhe mit dem Hund als mit dem Vater.

Fasolo bemüht sich um eine intensive Vereinigung der Familie und nutzt dafür szenische Mittel wie die auftretende Magd oder den gehorsam aufblickenden Hund. Die Gewichtung der unterschiedlichen Figuren ist sorgsam überlegt und kommt, unbeschadet gewisser handwerklicher Schwächen, mit ihren ironischen Untertönen zur Geltung. In all

---

<sup>409</sup> Veronese *La Bella Nani*, Öl auf Leinwand 119 x 103 cm, Musée du Louvre Paris. AK Veronese 1988, S. 59;

seiner Vereinzelung wird der Vater durch ornamentale Relationen, die in der Bildmitte, im Antlitz des Sohnes zusammenfinden, dennoch in die Gruppe eingebunden. Dem in frontaler Repräsentation zu erstarren drohenden Elternpaar verleihen einige entlang der Gliedmaßen schwungvoll auf- und abwärtszielende Linien eine lebhaftere Beweglichkeit. So werden belebende Kontraste zwischen ruhiger Repräsentation und den intimen Momenten erzielt. In den schlank aufragenden, wenig ausladenden Figuren, die durch lebhaftere Schwünge miteinander verbunden sind, wird Fasolos Suche nach einer eleganten Gesamterscheinung seiner Bildnisse offensichtlich. Unübersehbar ist trotz der erkennbaren Suche nach großen Formen Fasolos Neigung zur Kleinteiligkeit. Besonders die Bildung der Kleidung und des Schmucks zeigt, daß sein Stil weniger durch malerische Effekte als durch zeichnerische Detailliertheit gekennzeichnet ist. Hart gezeichnet sind auch die Antlitze, in denen der Künstler um eine möglichst getreue Schilderung einzelner Gesichtszüge bemüht ist.

#### 4. Das Familiäre Gruppenbildnis in Sarasota

##### a) Beschreibung

Vor einem kaum erkennbaren, in tiefem Schatten liegenden architektonischen Hintergrund (Abb. 13) mit schlichten, vertikalen Motiven tritt ein ganz in schwarz gekleideter, bärtiger Herr in Lebensgröße mit seinen drei heranwachsenden Kindern auf einer großzügig bemessenen Standfläche nahezu an den vordersten Bildrand. Annähernd in der Bildmittelachse angeordnet, durchmißt er das Format in ruhiger, aufrechter Haltung. Ohne viele Umschweife zielt seine Aufmachung, Haltung und Kleidung, empor auf das in Dreiviertelansicht gegebene, langsam alternde Antlitz, das vom kurzgeschnittenen, schon etwas schütterten Haar und dem silbrig glänzenden Bart umrahmt wird. Seine schmalen, zusammengepreßten Lippen verraten Kummer, den er gefaßt zu ertragen sucht. An seiner leicht geschwellenen Nase und den kleinen Augen, die sich unter einer drückenden Stirn und den tief herabgezogenen Brauen nicht verbergen lassen, wird sein Leid noch offensichtlicher. Traurig sind seine Augen aus dem Bild gerichtet, scheinen ein Gegenüber aber nicht erreichen zu können. Auch wenn seine drei Kinder sich eng um ihn scharen, steht er dennoch alleine und verlassen da.

Kräftiges Licht bricht von rechts in das beherrschende Dunkel. Dadurch erfährt die Stimmung, die sich zwischen den um den Vater gruppierten Kindern breit gemacht hat, einen

deutlichen Bruch, ohne daß sie aber zerstört würde. In leicht verlorenem Profil gegeben, ist der Älteste eben durch die Tür hereingetreten, deren rechter Pfosten noch im Bild erkennbar ist. Verhalten bewegt er sich auf den Vater zu. Den Hund, der sich anscheinend losgemacht hat, um den Ältesten zu begrüßen, hat dieser eingefangen und führt ihn an der kurzen Leine wieder seinem Vater zu. Anders als sein jüngerer Bruder, der beinahe im Dunkel des Hintergrundes versinkt, ist er in kräftige Farben getaucht, die durch seine Nähe zur Beleuchtungsquelle in satten, öligen Tönen aufleuchten. Zur väterlichen Verfassung, vermutlich der Trauer um seine verlorene Gattin, passt diese vom Ältesten kaum zu bändigende, wilde Ausgelassenheit des Tieres nicht. Trotzdem geht die darin sich kundtuende Lebensfreude in der herzerwärmenden Nähe seiner Tochter auch auf den Vater über. Der lebhaften Bewegung, die in der rechten unteren Bildecke ansetzt und über den linken Unterschenkel des ältesten Sohnes und die Schulterpartie des Hundes diagonal empor geführt wird, antworten die gegenläufigen Diagonalen des sich aufbäumenden Hundes und die ihn bändigende Kraft des Armes. Diese Bewegung findet im maßvoller bewegten Kontur der Pelzverbrämung an der dem Ältesten zugewandten Körperseite seine Fortsetzung und zielt schwungvoll empor zum Antlitz des Vaters, das sich bei allem Gram ein wenig lichtet.

#### b) Zur künstlerischen Auffassung des familiären Gruppenbildnisses in Sarasota

Mit diesem Gruppenbildnis zeigt der Künstler, daß er sich im Vergleich mit dem 1558 entstandenen Bildnis in San Francisco (Abb. 12) weiter von den motivischen Vorgaben Veroneses freigemacht hat und imstande ist, aus der ihm gestellten Aufgabe seine eigenständige Auffassung zu entwickeln. Von einem Familienporträt läßt sich sprechen, weil Fasolo hier mit Hilfe besonderer künstlerischer Mittel die ganze Familie präsentiert. Die Gestalt der beinahe erwachsenen Tochter, die besorgt zum Vater emporblickt und seinen schlaffen, rechten Arm auffängt, steht einerseits für sich, andererseits aber stellvertretend für die wohl verstorbene Mutter. Die schmerzlich Vermißte wird in dieser besonderen Form anwesend. Die gesamte Gestaltung des Bildes zielt auf die Darstellung des familiären Verhältnisses zwischen den Figuren.

Wieder wählt Fasolo das Hochformat für das lebensgroße und ganzfigurige Bildnis eines Witwers mit seinen drei heranwachsenden Kindern. Die bereits im Bildnis in San Francisco schlicht gehaltene Architektur tritt nun noch entschiedener zurück, um die Bildwirkung auf die Figurengruppe zu konzentrieren. Diese tritt aus tiefem Dunkel in helles, von rechts durch eine Türöffnung einfallendes Streiflicht. Der Vater ragt bedeutend mächtiger

als der in seiner repräsentativen Haltung befangene Edelmann des Familienbildnisses in San Francisco empor. Zwischen ihm und der Tochter zu seiner Rechten entspinnt sich eine ähnliche zärtliche Vertrautheit der Hände und Finger, die im Bildnis in San Francisco schon zwischen Mutter und Sohn anklingt, nun aber tiefer empfunden ist und leiser, beiläufiger erscheint. Auch die im Familienporträt in San Francisco noch deutlichere, bipolare Gruppierung wird allein aufgrund der thematischen Vorgaben klar abgeschwächt, ist aber im Seitenmotiv des ausgelassenen Hundes erhalten geblieben. Um eine zentrale, vertikal aufragende Figur blüht reiches, farbenfrohes Leben auf. Das Bild scheint sich im Kontur des mit der rechten Hand hochgenommenen Kleides der Tochter auf der einen und im übermütigen Windhund auf der anderen Seite wie eine Blüte zu öffnen. Zudem ordnet der Künstler die den Vater umgebenden Figuren so an, daß ihre Antlitze annähernd auf einer Höhe erscheinen. Dies erreicht er durch tänzerische Bewegungen, rhythmische Drehungen und Neigungen, in denen sich die Kinder im großzügiger bemessenen Raum ergehen.

Diese eigenständigen Bildgedanken können indes nicht über die eklatanten Schwächen in der Figurenbildung hinwegtäuschen, die sofort die Grenzen dieses Familienbildnisses und der Kunst Fasolos aufzeigen. Die Gesamterscheinung des Bildes bleibt der Wirkung einiger Motive, schöner Stellen, untergeordnet. Der organischen Bildung der Figuren wird kaum Rechnung getragen. Die Einzelmotive können sich deshalb nicht in ihrer ganzen menschlichen Tiefe entfalten. Mit dem Familienbildnis in San Francisco hat das in Sarasota die mangelhafte Zeichnung der Arme, Hände und Finger gemeinsam. Besonders augenfällig sind die Arme der jungen Dame, ihr um der eleganten Erscheinung willen viel zu langer, schlangenartig am Körperkontur entlanggeführter rechter Arm, der den schwungvoll aufsteigenden Bogen aufnimmt und weiter emporführt. Der vor den Körper geführte, annähernd bildparallel angeordnete linke Arm, dessen Verlauf um eine möglichst wirkungsvolle, aber oberflächlich bleibende Erscheinung des zärtlichen Motivs zwischen Vater und Tochter bemüht ist, zeigt kaum das Bemühen um natürliche Erscheinung. Deshalb büßt das Motiv einiges von seiner Menschlichkeit ein.

Neu gegenüber dem Bildnis in San Francisco sind die dramatischen Lichteffekte, die thematisch wohlbegründet sind. Der Künstler gibt die primär graphische Gewandbehandlung zugunsten einer malerischen auf, die nicht zuletzt im Pelzbesatz des väterlichen Mantels die Errungenschaften Veroneses auf diesem Gebiet zu reflektieren scheinen. Bei allen Unterschieden verbindet die Familienbildnisse in San Francisco und Sarasota aufs engste die Auffassung der Antlitze in ihrem hohen Ernst. Wesentlich tragen sie zur Gesamterscheinung dieser ungeachtet aller zarten Motive doch auf Distanz gehenden Bildnisse bei. Weiterhin

benutzt der Künstler illusionistische Mittel Veroneses, ohne sie aber in derselben Weise einsetzen. Viel eher scheinen sie ihm eine Möglichkeit zu bieten, zusammen mit dem hohen Ernst seiner Darstellung noch energischer die bildliche Distanz zum Betrachter zu erreichen.

## 5. Fasolos lebensgroße, ganzfigurige Pendantporträts der Familie des Giuseppe Gualdo

### a) Beschreibung

Lebensgroß und in ganzer Figur erscheint nach Geschlechtern getrennt jeweils ein Elternteil mit zwei Kindern im hochrechteckigen Format vor dunklem Grund. Von rechts fällt ein schmaler Lichtstreifen in einen dunklen Raum (Abb. 14), in dem Giuseppe Gualdo begleitet von seinen beiden Söhnen Paolo Emilio und Paolo an einem vom rechten Bildrand überschrittenen, bildparallel angeordneten Tisch sitzt, der mit einem orientalischen Teppich bedeckt ist. Nahezu in der Bildmittelachse ragt der Vater, in schwarz gehüllt, vor rötlichbraunem Grund streng frontal auf. Die Tiefenerstreckung des gezeigten Raumausschnitts läßt sich ausschließlich an der in Aufsicht gesehenen, vom Streiflicht erfaßten Standfläche ablesen. Ein wenig tiefer als die beiden flankierenden Söhne und vom Licht kaum erfaßt, ist der Vater im Raum angeordnet, während die beiden Söhne in vollem Licht erscheinen. Obgleich die rechte Fußspitze des zur Linken des Vaters stehenden Paolo Emilio die „ästhetische Grenze“ berührt, erweckt dies im Betrachter in keinem Moment den illusionistischen Eindruck eines unmittelbaren Bezugs auf den gebauten Raum. Die roten Beinkleider der beiden stehenden, den sitzenden Vater flankierenden Söhne und ihre vertikal geschlitzten, ballonartigen Heerpauken lenken den Blick ohne Umschweife in die obere Bildhälfte, wo das Zusammenspiel gegenläufig bewegter und an markanten Stellen im Bild konzentrierter Hände erscheint.

Energisch stehen die drei Antlitze gegen den dunklen Grund. Die Figuren sind einander so zugeordnet, daß sich zwischen ihnen ein annähernd pyramidaler Bezug ergibt, der im bärtigen, streng frontal ausgerichteten Antlitz des Vaters kulminiert und der Gruppe Festigkeit verleiht. Über dem hochgeschlossenen Kragen der schwarzen Jacke taucht es unvermittelt aus dem Dunkel auf. Der bloß angedeuteten, weißen Hemdkrause allein kommt eine vermittelnde Funktion zwischen Figur, Antlitz und Grund zu. Ebenfalls ohne vorbereitende Vermittlung einer Bewegung und Ausrichtung des Armes oder gar des ganzen Körpers, tauchen die beiden Hände des Vaters vor dunklem Grund auf. Den rechten Arm führt er am Oberkörper vorbei und legt die Hand seinem jüngeren Sohn auf die Brust. Mit den



Fingern berührt er dessen linke Schulter, um mit Nachdruck seine Aufmerksamkeit auf den Tisch zu lenken. Mit der ausgestreckten Linken weist er entschieden auf einen am Tisch aufgestellten Folianten hin. Auf dessen Schnitt steht in Capitalis *BONI ET AEQUI*, ein Wort, das sich der Vater, ein angesehener Jurist, Professor an der Universität Padua und Mitglied der *Accademia degli Olimpici* in Vicenza, nicht nur als Studienobjekt, sondern als Motto für sein Leben gewählt hat. Neben dem Folianten steht ein ablaufendes Stundenglas.

Mit diesem nachdrücklichen Hinweis bringt der Vater seinen frontal ausgerichteten Sohn Paolo Emilio in einige Verlegenheit, denn mit der zögerlichen, fast erzwungen wirkenden Wendung des Hauptes nach rechts scheint dieser seinen Halt verloren zu haben. Das instabile Standmotiv erlaubt ihm bei äußerlicher Aufmerksamkeit weiterhin in seiner Kinderwelt zu verharren, der er verträumt nachhängt und aus der ihn der Vater aufzurütteln sucht. Dieser bietet ihm mit dem Motto „Für recht und billig“ einen Vorgeschmack auf den Ernst des Lebens, in dem es darauf ankommt, selbst Halt und Stand zu finden und ein erwähltes Motto lebenslang zu verfolgen. Einstweilen scheint Paolo Emilio aber eine solche Festigkeit noch nicht gefunden zu haben. Mit seiner vor die Brust geführten Linken sucht er Halt am väterlichen Arm, der unmittelbar über seinem Arm in entgegengesetzter Bewegungsrichtung erscheint. Die rechte Hand läßt der heranwachsende Junge an seiner rechten Körperseite herabhängen. Seine Finger nesteln, um der Erhöhung seiner galanten Erscheinung und der eleganten Gesamtwirkung des Bildes willen, oder schlicht aus Verlegenheit gedankenverloren in den Schlitz der Heerpauke. Am energisch auf das Motto hinweisenden linken Zeigefinger des Vaters und seiner strengen Miene, den schmalen aufeinandergepreßten Lippen und der gerunzelten Stirn, die den letzten Nachklang einer väterlichen Ansprache festzuhalten scheinen, ist abzulesen, wie eindringlich seine Mahnung ausgefallen sein muß. Den jüngeren Sohn scheint sie nicht wirklich erreicht zu haben, denn die zaghafte, gar ein wenig ängstliche Wendung seines Antlitzes deutet zwar darauf hin, daß er schon ehrfürchtig auf das Motto blickt; in sein Handeln und damit in seine leibhaftige Erscheinung hat es aber noch keinen Eingang gefunden.

Anders findet sein älterer Bruder Paolo Platz zur Rechten des Vaters. In Profilansicht nach rechts gegeben, eröffnet er die dreifigurige Gruppe. Mit festem Schritt tritt er von links an das Geschehen zwischen dem Vater und seinem jüngeren Bruder heran. Dieses will er nicht stören, leiht ihm aber doch sein Ohr. In aufrechter Haltung und entschlossen schreitet er mit seinem Barett in der rechten Hand heran und behält das Motto, auf das der Vater seinen jüngeren Bruder hinzuführen beginnt, fest im Visier. Nichts scheint ihn mehr davon abbringen zu können. Weiterhin bleibt aber auch er unter dem wachsamen Auge seines Vaters, der ihn

aus dem Augenwinkel mit ehrfurchtgebietender Miene zu befragen scheint, ob er denn das Motto nicht wieder aus den Augen verloren habe.

Obleich aufgrund der ähnlichen Abmessungen und des Darstellungsgegenstand beide hochformatigen Bilder unmißverständlich als Pendants aufeinander bezogen sind, erscheint das *Bildnis der Paola Bonanome Gualdo mit ihren beiden Töchtern* (Abb. 15) von dem des Vaters mit den beiden Söhnen entschieden getrennt. Zwar scheint sie ein gemeinsamer Bildraum zu verbinden, denn der Hintergrund des Damenbildnisses erscheint ähnlich dunkel und die Standfläche in verwandter Aufsicht. Die unterschiedliche Farbe des Bodens wirkt aber doch eher trennend. Auch der vom rechten Bildrand des Männerbildnisses überschrittene Tisch findet im Damenbildnis keine Fortsetzung. Dennoch könnte ein gemeinsamer Bildraum gemeint sein. Eindeutiger als im Männerbildnis wird die Situation des gemeinsamen Bildraumes, der keine unmittelbar aneinandergrenzenden Raumausschnitte zeigt, im Damenbildnis, vom dem her das Licht auch ins Männerbildnis dringt.

In einer Raumecke, die nach rechts durch eine schmale, leicht geöffnete Tür erweitert wird, steht annähernd in der Bildmittelachse auf einer klar abmessbaren, in Aufsicht gezeigten, rötlichen Standfläche die Mutter, die um die beiden vor ihr angeordneten, ebenfalls stehenden Töchter schützend die Arme breitet. Das Standmotiv Paolas wird unter dem großflächig ausgebreiteten, dunklen Samtkleid nicht erkennbar. Sie wendet sich nicht dem Gatten und den beiden Söhnen zu, sondern blickt melancholisch in die entgegengesetzte Richtung nach rechts zur leicht geöffneten Tür. Die ältere Laura zu ihrer Rechten wendet sich noch entschiedener nach rechts und schafft zusätzlich Distanz zum männlichen Pendantporträt an der heraldisch prominenteren Seite. Sie führt ihren rechten Arm zur Hüfte der Mutter empor, um die eine prachtvoll Goldkette liegt, welche Paola über die rechte Schulter geschwungen hat und an der allenfalls am Rücken ein *Flohpelzchen* hängt. Lauras Linke liegt dagegen eng am Körper an und gleitet zur Unterstreichung der Eleganz ihrer Erscheinung zum Oberschenkel hinab. Neugierig blickt sie aus dem Bild.

Auf einem Tisch mit zwischen Löwenbeinen eingezwängtem Atlantenputto, der die schwere Platte mit letzter Kraft emporstemmt, hat zur Linken der Mutter in labiler Haltung die Jüngste, Virginia, Platz gefunden. Während ihre ältere Schwester ruhig und aufrecht dasteht, erscheint sie als quirligste Figur im Bild, die ihre Bewegungen noch nicht zu koordinieren versteht. Das Mädchen befindet sich nicht in der Mitte der Tischplatte, sondern macht dort einem kleinen Hund Platz, den es unbedingt neben sich sitzen haben möchte. Das rechte Bein hat Virginia unter dem gestreiften Kleid geknickt und nach vorne ausgestellt. Auf der spärlich bemessenen Standfläche findet das Mädchen nur Halt, weil es sich an seine

Mutter anlehnt. Virginia verharrt aber nicht einfach in dieser labilen Haltung auf engstem Raum. In ihrer rechten Hand verbirgt sie einen kleinen Gegenstand und hält in der emporgestreckten Linken einen Stieglitz fest, der ihr im gezeigten Moment durch die leicht geöffnete Tür zu entweichen droht. Wenn ihr die Mutter nicht zusätzlich unter den Arm griffe, würde sie wohl vom Tisch fallen, an dessen äußersten Rand sie mit dem Festhalten des Vogels, ihrem eigenem Halt und einer dennoch einigermaßen frontalen Ausrichtung über die Maßen beschäftigt ist. In diesem prekären, komischen Moment sucht das Mädchen bei all ihrer von außen unterschiedlich motivierten Bewegung nach würdevoller Haltung, repräsentativer Erscheinung. Ernst blickt sie nach rechts und versucht so ihre unsichere Lage zu überspielen.

#### b) Zur Auffassung der Pendantporträts der Familie Giuseppe Gualdos

Im letzten Abschnitt seiner kurzen Schaffenszeit besinnt Giovanni Antonio Fasolo sich ein drittes Mal auf das, was er Veronese als Maler von Familienbildnissen verdankte. In den Porträts derjenigen Familie, die durch mehrfache Auftraggeberschaft wesentlich zu seinem Aufstieg in Vicenza beigetragen hat, griff der Künstler sogar auf den Bildnistypus zurück, den der junge Veronese in Oberitalien eingeführt hat, das ganzfigurige, lebensgroße Pendantfamilienporträt (Abb. 10 und 11). Zugleich verarbeitete er darin seine bislang gewonnenen Erfahrungen in der kompositorischen Anlage. Als eines der persönlichsten Zeugnisse seiner Bildniskunst und zugleich als eine wesentliche Anregung durch Veronese spielen auch hier die Stellen im Bild inhaltlich die Hauptrolle, an denen einander die Hände familiär verbundener Persönlichkeiten begegnen. Gegenüber dem etwas früher zu datierenden Bildnis in Sarasota (Abb. 13) fällt einerseits die zunehmende Konzentration der Figuren, andererseits aber ihr konstruierteres, oberflächlicher empfundenes Gebärdenpiel auf. Ersatz für die tief in die Persönlichkeit eindringende Charakterisierung der Porträtierten in ihrer ausdrucksstarken Haltung und Bewegung findet der Künstler in einer Intensivierung der Ausdruckskraft des Gesichts, die aber auf die Antlitz des Vaters beschränkt bleibt. Fasolo greift außerdem auf ein bewährtes Mittel zur Verdeutlichung des Bildsinns zurück. Mit Hilfe erläuternder Accessoires, dem Motto auf dem Schnitt des Folianten und der Sanduhr versucht er, seine Intentionen nach einer möglichst intensiven Schilderung der porträtierten Figuren in ihrem familiären Zusammenhalt nun weniger durch formale Maßnahmen als durch inhaltlich auf Anrieb einleuchtende Gegenstände zu erreichen. Sie werden indes nicht stillebenartig

isoliert, sondern der italienischen Tradition entsprechend unmittelbar ins Geschehen eingebracht.

Trotz des familiären Verhältnisses, das sie verbindet, scheinen die Pendants kompositorisch dennoch für sich gesehen zu sein. Dies äußert sich bereits in der Unsicherheit darüber, in welchem Verhältnis die beiden Bildnisse anzuordnen sind. Barbieri rückt das *Bildnis der Paola Bonanome mit ihren beiden Töchtern* entgegen den Beschreibungen Girolamo Gualdos an die heraldisch prominentere Seite. Aufgrund der oben beschriebenen Anordnung der Einzelmotive und der Lichtverhältnisse dürfte jedoch eher das Bildnis Giuseppe mit den Söhnen an der heraldisch prominenteren Seite angeordnet gewesen sein. Jedes der beiden Bildnisse ist in eigener Art inhaltlich aufgeladen. Für das Verständnis des Familienporträts unerlässlich ist die Aufklärung des Mottos BONI ET AEQUI am Schnitt des Folianten. Hier wird der Beginn des ersten Buches der *Digesten*, der Rechtssammlung Kaiser Justinians, zitiert, wo eine Definition des Rechts nach Celsus gegeben wird, der es treffend als *ars boni et aequi* bezeichnete.<sup>410</sup> In diesem Wort greifen wir die einzige Definition des Begriffs *jus* in den juristischen Quellen der klassischen Jurisprudenz. Der Stellenwert dieser Definition wird klar, wenn man sich vergegenwärtigt, daß die römischen Juristen zur Rechtstheorie nicht in besonderen Abhandlungen Stellung genommen haben. Neben der Grundfunktion des Rechts, der „billigen“ Konfliktlösung bezieht Celsus auch das Bonum, die ethische Grundlage des Rechts, in seine Definition mit ein. Giuseppe Gualdo, der umfassend gebildete Humanist, angesehene Jurist und Professor an der Universität Padua, unter dessen Schriften sich ein Traktat *De Consuetudine*, ein *Repertorium in jure nobilissimum*, ein platonischer Dialog über die Fabel der Psyche, ein Buch mit Sonetten und Liedern in Volgare befinden, hat nicht zuletzt einen Kommentar zu den *Digesten* verfaßt.<sup>411</sup> Die Definition des Celsus wählte er, wie sein Enkel Girolamo Gualdo bezeugt, als Lebensmotto, auf das er im Bild auch seine Söhne, die beide ebenfalls literarisch tätig werden sollten, einschwört. In diesem Motto verbinden sich Beruf und Lebensführung unter der Forderung nicht nur des Billigen, sondern des Guten. Beruf und Leben sollen sich zu einer humanistischen Lebensform vereinigen, mit deren Einübung – wie das Stundenglas anzeigt – nicht früh genug begonnen werden kann.

---

<sup>410</sup> Fritz Schulz: *Geschichte der Römischen Rechtswissenschaft*. Weimar 1961, S. 91. „De iustitia et iure 1. ULPIANUS libro primo institutionum Iuri operam daturum prius nosse oportet, unde nomen iuris descendat. est autem a iustitia appellatum: nam, ut eleganter Celsus definit, ius est ars boni et aequi.

1. Cuius merito quis nos sacerdotes appellet: iustitiam namque colimus et boni et aequi notitiam profiteamur, aequum ab iniquo separantes, licitum ab illicito discernentes, bonos non solum metu poenarum, verum etiam praemiorum quoque exhortatione efficere cupientes, veram nisi fallor philosophiam, non simulatam affectantes.“

<sup>411</sup> Angiol-Gabriello di Santa Maria: *Biblioteca e storia di quei scrittori così della città come del territorio di Vicenza* (Band 6). Vicenza 1782, S. IX.

Als Gegengewicht zu diesem mit Beruf und Lebensform verbundenen Motiv steht im Pendant der Stieglitz. Er ist nicht mehr an den Faden gebunden, sondern bereits in die Freiheit entlassen. Wenn er auf Kommando auf die Hand des Kindes zurückfliegt, wird er belohnt. Virginia verbirgt das Futter vor ihm und zwingt den Vogel, dennoch auf ihrer Hand zu bleiben. Sie scheint dem Spiel der Zähmung des freiheitsliebenden Tiers noch nicht ganz gewachsen zu sein. Der Stieglitz, der *cardellino*, ist nicht bloß ein mit dem beliebten Kinderspiel verbundenes Tier, das in der italienischen Kunst des Mittelalters und der Renaissance zum erläuternden Attribut der Kindheit schlechthin wurde. Zugleich steht der Stieglitz für die menschliche Seele und gilt als Passionsvogel, der in sakralen Bildern in mariologischem Zusammenhang und der Kindheitsgeschichte Jesu auftaucht. Wegen der von ihm bevorzugten Speise, der Distel, und wegen seines schönen Gesangs, anerkennt man ihn als Lehrer für alle leidtragenden Menschen auf Erden, die unbeschadet aller Beschwerden ihren Dienst in der Welt fröhlich verrichten. Der Stieglitz bedeutet deshalb Christus, der das Leid der Welt auf sich genommen hat. Gleichzeitig ist er Mahner zur Tugendhaftigkeit und Ankündiger des Todes.<sup>412</sup>

Schwer läßt sich die genaue Bedeutung dieses Randmotivs im Porträt der Familie Gualdo ermessen. Aufgrund der am rechten Bildrand neben Virginia leicht geöffneten Pforte könnte mit dem entweichenden Vogel eine Anspielung auf den Tod eines Familienmitgliedes gemeint sein, von dem der Enkel Girolamo Gualdo nichts berichtet. Möglicherweise ist es ein Hinweis auf den Tod des Onkels und Ziehvaters Giuseppe, des apostolischen Protonotars Girolamo Gualdo, der Ende des Jahres 1566 verstorben ist und dem wenige Jahre später Giuseppe selbst folgte.<sup>413</sup> In der Wendung des gesenkten Hauptes der Mutter und ihres traurigen Blicks zur leicht geöffneten Pforte, die das Familienporträt nach rechts abschließt und zugleich öffnet, gipfelt die Aussage dieses Bildes. Neben dem väterlichen Aufruf zum tugendhaften Leben steht das mütterliche Wissen um die Grenzen des Irdischen. Beide Gedanken werden den Kindern als Grundpfeiler für eine gelingende Lebensform mitgegeben.

Zweifellos läßt sich im Porträt der Mutter mit den beiden Töchtern ein gewisser künstlerischer Abfall, vor allem in der Gesichtsbildung bemerken, wo die Ähnlichkeit der Antlitze der Töchter mit dem der Mutter weniger Familienähnlichkeit anzeigt als die stereotype Handschrift eines Künstlers, der zum persönlichen Unterschied im Porträt

---

<sup>412</sup> Herbert Friedmann: *The Symbolic Goldfinch. Its History and Significance in European Devotional Art.* Washington 1946.

<sup>413</sup> Angiol-Gabriello di Santa Maria 1782, S. IX. Auf dem Epitaph Giuseppe Gualdo ist zu lesen: „JOSEPHI GUALDI JUR. CONS. CLARISSIMI, ET HAEREDUM SUORUM. OBIIT ANNO DOMINI MDLXXII. MENSE APRILIS.“

künstlerisch wohl nicht in der Lage war. Während das Männerporträt im Vergleich mit den nur wenig später entstandenen Fresken in Caldogno als gänzlich eigenhändige Arbeit Fasolos angesehen werden darf, ist das Damenporträt vermutlich von anderer Hand vollendet worden, vielleicht von Girolamo Forni, einem als Maler dilettierenden Nachfolger Fasolos. Die Forni zugeschriebenen Porträts weisen neben der engen Anlehnung an Fasolo vor allem die für das Damenbildnis charakteristische, steife Haltung und die wenig in die Tiefe gehende, derbe Gesichtsbildung mit großen Augen auf, wie das um 1553/54 entstandene *Bildnis der Familie Valmarana* beweist.<sup>414</sup>

Um einen bildparallel angeordneten, nahezu unsichtbaren Tisch ist in ganzer Figur das Elternpaar mit seinen acht Kindern vor dunklem, gräulichem Grund über einer roten, in Aufsicht gezeigten Standfläche versammelt. Am linken Bildrand sitzt der im Profil nach rechts gesehene Vater im Lehnstuhl an einem der Tischenden und blickt über seine rechte Schulter aus dem Bild. Während seine linke Hand auf der Tischplatte ruht, reicht er die rechte einer der beiden vor dem Tisch stehenden Töchter. Zu ihrer Rechten reitet einer ihrer jüngeren Brüder auf einem Steckenpferd heran und blickt ein wenig verlegen aus dem Bild. Ihm antwortet zur Linken des Mädchens ein etwas älterer Bruder, der von rechts an den Tisch herantritt. Zwischen ihm und seiner Schwester sitzt an der Längsseite hinter dem Tisch die Mutter an der Seite ihres Gatten. Sie ist in frontaler Ansicht annähernd in Halbfigur gegeben und blickt nüchtern und mit leicht geneigtem Haupt ebenfalls aus dem Bild. Vor ihr sitzt nackt ihr Jüngster auf dem Tisch und sucht sich der um ihn gebreiteten Arme der Mutter zu entwinden. Die in der rechten Bildhälfte angeordneten, vier älteren Geschwister haben sich am Tisch versammelt, um ein Lied vorzutragen, auf das der Rest der Familie in der linken Bildhälfte nicht wirklich gespannt zu warten scheint. Vor dem Tisch steht annähernd frontal eine der jüngeren Schwestern in goldenfarbenem Kleid, die das aufgeschlagene Notenbuch mit der ausgestreckten Rechten von sich hält. Die linke Hand hat sie auf die Brust gelegt, um den Gesangsvortrag auch gestisch zu unterstützen. Mit gespreizten Beinen steht der Älteste in lockerer Haltung am rechten Bildrand. Auch er hält das aufgeschlagene Gesangbuch in der rechten Hand, während er mit der linken den Degen ergreift, der entlang seines linken Standbeines bis zum Boden reicht.

Beträchtlich ist der künstlerische Abstand zu den bisher behandelten vicentinischen Familienporträts Giovanni Antonio Fasolos. Schon die Wahl der Umgebung, eine neutralen Wand ohne jegliche architektonische Gliederung oder Belebung durch eine Draperie, läßt die Figuren trotz ihrer Anordnung an einem Tisch im Raum „schwimmen“. Diese scheinen nicht

---

<sup>414</sup> Avagnina 2003, S. 414 – 416.

alle demselben Maßstab zu unterliegen, sondern je nach Bedarf frei gebliebene Stellen der Bildfläche zu füllen. Ein solches Vorgehen kann eigentlich nicht mehr als eine im künstlerischen Sinne bildmäßige Gestaltung angesehen werden. Besonders die Ausschnitte der Figuren um den Tisch sind unglücklich gewählt, auch wenn dies die tatsächlichen Größenverhältnisse richtig wiedergeben sollte. Die Mutter ist als beschnittene Halbfigur gegeben, die Tochter in reinem Profil reicht nur mit ihrem Büstenabschnitt über den Tisch. Unschön ist der breite Streifen, des roten, in Aufsicht gezeigten Bodens, auf dem sich unter dem Tisch ein wirres Geflecht von Beinen ergibt. Überlegte Gestaltungsmaßnahmen verrät diese Anordnung nicht. Die Gliedmaßen erzeugen eine Unruhe unter dem Tisch, durch die das in der oberen Bildhälfte gegebene Geschehen für das betrachtende Auge in Erstarrung umschlägt. In der Absicht, jede einzelne porträtierte Figur auch hinter dem Tisch möglichst zur Gänze zu zeigen, erreicht der Schöpfer des Gemäldes keine wirkliche Figurengruppe. Es kommt zu keiner Verzahnung, zu keinem szenischen oder ornamentalen Ineinandergreifen der steifen Figuren. Alle Verbindungen zwischen ihnen erscheinen oberflächlich, die einander gereichten Hände des Vaters und seiner Tochter im roten Kleid ebenso wie die Episode zwischen ihr und dem kleinen Hund oder das Geschehen zwischen der Mutter und ihrem nackten Sprößling. Wo es zu Überschneidungen kommt, wirken diese bloß zufällig, unter den gegebenen Umständen nicht anders möglich, eigentlich aber nicht gewollt. Der Künstler war mit einer möglichst richtigen, aber wenig überzeugenden Anordnung der Figuren um den Tisch so beschäftigt, daß er den für das Porträt wichtigsten Teil, die Charakterisierung der Persönlichkeit im Antlitz, übergeht, oder zu gar keiner tieferdringenden Bewältigung dieser Aufgabe imstande war. Mit Ausnahme des väterlichen Antlitzes, dessen Bildung und Auffassung in der Tradition eines Licinio und Moroni steht, folgen alle übrigen Gesichtstypen demselben äußerlichen Schema. Deren Ähnlichkeit erweckt weniger den Eindruck einer familiär bedingten, als den einer stereotypen Bildung. Besonders deutlich wird dies in den Blicken der Porträtierten aus dem Bild. Ausnahmslos sind sie in derselben Weise, ohne feinere Differenzierung charakterisiert.

Aus den Gualdo-Porträts (Abb. 14 und 15), deren Auffindung für die Zuschreibung der beiden früher geschaffenen lebensgroßen und ganzfigurigen Familienbildnisse in San Francisco und Sarasota an Giovanni Antonio Fasolo von so eminenter Bedeutung war, geht hervor, daß Fasolos Kunst ähnliche Stärken und Schwächen offenbart wie die frühen vicentinischen Bildnisse Veroneses (Abb. 10 und 11) für den Palazzo Porto. Beide Künstler wurden zeitlebens keine großen Zeichner von Gliedmaßen und deren organischer Verbindung

mit dem Körper. Der Verlauf der Gliedmaßen wurde um einer Intensivierung des gefühlsmäßigen Verhältnisses zwischen den Figuren, weniger um einer Verdeutlichung der Handlung willen verlängert und schmiegsam, ja schlangengleich am Körper entlang geführt. Die Finger wurden dabei häufig in einer Haltung gegeben, welche die Eleganz der Figuren unterstreicht.

Sein besonderes Augenmerk legt Fasolo auf die Einordnung der Figuren in der Fläche. Sie breiten sich frontal und aufrecht vor dem Betrachter aus und sind doch in ein szenisch entwickeltes Geschehen hineingenommen, das sich dem Betrachter nur mühsam erschließt. Weniger kunstvoll als bei Veronese durchdringen einander Repräsentatives und Szenisches, ernster Ton und heitere Anekdote durch ein beziehungsreiches Gefüge von Armen und Händen, die in inniger Vertrautheit nacheinander tasten, sei es, daß die Mutter – wie im Porträt in San Francisco (Abb. 12) – dem Sohn zärtlich mit der Hand über den Hinterkopf streichelt, sei es, daß ein einsamer Vater – wie im Porträt in Sarasota (Abb. 13) – seine Hand schlaff zur Tochter hinabgleiten läßt, die sie sacht auffängt und dem von Kälte Umgebenen die Lebenswärme spüren läßt, oder sei es, daß ein Vater – wie in den Gualdo-Porträts – seinen Sohn energisch auf ein Lebensmotto hinweist, dem er – ohne noch einen Moment zu verlieren – am besten sofort folgen soll.

## VIII. Die familiären Gruppenbildnisse Sofonisba Anguissolas und Giovanni Battista Moronis

### 1. Sofonisba Anguissolas familiäres Gruppenbildnis ihres Vaters Amilcare mit Minerva und Asdrubale

#### a) Forschungsbericht

Annähernd zeitgleich mit dem frühesten Familienporträt Giovanni Antonio Fasolos für eine Familie aus dem vicentinischen Adel (Abb. 12) entstand in Cremona ebenfalls ein ganzfiguriges, annähernd lebensgroßes Gruppenbildnis<sup>415</sup> (Abb. 16), das inhaltlich von den familiären Verhältnissen zwischen den porträtierten Figuren geprägt ist, aber keine ganze Familie, sondern – wie Fasolos Bildnis in Sarasota (Abb. 13) – einige von deren Mitgliedern zeigt. Als familiäres Gruppenporträt gehört es deshalb nur am Rande zur Gattung des

---

<sup>415</sup> Sofonisba Anguissola *Familiäres Gruppenporträt ihres Vaters Amilcare mit den jüngeren Geschwistern Minerva und Asdrubale*, Öl auf Leinwand 157 x 122 cm, Nivaagaard Malerisamling Nivaa. Elisabetta Sambo [Katalogeintrag]. In: Mina Gregori (Hg.): *I Campi. Cultura artistica cremonese del Cinquecento*. Mailand 1985, S. 175f; Rosanna Sacchi [Katalogeintrag]. In: *AK Sofonisba e le sue sorelle*. Herausgegeben von Paolo Buffa. Mailand 1994, S. 214.



oberitalienischen Familienporträts in der Kunst der Renaissance. Vielleicht weil Sofonisba Anguissola im Jahre 1559 aus ihrer Heimatstadt an den spanischen Hof nach Madrid berufen worden ist oder aber weil es ihren künstlerischen Ansprüchen nicht genügte, blieb dieses Bildnis ihres Vater Amilcare mit zweien ihrer jüngeren Geschwister, Minerva und Asdrubale, unvollendet. Auf Vasari übte es dennoch bei seinem Besuch im Elternhaus der Künstlerin im Jahre 1566 nicht zuletzt wegen der Lebendigkeit der Antlitze<sup>416</sup> eine so nachhaltige Wirkung aus, daß er ihm und seiner Schöpferin in der zweiten Ausgabe seiner *Viten* ungewöhnlich große Aufmerksamkeit schenkte, ohne mit einem Wort auf dessen unvollendeten Zustand einzugehen.<sup>417</sup> Kurz zuvor hatte bereits der später erblindete Maler und Kunstschriftsteller Lomazzo den Bildnissen Sofonisbas in dem um 1563/4 verfaßten *Libro de Sogni* seine Bewunderung gezollt.<sup>418</sup>

Verwickelt in ein Gespräch über den Rangstreit der Künste einigen sich im fünften Ragionamento die beiden Kontrahenten Leonardo und Phidias, von ihrem Unterfangen Abstand zu nehmen und lieber in einigen trefflichen Anekdoten der mimetischen Fähigkeiten berühmter Bildnismaler zu gedenken. Als Krönung dieser Künstlergeschichten erzählt Leonardo von einer erstaunlich begabten Frau, einer Malerin namens Sofonisba, deren Bildnisse nicht allein mit der Natur übereinstimmen, sondern der Kunst vollkommen entsprechen. Nach dem Urteil einiger hervorragender Maler – so Leonardo – führe sie einen ähnlich lockeren Pinsel wie der göttliche Tizian. Phidias stimmt ihm darin zu, daß Sofonisba als Wunder der Natur zu betrachten sei, bemerkt aber, daß sie dennoch nicht einzig in der Weltgeschichte dastände, da er von antiken Frauen gehört habe, die aufgrund ihrer Fähigkeiten auf dem Gebiet der Malerei ebenfalls zu großer Bewunderung unter den Völkern Anlaß gegeben hätten.

Über den Verbleib des Gemäldes erfahren wir nach Vasari erst wieder ein Jahrhundert später genaueres, als es – wie Licinios *Porträt der Familie seines Bruders Arrigo* (Abb. 4) – in der Sammlung Borghese in Rom aufbewahrt wurde.<sup>419</sup> Von dort gelangte es im

---

<sup>416</sup> Simonetta Coppa [Lexikoneintrag]. In: Saur 4 (1992), S. 104. In ihrem Eintrag aus dem Jahr 1978 betont Coppa, daß Minerva zum Zeitpunkt des Besuches Vasaris bereits verstorben war.

<sup>417</sup> Vasari-Milanesi (Band 6), S. 498: „In un altro quadro si vede ritratto dalla medesima Sofonisba il signor Amilcare suo padre, che ha da un lato una figliuola di lui, sua sorella, chiamata Minerva, che in pitture e in lettere fu rara, e dall’altro Asdrubale figliuolo del medesimo, ed a loro fratello; ed anche questi sono tanto ben fatti, che pare che spirino e sieno vivissimi.“

<sup>418</sup> Gian Paolo Lomazzo: *Scritti sulle arti*. Herausgegeben von Roberto Paolo Ciardi (Band 1). Florenz 1973, S. 95.

<sup>419</sup> Giacomo Manili: *Villa Borghese fuori di Porta Pinciana*. Rom 1650, S. 25; Domenico Montelatici: *Villa Borghese fuori di Porta Pinciana: con l’ornamenti, che si osservano nel di lei palazzo, e con le figure delle statue più singolari*. Rom 1700, S. 257; Filippo Baldinucci: *Notizie dei professori del disegno da Cimabue in qua* (Band 2). Herausgegeben von Ferdinando Ranalli. Florenz 1846 (Neudruck 1974), S. 623f. Baldinucci berichtigt Vasaris Angaben über den Lehrer Sofonisbas und betont, daß es besonders auf dem Feld des Porträts wegen der Delikatesse, der Rundheit und Einheitlichkeit, Bernardino und nicht Giulio Campi war: „Sofonisba dunque

neunzehnten Jahrhundert nach Paris<sup>420</sup>, und wurde im Jahre 1873 durch den dänischen Maler Wilhelm Marstrand an die Sammlung in Nivaa verkauft. Theodor von Frimmel hat es im Jahre 1904 der Sofonisba zugeschrieben.<sup>421</sup> Karl Madsen identifiziert es vier Jahre später als das von Vasari erwähnte Gemälde. Nach dem Alter des im Jahre 1551 geborenen Asdrubale muß das Gemälde, wie Bonetti vermutet, kurz vor der Abreise der Künstlerin nach Madrid um 1558/9 gemalt worden und im heutigen, unfertigen Zustand im Elternhaus verblieben sein.<sup>422</sup>

Irene Kühnel-Kunze hat in einem maßgeblichen Aufsatz die künstlerische Herkunft Sofonisbas und eine Reihe von Zuschreibungsfragen erörtert, ohne die Ausnahmestellung der Künstlerin, die in ihrer Zeit gleichsam als Wunder galt, zu sehr in den Vordergrund zu rücken. Mehr als bei vielen anderen Künstlern der Renaissance spielen im Falle Sofonisbas die historischen Umstände, unter denen ihre Werke geschaffen wurden, eine entscheidende Rolle. Ohne ihre Beachtung kann nicht verstanden werden, warum Sofonisba ihr Talent nur bis zu einem gewissen Grad und in einer beschränkten Zahl künstlerischer Aufgaben, vor allem in Selbstporträts und Gruppenporträts von Familienmitgliedern, entfalten konnte. Von vornehmer Abstammung und wie ihre Schwestern von hoher Bildung wuchs Sofonisba im cremonesischen Elternhaus auf und erhielt ihre erste künstlerische Ausbildung bei Bernardino Campi, später bei Bernardino Gatti. Einen wichtigen Anhaltspunkt für die Charakterisierung ihres frühen Schaffens liefern die zahlreichen signierten sowie datierten Selbstporträts und nicht zuletzt eines der beiden großen familiären Gruppenporträts, das signierte und 1555 datierte *Bildnis der schachspielenden Schwestern* in Posen<sup>423</sup>. Da es eine vom familiären Gruppenporträt in Nivaagaard recht verschiedene Malweise aufweist, war dieses nach Kühnel-Kunze trotz der Beschreibung Vasaris lange Zeit nicht als Werk Sofonisbas erkannt worden. Im Gruppenporträt in Posen sei der Einfluß der Mailänder Schule stärker ausgeprägt,

---

essendosi in quella scuola molto approfittata nel disegno e nella prospettiva, ed avendo superate le prime difficoltà, che seco porta l'usare i colori, s'applicò, come a cosa di suo particolarissimo genio, a far ritratti al naturale, e delle prime opere, che uscissero dal suo penello una fu un quadro, dove ella ritrasse al vivo Asdrubale allora suo piccolo fratellino e Minerva sua sorella ... e fra l'una e l'altro espresse la figura d'Amilcare suo padre; ed è fama che questa prima, o delle prime opere sue gli guadagnasse sì gran credito, che da quel tempo in poi gli furon dati a fare molti ritratti delle prime dame e cavalieri di sua patria. Questo quadro nel nostro tempo s'è veduto fra altre singularissime pitture in Roma nel palazzo di Borghese nella stanza detta di Seneca.“

<sup>420</sup> Vincenzo Lancetti: Biografia cremonese ossia Dizionario storico delle famiglie e persone per qualsivoglia titolo memorabili e chiare spettanti alla città di Cremona, dai tempi più remoti fino all'età nostra (Band 1). Mailand 1819-22, S. 258.

<sup>421</sup> Theodor von Frimmel: Einige Werke der Sofonisba Anguissola. In: Blätter für Gemäldekunde 1 (1904), S. 38f.

<sup>422</sup> Karl Madsen: Fortegnelse over Malersamlingen paa Nivaagaard. Kopenhagen 1908, S. 7; Carlo Bonetti: Nel centenario di Sofonisba Anguissola. In: Archivio storico lombardo 55 (1928), S. 291f; Ders.: Sofonisba Anguissola 1531 – 1625. In: Bollettino storico cremonese 2 (1932), S. 112f.

<sup>423</sup> Sofonisba Anguissola *Bildnis der schachspielenden Schwestern*, Öl auf Leinwand 72 x 97 cm, signiert und 1555 datiert, Muzeum Narodowe Posen. Sylvia Ferino Pagden [Katalogeintrag] In: AK Sofonisba Anguissola. Die Malerin der Renaissance (um 1535 – 1625) Cremona – Madrid – Genua – Palermo. Herausgegeben von Sylvia Ferino Pagden. Wien 1995, S. 79 (mit Farbabbildung).

„nicht nur in der typischen, wie eine Erscheinung im Hintergrund auftauchenden Landschaft, die beiden Bildern gemeinsam ist, sondern auch in der charakteristischen Modellierung der Gesichter durch weiche Schatten und in dem unbestimmt lächelnden Ausdruck. Im übrigen wird das Bild durch die exakt ausgeführten dekorativen Einzelheiten bestimmt, wie die wirkungsvollen Muster der Kostüme, den mit Steinen besetzten Haarschmuck und vor allem den Orientteppich unter dem Schachbrett, der die Teppichkunde schon häufig beschäftigt hat. Durch die Anwesenheit der alten Dienerin, die im Kontrast zu den jungen reichgekleideten Mädchen am Rande des Bildes erscheint, aber auch porträtähnlich wiedergegeben ist, wird der wirklichkeitsnahe, familiäre Eindruck der Darstellung noch vertieft.“<sup>424</sup> Im Gruppenbild in Posen zeige sich vornehmlich der Einfluß Bernardino Campis, wie Venturi<sup>425</sup> in seiner kritischen Würdigung betont hat. Das familiäre Gruppenbildnis in Nivaa sei dagegen großflächig in hellen, glatten, kühlen Farben gemalt, die an Parmigianino erinnern. Darin zeigt sich der emilianische Einfluß des zweiten Lehrers, Bernardino Gattis. „Aber auch dieses in der Komposition mehr repräsentative Bild hat in der Zuordnung der Figuren, in der Art, wie die Kinder respektvoll und innerlich verbunden neben der großen Gestalt des sitzenden Vaters stehen, eine unmittelbar persönliche, natürliche Grundhaltung, durch die es sich von anderen entsprechenden Bildnissen der Zeit abhebt. Die beiden nur etwa drei oder vier Jahre auseinanderliegenden Werke bilden quasi die beiden Pole, zwischen denen sich die Kunst der Anguisciola weiterentwickeln konnte. Sie lassen verschiedene Möglichkeiten offen, und man wird daher immer wieder auf sie zurückkommen müssen, wenn über die Aufnahme in Frage kommender Bilder zu entscheiden ist.“<sup>426</sup> Die natürliche Schlichtheit, die an den eher genreartig oder eher repräsentativ aufgefaßten Gruppenporträts der Künstlerin gepriesen werden, ist nach Kühnel-Kunzes Ansicht das Hauptcharakteristikum ihres persönlichen Stils. Die Autorin erwähnt weiters ein *Bildnis eines Witwers mit zwei Kindern* (Abb. 17), das in der National Gallery in Dublin aufbewahrt wird<sup>427</sup> und von Herbert Cook versuchsweise der Sofonisba zugeschrieben wurde.<sup>428</sup> Während Cook die kompositionelle und gefühlsmäßige Verwandtschaft mit dem familiären Gruppenporträt in Nivaa betont, hebt Kühnel-Kunze

---

<sup>424</sup> Irene Kühnel-Kunze: Zur Bildniskunst der Sofonisba und Lucia Anguisciola. In: Pantheon 20 (1962), S. 87f.

<sup>425</sup> Adolfo Venturi: Storia dell'Arte Italiana (Band 9/6). Mailand 1933 (Neudruck Nendeln 1967), S. 926.

<sup>426</sup> Kühnel-Kunze 1962, S. 88.

<sup>427</sup> Ellen Duncan: The National Gallery of Ireland. In: The Burlington Magazine 10 (1906/7), S. 8.

<sup>428</sup> Herbert Cook: More Portraits by Sofonisba Anguissola. In: The Burlington Magazine 26 (1914/5), S. 235. Cook konfrontiert mit dem Gruppenbild in Dublin das Familienporträt in Nivaa und meint, dieses stelle dieselben Persönlichkeiten ein paar Jahre eher dar. Der Mann könnte ein Onkel sein, der die Kinder nach dem Tod der Eltern aufgenommen hat. Beide Bilder zeigten einige motivische Übereinstimmungen wie die linke Hand des Vaters, die auf der Schulter des Knaben ruht, oder die Bewegung der Finger mit der Neigung, den Daumen zu verbergen. In jedem Fall sei die Stimmung für ein Bildnis Moronis zu prononciert. Auch die Farbskala sei für ihn unüblich. Abschließend reklamiert Cook das Bildnis in Dublin für Sofonisba und will darin eine ihrer frühesten Arbeiten erkennen.

primär die koloristischen Unterschiede hervor. Der warme Grundton, aus dem sich als kräftige farbige Effekte das leuchtend gelbe, mit blauen Streifen abgesetzte Kleid des Mädchens und der rote Rock des Knaben abheben, hat – wie sie zu Recht betont – nichts gemein mit dem familiären Gruppenporträt Sofonisbas in Nivaa.<sup>429</sup>

Flavio Caroli bemüht sich in seiner Monographie vor allem um die Zuweisung einzelner Porträts an Sofonisba oder ihre Schwester Lucia<sup>430</sup> sowie um die Identifikation und die unsicheren Geburtsdaten der in den Bildnissen porträtierten Geschwister der Künstlerin.<sup>431</sup> Das Porträt Amilcares mit Minerva und Asdrubale sei nach einer „florentinischen Periode“ Sofonisbas wieder lombardischer in dem stupenden Realismus und der flämisch aufgefaßten Landschaft in der Art Jan van Scorels.<sup>432</sup> Nach Ilya Sandra Perlingieri veranschaulicht das familiäre Gruppenporträt trotz seines unfertigen Zustandes die künstlerische Reife Sofonisbas.<sup>433</sup> Neben der detaillierten Ausführung der Kleidung hebt sie besonders die familiäre Wärme und den gefühlvollen Charakter der Komposition hervor. Sylvia Ferino Pagden geht in ihrem Ausstellungskatalog nochmals näher auf das familiäre Gruppenporträt ein.<sup>434</sup> Neben lombardischen Stilmerkmalen komme in ihm die Kenntnis und Verarbeitung der Malerei Parmigianinos und Correggios deutlicher zum tragen. Gleichsam aus Gründen der Symmetrie geselle sich zum männlichen Paar die viertgeborene Minerva. „Offensichtlich wollte Sofonisba mit diesem Bild der Freude des Vaters an dem lange ersehnten männlichen Nachkommen Rechnung tragen und betonte dies durch das feierliche Motiv des selbst im Freien über (Säulen simulierende) Baumstämme gewundenen Vorhangs. Daher mischen sich öffentlicher Repräsentationscharakter und intimes Familienidyll zu einem Werk liebevoller Lebensbeobachtung von höchst origineller Prägung.“<sup>435</sup>

Im Zuge eines feministischen Erweiterungsversuches des kunsthistorischen Blicks auf von Frauen geschaffene Kunstwerke der italienischen Renaissance wurden Sofonisba Anguissola und insbesondere deren Selbstporträts zu einem Forschungsschwerpunkt ersten Ranges. Zentrales Anliegen dieser Forschungsrichtung ist weniger die Würdigung künstlerischer Leistungen als vielmehr der Versuch, die widrigen sozialen Bedingungen aufzuzeigen und die mentalen Ursachen<sup>436</sup> dafür offenzulegen, warum Frauen in der frühen

---

<sup>429</sup> Kühnel-Kunze 1962, S. 93.

<sup>430</sup> Flavio Caroli: *Sofonisba Anguissola e le sue sorelle*. Mailand 1987, S. 52.

<sup>431</sup> Caroli 1987, S. 51.

<sup>432</sup> Caroli 1987, S. 58.

<sup>433</sup> Ilya Sandra Perlingieri: *Sofonisba Anguissola. The First Great Woman Artist of the Renaissance*. New York 1992, S. 91 – 94.

<sup>434</sup> Sylvia Ferino Pagden [Katalogeintrag]. In: *AK Sofonisba Anguissola* 1995, S. 87.

<sup>435</sup> Ebda.

<sup>436</sup> Frederika Herman Jacobs: *Woman's Capacity to Create: The Unusual Case of Sofonisba Anguissola*. In: *Renaissance Quarterly* 47 (1994), S. 74 – 101.

Neuzeit nur selten als Kunstschaffende tätig werden konnten. Daneben dominiert die Frage nach dem „männlichen Blick“ in dieser und auf diese Kunst. Exemplarisch untersucht Mary D. Garrard Sofonisbas Gruppenporträt in Nivaa. Dieses reflektiert ihrer Ansicht nach primär die inneren Strukturen des patriarchalischen Systems. Sofonisba lege darin schonungslos diese Strukturen offen.<sup>437</sup> Gleich am Beginn ihrer Analyse betont Garrard die in so vielen Porträts der Künstlerin thematisierte intime Verbindung mit den von ihr Porträtierten. Das Familienoberhaupt wird flankiert von seiner Tochter Minerva und dem jüngeren Sohn. Ihm allein wende sich der Vater zu. Durch den gegenseitigen Anblick werde das Band zwischen den Männern zusätzlich gefestigt, während beide die sich nähernde Tochter vollkommen ignorierten. Offensichtlich werde die untergeordnete Stellung innerhalb der Familie und die männliche Ignoranz – so Garrard – an Minervas Blick und dem unsicheren Raffan ihres Kleides. Der jüngere Asdrubale erscheint dagegen als lang ersehnter männlicher Sproß in privilegierter Position, direkt neben dem sitzenden Vater. Obzwar die Mutter Bianca Ponzoni zum Zeitpunkt der Entstehung des Porträts noch am Leben war, sei sie – wohl weil sie in der Küche beschäftigt gewesen sei – im Bild nicht nur abwesend, sondern – wie die Autorin meint – gar durch einen Hund ersetzt worden.<sup>438</sup> Die künstlerischen Entscheidungen Sofonisbas stimmen nach Ansicht der Autorin mit der im Italien der frühen Neuzeit ebenso wie in ganz Europa herrschenden Favorisierung der männlichen Nachkommen überein, die alle Aspekte des familiären Lebens charakterisiert. Asdrubale erbt als einziger männlicher Sproß den gesamten Besitz, während den Schwestern bloß eine von ihren künftigen Gatten verwaltete Mitgift zugesprochen wird. Die Künstlerin lege die herrschenden sozialen Verhältnisse in ihrem Gruppenporträt offen, indem sie zeige, wie Amilcare die ganze Hoffnung auf seinen Sohn setzt. Dieser solle den Familiennamen weitertragen und den familiären Besitz erhalten.

Um ihre Lektüre des Porträts zu vertiefen, zieht die Autorin archivalisches Material zur sozialen Situation der Familie Anguissola heran. Daraus geht die prekäre wirtschaftliche Lage Amilcares hervor. Von seinen Eltern hatte er ein Gut geerbt und konnte später selbst ein weiteres erwerben. Lange Jahre war er Teilhaber eines cremonesischen Buchhändlers, der mit Leder, Seide und Kunstutensilien handelte. Seit 1542 zog er sich jedoch aus den Geschäften zurück und begann seit 1552 schrittweise den Familienbesitz zu veräußern. Als seine Tochter Europa im Jahre 1568 heiraten wollte, konnte er ihr keine Mitgift mehr geben. Zur Zeit der Entstehung des familiären Gruppenporträts um 1558/9 war sein Stern bereits im Sinken

---

<sup>437</sup> Mary D. Garrard: Here's Looking at Me: Sofonisba Anguissola and the Problem of the Woman Artist. In: *Renaissance Quarterly* 47 (1994), S. 606 – 611.

<sup>438</sup> Garrard 1994, S. 609.

begriffen. Zu diesem Zeitpunkt war es unwahrscheinlich, daß Asdrubale viel von seinem Vater erben würde. Angesichts dieser Fakten stellt die Autorin zahlreiche Spekulationen darüber an, ob die schützende Hand des Vaters im Gruppenbildnis die Hoffnung bedeuten könnte, die der Vater in den Sohn setzt, daß er den veräußerten Familienbesitz wiedergewinnen könnte. Vielleicht war diese Geste aber gar nicht mehr mit finanziellen Erwartungen verbunden.

Auch über die Perspektiven der Mädchen ließe sich – so Garrard – angesichts der widrigen familiären Umstände spekulieren. Ob Minerva ihrem Vater die bevorzugte Behandlung Asdrubales übelnimmt oder ob sie den Bruder vielleicht viel eher als Heil der Familie ansieht, bleibe ungewiß. Die Schwestern könnten sogar froh darüber sein, daß der männliche Erbe die familiären Angelegenheiten weiterführen muß, während sie ihren künstlerischen Neigungen nachgehen konnten. Die Art wie Amilcare aus dem Bild direkt auf seine ihn porträtierende Tochter Sofonisba blickt könnte nach Ansicht der Autorin auch bedeuten, daß ihr die Aufgabe der Unterstützung der Familie übertragen wird. All diese Fragen müssen – wie die Autorin ehrlicherweise betont – aber ohne Antwort bleiben, da sie sich im Bild nicht klar aussprechen. Unmißverständlich habe die Künstlerin aber dem Betrachter ein autoritatives System in seinen wesentlichen Zügen vorgeführt. Innerhalb der Gattung des Familienporträts im Cinquecento, in dem gewöhnlich alle Familienmitglieder porträtiert werden, steht Sofonisbas Bild mit dem Ausschluß Minervas aus dem unmittelbaren familiären Kreis und der Abwesenheit der Mutter nach Ansicht der Autorin als Extrem da. Mit ihrem familiären Gruppenporträt überliefere die Künstlerin ein getreues Abbild der wirklichen Situation einer Familie im Italien des sechzehnten Jahrhunderts und demaskiere damit die Heuchelei vieler anderer Familienporträts jener Zeit.<sup>439</sup> Damit sei ihr Bild ein historisches Zeugnis ersten Ranges für das Verständnis der künstlerischen Aufgabe und der Geschichte der italienischen Familie in der Renaissance.

