

MORITZ LAMPE

Das unbeabsichtigte Selbstporträt als Ochse. Benvenuto Cellinis Nachahmungstheorie im Spiegel von Vincenzo Borghinis »Selva di notizie«.

Erstveröffentlichung in:

Moritz Lampe: Das unbeabsichtigte Selbstporträt als Ochse: Benvenuto Cellinis Nachahmungstheorie im Spiegel von Vincenzo Borghinis »Selva di notizie«, in: *Barbara Kuhn (Hg.): Selbst-Bild und Selbst-Bilder. Autoporträt und Zeit in Literatur, Kunst und Philosophie.*, Paderborn 2016, S. 73–98, 375-377.

Preprint ohne Abbildungen

für die zitierfähige Fassung siehe Literaturangabe oben

Nachdem Benedetto Varchi 1547 in Florenz seine *Lezzioni* gehalten hatte, in der er der Frage nachging, ob der Malerei oder der Skulptur im Wettstreit der Künste der höchste Rang zuzuerkennen sei, gab er auch einigen ausgewählten Künstlern die Gelegenheit, ihren Standpunkt in dieser Frage in Briefform zu erläutern. Als erste Umfrage unter Künstlern in die Geschichte eingegangen, zeichnen diese im Anhang an seine Vorlesung 1550 in Florenz gedruckten Briefe heute nicht nur ein lebendiges Bild von den unterschiedlichen Positionen des *paragone*, sondern erlauben in einigen Fällen auch einen intimen Einblick in die subjektive Produktionsästhetik der Künstler. Denn neben der theoretischen Diskussion, ob die Malerei der Skulptur oder umgekehrt die Skulptur der Malerei überlegen sei, kamen in den schriftlichen Äußerungen der Maler und Bildhauer auch Verfahrensweisen zur Sprache, die unmittelbar aus ihrer eigenen künstlerischen Praxis stammten und damit ganz im Sinne Varchis als Korrektiv seiner akademischen Vorlesung dienen konnten.¹

Für kritische Lektüre, Hinweise und Anregungen danke ich ganz herzlich Jana Graul, Fabian Jonietz, Wolf-Dietrich Löhr, Frank Zöllner und den Tagungsteilnehmern. Die Übersetzungen stammen, soweit nicht anders angegeben, vom Verfasser.

Im Folgenden soll auf den Brief des Florentiner Bildhauers Benvenuto Cellini eingegangen und seine dort beschriebene Methode zur Herstellung von Skulpturen in den Kontext der zeitgenössischen Künstlerbiographik gestellt werden. In einem zweiten Teil möchte ich nachzeichnen, warum Cellinis Ideen in Vincenzio Borghinis kunsttheoretischen Aufzeichnungen, die heute im Kunsthistorischen Institut in Florenz verwahrten *Selva di notizie*, kritisch bewertet wurden. Wie die hier vorgestellten Überlegungen deutlich machen sollen, repräsentierte Cellini einen Künstlertypus, der mit den sich ändernden Auftragsbedingungen in der zweiten Hälfte des Cinquecento zunehmend in Widerspruch geriet. Gefragt waren jetzt effizientere Verfahrensweisen, die die individuelle künstlerische Praxis einschränkten und durch staatliche Institutionen wie die Florentiner *Accademia del disegno* gefördert wurden. Zuletzt soll gezeigt werden, dass auch Giorgio Vasari maßgeblich an diesen Disziplinierungs- und Neustrukturierungsprozessen beteiligt war: Seine 1550 und 1568 in erweiterter Fassung erschienenen *Vite de' più eccellenti pittori, scultori, e architettori* entstanden in enger Zusammenarbeit mit Vincenzio Borghini und sind Ausdruck eines Kunstbegriffs, der sich an einem neuen Produktivitätsverständnis orientierte.

CELLINI ALS ELOQUENTER BILDHAUER

In seinem Schreiben an Varchi vom 28. Januar 1547 begründete Cellini die Überlegenheit der Skulptur u.a. durch das mimetische Verfahren der Bildhauerei, das ihm zufolge ein Ähnlichkeitsverhältnis zwischen dem Künstler und dem von ihm geschaffenen Werk voraussetzte. So fordert er, dass der Bildhauer, bevor er die Statue eines Kriegers oder Redners darstellen könne, zunächst selbst über die entsprechenden Qualitäts- und Wesensmerkmale der von ihm darzustellenden Personen verfügen müsse:

Ich behaupte weiter, dass diese wunderbare Kunst der Bildhauerei nicht ausgeübt werden kann, ohne dass der Bildhauer gute Kenntnis [cognizione] von allen der edelsten Künste hat. Denn will er einen Krieger mit jenen Eigenschaften und Tugenden, die ihm eigen sind, darstellen, so muss jener Meister äusserst tugendsam sein und gute Kenntnisse der Waffenkunst besitzen. Will er hingegen einen Redner darstellen, muss er selbst höchst wortgewandt und in der Wissenschaft der Sprache beschlagen sein. Soll er einen Musiker darstellen, muss er verschiedene Arten der

¹ Zu Entstehungsgeschichte und Rezeption von Benedetto Varchis *Lezzioni* vgl. die Ausgabe von Oskar Bätschmann und Tristan Weddigen: *Paragone – Rangstreit der Künste, Italienisch und Deutsch*, Darmstadt 2013.

Musik kennen, damit er seiner Statue ein Musikinstrument gut in die Hand zu geben versteht. Und er muss notwendigerweise auch ein Dichter sein.²

Abgesehen davon, das Cellini mit der gleichen Begründung auch zugunsten der Malerei hätte argumentieren können, steht hinter seinen Äußerungen zunächst die banale Erkenntnis, dass es den Werken eines Bildhauers zugute kommt, wenn dieser über die Objekte seiner Darstellung gut unterrichtet ist. Zudem verfolgt er mit seinen Zeilen die Absicht, die langwierige und körperlich anstrengende Bildhauerkunst durch ihre Annäherung an die traditionell höher bewertete Welt des Hofes und der dort praktizierten Künste aufzuwerten. Mit dem Begriff der *cognizione*, unter dem Cellini entgegen der zeitgenössischen Definition nicht nur die Fähigkeit der Bildhauer versteht, sich Kraft ihrer Sinnesorgane Kenntnisse über die äußere Erscheinungsformen der physischen Welt anzueignen³, sondern zusätzlich eine inhaltliche Aneignung derselben verlangt, formuliert er also einen Bildungsanspruch, der sowohl der Qualität der Kunstwerke als auch dem sozialen Rang der Künstler zugute kommen soll. Konzeptionell und terminologisch schließt er damit an das erste Kapitel von Vitruvs *De architectura* an, in dem der römische Baumeister vom Architekten weitreichende Kenntnisse verlangt hatte. Zwar müsse dieser nicht wie Aristoxenos musizieren oder wie Apelles malen können, gewisse Grundkenntnisse in den wichtigsten Wissenschaften wie Grammatik, Musik oder Medizin seien für die Ausübung seines Berufs allerdings unabdingbar.⁴

² Benedetto Varchi: »Lezione nella quale si disputa della maggioranza delle arti e qual sia più nobile, la scultura o la pittura«, in: Paolo Barocchi (Hg.), *Trattati d'arte del Cinquecento fra manierismo e controriforma*, 3 Bde., Bari 1960-1962, Bd. 1, S. 3-82, hier S. 81: „Ancora dico che questa meravigliosa arte dello statuare non si può fare, se lo statuario non ha buona cognizione di tutte le nobilissime arte; perché, volendo figurare un milito, con quelle qualità e bravure che se gli appartiene, convien che il detto maestro sia bravissimo, con buona cognizione dell'arme; e volendo fare uno oratore, convien che sia eloquentissimo e abbia cognizione della buona scienza delle lettere; volendo figurare un musico, conviene che il detto abbia musica diversa, perché sappia alla sua statua ben collocare in mano uno sonoro instrumento, che gli sia di necessità l'esser poeta.“ Die hier zitierte deutsche Übersetzung (bis auf wenige Änderungen) nach Bättschmann/Weddigen: *Paragone* (wie Anm. 1), S. 274.

