

Geltung gebracht hätten. Als störend empfindet man dagegen manchmal die asynchrone Abfolge von Abbildungen und Text, die in keinem der kunsthistorischen Beiträge vermieden werden konnte. Beide Ordnungssysteme, der Bilder wie der Texte, haben allerdings ihre Berechtigung und folgen dem Prinzip eines progressiven Vorstellens des Gebäudes.

Einer der großen Vorzüge des Buches liegt in der Verknüpfung von Restaurierungsberichten und technischen und kunsthistorischen Analysen. Neben der schon erwähnten Beziehung zwischen den Ergebnissen der Bauforschung und der Baubeschreibung Cerianas ist hier besonders auf die Beiträge *Pianas* zu verwei-

sen (I restauri ottocenteschi e novecenteschi, mit *Annalisa Bristot*, S. 273-295; L'ultimo intervento di restauro, S. 297-311), die als in sich abgeschlossene Berichte eine Art parallele Erschließung des Baus und seiner Dekoration leisten. Seine Erkenntnisse stehen nicht in Widerspruch zur Stilkritik, manches wird allerdings deutlicher ausgesprochen: angefangen von den Gründen für die qualitativen Unregelmäßigkeiten bei den dekorativen Details bis hin zum Bekenntnis, daß Pietro Lombardo in S. Maria dei Miracoli den Übergang vom »protomastro« zum Architekten eindrucksvoll veranschaulicht.

Martina Frank

LOUIS A. WALDMAN

## Baccio Bandinelli and Art at the Medici Court. A corpus of early modern sources

Philadelphia 2004 (*Memoirs of the American Philosophical Society*, 251), 972 S. mit 27 shw-Abb, \$ 60,-. ISBN 0-87169-251-1

Mit dem Corpus der Quellen zu Baccio Bandinelli (1493-1560) hat Louis A. Waldman (University of Texas at Austin) einen Meilenstein in der Cinquecentoforschung gesetzt so wie John Shearman mit seinem im Jahr zuvor postum erschienenen zweibändigen Quellenband *Raphael in early modern sources* (1483-1602). So ähnlich beide Quelleneditionen auf den ersten Blick in Titel, Format und Anlage scheinen, so verschieden sind sie in bezug auf Art und Inhalt der zusammengestellten Quellen, deren Kommentierung und Benutzbarkeit. Shearman präsentiert neben der Menge der bekannten zahlreiche neue Dokumente, während Waldmans Edition größtenteils bis dato unpublizierte Dokumente enthält. Der unschätzbare Wert von Shearmans spektakulärem Kompendium beruht auf den ausführlichen inhaltlichen Kommentaren, mit denen er – basierend auf seiner fünfzigjährigen

Beschäftigung mit Raffael – jedes einzelne Dokument versehen hat. Waldman dagegen läßt den Leser mit den Transkriptionen der ungeahnt zahlreichen Dokumente zum Leben und Werk Bandinellis – gleichfalls ein wahrer Schatz – weitgehend allein.

Die vergleichsweise wenigen mit »notes« versehenen Dokumente enthalten in der Regel Hinweise auf Transkriptionsfragen, spätere Randglossen und Danksagungen, aber – von wenigen Ausnahmen (z. B. Dok. 212, 255, Dok. 1182) abgesehen – leider keine inhaltlichen Kommentare. Nur selten und nicht immer folgerichtig werden Querverweise auf frühere oder spätere Dokumente zu ähnlichem Inhalt oder in derselben Angelegenheit gegeben wie z. B. bei einer Steuerangelegenheit (Dok. 931, 936, 944). Welche Bedeutung die Vielzahl der von Waldman gesammelten Dokumente hat, sei hier skizziert.

*Zum Stand der Forschung*

Die Absicht, mit einem Quellencorpus die Grundlage für eine – damals noch nicht etablierte – Bandinelli-Forschung zu legen, verfolgte in den 60er Jahren Detlef Heikamp, wie er in einer seiner grundlegenden Publikationen zu Bandinelli ankündigte (Heikamp 1960, S. 130, Anm. 3). Zwanzig Jahre später begann Robert Gaston ein ähnlich großes Projekt, das er dann aufgab (S. xiii, Anm. 1). Um eine vorurteilslose Sicht Bandinellis bemühten sich nach Ulrich Middeldorf, Detlef Heikamp und Herbert Keutner auf deutscher Seite die anglo-amerikanischen Kollegen Irving Lavin, Kathleen Weil-Garris Brandt und Roger B. Ward. Während sich Weil-Garris Brandt vornehmlich mit der Künstlerkonkurrenz zwischen Bandinelli und dem älteren Michelangelo befaßte, legte Lavin mit der Teiledition von Bandinellis Testament und Beiträgen zu seiner Antikenrezeption auch ein zentrales neues Dokument vor (Weil-Garris 1981, 1983, Lavin 1977-1978, 2003). Ward widmete den weltweit verstreuten Zeichnungen Bandinellis eine Ausstellung des in britischen Sammlungen bewahrten Bestands und seine unpublizierte Dissertation mit einem 429 Blätter umfassenden Katalog (Ward 1982, 1988).

In den vergangenen Jahren rückte das kunsthistorische Interesse Bandinelli mit Beiträgen zum Florentiner Domchor, den Medici-Papstgrabmälern in S. Maria sopra Minerva, Rom (Hegener 2004), zur Druckgraphik, den Selbstbildnissen und seinem Grabmal verstärkt in den Fokus (Fiorentini 1999 und 2000, Fiorentini/Rosenberg 2002, Vossilla 1996 a, 1996 b, 2002, Thomas 2005). Das Corpus ist aus Waldmans ungedruckter Dissertation zu Bandinellis Choranlage in S. Maria del Fiore hervorgegangen (Waldman 1999). Die dort zuerst vorgestellten, v. a. im Archivio dell'Opera di S. Maria del Fiore aufgespürten Dokumente bilden den Ausgangspunkt für die Sammlung von insgesamt 1600 chronologisch gereihten Dokumenten zu Leben und Werk Bandinellis und seiner Fami-

lie aus dem Zeitraum von 1455 bis 1736. Waldmans Quellenedition schließt knapp 450 Jahre nach Bandinellis Tod eine der wohl größten Lücken kunsthistorischer Quellenforschung im Cinquecento und bildet die Grundlage jeder weiteren Beschäftigung mit der *bête noire* der Kunstgeschichte, die Lavin zu Recht als „the most maligned and, in my view, misunderstood artist of the Italian Renaissance“ bezeichnet hat (Lavin 1997, S. 147).

*Dokumente und Edition*

Den Dokumenten vorangestellt ist eine knapp sechsseitige, hilfreiche Einführung (S. ix-xiv), in der Waldman die überaus diffizile Quellensituation charakterisiert. Eine der größten Schwierigkeiten der Edition bestand darin, die von Baccio Bandinellis Enkelsohn Baccio Bandinelli d. J. (1578?-1636) gefälschten Dokumente von den echten zu scheiden. Es ist Waldmans Verdienst, das sog. *Memoriale* als ein Pasticcio des frühen Seicento entlarvt zu haben. Autor der bisher als Autobiographie geltenden Schrift, die Bandinelli angeblich in den 1550er Jahren seinem Sohn Cesare diktiert hätte, ist ebenjener Namensvetter Baccio Bandinelli d. J., ein gelehrter Kleriker und Schriftsteller mit Kenntnissen in Latein, Französisch und Spanisch. Das *Memoriale* – Kernstück einer Vielzahl gefälschter und von ihm veränderter Dokumente – zeugt von der Besorgnis, den vom Großvater erschwindelten Adelstatus zu verlieren, und vom Bestreben, nach dessen Beispiel die Aufnahme seines neunjährigen Neffen in den spanischen Santiagoorden zu erreichen (Dok. 1589-1590; nicht, wie Waldman schreibt, 1591).

