

Kay Usenbinz

Ein Medici in Berlin

Zur Revision Giorgio Vasaris als Künstler und die Neubestimmung seines Porträts im Bode-Museum

„Kokoschka hat ein Porträt von mir gemacht. Schon möglich, daß mich die nicht erkennen, die mich kennen. Aber sicher werden mich die erkennen, die mich nicht kennen.“¹

Karl Kraus (1874–1936)

Oskar Kokoschkas (1886–1980) Bildnis von Karl Kraus aus dem Jahr 1909 gehört fraglos zu den Höhepunkten der expressionistischen Porträtkunst (Abb. 1).² In seiner Komplexität und Vielschichtigkeit hat dieser ihm nahestehende Künstler mit seinem Motto jene Aspekte der Porträtkunst angesprochen, die gleichermaßen für das 16. Jahrhundert gelten können. Sie betreffen die Problematik der Ähnlichkeit: als Naturtreue und als Wesensnähe.

Giorgio Vasari (1511–74) hat sich als einer der maßgeblichen Theoretiker dieses Jahrhunderts zur Gattung Porträt und dessen zugrundeliegender Theorie nie explizit geäußert. Dagegen hatte sich Francesco Mazzola (1503–40, gen. Parmigianino) in seinem kurzen Leben erstaunlich oft mit der Aufgabe des Porträts befasst: Von seinen etwa 50 Gemälden sind circa 20 gesicherte Porträtmalereien. Vasari erwähnt in seiner Vita des Parmigianino zwar nur wenige, unter ihnen aber das spektakuläre *Selbstbildnis im Konvexspiegel*.³ Und weil Vasari dieses ausführlich beschrieben hat, konnte aus diesem heraus eine Porträttheorie in Sinne Vasaris entwickelt werden.⁴ Hiervon ausgehend soll ein Gemälde des Künstlers im Berliner Bode-Museum mit dem Ziel untersucht werden, die Identifizierung des dort Dargestellten zu klären. Durch die wechselseitige Realisierung seiner Kunsttheorie und Malpraxis im Sinne eines *Gesprächs des Künstlers*



Abb. 1: Oskar Kokoschka, *Porträt von Karl Kraus*, 1909, Feder und Pinsel in Tusche, auf leicht getöntem Papier, 29,7 x 20,6 cm, Zürich, Sammlung Feilchenfeld

mit seiner Kunst soll gezeigt werden, dass er sich der Panegyrik entzog. Er war in diesem Rahmen weder ein willfähriger Höfling am Hof der Medici noch ein subversiver Konvertit wie etwa Benedetto Varchi (1502–65).⁵

I. Vasaris Porträttafel in Berlin

Vor einem dunklen Hintergrund zeigt das Bildnis aus dem Bode-Museum zu Berlin einen stehenden jungen Mann in Halbfigur (Abb. 2). Nur in dem Bereich rechts hinter dem Kopf des Porträtierten ist der Hintergrund etwas aufgehellt, woraus auf einen nach hinten abgeschlossenen Raum gefolgert werden kann. Auf die Armlehne eines Stuhls stützt sich leicht die linke Hand des Porträtierten, dessen Arm von einem mit Pelz gefütterten Mantel bedeckt wird, an dem die Naht am Ärmel derart aufgebrochen ist, dass der Pelz des Innenfutters als Schmuckelement ebenso nach außen tritt wie an der Manschette. Durch diesen Kunstgriff gelingt es dem Künstler, die Augen der Betrachter von der Hand ausgehend über den Ärmel hinauf bis zum Kragen und wieder entlang des aufgeschlagenen Saums hinabzulenken. Geradezu wie eingespannt in die Bildkomposition wirkt der Porträtierte durch den ausgestreckten Zeigefinger seiner rechten Hand, der die nichtbeschnittene linke Bildkante knapp berührt. Kostbar ist auch das geknöpfte, opalisierend-blaue Wams des Mannes, das seinen Abschluss durch einen Stehkragen findet, aus dem der gefälte Stoff seines weißen Untergewandes hervorlugt. Mit rötlichen, lockigen Haaren, gerader Nase, schmalem Mund und wulstigen Lippen wendet sich der Porträtierte sinnend über seine linke Schulter vom Beobachter ab. Die Raffinesse des schlicht arrangierten Bildes erhöht die marmorne Figur, die den linken Bildhintergrund ausfüllt und so dem Gemälde auch ohne die Verwendung architektonischer Elemente räumliche Tiefe verleiht.

Auf einem mit einer Maske dekorierten Sockel wird Minerva als steinerne Skulptur in attackierender Haltung gezeigt, zu deren Füßen ein Buch abgestellt ist. Sie wendet ihren aufgespannten Oberkörper über ihr rechtes, nach vorn gestemtes Standbein. Obgleich ihr linkes Bein durch den Porträtierten verdeckt ist, lässt ihre hochgedrückte rechte Hüfte ein weit nach hinten gestrecktes linkes Bein vermuten. Bewaffnet mit einer dem Angriff dienenden Stoßlanze in ihrer Rechten, einem zur Abwehr gedachten metallbeschlagenen übergroßen Schild in ihrer linken nach oben gerichteten Hand und einem mit Federn geschmückten korinthischen Metallhelm auf dem Kopf tritt sie ihrem Angreifer mit heroisch entblößter Brust und sieges-

bewusster Miene entgegen. Wie ihre Bewaffnung bestätigt auch ihre Kleidung den militärischen Habit: Sie trägt einen über ihre Schultern zurückgeworfenen römischen Feldherrenmantel, ein sogenanntes Paludamentum, ein Übergewand, welches dem griechischen Vorbild der *Chlamys* nachgebildet wurde.⁶ Sie wendet wie der Porträtierte ihren Kopf in die gleiche Richtung ab.



Abb. 2: Giorgio Vasari, *Porträt des Giovanni de' Medici*, 1558/59, Öl auf Pappelholz, 132,5 x 95 cm, Bode-Museum, Gemäldegalerie, Staatliche Museen zu Berlin, Inv. Nr. B 83

Das 95 cm auf 132,5 cm große Gemälde aus Öl auf Pappelholz wird heute im Bode-Museum ausgestellt, nachdem es 1936 der Gemäldegalerie vom Ministerium für Wissenschaft, Erziehung und Volksbildung aus dem Pfandgut der Dresdner Bank übergeben wurde. Zuvor war das *Bildnis eines jungen Mannes im pelzbesetzten Gewand* 1931 als ein „bedeutendes Werk“ des Angelo di Cosimo di Mariano (1503–72), genannt Bronzino, auf einer New Yorker Auktion von einem Schweizer Privatsammler erworben worden.⁷ Davor

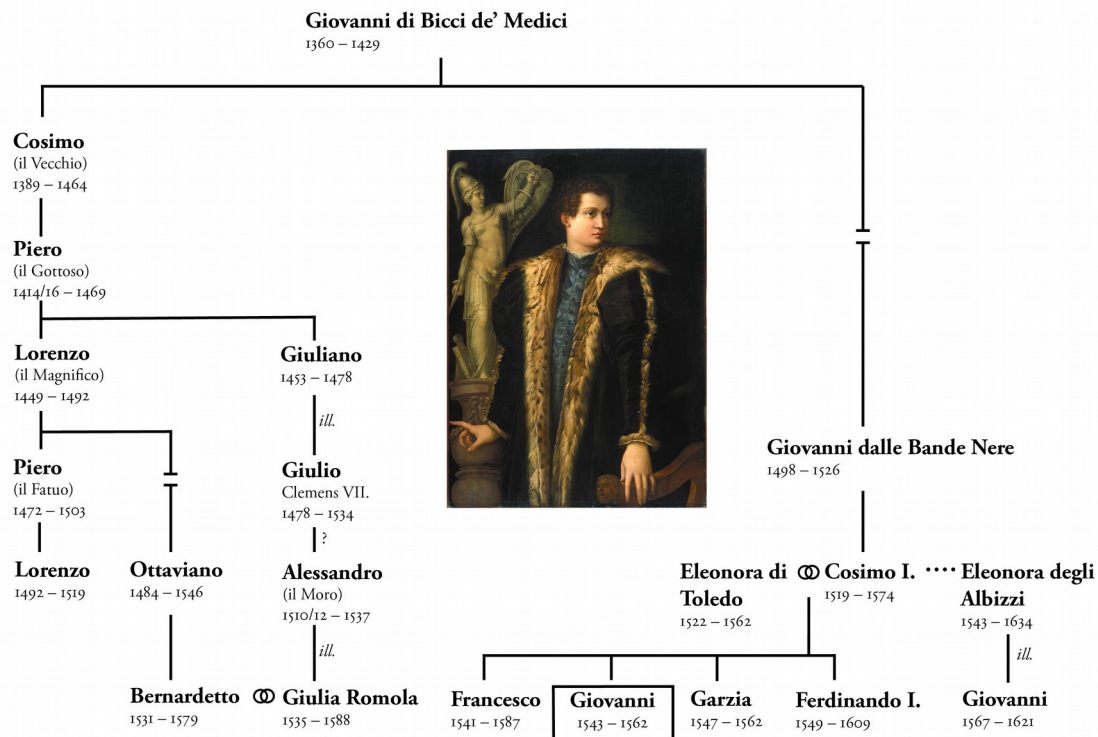


Abb. 3: Stammbaum der Medici, Auswahl der für diesen Beitrag relevanten Personen

war das Gemälde im Besitz des Grafen Alessandro Contini Bonacossi (1878–1955) und des Prinzen Maria Giuseppe Serra di Cassano, beide in Rom.⁸ 1947 erfolgte die Umbenennung des Bildes, und auch der Porträtierte schien identifiziert, nachdem der Kunsthistoriker Haydn Huntley im *Libro delle ricordanze* (auch *Ricordi* genannt) des Giorgio Vasari auf einen maßgeblichen Hinweis stieß.⁹ Dort heißt es unter dem Jahr 1549: „Ich erinnere mich, am 10. August [1549; Anm. d. Verf.] malte ich ein Bildnis von Messer Bernardetto di Messer Ottaviano de' Medici nach dem Leben, von Kopf bis zu den Knien, gemalt in Öl auf Leinwand, mit einer Minerva.“¹⁰

Der Künstler sei demnach der Verfasser des Textes, Giorgio Vasari (1511–74), selbst, und der Porträtierte sei nach eigener Angabe Bernardetto de' Medici (1531–79), der Sohn des Verwalters und künstlerischen Beraters des Mediciherzogs Ottaviano de' Medici (1484–1546) aus einer Nebenlinie des Hauses (Abb. 3).¹¹ Bernardetto wäre demnach etwa 18 Jahre

alt, als er gemalt wurde. Auch das Gesamtverzeichnis der Gemäldegalerie Berlin lässt keinen Zweifel an der Bestimmung des Dargestellten als Bernardetto de' Medici.¹²

Doch so hinreichend die Erinnerung Vasaris für die Zuschreibung durch Huntley auch erscheinen mag, bergen diese wenigen Zeilen schwerwiegende Zweifel an der vermeintlich zwingenden Benennung. Vasari erinnert sich, er hätte das Porträt in Öl auf Leinwand („olio in sulla tela“) gemalt. Das hier vorgestellte Gemälde wurde jedoch auf Pappelholz gefertigt. Nur Erinnerungslücken eines vielbeschäftigten Mannes, der seine Erinnerungen selbst wie dann auch seine Erben im Sinne einer Denkmalstiftung erheblich nachbearbeitet hatte?¹³

Diese Zweifel stellen die Benennung des Porträtierten in Frage. Die dynastisch-genealogische Tradition der Namensvergabe innerhalb der Familie Medici erschwert die Identifizierung des Dargestellten.¹⁴ Die Identifizierung des hier Dargestellten durch Maïke



Abb. 4: Scipione Pulzone, *Porträt des Ferdinando de' Medici*, 1580, Öl auf Leinwand, 185 x 119,3 cm, Adelaide, Art Gallery of South Australia, Mrs Mary Overton Gift Fund 1998, Inv. Nr. 985P39

Vogt-Lüerssen, die in ihm den am 13. Mai 1567 geborenen unehelichen Sohn von Cosimo I. (1519–74) und seiner Geliebten Eleonora degli Albizzi (1543–1634), Giovanni de' Medici (1567–1621), erkennt, und zugleich Vasari als Künstler nennt, überzeugt nicht.¹⁵ Die Verfasserin begründet ihre Bestimmung mit der augenscheinlichen Ähnlichkeit des Porträtierten mit dem Halbbruder Ferdinando I. (1549–1609; Abb. 4), welcher „a straight nose“ wie sein Halbbruder Giovanni (1543–62) hätte.¹⁶ Obgleich Ähnlichkeiten beider Nasenausformungen nicht in Abrede gestellt werden können, ist dies als alleiniges Merkmal für eine zutreffende Identifizierung kaum zureichend. Der hier Dargestellte kann allein deshalb nicht der Sohn Cosimos und seiner Mätresse sein, weil Vasari bereits 1574

verstarb und deshalb der Porträtierte etwa sieben Jahre alt sein würde, was seiner Erscheinung nicht entspricht. Er wirkt knapp doppelt so alt.

Ein physiognomischer Vergleich mit weiteren Familienangehörigen ist daher unerlässlich. Neben der erwähnten geraden Nase zeichnet sich der Porträtierte (Abb. 2) durch einen kleinen Mund mit vollen Lippen aus, wobei sich die Unterlippe leicht hervorwölbt. Der 1563 zum Kardinal ernannte Ferdinando besitzt einen breiteren Mund mit schmalen Lippen (Abb. 4). Letzterer hat bräunliche, gelockte Haare und blaue Augen, die fragliche Person hingegen stark gelocktes, rötliches Haupthaar und braune Augen. Verschieden sind auch die Ohren: Während Ferdinando eine weit ausladende Anthelix hat, übersteigt die des Unbekannten die Helix nicht; auch sind die Ohrfläppchen verschieden fleischig ausgebildet. Somit mag die Identifikation des Dargestellten allein aufgrund einer mit Ferdinando vergleichbaren Nase nicht überzeugen. Die Nase des Unbekannten ist gerade, jene Giovannis (ill.) hingegen weist einen deutlich aufgewölbten Höcker des Nasenbeins auf (Abb. 5). Auch hat Giovanni dunkelbraune, fast schwarze, gewellte Haare, der Anonymus dagegen einen lockigen roten Schopf.

Francesco I. de' Medici (1541–87), der Bruder Ferdinandos, weist hingegen eine Reihe von Gemeinsamkeiten mit dem Porträtierten auf: Beinahe spiegelgleich erwächst die gerade Nase der breiten Nasenwurzel, und auch der Mund ist klein und hat volle Lippen (Abb. 6).¹⁷ Ähnlichkeiten weisen zudem die dunkle Färbung der Augen und die anatomische Ausformung der Ohren auf. Angesichts dessen, dass Francesco in sämtlichen Porträts mit glatten dunkelbraunen Haaren wiedergegeben wurde, ist jedoch zu folgern, dass dieser nicht der Gesuchte sein kann, wohl aber, dass ihre Ähnlichkeit nicht von der Hand zu weisen ist.

Die Lösung bietet schließlich der Florentiner Angelo Bronzino (1503–72). Um 1551 hatte der Künstler sowohl das Porträt Francescos gemalt (Abb. 6), als auch das Bildnis des Giovanni de' Medici (1543–62) aus dem Oxforder Ashmolean Museum, des fünften Kindes Cosimos (Abb. 7). Francesco ist hier also etwa elf Jahre alt und Giovanni etwa sieben.¹⁸ Hiervon ausgehend, ist es die physiognomische Ähnlichkeit mit dem Dargestellten auf der Berliner Tafel, die zu seiner Identifizierung beiträgt: Beide zeigen einen kleinen



Abb. 5: Santi di Tito, *Porträt des Giovanni de' Medici* (ill.), um 1590, Öl auf Holz, 56,2 x 38,5 cm, Florenz, Palazzo Pitti, Galleria Palatina, Inv. Nr. 287



Abb. 6: Agnolo Bronzino, *Porträt des Francesco I. de' Medici*, um 1551, Tempera auf Holz, 58,5 x 41,5 cm, Florenz, Galleria degli Uffizi, Inv. Nr. 1890

Mund mit vollen Lippen mit einer leicht hervorgewölbten Unterlippe, vergleichbare Ohren und rötliches, gelocktes Haar und dunkle Augen. Diese Ähnlichkeiten erlauben den Schluss, dass es sich bei dem Dargestellten der Berliner Tafel um Giovanni de' Medici handelt. Dieser war als gemeinsamer Sohn von Cosimo und Eleonora di Toledo (1522–62) am 29. September 1543 in Florenz geboren worden und starb am 20. November 1562 in Livorno an Malaria-Fieber.¹⁹

Im 16. Jahrhundert war es Tradition, dass der Zweitgeborene einer adeligen Familie für eine klerikale Karriere vorgesehen wurde, und weil Cosimo große Hoffnung in seinen Sohn setzte, ließ er ihn 1550, also im Alter von nur sieben Jahren, zum Priester weihen.²⁰ Dank der engen Verbundenheit Cosimos zu Papst Pius IV. (1499–1565, Papst ab 1559) ernannte ihn dieser in einer seiner ersten Amtshandlungen am 31. Januar 1560 zum Kardinal.²¹ Zu diesem Zeitpunkt war

Giovanni de' Medici erst 16 Jahre alt. Als dieser im März desselben Jahres nach Rom reiste, um dort den Kardinalshut zu erhalten, begleitete ihn Giorgio Vasari.²² Ab 1534 ließ sich Vasari unter der Ägide des (erblichen) Herzogs Alessandro de' Medici (1510/12–37) zum Künstler ausbilden, bevor er nach dessen Ermordung dem florentinischen Hof den Rücken kehrte und sich auf Reisen begab, künstlerische Aufgaben übernahm und Berufs-Bekanntschäften schloss, die wohl das Fundament für seine erstmals 1550 veröffentlichten *Vite* bildeten. Diese machten ihn schlagartig zum gefeierten Schriftsteller. Im gleichen Jahr wechselte Vasari an den päpstlichen Hof von Julius III. (1487–1555, Papst ab 1550), wo er sich als Architekt profilierte. Zwar verlor Vasari bereits 1554 die Gunst des Pontifex, doch nun war es der neue Florentiner Herzog Cosimo I. (1519–74), der ihn an seinem Hof verpflichtete und den er nie wieder verlassen sollte.²³