³ Das *Vocabolario degli Accademici della Crusca* definiert »conoscere«, von dem sich das Substantiv »cognizione« ableitet, folgendermaßen: „Apprendere con lo'ntelletto a prima giunta, per mezzo de' sensi, l'essere degli oggetti.“ Vgl. die Ed. Venedig 1612, S. 211.

⁴ Vitruv: *De architectura*, I, 1, Ed. Curt Fensterbusch, Darmstadt 1964, S. 23-33. In Cellinis Autobiographie, die im Cinquecento in mehreren Abschriften kursierte, aber

In Form eines kaum verstellten Eigenlobs alludierte Cellini so auch an seine eigenen intellektuellen und sittlichen Tugenden, die er in seinen literarischen Selbstzeugnissen wiederholt thematisierte. Denn wie in seinem Brief an Varchi sollte er sich auch in seiner ab 1557 niedergeschriebenen *Vita* nicht nur als virtuoser Musiker und tapferer Krieger inszenieren, sondern auch als ein rhetorisch begnadeter Künstler auftreten.⁵

ÄHNLICHKEIT VON VITA UND WERK IN DER KUNSTLITERATUR

Cellinis zunächst skurril anmutende Forderung lässt sich aber auch vor der Folie der zeitgenössischen Künstlerbiographik erklären. Dort war die Parallelisierung von Körper, Vita und Werk ein beständiger Topos, der schon im 15. Jahrhundert mit dem Sprichwort „Ogni pittore dipinge sé“ (Jeder Maler malt sich selbst) beschrieben wurde.⁶ Gemeint war damit der

erst 1728 gedruckt wurde, heisst es in Bezug auf diese Stelle: „E perché, sí come dice Vitruvio, in fra l'altre cose, volendo fare bene detta arte, bisogna avere alquanto di musica e buon disegno, essendo Giovanni [der Vater Cellinis] fattosi bun disegnatore, cominciò a dare opera alla musica, et insieme con essa imparò a sonare molto bene di viola e di flauto; et essendo persona molto studiosa, poco usciva di casa.“ Zit. nach Benvenuto Cellini: *La Vita*, Ed. Lorenzo Bellotto, Parma 1996, S. 15f.. Cellini stützte sich wahrscheinlich auf die 1521 erschienene Vitruv-Ausgabe Cesare Cesarianos, der die Schrift des antiken Architekten erstmals ins Italienische übertragen hatte. Vergleichbare Überlegungen zur universellen Bildung des Künstlers finden sich u.a. auch in Leon Battista Albertis *Della pittura*, in Lorenzo Ghibertis *Commentarii* und in Bezug auf die Notwendigkeit der Kenntnis der Reitkunst für die Darstellung von Reiterstatuen bei Pomponio Gaurico: *De sculptura*, Ed. Paolo Cutolo, Neapel 1999, S. 136: „Sed enim quum equestres potissimum ponantur statuæ, si modo rusticano equitatu equitem deformare noluerit, nonne optimum inessorem eum esse oportebit, aut saltem equitandi rationem ipsam tenere?“

⁵ Zu Cellinis Selbstinszenierungsstrategien vgl. Victoria C. Gardner, »Homines non nascuntur, sed figuntur: Benvenuto Cellini's Vita and Self-Presentation of the Renaissance Artist«, in: *The Sixteenth Century Journal*, 28.2, 1997, S. 447-465.

⁶ Zu Geschichte und Implikationen des Sprichworts vgl. Martin Kemp: »„Ogni dipintore dipinge sé“: a Neoplatonic Echo in Leonardo's Art Theory?«, in: Cecil H. Clough (Hg.): *Cultural Aspects of the Italian Renaissance: Essays in Honour of Paul Oskar Kristeller*, Manchester 1976, S. 311-323. – Paolo D'Angelo: »„Ogni dipintore dipinge sé“: contributo alla storia di un'idea«, in: *Intersezioni: Rivista di storia delle idee*, 11, 1991, S. 213-235. – Frank Zöllner: »„Ogni pittore dipinge sé“: Leonardo da Vinci and „automimesis“«, in: Matthias Winner (Hg.): *Der Künstler über sich in seinem Werk : Internationales Symposium der Bibliotheca Hertziana, Rom 1989*, Weinheim 1992, S. 137-160. Zum Gegenbeispiel des hässlichen Künstlers, der Schönes schafft vgl.

individuelle Charakter eines Malers, der sich in seiner künstlerischen Ausdrucksweise, d.h. seiner *maniera*, aber auch in der Art seiner Bilderfindungen, seiner *concetti*, unweigerlich zu erkennen gebe. So heisst es in einer Predigt Girolamo Savonarolas aus dem Jahr 1497, dass ein Maler auch dann in seinem Werk sichtbar werde, wenn er nicht sich selbst, sondern lediglich Bilder von Löwen oder Pferden male.⁷ Ausgangspunkt seiner Überlegung war dabei die scholastische Lehre, nach der jedes Wirkende gemäß einer inneren Natur operiere und dadurch ihm ähnliche Produkte schaffe („Omne agens agit sibi simile“).⁸

In ihren Grundzügen auf Aristoteles' *Metaphysik* zurückgehend,⁹ prägte die heute unter dem Stichwort »Automimesis« diskutierte Vorstellung, dass ein Phänomen Ähnlichkeit mit seiner Ursache habe, bereits in der Antike Diskussionen um unterschiedliche Formen der Nachahmung. So überliefert Cicero den Ausspruch des Sokrates, dass die Seele wie der Mensch, und der

hingegen Fabian Jonietz: »Die Topik des hässlichen Künstlers. Zum Körperbild als Reflexionsfläche von Diskurs und Kritik«, in: *Zeitsprünge. Forschungen zur Frühen Neuzeit*, 15.4, 2011, S. 441-483. – Alberto Saviello: »Unähnlichkeit: Überlegungen zum Motiv des „hässlichen“ Künstlers«, in: Jeanette Kohl et.al. (Hg.): *Similitudo: Konzepte der Ähnlichkeit in Mittelalter und Früher Neuzeit*, Paderborn 2012, S. 207-232.

⁷ Girolamo Savonarola, *Prediche sopra Ezechiel*, Venedig 1517, fol. 71v.: „E si dice che ogni pittore dipinge se medesimo. Non dipinge gia se inquanto huomo: perche fa delle imagini di leoni cavalli huomini & donne che non sono se: ma dipinge se inquanto dipintore: idest secondo il suo concepto. Et benche siano diverse phantasie: & figure de dipintori che dipingono: tamen sono tutte secondo il concepto suo (...).“

⁸ Girolamo Savonarola, *Prediche devotissime et piene de divini mysterii*, Ferrara 1513, S. 59: „Poi dicevano questi filosofi che omne agens facit sibi simile, idest che ogni agente fa lo effecto simile a se secondo quella forma mediante la quale opera, verbigratia, il fuoco scalda questo legno, et fallo ad se simile, perche è caldo lui, lo edificatore edifica la casa et falla simile a se, non simile a se che lui sia casa, ma simile a la idea che se haveva prima facta nelo intellecto, et perho dissi secondo la forma con la quale opera.“ Maßgeblich für Savonarolas 1495 vorgetragene Ausführungen waren die Schriften seines Ordensbruders Thomas von Aquin (vgl. u.a. *Summa theologiae*, I, 3 und *Summa contra gentiles* II, 43).

Zur Rezeption dieses prominenten Wirkungsgesetzes in der Philosophiegeschichte vgl. Philipp W. Roseman: *Omne Agens Agit Sibi Simile: A „Repetition“ of Scholastic Metaphysics*, Leuven 1996.

⁹ Vgl. Klaus Oehler, *Ein Mensch zeugt einen Menschen: über den Missbrauch der Sprachanalyse in der Aristotelesforschung*, Frankfurt a.M. 1963, S. 37-65.