Für die Rekonstruktion von Bandinellis Leben und Werk ist das *Memoriale* die dritte Hauptquelle nach Giorgio Vasaris Vita Bandinellis und Benvenuto Cellinis Ausführungen in seiner Vita, beides ebenso wichtige wie problematische Quellen: Beide, Vasari und Cellini, waren gemeinsam mit ihm am Hofe Cosimos I. tätig und haßten den ebenso ehrgeizigen wie erfolgreichen Bildhauer abgrundtief. Wäre

Benvenuto nicht von Cosimo I. existentiell abhängig gewesen, hätte er Baccio vermutlich umgebracht (Dok. 610). Das *Memoriale* sollte somit als Korrektiv des von Vasari und Cellini mit *sal et acumen* gezeichneten Negativbildes Bandinellis dienen und entwirft daher ein drittes überzeichnetes Bild. Erfreulich ist daher, daß eine von Waldman besorgte kommentierte Edition dieser Quelle zusammen mit den anderen von Baccio Bandinelli d. J. gefälschten Quellen angekündigt ist. Die Schwierigkeit wird darin liegen, den – nicht geringen – Informationswert des *Memoriale* und der gefälschten Dokumente abzuwägen, sind dort doch Wahrheit und Erfindung – nicht anders als bei Vasari und Cellini – aufs engste miteinander verwoben. Erst mit Hilfe beider Editionen Waldmans wird es möglich sein, das von Vasari und Cellini entworfene und von Autoren wie Jacob Burckhardt und Herman Grimm vertiefte Negativbild Bandinellis zu relativieren.

In der folgenden chronologischen Übersicht über Bandinellis Karriere (S. xv–xxviii) wird auf besonders wichtige Dokumente hingewiesen. Neben gesicherten Daten finden sich dort auch Jahresangaben, die quellenmäßig nicht sicher belegbar sind, sowie ein Fehler, der in der Sekundärliteratur beharrlich tradiert wird: Der Stich eines *Olympus*, den Agostino Veneziano angeblich 1516 gefertigt hat, existiert nicht (S. xv; vgl. Ward 2005, S. 190). Eine gravierende Lücke ist, daß kein archivalischer Nachweis für Baccios Erhebung in den Santiagoorden zu erbringen ist und Waldman im Zusammenhang mit seiner – stillschweigend nach Vasari und dem *Memoriale* vorgenommenen – Datierung »Summer/early Autumn 1529« die Umstände und Bedeutung dieses wohl ehrenvollsten Ereignisses in Bandinellis Leben nicht erörtert.

Dem Dokumententeil (S. 1–888) sind Editionshinweise (S. xxix–xxx), hilfreiche Informationen zu Währungen, Gewichten und Maßen (z. B. die von *staio* abgeleiteten Landvermessungsmaße *stiora* oder *stioro* = ein Morgen, die in der Vielzahl an Dokumenten zu Bandinellis Landhäusern auftauchen, S. xxxi–xxxii) sowie ein Verzeichnis der 27 s/w-Abbildungen vorangestellt (S. xxxiii–xxxv). Neben erstmals publizierten Dokumenten stehen die in älteren, teils an entlegenen Ort veröffentlichten Dokumente sowie Auszüge aus Quellen und Sekundärquellen aus Briefen und Schriften von zahlreichen Kollegen und Zeitgenossen wie z. B. Benvenuto Cellini (u. a. Dok. 64, 201, 538) und Raffaello da Montelupo (Dok. 92), Anton Francesco Doni (Dok.

680, 685, 919), Pietro Aretino (Dok. 520) und Galileo Galilei (Dok. 1574a). Aus Cellinis Vita, zu deren Leitfäden die spannungsreiche Konkurrenz zu Bandinelli zählt, sind einige zentrale Passagen ausgewählt. Wiedergegeben werden auch biographische Bemerkungen zu Bandinelli von Autoren wie Francesco Bocchi (Dok. 1521, 1576), Gian Paolo Lomazzo (Dok. 1189, 1553, 1577) und Giovanni Battista Armenini (Dok. 1565–1566), weshalb man zumindest Hinweise auf Bandinelli-Viten wie z. B. diejenigen von Karel van Mander oder Joachim von Sandrart vermißt.

Von den 1600 Dokumenten in Italienisch und Latein, Spanisch und Englisch dokumentieren 1274 den Zeitraum von Baccios Geburt am 12. November 1493 in Florenz bis zu seinem Tod am 10. Februar 1560 ebenda. Die von dem Bildhauer sorgfältig gesammelten Dokumente bewahrte sein jüngster Sohn Michelangelo (1553–1624), der sie an seinen ältesten Sohn, Baccio Bandinelli d. J., weitergab. Dieser ordnete die Papierstapel nach seinem Ermessen, versah die Faszikel mit Inhaltsverzeichnissen und die Dokumente mit einer Vielzahl von Randglossen und »Korrekturen« und fügte von ihm gefälschte Dokumente hinzu. Die beiden größten Konvolute werden als »Carte Bandinelli« in der Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze (Fondo Palatino Bandinelli 1–12; darunter auch das *Memoriale*, Palat. Bandinelli 12) und im Archivio di Stato di Firenze bewahrt. Das drittgrößte Konvolut betrifft die von der Domopera unternommenen Projekte von Domchor und Sala dell'Udienza, welche sich im Archivio dell'Opera di S. Maria del Fiore befinden. Weitere Dokumentensammlungen finden sich im Archivio della Santa Casa in Loreto, im Archivio di Stato in Genua und Archivio di Stato in Massa Carrara, zwei Dokumente (Dok. 409, 1255) im Archivio Borromeo der Isola Bella. Waldman nahm verständlicherweise nicht die auf Bandinellis Adelsfälschung aufbauenden Dokumente und Familienstambäume der Bandinelli im Archivio di Stato di Siena auf. Bedauerlich wenige Quellen dokumentieren Bandinellis römische Zeit unter den Päpsten Leo X. und Clemens VII.; hier sind noch Funde zu erwarten. Hinzuzufügen ist ein



Abb. 1  
Leone Leoni, Medaille auf  
Baccio Bandinelli als  
Jakobusritter. Berlin,  
Münzkabinett (Museum)

bereits von Ludwig von Pastor publiziertes Zahlungsdokument, das den erstaunlich frühen Transport der *Laokoon*-Nachbildung Bandinellis von Rom nach Florenz am 10. Dezember 1524 überliefert: »Die X Decembr[is] solui duc[at]os centum quadraginta quattuor auri de Cam[era]. de man[da]to sub die prima presentis Bartholomeo Merciaro S[anc]tissimi D[omini] N[ostri] pro pluribus expens[is] factis in conducendo statuum marmoream ex Urbe Florentia« (Archivio Segreto Vaticano, Cam. Ap., Intr. et Exit. 561, Fol. 199<sup>r</sup> [alte Pag. in Bleistift: Fol. 216<sup>r</sup>], mit einigen Abweichungen bereits in Pastor, Bd. 4,2, S. 565, Anm. 4).