## b) Beschreibung

Vorm Haus, unter einer über mehrere Baumstämme gewundenen, roten Draperie, sitzt in ganzer Figur und lockerer Haltung der in schwarz gekleidete Vater Amilcare Anguissola vor einem in der Bildmittelachse angeordneten, säulenartig aufragenden Baumstamm, der vom oberen Bildrand kräftig überschritten ist. Flankiert wird er von zweien seiner stehenden Kinder, Minerva und Asdrubale, die dem Vater in einer rechts vorne ansetzenden, schwach

---

<sup>439</sup> Garrard 1994, S. 610f.

anklingenden Raumdiagonale zugeordnet sind. Trotz seiner repräsentativen, ruhigen Ausrichtung auf den Betrachter ist bereits im Sitzmotiv eine Lockerung und einiger Spielraum gewonnen, um seinem Sohn Platz zu verschaffen. Sein Oberkörper ist in kaum merklicher Wendung nach rechts begriffen. Den rechten Unterarm hat Amilcare vor den Körper geführt und die Hand auf den linken Oberschenkel gelegt. Dort bietet er seine noch nicht vollendete, in hellem Licht erstrahlende, rechte Hand, die annähernd in der Bildmittelachse, dem Schnittpunkt der Bilddiagonalen angeordnet ist, dem zu seiner Linken stehenden Asdrubale an. Mit seiner Linken umfaßt Amilcare sanft dessen linke Schulter und zieht ihn, seinen einzigen Sohn, leicht an sich heran. In einer selbständigen und entspannten Haltung ist Asdrubale dem Vater zugewandt. Sein im Takt mit dem väterlichen gehendes, linkes Standbein ist ein wenig schräger angeordnet und bereitet seine Wendung zum Vater vor. Sie gipfelt im Antlitz, das im Profil nach links gegeben ist. Das annähernd bildparallel gesetzte, rechte Spielbein hat in dem vom Vater durch seine körperliche Wendung geschaffenen Freiraum Platz gefunden und verzahnt sich mit dessen Spielbein. Der Oberkörper des Knaben ist anders als der Amilcares zur Beinstellung nicht gegenwändig in der Hüfte gedreht. Aufrecht und in eleganter Haltung tritt er an seinen Vater heran, nicht um ihm in übertriebener Weise imponieren zu wollen. Vielmehr zeigt Asdrubale damit seine gewonnene Sicherheit und Eigenständigkeit als nicht mehr gänzlich abhängiges Kind, sondern als bis zu einem gewissen Grad bereits gleichrangiger Partner an. Sanft legt er seine noch unausgeführte rechte Hand auf die Rechte des Vaters, während er seinen linken Arm in eleganter Manier auf den Knauf des nach der Seite abstehenden Degens stützt, den er als Zeichen der Herkunft aus einer in seiner Heimatstadt hochangesehenen, adeligen Familie stolz trägt. Sein in den wesentlichen Zügen angegebene, rötliche Gewand ist ähnlich körperbetont wie das väterliche, jedoch nicht beengend geschnitten. Über dem Kragen des Wamses hat er den schlichten weißen, liegenden italienischen Hemdkragen ausgeschlagen. Als einziger männlicher Sprößling des Hauses ist er durch die nächste Nähe zum Vater in seinem selbstsicheren, entspannten Standmotiv ausgezeichnet.

Voller Ehrfurcht hat Asdrubale das im reinen Profil gezeigte Antlitz, das sich klar, aber nicht scharf gegen den am tiefsten verschatteten Bereich des väterlichen, schwarzen Mantels abzeichnet, seinem Vater zugewendet. Das Haupt des Knaben, der dem sitzenden Vater bis an die Schultern reicht, überschneidet den zusammenfassenden Kontur der umarmenden, väterlichen Hand. Zugleich ordnet er sich aber dem hinter ihm ansetzenden Ausblick in die Landschaft unter. Nicht um Aufmerksamkeit heischt die rechte Hand. Vielmehr ist sie sich der väterlichen Zuneigung sicher. Die aufblickenden Augen und der

leicht geöffnete Mund deuten an, daß Asdrubale sich aus der ruhigen, repräsentativen Ausrichtung auf den Betrachter für einen Moment an den Vater wendet, um ihn in einer bedeutsamen Angelegenheit zu befragen oder ihm betuernde Worte zuzusprechen, die nicht aufgeschoben, sondern im Bildnis festgehalten werden sollen. Amilcare zieht Asdrubale, während er seine Worte vernimmt, an sich, bleibt zugleich aber weiterhin voller Vaterstolz dem Betrachter zugewandt. Die Frage seines Sohnes oder sein betuernder Zuspruch scheint den Vater freudig gestimmt zu haben. Der Betrachter wird durch Amilcares Blick aus dem Bild als Augen- und Ohrenzeugen eines intimen Gesprächs zwischen Vater und Sohn zugelassen. Amilcares leicht geneigtes, in Dreiviertelansicht gegebenes Gesicht mit dem silbrigen Bart und dem grau gewordenen, aber immer noch vollen Haar ist von einladender Offenherzigkeit. An den leicht bewegten Falten, die Nase und Mundwinkel miteinander verbinden, kündigt sich ein leises, warmherziges Lächeln an, das ihn besonders liebenswürdig erscheinen läßt.

Zu diesem einträchtigen, und mit dem Betrachter in stillem Gespräch einigen Paar, gesellt sich Minerva, eine der jüngeren Schwestern der Künstlerin, die eben durch eine am linken Bildrand angedeutete Tür aus dem Haus ins Freie, auf die mit einer Draperie überdachte Terrasse getreten ist. Sie trägt ein prachtvolles, blaues Kleid mit reich besticktem Wams und Ärmeln aus rotem, golddurchwirktem Brokatstoff. Nach dem Überschreiten der Schwelle hält sie das Kleid mit der Rechten immer noch geschürzt. Von der Seite tritt sie, die annähernd bis zum Haupt des sitzenden Vaters emporragt, leise an das im Freien vereinte Paar heran, um das bedeutungsvolle Geschehen zwischen ihnen nicht zu stören. Mit der linken Hand bewahrt sie ein kleines Blumenbukett an ihrer Brust und blickt über die Schulter des Vaters, um mit gesenkten Lidern zuzuhören, was ihr kleiner Bruder dem Vater mitzuteilen hat. Den Inhalt seiner wie ein Versprechen wirkenden Bekundungen könnte nicht nur dieses Blumensträußchen, sondern auch der Hund erläutern, der in der rechten unteren Bildecke schräg nach rechts an das linke Bein Asdrubales gelehnt sitzt und den Betrachter mit aufgeweckten Augen anblickt. Über ihn wird eine Raumdiagonale angeregt, die ihren Mittelpunkt in der rechten Hand Asdrubales findet und über das Antlitz Minervas bis zur roten, von den Bildrändern energisch überschrittenen Draperie emporgeführt wird, die dem intimen Geschehen eine feierliche Note verleiht.

Dieser Hauptdiagonalen, die durch den Blick Minervas auch in der Gegenrichtung motiviert wird, antworten mehrere, ausgewogen in der Fläche angedeutete Parallelschrägen, welche die in sich reich differenzierte Dreiergruppe, das Paar und die Hinzutretende, fest ins Format einbindet. Als Kontrast dazu wird ein reich variiertes Rhythmus von mit



unterschiedlicher Intensität aufsteigenden Vertikalen gesucht, der im Zusammenklang mit den Diagonalen und Parallelschrägen das kompositorische Gerüst dieses Bildes offenlegt. Ähnlich demonstrativ wie das kompositorische Gerüst werden auch die einzelnen Figurenmotive in ihrem Umriß betont. Das demonstrierte Können nimmt der Bilderfindung wieder einiges an Selbstverständlichkeit und Mühelosigkeit. Man fühlt das Angestrengte, das Mühevollere der künstlerischen Errungenschaften. Aufgrund der Unvollendetheit fast aller Partien, mit Ausnahme der Antlitze, läßt sich die Charakterisierung der Stoffe kaum beurteilen. Gesucht werden weniger malerische Wirkungen, sondern eher ein möglichst kleinteiliges Nachzeichnen des Musters, das kaum durch Lichteffekte vereinheitlicht wird. Der gegebene, familiär-intime Moment läßt sich dagegen klar umreißen: In feierlicher Umgebung bekundet der unbeachtet seines Alters schon recht eigenständig und elegant erscheinende Knabe dem Familienoberhaupt mit liebevoller Gebärde und aufrichtigen Worten Gehorsam, Treue und nicht zuletzt Liebe, die durch den Asdrubale beigeordneten Hund und das Blumensträußchen vor der Brust Minervas als erläuterndes Beiwerk im Bild hervortreten. Amilcare nimmt dieses Versprechen familiärer Tugenden vor dem Haus, unter einem provisorisch wirkenden Baldachin freudig entgegen. Der terrassenartige Raum grenzt den häuslichen Bereich nur vage gegen die Landschaft ab, die zwischen den säulenartig aufragenden Baumstämmen im Hintergrund erscheint.

Während das Bild links erkennbar durch einen kaum merklichen Zugang zum Haus abgeschlossen wird, kommt am rechten Rand ein weiterer Baumstamm zum Vorschein, der in der ursprünglichen Konzeption des Bildes wohl als weitere, bis an den oberen Bildrand aufragende Stütze gedacht war, über die das Ehrentuch gebreitet werden sollte. Neben diesem nur noch bis zur Bildmitte angelegten Stamm ragt ein noch junger, schlanker Stamm auf, der sich mit dem daneben aufragenden Asdrubale für das Auge verbindet. Über dem Knaben und dem Baumstamm setzt eine Landschaft an, die ihre Wirkung eingebüßt hätte, wenn die Stämme am rechten Bildrand – wie ursprünglich konzipiert – bis an den oberen Bildrand geführt worden wären und einen fensterartigen Ausblick in eine schmal bemessene Landschaft ergeben hätten.

Die Landschaft setzt nicht unvermittelt über dem Antlitz des Knaben an, sondern wird vom Bildvordergrund her ansatzweise vorbereitet. Dennoch scheint sie auf Kopfhöhe des Knaben neu anzusetzen, wo sich eine Schnittstelle abzeichnet. Während der rechte Bildvordergrund in erheblicher Aufsicht gegeben ist, erscheint die Landschaft im Hintergrund über dem Antlitz des Knaben von einem anderen Augpunkt gesehen und mutet deshalb wie ein Ausblick durch ein Fenster, ein Bild im Bild, an. Auch der schmale Einblick in diese

Landschaft zwischen Vater und Tochter, zwischen Stämmen und Draperie bleibt ungeklärt. Die eigenständig wirkende, durch einen eigenen Augpunkt vom Rest der Bildfläche sich absetzende Hügellandschaft im Hintergrund ist in drei horizontale, farblich deutlich voneinander abgesetzte Zonen gegliedert. In ihrem Vordergrund, auf Kopfhöhe Asdrubales, setzt ein in großzügiger Kurve geschwungener, vom rechten Bildrand überschnittener Weg an, der von Sträuchern und Bäumen sowie von einer ruinösen Architektur gesäumt wird. Hinter einem horizontal verlaufenden Geländeabbruch taucht eine verblauende, wiederum horizontal verlaufende Hügelkette mit mehreren darüber verstreuten, burgartigen Gebäudegruppen auf, die in einem mittig angeordneten Turm gipfeln. Dahinter türmt sich in noch weiterer Ferne ein mächtiges Bergmassiv bis zum oberen Bildrand auf, dessen Umrisse sich beinahe in den hellblauen Himmel darüber auflösen. An der ungeklärten Verbindung dieses Landschaftsausschnitts im rechten oberen Quadranten mit der Figurengruppe, die den größten Teil des Formats einnimmt, erkennt man, daß dieses Bild nicht bloß unfertig gemalt, sondern auch in seiner Konzeption nicht ausgereift ist. Es bietet für sich bestehen bleibende Zonen, die sich nicht ins Gesamtgefüge, ins Bildganze integrieren.

### c) Zur künstlerischen Auffassung von Sofonisbas familiärem Gruppenbildnis

Sylvia Ferino Pagden hat versucht, das Problem der Einschätzung der künstlerischen Bedeutung Sofonisbas auf den Punkt zu bringen. Dem überschwenglichen Lob Vasaris und zahlreicher Zeitgenossen steht die Kunstkritik heute mit einer gewissen Skepsis gegenüber. Sofonisbas Werke, vornehmlich Selbstporträts, Einzel- und Gruppenporträts von Familienangehörigen, seien stilkritisch nur schwer zu beurteilen. Im Verhältnis zu ihren männlichen Kollegen bleibe die in ihrer Zeit als Sensation gepriesene Künstlerin eine im Porträtfach begabte Dilettantin, da ihre künstlerische Begabung ohne die nötige handwerkliche Übung bleiben mußte. Ihr Themenbereich vor der Abreise nach Spanien beschränkte sich fast ausschließlich auf das häuslich-familiäre Umfeld, worin sie jedoch Bedeutendes leistete.<sup>440</sup> Aus gattungsgeschichtlicher Perspektive ist Sofonisbas unvollendetes Gruppenporträt entgegen den Ansichten Garrards weniger als Demaskierung des familiären Alltags, sondern als Grenzfall des oberitalienischen Familienporträts in der Kunst der Renaissance einzustufen. Garrard versteht das Fehlen der Mutter und der zahlreichen, im Haus wohnenden Schwestern als Ausschluß eines überwiegenden Teils der im Haus lebenden Frauen, insbesondere der Mutter, aus der Darstellungswürdigkeit, aus der Porträtwürdigkeit.

Als Ursache dafür nennt die Autorin das in jener Zeit vorherrschende, repressive familiäre Herrschaftssystem. Dagegen muß eingewendet werden, daß in der italienischen – wie in der europäischen – Kunst der Renaissance neben dem Familienporträt das familiäre Doppelporträt oder auch das familiäre Gruppenbildnis als eigenständige bildwürdige künstlerische Aufgaben anerkannt waren und zu einer beachtlichen Verbreitung gelangten. Von Sofonisbas Mutter Bianca Ponzoni besitzen wir mit einiger Sicherheit ein 1557 datiertes Einzelporträt<sup>441</sup>. Neben oberitalienischen familiären Doppelporträts sind auch aus der deutschen Kunst der ersten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts familiäre Dreifigurenporträts bekannt, wie Holbeins repräsentativ aufgefaßtes *Bildnis seiner Gattin Elsbeth mit den beiden Kindern Philipp und Katharina* aus dem Jahr 1528. Obgleich in der Forschung immer wieder ein ursprünglich vom Künstler geplantes Pendant, das Künstlerselbstporträt des Vaters, Hans Holbeins des Jüngeren, vermutet wird und sich demnach die beiden Bildnisse zum Pendantfamilienporträt zusammengeschlossen hätten, erscheint das erschütternde und dennoch liebevoll aufgefaßte familiäre Dreifigurenbildnis, das nach dem Modell eines Madonnenbildes mit dem Johannesknaben gebaut ist, für sich und ohne mögliches Pendant gesehen.<sup>442</sup> In eindringlicher Form wird vor dunklem Grund das Verhältnis der vom Künstler in Basel zurückgelassenen Gattin zu den Kindern eingefangen. Obwohl das heitere ganzfigurige, familiäre Gruppenbildnis Sofonisbas von einer völlig anderen kompositorischen Situation ausgeht, erscheint im Aufblick des Sohnes in Holbeins Bild, der – im Büstenformat nach rechts gegeben – vom unteren Rand ins Bild ragt und eine energisch ansteigende Diagonale eröffnet, ein verwandtes Motiv, das die höchst intim aufgefaßten familiären Gruppenbildnisse inhaltlich engstens miteinander verbindet. In beiden stehen einzelne intime Beziehungen zwischen den Porträtierten, nicht die gesamte Familiengruppe im Mittelpunkt des künstlerischen Interesses.

Obschon das familiäre Gruppenbildnis (Abb. 16) in seiner Konzeption wie in der Ausführung nicht vollendet ist, läßt sich im Vergleich mit dem signierten und 1555 datierten, breitformatigen *Gesellschaftsbild der drei schachspielenden Schwestern* in Posen erkennen, mit welcher Erfindungsgabe die Künstlerin gesegnet war und warum sie das Bildnis

---

<sup>440</sup> Sylvia Ferino Pagden: La prima donna pittrice. Die Malerin der Renaissance. Zur Ausstellung in Wien. In: AK Sofonisba Anguissola 1995, S. 17 – 20.

<sup>441</sup> Sofonisba Anguissola *Bildnis der Bianca Ponzoni*, Öl auf Leinwand 98 x 75 cm, Gemäldegalerie der Staatlichen Museen Preußischer Kulturbesitz Berlin. AK Sofonisba Anguissola 1995, S. 81 (mit Farbabbildung).

<sup>442</sup> Hans Holbein der Jüngere *Bildnis seiner Gattin Elsbeth Binzenstock mit den beiden Kindern Philipp und Katharina*, Tempera auf einem aus vier Blättern zusammengesetzten Papier, am Kontur ausgeschnitten und auf Holz aufgezoogen 79, 5 x 65, 5 cm, Kunstmuseum Basel. John Rowlands: Holbein. The Paintings of Hans Holbein the Younger. Complete Edition. Oxford 1985, S. 76f; Stephanie Buck: Hans Holbein 1497/8 – 1543. Köln 1999, S. 74. 76 (mit Farbabbildung); Marianne S. Meier: Das Familienporträt Hans Holbeins des Jüngeren

vermutlich unvollendet zurückgelassen hat. Die in Halbfigur darstellten und prachtvoll ausgestaffierten Mädchen sitzen an drei Seiten eines mit der Schmalseite im Bildvordergrund angeordneten Tisches, der im Freien aufgestellt und mit einem Teppich bedeckt ist, nahe an den Betrachter herangerückt. Die rechte Ecke des leicht schrägen Tisches ist vom unteren Bildrand überschritten. Neben einem links von der Bildmitte aufragenden Eichenstamm wird der Ausblick in eine dunstige Landschaft geboten. Sie nobilitiert das scheinbar aus dem Alltag gegriffene Geschehen und verleiht der davor porträtierten Gruppe Festigkeit. In fröhlicher Runde verlustieren sich die Schwestern bei einer Partie Schach, bei der ihnen eine vom Bildrand kräftig überschrittene Dienstmagd, angelockt durch die lautstark gewordene Unterhaltung, zusieht. In einer spielentscheidenden Situation hat Lucia, die Älteste, die Dame ihrer Gegnerin, der ihr am Tisch gegenüber sitzenden Schwester Minerva, geschlagen und sie mit der Linken neben dem Schachbrett abgesetzt. Den rechten Arm bildparallel über das Schachbrett geführt, zieht sie eine Figur, die von ihrer rechten Hand gänzlich verdeckt ist, an die entsprechende Position vor. An der Freude über ihren erfolgreichen Zug scheint sie auch den Betrachter teilhaben lassen zu wollen, dem ein ausreichender Überblick über den Spielstand verwehrt bleibt. Sie kostet den Erfolg aus, indem sie ihre linke Hand weiterhin locker auf der Beute ruhen läßt und siegessicher aus dem Bild blickt. Um ihren Mund zeichnet sich ein leises Lächeln ab, während ihre entschlossenen Augen und die hohe Stirn verraten, daß sie bereits weitere erfolgreiche Züge vorausgedacht hat, die ihr wohl bald den Sieg einbringen werden.

Angriffslustig ins reine Profil gewendet, sitzt ihr gegenüber die jüngere Schwester Minerva. Sie wurde von diesem Zug der älteren Schwester sichtlich überrascht und weiß sich kaum mehr zu erwehren. Ihre linke Hand ruht aber ruhig, annähernd bildparallel an der vorderen Kante des Schachbretts, so als suche sie wieder Halt. Zugleich hat sie ihre rechte Hand erhoben und blickt entschlossen zu ihrer Gegnerin auf, um ihr Einhalt zu gebieten. Den Mund hat sie zum Sprechen geöffnet und scheint Lucia zu warnen, sich nicht zu früh zu freuen. Auf diese Mahnung an die siegesgewisse ältere Schwester reagiert Europa, die Jüngste, mit schelmischem Blick und verschmitztem Lächeln. Dicht drängt sie sich hinter dem Tisch an die Seite Lucias. In Vorfreude auf weitere spannende Momente, die nun folgen werden und bei denen sie eine Menge lernen könnte, scheint Europa, wenn sie auch kaum über die Tischkante reicht, sichtlich an einem Spiel Gefallen gefunden zu haben, das den Geist in höchstem Maße anregt und beglückt.

---

im Spiegel der Rezeption. Basel 2001; Jochen Sander: Hans Holbein d. J. Tafelmaler in Basel 1515 – 1532. München 2005, S. 323 – 334.

Ähnlich wie im Bild der schachspielenden Schwestern werden auch im familiären Gruppenbildnis um den Vater der Künstlerin die Figuren vor den schmalen Ausschnitt einer horizontal gelagerten Landschaft gesetzt. Im überwiegenden Teil der oberitalienischen Familienporträts in der Renaissance erscheinen die Familien dagegen in einem Innenraum, um schon durch die häuslich-intime Umgebung dem vertrauten Zueinander einen entsprechenden Rahmen zu verleihen. Veronese war mit seinem illusionistisch in einen Raum des Palazzo Porto in Vicenza eingebetteten Pendantfamilienporträt bislang am weitesten in diese Richtung vorangeschritten (Abb. 10 und 11). In Mantegnas Dekoration in der *Camera degli Sposi* (Abb. 1) hat Sofonisba jedoch einen bedeutenden Vorläufer für ihre Anordnung der Gruppe im Freien. Auch Mantegna verlegt die familiäre Gruppe auf eine Terrasse, einen Zwischenraum zwischen Innen und Außen, der ihm ideal für ein Bildnis erschien, in dem eine Familie sich in einer heiteren, um einzelne intime szenische Momente bereicherten Atmosphäre, im Kreise ihrer Familiaren präsentiert. Dieser Zwischenbereich wurde von der Künstlerin jedoch nicht entschieden genug bewältigt, weshalb sie das Porträt mit den vielen ungelösten künstlerischen Problemen wohl unvollendet zurückgelassen hat.

Die schachspielenden Schwestern werden vor eine Fernlandschaft gesetzt, die in der Tradition der phantastischen Landschaften Leonardos steht und in dessen Kreis weite Verbreitung genoß. Nicht zuletzt einer der Lehrer Sofonisbas, Bernardino Campi, nahm diesen leonardesken Landschaftstyp auf. Sofonisbas *Familiäres Gruppenbildnis mit dem Vater Amilcare und den Geschwistern Minerva und Asdrubale* (Abb. 16) zeigt dagegen eine anders geartete Landschaft. Drei horizontal übereinander gestaffelte Landschaftsgründe sind farblich entschieden voneinander abgesetzt und stehen in keinem geklärten Verhältnis zu den Figuren. Der Blick wird an repoussoirartig eingesetzten Bäumen vorbei in die Ferne geleitet. Ohne figürliche Vermittlung steigt die Landschaft über dem Haupt Asdrubales mit eigenem Augpunkt nahezu bis an den oberen Bildrand an. Anders als Lorenzo Lottos maritime Landschaft im Londoner Familienporträt (Abb. 9) bekundet sich kein erkennbarer Anknüpfungspunkt, kein geistiges Verhältnis zur Figurengruppe. Die Landschaft erscheint weder als Ausdruck der Stimmung zwischen den porträtierten Figuren noch dient sie der Nobilitierung der Gruppe. Sie bleibt vielmehr von der Figurengruppe völlig isoliert. Anders als bei Lotto wird eher das Trennende zwischen Figur und Landschaft betont. Die unruhigen horizontalen Streifen bieten anders als die dunstige Landschaft im *Bildnis der schachspielenden Schwestern* keine Möglichkeit, ein porträtiertes Antlitz vor ihnen stehen zu lassen. Auch die unruhig eingestreuten Architekturmotive sind kaum mit einem

davorstehenden Antlitz zu vereinbaren, das in würdevoller Ruhe sich davor abzeichnen könnte.

Wie altertümlich Sofonisbas Landschaft ist, beweist Jan van Scorels signiertes und 1521 datiertes Landschaftsbild mit Tobias und dem Engel, das auf der Italienreise des Künstlers entstanden ist. In ihm kommt eine Landschaft von ähnlich verstreutem Gepräge mit verwandten Motiven zum Vorschein.<sup>443</sup> Die Figuren im Vordergrund setzt Scorel durch sie hinterfangende, niedrige Baumgruppen von den folgenden Gründen ab. Mittel- und Hintergrund erscheinen als einheitliche Ebene. Die Bildtiefe wird hier noch nicht durch einen repoussoirartig eingesetzten, hohen Baum, der alle Gründe miteinander verbindet, sondern durch locker verteilte Baumgruppen gegliedert. Damit sucht der Künstler der farblichen Scheidung der Gründe entgegenzuwirken, die auf Hieronymus Bosch und Joachim Patinier zurückgeht<sup>444</sup> und in der niederländischen Landschaftsmalerei während des überwiegenden Teils des sechzehnten Jahrhunderts vorherrschend blieb. An dieses traditionelle niederländische Stilmittel, das in Cremona um 1517 durch Altobello Melone eingeführt wurde<sup>445</sup>, schließt Sofonisba sich hier an.

Das *Bildnis der schachspielenden Schwestern* unterscheidet sich in Format und Figurenausschnitt, in der Landschaft und der lombardischeren Figurenauffassung in der Art der Campi zwar erheblich vom familiären Gruppenporträt mit dem Vater Amilcare, dennoch verbinden sich die zeitlich nicht zu weit auseinanderliegenden Gruppenporträts in den entscheidenden künstlerischen Absichten, die unbeschadet der angesprochenen Schwächen den Gesamteindruck der beiden Gruppenbilder bestimmen. Es sind die seelischen Emotionen und deren möglichst getreue Darstellung in einem nicht allzu hoch gegriffenen, genreartigen Ton, auf denen das Hauptaugenmerk Sofonisbas liegt. Die schachspielenden Schwestern, mit deren Ausdrucksbewegungen in bestimmten Situationen Sofonisba engstens vertraut war, boten ihr einen willkommenen Anlaß, dieses künstlerische Anliegen in der angemessenen Form zu bewältigen. Im geistreichen und vergnüglichen Schachspiel fand sie den Rahmen, im spielentscheidenden Moment die Situation, um die unterschiedlichsten Antriebe, das Strahlen der vermeintlichen Siegerin, die Mahnung der standhaften Herausforderin, die unterschiedlichen Reaktionen der beiden Zuseherinnen, die sich jeweils auf eine Seite schlagen, zur Darstellung zu bringen.

---

<sup>443</sup> Jan van Scorel *Landschaft mit Tobias und dem Engel*, signiert und 1521 datiert, Leinwand 45, 6 x 88, 3 cm, Kunstmuseum der Stadt Düsseldorf. Heinrich Gerhard Franz: *Niederländische Landschaftsmalerei im Zeitalter des Manierismus*. Graz 1969, S. 61; Beverly Louise Brown [Katalogeintrag]. In: *AK Renaissance Venice and the North* 1999, S. 464f (mit Farabbildung).

<sup>444</sup> Franz 1969, S. 33f.

<sup>445</sup> Altobello Melone *Gang nach Emmaus*, 145, 5 x 144, 2 cm, National Gallery London. Gould 1962, S. 91.

Im späteren familiären Gruppenporträt werden diese genreartigen Züge, welche die Darstellung mannigfacher seelischer Regungen in einem zugespitzten Moment erlauben, der Aufgabe entsprechend spürbar zurückgenommen. Nun kommen viel mehr die repräsentativen Momente, das Feierliche und die bei aller verhaltenen Lebhaftigkeit ruhige, würdevolle Erscheinung zum Tragen. Die mit szenischen Momenten, dem intimen Gespräch zwischen Vater und Sohn und der hinzutretenden Schwester belebte, repräsentativ aufgefaßte Dreiergruppe lag Sofonisbas künstlerischem Temperament ferner. Von Garrard als demaskiertes, patriarchalisches Repressionssystem mißverstanden, möchte ich diese Gruppe eher als künstlerische Schwäche in der Komposition und Auffassung empfinden. Neben der intim vereinigten Gruppe von Vater und Sohn wurde die hinzutretende ältere Minerva mit dem Blumensträußchen trotz der anklingenden, alle drei Figuren vereinigenden, schwach angedeuteten Raumdiagonale zu wenig szenisch integriert. So kommt es zu einem gewissen Bruch im kompositorischen Gleichgewicht des Bildes, obwohl der Vater in der Mittelachse zwangsläufig eine optische Verbindung der Figuren herstellt. Diese nur bedingt gelungene Vereinigung dreier Figuren in repräsentativer Ruhe und gleichzeitiger szenischer Belebung, in einem zwischen Feierlichkeit und familiärer Intimität gehaltenen, nicht allzu hoch gegriffenen Ton, die in den oberitalienischen Familienporträts seit Mantegna zur Hauptaufgabe dieser Gattung geworden ist, mag einer der wesentlichen Gründe gewesen sein, warum die Künstlerin dieses Bildnis unvollendet zurückzulassen hat.

## 2. Das Verhältnis zu Giovanni Battista Moronis *Witwer mit seinen beiden Kindern*

### a) Forschungsbericht

Seitdem Herbert Cook der cremonesischen Künstlerin Sofonisba Anguissola ein familiäres Gruppenbildnis in der National Gallery in Dublin, den sogenannten *Witwer mit seinen beiden Kindern*<sup>446</sup> (Abb. 17) zugeschrieben hat, wird das heute einhellig dem Giovanni Battista Moroni gegebene Gemälde mit dem familiären Gruppenbild in Nivaa (Abb. 16) in Zusammenhang gebracht. Gertrud Lendorff hat es wieder fest im Œuvre des aus Albino, nordöstlich von Bergamo, stammenden und zeitlebens mit seiner Heimat eng verbundenen Moroni verankert. Auf einem Brief ist die Aufschrift „ALB.“ zu lesen, welche die Autorin als Indiz dafür erwähnt, daß das Gemälde für einen Auftraggeber in Moronis Heimatstadt

---

<sup>446</sup> Giovanni Battista Moroni *Familiäres Gruppenbildnis eines Witwers mit Tochter und Sohn*, Öl auf Leinwand 97 x 74 cm, National Gallery of Ireland Dublin. Gregori 1979, S. 255 (mit Farbabbildung). In der jüngsten,

geschaffen worden ist.<sup>447</sup> Sie betrachtet die Aufschrift „als unvollständige, abgekürzte Signatur Moronis.“<sup>448</sup>

Lendorff spürt in ihrer entwicklungsgeschichtlichen Darstellung der Porträtmalerei einzelne Entwicklungsphasen Moronis auf, die sie anhand unterschiedlich zuverlässiger Kriterien – datierter Gemälde, hilfswissenschaftlicher Methoden wie der Kostümkunde, aber auch allgemeiner kunstgeschichtlicher Entwicklungskriterien oder der Entwicklung einzelner Motive wie der Sitz-, Stand- oder Handmotive – voneinander zu scheiden sucht. Moronis Bildnisse ordnet sie nach „Zeitgruppen“ und reiht das Gruppenbildnis in Dublin unmittelbar vor die Reifezeit zwischen 1566 und 1571 ein. Trotz aller Sympathie für seine Modelle, den in spanischer Grandezza sich gerierenden Provinzadel Albinos, werden deren kleine Schwächen bloßgelegt, ohne sie aber zu diskreditieren. Farblich wird Moroni in dieser Periode seines Schaffens immer sparsamer, ohne die Aufmerksamkeit auf das Stoffliche zu vernachlässigen. Er neigt zur Vereinfachung der Formen und verzichtet auf erläuterndes Beiwerk. Für die Datierung des *Witwers* ausschlaggebend sei die fast ausschließlich schwarze Männerkleidung, der hochgeschlossene Kragen am Wams sowie die schmale, weiße Krause um Hals und Handgelenk auch der Kinderkleider. Ausgeglicher als bisher ist in den Porträts dieser Jahre das Verhältnis von Seelendarstellung und Bildidee. Die Porträtierten erscheinen zurückhaltender. „Gerade die Bildnisse der Männer in dieser selben Tracht zeigen uns die Auswirkung der spanischen Form auf verschiedene Charaktertypen: der Witwer – ein für diese Lebenshaltung zu weicher, gütiger Mensch“<sup>449</sup>

Anlässlich des vierhundertsten Todesjahres wird das Gemälde, eines der seltenen Gruppenbildnisse Moronis, in einer Londoner Ausstellung gezeigt. Ähnlich wie Lendorff vermutet Allan Braham im jüngeren Kind einen Knaben in – den Gewohnheiten der Zeit entsprechenden – geschlechtsneutralem langem Kleid.<sup>450</sup> In ihrer 1979 erschienenen Monographie geht Mina Gregori auf die Ikonographie dieses Gruppenporträts eines Mannes mit zwei Kindern näher ein. Sie weist Cooks Hypothese zurück, daß es ein Porträt der Familie Anguissola sei, und akzeptiert Lendorffs Datierung.<sup>451</sup> Wegen des pathoserfüllten und häuslichen Gesamteindrucks werde es für das Bildnis eines Witwers mit seinen Kindern gehalten; ihr erscheint der Gesamteindruck hingegen eher als anschauliches Dokument der

---

großangelegten Ausstellung in Bergamo findet das Gemälde auch im Katalog keine Beachtung. AK Giovan Battista Moroni – lo sguardo sulla realtà 1560-1579. Herausgegeben von Simone Facchinetti. Bergamo 2004.

<sup>447</sup> Gertrud Lendorff: Giovanni Battista Moroni. Der Porträtmaler von Bergamo. Winterthur 1933, S. 1.

<sup>448</sup> Lendorff 1933, S. 73.

<sup>449</sup> Lendorff 1933, S. 37.

<sup>450</sup> Allan Braham [Katalogeintrag] In: AK Giovanni Battista Moroni: 400<sup>th</sup> anniversary exhibition / National Gallery. Herausgegeben von dems. London 1978, S. 36.

<sup>451</sup> Gregori 1979, S. 255.



moralischen Strenge, die sich in den Jahren nach dem *Tridentinum* im familiären Alltag ausgebreitet und auch die Bildwelt erobert habe. Innerhalb dieser familiären Moralvorstellungen rücke die väterliche Autorität entschieden in den Vordergrund. Durch den Kontrast zwischen strenger väterlicher Kleidung und den farbigen Kleidern der Kinder werde eine psychologische Spannung und eine Intimität offensichtlich. Ein analoger künstlerischer Kontrast zeige sich zwischen den vielfachen Abstufungen der Grautöne der Wand und dem rötlichen Ton der Haare, des väterlichen Bartes sowie seines Inkarnats.

Francesco Rossi bevorzugt im Gegensatz zu Mina Gregori aufgrund der Intensität des väterlichen Blicks sowie seiner Umarmung der Kinder die alte Bezeichnung des Gemäldes als „Witwer“.<sup>452</sup> Im Katalog zur jüngsten Ausstellung in Fort Worth versucht man eine Revision des traditionellen Urteils über den „Naturalisten“ Moroni, das im Gefolge der zweideutigen Bemerkung Tizians mit Bernard Berenson zum negativen Urteil über den „bloß imitierenden Porträtisten“ wurde. Nicht zuletzt wegen seiner Palette<sup>453</sup> wird Moronis bemerkenswerte künstlerische Originalität gewürdigt. Er erscheint den Autoren gar als Schlüsselfigur in der Entwicklung des europäischen naturalistischen Porträts.<sup>454</sup> Hervorgehoben wird in den Studien die paradoxe Bindung des Künstlers an seine Heimatstadt Albino, die er seit den frühen sechziger Jahren vor allem während der künstlerischen Reifejahre kaum mehr verlassen hat. Dies versucht man nicht zuletzt mit der politischen Situation der von Venedig seit 1428 beherrschten Stadt Bergamo zu erklären, deren führende Familien, die vor allem die Auftraggeberschaft Moronis bildeten, sich in Richtung Mailands und der kaiserlichen, bzw. spanischen Kultur orientierten.<sup>455</sup>

Mit dem moronischen „Naturalismus“ beschäftigt sich in Anlehnung an die zahlreichen klugen Bemerkungen Allan Brahams auch Peter Humfrey.<sup>456</sup> Schon jener<sup>457</sup> wies den Weg, Moronis sogenannten „Naturalismus“ in der Porträtmalerei nicht als künstlerisches Unvermögen mißzuverstehen.<sup>458</sup> Die frühen, ganzfigurigen Porträts zeigen anders als die seines Lehrers Moretto da Brescia geringeres Interesse für distanzierende Silhouettenwirkungen und gar keines für den idealisierenden Gesichtsausdruck eines

---

<sup>452</sup> Francesco Rossi: *Il Moroni*. Soncino 1991, S. 92.

<sup>453</sup> Mina Gregori: *Moroni's Patrons and Sitters, and His Achievement as a Naturalistic Painter*. In: *AK Giovanni Battista Moroni. Renaissance Portraitist*. Kimbell Art Museum. Herausgegeben von Peter Humfrey. Fort Worth 2000, S. 20: „Moroni used Venetian techniques with extreme freedom and obtained different results, and this aspect of his oeuvre awaits further study. What is notable is the choice of one dominant color ... and the adoption of a loose handling in the description of surfaces, as ... in the clothes worn by the two children in the *Dublin Portrait of a Gentleman with Two Children*.“

<sup>454</sup> Timothy Potts: Foreword. In: *AK Moroni 2000*, S. 8.

<sup>455</sup> Nancy E. Edwards: *Giovanni Battista Moroni. His Life and Critical Fortune*. In: *AK Moroni 2000*, S. 11 – 13.

<sup>456</sup> Peter Humfrey: „Il loro vero e naturale ritratto“: *Moroni as a Portrait Painter*. In: *AK Moroni 2000*, S. 27 – 35.

<sup>457</sup> Allan Braham: *Giovanni Battista Moroni*. In: *AK Moroni 1978*, S. 3 – 27.

Giorgione. Der Porträtierte erscheint nicht von unten gesehen und dem Betrachter gegenüber überhöht, sondern Aug in Aug mit ihm, mit Körper und Blick entschieden ihm zugewandt. Dies mag eine Frucht der Auseinandersetzung mit der Porträtkunst Lorenzo Lottos sein. Besonders hebt Braham die von der venezianischen Manier unterschiedene Malweise hervor, den dünnen, flüssigen Farbauftrag im Sinne Lottos. Moronis deskriptive Auffassung der Inkarnate und Hände suche der sich ständig wandelnden Erscheinung der porträtierten Persönlichkeiten gerecht zu werden. Sein künstlerisches Anliegen sei nicht das Generalisieren und Idealisieren gewesen, sondern die sich einem Gegenüber mitteilende, persönliche Eigenart und Direktheit des Porträtierten.

Bei aller Unausweichlichkeit des Vorbildes Tizians auf dem Feld des oberitalienischen Porträts fand Moroni nach Humfrey einen grundlegend davon abweichenden, eigenen künstlerischen Weg, eine eigene Auffassung. Von Anfang an sucht er andere Qualitäten als Tizian, Unmittelbarkeit und Spontaneität, Qualitäten, die exemplarisch in dem 1565 datierten *Bildnis des venezianischen Patriziers Antonio Navagero*<sup>459</sup> in seiner mobilen Pose, dem ausdrucksstarken Antlitz und direkten Blick auf den Betrachter anschaulich werden. Der Porträtierte erscheint hier so, als ob er jeden Moment zu sprechen begäunne. Die inoffizielle Gelöstheit seiner Haltung spricht sich eindringlich in der Silhouette aus, die sich raffiniert gegen den architektonischen Grund absetzt. Ohne jeden Anflug von Gravitas ist Antonio Navagero in seiner persönlichen Eigenart getroffen.

Beinahe alle Spätwerke Moronis charakterisiere deren tonale Subtilität innerhalb eines grundsätzlich monochromen Farbschemas. Vor allem der Kontrast von Rosa und Gelb wird gesucht, der in den Kinderkleidern des Dubliner Bildes programmatisch im Vordergrund erscheint. Die weiche atmosphärische Behandlung zeige Moronis Annäherung an die venezianische Malerei. Nie sucht sie jedoch deren Wärme und Intensität. Humfrey datiert deshalb den sogenannten *Witwer* später als die bisherige Forschung, um 1570. Er schließt sich Gregori nicht an und hält das Gemälde für ein Familienporträt im engeren Sinn, für das *Bildnis eines Witwers mit seinen beiden Kindern*.

## b) Beschreibung

Annähernd in ganzer Figur ist eine repräsentativ aufgefaßte Dreiergruppe, ein Herr mit zwei Kindern, in ein gedrungenes Hochformat eingebracht. An einem vom linken Bildrand kräftig

---

<sup>458</sup> Braham 1978, S. 5.

<sup>459</sup> Giovanni Battista Moroni *Porträt des Antonio Navagero*, Öl auf Leinwand 115 x 96 cm, Pinacoteca di Brera Mailand. Gregori 1979, S. 280f. (mit Farbabbildung).

überschnittenen, schräg in den Raum gestellten Tisch, der mit einem grünen Tuch bedeckt ist, sitzt der schwarz gekleidete Vater vor einer blaugrauen Wandverkleidung. In der rechten, oberen Bildecke ist in diese ein Bord eingebracht, auf dem zwei Folianten so übereinander liegen, als ob sie nach ihrer Benutzung eben erst dort abgelegt wurden. Annähernd in der Bildmittelachse angeordnet, ragt der Vater in seiner eng anliegenden Kleidung beinahe bis an den oberen Bildrand auf. In lockerer Haltung mit leicht gespreizten Beinen lehnt er mit dem spitz angewinkelten Ellbogen seiner Rechten, den er auf die Platte abgestützt hat, am Tisch. Seine rechte Hand ruht sanft auf der rechten Schulter seiner älteren Tochter, die, im Profil nach rechts gesehen, zu ihm herantreten ist. Sie lehnt am rechten Knie des Vaters, das wie sein Antlitz annähernd in der Bildmittelachse angeordnet ist, und schmiegt sich an seine Seite. Klarer als gegen den matten, ockerfarbenen oberen Teil ihres Kleides setzt sich der leuchtend gelbe untere Teil vom Schwarz der väterlichen Kleidung und der dunkelgrünen Tischdecke ab. Ebenso wie das Wams ist es mit zahlreichen vertikal geführten, blauen Streifen besetzt, deren bewegte Linien verdeutlichen, daß sie eben erst von links herangeschritten ist. Dem sitzenden Vater reicht sie bis unter die Achsel. Ihr vor der schwarzen Jacke stehendes Antlitz ist in Dreiviertelansicht nach rechts gegeben. Aus der dunklen Umgebung leuchtet das weich gebildete Gesicht geheimnisvoll auf. Mit seiner Rechten greift das Mädchen schutzsuchend nach dem Vater und blickt etwas schüchtern aus dem Bild.

Den linken Arm hat der Vater auf die linke Schulter des kleineren Kindes gelegt, dessen Gesicht männlicher wirkt. Trotzdem trägt es ein der Schwester ähnliches, zum Gelb kontrastierendes rotes Kleid. Im Gegensatz zur Schwester ist das blonde Haar nicht mit Schleifen geschmückt. Obwohl das Kind jünger und kleiner ist, steht es zwischen den Beinen des Vaters viel selbständiger als die ältere Schwester, die sich – wie die Töchter auf zahlreichen anderen oberitalienischen Familienporträts – an den Vater schmiegt. Mit der Linken präsentiert der jüngere Knabe ein den familiären Bildsinn erläuterndes Attribut, eine Orange oder einen Apfel. Seine Rechte nestelt etwas verlegen im langen roten Kleid, dessen vertikale Streifen ruhiger erscheinen als bei der Schwester. Während der Blick der eben herantretenden, älteren Schwester schüchtern, aber mit unverhohlener Neugier aus dem Bild geht, blickt der jüngere Bruder wissend zur Schwester auf.

In entspannter Haltung am Tisch sitzend, präsentiert der Vater seine beiden Kinder, die vor dem Grund seines schwarzen Gewandes und der Umgebung wie zwei in kräftigen Farben leuchtende Edelsteine mit ähnlichem, aber doch unterschiedlichem Schliff aufstrahlen. Locker umfaßt er sie und läßt seine Hände auf ihren Schultern ruhen. Ohne übertriebenen Vaterstolz blickt er gelassen aus dem Bild. Das väterliche Antlitz ist seiner entspannten,

schrägen Haltung entsprechend in Dreiviertelansicht nach rechts gegeben, wobei er den Kopf kaum merklich gegen die Frontale gewendet hat und seine Aufmerksamkeit, als ob er eben angesprochen worden wäre, auf sein Gegenüber ausrichtet. Vater und Sohn vereinigen sich, ohne aber das ältere Mädchen auszuschließen, das in den väterlichen Kontur aufgenommen ist. Durch unmerkliche Kontraste fügt sich die Gruppe fest zusammen. Die Briefe auf dem Tisch wirken wie eben erst gelesen, wieder zusammengefaltet und auf den Tisch abgelegt. Einer, der nicht wieder akribisch gefaltet worden ist, hat sich gar ein wenig aufgerichtet und unterstreicht das Zusammenspiel verhaltener szenischer Momente mit der repräsentativ aufgefaßten Figurengruppe. Diese unmerklichen Bewegungen der Bücher und Briefe, die mit der leisen Bewegung des väterlichen Antlitzes zusammenklingen, werden durch das von links oben einfallende Licht unterstützt.

Ähnlich wie die Folianten ist das väterliche Gesicht beleuchtet. Während die verkürzte linke Gesichtshälfte fast zur Gänze im Schatten liegt, trifft das Licht vor allem die annähernd in die Frontale gewandte Partie. Die rechte Hälfte der Stirn erglänzt im Licht, das nur einen Teil der auf dem Bord liegenden Bücher erfaßt, die Briefe dagegen in hellem Licht aufleuchten läßt. Das leicht rötliche Gesicht des bärtigen, rotblonden Vaters ist bei aller Nüchternheit der Auffassung doch weich gebildet. Die schmalen Lippen sind geschlossen, die energisch gebogene Nase, die annähernd in der Bildmittelachse angeordnet ist, auf den Betrachter ausgerichtet. Leicht senkt er die Brauen und runzelt die Stirn, ohne daß dies angestrengt wirkt. Trotz der gesenkten Brauen sind die Augen weit geöffnet. Der Betrachter wird fest ins Visier genommen und zum Mitdenken angeregt. Ihm gegenüber öffnet sich der Vater und sucht sich mit ihm in Gedanken zu vereinigen. Er ist als geistvoller Mensch charakterisiert, als Belesener, der darüber nicht sein herzliches Verhältnis zu seinen Kindern aus den Augen verliert. Seinem Gesichtsausdruck läßt sich kein eben erfahrener Schmerz ablesen, aber auch keine zur Schau gestellte Strenge. Vielmehr öffnet er sich entspannt und gefaßt, von den Stürmen des Lebens nicht überwältigt, seinem Gegenüber als liebender Vater.

### c) Zur künstlerischen Auffassung von Moronis familiärem Gruppenbildnis

Wegen seiner gelassenen, heiteren Ausstrahlung, die nicht ohne einen Anflug von Melancholie bleibt, muß es Spekulation bleiben, in ihm einen Witwer sehen zu wollen. Wenn er denn Witwer ist, so erträgt er den von vielen Zeitgenossen geteilten Schicksalsschlag gemäß den stoischen Ratschlägen<sup>460</sup>. Keineswegs läßt die Ausstrahlung des so feinsinnig

---

<sup>460</sup> Siehe im zweiten Hauptteil der Arbeit Kapitel 3, Abschnitt 2.

charakterisierten Vaters den Schluß zu, daß hier ein Mensch mit mangelndem Mitgefühl für seine verstorbene Gattin erscheine. Da die porträtierten Mitglieder einer Familie aus Albino anonym bleiben, läßt sich nicht entscheiden, ob es sich um ein Familienporträt im strengen Sinn handelt, oder eher – wie im Falle von Sofonisba Anguissolas Bild (Abb. 16) – um ein familiäres Gruppenporträt eines Vaters mit seinen Kindern, in dem ein familiärer Einzelaspekt angesprochen wird, der im erläuternden Beiwerk seinen Ausdruck findet. In Sofonisbas Bild ist es sicherlich der heißersehnte männliche Nachfolger und Retter des Namens und seine besondere Bindung zum Vater, die in einen nicht ausreichend bewältigten Kontrast gesetzt wird zum Verhältnis einer der älteren Töchter zu diesem Paar. Auch in Moronis Bild werden solche unterschiedlichen Verhältnisse der beiden Kinder zum in ihrer Mitte sitzenden Vater spürbar, eine gewisse Rangordnung zwischen dem jüngeren Sohn und der älteren Tochter, die aber beide vom Vater gleichermaßen in die väterliche Liebe eingeschlossen werden. Entschiedener als Sofonisba sucht Moroni aber nach repräsentativer Auffassung und gewinnt sie nicht zuletzt durch die in die pyramidale Gruppe und den übergreifenden väterlichen Kontur aufgenommene, hinzutretende Figur des Mädchens. Verhalten wird an den Rändern das gelehrte Klima angedeutet, in dem diese bergamaskische Familie lebt. Gelehrsamkeit wird nicht durch einen Buchtitel oder die Nennung der Autoren am Rücken der Bücher zur Schau getragen. Nur punktuell werden sie vom Licht erfaßt und wirken wie eben noch benutzt. Ähnlich verhalten präsentiert sich auch der Vater, der seine Kindern nicht mit unangemessenem Stolz vorführt, sondern sie ohne übertriebene Zuneigung umarmt und gleichzeitig sein Gegenüber anblickt. Aus diesem bedächtigen und gelassenen Klima stechen die Kinder durch ihre in hellem Licht leuchtenden Kleider hervor. Durch ihr Gebaren an der Seite des Vaters dominiert wiederum die repräsentative Ruhe, ohne daß diese Gruppe dreier unterschiedlich großer Figuren langweilt. Im annähernd frontal ausgerichteten Knaben, der zu seiner Schwester aufblickt und den Bildsinn erläuternd die Orange, das Zeichen der familiären Liebe, oder den Apfel, die Frucht der Tugendhaftigkeit, vor seine Brust hält, findet die würdevolle Ausstrahlung und maßvolle Bewegung dieser gedankenvollen Gruppe einen ihrer würdigsten Repräsentanten. In jeder einzelnen Figur wird das sie vereinigende Klima familiärer Liebe anschaulich.

## IX. Bartolomeo Passerottis bolognesische Familienporträts

### 1. Forschungsbericht

Es ist und bleibt eines der großen Verdienste Heinrich Bodmers, sich im Anschluß an Matteo Marangoni<sup>461</sup> eingehend mit der bolognesischen Malkultur in der zweiten Hälfte des Cinquecento auseinandergesetzt und dieses große, für die Zukunft der Europäischen Malerei so bedeutsame künstlerische Feld weiter aus seinem ehemaligen Schattendasein an den Rändern der kunsthistorischen Forschung befreit zu haben. In einem wegweisenden Aufsatz über Bartolomeo Passerotti als Bildnismaler<sup>462</sup> stellt Bodmer ein in der Dresdner Gemäldegalerie aufbewahrtes Familienbildnis<sup>463</sup> (Abb. 19) an den Anfang seiner Überlegungen und schätzt es wegen zahlreicher Schwächen als frühestes erhaltenes Zeugnis der künstlerischen Tätigkeit Passerottis, noch aus den römischen Jahren bei Taddeo Zuccari, ein. Ausgehend von diesem breitformatigen, halbfigurigen Familienporträt zeichnet er Passerottis stilistische Entwicklung in der Porträtmalerei nach. Marangoni hatte Passerotti zuvor das 1569 datierte *Gruppenbildnis einiger Mitglieder der Familie Perracchini und eines Mannes mit Blumenstrauß*<sup>464</sup> (Abb. 18) zugeschrieben<sup>465</sup>, Venturi setzte sich bereits eingehend mit einem signierten und 1566 datierten *Bildnis eines Mannes in Marseille*<sup>466</sup> auseinander.<sup>467</sup> Diese beiden datierten Frühwerke werden zum Ausgangspunkt für die Rekonstruktion eines Corpus von Bildnissen des bolognesischen Künstlers, der im Laufe der zweiten Hälfte des Cinquecento zum führenden Porträtisten der Stadt aufstieg. Für Bodmer ist mit den erwähnten Pionierarbeiten das Terrain bereitet, die künstlerische Herkunft, die stilistische Entwicklung und die auf den Künstler ausgeübten Einflüsse ebenso wie die von

---

<sup>461</sup> Matteo Marangoni: La scuola bolognese alla mostra del ritratto italiano a Firenze. In: L'Arte 14 (1911), S. 211.

<sup>462</sup> Heinrich Bodmer: Un ritrattista bolognese del Cinquecento. Bartolomeo Passarotti. In: Il Comune di Bologna 22 (1934), S. 9 – 22.

<sup>463</sup> Bartolomeo Passerotti *Familienporträt*, Öl auf Leinwand 103, 5 x 139, 5 cm, Gemäldegalerie Alte Meister Dresden. Corinna Höper: Bartolomeo Passarotti (1529-1592) (Band 2). Worms 1987, S. 78f; Angela Ghirardi: Bartolomeo Passerotti pittore (1529-1592). Catalogo generale. Rimini 1990, S. 197f.

<sup>464</sup> Bartolomeo Passerotti *Familiäres Gruppenporträt des Lodovico und der Giovanna Perracchini mit ihrem Sohn Giacomo und einem Mann mit Blumenstrauß*, Öl auf Leinwand 106 x 136 cm, signiert und 1569 datiert, Galleria Colonna Rom. Höper (Band 2) 1987, S. 76f; Ghirardi 1990, S. 160f.

<sup>465</sup> Matteo Marangoni: Valori mal noti e trascurati della pittura italiana del Seicento in alcuni pittori di natura morta. In: Rivista d'Arte 10 (1917-18), S. 20. Der Autor nähert in diesem Artikel das *Porträt der Familie Perracchini* in der Galleria Borghese dem Dresdner Familienporträt an.

<sup>466</sup> Bartolomeo Passerotti *Bildnis eines Mannes mit Brief*, Öl auf Leinwand 115 x 77 cm, signiert und 1566 datiert, Musée des Beaux-Arts Marseille. Höper (Band 2) 1987, S. 53f; Ghirardi 1990, S. 151f (mit Farbabbildung).

<sup>467</sup> Adolfo Venturi: Opere d'arte ignote e misconosciute. In: L'Arte 32 (1929), S. 14.

ihm ausgehende Wirkung zu untersuchen.<sup>468</sup> Um dies in angemessener Form leisten zu können, bedurfte es einer eingehenden stilkritischen Würdigung insbesondere der Frühwerke, unter denen die beiden damals bekannten Familienbildnisse in Dresden und Rom nach Ansicht Bodmers eine zentrale Rolle spielten. Bei allem überschwenglichen, vitalistisch überschäumenden Lob der Bildniskunst Passerottis verkennt Bodmer den äußerst unterschiedlich einzuschätzenden künstlerischen Wert einzelner Werke nicht. Gegen Ende seiner Arbeit weist er auf das wichtige Faktum hin, daß Passerotti eine große Werkstatt unterhalten hat, deren umfangreiche Tätigkeit als Hauptursache für das so heterogene Erscheinungsbild seiner Porträts anzusehen ist.<sup>469</sup> Das Dresdner Familienporträt erscheint ihm dennoch als frühe, eigenhändige Arbeit.

In einem Aufsatz zum besonderen Gepräge der Bildniskunst Passerottis, der Bodmers Einsichten zu erweitern sucht, attribuiert Günther Heinz dem bolognesischen Künstler ein Familienporträt<sup>470</sup> (Abb. 20), das bis dahin als ein Gemälde „in der Art des Scipione Pulzone“ galt.<sup>471</sup> Dieses zeichne sich durch seine einfache, kunstlose Bildkomposition aus: In einem klar faßbaren Raum befänden sich drei Persönlichkeiten, die scheinbar unmittelbar in der keineswegs veredelten Situation einer Porträtsitzung in der Werkstatt des Malers festgehalten seien. In der Vermittlung eines Eindrucks unbeschönigter Lebensnähe und im Verzicht auf jegliche malerische Virtuosität zeige sich Passerottis Streben nach einer *realistischen*, den bloßen Tatsachen entsprechenden Auffassung. Die Wirkung des Gemäldes beruhe jedoch nicht allein darauf. Schon das Thema lege die Darstellung von etwas Szenischem nahe. Die auffallend große Geste des Vaters begleite kein belehrendes Sprechen, sondern eine alltägliche Konversation. Die mit unverblümter Wirklichkeitstreue wiedergegebene, an sich bedeutungslose, zufällige Szene erlange damit den Charakter des *Rhetorischen*, der für Heinz nicht recht verständlich ist. „Denn die Überbetonung der gehobenen Geste ist für die Charakterisierung des „nur Augenblicklichen“ zweifellos ein Zuviel. Das Zufällige einer gewöhnlichen Unterhaltung wird mit einem Pathos vorgetragen, das dieser eigentlich nicht zukommt und daher dem Realismus der Darstellung entgegenwirkt, der somit, wenn auch nicht aufgehoben, so doch verändert wird.“<sup>472</sup>

---

<sup>468</sup> Bodmer 1934, S. 10.

<sup>469</sup> Bodmer 1934, S. 20 – 22.

<sup>470</sup> Bartolomeo Passerotti *Familienporträt*, Öl auf Leinwand 211 x 123 cm, Kunsthistorisches Museum Wien. Höper (Band 2) 1987, S. 78; Ghirardi 1990, S. 258 – 260 (mit Farbabbildung)

<sup>471</sup> Günther Heinz: Realismus und Rhetorik im Werk des Bartolomeo Passarotti. In: Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien 68 (1972), S. 153 – 169.

<sup>472</sup> Heinz 1972, S. 161.

Im Anschluß an Heinz hat sich Angela Ghirardi<sup>473</sup> mehrfach mit Passerottis Familienbildnissen auseinandergesetzt. Anknüpfend an Arcangelis Bemerkungen<sup>474</sup> zu den Verbindungen zwischen der Malerei des jungen Ludovico Carracci und den Überlegungen Gabriele Paleottis zur sakralen und profanen Kunst hebt sie die zentrale Bedeutung des kulturellen Klimas im Bologna der Katholischen Reform für die Gestalt der Bildnisse Passerottis hervor. Bei den Familienbildnissen läge eine besonders interessante Konstellation vor, da sie einen noch intensiveren Einfluß der Gedanken Gabriele Paleottis nahelegen als auf das übrige bildnerische Schaffen Passerottis. In dem 1582 veröffentlichten *Discorso*<sup>475</sup> nahm Paleotti unter anderem zur Funktion und Gestalt des Porträts Stellung. Einige Jahre zuvor hatte er in einem Schreiben an seinen Bruder, den Senator Camillo Paleotti, und in einem pastoralen Sendschreiben die besondere Rolle der Familie im Prozeß der Katholischen Reform betont.<sup>476</sup> Ghirardi stellt einige Passus aus den so unterschiedlichen Schriften Paleottis vor, die nicht allein für die Deutung, sondern auch für die besondere Gestalt der Familienbildnisse Passerottis ausschlaggebend seien. Paleotti mahnt in seinem *Discorso* den Porträtisten zu Naturtreue und historischer Wahrheit. Selbst Mängel im Erscheinungsbild porträtierte Persönlichkeiten sollten nicht verändert oder beschönigt werden, auch wenn sie mit den legitimen Mitteln der Kunst – durch eine besondere Figurenanordnung – verborgen werden dürften. Der Künstler solle weniger den Regeln des Redners folgen, der das Gegebene ausschmückt und dabei entkräftet, sondern eher denen des Historikers, der alles so zu erzählen sucht, wie es sich zugetragen hat. In ihrer je eigentümlichen Größe und Würde sollten die Persönlichkeiten porträtiert werden, nicht mit Hunden, Blumen oder Fächern in Händen, mit Vögeln oder Affen neben sich, und nicht bei Vergnügungen, die ihrem exemplarischen Charakter als Tugendvorbilder zuwiderlaufen.<sup>477</sup>

Mit diesen Mahnungen an den Porträtisten sei ein neues kulturelles und moralisches Klima verbreitet worden, das nach Ansicht Ghirardis einen unmittelbaren Einfluß auf die künstlerische Gestaltung von Bildnissen ausgeübt habe. Schon Hubert Jedin hat in seiner Rezension zu Paolo Prodis Untersuchung der Theorie der Bildenden Künste im Zeitalter der Katholischen Reform lapidar und treffend bemerkt, daß die angesprochenen Passus aus Paleottis *Discorso* im Sinne der jahrzehntelangen, flächendeckend verbreiteten Kultur der

---

<sup>473</sup> Angela Ghirardi: Per una lettura di due ritratti di famiglia di Bartolomeo Passerotti. In: *Itinerari* 2 (1981), S. 57 – 65.

<sup>474</sup> Francesco Arcangeli: Sugli inizi dei Carracci. In: *Paragone* 79 (1956), S. 36.

<sup>475</sup> Gabriele Paleotti: *Discorso intorno alle imagini sacre e profane*. In: Paola Barocchi (Hg.): *Trattati d'Arte del Cinquecento. Fra Manierismo e Controriforma* (Band 2). Bari 1961, S. 117 – 543, insbesondere 332 – 345.