Mensch wie seine Rede beschaffen sei.¹⁰ Der problematische Analogieschluss von der geistig-seelischen Disposition eines Menschen auf dessen Ausdrucksweise scheint in der Antike so weit verbreitet gewesen zu sein, dass schon Aristophanes das Thema in einer seiner Komödien ironisch verarbeiten konnte. Cellinis Nachahmungstheorie vergleichbar, lässt er in den *Thesmophoriazusen* den Dichter Agathon mit der Begründung in Frauengewändern auftreten, dass er nur so dazu in der Lage sei, die Strophen eines weiblichen Chores für sein nächstes Stück zu schreiben:

Wie's meiner Stimmung eignet, trag' ich mein Gewand
Denn nach dem Stoffe, den er darzustellen hat,
muß sich der Dichter richten in Manier und Art.
Wer also Weiberdramen schafft, nothwendig stellt
Er auch an seinem Leibe dar der Frauen Art. [...]
Schafft einer Männerdramen, nun, am Leibe hat
er schon die Mannheit; aber was Natur versagt,
erstreben wir nachahmend [μίμησις] und erjagen es.¹¹

Handelte es sich bei dem satirisch aufbereiteten Nachahmungsverfahren Agathons um eine bewusst angewandte Strategie, durch die der Dichter das Ergebnis seiner künstlerischen Produktion kontrollieren und steuern konnte, figuriert das Motiv der Ähnlichkeit von Person und Werk in der Kunstliteratur der Renaissance jedoch häufig unter der Prämisse des Kontrollverlusts. Zwar wurden Analogien zwischen dem Charakter oder Aussehen eines Malers und seinen Gemälden gelegentlich positiv kommentiert, gerade in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts scheint dieses Ähnlichkeitsverhältnis aber noch mit dem Makel mangelhafter Naturnachahmung verbunden gewesen zu sein.¹² In den *Vite* Vasaris wurde

¹⁰ Cicero: *Tusculanorum Disputationum*, V, XVI, 47. Weitere Beispiele dieses Topos diskutiert Wolfgang G. Müller: *Topik des Stilbegriffs: zur Geschichte des Stilverständnisses von der Antike bis zur Gegenwart*, Darmstadt 1981, S. 3-51.

¹¹ Aristophanes: *Thesmophoriazusen*, v. 147-155. Zit. nach J.J.C. DONNER: *Die Lustspiele des Aristophanes*, 3 Bde., Leipzig 1861-1862, Bd. 3, S. 214. Die Agathon-Szene ist eines der frühesten Beispiele für die Verwendung eines Verbs der mimeisthai-Wortgruppe und damit zugleich die älteste Schriftquelle, in der Automimesis ausführlich problematisiert wird. Für eine eingehende Diskussion und weiterführende Literatur vgl. Eva Stehle: »The body and its representations in Aristophanes' Thesmophoriazousai: where does the costume end?«, in: *American Journal of Philology*, 123.3, 2002, S. 369-406.

¹² Vgl. Wolfgang Brückle: »Personalstil als Makel der Kunst zu Anfang des Cinquecento«, in: Michael Brunner (Hg.): *Stil und Stilpluralismus in den Künsten des 16. Jahrhunderts*, Engen 2004, S. 63-80. Zu den verschiedenen Figuren der

der individuelle Stil eines Malers daher nicht nur als selbstgewähltes Alleinstellungsmerkmal verstanden, sondern auch als Ausdruck einer disponierenden Einheit von Körper und Geist problematisiert, dem sich der Künstler nur unter großer Anstrengung entziehen konnte.¹³ Ein exemplarischer Fall ist der Maler Parri Spinelli, dessen ängstliches Gemüt sich in Gestalt von verschreckt wirkenden Bildfiguren auch in seinen Gemälden abgebildet haben soll.¹⁴

Derselbe Automatismus, der dafür sorgte, dass sich das Temperament eines Künstlers im Stil seiner Gemälde widerspiegelte, wurde in der Renaissance für die körperliche Ähnlichkeit zwischen dem Maler und seinen Bildfiguren verantwortlich gemacht. So schmähte Leonardo jene Maler, die sich in ihren Bildern unwillentlich selbst zu porträtieren pflegten, ausführlich in seinem *Libro di pittura*: Sei der Meister fromm, so sähen seine Figuren mit ihren krummen Hälsen ebenso aus, und sei er schlecht proportioniert, so zeige sich auch dies ausgiebig in seinen Gemälden.¹⁵ Während Leonardo dem Maler

Ähnlichkeit als einer erkenntnisleitenden Kategorie im 16. Jahrhundert vgl. Michel Foucault: *Die Ordnung der Dinge: eine Archäologie der Humanwissenschaften*, Frankfurt a.M. 1974, bes. S. 46-56.

¹³ Martin Kemp: »Virtuous artists and virtuous art: Alberti and Leonardo on decorum in life and art«, in: Francis Ames-Lewis et. al. (Hg.): *Decorum in renaissance narrative art*, London 1992, S. 15-23, hier S. 22. – Literarische Vorbilder für die Analogisierung von Werk und Vita in der Künstlerbiographik werden diskutiert von Catherine M. Soussloff: »Lives of poets and painters in the Renaissance«, in: *Word & image: a journal of verbal visual enquiry*, 6, 1990, S. 154-162.

¹⁴ Giorgio Vasari: *Le Vite*, Ed. Gaetano Milanesi, 7 Bde., Florenz 1878-1881, Bd. 2, S. 284: „Mentre che Parri faceva quest’opera, fu assaltato da certi suoi parenti armati con i quali piativa non so che dote; ma perché vi sopraggiunsono subito alcuni, fu soccorso di maniera che non gli feciono alcun male: ma fu nondimeno, secondo che si dice, la paura che egli ebbe cagione che, oltre al fare le figure pendenti in sur un lato, le fece quasi sempre da indi in poi spaventatice.“

¹⁵ Leonardo: *Trattato della pittura*, § 105, Ed. E. Camesasca, Mailand 1995, S. 75f.: „Sommo difetto è de’ pittori replicare i medesimi moti e medesimi volti e maniere di panni di una medesima istoria, e fare la maggior parte de’ volti che somigliano al loro maestro, la qual cosa mi ha molte volte dato ammirazione perché ne ho conosciuto alcuni che in tutte le loro figure pareva si fossero ritratti al naturale; ed in quelle si vede gli atti e i modi del loro fattore, e s’egli è pronto nel parlare e ne’ moti, le sue figure sono il simile in prontitudine; e se il maestro è divoto, il simile paiono le figure co’ loro colli torti; e se il maestro è da poco, le sue figure paiono la pigrizia ritratta al naturale; e se il maestro è sproporzionato, le figure sue son simili; e s’egli è pazzo, nelle sue istorie si dimostra largamente, le quali sono nemiche di conclusione, e non stanno attente alle

empfiehlt, dieser natürlichen Veranlagung durch das Studium allgemein als schön empfundener Proportionsverhältnisse zu begegnen, und ihm damit die Fähigkeit zugesteht, den Prozess der Werkgenese souverän zu steuern,¹⁶ verweist Paolo Pino den Maler in seinem 1548 erschienenen *Dialogo di pittura* aufgrund derselben Beobachtung auf die Unhintergebarkeit des eigenen Körpers. Da alle Schöpfungen ihrem Erzeuger glichen und Künstler von geringer Größe folglich dazu neigten, kleine Figuren zu schaffen, müsse der Maler selbst über ideale Proportionen verfügen – nur so ließe sich sicherstellen, dass er auch in seinen Bildern ansehnliche Figuren darstelle.¹⁷ Nur wenig später sollte Michelangelo den vermeintlich kausalen Zusammenhang zwischen Künstlerkörper und Kunstwerk bereits ironisch kommentieren. Von einem Bekannten danach gefragt, was er von einem Gemälde halte, auf dem ein Ochse besonders lebensecht dargestellt worden war, habe er geantwortet: „Ogni pittore ritrae sé medesimo bene“ (Jeder Maler porträtiert sich selbst gut).¹⁸

loro operazioni, anzi, chi guarda in qua, chi in là come se sognassero: e così segue ciascun accidente in pittura il proprio accidente del pittore.“

¹⁶ Zu Leonardos Methode der Verwissenschaftlichung der Malerei vgl. Frank Zöllner: »Kunst und Wissenschaft: Leonardo zwischen „automimesis“ und Proportionslehre«, in: *Denkströme. Das Journal der Sächsischen Akademie der Wissenschaften*, 4, 2009, S. 42-57.