Waldman nennt in der Titelzeile für jedes Dokument ein absolutes bzw. relatives Datum und bietet eine kurze Inhaltsangabe, die jedoch, v. a. für Leser ohne Spezialkenntnisse, nicht immer aussagekräftig ist. Es folgen die genaue Angabe des Aufbewahrungsortes und der Hinweis auf Erstpublikation oder ältere Literatur, in der das Dokument in Gänze oder Auszügen, meist jedoch lücken- oder fehlerhaft zitiert wurde, wie beispielsweise die von Bottari und Ticozzi 1822-1825 publizierten Dokumente. Die teils erhebliche paläographische Probleme aufweisenden bekannten und neuen Quellen hat Waldman nach skrupulös eingehaltenen Regeln neu transkribiert.

Bandinellis Bildhauertätigkeit erstreckt sich über 48 Jahre (vgl. hierzu Ward 2005): Den Auftakt bildet der erste nachweisbare Auftrag

am 1. März 1512 in SS. Annunziata, das Ende seine Beerdigung am 10. Februar 1560 in derselben Kirche. 294 Dokumente (Dok. 58-351), d. h. 23 %, fallen in die ersten 29 Jahre bis 14. Mai 1541, in denen er zwischen Florenz und Rom vornehmlich für die Medici-Päpste und für Andrea Doria in Genua tätig war. Die folgenden 982 Dokumente (Dok. 352-1331), d. h. 78 %, betreffen die letzten 19 Jahre vom 19. Mai 1541 an, in denen er als bevorzugter Hofbildhauer für Cosimo I. arbeitete und daneben eine Vielzahl öffentlicher Ämter annahm. Zahlreiche Dokumente geben Aufschluß über das enge Verhältnis zwischen der Herzogin Eleonora von Toledo und dem Florentiner Santiagoritter Baccio, dem die Spanierin nicht nur eine Reihe von Aufträgen und Gunstbeweisen zukommen, sondern auch einen ihrer Welpen anbieten ließ (Dok. 999). Das Artenspektrum der Dokumente könnte nicht breiter gefächert sein: Neben Verträgen, Rechnungen und Banküberweisungen finden sich die Testamente von Baccio, seiner Frau Jacopa und seines Lieblingsschülers Vincenzo de' Rossi sowie Geburtsurkunden, Kataster-einträge, Inventare, ferner Erbschaftsverträge, Petitionen und zahlreiche Streitfälle und Richtersprüche. Zu den Großprojekten des Chores in S. Maria del Fiore und der Sala dell'Udienza im Palazzo Vecchio gibt es Dokumente das Brechen und Bossieren der Marmorblöcke in Carrara betreffend sowie zu deren Transport nach und in Florenz. Bemer-

kenswert ist die Vielzahl an Briefen, die Einkünfte über Bandinellis Verhältnis zu Auftraggebern, Verwaltungsangestellten am päpstlichen und herzoglichen Hof (u. a. zu dem päpstlichen Datar Baldassare Turini da Pescia, dem herzoglichen Auditor Lelio Torello, dem Historiker Paolo Giovio), Verwandten (z. B. Giovambattista, Alessandro und Raffaello Doni), Rivalen (Cellini) und öffentlichen Institutionen (Parte Guelfa, Ufficiali dei Fiumi) geben.

### *Vita und Persönlichkeit*

Eine beträchtliche Anzahl an Dokumenten – nahezu alle erstmals publiziert – bezieht sich auf Bandinelli als private und öffentliche Person. Rastlos strebte der Bildhauer danach, sich nicht nur als Künstler, sondern auch als christlicher Ritter zu profilieren: Im Jahre 1525 oder 1526 wurde Bandinelli in den von Leo X. gegründeten Orden der *Domini Milites Sancti Petri de Urbe* erhoben, es folgte vermutlich am 24. Februar 1530 in Bologna die Erhebung in den *Orden militar de los caballeros de Santiago* durch Karl V. Als Jakobusritter mit dem Abzeichen des Santiago-Kreuzes ist Bandinelli nicht nur in mehreren Selbstbildnissen dargestellt, sondern auch auf der Medaille, die der Künstler vermutlich selbst bei Leone Leoni in Auftrag gegeben hat (Abb. 1). Als Hofbildhauer Cosimos I. wurde er 1540 *Provveditore* der Domopera (Dok. 338, 340) und übernahm zahlreiche öffentliche Ämter: So war er als einer der *Dodici Buonomini*, als *Ufficiale dei Fiumi*, als Rat im *Senato dei Quarantotto* tätig, was ihn zunehmend von der Arbeit abhielt und ihm vermehrt Feinde und Neider einbrachte, auch wegen des (noch zu beziffernden) Reichtums, den er durch seine künstlerische Tätigkeit sowie durch die Einkünfte aus dem Petrusorden und den Ämtern erwarb. Die Quellen lassen erkennen, daß Bandinelli dank seines Besitzes an Immobilien und Landgütern mit beständig anwachsenden lukrativen Ländereien einer der wohlhabendsten Florentiner seiner Zeit war.

In Florenz erbt Bandinelli vom Vater einen kleineren Palazzo im Borgo Pinti und erwarb mit Cosimos I. Unterstützung einen großen Palazzo in der Via dei Ginori, wo er mit seiner Familie in direkter Nachbarschaft zum Palazzo Medici residierte. Daneben besaß er ein Haus in der Pfarrei S. Michele Visdomini und eines in der Via de' Servi. Außerhalb kamen ebenfalls vom Vater erworbene weitgestreckte Ländereien in Pizzidimonte bei Prato hinzu, ferner kaufte Bandinelli ein Haus am Renaio bei S. Lucia, ein Landgut mit Häusern in Le Gualchiere di Remole in der Pfarrei S. Maria a Remoluzzo, die Villa Malcantone und schließlich das Landgut mit Wirtschaft *Le Tre Pulzelle* bei S. Domenico in Fiesole. Für den letztgenannten Ort, seinen bevorzugten Ruhesitz, schuf Bandinelli an der Gartenmauer einen Tabernakelbrunnen (Abb. 9; Dok. 1253) sowie einen heute verschollenen Marmorbrunnen (kein Dok. in Waldman 2004).

Ein großer Teil der Dokumente betrifft die Bewirtschaftung und Instandhaltung, Vermietung und Verpachtung von Bandinellis Immobilien sowie Streitfälle mit Nachbarn. Wir erfahren, daß Baccio die Olivenbäume seiner Ländereien in Pizzidimonte mit Mäuerchen umgeben ließ (Dok. 807, 871). Als äußerst langwierig und kompliziert erwies sich der Streit um die Wasserrechte der auf dem Grundstück der *Tre Pulzelle* entspringenden Quellen, um die Bandinelli mit allen Mitteln gegen Nachbarn und die Fratres von S. Domenico kämpfte (u. a. Dok. 249, 960, 983, 1031, 1054, 1160). Hier wie bei seiner künstlerischen Arbeit beweist Bandinelli Temperament, Zähigkeit und Ausdauer. Aus seinen Autographen geht hervor, daß er selbst in der Schriftform die *gorgia toscana* klingen ließ (Dok. 196: Brief Bandinellis an Onofrio Bartolini de' Medici, Erzbischof von Pisa am 2. Juli 1529, das Doria-Monument betreffend: »vogliono fare la figura grande di bronzo dorata, he l'ò molto haro perhé la potrò ire a fare dove vorò«).