Abb. 7: Agnolo Bronzino, *Porträt des Giovanni de' Medici*, um 1551, Öl auf Holz, 68,2 x 52,8 cm, Oxford, Ashmolean Museum, Inv. Nr. A 105



Abb. 8: Agnolo Bronzino, *Porträt des Giovanni de' Medici*, 1551, Tempera auf Holz, 72,5 x 59 cm, Bowood, Privatsammlung Lord Lansdowne

Die Ernennung Giovannis und der Empfang des Herzogs von Florenz und Teile seiner Familie zu Ehren des Kardinals durch den Papst in Pisa muss als politischer Triumph der Medici gewertet werden. Bereits im Januar 1561 wurde der junge Kirchenfürst dann auch zum Erzbischof von Pisa ernannt. Zeitgenossen beschreiben Giovanni als gutaussehend mit schönen Augen; er sei sanft, gutmütig, heiter, gesellig, verspielt und liebe die Jagd, sammle Antiquitäten und Kunst.²⁴

In nochmaliger Ähnlichkeit zum Porträt in Oxford (Abb. 7) hatte Bronzino 1551 ein weiteres, heute in Bowood aufbewahrtes, Porträt des jungen Giovanni gemalt (Abb. 8).²⁵ Beide werden in einer leichten Drehung nach rechts, den Kopf leicht nach links gewendet, in einem dunklen Anzug mit vertikalen Nähten gezeigt. Die linke Hand des Jungen in Bowood ist auf die Armlehne eines Stuhls gelegt, in der Rechten hält er, wie auch sein Pendant in Oxford, ein Buch. Im Unterschied zum Porträt in Oxford trägt der Dargestellte in Bowood nun aber eine glattgekämmte Frisur. In beiden Porträts ist Giovanni de' Medici dargestellt, was sich

aus der identischen Physiognomie ergibt. Ein weiterer wesentlicher Unterschied zum Porträt in Oxford, der die Identifikation des Dargestellten als Giovanni bestätigt und zugleich die Abweichung der Frisuren zu erklären vermag, ist das Buch in seiner rechten Hand: Während das Bildnis in Oxford lediglich ein offenbar unbeschriebenes Buch zeigt, ist jenes in Bowood beschrieben (Abb. 9).

Da sein Inhalt deutlich lesbar ist, kann er entschlüsselt und zugeordnet werden: Es ist der Beginn der Rede des Sokrates an seinen Schüler und jungen Prinzen von Zypern Nikokles im sogenannten Fürstenspiegel, einer „Gesetzgebung für Monarchien [...], in der nicht nur erklärt wird, wozu der Herrscher moralisch verpflichtet sei, sondern vor allem auch, was er tun müsse, um sich und seine Herrschaft zu behaupten.“²⁶ Politische Schriftsteller im Prinzipat Cosimos I. nahmen die Textgattung des Fürstenspiegels auf, der sich über das Mittelalter hinweg tradiert hatte. Mitte des 16. Jahrhunderts waren sie mehrfach sowohl in griechischer als auch in lateinischer Sprache und erstmals 1542 in italienischer Sprache erschienen.²⁷



Abb. 9: Giovanni de' Medici hält den *Fürstenspiegel* in seiner rechten Hand, Detail aus Abb. 8



Abb. 10: Giorgio Vasari, *Doppelporträt Giovanni (links) und Garzia de' Medici*, 1556/68, Fresko, 24,4 cm Durchmesser, Florenz, Palazzo Vecchio, Sala di Cosimo I.

Von besonderem Interesse ist in diesem Zusammenhang Lucio Paolo Rosellos (um 1480–1556) 1552 in Venedig erschienene Ausgabe *Il Ritratto del vero Governo del Principe*²⁸ deshalb, weil der Text des Buches in der Hand Giovannis als direkte Reflexion auf den Text Rosellos verstanden werden kann. Obgleich ihm eine klerikale Karriere zgedacht war, hätte sich diese Bestimmung rasch ändern können, wenn sein älterer Bruder, der Erstgeborene, Francesco, sterben sollte und Giovanni an seiner Stelle die Regierungsverantwortung hätte übernehmen müssen. Im Kontext des Rosello-Textes und der Biografie Giovannis, der 1550 zum Priester ernannt wurde, erklärt sich auch die glatte, nicht seiner Natur entsprechende Frisur: Es ist die eines Priesters, der seine Tonsur während eines Papstbesuchs im Oktober 1550 erhielt.²⁹ Verstärkt wird diese Mutmaßung durch sein blaues Gewand: Als au-

ßerliturgisches Gewand weist die Soutane Giovanni als geweihten Fürstenson aus.³⁰ Mit dem Erscheinen des Rosello-Textes ist mithin eine Datierung des Porträts in Bowood möglich: 1551 oder 1552.

Ein Doppelporträt Giovannis mit seinem vier Jahre jüngeren Bruder Garzia de' Medici (1547–62) von der Hand Vasaris, das er 1556/58 bei der Freskierung der Sala di Cosimo I. im Florentiner Palazzo Vecchio gefertigt hatte, kann dies bestätigen. Links im Bild ist Giovanni mit den bereits besprochenen physiognomischen Merkmalen dargestellt, rechts daneben sein Bruder (Abb. 10). Weitere Porträts Garzias belegen, dass dieser hier im Porträt rechts dargestellt ist; und auch der geringe Altersunterschied zu seinem Bruder bestätigt die Benennung des Linken als Giovanni, denn beide Geschwister scheinen etwa gleichen Alters zu sein.³¹



Abb. 11: Giorgio Vasari, *Porträt des Giovanni de' Medici*, um 1558/59, Öl auf Holz, 111 x 84 cm, Krakau, Zamek Królewski na Wawelu, Inv. Nr. 1365

Dem im Berliner Bode-Museum nahezu spiegelgleich ist ein in der Sammlung Wawelu in Krakau verwahrtes Porträt eines jungen Mannes (Abb. 11). Vor einer scheinbar dunklen Wand stehend, wendet der Porträtierte sich mit seinem Kopf über seine linke Schulter vom Betrachter ab. Er trägt einen pelzgefütterten langen Mantel, ein karminrotes, seidenschimmerndes Gewand und eine schwarze Mütze auf dem Kopf, unter der halblanges, glattes, rötliches Haar hervorschaut. Während seine rechte Hand den Mantel in Form hält, umfasst seine Linke bräunliche Handschuhe. Auch in diesem Porträt, welches in Krakau als das des Bernardetto de' Medici von der Hand Vasaris katalogisiert ist, handelt es sich, den physiognomischen Eigenheiten, seiner markanten Frisur und seiner Biografie folgend, nicht um Bernardetto, sondern um Giovanni de' Medici, kurz vor seiner Ernennung zum Kardinal im Januar 1560.³² Ob Vasari hier als Urheber des Porträts zu vermuten ist, kann im eng gesteckten Rahmen dieser Untersuchung nicht geklärt werden. Jedoch

kann bereits aus dem Weglassen jeglichen *decorums*, das für Vasaris kunsttheoretischen Anspruch wesentlich ist, geschlossen werden, dass er als Autor kaum in Frage kommt. Allenfalls ließe es sich als verworfene Variante betrachten.

Denkbar ist, dass es sich in Krakau um eine Rezeption des in Berlin ausgestellten Porträts handelt. Bereits zu Lebzeiten des mit Cosimo befreundeten Bischofs Paolo Giovio (1483–1552) besaß dieser eine besonders vom Herzog bewunderte, berühmte Porträtssammlung, die Cosimo für seine Residenz zu kopieren beauftragte. Reproduziert wurden diese über 280 Gemälde unter anderen durch Vasari selbst.³³

Aus der *Vita Giovannis* kann weiterhin geschlossen werden, dass er auf dem Porträt des Bode-Museums in Berlin etwa 15 oder 16 Jahre alt ist, weshalb es auf um 1558 zu datieren ist. Dieser Zeitpunkt deckt sich mit Vasaris neuerlicher Erinnerung, dass er gegen Ende 1558, kurz bevor Giovanni zum Kardinal ernannt wurde, zwei Bildnisse des Herzogs und eines seiner Gattin Eleonora und von deren Kindern Francesco, Giovanni, Garzia, Ferdinando, Maria und eines weiteren Giovanni gemalt habe.³⁴ Letzterer kann nur Giovanni delle Bande Nere (1498–1526), der Vater Cosimos sein, denn der uneheliche Sohn gleichen Vornamens wurde erst 1567 geboren.

Zwei weitere Medici-Porträts Vasaris liefern Hinweise zur Deutung des Berliner Porträts Giovannis: jenes des Lorenzo de' Medici (1449–92), genannt *il Magnifico* (der Prachtige), sowie das des Alessandro de' Medici, unter dessen Obhut Vasari seine Künstlerausbildung absolvierte.

I. Die Physiognomie des Allegorischen

1. Personifizierte Tugend und die Masken der *Prudentia*: Lorenzo (*il Magnifico*) de' Medici

Vasari war 23 Jahre alt, als er 1534 in den Dienst des Alessandro trat, dem 1531 als ersten der Familiendynastie die Macht und der Titel eines *Duca di Firenze* zugefallen waren. In dessen Auftrag malte Vasari im selben Jahr das posthume Bildnis des 1492 verstorbenen Lorenzo in Halbfigur (Abb. 12).³⁵ Vor dem von einer mittelbaren Lichtquelle beleuchteten Hintergrund,

aus dessen Tiefe antiquarische Gegenstände hervorscheinen, positioniert, wendet sich *der Prächtige* in gelöster Haltung durch eine Linksdrehung vom Betrachter ab; sein Gesicht zeigt sich im Dreiviertelprofil. Sein gesenkter Blick ist in sich gekehrt und drückt eine seltsam entrückte Versonnenheit aus. Er ist barhäuptig und trägt einen pelzbesetzten, fahlblauen Mantel, der durch einen Gürtel zusammengehalten wird. An ihm befestigt sind ein roter Geldbeutel und ein weißes Tuch, das scheinbar von seiner linken, im Schoß ruhenden Hand umgriffen wird, während sein rechter Arm auf einer unbestimmt gelassenen Steinwange mit eingemeißelten Schriftzügen ruht; in der Hand birgt er ein gefaltetes Schriftstück.

Der *conchetto* Vasaris zu diesem Porträt liegt als Brief an Herzog Alessandro vor.³⁶ Obwohl seine Erscheinung für sich selbst spräche, wollte Vasari das Bildnis des Lorenzo mit einer Innovation verbinden, die dem Rang des Toten gerecht würde. Er solle als Halbfigur gezeigt werden, seine rechte Hand auf einen Pilaster stützend. Auf diesen Stein, so der Plan Vasaris, „wird auch eine Verzierung in Form eines Kopfes aus unechtem Marmor sein, der sich in die Zunge beißt,³⁷ leicht abgedeckt von der Hand Lorenzos. In den Sockel werden die Worte geschnitzt: ‚Sicut maiores michi ita et ego post mea virtute preluxi‘³⁸ („Wie die Vorfahren mir, so habe ich den Nachkommen durch meine Tüchtigkeit vorangeleuchtet“). Hieraus mag sich die gelöste Körperhaltung des Lorenzo erklären, die in ihrer anstrengungsfreien *Sprezzatura* auf die gleichsam angeborene Selbstverständlichkeit verweist, mit der die Medici Florenz führen – ein Medici besitzt Tugend (*virtus*) qua Geburt und ist deshalb zur Führung vorbestimmt.³⁹

Zudem wird Vasaris lobrednerischer Gehalt auf Lorenzo innerhalb seines *conchettos* durch die antikisch geformten Gegenstände im Hintergrund versinnbildlicht: In Einklang mit der *Idee*⁴⁰ zeigt das Gemälde links hinter Lorenzo eine glimmende Öllampe „all'antica“ mit einem „phantastischen Fuß und einer bizarren Maske an der Spitze“, wodurch Vasari – gemäß der Planung – zu zeigen versucht, dass „Lorenzo der Prächtige mit seiner besonders durch Urteilskraft ausgezeichneten, außergewöhnlichen Herrschaft seinen Nachkommen und dieser großartigen Stadt das Licht gebracht [hat]“.⁴¹



Abb. 12: Giorgio Vasari, *Porträt des Lorenzo de' Medici*, 1534, Öl auf Holz, 90 x 72 cm, Florenz, Galleria degli Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe, Inv. Nr. 1182E

Den gleichen hymnischen Duktus verfolgen die rechts oben im Gemälde befindliche, am Bauch beschriebene, ornamentierte Kanne, welche auf einer erzhaslichen („bruttissima figurata per il Vizio“⁴²), fratzenhafte Maske steht, und die über ihre Tülle gehängte schöne Maske⁴³ („rein, schön, mit Lorbeer gekrönt“⁴⁴). Dieses Ensemble aus zwei Masken und einer Kanne hat Vasari auf einen Sockel gestellt, der den Schriftzug VITIA VIRTUTI SVBIACENT (Die Laster unterliegen der Tugend) trägt. Wie der Sockel ist auch die Kanne am Bauch beschrieben: VIRTVTVM OMNIVM VAS (Gefäß aller Tugend). Dem Konzept folgend trägt die Tülle der Kanne ebenso eine Inschrift, die den Lobgesang aufnimmt: PREMIUM VIRTUTIS (Lohn der Tugend).

Aus dem gegensätzlichen Zusammenwirken der *schönen* und der *hässlichen* Maske ergibt sich eine Tugend-Laster-Konstellation, wobei die Hässliche im Bild der Schönen, die an der Tülle des *Gefäßes der Tugend* aufgehängt ist, unterliegt.⁴⁵ Der Kopf des Lorenzo und die Tugendmaske sind eigenartig überschritten: Seine linke Gesichtshälfte kreuzt die Maske gerade so, dass ihre rechte Gesichtshälfte von ihm

verdeckt wird. Beide Gehälften können als ein Gesicht, als ein Kopf gedacht werden, woraus sich ergäbe, dass die *virtus* Lorenzos an dieser Stelle „als triumphierend verbildlicht“⁴⁶ anzusehen ist.⁴⁷ Seine „edle Herrschergestalt setzt sich als ‚personifizierte Tugend‘ [...] über alle Gegner und Neider hinweg.“⁴⁸

Antithetisch steht der schönen Tugend die hässliche Laster-Maske im Porträt Lorenzos gegenüber: Ihre groben Züge, die nüsterhafte Nase und die animalische Behaarung verleihen der Maske eine beeindruckende Lebendigkeit und lassen an das halbtierartige Aussehen von Satyrn oder Faunen denken, deren ungezügelte Leidenschaft und animalische Begierde durch das Tugendgefäß in schmerzhaft Qual verkehrt wird, wie es der verzerrt aufgerissene Mund verrät.⁴⁹ Auch die fratzenhafte Maske am linken unteren Bildrand, über die Lorenzo seine rechte Hand hält, spricht diese Sprache. Durch Lorenzo als personifizierte Tugend kann die Geste der Hand als die schonungslose Unterwerfung medicifeindlicher Elemente verstanden werden. Durch den *concetto* zum Lorenzo-Porträt ist insbesondere die Bedeutung des *disegno*⁵⁰ innerhalb der Kunsttheorie Vasaris verdeutlicht und offenbart sich in ihrer ikonografischen Komposition des Porträts.⁵¹

Zentraler Bestimmungspunkt des Porträts ist der von Cicero geprägte Begriff *persona* oder die sogenannte *persona*-(Rollen-)Lehre, wonach vier *personae* zu unterscheiden sind: 1. die allgemeine, für jeden Menschen durch das *decorum* (Schickliche) zugewiesene Rolle, 2. die durch jeweils eigene körperliche und geistige Qualitäten und Begabungen des Menschen geprägte Bestimmung, 3. die durch Zufall und Zeitumstände geformte Rolle durch Reichtum, Armut, Beruf etc. und 4. der aus eigenem Urteil selbst zugemessene Status.⁵² Ausgehend vom *schicklichen* Verhalten gegenüber zunächst der Gesellschaft und erst dann gegenüber einzelner Menschen, ließen sich die Maske der Tugend (die *schöne* Maske) und die hässliche Lastermaske im Porträt Lorenzos erkennen. Und Lorenzo besaß *virtus*, eben weil er ein Medici war und dies befähigte und sicherte den Machtanspruch in der Stadt am Arno.

Im gleichen Jahr des posthumer Porträts Lorenzos schuf Vasari eines von Alessandro de' Medici, dem Großneffen des *Prächtigen*, und auch hier zeigt sich

die kunsttheoretische Auffassung Vasaris, in einem Porträt die moralische und soziale Vorrangstellung der Medici unter der Ägide des *disegno* zu realisieren.

2. Panegyrische Figurensemantik: das allegorische Staatsporträt Alessandro de' Medicis

1534 porträtierte Vasari den jungen Machthaber und Herzog Alessandro de' Medici, der in voller Rüstung auf einem runden Sitz aus Stein Platz genommen hat, auf welchem ein rotes Tuch drapiert ist; sein Gesicht ist als Profil aufgenommen und sein Blick ist auf Florenz im Hintergrund gerichtet, wie es Filippo Brunelleschis berühmte Kuppel von Santa Maria del Fiore (1436) unzweifelhaft ausweist (Abb. 13).⁵³ Seinen Helm hat er abgelegt, doch sein Kommandostab verbleibt in seinem Schoß und wird von beiden Händen ohne festen Griff gehalten. Hinter ihm spießt ein junger Zweig Lorbeer aus einem verdorrten Stumpf.