<sup>476</sup> Paolo Prodi veröffentlicht Passagen aus den handschriftlichen *Avvertimenti* an seinen Bruder und aus dem im *Archiepiscopale* gedruckt vorliegenden Sendschreiben. Paolo Prodi: *Il Cardinale Gabriele Paleotti 1522 – 1597* (Band 2). Rom 1967, S. 197 – 200. 205 – 207.



Renaissance in Italien gewesen seien, von deren Vorgaben sich die Gattung des Porträts in den entscheidenden Punkten nicht abgehoben habe.<sup>478</sup> Folglich sei es, wie in der sakralen Kunst, äußerst schwierig, von einem anschaulich sich auswirkenden Einfluß des *Discorso* Paleottis auf die Bildkunst als einem für den gleichzeitigen Stilwandel entscheidenden Kriterium zu sprechen.

Ghirardi hebt weiters dessen unbestreitbare und verdienstvolle Anstrengungen um eine Reform der Laiengesellschaft hervor. Die Aufmerksamkeit des Kirchenreformers habe sich auf die *Familie* als den Wesenskern gerichtet, um den sich die Gesellschaft nach seinen Vorstellungen zentrieren sollte. Ähnlich wie Jedin in den Ansichten Paleottis zur Kunst und zum Porträt nichts grundlegend Neues erkennen kann, muß man Ghirardi hier entgegenhalten, daß auch Paleottis Ansichten zur Familie ein äußerst gelehrtes und eklektisches Kompendium christlich-humanistischen Gedankenguts von Aristoteles über die Kirchenväter und Thomas von Aquin darstellt, das während der gesamten Renaissance in Italien vorherrschend blieb. Gekonnt hat der Kirchenreformer dieses Gedankengut systematisiert und für die von ihm primär ins Auge gefaßten pastoralen Zwecke als Programm genutzt. Seine *Avvertimenti* sollten einer Besinnung auf die nach Paleottis Dafürhalten ins Wanken geratenen familiären Tugenden dienen. Sicher ermunterten sie zu manchem Insichgehen, Nachdenken über die familiären Pflichten oder regten gar zu manchem Auftrag für ein Familienporträt an. Daß Paleottis Gedankenanstöße zum Bildnis wie zur Familie unmittelbarer Ausgangspunkt für künstlerische Gestaltungsabsichten und Auffassungen wurden, die unmittelbar in die Bildgestalt eingingen, läßt sich freilich für keines der Familienbildnisse Passerottis noch für eines seiner bolognesischen Zeitgenossen belegen. Sowohl die literarische Auseinandersetzung mit der Familie wie ihre Bildwürdigkeit waren in der Kultur der italienischen Renaissance bereits seit langem fest verankert und machten nach der Veröffentlichung von Paleottis *Discorso* – wie im zweiten Hauptteil dieser Arbeit zu zeigen sein wird – keine wesentlichen Wandlungen durch; Bartolomeo Passerotti war es, der wieder auf ältere ikonographische Traditionen zurückgriff, die in den dreißiger Jahren des Cinquecento von Bernardino Licinio in Venedig eingeführt und verbreitet wurden.

---

<sup>477</sup> Paleotti 1961, S. 340.

<sup>478</sup> Hubert Jedin: Das Tridentinum und die Bildenden Künste. Bemerkungen zu Paolo Prodi, *Ricerche sulla teoria delle arti figurative nella Riforma Cattolica* (1962). In: *Zeitschrift für Kirchengeschichte* 74 (1963), S. 334. Im Anschluß an Jedin und Prodi setzte sich vor allem Boschloo mit diesen Fragen auseinander. Paleotti war sicherlich eine der einflußreichsten Persönlichkeiten im Bologna seiner Zeit. Die Anweisungen des kompromißbereiten Kirchenmanns dienten weniger den Malern als Vorschrift, denn seinen Amtskollegen als hilfreiche Weisung. Besonders zu beachten bleiben die Vielgestaltigkeit der katholischen Positionen zur Umsetzung der Konzilsbeschlüsse ebenso wie die facettenreichen künstlerischen Tendenzen der Zeit, die sich nicht unter den gemeinsamen Nenner einer „gegenreformatorischen Kunst“ bringen lassen. Anton W. A.

Ghirardi, die dies zwar anerkennt, versucht dennoch einen graduellen Unterschied zu allem bisherigen auszumachen. Ihr Interesse am *Bildnis der Familie Perracchini* (Abb. 18) ist von der berechtigten Frage geleitet, in welcher Weise sich darin ein Echo der Anweisungen Paleottis zum Bildnis und zur Familie finden lasse. Der krude Naturalismus in der Wiedergabe der Gesichter sowie die zum strengen Ton beitragende dunkle Kleidung der Porträtierten offenbaren ihrer Ansicht nach jenseits möglicher Eindrücke aus der niederländischen Malerei und jenseits des Zusammenhangs mit den Familienbildnissen Licinios den Willen des Künstlers, sich auch über die Bindungen in die figurative Kultur des Spätmanierismus hinaus auf „das Natürliche“ hinzubewegen. Diese künstlerische Ausrichtung stehe in Einklang mit dem neuen kulturellen Klima Bolognas und sei dort mit der Ernennung Gabriele Paleottis zum Erzbischof im Jahre 1566 eingeleitet worden.<sup>479</sup> Dem ist entgegenzuhalten, daß auf dem Feld des oberitalienischen Familienporträts, schon in Mantegnas Kaminbild, das noch in den Zusammenhängen der höfischen Palastdekoration steht, nach einem entsprechenden Ton gesucht wurde. Nicht allzu hoch wird dieser angeschlagen, um die repräsentativ aufgefaßte Familie um einige genreartig aufgefaßte, intime szenische Motive aus dem familiären Alltag zu bereichern. Seit seinen Anfängen mischen sich ins familiäre Gruppenbild also diese „natürlichen“ Momente, die ein charakteristisches Element der Gattung in der Kunst der Renaissance bleiben.

Eingehend setzt sich die Autorin mit den an prominenter Stelle ins Bildnis eingebrachten Blumen auseinander, die von Paleotti als überflüssiges Beiwerk vermeintlich verboten wurden. Innerhalb ihrer Vorstellung von der überragenden Bedeutung der Schriften Paleottis muß Ghirardi diese „Entgleisung“ Passerottis rechtfertigen. Deshalb betont sie, daß den Blumen hier ein symbolischer Sinn zukommt, der mit Paleottis Ansichten vereinbar und wohl deshalb von ihm auch geduldet worden sei. In Piero Valerianos *Hieroglyphica* aus dem Jahr 1556 findet sie den Hinweis auf eine Grundbedeutung des Floralen als eines Zeichens der Hoffnung und eines Vorboten des Guten. Bei Cesare Ripa stehen Blumen für die gute Ordnung und die Heiterkeit. Diese allgemeinen Bedeutungsaspekte eignen sich ihrer Ansicht nach für eine Interpretation des *Bildnisses der Familie Perracchini* im Lichte des in Bologna herrschenden Klimas der Katholischen Reform. Der vollkommene Einklang zwischen Passerottis Blumensymbolik und den paleottinischen Empfehlungen zum Familienleben verdeutliche die Begegnung des Künstlers mit der religiösen Propaganda Paleottis. Als eigentlichen Schlüssel zum Verständnis des Bildnisses sieht die Autorin eine aufschlußreiche

---

Boschloo: Annibale Carracci in Bologna. Visible Reality in Art after the Council of Trent (Band 1). The Hague 1974, 121 – 156.

<sup>479</sup> Ghirardi 1981, S. 59.

Koinzidenz von Daten: 1569 sei nicht nur das Entstehungsjahr des Porträts gewesen, sondern der Moment in der Geschichte der bolognesischen Malerei, als sich die Zunft der Maler von derjenigen der Sattler und Schwertfeger emanzipiert hat. Drei Jahre danach wurde Lodovicos Sohn, Giacomo Perracchini, zum *massero* der Malerzunft ernannt. Das Bildnis drücke das neugewonnene Selbstbewußtsein des Künstler aus, das zusätzlich an Gewicht gewann, seit Paleotti dem Künstler im Rahmen des von ihm verfolgten Reformprojekts eine führende Rolle zgedacht hatte.<sup>480</sup>

In ihrer Künstlermonographie macht Ghirardi auf Giampiero Cammarotas Untersuchungen zum Berufsstand der Perracchini aufmerksam, die von Hause aus nicht Maler, sondern Parfümhersteller, *aromatari*, waren.<sup>481</sup> Seiner Ansicht nach käme den Blumen deshalb weniger eine symbolische Bedeutung als Sinnbild der Tugendhaftigkeit zu; viel eher ständen sie für den Berufsstand der porträtierten Familie.<sup>482</sup> In einem kurzen Beitrag, einer ausführlichen Anmerkung, äußert sich Francesco Porzio, angeregt und unterstützt durch Eduard A. Safarik, zu den Ansichten Ghirardis.<sup>483</sup> Obwohl er Cammarotas Untersuchungen zur Profession der Perracchini noch nicht kennt, zeigt sich auch er skeptisch gegenüber der einseitig „reformerischen“ Lektüre, der die Autorin das Familienbildnis unterzogen hat. Ghirardi konzentriert sich seiner Ansicht nach zu sehr auf die symbolische Bedeutung der Blumen und vernachlässigt darüber das übrige erläuternde Beiwerk, den Destillierkolben, ein offenes Buch, eine umgeworfene Vase und eine Spitzhacke in der Hand der älteren Person rechts. Nach Porzio veranschaulichen diese Gegenstände die neue Stellung der bildenden Kunst und scheinen mittels dieser subtilen Zusammensetzung symbolisch auf die Trennung der Malerzunft von derjenigen der Sattler und Schwertfeger im Jahre 1569 anzuspielen. Von seinem Wissensstand aus erscheint es dem Autor im Bezug auf die künstlerische Aktivität Giacomo Perracchinis und das Ambiente der Katholischen Reform unangemessen, wie Ghirardi von der „Übertretung“ einer Norm oder eines Ideals zu sprechen.

Das in die frühen achtziger Jahre datierte Wiener Familienbildnis prägt nach Ansicht Ghirardis ein anderer Ton, ein ruhigerer Naturalismus.<sup>484</sup> Die Wahrhaftigkeit, besonders in der Darstellung der älteren Dame auf dem Lehnstuhl, näherte sich Ludovico Carraccis *Bildnis der Familie Tacconi* (Abb. 21). Entgegen den Vorschriften Paleottis setzt der Künstler wiederum den Blumenstrauß und eine Limone, ein Sinnbild der *Pietas* und *Misericordia*, zur

---

<sup>480</sup> Ghirardi 1981, S. 62.

<sup>481</sup> Ghirardi 1990, S. 160f.

<sup>482</sup> Giampiero Cammarota: Cronache della Compagnia dei pittori. In: AK Dall'avanguardia dei Carracci al secolo barocco. Bologna 1580 – 1600. Herausgegeben von Andrea Emiliani. Bologna 1988, S. 66, Anm. 27.

<sup>483</sup> Francesco Porzio: Tre ritratti di Bartolomeo Passerotti. In: Mauro Natale (Hg.): Scritti di storia dell'arte in onore di Federico Zeri (Band 1). Mailand 1984, S. 432, Anm. 10.

<sup>484</sup> Ghirardi 1981, S. 63f.; Dies. 1990, S. 258 – 260.

Verdeutlichung der Bildaussage ein. Die Autorin behandelt auch das halbfigurige Dreigenerationenporträt in Dresden (Abb. 19), das aus der Sammlung Monti in Bologna stammt und traditionell als Selbstporträt Passerottis mit seiner Familie bezeichnet wurde. Diese Tradition weist sie als unhaltbar zurück. Trotz der Belebung durch Gesten und Blicke, die eine Datierung um 1575 wahrscheinlich machen, komme in dem Bildnis eine ruhige, ein wenig monotone häusliche Privatheit zum Ausdruck. Von Roberto Zapperi ist das Bildnis als visuelle Parallele zu den in Bologna während der zweiten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts populären Gattung der häuslichen Literatur, der Familienbücher, verstanden worden, deren primäres Anliegen eine Verstärkung der familiären Kontinuität gewesen sei. Im Dresdener Bild werde diese in der Darstellung dreier Generationen verwirklicht.<sup>485</sup>

In ihren Beiträgen zu den Familienbildnissen unterstreicht Corinna Höper die kompilatorische Art, in der Passerotti verschiedene Elemente im Gruppenbildnis vereinigt, Gesten und erläuterndes Beiwerk.<sup>486</sup> Die Familie Perracchini (Abb. 18) erscheint ihrer Ansicht nach „bei einem offiziellen Akt, vielleicht der Anfertigung eines Vertrages oder gar eines Testamentes zugunsten des Sohnes (...), zu dem der Unbekannte offenbar als Zeuge geladen wurde.“<sup>487</sup> Eine ähnlich repräsentative Auffassung zeige das Wiener Familienbildnis, das sich als lebensgroßes, ganzfiguriges Gruppenbildnis an Vorbilder Veroneses und seiner Nachfolge anschließt. Aufgrund seiner stilleren Atmosphäre und der Geschlossenheit der Gruppe setzt die Autorin es Anfang der achtziger Jahre an. Die Übergabe von Blumen und Früchten als Symbole christlicher Tugend verdeutliche die Verantwortung der Familie gegenüber dem Knaben, der eigentlichen Hauptperson des Gemäldes. Ende der achtziger Jahre ist ihrer Ansicht nach das Familienbildnis in Dresden (Abb. 19) entstanden, das sie einer alten Tradition folgend<sup>488</sup> als Selbstbildnis des Künstlers mit seiner Familie ansieht. In dem vorgewiesenen Gegenstand will Höper ein kleines, kreuzgeschmücktes Reliquiendöschen erkennen, in der Hand der Frau hinter dem Tisch eine Familienbibel.

---

<sup>485</sup> Roberto Zapperi: Selbstbildnis und Autobiographie. Über ein Gemälde von Annibale Carracci. In: *Idea. Jahrbuch der Hamburger Kunsthalle* 5 (1986), S. 16.; Ders: *Annibale Carracci. Ritratto di artista da giovane*. Turin 1989, S. 106f.

<sup>486</sup> Höper 1987 (Band 1), S. 46 – 49.

<sup>487</sup> Höper 1987 (Band 1), S. 46.

<sup>488</sup> Unbekannt ist Höper eine Inventarnotiz Pietro Guarientis aus dem Jahr 1750 (*Inventar Dresden 1750: Catalogo delli quadri, che sono nel Gabinetto di sua Maesta, Dresden 1747-1750, fol. 41r.*), die lautet: „431. Bartolomeo Passerotti. Quadro in tela col ritratto dell’Autore di sua Moglie, Fratello, e Figliuolo, tutte mezze figure al naturale, fu del marchese Monti di Bologna. 3`8. 4`11 1/2.“ Für den freundlichen Hinweis danke ich Herrn Gregor J. M. Weber.

## 2. Beschreibung des Familienporträts Passerottis in Wien

In einer Raumecke (Abb. 20) präsentieren sich lebensgroß und in ganzer Figur drei Mitglieder einer Familie vor kaminrotem Hintergrund auf braunem, in Aufsicht gezeigtem Untergrund. In der rechten Bildhälfte des gestreckten Hochformates sitzt eine ältere Frau mit schwarzem Schleier, wohl weniger die Matrone – wie die bisherige Forschung vermutet – als die früh gealterte Ehefrau, würdevoll auf einem massiven, hölzernen Lehnstuhl, der leicht aus der Bildparallelen an die schräg nach hinten verlaufende Wand gerückt ist. Ihr betont schlicht gehaltenes und großzügig geschnittenes Kleid aus schwerem, ockerfarbenem Stoff mit einem skapulierartigen, schwarzen Streifen fällt in wenigen Falten zu Boden und verhüllt fast zur Gänze das Sitzmotiv. Erkennbar ist nur, daß sie sich nicht zurückgelehnt hat, sondern ihren Oberkörper aufrichtet und frontal dem Betrachter zuwendet. Ihr abgewinkelter, linker Arm ruht auf der Stuhllehne, mit der linken Hand umfaßt sie locker einen kleinen Strauß Wiesenblumen. Den rechten Arm hat sie über die Stuhllehne vorgestreckt und läßt die Hand entspannt herabhängen.

Um ihrem Sohn Platz zu machen, der in der Bildmittelachse frontal auf den Betrachter ausgerichtet ist, hat sie das linke Bein zur Seite gesetzt. Der ungefähr fünfjährige Knabe ist in leicht tänzerischem Standmotiv gegeben. Während er in seiner rechten Armbeuge den über die Stuhllehne gleitenden, entspannten Arm der Mutter auffängt, greift seine rechte Hand zu ihrem Unterarm empor. Mit seiner Linken nimmt er den Blumenstrauß entgegen. Im Gegensatz zur schlichten Aufmachung der Mutter ist der Knabe in leuchtend hellblauer Kleidung herausgeputzt, die reich verziert ist und am Hals mit einer prachtvollen Krause abschließt. Lebhaft setzt er sich in seiner koketten Haltung und durch schwungvolle Kontrapostmotive von der unspektakulär im Stuhl sitzenden Mutter ab, die nur wenig Aufhebens um sich macht. Keinen Moment beeinträchtigt das tänzerisch Elegante seine kindliche Erscheinung, seine noch etwas unsichere Natürlichkeit, mit der er neugierig vor den Betrachter hintritt. Mit großen Augen blickt er unerschrocken auf und kann seine Aufgeregtheit hinter glühend roten Wangen nicht verbergen. Um die Mundpartie bahnt sich ein freudiges Lächeln an, so als sei ihm die ehrenvolle Aufgabe übertragen worden, den ihm übergebenen Strauß jemandem zu überbringen, den er sehnsüchtig zu erwarten scheint. Auch das Antlitz der Mutter erweckt den Eindruck, als erblicke sie jemanden, der soeben herangetreten sei. Diesen nimmt sie aber weit nüchterner in den Blick. Bei aller Freundlichkeit ihres Ausdrucks bleibt ihr Antlitz beinahe regungslos und verrät keine bestimmtere Gefühlsäußerung. Der Knabe entwindet sich der unmittelbaren mütterlichen

Umgebung, in deren Kontur er eingebunden ist. Er hat ihre wohl eben noch auf seiner Schulter ruhende rechte Hand abgestreift, ohne daß sie sich dem widersetzt.

Der in der linken Bildhälfte angeordnete, bärtige Vater scheint soeben neben die Gattin hinzugetreten zu sein. Imposant wirkt diese Figur mit modischem, hohem Hut. Sie durchmißt das Format in der gesamten Höhe, während sich in großen, schlichten Linien der Kontur gegen den in der linken Bildhälfte dunkleren, roten Grund abzeichnet und einen kräftigen Kontrast zum Paar bildet. Im schwarzen Gewand mit bräunlichgrauen Ärmeln erscheint der Vater in aufrechter Haltung. Mit gesenkten Lidern blickt er ruhig und zugleich stolz zu seinem Sprößling nieder. Dem stillen Auffragen verleihen seine ausladenden Gebärden große Lebendigkeit. In seiner dem Sohn entgegengestreckten Rechten hält der Vater eine in kräftigem Licht aufleuchtende Limone, seine Linke hat er zur erläuternden Geste erhoben. Zugleich übergreift diese das ungleiche Paar und verbindet sich auf diese Weise mit ihm. Anders als die dem Knaben von seiner Mutter überreichten Blumen scheint die Limone weniger auf einen unmittelbaren Anlaß bezogen zu sein, in welchem er als Überbringer fungiert. Vielmehr überhöht das Herabreichen der Limone<sup>489</sup> jenen Vorgang sinnbildlich und spielt auf die familiären Grundtugenden an, die der Vater über äußere Ähnlichkeitsmerkmale hinaus dem Sohn auf seinen Lebensweg mitgibt: Pietas und Misericordia.

### 3. Zur künstlerischen Auffassung der Familienporträts Passerottis

Zahlreich sind die künstlerischen Eindrücke, die Passerotti in seinen Familienbildnissen verarbeitet hat. Auf seine Weise gewinnt er daraus neue und zukunftssträchtige gestalterische Möglichkeiten für das oberitalienische Familienbildnis in der Kunst der Renaissance. Im frühen *Bildnis der Familie Perracchini* (Abb. 18) orientiert der Künstler sich in der Wahl des Formates, des Ausschnitts, in der Figurenanordnung um einen Tisch und nicht zuletzt in der zwischen Repräsentation und szenischer Belebung angesiedelten Auffassung an dem in Venedig durch Bernardino Licinio eingeführten Typus des breitformatigen, halbfigurigen Gruppenporträts einer um den Tisch versammelten Familie. Um die Jahrhundertmitte wird dieser Typus, zum Kniefigurenbild erweitert, durch Lorenzo Lotto in seinen repräsentativen und szenischen Zügen gefestigt. In Passerottis Bildnis wird scheinbar eine wichtige Versammlung der Eltern mit ihrem geliebten Ältesten, einem bereits erwachsenen, jungen Mann festgehalten, bei der am rechten Bildrand ein älterer Herr, vielleicht der Bruder des

---

<sup>489</sup> Levi D'Ancona 1977, S. 205 – 209.

Vaters, als Zeuge fungiert. Während dieser sich mit dem Feldblumenstrauß in der linken Hand und einer kaum erkennbaren Spitzhacke in der Rechten, Gegenständen, die auf seinen Berufsstand als Parfumhersteller hinweisen, dem Geschehen am Tisch interessiert zuwendet, springt ein Hund neugierig mit den Vorderpfoten auf den Polster des Stuhles empor, auf dem der Vater, Ludovico Perracchini, sitzt. Selbst der Hund scheint darauf zu brennen, in Erfahrung zu bringen, was sich Bedeutungsvolles am Tisch zuträgt.

Ludovico setzt dazu an, etwas auf die rechte Seite eines in Aufsicht gezeigten, aufgeschlagenen Buches zu schreiben, während auf der linken Seite das Datum 1569 und die versammelten Hauptpersonen des Familienbildnisses aufgelistet sind, Ludovico selbst und Johanna, seine Gattin, sowie ihrer beider geliebter Sohn Giacomo Perracchini. Die in der Bildmitte angeordnete, von den beiden bärtigen Männern in dunkler Kleidung flankierte Gattin und Mutter Johanna deutet auf ihren Ehemann, während ihr Sohn das bedeutungsvolle Geschehen mit einer Geste seiner linken Hand kommentiert. Auf dem schmalen Tisch sind Utensilien ihres alten Berufsstandes ausgebreitet, Blumen und ein Destillierkolben als notwendige Bedingungen zur Parfumherstellung. Die linke Hand liegt auf der Stuhllehne, Daumen und Zeigefinger auf einer umgestürzten Blumenvase, die weiteres über den bedeutsamen Moment verraten könnte. Für die Familie trat um die Entstehungszeit des Familienporträts nämlich ein wesentlicher Wandel ein, den der alternde Vater in einem Buch, vielleicht dem in Bologna in jenen Jahren so populären Familienbuch, festgehalten haben könnte. Wie aus archivalischen Forschungen hervorgeht, trat Giacomo Perracchini in jenen Jahren als Maler in Erscheinung und sollte schon bald, im Jahre 1571, *massero* der neuen Malerzunft werden. Daß diese zünftischen und beruflichen Veränderungen keinen Bruch des familiären Zusammenhalts bedeuten, sondern im Gegenteil die zur Anschauung gebrachte Verbindung zwischen dem bereits erwachsenen Sohn und den alt gewordenen Eltern im gegenseitigen Respekt neu bestärken, könnte der Blumenstrauß<sup>490</sup>, ein Sinnbild für Hausfrieden und die gute Ordnung der Familie, andeuten, den sich der Zeuge mit der linken Hand vor die Brust hält. Der besondere Moment in der Familiengeschichte könnte zum Anlaß genommen worden sein, den Künstler mit einem bislang unüblichen Gegenstand zu beauftragen, dem Gruppenporträt eines alten Elternpaares mit ihrem erwachsenen Sohn. In Bologna wird mit diesem erstmals ein Typ des Familienporträts faßbar, der von den bislang üblichen Traditionen des oberitalienischen Familienporträts in der Kunst der Renaissance abweicht. In ihm wurde das Elternpaar bislang vornehmlich mit den noch unmündigen Kindern in einem breitformatigen Gruppenbild oder – viel seltener – in Pendantporträts

---

<sup>490</sup> Ghirardi 1981, S. 59.

dargestellt. Wenig später wurde dieser Typ, dessen besonderes Erscheinungsbild sich durch den konkreten Anlaß erklären läßt, zum Porträt dreier Generationen einer Familie erweitert.

Aufgrund der annähernd gleichen Größe der Figuren ergaben sich im *Porträt der Familie Perracchini* von vornherein begrenztere künstlerische Möglichkeiten der Gruppierung. Passerotti hat in das breite Format vier wenig bewegliche, annähernd isokephal und in Dreiviertelansicht auf den Betrachter ausgerichtete Halb- und Dreiviertelfiguren eingebracht, die nur durch vermittelnde Gesten ein wenig belebt werden. Die übrige Bildfläche ist mit erläuterndem Beiwerk gefüllt, das auf den Berufsstand hindeutet, aber auch symbolische Anspielungen in sich birgt, die auf die besondere berufliche Situation und den bleibenden familiären Zusammenhalt, auch über die Zeit der kindlichen Abhängigkeit hinaus, verweisen. Für all diese Gestaltungsmaßnahmen bedurfte es nicht der Veröffentlichung des *Discorso* Paleottis, sondern des selbstverständlichen Wissens um herrschende Ansichten zur Familie, mehr jedoch um die sich allmählich ausbreitenden und üblich gewordenen, sich ikonographisch immer entschiedener verfestigenden künstlerischen Mittel auf dem Feld des Familienporträts in der oberitalienischen Malerei seit der zweiten Hälfte des Quattrocento, des Wissens um die so unterschiedlichen Lösungsmöglichkeiten der künstlerischen Aufgabe von Mantegna bis Veronese. Weder inhaltlich noch formal schlägt Passerotti einen neuen Weg ein, sondern gewinnt dieses frühe Familienporträt aus den Vorgaben der künstlerischen Tradition, auf die er sich auch in der zweiten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts noch getrost verlassen konnte.

Auch im Dresdener Familienbildnis (Abb. 19) zeigt sich der Künstler traditionsbewußt. Wieder bildet eine Dreiergruppe isokephal angeordneter Halbfiguren an einem Tisch den Ausgangspunkt seiner Komposition. Dem Betrachter rücken diese größer als im Perracchini-Porträt gesehene und raffinierter im Raum angeordneten Figuren näher, ohne ihn aber tiefer anzurühren. Der Vater sitzt nun als ins Bild einführende Figur in Rückenansicht zum Betrachter und wendet sein Antlitz über die rechte Schulter aus dem Bild, nachdem er eben noch mit seiner neben ihm, an der Längsseite des Tisches sitzenden Gattin im Gespräch vereint war. Mit seiner rechten Hand umfaßt er die Stuhllehne und scheint sein Gegenüber am Gespräch beteiligen zu wollen. Dieses scheint sich um den Gegenstand in seiner linken Hand zu drehen, den er dem Betrachter stolz vorweist. In der Bildmitte sitzt seine Gattin mit weißem Matronenschleier, die ihre Augen auf ihn richtet. Ihre linke Hand ruht auf einem Buch, vielleicht einem Familienbuch, das sie auf den Tisch gestellt hat. Wie der Vater erscheint sein bärtiger Sohn ebenfalls vor dem Tisch und blickt aus dem Bild. Er steht eher als daß er am Tisch sitzt, sein Antlitz ist dennoch auf einer Höhe mit dem des



Vaters angeordnet. Mit der Rechten weist er auf seinen neben ihm stehenden Sprößling, der das Bild nach rechts abschließt und aus dem Bild blickt. Das Antlitz von dessen Mutter taucht zwischen dem ihres Gatten und dem der Schwiegermutter auf und blickt ebenfalls aus dem Bild.

Im Dresdener Familienporträt, das in der Werkstatt Passerottis wohl in den späten siebziger Jahren ausgeführt wurde, wird das Bildnis dreier Generationen einer Familie faßbar. Wie das *Bildnis der Perracchini* scheint dieses weniger von den Ausführungen Paleottis angeregt, als vielmehr auf einen durch Bernardino Licinio in Venedig eingebürgerten Porträttypus (Abb. 3) zurückzugehen, in dem nicht nur die formale Lösung angelegt ist, sondern auch das darin faßbare Gedankengut bereits als Gemeingut vorgelegen hat und unaufdringlich in unterschiedlichen künstlerischen Lösungen zum Ausdruck gelangen konnte. Wenig Aufhebens wird um die Gruppierung der Halbfiguren im Breitformat gemacht. Passerottianische Figurentypen werden vielmehr in leidlich sorgloser Manier auf der Bildfläche zusammengeschoben, ohne daß sich eine klar faßbare räumliche Ordnung der Figuren zueinander ablesen ließe. Deshalb bleibt auch ihr szenischer Zusammenhalt oberflächlich.

Aus der Gruppe ist der Großvater herausgehoben, der intensiver als die anderen Familienmitglieder studiert erscheint. Die auf einem schräg von hinten gesehenen Lehnstuhl sitzende Figur eines Mannes, der sein Antlitz über die rechte Schulter aus dem Bild wendet und dem Betrachter mit der Linken einen antikisch anmutenden Gegenstand vorweist<sup>491</sup>, nimmt auf ein Bild wie Prospero Fontanas um 1565 geschaffenes *Bildnis eines Astromomen*<sup>492</sup> in der Galleria Spada in Rom Bezug. Bemerkenswert ist, wie der Porträtierte mit der rechten Hand das volutenförmige Ende der Stuhllehne umfaßt. Dieses Motiv geht auf Raffaels *Porträt Papst Julius II.*<sup>493</sup> in London zurück, findet aber eine noch unmittelbarere Anregung in einem der zahlreichen männlichen Sitzporträts Giovanni Battista Moronis. Diese fest zugreifende Hand erscheint in Moronis lange Zeit Tizian zugeschriebenem, in die späten sechziger Jahre zu datierendem *Bildnis eines Prälaten* aus der Sammlung Borghese, das sich

---

<sup>491</sup> Ghirardi 1990, S. 34 – 36.

<sup>492</sup> Prospero Fontana *Bildnis eines Astronomen*, Öl auf Leinwand 100, 3 x 82, 3 cm, Galleria Spada Rom. Federico Zeri und Luisa Mortari: La Galleria Spada in Roma. Rom 1970, S. 19. Zeri schreibt das Gemälde noch Bartolomeo Passerotti zu, bemerkt aber, daß die Initialen P F auch mit den Initialen Prospero Fontanas korrespondieren; Vera Fortunati-Pietrantonio: Prospero Fontana. In: Dies. (Hg.): Pittura bolognese del'500 (Band 1). Bologna 1986, S. 347; Angela Ghirardi [Katalogeintrag]. In: AK Lavinia Fontana 1552 – 1614. Herausgegeben von Vera Fortunati. Mailand 1994, S. 161f; Vera Fortunati [Katalogeintrag], In: AK Lavinia Fontana of Bologna 1552 – 1614. Herausgegeben von ders. Mailand 1998, S. 110.

<sup>493</sup> Raffael *Bildnis Papst Julius II.*, Holz 108 x 80 cm, National Gallery London. Luitpold Dussler: Raphael. A Critical Catalogue of his Pictures, Wall-Paintings and Tapestries. London und New York 1971, S. 29f.

heute in Washington befindet.<sup>494</sup> Was Bodmer an dem Dresdener Familienbild als frühe Unbeholfenheit eines jungen Künstlers erschien, mag eher charakteristisch für eine Werkstattarbeit sein, bei der sich die Ausführungen des Künstlers auf die Anlage der Hauptfigur, des Großvaters, beschränkt haben dürfte. Versammelt um einen Tisch wird der Respekt vor den Alten gepflegt, die die geistigen Grundlagen der Familie vertreten und den nächsten Generationen weitergeben.

Einen anderen, aber ebenfalls bereits seit der Mitte des Cinquecento faßbaren Typus wählte Passerotti für sein Wiener Familienporträt (Abb. 20) und gelangte damit zu einer ungleich eigenständigeren künstlerischen Leistung als in seinen noch befangen wirkenden, früheren Familienbildnissen. In Sofonisbas *familiärem Gruppenbild ihres Vaters Amilcare mit Minerva und Asdrubale Anguissola* (Abb. 16) fassen wir ein dreifiguriges familiäres Gruppenbild, einen Typus, der in Passerottis Wiener Familienporträt zu einem Höhepunkt gelangt. Im Anschluß an Veronese und Fasolo greift der Künstler hier auf den Typus des ganzfigurigen, lebensgroßen Familienporträts zurück und sucht nach einer Figurenanordnung im steilen Hochformat, die einen feierlichen Moment ruhiger, unaufdringlicher Repräsentation mit eingestreuten szenischen Momenten in genreartiger Auffassung in sich vereinigt. Günther Heinz machte zwar einige treffende Einzelbeobachtungen zu Passerottis Bild; letztlich bleibt sein Verständnis dieses Familienporträts – wie das der Porträtkunst Passerottis insgesamt – problematisch, da es auf das zwiespältige Verhältnis zwischen *Realismus* und *Rhetorik* reduziert wird. Seiner Ansicht nach hielt der Künstler die Dreiergruppe in einem nebensächlichen Moment, während der Porträtsitzung, an einem belanglosen Ort, in einer Ecke seines Ateliers, fest. Mit dieser Vorstellung von Realismus ohne jegliche künstlerische Überhöhung habe der Künstler sich nicht zufrieden geben können. In einem zweiten Schritt habe er die Gruppe mittels eines von ihm in zahlreichen Bildnissen vorher erprobten rhetorischen Instrumentariums bereichert. Die Besonderheiten dieses Bildes, die große Geste des Vaters, welche die Gruppe der Mutter mit dem von ihr präsentierten Sohn übergreift, beurteilt Heinz negativ, als mit überschwenglichem Pathos aufgeladene Bedeutungslosigkeit, als Übertreibung.

Ein Vergleich des Porträts der schräg nach links in einer Raumecke sitzenden Mutter mit Tizians *Bildnis der Eleonora Gonzaga* in den Uffizien zeigt, wie unaufdringlich und dennoch kunstvoll Passerotti eine Frau mitten aus dem Leben erscheinen läßt. Seine Auffassung der alternden Dame und ihrer Haltung auf dem Lehnstuhl nähert sich dem ebenfalls von Tizian konzipierten, jedoch wohl von Lambert Sustris ausgeführten *Bildnis*

---

<sup>494</sup> Giovanni Battista Moroni *Bildnis eines Prälaten*, Öl auf Leinwand 97 x 74 cm, National Gallery of Art

*Kaiser Karls V.* aus dem Jahr 1548 in München<sup>495</sup>, wo der weniger thronende, als auf dem Thron im Bewußtsein seiner irdischen Begrenztheit sitzende Kaiser dem Betrachter in verwandter Art menschlich nahegebracht wird, ohne dabei seine Würde einzubüßen. Der Kaiser ist hier keinesfalls in einem belanglosen Moment erfaßt, der erst in einem zweiten Schritt mittels der architektonischen Umgebung und des Landschaftsausblicks nobilitiert wird. In ihrer schlichten Präsentation vor dem Betrachter ohne jegliche bedeutungsheischende Aufladung, in ihrer schlichten Präsenz, die sich im freundlichen und abgeklärten Blick aus dem Bild sammelt, wird die ganze menschliche Größe der Mutter in Passerottis Bildnis anschaulich, nicht ihre Belanglosigkeit.

Bis in die Fingerspitzen und die voller Erwartung erhitzten Bäckchen hinein erscheint dagegen ihr Sohn. Weil er aber in den Kontur der Mutter aufgenommen ist und sich in seinem, den Blüten der Wiesenblumen in seiner Hand entsprechenden, bläulich-grauen Gewand nicht allzusehr farblich von ihr abhebt, erscheinen seine kecke Haltung und sein erwartungsvoller Blick aus dem lebenswürdigen Knabengesicht umso lebendiger. Feierlich überragt wird diese geschlossene Gruppe von der Figur des Vaters, der sich ungeachtet seines Auftragens bis an den oberen Bildrand neben der mächtigen Sitzfigur nur mühsam behaupten kann. Obschon er weit über die Gattin und seinen Sohn in die Höhe ragt und seinen linken Arm über ihr Haupt erhebt, ordnet er sich den beiden nicht über, sondern maßvoll bei. Er tritt heran und eröffnet mit einer grandiosen Geste sämtliche Raum- und Flächendiagonalen. Leise und mit gesenktem Blick reicht er die Limone mit der Rechten herab und erschließt mit seiner Linken die Frucht, die alle drei Figuren zusammenhält, als Sinnbild der Pietas. In großem Format und Lebensgröße ist diese Familie in ihrer Menschlichkeit in einem Moment erfaßt, der zugleich genug Raum für Repräsentation und das Offenbaren der geistigen Grundlagen des familiären Zusammenhalts im erläuternden Beiwerk offenhält. Auf der Basis der Erfindungen Veroneses und Fasolos gelangt Passerotti hier zu einer künstlerischen Bewältigung der Aufgabe des oberitalienischen Familienporträts in der Renaissance, die einen der Höhepunkte innerhalb seines reichen Schaffens markiert.

---

Washington. Gregori 1979, S. 312f. (mit Farbabbildung).

<sup>495</sup> Tizian und Lambert Sustris *Porträt Kaiser Karls V. auf dem Lehnstuhl sitzend*, datiert 1548, Öl auf Leinwand 205 x 122 cm, Alte Pinakothek München. Wetthey (Band 2) 1971, S. 105f.

## X. Ludovico Carraccis Bildnis der Familie Tacconi

### 1. Forschungsbericht

Als Glücksfall darf man die Erwähnung eines Porträts Ludovico Carraccis<sup>496</sup> (Abb. 21) in der Casa Bonfiglioli in Bologna<sup>497</sup> durch Malvasia in seiner im Jahre 1678 erschienenen *Felsina Pittrice* ansehen, der schreibt: „I famosi ritratti della famiglia Tacconi; cioè la Prudenza sorella dell’istesso Lodovico, Francesco Tacconi suo marito, e i due figliuoli, Gaspare Filippo ed Innocenzo famoso pittore, dal quale non abbiamo tuttavia cavato il ritratto da porsi avanti alla sua vita per esser quivi troppo anche ragazzo, e dei quali tutti nissuno mai pensi di vedere teste più vive e vere.“<sup>498</sup> Aufgrund der Identifizierung der Porträtierten konnte Mario Bonzi das bis dahin unbeachtete Familienporträt in der Sammlung Carrega in Genua ausfindig machen, wo er in einem Inventar der Quadreria Carrega folgenden Eintrag vom 7. März 1744 fand: „Mobili di casa ... prezzo di un quadro del pittore Ludovico Carracci rappresentante quattro ritratti della famiglia Tacconi, essendo lo stesso di cui fa menzione il Malvasia nella vita del suddetto pittore nel libro intitolato Felsina Pittrice, compro da Ant.nio M. Massa per mezzo di Rolando Marchelli (il pittore), come da ricevuta.“<sup>499</sup>

Hermann Voß akzeptiert in seinem maßgebenden Aufsatz mit dem Titel *Quellenforschung und Stilkritik* die alte Zuschreibung an Ludovico Carracci und hebt die merkwürdige Erscheinung dieses Familienporträts hervor, in dem vieles an Passerotti erinnere. Von den in Bologna gepflegten Konventionen weiche es dennoch aufgrund seiner eigentümlichen Intimität beträchtlich ab.<sup>500</sup> Voß klammert – der von ihm erprobten phänomenologischen Methode entsprechend – die alte dokumentarische Bestätigung der Zuschreibung an Ludovico vorerst ein und sucht auf dem Weg der Stilkritik die Zuschreibung

---

<sup>496</sup> Ludovico Carracci *Porträt der Familie des Francesco Tacconi*, Öl auf Leinwand 96 x 75 cm, Pinacoteca Nazionale di Bologna. Gail Feigenbaum [Katalogeintrag]. In: AK Ludovico Carracci. Herausgegeben von Andrea Emiliani. Mit einem von ders. besorgten Katalog. Bologna 1993, S. 50 (mit Farbbildung).

<sup>497</sup> Raffaella Morselli: Ludovico e allievi nelle collezioni bolognesi. In: Emilio Negro und Massimo Pirondini (Hg.): *La scuola dei Carracci. Dall’Accademia alla bottega di Ludovico*. Modena 1994, S. 14: „Lo stesso famoso *Ritratto della Famiglia Tacconi* (Bologna, Pinacoteca Nazionale), concordemente attribuito dalla critica moderna a Ludovico Carracci – segnalato da Malvasia come di Ludovico in casa Bonfiglioli e, un secolo dopo, registrato da Oretti nello stesso palazzo come di Annibale – nell’inventario di Silvestro Bonfiglioli del 19 maggio 1696 veniva indicato come opera de’ Carracci. Eppure il conte aveva una delle più importanti collezioni di quadri e disegni di Annibale, Agostino e Ludovico, individuati come tali all’interno della collezione.“ Dies.: *Collezioni e quadriere nella Bologna del Seicento. Inventari 1640-1707*, Los Angeles 1998, S. 638.

<sup>498</sup> Carlo Cesare Malvasia: *Felsina Pittrice. Vite de’pittori bolognesi 1678*. Herausgegeben von Giampietro Zanotti (Band 1), Bologna 1841 (Neudruck 1967), S. 354.

<sup>499</sup> Mario Bonzi: *Un quadro familiare ignorato di Ludovico Carracci*. In: *Il Raccoglitore Ligure* 11 (20. Januar 1933), S. 3.

<sup>500</sup> Hermann Voß: *Quellenforschung und Stilkritik. Eine praktische Methodik mit Beispielen aus der spätitalienischen Malerei*. In: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 2 (1933), S. 190.

neuerlich zu gewinnen. Aufgrund der freien Anordnung und des malerischen Gepräges sei das Gemälde von einer jüngeren Künstlerpersönlichkeit als Passerotti. Da frühe Bildnisse Ludovicos für einen Vergleich fehlten und von stilkritischer Seite keine Bedenken gegen diese Zuschreibung einzuwenden seien, dürfe man sich auf die alte Zuweisung an Ludovico mit Vorbehalt verlassen. Der Ernst und das Melancholische in der Auffassung sowie das dazu passende, äußerst Gedämpfte, die fast monochrom wirkende Farbskala, passen zum noch wenig charakteristischen Stil Ludovicos. Aufgrund des Alters Innocenzos müsse es allerdings nach 1585 datiert werden.

Im Jahre 1939 betont Heinrich Bodmer im Vorwort zu seiner Künstlermonographie Ludovico Carraccis führende Stellung als eines Begründers und einflußreichen Verbreiters der italienischen Barockmalerei.<sup>501</sup> Gegen 1592 setzt er das *Bildnis der Familie Tacconi* an, das deshalb von besonderem Interesse sei, weil der Künstler im engsten verwandtschaftlichen Verhältnis zu den Porträtierten stand. Wie Voß betont er die vereinzelte Stellung dieses Bildnisses in der gleichzeitigen bolognesischen Malerei. „Der bedeutendste Porträtist Bolognas gegen Ende des Cinquecento ist zweifelsohne Bartolomeo Passarotti, der eine reizvolle farbige Behandlung mit einer sehr lebendigen Charakterisierungskunst verbindet. Aber Lodovico geht durchaus seine eigenen Wege. Er sieht die Gestalten nicht nur in ihrem malerischen, sondern vor allem in ihrem räumlich-plastischen Zusammenhang. Sein Hauptaugenmerk ist darauf gerichtet, durch Steigerung der Gegensätze die Lebhaftigkeit der Darstellung zu erhöhen und durch die besondere Art der Gruppierung, der Gestikulation usw. Beziehungen zwischen den einzelnen Persönlichkeiten zu schaffen. Die kraftvollen Kontraste innerhalb der Gruppe beeinträchtigen in keiner Weise die Straffheit und Festigkeit der Gliederung. Sie wirken vielmehr zusammen, um Spannungen zu erzeugen, die der Künstler durch das Mittel der farbigen und luminaristischen Differenzierung der Körper und durch die Elastizität der Linienggebung wieder ausgleicht.“<sup>502</sup>

Anläßlich der großen, unter der wissenschaftlichen Leitung Cesare Gnudis und mit tatkräftiger Unterstützung Denis Mahons vorbereiteten Ausstellung im Jahre 1956, deren Zweck im Anschluß an die Vorarbeiten Bodmers eine grundlegende Revision und eine unvoreingenommene Würdigung der vom Vorurteil des „Eklektizismus“ belasteten Kunst der Carracci war<sup>503</sup>, wurde auch Ludovicos *Bildnis der Familie Tacconi* gezeigt, das Francesco

---

<sup>501</sup> Heinrich Bodmer: Lodovico Carracci. Burg bei Magdeburg 1939. Die Bedeutung, die diese Monographie Bodmers heute noch beanspruchen darf, wird aus ihrer Aufnahme in italienischer Übersetzung in einen 1993 erschienenen Band der *Atti e memorie* der *Accademia Clementina* deutlich. Heinrich Bodmer: Lodovico Carracci. In: *Accademia Clementina. Atti e memorie* 32 (1993), S. 43 – 116. Zum Rang dieser Monographie siehe auch die Rezension Walter Friedländers in: *The Art Bulletin* 24 (1942), S. 190 – 195.

<sup>502</sup> Bodmer 1939, S. 50f.

<sup>503</sup> Hermann Voß: Die Mostra dei Carracci Bologna 1956. In: *Kunstchronik* 9 (1956), S. 317 – 323.

Arcangeli im Katalog als eines der Hauptwerke der vom Künstler so selten in Angriff genommenen Aufgabe des Porträts bezeichnet.<sup>504</sup> Während Voß das Bildnis nach dem vermeintlichen Alter Innocenzos um 1585, Bodmer jedoch um 1592 datiert hat, schlägt Arcangeli einen Mittelweg vor und setzt es ein wenig vor 1590 an.<sup>505</sup> Charakteristisch sei das alltägliche häusliche Sentiment, das darin ohne Rhetorik vorgetragen werde. In einem bereits erwähnten Aufsatz, der während der Ausstellung entstanden ist, geht Arcangeli nochmals auf die frühen Jahre Ludovicos ein, die für die Kunst der Carracci von so eminenter Bedeutung waren. Der leicht passerottianische Ton des Porträts, der eine gleichsam obligatorische Hommage an die im Porträt beherrschende künstlerische Persönlichkeit und die in Bologna vorherrschende Bildnisauffassung bedeutet, werde jedoch von einem anderen Geschmack vollständig überlagert, vom lombardischen in der Tradition Morettos, Moronis und der cremonesischen Brüder Campi.<sup>506</sup> Ludovicos porträtierte Persönlichkeiten hätten nichts gemein mit dem sich Gebärden des passerottianischen Personals, das der Autor mit dem Schnauben und Wiehern eines Pferdes vergleicht. Vielmehr suche der Künstler ohne brillante Pinselführung nach natürlicher Wahrheit, um die alltägliche und zeitlose Tristesse des schlichten Zusammenseins einzufangen, das bloße Dasein.<sup>507</sup>

In ihrem Werkkatalog unterstützt Gail Feigenbaum Arcangelis Datierung um 1590 mit Hilfe weiterer stilkritischer Vergleiche.<sup>508</sup> Giovanna Perini<sup>509</sup> unterstreicht, daß es trotz der Untersuchungen Bodmers und Arcangelis kaum Klarheit über die künstlerischen Anfänge Ludovicos gebe, dessen Formenvokabular sich als höchst experimentierfreudig erweise. Perini zieht daraus allerdings die Konsequenz, dem Ludovico das in der Forschung einhellig dem Annibale zugeschriebene *Selbstporträt in der Werkstatt* (Abb. 22) zu geben, das in der Brera in Mailand aufbewahrt wird. Aufgrund des Alters<sup>510</sup> des 1575 geborenen Innocenzo und des 1584 geborenen Gaspare Filippo wird das *Bildnis der Familie Tacconi* im Ausstellungskatalog des Jahres 1993 von Feigenbaum um 1588/89 datiert.<sup>511</sup> Im Anschluß an Voß, Bodmer und Arcangeli hebt sie die ungezwungen wirkende Gruppierung

<sup>504</sup> Francesco Arcangeli [Katalogeintrag]. In: AK Mostra dei Carracci. Herausgegeben von Gian C. Cavalli. Bologna<sup>3</sup> 1958, S. 115f.

<sup>505</sup> Denis Mahon: Afterthoughts on the Carracci Exhibition. In: La Gazette des Beaux-Arts 49 (1957), S. 199.

<sup>506</sup> Arcangeli 1956, S. 24.

<sup>507</sup> Francesco Arcangeli [Katalogeintrag]. In: AK Natura ed espressione nell'arte bolognese-emiliana. Herausgegeben von dems. Bologna 1970, S. 42f. 202.; Ders [Katalogeintrag]. In: AK Bologna 1584. Gli esordi dei Carracci e gli affreschi di Palazzo Fava. Herausgegeben von Andrea Emiliani. Bologna 1984, S. 206f.

<sup>508</sup> Gail Feigenbaum: Lodovico Carracci. A Study of His Later Career and a Catalogue of His Paintings (Phil. Diss. Princeton 1984) (Band 2). Ann Arbor 1984, S. 277f.

<sup>509</sup> Giovanna Perini [Lexikoneintrag]. In: Saur 16 (1997), S. 570 – 572.

<sup>510</sup> Zapperi 1989, S. 19; D. Stephen Pepper: Ludovico Carracci. A New Sequence of His Works and Additions to His Catalogue. In: Atti e memorie. Accademia Clementina 33-34 (1994), S. 54. 60. Auch Pepper unterstützt die Datierung um 1588/89.

<sup>511</sup> Gail Feigenbaum [Katalogeintrag]. In: AK Carracci 1993, S. 50.

hervorgehoben, die frei sei von aller Formalität und der zufälligen Verteilung cinquecentesker Genrebilder der Brüder Campi oder Bartolomeo Passerottis.

Jüngst hat Alessandro Brogi eine Monographie zu Ludovico Carracci veröffentlicht, in die er erstmals ein angeblich frühes, nur mehr als Fragment erhaltenes Familienporträt aufnimmt, das in Den Haag aufbewahrt wird und ehemals dem Scipione Pulzone zugeschrieben wurde.<sup>512</sup> Diese Zuschreibung wurde im Vergleich mit dem 1581 datierten *Porträt der Familie Alfonsos III. Gonzaga di Novellara*<sup>513</sup> (Abb. 25) gewonnen, das in der Galleria Colonna in Rom aufbewahrt wird und heute als oberitalienisches Familienporträt lombardischer Herkunft gilt.<sup>514</sup> Massimo Pulini hat das Gemälde – im Vergleich mit dem *Bildnis der Familie Tacconi* – dem Ludovico Carracci zugeschrieben und datiert es in die neunziger Jahre.<sup>515</sup> Brogi würdigt die hohe Qualität dieses Familienporträts in Den Haag, das von einer völlig anderen Atmosphäre erfüllt sei als das künstlerisch unausgegrenzte *Porträt der Familie Alfonsos III. Gonzaga di Novellara*, seiner Ansicht nach ein typisches spätmanieristisches Staatsporträt. Wie in vielen Familienporträts des sechzehnten Jahrhunderts sei die Übergabe von Früchten, hier Kirschen, dargestellt, die als Ansporn zum tugendhaften Leben galten. Der aufrichtige Naturalismus in der Erforschung der Anlitze und die zwanglose Komposition, geprägt durch eine unmittelbar anschauliche, gefühlsmäßige Annäherung der Figuren, lasse eine Datierung in die frühen achtziger Jahre zu. In seinem narrativen Charakter sei das Bildnis ein Unikum unter Ludovicos Bildnissen.

Schwierig erscheint mir, dieses fragmentarisch erhaltene Bild mit einer familiären Bildnisgruppe im Vordergrund zeitlich einzuordnen. An einem vom rechten Bildrand überschrittenen, in die Bildtiefe fluchtenden Speisetisch steht ein in Dreiviertelfigur gesehenes Elternpaar mit seiner Tochter. Der annähernd frontal gegebene Vater in dunkler, eleganter Kleidung ragt mit seinem hochmodischen Hut bis an den oberen Bildrand auf. Er beugt sich zu seiner Tochter herab und neigt sich leicht seiner Gattin entgegen, die ein rotes Kleid trägt. Zur Hälfte ist sie zwar einer Beschneidung des Bildes an der linken Kante zum Opfer gefallen; dennoch läßt sich ihr Handlungsmotiv klar lesen. Sie hat aus einer mit Kirschen gefüllten Obstschale, die ihr Gatte in der linken Hand hält, ein Kirschenpaar

---

<sup>512</sup> Umkreis Ludovico Carraccis um 1610/20 *Familienporträt*, Öl auf Leinwand 81 x 106 cm (fragmentiert), Reichsdienst Bildender Kunst Den Haag. Alessandro Brogi: Ludovico Carracci 1555-1619. Ozzano Emilia 2001, S. 103f (mit Farbabbildung).

<sup>513</sup> Oberitalienisch 1581 *Porträt der Familie Alfonsos III. Gonzaga di Novellara*, Öl auf Leinwand 160 x 190 cm, Galleria Colonna Rom. Rosita Levi Pisetzky: Storia del costume in Italia (Band 2). Mailand 1964, Nr. 8 (mit Farbabbildung).

<sup>514</sup> Anton W. A. Boschloo und Gert Jan J. van der Sman: Italian Paintings from the Sixteenth Century in Dutch Public Collections. Florenz 1993, S. 123f.

<sup>515</sup> Massimo Pulini [Katalogeintrag]. In: AK Guercino: racconti di paese. Il paesaggio e la scena popolare nei luoghi e nell'epoca di Giovanni Francesco Barbieri. Herausgegeben von dems. Mailand 2001, S. 142.

genommen und reicht es ihrer Tochter dar. Der Vater ist mit seiner rechten Hand noch bei den Kirschen in der Schale, unter denen er sorgsam ein reifes Paar auszusuchen scheint, um es dem Mädchen ebenfalls zu überreichen. Das im Vordergrund schräg von hinten gesehene Mädchen in rotem Kleid mit weißen Ärmeln ragt kaum als Halbfigur ins Bild. Mit der linken Hand greift es nach den Kirschen der Mutter, blickt zum Elternpaar auf und weist mit der ausgestreckten Rechten auf den reich mit weiteren Früchten gedeckten Tisch. In diese Richtung scheint auch eine junge Dame zu blicken, die man durch ein vertikal hinter dem Vater aufragendes, rahmendes Element, wohl einen Fensterrahmen, erblickt. In diesem Ausblick in eine wolkenverhangene Dämmerlandschaft erkennt man hinter der Dame eine genreartig aufgefaßte Staffagegruppe in Gestalt eines Gesellschaftsbildes. An einem Hauseingang steht ein Musikant, der auf der Laute spielt. Neben ihm verabschieden und entfernen sich bereits abgewandte Personen.

Das auf dem Speisetisch ausgebreitete Stilleben ist nicht nach niederländischer Manier stillebenartig isoliert und als sinnbildlicher Gegenpol zur Figurengruppe aufgefaßt. In dem Geschehen zwischen den Hauptfiguren fassen wir Motive, die aus dem oberitalienischen Familienporträt in der Kunst der Renaissance vertraut sind. Das abgewandte Mädchen, das zu ihrer Mutter aufblickt, erinnert an Federico de' Rossi in Parmigianinos *Bildnis der Camilla Gonzaga mit ihren drei Söhnen* (Abb. 7). Die genreartige Staffagegruppe im Hintergrund läßt in ihrer Auffassung dagegen an die frühen, von den Carracci geschaffenen Fresken im Palazzo Fava denken.<sup>516</sup> Die Kleidung der Porträtierten, insbesondere die Stehkrägen und der Hut des Vaters, spricht aber eher für ein Bildnis des frühen siebzehnten Jahrhunderts, das meiner Ansicht nach in keinem Fall von Ludovico Carracci selbst, sondern aus seinem künstlerischen Umfeld stammt.<sup>517</sup> Zu denken wäre an einen Nachahmer Ludovico Carraccis, der sich in den Jahren um 1610/20 bezeichnenderweise nicht an dessen *Porträt der Familie Tacconi* anschließt, sondern aus carracesken und parmigianinesken Motiven ein beachtliches Familienporträt schuf, das noch von den Vorgaben des oberitalienischen Familienporträts in der Kunst der Renaissance beherrscht ist. In diesen Jahren ist die verdämmernde Hintergrundlandschaft populär, in der einzelne Figuren aufflackern. Eine von Pulini ebenfalls dem Ludovico zugeschriebene Zeichnung<sup>518</sup>, ein Gesellschaftsbild, könnte vom selben Künstler stammen. Die beiden zwischen zwei Musikern bildparallel im Vordergrund angeordneten Damen erinnern an die Mutter im Familienporträt, das Antlitz der linken Dame

---

<sup>516</sup> Andrea Emiliani: Gli esordi die Carracci e gli affreschi di Palazzo Fava. In: AK Bologna 1984, S. XVII – LXXI.

<sup>517</sup> Diese Ansicht bestätigt Albert Boesten-Stengel, dem an dieser Stelle aufrichtig gedankt sei.

<sup>518</sup> Massimo Pulini [Katalogeintrag]. In: AK Guercino 2001, S. 142.



ähnelt auffällig dem der Mutter, während das Kleid der rechten Dame in seinen wesentlichen Zügen mit deren Kleid übereinstimmt.

Das *Bildnis der Familie Tacconi* stellt für Brogi eine außerordentliche Neuerung auf dem Feld des Porträts dar.<sup>519</sup> Wie Zapperi<sup>520</sup> betont er den biographischen Charakter des Porträts der Schwester Ludovicos mit deren Familie. Anders als sie habe sich ihr Gatte, ein Tischler, in bestem Gewand porträtieren lassen, mit einem offenen Brief und einem Arbeitsinstrument in der Hand. Darin zeige sich ein maßvolles, aber ernsthaftes Verlangen nach sozialer Befreiung. Eher von diesem Verlangen nach gesellschaftlichem Aufstieg her erhalte das Porträt auch nach Zapperi seinen bürgerlichen Ton als von seinem familiären Thema.

## 2. Beschreibung

Entlang den beiden Hauptdiagonalen eines nicht allzu steilen Hochformats, die durch die Figuren konstituiert werden, sich aus der Gesamterscheinung des Bildes aber nicht zu sehr vordrängen, wird vor neutralem, gräulichem Grund das Elternpaar, Prudenza, die Schwester Ludovico Carraccis, und ihr Gatte Francesco Tacconi, zusammen mit den Söhnen, Innocenzo, aus der ersten Ehe des Vaters, und Gaspare Filippo gruppiert. Die fest ins Format verspannte, dicht gefügte Figurengruppe taucht aus einem leicht dämmrigen Grund hervor. Diese Wirkung wird primär durch den eng genommenen Bildausschnitt hervorgerufen. Die Körperausschnitte der Porträtierten sind völlig frei gewählt. Allein dadurch wird die Intensität ihrer besonderen Verbundenheit gesteigert. Links am vorderen Bildrand sitzt, leicht schräg in den Raum angeordnet, die Mutter Prudenza. Sie ist mit einem roten Kleid angetan, das im kräftigen Streiflicht von links, besonders am rechten Ärmel, hell aufleuchtet. Um den Hals trägt sie ein transparentes, weißes Seidentuch. Über das Kleid hat sie eine weiße Schürze gebunden. Diese ist nicht als alltägliche Ausstattung zu verstehen, sondern als modisches Zubehör ihres prachtvollen Kleides. Die Schürze nobilitiert Prudenza also eher, als daß sie ein Reflex ihrer alltäglichen Geschäfte als Hausfrau ist. Prudenzas rechter, vor den Körper geführter Arm, der vom unteren Bildrand abrupt überschritten wird, gleitet schräg herab und liegt in ihrem Schoß. Am unteren Bildrand wird – anders als bislang im oberitalienischen Sitzporträt in der Kunst der Renaissance üblich – weniger nach einer bildparallelen Anordnung des Armes als einer Basis gesucht, über der sich der Oberkörper aufrichtet. Vielmehr zielen die Gestaltungsmaßnahmen auf eine möglichst natürliche Wiedergabe der

---

<sup>519</sup> Brogi 2001, S. 151.

Haltung und das darin sich kundtuende Gefühl. Durch die abrupte Überschneidung im eng genommenen Bildausschnitt erscheint diese natürliche Haltung wie eine Momentaufnahme. Der gegen die Bildmittelachse gewendete Oberkörper der Mutter wirkt leicht in sich zusammengesunken. An sie drängt sich der annähernd frontal gesehene Jüngste, Gaspare Filippo, dicht heran. Prudenza legt ihren linken Arm um seinen Hals. Ihre Hand ruht auf seiner Schulter. Den rechten Arm, der das Bild nach vorne abschließt, führt die Mutter Gaspare Filippo entgegen, ergreift seine linke Hand und zieht ihn regelrecht mit beiden Händen an sich. Obgleich das Motiv der ineinander greifenden Hände der Mutter und ihres Jüngsten vom unteren Bildrand teilweise überschritten ist, wird es dennoch in seiner ganzen Zartheit fühlbar. Mit dieser Gebärde wird ein inniger, verhaltener Ton angeschlagen, der nicht auf das genreartig Alltägliche zielt, sondern tiefer in das Wesen des dargestellten Gegenstandes einzudringen sucht, in das Familiäre, das sich in dieser dem Porträtisten bestens vertrauten Familie verkörpert, ohne daß dies durch Beiwerk erläutert werden müßte.

