

## Die Renaissance-Medaille in Italien und Deutschland

Tagung im Kunsthistorischen Institut der Universität Bonn, 24.-25. Oktober 2003

Die Bonner Konferenz lenkte die Aufmerksamkeit auf ein außerhalb der wenigen spezialisierten Museen kaum gepflegtes Gebiet und brachte Wissenschaftler zusammen, die in den verschiedensten Bereichen der Kunst- und Bildwissenschaften zur Renaissance forschen. Mit Ausnahme einiger immer wieder abgebildeter Favoriten dienen Medaillen und Münzen der Kunstgeschichte vorwiegend als Vergleichs- oder Datierungsmaterial für andere Gattungen. Um so wichtiger war die 1994 in New York von Stephen K. Scher veranstaltete Ausstellung *The Currency of Fame*, die das faszinierende Panorama und die hohe Qualität der im 15. und 16. Jh. von Päpsten, Königen, Fürsten und Bürgern geradezu manisch gepflegten Gattung der Porträtmedaille zeigte. Der Katalog Schers dient noch vielfach als Schlüssel zum ganzen Gebiet. Auch der Entschluß, die Tagung sowohl italienischen als auch deutschen Medaillen der Renaissance zu widmen, dürfte davon beeinflusst gewesen sein. Im Gegensatz zu Münzen sind Medaillen laut Scher meist in kleinen Auflagen produziert worden und nicht zu offiziellen Zahlungsmitteln bestimmt gewesen. Auch seien Münzen meist geschlagen, Medaillen bis zum späten 16. Jh. fast immer gegossen worden. Daß selbst diese Kriterien nicht immer greifen, erwies sich im Laufe der Tagung.

Sie zeichnete sich durch eine kluge Mischung von Fallstudien und Übersichtsvorträgen aus, in deren Summe die Wichtigkeit der Renaissance-Medaille als Gattung *sui generis*, als internationales Transportmittel für künstlerische Formen sowie als Impulsgeber für andere Kunstformen der Renaissance sichtbar wurde. Wenn auch nicht in jedem Vortrag bahnbrechende Neuigkeiten zu vermelden waren, erwies sie sich doch als nützlicher Querschnitt durch die Forschung. Schwach vertreten waren leider die Museumsleute, deren vertrau-

terer Umgang mit der 'materiellen Kultur' der Gattung Mißverständnisse über die Produktion von Medaillen und vielleicht auch einige im Befund schwach fundierte ikonologische Höhenflüge vermieden hätte. Auch die englischsprachige Forschung hat mehr namhafte Fachleute: Hätte man nicht Scher einladen sollen? Die Diskussionen der Tagung machten deutlich, daß die 'Renaissance-Medaille' (die Abgrenzung zu nachfolgenden Kunststilen wurde kaum thematisiert) in viele regionale und funktionsbestimmte Untergruppen differenziert gehört – diese jeweils eigenen Zusammenhänge müssen stärker studiert und berücksichtigt werden: Wer hat wo, in welcher Auflage und in welcher Qualität Medaillen produziert, finanziert, verschenkt, verbreitet und verkauft? Wann begann systematisches Sammeln, und nach welchen Kriterien wurden solche Kollektionen zusammengestellt? Was war an der 'Renaissance'-Medaille Antikenrezeption, was war neu ausgeprägte Konvention, und wo begann das individuelle Statement, wo gar die – immer noch gern gesuchte – 'künstlerische Selbstaussage'? Ein reiches Aufgabengebiet. Der in Bonn vertretene Pluralismus der Ansätze von der Stilanalyse bis hin zur Sammlungs- und Rezeptionsgeschichte kann sich als nutzbringend erweisen.

Man setzte bei den Voraussetzungen für das Aufblühen der Gattung an: Margaret Daly-Davis widmete sich 'Antiken Münzen in den antiquarischen Schriften von Fulvio bis Bellori,' verdeutlichte also, wie die Medaillen des 15. und 16. Jh.s dem Erbe der antiken (Porträt-) Münzen verpflichtet waren. Die publizierten kommentierten Sammlungen von Bildnissen berühmter Persönlichkeiten, in Italien angeführt von Andrea Fulvius *Illustrium Imagines* (1517), präsentieren Stichbildnisse in Münzform. In seiner Vorrede verweist Fulvio daneben auf die römische Tradition von Bild-