Abb. 13: Giorgio Vasari, *Porträt des Alessandro de' Medici*, 1534, Öl auf Pappelholz, 157 x 114 cm, Florenz, Galleria degli Uffizi, Inv. Nr. 1890 n. 1563

In seiner Autobiografie erinnert sich der Maler an das Porträt des Herzogs: „Ich malte dann [...] Herzog Alessandro in Rüstung und nach dem Leben porträtiert auf einem Stuhl, der aus gefesselten Gefangenen und anderen Phantasien gebildet ist.“⁵⁴ In einem Brief an den Auftraggeber Ottaviano de' Medici (1484–1546) erläutert er seine Bilderfindung:⁵⁵ Er habe Alessandro einerseits als lebensnahen *condottiere* porträtiert und andererseits als Symbol eines wohltätigen Herrschers aus dem Hause der Medici.⁵⁶ „Der runde Stuhl, worauf er sitzt, hat keinen Anfang und kein Ende, er zeigt seine ewige Herrschaft“.⁵⁷ Seine drei Beine sind verziert mit armlosen männlichen, gefesselten Hermen und aus dem aufgerissenen Mund einer Maske auf der Innenseite des Stuhls lösen sich zwei Riemen, die sich um die Stuhlbeine winden und die Fesselung der Gefangenen zu verstärken scheinen. Vasari erklärt die Gefangenen: „Jene Körperrümpfe, die dem Sessel als Füße dienen, an jedem Fuße drei [...], stehen für seine Völker, die, weil sie sich vom Willen dessen, der über sie befiehlt, lenken lassen, weder Arme noch Beine besitzen. Das untere Ende dieser Figuren wandelt sich zur Löwenpfote, die zum Symbol der Stadt Florenz gehört.“⁵⁸

Wie schon im Porträt Lorenzos, hier aber noch schonungsloser, werden die politischen Gegner der Dynastie – im *concetto* als „i sua popoli“ und „sudditi“, als Untertanen-Subjekte benannt – im Bild der angehenden absolutistischen Herrschaft und ihrer *virtus* unterworfen.⁵⁹ Doch nicht nur im Bild. Vasari erinnert in seinem *concetto* an die *Congiura dei Pazzi*, die Florenz und Norditalien in einen grausamen und bildgewaltigen Krieg stürzte: „Jenes rote Tuch mitten auf dem Sessel mit den Torsi belegt das Blut, das sich über jene ergossen hat, die sich gegen die Größe des erlauchtesten Hauses der Medici aufgelehnt haben; und ein Saumzipfel desselben, der sich über den einen Beinhamisch legt, verdeutlicht, daß auch die Angehörigen des Hauses Medici durch den Tod von Giuliano und die von Lorenzo dem Alten erlittenen Verletzungen von Blut heimgesucht wurden.“⁶⁰

Durch diese sehr konkreten und realen Hinweise werden die verstümmelten Gefesselten im Porträt Alessandros ebenso wie die diffusen Gegner im Porträt Lorenzos, die durch die *virtus* besiegt wurden, namhaft gemacht und der idealen Herrschaft der me-

diceischen Dynastie unterworfen. So wie Lorenzo im Porträt als die personifizierte Tugend schlechthin dargestellt wird, werden die gliedlosen Gefesselten im Porträt Alessandros zum personifizierten Laster – ihrer Gliedmaßen und somit ihrer selbsttätigen Bewegungsmöglichkeit beraubt. Hierin ist auch die Funktion der Maske auf der Innenseite des Stuhls erklärt: „Und dort ist eine von gewissen Gurten gezügelte Maske, welche die Unbeständigkeit personifiziert, dies, um zu veranschaulichen, daß jene wankelmütigen Völker durch das errichtete Kastell und durch die Liebe, welche die Untertanen Seiner Exzellenz entgegenbringen, gezügelt und gefestigt sind.“⁶¹

Sie hat eine bindende Aufgabe derart, dass sie die „popoli instabili“⁶² an die neue, Hoffnung bringende Herrschaft des gepanzerten Fürsten Alessandros knüpft, der das Herzogtum durch harte Gewalt in eine Festung des Friedens und der Liebe verwandelt, die ihm seine Untertanen entgegenbringen. Als bedeutsames Detail – auch im Sinne des *disegno* – ist Alessandro in voller Rüstung gezeigt, an der Vasari beim Malen fast verzweifelt sei: „Das weißglänzende Waffenkleid an seinem Leibe entspricht dem, was vom Spiegel des Fürsten derart ausgehen sollte, daß seine Völker sich in ihren Handlungen in ihm spiegeln können“.⁶³ Dieser Glanz seiner Rüstung verweist wiederum auf den *Fürstenspiegel*, den der auf der Tafel in Bowood porträtierte Giovanni de' Medici als Regelwerk zum Ausbau und Erhalt der Macht in seiner rechten Hand hält (Abb. 8, 9). Demnach würde die Rüstung Alessandros als Spiegel gleichsam zur Distanzwaffe derart, als dass er sein *gezügeltes* Volk im Antlitz seiner herrlichen Macht das Fürchten lehrt und gleichfalls Frieden schafft.⁶⁴ Als Alessandro 1530 von Kaiser Karl V. in Bologna als Duca di Firenze eingesetzt wurde, hatte sich das Blatt zugunsten der mediceischen Herrschaft gewendet.

Das immerwährende Wechselspiel von Exil und Machtnahme hatte im Sommer 1530, als die Medici die Macht in Florenz übernahmen und Alessandro zum Herzog ernannt wurde, ein besonderes Moment. Vor dieser Leinwand reihen sich auch die zu Löwenpranken ausgearbeiteten Füße des Stuhls in die Lesart der Maske, verweisen sie doch auf den florentinischen *Marzocco*, der symbolhaften Darstellung des mythischen Stadtgründers Herkules.⁶⁵ Auch der knör-

rige Lorbeerstumpf im Rücken Alessandros als Ruhm- und Zukunftszeichen der Medici treibt wieder junge, frische Triebe aus, und der ruinöse Raum links öffnet sich rechts – in Blickrichtung Alessandros – zugunsten einer blühenden Landschaft und eines friedlichen und prosperierenden Florenz.⁶⁶ Den Kommandostab muss er nicht mit militärischer Härte halten, denn die Kriege sind gekämpft und der Frieden hergestellt.

Wenn das Porträt des jungen Herzogs in der Kunstgeschichte als „Inkunabel der Medici-Propaganda“⁶⁷ oder als „Personifikation der Regierung“⁶⁸ bezeichnet wird, dann ist dies in Anbetracht seines politischen Gehaltes zutreffend. So sehr beide besprochenen Porträts in den kunsthistorischen Bedeutungszusammenhang des *disegno* gehoben werden, desto mehr verwundert es, dass in Vasaris Viten ähnliche Beurteilungen anderer Künstler fehlen, was einerseits mit Michelangelos Ablehnung des Porträts sowie mit der erfolgreichen Porträtmalerei venezianischer Künstler erklärt werden kann. Andererseits bestätigt die hier formulierte Symbiose aus Bild und *concetto* Vasaris grundlegendes Theoriekonzept des Porträts.⁶⁹

II. *Colorito* und die Ambivalenz des Pinselstriches

Während die von der altniederländischen Kunst des frühen 15. Jahrhunderts ausgehende Verbreitung der Ölmalerei die mimetische Darstellung revolutionierte, ließ Vasari zwar nicht Farbe per se, sondern den Lebendigkeit erzeugenden *colorito* zum Qualitätsmerkmal werden, welches sich dem Konzept des *disegno* unterzuordnen hatte. Bewertungsmaßstab des Kolorits ist in den Viten der harmonische Einsatz von Farbe und darüber hinaus die Malweise. Sichtbare Pinselstriche bestimmen nicht die ästhetische Qualität der Bilder, sie betonen die Selbstdarstellung der künstlerischen Hand und müssten vermieden werden. Die hohe Kunst läge vielmehr im Verbergen des Pinselstriches; bestimme sich die lebendige Wirkung durch die Harmonisierung der Farben, so dürfe sie als solche jedoch nicht wahrgenommen werden.⁷⁰

Vasari selbst verhält sich gegenüber der Sichtbarkeit des Pinselstriches ambivalent. Zwar kritisiert er deshalb das Spätwerk Tizians (1488/90–1576), lobt aber zugleich die hohe Kunstfertigkeit dieser Maltech-

nik: „Es ist aber wohl wahr, daß sich seine Arbeitsweise in diesen zuletzt genannten Werken sehr von der seiner Jugendzeit unterscheidet. Seine ersten sind mit einer gewissen Feinheit und unglaublichen Sorgfalt ausgeführt und sowohl aus der Nähe wie aus der Ferne zu betrachten. Letztere hingegen gestaltete er mit grob hingeworfenen Pinselstrichen und Flecken [...]“. Doch „handelt es sich um eine wohlüberlegte, schöne und herrliche Methode, welche die Gemälde lebendig und in ihrer Ausführung von großer Kunstfertigkeit erscheinen läßt und dabei die Mühen kaschiert.“⁷¹ Als Ausdruck einer uneingestanden Ambivalenz stehen Vasaris ästhetischen Ansprüchen zuwiderlaufende sichtbare Pinselstriche im pelzbesetzten Gewand im Porträt des Kardinals Giovanni de' Medici der sonst glatten und feinen Malweise des Inkarnats kontrastierend gegenüber (Abb. 2).

Seinen eigenen Malstil beschreibt Vasari ähnlich doppeldeutig: „Weil den weniger Intelligenten die ungläubliche Eile, mit der seine [Vasaris, Anm. d. Verf.] Werke gemalt sind, mehr skizziert als ausgeführt, deutlich wird und es ihnen missfällt; sie scheinen nämlich jene magische Pinselführung zu erwarten, die die farblosen Bilder in lebendige und sprechende Gestalten verwandelt.“⁷²

Diese zwiespältigen Worte zur eigenen Malweise können deshalb als Charakteristikum auch für das Berliner Porträt gelten und eine Zuschreibung indizieren. Dies gilt ebenso für das *colorito* im Berliner Porträt Giovannis, denn so wie Vasari fordert, stehen die farbliche Ausgestaltung und der geistige Entwurf (*disegno*) in Verbindung mit der Bilderfindung (*invenzione*)⁷³ in einem ausgewogenen Verhältnis zueinander, überhöhte Kontraste und Dissonanzen verschiedener Farben sind vermieden und durch nahtlose Übergänge harmonisiert.

III. (Be)deutende Hände

Auffällig, aber nur mittelbar zu deuten ist die Geste der rechten Hand des Porträtierten Giovanni de' Medici in Berlin: ihm fehlt der kommunikative Partner. Während die Geste als ein Zeigen und Hinweisen gelesen wird, zeigt sich ihre Polyvalenz im Einsatz: Sie kann entweder als Kommunikationsmittel einer innerbildlichen Kommunikation oder aber als eine Kommunikation mit

Rezipienten verstanden werden, wobei innerhalb der bildenden Kunst fünf Kategorien unterschieden werden: Zuerst – und damit die bedeutendste – die Geste der konventionellen Kommunikation, gefolgt von Ausdruck, Physiognomik, Anspielung und Attribut.⁷⁴ Sie dient der Mitteilung und begleitet „in der Regel das gesprochene Wort“,⁷⁵ ersetzt es also nicht. In diesem Sinne hat die Geste hauptsächliche Bedeutung im Kontext narrativer Bilderzählungen; sie erfüllt innerhalb der *historia* eine rezeptionsanleitende Funktion.⁷⁶ Als „besonders unmittelbare Art der Mitteilung“ gilt das Zeigen und Hinweisen, bei dem „durch die vom Körper ausgehende Richtung des mehr oder weniger gestreckten Arms oder Fingers auf das jeweils gemeinte Objekt hingewiesen wird.“⁷⁷ Dabei versteht sich das Zeigen nicht als Zeichen für etwas, sondern dient dem Verweis auf einen bestimmten Gegenstand, eine Person, einen Vorgang oder Ähnliches, weshalb ein Referenzgegenstand notwendigerweise vorhanden sein muss.⁷⁸ Das Zeigen erfolgt hierbei vorzugsweise mit dem Zeigefinger und kann als deiktischer Gestus bezeichnet werden, wobei sein hinweisender Charakter von der Anschauung ausgeht.⁷⁹

Für das Verständnis der zeigenden und hinweisenden Gestensprache in der frühneuzeitlichen Malerei sind vornehmlich zwei Texte von zentraler Bedeutung: zunächst das Rhetoriktraktat *Institutio Oratoria* (Unterweisung in der Redekunst) von Quintilian (35–96). Hier wird die Fingerstellung beim Gestus des Zeigens vorgegeben, wonach der Zeigefinger gerade ausgestreckt ist und der Daumen die restlichen drei Finger umklammert;⁸⁰ und dann jenes berühmte Malereitratat von Leon Battista Alberti (1404–1472), das im Unterschied zu Quintilian keine konkreten Anweisungen für die Haltung der Finger erteilt. Das Zeigen diene vielmehr der Vermittlung von Affekten, wodurch der Rezipient zum Sehen eingeladen und aufgefordert werden solle.⁸¹

Beim Zeigen aus dem Bild heraus tritt der Dargestellte mit dem Rezipienten vor dem Bild in einen transitiven Bildmodus – der Betrachtete fordert den Betrachtenden zum unausweichlichen Sehen und Handeln auf. Eindringlich geschieht dies dann, wenn zu dem Zeigegestus aus dem Bild heraus auch der Blick des Dargestellten auf den Betrachter gerichtet ist.⁸² Das Bild würde in dieser Anlage nicht mehr nur als

rein materielle Darstellung, sondern als „intrinsischer Bildakt“ wahrgenommen, dem durch dessen werkimmanente Wirkmacht eine handlungsstiftende Kraft innewohne. Das Bild fordere zu einer Handlung auf – und wird selbst zu einer Handlung.⁸³ Hatte die zeigende Geste im Historiengemälde also vornehmlich die Funktion, auf das *Eigentliche* hinzuweisen, ist diese bei einem Porträt obsolet, da dies hier der Dargestellte selbst ist.⁸⁴ Und so wird sie denn hier auch zunehmend selbst zum Motiv, zum eigenständigen Bedeutungsträger.

Eindrucksvoll belegt dies beispielsweise Antonio Salamancas (1478–1562) Stich des Bildhauers Baccio Bandinelli (1488/93–1560) von 1548. In diesem dient der buchstäbliche Zugriff Bandinellis auf die personifizierte *virtus*, die künstlerische Werte wie Kreativität und Genie ebenso vereint wie Charakterstärke und Tugendhaftigkeit, seiner Selbstdarstellung als „Novus Hercules Florentinus“ (Abb. 14).⁸⁵

Merkwürdig ambivalent sind auch die Handgesten des Giovanni de' Medici auf der Berliner Tafel: Während seine linke Hand eine Stuhlarmlehne gerade an der Stelle umfasst, die als Hals und Rumpf der am Ende der Stütze herausgearbeiteten Maske aufgefasst werden kann, berührt der ausgestreckte Zeigefinger seiner rechten Hand die Kante der Tafel (Abb. 2). Ihr Daumen ist abgespreizt und die übrigen Finger sind leicht gekrümmt. Eine hin- beziehungsweise verweisende Funktion hat sie jedoch nicht. Sie mag zwar im Gestus des Zeigens ausgeformt sein, doch fehlt ihr der kommunikative Partner; auch ist sie dem Sockel, auf den die Minerva gestellt ist, vorgelagert und somit einer anderen räumlichen Ebene zugeordnet, ein Bezug zu Minerva oder zur Maske am Sockel ist demnach auszuschließen. Anders verhält es sich mit der linken Hand Giovannis: Wie die linke Hand Bandinellis den Kopf der *Virtus* umschließt und so deren Eigenschaft auf sich übergehen lässt, so könnte die aus der Armlehne herausgeschnitzte Maske in Form eines bärtigen Mannes als Widersacher Giovannis oder, wie im weiteren Verlauf deutlich werden wird, als Laster verstanden werden. Qualvoll reißt er seinen Mund weit auf und streckt die Zunge leicht heraus; auch seine Augen sind aufgerissen und er legt die Stirn in tiefe Falten, ganz so, als hätte der künftige Kardinal Giovanni buchstäblich seine Hand auf dem Laster. An



Abb. 14: Antonio Salamanca (?), nach Niccolò della Casa, Baccio Bandinelli mit Statuetten und Löwen, 1548, Kupferstich, 42,2 x 30,8 cm, Amsterdam, Rijksmuseum, RP-P-H-H-264

dieser Stelle sei auf die Laster-Masken in Vasaris Porträt des Lorenzo de' Medici verweisen, die von Lorenzo als personifizierte *Virtus* qualvoll vernichtet werden (Abb. 12). Oder aber besonders auf jene Maske unter dem Stuhl Alessandro de' Medicis, welche die gliedlosen Gefesselten, also die personifizierten Laster, mit Hilfe der Riemen der neuen Regentschaft unter Herzog Alessandro unterwirft und so an die imaginierte friedliche Zukunft unter seiner Führung bindet und zugleich an sie gebunden ist (Abb. 15). So wie sie im Porträt Alessandros die Gefesselten bindet, so umspannt die gehörnte Maske im Porträt Giovannis das Podest der Minerva mit einem feierlichen Feston. Wie die Maske unter dem Stuhl Lorenzos, hat auch die Maske am Podest der Berliner Minerva zugleich eine gebundene wie bindende Wirkung.