¹⁷ Paolo Pino: »Dialogo di pittura«, in: Paolo Barocchi (Hg.), *Trattati d'arte del Cinquecento fra manierismo e controriforma*, 3 Bde., Bari 1960-1962, Bd. 1, S. 93-139, hier S. 133: „E perché si vede espresso che tutte le creature appetiscono il loro simile, non fa al preposito ch'il pittore sia di statura picciola o difforme, che potrebbe di facile incorrer nelli propii errori, dipignendo le figure nane e mostruose; et anco, molti di loro sono inconsiderati e troppo veementi. Non sia grande in estremo, assai delli quali sono sgraziati, pigri et inscipidi; ma sia il pittore nella porzione che già v'ho descritta secondo Vitruvio, ch'averà più facile adito di formare le figure perfette, traendo l'esempio di sé stesso. Vorrei che fusse grazioso, per parteciparne con l'opere sue.“

¹⁸ Vasari: *Vite* (wie Anm. 14), Bd. 7, S. 280: „Aveva non so che pittore [fatto] un'opera, dove era un bue che stava meglio dell'altre cose; fu dimandato [Michelangelo] perchè il pittore aveva fatto più vivo quello che l'altre cose; disse: „Ogni pittore ritrae se medesimo bene“. Für eine Deutung dieses Ochsen als ostentative Demonstration künstlerischer *difficoltà* vgl. Georg Satzinger: »Der Stier des Pausias: eine Anmerkung zur Wirkung Plinius' des Älteren in Malerei und Plastik der Renaissance«, in: Birgit Tappert (Hg.): *Heitere Mimesis. Festschrift für Willi Hirdt zum 65. Geburtstag*, Tübingen 2003, S. 105-125, hier S. 124.

ZUM ENTSTEHUNGSKONTEXT DER »SELVA DI NOTIZIE«

Was sich in Vasaris Michelangelo-Anekdote humorvoll auf die weniger talentierten Maler seiner Zeit bezog, sollte in Vincenzo Borghinis 1564 verfasster *Selva di notizie* erneut als Bild dafür dienen, einen Künstler vorzuführen. Im Gegensatz zu Michelangelos spitzem Kommentar, der einen nicht näher bezeichneten Maler traf, richtete sich Borghinis Urteil wohl auch aufgrund des privaten Charakters seiner Aufzeichnungen ganz offen gegen Benvenuto Cellini und die in seinem Brief an Varchi formulierten Grundsätze bildhauerischer Praxis. Denn wie der Name des Traktats bereits andeutet, handelte es sich dabei um eine lose Sammlung kunsttheoretischer Erörterungen, die sowohl Plinius- und Varchi-Exzerpte, als auch originäre und systematische Gedanken Borghinis zum *paragone* umfasste. Den äußeren Anlaß für Borghinis Aufzeichnungen, die dieser wahrscheinlich im Rahmen einer akademischen Vorlesung vorstellen wollte,¹⁹ lieferte dabei ausgerechnet der Tod Michelangelos am 18. Februar 1564 und die sich mit großer zeitlicher Verzögerung daran anschließenden Begräbnisfeierlichkeiten am 14. Juli in Florenz.²⁰

Bereits kurze Zeit nach dem Tod des *divino artista* waren die Florentiner Künstler darin übereingekommen, seine unübertroffenen künstlerischen Leistungen mit der Errichtung eines Katafalks zu ehren, der während der Exequien in der Kirche San Lorenzo vor dem Hauptaltar aufgestellt werden sollte.²¹ Über die einzelnen Komponenten dieses Katafalks, der Michelangelos Schaffen mit einem allegorischen Programm verherrlichen sollte, kam es im Verlauf der Vorbereitungen aber wiederholt zu Auseinandersetzungen zwischen den beteiligten Künstlern.²² Insbesondere Benvenuto Cellini äußerte mehrfach seinen Unmut über den von der *Accademia del disegno* unterbreiteten Entwurf, der in seinen Augen eine

¹⁹ Matteo Burioni: *Die Renaissance der Architekten. Profession und Souveränität des Baukünstlers in Giorgio Vasaris Viten*, Berlin 2008, S. 77.

²⁰ Grundlegend zur *Selva* vgl. Paola Barocchi: »Una „Selva di notizie“ di Vincenzo Borghini«, in: *Un augurio a Raffaele Mattioli*, Florenz 1970, S. 87-172, hier S. 87-98. – Thomas Frangenberg: *Der Betrachter. Studien zur florentinischen Kunstliteratur des 16. Jahrhunderts*, Berlin 1990, S. 47-58. – Eliana Carrara: »Vasari e Borghini sul ritratto: gli appunti pliniani della „Selva di notizie“; ms. K 783.16 del Kunsthistorisches Institut di Firenze«, in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, 44.2000, 2001, S. 243-291. – Burioni: *Renaissance der Architekten* (wie Anm. 19), S. 76-91.

²¹ Vgl. Rudolf und Margot Wittkower: *The divine Michelangelo: the Florentine Academy's homage on his death in 1564*, London 1964.

²² Wittkower: *Divine Michelangelo* (wie Anm. 21), S. 19ff..

Vorrangstellung der Malerei und die damit verbundene Abwertung der Skulptur im Werk Michelangelos behauptete.²³ Nach erfolglosen Versuchen, mit eigenen Vorschlägen ein alternatives Programm durchzusetzen, welches der Bildhauerei zu der ihr angemessenen Bedeutung verhelfen sollte, verließ Cellini schließlich im Streit das Projekt; der Katafalk wurde ohne seine Beteiligung fertiggestellt, die Begräbniszeremonie fand ohne ihn statt.²⁴

Als Urheber dieser Herabwürdigung der Bildhauerei – die für ihn darin bestand, nicht die Allegorie der *scultura* sondern jene der *pittura* – heraldisch höher bewerteten Schauseite des Katafalks zuzuordnen²⁵ – identifizierte Cellini nicht ganz zu Unrecht den *luogotenente* Vincenzo Borghini, den herzoglichen Statthalter der Florentiner Künstlerakademie. Trotz wiederholter Bitten habe Borghini sich nicht von einem Primat der Skulptur im Werk Michelangelos überzeugen lassen, sondern sei dem Einfluss seines Freundes Giorgio Vasari erlegen, der ihn zur Bevorzugung der Malerei überredet habe.²⁶ In der Tat ist es sehr wahrscheinlich dass Borghini und Vasari maßgeblich für die ideelle Konzeption des Katafalks sowie die Organisation und Abwicklung der Trauerfeierlichkeiten verantwortlich zeichneten.²⁷ Wie mehrere Briefe Borghinis zeigen, war dessen Verhältnis zu Cellini zudem nicht nur durch persönliche Animositäten gekennzeichnet, sondern richtete sich auch explizit gegen dessen unzureichende Arbeitsdisziplin und seine kunsttheoretischen Ansichten.²⁸ Die mit den Bildhauern geführte Auseinandersetzung um

²³ Vgl. Piero Calamandrei, »Sulle relazioni tra Giorgio Vasari e Bevenuto Cellini«, in: *Atti del Convegno internazionale per il IV centenario della prima edizione delle „Vite“ del Vasari*, Florenz 1952, S. 195-214.

²⁴ Wittkower: *Divine Michelangelo* (wie Anm. 21), S. 20.

²⁵ Calamandrei: *Vasari e Cellini* (wie Anm. 23), S. 205, Carrara: *Vasari e Borghini* (wie Anm. 20), S. 243. Cellini äußerte seinen Unmut darüber in seinem *Discorso sopra la differenza nata tra li Scultori e Pittori, circa il luogo destro stato dato alla Pittura nelle Esequie del gran' Michelagnolo Buonarotti*, der 1564 im Anhang von Giovan Maria Tarsias *Oratione ovvero discorso fatto nell' esequie del divino Michelagnolo Buonarotti* in Florenz veröffentlicht wurde.

²⁶ Calamandrei: *Vasari e Cellini* (wie Anm. 23), S. 208.