nisgalerien seit Varro und Cicero. Die eigentliche Münz- und Medaillen-Literatur beginne mit Enea Vicos *Imagini* (1548), dem zahlreiche weitere Traktate folgten. In Verbindung mit dem Genre der *Uomini illustri* seien dann die auch mit zeitgenössischem Material operierenden Medaillen-Bücher nach Art von Guillaume Rovilles *Promptuario de las medallas* (Lyon 1561) gefolgt. Die Diskussion hob auf den Unterschied von Münzen und Medaillen ab, der vor Vico tatsächlich weitgehend unklar gewesen sei. Zwar gab es eine Praxis kennerschaftlicher Münzkunde seit Petrarca, Alberti und Flavio Biondo, doch sei Vicos Buch als das erste wissenschaftliche Werk der Numismatik zu betrachten. Womöglich sei die zu beobachtende Unschärfe hinsichtlich Form und Funktion von Medaillen im Cinquecento auch durch die erst spät einsetzende theoretische Aufarbeitung verursacht.

Wolf-Dietrich Löhrl, 'Drei Musiker-Medaillen in Ferrara von 1457', bot eine Fallstudie zur Medaillenkönographie des Quattrocento. Er stellte Pisanellos Medaille auf Pietro Bono vor, einen Lautenisten im Dienste des Galeazzo Maria Sforza, die auf dem Avers das Porträt mit der Inschrift *PETRVS BONVS ORPHEVM SVPERANS*, auf dem Revers einen lautenstimmenden Amorino zeigt (*OMNIVM PRINCEPS*). Löhrl verglich sie mit der Porträt-Medaille des Giovanni Boldù auf den Musiker Nicolaus Schiffer, deren Revers Orpheus zielt. Eine weitere Medaille Boldùs mit dem Bildnis des Filippo Maserano trägt auf dem Revers den Sänger Arion. Löhrl wies darauf hin, daß auch eine Porträtmedaille des Fürsten selbst von Antonio Marescotti im gleichen Jahr Arion zeigt. Die zugehörige Inschrift *VIRTVTI OMNIA PARENT* parallelisiert Musik und Staatskunst in ihren harmonisierenden Fähigkeiten. Die Diskussion kreiste um die Auftragssituation: Was weiß man über die Stellung der Medailleure bei Hofe? Wurden die Medaillen im Auftrag des Herrschers oder des Musikers selbst hergestellt? Könnten sie gar Teile einer Serie gewesen sein?

Philine Helas, 'Name, Bildnis, Blut. Manifestationen Christi in der Medaille des Quattrocento' widmete sich den relativ wenigen religiösen Medaillen des Quattrocento, ausgehend von Marescottis Porträtmedaille des hl. Bernhardin von Siena (ca. 1453), wohl nach dessen Totenmaske. Das Avers-Motto *COEPIT AGERE ET POSTEA DOCERE* wandelt Act 18,26 ab, der Reverstext *MANIFESTAVI NOMEN TVVM HOMINIBVS* (Joh 17,6) steht zusammen mit dem bekannten IHS-Monogramm des Predigers. Eine Medaille von Matteo de' Pasti zeigt auf dem Avers Christus im Profil, auf dem Revers den von zwei Engeln gestützten toten Christus. Der Bildtypus 'Christuskopf im Profil' habe keine vorgängige Darstellungstradition, womit der Rückgriff auf antike Porträtmünzen offenkundig sei. Auch in anderer Hinsicht überlagere die antiquarische Kultur der Zeit das hergebrachte Bild: Der Christuskörper folge dem Vorbild des *Marsyas* im sog. Siegel des Nero in den mediceischen Sammlungen. Das antikisierende Profil Christi könne sogar als bewußter Gegenentwurf zum gotischen IHS-Monogramm auf Medaillen in der Art des Bernhardin gemeint gewesen sein. Solche Christus-Medaillen seien daneben vielleicht Ergebnis eines *Paragone* mit nordeuropäischer Kunst, da sie van Eycks durch Umformung der dortigen Bildtradition individualisiertem Christusbild eine 'antikisch'-überindividuelle Variante entgegensetzen wollten. Die Diskussion stellte u. a. die Frage nach dem Bezug der (wenigen derartigen) Medaillen auf lokale Münzen mit Heiligen, meist Lokalpatrone – auf vatikanischen Münzen seien schließlich Petrus und Paulus mit dem Kopf des Pontifex kombiniert worden: Ergab sich nicht auch hierdurch ein Anlaß für die Übertragung des 'traditionsfremden' Christuskopfes auf eine Medaille? Auf Kritik stieß ein Ausflug von Helas in die Materialikonographie: Daß für die Christus-Medaille Bronze vergossen wurde wie einstmal das erlösende Blut Christi, dürfte vielleicht einigen Erfindern manieristischer Con-

cetti gefallen haben, sei aber kaum als Entstehungsgrund für Werke des Quattrocento anzusetzen.