Bewirkt die zeigende Geste der Hand aus der Ebene des Bildes heraus also einen transitiven Bildmodus zwischen Dargestelltem und Rezipient, gelingt diese



Abb. 15: Der Regentschaft Alessandro de' Medicis unterworfenen gliedlosen Gefesselten Laster, Detail aus Abb. 13

Wirkmacht im Porträt Giovannis ebenso, obwohl es keinen Kommunikationspartner hat, derart, dass der Zeigefinger der rechten Hand Giovannis die Kante des Bildes berührt. Es ist die Aufhebung des Distanzbereiches zwischen Körper und Bild, zwischen Dargestelltem und Betrachter, die den transitiven Bildmodus bewirkt. Denn durch die Berührung des nur für den Rezipienten dinglich vorhandenen Rahmens durch den Porträtierten werden die Realitätsebenen zwischen Bild und Betrachter aufgehoben.

Aus Vasaris zuvor besprochenem Porträt Alessandro de' Medicis (Abb. 13), der seinen Kommandostab ohne festen Griff in seinen Händen hält, weil der Kampf gekämpft ist, lässt sich eine metaphorische Funktion der Handgeste ableiten. Noch eindrucksvoller aber ist die Geste der Hand von Alessandro de' Medici in einem von Vasari zwischen 1555 und 1562 für die *Sala di Leone X* des Palazzo Vecchio in Florenz gemaltem Porträt: Gezeigt ist Alessandro als Kö-

nig Alexander der Große (356–323 v. Chr.) in militärischer Rüstung und mit reich verziertem Helm, eine Lanze in seiner linken Hand haltend (Abb. 16).⁸⁶ Daumen und Zeigefinger des Alessandro vermitteln – ähnlich wie im Porträt Giovanniis (Abb. 2) – transitiv zwischen Bild und Körper, indem sie den in der räumlichen Ebene des Rezipienten befindlichen Bilderrahmen berühren. Außerdem malte Vasari Alessandro auf einer steinernen Kante stehend, über der sein rechter Fuß hinausragt und einen Schatten auf sie wirft. Nicht nur räumliche Tiefe wird so augenfällig suggeriert, sondern ein werkimmanenter Austausch zwischen Bild und Rezipient.⁸⁷ So bestätigen solcherlei Effekte im Bild die auch von Vasari geforderte vollkommene Darstellung der Natur bis hin zur perfekten Illusion als höchstes Ziel der Kunst – das Bildnis wird lebendig (*vivezza, vivacità*). Letztes Element zur Entschlüsselung des Berliner Porträts ist die Minerva im linken Bildhintergrund. Abermals ist es Parmigianino, der Vasari maßgebliche Impulse zur Konzeption eingab.

IV. Die doppeldeutige Minerva

Die Vielzahl an Vorbildern der Minerva auf der Berliner Tafel überrascht hinsichtlich ihrer nahezu deckungsgleichen Kompositionen. Mindestens sieben Versionen von ihr sind bekannt: fünf vollendete Zeichnungen (Venedig, Gallerie dell'Accademia; Paris, Louvre; New York, Sammlung Richard Krautheimer; Mailand, Ambrosiana und Oxford, Christ Church) sowie zwei grobe Skizzen (Venedig, Gallerie dell'Accademia und Paris, Louvre).

Jene Zeichnung des Christ Church Colleges in Oxford ist in vielerlei Hinsicht als Ideengeber für die Figurenkomposition anzunehmen (Abb. 17).⁸⁸ Entgegen der Minerva in Berlin (Abb. 2) streckt die in der Nische stehende ihr rechtes Bein durch und stellt ihr linkes leicht nach vorn. Dadurch wird das Wurfmoment des Speeres zwar deutlich sinnvoller zum Ausdruck gebracht, wobei in beiden weiblichen Körpern die rechte Hüfte anatomisch zutreffend etwas nach oben gehoben ist. Und dennoch wirkt die Oxforder Minerva in ihrer körperlichen Agitation allein dadurch überzeugender, als dass sie ihre durch die vermauerte Nische gesetzten Grenzen gleichsam sprengt. Ihr Schattenwurf verleiht der Figur zusätzliche Lebendigkeit.⁸⁹



Abb. 16: Giorgio Vasari, *Alessandro de' Medici als Alexander der Große*, 1555–62, Lebensgröße, Florenz, Palazzo Vecchio, Sala di Leone X

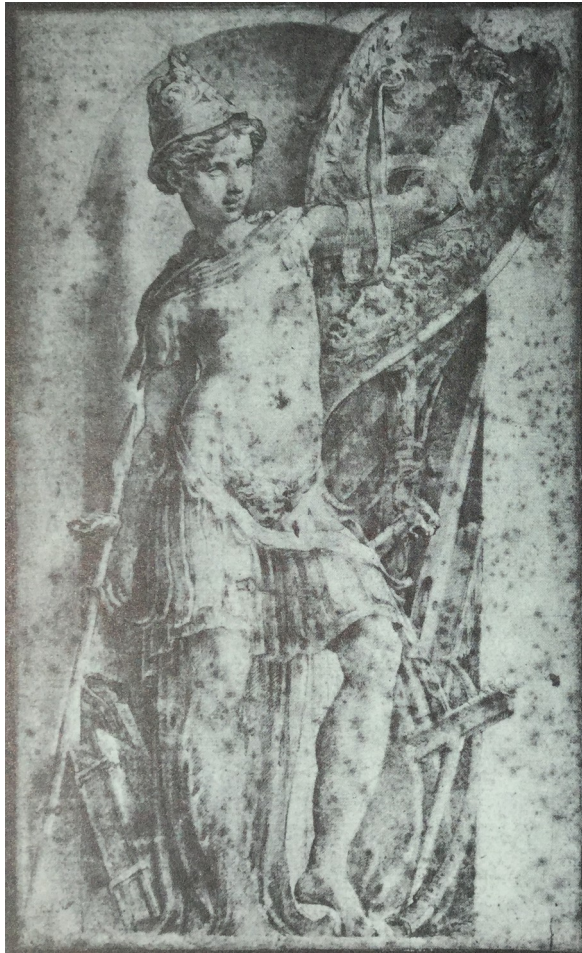


Abb. 17: Parmigianino, *Minerva in einer Nische*, um 1535, hellbraune Feder über schwarzer Kreide, 24,2 x 14,2 cm, Oxford, Christ Church College, Inv. Nr. 1094

Verglichen mit den Skizzen aus Venedig (Abb. 18) und Paris (Abb. 19) offenbart sich ein unfertiger Zustand letzterer, obgleich eine Zusammengehörigkeit kaum zu bezweifeln ist, sprechen doch die Figuren gleichsam die gleiche Sprache: Alle drei stehen nahezu kongruent bekleidet in einer Nische, halten in ihrer rechten Hand den Speer und erheben mit ihrer Linken den Schild.⁹⁰ Obwohl die Oxforder Minerva in einem schlechten, ausgeblichenen Zustand überliefert ist, besticht sie durch die Sicherheit des Zeichenstriches. Ebenso scheinen die verwendeten Zeichenmaterialien diesen Eindruck zu bestätigen, weil hier verschiedene Zeichentechniken parallel verwendet wurden (hellbraun ausgewaschene Feder über schwarzer Kreide), in den Vergleichszeichnungen hingegen nur rote Krei-

de (Louvre) oder Feder mit brauner Tusche (Venedig). Auch der Detailreichtum der Oxforder Zeichnung ist etwa hinsichtlich der hohen Qualität ihrer Hände bemerkenswert: Allein durch die unterschiedliche Führung des Speeres bedingt ist die Hand der Minerva in Oxford nicht nur mit mehr Fingern gezeichnet als die im Louvre oder in der Gallerie dell'Accademia, ihr Greifen mit den Fingern wirkt naturnäher und selbst die Gelenke sind ausgeführt worden.

Zunächst ist anzunehmen, dass sowohl die Skizze in Paris als auch die in Venedig Parmigianino als ausführendem Künstler oder zumindest dessen näherem Umfeld zugeordnet werden kann, wobei die Minerva in Oxford eine Kopie nach den Skizzen ist.⁹¹ Dem steht die zeichnerische Qualität entgegen, die für ein Spätwerk Parmigianinos spricht.⁹² Demnach ist davon auszugehen, dass die Zeichnung in Oxford wahrscheinlich als Vorlage für ein nicht überkommenes Gemälde angefertigt wurde und die Skizzen in Paris und Venedig lediglich Vorstudien der finalen Version von Oxford sind.⁹³

Die oben erwähnten vier fertigen Zeichnungen bezeugen, dass sich die Minerva-Komposition aus Oxford auch bei Kopisten (und Schülern) größter Beliebtheit erfreute. So zeigt beispielsweise das Blatt eines unbekanntes Künstlers eine so getreue Nachzeichnung, dass diese von der Vorlage kaum zu unterscheiden ist (Abb. 20).⁹⁴ Nur die mit weißer Farbe gesetzten Akzentuierungen verraten ihre Bestimmung als Kopie, wären diese doch für eine Vorlage eines Gemäldes nicht nötig gewesen.

Als Vasari das Porträt Giovanni de' Medicis um 1558 malte, war ihm sehr wahrscheinlich entweder die Zeichnung aus Oxford, eine ihrer Kopien oder aber das nicht überlieferte Gemälde bekannt. Hierfür spricht Vasaris Bewunderung von Parmigianino.⁹⁵ Dies bezeugt hinlänglich die Gesamtübernahme der Bilderfindung Parmigianinos für das Porträt Giovanni's.

Und auch hinsichtlich der Datierung und der damit zusammenhängenden Zuschreibung des Berliner Porträts vermag diese Annahme ein Indiz zu liefern. Es kann nicht vor etwa 1535 gemalt worden sein, weil die Minerva-Figuren-Erfindung nicht später hätte erfolgen können; Parmigianino starb 1540 und war in seinen letzten Lebensjahren physisch kaum fähig, seinen laufenden Aufträgen nachzugehen.⁹⁶ Diese Adaption der

Minerva-Komposition Parmigianinos durch Vasari war nicht die früheste. Er hatte sich ihrer bereits 1541/42 für die festliche Ausstattung einer Wanddekoration bedient.



Abb. 18: Parmigianino, *Minerva in einer Nische*, um 1524-35, Feder in Braun, braun laviert über Vorzeichnung in schwarzem Stift, 15,2 x 6,6 cm, Venedig, Gallerie dell'Accademia, Gabinetto dei Disegni, Inv. Nr. 502, Recto

Ein undatiertes Blatt Vasaris zeigt eine Studie dieser ephemeren Wanddekoration (Abb. 21). Im Dezember 1541 war er auf Einladung seines Landsmannes Pietro Aretino (1492–1556) nach Venedig eingeladen worden, nicht zuletzt, weil dieser sich von Vasari die Ausschmückung der Räumlichkeiten für die Aufführung seiner Komödie *La Talenta* wünschte, die er für die Karnevalsfeier der *nobili* verfasst hatte. Im Februar 1542 waren die Dekorationen zur Begeisterung des venezianischen Adels abgeschlossen; von ihnen hatte Vasari zahlreiche Folgeaufträge erhalten.⁹⁷ Aus diesen schriftlichen Berichten Vasaris ist bekannt, dass für den Festsaal zwei Wände hatten dekoriert werden sollen. Je Wand waren vier große monochrome (*chiaroscuro*) Gemälde vorgesehen, die personifizierte Flüsse, Seen und Inseln des venezianischen Staates zeigen sollten. Zwischen ihnen waren je zwei Hermen geplant, die wiederum eine Nische zwischen sich umrahmten, in denen Personifikationen verschiedener Tugenden hätten aufgestellt werden sollen.⁹⁸ Im Blatt benannt wird auch die Nischen-Figur rechts neben der Allegorie der Stadt Venedig als Adria: „Pallas“.



Abb. 19: Parmigianino, *Minerva*, um 1535, rote Kreide, 16,2 x 8,7 cm, Paris, Musée du Louvre, Département des Arts graphiques, Inv. Nr. 6493, Recto



Abb. 20: Norditalienischer Künstler, *Minerva*, um 1550, Feder, braune und weiße Tusche, 25,4 x 12,8 cm, Auktion Christie's New York vom 10. Januar 1996

Jene erinnert nun wieder an die bereits besprochenen Gesamtkompositionen (Abb. 2), allerdings mit elementaren Abweichungen: Mit ihrem rechten Arm trägt sie nun nicht mehr die Lanze, sondern ein Schwert und links zu ihren Füßen steht – etwas ungenau – eine Kanone. So kann diese *Pallas* als die Tugend *Prudentia* (Klugheit) gedeutet werden.⁹⁹ Zwar beschreibt Vasari in seinem im Februar 1542 verfassten Brief an Ottaviano de' Medici Einzelheiten der Festsaalgestaltung und erwähnt auch *Prudentia* als Nischenfigur,¹⁰⁰ doch

zwei weitere Zeichnungen, die offenbar zu dieser Serie gehören,¹⁰¹ stellen die Benennung als *Prudentia* in Frage: Denn diese halten nun tatsächlich ihre ureigenen Attribute (einen Spiegel und eine Schlange) in ihren Händen. Vielmehr sei hier – zu Recht – an die „*Vetoria con la Guerra sotto*“¹⁰² zu denken, die in der *Vita Gherardos* neben der *Prudentia* genannt wird.¹⁰³ In diesem Sinne würden die Kanone und das Schwert Symbole des Krieges bedeuten – *Pallas* würde zur siegreichen *Victoria*.



Abb. 21: Giorgio Vasari, *Entwurf für eine Wanddekoration*, 1541/42, Stift, braune Tinte und schwarze Kreide, 10,8 x 15,9 cm, Amsterdam, Rijksmuseum, Prentenkabinett, Inv. Nr. 1958:42

V. Giovanni de' Medici in Berlin: Resümee

In dieser Doppeldeutigkeit der *Pallas Athene* liegt der Schlüssel zur Identifikation der *Minerva* im Berliner Porträt Giovanni de' Medicis. Ausgehend vom Geburtsmythos waren ihr die durch ihre Mutter eingegebene Weisheit und Klugheit ebenso zu eigen wie die strategische Kriegsführung. So erklärt sich auch das Buch zu Füßen der *Minerva*, welches der *Prudentia* neben dem Spiegel und der Schlange als Attribut beigegeben ist. Dadurch, dass der porträtierte Giovanni den Zierrat links neben der *Minerva* verdeckt, bleibt ihre Bestimmung unkonkret. Aber es scheint, als hätte Vasari eben diese mehr oder minder flexible Deutungsmöglichkeit der *Minerva* bezweckt.¹⁰⁴ Giovanni war zwar eine Karriere im Klerus vorbestimmt, sein Schicksal hätte sich aber im Falle des Ablebens seines älteren Bruders Francesco ändern können: Deshalb wurde Giovanni der *Fürstenspiegel* beigegeben, den er im

Porträt Bronzinos in der Hand hält (Abb. 8, 9). Die Minerva als *invenzione* einer antiken Skulptur im Porträt Giovannis, die keine reale antike oder neuzeitliche Skulptur wiedergibt, sondern eine Erfindung Parmigianinos rezipiert, verweist auf den Charakter des Porträtierten. Diese Wesenheit Giovannis kann gegeben sein, oder sie ergibt sich aus der mahnenden Bestimmung der Minerva. Sie ist bestimmungsoffen angelegt und bleibt unkonkret. Sie dient der Konstruktion eines intellektuellen image des Porträtierten kurz vor seiner Ernennung zum Kardinal, dem sie als verkörperte *virtus* zu tugendhaftem und charakterstarkem Handeln mahnend buchstäblich den Rücken stärkt. Zugleich ist es ihre militärisch-politische Bestimmung, dem Porträtierten im Falle der Regierungsverantwortung weises und kluges Handeln zu empfehlen, mit dem Bewusstsein, dass der Schutz von Kunst und Wissenschaft zur Prosperität des Landes beiträgt. Auch nachfolgende Generationen, die die im Gemälde veranlagte Prophezie kennen, wissen die Minerva zu werten; Francesco I. de' Medici überlebte Giovanni de' Medici um fünf- undzwanzig Jahre; Cosimos I. vierter Sohn Ferdinando I. übernahm mit dem Tod Francescos (1587) die Würde des Großherzogs der Toskana.

Einmal mehr bezeugt die wiederholte Figurensymbolik in Vasaris Porträt Alessandros als Alexander der Große, in dem er auch Details nahezu kopiert wie den Schwertgriff, der in beiden Bildwerken identisch mit einem Greifenkopf ausgebildet worden ist, wie zuvor in der Wanddekoration für das Schauspiel Aretinos (Abb. 21) und im Berliner Porträt Giovanni de' Medicis (Abb. 2), die Erfindungskraft von Parmigianinos Minerva-Komposition. Ihre verschiedenen Funktionen erklären sich aus ihrer mythologischen Geburtslegende. Durch sie war sie nicht nur mit der Weisheit ihrer Mutter Metis bedacht und galt daher als Schirmherrin der Künste und Wissenschaften, sondern übernahm zugleich die vom Vater Zeus mitgegebene Befähigung militärischer Kriegskunst, weshalb sie als Göttin der Strategie und des Kampfes gleichermaßen verehrt wurde.

Ambivalent schienen auch die Handgesten des Porträtierten auf der Berliner Tafel. Ihre Polyvalenz als Zeigen und Hinweisen auf einen innerbildlichen Kommunikationspartner wie auf einen transitiven Bildmodus mit dem Betrachter löste sich im Berliner Porträt

dadurch auf, dass die linke Hand des Dargestellten seine Widersacher, die als geschnitzte Maske an der Armlehne des Stuhls allegorisch inszeniert worden sind, buchstäblich im Zaum hält. Seine rechte Hand, deren Zeigefinger den real existierenden Bildrahmen berührt, übernimmt eine transitive Funktion, denn ihr fehlt der kommunikative Partner, ist sie doch einer anderen Raumebene zugeordnet, die der Minerva vorgelegt ist. Sie dient dem werkimmanenten Austausch zwischen Bild und Körper, zwischen Dargestelltem und Rezipient. Einen vergleichbaren Handgestus hatte Vasari im Porträt des Alessandro de' Medici als Alexander der Große in der *Sala di Leone X* im Palazzo Vecchio um 1554 gemalt, der noch durch den Schattenwurf seines auf einer gemalten steinernen Stufe gestellten Fußes übertroffen wird.