²⁷ Calamandrei: *Vasari e Cellini* (wie Anm. 23), S. 202 f., Wittkower: *Divine Michelangelo* (wie Anm. 21), S. 22.

²⁸ So heisst es in einem Brief Borghinis an Vasari vom 11. August 1564: „ (...) non dico di Benvenuto, – che stimandolo pazzo spacciato, io non ne tengo un conto al mondo, come proprio se un di questi cagnacci da beccaio abbaia – (...)“. Ebenso in einem Brief vom 19. August 1564: „Delle baie nate io me ne passerei di leggieri. Et di quella bestiacca [Cellini] per conto mio non dire' altro, senon che sentendo le sue pazzie, alzai

Michelangelos Katafalk war Borghini daher ein willkommener Anlaß, seine eigene Position in der Frage des *paragone* zu schärfen, indem er Varchis *Lezzioni* konsultierte. Anders als Cellini vermutete, ging es ihm dabei aber weniger um eine Abwertung der Skulptur, als vielmehr darum eine vermittelnde Position zwischen Bildhauerei und Malerei einzunehmen, und in seiner Funktion als Statthalter der Akademie ein den Künsten günstig gestimmtes Klima zu schaffen.²⁹ Dies hinderte ihn allerdings nicht daran, Cellinis Brief in seiner *Selva* einer polemischen Kritik zu unterziehen.

DIE BILDHAUER PRAXITELES UND PERILLUS: UNÄHNLICHKEIT VS. ÄHNLICHKEIT

Borghini amüsierte sich insbesondere über den von Cellini formulierten Bildungsanspruch, den er in einer bewusst forcierten Lesart als Aufforderung zu einer Identifizierung und körperlichen Anverwandlung mit dem Objekt der künstlerischen Darstellung interpretiert. Das von Cellini bemühte Argument, dass ein Bildhauer u.a. ein eloquenter Redner sein müsse, um die Statue eines Rhetoren darstellen zu können, wird dabei zum Ausgangspunkt seiner Kritik. Denn würde es sich tatsächlich so verhalten, wie von Cellini behauptet, hätte auch der Bildhauer Praxiteles ein Pferd sein müssen:

Cellini behauptet, dass ein Bildhauer gute Kenntnisse von allen der edelsten Künste haben solle, und dass dieser, falls er beabsichtige die Eigenschaften und Tugenden eines Kriegers darzustellen, selbst tugendhaft sein müsse. Ebenso behauptet er, dass es für die Darstellung eines Redners notwendig sei, dass der Bildhauer äusserst eloquent und in der Wissenschaft der Sprache bewandert ist und dass er für die Darstellung eines Musikers verschiedene Arten der Musik kennen müsse etc. Aber das sind nichts als Phrasen. Hier sollte man bei den Heiligen Göttern aufschreien³⁰

il capo e me ne risi (...), perche so che egli è, fu et sara sempre una bestia asinina; et se un asino mi havessi dato un calcio, io non terrei collera: Così fo con lui, perche lo stimo da una bestia, come egli è etc. (...).“ Zit. nach Karl Frey: *Der literarische Nachlass Giorgio Vasaris*, 3 Bde., München 1923-1940, Bd. 2, S. 93, 97, 109f..

²⁹ Vgl. Burioni: *Renaissance der Architekten* (wie Anm. 19), S. 91. Dennoch darf man Borghini eine gewisse Bevorzugung der Malerei unterstellen, die aus seiner Sicht der universellen Ausdrucksmöglichkeit des Dichters näher als die Bildhauerei stand. Vgl. Barocchi: *Una Selva* (wie Anm. 20), S. 92.

³⁰ Borghini bezieht sich mit dem Ausruf „Proh divùm numina sancta!“ auf Lukrez und den von ihm besprochenen Tastsinn als Mittel der Erkenntnis (*De rerum natura*, II, 434: „Tactus enim, tactus, proh Divùm numina sancta!“). Bereits Varchi (wie Anm. 2, S. 42) hatte in Anlehnung an diese Stelle geschrieben, dass dieser der sicherste der Sinne sei, um sich von der Existenz einer Sache zu überzeugen. Dass er mit seiner

und sich wundern, dass jemand so verrückt ist und so abwegige Dinge sagt und man sie ihm auch noch drückt. Praxiteles selbst hätte ja ein tüchtiges Pferd sein müssen, als er jenes Ross schuf, das heute zusammen mit jenem des Phidias auf dem Esquilin aufgestellt ist, der aus diesem Grund auch Montecavallo genannt wird (...).³¹

Bereits von Petrarca als Ergebnis eines Künstlerwettstreits und mustergültiges Beispiel für *ars et ingenium* gewürdigt,³² erlangten die monumentalen Rossebändiger gerade unter den Bildhauern der Renaissance Vorbildcharakter.³³ Ein Stich Antonio Lafreris aus dem Jahr 1546 zeigt das Standbild vor den durch Papst Sixtus V. angeordneten Umbau- und Restaurierungsmaßnahmen der Jahre 1589-1591, und damit in der Form die auch Borghini bei einem seiner Rom-Aufenthalte vor Augen gestanden haben muß (Abb. 1): Deutlich sind hier noch die Inschriften in der römischen Kapitalis zu lesen, die die Skulpturen als »OPVS PRAXITELIS« und »OPVS FIDIAE« und damit als Werke zweier unterschiedlicher Hände auszeichnen. Aus Lafreris Stich geht auch hervor, warum er sich in seiner *Selva* auf das Ross des Praxiteles beziehen musste: Während das von Phidias geschaffene Pferd bis 1589 durch eine Stützmauer notdürftig in Stand gehalten wurde, hatte das Ross des Praxiteles die Zeitläufte nahezu unversehrt überstanden und blieb Borghini wohl auch aus diesem Grund eindrucklich in Erinnerung.³⁴ Dass sich die Künstler im Sinne einer *imitatio veterum* eingehend mit der Skulpturengruppe beschäftigten, dokumentiert

Götteranrufung gerade einem Bildhauer mangelhafte taktile Erkenntnisfähigkeit vorwirft, zeugt von Borghinis besonderer polemischer Raffinesse.

³¹ Vincenzo Borghini: »Selva di notizie«, in: Paola Barocchi (Hg.), *Scritti d'arte del Cinquecento*, 3 Bde., Mailand 1970-1977, Bd. 1, S. 611-673, hier S. 639: „Dice [Cellini] ch'uno statuario ha aver buona cognizione di tutte le nobilissime arti, e che, volendo figurare un milito con quelle qualità e bravure che se gl'appartiene, conviene che detto maestro sia bravissimo, e volendo figurar un oratore, convien che sia eloquentissimo et abbia cognizione della buona scienza delle lettere, volendo figurare un musico, conviene che abbia musica diversa etc. Tutte queste sono parole formali. Or non bisognerebbe qui gridare: *Proh divùm numina sancta!* che sia un sì pazzo che dica cose sì stravaganti e che le si stampino? Prassitele, quando fece quel cavallo ch'oggi è nelle Esquilie con quel di Fidìa, che perciò si dice Montecavallo, dovette esser un bravo cavallo (...).“ Tatsächlich befinden sich die Marmorkolosse nicht auf dem Esquilin, sondern auf dem Quirinal.

³² Vgl. Andreas Thielemann: *Phidias im Quattrocento*, Köln 1996, S. 40f..

³³ Vgl. Andreas Thielemann: »Roma und die Rossebändiger im Mittelalter«, in: *Kölner Jahrbuch*, 26.1993, 1994, S. 85-131, hier S. 91.