Viel Licht fällt auf die facettenreiche Persönlichkeit Bandinellis, die von Vasari und Cellini sehr einseitig als ehrgeizig und stolz, geldgierig und gefallsüchtig beschrieben wird. An erster Stelle verdient hervorgehoben zu werden, daß es sich bei dem Namen »Bandinelli« um einen Wahlnamen handelt und zwar den zweiten, den Baccio sich selbst zulegte. Zu unbestimmtem Zeitpunkt in den 1520er Jahren gab sich



Abb. 2  
Baccio Bandinelli.  
Grabmal des Künstlers  
in SS. Annunziata,  
Florenz (A. Venturi,  
Storia dell'arte italiana,  
Bd. 10, Mailand 1936,  
Fig. 202)

Baccio da Michelangelo di Viviano den Namen »Brandini« (zuerst belegt am 27.4.1523, Dok. 128, vgl. XVI; letztmals nachgewiesen am 2.7.1529, Dok. 196); 1527 findet sich erstmals der zweite Wahlname »Bandinelli« (Dok. 173, 179), womit Baccio eine Abstammung von der Sieneser Adelsfamilie suggeriert. Der verwirrende, aber strategisch hervorragend geplante Namenswechsel fand nicht nur Niederschlag in den Signaturen von Stichen nach Zeichnungen Bandinellis (Signaturen auf Bandinellis Werken und Stichen sind nicht wie bei

Shearman in die Dokumente aufgenommen, eine Ausnahme bildet der Hinweis auf Bandinellis 1555 datierte Reliefs vom Domchor (S. xxv), sondern auch im entlarvenden Spott der Zeitgenossen (Appendix III, s. u.). In Florenz wußte offenbar jeder, daß Baccio den Wahlnamen aus dem feindlichen Siena nur angenommen hatte, um in den Adelsstand aufsteigen zu können. Die Ahnenprobe des Adligen war eine Voraussetzung für seine Aufnahme in den Santiagoorden, den der Sieneser Papst Alexander III. Bandinelli 1175 bestätigt hatte!



Abb. 3 *Accademia Bandinelliana II*, Kupferstich (Archiv Hegener)

Die mit dem Namenswechsel verbundene Erhebung in den Santiagoorden bietet einen Schlüssel zum Leben und Wirken Bandinellis, das exemplarisch für einen nach künstlerischer *virtus* und sozialem Status strebenden Hofkünstler der Renaissance ist (Hegener 2005). Dem Namenswechsel schenkt Waldman in seiner Einführung ebensowenig Aufmerksamkeit wie der zweifachen Erhebung in den Ritterstand; hier fehlen archivalische Nachweise ebenso wie einige kritische Bemerkungen nicht nur in Bezug auf das Datum der Erhebung zum Santiagoritter (s. o.). Dies überrascht um so mehr, weil Waldman Auszüge aus dem *Transsumptum privilegiorum* des Santiagoordens gibt (Dok. 300 mit Fig. 3; Bandinellis eigenes Exemplar hat in der Überschrift »*transsumpti*«, vgl. Fig. S. 178), das Bandinelli in Rom durch die *Camera Caesarum* unter Paul III. anfertigen ließ.

*Die Medici als Auftraggeber und Förderer*  
 Zahlreiche Dokumente verdeutlichen, daß die engen Beziehungen, die Baccios Vater, der Goldschmied Michelangelo di Viviano, seinem Sohn hinterlassen hatte, Glück und Unglück zugleich für dessen eigene Karriere bedeuteten. So ist nun archivalisch nachweisbar, daß Michelangelo – wie von Vasari und im *Memoriale* betont – die Edelsteine der Medici aufbewahrte, als diese 1494 ins Exil gingen; ferner, daß er eine wertvolle Gemme des Lorenzo de' Medici (Dok. 25-31) und Diamanten – mediceischer Emblemstein – neu faßte (Dok. 19). Nach dem Tod der beiden Medici-Päpste Leo X. und Clemens VII. zog sich Bandinelli, der Streitigkeiten mit Turini um die Vollendung der Papstgrabmäler in S. Maria sopra Minerva überdrüssig, nach Florenz zurück. Am 7. Februar 1540 berichtet Cosimos Agent Luigi del Riccio in Rom dem

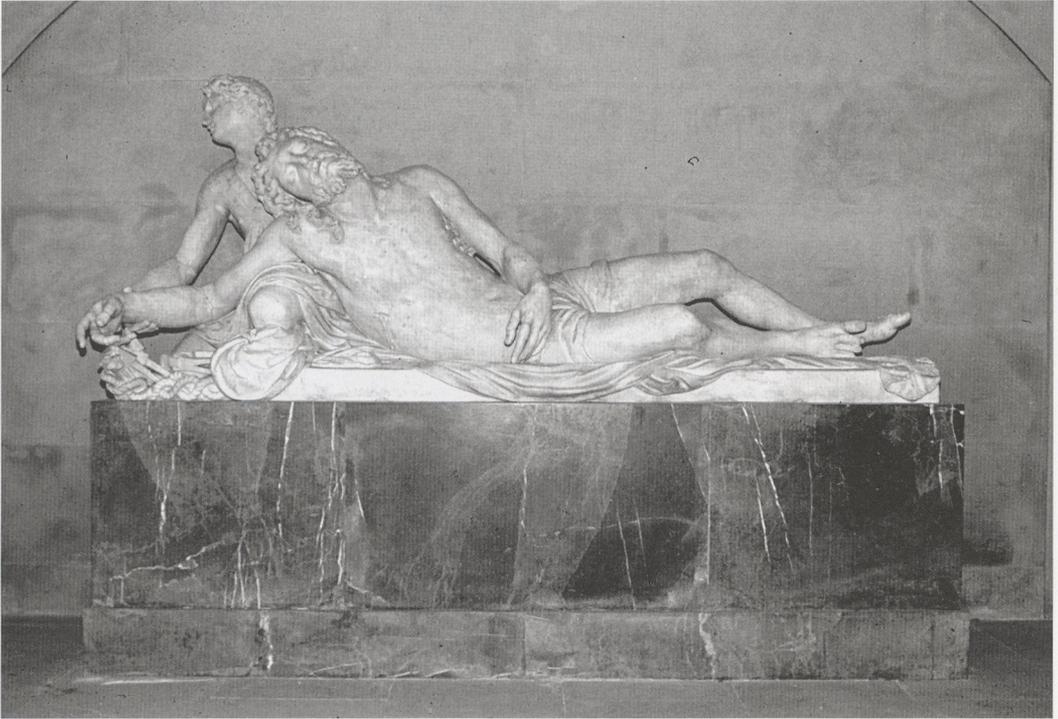


Abb. 4 Baccio Bandinelli, *Toter Christus mit Engel* (Hegener)

Herzog, daß Bandinelli in seine Dienste treten möchte, obwohl ihm noch immer jene vernichtenden Spottverse in Erinnerung seien, die man dem Bildhauer anlässlich der Enthüllung der *Hercules-Cacus*-Gruppe gewidmet hatte (Dok. 311). Der Ruf an den Florentiner Hof aber ließ Bandinelli diese Schmach vergessen. Eindrucksvoll dokumentieren jene Briefwechsel, wie sich das anfangs hervorragende Verhältnis zwischen Cosimo I. und seinem Hofbildhauer in den 50er Jahren verschlechterte, da Baccio trotz mancher Mahnung (Dok. 395, 491, 571, 622, 975, 990) die herzoglichen Großprojekte nur zögerlich vorantrieb. Während Cosimo I. schließlich die Geduld verlor, hielt Eleonora von Toledo dem Bildhauer bis zu seinem Tod die Treue und sorgte dafür, daß er mit dem *Neptun*-Brunnen auf der Piazza della Signoria den prestigereichsten öffentli-

chen Auftrag erhielt, der in Florenz zu vergeben war – der Tod allerdings durchkreuzte Baccios Traum, eine letzte Monumentalstatue in Marmor zu schlagen und Michelangelos *David* an die Seite zu stellen.