Entscheidende Hinweise zur Inhaltsbestimmung lieferten die Minerva und die Maske auf dem Sockel, auf den sie gestellt worden ist. Es ist diese Maske, die das Berliner Porträt in die Nähe zweier weiterer Porträts von der Hand Vasaris rückt, die dem Berliner Porträt zumindest vergleichbare Momente liefern. War Lorenzo durch eine schöne Tugend-Maske und eine erzehässliche („bruttissima figurata“) Laster-Maske im *decorum* und durch verschiedene lateinische Verse zur personifizierten Tugend stilisiert worden, so konnte gezeigt werden, dass jenes Porträt des Alessandro de' Medici als Inkunabel des allegorischen Staatsporträts gelten kann. Das Übertreffen (*superare*) der Natur erfolgt nicht durch die malerisch erzeugten Lebendigkeitseffekte bei der Wiedergabe der Physiognomie, weshalb Vasari das *decorum* durch kunsthistorischen Impetus zum Träger von Botschaften erhebt.

Der Vergleich männlicher Verwandter des vermeintlichen Bernardetto de' Medici, der gemäß bisheriger Forschungsergebnisse auf der Tafel des Bode-Museums dargestellt sein soll, hat zum Ergebnis geführt, dass nicht dieser dargestellt ist, sondern sein Halbbruder, der zweitgeborene Sohn Cosimos I. und seiner Gattin Eleonora di Toledo, Giovanni de' Medici. An der Autorenschaft Vasaris als ausführendem Künstler des Porträts in Berlin ist als weiteres Resultat kaum zu zweifeln.

Vasaris Bedeutung für die Kunstgeschichte als ihr wissenschaftlicher „Vater“ wird stets betont, sein Gewicht als Künstler jedoch immer noch geschmälert. Doch

alle hier besprochenen Porträts von der Hand Vasaris zeichnen sich durch ihre allegorische Vielschichtigkeit sowohl hinsichtlich der dargestellten Personen als auch hinsichtlich des *decorums* aus. Und so ist es das wie aus der Zeit gefallene Urteil Karl Kraus' über sein Porträt von Oskar Kokoschka, das die inneren Bezüge und transitiven Wirkmächte der Porträts auch des 16. Jahrhunderts ubiquitär werden lässt und in die Jetztzeit katapultiert.

Endnoten

1. Karl Kraus, *Pro domo et mundo*, in: *Die Fackel*, Band 11, Heft 300, 1910, S. 17–32, hier S. 25.
2. Hamburg, Hamburger Kunsthalle, *Oskar Kokoschka. Das moderne Bildnis 1909 bis 1914*, hg. v. Tobias G. Natter, Köln 2002, Taf. 188.
3. Giorgio Vasari, *Vita di Francesco Mazzuoli. Pittore Parmigiano*, in: *Vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori nelle redazioni 1550 e 1568*, Bd. IV/VI, hg. v. Rosanna Bettarini und Paola Barocchi, Florenz 1976 (1550/1568), S. 531–547, hier S. 534f. Vgl. Andreas Beyer, *Das Porträt in der Malerei*, München 2002, S. 169.
4. Giorgio Vasari, *Vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori nelle redazioni 1550 e 1568*, Bd. IV/VI, hg. v. Rosanna Bettarini und Paola Barocchi, Florenz 1976 (1550/1568), S. 9f.; Giorgio Vasari, *Kunstgeschichte und Kunsttheorie. Eine Einführung in die Lebensbeschreibungen berühmter Künstler*, hg. v. Alessandro Nova, Berlin 2010 (1568), hier S. 118; Giorgio Vasari, *Das Leben des Parmigianino*, hg. v. Alessandro Nova, Berlin 2009 (1568), hier S. 17–20 und Vasari 1976 (1550/1568), *Vita di Francesco Mazzuoli*, S. 534f. Vgl. Beyer 2002, *Das Porträt*, S. 169 und Christina Posselt, *Das Porträt in den Viten Vasaris. Kunsttheorie, Rhetorik und Gattungsgeschichte* (Studien zur Kunst, Bd. 28), Köln u.a. 2013, S. 201–206.
5. Zu Varchi vgl. Salvatore Lo Re, *La crisi della libertà fiorentina. Alle origini della formazione politica e intellettuale di Benedetto Varchi e Piero Vettori* (Studi e testi del rinascimento europeo, Bd. 29), Rom 2006, <https://lbbssbb.gbv.de/DB=1/FAM?PPN=1327030535>, 31.08.2023.
6. Erika Thiel, *Geschichte des Kostüms. Europäische Mode von der Antike bis zur Gegenwart*, Berlin 1960, S. 24–26.
7. Zur Provenienz, Bezeichnung und Zuschreibung vgl. Staatliche Museen zu Berlin – Preussischer Kulturbesitz, Gemäldegalerie, Objektakte Kat. Nr. B 83; darin die drei Gutachten von Georg (?) Gronau (1868–1937), August Liebmann Mayer (1885–1944) und Hermann Voss (1884–1969).
8. Zum Katalogeintrag zu Giorgio Vasaris *Bernardetto de' Medici* vgl. *Gemäldegalerie Berlin, Gesamtverzeichnis*, Bd. 2, hg. v. Henning Bock, Irene Geismeyer, Rainald Grosshans u.a., Berlin 1996, S. 123.
9. Haydn Huntley, *Portraits by Vasari*, in: *Gazette des beaux-arts. La doyenne des revues d'art*, Band 32, 1947, S. 23–36, hier S. 24–27. Gerade 16 Jahre alt hatte Vasari am 24. August 1527 mit bewegtem Ton sein Buch der *Ricordanze* begonnen, in dem er sowohl jene Kunstwerke verzeichnete, die er auf seinen Reisen hatte sehen können, als auch seine geschaffenen Werke als Maler. Bis zwei Jahre vor seinem Tod (1574) sind so 368 Einträge zusammengekommen.
10. Giorgio Vasari, *Libro delle ricordanze*, in: *Der literarische Nachlass Giorgio Vasaris*, Bd. II/III, hg. v. Karl Frey und Herman-Walter Frey, München 1930, S. 847–884, hier S. 868, Ric. 194 zum Jahr 1549 („Ricordo, come a di 10 d'agosto messer Bernardetto di Messer Ottaviano de' Medici li feci un ritratto della sua testa di naturale dalle ginocchia in su; lavorato a olio in sulla tela, drentovi una Minerva“).
11. Für die konstruktive Kritik herzlichen Dank an Martin Beck, Berlin.
12. „Bernardetto de' Medici, 1549. Der im Alter von 18 Jahren dargestellte (geb. 1531) war Sohn des Ottavio de' Medici (1484–1546) aus der Nebenlinie des Hauses, der Verwalter und künstlerischer Berater der Medicerzöge war“; *Gemäldegalerie Berlin*, 1996, S. 123 und Abb. 2394 auf S. 505. Viel mehr ist über diesen Bernardetto nicht bekannt: Er heiratete 1559 Alessandro di Lorenzo de' Medici (1510/12–37) illegitime Tochter Giulia Romola de' Medici (1535–88), erwarb nach Familienstreitigkeiten für 50.000 ducati Land in der Nähe von Neapel und verließ 1567 Florenz; er starb 1579. Für die Hinweise des Landkaufes und Wegzugs aus Florenz vgl. die nicht weiter belegten Bemerkungen in der Objektakte: Staatliche Museen zu Berlin – Preussischer Kulturbesitz, Gemäldegalerie, Objektakte Kat. Nr. B 83.
13. Zur Nachbearbeitung der *Ricordanze* vgl. Philip J. Jacks, *The Composition of Giorgio Vasari's Ricordanze. Evidence from Unknown Draft*, in: *Renaissance Quarterly*, Band 45, Heft 4, 1992, S. 739–784, hier S. 740f. und Donatella Fratini, *Le Ricordanze di Giorgio Vasari (Ms. 30 dell'Archivio Vasari di Arezzo, già ms. 64 dell'Archivio Rasponi Spinelli)*, in: *Giorgio Vasari. La casa, le carte, il teatro della memoria*, hg. v. Silvia Baggio, Paola Benigni und Diana Toccafondi (Biblioteca Storica Toscana, Bd. LXXIV), Florenz 2015, S. 167–181.
14. Dem Verfasser ist nach gründlicher Recherche keine gesicherte Darstellung des Bernardetto de' Medici bekannt.
15. Maïke Vogt-Lüerssen, *The True Faces of the Daughters and Sons of Cosimo I de' Medici*, in: *Medicea*, Band 10, 2011, S. 74–95, bes. S. 91f.; hier gibt die Verfasserin fälschlich den 13. Mai 1563 als das Geburtsdatum von Giovanni de' Medici an; vgl. Paola Volpini, s. v. *Medici, Giovanni de'*, in: *Dizionario biografico degli Italiani*, Bd. 73, 2009, hier: [http://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-de-medici_\(Dizionario-Biografico\)](http://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-de-medici_(Dizionario-Biografico)), 10.01.2023.
16. Vogt-Lüerssen 2011, *The True Faces of the Daughters and Sons of Cosimo I de' Medici*, S. 91 (Zitat).
17. Florenz, Palazzo Strozzi, *Bronzino. Pittore e poeta alla corte dei Medici*, hg. v. Antonio Natali, Florenz 2010, Taf. 139, Kat. II.14.
18. Detlef Heikamp, *Agnolo Bronzinos Kinderbildnisse aus dem Jahre 1551*, in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Instituts in Florenz*, Band 7, Heft 2, 1955, S. 133–138. Bronzino wurde indes mehrere Male von Herzog Cosimo I. damit beauftragt, Porträts der gemeinsamen Kinder mit Eleonora di Toledo anzufertigen, weshalb die zwar meist einen stereotypen Charakter aufweisen, aber dennoch repräsentative Funktion hatten. Entsprechend knapp fällt Vasaris Erwähnung aus, der diese lediglich aufzählt; Giorgio Vasari, *Das Leben des Montorsoli und des Bronzino sowie der Künstler der Accademia del Disegno*, hg. v. Alessandro Nova, Berlin 2008 (1568), hier S. 69 und Anm. 67.
19. Zu den biografischen Ausführungen Giovannis in diesem Kapitel vgl. Volpini 2009.
20. Vogt-Lüerssen 2011, *The True Faces of the Daughters and Sons of Cosimo I de' Medici*, S. 84.
21. Flavio Rurale, s. v. *Pio IV, papa*, in: *Dizionario Biografico degli Italiani*, Bd. 83, 2015, hier: [http://www.treccani.it/enciclopedia/papa-pio-iv_\(Dizionario-Biografico\)](http://www.treccani.it/enciclopedia/papa-pio-iv_(Dizionario-Biografico)), 10.01.2023.
22. Dies ergibt sich aus einigen Briefen jener Zeit. Vasari sei demnach auf Wunsch des Herzogs Cosimo auf diese Reise geschickt worden, um seinem Hofkünstler Erholung zu gönnen, aber auch, um die Meinung Michelangelos zu den künstlerischen Überlegungen Vasaris für die Ausschmückung der *Sala Grande* einzuholen; vgl. den Briefwechsel Giorgio Vasaris vom 10. März bis 20. April 1560, in: *Der literarische Nachlass Giorgio Vasaris (Il Carteggio di Giorgio Vasari)*, Bd. 1/3, hg. v. Karl Frey, München 1923, Briefe CCXCV bis CCXCIX und CCCIX, S. 538–553, S. 555–557 und S. 565–567 zur Rom-Reise im März 1560/546.
23. Vgl. Martin Warnke, *Vater der Kunstgeschichte. Giorgio Vasari*, in: *Martin Warnke. Schütteln Sie den Vasari... Kunsthistorische Profile*, hg. v. Matthias Bormuth, Göttingen 2017 (1974), S. 73–82 (zuerst als „Der Vater der Kunstgeschichte. Zum 400. Todestag des Giorgio Vasari“, in: *Süddeutsche Zeitung*, 29./30. Juni 1974, S. 97f.); Roland Le Mollé, *Giorgio Vasari. Im Dienst der Medici*, Stuttgart 1998, S. 30–45 und Gerd Blum, *Giorgio Vasari. Der Erfinder der Renaissance*, München 2011, bes. S. 75–77.
24. Vasari in einem Brief vom 20. April 1560 an Antonio de' Nobili (1504–62); in: *Il Carteggio*, 1923, Brief CCCIX, S. 565–567, hier S. 566.
25. Karla Langedijk, *The Portraits of the Medici. 15th-18th Centuries*, Bd. I/III, Florenz 1981, Abb. 54.6.
26. Christoph Eucken, *Isokrates. Seine Positionen in der Auseinandersetzung mit den zeitgenössischen Philosophen*, Berlin / New York 1983, hier S. 231; vgl. auch Karla Langedijk, *The Portraits of the Medici. 15th-18th Centuries*, Bd. II/III, Florenz 1983, S. 1014f.
27. Langedijk 1983, *The Portraits of the Medici*, Bd. II, S. 1015. Zur politischen Wirkung vgl. Rudolf von Albertini, *Das Florentinische Staatsbewusstsein im Übergang von der Republik zum Prinzipat*, Bern 1955, S. 288–298, bes. S. 296.
28. Lucio Paolo Rosello, *Il Ritratto del vero Governo del Principe, dal essemplio vivo del Gran Cosimo [...] con due orationi d'Isocrate*