Ulrich Pfisterer, 'Lysippus und seine Freunde. Ein humanistisches Medaillengeschenk im römischen Quattrocento', kreiste um den Medailleur, der unter dem Notnamen Lysippus (der Jüngere) bekannt ist. Das ihm zugeschriebene Porträt eines jungen Mannes auf dem Avers ist mit *ALEXANDER ETRVSCVS ADOLESCENTIAE PRINCEPS* beschriftet, das Revers mit *Hermes Flavius Apollini suo consecravit*. Den Widmungsträger bestimmte Pfisterer als den jung verstorbenen römischen Ritter Alessandro Cinuzzi, als Künstler leitete er Hermes Flavio de Bonis aus Padua her, der ab 1480 u. a. für Kardinal Gonzaga tätig war. Pfisterer bezog die Medaille auf eine in Rom in jenen Jahren publizierte Gedichtsammlung zu Ehren Alessandros. Buch und Medaille seien als Gaben für den Freundeskreis des Verstorbenen gedacht gewesen: Alessandro wird darin zum Lichtgott *Lucifer* stilisiert, mit einem homoerotischen Unterton. Eine mit gleicher Rahmenform ausgestattete Medaille (das Revers unausgearbeitet) bestimmte Pfisterer als Selbstbildnis des Lysippus. In der Diskussion wurde der Aspekt einer offenbar neben die *Currency of Fame* getretenen *Currency of Love* betont und auf den (ähnlich wie im Fall der gedruckten 'Liebhaberedition') absichtsvoll stark beschränkten Wirkungskreis der Medaille hingewiesen.

Georg Satzinger, 'Baumedailles der Renaissance', gab einen Überblick über eine Spezialgattung des Quattro- und Cinquecento. Schon 1450 wurden im Rahmen der Weihe der Sigismondo-Kapelle in S. Francesco in Rimini Medailles 'eingebaut'. Womöglich im Sinne einer sublimierenden Fortsetzung abergläubischer Opferpraktiken (Bauopfer) kam es auch in Rom zu derartigen Praktiken. Papst Paul II. ließ in den Wänden des Palazzo Venezia über 100 Tongefäße mit Medailles einmauern. In dieser Form und Masse hat dies später zwar nicht mehr stattgefunden, doch waren Grund-

steinlegungen seit dem späteren Quattrocento Anlaß zum Vergraben oder Einmauern von Medailles gewesen; daneben wurden sie an die am Bau Beteiligten verteilt. Im Fall etwa der 1506 produzierten Gründungsmedaille von Neu-St. Peter sollten sie der Nachwelt die bei Baubeginn projektierte Form überliefern. Auch zur Fertigstellung wurden Medailles hergestellt. Während die Gattung in Italien boomte (und Medailleditionen mit der Gründung von Bibliotheken, Verwaltungsbauten, Schulen, Häfen, Festungen verbunden wurden), gab es im Frankreich des 16. Jh.s fast keine Baumedailles. Auch in Venedig waren sie unüblich. Ab Mitte des Cinquecento dienten Medailles dem Papst als systematisch eingesetztes Medium zur Publikation seiner *res gestae*. Ihr Prestige rief eigenmächtige Nutzungen auf den Plan: So ließ der Architekt Domenico Fontana sich ähnlich wie sein Herr Sixtus V. auf einer Medaille feiern. Was die Darstellung von Bauten auf Medailles angeht, herrschte die *Orthographia* als architektonischer Darstellungsmodus vor. In der Diskussion hielt man fest, daß sich in der Antike keine Münzen im Zusammenhang mit Grundsteinsetzungen finden. Insofern hat sich die Renaissance auch in diesem Fall ihre eigenen Konventionen geschaffen.

Nicole Riegel handelte im Sinne eines weiteren Übersichtsvortrages 'Kardinäle als Auftraggeber von Medailles' ab. Innerhalb des von ihr untersuchten Materials aus der Zeit vom frühen Quattrocento bis zu Sixtus V. stellte sie eine Vielzahl von Anlässen für die Herstellung von Medailles und differierende Verwendungsweisen fest, die es schwer machen, im engeren Sinn von einer 'Gattung' zu sprechen. Die große Mehrheit der Kardinalsmedailles lasse sich nicht ohne weiteres nach Funktionen klassifizieren; vor allem im späteren 16. Jh. existierten zudem standardisierte Prägungen wie die *Porta-Santa*-Medailles, in denen die jeweils verantwortlichen Kardinäle firmierten. Nur einige durch ihre vorteilhaften finanziellen Verhältnisse, mäzenatisches oder Sammler-

interesse oder hohes Repräsentationsbedürfnis ausgezeichnete Kardinäle seien mit einer Vielzahl von Medaillenschöpfungen hervorgetreten, etwa Alessandro Farnese und Albrecht von Brandenburg.