Sichtlich fühlt der von den Armen seiner Mutter umfangene Knabe sich darin nicht gefangen, sondern rundherum geborgen. Gaspare Filippo läßt – der Gebärde der Mutter nachgebend – seinen Kopf in den Nacken sinken und lehnt ihn an die Schulter Prudenzas. Zugleich berührt sein Nacken auch den Arm des dicht hinter ihm stehenden Vaters, dessen er sich als Stütze ebenfalls gewiß sein darf. Umrahmt wird das von unten gesehene, selige und zugleich fragende Gesicht, dessen Stirn und Wangen halb im Schatten liegen, von einem weißen Kragen, in dessen lebhafter unregelmäßiger, blütenartig wirkender Kräuselung sich das kräftige Seitenlicht fängt. Die Mutter hat ihr nüchtern aufgefaßtes Antlitz aus dem blendenden Licht gewendet. Nur ihr Nacken und die rechte Gesichtsseite des annähernd im Profil nach rechts gesehenen Antlitzes leuchten hell auf. Durch ihre leichte Neigung nach vorne wird eine Diagonale angeregt, die auf das Antlitz ihres Gatten zielt. In ihrem Blick liegt ein Anflug von Traurigkeit, der in einem gewissen Widerspruch zur nobilitierenden Ausstattung mit einer mehrreihigen Perlen- und einer schweren Goldkette sowie mit Ringen an beiden Händen steht. Diese erscheinen beinahe wie Fremdkörper an ihr, wie eine zu tragende Last. Ihr Jüngster, ihr eigentlicher Schmuck, kommt ihr dabei stützend zu Hilfe.

Schräg über dem Haupt Gaspare Filippos taucht am rechten Bildrand das Antlitz seines bedeutend älteren Halbbruders Innocenzo auf. Weniger offen und freundlich als sein jüngerer Halbbruder mustert er sein Gegenüber aus dem Augenwinkel. Die markanten Gesichtszüge Innocenzos werden vom Seitenlicht kaum erfaßt und bleiben über weite Partien im Halbschatten. Wie sein Vater trägt er eine schwarze Jacke, über der ein schlichter,

---

<sup>520</sup> Zapperi 1989, S. 108 – 111.

liegender Hemdkragen zum Vorschein kommt. Dicht drängt er sich an den jüngeren Halbbruder und den Vater heran. Fest ruht auf seiner linken Schulter die mächtige rechte Hand des Vaters, die teils von der linken Hand der Mutter überschritten wird. Die Hände der Eltern berühren sich an dieser Stelle, weitab von der Bildmittelachse, wo sie im familiär-intimen Hauptmotiv dieses Familienporträts verbunden sind. Zugleich treffen sich die jeweils einem der Söhne gewidmeten Gebärden der beiden Elternteile und vereinigen damit die gesamte Figurengruppe.

Bis an den oberen Bildrand ragt der Vater in der rechten Bildhälfte auf, dessen linke Körperhälfte von seinem Ältesten, Innocenzo, und zu einem noch größeren Teil vom Bildrand überschritten ist. Ähnlich wie dieser ragt er also eher ins Bild hinein. Diese annähernd in Halbfigur gegebene Familie wird nicht über einer festen Basis ruhig vor dem Betrachter ausgebreitet, sondern in einem intimen Moment gegeben, der sich in der Figur des Vaters entschieden zugespitzt hat, ohne aber auf die geforderte repräsentative Erscheinung zu verzichten. Francesco Tacconis Gebärden lassen sich ungeachtet der vielfachen Überschneidungen der Figur klar ablesen. Als ob er soeben in raschem Tempo zusammen mit Innocenzo zur stillen Vertraulichkeit zwischen der Mutter und Gaspare Filippo hinzugestoßen wäre und an der Schulter Innocenzos Halt gefunden hätte, orientiert er sich trotz seiner noch leicht schrägen Haltung frontal aus dem Bild. Mit seiner Linken weist er ein Schreiben vor, dessen Inhalt verborgen bleibt. Noch in Bewegung begriffen, hat er sein Haupt leicht seiner Gattin zugeneigt und blickt eindringlich, sein Gegenüber fest fixierend, aus tief verschatteten Augen aus dem Bild. Allein seine mächtige Stirn und die Nasenspitze sind vom Seitenlicht hell angestrahlt und unterstreichen so den zugespitzten, jedoch nicht überspitzten Moment. Diese Dringlichkeit bildet einen deutlichen Kontrast zum ruhigen Paar, das den Bildvordergrund einnimmt.

Die aufeinander treffenden Kontraste dieser monumental aufgefaßten Familiengruppe umgreifen alle möglichen Bedeutungsnuancen zwischen familiärer Wonne und alltäglicher Geschäftigkeit. Man meint in dem Schöpfer dieses Porträts einen in die konkreten Familienverhältnissen der Tacconi Eingeweihten erkennen zu dürfen, der im Bildnis aber dennoch nicht zu viele Intimitäten preisgibt. Ungewöhnlich groß und wahr erscheint die Mutter Prudenza an der heraldisch prominenteren Seite, während sich die Antlitze der männlichen Familienmitglieder über einem lyrisch-intimen Moment in der unteren Bildhälfte bis zu dramatischer Steigerung übereinandertürmen. In der aus dem Licht gewendeten Bescheidenheit Prudenzas, die ihre Aufmerksamkeit dem zuwendet, der sie am dringendsten benötigt, klingt die menschliche Größe ihrer Persönlichkeit an, die in aller Zurückhaltung

mühe los gegen die bis an den oberen Bildrand sich türmenden, männlichen Antlitze standhalten kann.

### 3. Zur künstlerischen Auffassung des Familienporträts der Tacconi

Innerhalb der Geschichte des oberitalienischen Familienporträts in der Kunst der Renaissance, seit seinen Anfängen bei Mantegna, seiner allmählichen Verbreitung – vornehmlich im venezianischen, breitformatigen Familienporträt um einen Tisch – und seiner eindringlichen Belebung durch Parmigianinos poetisch aufgefaßte *Pendantporträts der Familie des Conte Pier Maria de’Rossi* (Abb. 6 und 7) in Dreiviertelfigur oder Veroneses ganzfigurige, lebensgroße maßvoll illusionistische *Pendantporträts der Familie des Giuseppe da Porto* (Abb. 10 und 11), nimmt das Ludovico Carraccis *Porträt der Familie Tacconi* eine besondere Stellung ein. Einerseits fügt es sich in die in Bologna durch Bartolomeo Passerotti und Lavinia Fontana verbreitete Bildnisgattung, andererseits deuten sich darin bereits die Merkmale eines künstlerischen Neubeginns, einer neuen Gesamtauffassung des Porträts an, die dennoch den in der Kunst der Renaissance entwickelten Traditionen treu bleibt. Im Format und den Abmessungen fügt es sich dem menschlichen Maß. In dem recht frei gewählten Figurenausschnitt scheint es bolognesischen Gepflogenheiten, wie sie schon für die frühen Familienporträts Bartolomeo Passerottis charakteristisch sind, zu folgen. Dort erscheint der freie Figurenausschnitt aber eher als Verlegenheitslösung, nicht als künstlerische Absicht. In Ludovicos *Porträt der Familie Tacconi* sind die Figurenausschnitte dagegen in einer neuen Freiheit zueinander gruppiert, die eine bislang nicht gekannte figürliche Beweglichkeit und Momentaneität ins Bild bringt. Dem familiären Thema entsprechend gelangt eine Intimität der Gefühlsmomente zwischen den Figuren ans Licht, ohne daß dies mit Hilfe von erläuterndem Beiwerk bewerkstelligt werden müßte. Obwohl die Mutter Prudenza scheinbar ohne Rücksichtnahme auf eine repräsentative, die Feierlichkeit des Moments betonende Haltung dasitzt und in ihrer Nachdenklichkeit aufgeht, wird im Betrachter sofort das Gefühl wach, daß der Künstler, ihr Bruder, sie in ihrem Wesen trifft und nicht zuletzt durch das prachtvolle Kleid und ihr reiches Geschmeide nobilitiert. Trotz ihres vom Betrachter abgekehrten, ein wenig in sich zusammengesunkenen Sitzens erscheint sie in ihrer eigenen, persönlichen Größe und Menschlichkeit. Im Familienporträt ist ihre Erscheinung auf das Wesentliche beschränkt, auf Bedächtigkeit und familiäre Sorge.

Klar bilden sich zwei voneinander abzugrenzende Paare, die massenhafte Wirkungen in sich bergen und in kräftigen Kontrasten gegeneinander geführt werden. Die Mutter mit dem

Jüngsten erscheint im Vordergrund in einer vom linken Bildrand überschrittenen, aber doch erahnbaren pyramidalen Anordnung mit den ineinandergelegten Händen als nicht zu sehr sich verfestigende Basis. Dagegen werden die übereinander getürmten Antlitze des Vaters und seines Sohnes aus erster Ehe gesetzt. Andererseits neigt sich das Antlitz des Vaters wieder leicht der Mutter entgegen, wodurch sich eine aus dem Zentrum gerückte Rautenfigur aus den vier Antlitzen ergibt, die sich in der Fläche in Parallelschrägen miteinander vereinigen. Wie im überwiegenden Teil der oberitalienischen Familienporträts in der Kunst der Renaissance kommt dem Zusammenspiel der Hände eine besondere Bedeutung zu. Seit seinen Anfängen wurde die auf die Schulter gelegte Hand ein Hauptmotiv für die Darstellung des familiären Verhältnisses. Ludovico Carracci erfüllt dieses Motiv mit neuartiger menschlicher Wärme. Er läßt die väterliche und die mütterliche Hand an einer aus dem Zentrum gerückten Stelle, die auf einer der Hauptdiagonalen liegt, engstens zusammenfinden und steigert die einander zugeneigten Antlitze durch die Gebärden. Trotz der gefühlvollen szenischen Durchdringung dieses Familienbildnisses werden die repräsentativen Momente nicht gänzlich aufgegeben. So abrupt der Vater, der nicht einmal im vollständigen Büstenausschnitt gegeben ist, ins Bild tritt und seinen älteren Sohn an sich zieht, der gegenwändig dazu über die linke Schulter aus dem Bild blickt, so eindringlich mutet doch sein inständiger Blick aus dem annähernd frontal gegebenen Gesicht an, der zusammen mit dem emporgehaltenen Schriftstück sein Gegenüber zu einer Reaktion herausfordert. Durch den engen Bildausschnitt und den schlaglichtartigen Lichteinfall von der linken Seite wird das Geschehen zugespitzt. In die lyrische Szene im Vordergrund gelangt eine untergründige Unruhe, die in der Porträtkunst der Renaissance in diesem Ausmaß bislang nicht eingefangen wurde.

Die gegenüber allen bisherigen Familienporträts neuartigen Figurenausschnitte sowie der enge Bildausschnitt, der die Figuren dem Betrachter naherückt, wurden wohl von Annibale Carraccis<sup>521</sup> um 1585 zu datierendem *Selbstporträt in der Werkstatt* (Abb. 22) angeregt. Gian Carlo Cavalli bezeichnete<sup>522</sup> dieses Gruppenbild als Selbstporträt Annibales mit seinem Vater und dem Neffen Antonio, einem illegitimen Sohn Agostino Carraccis, betont zugleich aber, daß die Identifikation der porträtierten Figuren schwierig, wenn nicht gar unmöglich sei. Da der Neffe Annibales erst im Jahre 1583 oder gar 1589 geboren ist, ist seiner Ansicht nach das Gruppenbild in der Brera um 1593 zu datieren. Annibale selbst sei

---

<sup>521</sup> Annibale Carracci *Selbstporträt in der Werkstatt*, Öl auf Leinwand 60 x 48 cm, Pinacoteca di Brera Mailand. Während das Porträt in der Forschung fast einhellig dem Annibale zugeschrieben wird, spricht sich Giovanna Perini neuerdings für Ludovico Carraccis als dessen Schöpfer aus und bezeichnet es als ein *Selbstbildnis Ludovico Carraccis an der Staffelei mit Familie*. Giovanna Perini: L'Effigie di Ludovico: contributo all'iconografia del Carracci maggiore. In: Accademia Clementina. Atti e memorie 32 (1993), S. 370 – 372; Dies. [Katalogeintrag] In: Saur 16 (1997), S. 570. 572.

<sup>522</sup> Gian Carlo Cavalli [Katalogeintrag]. In: AK Mostra dei Carracci 1958, S. 182f.

darin im Alter von ungefähr dreißig Jahren dargestellt. Wegen der Verwechslung der Hände im Spiegelbild, nach dem die malende Hand entstanden ist, besteht für Cavalli kein Zweifel darüber, daß es sich um ein Selbstporträt Annibales handelt.

Nach Donald Posner<sup>523</sup> sind die frühen Porträts Annibales eng mit seinen Genrebildern verbunden. Deswegen seien sie weniger als Auftragsarbeiten, eher als Gelegenheitsarbeiten persönlicher Natur anzusehen, die meist rasch nach dem Modell aufgenommen wurden. Der informelle Charakter sei für sie besonders bezeichnend. Die bruske Ehrlichkeit in der Aufnahme der Physiognomien und das Licht, das entweder schlaglichtartig gegen die natürlichen Formen angeht oder im Kontrast dazu andere Partien weich modelliert, sei etwas vollkommen Neues. Zwischen dem Hauptmotiv, dem Selbstporträt des Malers im Vordergrund, und dem untergeordneten Thema im Hintergrund entstehe ein klarer Kontrast. Obwohl das Gemälde traditionell als Familienporträt angesehen wird, ist es Posners Ansicht nach eine Darstellung der *Drei Lebensalter*.<sup>524</sup> Wegen des Alters Annibales setzt er das Gemälde – wie vor ihm schon Denis Mahon<sup>525</sup> – um 1585 an. Auch stilkritisch ist dieses Datum zu begründen, denn in dem Gemälde zeige sich noch nicht der geringste venezianische Einfluß. Daniele Benati<sup>526</sup> sieht in dem zutiefst persönlichen künstlerischen Zeugnis Annibale Carraccis ein in der oberitalienischen Porträtmalerei der Renaissance ikonographisch gut verankertes Experimentierstück mit dem Spiegel, eine malerische Reflexion auf das Spiegelbild. Seiner Ansicht nach hält der Maler im Blick aus dem Bild den eigenen Blick auf sein Spiegelbild fest und offenbart damit das auf der vom Bildrand überschrittenen und nur von hinten gesehenen Leinwand dem Betrachter entzogene Bild.

Trotz der traditionellen Identifizierungsvorschläge muß nicht zuletzt aufgrund ihrer ausschnitthaften Erscheinung offen bleiben, wer die drei Personen um den im Bildvordergrund erscheinenden Annibale Carracci sind, der sich als annähernd Fünfundzwanzigjähriger in einem Selbstbildnis vor der Staffelei verewigt hat. Der vom rechten Bildrand fast vollständig überschrittenen, schräg von hinten gesehenen Staffelei leicht zugewendet, blickt der Künstler über die rechte Schulter melancholisch aus dem Bild, so als sei er eben bei seiner künstlerischen Tätigkeit unterbrochen worden. Mit seinem

---

<sup>523</sup> Donald Posner: Annibale Carracci. A Study in the Reform of Italian Painting around 1590 (Band 1). London 1971, S. 20 – 22; Posner (Band 2) 1971, S. 13.

<sup>524</sup> Dieter Beaujean folgt ihm in dieser Ansicht. Dieter Beaujean [Katalogeintrag]. In: AK Wettstreit der Künste. Malerei und Skulptur von Dürer bis Daumier. Herausgegeben von Ekkehard Mai und Kurt Wettengl. Köln 2002, S. 358 (mit Farbabbildung).

<sup>525</sup> Mahon 1957, S. 269.

<sup>526</sup> Daniele Benati [Rezension zu Zapperi 1989]. In: Bollettino d'arte 64 (1990), S. 84 – 89; Ders. [Katalogeintrag]. In: Pinacoteca di Brera. Scuola emiliana. Redigiert von Andrea Della Valle. Mailand 1991, S. 158 – 160.

rechtwinkelig abgelenkten, rechten Arm als Basis, der von den Bildrändern leicht angeschnitten wird, fügt sich sein etwas über Büstenformat gegebener, aufrechter Oberkörper fest ins gedrungen hochrechteckige Bildformat ein. Die spiegelverkehrt gemalte Hand führt den Pinsel, den er trotz seiner Unterbrechung weiterhin an die Leinwand hält. Mit der linken Hand weist Annibale die leicht von unten gesehene, seinen Körperkontur überschneidende Palette vor, auf der sich kleine, in zahlreichen Abstufungen im Seitenlicht von links aufstrahlende Pigmenthügel erheben. Bei seiner künstlerischen Tätigkeit unterbrochen, hält Annibale inne und wendet sein Antlitz nachdenklich aus dem Bild. Entlang einer Diagonale von rechts unten nach links oben wird im Bild eine Spannung aufgebaut, die im schlaglichtartig von links beleuchteten Antlitz Annibales kulminiert. Unterstützt wird die Diagonale durch den in derselben Richtung ansteigenden, weißen Hemdkragen, der den kräftigen, aufrechten Hals umfängt. Über ihm ragt das leicht geneigte Antlitz formatbeherrschend empor. Im verschatteten Blick sammelt sich die konzentrierte Spannung, die sich nach allen Richtungen über das Bild ausbreitet. Mit diesem momentanen Blick trifft den Betrachter die gesammelte Festigkeit dieser Physiognomie, deren wesentliche Charakteristika, der weiche volle Mund, um den der Bart des jungen Mannes sprießt, die breite Nase und die großen Augen, die ganze innere Kraft, aber auch den Zweifel dieser Persönlichkeit ans Licht bringen und in alle Richtungen verbreiten. Völlig von der Umtrieblichkeit um ihn unberührt bleibt die konzentrierte Erscheinung dieser fest ins Bild gefügten, ungeachtet des weder büstenförmigen noch halbfigurigen Ausschnitts mächtig aufragenden Figur. Als seien sie sich des außergewöhnlichen Moments nicht bewußt, der sich vor ihren Augen zuträgt, platzen die Nebenfiguren ins Bild und sind ganz in ihr Agieren vertieft. Durch dieses informelle Moment tragen sie aber wesentlich zur Verfestigung der Hauptfigur im Format und ihrer dominierenden Wirkung bei.

Entgegen der Ansicht Benatis möchte ich nicht annehmen, daß der Künstler hier primär einen Einblick in den künstlerischen Gedanken gewährt, den er auf der nicht gezeigten Leinwand dem Auge des Betrachters entzieht.<sup>527</sup> Einer anderen seiner Einsichten möchte ich jedoch ausdrücklich beipflichten. Die Figuren um den Maler scheinen in einem Moment festgehalten, in dem sie zufällig ins Spiegelbild hineinragten, vor dem der Künstler sein Selbstporträt entstehen ließ. Aus einem solchen Zufall der im Spiegel reflektierten Ausschnitte einiger im Atelier versammelter Figuren könnte der künstlerische Gedanke geboren worden sein, diese in künstlerisch verwandelter Form ins Bild aufzunehmen und damit der Hauptfigur ihre bildbeherrschende Wirkung zu verleihen. Die scheinbare

---

<sup>527</sup> Benati 1990, S. 88.

Zufälligkeit der Figurenausschnitte der Nebenfiguren erweist sich bei näherer Betrachtung als sorgsam kalkuliertes, künstlerisches Gegenspiel zur feierlichen, in Gedanken versunkenen und zugleich forciert den Betrachter einbeziehenden Erscheinung des Selbstporträts. Es bleibt eben nicht – wie Benati meint – bei einer bloßen Registrierung der zufälligen Wirklichkeit. Vielmehr war diese nur Ausgangspunkt für ein zutiefst durchdachtes Arrangement, ein subtiles Spiel mit dem Bildformat und dem Augenblick.

Dieses Zusammenspiel zwischen einer im Vordergrund aufragenden Hauptfigur und einem scheinbar zufällig ins Bild geratenen Nebenmotiv, in dessen Verewigung dem gezeigten Augenblick eine neue Dimension verliehen wird, war es wohl, das Ludovico für sein Familienporträt ebenfalls genutzt und für die gänzlich andere Aufgabe entsprechend modifiziert hat. Hier durfte keine einzelne Figur so bildbestimmend herausragen. Vielmehr trifft ein feierlich ruhiger, lyrisch aufgefaßter Moment zwischen Mutter und Sohn, der im Bildvordergrund ausgebreitet wird, mit einem dazustoßenden Paar zusammen. Beide Paare verbinden sich zu einer in sich reich variierten Gruppe, die aber die machtvolle Wirkung des Selbstbildnisses Annibales bei weitem nicht erreicht.

Innerhalb der Geschichte des oberitalienischen Familienporträts kommt Ludovicos *Porträt der Familie Tacconi* (Abb. 21) eine herausragende Stellung zu. Wie Voß betont hat, besticht es durch seine freie Anordnung und die sich steigernden Kontraste, die eine unmittelbar fühlbare Intimität zwischen den Figuren zutage fördern. Der künstlerischen Aufgabe zuträglich sind die in der Carracci-Werkstatt erprobten Lichteffekte und die Farbgebung, die einen fruchtbaren Kontrast zwischen lyrischen Momenten und dramatischen Effekten erzeugen, die auf engstem Raum Seite an Seite stehen. Ausgeglichen werden die vielfach hervorgerufenen Spannungen, die sich in den Bilddiagonalen entfalten, durch die von Bodmer hervorgehobene, elastische Bildung der Linien. Die vielbeschworene Wahrhaftigkeit, die meist in Zusammenhang mit den Vorschriften Paleottis gesehen wird, wurde sicherlich auch durch lombardische Eindrücke mitangeregt, die sich schon in den Familienporträts Passerottis bemerkbar machten. Dennoch unterscheidet Ludovicos Porträt von diesen mit erläuternden Beigaben angereicherten Bildnissen vor allem der angeschlagene, hohe Ton. Dieser wird meines Erachtens falsch verstanden, wenn er nur als Reaktion auf das „Rhetorische“ in den Bildnissen eines Passerotti gesehen wird. Viel eher zeigt sich in Ludovicos frühem Familienporträt eine Suche nach neuen Mitteln und Wegen, die im Laufe des Cinquecento in Oberitalien etablierte, ikonographisch einigermaßen gefestigte Gattung des italienischen Familienporträts in der Kunst der Renaissance mit neuem Leben zu erfüllen.



## XI. Lavinia Fontanas Familienporträts

### 1. Forschungsbericht

Seit ein breitformatiges Halbfigurenbildnis einer bürgerlichen Familie (Abb. 23)<sup>528</sup> im Jahre 1808 in die Brera gelangte, ist seine Zuschreibung an Lavinia Fontana nicht angezweifelt worden. Vera Fortunati Pietrantonio<sup>529</sup> hat sich mit ihm bislang am eindringlichsten auseinandergesetzt. Für die Datierung ans Ende des sechzehnten Jahrhunderts ausschlaggebend sind ihrer Ansicht nach die darin spürbaren carracesken Neuerungen. Immer entschiedener entferne sich die Künstlerin im Laufe ihres Schaffens vom glänzenden Apparat des internationalen höfischen Porträts und gelange in der Einflußsphäre der Carracci an die Schwelle zu einer neuen Bildniskunst. Für den grundlegenden Wandel der Bildnisauffassung Lavinias sei dieses Familienporträt nach Fortunati höchst bezeichnend. Gleichsam in einer alltäglichen Konversation seien die Protagonisten um einen Tisch versammelt. Eine solche genreartige Auffassung hat ihrer Ansicht nach in den Niederlanden<sup>530</sup> ihre Heimat und sei in Bologna durch den unter niederländischem Einfluß stehenden Bartolomeo Passerotti verbreitet worden.

Fortunati<sup>531</sup> konfrontiert das Gruppenporträt mit Lavinias 1584 datiertem Bildnis der Laodomia Gozzadini im Kreise ihres verstorbenen Vaters Ulisse, ihres Cousins und Gatten Camillo, ihrer verstorbenen Schwester Ginevra und deren Gatten Annibale (Abb. 24)<sup>532</sup>. Wegen des Formats und der beträchtlichen Abmessungen ließe sich dieses Gruppenbildnis als „Pala“ für einen dem Familienkult gewidmeten Hausaltar verstehen. Die Familie werde darin als tragende häusliche Ordnung verherrlicht. Im mailändischen Familienporträt lasse die tridentinisch geprägte Disziplin zugunsten eines psychologisch tieferen Eindringens in die

---

<sup>528</sup> Lavinia Fontana *Familienporträt*, Öl auf Leinwand 85 x 105 cm, Pinacoteca Nazionale di Brera Mailand. Maria Teresa Cantaro: Lavinia Fontana bolognese: „pittora singolare“ 1552-1614. Mailand und Rom 1989, S. 196 (mit Farbabbildung).

<sup>529</sup> Vera Fortunati Pietrantonio [Katalogeintrag]. In: Pinacoteca di Brera 1991, S. 190 – 192.

<sup>530</sup> Dem ist entgegenzuhalten, daß eine genuin italienische genreartige Auffassung bereits in den frühesten faßbaren venezianischen Familienporträts des Cinquecento beheimatet war und nicht erst auf dem Umweg über die Niederlande – wo diese zudem in ganz anderer Manier vorgetragen wird – nach Bologna gelangen mußte. In Sofonisbas familiären Gruppenbildern fand Lavinia einen noch unmittelbareren Anknüpfungspunkt für eine solche Auffassung.

<sup>531</sup> Fortunati [Katalogeintrag]. In: AK Lavinia Fontana 1994, S. 29f.

<sup>532</sup> Lavinia Fontana *Porträt der Familie Gozzadini*, signiert und 1584 datiert, Öl auf Leinwand 253 x 191 cm, Pinacoteca Nazionale Bologna. Cantaro 1989, S. 117 – 120; Caterina Spada [Katalogeintrag]. In: AK Lavinia Fontana 1994, S. 192f.

porträtierten Persönlichkeiten und einer an der venezianischen Kunst orientierten Malweise nach.<sup>533</sup>

Jüngst hat Caroline P. Murphy eine Arbeit zu Lavinia Fontana veröffentlicht, in der sie in erster Linie auf das Gozzadini-Porträt (Abb. 24) eingeht.<sup>534</sup> Erstmals wertet sie zahlreiche schriftliche Quellen aus dem Familienarchiv aus und versucht daraus ein neues Verständnis für das ungewöhnliche Gemälde zu gewinnen. Für Lavinias Werdegang war dieser erste Auftrag aus den Reihen hochrangiger bolognesischer Familien von besonderer Wichtigkeit. Ausgehend von ihm habe die Künstlerin ein beachtliches Netzwerk von Auftraggebern geknüpft. Im frühen sechzehnten Jahrhundert gehörte die Familie Gozzadini zu den bedeutenden Auftraggebern der Stadt. Laudomia reihte sich also in eine Familientradition ein, als sie Lavinia für einen außergewöhnlichen Gegenstand mit ungewöhnlichen Abmessungen, ein altarbildgroßes familiäres Gruppenbild ihrer selbst im Kreise einiger verstorbener und noch lebender Familienmitglieder, gewann. Die Autorin geht vom unruhigen Gesamteindruck aus, den dieses ursprünglich im Salone Grande des Familienpalastes mit einem Tuch<sup>535</sup> verhängte, monumentale Gruppenbildnis wegen der symmetrischen Unbeweglichkeit der annähernd lebensgroßen Figuren und wegen der fixierenden Blicke beim Betrachter hinterläßt. Der perspektivisch angelegte Hintergrund des Bildes könnte ihrer Ansicht nach den Anbringungsort im Raum wiederholt und damit einen theatralischen Effekt hervorgebracht haben. Nicht als erste erwähnt sie einen Aufsatz Giovanni Gozzadinis aus dem Jahr 1883<sup>536</sup>,

---

<sup>533</sup> Cantaro schreibt Lavinia Fontana – im Einvernehmen mit Carlo Volpe, Mina Gregori und Vittorio Sgarbi – zu Unrecht ein Familienporträt in einer bergamaskischen Privatsammlung zu (Öl auf Leinwand 114 x 98 cm), das meiner Ansicht nach eher von einem flämischen Künstler aus dem Umkreis des Peter Pourbus stammt. In seiner Kleinteiligkeit und heraldischen Figurenanordnung entspricht es der Internationalen Porträtkunst der zweiten Hälfte des Cinquecento. Vor dunklem Grund wird ein Elternpaar in Dreiviertelfigur mit seinen drei Kindern groß ins hochrechteckige Format gesetzt. Auf ein intensiveres Zusammenspiel der Hände wird zugunsten der ruhigen Erscheinung verzichtet. Detailliert wird dagegen die der bolognesischen Mode des späten Cinquecento entsprechende Aufmachung, Kleidung und Schmuck, in einer gestochen scharfen, graphischen Manier geschildert. Die Pinselführung erinnert an die Strichlagen einer Feder. Lavinia geht in ihrer Behandlung der Kleidung malerischer vor. Sie legt größeren Wert auf die stofflichen Qualitäten, auf deren Schimmern im Licht.

Die Anordnung der Figuren scheint zwar in Auseinandersetzung mit den bolognesischen Familienporträts des späten Cinquecento gewonnen zu sein. Jene sind jedoch von einer ganz anderen Auffassung erfüllt, die sich an die bergamaskische und cremonesische Porträtkunst Moronis und Anguissolas anschließt. Der wohl flämische Künstler hat das beachtliche Porträt einer anonymen Familie aus der bolognesischen Oberschicht in oberitalienischer Manier geschaffen, bleibt dabei aber trotzdem seiner nordischen, sachlichen Auffassung verhaftet. Cantaro 1989, S. 122 (mit Farbabbildung).

<sup>534</sup> Caroline P. Murphy: *Lavinia Fontana. A Painter and her Patrons in Sixteenth-Century Bologna*. New Haven und London 2003, S. 117 – 136 (mit Farbabbildung).

<sup>535</sup> Murphy 2003, S. 209, Anm. 3. In einem Inventar des Jahres 1614 wird das Gemälde folgendermaßen beschrieben: „Un quadro grandi con cornici dorata con diverse figure delli Gozzadini con la sua cortina di tafeta con cordone e fiocchi.“

<sup>536</sup> Giovanni Gozzadini: *Di alcuni gioielli notati in un libro di ricordi del sec. XVI e di un quadro di Lavinia Fontana*. In: *Atti e memorie della R. Deputazione di storia patria per le province di Romagna*. Bologna 1882-83, S. 9: „Ulisse Gozzadini Senatore / Di Anni LVI Morse adi XV / Novembre Del MDLXI / Fu Padre Di Ginevra Et Laudomia. Ginevra Gozzadini Di / Anni XXVIII Morse Adi / XV Marzo MDLXXXI. Annibale Gozzadini /

in dem dieser die heute nicht mehr lesbare Inschrift auf der Rückseite des Gemäldes überliefert. Zugleich weist er darauf hin, daß der von den beiden jungen Damen getragene Schmuck im *Libro di ricordi* eines der Porträtierten, Camillo Gozzadini, des Gatten der Auftraggeberin, erwähnt wird. Diesen hatte der Gatte Ginevras, Annibale Gozzadini, für die Doppelhochzeit der beiden Schwestern im April des Jahres 1570 erworben. Giovanni Gozzadini beschreibt das Bildnis als Erinnerungsbild an diese Doppelhochzeit. Vor dem Hintergrund der Familiendokumente begreift sie das Bildnis ungeachtet seines wie gefroren wirkenden Charakters als eine Art *Familiensaga*, in der die Auftraggeberin als Erzählerin fungiert. Als solche nimmt sie die Künstlerin in ihren Dienst, um tiefe und nur schwer zu entschlüsselnde Einblicke in ihr Leben zu gewähren. Den Dokumenten zufolge war dieses eine bewegte Geschichte voller Manipulation, Angst, Gier, Täuschung, Kummer, Mißgunst, Frustration und Ehebruch. Mit subtilem Geschick habe die von ihrer Umgebung so gerühmte Frau die traurige Lebensgeschichte durch Lavinia ins Bild übertragen lassen. In den monumentalen Abmessungen und dem spürbaren, aber nicht dokumentierten intensiven Gespräch zwischen Auftraggeberin und Künstlerin über die ungewöhnliche Gestalt der Darstellung, zeigen sich – so Murphy – die hohen Ambitionen Laodomias als Auftraggeberin.

In Bologna gab es zur Entstehungszeit von Lavinias Gruppenbildnis bereits mehrere Familienporträts Bartolomeo Passerottis, die jedoch alle für Familien von niedrigerem gesellschaftlichem Rang geschaffen wurden. Von deren Gestalt setzte sich die Künstlerin ab, um – wie die Autorin meint – den höheren gesellschaftlichen Rang der Gozzadini allein durch die Bildgestalt zum Ausdruck zu bringen. Überraschenderweise erwähnt Murphy das vergleichbar große und wohl etwas vor dem Gozzadini-Porträt geschaffene Familienporträt Passerottis in Wien (Abb. 20) nicht. Sie sieht vielmehr in Lorenzo Costas annähernd hundert Jahre älterem Madonnenbild mit Stifterfamilie für die Kapelle der Bentivoglio in San Giacomo Maggiore in Bologna die nächste Parallele. Vergleichbar seien dessen Größe, das gestalterische Interesse an der familiären Hierarchie, die Trennung nach Geschlechtern, das Gestikulieren der Porträtierten und die Zurschaustellung des Standes durch den familiären Reichtum. Nach Ansicht Murphys offenbare das Bild die Wahrheit über die Familie der Auftraggeberin und deren besonderes Verhältnis zu den übrigen lebenden und verstorbenen Familienmitgliedern.<sup>537</sup>

---

Vivente Di Anni XXXXV / Marito di Ginevra. Camillo Gozadini Vivente / Di ANNI XXXVII Marito / Di Laudomia Caval[o] / Di Jesu Christo. Laudomia Gozadini / Vivente di Anni XXX / Fece Fare La Presente / Opera.“

<sup>537</sup> Murphy 2003, S. 135f.

Auf das Mailänder Familienporträt (Abb. 23) geht die Autorin nur kurz ein.<sup>538</sup> Über bloße Vermutungen gelangt sie dabei nicht hinaus. Da die Großmutter im Bildnis in Trauerkleidung gezeigt ist und ihr Gatte auf einen schwarzen Hund hinweist, der nach altem Volksglauben die Seelen der Verstorbenen sehen kann, schließt die Autorin auf ein Dreigenerationenporträt mit verstorbenem Großvater. Passend zu dieser Interpretation weist die Hand des jungen Vaters himmelwärts. Die schwarze Schleife um die Korallenkette des Mädchens und das geöffnete Gebetbuch könnten auf Gebete für den Verstorbenen hindeuten. Auffällig sei auch die kompositionell strikte Trennung nach Geschlechtern, die eine narrative Spannung erzeuge. Die weibliche Gruppe, eine „Trinität der Generationen“, sei enger miteinander verbunden. In ihrer Dreiheit stehen die Damen unterschiedlichen Alters – so die Autorin – stellvertretend für familiäre Verantwortung, Erbschaft und Schicksal. Das Schwarz der Großmutter erinnere an das Lebensende, das Grün der Mutter an Fruchtbarkeit und das Weiß der Tochter Reinheit und Unschuld. Allein Großmutter und Enkelin seien näher miteinander verbunden und blicken in dieselbe Richtung. Die verwitwete Großmutter sei die Auftraggeberin, weil ein männlicher Auftraggeber kaum die besondere Hervorhebung der Gruppe der Frauen als ein Konzept weiblicher Dynastie geduldet hätte.

## 2. Beschreibung des breitformatigen Familienporträts in der Brera

Wohl drei Generationen einer Familie (Abb. 23), ein junges Paar in der Bildmitte, flankiert von den Eltern mit jeweils einem der gleichgeschlechtlichen Enkel sind im Breitformat als Halbfiguren um einen vom Bildvordergrund überschrittenen und ein wenig aus der Bildmitte nach links gerückten, teppichbedeckten Tisch versammelt. Auf diesem hat ein bildparallel angeordneter Hund Platz gefunden, der den Betrachter aufgeweckt anblickt. Dicht aneinandergedrängt, riegelt die hintere Figurenreihe das Geschehen gegen den dunklen Grund ab. Die beiden im Vordergrund an den Seiten des Tisches stehenden Kinder wirken trotz ihres größeren Handlungsspielraums ebenso zaghaft und verhalten wie die Erwachsenen. Einzig das Mädchen rechts in strahlend weißem, langem Kleid hebt sich etwas von den übrigen Figuren ab. Deren Körper verschwinden in den durchwegs dunkel und tonig gehaltenen Gewändern beinahe hinter dem Tisch und sinken in den dunklen Grund zurück. Zusammen mit einigen, eher unvermittelt erscheinenden Gesten bringen ihre über breiten, weißen Hemdkragen aus dem Dunkel hervorschim mernden, machtvollen Antlitze mit kräftig roten Backen Bewegung ins Bild.

---

<sup>538</sup> Murphy 2003, S. 150.

An der heraldisch prominenteren Seite sitzt der Großvater, der dem Rest der Familie nach rechts zugewandt ist. Während sein eng am Körper anliegender, linker Arm unter der Tischplatte verschwindet, kommt sein bildparallel geführter, rechter Unterarm neben der Schulter seines ins Bild einführenden Enkels zum Vorschein. Der Großvater weist auf den Hund und legt seine Hand auf den Rücken des Tieres. Dicht an seiner Seite erscheint in olivfarbener Jacke mit prachtvollem, ausgeschlagenem Spitzenkragen einer seiner Söhne, der annähernd frontal gegeben ist. Abrupt taucht über dem Hund seine geöffnete linke Hand auf. Mit dieser Geste scheint er den Hinweis seines Vaters zu erläutern und wendet diesem sein Antlitz zu. Mit seinem Blick aus dem Bild sucht der Vater den Betrachter in die stille Erörterung einzubeziehen, die sich wohl um die Bedeutung des Hundes dreht. Zwischen den Schultern der in Gedanken vereinigten Männer tritt das Antlitz eines etwas jüngeren Sohnes hervor, das er seinem Bruder zuwendet. Er scheint ganz Ohr zu sein. Der nachdenkliche Blick aus halbverschattetem Gesicht trifft ebenfalls den Betrachter. Beteuernd hat der jüngste Knabe seine linke Hand auf die Brust gelegt und weist mit der Rechten auf den Hund. Mit dieser schüchternen Bewegung scheint er den von seinem Vater dem Großvater vorgelegten Gedanken langsam zu begreifen und beteuernd aufzunehmen.

Neben dem Vater des Knaben erscheint dessen Mutter, die sich mit ihrer rechten Schulter abkehrt und einen neuen Gedanken eröffnet, den sie der alten Dame am rechten Bildrand, wohl ihrer Schwiegermutter, bestimmt vorträgt. Der Kontur ihres rechten Oberarms, den sie auf der Tischplatte abstützt, markiert in seinem streng vertikalen Verlauf ungefähr die Bildmittelachse. Sie kehrt indes nicht einfach ihrem Gatten den Rücken zu, sondern neigt sich ein wenig zur Seite, ihm entgegen. Den rechten Unterarm winkelt sie entschieden an und richtet ihre Hand in die Vertikale, um ihrem Gedanken Nachdruck zu verleihen. Daß in ihm eine eindringliche Mahnung eingeschlossen ist, deutet der emporgestreckte Zeigefinger an, in dem ihre Gebärde gipfelt. Besonnen hört die annähernd frontal gegebene Schwiegermutter der ihr zugewandten, aufgeregten wirkenden jungen Frau zu, deren Wangen sich merklich gerötet haben. Das nüchtern erfaßte Gesicht der alten Frau mit ihren herben Zügen mutet nachdenklich an. Obgleich sie den Betrachter nicht anblickt, wird dieser von ihrer würdevollen, abgeklärt wirkenden Physiognomie angezogen. Ihre rechte Hand hat sie so sanft als möglich auf die Schulter ihrer Enkelin gelegt und hält in der Linken ein weißes Tuch an ihre Brust.

Wie der ein wenig ältere Bruder hat das Mädchen in langem, weißem Kleid und mit einer prachtvollen Korallenkette geschmückt, die linke Hand beteuernd auf ihre Brust gelegt. Sie ist in den *anni discretionis*, im Alter von sieben oder acht Jahren, in dem man auch in

jener Zeit erstmals den Leib Christi empfangen durfte. Mit der rechten Hand hat sie das vor dem Hund auf dem Tisch liegende Gebetbüchlein aufgeschlagen und legt an einer bestimmten Stelle ihren Daumen zwischen die Seiten. Mit dieser Geste will sie wohl auf ein Gebet aufmerksam machen oder sich auch nur als gottesfürchtiges Mädchen erweisen. Ähnlich strahlend wie das Kleid leuchtet ihr Antlitz. Ihre großen Augen wendet sie leicht empor. Beide Seiten, Männer und Frauen, scheinen jeweils auf einen Gegenstand ausgerichtet zu sein, dessen tiefere Bedeutung sie eigens einkreisen. Mit ihrem gemeinsamen Hinweis fordern sie den Betrachter auf, die beiden Gedankenkreise zusammenzuführen. Die verhaltene Gebärde der rechten Hand des Knaben zielt nämlich zugleich auf den Hund und das Gebetbüchlein. Wie erst aus der Vereinigung der Geschlechter die Familie hervorgeht, so gehören, damit familiäres Leben gelingen kann, gegenseitige Treue, um die sich die Männer, im Gespräch versunken, mühen, und Gottesfurcht, die den Frauen anvertraut ist, zusammen.

### 3. Zur künstlerischen Auffassung der familiären Gruppenporträts Lavinia Fontanas

Von Beginn ihrer Tätigkeit an orientierte sich Lavinia Fontana auf dem Feld der Porträtkunst am Werk ihres Vaters, der diese Aufgabe selten in Angriff genommen hat. Daneben konnte sie an den Arbeiten des führenden Porträtisten der Stadt, Bartolomeo Passerottis, und an ihrem großen Vorbild als Künstlerin, Sofonisba Anguissola, nicht vorbeisehen. Überdeutlich läßt ein signiertes und 1575 datiertes *Bildnis eines Mannes mit aufgeschlagenem Buch*<sup>539</sup> in Bordeaux das väterliche Vorbild erkennen. Bildanordnung und Figurenmotive ähneln Prosperos um 1565 entstandenem *Bildnis einer jungen Dame*<sup>540</sup>. Darin sitzt im linken Bildvordergrund aufrecht in einem schräg nach rechts gestellten Lehnstuhl eine in prachtvollen, grünen Samt gekleidete junge Dame. Ihre Sitzposition erinnert an Raffaels *Bildnis Papst Julius II.* aus den Jahren 1511/12 in London. Während in Lavinias Gelehrtenporträt der in der rechten Bildhälfte angeordnete Tisch schräg in den Raum ragt und dem aus höheren gesellschaftlichen Kreisen stammenden Porträtierten als Ort für seine gelehrten Betrachtungen unmittelbar zugeordnet erscheint, ist er im Damenporträt ihres Vaters hinter der Porträtierten und ohne direkten Bezug auf sie streng bildparallel gegeben. In

---

<sup>539</sup> Lavinia Fontana *Bildnis eines Mannes mit aufgeschlagenem Buch*, signiert und 1575 (?) datiert, Öl auf Leinwand 119 x 110 cm, Musée des Beaux-Arts Bordeaux. Cantaro 1989, 75 – 77; Murphy 2003, S. 60 – 63 (mit Farbabbildung).

<sup>540</sup> Prospero Fontana *Bildnis einer jungen Dame*, Öl auf Leinwand 108 x 85 cm, Museo Davia Bargellini Bologna. Fortunati Pietrantonio 1986, S. 346; Stefania Sabbatini [Katalogeintrag]. In: AK Lavinia Fontana 1994, S. 187f (mit Farbabbildung).

kräftigem Kontrast zum grünen Kleid ist der Tisch mit einem leuchtend roten Tuch bedeckt, auf dem eine stillebenartig aufgefaßte Blumenvase steht, die im kühlen Licht aufleuchtet.

In beiden Bildnissen wird der Blick durch den Aufenthaltsort über eine Türöffnung nach hinten in einen weiteren Raum geführt. In Prosperos Damenporträt tauchen darin – einem aus der altniederländischen Malerei stammenden, genreartig aufgefaßten Bildmotiv entsprechend – zwei in Rückenansicht gegebene Mägde auf, die das Fenster an der Rückwand des Raumes geöffnet haben und sich neugierig über den Rahmen beugen, um aus dem Obergeschoß auf die Straße oder in den Hof hinabzublicken. In Lavinias Porträt dringt dagegen gedämpftes Licht durch ein geschlossenes Fenster in die zwei aufeinanderfolgenden Räume, die durch eine Türöffnung im rechten, oberen Bildviertel erscheinen, gegen den Mittelgrund des Bildes vor. Von mehreren Seiten her wird in Prosperos Bild die junge Dame unterschiedlich intensiv beleuchtet, von links durch ein typisch altniederländisches Bildmotiv, ein geschlossenes Fenster an der schräg in die Tiefe fluchtenden Wand, der sie den Rücken zukehrt. Heller wird sie von vorne beleuchtet. Mit dem locker auf die Stuhllehne gelegten rechten Arm und der in ihrem Schoß liegenden linken Hand erscheint sie in repräsentativer, würdevoller Ausstrahlung vor dem Betrachter, von dem sie trotz ihrer eigentlich offenen Haltung aber entschieden distanziert wirkt. Ohne eine innere Regung zu verraten, blickt die junge Dame aus dem in Dreiviertelansicht gegebenen Gesicht kühl am Betrachter vorbei. Sie mutet in ihrer Haltung wie erstarrt an. Ausschließlich das über ihre linke Schulter geworfene *Flohpelzchen* bringt ein wenig Bewegung in ihre Erscheinung.

Lavinias Männerporträt wirkt dagegen weitaus lebendiger. Allein die Lichtverhältnisse haben sich völlig gewandelt. Der Raum, in dem der Porträtierte sich aufhält, liegt fast zur Gänze im Dunkeln. In dieser geheimnisvoll wirkenden Umgebung strahlt sein prachtvolles Gewand ebenso wie die aufgeschlagenen Seiten des auf dem Tisch liegenden Folianten und der im Stundenglas ablaufende Sand im intensiven Licht von vorne hell auf. Obwohl der Porträtierte in ähnlicher Haltung gegeben ist, erscheint er dem Betrachter auf Anhieb zugänglicher als die junge Dame im Porträt ihres Vaters. Seine Gelehrsamkeit demonstriert er, indem er mehrere Seiten des Folianten zwischen den Fingern hält, um auf zwei weit auseinanderliegende, aber zusammenhängende Textstellen aufmerksam zu machen und sie in Gedanken miteinander zu verbinden. Im Stundenglas hinter dem Folianten könnte das Thema angedeutet sein, das ihn beschäftigt, die Vergänglichkeit alles Irdischen. In der konzentrierten Atmosphäre eines abgedunkelten und abgeschiedenen Studiolos wendet sich der porträtierte Gelehrte in prachtvollem Gewand dem Beschauer zu und blickt ihn mit wissender, ernster Miene an. Einerseits wird der Betrachter von der minutiös gemalten, aus dem Dunkel feierlich

aufglänzenden Pracht des Gewandes angezogen, der Pelzverbrämung, dem schimmernden Blau des langen Samtmantels und den rot aufstrahlenden Ärmeln. Gleichzeitig wird damit aber auch sein Interesse an dem im Buch festgehaltenen Gedanken geweckt. Durch das Dämmerlicht entsteht eine über alle Einflüsse aus der Porträtkunst ihres Vaters, Bartolomeo Passerottis, Sofonisba Anguissolas hinausgehende, eigenwillig konzentrierte und gedankenvolle Atmosphäre, die nicht nur dieses Porträt Lavinias auszeichnet.

Ungefähr zehn Jahre später erhält Lavinia den Auftrag für das im Jahre 1584 vollendete Familienbildnis der Gozzadini (Abb. 24), das in eine ähnlich dämmrige Atmosphäre gehüllt ist. Lebende und tote Verwandte sind darin mit der Auftraggeberin zu einem Bild von enormen Abmessungen vereinigt. Dieses in seinem Gesamterscheinungsbild so sonderbare, vereinzelte Werk ist es, das in der Forschung irrtümlich als repräsentativ für die Gattung angesehen wird. Unübersehbar setzt sich die Künstlerin in der Komposition von den üblichen Gepflogenheiten des oberitalienischen Familienporträts in der Renaissance und insbesondere seiner bolognesischen Variante ab. Von einer szenischen Belebung wird fast gänzlich abgesehen. Die Figuren sind – wie in den gleichzeitigen flämischen Familienporträts – rein repräsentativ aufgefaßt. In seiner Anlage erinnert das Gemälde an ein breitformatiges und in den Abmessungen beträchtlich kleineres *Porträt der Familie Anselmo*<sup>541</sup>, das Marten de Vos geschaffen hat. Dieses flämische Familienporträt ist von einer bipolaren, symmetrischen Komposition geprägt, die vornehmlich auf die repräsentative Ausbreitung der Figurengruppe ausgeht. Diese wird um reichhaltiges, möglichst detailgetreu geschildertes Beiwerk angereichert, das über die Weckung des optischen Interesses für jeden einzelnen, für sich und stillebenartig gesehene Gegenstand hinaus die Suche nach dessen Bedeutung im familiären Kontext anzuregen wünscht. In der leisen Begegnung dreier Hände in der Bildmitte wird ein im oberitalienischen Familienporträt verbreitetes szenisches Moment aufgegriffen, obgleich auch dieses stillebenartig, flämisch aufgefaßt ist. Die bipolare Anlage, die streng symmetrische Anordnung und die wie gefroren wirkende Erscheinung im dämmrigen Licht sind beide Gemälde verbindende Gestaltungsmittel, die im Betrachter Unruhe und Ungewißheit über den eigentlichen Gegenstand der Darstellung erzeugen. Wegen des Fehlens von Zeichen familiärer Vertrautheit gehört Lavinias Gozzadini-Porträt eher zu den Randerscheinungen des oberitalienischen Familienporträts in der Kunst der Renaissance, zu den familiären Gruppenbildern, die einen bestimmten familiären Aspekt, hier wohl den dynastischen, besonders hervorheben.

---

<sup>541</sup> Marten de Vos *Bildnis der Familie Anselmo*, signiert und 1577 datiert, Eichenholz 108 x 166 cm, Musée Royeau des Beaux-Arts Brüssel. Armin Zweite: Marten de Vos als Maler. Ein Beitrag zur Geschichte der Antwerpener Malerei in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts. Berlin 1980, S. 322f.



Um einen im Vordergrund (Abb. 24) in der Bildmitte angeordneten, runden und mit einem grünen Tuch bedeckten Tisch sind in einem abgedunkelten Raum fünf tote und lebende Mitglieder der illustren bolognesischen Familie Gozzadini versammelt. Hinter dem Tisch sitzt, ein wenig aus der Mitte nach links gerückt und nicht in vollständiger Halbfigur gegeben, der bereits im Jahre 1561 verstorbene Senator Ulisse Gozzadini, der seinen aufrechten Oberkörper nach rechts wendet und mit seiner Linken entschieden in diese Richtung zeigt. Schwarz gekleidet, hebt er sich kaum von der Umgebung ab. Fahl erscheint die Haut des Handrückens seiner Rechten, die den Unterarm seiner im Jahre 1581 verstorbenen, zu seiner Rechten sitzenden Tochter Ginevra faßt. Diese ist in ihre akribisch in den Details nachgezeichnete, prachtvollste Garderobe, ihr Brautkleid, gehüllt und mit dem reichen Brautschmuck angetan. Über dem Kleid trägt sie ein transparent gewirktes, schwarzes ärmelloses Überkleid, das im Beinbereich geöffnet ist und dem ballonartig sich wölbenden Reifkleid die für seine prachtvolle Erscheinung entsprechende Freiheit gibt. Dem schräg nach rechts gestellten, vom Bildrand weitgehend überschrittenen Lehnstuhl in ihrer Ausrichtung folgend, sitzt sie wie erstarrt vor dem Tisch. Während ihr rechter Daumen auf der Stuhllehne ruht, führt sie den streng bildparallel angeordneten linken Arm der väterlichen Hand entgegen und stützt sich nur mit den Fingern auf dem Tisch ab. Ihr dem Vater ähnlich aufrecht und starr in Dreiviertelansicht gegebenes, fülliges Gesicht mutet ausdruckslos an und hebt sich kaum vom Dunkel der Umgebung ab. Beide blicken aus dem Bild, ohne ein Gegenüber wirklich zu erreichen.

Hinter Ginevra steht ihr Cousin und Gatte Annibale Gozzadini und legt der verstorbenen Gattin seine Rechte auf die Schulter, während er mit seinem Blick aus dem Bild in seiner linken Hand ein Schriftstück vorweist. Sein Zeigefinger weist wie derjenige des verstorbenen Familienoberhaupts in die Richtung der Auftraggeberin, Laudomia Gozzadini, die in der rechten Bildhälfte im Bildvordergrund in entschiedenerer Wendung als die verstorbene Schwester auf einem schräger in den Raum gestellten Lehnstuhl sitzt. Sie ist ebenfalls in prachtvollster Garderobe, im Kontrast zum Weiß der Schwester in strahlend rotem Brautkleid und mit ähnlichem Brautschmuck gegeben. Mit der linken Hand nestelt sie im kostbaren *Flohpelzchen* auf ihrem Schoß, während sie mit der Rechten das Fell eines reich geschmückten Malteserhündchens kraut, das auf dem Tisch Platz gefunden hat und aufgeweckt aus dem Bild blickt. Ihr Antlitz erscheint nicht nur heller beleuchtet als alle übrigen im Bild, sondern in seiner leichten Neigung auch zugänglicher. Freundlich blickt sie ihr Gegenüber an. Hinter ihr steht, ebenfalls im Halbdunkel, Camillo Gozzadini, ihr Cousin und Gatte, ein Ritter des portugiesischen Ordens Jesu Christi, in seiner Ordenstracht. Das

Handgelenk seiner Linken stützt er elegant auf das vor sich abgestellte Schwert und läßt seine Hand locker über die Parierstange zur Schulter seiner Gattin herabgleiten. Wie die übrigen Figuren blickt auch er den Betrachter wie einen Eindringling an, der im falschen Moment aufgetaucht ist. In deutlichem Kontrast zur angespannten Ruhe und prachtvollen Repräsentation blickt man zwischen dem Antlitz des Vaters und dem der Auftraggeberin über den väterlichen Zeigegestus hinweg in die Flucht zweier durch eine Türöffnung erkennbarer Räume. Wieder fällt durch ein Fenster an der Rückwand ein wenig Licht, das sich nur mühsam nach vorne entfaltet, aber nicht bis in den Raum vordringt, in dem sich die Porträtierten aufhalten. Im gezeigten Moment läuft in der beide hinteren Räume verbindenden Türöffnung eine schwarze Katze nach rechts, in die Richtung, in die auch Ulisse Gozzadinis Linke zeigt. Alles zielt auf die Auftraggeberin.

Als repräsentativ aufgefaßtes, dynastisches Legitimationsporträt ist dieses Familienbildnis Lavinia Fontanas aus dem Jahre 1584 zu verstehen. Sicherlich wird darin an die Hochzeit erinnert, welche die fünf miteinander verwandten Menschen in neuartiger Weise zusammengeführt hat. Die gut dokumentierte *Familiensaga* gibt indes keinen sicheren Aufschluß darüber, was der Zeigegestus des Vaters letztlich bedeutet. Die Auftraggeberin, die den Hund streichelt, erscheint als treues Familienmitglied, das unbeschadet aller widrigen Umstände den Willen ihres verstorbenen Vaters zu erfüllen gedenkt. Wie in den Einzelporträts ist Lavinias Bildanordnung noch deutlich von den Motiven Prospero Fontanas geprägt. Größten Wert legt sie auf die minutiöse, aber dennoch malerische Wiedergabe stofflicher Details, insbesondere der Kleidung und des Schmucks, die sicher zu der großen Nachfrage beigetragen haben, die in Bologna seit Mitte der siebziger Jahre besonders in den höheren gesellschaftlichen Kreisen nach ihren Porträts entstanden ist. Schon im Gelehrtenporträt in Bordeaux zeigte sich der gegenüber den Porträts ihres Vaters und den Porträts Passerottis eigene Ton, die dämmerige Umgebung, von der die Porträtierten umhüllt werden. Von den beiden Gatten im Hintergrund erkennt man kaum mehr als deren Gesten. Der Vater entfaltet als einzige Figur im Bild mit seinem strengem Blick aus dem Bild, dem zärtlichen Ergreifen der Hand der toten Tochter und dem Zeigegestus auf die legitime Erbin szenische Wirkungen. Wichtiger als die Präsentation der Porträtierten in einem bestimmten Moment oder in repräsentativer Ausbreitung erscheint die Konzentration auf eine das Bildgeschehen beherrschende Aussage, die Präsentation der treuen Verwalterin des geistigen und weltlichen Erbes im Kreise ihrer nicht mehr versammelbaren, verstorbenen und lebenden Angehörigen.

Von gänzlich anderem Gepräge ist das späte Familienporträt in der Brera. Bemerkenswert ist allein der Bildnistypus, den Lavinia Fontana noch am Ende des sechzehnten Jahrhunderts für ihr Porträt dreier Generationen einer Familie wählt. Sie knüpft nicht an ihr eigenwilliges dynastisches Gruppenbildnis der Gozzadini an, sondern greift auf einen bewährten Typus des oberitalienischen Familienporträts in der Kunst der Renaissance zurück. Im Breitformat versammelte schon Bernardino Licinio eine bürgerliche Familie um einen Tisch. Um die Jahrhundertmitte erfuhr dieser Porträttypus in Venedig seine klassische Ausprägung (Abb. 9) und wurde in der zweiten Hälfte des Cinquecento von Bartolomeo Passerotti in gewandelter Form, als Dreigenerationenporträt, in die bolognesische Porträtkunst eingeführt. Lavinia Fontana schließt sich in ihrer Figurenanordnung um einen in erheblicher Aufsicht gezeigten Tisch vor neutralem, dunklem Grund an das Porträt dreier Generationen einer Familie aus der Passerotti-Werkstatt (Abb. 19) an, das heute in Dresden aufbewahrt wird. In den Abmessungen kleiner und im Format etwas breiter, erzielt sie im Familienporträt in der Brera entsprechende Wirkungen. Die Figuren sind vor dem ungegliederten Grund so eng aneinander gedrängt und dicht hintereinander geschichtet, daß sich kaum eine räumliche Vorstellung einstellt. Über dem Tisch treten die annähernd frontal gegebenen Figuren kaum als halbfigurige in Erscheinung, sondern werden von der Tischkante willkürlich überschritten. Die Oberkörper ragen deshalb nicht über der Tischkante auf, sondern wirken – ähnlich wie im Familienporträt der Passerotti-Werkstatt in Dresden – wie hinter dem Tisch zusammengesunken.

Die frontal um den Tisch angeordneten Figuren werden durch ein variables Zusammenspiel der Gesten zusammengehalten. In beiden Gemälden dominieren eher schematische, bildparallel und vertikal vor den Körper geführte Hände, die das schlichte kompositorische Gerüst nicht aus dem Gleichgewicht geraten lassen. Im Vordergrund steht die *didaktische* Ausrichtung auf das Inhaltliche. Eine in Gedanken miteinander verbundene familiäre Gruppe an einem Tisch tritt uns bereits in einem der frühesten erhaltenen, oberitalienischen Familienporträts der Renaissance, in Bernardino Licinios Familienporträt aus dem Jahr 1524 (Abb. 3) entgegen. Große Bedeutung für die Verdichtung im Thematischen und für die neuartige Figurenauffassung hatte wohl das Tacconi-Porträt Ludovico Carraccis (Abb. 21). Wie in diesem sind die Antlitze, die an der Stirn wie von einem plötzlich in den Raum tretenden Lichtstrahl gestreift werden, fest gebaut. Anders als im Familienporträt der Passerotti-Werkstatt in Dresden sind die einzelnen Figuren in Lavinias Bild lapidar gegeben. Die Art, wie der Junge an der Seite seines Großvaters sich an den Betrachter wendet, erinnert an das Bildnis Innocenzo Tacconis. Der selige Blick des

Mädchens dagegen scheint in der Stimmung, die in ihm eingefangen ist, den seligen Blick Gaspare Filippus zu reflektieren. Die Weise, wie die Hand der Großmutter auf der Schulter des Mädchens ruht, scheint ebenfalls eine Erinnerung an das Tacconi-Porträt wachzuhalten, einen Reflex der Hand Prudenza Tacconis. Hierbei handelt es sich nicht bloß um motivische Ähnlichkeiten, sondern um künstlerische Anregungen, die aber bei weitem nicht die Kraft des Vorbildes erreichen.