- conformi all'istessa materia, hg. v. Matteo Salvetti, Mailand 2008 (1552).
29. Langedijk 1983, *The Portraits of the Medici*, Bd. II, S. 1013.
 30. Zur *Cappa magna* vgl. Alrun Kompa-Elxnat, *Der goldene Herbst der Barberini. Zur postpontifikalen Selbstdarstellung einer Papstfamilie in der Frühen Neuzeit*, Berlin / Boston 2021, S. 88–100; für diesen Hinweis und den kollegialen Austausch danke ich der Verfasserin herzlich.
 31. Zu den Porträts Garzias Langedijk 1983, *The Portraits of the Medici*, Bd. II, S. 937–945.
 32. In Erinnerung an die Kardinalsernennung porträtierte Agnolo Bronzino Giovanni de' Medici 1560 als Johannes der Täufer in physiognomischer Übereinstimmung; vgl. Janet Cox-Rearick, *A „St Sebastian“ by Bronzino*, in: *The Burlington Magazine*, Band 129, 1987, S. 155–162, hier S. 159 und New York, The Metropolitan Museum of Art, *The Medici. Portraits and Politics, 1512–1570*, hg. v. Keith Christiansen und Carlo Falciani, New York 2021, S. 234, Nr. 67 (A. Fenech Kroke).
 33. Brief Herzog Cosimo de' Medici an Giorgio Vasari vom 24. April 1558; in: *Il Carteggio*, 1923, S. 497–500, bes. S. 498.
 34. Vasari 1930, *Libro delle ricordanze*, Ric. 254, S. 874 zum Jahr 1558 und *Il Carteggio*, 1923, S. 544.
 35. Hierzu und zur komplexen Ikonografie des Gemäldes: Ute Davitt Asmus, *Corpus quasi vas. Beiträge zur Ikonographie der italienischen Renaissance*, Berlin 1977, S. 41–114, hier bes. S. 41 (mit weiterführender Literatur) und Beyer 2002, *Das Porträt*, Abb. 113.
 36. Giorgio Vasari an Herzog Alessandro de' Medici zwischen Juni 1533 und 17. August 1534, in: *Il Carteggio*, 1923, Brief V, S. 17–20, für die Datierung auch S. 29, wonach das Porträt Lorenzo il Magnifico am 17. August 1534 begonnen wurde.
 37. Auf die „Lüge“, die sich auf die Zunge beißt, griff Vasari kurze Zeit später ein weiteres Mal zurück: für die Festdekoration zum Einzug Karls V. in Florenz, über der Porta di Piero Gattolini; vgl. Asmus 1977, *Corpus quasi vas*, S. 65, Anm. 86 und S. 104.
 38. Brief Giorgio Vasaris an Alessandro de' Medici von Juni 1533 bis 17. August 1534, in: *Il Carteggio*, 1923, Brief V, S. 17–20, hier S. 18. Als Quelle für die Vorstellung eines *Staffellaufs* konnte Paolo Giovio (1483–1552) ausgemacht werden, der sicher als Ideengeber für den *conchetto* des Porträts maßgeblich war, wobei dieser auf eine Passage aus der pseudo-ciceronischen Schrift *In Sallustium* zurückgeht; vgl. Eckhard Leuschner, *Persona, Larva, Maske. Ikonologische Studien zum 16. bis 18. Jahrhundert* (Europäische Hochschulschriften, Reihe 28, Kunstgeschichte, Bd. 292), Frankfurt am Main u.a. 1997, S. 321. Vgl. Wien, Kunsthistorisches Museum mit Museum für Völkerkunde und Österreichisches Theatermuseum, *Wir sind Maske*, hg. v. Sylvia Ferino-Pagden, Mailand u.a. 2009, S. 84f., Nr. 1.17 (Eckhard Leuschner) und zur Totenmaske S. 85f., Nr. 1.18 (Alexander Wied).
 39. Vgl. Leuschner 1997, *Persona, Larva, Maske*, S. 322.
 40. Giorgio Vasari, *Introduzione alle tre arti del Disegno. Della pittura*, in: *Vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori nelle redazioni 1550 e 1568*, Bd. I,1/VI, hg. v. Rosanna Bettarini und Paola Barocchi, Florenz 1966 (1550/1568), S. 111–172, hier Cap. XV, S. 111; Giorgio Vasari, *Über die Malerei. Della Pittura*, in: *Giorgio Vasari. Einführung in die Künste der Architektur, Bildhauerei und Malerei*, hg. v. Alessandro Nova, Berlin 2012 (1568), S. 98–143, S. 98 verknüpft den Begriff *idea* mit dem des *disegno* derart, dass dieser hier „nicht sowohl den künstlerischen Vorstellungsinhalt, als vielmehr das künstlerische Vorstellungsvermögen“ meint; vgl. Erwin Panofsky, *IDEA. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte zur älteren Kunsttheorie*, Berlin 1993 (1924), hier S. 34 (Zitat). Vgl. auch Victoria Lorini, s. v. *idea*, in: Giorgio Vasari, *Kunstgeschichte und Kunsttheorie. Eine Einführung in die Lebensbeschreibungen berühmter Künstler*, hg. v. Alessandro Nova, Berlin 2010 (2004), S. 246–259, hier S. 248 und Charlotte Kurbjuhn, *Kontur. Geschichte einer ästhetischen Denkfigur* (Quellen und Forschungen zur Literatur- und Kulturgeschichte, Bd. 81), Berlin / Boston 2014, S. 77f. Zum Ringen Vasaris um die richtigen Worte für eine Definition des Begriffes *disegno*, die er erst in der zweiten Ausgabe von 1568 aufgenommen hatte, vgl. Wolfgang Kemp, *Disegno. Beiträge zur Geschichte des Begriffs zwischen 1547 und 1607*, in: *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, Band 19, 1974, S. 219–240, hier S. 226.
 41. *Il Carteggio*, 1923, Brief V, S. 17–20, hier S. 18 (alle drei Zitate). Im Bild Vasaris vollzöge sich zugleich eine „magische Handlung“ derart, dass durch die *invenzione* einer antikisierenden Öllampe gleichsam das „Ewige Licht“ wie bei einem Fackellauf übergeben wird und somit den politischen Rang der Medici in Florenz begründet und festigt; vgl. hierzu Heike Frosien-Leinz, *Antikisches Gebrauchsgerät. Weisheit und Magie in den Öllampen Riccios*, in: Frankfurt am Main, Liebieghaus, Museum alter Plastik, *Natur und Antike in der Renaissance*, hg. v. Herbert Beck und Peter C. Bol, Frankfurt am Main 1985, S. 226–257, hier S. 232–238 (zum Porträt Lorenzos), bes. S. 235f. (alle drei Zitate).
 42. Giorgio Vasari in einem Brief an Alessandro de' Medici in Florenz, Juni 1533 bis 17. August 1534, in: *Il Carteggio*, 1923, Brief V, S. 17–20, hier S. 18.
 43. Asmus 1977, *Corpus quasi vas*, S. 82, Anm. 40 hatte darauf verweisen können, dass selbst der eigenartige Oberlippenbart mit einer Bedeutung aufgeladen sein könnte, der zudem die Abweichung zum, im *conchetto* geplanten, aber in der Ausführung weggelassenen, Lorbeeremotiv erklären könnte.
 44. Giorgio Vasari in einem Brief an Alessandro de' Medici in Florenz, Juni 1533 bis 17. August 1534, in: *Il Carteggio*, 1923, Brief V, S. 17–20, hier S. 18.
 45. Leuschner 1997, *Persona, Larva, Maske*, S. 322.
 46. Ebd., S. 323.
 47. Asmus 1977, *Corpus quasi vas*, S. 52.
 48. Leuschner 1997, *Persona, Larva, Maske*, S. 323. Zur Charakterisierung des Lorenzo als „personifizierte Tugend“ vgl. Asmus 1977, *Corpus quasi vas*, S. 60. Vasari selbst bietet in seiner Vita des Sebastiano del Piombo (1485–1547) über sein Porträt des Poeten Pietro Aretino (1492–1556) von 1525 hinsichtlich dieser Tugend-Laster-Interpretation durch Masken eine entscheidende Bestätigung; Giorgio Vasari, *Das Leben des Sebastiano del Piombo*, hg. v. Alessandro Nova, Berlin 2004 (1568), S. 24; Giorgio Vasari, *Vita di Sebastian Viniziano. Frate del Piombo e Pittore*, in: *Vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori nelle redazioni 1550 e 1568*, Bd. V/VI, hg. v. Rosanna Bettarini und Paola Barocchi, Florenz 1984 (1550/1568), S. 85–103, S. 95; hierzu: Matthias Winner, *Michelangelo's „Il Sogno“ as an Example of an Artist's Visual Reflection in His Drawing*, in: *Studies in the History of Art*, Band 33, 1992, S. 227–242, hier S. 233 und David McTavish, *Sebastiano del Piombo, Ritratto di Pietro Aretino*, in: Arezzo, Casa Vasari, Sottoc chiesa di S. Francesco, *Giorgio Vasari. Principi, letterati e artisti nelle carte di Giorgio Vasari. Pittura vasariana dal 1532 al 1554*, hg. v. Laura Corti und Margaret Daly Davis, Florenz 1981, S. 111, Kat. Nr. V.5 und Abb. 346.
 49. Asmus 1977, *Corpus quasi vas*, S. 58.
 50. Zum Begriff *disegno* vgl. Sabine Feser, s. v. *disegno*, in: Giorgio Vasari, *Kunstgeschichte und Kunsttheorie. Eine Einführung in die Lebensbeschreibungen berühmter Künstler*, hg. v. Alessandro Nova, Berlin 2010, S. 213–217 und Kurbjuhn 2014, *Kontur*, S. 72–88.
 51. Vgl. hierzu und zur Würdigung dieses Porträts innerhalb des Fragenkomplexes des Porträtbegriffs bei Vasari allgemein Posselt 2013, *Das Porträt in den Viten Vasaris*, S. 104–109 und Asmus 1977, *Corpus quasi vas*, S. 41 und S. 65, Anm. 4.
 52. Vgl. die Spätschrift von Marcus Tullius Cicero, *De officiis*, in: *De officiis. Vom pflichtgemäßen Handeln*, hg. v. Rainer Nickel, Düsseldorf 2008 (44 v. Chr.), S. 88–125 (1, 107–151). Vgl. auch Leuschner 1997, *Persona, Larva, Maske*, S. 324f.
 53. Zum Gemälde vgl. die umfassende Untersuchung von Liana D. Cheney, *Giorgio Vasari's and Niccolò Machiavelli's Medicean Emblems of War and Peace in the Portrait of Duke Alessandro de' Medici*, in: *Artful Armies, Beautiful Battles*, hg. v. Pia F. Cuneo, Leiden u.a. 2002, S. 107–130, hier S. 108f. und Malcolm Campbell, *Il ritratto del duca Alessandro de' Medici di giorgio Vasari. Contesto e significato*, in: *Giorgio Vasari. Tra decorazione ambientale e storiografia artistica*, hg. v. Gian Carlo Garfagnini, Florenz 1985, S. 339–361, hier S. 339f.
 54. Giorgio Vasari, *Mein Leben*, hg. v. Alessandro Nova, Berlin 2005 (1568), S. 21; Giorgio Vasari, *Descrizione dell'opere di Giorgio Vasari pittore e architetto aretino*, in: *Vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori nelle redazioni 1550 e 1568*, Bd. VI/VI, hg. v. Rosanna Bettarini und Paola Barocchi, Florenz 1987 (1550/1568), S. 369–408, S. 373. Um nicht „den Verstand zu verlieren“, habe er seinen Malerkollegen Jacopo da Pontormo (1494–1557) um Hilfe ersucht. Das fertige Porträt hatte Vasari dann Alessandro übergeben und dieser hatte es Messer Ottaviano de' Medici zum Geschenk gemacht; vgl. Vasari 2005 (1568), *Beschreibung der Werke Giorgio Vasaris*, S. 21.
 55. Vasari 1930, *Libro delle ricordanze*, S. 853.
 56. Der Brief vom 18. August 1534 ist vollständig abgedruckt bei *Il Carteggio*, 1923, S. 27–29.
 57. Ebd., S. 28.
 58. Ebd., vgl. Volker Breidecker, *Florenz oder „Die Rede, die zum Auge spricht“*. *Kunst, Fest und Macht im Ambiente der Stadt*, München 1992 (1990), S. 318.
 59. Vgl. Asmus 1977, *Corpus quasi vas*, S. 59 und zur Politik des neuen Herrschers bis zu seiner Ermordung und der Weiterfüh-

- rung unter Cosimo I. insbesondere Albertini 1955, *Das Florentinische Staatsbewusstsein*, S. 179–209 und S. 274–298.
60. Giorgio Vasaris Brief an Ottaviano de' Medici vom 18. August 1534, in: *Il Carteggio*, 1923, S. 28; vgl. Breidecker 1992 (1990), *Florenz*, S. 318. Vgl. zur Pazzi-Verschwörung 1478, bei der Giuliano de' Medici getötet wurde, Ingeborg Walter, *Der Prächtige. Lorenzo de' Medici und seine Zeit*, München 2003, S. 53, S. 129 und S. 159–162 und Lauro Martines, *Die Verschwörung. Aufstieg und Fall der Medici im Florenz der Renaissance*, Darmstadt 2012, S. 99–105 und S. 129–133. Zu den politischen Bildzeugnissen der *Congiura dei Pazzi* vgl. Kay Usenbinz, *Die Bildzeugnisse der Pazzi-Verschwörung im Spannungsfeld von Bildzauber und Repräsentation*, Berlin 2022, <http://dx.doi.org/10.18452/25134>, 25.08.2023.
 61. Giorgio Vasaris Brief an Ottaviano de' Medici vom 18. August 1534, in: *Il Carteggio*, 1923, S. 28; vgl. Breidecker 1992 (1990), *Florenz*, S. 318. Gemeint ist die von Alessandro erbaute Fortezza da basso.
 62. Giorgio Vasaris Brief an Ottaviano de' Medici vom 18. August 1534, in: *Il Carteggio*, 1923, S. 28.
 63. Ebd.; vgl. Breidecker 1992 (1990), *Florenz*, S. 318. Zur Rüstung Vasari 2005 (1568), *Beschreibung der Werke Giorgio Vasaris*, S. 21; Vasari 1987 (1550/1568), *Descrizione dell'opere di Giorgio Vasari*, S. 373.
 64. Vgl. Breidecker 1992 (1990), *Florenz*, S. 322. Zur Deutung der Rüstung als zweite Haut zum symbolischen Schutz des Trägers einerseits und zur metallischen Spiegelung der Rüstung, die den Betrachter blendet andererseits, vgl. Posselt 2013, *Das Porträt in den Viten Vasaris*, S. 111.
 65. Vgl. zur Verehrung des Herkules in Florenz u.a. Marlis von Hesser, *Zum Bedeutungswandel der Herkules-Figur in Florenz. Von den Anfängen der Republik bis zum Prinzipat Cosimos I.* (Dissertationen zur Kunstgeschichte, Bd. 32), Köln / Weimar 1991; Geraldine Johnson, *The Lion and the Piazza. Patrician Politics and Public Statuary in Central Florence*, in: *Secular Sculpture 1350–1550*, hg. v. Phillip Lindley und Thomas Frangenberg, Stamford 2000, S. 54–73; Adrian W. B. Randolph, *Il Marzocco. Lionizing the Florentine State*, in: *Coming about ... a Festschrift for John Shearman*, hg. v. Lars R. Jones und Louisa C. Matthew, Cambridge 2001, S. 11–18 und Nicole Hegener, *DIVI IACOBI EQVES. Selbstdarstellung im Werk des Florentiner Bildhauers Baccio Bandinelli* (Kunstwissenschaftliche Studien, Bd. 159), Berlin / München 2008, S. 383–385.
 66. Janet Cox-Rearick, *Dynasty and Destiny in Medici Art. Pontormo, Leo X., and the Two Cosimos*, Princeton 1984, S. 17–19 und Asmus 1977, *Corpus quasi vas*, S. 68f. und zum „wiedererwachsenden“ Baum als Emblem der Regeneration Martin Warnke, *Cranachs „Wiedererwachsung“. Bemerkungen zum Berliner „Jungbrunnen“*, in: Berlin, Schloss Charlottenburg, Neuer Flügel, *Cranach und die Kunst der Renaissance unter den Hohenzollern. Kirche, Hof und Stadtkultur*, hg. v. der Generaldirektion der Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg und der Evangelischen Kirchengemeinde St. Petri-St. Marien, Berlin u.a. 2009, S. 72–79, hier S. 74–77.
 67. Leo Steinberg, *Pontorno's Alessandro de' Medici, or, I Only Have Eyes for You*, in: *Art in America*, Band 63, 1975, S. 62–65, hier S. 63.
 68. Kurt Walter Forster, *Metaphors of Rule. Political Ideology and History in the Portraits of Cosimo I. de' Medici*, in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Instituts in Florenz*, Band 15, Heft 1, 1971, S. 65–104, hier S. 69.
 69. Posselt 2013, *Das Porträt in den Viten Vasaris*, S. 114.
 70. Zum *colorito* und zur Malweise Vasaris vgl. ebd., S. 82–86.
 71. Giorgio Vasari, *Das Leben des Tizian*, hg. v. Alessandro Nova, Berlin 2017 (1568), hier S. 45; Vasari 1987 (1550/1568), *Descrizione dell'opere di Tiziano da Cadore*, hier S. 166.
 72. Giorgio Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architettori*, hg. und komm. v. Gaetano Milanesi: Giorgio Vasari. *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architettori*. Con nuovo annotazioni e commenti di Gaetano Milanesi, Bd. VII/IX, Florenz 1881 (1568), S. 724; vgl. Posselt 2013, *Das Porträt in den Viten Vasaris*, S. 87.
 73. Vgl. Victoria Lorini, s. v. *invenzione*, in: Giorgio Vasari, *Kunstgeschichte und Kunsttheorie. Eine Einführung in die Lebensbeschreibungen berühmter Künstler*, hg. v. Alessandro Nova, Berlin 2010 (2004), S. 227–230.
 74. Ulrich Rehm, *Stumme Sprache der Bilder. Gestik als Mittel neuzeitlicher Bilderzählungen*, München 2002, S. 284f.
 75. Ebd., S. 217.
 76. Johanna Scherer, *Mit den Händen messen. Verkörperung von Maß als selbstreflexive Strategie in Künstler selbstbildnissen des 16. Jahrhunderts*, Weimar 2017, S. 76.
 77. Rehm 2002, *Stumme Sprache der Bilder*, S. 217 (beide Zitate).
 78. Grundlegend Gottfried Boehm, *Wie Bilder Sinn erzeugen. Die Macht des Zeigens*, Berlin 2010, bes. S. 15–33 und Scherer 2017, *Mit den Händen messen*, S. 76f.
 79. Scherer 2017, *Mit den Händen messen*, S. 77.
 80. Marcus Fabius Quintilianus, *Institutio Oratoria*, hg. und übers. v. Helmut Rahn: *Ausbildung des Redners in zwölf Büchern*, Bd. 1/2, Buch I–VI, Darmstadt 1995 (1988), S. 641f. (Buch XI, 3, 89). Das 1584 von Giovanni Paolo Lomazzo verfasste *Trattato dell'Arte della Pittura* belegt, dass Quintilians Definition der Zeigegeste für die Künstler des 16. Jahrhunderts relevant war; vgl. Scherer 2017, *Mit den Händen messen*, S. 77.
 81. Leon Battista Alberti, *Die Malkunst. De Pictura*, in: *Das Standbild, Die Malkunst, Grundlagen der Malerei*, hg. v. Oskar Bätschmann, Darmstadt 2000 (1450), S. 193–334, hier S. 273.
 82. Eindrucksvoll vermag dies das Selbstbildnis Jacopo Pontormos (1494–1557) zu vermitteln: um 1525, Rötzelzeichnung auf Papier, 28,1 x 19,5 cm, London, The British Museum, Inv. Nr. 1936,1010.10.
 83. Horst Bredekamp, *Der Bildakt. Frankfurter Adorno-Vorlesungen 2007*, Berlin 2015 (2010), S. 229–300.
 84. Zum Gestus als rezeptionsästhetischen Ansatz, der innerbildliche Kommunikation dem Betrachter zugänglich macht, vgl. Wolfgang Kemp, *Kunstwerk und Betrachter. Der rezeptionsästhetische Ansatz*, in: *Kunstgeschichte. Eine Einführung*, hg. v. Wolfgang Kemp, Hans Belting, Heinrich Dilly, Willibald Sauerländer und Martin Warnke, Berlin 2003 (1986), S. 247–266, hier S. 253f.
 85. Zu diesem Blatt Hegener 2008, *DIVI IACOBI EQVES*, S. 12–24, S. 391–412 und S. 616–618; Scherer 2017, *Mit den Händen messen*, bes. S. 153–155 und zur *virtus* Joachim Poeschke, *Virtus und Status des Bildhauers in der Renaissance*, in: *Die Virtus des Künstlers in der italienischen Renaissance*, hg. v. Joachim Poeschke, Thomas Weigel und Britta Kusch-Arnhold (Symbolische Kommunikation und gesellschaftliche Wertesysteme. Schriftenreihe des Sonderforschungsbereichs 496, Bd. 15), Münster 2006, S. 73–81.
 86. Zur Ausmalung und zum Krieg gegen die Franzosen von 1552 bis 1554 vgl. Forster 1971, *Metaphors of Rule*, S. 70f.; Furio Diaz, *Il Granducato di Toscana. I Medici* (Storia d'Italia, Bd. 13/1), Turin 1976, S. 109–127 und Ugo Muccini und Alessandro Cecchi, *The Apartments of Cosimo in Palazzo Vecchio*, Florenz 1991, S. 97–183 und S. 116, Abb. links sowie Alessandro Cecchi, *Leone X a Firenze. Il papa e il seguito nella decorazione vasariana in Palazzo Vecchio*, in: *Nello splendore mediceo Papa Leone X e Firenze*, hg. v. Nicoletta Baldini und Monica Bietti, Florenz 2013, S. 251–257.
 87. Vgl. zu Kunstwerken die den Augensinn täuschen (*Trompe-l'œil-Malerei*) u.a. Hamburg, Bucerius Kunst Forum, *Täuschend echt. Illusion und Wirklichkeit in der Kunst*, hg. v. Bärbel Hedinger und Ortrud Westheider, München 2010 und Kassel, Gemäldegalerie Alte Meister, Schloss Wilhelmshöhe, *Kunst und Illusion. Das Spiel mit dem Betrachter*, hg. v. Justus Lange und Julia Carrasco, Petersberg 2016.
 88. James Byam Shaw, *Drawings by Old Masters at Christ Church Oxford*, Bd. I/II, Oxford 1976, Fig. 85.
 89. Zu den hier besprochenen Minerva-Konzeptionen vgl. ebd., S. 280.
 90. Arthur Ewart Popham, *Catalogue of the Drawings of Parmigianino*, Bd. 3/3, Plates, New Haven / London 1971, Pl. 393, Abb. 477 und 599.
 91. Ebd., S. 158.
 92. Shaw 1976, *Drawings by Old Masters at Christ Church Oxford*, S. 280.
 93. Achim Gnann, *Parmigianino. Die Zeichnungen*, 2 Bde. (Studien zur internationalen Architektur- und Kunstgeschichte, Bd. 58), Petersberg 2007, Bd. I, Nr. 347, S. 404 und Bd. II, Abb. 347, S. 290 widerspricht Popham hinsichtlich der Datierung in das Spätwerk Parmigianinos, weil ihr Stil u.a. den Entwürfen für die *Grablegung Christi*, die *Apostel-* und die *Metallstiftserie* naheständen und datiert die Minerva folglich in die Zeit von 1524/26.
 94. Vgl. zum Blatt aus der Sammlung Krautheimer: Auktionskatalog für die Auktion vom 10. Januar 1996, Old Master Drawings, New York, 502 Park Avenue at 59th Street, Lot 9, Mantuan School, 24.
 95. David McTavish, *Vasari and Parmigianino*, in: *Giorgio Vasari. Tra decorazione ambientale e storiografia artistica*, hg. v. Gian Carlo Garfagnini, Florenz 1985, S. 135–145, hier S. 142f.
 96. Zur Biografie Parmigianinos vgl. Valerio Da Gai, s. v. *Mazzola, Francesco, detto il Parmigianino*, in: *Dizionario Biografico degli*