#### *Zur künstlerischen Tätigkeit*

Während die Großprojekte wie das unvollendete *Ehrenmonument für Andrea Doria*, die *Medici-Papstgrabmäler* in S. Maria sopra Minerva in Rom, der *Florentiner Domchor*, die *Sala dell'Udienza*, Bandinellis *Grabmal* in SS. Annunziata (Abb. 2) und das Projekt des *Neptun*-Brunnens für die Piazza della Signoria aufgrund der Fülle neuer Dokumente eingehender Untersuchungen harren, ist die Quellenlage für die frühen Projekte – den *hl. Petrus* für den Apostelzyklus in S. Maria del Fiore ausgenommen (Dok. 76-78, 93-94, 1467,

1537) – unverändert spärlich. Dies gilt v. a. für den riesigen *Stuck-Hercules*, den Bandinelli neben einer Reihe anderer Festdekorationen für den Einzug Leos X. am 30. November 1515 in Florenz schuf, ebenso wie für die *Stuckgiganten* im Garten der Villa Madama, auf die sich möglicherweise zwei Zahlungsanweisungen aus den *Spese minute* Clemens' VII. vom Sommer 1524 beziehen (Dok. 136).

Neben zahlreichen nun gut dokumentierten Werken, die bisher kaum beachtet worden waren, wie dem *hl. Petrus* oder der Brunnenanlage an der Gartenmauer von *Le Tre Pulzelle* (Abb. 9), gibt es auch solche, die heute verschollen sind. So wird jene Marmorstatue eines *hl. Johannes*, die Baccio zusammen mit seinem Künstlergrabmal für SS. Annunziata schuf, noch nach seinem Tod erwähnt (Dok. 1267, Dok. 1556). Offen ist, ob sich das Wachsmo-  
 dell einer *Kreuzabnahme* (»Scho[n]ffichazione di cera«, Dok. 1542) erhalten hat, die möglicherweise den *Modello* für jenes Relief bildete, das Baccio Karl V. im August 1529 in Genua überreichte. Ein unschätzbar wertvoller Gewinn wäre die Auffindung eines von Jacopo Salviati gefertigten Bronzegusses eines Modells, das Baccio für den *Neptun-Brunnen* geschaffen hatte (Dok. 1530).

Einige wenige, doch bedeutende Dokumente geben Auskunft über Bandinellis Tätigkeit als Antikenrestaurator. Dieser zentrale Aspekt in seinem Schaffen wurde bisher vernachlässigt, obgleich hinlänglich bekannt ist, daß seine *Accademia* sich im vatikanischen Belvedere in direkter Nachbarschaft zu den berühmtesten antiken Statuen wie dem *Apoll* und dem *Laokoon* befand, die Bandinelli zitierte (*Orpheus*, Palazzo Medici, Florenz) oder nachbildete (*Laokoon*, ursprgl. Palazzo Medici, Florenz, heute Uffizien). Bandinelli besaß – dies legen auch die auf beiden Akademiestichen dargestellten antiken Figurinen und Torsen nahe (Abb. 3) – eine Sammlung antiker Fragmente; einen weiblichen Torso wollte er 1529 gegen eine stattliche Summe für Filippo Strozzi d. J. in Lyon restaurieren (Dok. 189). Bemerkens-

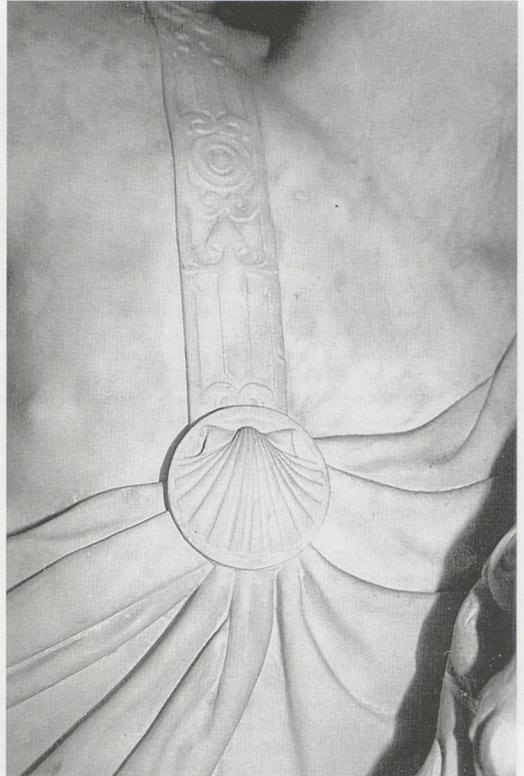


Abb. 5 Baccio Bandinelli, *Toter Christus mit Engel*, Detail (Hegener)

wert ist ferner der Auftrag Bandinellis für das *Duellum amoris* an den Kupferstecher Niccolò della Casa vom 31. Juli 1544 (Dok. 467), weil damit nachgewiesen ist, daß der Bildhauer selbst um die Verbreitung seiner Zeichnungen durch das in Rom prosperierende Medium des Kupferstiches bemüht war.

Daß Bandinelli nicht nur um seinen eigenen Ruhm, sondern auch um das Wohl seiner Schüler und seiner Familie bemüht war, belegen eindrucksvolle Dokumente. So stellte er am 15. Oktober 1545 den Antrag für ein Stipendium für den mittellosen „Bartolomeo orafo“ an den Majordomo Riccio zur Diskussion mit Herzog Cosimo I., jedoch wohl ohne Erfolg (Dok. 513). Von der Fürsorge für seine Frau Jacopa und seine vielen Kinder zeugen