³⁴ Thielemann: *Roma und die Rossebändiger* (wie Anm. 33), S. 89.

ein weiterer Stich aus Lafreris *Speculum romanae magnificentiae* (Abb. 2). Neben der nur selten dargestellten, rückseitigen Ansicht des Monuments zeigt er einen Künstler, der sich mit Zeichenstift und Malblock zu Füßen der Rossebändiger niedergelassen hat, und im Begriff ist, das antike Standbild zu zeichnen. Seine Begleitung verweist ihn währenddessen mit dem raumgreifenden Gestus eines humanistischen Gelehrten sowohl auf die Skulpturengruppe selbst, als auch auf einen Titulus, der die künstlerische Vorbildlichkeit der Marmorkolosse hervorhebt (»marmorei colossi, Romæ; absolutissima, Praxitelis et Fidiæ, manu«).³⁵ Gerade vor dem Hintergrund ihrer Prominenz als Beispiel antiker Kunstfertigkeit musste Borghinis Bezug auf das Ross des Praxiteles daher unmittelbar Eindruck machen und Cellinis Forderungen als lächerlich erscheinen lassen. Noch deutlicher formuliert Borghini seine Kritik an Cellinis identifikatorischem Habitus allerdings in dem darauffolgenden Halbsatz, in dem er erneut auf einen antiken Künstler Bezug nimmt. Mit Perillus wählte er dabei jedoch einen Bildhauer, der anders als Praxiteles nicht als Exempel künstlerischer *virtus* und Vortrefflichkeit galt, sondern nahezu ausschließlich als Negativbeispiel rezipiert wurde. Wie mehrere antike Quellen berichten, erwarb er sich seinen schlechten Ruf dadurch, dass er Folterwerkzeuge für den auf Sizilien herrschenden Tyrannen Phalaris herstellte. Ein bronzener Ochse, der seitlich mit einer Einstiegs Luke versehen war und in seinem Inneren den Körper eines Menschen aufnehmen konnte, zählte dabei zu einer seiner grausamsten Erfindungen: Entfachte man unter dem Bauch des Tieres ein Feuer, stieß der darin gefangene Mensch aufgrund seiner Todesqualen Schmerzensschreie aus, die durch ein in den Nüstern des Ochsen implementiertes System von Pfeifen zusätzlich verstärkt wurden. Die Vorsehung wollte es, dass ausgerechnet der Künstler selbst zum ersten Opfer dieser ingeniosen Erfindung wurde. Als Perillus dem Tyrannen das Foltergerät demonstrieren wollte, zwang Phalaris den Künstler dazu, ihm die Funktionsweise des Kunstwerks am eigenen Leib vorzuführen.³⁶

Ein Stich, den der französische Graveur Pierre Woeiriot nach einem verloren gegangenen Fassadenfresko Baldassare Peruzzis aus den Jahren 1520-1523

³⁵ Zu Lafreri und der Entstehungsgeschichte des *Speculum romanae magnificentiae* vgl. Peter W. Parshall: »Antonio Lafreri's *Speculum Romanae Magnificentiae*«, in: *Print quarterly*, 23, 2006, S. 3-28.

³⁶ Die wichtigsten Quellen sind Diodorus Siculus: *Bibliotheca historica*, IX, 18; Plinius: *Historia naturalis*, XXXIV, 89; Ovid: *Ars amatoria*, I, 653.

um 1560 in Rom anfertigte,³⁷ stellt dem Betrachter diesen Moment eindrücklich vor Augen (Abb. 3). Der Bildhauer wird darauf von zwei Gehilfen des Tyrannen in den Leib des Bronzestandbilds gezwungen, während ein weiterer bereits mit dem Anschüren des Feuers unter dem Bauch des Ochsen beschäftigt ist.

Im Vergleich mit einer Darstellung des Themas, die Giulio Bonasone für Acchille Bocchis 1555 erschienene Emblemata-Sammlung *Symbolicarum quaestionum (...) libri quinque* stach (Abb. 4),³⁸ eignet Woieriots Komposition noch der größere dramatische Effekt, der Peruzzis Komposition auszeichnete. Die größere Dynamisierung der Urteilsvollstreckung wird insbesondere durch die Positionierung des Tyrannen im Bildhintergrund erreicht, welche es erlaubt, die von Perillus' Schmerzensschreien bewirkte Animation des Standbilds wirkungsvoller zu inszenieren: Wie durch den nahenden Tod des Künstlers zu Leben erweckt, legt der Ochse auf dem Stich Woieriots sein Haupt in den Nacken, um jene animalischen Laute auszustoßen, die von vielen Autoren so anschaulich beschrieben wurden.³⁹

In der Renaissance im Kontext der neuzeitlichen Rechtsprechung als Beispiel gerechter Strafe diskutiert, fand das breit überlieferte Schicksal des Perillus parallel zur Entwicklung des frühmodernen Staatswesens auch in die Kunstdliteratur Eingang.⁴⁰ Sein Tod diente dabei als Kontrastfolie, vor der

³⁷ Vgl. Christoph Luitpold Frommel: *Baldassare Peruzzi als Maler und Zeichner*, Wien 1968, S. 110. Peruzzis Fresko orientierte sich seinerseits möglicherweise an einer Fassadenmalerei Polidoro da Caravaggios, die in Vasaris *Vite* gelobt worden war, aber ebenfalls nur durch einen Stich überliefert ist. Vgl. Charles Avery: »The Bull of Perillus: a relief attributed to Giovanni Caccini«, in: *Art Institute of Chicago Museum Studies*, 6, 1971, S. 23-33, hier S. 25.

³⁸ Zu den Stichen Bonasones vgl. Stefania Massari: *Giulio Bonasone*, Rom 1983.

³⁹ In seinem Kommentar zu Dantes *Divina Comedia*, in der Perillus' Ochse einen kurzen Auftritt hat (I, 27, 7-15), schreibt Cristoforo Landino etwa: „(...) chome el bue facto di rame e messovi dentro l'huomo, quando l'huomo gridava madava fuori per la bocca dell'animale un suono che pareva el mughio suo, et non la voce humana; (...). Mughhiava non con la sua voce perché era inanimato, ma con quella dell'afflicto, cioè con quella di colui che dentro v'era tormentato, (...) et questo fu chosa diricta et iusta, imperochè la crudeltà di tale inventore [Perillo] meritava tal supplicio. Sichè con tutto che questo bue fussi di rame, nientedimeno pareva che lui mughhiassi chome fa el bue vivo quando è traficto dal dolore.“ Zit. nach der Ed. Paolo Procaccioli, 4 Bde., Rom 2001, Bd. 2, S. 904f.

⁴⁰ Illustrationen des Ochsen finden sich daher häufig in Rechtsverordnungen und wurden zum Sinnbild frühmoderner Rechtspraxis und Folter. Vgl. etwa die unter

sich die sozialen Anforderungen an einen neuen Künstlertypus formulieren ließen, der sich über die Konsequenzen seines Handelns bewusst sein und nach ethischen Maximen handeln sollte. Perillus wurde daher zwar als talentierter und erfindungsreicher Künstler gewürdigt, aufgrund seines moralischen Fehlverhaltens aber zugleich stigmatisiert. So bezieht sich Benedetto Varchi, dessen *Lezzioni* das Künstlerselbstverständnis des Cinquecento maßgeblich prägten, negativ auf die Figur des Perillus, um seine Auffassung von Kunst und Künstlertum zu illustrieren. Seinem Verständnis zufolge besteht das Ziel einer Kunst wie der Bildhauerei darin, für den Menschen von Nutzen zu sein und solle daher stets noblen und ehrenwerten Zwecken dienen. Dies mache es *qua definitionem* aber unmöglich Perillus als Bildhauer zu adressieren:

Weil keine Kunst, wenn sie schädlich ist, sich nach jener Definition wirklich ›Kunst‹ nennen darf, dürfte auch niemand glauben wollen, dass Perillus wirklich als ›Bildhauer‹ zu bezeichnen sei, zumal er nicht den Zweck befolgte, der den Bildhauern eigen ist, wenn wir nicht schon glauben würden, dass viele gute und tüchtige Meister vor ihm viel Mühe auf die Bildhauerkunst verwendet hätten, nicht um Standbilder der Götter und Abbilder der Erscheinung grosser Männer, sondern einen Stier herzustellen, in dessen Inneren auf grausamste Weise Menschen lebend gebraten würden.⁴¹

Das Todesurteil, das der Tyrann Phalaris gegen den Bildhauer ausspricht, erfährt daher Varchis ausdrückliche Anerkennung.⁴² Vergleichbare Ansichten zu Perillus finden sich im Architekturtraktat Filaretos,⁴³ im

Kaiser Karl V. eingeführte *Constitutio criminalis carolina* bzw. die *Peinlich Gerichts Ordnung*, Frankfurt a.M. 1573, S. 7v.