Exkurs: Das 1581 datierte Porträt der Familie Alfonsos III. Gonzaga di Novellara

Das im Jahre 1689 erstmals im Inventar Lorenzo Onofrio Colonnas ohne Autor erwähnte Familienporträt (Abb. 25) wurde seit dem achtzehnten Jahrhundert dem Scipione Pulzone zugeschrieben.<sup>542</sup> Einzig Federico Zeri denkt an einen oberitalienischen oder gar nordischen Maler. Safarik bestätigt die Affinität zur Porträtauffassung eines Martin de Vos oder Frans Pourbus den Älteren. Allein die Anbringung der schriftlichen Identifizierung der porträtierten Persönlichkeiten erinnert an nordische Gepflogenheiten. Andererseits läßt der Früchtekorb in der Mitte des Tisches eher eine lombardische Auffassung vermuten, weshalb Safarik das Gemälde versuchsweise in diese Kunstlandschaft einordnet. In ihrer jüngst erschienenen Pulzone-Monographie bestärkt Alexandra Dern die Ansichten Zeris und Safariks.<sup>543</sup>

Aus Vincenzo Davolios Geschichte der Grafen von Novellara<sup>544</sup> erfahren wir zahlreiche Details aus der Familiengeschichte des 1529 geborenen Alfonso III. Er war Neffe des 1550 verstorbenen Patriarchen von Alexandrien, Giulio Cesare Gonzaga di Novellara, eines humanistisch gebildeten Geistlichen. Dessen Grablege in der Cappella della Pietà der römischen Kirche S. Spirito in Sassia ließ Alfonso als Haupterbe erst nach längerem Zögern und nach einem in vollen Zügen genossenen Leben mit Stuck und Malerei ausstatten.<sup>545</sup> Aus der im Jahre 1568 geschlossenen Ehe mit Vittoria di Capua gingen dreizehn Kinder hervor. Davolio charakterisiert den nunmehr geordneten Lebenswandel im Haus Alfonsos als

---

<sup>542</sup> Oberitalienisch 1581 *Bildnis der Familie Alfonsos III. Gonzaga di Novellara*, Öl auf Leinwand 160 x 190 cm, Galleria Colonna Rom. Identifizierende Inschriften mit Altersangabe über den Häuption der Figuren in der hinteren Reihe: „CAMILLO LX / ALFONSO LI / VITTORIA D.AN. XXXIII. / COSTANZA . X . / FAUSTINA . IX . / BARBARA . VIII.“ Identifizierende Inschriften mit Altersangabe zu Füßen der Kinder in der vorderen Reihe: „GIVLIO CESARE . VII. / ISABELLA . III. / VITTORIA . VI.“ Eduard A. Safarik (Hg.): *Galleria Colonna in Roma. Dipinti*. Rom 1981 (Neudruck 1998), S. 82f.

<sup>543</sup> Alexandra Dern: *Scipione Pulzone (ca. 1546-1598)*. Weimar 2003, S. 194.

<sup>544</sup> Vincenzo Davolio: *Memorie storiche della contea di Novellara e dei Gonzaghi che vi dominarono*. Mailand 1833, S. 34ff.

<sup>545</sup> Stefan Kummer: *Anfänge und Ausbreitung der Stuckdekoration im Römischen Kirchenraum (1500-1600)*. Tübingen 1987, S. 26. 41f.

geradezu klösterlich.<sup>546</sup> Im Jahr der Entstehung des Familienporträts, am 25. Mai 1581 wurde der künftige Conte, Camillo II. geboren, der an der Seite seiner Mutter als Kleinkind auf dem Tisch sitzt.

Rund um einen mit grünem Samttuch bedeckten, bildparallel angeordneten Tisch ist die Familie Alfonsos III. Gonzaga, des Conte di Novellara, in ganzer Figur vor dunklem Grund versammelt. Unter dem Tisch kommen die langen Gewänder der Sitzenden zum Vorschein, wodurch sich eine große, wenig durchgestaltete Farbfläche ergibt. Das Familienoberhaupt an der heraldisch prominenteren Seite ist seiner Gattin Vittoria schräg zugewandt. Der kaum in Halbfigur, eher büstenartig erscheinende Oberkörper wirkt wie abgeschnitten und scheint über, nicht hinter der Tischplatte aufzuragen. Mit der linken Hand hat er einen in der Mitte des Tisches stehenden, kleinen Korb voller Kirschen ergriffen, aus dem er mit der rechten Hand einige Früchte genommen hat. Die in der Bildmitte angeordnete Mutter ist annähernd frontal ausgerichtet. Sie überreicht ihrem Jüngsten, Camillo, einige Kirschen. Das einzige, weder mit Namen genannte noch mit dem Alter bezeichnete Familienmitglied sitzt in annähernd bildparalleler Anordnung dem Vater zugewandt mit leicht angewinkelten Beinen nackt auf dem Tisch. Das künftige Oberhaupt der Linie ist auf der Tischplatte sogar ein wenig herausgehoben. Künstlerisch ist er ebenbürtiges Glied der Gruppe in nächster Nähe zu den Früchten, durch welche die vor dem Betrachter ausgebreitete, den Tisch halbkreisförmig umringende Reihe der Töchter in Bewegung versetzt wird.

Vor dem Tisch sind die drei jüngeren Geschwister angeordnet, die sich in den Bilddiagonalen eng mit den hinter dem Tisch angeordneten Figuren vereinigen. Zwischen Faustina und Barbara ragt ihre in reinem Profil gesehene, jüngere Schwester Vittoria auf. Ihr Antlitz beschließt eine Reihe vom annähernd reinen Profil der Ältesten nach rechts über das Dreiviertelprofil nach links, das energische, annähernd in die Frontale gewendete Dreiviertelprofil Barbaras hin zum reinen Profil nach links. Vittoria blickt den Vater an und scheint den väterlichen Gedanken vernommen zu haben, der das Geschehen um die Kirschen und deren Bedeutung erläutert. Aus der rechten Hand ihrer dreijährigen Schwester Isabella empfängt sie in den zur Schale geformten Händen einige Früchte. In schräger Rückenansicht gegeben, erscheint sie als Bindeglied zum Früchte verteilenden Elternpaar. Mit ihren bewegten, die Bilddiagonalen erweckenden Gliedmaßen ist sie der Gegenpol zur über ihr

---

<sup>546</sup> Davolio 1833, S. 37: „Il conte Alfonso aveva 40 e più persone di servizio e la sua casa era regolata come un monastero. Ciascuno aveva in iscritto le sue incombenze, il tempo ed il modo di disimpegnarle, e tutto camminava con un ordine mirabile, nè mai sentivansi alterchi o riprensioni.“ Dieser innerfamiliäre Frieden wurde im Streit um das Vorrecht innerhalb der Linie empfindlich gestört. Nach dem Ausschluß des ältesten Bruders Francesco aus der Erbfolge und wegen des ausbleibenden Nachwuchses für Camillo wurde deren jüngster Bruder Alfonso das Haupt der Linie Gonzaga di Novellara. Im Familienporträt erscheint der ältere, aber kinderlose Bruder ganz an den Rand gedrängt an der Seite Alfonsos.

angeordneten Mutter in deren strenger Repräsentation. Isabellas in reinem Profil nach links gesehenes Antlitz ist fragend auf ihren Bruder, den siebenjährigen Giulio Cesare ausgerichtet ist, der ihr gegenüber zwischen Vater und kinderlos gebliebenem Onkel angeordnet ist. Die Hoffnung auf eine würdige Nachfolge wurde aufgrund des frühen Todes Giulio Cesares nicht erfüllt. Im kleinen, aus dem Bild blickenden Camillo auf dem Tisch, auf den der Blick seines Vaters gerichtet ist, haben wir die künftige Hoffnung des Hauses Gonzaga di Novellara vor Augen. Die relativ späte Geburt dieses weiteren männlichen Sprosses, der die Nachfolge absicherte, mag der Anlaß für dieses Familienporträt gewesen sein.

Deutlicher als die bolognesischen Familienporträts der achtziger Jahre schließt sich dieses Bild an die im Werk des Bernardino Licinio erstmals greifbaren Errungenschaften an. Wichtig erscheint dem Künstler die szenische Belebung der porträtierten Gruppe, die er ähnlich wie Licinio in seinem Familienporträt aus dem Jahr 1524 (Abb. 3) dadurch erreicht, daß er die gesamte Gruppe um einen Früchtekorb versammelt, von dem aus alle szenische Motivation der Figuren ausgeht. Obwohl die Gruppe insgesamt kompositorisch viel reicher differenziert erscheint, werden auch hier Reihen um das Elternpaar gebildet. Die einzelnen Figuren entfalten sich aber nicht mehr vornehmlich in die Breite. Der kaum in Erscheinung tretende, dunkle Grund dient vor allem als Kontrastfolie für die davon sich abhebenden Gesichter, die in lombardischer Manier nüchtern und trocken aufgefaßt sind, ohne daß ihnen aber charakterlicher Tiefgang abginge. Allein die Art und Weise, wie die Gruppe der Schwestern nicht nur in unterschiedlichsten Ansichten gegeben ist, sondern in sich charakterlich fein differenziert ist, beweist die der Aufgabe entsprechende Abstufung der Auffassung. Wie sich diese Abstufung in ihrer unterschiedlichen Bezogenheit auf das zentrale Geschehen auswirkt, verrät eine künstlerische Auffassung, die ihren Ahnherrn in Mantegna gefunden hat. Es wird ein dramaturgisch durchdachter Bogen gespannt, der mit differenzierten Kontrasten arbeitet, ohne daß die um den Tisch versammelte Gruppe – bei allen Schwächen in der organischen Figurenbildung oder der Wahl des enorm hohen Tisches – zerfällt.

Bezeichnend für die oberitalienische Manier ist, wie ein Früchtekorb ins Bild aufgenommen ist, der nicht stillebenartig in seiner ganzen Köstlichkeit aus seiner Umgebung herausragt und dem Auge dargeboten wird, sondern szenisch eingebunden bleibt. In der Farbigkeit tonaler, verraten doch die Farbklänge rosa, gelb und grün die bergamaskischen Vorlieben, wie sie sich in den Porträts Giovanni Battista Moronis zeigen. Daneben läßt sich in

der Auffassung des Knaben der Eindruck der Kunst Tintoretto's<sup>547</sup> erkennen, weshalb man vorsichtiger von einem oberitalienischen, nicht von einem lombardischen Familienporträt sprechen sollte.

Überdeutlich erscheint trotz oder gerade wegen des bescheidenen künstlerischen Niveaus in diesem späten, breitformatigen Familienporträt die Kunst des oberitalienischen Familienporträts in der Renaissance gebündelt. Einige Bildmotive, die in der ersten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts vor allem ins venezianische Familienporträt eingeführt wurden, haben sich als typische ikonographische Komponenten eines oberitalienischen Familienporträts in der Kunst der Renaissance verfestigt. Im Bemühen um eine Gruppenbildung, die sich durch repräsentative wie durch szenische Momente auszeichnet und selbstverständlich dem standesgemäßen Decorum über die entsprechende Kleidung seine Bedeutung verleiht, verbindet es sich mit Mantegnas Familienbildnis in der *Camera degli Sposi* (Abb. 1), in dem das Hauptgewicht der Darstellung bereits auf der familiären Verbindung der ganzfigurigen Gruppe lag. Wohl nicht zufällig bezieht sich das Familienbildnis der Gonzaga di Novellara in einem wesentlichen kompositorischen Motiv auf Mantegnas Familienbild: in der Anordnung Camillos zur Rechten seines Bruders, des Conte Alfonso III. Die Versammlung der Gruppe um den Tisch und die szenische Aktivierung durch einen Früchtekorb geht auf die von Bernardino Licinio eingeführten Ideen zurück, denen auf dem Feld des Familienporträts ein außerordentlich langes und einflußreiches Fortleben beschieden blieb. Ein auf dem Tisch sitzendes Kind taucht um die Jahrhundertmitte in Lorenzo Lottos *Porträt der Familie des Giovanni della Volta* (Abb. 9) auf. Das Überreichen von Früchten wurde gleichzeitig bei Paris Bordon (Abb. 8) zum Sinnbild für das Familiäre schlechthin. In den im reinen Profil gesehenen Antlitzen der Mädchen dringt die Porträtauffassung Parmigianinos ins Bild. Das Familienporträt in der Renaissance hat im Jahre 1581 in ganz Oberitalien zu einer auch auf bescheidenem künstlerischem Niveau verbreiteten Form gefunden.

---

<sup>547</sup> Roberto Longhi hat ein 1962 im Kunsthandel aufgetauchtes großformatiges, repräsentativ aufgefaßtes Bildnis einer adeligen venezianischen Familie in Lebensgröße dem Tintoretto zugeschrieben und in die Jahre um 1570 datiert. Paola Rossi akzeptierte die Zuschreibung, datierte das Gemälde hingegen zwischen 1555 und 1565. Umkreis Tintoretto's *Bildnis einer Familie da Mosto mit einem Pagen*, Öl auf Leinwand 255 x 187 cm, Privatbesitz. Paola Rossi: Jacopo Tintoretto. I Ritratti. Venedig 1974, S. 132f.





## **Zweiter Hauptteil: Zur Bedeutung des Familiären für die Kunst des oberitalienischen Familienporträts in der Renaissance**

### I. Familiensinn und Familienleben

#### 1. Die sozialhistorische Ikonographie des Philippe Ariès

Eigentümlich ist die Ausgangssituation für jede kunsthistorische Auseinandersetzung mit dem italienischen Familienporträt in der Kunst der Renaissance. Eine umfassende Untersuchung der Gattung ist bislang umgangen oder – nach Alois Riegls eindringlichen Worten – gar einer wissenschaftlichen Analyse für unwürdig erachtet worden. Ohne von kunsthistorischer Seite die nützliche und notwendige Unterstützung für eine gebührende Würdigung zu erhalten, meinen dagegen Sozial- und Mentalitätshistoriker mit ihren Fragen und Methoden unbefangen an das europäische Familienporträt in der Renaissance herantreten zu dürfen. Für sie erscheint die Entdeckung dieser neuen Quellengattung dringlich, da sich für ihre Fragestellungen die vornehmlich herangezogenen schriftlichen Quellen im Vergleich mit den Bildern als zu wenig gesprächig erwiesen haben. Es war Philippe Ariès, der sich mit seiner *Geschichte der Kindheit* als Pionier auf dem weiten Feld der sozialhistorischen Ikonographie nicht nur in seiner Disziplin einen klingenden Namen gemacht hat.<sup>548</sup> Bemerkenswert ist, daß die zentralen Kategorien, auf die Ariès seine Thesen gründet, aus der ikonographischen Analyse von Bildern, vornehmlich familiären Gruppenporträts, gewonnen wurden.

*Le sentiment de l'enfance* und *le sentiment de la famille*, „Sinn für die Kindheit des Kindes“ und „Familiensinn“ werden von ihm als dem Menschen nicht von Natur aus mitgegebene Wesenszüge gesehen, die sich jeweils im Laufe einer persönlichen Lebensgeschichte und unter den unterschiedlichsten sozialen und kulturellen Bedingungen in unterschiedlichster Intensität entfalten können, sondern als beständig im Wandel begriffene, die Menschen beherrschende Einstellungen, die sich in den europäischen Kulturen nachweislich erst unter bestimmten soziokulturellen Umständen herauskristallisieren konnten und damit ältere Einstellungen verdrängt haben. Ein solch grundlegender Einstellungswandel zur Kindheit und Familie wird nach Ariès nicht ausschließlich, aber in besonderem Maße in bildlichen Darstellungen greifbar.<sup>549</sup> Im Jahre 1952 brachte ihn der Gang durch eine

---

<sup>548</sup> Philippe Ariès: *Geschichte der Kindheit*. München<sup>12</sup> 1998. Die Originalausgabe erschien im Jahre 1960 in Paris unter dem Titel: „L'enfant et la vie familiale sous l'ancien régime“. Erst 1975 wurde die deutsche Erstausgabe, herausgegeben von Wolf Lepenies und Henning Ritter, veröffentlicht.

<sup>549</sup> Ariès 1998, S. 71f.

Ausstellung in der Pariser Orangerie auf den Gedanken, weiten Teilen seiner bereits begonnenen Untersuchungen Erkenntnisse zugrunde zu legen, die er den dort gesehenen Familienporträts abgerungen hat. Aus einigen in der kunsthistorischen Forschung lange vernachlässigten Fundstücken eines Statistikers mit sozialhistorischen Ambitionen ist ein Gedanke geboren, der durch ein dilettantisches Verhältnis zum Bild zustande gekommen ist. Ariès versteht das Bild vornehmlich als unmittelbares Abbild einer veränderten sozialen Realität, ohne den beständigen – davon weitgehend unabhängigen – künstlerischen Wandel von Gestaltungsmitteln zu bedenken, die sich einbürgern, verbreiten und wieder verschwinden, ohne daß dies unmittelbar auf einen Wandel der gesellschaftlichen Wirklichkeit oder der Einstellungen beziehbar wäre. „Anhand der Ikonographie können wir also das Aufkommen einer neuen Empfindung verfolgen: des Familiensinns. Man möge mich richtig verstehen: Das Gefühl ist neu, nicht jedoch die Familie. ... es wäre unsinnig, die Existenz eines Familienlebens im Mittelalter bestreiten zu wollen. Doch spielte sich dieses damals in aller Stille ab und weckte keinerlei Empfindung, die stark genug gewesen wäre, Dichter oder Maler zu inspirieren. Wir müssen aus dieser Verschwiegenheit einen wichtigen Schluß ziehen: man maß der Familie keine ausreichende Bedeutung bei. Ebenso aufschlußreich ist dann die ikonographische Blüte, die seit dem 15. und insbesondere dem 16. Jahrhundert auf diese lange Periode der Obskürität folgt: wir erkennen darin das Entstehen und die Entwicklung des Familiensinns. Von nun an wird die Familie nicht länger im Verborgenen erlebt, sondern als Wert anerkannt, und übt einen starken Reiz auf das Gefühlsleben aus.“<sup>550</sup>

Der lakonische Rückschluß vom Schweigen der Quellen über das Familienleben auf mangelnden Familiensinn erscheint höchst bedenklich. Ob Ariès für die Erforschung dieses Phänomens in ausreichendem Maße die entsprechenden Quellen entdeckt und richtig gelesen hat, ist bis heute in der sozialhistorischen Forschung umstritten.<sup>551</sup> Seinen Gedanken zum Familiensinn und Familienverständnis im Mittelalter spitzt der Autor noch zu, indem er betont, daß das Familiengefühl an das Haus, an die Haushaltsführung, an das häusliche Leben gebunden ist. „Die Familie konnte also damals keinen Nährboden für eine tiefe gefühlsmäßige Verbundenheit zwischen Eltern und Kindern abgeben. Das bedeutete nicht, daß die Eltern ihre Kinder nicht liebten, doch beschäftigten sie sich mit ihnen weniger um ihrer selbst, um der Neigung willen, die sie ihnen entgegenbrachten, als im Hinblick auf die Teilnahme dieser

---

<sup>550</sup> Ariès 1998, S. 499f.

<sup>551</sup> S. Ryan Johansson: Centuries of Childhood / Centuries of Parenting: Philippe Ariès and the Modernization of Privileged Infancy. In: Journal of Family History 12 (1987), S. 343 – 365; Anthony Burton: Looking forward from Ariès? Pictorial and material evidence for the history of childhood and family life. In: Continuity and Change 4 (1989), S. 203 – 229.

Kinder am gemeinsamen Schaffen, an der Sicherung der Familie. Die Familie war eher eine moralische und gesellschaftliche Realität als eine psychische. ... Für das Gefühlsleben der Armen spielte die Familie nahezu keine Rolle, und wenn Besitz und Ehrgeiz vorhanden waren, speiste sich das Gefühlsleben von dem, was die alten Verwandtschaftsbande hervorgebracht hatten.<sup>552</sup> Das Verhältnis zwischen Eltern und Kindern sei nicht zuletzt aufgrund der hohen Kindersterblichkeit primär von elterlicher Gleichgültigkeit geprägt gewesen. „Die Vorstellung, daß solch ein Kind bereits eine vollständige menschliche Persönlichkeit verkörperte, wie wir heute allgemein glauben, kannte man nicht. Zu viele starben. ... Diese Gleichgültigkeit war eine direkte und unausweichliche Konsequenz der Demographie der Epoche.“<sup>553</sup> Bis heute wird die gängige Vorstellung von der Familie und deren Leben in der Vergangenheit, insbesondere im Mittelalter, von solchen suggestiven Formulierungen geprägt.

Ariès nimmt zur Unterstützung seiner Thesen einige wenige nordeuropäische Bildnisse von Familien des sechzehnten Jahrhunderts in den Blick, die als Stifterbildnisse im sakralen Zusammenhang stehen, spricht als Statistiker in seiner Argumentation dagegen von einer wahren Flut untersuchter Bildquellen. „Wenn man die Sammlungen von Stichen oder die Gemälde des 16. und 17. Jahrhunderts in den Galerien flüchtig in Augenschein nimmt, muß die wahre Flut von Familienbildern frappieren. ... Unermeßlich groß ist die Zahl der im 16. und 17. Jahrhundert entstandenen Gruppenporträts. Einige davon sind Porträts von Bruderschaften, von Zünften. Die Mehrzahl jedoch stellt eine vollzählig versammelte Familie dar. Man begegnet ihnen zum ersten mal im Laufe des 15. Jahrhunderts, und zwar in den Stifterporträts, die – Ehrenbezeugung und Zeichen der Frömmigkeit – sich bescheiden am Rande der religiösen Szenen halten. Zunächst sind die Stifter zurückhaltend und lassen sich anfänglich auch allein abbilden. Bald führen sie dann jedoch ihre ganze Familie, die Lebenden wie die Toten, in das Porträt mit ein: verstorbene Frauen und Kinder dürfen dabei nicht fehlen. Auf der einen Seite findet sich der Mann mit seinen Knaben, auf der anderen die Frau oder die Frauen, eine jede mit den ihrer Ehe entstammenden Töchtern.

Diese Stifterporträts werden dann immer zahlreicher und nehmen einen auf Kosten der religiösen Szene, die damit zur Illustration und nahezu zum Beiwerk wird, immer breiteren Raum ein ...: wir haben darin ein Anzeichen für einen privaten Kult familiären Charakters zu sehen.“<sup>554</sup> Die neue Situation des sechzehnten Jahrhunderts versteht Ariès als modernen Emanzipationsprozeß des Familienporträts. „Seit dem 16. Jahrhundert hat sich dieses von

---

<sup>552</sup> Ariès 1998, S. 508f.

<sup>553</sup> Ariès 1998, S. 99.

<sup>554</sup> Ariès 1998, S. 479f.

seiner religiösen Funktion befreit. Es ist so, als hätten die Stifter mit ihren zunächst untergeordneten Tafeln die ganze Leinwand erobert und das religiöse Bild davon verdrängt, so daß dieses entweder völlig verschwunden ist oder aber in Form eines kleinen Andachtsbildes fortlebt, das unterhalb des Tafelbildes an der Wand hängt.“<sup>555</sup> Diese angebliche „Verweltlichung des Familienporträts“ erscheint dem Autor als das entscheidende Phänomen für sein Verständnis vom Herauswachsen des autonomen Bildnisses aus dem Stifterbildnis, seiner Emanzipation aus dem sakralen Zusammenhang. Seine Sichtweise der „Erfindung“ des autonomen Porträts teilt er mit dem überwiegenden Teil der heutigen Porträtforschung. Die erhebliche Anzahl von Stifterbildnissen ist für Ariès nicht primär Zeugnis eines gesteigerten Gefühls für die Heilsbedürftigkeit, eines intensiven Heilsverlangens für sich und die eigene Familie, sondern primär ein säkulares Phänomen der zunehmenden Verdrängung des Sakralen aus dem Bild. Auf den auffälligen Kontrast zwischen der Vielzahl von Stifterfamilienbildnissen in der Renaissance und der im Verhältnis dazu nur geringen Zahl autonomer Familienporträts kann Ariès weder von seiner beschränkten Kenntnis des Denkmalsbestandes noch von seinem verengten Blickwinkel her aufmerksam werden. Die große Anzahl von Stifterfamilienbildnissen verrät die durchaus maßvolle Selbsteinschätzung des Menschen in der Renaissance, zugleich aber auch seine Hochschätzung der familiären Bande.

Der Autor unterläßt es nicht, auch zu künstlerischen Fragen Stellung zu nehmen. In den Ariès bekannten, autonomen Familienbildnissen sind die Familienmitglieder – wie auf den Stifterfamilienporträts – zumeist „hölzern“ gruppiert. „Jedenfalls sind viele dieser Porträts nicht darum bemüht, die dargestellten Personen recht lebhaft erscheinen zu lassen: die Mitglieder der Familie sind nebeneinander gestellt, bisweilen verbunden durch Gesten, die ihre Zusammengehörigkeit ausdrücken, ohne daß sie jedoch an einer gemeinsamen Beschäftigung teilnahmen. So auch im Falle der Familie von Pordenone in der Galerie Borghese.“<sup>556</sup> Erst gegen die Mitte des sechzehnten Jahrhunderts begänne man, die Familie um einen mit Früchten bereicherten Tisch zu gruppieren, oder sie nach unterbrochener Mahlzeit am Tisch musizierend darzustellen. „Von nun an wird die Familie wie bei einer Momentaufnahme in natürlicher Haltung, in einem bestimmten Augenblick des Alltagslebens festgehalten. ... Es ist schwierig geworden, ein Familienporträt von einer Genreszene zu unterscheiden, die das Familienleben evoziert.“<sup>557</sup>

---

<sup>555</sup> Ariès 1998, S. 481.

<sup>556</sup> Ariès 1998, S. 482.

<sup>557</sup> Ariès 1998, S. 483.

Neben einigen geistreichen Bemerkungen steht bei Ariès eine Fülle von Stereotypen, die auch die kunsthistorische Porträtforschung bis heute dominieren. Mit dem vornehmlichen Blick auf Oberitalien wurde im ersten Hauptteil dieser Arbeit versucht, diesen Stereotypen eine andere Geschichte des Familienporträts entgegenzusetzen. Diese wird aus einem veränderten Blickwinkel auf die so unterschiedlichen Auffassungsmöglichkeiten der Gattung, die sich in ihrer Ikonographie im Laufe der ersten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts langsam verfestigen konnte, ermittelt.

## 2. Die Kritik aus den eigenen Reihen und deren Ignoranz in der aktuellen kunsthistorischen Erforschung des frühneuzeitlichen europäischen Familienporträts

Der von Ariès praktizierte Zugang zum Bild als Quelle zur Erforschung des Wandels historischer Einstellungen zur Kindheit und Familie wird bezeichnenderweise nicht von kunsthistorischer Seite, sondern aus den eigenen Reihen der sozialhistorischen Forschung, insbesondere von Klaus Arnold einer heftigen Kritik unterzogen.<sup>558</sup> Das brennendere Interesse der Sozialhistoriker an Veränderungen tappe leicht in die hermeneutische Falle, etwas in einem Bild Begegnendes zu rasch für erstmalig zu halten, ohne sich genauer über dessen Vorgeschichte und Kontext Überblick verschafft zu haben. Diese Aufgabe sei mit den eigenen, sozialhistorischen Betrachtungsweisen und Methoden auch nicht zu bewältigen. Zu Unrecht habe Ariès im Zugriff auf die ihm viel zu wenig bekannte Geschichte des Familienporträts Zeichen des Wandels einer Einstellung, eines allmählich im fünfzehnten Jahrhundert „aufkommenden Familiengefühls“<sup>559</sup> gesehen, wo es sich in Wirklichkeit viel eher um Kontinuität handelt. Arnold antwortet auf Ariès mit einem bezeichnenden methodischen Schritt. Zwar wendet er sich nicht gänzlich von Bildern als Quellen sozialhistorischer Forschung ab, bringt jedoch mit außerordentlichem interdisziplinärem Geschick neu entdeckte schriftliche und materielle Quellen zum Fließen sowie Erkenntnisse der Archäologie, Medizingeschichte, Kunstgeschichte, Religionsgeschichte und Volkskunde zum Sprechen, um ein Bild von der seiner Ansicht nach *ambivalenten* Einstellung zur Kindheit und Familie im Mittelalter und der Frühen Neuzeit zu gewinnen, das der einstigen sozialen Realität näher komme. Die eigentümliche Darstellungsform von Kindern, die wie verkleinerte Erwachsene aussähen, bildet – aus kunsthistorischer Sicht – keine gängige historische Einstellung zum Kind in der Gesellschaft ab, in der es für das Kind in seinem

---

<sup>558</sup> Klaus Arnold: Kind und Gesellschaft in Mittelalter und Renaissance. Beiträge und Texte zur Geschichte der Kindheit. Paderborn 1980. Siehe insbesondere das Vorwort von Winfried Böhm.

<sup>559</sup> Ariès 1998, S. 483.

eigentlichen, kindlichen Wesen keinen Platz gäbe; vielmehr ist diese beispielsweise in der Ottonischen Buchmalerei zu fassende Darstellungsform des Christuskindes eine künstlerische Möglichkeit, dessen göttliches Wesen anschaulich zu machen, dem in der Kunst jener Zeit eine größere Darstellungswürdigkeit zukam als der menschlichen Seite des Christuskindes.<sup>560</sup>

In kunsthistorischen Einzelstudien zu Kinder- und Familienporträts werden ungeachtet solch begründeter Einwände aber weiterhin die Thesen eines Ariès bevorzugt.<sup>561</sup> Immer noch dominiert in ihnen die sozialgeschichtliche Sicht des Familienporträts als unmittelbares Abbild des Familienlebens oder der Einstellungen zur Familie. Eine Ursache dafür mag in der künstlerischen Aufgabe selbst liegen, das sich den gängigen kunsthistorischen Methoden gegenüber als spröde und wenig aussagefreudig erweist. In jüngster Zeit ist es vor allem Frauke Laarman, die sich neben Marianne Giesen<sup>562</sup> eingehender mit dem Familienporträt und seiner in der ersten Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts geradezu „explosionsartigen Ausbreitung“ in den nördlichen Niederlanden auseinandersetzt.<sup>563</sup> In der für die kunsthistorischen Forschungen des neunzehnten Jahrhunderts kennzeichnenden, hohen Wertschätzung des Künstlerischen vermutet die Autorin eine der Hauptursachen für die spärliche Auseinandersetzung mit dieser, nur im Einzelfall höheren künstlerischen Ansprüchen genügenden Gattung.<sup>564</sup> Einen markanten Einschnitt in der Forschungsgeschichte bildet ihrer Ansicht nach das pragmatische Verfahren, das Alois Riegl für die

---

<sup>560</sup> Klaus Arnold: Mutter-Kind-und Familiendarstellungen in der Kunst des späten Mittelalters und der Renaissance. In: Christian Rittelmeyer und Erhard Wiersing (Hg.): Bild und Bildung. Ikonologische Interpretationen vormoderner Dokumente von Erziehung und Bildung. Wiesbaden 1991, S. 175f; Susanne Leiste: Studien zur Darstellung des Kindes und der Kindheit in der bildenden Kunst des ausgehenden Mittelalters und der frühen Neuzeit (Inaugural-Dissertation Erlangen-Nürnberg). 1985, insbesondere S. 247ff.

<sup>561</sup> Luba Freedman: Titian's Portrait of Clarissa Strozzi: The State Portrait of a Child. In: Jahrbuch der Berliner Museen 31 (1989), S. 165 – 180.

<sup>562</sup> Marianne Giesen: Untersuchungen zur Struktur des Holländischen Familienporträts im XVII. Jahrhundert (Inauguraldissertation Bonn). 1997. Ähnlich wie Ariès versteht Giesen das autonome Familienbildnis als ein von seiner Herkunft, dem religiösen Stifterbildnis, Emanzipiertes. In ihrer Arbeit sucht sie nach Ursachen für die geradezu explosionsartige Ausbreitung des holländischen Familienporträts seit 1625. Im Rahmen der Gattungskonventionen und nach Maßgabe kunsthistorischer Rahmenbedingungen vermitteln die Porträts „über den Ausschnitt familiärer Wirklichkeit in einer weiteren Sinnschicht bürgerliches Selbstverständnis, zeitgenössische Bildungsinhalte und religiöse sowie moralische Wertvorstellungen zu Ehe und Familie und zur Kindererziehung.“ (S. 5) Vor diesem Hintergrund würden solche Familienbilder – in bildlicher Übersetzung – zu einem wichtigen Zeugnis der holländischen Sozial- und Kulturgeschichte und nicht zuletzt der Definition der Geschlechterrollen.

In einem wichtigen Beitrag grenzt die Autorin innerhalb ihrer Arbeit das Familienporträt vom sogenannten *conversation piece* ab (Giesen 1997, S. 8 – 22). Ihren diesbezüglichen Ausführungen möchte ich ausdrücklich zustimmen.

<sup>563</sup> Frauke Laarman: Riegl and the Family Portrait, or How to Deal with a Genre or Group of Art. In: Richard Woodfield (Hg.): Framing Formalism. Riegl's Work. Amsterdam 2001, S. 195 – 218; Dies: Families in Beeld. De ontwikkeling van het Noord-Nederlandse familieportret in de eerste helft van de zeventiende eeuw. Hilversum 2002. In jüngster Zeit erschien ein erhellender Aufsatz von Sylvaine Hänsel, die sich kritisch zu den Arbeiten Laarmans und Giesens äußert: Sylvaine Hänsel: Wohlerzogene Kinder sind schöne Juwelen – Familie, Kinder und Erziehung auf niederländischen Familienporträts des 17. Jahrhunderts. In: Zeitschrift für Kunstgeschichte 67 (2004), S. 225 – 256.

<sup>564</sup> Laarman 2002, S. 14.

Auseinandersetzung mit dem holländischen Gruppenporträt des siebzehnten Jahrhunderts gewonnen hat.<sup>565</sup> Durch die zunehmende Gewichtsverlagerung der Untersuchung vom Künstlerischen auf das Funktionale ließ sich sowohl die Materialfülle wie der häufig bescheidene künstlerische Rang der Werke leichter handhaben. Als entscheidenden Erkenntniswert vermitteln Familienbildnisse Einsichten in die Einstellungen zu Ehe und Familie, sowie in den familiären Alltag der holländischen Gesellschaft des siebzehnten Jahrhunderts. Auf den ersten Blick erscheint diese holländische Tradition des siebzehnten der italienischen des vorangegangenen Jahrhunderts verwandt. Für das italienische Familienporträt des sechzehnten Jahrhunderts läßt sich ebenfalls eine Zunahme der Bildnisproduktion verzeichnen, die aber weit weniger umfangreich ausfällt. Den entscheidenden Unterschied meint Laarman weder in einem quantitativen, noch in einem künstlerischen Kriterium, vielmehr in den voneinander abweichenden Rechtspositionen der Porträtierten erkennen zu dürfen, die sich in den Familienbildnisse spiegeln.<sup>566</sup>

Für die italienischen Familienporträts hat – so Laarman – bereits Diane Owen Hughes die entsprechenden Fragen gestellt und die richtigen Antworten gefunden, weshalb sie die Ergebnisse dieser Autorin ohne kritische Anmerkungen referiert.<sup>567</sup> Hughes hat sich in jüngerer Zeit als einzige ausführlicher mit dem italienischen Familienporträt im frühmodernen Italien auseinandergesetzt und dabei primär dessen Funktion in den Blick genommen. Deshalb geht die Autorin auch nicht vom Anschaulichen, sondern von den Thesen aus, die Philippe Ariès in seinem einflußreichen Buch zur Kindheit und Familie im Ancien Regime verbreitet hat. „Ariès’ discovery of childhood has been questioned, but his charting of the course of family history remains a standard guide. Historians now tend to describe that history with reference to demographic statistics and legal arguments, but Ariès’ confidence in the validity of iconographic evidence has not been challenged.“<sup>568</sup> Die berechtigte Kritik von sozialhistorischer Seite nimmt sie nicht wirklich ernst und geht sogar noch weiter, indem sie dem ikonographischen Ansatz des Philippe Ariès das Verdienst bescheinigt, den Kunsthistorikern neue Wege der Betrachtung gewiesen zu haben. Familienbildnisse seien nun im Kontext der Familie, der gelebten familiären Wirklichkeit lesbar. Die Erforschung der Familie und ihrer gelebten Wirklichkeit sei das primäre Anliegen, um von hier aus auch

---

<sup>565</sup> Laarman 2001, S. 198.

<sup>566</sup> Laarman 2002, S. 26.

<sup>567</sup> Diane Owen Hughes: Representing the Family. Portraits and Purposes in Early Modern Italy. In: Robert I. Rotberg und Theodore K. Rabb (Hg.): Art and History. Images and Their Meaning. Cambridge 1986, S. 7 – 38.

<sup>568</sup> Hughes 1986, S. 8. Als Herausforderer der Position von Philippe Ariès nennt sie neben David Herlihy auch Klaus Arnold, schlägt sich aber auf die Seite von Lawrence Stone, der wie Ariès in der zunehmenden Verbreitung der Familienporträts im siebzehnten Jahrhundert ein Zeichen des aufkommenden „affective individualism“ zu erkennen meint.

Zugang zum Künstlerischen zu gewinnen. Dem Künstler käme im gesellschaftlichen Wandlungsprozeß der Familie eine aktive Rolle in der Popularisierung dieser Veränderungen zu; zugleich seien die Bilder eine Antwort auf veränderte Ideale und Wirklichkeiten des Familienlebens.

Hughes konzentriert sich auf die familiäre Welt Italiens, die sie als Geburtsstätte des häuslichen Impulses ansieht. Dieser lasse sich – wie der schon von Ariès zitierte Goldthwaite<sup>569</sup> gezeigt habe – am Rückzug des florentinischen Patriziats aus der öffentlichen Geselligkeit ins Innere seiner Paläste exemplarisch ablesen. In den florentinischen Palästen werde erstmals ein privater innerer Raum für die Feier der konjugalen, um die Gatten zentrierte Familie geschaffen. Die Fassade eines Palastes läßt sich aus einem solchen Blickwinkel als Maske verstehen, hinter der im Verborgenen strategische Überlegungen zum Machterhalt und zur Machterweiterung angestellt werden. Gleichzeitig bezeugt der Rückzug ins Innere eine Schwächung der verwandtschaftlichen Beziehungen, von deren Forderungen man sich zunehmend abwendet. Erstmals in der Geschichte sei so eine bis in die Moderne vorherrschende Form des Zusammenlebens in der bürgerlichen Familie und damit ein grundlegender Wandel der gesellschaftlichen Verhältnisse geschaffen worden. Dem Familienvater als Alleineigentümer und -herrscher wachse in diesem Prozeß eine bislang ungeahnte Autorität über Frau und Kinder zu.<sup>570</sup>

Die im sechzehnten Jahrhundert in Oberitalien wachsende Popularität von Ehe- und Familienbildnissen läßt sich – so die Autorin – auf den ersten Blick zwar als Illustration der wachsenden Unabhängigkeit des Ehepaars von verwandtschaftlichen Bindungen begreifen; Familienporträts müßten als *absit omen*, als bildliche Darstellung zur Abwendung eines befürchteten Zustands, zur Verwandlung einer als schmerzlich empfundenen Situation, aufgefaßt werden.<sup>571</sup> Obgleich die rechtliche und ökonomische Stellung der Gattin und Mutter im ehelichen Haushalt sich im Laufe des sechzehnten und siebzehnten Jahrhunderts beständig verschlechtert habe, erscheint sie als dominierende Figur in zahlreichen Familienporträts jener Zeit. Die Bedeutung dieser Familiendarstellungen liege weniger in ihrer Aussagekraft über diese Familien oder über einen besonderen Moment im Wandel der familiären Verhältnisse als vielmehr in derjenigen über die Lügen, die durch Generationen über die familiären Beziehungen weitergegeben wurden.<sup>572</sup> Der Schritt vom funktionalen Bildverständnis als Spiegel sich verändernder sozialer Realitäten und Mentalitäten zu demjenigen der Autorin als

---

<sup>569</sup> Richard A. Goldthwaite: The Florentine Palace as Domestic Architecture. In: American Historical Review 77 (1972), S. 977 – 1012.

<sup>570</sup> Hughes 1986, S. 9f.

<sup>571</sup> Hughes 1986, S. 25.

<sup>572</sup> Hughes 1986, S. 31.



strategischer Verschleierungsmechanismus, Beschönigung eines miserablen Zustands ist ein kleiner. Zwischen der Vorstellung, Familienbildnisse seien bloßes Abbild oder Zeichen strategischer Kalkulation, bewegt sich das aktuelle Porträtverständnis, insbesondere das der Renaissance. Auf fragwürdigem Weg gewonnene Erkenntnisse werden zur Anklage der Vergangenheit benutzt. Obwohl das Dilemma eines dilettantischen Umgangs mit fachfremden Methoden innerhalb der sozialhistorischen Forschung schon früh erkannt wurde, besinnt man sich in der kunsthistorischen Forschung weiterhin kaum auf die eigenen Stärken, einen eigenen methodischen Zugang zum Künstlerischen eines Werkes, um ein differenzierteres Bild vom italienischen Familienporträt in der Kunst der Renaissance zu gewinnen.

Innerhalb der sozialhistorischen Forschung werden neben Bildquellen längst zahlreiche neue Quellen und Wege erschlossen, um die nicht zu leugnenden Veränderungen der familiären Lebensbedingungen im fünfzehnten und sechzehnten Jahrhundert in Italien wie in ganz Europa innerhalb ihres geistesgeschichtlichen Horizonts besser verstehen zu lernen. Diese können und dürfen in einer kunsthistorischen Untersuchung nur von sekundärer Bedeutung sein. Nach der ausführlichen Vorstellung und Würdigung des Anschaulichen im ersten Hauptteil sollen deshalb einige wenige, aber wichtige Erkenntnisse zu den Lebensbedingungen der italienischen Familie im fünfzehnten und sechzehnten Jahrhundert vorgetragen werden, die weniger für die anschauliche Gestalt, wohl aber für das Verständnis des Aufkommens, der Verbreitung und Bedeutung des Familienporträts innerhalb der Kultur der Renaissance von einiger Bedeutung sein könnten.

In statistischen Untersuchungen, die man aufgrund der guten Dokumentensituation für das Italien der Frührenaissance vor allem von florentinischen Haushalten durchgeführt hat, wurde die durchschnittliche Haushaltsgröße ermittelt. Im ausgehenden Mittelalter und in der frühen Neuzeit bestand der italienische Haushalt bei weiterhin hoher Kindersterblichkeit aus durchschnittlich vier Personen und konnte in unterschiedlichsten Formen zusammengesetzt sein.<sup>573</sup> Allein diese Zahl zerstört den Mythos von der Großfamilie als beherrschender Lebensform des Mittelalters, die nur langsam, seit dem vermeintlichen erstmaligen Aufkommen eines angeblich neuen, modernen Gefühls, der familiären Liebe, von der Kleinfamilie abgelöst worden sei.<sup>574</sup> Entscheidend für die Vorstellung von den Beziehungen zwischen den innerhalb des Hauses in der Kernfamilie zusammenlebenden Personen ist die

---

<sup>573</sup> Peter Laslett (Hg.): *Household and Family in Past Time. Comparative Studies in the Size and Structure of the Domestic Group over the last three Centuries in England, France, Serbia, Japan and Colonial North America, with further materials from Western Europe.* Cambridge 1972; Pompeo Molmenti: *La storia di Venezia nella vita privata* (Band 1 und 2). Bergamo 1927 und 1928.

<sup>574</sup> In eindrucksvoller Knappheit werden die wesentlichen Ergebnisse zur Sozialgeschichte der Familie zusammengefaßt durch Tamara K. Hareven: *The History of the Family and the Complexity of Social Change.* In: *The American Historical Review* 96 (1991), S. 95 – 124.

Deutung der herrschenden Lebensgewohnheiten. Angeblich weisen das Ammenwesen und das feste Wickeln (Abb. 4) auf die Sorglosigkeit, ja Gleichgültigkeit der Eltern<sup>575</sup> gegenüber ihren kleinen, noch im Haus lebenden und noch von der elterlichen Fürsorge abhängigen Kindern hin. Gleichzeitig mit der hohen Kindersterblichkeit und den wenigen erhaltenen Zeugnissen der Trauer über den Kindstod werden diese Gewohnheiten als Hinweis, wenn nicht gar als Beweis dafür angesehen, daß mit einem liebevollen Umgang zwischen Eltern und Kindern nicht gerechnet werden darf.<sup>576</sup> Die aus heutiger Perspektive der westlichen Wohlstandsgesellschaft suggerierte Grausamkeit dieser Gewohnheiten der Kinderaufzucht ließe sich aber – wie ich meine – aus einem milderen Blickwinkel als eine angesichts der widrigen Lebensumstände notwendige, manchmal sogar übertriebene Form der Sorge um das vielfach bedrohte Wohlergehen der Kinder verstehen.<sup>577</sup> Sicher ist, daß im fünfzehnten Jahrhundert in Italien, insbesondere in den universitären Kreisen Paduas auf wiederentdeckte medizinische Ratschläge aus der Antike zurückgegriffen wurde. Die üblichen Gewohnheiten wurden im Vergleich mit diesen einer Prüfung unterzogen und alte Ratschläge zur Lebensführung und Kinderaufzucht wie das mütterliche Stillen wieder propagiert.<sup>578</sup> Auch dies läßt sich, wie die besondere Aufmerksamkeit auf Erziehung und Bildung, als Form besonderer Sorge um das Wohlergehen von Kindern und Familien deuten.

---

<sup>575</sup> James Bruce Ross: Das Bürgerkind in den italienischen Stadtkulturen zwischen dem vierzehnten und dem frühen sechzehnten Jahrhundert. In: Lloyd deMause (Hg.): *Hört ihr die Kinder weinen?* Frankfurt 1977, S. 263 – 326.

<sup>576</sup> Edward Shorter: *The Making of the Modern Family*. New York 1975; Philippe Ariès: Einleitung: zu einer Geschichte des privaten Lebens. In: Ders. und Roger Chartier (Hg.): *Geschichte des privaten Lebens* (Band 3). Frankfurt am Main 1991, S. 7 – 19.

<sup>577</sup> Linda A. Pollock: *Forgotten Children. Parent-child Relations from 1500 to 1900*. Cambridge 1983; Cornelia Löhmer: *Die Welt der Kinder im fünfzehnten Jahrhundert*. Weinheim 1989; Shulamit Sahar: *Kindheit im Mittelalter*. Reinbeck bei Hamburg 1993. Eugenio Garin: *L'immagine del bambino nella trattatistica pedagogica del Quattrocento*. In: Egle Becchi und Dominique Julia (Hg.): *Storia dell'infanzia. Dall'antichità al seicento* (Band 1), Rom und Bari 1996, S. 182 – 203.

<sup>578</sup> Luke Demaitre: *The Idea of Childhood and Child Care in Medical Writings of the Middle Ages*. In: *History of Childhood Quarterly* 4 (1976-77), S. 461 – 490, insbesondere S. 462f. Im Italien der Frührenaissance kommt Paolo Bargellardo eine Schlüsselstellung zu, dessen schon 1472 gedruckte, pädiatrische Ratschläge, in erheblichem Maße auf den großen medizinischen Autoren der Antike, aber in eben solchem Maße auch auf den im Mittelalter nicht abgerissenen Traktaten zur gesundheitlichen Versorgung der Kinder fußten, die innerhalb der Ratschläge zur Gesundheit eingebettet waren. Die gesonderte Behandlung pädiatrischer Fragen sei – wie Demaitre bemerkt – nicht primär Zeichen eines Fortschritts oder eines wachsenden Bewußtseins für die Kindheit, sondern vielmehr Zeugnis der kontinuierlichen Weiterführung einer pädiatrischen Tradition, die sich immer mehr in Einzelfragen und -disziplinen ausdifferenzieren konnte.

## II. Zwischen Herrschaft und Liebe: Zum christlich-abendländischen Begriff der Familie

### 1. Zur Begriffsgeschichte der *familia* und zum Familienverständnis des Aristoteles

Neben den sozialgeschichtlichen Rekonstruktionsversuchen der in beständigem Wandel begriffenen häuslichen Realität trägt nicht zuletzt die Begriffsgeschichte wesentlich zum Verständnis der Familie in der italienischen Renaissance bei. Von hier aus soll der geistesgeschichtliche Horizont umrissen werden, um das oberitalienische Familienporträt in einem ihm angemessenen Rahmen besser beurteilen zu lernen. Nicht erst seit Albertis Büchern schillert der Begriff *famiglia* in zahlreichen Bedeutungsnuancen und leitet sich in seiner Grundbedeutung nach Ansicht der Begriffshistoriker vom römischen Rechtsbegriff *familia* her.<sup>579</sup> Rudolf Leonhard geht von den im dritten Jahrhundert nach Christus durch Ulpian, einen der bedeutendsten Enzyklopädisten des Römischen Rechts, gefundenen einfachen, ausgewogenen und klaren Definitionen aus, die dieser in den entsprechenden Rechtszusammenhängen, insbesondere dem Erbrecht, geprägt hat. Darin bezeichnet Ulpian mit *familia* einerseits die Vermögensmasse, den gesamten Besitz, andererseits aber den Personenkreis, der unter der Herrschaft und rechtlichen Verfügungsgewalt des *pater familias* steht: Sklaven, Freigelassene und alle anderen Hausgenossen, die durch das Band der *patria potestas* zusammengehalten werden – auch die Familien der Söhne. Selbst Ulpian verwendet den Begriff nicht eindeutig.<sup>580</sup> Durch zahlreiche Bedeutungserweiterungen des einseitigen Abhängigkeitsverhältnisses ist dieser kaum in den Griff zu bekommende römische Rechtsbegriff auf größere Gruppen übertragbar geworden – bis hin zur gesamten Menschheitsfamilie.

Zweifelhaft ist nach Leonhard die Herkunft seiner Bedeutung. Er bezieht sich auf eine spätantike Realenzyklopädie, *De verborum significatione*, die Sextus Pompeius Festus aus einer umfangreicheren Realenzyklopädie des spätaugustäischen Autors Verrius Flaccus um 10 nach Christus zusammengestellt hat. Jener leitete den Begriff vom Oskischen *famel*, Sklave, her; demnach könnte *familia* also ursprünglich ein einseitiges Abhängigkeitsverhältnis meinen. An anderer Stelle betont Festus – wie Leonhard gleich anschließend hervorhebt – aber, daß *familia* zunächst die Freien, und erst dann die Sklaven meine. Das einseitige Herrschaftsverhältnis sei demnach also bereits die sekundäre Ableitung einer ursprünglicheren Bedeutung. Leonhard verweist hierfür auf die zumindest in dieser Frage bis

---

<sup>579</sup> Rudolf Leonhard: *Familia* [Lexikoneintrag]. In: Paulys Real-Encyclopädie der classischen Altertumswissenschaft, herausgegeben von Georg Wissowa (Band 6). Stuttgart 1909, Sp. 1980 – 1984.

heute nicht überholten etymologischen Untersuchungen Alois Vaničeks, der das Wort vom altindischen *dha* ableitet, das – ähnlich vieldeutig wie das griechische *tithemi* – setzen, aufbewahren, ernähren meinen kann, ursprünglich also auf den Wohnsitz verweist.<sup>581</sup> Vom selben Stamm leiten sich auch das griechische *oikos*, Haus, und *eetheie*, Freund, Vertrauter her.<sup>582</sup> Erst mit einer Übertragung auf den eingesetzten Verwalter eines Wohnsitzes sei in diesen Begriff die Bedeutung eines herrschaftlichen Verhältnisses eingedrungen.

Hans-Joachim Gehrke<sup>583</sup> betont in seinem sozialgeschichtlichen Artikel zur antiken griechischen Familie, daß es zwar – ähnlich wie beim lateinischen *familia* – kein exaktes Äquivalent für den modernen Begriff *Familie* im Griechischen gäbe, daß ihm aber der Begriff *oikos*, sofern er einen im Haus zusammenlebenden Personenverband bezeichnet, am nächsten komme. In seiner Beschreibung der Verhältnisse unter den einzelnen Familienmitgliedern orientiert Gehrke sich fast ausschließlich an der *Politik* des Aristoteles, die ihm trotz ihres praktisch philosophischen Charakters als erstrangige Quelle auch für die soziale Realität erscheint.<sup>584</sup> In dieser Schrift des Stagiriten läßt sich im ersten Buch erstmals eine systematische Ordnung der unterschiedlichen persönlichen Verhältnisse innerhalb des Hauses fassen. Wie der gesunde Körper soll ein geordnetes Haus durch eine Instanz geleitet werden, die – wie der Verstand – alle menschlichen Tätigkeiten, nicht zuletzt sein sittliches Verhalten regelt.<sup>585</sup>

---

<sup>580</sup> Jean Gaudemet [Lexikoneintrag]. In: Theodor Klauser (Hg.): Reallexikon für Antike und Christentum (Band 7). Stuttgart 1969, S. 320 – 322.

<sup>581</sup> Alois Vaniček: Griechisch-Lateinisches Etymologisches Wörterbuch (Band 1). Leipzig 1877, S. 376 – 388.

<sup>582</sup> Gaudemet 1969, Sp. 320. „Das Wort familia greift schon in früher Zeit weit über seine anfangs wohl rein gentilizische Bedeutung hinaus. Familiaris ist derjenige, mit dem man gesellschaftlichen Umgang pflegt, die familia eines Statthalters das Gefolge, mit dem er in seine Provinz reist, die familia histrionum eine Schauspielertruppe.“

<sup>583</sup> Hans-Joachim Gehrke: Familie. In: Hubert Cancik u.a. (Hg.): Der neue Pauly. Enzyklopädie der Antike (Band 4), Sp. 408ff.

<sup>584</sup> Georg Schöllgen [Lexikoneintrag]. In: RAC 13 (1986), Sp. 803 – 805. Einen anderen Weg beschreitet Georg Schöllgen in seinem Artikel über die Hausgemeinschaft in der griechisch-römischen Antike, in dem er die neueren Forschungsergebnisse zur Familienstruktur zusammenfaßt, die weniger aus begriffsgeschichtlichen Klärungsversuchen, sondern durch die Auswertung von Grabinschriften sowie sachkundlichen Zeugnissen gewonnen wurden, welche Aussagen über die Wohnverhältnisse erlauben. „Offen bleibt die Frage, wieviele Menschen als Mitglieder großer Haushaltungen lebten ohne Einbindung in eine eigene Kernfamilie, die im Normalfall aus Vater, Mutter und Kindern besteht. Entgegen der allgemeinen Auffassung in der älteren Forschung, die die patriarchalische Großfamilie, in der alle verheirateten Söhne mit ihren Familien bis zum Tode des Vaters unter dessen Herrschaft verbleiben, an den Anfang setzt und die als dekadent betrachtete Kernfamilie als Folge der industriellen Veränderungen an das Ende des Prozesses, vertreten neuere Untersuchungen die Ansicht, daß schon in der griechisch-römischen Antike die meisten Menschen in einer Kleinfamilie gelebt haben. Da im römischen Sprachgebrauch einschließlich der Rechtsprechung familia und domus immer die Großfamilie mitsamt den Sklaven meinen und ein Wort für die Dreierbeziehung Vater, Mutter, Kinder fehlt, geben die Texte keine Auskunft über den Anteil der Kleinfamilie an der Organisation der römischen Gesellschaft.“ (Schöllgen 1986, Sp. 805.)

<sup>585</sup> Aristoteles: Politik, Buch 1. Über die Hausverwaltung und die Herrschaft des Herrn über Sklaven, übersetzt und erläutert von Eckart Schütrumpf. Darmstadt 1991. In seinen erhellenden Erläuterungen betont Schütrumpf den uneinheitlichen Charakter der *Politik*, der den Philologen seit Jahrhunderten, seit dem Renaissancehumanismus, Probleme bereite. Wichtig erscheint ihm hervorzuheben, daß das erste Buch der

Olof Gigon betont, daß die Gedanken des Aristoteles in dessen praktisch philosophischen Schriften nicht – wie diejenigen Platos – aus utopischen gesellschaftlichen Erwägungen gewonnen sind, sondern auf der Grundlage des *Ethos*, der herrschenden Vorstellungen und üblichen Lebensformen in der griechischen Gesellschaft seiner Zeit, stehen, die in all ihrer Vielfältigkeit vom Philosophen einer systematischen Untersuchung unterzogen werden.<sup>586</sup> Diese ist von der Frage nach der *Eudaimonia*, dem glücklichen Leben, als dem eigentlichen Ziel menschlichen Handelns, geleitet. Den Menschen versteht Aristoteles als ein primär gemeinschaftliches Wesen.<sup>587</sup> In der Frage nach der besten Verfassung, innerhalb welcher die Menschen das Ziel eines geglückten Lebens verwirklichen können, verknüpfen sich Politik und Ethik. Zu diesem Ziel gelangt der Mensch nach Aristoteles auf dem Weg über die unterschiedlichen Formen des Zusammenlebens, die Familie, die dörfliche Einheit und schließlich den Staat. Schon im Haus, dem Familienleben als der Keimzelle des Staates, bilden sich die unterschiedlichen staatlichen Herrschaftsformen im kleineren Rahmen aus. Diese werden durch den Philosophen in *analoger* Weise von den ihnen dem Wesen nach vorgängigen, vorrangigen staatlichen Herrschaftsformen her bestimmt.

Die unterschiedlichen Formen der Herrschaft werden von Aristoteles – ähnlich wie Medizin oder Gymnastik – als Kunstformen verstanden, die für den Herrschenden, den Lehrer, wie für den Beherrschten, den Übenden, von Vorteil sind. Das Haus wird im ersten Buch der *Politik* indes nicht in seinem eigentlichen Wesen betrachtet, sondern erscheint aus dem politischen Blickwinkel der Frage nach der besten Verfassung. Weitesten Raum widmet Aristoteles im ersten Buch dem einseitigen, despotischen Verhältnis zwischen freiem Hausherrn und unfreiem Sklaven, während das davon grundlegend unterschiedene Verhältnis zwischen den Gatten und zwischen Eltern und Kindern als eine Form der Herrschaft unter

---

*Politik*, in dem die in unserem Zusammenhang interessanten Fragen angesprochen werden, weder als Einleitung zur gesamten *Politik* noch als der eigentlichen *Politik* vorgeschobener Ökonomietraktat mißverstanden werden darf. Vielmehr setzt die Untersuchung der *Polis* an einem ihrer Teile, dem Haushalt als deren kleinstem Bestandteil an. Im Haushalt entdeckt der Stagirit drei Grundverhältnisse, von denen er aber nur das Herrenverhältnis zum Sklaven ausführlich behandelt, während er die beiden übrigen persönlichen Verhältnisse im Rahmen der Fragen über die beste Verfassung abhandeln will.

<sup>586</sup> Aristoteles: Die Nikomachische Ethik. Aus dem Griechischen und mit einer Einführung und Erläuterungen versehen von Olof Gigon. München<sup>4</sup> 2000, S. 95 – 102.

<sup>587</sup> Im ersten Buch der Nikomachischen Ethik 1097b 7 – 20 verdeutlicht Aristoteles den Gedanken der *Eudaimonia* am Begriff der Autarkie: „Wir verstehen diese Selbstgenügsamkeit nicht einfach für den Einzelnen, der für sich allein lebt, sondern auch für seine Eltern, Kinder, Frau und überhaupt seine Freunde und Mitbürger, da ja der Mensch seiner Natur nach in der Gemeinschaft lebt. ... Als selbstgenügsam gilt uns dasjenige, was für sich allein das Leben begehrenswert macht und vollständig bedürfnislos. Für etwas Derartiges halten wir die Glückseligkeit und zwar so, daß sie das Wünschenswerteste ist, ohne daß irgend etwas anderes addiert werden könnte. ... So scheint also die Glückseligkeit das vollkommene und selbstgenügsame Gut zu sein und das Endziel des Handelns.“

Freien hier nur erwähnt wird.<sup>588</sup> In dieser wesentlichen Unterscheidung klingt eine engere Bedeutung des Hauses und der Familie an, die der Philosoph in der *Nikomachischen Ethik* entfaltet. Aristoteles differenziert darin die Familie nicht primär in unterschiedliche Herrschaftsverhältnisse innerhalb des Hauses, sondern untersucht sie in einem eigentlicheren Sinn als besonderes *Freundschaftsverhältnis*.<sup>589</sup> Das in der *Politik* erörterte Abhängigkeitsverhältnis der Gattin und der Kinder vom Hausvater wird also nicht richtig verstanden ohne seine Ergänzung durch ein grundlegendes Verhältnis unter den Familienmitgliedern, das ihrer besonderen Form der Freundschaft. Im Buch über die *Philia*, einer Tugend, die – wie der Philosoph gleich eingangs bemerkt – zum Notwendigsten im Leben gehört, entfaltet Aristoteles nach der Erörterung des Verhältnisses zwischen gleichrangigen, tugendhaften Freunden und ihrer gegenseitigen Wohlgesonnenheit, deren Liebe nicht allein um des Nutzens oder der Lust willen, sondern allein um des Freundes willen besteht, seinen Gedanken der besonderen Freundschaft innerhalb der Familie. Aufgrund ihrer unterschiedlichen Aufgaben und der ihnen jeweils zukommenden Tüchtigkeit herrsche unter den Gatten und Kindern innerhalb des Hauses eine besondere Art der Freundschaft: „Hier leistet nun der eine dem andern nicht dasselbe, und man darf es auch nicht erwarten. Wenn aber die Kinder den Eltern gewähren, was diesen zukommt, und die Eltern den Kindern, was sie ihnen schuldig sind, so ergibt dies eine dauerhafte und tugendhafte Freundschaft. In allen auf Überlegenheit beruhenden Freundschaft muß die Zuneigung eine proportionierte sein, so daß der Bessere mehr geliebt wird, als er selbst liebt, und ebenso der Nützlichere usw. Denn wenn die Zuneigung der Würdigkeit entspricht, so ergibt sich eine gewisse Gleichheit, was eben der Freundschaft eigentümlich zu sein scheint.“<sup>590</sup> In gewissem Sinn hebt das freundschaftliche Verhältnis zwischen den Familienmitgliedern allerdings deren Rangordnung wieder auf. Ernst Hoffmann bemerkt dazu: „Hier liegt „Vorrang“ zugrunde, nicht Gleichheit. Aber gerade weil Gleichheit nicht zugrunde liegt, besteht in diesen Fällen die eigentliche philetische Aufgabe darin, die

---

<sup>588</sup> Auch diese beiden Herrschaftsformen unterscheidet Aristoteles noch einmal deutlich voneinander, denn über die Frau herrsche der Mann nach Art des Hauptes eines Freistaates, in welchem sowohl Herrschende wie Beherrschte einander gleichgestellt sind und sich im Herrschen abwechseln. Über die Kinder herrsche der Vater nach Art eines Königs. Diese Herrschaftsform sei gekennzeichnet von der Vorbildlichkeit in der Liebe, dem zuvorkommenden Charakter dieser Liebe. Der Vater solle sich als Leiter des Hauses mehr um die Tugendhaftigkeit der im Haus lebenden Personen als um die Fülle des Besitzes kümmern, mehr auch um die Frau und Kinder als um die Sklaven. Dennoch vergesse er nicht, daß diese außer ihren Eigenschaften als lebendige Werkzeuge sich als besonders tugendhaft erweisen und darin selbst ihn an Freiheit übertreffen können. Alle Teile des Hauses sollen an der Tugendhaftigkeit Anteil haben, wie es für ihre besondere Aufgabe im Haus vonnöten ist.