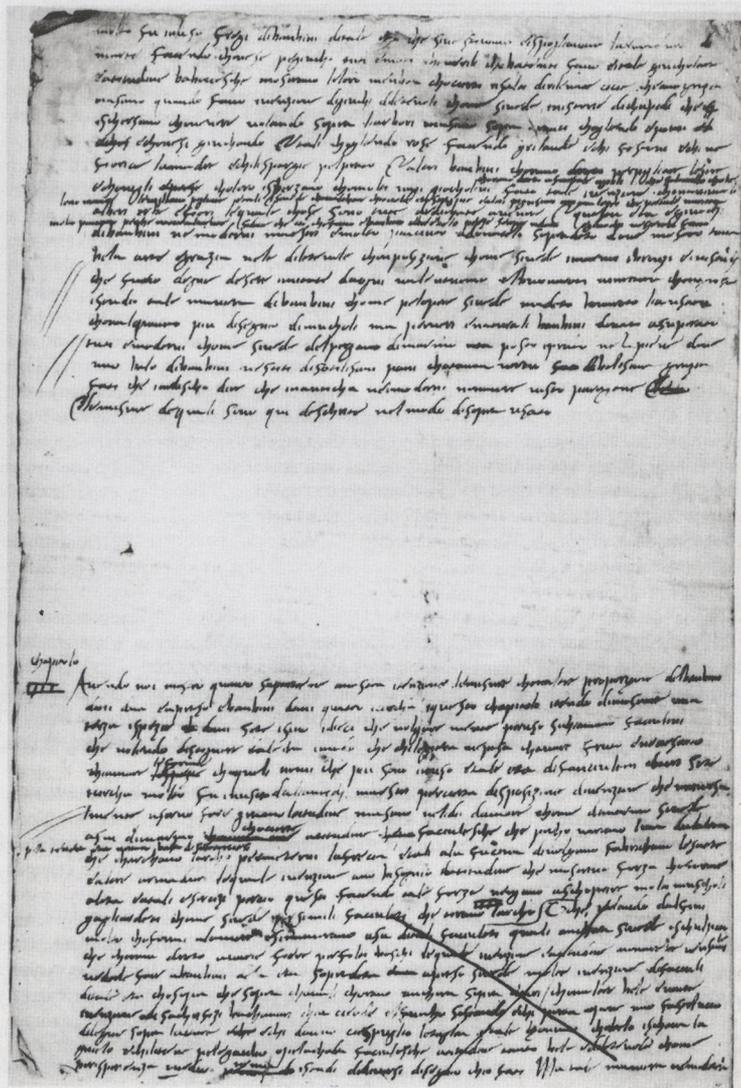


Abb. 6  
 Baccio Bandinelli:  
 Bifolium aus dem auto-  
 graphen »Libro del  
 disegno«. Florenz, Biblio-  
 theca Moreniana, Palagi  
 359, Inserto 2, Fol. 8v  
 (Appendix II, Fig. 27)

v. a. Bandinellis zweites Testament (9.5.1555, Dok. 1059) und Kodizille zum ersten bisher nicht aufgefundenen und zum zweiten Testament (24.12.1550, Dok. 768; 5.2.1560, Dok. 1325). In seiner Eigenschaft als Vorsteher der Domopera sorgte Bandinelli auch für öffentliche Ordnung, so forderte er in einem Schreiben an den herzoglichen Sekretär Jacopo

Guidi ein Fußballspielverbot wohl um die Opera del Duomo (Dok. 677). Vermutlich war es der spottgeplagte Bildhauer selbst, der die Domopera veranlaßte, einen Wächter einzustellen, um den vollendeten *Toten Christus mit Engel* (Abb. 4 und 5, Krypta von S. Croce, Florenz) bis zur Aufstellung vor Vandalen zu schützen (Dok. 896). Für diese Figurengruppe

war ursprünglich ein zweiter Engel geplant, der die Züge Cosimos I. tragen sollte (Dok. 785; Waldman hält diese Figur irrtümlich für eine eigene Portraitstatue Cosimos I., die zusätzlich zu den beiden Engeln auf dem Hochaltar errichtet werden sollte). Stolz signierte er die Figurengruppe mit seinen Ritterinsignien: Der Schulterriemen des Engelsgewandes ist auf der Brust und auf dem Rücken mit einer Muschelagraffe befestigt und der Riemen mit Santiagokreuzen versehen (Abb. 5). Kraft seines ritterlichen Status und der Vielzahl von Cosimo I. gewährter öffentlicher Ämter erwirkte der Bildhauer für sich und zwei seiner Diener sogar die Genehmigung, Waffen zu tragen (Dok. 906), was Cellini (zum Glück!) verwehrt blieb.

Das von Vasari und Cellini gezeichnete Bild Bandinellis wird durch die Quellen in wesentlichen Zügen bestätigt: ein Künstler mit grenzenlosem Ehrgeiz, der bei seinen Aufträgen antechambriert und von Geltungsdrang und Besitzstreben getrieben ist. Diese Eigenschaften aber eigneten allen drei Florentiner Künstlern, von denen jeder für sich einen ausgeprägten Karrierewillen sowie große Erfahrung nicht nur am mediceischen Hofe hatte. Wie so viele Hofkünstler der Renaissance verstand es jeder für sich meisterlich, nach der Devise »Parenti, amici, vicini« zu leben. Vasari und Cellini aber waren nicht allein Bandinellis Rivalen, sondern gehässig aus besonderer Böswilligkeit. Ihre biographischen Aussagen über Bandinelli wurden vorsätzlich mit der Absicht verfaßt, dem verhassten Kollegen nachhaltig zu schaden.

#### Anhang und Abbildungen

Den Dokumenten folgt ein Verzeichnis der in den Anmerkungen zitierten Literatur. Da Waldman darauf verzichtet hat, dort jene Titel der Sekundärliteratur anzuführen, in denen die bereits bekannten Quellen herangezogen wurden, überrascht es nicht, daß hier weder Middeldorf noch Lavin genannt sind. Ein dreiteiliger Anhang enthält die Erstedition von

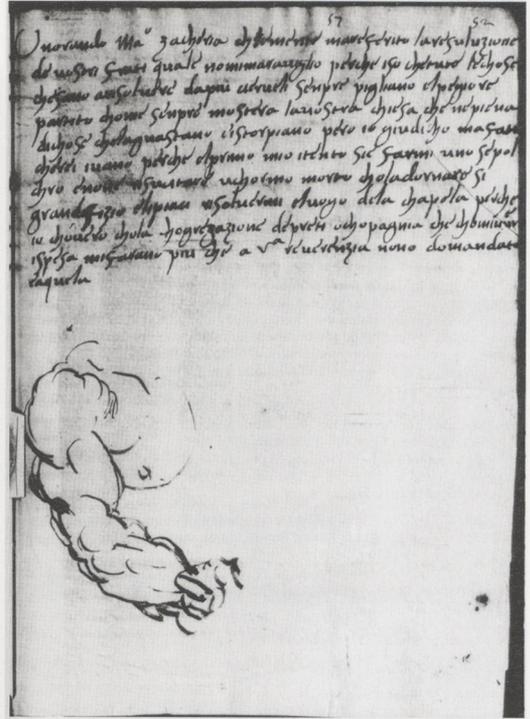


Abb. 7 Baccio Bandinelli: Autograph mit Skizze eines rechten Armes in Feder auf einem unvollendeten Briefentwurf Bandinellis an Fra' Zaccaria, Prior von SS. Annunziata, bald nach dem 2. Mai 1559. Florenz, Biblioteca Nazionale Centrale, Palatino Bandinelli 2/10, Fol. 52 (Dok. 1295, Fig. Abb. 23)

Bandinellis »Libro del Disegno«, den Waldman in der Biblioteca Moreniana in Florenz ausfindig gemacht hat (Appendix II, S. 895-909). Dieses Autograph belegt, daß Baccio tatsächlich mindestens diese kunsttheoretische Schrift verfaßt hat (Abb. 6; Fig. 27). Offenbleiben muß, ob die im *Memoriale* genannten Schriften (»Dialoghi con Giotto sopra la scultura e disegno«, ein weiterer »Libro del Disegno in 70 capitoli«, ein Cosimo I. gewidmetes Buch mit dem Titel »Quale sia più nobile, la pittura o la scultura«, ein der Architektur und verschiedenen antiken Kunstformen »Architettura, tempî, colonne, colossi



Abb. 8 Baccio Bandinelli, Wappen des Künstlers. Florenz, Museo Stibbert (Hegener)

etc.« gewidmetes Buch) tatsächlich existierten. Wenn ja, dann wäre dies Bandinellis persönliche Antwort auf Varchis öffentliche *Paragone*-Befragung, bei der er ausgeschlossen wurde. Nicht weniger aufschlussreich ist die Zusammenstellung von 25 cinquecentesken Gedichten auf Bandinelli und seine Werke (Appendix III, S. 911-925). Sie vermitteln einen lebhaften Eindruck von den temperamentvollen Reaktionen auf die Enthüllung der im Auftrag der Medici geschaffenen Werke Bandinellis, die als Zielscheibe der Kritik nicht nur am Bildhauer, sondern vor allem auch am Auftraggeber dienten. Diese Gedichte harren einer eingehenden Untersuchung.