⁴¹ Varchi: *Lezzione* (wie Anm. 2), S. 26f.: „(...) nessuna arte, se è dannosa, può chiamarsi arte veramente secondo quella deffinitione. Né si creda alcuno che Perillo si possa chiamare veramente scultore, non avendo avuto quel fine che debbono avere gli scultori, se già non credessimo che tanto buoni e valenti maestri, che furono innanzi a lui, avessero tanto faticato nell’arte della scultura, non per fare le statue degli dèi e contraffare l’immagini degli uomini grandi, ma per fabbricare un toro, dentro al quale si deversero abbronzare crudellissimamente gli uomini vivi.“ Die hier zitierte deutsche Übersetzung nach Bättschmann/Weddigen: *Paragone* (wie Anm. 1), S. 130f..

⁴² Varchi: *Lezzione* (wie Anm. 2), S. 26: „(...) quanto in tutte l’altre si debbe biasimare Fallari, tanto in questa crudeltà meritò d’essere lodato.“

⁴³ Antonio Averlino detto il Filarete: *Trattato di Architettura*, Ed. Anna Maria Finoli und Liliana Grassi, 2 Bde., Mailand 1972, Bd. 2, S. 578: „Perillo gli era, benché trovato avessi l’aspro martoro del toro a Fallaride tiranno di Siracusa, ma lui prima patì la pena, perché come cercatore di crudele morte per altro fu lecito che lui prima la provasse.“

sogenannten *Anonimo Magliabechiano*⁴⁴ sowie bei Pomponio Gaurico, der Perillus zwar in einer Reihe mit den großen Bildhauern der Antike nennt, ihm aufgrund seiner Grausamkeit aber keinerlei Künstlerruhm zuerkennen will.⁴⁵ Damit folgte man im Wesentlichen dem Urteil Plinius', der Perillus in seiner *Historia naturalis* mit einem sittlichen Verfall der Künste in Verbindung gebracht hatte.⁴⁶

Vincenzo Borghini konnte in seiner *Selva di notizie* an diese Charakterisierung des antiken Künstlers anschließen und seine Kritik an Cellinis Nachahmungstheorie mit einem polemischen Bezug auf Perillus verdeutlichen. Nachdem er das Ross des Praxiteles als Beleg dafür angeführt hat, dass ein Bildhauer seiner Skulptur keineswegs ähnlich sein müsse, verfährt er im zweiten Halbsatz genau umgekehrt, wenn er schreibt:

(...) und jetzt erst verstehe ich, was mir einst ein ehrenwerter Mann zu verstehen gab, als er mir sagte, dass Perillus ein großer Ochse gewesen sei, als er jenes Vieh aus Bronze für Phalaris schuf.⁴⁷

Während der Witz im Beispiel von den Rossebändigern noch darin lag, dass zwischen Künstler und Kunstwerk eben keine direkte Übereinstimmung

⁴⁴ Carl Frey: *Il codice magliabechiano*, Berlin 1892, S. 38: „Perillo scultore non fu lodato nell'arte sua se non da Fallaride tiranno. Ne è degno d'essere lodato ne fatto conto delle sue opere per havere fatto a esso Fallaride il toro di bronzo, voto drento, nel quale gl'huomini vivi si serravano per farli morire con grandissimo dolore, et mettendo sotto a detto toro il fuoco, gli faceva ardendo morire; et gridando essi per la gran pena, veniva la voce fuori uscendo per la boccha di tal fiera, pareva che mughiassi. Onde Fallaride veggendo questo nuovo strumento crudelissimo, fattoli per tale artefice, volle, che esso fussi il primo a prouarlo, et drento velo fece morire giustamente. Che da poi haveva l'arte humanissima del fare idii et huomini exposita a tal crudeltà, la quale i primi inventori di quella non s'erono afatichati a trovarla per tormentare gl'huomini, ma per farli eterni et a posterì notissimi.“

⁴⁵ Gaurico: *Sculptura* (wie Anm. 4), S. 252: „Perillus nullum impietate sua nomen est meritus.“

⁴⁶ Plinius, *Historia naturalis*, XXXIV, 89, Ed. H. Rackham (The Loeb Classical Library), Cambridge 1961, S. 192: „Perillum nemo laudet saeviozem Phalaride tyranno, cui taurum fecit mugitus inclusi hominis pollicitus igni subdito et primus expertus cruciatum eum iustiore saevitia. huc a simulacris deorum hominumque devocaverat humanissimam artem. ideo tot conditores eius laboraverant, ut ex ea tormenta fierent! itaque una de causa servantur opera eius, ut quisquis illa videat, oderit manus.“

⁴⁷ Borghini: *Selva di notizie* (wie Anm. 31), S. 639f.: „ (...) et ora intendo quel che volse dire un valentuomo che mi disse già che quel Perillo che fece quell'animale di rame a Falari fu un gran bue.“

bestand, der Bildhauer Praxiteles also als autonom schaffendes Subjekt und damit als modern charakterisiert wurde, besteht der Reiz der Perillus-Anekdote gerade darin, dass Borghini hier eine Verwandtschaft zwischen Bildner und Bildwerk konstatiert und somit eine Parallele zu Cellinis Mimesis-Verfahren herstellt: So wie sich im Bildhauer Perillus die Eigenschaften einer moralisch unterentwickelten Person manifestieren, die die Folgen ihres Handelns nicht abschätzen kann, steht auch der von ihm geschaffene Ochse für eine lediglich auf den unreflektierten animalischen Instinkt zurückgehende Arbeitskraft.⁴⁸ Gemäß einem bereits in der Antike geprägten Topos, der in der Kunstliteratur der Renaissance wieder aufgegriffen wurde, verweist das Kunstwerk als unbeabsichtigtes Selbstporträt so stets auch auf den Künstler selbst: „Artificem commendat opus“ (Am Werk erkennt man den Künstler).⁴⁹ Der Einfall zu dieser rhetorischen Volte kam Borghini offenbar nachdem er seinem Sekretär die *Selva* bereits diktiert hatte. Während er sein Manuskript redigierte, ergänzte er in den Marginalien mit seiner eigenen, unregelmäßigeren Handschrift den Bezug auf Perillus, der eine ausgestrichene Passage ersetzen sollte (Abb. 5).

⁴⁸ Borghinis Vorliebe, Cellini mit Tieren zu vergleichen (vgl. Anm. 28), entspricht dabei der im Künstlerdiskurs des Cinquecento wichtigen Unterscheidung zwischen menschlicher Ratio und tierischem Instinkt. Während der Künstler in seinen Werken stets Neues hervorbringt, produziert das Tierreich zwar kunstvolle, aber stets identische Dinge wie z.B. Vogelnester oder Spinnennetze. Vgl. Varchi: *Lezzione* (wie Anm. 2), S. 10. Schon Francesco di Giorgio Martini argumentierte um 1480 in seinen *Trattati di architettura* in diesem Sinne: „(...) tutti li altri animali operando naturalmente sempre ad uno modo operano, come similmemente ogni irondine nidifica e similmemente ogni ape ovvero aranea domifica, ma nell'intelletto umano essendo l'arte con la forza assegnata, tutte le opare sue, le quali sono infinite, infinito varia. Onde volendo esemplificare di tutti l'istrumenti che nella mente occorrono, saria uno processo infinito.“ Zit. nach der Ed. Corrado Maltese, 2 Bde., Mailand 1967, Bd. 2, S. 505.

⁴⁹ Gaurico: *Sculptura* (wie Anm. 4), S. 170: „Solent enim, ut in proverbio est, artificem instrumenta, dominum qualis sit domus ostendere.“ Für weitere Belege vgl. Wolf-Dietrich Löhr: »Handwerk und Denkwerk des Malers. Kontexte für Cenninis Theorie der Praxis«, in: Stefan Weppelmann et.al. (Hg.): *Fantasie und Handwerk. Cennino Cennini und die Tradition der toskanischen Malerei von Giotto bis Lorenzo Monaco*, Berlin 2008, S. 153-176, hier S. 170. Den Ausdruck »autoportrait involontaire« verdanke ich Robert Klein: »Giudizio et gusto dans la théorie de l'art au Cinquecento«, in: *Rinascimento: Rivista dell'Istituto Nazionale di Studi sul Rinascimento*, 12, 1961, S. 105-116, hier S. 105, Fn. 1.