<sup>589</sup> Ernst Hoffmann: Platonismus und christliche Philosophie. Zürich und Stuttgart 1960; Konrad Utz: Freundschaft und Wohlwollen bei Aristoteles. In: Zeitschrift für Philosophische Forschung 57 (2003), S. 543 – 570.

<sup>590</sup> Aristoteles NE 1158b 20 – 28.

Gleichheit erst herzustellen, und zwar nicht die mechanische und reziproke Gleichheit, sondern diejenige Entsprechung, welche der „Würde“ der überragenden Person sittlich gebührt. Das besagt erstens, daß der überragende Teil mehr geliebt werden als lieben soll; zweitens, daß alle diese Fälle untereinander verschieden sind. Und verschieden wiederum in jedem Falle ist die Art der Liebe hinüber und herüber. Elternliebe und Kinderliebe sind zweierlei; ... . Immer ist das Motiv, Aufgabe und Leistung der Liebe verschieden geartet; und Aristoteles hält es nicht mit denen, die dem Vater, dem Lehrer, dem Vorgesetzten einfach die uniforme und bequeme Aufgabe stellen, „Kamerad“ des Jüngeren zu sein. Solche Gleichmacherei ist blind gegen den Reichtum des Individuellen. Immer ist in diesen Arten der Beziehung die Gleichheit nicht schon gegeben, sondern erst aufgegeben.“<sup>591</sup>

Aristoteles vertieft den Gedanken und betont, daß Freundschaft „mehr im Lieben als im Geliebtwerden“<sup>592</sup> besteht und belegt dies mit einem anschaulichen Beispiel aus dem Familienleben: „Ein Beweis sind die Mütter, die sich daran freuen, zu lieben. Einige geben ihre Kinder anderen zu ernähren und lieben sie und kennen sie, verlangen aber keine Gegenliebe, wenn beides zusammen nicht sein kann, sondern es scheint ihnen genug zu sein, wenn sie sehen, daß es jenen gut geht, und sie lieben sie auch dann, wenn jene ihnen nichts von dem zuliebe tun, was einer Mutter gebührt, weil sie sie nicht kennen.“<sup>593</sup> Die Rangordnung der Liebesverhältnisse innerhalb der Familie, zwischen Eltern und Kindern, entfaltet der Stagirit als einen der zentralen Gedanken seines Buches über die *Philia*: „Die Verwandtenfreundschaft wiederum scheint vielgestaltig zu sein und ausnahmslos von der väterlichen Freundschaft abzuhängen. Denn die Eltern lieben die Kinder als einen Teil ihrer selbst und die Kinder die Eltern als von ihnen herkommend. Die Eltern freilich kennen eher, was von ihnen abstammt, als die Kinder, daß sie von diesen sind, und so ist der Erzeuger dem Erzeugten näher als das Erzeugte dem Erzeuger. ... Auch die Länge der Zeit macht einen Unterschied. Denn die Eltern lieben die Kinder von ihrer Geburt an, diese aber erst bei fortschreitender Zeit die Eltern, wenn sie es begreifen und wahrnehmen. Hieraus ist auch klar, weshalb die Mütter mehr lieben.“<sup>594</sup> Dieser Gedanke scheint Aristoteles besonders zu fesseln und er bedenkt ihn mehrfach: „Darum lieben auch die Mütter ihre Kinder mehr. Denn das Gebären ist das mühsamere, und sie wissen mehr, daß die Kinder ihnen gehören.“<sup>595</sup> Nochmals führt Aristoteles seinen Gedanken zur Wesensbestimmung des Menschen als eines gemeinschaftlichen Wesens zurück und schließt ihn ab: „Die Freundschaft zwischen Mann

---

<sup>591</sup> Hoffmann 1960, S. 100f.

<sup>592</sup> Aristoteles NE 1159a 28.

<sup>593</sup> Aristoteles NE 1159a 27 – 33.

<sup>594</sup> Aristoteles NE 1161b 16 – 27.

<sup>595</sup> Aristoteles NE 1168a 25.

und Frau scheint auf der Natur zu beruhen. Denn der Mensch ist von Natur noch mehr zum Beisammensein zu zweien angelegt als zur staatlichen Gemeinschaft, sofern die Familie ursprünglicher und notwendiger ist als der Staat und das Kinderzeugen allen Lebewesen gemeinsam ist. Die andern freilich beschränken ihre Gemeinschaft gerade darauf, bei den Menschen besteht sie aber nicht nur um der Kinderzeugung willen, sondern wegen der Lebensgemeinschaft. Denn die Aufgaben sind von vornherein differenziert und verschieden bei Mann und Frau. Also helfen sie einander, indem jedes das Seinige zum Gemeinsamen beiträgt. Darum scheint sowohl das Nützliche wie auch das Angenehme in dieser Freundschaft vorhanden zu sein. Sie wird auch auf Tugend begründet sein, wenn sie beide tugendhaft sind. Denn jedes von beiden hat seine Tugend, und sie werden sich dann daran freuen. Die Kinder scheinen das Band zu sein, darum lösen sich die kinderlosen Ehen rascher wieder auf. Denn die Kinder sind das gemeinsame Gut beider, und das Gemeinsame hält zusammen.“<sup>596</sup>

## 2. Zur Rezeption der aristotelischen „Rangordnung der Liebe“ im christlichen Abendland

An den ökonomischen Traktaten des sechzehnten Jahrhunderts, die sich in der Nachfolge der antiken Ökonomiken neben Fragen des Erwerbs und der Verteilung von Gütern innerhalb der Familie zunächst mit den personalen Verhältnissen der im Haus zusammenwohnenden Personengruppen, Eltern, Kindern und je nach den familiären Umständen auch Verwandten und Bediensteten, und deren Aufgaben befassen, läßt sich erkennen, daß das Familienverständnis des Aristoteles mit einigen wesentlichen Modifikationen bis in die Neuzeit das bestimmende blieb.<sup>597</sup> Während in der Rezeption des aristotelischen Haus- und Familienbegriffs durch das Römische Recht das Abhängigkeitsverhältnis vom *pater familias* in den Vordergrund rückt<sup>598</sup>, wendet sich die christliche Akzentuierung dieses Begriffs – im

---

<sup>596</sup> Aristoteles NE 1161b 15 – 30.

<sup>597</sup> Sabine Krüger: Zum Verständnis der Oeconomia Konrads von Megenberg. Griechische Ursprünge der spätmittelalterlichen Lehre vom Hause. In: Deutsches Archiv für die Erforschung des Mittelalters 20 (1964), S. 475 – 561; Otto Brunner: Das „ganze Haus“ und die alteuropäische „Ökonomik“. In: Ders.: Neue Wege der Verfassungs- und Sozialgeschichte. Göttingen (Zweite, vermehrte Auflage) 1968, S. 103 – 127; Peter Spahn: Die Anfänge der antiken Ökonomik. In: Chiron 14 (1984), S. 301 – 323.

<sup>598</sup> Antonie Wlosok: Vater und Vaternormen in der römischen Kultur. In: Hubertus Tellenbach (Hg.): Das Vaterbild im Abendland (Band 1). Stuttgart 1978, S. 18 – 54. In dem erhellenden Aufsatz zu den Vaternormen in der römischen Kultur zeigt Antonie Wlosok, wie der in der römischen Rechtssprache formulierte Begriff *pater familias* mit seinen Vollmachten nicht richtig verstanden wird, ohne seine Ergänzung durch die Begrenzung von dessen Macht sowie durch Pflichten, insbesondere die Sorge um Gattin und Kinder, wie es durch die Sitte, den *mos maiorum*, von ihm gefordert war und wie es Plutarch in exemplarischer Form an *Cato maior* vorgeführt hat. In der Gestalt des Aeneas Vergils treffen sich die zentralen Pflichten von Vater und Sohn, *cura* und *pietas* in einzigartiger Weise in dem Bild des Aeneas mit dem Vater auf den Schultern und dem Sohn an der Hand auf der Flucht aus dem brennenden Troja. In der neueren sozialhistorischen Forschung zur Geschichte der Familie im Römischen Reich setzt sich diese Vorstellung zunehmend durch: Richard P. Saller:



gänzlich neuen Horizont – wieder mehr dem freundschaftlichen Verhältnis der in besonderer Weise miteinander verbundenen Gruppe von Eltern und Kindern zu.<sup>599</sup> David Herlihy<sup>600</sup>, ein profiliertes Sozialhistoriker, der über Fragen des Wandels der sozialen Bedingungen des Familienlebens hinaus auch nach dem Bleibenden sucht, konnte zeigen, daß dem Gedanken der Rangordnung der Liebe, dem *ordo caritatis*, für das christlich-abendländische Bild von der Familie eine überragende Bedeutung zukommt. Dieser Gedanke hat schon die frühchristlichen Interpreten des Hohen Liedes beschäftigt, allen voran Origenes, der eine zentrale Rolle für die Rettung des antiken Vaterbildes ins Christentum spielt und zugleich das christliche Vaterbild in einigen entscheidenden Zügen geprägt hat.<sup>601</sup>

Ausgehend von heutigen, ambivalenten Haltungen zur Familie als eines krankmachenden Repressionssystems oder aber als eines beglückenden Erholungsraumes, spürt Herlihy diese Haltungen bereits in der Antike auf; als Ausgangspunkt nimmt er aber nicht das von Aristoteles in seiner *Politik* und in der *Nikomachischen Ethik* entfaltete Familienverständnis, das auf dem Begriff der Freundschaft beruht, sondern den nach seiner einseitigen Lektüre von Leonhards Artikel im alten *Pauly* schon verengten Begriff *familia* im Römischen Recht, der das Herrschaftsverhältnis zwischen dem Hausherrn und seinem Personen- und Sachbesitz meint. Von diesem Verständnis einseitiger Abhängigkeit aus soll der Begriff nach Herlihy später auf alle Personen und Sachen unter der *patria potestas* und weit darüber hinaus erweitert worden sein. In der römischen Antike ist er nicht gleichbedeutend gewesen mit dem Begriff des Hauses, der ebenfalls auf Personengruppen außerhalb der häuslichen Einheit ausgedehnt und übertragen werden konnte. Obwohl Herlihy hier von einem abgeleiteten Familien- und Hausbegriff in der römischen Antike ausgeht,

---

Familia, Domus, and the Roman Conception of the Family. In: Phoenix. The Journal of the Classical Association of Canada 38 (1984), S. 336 – 355. Zur paradoxen Situation des römischen Familienbegriffs bemerkt Saller: „neither *familia* nor *domus* has as a regular meaning the nuclear family, and yet much evidence suggests that this was the dominant family type. Funerary inscriptions and literary evidence, such as Cicero’s statement about the hierarchy of kinship bonds, seem to show that though the Romans had no word for it, they drew a conceptual circle around the mother-father-children triad and made it the center of primary obligations. This is not the only example of language not corresponding with social institutions and behaviour.“ (S. 355). Ders.: *Patria potestas* and the Stereotype of the Roman Family. In: Continuity and Change 1 (1986), S. 7 – 22; Ders.: *Pietas, Obligation and Authority in the Roman Family*. In: Peter Kneissl (Hg.): *Alte Geschichte und Wissenschaftsgeschichte. Festschrift für Karl Christ*. Darmstadt 1988, S. 393 – 410; Beryl Rawson und Paul Weaver (Hg.): *The Roman Family in Italy. Status, Sentiment, Space*. Oxford 1999.

<sup>599</sup> Über die Wertschätzung der Familie in der griechisch-römischen Antike schreibt Ernst Dassmann: „Stimmen, die das familiäre Leben vornehmlich im Rahmen der Kleinfamilie preisen und als den gott- oder naturgegebenen Raum betrachten, in dem sich persönliches Wohlergehen und soziale Tugenden gleichermaßen entfalten können, sind im griechischen wie im römischen Umkreis in allen Epochen so zahlreich, daß Versuche, eine absteigende Linie von mythisch-archaischen über wie immer definierte klassische, republikanische, hellenistische bis hin zu spätantiken Zeiten in der Wertschätzung der Familie aufzuzeigen, nicht zu überzeugen vermögen.“ Ernst Dassmann [Lexikoneintrag]. In: RAC 13 (1986), Sp. 831.

<sup>600</sup> David Herlihy: Family. In: The American Historical Review 96 (1991), S. 1 – 16.

betont er mit Blick auf Cicero, daß in gewisser Hinsicht auch ein anderes antikes Familienverständnis überleben konnte, die Sicht der Familie als einer organisierten und stabilen Gemeinschaft, die gegenüber dem vermeintlich ursprünglicheren Abhängigkeitsverhältnis vom Autor aber als späteres Entwicklungsstadium in der Sozialgeschichte der Familie begriffen wurde. Als Ursache für eine solche Wandlung des Familienbegriffs und für das Aufkommen der häuslichen Liebe vermutet der Autor eine Schwächung der väterlichen Autorität, des Bandes der Herrschaft. Diese habe eine Stärkung der familiären Gemeinschaft durch eine neue Form der Verbindung, das Band der Liebe, notwendig gemacht. Schon Cicero habe *amicitia* und *caritas* unter den Familienmitgliedern hervorgehoben; noch viel entschiedener sei dies bei den spätantiken christlichen Schriftstellern geschehen.

Nach Herlihy's Meinung ist es Origenes, der die christliche Tradition der Rangordnung der Liebe in seinen Homilien zum Hohen Lied begründet hat. Diese fußen jedoch – wie ich meine – auf dem peripatetischen Familienverständnis. In seiner Auslegung des Verses 2, 4 aus dem Hohen Lied, in dem es heißt: „Er ordnete mich in der Liebe“, bekräftigt Origenes, daß zuerst und vor allem Gott zu lieben sei, dann unsere Eltern, unsere Kinder und unsere „Hausgenossen“; schließlich sollen wir unsere Nachbarn lieben. In dieser Rangfolge erscheinen – wie Herlihy anmerkt – weder Selbstliebe noch Gattenliebe, die von Origenes an einem anderen Ort, in einem Kommentar zum Hohen Lied behandelt werden, wo die Rangordnung der Liebe zu den Frauen angegeben ist: zuerst sei die Mutter, dann die Schwestern, hierauf erst die Gattin und schließlich die anderen Frauen, alle aber in der je ihnen zukommenden Weise zu lieben. Enthusiastisch sind diese verstreuten, in den Übersetzungen des Hieronymus und Rufins überlieferten Bemerkungen des Origenes zum *ordo caritatis*, wie Herlihy richtig betont, in der Väterliteratur aufgegriffen worden. Augustinus hat die Frage, warum Adam von der verbotenen Frucht kostete, mit der Liebe des Stammvaters zu Eva beantwortet. Diese Liebe Adams sei eine fehlgeleitete gewesen, da sie nicht der Liebe zu Gott untergeordnet worden sei. Nicht jeder dürfe nämlich – so auch Augustinus – mit der gleichen Intensität geliebt werden. Bei seiner Auslegung der vermeintlich familienfeindlichen Texte des Neuen Testaments behilft sich Augustinus damit zu zeigen, daß die durch Adam in die Welt gekommene, fehlgeleitete menschliche Liebe gemeint ist, die sich allein dem irdisch Geliebten zukehrt und dabei auf Gott vergißt.

---

<sup>601</sup> Alfred Schindler: Gott als Vater in Theologie und Liturgie der christlichen Antike. In: Tellenbach 1978, S. 55 – 69; Peter Widdicombe: The Fatherhood of God from Origenes to Athanasius. Oxford (Revised paperback edition) 2000.

An dieser Stelle fügt Herlihy in seinen wichtigen Aufsatz kritische Bemerkungen zur jüngeren sozialhistorischen Familienforschung ein, die von den Ansichten eines Ariès dominiert bleibt und familiäre Liebe als modernes Phänomen mißversteht. Mit seinen Ausführungen kann der Autor jedoch zeigen, daß sich schon in der Antike neben dem Verständnis der Familie als einseitigem Herrschaftssystem auch eine Sicht der häuslichen Einheit als Gemeinschaft mit intensiver emotionaler Verbundenheit ebenso wie auch als Ort der Erholung herausgebildet hat. Weniger das Wesen als die Intensität des familiären Gefühls habe sich nach seiner Ansicht im Laufe der Geschichte verändert. Auch für das Mittelalter zeigt Herlihy, wie der christlich gewendete, in seinem Kern aber antike Gedanke der Rangordnung der Liebe weitergetragen wurde. Im zwölften Jahrhundert pflegte man ihn in der Schule von Sankt Viktor, wie aus Richards Abhandlung über die vier Grade der gewaltigen Liebe hervorgeht. Auf dem weiten Feld menschlicher Beziehungen beherrscht die eheliche Liebe – so Richard – alle anderen affektiven Bande; sie vereinigt das Paar in Banden des Friedens und macht ihre Verbindung beglückend: „Scimus quia in humanis affectibus conjugalior amor primum locum tenere debet, et idcirco in nuptiali toro ille amoris gradus bonus esse valet qui omnibus aliis affectibus dominari solet. Mutuus namque intimi amoris affectus inter federatos pacis vincula adstringit, et indissolubilem illam perpetuandamque societatem gratam et jocundam reddit.“<sup>602</sup>

Einer der einflußreichsten mittelalterlichen Kommentare über die Liebe stammt aus der Feder des von der viktorinischen Theologie inspirierten Pariser Bischofs Petrus Lombardus, der in seinen *Sentenzen* der Rangordnung der Liebe ein eigenes Kapitel gewidmet hat. Zusammenfassend bekräftigt er, daß verschiedenen Menschen mit unterschiedlichen Affekten begegnet werden müsse; über allem stünde die Liebe zu Gott, dann – aufgrund unserer Heilsbedürftigkeit – die Liebe zu uns selbst, an dritter Stelle kämen unsere Eltern, dann unsere Kinder und Enkel, dann die Hausgenossen und schließlich die Feinde, alle außerhalb des Hauses. Anknüpfend an diese Bezeichnung aller außerhalb des Hauses Wohnenden als Feinde entspinnt sich ein eigener Diskurs unter den Kommentatoren der *Sentenzen* über die Bedeutung dieses Wortes. Albertus Magnus betont, daß sich zwischen Hausbewohnern und Feinden zahlreiche weitere Grade der Liebe ausmachen lassen. Allein am Faktum der eindringlichen und scharfsinnigen Auseinandersetzung mit dem *ordo caritatis* bis in die Details läßt sich die hohe Bedeutung ablesen, die diesem Gedanken in der hochmittelalterlichen Theologie beigemessen wurde.

---

<sup>602</sup> Richard von Sankt Victor: De IV gradibus violentae caritatis. In: Ives. Épître a Séverin sur la charité. Richard de Saint-Victor. Le quatre degrés de la violente charité. Texte critique avec introduction, traduction et notes. Herausgegeben von Gervais Dumeige. Paris 1955, S. 145.

Thomas von Aquin mißt – wie Herlihy hervorhebt – dem Gedanken der Rangordnung der Liebe eine noch größere Bedeutung als Petrus Lombardus und seine Kommentatoren bei. Er widmet ihm im zweiten Buch seiner *Summa Theologica* innerhalb der Abhandlung über die drei göttlichen Tugenden eine eigene Quaestio, die – was Herlihy nicht erwähnt – wie bei keinem Theologen vor ihm von der Auseinandersetzung mit dem Buch über die Freundschaft aus der aristotelischen *Nikomachischen Ethik* durchtränkt ist.<sup>603</sup> Die Gedanken des Thomas seien deshalb hier mit Blick auf Aristoteles ausführlicher vorgestellt, da beiden zusammen eine überragende Bedeutung in der Tradition des christlich-abendländischen Bildes der Familie zukommt. In der einleitenden Frage, ob es überhaupt eine Rangordnung der Liebe gäbe, zitiert Thomas im *sed contra* des ersten Artikels der *Quaestio 26* den schon von Origenes kommentierten Vers aus dem Hohen Lied und greift in seiner Antwort auf den Ordnungsbegriff des Aristoteles zurück, der in seiner *Metaphysik* Ordnung als ein Früher oder Später im Verhältnis zu einem Ursprung definiert. Thomas bekräftigt daraufhin: „Wo immer also ein Ursprung ist, da besteht auch eine Ordnung. Es ist aber oben gesagt worden, daß die Liebe der Gottesminne [lat. *dilectio caritatis*] auf Gott sich spannt als auf den Ursprung der Seligkeit, in deren Mitteilung die Freundschaft der Gottesliebe [lat. *amicitia caritatis*] gründet. Deshalb müssen wir in dem, was aus der Gottesliebe heraus geliebt wird, eine Ordnung einhalten nach der Bezogenheit auf den ersten Ursprung dieser Liebe, der Gott ist.“<sup>604</sup>

Alle Liebesverhältnisse gründen nach Thomas also in der zuvorkommenden Liebe Gottes und werden von dieser umgriffen und in eine Ordnung gebracht. Die Liebe erstreckt sich in erster Linie auf Gott als deren Ursprung und von ihm auf das, was auf Gott bezogen ist. In den folgenden Artikeln entfaltet Thomas diesen zentralen Gedanken seiner *Summa Theologica* ausführlich. Er fragt, ob Gott mehr zu lieben sei als der Nächste und antwortet, daß unsere Ähnlichkeit mit Gott ursprünglicher und Ursache für unsere Ähnlichkeit mit dem Nächsten ist. In den weiteren Artikeln fragt er, ob Gott mehr zu lieben sei als man selbst, man selbst mehr als der Nächste, der Nächste mehr als der eigene Leib. Subtiler werden die Fragen im sechsten Artikel, ob unter den Nächsten einer mehr zu lieben sei als der andere. Im *sed*

---

<sup>603</sup> Thomas von Aquin: *Summa Theologica* (Band 17A). Die Liebe. Kommentiert von Heinrich Maria Christmann OP. Heidelberg und Graz 1959, S. 123 – 167 (Text), 363 – 371 (Anmerkungen), 488 – 497 (Kommentar); James McEvoy: Zur Rezeption des Aristotelischen Freundschaftsbegriffs in der Scholastik. In: *Freiburger Zeitschrift für Philosophie und Theologie* 43 (1996), S. 287 – 303. McEvoy betont die Bedeutung der ersten vollständigen lateinischen, um zahlreiche Glossen bereicherten Übersetzung der *Nikomachischen Ethik* durch Robert Grosseteste. Seit dem Tod des Boethius wird die umfassendste, aus der Antike überlieferte Analyse der zwischenmenschlichen Beziehungen erstmals Mitte des dreizehnten Jahrhunderts wieder unmittelbar zugänglich und übt eine nachhaltige Wirkung auf die Philosophie des Mittelalters aus. Mit seiner Übersetzung der *Philia* durch *amicitia* bereichert Grosseteste die mittelalterliche *amicitia*-Diskussion. Thomas von Aquin, der in seinen letzten Lebensjahren einen Kommentar zur *Nikomachischen Ethik* verfaßt hat, rezipiert das Freundschaftsverständnis des Stagiriten primär in der gleichzeitig abgefaßten *Secunda secundae* seiner *Summa*.

<sup>604</sup> Thomas 1959, S. 124f.

*contra* wiederholt Thomas gegen die Meinung, alle Nächsten seien gleich zu lieben, daß schon die Gottesliebe in sich geordnet sei; in der Antwort gibt er die doppelte Meinung wieder, die in dieser Frage herrscht: „Einige sagten, alle Nächsten seien kraft der Gottesliebe dem Verlangen nach in gleicher Weise zu lieben, nicht aber der äußeren Wirkung nach; denn sie nehmen an, die Ordnung der Liebe sei zu verstehen in bezug auf die äußeren Wohltaten, die wir den uns Nahestehenden in höherem Maße erweisen müssen als den Fremden; sie sei aber nicht zu verstehen von dem inneren Verlangen, das sich in gleicher Weise auf alle erstrecken müsse, auch auf die Feinde.“<sup>605</sup> Dagegen bekräftigt Thomas, daß das Verlangen der Gottesliebe, das in der Gnade gründet, nicht weniger geordnet ist als das natürliche Verlangen, das auf einem Antrieb der Natur beruht. Beiderlei Antrieb geht aber aus Gott hervor. Wie der natürliche Antrieb im Verhältnis zu einem entsprechenden Handeln steht, so beziehe sich auch der Antrieb der Gnade auf das, was zu tun ist. Deshalb haben wir Menschen denen gegenüber ein intensiveres Verlangen der Gottesliebe, „denen wir mehr Wohltun schulden.

Also muß man sagen, daß man auch dem Verlangen nach den einen unter den Nächsten mehr lieben muß als den anderen. Der Grund dafür ist dieser: Da Ursprung der Liebe Gott und der Liebende selbst sind, so muß das Verlangen der Liebe größer sein je nach der größeren Nähe zu einem dieser beiden Ursprungsgründe.“<sup>606</sup> Thomas zeigt nun, daß einerseits alle Menschen kraft der Gottesliebe in gleicher Weise geliebt werden, weil wir allen dasselbe Gut, die ewige Seligkeit, wünschen; andererseits sprächen wir aber von größerer Liebe wegen der größeren Glut der Liebe.

Die eigentliche Auseinandersetzung mit der familiären Liebe beginnt Thomas im siebten Artikel mit der Frage, ob die besseren Menschen mehr zu lieben seien als die, die uns nahe ständen. Wieder unterscheidet er hinsichtlich des Gegenstandes und der Intensität der Liebe. „Die Glut der Liebe aber hängt ab von dem Menschen, der liebt. Und danach liebt der Mensch diejenigen, die ihm näherstehen, mit größerer Glut für das Gut, für das er sie liebt, als die Besseren für ein höheres Gut. Man muß hier aber noch einen anderen Unterschied beachten, denn manche Nächste stehen uns nahe auf Grund des natürlichen Ursprungs, den sie nicht verleugnen können, weil sie auf Grund dieses Ursprungs sind, was sie sind. ... Mit denen nämlich, die nicht mit uns verwandt sind, verbindet uns nur die Freundschaft der Gottesliebe. Zu unseren Verwandten aber haben wir noch andere Weisen der Freundschaft, je nach der Art, in der sie mit uns verwandt sind.“<sup>607</sup> Während die Liebe zu denen außerhalb der Familie

---

<sup>605</sup> Thomas 1959, S. 139f.

<sup>606</sup> Thomas 1959, S. 140f.

<sup>607</sup> Thomas 1959, S. 144f.

auf Konvention beruht und leicht aufgelöst werden kann, werden Eltern und Kinder durch natürliche Blutsbande dauerhaft aneinander gebunden. „Wenn wir aber Verbindung mit Verbindung vergleichen, so steht es fest, daß die natürliche Verbindung des Ursprungs die frühere und festere ist, denn sie gründet sich auf das, was zum Wesen gehört; die anderen Verbindungen aber kommen zu dieser erst hinzu und können wieder fallen.“<sup>608</sup> Bis in den Wortlaut hinein unüberhörbar ist der Rückbezug auf *Politik* und *Nikomachische Ethik* des Aristoteles. Neben den unterschiedlichen Herrschaftsverhältnissen nach dem Vorbild der monarchischen Verfassung greift Thomas im neunten Artikel die aristotelische Begründung der Rangordnung der Liebe auf. Eltern liebten demnach ihre Kinder mehr, weil sie größere Sicherheit darüber hätten, wer ihre Kinder als die Kinder darüber, wer ihre Eltern seien. Außerdem liebten Eltern ihre Kinder schon länger als die Kinder ihre Eltern, und Zeit festige die Bande der Liebe. Auf dieser Grundlage untersucht Thomas in den folgenden Artikeln auch alle weiteren gegenseitigen Liebesverhältnisse innerhalb der Familie. In der Frage, ob die eigenen Eltern oder die Gattin mehr geliebt werden solle, betont Thomas, daß die Eltern als Erzeuger größere Ehre verdienten, da man ihnen das Leben verdanke. In Hinblick auf die Verbindung müsse man dagegen die Gattin mehr lieben, weil das Ehepaar zwei in einem Fleisch seien und die Gattenliebe deshalb der Selbstliebe ähnelt.

Herlihy verfolgt den Gedanken des *ordo caritatis* auch nach Thomas von Aquin in den theologischen Traktaten des ausgehenden Mittelalters und der frühen Renaissance weiter. In der Zwischenzeit hätten Plagen, Hunger, Kriege und soziale Unruhen den denkerischen Gleichmut der davon nicht mit voller Wucht getroffenen Kleriker des Hochmittelalters verwandelt. In den neuen Zeiten seien moralische Richtlinien für selbstbewußter gewordene Persönlichkeiten in gefährdeter Umgebung gefragt. Ein für diese moralischen Fragen besonders sensibler Theologe war Antonius, Erzbischof von Florenz um die Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts. In seiner *Summa Theologica* greift er in einem Kapitel zwar den Gedanken der Rangordnung der Liebe auf, sieht jedoch keinen Grund zur Ermunterung seiner Leser zur Kinder- und Gattenliebe; im Gegenteil warnt er das Bürgertum seiner Stadt vor übertriebener Zuneigung zu Gatten und Nachkommenschaft, da die Familienoberhäupter Götzen aus ihren Kindern machten. Auch in weltlichen Schriften, in *Ricordi* oder theoretischen Abhandlungen zur Familie, findet der Gedanke der Rangordnung der Liebe nach Herlihy einen Nachhall. Paolo Certaldo nimmt in sein *Libro di buoni costumi*, in dem er keine im eigentlichen Sinne theologischen Fragen behandelt, eine Passage über die vier größten Lieben auf: vor allem sei die eigene Seele zu lieben, dann die Kinder, die Gattin und

---

<sup>608</sup> Thomas 1959, S. 149.

schließlich ein Freund. Leon Battista Alberti steht mit seinen Büchern über die Familie – wie Herlihy betont – ebenfalls in dieser Tradition. Er nennt seine Familie liebevoll *famigliuola*.

Im raschen Durchgang durch die Geistesgeschichte des *ordo caritatis* erkennt Herlihy weniger die Veränderung des Wesens der Familie als einer durch das Band der Liebe zusammengehaltenen Gemeinschaft; vielmehr stellt er einen Wandel im Zugriff von außen auf die Familie fest, der nicht selten fordernd oder gar feindlich war. Zu wenig beachtet er dabei die überragende Rolle, die das aristotelische Verständnis der Familie für das Bild der Familie im christlichen Abendland bis in die frühe Neuzeit gespielt hat. Bei allen Wandlungen der realen Lebensbedingungen mindestens bis zum hier untersuchten Zeitraum, bis ans Ende des sechzehnten Jahrhundert, hat sich in der christlich abendländischen Welt eine Kernbedeutung der Familie und des Familiären erhalten, die durch Aristoteles in seinen praktisch philosophischen Schriften erstmals in systematisch durchdachter Form faßbar ist. Diese besteht in dem besonderen Band der geordneten Liebe zwischen Eltern und Kindern, das deren Aufzucht und Erziehung prägen soll, damit im Haus eine Atmosphäre des Friedens und der Glückseligkeit herrschen kann. Im Zuge eines grundlegenden Wandels der geistigen und gesellschaftlichen Verhältnisse in Italien im fünfzehnten Jahrhundert durch die immer entschiedener Selbstbehauptung des gebildeten Bürgertums als kulturtragender Schicht erfährt diese Kernbedeutung der Familie als sittliche Aufgabe und beglückender Erholungsraum eine besondere Wertschätzung. Einen derartigen Zuwachs an Aufmerksamkeit errang sie wohl nicht zuletzt im Zuge der Wiederentdeckung oder Neuübersetzung praktisch philosophischer Traktate aus der Antike, insbesondere der Schriften Xenophons, des Aristoteles, und Plutarchs, die nicht nur häufig zitiert wurden, sondern in weiten Passagen als die lange vernachlässigten Ansichten der Alten von den italienischen Humanisten in ihre eigenen Traktate zu ähnlichen Themen übernommen wurden.

### III. Die Familie in der Literatur des frühen italienischen Humanismus

#### 1. Francesco Barbaros „De re uxoria“

Exemplarisch läßt sich die enge literarische und moralische Orientierung an den Meinungen der Alten an Francesco Barbaros Abhandlung über die Ehe<sup>609</sup> ablesen. Als großen Wurf bezeichnet Percy Gothein<sup>610</sup> Barbaros Schrift *De re uxoria* aus dem Jahr 1415, die der Schüler Guarinos da Verona seinem Freund Lorenzo de' Medici als Hochzeitsgabe überreicht

---

<sup>609</sup> Francesco Barbaro: *De re uxoria*. Das Buch von der Ehe. Herausgegeben von Percy Gothein. Berlin 1933.

und in der Widmung betont hat: „Doch will ich an diese Aufzeichnungen herantreten, nicht um dich selbst, sondern um durch dich einige Zeitgenossen zu belehren; ... Darum, wenn du auch derart unterrichtet bist, daß du vielleicht meines Rates nicht sehr zu bedürfen glaubst, schien mir doch dieser Gegenstand wert der Kenntnis für Jünglinge wie auch unserer Vertrautheit. Denn mag auch die gesamte Philosophie frucht- und erntebringend sein, daß kein Teil von ihr un bebaut und öde bleiben darf, so wird es doch eine besonders ertragreiche und ergiebige Stelle in ihr sein, wenn die Ehe, aus der sich die häuslichen Pflichten herleiten, nach bester Sitte und heiligster Zucht klug, gewissenhaft und ehrbewußt gewählt, geordnet und gehalten wird.“<sup>611</sup> Nicht aus historischer Neugier richtet Barbaro zunächst sein Interesse auf und seine Fragen an das Altertum; aus einem *ethischen* Impetus sucht er darin Richtlinien und Ratschläge für das Eheleben, die für seine Zeit von neuer Aktualität werden konnten.<sup>612</sup> Grundlegende Überlegungen zum Wesen der Ehe behandelt er, wohl aufgrund von deren damaliger Selbstverständlichkeit, nur kurz. Die Gliederung des ersten Teils, in dem die Wahl der rechten Braut abgehandelt wird, übernimmt Barbaro aus Plutarchs *Conjugalia praecepta*. Entscheidend sei die Tugendhaftigkeit der Braut, erst dann spielen ihr Alter, ihre edle Herkunft, ihre Gestalt und die Mitgift eine Rolle. Keiner dieser Aspekte dürfe aber ganz außer Acht gelassen werden. Als Vorsteherin des Hauses müsse die Gattin allen mit gutem Beispiel vorangehen. Keine zu alte Frau soll gewählt werden, da sie nicht mehr bildsam sei, der Hausfriede deshalb leicht aus dem Gleichgewicht könne und eine entsprechende Nachkommenschaft nicht mehr gesichert werden könne. Nach den neueren, auf Galen fußenden Vorstellungen von der Zeugung gibt die Frau bei dieser einen erheblichen Ausschlag. Ihre edle Herkunft trägt zur Zeugung und Erziehung wesentlich bei. „Wenn bei uns in schwierigen und für den Staat gefährlichen Zeitläuften an einigen außergewöhnliche Willenskraft, Leistung und Wachsamkeit sichtbar wird, so wird nicht nur ihnen, sondern auch ihren Kindern nach Maßgabe ihrer Verdienste oder Aufwendungen das Empfangene an Besitz oder Ehre wieder erstattet. ... Wir werden also die Ehe am liebsten loben, durch die wir selbst an Ehren zunehmen und die unsere Kinder angesehener und mächtiger macht. ... Des eingedenk, woher sie entsprossen, werden sie wachsam sein und immer darauf sehen, daß sie die Würde, die sie nicht vom Vater allein, sondern auch von der Mutter empfangen, den Nachkommen wie ein Erbgut treu und unversehrt weitergeben.“<sup>613</sup> Schönheit und Reichtum der künftigen Gattin sollen vom Glanz ihrer Tugend weit überstrahlt werden. In Anlehnung an Plutarchs Ratschläge formuliert Barbaro: „Denn wie uns mit Gold und Perlen verzierte

---

<sup>610</sup> Percy Gothein: Francesco Barbaro. Früh-Humanismus und Staatskunst in Venedig. Berlin. 1932, S. 61 – 100.

<sup>611</sup> Barbaro 1933, S. 14f.

<sup>612</sup> Gothein 1932, S. 61.



Spiegel zu nichts nutz sind, wenn sie nicht das Bild möglichst ähnlich wiedergeben, so halte ich den Reichtum einer Frau durchaus für unnütz, wenn sie nicht das Bild der Haltung ihres Gatten durch Lenksamkeit des Sinnes widerspiegelt.“<sup>614</sup> Den ersten Teil abschließend mahnt Barbaro nochmals, die antiken Exempla zu beherzigen, deren Tugendhaftigkeit im antiken Schrifttum verherrlicht wird; man sollte ihnen aber nur nacheifern, „soweit es die Heiligkeit unseres Glaubens zuläßt. Auf daß sie uns dies leichter zugestehen, habe ich nicht alles ausgeschüttet, sondern, damit zum Reize noch Abwechslung hinzutrete, aus sehr vielem dies wenige zu unserer Sache beigesteuert“<sup>615</sup>.

Im zweiten Teil wählt Barbaro mit Blick auf die Aufgaben der Gattin im Haus Ratschläge der Alten aus, um die Ehe im Gleichgewicht zu erhalten oder den gescheiterten Frieden wiederherzustellen. Als Haupttugenden erscheinen Gattenliebe, Sorge um die Kinder und um das Hauswesen. In einer subtilen Bemerkung rät Barbaro der Gattin, hierin wieder auf Plutarch fußend, daß sie ihre Liebe zum Gatten weniger aus Argwohn zum Schein aufrechterhalten solle, als daß sie ihn wirklich von Herzen liebe. „Sie mögen vor allem trachten, daß die Gatten davon durchdrungen sind, sie seien je nach deren wechselnden Stunden einmal bekümmert, dann wieder froh. Denn unter günstigen Umständen ist ein Glückwunsch erfreulich, unter widrigen ein Trostspruch erwünscht. Alles, was irgend mit Sorge sie selbst bedrückt, sofern es des Ohres eines klugen Mannes würdig ist, soll sie ihm mitteilen, nichts erdichten, nichts verheimlichen, nichts verdecken. Oftmals wird Beklemmung und seelische Not durch Beratung und Zwiesprache, die ihr mit dem Manne am süßesten sein muß, erleichtert. Sie wird gleichsam alle Stacheln und Steinchen den Kümmernissen, die sie mit ihm gemeinsam teilt und trägt, benehmen oder sie doch erleichtern. Mögen sie auch äußerst drückend gewesen und tief eingesenkt sein, werden sie doch so lang zur Ruhe kommen, als verstattet ist, vertrauensvoll mit dem Gatten zu seufzen. Möchten sie denn so mit ihren Männern leben und gewissermaßen ihre Herzen vermischen und womöglich – wie Pythagoras in der Freundschaft will – eines aus zweien werden.“<sup>616</sup>

Zur Wahrung einer beständigen Liebe zwischen den Gatten bedarf es der Mäßigung der Partner. „Vor allem soll des Geistes sicherstes Abbild, das Antlitz, das bei keinem Lebewesen außer dem Menschen angetroffen wird, die Prägung eines redlichen, ehrerbietigen und enthaltsamen Sinnes offenbaren. In ihm wird die Gesinnung, die die Natur sonst tief im Innern verschlossen hat, leicht aufgedeckt. Auch ohne Rede zeigt und kündigt dieses am meisten vom andern, denn am Antlitz und Gang wird der Seele Haltung entdeckt. ... Es gefällt

---

<sup>613</sup> Barbaro 1933, S. 30 – 32.

<sup>614</sup> Barbaro 1933, S. 38.

<sup>615</sup> Barbaro 1933, S. 48.

also, wenn die Gattin allerwärts und jederzeit Bescheidenheit an den Tag legt. Das wird sie erfüllen, wenn sie im Blick, im Gange, in der Bewegung des ganzen Körpers schließlich, Gleichmäßigkeit und Beständigkeit wahr.<sup>617</sup> Zu ihrer würdevollen Erscheinung tragen diese maßvollen Verhaltensweisen besonders bei. Im Sprechen und in der Kleidung solle die Gattin einen Mittelweg finden, durch den ihr Anstand in Erscheinung trete und durch den sie zugleich Vorbild für die Kinder werden könne. Auch das Beilager der Gatten trägt wesentlich zur freundlichen und friedlichen Atmosphäre innerhalb des Hauses bei und sei von Liebe gekennzeichnet.

In einem auf den ökonomischen Schriften Xenophons und des Aristoteles fußenden Kapitel über die Pflege des Hauswesens und die Erziehung der Kinder betont Barbaro das rechte Maß im Haushalten, das für ein geordnetes Hauswesen unerlässlich sei und wesentlich zur häuslichen Harmonie beitrage. Die Erziehung der Kinder ist bei weitem der gewichtigste Teil der Aufgaben der Gattin. „Denn die Umsicht für das Vermögen durch Gelderwerb würde nahezu nichts nützen (wie der alte *Crates* zu sagen pflegte), wenn nicht auf die Erziehung und Sittigung der Kinder, denen es hinterlassen wird, Eifer und vorzügliche Mühe gewandt würde. Auch wenn dadurch den Eltern, denen sie alles schulden, die Kinder besonders verbunden; sie würden notwendig von denen verlassen und preisgegeben scheinen, wenn nicht nach der Geburt der Dienst des Nährens und des Belehrens hinzutritt; und nicht mit Unrecht. ... Denn allenthalben bekundet die Natur hingebende Liebe zu ihren Geburten, die sie unter keinen Umständen verläßt. ... Hierbei aber läßt sich die ganz besondere Fürsorge und Umsicht der Natur beobachten, denn während sie den übrigen Tieren die Zitzen unter dem Bauch bildete, heftete sie sie den Frauen an der Brust an, derart, daß sie die Kinder zugleich mit ihrer Milch nähren und in der Umarmung hegen, sie leicht und bequem küssen und, wie man sagt, mit der ganzen Brust auf sich nehmen können. So nämlich bestimmte sie ihnen das Amt des Gebärens und Aufziehens nicht als Notwendigkeit nur, sondern als einzigartige Neigung und Liebe. ... Schweren Tadel also wird eine Mutter verdienen, wenn sie die Sorge für die Kinder gering achtet und unbekümmert dahinlebt.“<sup>618</sup> Mütter sollten aus diesem Grund alles daran setzen, ihre Kinder selbst zu stillen, denn mit der Milch werde nicht nur deren künftige Gesundheit, sondern auch deren Gesinnung gebildet. Falls das mütterliche Stillen nicht möglich sei, solle man sorgfältig eine Amme auswählen. Sobald die Kinder das erste Kindesalter überschritten haben, sollen die Mütter ihren ganzen Scharfsinn, Sorge und Mühe daran setzen, daß jene sich an Gaben des Geistes und Körpers hervortun. „Zuerst sollen sie die Ehrfurcht lehren vor Gott

---

<sup>616</sup> Barbaro 1933, S. 53.

<sup>617</sup> Barbaro 1933, S. 58.

<sup>618</sup> Barbaro 1933, S. 75 – 77.

dem Unsterblichen selbst, vor dem Vaterland und vor den Eltern, damit sie diese, die aller Tugenden Grundfeste ist, von den ersten Jahren an sich zu kosten gewöhnen. Nur zur besten Hoffnung werden Anlaß geben, die Gott fürchten, den Gesetzen gehorchen, die Eltern ehren, gegen Ältere ehrerbietig, mit Altersgenossen umgänglich, Jüngeren gegenüber menschlich sind. Allen sollen sie daher mit Antlitz, Stirn und Worten freundlich begegnen, mit den Besten aber am vertrautesten umgehen.“<sup>619</sup> Selbst hierin erscheint ein Nachklang des Gedankens der Rangordnung der Liebe, wie er sich durch das christlich-abendländische Nachdenken über die Familie zieht. Barbaro betont abschließend nochmals, daß er in dieser Schrift vor allem die Aufgaben der Gattin und Mutter in den Blick genommen habe, der er – wie schon Plutarch – von der Zeugung an neben dem Vater einen großen Stellenwert innerhalb der Familie einräumt. Nochmals wendet er sich an den Bräutigam Lorenzo „Allerdings war es nicht unser Vorsatz, zu beschreiben, was geschieht, sondern zu zeigen, was geschehen sollte. Wer ist ein so unbilliger Richter, daß er nicht, wenn er wie du aus gerechtester Ursache die Heirat gut befunden und bei der Wahl der Gattin nach Sitten, Alter, Abkunft, Schönheit und Reichtum eine der ersten Frauen erlangt hat, eine, die voll Liebe zu ihrem Mann, die bescheiden und im Hauswesen völlig erfahren ist ... wer, sage ich, denkt da so übel von den Dingen, daß er selbst nicht das Allerhöchste erhoffen dürfte und daß Frauen dieser Artung nicht das Allergrößte leisten sollten?“<sup>620</sup>

Das Verdienst dieses literarischen Jugendwerks Barbaros liegt nach Gothein, obwohl es über weite Strecken ein *Cento*, eine Zitatensammlung aus antiken Schriftstellern ist, in der bestimmten Auswahl aus einer Überfülle von Ratschlägen, die ihm für die zeitgenössische Praxis als tauglicher Maßstab erschienen.<sup>621</sup> Entschieden wendet Barbaro sich gegen die Meinung des Aristotelesschülers Theophrast, dessen ehefeindliche Einstellung Hieronymus der Nachwelt überliefert hat.<sup>622</sup> Jener verneint die Frage, ob ein weiser Mann heiraten solle, da er durch eine Gattin nur von seinen Studien abgelenkt würde. Es bleibt das Verdienst Barbaros, mit zahlreichen Zitaten vor allem aus Plutarchs Ratschlägen an ein Brautpaar eine ehe- und familienfreundliche Strömung aus der Antike für den bürgerlichen Humanismus in der Nachfolge Guarinos da Verona<sup>623</sup> fruchtbar gemacht zu haben, die sich mit der christlichen Tradition über den Freundschaftsgedanken vereinbaren ließ.

---

<sup>619</sup> Barbaro 1933, S. 79.

<sup>620</sup> Barbaro 1933, S. 81.

<sup>621</sup> Gothein 1932, S. 63.

<sup>622</sup> Gothein 1932, S. 66-69.

<sup>623</sup> Vito R. Giustiniani: Sulle Traduzioni latine delle „Vite“ di Plutarco nel Quattrocento. In: Rinascimento 12 (1961), S. 3 – 62; Ders.: Plutarch und die humanistische Ethik. In: Walter Rüegg und Dieter Wuttke (Hg.): Ethik im Humanismus. Boppard am Rhein 1979, S. 45 – 62; Remigio Sabbadini: Le Scoperte dei Codici Latini e Greci ne’secoli XIV e XV (Band 1). Edizione anastatica con nuove aggiunte e correzioni dell’autore a cura di Eugenio

Schon Lisette Goessler hat in der Einleitung zu ihrer Dissertation über Plutarchs Gedanken zur Ehe die auffällige Häufigkeit von Themen aus dem Familienleben, die zahlreichen Bilder und Vergleiche, die dem Familienleben entnommen sind, gewürdigt.<sup>624</sup> Für noch viel bemerkenswerter hält Goessler die besondere Wärme, mit der Plutarch an solchen Stellen spricht. Dieses „Familiengefühl“ des antiken Autors „begegnet uns bei ihm immer wieder; vor ihm ist es in dieser Weise und Differenziertheit bei keinem anderen griechischen Schriftsteller zu finden.“<sup>625</sup> Um Plutarchs Auffassung von der Ehe darstellen zu können, dürfe nicht, wie die Autorin richtig betont, zu strikt zwischen den ethisch-pädagogischen *Moralia* und den biographisch-historischen *Parallelbiographien* unterschieden werden, da diese ebenfalls ein pädagogisches Ziel verfolgten. Plutarch will hier anhand von Vorbildern, *exempla virtutis*, die Lebensformen herausragender historischer Persönlichkeiten zeigen und mit ihrer Hilfe seine Leser erziehen und bilden. So haben ihn schon seine Wiederentdecker und Interpreten in der frühen Renaissance – wie Francesco Barbaro – verstanden und für ihre Zeit nutzbar gemacht. Neben der primär erzieherischen Absicht stände aber ein ausgeprägt psychologisches Interesse und ausgesprochene, an der Historie interessierte Anekdotenfreude. Umgekehrt seien Plutarchs Ratschläge zur Ehe in den *Moralia* mit *exempla virtutis* angereichert.<sup>626</sup>

In seinem *Amatorius*, einem Dialog, der sowohl in der platonischen Tradition der Rede über die Göttlichkeit des Eros wie auch in der auf die Sophistik zurückgehenden Tradition der Abhandlungen über die Ehe steht, stellt Plutarch die Knabenliebe neben die eheliche Liebe. Die gesamte Anlage dieses Dialogs zielt auf die Frage, ob wahrer Eros in der Ehe denkbar ist.<sup>627</sup> Nicht Philosophie und Eros, die bei Plato untrennbar zusammengehörten, sondern Ehe und Philosophie werden engstens miteinander verzahnt. Nicht allein die geistige, auch die sinnliche Seite des Eros führe zur Tugend und zu dauernder Freundschaft. Die *Galene*, die friedliche Meeresstille, der Gemütszustand der inneren Gelassenheit und Heiterkeit, wird bei Plutarch zum Sinnbild für die Ehe.

---

Garin. Florenz 1967, S. 43 – 71, 217f., 247 – 253. In deutscher Übersetzung wurde Sabbadinis Beitrag zur Wiederentdeckung griechischer Kodizes aufgenommen in: Dieter Harlfinger (Hg.): Griechische Kodikologie und Textüberlieferung. Darmstadt 1980, S. 353 – 388.

<sup>624</sup> Lisette Goessler: Plutarchs Gedanken über die Ehe. Zürich 1962; Sarah B. Pomeroy (Hg.): Plutarch's „Advice to the bride and groom“ and „A consolation to his wife“. English Translation, Commentary, Interpretative Essays, and Bibliography. Oxford 1999. Noch in diesem Sammelband mit einer Reihe von Beiträgen zu den beiden Schriften Plutarchs ragt eine neuere Übersetzung eines Teils der Dissertation Goesslers einsam heraus. Alle anderen Beiträge erproben ehemals modische Perspektiven, tragen aber – anders als Goesslers Studie – wenig zum Verständnis dieser Texte bei. Pomeroy notiert eine Fülle frauenfeindlicher Bemerkungen, die Plutarch schon von Xenophon übernommen hat, ohne deren ironische Note zu beachten (Pomeroy S. 33).

<sup>625</sup> Goessler 1962, S. 9.

<sup>626</sup> Goessler 1962, S. 12.

<sup>627</sup> Goessler 1962, S. 34.

In den *Conjugalia praecepta*, den Ratschlägen für ein junges Paar, das er zu seinen Schülern zählen durfte, entfaltet Plutarch seine Anweisungen zur Ehe. Leitmotivisch wünscht er dem Paar, daß Ehe und Haushalt von einer harmonischen Atmosphäre beherrscht sein sollten. In einer solchen Umgebung könnten die üblichen Anfangsschwierigkeiten des Zusammenlebens in gegenseitiger Geduld überwunden werden. Ihre Beziehung solle sich nicht im bloßen Zusammenhausen erschöpfen, sondern immer mehr zum gegenseitigen Mitempfinden werden. Zur Sympathie und Harmonie des Zusammenwohnens müsse als deren Vervollkommnung der Eros kommen, damit ein wirkliches Zusammenleben in Liebe daraus hervorgeht. Dies, nicht mehr ausschließlich die Kinderzeugung gilt nach Plutarch als das eigentliche Ziel der Ehe. Unübersehbar sind die in dieser Schrift enthaltenen Ratschläge zur Haushaltsführung von der *Ökonomik* Xenophons beeinflusst, die hier zu neuer Aktualität gelangt sind. Für diese Form des Zusammenlebens findet Plutarch eine Vielzahl von Exempla aus der griechischen und römischen Geschichte. Über die klassische Zeit hinweg greift er mehrfach auf das homerische Ethos zurück, auf die vorbildlichen Paare Hektor und Andromache, Odysseus und Penelope.

## 2. Giannozzo Manettis Trostdialog

Weder aus Francesco Barbaros Schrift über die Ehe und ihre Aufgaben, die angereichert ist mit Ratschlägen der Alten für ein glückliches Zusammenleben, noch aus verwandten humanistischen Gedanken zur Familie in der italienischen Renaissance läßt sich das in der Sozialgeschichte bevorzugte Modell familiären Zusammenlebens gewinnen, das auf einem einseitigen Herrschaftsverhältnis gegründet ist. Zu schnell werden diese Beiträge als an der Wirklichkeit vorbeizielende Wunschbilder oder Maskeraden abgetan, die unter dem Deckmantel der neuen Gelehrsamkeit bloß einen unseligen Zustand verschleiern und damit weiter am Leben zu erhalten suchen. Vorsichtiger geht James R. Banker an einen 1438 in lateinischer Sprache entstandenen, frühen Dialog Giannozzo Manettis<sup>628</sup> heran und zeigt, daß ungeachtet der Vielzahl von Studien noch viel zu wenig über die Familie in der Renaissance bekannt ist, um sich ein abschließendes Urteil über deren unglückseligen oder heilvollen Charakter erlauben zu dürfen.<sup>629</sup> Der von ihm untersuchte Dialog setzt sich mit einer alltäglichen, aber dennoch immer wieder außerordentlichen familiären Lebenssituation auseinander.

---

<sup>628</sup> Giannozzo Manetti: *Dialogus consolatorius* 1438. Herausgegeben von Alfonso de Petris. Rom 1983.

Als Vater suchte der 1396 geborene Giannozzo Manetti in diesem Dialog seinen Schmerz über den Tod eines seiner Söhne zu lindern.<sup>630</sup> Nach frühzeitiger Beendigung der Laufbahn als Kaufmann hat sich der Florentiner dem Studium der scholastischen Theologie, der Philosophie, der antiken Geschichte und Literatur, und nicht zuletzt dem Studium der alten Sprachen zugewandt. Ihm und seiner Gattin wurden sieben Kinder geschenkt, von denen sein fünfter Sohn Antonio vierjährig im Frühjahr des Jahres 1438 verstorben ist. Nach eigenem Zeugnis war der Schmerz darüber unaufhörlich und grenzenlos. Manetti zog sich daraufhin in die Villa nach Vacciano zurück, um bei der Lektüre antiker Autoren Trost zu suchen. Auf Anraten seines Freundes Agnolo Acciaiuoli besuchte er die nahe Kartause in Galluzzo, um den Gefahren der Einsamkeit nicht zu erliegen. Nach einer Messe am Karfreitag fanden beide Freunde unter Zypressen einen geeigneten Ort, um im Beisein zweier Ohrenzeugen ein Streitgespräch zu beginnen.

Auf die Frage, wie er mit dem Verlust zurechtkäme, antwortet Manetti, wie schrecklich dieser Tod für ihn immer noch sei. Darauf tadelt der Freund ihn dafür, daß er es während seiner langjährigen Studien verabsäumt habe, sich durch die einschlägige antike Trostliteratur auf den Tod und andere Übel vorzubereiten, um deren Belastungen leichter zu ertragen.<sup>631</sup> Manetti hält dem einen Lobpreis der elterlichen Liebe entgegen und rechtfertigt seine Trauer als Charakteristikum aller wahren Väter, da sie ein Zeichen wirklicher Humanität sei.<sup>632</sup> Diese Antwort Manettis ist der Ausgangspunkt für die eigentliche Frage des Dialoges, ob die väterliche Trauer ein rein äußerlicher oder ein notwendiger Ausdruck der Seele sei und von deren Natur herrühre. Der Freund bringt zahlreiche Argumente dafür vor, daß die Trauer bloß angeeignet und eine Frauen und Schwächlingen eigentümliche Handlungsweise sei. Mit einer Reihe von Exempla aus der griechischen und lateinischen Antike, Beispielen der heroischen Unterdrückung des Schmerzes, untermauert er seine Meinung. Manetti läßt sich von diesen Beispielen nicht überzeugen, sondern greift auf seinen eigenen, noch reicheren Schatz an Exempla aus der Antike zurück; nicht nur für den heroischen Umgang mit dem Schmerz gäbe es Vorbilder, vielmehr schüre sein Freund eine heftige Debatte zwischen

---

<sup>629</sup> James R. Banker: Mourning a Son: Childhood and Paternal Love in the Consolatoria of Giannozzo Manetti. In: History of Childhood Quarterly 2 (1976), S. 351 – 62; Ulrike Schaeben: Trauer im humanistischen Dialog. Das Trostgespräch des Giannozzo Manetti und seine Quellen. München und Leipzig 2002.

<sup>630</sup> Zur Trostliteratur in der Renaissance: Paul Oskar Kristeller: Francesco Bandini and his Consolatory Dialogue upon the Death of Simone Gondi. In: Ders.: Studies in Renaissance Thought and Letters. Rom 1956, S. 411 – 435; George W. McClure: Sorrow and Consolation in Italian Humanism. Princeton 1991; Margaret L. King: The Death of the Child Valerio Marcello. Chicago und London 1994.

<sup>631</sup> Manetti 1983, S. 8.

<sup>632</sup> Manetti 1983, S. 12: „Postea vero quam ille finem dicendi fecit, „hec“, inquam, „tua, Angele suavissime, tam magnifica verba mihi pergrata fuere. Fieri tamen non potest ut patres, si modo patres sunt, ex carorum sibi liberorum amissione vel saltem leviter non angantur. Quid enim parentibus suavius, quid carius, quid denique

Stoikern und Peripatetikern<sup>633</sup> über die Gefühle, welche die letzteren für natürliche Äußerungen der Seele hielten.<sup>634</sup> Die wenigen Exempla für die heroische Unterdrückung der Trauer hätten dies nur um des unmenschlichen Verlangens nach Ruhm getan.