Die Dokumente werden von 27 Abbildungen begleitet, zum einen unbekanntere Werke Bandinellis wie der Stich des *Duellum Amoris* (Fig. 7), Andrea del Mingas nach Zeichnungen Bandinellis gefertigte Gemälde (Fig. 11-12), in Autographen enthaltene kleinere Skizzen Bandinellis (Fig. 9-10, 13, 19, 21), darunter eine

Brunnenstudie mit Delphinen (Fig. 24) und autographe Schriftstücke (Fig. 1, 26-27), unter diesen ein unvollendeter Briefentwurf an Fra' Zaccaria, den Prior von SS. Annunziata, mit dem Bandinelli trotz vieler Widerstände erfolgreich über den Ort seines Grabmals verhandelte (Abb. 7; Fig. 23). Die angespannten Muskeln und die angedeutete Hand scheinen den von seelischer Anspannung und der Erschöpfung des Alters geprägten Inhalt des Textes zu verbildlichen und dem Adressaten mit letzter Anstrengung fast drohend einen endlich positiven Bescheid abzuverlangen. Ohne Kommentar bleiben der Selbstportraitstich Bandinellis auf dem Einband sowie der Wappenstich auf dem Frontispiz, welcher der Zeittafel in Milanesis Vitenausgabe entnommen ist. Es überrascht, daß an so prominenter Stelle nicht auf eines der zahlreichen plastischen Wappen zurückgegriffen wurde, die Bandinelli selbst geschaffen hat (Abb. 3, 8, 9). Die kryptische Wappendarstellung in Milanesis Edition basiert auf Bandinellis Wappenreliefs, das zentrale Santiago-Kreuz aber ist heraldisch inkorrekt wiedergegeben.

#### *Ohne Eingang und Fenster*

Angesichts der Fülle an neuem, wertvollen Quellenmaterial vermißt man um so schmerzlicher einen Index nach Namen und Orten, wie man ihn auf 63 Seiten bei Shearman findet. Das annähernd tausendseitige Konvolut ragt somit auf wie ein Hochhaus ohne Eingang und Fenster. In der zweiten, langen Fußnote seiner Einleitung versucht er diese Entscheidung zu begründen: Der Umfang eines Registers hätte einen zweiten Band notwendig gemacht, was weitere Druckkosten, eine erheblich spätere Publikation und nicht zuletzt einen höheren Preis des Buches (»raising the cover price to a level that would render it inaccessible to many individual readers«) nach sich gezogen hätte. Sein Hinweis darauf, daß Gelehrte des 18. und 19. Jh.s Bücher wie dieses ohne weiteres gelesen und nicht nur konsultiert hätten (»evidently they expected their



Abb. 9  
 Baccio Bandinelli,  
 Brunnen von  
 »Le Tre Pulzelle«, 1556,  
 bei S. Domenico, Fiesole  
 (Hegener)

books to be read, and not merely consulted«), vermag nicht zu trösten (xiii, Anm. 2). Tatsächlich ist der Kreis der Leser nun auf diejenigen Spezialisten reduziert, die bereit sind, sich selbst einen Index anzulegen, um das Buch nutzbar machen zu können. Jene lesenswerte, die lange Fußnote beschließende Anekdote eines »Manhattan taxi ride with the late Paul Oskar Kristeller« provoziert die Frage,

ob Waldman alle sechs Bände des *Iter Italicum* gelesen hat, um auf die beiden oben genannten Bandinelli-Autographen im Archivio Borromeo der Isola Bella zu stoßen.

Angesichts der Tatsache, daß Waldman und seine Frau Katalin »over nearly a decade« (S. vii-viii) mit dem Zusammentragen und Transkribieren der Dokumente beschäftigt waren und das Projekt von verschiedenen Institutio-

nen finanziell unterstützt wurde, ist es geradezu eine Tragödie, daß der Schlüssel zu der Schatztruhe nun fehlt. Ungeachtet dessen ist Waldmans Corpus ein *opus magnum*, das künftig als Grundlage für jede Beschäftigung mit Baccio Bandinelli und dem Florenz der Medici im Cinquecento dienen wird. Die Vielfalt und Vielzahl der Dokumente bietet nicht nur Kunsthistorikern, sondern auch Politologen, Volkskundlern, Philologen, Kultur- und Literaturwissenschaftlern der Renaissancezeit ein fruchtbares Feld. Zusammen mit der Neu-edition des *Memoriale* und der gefälschten Dokumente wird Bandinellis Leben und Werk künftig in ähnlich vollständiger Weise zu erforschen sein, wie dies bei Michelangelo der Fall ist. Hoffentlich wird Waldman, um tatsächlich ein »veritable *Who's Who* of Florentine Renaissance art« (S. ix) zu bieten, einen Indexband nachliefern. Zu hoffen ist auch, daß Bandinelli, den Waldman selbst als „most frequently mentioned and least adequately studied [artist] of all the great artists of the early »Quattrocento [*sic!*] in central Italy« charakterisiert, bald die ihm gebührende Würdigung erfährt. In der Tat ist die noch ausstehende Werkmonographie dieses neben Michelangelo und Cellini wohl bedeutendsten Bildhauers ein Desiderat, das Waldman zu Recht als »one of the most egregious lacunae in the history of art of the Cinquecento« bezeichnet.

Nicole Hegener

Literatur

BOTTARI, Giovanni/TICOZZI, Stefano: *Raccolta di lettere sulla pittura, scultura ed architettura*, 8 Bde., Mailand 1822-1825  
 FIORENTINI, Erna: *Ikonographie eines Wandels. Form und Intention von Selbstbildnis und Porträt des Bildhauers im Italien des 16. Jh.s*, Diss. Univ. Bonn 1999, Berlin 1999  
 - Zweidimensionale Vorbilder. Überlegungen zu Baccio Bandinellis »Kampf der Götter«, dem Augsburger Merkur und Adriaen de Vries' Florentiner Inspirationsquellen, *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 63 (2000), S. 269-277  
 FIORENTINI, Erna/ROSENBERG, Raphael: Baccio Bandinelli's Self-portrait, *Print Quarterly* 19 (2002), S. 34-44  
 HEGENER, Nicole: Mediceischer Ruhm und künstlerische