Michael Coles Vortrag 'Münzen und Medaillen unter den ersten Medici-Herzögen' thematisierte die s. E. fließenden Unterschiede zwischen Münzen und Medaillen im späteren toskanischen Cinquecento. Am Beispiel einer qualitativ hochwertigen Münze, des *Stellino* von 1544, der auf dem Avers Cosimo de' Medici und auf dem Revers Johannes den Täufer zeigt, legte er dar, daß der namengebende Stern wesentlicher Unterschied zum geläufigen Zahlungsmittel, dem *Testone*, und der *Stellino* auch etwas schwerer war. Geprägt habe man ihn aus Anlaß einer Kreditrückzahlung an Genua: Die Übersteigerung des Nominalwertes der Münze im Sinne einer Zinszahlung, auf welche die Genuesen großzügig verzichtet hatten, habe den *Stellino* an das Genus der Medaille angenähert. Insofern als auf dem Revers Johannes gezeigt und statt des Datums ein Münzmeisterzeichen gesetzt wurde, sei jedoch die Tradition der (republikanischen) florentinischen Münzen gewahrt worden. Unter den Medici habe somit eine Umwandlung dieser Münzkonventionen in fürstliche Münzen mit Medaillenelementen stattgefunden. Der Bezug auf die lokalen Bildtraditionen sei allerdings stark geblieben; so zeige eine Münze von 1582 mit dem Porträt von Francesco de' Medici auf dem Revers die Verkündigung an Maria, so daß der Zusammenhang mit der Verehrung der (von den Medici protegierten) *SS. Annunziata* deutlich sei. Daneben sei die von Medaillen abgeleitete hohe Qualität der Münzen als Fälschungsschutz gedacht gewesen. Die Diskussion meldete Zweifel daran an, ob die Grenze zur Medaille durch das diskutierte Beispiel erreicht oder gar überschritten worden sei: Neben dem unterschiedlichen technischen Verfahren ist – anders als in zeitgenössischen Medaillen – das memorierte Ereignis in Mün-

zen nicht deutlich zu erkennen. In dieser Hinsicht waren Medaillen einfach ‚konkreter‘ und zeitnäher.

Tobias Kämpf widmete sich 'Benvenuto Cellini als Medailleur'. Zwei Medaillen mit dem Bildnis von Papst Clemens VII., die Vasari als besonders 'lebendig' lobt, zeigen auf dem Revers eine Waffen verbrennende Pax bzw. Moses, der Wasser aus dem Felsen schlägt. Der 1529 zum Leiter der päpstlichen Münze ernannte Cellini habe die Medaillen nach Entzug des Amtes 1534 aus eigener Initiative angefertigt mit dem Ziel seiner Wiedereinsetzung. Die Einordnung solcher Stücke als päpstliche Aufträge sei Rückprojektion einer Praxis, wie sie etwa Filippo Buonannis *Numismata pontificum* (1696) dem gesamten Cinquecento übergestülpt haben. Das Motto der dem Papst huldigenden Friedens-Medaille Cellinis, *CLAVDVNTVR BELLI PORTAE*, beziehe sich auf die *Pax augusta* und verschmelze die Motive Fackel und Füllhorn. Das Motiv des Janustempels stammt von antiken Münzen. Furor sei als poetische Figur Vergils aus künstlerischen Vorbildern gewonnen worden, darunter der sog. Diomedesgemme des Lorenzo de' Medici und der Laokoon. Für Moses betonte Kämpf den Bezug Cellinis auf Raffaels Darstellung der Szene in den Loggien, direkte Vorlage sei aber wegen einiger Besonderheiten vielleicht ein Kupferstich von Reveilly gewesen (1531). Die Komposition stehe im Gegensatz zu Lembergers protestantischer Deutung des Moses in der Lotter-Bibel. Das Motto *Ut bibat populus* konstruiert eine Parallele Moses-Papst. Die Diskussion hob die Abwendung Cellinis von den 'einfachen' Personifikationen auf den Münzrevers (Pax) hin zum komplexen Reliefcharakter eines Goldschmiedewerks hervor; das Medaillenmaterial (Silber) werde bewußt inszeniert.