Neben seinem umfangreicheren Wissen um klassische Vorbilder aus der antiken Geschichte und neben dem darauf basierenden besseren Urteilsvermögen argumentiert Manetti aber vor allem mit seiner eigenen, unleugbaren Erfahrung. Gegen den Trostversuch mit der christlichen Hoffnung, daß der früh Verstorbene das irdische Jammertal verlassen habe und bald die himmlischen Freunden genießen dürfe, erinnert sich Manetti an die einstmaligen irdischen, mit der Aufzucht und Erziehung des Sohnes verbundenen Freuden in dessen noch hilflosen Lebensjahren. Manetti belegt seine Haltung durch ein Zitat aus der *Nikomachischen Ethik* des Aristoteles, wonach Väter ihre Söhne von Geburt an liebten und mehr als sich selbst.<sup>635</sup> Gegen die stoischen Einwände seines Gesprächspartners betont Manetti seinen Schmerz über den Verlust seines Sohnes. Dieser habe ihn überkommen und sei nicht in seiner Macht.<sup>636</sup> Er verlangt nach einem Trost, der seinen Schmerz lindert und nicht sein freudiges Leben mit dem Sohn schmälert. In der Abtötung des Schmerzes über den verlorenen Sohn verlöre der Mensch seine Humanität.<sup>637</sup>

Da die beiden Zuhörer den Streit nicht entscheiden können, wird der Prior der Kartause, Nicolò da Cortona, zu Rate gezogen. Mit Argumenten aus der Heiligen Schrift, den Vätern und dem Beispiel Jesu unterstützt dieser die Position Manettis. Als wichtigstes

---

dulcius quam salubris educatorum liberorum vita esse valeat non sane intelligo, quorum amissio sine quadam animi molestia contingere non potest.“

<sup>633</sup> Schaeben 2002, S. 14f: „Auch in Akademie und Peripatos finden sich bereits früh Prosaschriften mit konsolatorischem Gehalt, die jedoch meist nur fragmentarisch erhalten sind. ... Erst der Akademiker Krantor (3. Jh. v. Chr.) scheint die philosophische Trostschrift zu einem eigenen Genos erhoben zu haben. Krantor folgte der Richtung seines Lehrers Polemon, der mit seiner Aufforderung zur Bevorzugung der praktischen Ethik vor den rein theoretischen Disziplinen eine entscheidende Voraussetzung für die Verbreitung der Konsolationsliteratur geschaffen hatte. Der wesentliche Aspekt seiner Auffassung im Umgang mit der Trauer ist darin zu sehen, daß er die stoische Forderung der Affektlosigkeit ablehnte und statt dessen das Prinzip der Metriopathie formulierte, mit dem er nicht die Ausschaltung jeglicher Gefühle, sondern lediglich das Maßhalten im Affekt propagierte.“

<sup>634</sup> Manetti 1983, S. 46: „Hanc nostram controversiam, eruditissimi atque amicissimi viri, quondam inter Stoicos et Peripateticos, summos antique philosophie principes, diutius versatam necdum absolutam esse conspicimus. Stoici enim, ceteris philosophis acriores, egritudines atque alias animi perturbationes opinionis malum esse dicunt, nature negant. Peripatetici vero, paulo humaniores, ab ipsa natura animi morbos primitus oriri testantur, sed opinione postea augeri confirmant.“

<sup>635</sup> Manetti 1983, S. 64f.: „Quod si quanta parentum erga liberos caritas sit, paulo diligentius considerabimus, hoc tamen longum eorum desiderium fortasse mirori desinemus. Aristoteles nanque, diligentissimus rerum naturalium investigator, quodam loco parentes, ut se ipsos, natos diligere testatur. Sic enim ait: „Parentes amant natos quasi suum quiddam existentes“. Et paulo post: „Parentes – inquit – statim genitos / ut se ipsos amant“. [Aristoteles, EN VIII 1161b 19 – 25].

<sup>636</sup> Manetti 1983, S. 58: „Quibus per mortem me privatum cernens, mediocriter angor. Quod, natura cogente, invitatus facio, affectus quippe non esse in nostra potestate omnes vel facile concedunt.“

<sup>637</sup> Manetti 1983, S. 88: „Scitum est enim Ciceronis illud: Nihil „est aliud“ „cum diis“ Gigantum more bellare“ quam „nature repugnare“. Quod fieri non posse ab omnibus philosophorum scholis recte conceditur. Non enim e silice nati sumus, sed est naturale in animis hominum tenerum quiddam atque molle, quod egritudine tanquam

Argument nennt er den Verlust der Menschlichkeit in der Sünde Adams, die den Menschen erst die Sterblichkeit gebracht habe, ein Makel, der von jedem Vater auf seine Kinder als Teil der menschlichen Natur übergeht. Dies sei der eigentliche Grund dafür, daß Väter vom Tod der Söhne so tief berührt würden.<sup>638</sup> Dieses Berührtwerden als Zeichen der besonderen väterlichen Liebe zeige sich in den Exempla der jüdischen und christlichen Geschichte, von Abrahams Opfer<sup>639</sup>, das in seiner Dramatik nur richtig verstanden werden kann, wenn man zunächst die innige Liebe des Vaters zu Isaak sieht, die von Gott – im Blick auf die Rangordnung der Liebe – auf die Probe gestellt wird, bis zu den Tränen Jesu<sup>640</sup> am Grab des Lazarus. In der Mahnung des Priors zum Gebet für den verstorbenen Sohn und im Verlangen Manettis um die Fürbitte seines Sohnes bei Gott erscheint die väterliche Liebe als eine, die durch den Tod des Sohnes nicht ausgelöscht wird, sondern über die Grenzen dieser Welt fort dauern kann. Zusammenfassend zitiert Manetti Augustinus, der im fünften Buch seiner Schrift *De Civitate Dei* formuliert, daß unter allen irdischen Gütern nichts so sehr geliebt werde wie die Kinder.<sup>641</sup>

Aus diesem Dialog folgert Banker, daß die väterliche Autorität in der italienischen Renaissance in gewisser Hinsicht zwar absolut gewesen sein mag, daß sie aber durch die väterliche Liebe – in welcher konkreten Ausprägung auch immer – entschieden begrenzt wurde. Weder Autorität noch liebende Fürsorge können einander einfach untergeordnet werden. Väterliche Liebe erscheint in Manettis Dialog als wesentlicher Bestandteil einer Humanität, die sich nicht einfach einer autoritär vorgestellten Familienstruktur fügt.<sup>642</sup> McClure hebt in seiner Auseinandersetzung mit Manettis Dialog hervor, daß sich aus der ersten Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts vier Trostschriften erhalten haben, die mit hoher Wahrscheinlichkeit engstens aufeinander bezogen sind.<sup>643</sup> Manettis Dialog, der seiner Ansicht nach wichtigste von ihnen, hält sich eng an die Ansichten Coluccio Salutati. Dieser war als Übersetzer des Neuen Testaments und einiger aristotelischer Schriften, darunter der *Nikomachischen Ethik*, auch engstens vertraut mit den antiken Trostschriften Ciceros; wichtiger für ihn sei jedoch das unmittelbare Vorbild Coluccio Salutati gewesen, dessen Trostbriefe er wohl gekannt und dessen Ausdruck intimster und persönlichster Erfahrungen

---

tempestate quatiatur. Unde Crantor, Academicus nobilis, Stoicorum indolentiam nescio quam vituperans, istud „nihil dolere“, inquit, „non sine magna mercede contingit: inmanitatis in animo, stuporis in corpore“.

<sup>638</sup> Manetti 1983, S. 144.

<sup>639</sup> Manetti 1983, S. 154 – 158.

<sup>640</sup> Manetti 1983, S. 184.

<sup>641</sup> Manetti 1983, S. 214: „Quod etiam patientissimo viro contigisse antea dicebatur ut, audita universi patrimonii sui iactura, nequaquam commoveretur: percepto vero paulo post natorum obitu, non inmerito frangeretur. Cuncta nanque terrena bona multo minus quam filios diligi verissima Augustini sententia est.“

<sup>642</sup> Banker 1976, S. 359.

<sup>643</sup> McClure 1991, S. 93 – 104.



ihm als Modell für seinen Dialog gedient habe. Nicht zuletzt dieser Dialog darf als Zeugnis für die große Aufmerksamkeit gelten, die man familiären Gefühlen im italienischen christlichen Humanismus entgegengebracht hat. Diese wurden in aristotelischer Tradition als erstrangige Zeichen der Menschlichkeit verstanden, als unmittelbarer Ausdruck der menschlichen Würde selbst in den schwersten Stunden.

### 3. Leon Battista Albertis Bücher über Familie und Freundschaft

In denselben Gedankenkreis christlich humanistischer Aufmerksamkeit auf die Familie und ihr Wesen, gehört eine Schrift Leon Battista Albertis, die das Interesse an diesem in der Renaissanceforschung sträflich vernachlässigten Gegenstand schon im Titel führt.<sup>644</sup> Wie David Marsh betont, sind Albertis ursprünglich in den Jahren 1433 und 1434 auf drei Bücher angelegte, später um ein viertes Buch über die Freundschaft angereicherte *Libri della Famiglia* nicht nur dessen früheste, sondern auch dessen bedeutendste Leistung unter den in Volkssprache abgefaßten Dialogen.<sup>645</sup> Sie folgen dem ciceronianischen Modell der Verbreitung von Gedanken, die weiteren Kreisen bislang verschlossenen geblieben sind, und wollen, wie Alberti selbst im Vorwort zum dritten Buch betont, eher eine größere Öffentlichkeit unterweisen, als eine gebildete Minderheit unterhalten.<sup>646</sup> Aus didaktischen Gründen ist jedes Buch daraufhin angelegt, daß die im Dialog ausgebreiteten, unterschiedlichen Standpunkte zur Familie zu einer Schlußfolgerung geführt werden, die von einer breiteren Leserschaft verstanden und angenommen werden kann. Im ersten Buch kreisen die Gespräche um den besonderen Charakter der väterlichen Liebe, während im zweiten die Frage erörtert wird, ob Freundesliebe die familiäre Liebe nicht übertreffe. Im dritten Buch werden Fragen der konkreten Lebensbedingungen der Familie, der Haushaltsführung, angegangen, um im vierten Buch die außerfamiliären Beziehungen zu behandeln.

Wie Fritz Schalk betont, ist es vor allem die *Nikomachische Ethik* des Aristoteles, die wesentliche Anregungen zu Albertis Sicht der Familie in den ersten beiden Büchern gab, während Xenophons erst jüngst wieder im Abendland im Original bekannt gewordene *Ökonomik* das dritte Buch über die wohlgeordnete Haushaltsführung anregte. „Man merkt gerade durch den sich steigernden Einfluß von Aristoteles und Xenophon die Verwandtschaft

---

<sup>644</sup> Leon Battista Alberti: Über das Hauswesen. Herausgegeben und übersetzt von Walther Kraus, eingeleitet von Fritz Schalk. Zürich und Stuttgart 1962.

<sup>645</sup> David Marsh: The Quattrocento Dialogue. Classical Tradition and Humanist Innovation. Cambridge 1980, S. 80f. Als vorherrschende Modelle für die Gestaltung der Dialoge von Albertis Büchern über die Familie im Sinne der Diskussion eines ethischen Ideals nennt Marsh Ciceros *De oratore*, für die Atmosphäre des Gesprächs zwischen einem ehrwürdigen Älteren im Kreis einiger Jünglinge Ciceros *De senectute* und *De amicitia*.

<sup>646</sup> Marsh 1980, S. 78.

der sich jetzt ausbildenden Literatur, durch die ein einheitlicher Gedankenkreis verbindend und vergleichend sich über ein großes Gebiet ausbreiten konnte. Albertis Werke bieten ein interessantes Beispiel für das Wechselverhältnis von humanistischer Literatur und Antike. Meinte man freilich, die Methode der Humanisten bestünde nur darin, die beharrlich wachsenden Motive der antiken Literatur zu Gestalt und Form der Vulgärsprache oder des Humanistenlateins zu verdichten, so würde man ihre Funktion verkennen. Es hat zwar Werke gegeben, die so unmittelbar mit dem antiken Vorbild verknüpft sind, daß sie nur als eine rhetorisch-spielende variierende Umbildung desselben begriffen werden können. Doch bei der Prosaliteratur des Quattrocento, in der die Beziehung auf das handelnde Leben vorherrscht, ist das nicht der Fall. So wie die Politik noch lange historistisch war und gerade in Italien die „Taciteisti“ durch das Medium des Tacitus modernen politischen Ideen zum Ausdruck verhelfen, so dienen Aristoteles und Xenophon, Cicero oder Quintilian als Hilfsmittel, die in den Zusammenhang einer modernen Aufgabe gestellt sind: der Autor, der sie zitiert, ist nicht, der Zeit entrückt, eingeschlossen in die Grenzen einer antiken Welt, sondern durch die Antike versteht und kritisiert er die lebendigen Kräfte der Gesellschaft seiner Zeit.“<sup>647</sup>

Aus einer bedrohlichen Situation heraus, infolge der Verbannung der Familie Alberti aus ihrer Heimatstadt Florenz zwischen 1377 und 1428, ihrer Zerstreuung in alle Himmelsrichtungen und des Unwillens einiger Familienmitglieder, eine eigene Familie zu gründen, entspinnen sich in Padua im Jahre 1421 am Totenbett des Familienältesten Lorenzo Gespräche über die Dinge, um die man sich zu sorgen hat, damit es der Familie selbst unter widrigsten Umständen wohl ergehe. In der Vorrede an die Jüngeren klingt bereits die antike Frage an, ob man angesichts des drohenden Untergangs selbst großer Familien die eigene dem Schicksal überlassen, oder sich auf die Tugendhaftigkeit besinnen solle, die die Angriffe des unbilligen Schicksals mit festem Mut erträgt. Wie zahlreiche Exempla aus der Antike und die vorbildliche Tugendhaftigkeit der eigenen Vorfahren zeigen, kann die Familie durch eine gute Lebensordnung begründet und erhalten werden. Dazu bedarf es einer guten Leitung durch fürsorgliche Väter, die sich weniger im Herrschen als im sorgsamem Umgang und in der liebevollen Hingabe zur Gattin und zu den Kindern hervortäten, um im Haus das nötige Klima zu schaffen: „Jeder Vater oder Ältere erinnere sich, daß eine durch Gewalt aufrechterhaltene Herrschaft immer minder beständig gewesen ist als eine, die sich auf die Liebe gründet. Keine Furcht vermag allzulange zu dauern: die Liebe ist gar dauerhaft; die Furcht schwindet mit der Zeit: die Liebe wächst von Tag zu Tag immer.“<sup>648</sup> Eine solche von menschlicher Liebe geprägte häusliche Atmosphäre läßt sich – wie im dritten Buch ausgeführt wird – nur

---

<sup>647</sup> Fritz Schalk: Einleitung. In: Alberti 1962, S. XIIIff.

schaffen, wenn Aufgaben und Pflichten recht verteilt sind. Wie den Eltern vornehmlich die Sorge um die von ihrer Liebe abhängigen Kinder zukommt, so sollen die Kinder den Eltern gehorchen und ihnen die gebührende Liebe entgegenbringen. Aufgabe der Frau ist es, mit dem Gatten die elterliche Fürsorge zu teilen.

Bei aller Inspiration der Dialogpartner von antiken Ansichten zur Familie bestimmt das von Alberti gezeichnete und den kommenden Generationen überlieferte Bild seiner Familie doch die eigene Erfahrung eines bedrohten Alltags. Im Gegensatz zu heutigen sozialgeschichtlichen Interessen für den Wandel der Lebensbedingungen, wie sie durch die Veränderungen im Erbrecht und der Mitgift, in der Verbreitung des Schulwesens oder der häufig frühen Eingliederung ins Arbeitsleben greifbar werden, lenkt Alberti die Aufmerksamkeit auf etwas bei allem Wandel Bleibendes, das vor allem in der Gattenliebe, in der elterlichen Sorge und zuvorkommenden Liebe wie im kindlichen Respekt und der Gegenliebe besteht. „Schwache Glieder können ein zu mächtiges Haupt nicht tragen, sondern brechen unter dem übermäßigen Gewicht zusammen, und das Haupt, das nicht von allen Gliedern gestützt wird, fällt und wird zerschmettert. Deshalb wird derjenige, der weise ist und vermöge seines Urteils an anderen beobachtet, was diese anderen unter Schmerzen an sich selbst erfahren, sich klar machen, daß von einem in zwei Stücke zersägten Balken der eine wie der andere Teil um vieles weniger imstande sein wird, ein bestimmtes Gewicht zu tragen, als wenn sie nicht entzweigeschnitten worden wären. Und niemals kann man das geteilte Holz wieder so fest verbinden, daß es zusammenhält wie vorher.“<sup>649</sup>

#### IV. Zur Bildwürdigkeit der Familie im autonomen italienischen Familienporträt in der Kunst der Renaissance

Weniger als Phänomen der Sozialgeschichte, deren primäres Interesse den veränderlichen Lebensbedingungen gilt, mit denen Familien in der Geschichte jeweils konfrontiert waren, vielmehr als ein Gegenstand der Geistesgeschichte wird die Familie in der italienischen Renaissance hier zu erfassen gesucht. Für deren Verständnis sind nicht primär die ständig sich wandelnden Lebensumstände, sondern der schon in der griechischen Antike geprägte Begriff von zentraler Bedeutung, der durch seine christliche Wendung eine neuartige Vertiefung erfuhr. Noch am Ende des sechzehnten Jahrhunderts bleiben die Überlegungen des Aristoteles zum besonderen Herrschafts- und Freundschaftsverhältnis zwischen den Familienmitgliedern, die den Kern der Bewohner eines Hauses bilden, zwischen den Gatten sowie zwischen den

---

<sup>648</sup> Alberti 1962, S. 97f.

<sup>649</sup> Alberti 1962, S. 158.

Eltern und den noch unmündigen Kindern, wegweisend. Diese Verhältnisse sollen seiner Ansicht nach geprägt sein von einer Rangordnung der Liebe. Entsprechend dem jeweils unterschiedlichen Vermögen der einzelnen Familienmitglieder sollten deren Aufgaben verteilt werden, damit im Haus, der Keimzelle der staatlichen Ordnung, eine Atmosphäre des Friedens herrsche. Dieser Friede bildet die Grundlage für alle weiteren Erwägungen, damit Ansehen und Vermögen einer Familie wachsen können. Im aristotelischen Familienbegriff finden die drei Disziplinen der klassischen praktischen Philosophie – Ethik, Politik und Ökonomik – in einzigartiger Form zueinander und prägen einen Haus- und Familienbegriff, der weit über den untersuchten Zeitraum hinaus im Abendland seine Gültigkeit behielt.

Weil die Gedanken des Aristoteles durch Thomas von Aquin in bislang nicht gekannter Bereitschaft aufgegriffen und für das christliche Familienverständnis fruchtbar gemacht wurden, konnte die im christlich gewendeten Begriff des *ordo caritatis* längst geschehene Vermittlung des aristotelischen Familienbegriffs ins Christentum tiefer begründet werden. Vor diesem geistesgeschichtlichen Hintergrund eines über Jahrhunderte gültigen Familienverständnisses kam es im italienischen bürgerlichen Humanismus des Quattrocento im Zuge einer neuerlichen Orientierung des Denkens und Handelns an wiederentdeckten oder für die eigene Zeit neu übersetzten antiken Schriften zu einer verstärkten Aufmerksamkeit auf den Gedanken der Familie. Insbesondere Leonardo Brunis neue Übertragung praktisch philosophischer Schriften des Aristoteles und der pseudoaristotelischen *Ökonomik*, die Entdeckung und Übersetzung der *Ökonomik* Xenophons, der Parallelbiographien und *Moralia* Plutarchs wurden zu literarischen Vorbildern für die eigene humanistische Lebensform, deren Charakter nicht zu verstehen ist ohne die besondere Wertschätzung des Familiären, das in der Renaissanceforschung hinter der Hochschätzung des Individuums ins Hintertreffen geraten ist.

In vielfältiger Weise erscheint der Grundgedanke des Familiären, der *ordo caritatis*, und dessen wesentliche Züge, *cura* und *pietas* sowie gegenseitige Liebe, in der humanistischen Literatur der italienischen Renaissance. Unterschiedlich nahe hält man sich an die Vorbilder aus der heidnischen Antike oder der christlichen Patristik.<sup>650</sup> Keine geringe Rolle spielt dabei die eigene, nicht selten schmerzlich durchlittene Erfahrung des Exils, des Todes eines der Kinder oder der Gattin; entscheidend für das Bild von der Familie in der Renaissance erscheint aber das hohe Bewußtsein, sich innerhalb eines gemeinsamen geistigen Raumes zu bewegen, der von der Antike über das Christentum bis in die eigene Gegenwart

---

<sup>650</sup> Mapheus Vegius' Erziehungslehre. Einleitung, Übersetzung und Erläuterungen von K. A. Kopp. Freiburg im Breisgau 1889; Aneas Sylvius' Traktat über die Erziehung der Kinder, gerichtet an Ladislaus, König von Ungarn und Böhmen. Einleitung, Übersetzung und Erläuterungen von P. Galliker. Freiburg im Breisgau 1889.

reicht. In diesem Raum spielt der von Aristoteles geprägte Gedanke der familiären Freundschaft eine zentrale Rolle. Weniger aus dem Blickwinkel eines ständigen Wandels der familiären Lebensbedingungen, als vielmehr innerhalb dieses weitgespannten kulturellen Horizonts läßt sich das Aufkommen des Familienporträts als bildwürdige Gattung nach und neben der literarischen Behandlung als besonders bedenkens- und betrachtenswerter Gegenstand beurteilen.

Anders als für die literarisch tätigen italienischen Humanisten der Frührenaissance, vor allem in Florenz und – im Einflußbereich Paduas – in Oberitalien, konnte die antike und christliche Geisteswelt aber unvergleichlich weniger vorbildlich auf die formale Gestaltung von Bildern, zumal Bildnissen der Familie einwirken, da sich aus der Antike kaum Porträts familiären Inhalts erhalten haben und sich auch keine direkten Bezüge auf diese feststellen lassen. Dagegen dürfte die in Humanistenkreisen zunehmende literarische Aufmerksamkeit auf den Gegenstand der Familie direkt das Aufkommen des Familienporträts als bildwürdige Gattung beeinflusst haben. Neben der besonderen Rolle des Freundschaftsporträts, einer bevorzugten künstlerischen Aufgabe des Doppelporträts, spielt – neben dem Konzertbild und der politischen Zeremonie – das Familienporträt als bevorzugter Typ des Gruppenporträts in der Kunst der italienischen Renaissance eine herausragende Rolle. Innigst ist das Aufkommen des oberitalienischen Familienporträts in der Kunst der Renaissance mit der Entstehung des Einzelporträts als autonome, bildwürdige Gattung und eigenständige künstlerische Aufgabe verbunden. Zunehmend wird man sich in der Porträtforschung darüber klar, daß das Aufkommen des Porträts nicht einfach als Folgeerscheinung einer Entdeckung oder gar eines erstmaligen Auftretens des Menschen als Individuum verstanden werden kann. Vielmehr gelangt die menschliche Persönlichkeit in ihrer einmaligen Erscheinung mit all ihren Stärken und auch Schwächen im Rahmen des italienischen bürgerlichen Humanismus – nicht zuletzt infolge von literarischen Entdeckungen wie der Parallelbiographien Plutarchs – zu einer neuen Wertschätzung als besonders bedenkenswerter Gegenstand. Diese findet in einer neuen Bildwürdigkeit im autonomen Porträt den gebührenden Ausdruck. Die neue Bildwürdigkeit der einmaligen menschlichen Persönlichkeit ist die Grundlage für eine Anerkennung des autonomen Porträts als eigenständige künstlerische Aufgabe, die sich je nach dem künstlerischen Vermögen der ähnlichen Darstellung und des Eindringens in die Persönlichkeit in den unterschiedlichsten Gestalten und in ganz unterschiedlichem künstlerischem Rang im Verlauf der Kunst der italienischen Renaissance ausprägen und verbreiten konnte. Bei aller Gebundenheit an rasch sich im Einzelporträt ausprägende Konventionen, die sich in der Renaissance kaum wandelten, ragen darüber dennoch immer wieder einzelne künstlerische

Lösungen hinaus, die den Ruhm der Gattung ausmachen und Vorbild für neue Lösungen der künstlerischen Aufgabe werden konnten.

Das Porträt steht in keinem direkt proportionalen Verhältnis zum Individuum. Weder ist die Genese des autonomen Porträts Folge noch ist sie einfach Anstoß zur „Entdeckung des Individuums“. Das autonome Porträt ist nicht primär eine Frage der Individualität, sondern eine der Bildwürdigkeit einerseits, eine der Entfaltung der künstlerischen Freiheit andererseits. Es ist eine an künstlerische Konventionen gebundene Aufgabe, innerhalb der sich bestimmte Typen ikonographisch verfestigen konnten oder wieder aufgegeben wurden. Im Zuge der hier versuchten Ausbreitung der Geschichte des oberitalienischen Familienporträts in der Kunst der Renaissance stach dieses Moment besonders ins Auge. Wenn sich auch in der zweiten Hälfte des Cinquecento im Zuge der Internationalisierung das Konventionelle immer mehr durchsetzen konnte, erscheinen die frühen oberitalienischen Familienporträts als persönlichste künstlerische Zeugnisse, die eine intensive künstlerische Auseinandersetzung mit der gestellten Aufgabe verraten. Die so unterschiedlichen künstlerischen Lösungen lassen für den Kunsthistoriker die Gefahr erkennen, daß sich der so heterogene und nicht eben reichliche Denkmälerbestand als bloße Randerscheinung innerhalb der Porträtmalerei in der Kunst der italienischen Renaissance verstehen lassen könnte, als eine Splittergruppe, die nur lose, über den gemeinsamen Gegenstand miteinander verbunden ist, der aber keine größere Bedeutung zukommt. Betrachtet man diese kleine Gruppe von erhaltenen oberitalienischen Familienporträts in der Kunst der Renaissance unter dem Blickwinkel einer für bildwürdig befundenen künstlerischen Aufgabe, der sich auch, aber nicht allein erst- und zweitrangige Meister der Zeit stellten, so kann sie sich neben den am antiken Vorbild und dessen christlicher Vertiefung orientierten literarischen „Denkwürdigkeiten“ in ihrer Bildwürdigkeit behaupten.

Überraschen mag angesichts des relativ geringen Denkmalsbestandes die enorme Variationsbreite innerhalb der eng gesteckten Grenzen der Porträtkunst. Im Verlauf des Cinquecento bildeten sich zwei Haupttypen heraus, das breitformatige Gruppenbildnis und die lebensgroßen, ganzfigurigen Pendantporträts der Familie. Dem Einzelporträt entsprechend wurde der Figurenausschnitt im Verlauf des Cinquecento zunehmend ausgedehnt. Der künstlerischen Aufgabe gemäß wird das oberitalienische Familienporträt nicht aus dem autonomen Einzelporträt gewonnen, sondern im Ansatz als Gruppe gedacht. Den Gepflogenheiten des italienischen Einzelporträts folgend wird die Familie in repräsentativer, würdevoller Ruhe vor dem Betrachter ausgebreitet und durch eingestreute, intime szenische Momente bereichert. Eine relativ geringe Rolle spielt seit den Anfängen das Standesmäßige,

das wie die Porträtähnlichkeit als selbstverständliche Anforderung durch den Porträtisten erfüllt wurde. Auffälligerweise tritt das Ständemäßige in den künstlerisch bescheideneren Familienporträts in den Vordergrund. Primär war den Schöpfern oberitalienischer Familienporträts in der Renaissance an der Darstellung des Familiären gelegen. Gewonnen wurde dieses durch intime Figurenmotive, besonders durch das Zusammenspiel der Gebärden und durch den Blickwechsel, oder durch erläuterndes Beiwerk, das ins Bildgeschehen eingebracht, aber nicht wie in den gleichzeitigen niederländischen Familienporträts stillebenartig hervorgehoben wird, sondern szenisch gebunden bleibt. In den bolognesischen Familienporträts des späten Cinquecento wird diesem erläuternden Beiwerk durch hinweisende und erläuternde Gesten eine lehrhafte Eindringlichkeit verliehen, die als Aufforderung zum tugendhaften, familiären Handeln zu werten ist.

Aus den Gedankenkreisen der höfischen Dekoration hervorgegangen, hebt sich bereits Mantegnas *Porträt der Familie Ludovico Gonzagas* (Abb. 1) entschieden davon ab. Eindrucksvoll wird dies im Vergleich mit den Fresken im *Palazzo Schifanoia* deutlich. Über die Wände dieses Salone wird im unteren Register in zwölf genreartig aufgefaßten Bildern das Leben Borsos d'Este ausgebreitet. Seine repräsentativen Pflichten stehen neben den höfischen Vergnügungen im Jahreslauf. Aus diesen Monatsbildern ergibt sich ein facettenreicher Überblick über die unterschiedlichsten Tätigkeiten des Herrschers von Ferrara in zahlreichen Ansichten. Diese werden in einem nicht allzu hoch angesiedelten Erzählton vorgetragen. Nur sparsam werden repräsentative Momente eingesetzt, um den genreartigen Erzählton zu überhöhen. Das Porträt bleibt hier jedoch ein in diese höfische Dekoration letztlich bloß eingestreutes Moment.

Mantegna faßt dagegen das Familienbildnis in der *Camera degli Sposi* in einem Bild zusammen, in dem jede Persönlichkeit in ihrer ganzen menschlichen Würde innerhalb der repräsentativ aufgefaßten und mit heiteren Momenten bereicherten Gruppe entsprechend zum Tragen kommt. Besonders den Kindern ist diese Aufgabe der leisen szenischen Belebung übertragen. Das Übergeben und Empfangen von Früchten als den Bildsinn erläuternder Beigaben, die szenisch in die Gruppe eingebunden werden, spielt von Mantegna an eine tragende Rolle im oberitalienischen Familienporträt in der Kunst der Renaissance. Das die Gruppe vereinigende Thema der familiären Vertrautheit und Liebe, das sich insbesondere im liebevollen Zusammenspiel der Gebärden kundtut, steht schon bei ihm im Zentrum der künstlerischen Aufmerksamkeit.

Für das neue bildwürdige Thema der Familie sucht Mantegna nach einem angemessenen Rahmen und findet ihn in einer Dekoration *all'antica* mit zahlreichen heiteren,

illusionistischen Momenten und der Verortung der porträtierten Gruppe innerhalb der antiken Tradition der Tugendvorbilder, den Bildern berühmter Figuren aus der Mythologie und nicht zuletzt in Porträts denkwürdiger Persönlichkeiten aus dem menschlich so zwiespältigen, aber lehrreichen julischen Kaisergeschlecht. Mantegnas Familienporträt ist nicht primär als ein der Stellvertretung dienendes Bildnis, als höfisches Repräsentationsbild, aufzufassen, in dem der Herrscher in Amt und Würden erscheint. Repräsentative Auffassung wird in dieser Arbeit allgemeiner gefaßt als die dem Porträtdecorum entsprechende, ruhige, und würdevolle Erscheinung des Porträtierten vor dem Betrachter, die auch im Gruppenbildnis nicht zu sehr szenisch belebt ist. Neben der Porträtähnlichkeit und dem im Bildnis erscheinenden Standeszeichen sowie neben der Vorbildlichkeit der Porträtierten als tugendhafte Persönlichkeiten muß diese repräsentative Auffassung als selbstverständliche Vorgabe der Gattung verstanden werden, wie es sich in den zahllosen Beiträgen der Porträttheoretiker in der Renaissance auch ausspricht.<sup>651</sup>

Obwohl das Familienporträt im Rahmen der oberitalienischen höfischen Palastdekoration aufkam, konnte es sich wegen des bürgerlich-humanistischen Themas seit dem Cinquecento auch ins bürgerliche Milieu verbreiten. Seit der Mitte des Cinquecento ließen sich wieder vermehrt oberitalienische adelige Familien porträtieren; gerade diese Porträts atmen den Geist des bürgerlich-christlichen Humanismus mit seiner betonten Aufmerksamkeit auf die Familie. Nicht hoch genug kann man deshalb die ersten Gehversuche in dieser Gattung im späten Quattrocento und frühen Cinquecento einschätzen. An Mantegnas Kaminfresko in der *Camera degli Sposi* läßt sich ablesen, in welchem Maße sich der Künstler als Begründer einer neuen Gattung im Rahmen seiner Suche nach einer neuen Gestalt der Raumdekoration fühlen mußte. Nicht die geringste Verbindung läßt sich zur ehrwürdigen ikonographischen Tradition des Stifterfamilienporträts herstellen. Alle Erklärungsversuche für das Familienbildnis wie auch für das Einzelbildnis, die das autonome Porträt als Ergebnis eines Säkularisierungsvorgangs, eines ehemals in religiösem Zusammenhang stehenden künstlerischen Phänomens zu begreifen suchen, gehen fehl. Künstlerische Freiheit ist kein Ergebnis eines Emanzipationsprozesses aus den Fängen der Kirche – im Gegenteil; eher färben umgekehrt künstlerische Errungenschaften des autonomen Porträts auf Stifterbildnisse ab; dies läßt sich am frühesten erhaltenen Tafelbild, dem hochformatigen *Porträt der Familie Ubertos de'Sacrati* (Abb. 2) von der Hand des noch jugendlichen Lorenzo Costa, exemplarisch verdeutlichen.

---

<sup>651</sup> Rudolf Preimesberger, Hannah Baader und Nicola Suthor (Hg.): *Porträt*. Berlin 1999.



Weniger gewinnt der Künstler seine Erfindung aus einem Madonnenbild und den damit verbundenen marianischen Attributen, vielmehr schafft er zuerst ein autonomes Familienporträt, das er mit einzelnen, den Bildsinn erläuternden Gegenständen ausstattet, die auch aus der Ikonographie des Madonnenbildes vertraut sind und darauf anspielen, hier aber eine andere Bedeutung annehmen. Die Früchte, die zwar auch im soteriologischen Kontext erscheinen können, deuten hier wohl auf die familiären Aspekte, Gattenliebe und Fruchtbarkeit, hin. In einem ähnlichen Sinn ist auch ein weiteres hochformatiges, bergamaskisches Familienporträt aus den Jahren um 1525/30 (Abb. 5) zu verstehen, in dem im Format und in der Anordnung der Figuren auf die *Heilige Familie* angespielt wird.

Einen bedeutenden Rang innerhalb der Geschichte der Gattung dürfen die breitformatigen Familienporträts Bernardino Licinios (Abb. 3 und 4) für sich beanspruchen, der, so weit sich dies nachweisen läßt, als Begründer eines der beiden Haupttypen des oberitalienischen Familienporträts gelten darf. Während der Renaissance erfreute dieser sich größter Beliebtheit und wurde noch im Barock gerne aufgegriffen, wie Rembrandts Familienporträt in Braunschweig<sup>652</sup> beweist. In seinem frühen Familienporträt aus dem Jahr 1524 wird ein unbeschwerter, genreartiger Erzählton voller humorvoller Momente angeschlagen, der seine Wurzeln in den oberitalienischen höfischen Dekorationen des Quattrocento verrät und exemplarisch in den Fresken des *Palazzo Schifanoia*, aber auch noch in einzelnen Motiven in Mantegnas *Camera degli Sposi* faßbar ist. Diesen menschlichen Ton fassen wir auch in einigen frühen Gruppenbildern, dem halbfigurigen Konzertbild Lorenzo Costas in London und nicht zuletzt in den Konzertbildern der venezianischen Malerei des frühen Cinquecento. Dies mag einer der Wege gewesen sein, auf dem eine der höfischen Dekoration entstammende, genreartige Stimmungslage in die Kunst Bernardino Licinios gelangt ist, der Giorgiones und Tizians Konzertbilder in jenem Sinn abwandelte und sie gleichzeitig zum Ausgangspunkt für halbfigurige, familiäre Gruppenbilder nahm. Damit gelangte ins venezianische Familienporträt neben aller repräsentativen Gesamterscheinung ein anekdotischer Ton mit einer humorvollen, menschlichen Note. Im Laufe des sechzehnten Jahrhunderts wurde er immer wieder aufgegriffen und von herausragenden Künstlern wie Lorenzo Lotto (Abb. 9) oder dem jungen Paolo Veronese (Abb. 10 und 11) für die Gattung fruchtbar gemacht.

---

<sup>652</sup> Rembrandt *Familienporträt*, Leinwand 126 x 167 cm, Herzog Anton Ulrich-Museum Braunschweig. Christel Brückner: Rembrandts Braunschweiger „Familienbild“. Seine thematische Figuren- und Farbkomposition und die Kunst Italiens. Hildesheim, Zürich, New York 1997. Überraschenderweise behandelt Brückner nur Heemskercks Familienbildnis in Kassel als Vorbild, dessen sich Rembrandt erinnert hat, geht aber nicht auf die italienische Tradition des Familienporträts ein, die gerade für die gegenüber Heemskerck ganz andersartige Auffassung Rembrandts vorbildlich geworden ist.

Auch hier wird eine aus dem höfischen Gedankenkreis stammende, aber bereits von bürgerlich-humanistischem Gedankengut geprägte Stimmungslage spürbar, die nicht allzu ideal aufgefaßt ist und sich nicht allzu hoch über das Alltägliche erhebt. Diese konnte das bürgerliche Familienporträt in besonderem Maße befruchten. In Licinios Familienporträt wird die Absicht eines aus dem Bergamaskischen stammenden, venezianischen Künstlers faßbar, im Rückgriff auf eine quattrocenteske Haltung auch für die eigene Zeit und für die sich als bildniswürdig erkennenden, bürgerlichen Schichten eine eigene, christlich-humanistisch geprägte Ikonographie zu entwickeln, die im Verlauf des Jahrhunderts noch zahlreiche Blüten tragen sollte.

Als Vorbild für den zweiten Haupttypus, das lebensgroße, ganzfigurige Familienporträt, das in der zweiten Hälfte des Cinquecento vor allem in Vicenza und Bologna gepflegt wurde, dürfen Veroneses Pendantporträt der Familie Giuseppes da Porto (Abb. 10 und 11) angesehen werden, die sich mit ihrer illusionistischen Einbindung in den heute leider verlorenen Raum der Anfänge der Gattung bei Mantegna erinnern. Ein besonderes Augenmerk innerhalb der Geschichte des oberitalienischen Familienporträts in der Renaissance dürfen Parmigianinos Pendantporträt der Familie des Pier Maria II. de' Rossi für sich beanspruchen (Abb. 6 und 7). Er führt das bereits in der deutschen Kunst für das autonome Familienporträt benutzte Pendantporträt in Oberitalien ein und verleiht ihm eine neue, poetische Auffassungsmöglichkeit, die bei Paris Bordon (Abb. 8), bei Veronese und Fasolo (Abb. 12 – 15) und später im bolognesischen Familienporträt seine reichen Wirkungen zeitigen sollte. Einen späten Glanzpunkt setzte Ludovico Carracci, dessen hochformatiges Porträt der Familie seiner Schwester Prudenza (Abb. 21) gänzlich auf erläuterndes Beiwerk verzichtet. Mit seinem frei gewählten Figurenausschnitt und den zahlreichen Kontrasten wird ein eindringliches, tief empfundenes Bildnis einer bürgerlichen Kleinfamilie entworfen, in der ein wiederverheirateter Witwer mit seinem Ältesten aus erster Ehe und die Mutter mit ihrem geliebten Sprößling in der eindringlichen Vereinigung ihrer Hände zusammenfinden und den Betrachter mit ihren Blicken wie einen Gast behandeln, der ihrer intimen Vertrautheit „unheimlich“ nahekommen darf.

## Literaturverzeichnis

AK Architettura e utopia 1980 =

Architettura e utopia nella Venezia del Cinquecento. Herausgegeben von Lionello Puppi. Mailand 1980.

AK Bergamo 2001 =

Bergamo. L'altra Venezia. Il Rinascimento negli anni di Lorenzo Lotto, 1510-1530. Herausgegeben von Francesco Rossi. Mailand 2001.

AK Bologna 1984 =

Bologna 1584. Gli esordi dei Carracci e gli affreschi di Palazzo Fava. Herausgegeben von Andrea Emiliani. Bologna 1984.

AK Dall'avanguardia dei Carracci 1988 =

Dall'avanguardia dei Carracci al secolo barocco. Bologna 1580 – 1600. Herausgegeben von Andrea Emiliani. Bologna 1988.

AK Pittura ferrarese 1933 =

Esposizione della pittura ferrarese del Rinascimento. Ferrara 1933.

AK Genie ohne Namen 2001 =

Genie ohne Namen. Der Meister des Bartholomäus-Altars. Herausgegeben von Rainer Budde und Roland Krischel. Köln 2001.

AK Moroni 2004 =

Giovan Battista Moroni – lo sguardo sulla realtà 1560-1579. Herausgegeben von Simone Facchinetti. Bergamo 2004.

AK Moroni 1978 =

Giovanni Battista Moroni: 400th anniversary exhibition / National Gallery. Herausgegeben von Allan Braham. London 1978.

AK Moroni 2000 =

Giovanni Battista Moroni. Renaissance Portraitist. Kimbell Art Museum. Herausgegeben von Peter Humfrey. Fort Worth 2000.

AK Guercino 2001 =

Guercino: racconti di paese. Il paesaggio e la scena popolare nei luoghi e nell'epoca di Giovanni Francesco Barbieri. Herausgegeben von Massimo Pulini. Mailand 2001.

AK La moda in cinque secoli 1951 =

La moda in cinque secoli di pittura. 200 opere di maestri d'ogni paese dal'400 all'800. Turin 1951.

AK Lavinia Fontana 1994 =

Lavinia Fontana 1552 – 1614. Herausgegeben von Vera Fortunati. Mailand 1994.

AK Lavinia Fontana 1998 =

Lavinia Fontana of Bologna 1552 – 1614. Herausgegeben von Vera Fortunati. Mailand 1998.

AK Lotto 1997 =

Lorenzo Lotto. Rediscovered Master of the Renaissance. Herausgegeben von David Alan Brown, Peter Humfrey und Mauro Lucco. New Haven und London 1997.

AK Carracci 1993 =

Ludovico Carracci. Herausgegeben von Andrea Emiliani. Mit einem Katalog von Gail Feigenbaum. Bologna 1993.

AK Mostra dei Carracci 1958 =

Mostra dei Carracci. Herausgegeben von Gian C. Cavalli. Bologna<sup>3</sup> 1958.

- AK Veronese 1939 =  
Mostra di Paolo Veronese. Herausgegeben von Rodolfo Pallucchini. Venedig 1939.
- AK Natura ed espressione 1970 =  
Natura ed espressione nell'arte bolognese-emiliana. Herausgegeben von Francesco Arcangeli. Bologna 1970.
- AK Palladio e Verona 1980 =  
Palladio e Verona. Herausgegeben von Paola Marini. Verona 1980.
- AK Paris Bordon 1984 =  
Paris Bordon. Herausgegeben von Eugenio Manzato. Mailand 1984.
- AK Parmigianino 2003 =  
Parmigianino und der europäische Manierismus. Herausgegeben von Sylvia Ferino-Pagden und Lucia Fornari Schianchi. Wien 2003.
- AK Pisanello 1996 =  
Pisanello. Le peintre aux sept vertus. Herausgegeben von Dominique Cordellier und Paola Marini. Paris 1996.
- AK Renaissance Venice and the North =  
Renaissance Venice and the North. Crosscurrents in the Time of Bellini, Dürer and Titian. Herausgegeben von Bernard Aikema und Beverly Louise Brown. Mailand 1999.
- AK Sofonisba Anguissola e le sue sorelle 1994 =  
Sofonisba Anguissola e le sue sorelle. Herausgegeben von Paolo Buffa. Mailand 1994.
- AK Sofonisba Anguissola 1995 =  
Sofonisba Anguissola. Die Malerin der Renaissance (um 1535 – 1625) Cremona – Madrid – Genua – Palermo. Herausgegeben von Sylvia Ferino Pagden. Wien 1995.
- AK Veronese 1988 =  
The Art of Paolo Veronese 1528 – 1588. Herausgegeben von W. Roger Rearick. Washington 1988.
- AK The Genius of Venice 1983 =  
The Genius of Venice 1500 – 1600. Herausgegeben von Jane Martineau und Charles Hope. London 1983.
- AK Veronese e Verona 1988 =  
Veronese e Verona. Herausgegeben von Sergio Marinelli. Verona 1988.
- AK Veronese 2004 =  
Veronese – Gods, Heroes and Allegories. Herausgegeben von Patrizia Nitti. Mailand 2004.
- AK Wettstreit der Künste 2002 =  
Wettstreit der Künste. Malerei und Skulptur von Dürer bis Daumier. Herausgegeben von Ekkehard Mai und Kurt Wettengl. Köln 2002.
- Ireneo Affò: Vita del graziosissimo pittore Francesco Mazzola, detto il Parmigianino. Parma 1784.
- Alberti 1962 =  
Leon Battista Alberti: Über das Hauswesen. Herausgegeben und übersetzt von Walther Kraus, eingeleitet von Fritz Schalk. Zürich und Stuttgart 1962.
- Alte Pinakothek 1983 =  
Alte Pinakothek München. Erläuterungen zu den ausgestellten Gemälden. München 1983.
- Angiol-Gabriello di Santa Maria 1782 =  
Angiol-Gabriello di Santa Maria: Biblioteca e storia di quei scrittori così della città come del territorio di Vicenza (Band 6). Vicenza 1782.
- Fedja Anzelewsky: Albrecht Dürer. Das Malerische Werk. Berlin<sup>2</sup> 1991 (neu bearbeitete Auflage)

Arasse 1987 =

Daniel Arasse: Il programma politico della Camera degli Sposi, ovvero il segreto dell'immortalità. In: Quaderni del Palazzo Te 6 (1987), S. 45 – 65.

Arcangeli 1956 =

Francesco Arcangeli: Sugli inizi dei Carracci. In: Paragone 79 (1956), S. 17 – 48.

Ariès 1998 =

Philippe Ariès: Geschichte der Kindheit. München (12. Auflage) 1998.

Philippe Ariès und Roger Chartier (Hg.): Geschichte des privaten Lebens (Band 3). Frankfurt am Main 1991.

Aristoteles: Die Nikomachische Ethik. Aus dem Griechischen übersetzt und mit einer Einführung und Erläuterungen versehen von Olof Gigon. München (4. Auflage) 2000.

Ders.: Politik, Buch 1. Über die Hausverwaltung und die Herrschaft des Herrn über Sklaven. Übersetzt und erläutert von Eckart Schütrumpf. Darmstadt 1991.

Armand 1966 =

Alfred Armand: Les médailleurs italiens des quinzième et seizième siècles. Paris 1883 (Nachdruck Bologna 1966).

Klaus Arnold: Kind und Gesellschaft in Mittelalter und Renaissance. Beiträge und Texte zur Geschichte der Kindheit. Paderborn 1980.

Ders.: Mutter- Kind- und Familiendarstellungen in der Kunst des späten Mittelalters und der Renaissance. In: Christian Rittelmeyer und Erhard Wiersing (Hg.): Bild und Bildung. Ikonologische Interpretationen vormoderner Dokumente von Erziehung und Bildung. Wiesbaden 1991, S. 173 – 185.

Maria Elisa Avagnina u. a. (Hg.): Pinacoteca civica di Vicenza. Dipinti dal XIV al XVI secolo. Cinisello Balsamo 2003.

Badt 1981 =

Kurt Badt: Paolo Veronese. Aus dem Nachlaß herausgegeben von Lorenz Dittmann. Köln 1981.

Bailo und Biscaro 1900 =

Luigi Bailo und Girolamo Biscaro: Della vita e delle opere di Paris Bordon. Treviso 1900.

Umberto Baldini, Valter Curzi und Cecilia Prete (Hg.): Andrea Mantegna. Florenz 1997.

Filippo Baldinucci: Notizie dei professori del disegno da Cimabue in qua (Band 2). Herausgegeben von Ferdinando Ranalli. Florenz 1846 (Neudruck 1974).

Ballarin 1982 =

Andreina Ballarin: Pinacoteca di Vicenza. Vicenza 1982.

Banker 1976 =

James R. Banker: Mourning a Son: Childhood and Paternal Love in the Consolatoria of Giannozzo Manetti. In: History of Childhood Quarterly 2 (1976), S. 351 – 362.

Banti 1953 =

Anna Banti und Antonio Boschetto: Lorenzo Lotto. Florenz 1953.

Barbaro 1933 =

Francesco Barbaro: De re uxoria. Das Buch von der Ehe. Herausgegeben von Percy Gothein. Berlin 1933.

Barbieri 1958 =

Franco Barbieri: Due dipinti di Giannantonio Fasolo fortunamente ritrovati. In: Arte Veneta (1958), S. 204f.

Barbieri 1962 =

Ders.: Il Museo Civico di Vicenza. Dipinti e sculture dal XVI al XVIII secolo. Venedig 1962.

Bargellesi 1934 =

Giacomo Bargellesi: Alla mostra della pittura ferrarese del Rinascimento. Due ritratti in cerca d'autore. In: *Rivista di Ferrara* 2 (1934), o. S.

Girolamo Baruffaldi: *Vite de' pittori e scultori ferraresi* (Band 1). Ferrara 1844 (Nachdruck Sala Bolognese 1986).

Basteri 1995 =

Maria Cristina Basteri, u. a. (Hg.): *La rocca dei Rossi a San Secondo. Un cantiere della grande decorazione bolognese del Cinquecento*. Parma 1995.

Rüdiger Becksmann: Fensterstiftungen und Stifterbilder in der deutschen Glasmalerei des Mittelalters. In: *Vitrea dedicata. Das Stifterbild in der deutschen Glasmalerei des Mittelalters. Mit Beiträgen von dems. und Stephan Waetzoldt sowie einem Geleitwort von Gotthard Gambke*. Berlin 1975, S. 65 – 85.

Benati 1990 =

Daniele Benati: [Rezension zu Zapperi 1989]. In: *Bollettino d'arte* 64 (1990), S. 84 – 89.

Jadranka Bentini (Hg.): *La Pinacoteca Nazionale di Ferrara. Catalogo generale*. Bologna 1992.

Von der Bercken 1927 =

Erich von der Bercken: *Die Malerei der Früh- und Hochrenaissance in Oberitalien*. Wildpark-Potsdam 1927.

Von der Bercken 1939 =

Ders.: Die Paolo-Veronese-Ausstellung in Venedig. In: *Pantheon* 24 (1939), S. 247 – 259.

Berenson 1905 =

Bernard Berenson: *Lorenzo Lotto. An Essay in Constructive Art Criticism*. London<sup>2</sup> 1905.

Berenson 1956 =

Ders.: *Lorenzo Lotto. Complete Edition*. London 1956.

Bernini 1921 =

Ferdinando Bernini: Il castello dei Rossi di S. Secondo. In: *Aurea Parma* 3 (1921), S. 129 – 138.

Bernini 1933 =

Ders.: L'ambiente storico del castello dei conti Rossi in San Secondo. In: *Aurea Parma* 5 – 6 (1933), S. 186 – 201.

Andreas Beyer: *Andrea Palladio, Teatro Olimpico. Triumpharchitektur für eine humanistische Gesellschaft*. Frankfurt am Main 1987.

Beyer 2002 =

Ders.: *Das Porträt in der Malerei*. München 2002.

Piero Bianconi (Hg.): *Tutta la pittura di Lorenzo Lotto*. Mailand 1955.

*Bildnis, Fürst und Territorium* (Band 2). Herausgegeben vom Thüringer Landesmuseum Heidecksburg Rudolstadt. Bearbeitet von Andreas Beyer. München 2000.

Binotto 1998 =

Margaret Binotto: *Vicenza 1540 – 1600*. In: Mauro Lucco (Hg.): *La Pittura nel Veneto. Il Cinquecento* (Band 2). Mailand 1998, S. 741 – 804.

Peter Bloch: *Bildnis im Mittelalter: Herrscherbild – Grabbild – Stifterbild*. In: *AK Bilder vom Menschen in der Kunst des Abendlandes. Jubiläumsausstellung der Preußischen Museen Berlin 1830-1980*. Berlin 1980, S. 107 – 120.

Phyllis Pray Bober und Ruth Rubinstein: *Renaissance Artists & Antique Sculpture. A Handbook of Sources*. London 1986.

- Bodmer 1934 =  
 Heinrich Bodmer: Un ritrattista bolognese del Cinquecento: Bartolomeo Passarotti. In: *Il Comune di Bologna* 22 (1934), S. 9 – 22.
- Bodmer 1939 =  
 Ders.: Lodovico Carracci. Burg bei Magdeburg 1939.
- Ferdinando Bologna: The Cremonese Ceiling from Via Belvedere. In: *The Burlington Magazine* 96 (1954), S. 166 – 171.
- Carlo Bonetti: Nel centenario di Sofonisba Anguissola. In: *Archivio storico lombardo* 55 (1928), S. 285 – 306.  
 Ders.: Sofonisba Anguissola 1531-1625. In: *Bollettino storico cremonese* 2 (1932), S. 109 – 152.
- Mario Bonzi: Un quadro familiare ignorato di Ludovico Carracci. In: *Il Raccoglitore Ligure* 11 (20. Januar 1933), S. 3.
- Bora 1976 =  
 Giulio Bora (Hg.): *I disegni del Codice Resta*. Mailand 1976.
- Marco Boschini: *La Carta del Navegar Pitoresco. Venedig 1660*. Herausgegeben von Anna Pallucchini. Venedig und Rom 1966.
- Anton W. A. Boschloo: Annibale Carracci in Bologna. *Visible Reality in Art after the Council of Trent*. The Hague 1974.  
 Ders. und Gert Jan J. van der Sman: *Italian Paintings from the Sixteenth Century in Dutch Public Collections*. Florenz 1993.
- Miklos Boskovits: Una ricerca su Francesco Squarcione. In: *Paragone* 28/325 (1977), S. 40 – 70.
- Yves Bottineau: L'Alcázar de Madrid et l'inventaire de 1686. Aspects de la cour d'Espagne au XVIIe siècle. In: *Bulletin Hispanique* 60 (1958), S. 289 – 326.
- Allan Braham: *Italian Paintings of the Sixteenth Century*. London 1985.
- Brinkmann und Kemperdick 2002 =  
 Bodo Brinkmann und Stephan Kemperdick: *Deutsche Gemälde im Städel 1300-1500*. Mainz 2002.
- Brinkmann und Kemperdick 2005 =  
 Bodo Brinkmann und Stephan Kemperdick: *Deutsche Gemälde im Städel 1500-1550*. Mainz 2005.
- Anna Maria Brizio: Per il quarto centenario dalla nascita di Paolo Caliari detto Paolo Veronese. Note per una definizione critica dello stile di Paolo Veronese. In: *L'Arte* 31 (1928), S. 1 – 10.
- Brogi 2001 =  
 Alessandro Brogi: *Ludovico Carracci 1555-1619*. Ozzano Emilia 2001.
- Brown 1967 =  
 Clifford Malcolm Brown: *Lorenzo Costa (Phil. Diss.)*. Ann Arbor 1967.
- Christel Brückner: Rembrandts Braunschweiger „Familienbild“. Seine thematische Figuren- und Farbkomposition und die Kunst Italiens. Hildesheim, Zürich, New York 1997.
- Brugnolo Meloncelli 1992 =  
 Katia Brugnolo Meloncelli: *Battista Zelotti*. Mailand 1992.
- Otto Brunner: Das „ganze Haus“ und die alteuropäische „Ökonomik“. In: Ders.: *Neue Wege der Verfassungs- und Sozialgeschichte*. Göttingen (2., vermehrte Auflage) 1968, S. 103 – 127.

- Bruyn und de Bye Dólleman 1983 =  
 J. Bruyn und M. Thierry de Bye Dólleman: Maerten van Heemskercks *Familiegroep* te Kassel: Pieter Jan Foppesz. en zijn gezin. In: Oud Holland 97 (1983), S. 13 – 24.
- Ernst Buchner: Das deutsche Bildnis der Spätgotik und der frühen Dürerzeit. Berlin 1953.
- Stephanie Buck: Hans Holbein 1497/98 – 1543. Köln 1999.
- Burckhardt 1911 =  
 Jacob Burckhardt: Beiträge zur Kunstgeschichte von Italien. Berlin und Stuttgart<sup>2</sup> 1911.
- Ders.: Der Cicerone. Eine Anleitung zum Genuss der Kunstwerke Italiens (Band 2). Darmstadt 1959.
- Peter Burke: The Renaissance, individualism and the portrait. In: History of European Ideas 21 (1995), S. 393 – 400.
- Anthony Burton: Looking forward from Ariès? Pictorial and material evidence for the history of childhood and family. In: Continuity and Change 4 (1989), S. 203 – 229.
- Lorne Campbell: Renaissance Portraits. European Portrait-Painting in the 14<sup>th</sup>, 15<sup>th</sup> and 16<sup>th</sup> Centuries. New Haven und London 1990.
- Giuseppe Campori: Raccolta di cataloghi ed inventarii inediti di quadri, statue, disegni, bronzi, dorerie, smalti, medaglie, avori ... dal secolo XV al secolo XIX. Modena 1870 (Nachdruck Sala Bolognese 1975).
- Canova 1964 =  
 Giordana Canova: Paris Bordon. Venedig 1964.
- Canova 1987 =  
 Dies.: Paris Bordon: problematiche cronologiche. In: Fossaluzza 1987, S. 137 – 157.
- Cantaro 1989 =  
 Maria Teresa Cantaro: Lavinia Fontana bolognese: „pittora singolare“ 1552-1614. Mailand und Rom 1989.
- Caroli 1987 =  
 Flavio Caroli: Sofonisba Anguissola e le sue sorelle. Mailand 1987.
- Vincenzo Carrari: Historia dei Rossi Parmigiani. Ravenna 1583.
- Renato Cevese (Hg.): Ville della Provincia di Vicenza. Veneto 2. Mailand<sup>2</sup> 1980.
- Chiappini 1975 =  
 Ileana Chiappini: Andrea Previtali. In: I Pittori Bergamaschi. Il Cinquecento (Band 1). Bergamo 1975, S. 128 – 167.
- Luigi Chiodi (Hg.): Le lettere di Lorenzo Lotto e scritti su Lotto. Bergamo 1998.
- Maria Cristina Chiusa: Parmigianino. Mailand 2001 und 2003.
- Richard Cocke: Veronese's Drawings. A Catalogue Raisonné. London 1984.
- Richard Cocke: [Rezension zur Veroneseausstellung in Washington 1988]. In: The Burlington Magazine 131 (1989), S. 61 – 64.
- Coletti 1928 =  
 Luigi Coletti: Über Antonio da Crevalcore. In: Belvedere 13 (1928), S. 9 – 11.
- Luigi Coletti (Hg.): La Camera degli Sposi del Mantegna a Mantova. Mailand 1959.
- Herbert Cook: Baldassare d'Este. In: The Burlington Magazine 19 (1911), S. 228 – 233.
- Ders.: More Portraits by Sofonisba Anguissola. In: The Burlington Magazine 26 (1914/5), S. 228 – 236.



- Ders.: Further Light on Baldassare d'Este. In: *The Burlington Magazine* 27 (1915), S. 98 – 104.
- Copertini 1932 =  
Giovanni Copertini: *Il Parmigianino*. Parma 1932.
- Cordaro 1992 =  
Michele Cordaro (Hg.): *Mantegna. La Camera degli Sposi*. Mailand 1992.
- Francesco Cortesi Bosco: I coniugi di Lotto all'Eremitage e la loro „impresa“. In: Ranieri Varese (Hg.): *Studi per Pietro Zampetti*. Ancona 1993.
- Crowe und Cavalcaselle 1871 =  
Joseph A. Crowe und Giovanni Battista Cavalcaselle: *A History of Painting in North Italy*. London 1871.
- Crowe und Cavalcaselle 1912 =  
Dies.: *A History of Painting in North Italy*. Herausgegeben von Tancred Borenius. London<sup>2</sup> 1912.
- Dies.: *Titian. His Life and Times*. London 1877.
- Davolio 1833 =  
Vincenzo Davolio: *Memorie storiche della contea di Novellara e dei Gonzaghi che vi dominarono*. Mailand 1833.
- Roberto De Feo: Gli affreschi di Francesco Montemezzano in Palazzo Ragazzoni di Sacile ed un inedito. In: Francesco Amendolagine, u. a. (Hg.): *Francesco Montemezzano in Palazzo Ragazzoni-Flangini-Billia. Arte, storia e cultura nel Giardino della Serenissima*. Sacile 1994, S. 35 – 52.
- Bernhard Degenhart: *Antonio Pisanello*. Wien 1941.
- Della Pergola 1955 =  
Paola Della Pergola (Hg.): *Galleria Borghese. I dipinti (Band 1)*. Rom 1955.
- Dellermann 1996 =  
Rudolf Dellermann: *Die „historie“ des Andrea Mantegna in der Camera picta des Castello in Mantua* (Unveröffentlichte Magisterarbeit TU Berlin) 1996.
- Luke Demaitre: The Idea of Childhood and Child Care in Medical Writings of the Middle Ages. In: *History of Childhood Quarterly* 4 (1976-77), S. 461 – 490.
- Alberta De Nicolò Salmazo (Hg.): *Francesco Squarcione: pictorum gymnasiarcha singularis*. Padua 1999.
- Dies.: *Andrea Mantegna*. Köln 2004.
- Antonia De Nicolò Salmazo: *Mantegna. La camera picta*. Mailand 1996.
- Alexandra Dern: *Scipione Pulzone (ca. 1546 – 1598)*. Weimar 2003.
- Di Giampaolo 1991 =  
Mario Di Giampaolo: *Parmigianino. Catalogo completo dei dipinti*. Florenz 1991.
- Dipinti ferraresi della collezione Vittorio Cini*. Katalog besorgt von Andrea Bacchi. Vicenza 1990.
- Dizionario biografico degli Italiani*. Herausgegeben von Alberto M. Ghisalberti. 1960ff.
- Franz Drey: *Carlo Crivelli und seine Schule*. München 1927.
- Ellen Duncan: The National Gallery of Ireland. In: *The Burlington Magazine* 10 (1906/7), S. 7 – 23.
- Luitpold Dussler: *Raphael. A Critical Catalogue of his Pictures, Wall-Paintings and Tapestries*. London und New York 1971.