- Italiani*, Bd. 72, 2008, hier: [https://www.treccani.it/enciclopedia/mazzola-francesco-detto-il-parmigianino_\(Dizionario-Biografico\), 10.01.2023](https://www.treccani.it/enciclopedia/mazzola-francesco-detto-il-parmigianino_(Dizionario-Biografico), 10.01.2023).
97. Vasari 1987 (1550/1568), *Vita di Cristofano Gherardi detto Docono dal Borgo San Sepolcro pittore*, hier S. 291f.; Vasari 1987 (1550/1568), *Descrizione dell'opere di Giorgio Vasari*, S. 382f.; Vasaris Briefwechsel zwischen Giovan Francesco Leoni († 1580), Pietro Aretino und Ottaviani de' Medici, Nr. XLII bis XLIV und XLVII, in: *Il Carteggio*, 1923, hier S. 104–108 und S. 111–119; Vasari 1930, *Libro delle ricordanze*, bes. S. 859 (Ric. 120). Vgl. Jürgen Schulz, *Vasari at Venice*, in: *The Burlington Magazine*, Band 103, 1961, S. 500–509 und S. 511, hier S. 500; Liana D. Cheney, *Vasari's Early Decorative Cycles. The Venetian Commissions, Part I*, in: *Explorations in Renaissance Cultures*, Band 28, Heft 2, 2002, S. 239–284 und Liana D. Cheney, *Vasari's Early Decorative Cycles. The Venetian Commissions, Part II*, in: *Explorations in Renaissance Cultures*, Band 29, Heft 1, 2002, S. 23–58.
98. Zu diesem Blatt Schulz 1961, *Vasari at Venice*, S. 501, Anm.10 und Florian Härb, *The Drawings of Giorgio Vasari* (1511–1574) (Disegni dal Cinquecento al Settecento, Bd. 1), Rom 2015, S. 197.
99. Vgl. ebd., S. 501.
100. Giorgio Vasaris Brief an Ottaviano de' Medici vom 22.(?) Februar 1542, in: *Il Carteggio*, 1923, Brief XLVII, S. 111–119, hier S. 113.
101. Eine wird in den Uffizien, die andere in Ottawa verwahrt; zu diesen Härb 2015, *The Drawings of Giorgio Vasari*, S. 197–207 und S. 205, Abb. 59 und 60.
102. Vasari 1987 (1550/1568), *Vita di Cristofano Gherardi*, S. 291.
103. Härb 2015, *The Drawings of Giorgio Vasari*, S. 197.
104. Michael Thimann, *Fece senza ritrarlo l'immagine sua. Mimesis, capriccio und invenzione in Parmigianinos Porträts*, in: *Parmigianino. Zitat, Porträt, Mythos*, hg. von Alessandro Nova, Perugia 2006, S. 65–77, S. 70, nimmt als einer der wenigen Autoren überhaupt Stellung zur Bewertung der Minerva in der Berliner Tafel, der in ihr die Beschützerin der Wissenschaften sehen will, sein Urteil allerdings aus der unrichtigen Benennung des Dargestellten, als Bernardetto de' Medici, heraus entwickelt.
- Boehm, Gottfried, *Wie Bilder Sinn erzeugen. Die Macht des Zeigens*, Berlin 2010.
- Bredenkamp, Horst, *Der Bildakt. Frankfurter Adorno-Vorlesungen 2007*, Berlin 2015 (2010).
- Breidecker, Volker, *Florenz oder „Die Rede, die zum Auge spricht“. Kunst, Fest und Macht im Ambiente der Stadt*, München 1992 (1990).
- Campbell, Malcolm, *Il ritratto del duca Alessandro de' Medici di Giorgio Vasari. Contesto e significato*, in: *Giorgio Vasari. Tra decorazione ambientale e storiografia artistica*, hg. v. Gian Carlo Garfagnini, Florenz 1985, S. 339–361.
- Cecchi, Alessandro, *Leone X a Firenze. Il papa e il seguito nella decorazione vasariana in Palazzo Vecchio*, in: *Nello splendore mediceo Papa Leone X e Firenze*, hg. v. Nicoletta Baldini und Monica Bietti, Florenz 2013, S. 251–257.
- Cheney, Liana D., *Giorgio Vasari's and Niccolò Machiavelli's Medicean Emblems of War and Peace in the Portrait of Duke Alessandro de' Medici*, in: *Artful Armies, Beautiful Battles*, hg. v. Pia F. Cuneo, Leiden u.a. 2002, S. 107–130.
- Cheney, Liana D., *Vasari's Early Decorative Cycles. The Venetian Commissions, Part I*, in: *Explorations in Renaissance Cultures*, Band 28, Heft 2, 2002, S. 239–284.
- Cheney, Liana D., *Vasari's Early Decorative Cycles. The Venetian Commissions, Part II*, in: *Explorations in Renaissance Cultures*, Band 29, Heft 1, 2002, S. 23–58.
- Cicero, Marcus Tullius, *De officiis*, in: *De officiis. Vom pflichtgemäßen Handeln*, hg. v. Rainer Nickel, Düsseldorf 2008 (44 v. Chr.).
- Cox-Rearick, Janet, *Dynasty and Destiny in Medici Art. Pontormo, Leo X., and the Two Cosimos*, Princeton 1984.
- Cox-Rearick, Janet, *„St Sebastian“ by Bronzino*, in: *The Burlington Magazine*, Band 129, 1987, S. 155–162.
- Diaz, Furio, *Il Granducato di Toscana. I Medici* (Storia d'Italia, Bd. 13/1), Turin 1976.
- Eucken, Christoph, *Isokrates. Seine Positionen in der Auseinandersetzung mit den zeitgenössischen Philosophen*, Berlin / New York 1983.
- Wien, Kunsthistorisches Museum mit Museum für Völkerkunde und Österreichisches Theaternmuseum, *Wir sind Maske*, hg. v. Sylvia Ferino-Pagden, Mailand u.a. 2009.
- Feser, Sabine, s. v. *disegno*, in: *Giorgio Vasari, Kunstgeschichte und Kunsttheorie. Eine Einführung in die Lebensbeschreibungen berühmter Künstler*, hg. v. Alessandro Nova, Berlin 2010, S. 213–217.
- Forster, Kurt Walter, *Metaphors of Rule. Political Ideology and History in the Portraits of Cosimo I. de' Medici*, in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Instituts in Florenz*, Band 15, Heft 1, 1971, S. 65–104.
- Fratini, Donatella, *Le Ricordanze di Giorgio Vasari (Ms. 30 dell'Archivio Vasari di Arezzo, già ms. 64 dell'Archivio Rasponi Spinelli)*, in: *Giorgio Vasari. La casa, le carte, il teatro della memoria*, hg. v. Silvia Baggio, Paola Benigni und Diana Toccafondi (Biblioteca Storica Toscana, Bd. LXXIV), Florenz 2015, S. 167–181.
- Der literarische Nachlass Giorgio Vasaris (Il Carteggio di Giorgio Vasari)*, Bd. 1/3, hg. v. Karl Frey, München 1923.
- Frosien-Leinz, Heike, *Antikisches Gebrauchsgerät. Weisheit und Magie in den Öllampen Riccios*, in: *Frankfurt am Main, Liebieghaus, Museum alter Plastik, Natur und Antike in der Renaissance*, hg. v. Herbert Beck und Peter C. Bol, Frankfurt am Main 1985, S. 226–257.
- Gai, Valerio Da, s. v. *Mazzola, Francesco, detto il Parmigianino*, in: *Dizionario Biografico degli Italiani*, Bd. 72, 2008, hier: [https://www.treccani.it/enciclopedia/mazzola-francesco-detto-il-parmigianino_\(Dizionario-Biografico\), 10.01.2023](https://www.treccani.it/enciclopedia/mazzola-francesco-detto-il-parmigianino_(Dizionario-Biografico), 10.01.2023).
- Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Gemäldegalerie, Objektakte Kat. Nr. B 83.
- Hamburg, Hamburger Kunsthalle, *Oskar Kokoschka. Das moderne Bildnis 1909 bis 1914*, hg. v. Tobias G. Natter, Köln 2002.
- Florenz, Palazzo Strozzi, *Bronzino. Pittore e poeta alla corte dei Medici*, hg. v. Antonio Natali, Florenz 2010.
- Hamburg, Bucerius Kunst Forum, *Täuschend echt. Illusion und Wirklichkeit in der Kunst*, hg. v. Bärbel Hedinger und Ortrud Westheider, München 2010.
- Kassel, Gemäldegalerie Alte Meister, Schloss Wilhelmshöhe, *Kunst und Illusion. Das Spiel mit dem Betrachter*, hg. v. Justus Lange und Julia Carrasco, Petersberg 2016.
- New York, The Metropolitan Museum of Art, *The Medici. Portraits and Politics, 1512–1570*, hg. v. Keith Christiansen und Carlo Falciani, New York 2021.
- Alberti, Leon Battista, *Die Malkunst. De Pictura*, in: *Das Standbild, Die Malkunst, Grundlagen der Malerei*, hg. v. Oskar Bätschmann, Darmstadt 2000 (1450), S. 193–334.
- Albertini, Rudolf von, *Das Florentinische Staatsbewusstsein im Übergang von der Republik zum Prinzipat*, Bern 1955.
- Asmus, Ute Davitt, *Corpus quasi vas. Beiträge zur Ikonographie der italienischen Renaissance*, Berlin 1977.
- Beyer, Andreas, *Das Porträt in der Malerei*, München 2002.
- Blum, Gerd, *Giorgio Vasari. Der Erfinder der Renaissance*, München 2011.
- Gemäldegalerie Berlin, Gesamtverzeichnis*, Bd. 2, hg. v. Henning Bock, Irene Geismeyer, Rainald Grosshans u.a., Berlin 1996.

- Gnann, Achim, *Parmigianino. Die Zeichnungen*, 2 Bde. (Studien zur internationalen Architektur- und Kunstgeschichte, Bd. 58), Petersberg 2007.
- Härb, Florian, *The Drawings of Giorgio Vasari (1511–1574)* (Disegni dal Cinquecento al Settecento, Bd. 1), Rom 2015.
- Hegener, Nicole, *DIVI IACOBI EQVES. Selbstdarstellung im Werk des Florentiner Bildhauers Baccio Bandinelli* (Kunstwissenschaftliche Studien, Bd. 159), Berlin / München 2008.
- Heikamp, Dettlef, *Agnolo Bronzinos Kinderbildnisse aus dem Jahre 1551*, in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Instituts in Florenz*, Band 7, Heft 2, 1955, S. 133–138.
- Hessert, Marlis von, *Zum Bedeutungswandel der Herkules-Figur in Florenz. Von den Anfängen der Republik bis zum Prinzipat Cosimos I.* (Dissertationen zur Kunstgeschichte, Bd. 32), Köln / Weimar 1991.
- Huntley, Haydn, *Portraits by Vasari*, in: *Gazette des beaux-arts. La doyenne des revues d'art*, Band 32, 1947, S. 23–36.
- Jacks, Philip J., *The Composition of Giorgio Vasari's Ricordanze. Evidence from Unknown Draft*, in: *Renaissance Quarterly*, Band 45, Heft 4, 1992, S. 739–784.
- Johnson, Geraldine, *The Lion and the Piazza. Patrician Politics and Public Statuary in Central Florence*, in: *Secular Sculpture 1350–1550*, hg. v. Phillip Lindley und Thomas Frangenberg, Stamford 2000, S. 54–73.
- Kemp, Wolfgang, *Disegno. Beiträge zur Geschichte des Begriffs zwischen 1547 und 1607*, in: *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, Band 19, 1974, S. 219–240.
- Kemp, Wolfgang, *Kunstwerk und Betrachter. Der Rezeptionsästhetische Ansatz*, in: *Kunstgeschichte. Eine Einführung*, hg. v. Wolfgang Kemp, Hans Belting, Heinrich Dilly, Willibald Sauerländer und Martin Warnke, Berlin 2003 (1986), S. 247–266.
- Kompa-Elxnat, Alrun, *Der goldene Herbst der Barberini. Zur postponitifikalen Selbstdarstellung einer Papstfamilie in der Frühen Neuzeit*, Berlin / Boston 2021.
- Kraus, Karl, *Pro domo et mundo*, in: *Die Fackel*, Band 11, Heft 300, 1910, S. 17–32.
- Kurbjuhn, Charlotte, *Kontur. Geschichte einer ästhetischen Denkfigur* (Quellen und Forschungen zur Literatur- und Kulturgeschichte, Bd. 81), Berlin / Boston 2014.
- Langedijk, Karla, *The Portraits of the Medici. 15th-18th Centuries*, Bd. I/III, Florenz 1981.
- Langedijk, Karla, *The Portraits of the Medici. 15th-18th Centuries*, Bd. II/III, Florenz 1983.
- Le Mollé, Roland, *Giorgio Vasari. Im Dienst der Medici*, Stuttgart 1998.
- Leuschner, Eckhard, *Persona, Larva, Maske. Ikonologische Studien zum 16. bis 18. Jahrhundert* (Europäische Hochschulschriften, Reihe 28, Kunstgeschichte, Bd. 292), Frankfurt am Main u.a. 1997.
- Lo Re, Salvatore, *La crisi della libertà fiorentina. Alle origini della formazione politica e intellettuale di Benedetto Varchi e Piero Vettori* (Studi e testi del rinascimento europeo, Bd. 29), Rom 2006, <https://lbssbb.gbv.de/DB=1/FAM?PPN=1327030535>.
- Lorini, Victoria, s. v. *idea*, in: Giorgio Vasari, *Kunstgeschichte und Kunsttheorie. Eine Einführung in die Lebensbeschreibungen berühmter Künstler*, hg. v. Alessandro Nova, Berlin 2010 (2004), S. 246–259.
- Lorini, Victoria, s. v. *invenzione*, in: Giorgio Vasari, *Kunstgeschichte und Kunsttheorie. Eine Einführung in die Lebensbeschreibungen berühmter Künstler*, hg. v. Alessandro Nova, Berlin 2010 (2004), S. 227–230.
- Martines, Lauro, *Die Verschwörung. Aufstieg und Fall der Medici im Florenz der Renaissance*, Darmstadt 2012.
- McTavish, David, *Sebastiano del Piombo, Ritratto di Pietro Aretino*, in: Arezzo, Casa Vasari, Sottochiesa di S. Francesco, *Giorgio Vasari. Principi, letterati e artisti nelle carte di Giorgio Vasari. Pittura vasariana dal 1532 al 1554*, hg. v. Laura Corti und Margaret Daly Davis, Florenz 1981, S. 111, Kat. Nr. V.5.
- McTavish, David, *Vasari and Parmigianino*, in: *Giorgio Vasari. Tra decorazione ambientale e storiografia artistica*, hg. v. Gian Carlo Garfagnini, Florenz 1985, S. 135–145.
- Muccini, Ugo und Cecchi, Alessandro, *The Apartments of Cosimo in Palazzo Vecchio*, Florenz 1991.
- Panofsky, Erwin, *IDEA. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte zur älteren Kunsttheorie*, Berlin 1993 (1924).
- Poeschke, Joachim, *Virtus und Status des Bildhauers in der Renaissance*, in: *Die Virtus des Künstlers in der italienischen Renaissance*, hg. v. Joachim Poeschke, Thomas Weigel und Britta Kusch-Arnhold (Symbolische Kommunikation und gesellschaftliche Wertesysteme. Schriftenreihe des Sonderforschungsbereichs 496, Bd. 15), Münster 2006, S. 73–81.
- Popham, Arthur Ewart, *Catalogue of the Drawings of Parmigianino*, Bd. 3/3, Plates, New Haven / London 1971.
- Popham, Arthur Ewart, *Catalogue of the Drawings of Parmigianino*, Bd. 1/3, Introduction an catalogue, New Haven / London 1971.
- Posselt, Christina, *Das Porträt in den Viten Vasaris. Kunsttheorie, Rhetorik und Gattungsgeschichte* (Studien zur Kunst, Bd. 28), Köln u.a. 2013.
- Quintilianus, Marcus Fabius, *Institutio Oratoria*, hg. und übers. v. Helmut Rahn: *Ausbildung des Redners in zwölf Büchern*, Bd. 1/2, Buch I–VI, Darmstadt 1995 (1988).
- Randolph, Adrian W. B., *Il Marzocco. Lionizing the Florentine State*, in: *Coming about ... a Festschrift for John Shearman*, hg. v. Lars R. Jones und Louisa C. Matthew, Cambridge 2001, S. 11–18.
- Rehm, Ulrich, *Stumme Sprache der Bilder. Gestik als Mittel neuerzeitlicher Bilderzählungen*, München 2002.
- Rosello, Lucio Paolo, *Il Ritratto del vero Governo del Principe, dal essemplio vivo del Gran Cosimo [...] con due orationi d'Isocrate conformi all'istessa materia*, hg. v. Matteo Salvetti, Mailand 2008 (1552).
- Rurale, Flavio, s. v. *Pio IV, papa*, in: *Dizionario Biografico degli Italiani*, Bd. 83, 2015, hier: [http://www.treccani.it/enciclopedia/papa-pio-iv_\(Dizionario-Biografico\)](http://www.treccani.it/enciclopedia/papa-pio-iv_(Dizionario-Biografico)), 10.01.2023.
- Scherer, Johanna, *Mit den Händen messen. Verkörperung von Maß als selbstreflexive Strategie in Künstlerselbstbildnissen des 16. Jahrhunderts*, Weimar 2017.
- Schulz, Jürgen, *Vasari at Venice*, in: *The Burlington Magazine*, Band 103, 1961, S. 500–509 und S. 511.
- Shaw, James Byam, *Drawings by Old Masters at Christ Church Oxford*, Bd. I/II, Oxford 1976.
- Steinberg, Leo, *Pontormo's Alessandro de' Medici, or, I Only Have Eyes for You*, in: *Art in America*, Band 63, 1975, S. 62–65.
- Thiel, Erika, *Geschichte des Kostüms. Europäische Mode von der Antike bis zur Gegenwart*, Berlin 1960.
- Thimann, Michael, *Fece senza ritrarlo l'immagine sua. Mimesis, capriccio und invenzione in Parmigianinos Porträts*, in: *Parmigianino. Zitat, Porträt, Mythos*, hg. v. Alessandro Nova, Perugia 2006, S. 65–77.
- Usenbinz, Kay, *Die Bildzeugnisse der Pazzi-Verschwörung im Spannungsfeld von Bildzauber und Repräsentation*, Berlin 2022, <http://dx.doi.org/10.18452/25134>, 25.08.2023.
- Vasari, Giorgio, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architettori*, hg. und komm. v. Gaetano Milanesi: *Giorgio Vasari, Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architettori*. Con nuovo annotazioni e commenti di Gaetano Milanesi, Bd. VII/IX, Florenz 1881 (1568).