Andreas Schumacher besprach 'Leone Leonis Michelangelo-Medaille', deren bestes Exemplar im Bargello offenbar eine persönliche Gabe des Künstlers an Michelangelo war. Das auf 1560 datierte Werk zeigt auf dem Avers ein

Porträt des alten Michelangelo, auf dem Revers einen blinden Pilger mit einem Hund und Ps 50,15 (gekürzt): *Docebo iniquos et impiū ad te convertent*. Michelangelo hatte sich für Leoni eingesetzt und ihm den Auftrag zum Grabmal des Marchese Marignano im Dom zu Mailand verschafft. Der Pilger auf Leonis Medaille sei eine Art spirituelles Selbstbildnis Michelangelos, der Hund Symbol der Fides, der vom Pilger beschrittene Weg in der Lesart Dantes eine geistliche Seelenwanderung. Davids Glaube an die Erlösung sei so Äquivalent des Credos von Michelangelo. Die Diskussion kreiste anfangs um die Identifikation des Alten mit Hund als Bettler oder als Pilger, wobei im Sinne der kaum von der Hand zu weisenden spirituellen Bezüge ein nur auf materielle Not zu beziehender Verweis unwahrscheinlich wirke. Leise Zweifel an der Statthaftigkeit einer direkten Übertragung von Michelangelos Intentionen auf den scheinbar reinen 'Ausführungsgehilfen' Leoni klangen an.

Jeffrey Chipps Smith, 'Medals and the Rise of German Portrait Sculpture', betonte das Ausmaß, in dem die deutsche Renaissancemedaille ihren italienischen Vorbildern verpflichtet war (z. T. waren italienische Medailleure für deutsche Fürsten tätig, etwa Andrea Fiorentino für Friedrich den Weisen), und erläuterte am Beispiel von Hans Schwarz Eigenheiten des Genres in Deutschland. Schwarz, der von Dürer den Auftrag für eine Porträtmedaille erhielt, arbeitete nach einer Zeichnung des Künstlers. Sein Holzmodell befindet sich in Braunschweig, ausgeführte Medaillen kennt man nicht. Viele solcher Holz-'Modelle' (in Italien dominierten Wachsmo- dellen) sind ohne ausgeführte Medaillen. Selbst wenn solche existierten, ist es nicht sicher, ob sie wirklich zeitgenössisch sind. Auf den Medaillen fehlt oft

ein Revers; wenn überhaupt, zeigt er meist heraldischen Schmuck oder Text, kaum Allegorien. Würden die Holz-'Modelle' demnach als fertige Kunstwerke angesehen? Vielfach scheinen sie tatsächlich zu groß im Format, um für die Umsetzung bestimmt gewesen zu sein. Insofern seien Medaillen einfach modische Formvorbilder für andere Kunstgattungen gewesen: Reliefporträts in Holz und Stein wurden von Medaillen inspiriert, Porträtstiche folgten ihnen mit ihrer Rund- und Darstellungsform. In der Diskussion wurde weiter generalisiert: Als Basis des Unterschieds zwischen den Medaillenmodellen in Italien und Deutschland sei die unterschiedliche Materialkultur bei der Skulptur, also eine holz- bzw. steinbasierte Arbeitsweise anzusehen.

Diesen Faden aufnehmend spezifizierte Annette Kranz, 'Die süddeutsche Porträtmalerei im 16. Jh. und die Porträtmedaille', die Übertragung von Darstellungsformen der Medaille auf Graphik und Malerei. Sie verdeutlichte, wie früh die Einflüsse der italienischen Medaille in Deutschland zu finden sind: Schon 1449 übersandte Sigmund Gossenbrod Medaillen nach Augsburg. Im frühen 16. Jh. kamen alle großen deutschen Künstler direkt oder indirekt mit Münzen und Medaillen in Berührung. Burgkmairs in Holz geschnittene Cäsarenköpfe in Rundformen sind als Illustrationen für eine ungedruckte Sammlung von Cäsarenviten Konrad Peutingers entstanden. Im Reichstagsjahr 1518 ließ Friedrich der Weise in Nürnberg nach Entwurf Cranachs Silberprägungen herstellen. Profilporträts der Fugger von Burgkmair und anderen, teils in Medaillonformen, wurden durch die Sammelkultur und gelehrte Studien zur Numismatik angeregt. Auch die Rundporträts Holbeins d. J. seien auf diese Vorbilder bezogen.

Eckhard Leuschner