- Johann Konrad Eberlein: *Apparitio regis – revelatio veritatis. Studien zur Darstellung des Vorhangs in der bildenden Kunst von der Spätantike bis zum Ende des Mittelalters.* Wiesbaden 1982.
- Sybille Ebert-Schifferer: *Die Geschichte des Stillebens.* München 1998.
- Maurizio Fagiolo dell'Arco: *Il Parmigianino: un saggio sull'ermetismo nel Cinquecento.* Rom 1970.
- Gail Feigenbaum: *Lodovico Carracci. A Study of His Later Career and a Catalogue of His Paintings.* (Phil. Diss. Princeton). Ann Arbor 1984.
- Fiocco 1928 =  
Giuseppe Fiocco: *Paolo Veronese 1528 – 1588.* Bologna 1928.
- Fiocco 1929 =  
Ders.: *Ein Familienbild von Paolo Veronese.* In: *Pantheon* 4 (1929), S. 296 – 299.
- Ders.: *Neue Porträts von Paolo Veronese.* In: *Pantheon* 6 (1930), S. 544 – 547.
- Victoria von Flemming: *Arma amoris. Sprachbild und Bildsprache der Liebe. Kardinal Scipione Borghese und die Gemäldezyklen Francesco Albanis.* Mainz 1996.
- Lucia Fornari Schianchi (Hg.): *Parmigianino e il manierismo europeo. Atti del convegno internazionale di studi.* Parma 13-15 giugno 2002. Mailand 2002.
- Elia Fornoni: *Note biografiche su pittori bergamaschi (MS. Curia vescovile di Bergamo).* o. J. (ca. 1915 – 22).
- Forssman 1973 =  
Erik Forssman: *Il Palazzo da Porto Festa di Vicenza.* Vicenza 1973.
- Fortunati Pietrantonio 1986 =  
Vera Fortunati Pietrantonio (Hg.): *Pittura bolognese del'500.* Bologna 1986.
- Fortunati 1995 =  
Dies. (Hg.): *La pittura in Emilia e in Romagna. Il Cinquecento.* Mailand 1995.
- Fossaluzza 1987 =  
Giorgio Fossaluzza und Eugenio Manzato (Hg.): *Paris Bordon e il suo tempo. Atti del convegno internazionale di studi.* Treviso 28-30 ottobre 1985. Treviso 1987.
- Heinrich Gerhard Franz: *Niederländische Landschaftsmalerei im Zeitalter des Manierismus.* Graz 1969.
- Burton B. Frederickson und Federico Zeri: *Census of Pre-Nineteenth-Century Italian Paintings in North American Public Collections.* Cambridge 1972.
- Freedberg 1976 =  
Sydney J. Freedberg: *Parmigianino. His Works in Painting.* Cambridge 1950 (Nachdruck Westport<sup>2</sup> 1976).
- Luba Freedman: *Titian's Portrait of Clarissa Strozzi. The State Portrait of a Child.* In: *Jahrbuch der Berliner Museen* 31 (1989), S. 165 – 180.
- Walter Friedländer [Rezension zu Bodmer 1939]. In: *The Art Bulletin* 24 (1942), S. 190 – 195.
- Herbert Friedmann: *The Symbolic Goldfinch. Its History and Significance in European Devotional Art.* Washington 1946.
- Theodor von Frimmel: *Einige Werke der Sofonisba Anguissola.* In: *Blätter für Gemäldekunde* 1 (1904), Nr. 3.
- Fröhlich-Bum 1921 =  
Lili Fröhlich-Bum: *Parmigianino und der Manierismus.* Wien 1921.

Eugenio Garin: L'immagine del bambino nella trattatistica pedagogica del Quattrocento. In: Egle Becchi und Dominique Julia (Hg.): Storia dell'infanzia. Dall'antichità al seicento (Band 1). Rom und Bari 1996, S. 182 – 203.

Garrard 1994 =

Mary D. Garrard: Here's Looking at Me: Sofonisba Anguissola and the Problem of the Woman Artist. In: Renaissance Quarterly 47 (1994), S. 556 – 622.

Gemin 1990 =

Massimo Gemin (Hg.): Nuovi studi su Paolo Veronese. Atti del convegno, Venezia 1988. Venedig 1990.

Ghirardi 1981 =

Angela Ghirardi: Per una lettura di due ritratti di famiglia di Bartolomeo Passerotti. In: Itinerari 2 (1981), S. 57 – 65.

Ghirardi 1990 =

Dies.: Bartolomeo Passerotti pittore (1529 – 1592). Catalogo generale. Rimini 1990.

Marianne Giesen: Untersuchungen zur Struktur des Holländischen Familienporträts im XVII. Jahrhundert (Inauguraldissertation Bonn) 1997.

Vito R. Giustiniani: Sulle Traduzioni Latine delle „Vite“ di Plutarco nel Quattrocento. In: Rinascimento 12 (1961), S. 3 – 62.

Ders.: Plutarch und die humanistische Ethik. In: Walter Rüegg und Dieter Wuttke (Hg.): Ethik im Humanismus. Boppard am Rhein 1979, S. 45 – 62.

Sabine Glaser: Il Cataio. Die Ikonographie einer Villa im Veneto. Berlin 2003.

Goessler 1962 =

Lisette Goessler: Plutarchs Gedanken über die Ehe. Zürich 1962.

Ludwig Goldscheider: Fünfhundert Selbstporträts von der Antike bis zur Gegenwart. Wien 1936.

Richard A. Goldthwaite: The Florentine Palace as Domestic Architecture. In: American Historical Review 77 (1972), S. 977 – 1012.

Dillian Gordon: National Gallery Catalogues. The Fifteenth Century Italian Paintings (Band 1). London 2003.

Gothein 1932 =

Percy Gothein: Francesco Barbaro. Früh-Humanismus und Staatskunst in Venedig. Berlin 1932.

Cecil Gould: National Gallery Catalogues. The Sixteenth-Century Venetian School. London 1959.

Gould 1962 =

Ders.: National Gallery Catalogues. The Sixteenth-Century Italian Schools (excluding the Venetian). London 1962.

Ders.: Parmigianino. New York – London – Paris 1994.

Giovanni Gozzadini: Di alcuni gioielli notati in un libro di ricordi del sec. XVI e di un quadro di Lavinia Fontana. In: Atti e memorie della R. Deputazione di storia patria per le province di Romagna. Bologna 1882/83, S. 1 – 16.

Gräff 1912 =

Walter Gräff: Ein Familienbildnis des Baldassare Estense in der Alten Pinakothek. In: Münchner Jahrbuch der Bildenden Kunst (1912), S. 206 – 224.

Gregori 1979 =

Mina Gregori: Giovan Battista Moroni. Tutte le opere. Bergamo 1979.

- Gregori 1985 =  
Dies. (Hg.): I Campi. Cultura artistica cremonese del Cinquecento. Mailand 1985
- Hans Werner Grohn: Niedersächsisches Landesmuseum Hannover. Die italienischen Gemälde. Hannover 1995.
- Georg Gronau: [Rezension zu Bailo und Biscaro 1900]. In: Repertorium für Kunstwissenschaft 24 (1901), S. 404 – 409.
- Grosshans 1980 =  
Rainald Grosshans: Maerten van Heemskerck. Die Gemälde. Berlin 1980.
- Gustave Gruyer: L'art ferrarais a l'époque des princes d'Este. Paris 1897 (Neudruck Bologna 1969).
- Werner Gundersheimer: Art and Life at the Court of Ercole I d'Este: The „De triumphus religionis“ of Giovanni Sabadino degli Arienti. Genf 1972.
- Detlev von Hadeln: Zum Oeuvre Paris Bordones. In: Repertorium für Kunstwissenschaft 31 (1908), S. 544f.
- Von Hadeln 1927 =  
Ders.: Some Portraits by Paolo Veronese. In: Art in America 15 (1927), S. 239 – 252.
- Von Hadeln 1978 =  
Ders.: Paolo Veronese. Aus dem Nachlaß des Verfassers herausgegeben vom Kunsthistorischen Institut in Florenz. Redigiert und zum Druck vorbereitet von Gunther Schweikhart. Florenz 1978.
- Sylvaine Hänsel: Wohlerzogene Kinder sind schöne Juwelen – Familie, Kinder und Erziehung auf niederländischen Familienporträts des 17. Jahrhunderts. In: Zeitschrift für Kunstgeschichte 67 (2004), S. 225 – 256.
- Tamara K. Hareven: The History of the Family and the Complexity of Social Change. In: The American Historical Review 96 (1991), S. 95 – 124.
- Andreas Hauser: Die Phantasie dringt durch die Decke ein. In: Frankfurter Allgemeine 76 (2. April 2005), S. 43.
- Fritz Heinemann: Giovanni Bellini e i Belliniani. Venedig 1962.
- Heinz 1972 =  
Günther Heinz: Realismus und Rhetorik im Werk des Bartolomeo Passarotti. In: Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien 68 (1972), S. 153 – 169.
- Herlihy 1991 =  
David Herlihy: Family. In: The American Historical Review 96 (1991), S. 1 – 16.
- Kristina Herrmann-Fiore (Hg.): Guida alla Galleria Borghese. Rom 1997.
- Hetzer 1940 =  
Theodor Hetzer: Paolo Veronese. In: Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte 4 (1940), S. 1- 58.
- Hetzer 1998 =  
Theodor Hetzer: Mantegna. In: Gertrude Berthold (Hg.): Schriften Theodor Hetzers. Zur Geschichte des Bildes von der Antike bis Cézanne (Band 8). Stuttgart 1998, S. 381 - 418.
- George Francis Hill: A Corpus of Italian Medals of the Renaissance before Cellini. London 1930.
- Irmgard Hiller und Horst Vey: Katalog der deutschen und niederländischen Gemälde bis 1550 (mit Ausnahme der Kölner Malerei) im Wallraf-Richartz-Museum und im Kunstgewerbemuseum der Stadt Köln. Köln 1969.
- Hills 2005 =  
Paul Hills: Veronese. Paris and Venice. In: The Burlington Magazine 147 (2005), S. 134f.
- Berthold Hinz: Studien zur Geschichte des Ehepaarbildnisses. In: Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft 19 (1974), S. 139 – 218.

- Höper 1987 =  
Corinna Höper: Bartolomeo Passarotti (1529 – 1592). Worms 1987.
- Hoffmann 1960 =  
Ernst Hoffmann: Platonismus und christliche Philosophie. Zürich und Stuttgart 1960.
- Hans Dieter Huber: Paolo Veronese – Kunst als soziales System. München 2005.
- Hughes 1986 =  
Diane Owen Hughes: Representing the Family. Portraits and Purposes in Early Modern Italy. In: Robert I. Rotberg und Theodore K. Rabb (Hg.): Art and History. Images and Their Meaning. Cambridge 1986, S. 7 – 38.
- Humfrey 1997 =  
Peter Humfrey: Lorenzo Lotto. New Haven und London 1997.
- I Pittori Bergamaschi 1975 =  
I Pittori Bergamaschi. Il Cinquecento (Band 1). Herausgegeben von Gian Alberto Dell'Acqua. Bergamo 1975.
- Roberta Iotti (Hg.): Gli Estensi. La corte di Ferrara (Band 1). Modena 1997.
- Frederika Herman Jacobs: Woman's Capacity to Create: The Unusual Case of Sofonisba Anguissola. In: Renaissance Quarterly 47 (1994), S. 74 – 101.
- Hubert Jedin: Das Tridentinum und die Bildenden Künste. Bemerkungen zu Paolo Prodi, Ricerche sulla teoria delle arti figurative nella Riforma Cattolica (1962). In: Zeitschrift für Kirchengeschichte 74 (1963), S. 321 – 339.
- Joannides 2001 =  
Paul Joannides: Titian to 1518. The Assumption of Genius. New Haven und London 2001.
- S. Ryan Johansson: Centuries of Childhood / Centuries of Parenting: Philippe Ariès and the Modernization of Privileged Infancy. In: Journal of Family History 12 (1987), S. 343 – 365.
- Werner Kaegi: Jacob Burckhardt. Eine Biographie (Band 6). Basel und Stuttgart 1977.
- Margaret L. King: The Death of the Child Valerio Marcello. Chicago und London 1994.
- Knapp o. J. =  
Fritz Knapp: Andrea Mantegna. Des Meisters Gemälde und Kupferstiche. Berlin und Leipzig (2., vermehrte Auflage) o. J. (ca. 1924)
- Kocks 1971=  
Dirk Kocks: Die Stifterdarstellung in der italienischen Malerei des 13. – 15. Jahrhunderts. Köln 1971.
- Andreas Köstler und Ernst Seidl (Hg.): Bildnis und Image. Das Portrait zwischen Intention und Rezeption. Köln, Weimar und Wien 1998.
- Kristeller 1902 =  
Paul Kristeller: Andrea Mantegna. Berlin und Leipzig 1902.
- Paul Oskar Kristeller: Francesco Bandini and his Consolatory Dialogue upon the Death of Simone Gondi. In: Ders.: Studies in Renaissance Thought and Letters. Rom 1956, S. 411 – 435.
- Sabine Krüger: Zum Verständnis der Oeconomia Konrads von Megenburg. Griechische Ursprünge der spätmittelalterlichen Lehre vom Hause. In: Deutsches Archiv für die Erforschung des Mittelalters 20 (1964), S. 475 – 561.
- Kühnel-Kunze 1962 =  
Irene Kühnel-Kunze: Zur Bildniskunst der Sofonisba und Lucia Anguisciola. In: Pantheon 20 (1962), S. 83 – 96.
- Stefan Kummer: Anfänge und Ausbreitung der Stuckdekoration im Römischen Kirchenraum (1500 – 1600). Tübingen 1987.

- Laarman 2001 =  
 Frauke Laarman: Riegl and the Family Portrait, or How to Deal with a Genre or Group of Art. In: Richard Woodfield (Hg.): Framing Formalism. Riegl's Work. Amsterdam 2001, S. 195 – 218.
- Laarman 2002 =  
 Dies.: Families in Beeld. De ontwikkeling van het Noord-Nederlandse familieportret in de eerste helft van de zeventiende eeuw. Hilversum 2002.
- Camillo Laderchi: Descrizione della Quadreria Costabili. L'antica scuola ferrarese (Band 1). Ferrara 1838.
- Vincenzo Lancetti: Biografia cremonese ossia Dizionario storico delle famiglie e persone per qualsivoglia titolo memorabili e chiare spettanti alla città di Cremona, dai tempi più remoti fino all'età nostra. Mailand 1819-1822.
- Peter Laslett (Hg.): Household and Family in Past Time. Comparative Studies in the Size and Structure of the Domestic Group over the last three Centuries in England, France, Serbia, Japan and Colonial North America, with further materials from Western Europe. Cambridge 1972.
- Susanne Leiste: Studien zur Darstellung des Kindes und der Kindheit in der bildenden Kunst des ausgehenden Mittelalters und der frühen Neuzeit (Inaugural-Dissertation Erlangen-Nürnberg) 1985.
- Lendorff 1933 =  
 Gertrud Lendorff: Giovanni Battista Moroni. Der Porträtmaler von Bergamo. Winterthur 1933.
- Levi D'Ancona 1977 =  
 Mirella Levi D'Ancona: The Garden of the Renaissance. Botanical Symbolism in Italian Painting. Florenz 1977.
- Rosita Levi Pisetzky: Storia del costume in Italia (Band 2). Mailand 1964.
- Lightbown 1986 =  
 Ronald Lightbown: Mantegna. With a Complete Catalogue of the Paintings, Drawings and Prints. Oxford 1986.
- Pompeo Litta: Famiglie celebri italiane (Band 6). Mailand um 1881.
- Pasino Locatelli: I pittori bergamaschi. Studi critico-biografici. Bergamo 1867 (Neudruck Sala Bolognese 1979).
- Achille Locatelli Milesi: La collezione dei Conti Moroni di Bergamo. In: Dedalo 3 (1922-23), S. 569 – 584.
- Löcher 1985 =  
 Kurt Löcher: Bildnismalerei des späten Mittelalters und der Renaissance in Deutschland. In: Bruno Bushart und Isolde Lübbecke (Hg.): Altdeutsche Bilder der Sammlung Georg Schäfer Schweinfurt. Schweinfurt 1985.
- Löcher 1993 =  
 Ders.: Peter Gertner – ein Nürnberger Meister als Hofmaler des Pfalzgrafen Ottheinrich in Neuburg an der Donau. In: Neuburger Kollektaneenblatt 141 (1993), S. 5 – 133.
- Löcher 1999 =  
 Ders.: Barthel Beham. Ein Maler aus dem Dürerkreis. München und Berlin 1999.
- Cornelia Löhmer: Die Welt der Kinder im fünfzehnten Jahrhundert. Weinheim 1989.
- Gian Paolo Lomazzo: Scritti sulle arti. Herausgegeben von Roberto Paolo Ciardi. Florenz 1973.
- Roberto Longhi: Officina Ferrarese 1934, seguita dagli ampliamenti 1940 e dai nuovi ampliamenti 1940-55. Florenz 1968.
- Ders.: Antologia di artisti: un nuovo Parmigianino. In: Paragone 99 (1958), S. 33 – 36.
- Lotto 1969 =  
 Lorenzo Lotto: Il „Libro di spese diverse“ (1538 – 1556) con aggiunta di lettere e d'altri documenti. Herausgegeben von Pietro Zampetti. Venedig und Rom 1969.

Luciani opera. *Recognovit brevique adnotatione critica instruxit Mathew Donald Maclead* (Band 1). Oxford 1972, S. 58 – 68.

Gustav Ludwig: *Archivalische Beiträge zur Geschichte der venezianischen Malerei. Die Bergamasken in Venedig*. In: *Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen. Beiheft zum 24. Band* (1903), S. 1 – 109.

Luzio 1974 =

Alessandro Luzio: *La Galleria dei Gonzaga venduta all'Inghilterra nel 1627 – 28. Documenti degli archivi di Mantova e Londra*. Rom 1913 (Nachdruck 1974).

Pedro Madrazo (Hg.): *Catálogo descriptivo é histórico del Museo del Prado de Madrid* (Band 1). Madrid 1872.

Ders.: *Catálogo de los cuadros del Museo Nacional de pintura y escultura*. Madrid (8. Auflage) 1920.

Karl Madsen: *Fortegnelse over Malerisamlingen paa Nivaagaard*. Kopenhagen 1908.

Magrini 1851 =

Antonio Magrini: *Cenni storico-critici sulla vita e sulle opere di Giovanni Antonio Fasolo pittore vicentino*. Venedig 1851.

Mahon 1957 =

Denis Mahon: *Afterthoughts on the Carracci Exhibition*. In: *La Gazette des Beaux-Arts* 49 (1957), S. 193 – 298.

Carlo Cesare Malvasia: *Felsina Pittrice. Vite de' pittori bolognesi 1678*. Herausgegeben von Giampietro Zanotti. Bologna 1841 (Neudruck 1967).

Manca 1992 =

Joseph Manca: *The Art of Ercole de' Roberti*. Cambridge 1992.

Manca 1993 =

Ders.: *Chi era Baldassare d'Este? Una riconsiderazione e una nuova attribuzione*. In: *Bollettino d'Arte* 79 (1993), S. 73 – 84.

Manetti 1983 =

Giannozzo Manetti: *Dialogus consolatorius*. Herausgegeben von Alfonso de Petris. Rom 1983.

Giacomo Manili: *Villa Borghese fuori di Porta Pinciana*. Rom 1650.

Matteo Marangoni: *La scuola bolognese alla mostra del ritratto italiano a Firenze*. In: *L'Arte* 14 (1911), S. 211 – 224.

Ders.: *Valori mal noti e trascurati della pittura italiana del Seicento in alcuni pittori di natura morta*. In: *Rivista d'Arte* 10 (1917-18), S. 1 – 31.

Girolamo Marenzi: *Guida di Bergamo 1824*. Bergamo 1985.

*Marienlexikon*. Herausgegeben von Remigius Bäumer und Leo Scheffczyk. 1988ff.

Marini 1968 =

Remigio Marini: *L'opera completa del Veronese*. Mailand 1968.

Marsh 1980 =

David Marsh: *The Quattrocento Dialogue. Classical Tradition and Humanist Innovation*. Cambridge 1980.

Martindale 1995=

Andrew Martindale: *Painting the Palace. Studies in the History of Medieval Secular Painting*. London 1995.

Mattaliano 1998 =

Emanuele Mattaliano: *La collezione Costabili*. Venedig 1998.

- Mayer 1929 =  
August L. Mayer: Das Ferraresische Bildnis des Meisters A. F. im Museum Correr. In: Pantheon 4 (1929), S. 536 – 538.
- McClure 1991 =  
George W. McClure: Sorrow and Consolation in Italian Humanism. Princeton 1991.
- James McEvoy: Zur Rezeption des Aristotelischen Freundschaftsbegriffs in der Scholastik. In: Freiburger Zeitschrift für Philosophie und Theologie 43 (1996), S. 287 – 303.
- Marianne S. Meier: Das Familienporträt Hans Holbeins des Jüngeren im Spiegel der Rezeption. Basel 2001.
- Meyer zur Capellen 1972 =  
Jürg Meyer zur Capellen: Andrea Previtali. (Inaugural-Dissertation Würzburg). 1972.
- Meyer zur Capellen und Roeck 1990 =  
Jürg Meyer zur Capellen und Bernd Roeck (Hg.): Paolo Veronese. Fortuna Critica und künstlerisches Nachleben. Sigmaringen 1990.
- Molenti 1995 =  
Monica Molenti: Ercole de'Roberti. Mailand 1995.
- Pompeo Molmenti: La storia di Venezia nella vita privata (Band 1 und Band 2). Bergamo 1927 und 1928.
- Lorenzo Molossi: Vocabolario topografico dei ducati di Parma, Piacenza e Guastalla. Parma 1832 – 34 (Nachdruck Bologna 1972).
- Domenico Montelatici: Villa Borghese fuori di Porta Pinciana: con l'ornamenti, che si osservano nel di lei palazzo, e con le figure delle statue più singolari. Rom 1700.
- Raffaella Morselli: Ludovico e allievi nelle collezioni bolognesi. In: Emilio Negro und Massimo Pironcini (Hg.): La scuola dei Carracci. Dall'Accademia alla bottega di Ludovico. Modena 1994, S. 13 – 20.
- Dies.: Collezioni e quadrerie nella Bologna del Seicento. Inventari 1640 – 1707. Los Angeles 1998.
- Mulazzani 1978 =  
Germano Mulazzani: La fonte letteraria della „Camera degli Sposi“ di Mantegna. In: Arte Lombarda 50 (1978), S. 33 – 46.
- Murphy 2003 =  
Caroline P. Murphy: Lavinia Fontana. A Painter and her Patrons in Sixteenth-Century Bologna. New Haven und London 2003.
- Museo del Prado 1972 =  
Museo del Prado. Catalogo de los Pinturas. Madrid 1972.
- Negro 2001 =  
Emilio Negro: Lorenzo Costa (1460-1535). Modena 2001.
- Paul Nieuwenhuizen: Worldly Ritual and Dynastic Iconography in the Bentivoglio Chapel in Bologna 1483 – 1499. In: Mededelingen van het Nederlands Instituut to Rome 55 (1996), S. 187 – 212.
- Robert Oertel: Italienische Malerei bis zum Ausgang der Renaissance. München 1960.
- Friedrich Ohly: Schriften zur mittelalterlichen Bedeutungsforschung. Darmstadt 1977.
- Giuseppe Olmi: Ulisse Aldrovandi and the Bolognese Painters in the Second Half of the 16<sup>th</sup> Century. In: Henry A. Millon (Hg.): Emilian Painting of the 16<sup>th</sup> and 17<sup>th</sup> Centuries. A Symposium. Bologna 1987, S. 63 - 73.
- Hans Ost: Ein italo-flämische Hochzeitsbild und Überlegungen zur ikonographischen Struktur des Gruppenporträts im 16. Jahrhundert. In: Wallraff-Richartz-Jahrbuch 41 (1980), S. 133 - 142.



- Otto 1964 =  
Gertrud Otto: Bernhard Strigel. München – Berlin 1964.
- Paleotti 1961 =  
Gabriele Paleotti: Discorso intorno alle imagini sacre e profane. In: Paola Barocchi (Hg.): Trattati d'Arte del Cinquecento. Fra Manierismo e Controriforma (Band 2). Bari 1961, S. 117 – 543.
- Andrea Palladio: I quattro libri dell'Architettura. Herausgegeben von Licisco Magagnato und Paola Marini. Mailand 1980.
- Pallucchini 1940 =  
Rodolfo Pallucchini: Veronese. Bergamo 1940.
- Pallucchini 1951 =  
Ders.: Veneti [Veneziani] alla Royal Academy di Londra. In: Arte Veneta 5 (1951), S. 219.
- Pallucchini 1968 =  
Ders.: Giambattista Zelotti und Giovanni Antonio Fasolo. In: Bollettino del centro internazionale di studi Architettura Andrea Palladio 10 (1968), S. 203 – 228.
- Pallucchini 1984 =  
Ders.: Veronese. Mailand 1984.
- Pallucchini und Rossi 1983 =  
Rodolfo Pallucchini und Francesco Rossi: Giovanni Cariani. Bergamo 1983.
- Erwin Panofsky: Problems in Titian mostly iconographic. New York 1969.
- Johann David Passavant: Galerie Leuchtenberg. Gemälde-Sammlung Seiner Kaiserl. Hoheit des Herzogs von Leuchtenberg in München. Zweite Ausgabe. Mit umgearbeitetem Text. Frankfurt am Main 1851.
- Paulys Real-Encyclopädie =  
Paulys Real-Encyclopädie der Classischen Altertumswissenschaft. Neue Bearbeitung begonnen von Georg Wissowa. 1894ff.
- D. Stephen Pepper: Ludovico Carracci. A New Sequence of His Works and Additions to His Catalogue. In: Atti e memorie. Accademia Clementina 33-34 (1994), S. 49 – 67.
- Giovanna Perini: L'Effigie di Ludovico: contributo all'iconografia del Carracci maggiore. In: Accademia Clementina. Atti e memorie 32 (1993), S. 355 – 385.
- Annalisa Perissa Torrini: Giorgione. Catalogo completo dei dipinti. Florenz 1993.
- Ilya Sandra Perlingieri: Sofonisba Anguissola. The First Great Woman Artist of the Renaissance. New York 1992.
- Pezzana 1838-1859 =  
Angelo Pezzana: Storia della città di Parma continuata. Parma 1838-1859.
- Pignatti 1976 =  
Terisio Pignatti: Veronese. Venedig 1976.
- Pignatti und Pedrocco 1991 =  
Terisio Pignatti und Filippo Pedrocco: Veronese. Catalogo completo dei dipinti. Florenz 1991.
- Pignatti und Pedrocco 1995 =  
Dies.: Veronese. Mailand 1995.
- Pinacoteca di Brera 1991 =  
Pinacoteca di Brera. Scuola emiliana. Redigiert von Andrea Della Valle. Mailand 1991.
- Pliny. Letters and Panegyricus (Band 2). Translated by Betty Radice. London 1969, S. 319 – 547.

- Linda A. Pollock: *Forgotten Children. Parent-Child Relations from 1500 to 1900*. Cambridge 1983.
- Sarah B. Pomeroy (Hg.): *Plutarch's „Advice to the bride and groom“ and „A consolation to his wife“*. English Translations, Commentary, Interpretative Essays, and Bibliography. Oxford 1999.
- John Pope-Hennessy: *The Portrait in the Renaissance*. Princeton 1966.
- Francesco Porzio: *Tre ritratti di Bartolomeo Passerotti*. In: Mauro Natale (Hg.): *Scritti di storia dell'arte in onore di Federico Zeri (Band 1)*. Mailand 1984, S. 427 – 433.
- Donald Posner: *Annibale Carracci. A Study in the Reform of Italian Painting around 1590*. London 1971.
- Posse 1929 =  
Hans Posse: *Die Staatliche Gemäldegalerie zu Dresden. Vollständiges beschreibendes Verzeichnis der älteren Gemälde*. Herausgegeben im Auftrage des Ministeriums für Volksbildung. Erste Abteilung. Dresden 1929.
- Rudolf Preimesberger, Hannah Baader und Nicola Suthor (Hg.): *Porträt*. Berlin 1999.
- Priever 2000 =  
Andreas Priever: *Paolo Caliari, genannt Veronese 1528-1588*. Köln 2000.
- Paolo Prodi: *Il Cardinale Gabriele Paleotti 1522-1597 (Band 2)*. Rom 1967.
- Lionello Puppi: *La committenza vicentina di Paolo Veronese*. In: *Gemin* 1990, S. 340 – 346.
- Quintavalle 1948 =  
Armando Ottaviano Quintavalle: *Il Parmigianino*. Mailand 1948.
- Carlo L. Ragghianti: *La collezione nella National Gallery of Art di Washington*. In: *Critica d'Arte* (1949), S. 82.
- Beryl Rawson und Paul Weaver (Hg.): *The Roman Family in Italy. Status, Sentiment, Space*. Oxford 1999.
- RAC =  
*Reallexikon für Antike und Christentum*. Herausgegeben von Theodor Klauser. 1950ff.
- Rearick 1990 =  
W. Roger Rearick: *The Early Portraits of Paolo Veronese*. In: *Gemin* 1990, S. 347 – 358.
- Adolf Reinle: *Das stellvertretende Bildnis. Plastiken und Gemälde von der Antike bis ins 19. Jahrhundert*. Zürich und München 1984.
- Richard von Sankt Victor: *Le quatre degrés de la violente charité. Texte critique avec introduction, traduction et notes*. Herausgegeben von Gervais Dumeige. Paris 1955.
- Ricci 1895 =  
Corrado Ricci: *Di alcuni quadri del Parmigianino già esistenti a Parma*. In: *Archivio storico per le province parmensi* 4 (1895 / 1903), S. 19 – 25.
- Ridolfi 1648 =  
Carlo Ridolfi: *Le Maraviglie dell'Arte. Ovvero le vite degli illustri pittori veneti e dello stato*. Venedig 1648. Herausgegeben von Detlev von Hadeln. Berlin 1914-24 (Neudruck Rom 1965).
- Alois Riegl: *Das Holländische Gruppenporträt*. Wien 1931.
- Roettgen 1996 =  
Steffi Roettgen: *Wandmalerei der Frührenaissance in Italien. Anfänge und Entfaltung 1400-1470*. München 1996.
- Roettgen 1997 =  
Dies.: *Wandmalerei der Frührenaissance in Italien. Die Blütezeit 1470-1510*. München 1997.

James Bruce Ross: Das Bürgerkind in den italienischen Stadtkulturen zwischen dem vierzehnten und dem frühen sechzehnten Jahrhundert. In: Llyod deMause (Hg.): Hört ihr die Kinder weinen? Frankfurt 1977, S. 263 – 326.

Francesco Rossi: Il Moroni. Soncino 1991.

Paola Rossi: Jacopo Tintoretto. I Ritratti. Venedig 1974.

Rossi 1980 =

Dies.: L'opera completa del Parmigianino. Mailand 1980.

John Rowlands: Holbein. The Paintings of Hans Holbein the Younger. Complete Edition. Oxford 1985.

Eberhard Ruhmer: Francesco del Cossa. München 1959.

Remigio Sabbadini: Le Scoperte dei Codici Latini e Greci ne'secoli XIV e XV (Band 1). Edizione anastatica con nuove aggiunte e correzioni dell'autore a cura di Eugenio Garin. Florenz 1967., S. 43 – 71. 217f., 247 – 253.

Eduard A. Safarik (Hg.): Galleria Colonna in Roma. Dipinti. Rom 1981 (Neudruck 1998).

Shulamit Sahar: Kindheit im Mittelalter. Reinbeck bei Hamburg 1993.

Richard Saller: Familia, Domus, and the Roman Conception of the Family. In: Phoenix. The Journal of the Classical Association of Canada 38 (1984), S. 336 – 355.

Ders.: Patria potestas and the Stereotype of the Roman Family. In: Continuity and Change 1 (1986), S. 7 – 22.

Ders.: Pietas, Obligation and Authority in the Roman Family. In: Peter Kneissl (Hg.): Alte Geschichte und Wissenschaftsgeschichte. Festschrift für Karl Christ. Darmstadt 1988, S. 393 – 410.

Jochen Sander: Hans Holbein d. J. Tafelmaler in Basel 1515 – 1532. München 2005.

Sven Sandström: Levels of Unreality. Studies in Structure and Construction in Italian Mural Painting during the Renaissance. Uppsala 1963.

Saur =

Saur. Allgemeines Künstler-Lexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker (Nachdruck der Erstausgabe). 1992ff.

Scanelli 1657 =

Francesco Scanelli: Il Microcosmo della Pittura. Cesena 1657. Herausgegeben von Guido Giubbini. Mailand 1934 (Nachdruck 1966).

Schaeben 2002 =

Ulrike Schaeben: Trauer im humanistischen Dialog. Das Trostgespräch des Giannozzo Manetti und seine Quellen. München und Leipzig 2002.

Alfred Schindler: Gott als Vater in Theologie und Liturgie der christlichen Antike. In: Tellenbach 1978, S. 55 – 69.

Julius von Schlosser: Ein veronesisches Bilderbuch und die höfische Kunst des XIV. Jahrhunderts. In: Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses 16 (1895), S. 144 – 230.

Fritz Schulz: Geschichte der Römischen Rechtswissenschaft. Weimar 1961.

Seidenberg 1964 =

Margot Seidenberg: Die Bildnisse des Lorenzo Lotto (Phil. Diss. Basel 1957). Lörrach 1964.

Sgarbi 1985 =

Vittorio Sgarbi: Antonio da Crevalcore e la pittura ferrarese del Quattrocento a Bologna. Mailand 1985.

Fern Rusk Shapley: Baldassare d'Este and a Portrait of Francesco II. Gonzaga. In: Studies in the History of Art. Dedicated to William E. Suida on His 80<sup>th</sup> Birthday. London 1959, S. 124 - 128.

- Ders.: Paintings from the Samuel H. Kress Collection. Italian Schools XIII – XV Century. London 1966.
- Shearman 1983 =  
John Shearman: The Early Italian Pictures in the Collection of Her Majesty The Queen. Cambridge 1983.
- Edward Shorter: The Making of the Modern Family. New York 1975.
- Signorini 1975 =  
Rodolfo Signorini: Lettura storica degli affreschi della „Camera degli Sposi“ di A. Mantegna. In: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes 38 (1975), S. 109 - 135.
- Signorini 1985 =  
Ders.: Opus hoc tenue. La camera dipinta di Andrea Mantegna. Lettura storica iconografica iconologica. Parma 1985.
- Annemarie Spahn: Zur Lorenzo Lotto-Literatur. In: Kunstchronik 13 (1960), S. 110 – 113.
- Peter Spahn: Die Anfänge der antiken Ökonomik. In: Chiron 14 (1984), S. 301 – 323.
- Starn und Partridge 1992 =  
Randolph Starn und Loren Partridge: Arts of Power: Three Halls of State in Italy (1300-1600). Berkeley – Los Angeles – Oxford 1992.
- Steinbart 1933 =  
Kurt Steinbart: Das Kasseler Familienbildnis des Jan van Scorel. In: Pantheon 12 (1933), S. 265 – 269.
- Richard Stemp: Cosimo Tura and the Sacrali Chapels in Ferrara. In: Musei ferraresi 17 (1990/91), S. 61 – 70.
- Wilhelm E. Suida: A Catalogue of Paintings in the John and Mable Ringling Museum of Art. Sarasota 1949.
- Äneas Sylvius' Traktat über die Erziehung des Kindes, gerichtet an Ladislaus, König von Ungarn und Böhmen. Einleitung, Übersetzung und Erläuterungen von P. Galliker. Freiburg im Breisgau 1889.
- Giorgio Tagliaferro: Quattro Jacopo per Montemezzano. In: Venezia Cinquecento 11 (2002), S. 141 – 154.
- Tellenbach 1978 =  
Hubertus Tellenbach (Hg.): Das Vaterbild im Abendland (Band 1). Stuttgart 1978.
- Thomas 1959 =  
Thomas von Aquin: Summa Theologica (Band 17 A). Kommentiert von Heinrich Maria Christmann OP. Heidelberg und Graz 1959.
- Hans Tietze und Erika Tietze-Conrat: The Drawings of the Venetian Painters in the 15<sup>th</sup> and 16<sup>th</sup> Centuries. New York 1944 (Nachdruck 1979).
- Tietze-Conrat 1956 =  
Erika Tietze-Conrat: Mantegna. Gemälde – Zeichnungen – Kupferstiche. Köln 1956.
- Peter Tomory: Catalogue of Italian Paintings before 1800. The John and Mable Ringling Museum of Art. Sarasota 1976.
- Richard Michael Tristano: Ferrara in the Fifteenth Century: Borso d'Este and the Development of a New Nobility (Phil. Diss. New York 1983) Ann Arbor 1985.
- Luigi Ughi: Dizionario storico degli uomini illustri Ferraresi nella pietà, nelle arti, e nelle scienze colle loro opere, o fatti principali. Ferrara 1804 (Nachdruck Bologna 1969).
- Andrea Ugolini: Rivedendo la collezione Costabili di Ferrara. In: Paragone 24/489 (1990), S. 50 – 76.
- Konrad Utz: Freundschaft und Wohlwollen bei Aristoteles. In: Zeitschrift für Philosophische Forschung 57 (2003), S. 543 – 570.

Mary Vaccaro: Parmigianino. I dipinti. Turin 2002.

Antonio Vannugli: La colección del Marqués Giovan Francesco Serra. In: Boletín del Museo del Prado 9 (1988), S. 33 – 43.

Vannugli 1989 =  
Ders.: La collezione Serra di Cassano. Salerno 1989.

Varese 1967 =  
Ranieri Varese: Lorenzo Costa. Mailand 1967.

Vasari Milanesi =  
Giorgio Vasari: Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architettori. Herausgegeben von Gaetano Milanesi. Florenz 1878 (Nachdruck 1906).

Mapheus Vegius' Erziehungslehre. Einleitung, Übersetzung und Erläuterungen von K. A. Kopp. Freiburg im Breisgau 1889.

Venturi 1888 =  
Adolfo Venturi: L'arte ferrarese nel periodo d'Ercole I d'Este. In: Atti e memorie della R. Deputazione di Storia Patria per le provincie di Romagna. Bologna 1888.

Ders.: Il Museo e la Galleria Borghese. Rom 1893.

Venturi 1967/4 =  
Ders.: Storia dell'Arte Italiana. La Pittura del Cinquecento (Band 9/4). Mailand 1925-34 (Nachdruck Nendeln 1967).

Venturi 1967/6 =  
Ders.: Storia dell'Arte Italiana. La Pittura del Cinquecento (Band 9/6). Mailand 1933 (Nachdruck Nendeln 1967).

Ders.: Opere d'arte ignote e misconosciute. In: L'Arte 32 (1929), S. 14.

Ders.: Die Malerei des 15. Jahrhunderts in der Emilia. Florenz 1931.

Venturoli 1967 =  
Paolo Venturoli: Lorenzo Costa. In: Storia dell'arte 1 / 2 (1969), S. 161 – 168.

Vertova 1975 =  
Luisa Vertova: Bernardino Licinio. In: I Pittori Bergamaschi, Il Cinquecento (Band 1). Bergamo 1975, S. 373 – 467.

Carlo Volpe (Hg.): Il tempio di San Giacomo Maggiore in Bologna. Studi sulla storia e le opere d'arte. Regesto documentario. Bologna 1967.

Hermann Voß: Quellenforschung und Stilkritik. Eine praktische Methodik mit Beispielen aus der spätitalienischen Malerei. In: Zeitschrift für Kunstgeschichte 2 (1933), S. 176 – 206.

Ders.: Die Mostra dei Carracci Bologna 1956. In: Kunstchronik 9 (1956), S. 317 – 323.

Waagen 1854 =  
Gustav Waagen: Treasures of Art in Great Britain: Being an Account of the Chief Collections of Paintings, Drawings, Sculptures, Illuminated Mss., &c. London 1854.

Wilhelm Waetzoldt: Die Kunst des Porträts. Leipzig 1908.

Angelo Walther: Montemezzanos "Empfangsszene" – ein Fresko im Bestand der Gemäldegalerie Alte Meister. In: Dresdener Kunstblätter 37 (1993), S. 82 – 90.

Welch 1989 =

Evelyn Samuels Welch: Galeazzo Maria Sforza and the Castello di Pavia, 1469. In: *The Art Bulletin* 71 (1989), S. 352 – 375.

Welch 1990 =

Dies.: The Image of a Fifteenth-Century Court: Secular Frescoes for the Castello di Porta Giovia, Milan. In: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 53 (1990), S. 163 – 184.

Wethey 1971 =

Harold E. Wethey: *The Paintings of Titian. Complete Edition (Band 2)*. London 1971.

Peter Widdicombe: *The Fatherhood of God from Origenes to Athanasius*. Oxford (revidierte Auflage) 2000.

Friedrich Winkler: Unbekannte frühe Bildnisse Jan Scorels. In: *Pantheon* 4 (1929), S. 544 - 550.

Ders.: Zur Kenntnis und Würdigung des Jan Mostaert. In: *Zeitschrift für Kunstwissenschaft* 13 (1959), S. 177 – 214.

Antonie Wlosok: Vater und Vaternovstellungen in der römischen Kultur. In: Hubertus Tellenbach (Hg.): *Das Vaterbild im Abendland (Band1)*. Stuttgart 1978, S. 18 – 54.

Pietro Zampetti: Carlo Crivelli. Florenz 1986.

Roberto Zapperi: Selbstbildnis und Autobiographie. Über ein Gemälde von Annibale Carracci. In: *Idea. Jahrbuch der Hamburger Kunsthalle* 5 (1986), S. 7 – 31.

Zapperi 1989 =

Ders.: *Annibale Carracci. Ritratto di artista da giovane*. Turin 1989.

Federico Zeri: *Italian Paintings in the Walters Art Gallery with condition notes by Elisabeth C. G. Packard*. Baltimore 1976.

Federico Zeri und Luisa Mortari: *La Galleria Spada in Roma*. Rom 1970.

Zorzi 1961 =

Giangiorgio Zorzi: Gio. Antonio Fasolo pittore lombardo-vicentino emulo di Paolo Veronese. In: *Arte Lombarda* 6 (1961), S. 209 – 226.

Armin Zweite: *Marten de Vos als Maler. Ein Beitrag zur Geschichte der Antwerpener Malerei in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts*. Berlin 1980.

## Abbildungsverzeichnis

- Abb. 1 Andrea Mantegna *Porträt der Familie Ludovico Gonzagas an der Nordwand der Camera degli Sposi*
- Abb. 2 Lorenzo Costa zugeschrieben *Porträt der Familie des Uberto de' Sacrati*, Alte Pinakothek München
- Abb. 3 Bernardino Licinio *Familienporträt* 1524, Royal Collections Hampton Court (Highgrove House)
- Abb. 4 Bernardino Licinio *Porträt der Familie seines Bruders Arrigo Licinio*, Galleria Borghese Rom
- Abb. 5 Bergamaskisch um 1525/30 *Familienporträt*, Collezione Conti Moroni Bergamo
- Abb. 6 Parmigianino *Porträt des Pier Maria II. de' Rossi, Conte di San Secondo*, Museo del Prado Madrid
- Abb. 6a Röntgenaufnahmen der Porträts Parmigianinos
- Abb. 7 Parmigianino *Porträt der Camilla Gonzaga mit ihren drei Söhnen*, Museo del Prado Madrid
- Abb. 8 Paris Bordon *Familienporträt*, Collection of the Duke of Devonshire Chatsworth
- Abb. 9 Lorenzo Lotto *Porträt der Familie des Giovanni della Volta*, National Gallery London
- Abb. 10 Paolo Veronese *Doppelporträt der Livia da Porto und ihrer Tochter Porcia*, Walters Art Gallery  
Baltimore
- Abb. 11 Paolo Veronese *Doppelporträt des Giuseppe da Porto mit seinem Sohn Adriano*, Palazzo Pitti Florenz
- Abb. 12 Giovanni Antonio Fasolo *Familienporträt*, De Young Memorial Museum San Francisco
- Abb. 13 Giovanni Antonio Fasolo *Familienporträt*, The John and Mable Ringling Museum Sarasota
- Abb. 14 Giovanni Antonio Fasolo *Porträt des Giuseppe Gualdo mit seinen Söhnen*, Museo Civico Vicenza
- Abb. 15 Giovanni Antonio Fasolo *Porträt der Paola Bonanome Gualdo mit Töchtern*, Museo Civico Vicenza
- Abb. 16 Sofonisba Anguissola *Familiäres Gruppenbildnis ihres Vaters Amilcare mit den Geschwistern  
Minerva und Asdrubale*, Nivaagaard Malerisamling Nivaa
- Abb. 17 Giovanni Battista Moroni „*Der Witwer*“, National Gallery of Ireland Dublin
- Abb. 18 Bartolomeo Passerotti *Familiäres Gruppenbildnis der Perracchini*, Galleria Colonna Rom
- Abb. 19 Bartolomeo Passerotti *Familienporträt*, Gemäldegalerie Alte Meister Dresden
- Abb. 20 Bartolomeo Passerotti *Familienbildnis*, Kunsthistorisches Museum Wien
- Abb. 21 Ludovico Carracci *Porträt der Familie Tacconi*, Pinacoteca Nazionale Bologna
- Abb. 22 Annibale Carracci *Selbstporträt in der Werkstatt*, Pinacoteca di Brera Mailand
- Abb. 23 Lavinia Fontana *Familienporträt*, Pinacoteca di Brera Mailand
- Abb. 24 Lavinia Fontana *Porträt der Familie Gozzadini*, Pinacoteca Nazionale Bologna
- Abb. 25 Oberitalienisch 1581 *Porträt der Familie Alfonsos III. Gonzaga di Novellara*, Galleria Colonna Rom

## Abbildungsnachweis

Alle Abbildungen: Photothek des Instituts für Kunstgeschichte Würzburg





## Lebenslauf

Am 10. Februar 1968 wurde ich, Josef Hansbauer, als Sohn von Josef und Cäcilia Hansbauer, Landwirte in Zell an der Pram/Oberösterreich, in Grieskirchen geboren. In den Jahren 1974 bis 1978 besuchte ich die Volksschule Zell an der Pram, bis 1982 die Unterstufe des Gymnasiums in der Missionsschule der Oblaten des Heiligen Franz von Sales in Dachsberg. Von 1982 bis 1986 besuchte ich den Humanistischen Zweig des Bundesgymnasiums Ried im Innkreis, wo ich im Juni 1986 mit ausgezeichnetem Erfolg maturierte.

Im Wintersemester 1986/87 begann ich das Studium der Katholischen Theologie in Wien. Im Jahre 1990 trat ich in das Augustiner-Chorherrenstift Klosterneuburg bei Wien ein, wo ich als *Severin* eingekleidet wurde. Mit der Zustimmung des Generalabtes wurde ich im Jahre 1994 von meinen Gelübden dispensiert, brach das Studium der Katholischen Theologie in Wien ab und begann im Wintersemester 1994/95 das Studium der Kunstgeschichte mit den Nebenfächern Volkskunde und Kirchengeschichte an der Bayerischen Julius-Maximilians-Universität Würzburg.

Im Jahre 2000 wurde mit dort durch die Philosophische Fakultät II der akademische Grad eines Magister Artium verliehen.



## Abbildungen



Abb. 1. Andrea Mantegna: *Porträt der Familie Ludovico Gonzagas*  
Mantua, Palazzo Ducale, Camera degli Sposi, Nordwand



Abb. 2. Lorenzo Costa zugeschrieben: *Porträt der Familie des Uberto de' Sacrati*  
München, Alte Pinakothek



Abb. 3. Bernardino Licinio: *Familienporträt*, 1524

Hampton Court, Royal Collections (Highgrove House)





Abb. 4. Bernardino Licinio: *Porträt der Familie seines Bruders Arrigo Licinio*  
Rom, Galleria Borghese



Abb. 5. Bergamaskisch um 1525/30: *Familienporträt*  
Bergamo, Collezione Conti Moroni





Abb. 6a + 7a: Röntgenaufnahmen der Porträts Parmigianinos



Abb. 6. Parmigianino: *Porträt des Pier Maria II. de' Rossi, Conte di San Secondo*  
Madrid, Museo del Prado



Abb. 7. Parmigianino: *Porträt der Camilla Gonzaga mit ihren drei Söhnen*  
Madrid, Museo del Prado



Abb. 8. Paris Bordone: *Familienporträt*

Chatsworth, Collection of the Duke of Devonshire





Abb. 9. Lorenzo Lotto: *Porträt der Familie des Giovanni della Volta*  
London, National Gallery



Abb. 10. Paolo Veronese: *Doppelporträt der Livia da Porto und ihrer Tochter Porcia*  
Baltimore, Walters Art Gallery



Abb. 11. Paolo Veronese: *Doppelporträt des Giuseppe da Porto mit seinem Sohn Adriano*  
Florenz, Palazzo Pitti





Abb. 12. Giovanni Antonio Fasolo: *Familienporträt*  
San Francisco, De Young Memorial Museum





Abb. 13. Giovanni Antonio Fasolo: *Familienporträt*  
Sarasota, The John and Mable Ringling Museum

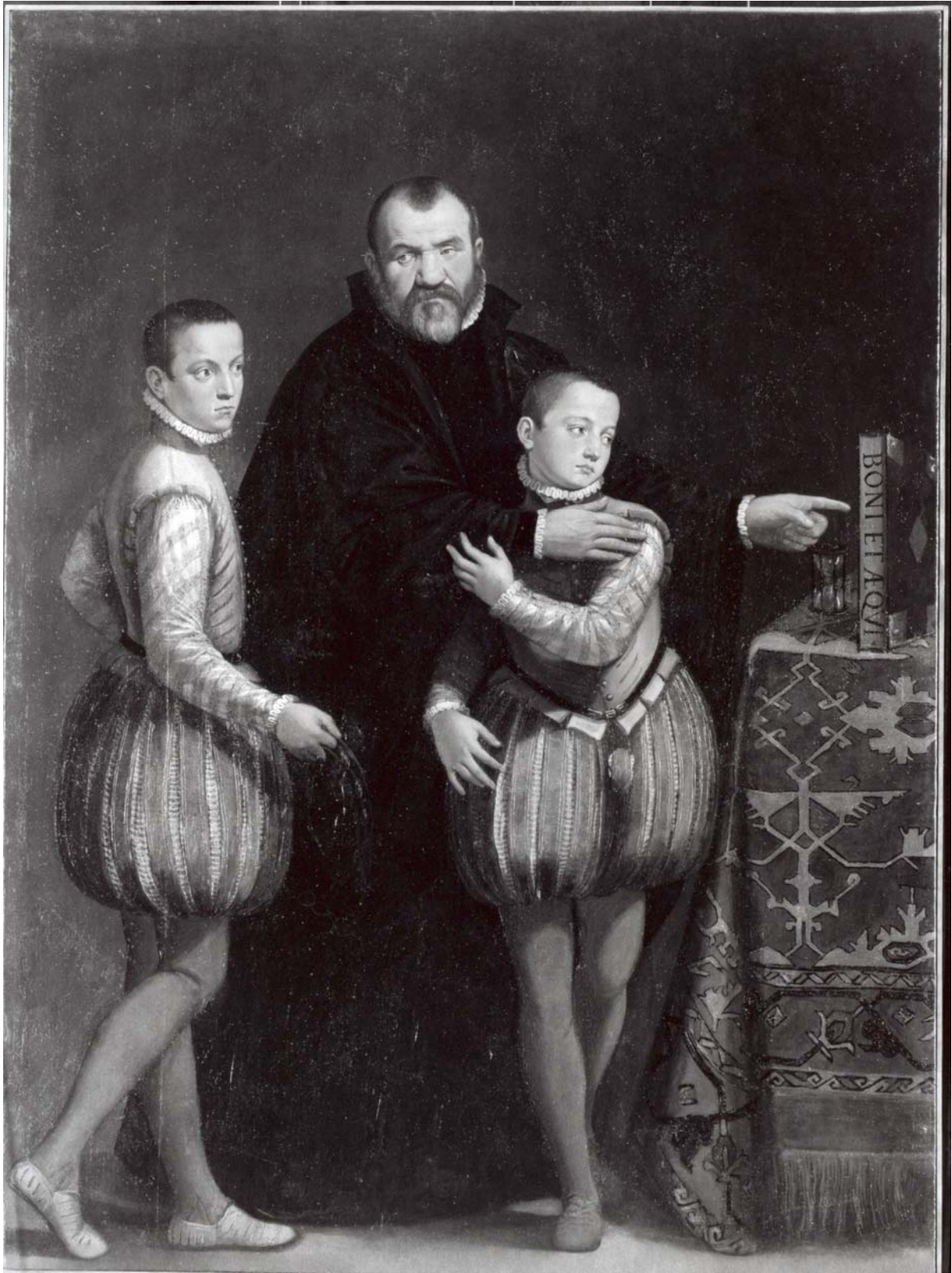


Abb. 14. Giovanni Antonio Fasolo: *Porträt des Giuseppe Gualdo mit seinen Söhnen*  
Vicenza, Museo Civico





Abb. 15. Giovanni Antonio Fasolo: *Porträt der Paola Bonanome Gualdo mit Töchtern*  
Vicenza, Museo Civico

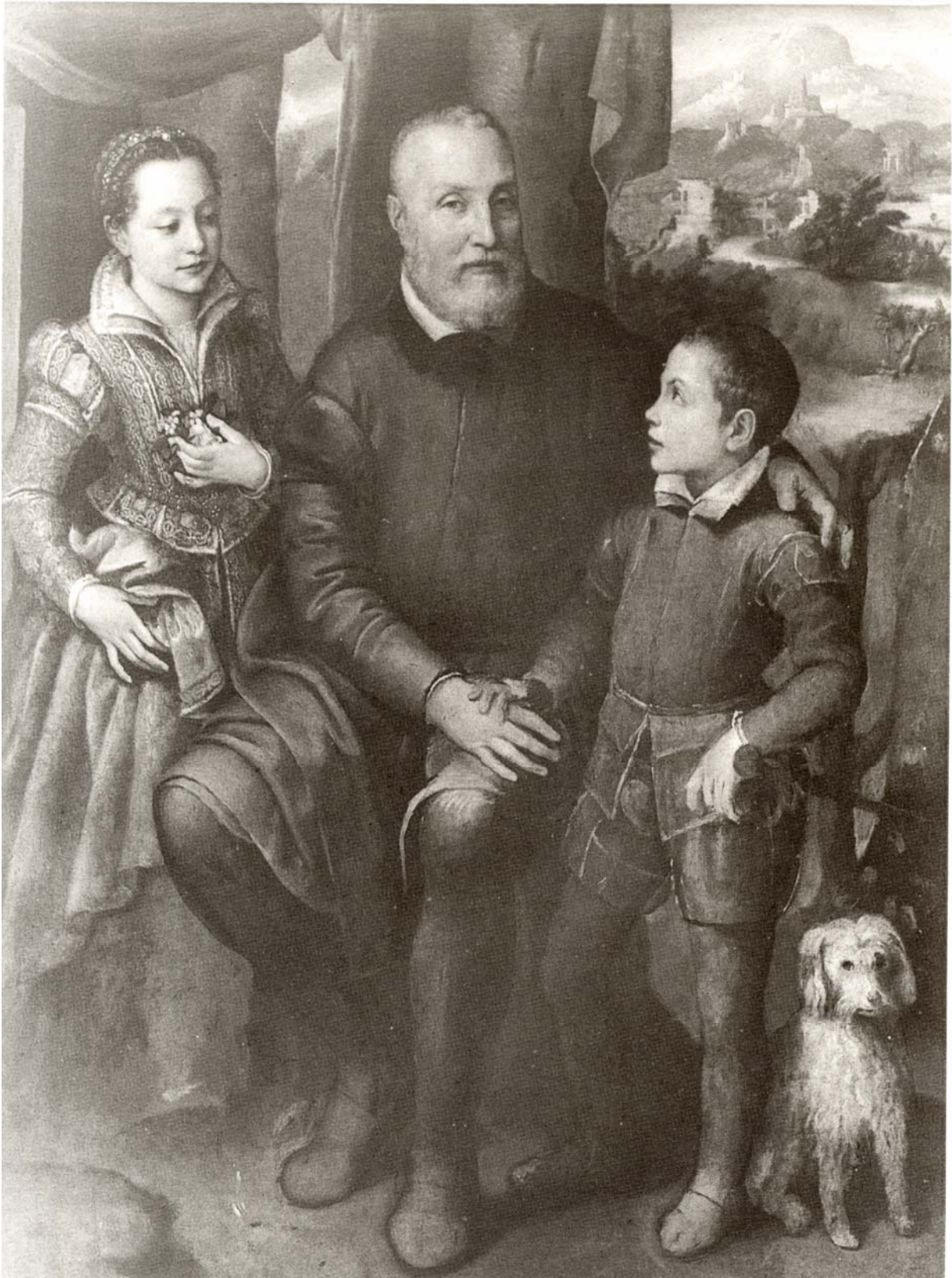


Abb. 16. Sofonisba Anguissola: *Familiäres Gruppenbildnis ihres Vaters Amilcare mit den Geschwistern Minerva und Asdrubale*  
Nivaa, Nivaagaard Malerisamling





Abb. 17. Giovanni Battista Moroni: „*Der Witwer*”  
Dublin, National Gallery of Dublin



Abb. 18. Bartolomeo Passerotti: *Familiäres Gruppenbildnis der Perracchini*  
Rom, Galleria Colonna



Abb. 19. Bartolomeo Passerotti: *Familienporträt*  
Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister





Abb. 20. Bartolomeo Passerotti: *Familienbildnis*

Wien, Kunsthistorisches Museum





Abb. 21. Ludovico Carracci: *Porträt der Familie Tacconi*  
Bologna, Pinacoteca Nazionale

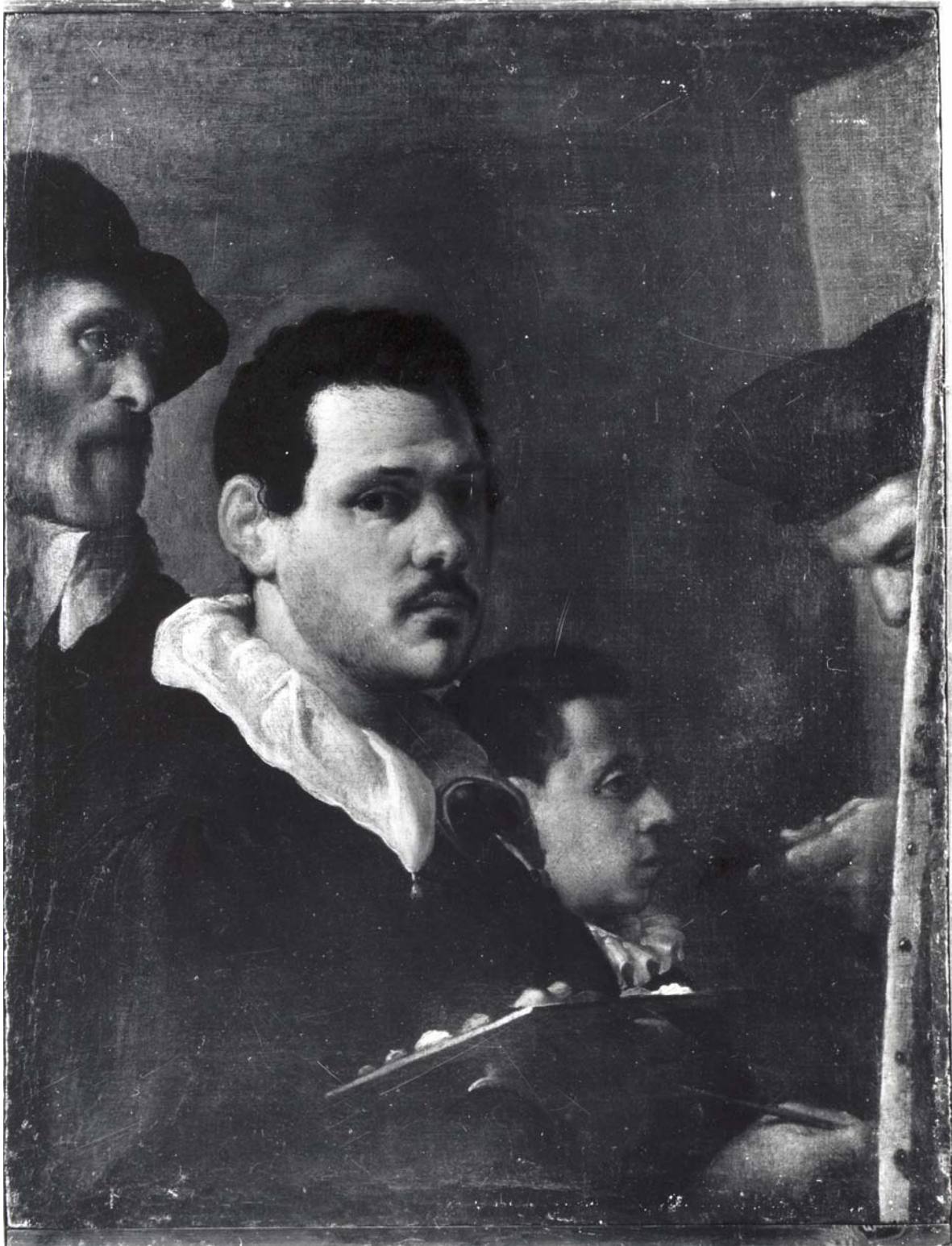


Abb. 22. Annibale Carracci: *Selbstporträt in der Werkstatt*  
Mailand, Pinacoteca di Brera



Abb. 23: Lavinia Fontana: *Familienporträt*

Mailand, Pinacoteca di Brera





Abb. 24: Lavinia Fontana: *Porträt der Familie Gozzadini*  
Bologna, Pinacoteca Nazionale



Abb. 25. Oberitalienisch, 1581: *Porträt der Familie Alfonsos III. Gonzaga di Novellara*  
Rom, Galleria Colonna