Vasari, Giorgio, *Libro delle ricordanze*, in: *Der literarische Nachlass Giorgio Vasaris*, Bd. II/III, hg. v. Karl Frey und Herman-Walther Frey, München 1930, S. 847–884.

Vasari, Giorgio, *Introduzione alle tre arti del Disegno. Della pittura*, in: *Vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori nelle redazioni 1550 e 1568*, Bd. I./VI, hg. v. Rosanna Bettarini und Paola Barocchi, Florenz 1966 (1550/1568), S. 111–172.

Vasari, Giorgio, *Vita di Francesco Mazzuoli. Pittore Parmigiano*, in: *Vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori nelle redazioni 1550 e 1568*, Bd. IV/VI, hg. v. Rosanna Bettarini und Paola Barocchi, Florenz 1976 (1550/1568), S. 531–547.

Vasari, Giorgio, *Vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori nelle redazioni 1550 e 1568*, Bd. IV/VI, hg. v. Rosanna Bettarini und Paola Barocchi, Florenz 1976 (1550/1568).

Vasari, Giorgio, *Vita di Sebastian Viniziano. Frate del Piombo e Pittore*, in: *Vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori nelle redazioni 1550 e 1568*, Bd. V/VI, hg. v. Rosanna Bettarini und Paola Barocchi, Florenz 1984 (1550/1568), S. 85–103.

Vasari, Giorgio, *Descrizione dell'opere di Giorgio Vasari pittore e architetto aretino*, in: *Vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori nelle redazioni 1550 e 1568*, Bd. VI/VI, hg. v. Rosanna Bettarini und Paola Barocchi, Florenz 1987 (1550/1568), S. 369–408.

Vasari, Giorgio, *Descrizione dell'opere di Tiziano da Cadore*, in: *Vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori nelle redazioni 1550 e 1568*, Bd. VI/VI, hg. v. Rosanna Bettarini und Paola Barocchi, Florenz 1987 (1550/1568), S. 155–174.

Vasari, Giorgio, *Vita di Cristofano Gherardi detto Doceno dal Borgo San Sepolcro pittore*, in: *Vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori nelle redazioni 1550 e 1568*, Bd. V/VI, hg. v. Rosanna Bettarini und Paola Barocchi, Florenz 1987 (1550/1568), S. 285–304.

Vasari, Giorgio, *Das Leben des Sebastiano del Piombo*, hg. v. Alessandro Nova, Berlin 2004 (1568).

Vasari, Giorgio, *Mein Leben*, hg. v. Alessandro Nova, Berlin 2005 (1568).

Vasari, Giorgio, *Das Leben des Montorsoli und des Bronzino sowie der Künstler der Accademia del Disegno*, hg. v. Alessandro Nova, Berlin 2008 (1568).

Vasari, Giorgio, *Das Leben des Parmigianino*, hg. v. Alessandro Nova, Berlin 2009 (1568).

Vasari, Giorgio, *Kunstgeschichte und Kunsttheorie. Eine Einführung in die Lebensbeschreibungen berühmter Künstler*, hg. v. Alessandro Nova, Berlin 2010 (1568).

Vasari, Giorgio, *Über die Malerei. Della Pittura*, in: Giorgio Vasari, *Einführung in die Künste der Architektur, Bildhauerei und Malerei*, hg. v. Alessandro Nova, Berlin 2012 (1568), S. 98–143.

Vasari, Giorgio, *Das Leben des Tizian*, hg. v. Alessandro Nova, Berlin 2017 (1568).

Vogt-Lüerssen, Maike, *The True Faces of the Daughters and Sons of Cosimo I de' Medici*, in: *Medicea*, Band 10, 2011, S. 74–95.

Volpini, Paola, s. v. *Medici, Giovanni de'*, in: *Dizionario Biografico degli Italiani*, Bd. 73, 2009, hier: [http://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-de-medici_\(Dizionario-Biografico\)](http://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-de-medici_(Dizionario-Biografico)), 10.01.2023.

Walter, Ingeborg, *Der Prachtige. Lorenzo de' Medici und seine Zeit*, München 2003.

Warnke, Martin, *Cranachs „Wiedererwachsung“. Bemerkungen zum Berliner „Jungbrunnen“*, in: Berlin, Schloss Charlottenburg, Neuer Flügel, *Cranach und die Kunst der Renaissance unter den Hohenzollern. Kirche, Hof und Stadtkultur*, hg. v. der Generaldirektion der Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg und der Evangelischen Kirchengemeinde St. Petri-St. Marien, Berlin u.a. 2009, S. 72–79.

Warnke, Martin, *Vater der Kunstgeschichte. Giorgio Vasari*, in: *Martin Warnke. Schütteln Sie den Vasari... Kunsthistorische Profile*, hg. v. Matthias Bormuth, Göttingen 2017 (1974), S. 73–82 (zuerst als „Der Vater der Kunstgeschichte. Zum 400. Todestag des Giorgio Vasari“, in: *Süddeutsche Zeitung*, 29./30. Juni 1974, S. 97f.).

Winner, Matthias, *Michelangelo's Il Sogno as an Example of an Artist's Visual Reflection in His Drawing*, in: *Studies in the History of Art*, Band 33, 1992, S. 227–242.

Abbildungen

Abb. 1: Oskar Kokoschka, *Porträt von Karl Kraus*, 1909, Feder und Pinsel in Tusche, auf leicht getöntem Papier, 29,7 x 20,6 cm, Zürich, Sammlung Feilchenfeld, aus: *Oskar Kokoschka. Das moderne Bildnis 1909 bis 1914* (Ausst.-Kat., New York, Neue Galerie; Hamburg, Hamburger Kunsthalle), hg. von Tobias G. Natter, Köln 2002, Taf. 188

Abb. 2: Giorgio Vasari, *Porträt des Giovanni de' Medici*, 1558/59, Öl auf Pappelholz, 132,5 x 95 cm, Bode-Museum, Gemäldegalerie, Staatliche Museen zu Berlin, Inv. Nr. B 83 © bpk / Gemäldegalerie, SMB / Jörg P. Anders

Abb. 3: Stammbaum der Medici, Auswahl der für diesen Beitrag relevanten Personen

Abb. 4: Scipione Pulzone, *Porträt des Ferdinando de' Medici*, 1580, Öl auf Leinwand, 185 x 119,3 cm, Adelaide, Art Gallery of South Australia, Mrs Mary Overton Gift Fund 1998, Inv. Nr. 985P39 © Wikimedia Commons, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Scipione_Pulzone_-_Cardinal_Ferdinando_de%27_Medici,_later_Grand_Duke_Ferdinando_I_of_Tuscany_-_Google_Art_Project.jpg (10.09.2023)

Abb. 5: Santi di Tito, *Porträt des Giovanni de' Medici* (ill.), um 1590, Öl auf Holz, 56,2 x 38,5 cm, Florenz, Palazzo Pitti, Galleria Palatina, Inv. Nr. 287 © Catalogo generale dei Beni Culturali, <https://catalogo.beniculturali.it/detail/HistoricOrArtisticProperty/0900295691>, CC-BY 4.0 (10.09.2023)

Abb. 6: Agnolo Bronzino, *Porträt des Francesco I. de' Medici*, um 1551, Tempera auf Holz, 58,5 x 41,5 cm, Florenz, Galleria degli Uffizi, Inv. Nr. 1890, aus: *Bronzino. Pittore e poeta alla corte dei Medici* (Ausst.-Kat., Florenz, Palazzo Strozzi), hg. von Antonio Natali, Florenz 2010, Taf. 139, Kat. II.14

Abb. 7: Agnolo Bronzino, *Porträt des Giovanni de' Medici*, um 1551, Öl auf Holz, 68,2 x 52,8 cm, Oxford, Ashmolean Museum, Inv. Nr. A 105 © Heritage Images / Ashmolean Museum, University of Oxford / akg-images

Abb. 8: Agnolo Bronzino, *Porträt des Giovanni de' Medici*, 1551, Tempera auf Holz, 72,5 x 59 cm, Bowood, Privatsammlung Lord Lansdowne, aus: Langedijk, Karla, *The Portraits of the Medici 15th-18th Centuries*, Bd. I/III, Florenz 1981, Abb. 54,6

Abb. 9: Giovanni de' Medici hält den *Fürstenspiegel* in seiner rechten Hand, Detail aus Abb. 8

Abb. 10: Giorgio Vasari, *Doppelporträt Giovanni (links) und Garzia de' Medici*, 1556/68, Fresko, 90 x 70 cm, Florenz, Palazzo Vecchio, Sala di Cosimo I. © Wikimedia Commons, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Giorgio_Vasari_-_Don_Giovanni_and_Don_Garzia_de%27_Medici_-_Google_Art_Project.jpg (10.09.2023)

Abb. 11: Giorgio Vasari, *Porträt des Giovanni de' Medici*, um 1558/59, Öl auf Holz, 111 X 84 cm, Krakau, Zamek Królewski

na Wawelu, Inv. Nr. 1365 © Krakau, Zamek Królewski na Wawelu - Państwowe Zbiory Sztuki

Abb. 12: Giorgio Vasari, *Porträt des Lorenzo de' Medici*, 1534, Öl auf Holz, 90 x 72 cm, Florenz, Galleria degli Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe, Inv. Nr. 1182E, aus: Beyer, Andreas, *Das Porträt in der Malerei*, München 2002, S. 176, Abb. 113

Abb. 13: Giorgio Vasari, *Porträt des Alessandro de' Medici*, 1534, Öl auf Pappelholz, 157 x 114 cm, Florenz, Galleria degli Uffizi, Inv. Nr. 1890 n. 1563 © Wikimedia Commons, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Alessandro_de_Medici_Ruestung.jpg (10.09.2023)

Abb. 14: Antonio Salamanca (?), nach Niccolò della Casa, *Baccio Bandinelli mit Statuetten und Löwen*, 1548, Kupferstich, 42,2 x 30,8 cm, Amsterdam, Rijksmuseum, RP-P-H-H-264 © Amsterdam, Rijksmuseum, <https://www.rijksmuseum.nl/nl/collectie/RP-P-H-H-264> (10.01.2023)

Abb. 15: Der Regentschaft Alessandro de' Medici's unterworfenen gliedlose Gefesselte Laster, Detail aus Abb. 13

Abb. 16: Giorgio Vasari, *Alessandro de' Medici als Alexander der Große*, 1555-62, Lebensgröße, Florenz, Palazzo Vecchio, Sala di Leone X © Wikimedia Commons, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Giorgio_Vasari_-_Portrait_of_Alessandro_de%27_Medici_-_Google_Art_Project.jpg (10.09.2023)

Abb. 17: Parmigianino, *Minerva in einer Nische*, um 1535 hellbraune Feder über schwarzer Kreide, 24,2 x 14,2 cm, Oxford, Christ Church College, Inv. Nr. 1094, aus: Shaw, James Byam, *Drawings by Old Masters at Christ Church Oxford*, Bd. I/II, Oxford 1976, Fig. 85

Abb. 18: Parmigianino, *Minerva in einer Nische*, um 1524-35, Feder in Braun, braun laviert über Vorzeichnung in schwarzem Stift, 15,2 x 6,6 cm, Venedig, Gallerie dell'Accademia, Gabinetto dei Disegni, Inv. Nr. 502, Recto, aus: Popham, Arthur Ewart, *Catalogue of the Drawings of Parmigianino*, Bd. 3/3, Plates, New Haven/London 1971, Plate 393, Fig. 599

Abb. 19: Parmigianino, *Minerva*, um 1535, rote Kreide, 16,2 x 8,7 cm, Paris, Musée du Louvre, Département des Arts graphiques, Inv. Nr. 6493, Recto, aus: Popham, Arthur Ewart, *Catalogue of the Drawings of Parmigianino*, Bd. 3/3, Plates, New Haven/London 1971, Plate 393, Fig. 477 (© 2012 - Musée du Louvre, Département des Arts graphiques)

Abb. 20: Norditalienischer Künstler, *Minerva*, um 1550, Feder, braune und weiße Tusche, 25,4 x 12,8 cm, Auktion Christie's New York vom 10. Januar 1996, aus: Auktionskatalog Christie's für die Auktion vom 10. Januar 1996, Old Master Drawings, New York, 502 Park Avenue at 59th Street, Lot 9, S. 24 (© Christie's, New York)

Abb. 21: Giorgio Vasari, *Entwurf für eine Wanddekoration*, 1541/42, Stift, braune Tinte und schwarze Kreide, 10,8 x 15,9 cm, Amsterdam, Rijksmuseum, Prentenkabinett, Inv. Nr. 1958:42 © Amsterdam, Rijksmuseum, <https://www.rijksmuseum.nl/en/collection/RP-T-1958-42> (10.09.2023)

Zusammenfassung

Gegenstand dieses Beitrages ist ein Porträt im Berliner Bode-Museum von der Hand Giorgio Vasaris, das einzige Gemälde Vasaris in den Sammlungen der Staatlichen Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz. Es zeigt nicht Bernardetto, als welcher der Porträtierte in Literatur und im Museum ausgewiesen wird, sondern den Kardinal Giovanni de' Medici (1543 – 1562) aus einer Nebenlinie des Hauses. Zugleich vermag es Vasari als versierten Künstler auszuweisen.

Autor

Studium der Geowissenschaften an der Freien Universität Berlin. 1999 Auszeichnung mit dem Albrecht-Wilke-Preis der Vereinigung der Freunde der Mineralogie und Geologie (VFMG). Studium der Kunst- und Bildgeschichte und Geschichte an der Humboldt-Universität zu Berlin (B.A. und M.A.). 2022 Promotion im Fach Kunst- und Bildgeschichte an der Humboldt-Universität zu Berlin bei Prof. Dr. Dr. h.c. Horst Bredekamp: „Berolinum – Berlin wird das Licht der Welt. Johann Arnold Nering (1659-1695). Pionier der italienischen Moderne in Brandenburg-Preußen“.

Der Forschungsschwerpunkt liegt auf der autonomen Macht des Bildes im weitesten denkbaren Sinne, wobei der Begriff „Bilder“ alle materiellen Artefakte umfasst, die ein Minimum an menschlicher Bearbeitung aufweisen. Forschungsgegenstand ist ferner die Architektur und der Städtebau in Europa vom 17. bis zum 19. Jahrhundert.

Titel

Kay Usenbinz, *Ein Medici in Berlin. Zur Revision Giorgio Vasaris als Künstler und die Neubestimmung seines Porträts im Bode-Museum*, in: *kunsttexte.de*, Nr. 3, 2023 (26 Seiten), www.kunsttexte.de.

DOI: <https://doi.org/10.48633/kstxt.2023.3.101418>