selbstinszenierung, in: *Tod und Verklärung. Grabmalkultur in der Frühen Neuzeit*, hrsg. von Arne Karsten und Philipp Zitzlsperger, Köln u.a. 2004, S. 259-284  
 - »Sancti Iacobi eques faciebat.« Signiersucht und Selbstvergöttlichung im Werk Baccio Bandinellis, in: *Die Virtus des Künstlers in der italienischen Renaissance*, hg. v. Joachim Poeschke, Britta Kusch und Thomas Weigel, Münster 2005 [im Druck]  
 HEIKAMP, Detlef: Die Bildwerke des Clemente Bandinelli, *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* 9 (1960), S. 130-136  
 LAVIN, Irving: The Sculptor's »Last Will and Testament«, *Allen Memorial Art Museum Bulletin* 35 (1977-1978), S. 4-39  
 - The Problem of the Choir of Florence Cathedral, in: *Sotto il cielo della Cupola: il Coro di Santa Maria del Fiore dal Rinascimento al 2000*, Mailand 1997, S. 142-150  
 - The Angel and the City. Baccio Bandinelli's Project for the Castel Sant'Angelo in Rome, in: Peta Motture (Hg.): *Large Bronzes in the Renaissance*, Washington 2003 (= National Gallery of Art, Studies in the History of Art, 64), S. 309-329  
 PASTOR, Ludwig Freiherr von: *Geschichte der Päpste seit dem Ausgang des Mittelalters*, Bd. IV.2.: *Adrian VI. und Klemens VII.*, Freiburg i.Br. <sup>12</sup>1928 [auch: Wien-Straßburg-München-St. Louis/Mo. 1907 (Bd. 4.2)]  
 SHEARMAN, John: *Raphael in early modern sources (1483 - 1602)*, New Haven/London 2003 (= Römische Forschungen der Bibliotheca Hertziana XXX-XXXI)  
 THOMAS, Ben: The Academy of Baccio Bandinelli, *Print Quarterly* 22 (2005), S. 3-14  
 VOSSILLA, Francesco: L'Altar Maggiore di S. Maria del Fiore di Baccio Bandinelli, in: *Altari e committenza. Episodi a Firenze nell'età della Controriforma*, hg. von Cristina De Benedictis, Università degli Studi, Dipartimento di Storia delle Arti e dello Spettacolo, Florenz 1996, S. 37-68.  
 - Da scalpellino a cavaliere: l'altare-sepolcro di Baccio Bandinelli all'Annunziata, in: *ebd.*, S. 69-80  
 - La Tomba di Baccio Bandinelli alla Santissima Annunziata di Firenze, in: *Praemium Virtutis. Grabmonumente und Begräbniszeremonien im Zeichen des Humanismus*, hg. von Joachim Poeschke, Britta Kusch und Thomas Weigel, Münster 2002, S. 191-210  
 WALDMAN, Louis A.: *The Choir of Florence Cathedral: Transformations of Sacred Space, 1334-1572*, Diss. New York University 1999  
 - *Rewriting the Past: The Memoriale attributed to Baccio Bandinelli and the Culture of Forgery in Early Modern Europe* [in Vorbereitung]  
 WARD, Roger B.: *Baccio Bandinelli as a draughtsman*, Diss. Univ. London 1982  
 - *Baccio Bandinelli, 1493-1560: Drawings from British Collections* (2<sup>nd</sup> Sotheby Fitzwilliam Exhibition), Fitzwilliam Museum, Cambridge 1988  
 - Rezension von Waldman 2004, *The Burlington Magazine* 147 (2005), S. 189-190

WEIL-GARRIS, Kathleen: Bandinelli and Michelangelo: A Problem of Artistic Identity, in: *Art the Ape of Nature. Studies in Honor of H. W. Janson*, hg. von Moshe Barasch und Lucy Freeman Sandler, New York 1981, S. 223-251  
- On Pedestals: Michelangelo's 'David', Bandinelli's 'Hercules and Cacus' and the Sculpture of the Piazza della Signoria, *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte* 20 (1983), S. 377-415

P.S.

Über das Internet machte Waldman jüngst einen »Index« zugänglich, auf den ich auf-

merksam wurde, nachdem dieser Beitrag gesetzt war: <http://luts.cc.utexas.edu/~leou-ija/bbindex.htm>. Es handelt sich um ein reines Namensverzeichnis, Orts- und Sachregister fehlen. Einträge wie »Buonarroti, Michelangelo«, »Cellini, Benvenuto« und vor allem – der längste – zu »Medici, Cosimo I de', Duke (later Grand Duke) of Florence« sind in dieser Form, ohne inhaltliche Aufschlüsselung, leider nicht besonders hilfreich, doch ohne Zweifel ein Schritt in die richtige Richtung.

KLAUS HERDING und BERNHARD STUMPFHAUS (Hrsg.)

## Pathos Affekt Gefühl. Die Emotionen in den Künsten

Berlin/New York: Walter de Gruyter 2004. XIV, 649 S., III. € 48,95. ISBN 3-11-017735-8

Vom 30. Mai bis zum 2. Juni 2002 fand in der Oper in Frankfurt am Main ein internationaler Kongress statt zum Thema *Pathos Affekt Gefühl. Die Emotionen in den Künsten*, dessen Beiträge nun in einem von Klaus Herding und Bernd Stumpfhaus herausgegebenen Band vorliegen. Die Organisation der von dem damaligen Intendanten der Oper Martin Steinhoff initiierten Veranstaltung besorgte Klaus Herding, der als jahrelanger Sprecher des Graduiertenkollegs *Psychische Energien bildender Kunst* zum Mentor einer sich auf Warburg und Freud berufenden Emotionsforschung geworden ist. Er betont, daß die Empfindung Grundlage aller Aussagen über Kunst ist, was insbesondere die Stilgeschichte und Ikonologie fast generell außer Acht gelassen haben, und will mit der Erforschung der emotionalen Dimension der Herstellung und Rezeption von Kunstwerken den lebensweltlichen Bezug unseres Faches stärken. Allzu oft sei in der Kunstgeschichte eine trockene Gelehrsamkeit am Werk, die Wirkungspotentiale der Kunst versiegen lasse, ihre befreienden Impulse im Keim ersticke.

Diesem Vorhaben kommt zugute, daß die Emotionen ein Thema sind, das derzeit Konjunktur hat. 2003 wurde es u. a. auf den Tagungen *Emotionalität in der Antike ...* (Ber-

lin, Humboldt-Universität), *Passion, Affekt und Leidenschaft in der Frühen Neuzeit* (Wolfenbüttel) und *Passions in Cultures* (Potsdam, Einstein-Forum) behandelt. Für dieses verstärkte Interesse dürften mehrere Faktoren ausschlaggebend sein, u. a. die zunehmend interdisziplinäre Ausrichtung geisteswissenschaftlicher Forschung und auch der Aufstieg der Kognitionswissenschaften zu einer Leitdisziplin mit hohem Orientierungsanspruch – Publikationen der Neurobiologen Damasio und LeDoux werden von mehreren Autoren des vorliegenden Bandes kritisch gewürdigt. Zudem sind im Zuge der Neuorientierung der Kunstwissenschaften in den letzten Jahrzehnten zahlreiche Arbeiten zur rhetorisch fundierten Wirkungsästhetik frühneuzeitlicher Kunst vorgelegt worden (Norbert Michels: *Bewegung zwischen Ethos und Pathos. Zur Wirkungsästhetik italienischer Kunsttheorie des 15. und 16. Jhs.* Münster 1988; *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, Bd. V, Tübingen 2001, s. v. Malerei [W. Brassat], Sp. 740-842, bes. Sp. 767-777).

Obwohl die Herausgeber den Band bescheiden verstanden wissen wollen als einen ersten Schritt, „dem Diskurs über Emotionen und deren Ausdruck einen angemessenen Rahmen zu verleihen“, seiner weiteren historischen