RATIONALISIERUNG DER MIMESIS

Mit seiner polemischen Kritik an Cellini zielte Borghini auf das zunächst in humanistischen Kreisen beschriebene Ideal des umfassend gebildeten *uomo universale*, das als Folge seines Nobilitierungsstrebens auch für die Figur des Künstlers zunehmend fruchtbar gemacht wurde.⁵⁰ Im Zuge seiner sukzessiven Emanzipation von den *artes mechanicae* sollte der Maler oder Bildhauer nunmehr auch Anzeichen eines Dichters, Musikers und Gelehrten aufweisen. Borghini stellt sich in kritischer Abgrenzung zu diesem Künstlerbild aber die Frage, inwieweit sich diese Kenntnisse der Künstler auch in der Güte ihrer Kunstwerke niederschlagen. Provokativ weist er etwa darauf hin, dass die Statue eines Redners – so sehr sich der Künstler auch in der Kunst des Redens übe – immer stumm bleibe: „Ma in che modo esprimerrà una statua l’eloquenzia, ch’è mutola?“⁵¹

In seiner Funktion als Statthalter der Florentiner Kunstakademie stellt Borghini demgegenüber eher pragmatische Aspekte der Kunstproduktion heraus, die sich nicht auf den Erwerb von außerkünstlerischem Wissen, sondern vielmehr auf die Fähigkeit des Künstlers beziehen, sich Kraft seines Intellekts von den Begrenzungen des eigenen Wissens- und Körperhorizontes unabhängig zu machen. Wie er mit einem Verweis auf Verse Dantes und Michelangelos deutlich macht,⁵² ging es ihm dabei um den in der cinquecentesken Kunstliteratur zum Schlüsselbegriff avancierten Terminus der *idea*,⁵³ mit dem die als Vorbedingung jeglichen künstlerischen Schaffens geltende individuelle Erfindungsleistung des Künstlers bezeichnet wurde. So müsse ein Künstler keineswegs selbst ein Redner sein, um eine Statue Ciceros zu schaffen:

Nur um ein Beispiel zu nennen: Ein guter Maler oder Bildhauer möchte einen Cicero darstellen (und nicht porträtieren)? Es ist dann nicht notwendig, dass er redegewandt oder ein guter Philosoph ist, so wie es Cicero war. Vielmehr sollte es

⁵⁰ Musterbeispiel ist Baldassare Castigliones erstmals 1528 erschienener *Cortegiano*, in dem die Eigenschaften eines vorbildlichen Hofmanns beschrieben werden. Borghini wendet sich in seiner *Selva di notizie* (wie Anm. 31, S. 641) explizit gegen Castigliones Modell.

⁵¹ Borghini: *Selva di notizie* (wie Anm. 31), S. 640.

⁵² Dante: „poi chi pinge figura, / se non può esser lei, non la può porre.“ Michelangelo: „e solo a quello arriva / la man che ubbidisce all’intelletto.“ Beide Verse waren im 16. Jahrhundert wohlbekannt und wurden in Bezug auf die künstlerische Erfindungsgabe häufig diskutiert.

⁵³ Vgl. dazu grundlegend Erwin Panofsky: „*Idea*“: ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie, Leipzig 1924.

ihm genügen, über soviel Urteilsvermögen [giudizio] zu verfügen, dass er weiß, was sich für einen ehrbaren, umsichtigen, tapferen und guten Bürger geziemt. Aufgrund dieser Kenntnis wird er sich in seiner Vorstellung ein Antlitz gestalten, das in den Augen, der Stirn und der ganzen Erscheinung mit Gesten und Kleidung diese Besonnenheit und Autorität darstellt. Und von diesem Cicero, den der Künstler in seinem Geiste trägt, gewinnt schließlich seine Hand das, was auf die Tafel gemalt oder aus dem Marmor geschlagen wird. Falls er hingegen einen Achilles darzustellen hat, soll er sich die Idee eines hitzigen, wilden Jünglings voller Zorn und Raserei machen etc. Es ist also keinesfalls nötig, dass er selbst bewaffnet umherzieht (...).⁵⁴

Im Gegensatz zu Cellini, der den Bildhauern eine intellektuelle Durchdringung und körperliche Aneignung der jeweiligen Wissensgebiete nahelegt, verweist Borghini den Künstler auf den *giudizio*, d.h. auf einen Bereich des Geistes, der nicht auf die unmittelbaren Eigenschaften des Künstlers selbst angewiesen ist, sondern in der Bedeutung eines Allgemeinurteils Ausdruck seiner intellektuellen Fähigkeit zur Abstraktion ist. Gerade der kritischen Instanz des Auges wurde dabei das Vermögen zugestanden, die Vielfalt der optischen Sinneseindrücke zu bewerten und sie nach Schönheits- und Angemessenheitskriterien zu einem harmonischen Bildensemble zu kombinieren.⁵⁵ Entsprechend heisst es in der *Selva*, dass der Künstler nicht in allen Künsten ausgebildet, sondern lediglich in einem Umfang informiert sein müsse, der für die Darstellung der „proprietà della

⁵⁴ Borghini: *Selva di notizie* (wie Anm. 31), S. 640f.: „Dirò per esempio: vorrà un buono pittore o un buono scultore fare (e non ritrarre) un Cicero? A costui non è necessario esser eloquente o buono filosofo, come fu Cicerone, ma gli basta bene aver tanto giudizio che conosca quel che si conviene a un cittadino grave, prudente, valoroso e buono, e da questa cognizione formerà nel concetto suo un volto che negl'occhi, nella fronte et in tutta la persona co' gesti e co l'abito rapresenti quella prudenzia et autorità che fu in quell'uomo; e da questo Cicerone che gl' ha ne l'intelletto caverà poi la mano quel che si dipinge in su la tavola o si cava del marmo. Se per contrario arà daffar Achille, si farà quella idea d'un giovane stizoso, feroce, tutto sdegno e tutta rabbia etc., e non per questo sarà necessario che vadia armato o bisognerà che sia un Curio de' nostri tempi o quel Febus de l'Isole Lontane della Tavola Ritonda.“

⁵⁵ Zum Konzept des »giudizio« vgl. u.a. Klein: *Giudizio et gusto* (wie Anm. 49) – David Summers: *Michelangelo and the language of art*, Princeton 1981, S. 352-379. – Julian Kliemann: »Die „virtus“ des Zeuxis«, in: Joachim Poeschke et.al. (Hg.): *Die Virtus des Künstlers in der italienischen Renaissance*, Münster 2006, S. 197-229, hier S. 220ff. und den entsprechenden Glossar-Eintrag in Matteo Burioni/Sabine Feser (Hgg.): *Giorgio Vasari. Kunstgeschichte und Kunsttheorie, eine Einführung in die Lebensbeschreibungen berühmter Künstler*, Berlin 2010, S. 296-300.

natura di tutte le cose“ notwendig sei. Borghinis Begriff des *giudizio* greift damit der berühmten Definition des *disegno* vor, die Vasari in der zweiten, erweiterten Auflage seiner *Vite* von 1568 präzisieren sollte.⁵⁶ Der *idea* und damit dem zeichnerischen Entwurf, der den drei Künsten Malerei, Bildhauerei und Architektur als gemeinsamer Ursprung zugrunde liegt, geht nach dieser Bestimmung stets ein an den Naturvorbildern geschulter *giudizio universale* voraus, das sich der Künstler durch kontinuierliches Studium angeeignet hat.⁵⁷

Ebenso wichtig wie die Diskussion eines effektiven, auf empirischer Beobachtung beruhenden Nachahmungsmodells, das gegenüber Cellinis zeitaufwändiger, der künstlerischen Einfühlung verpflichteten *cognizione* eine Vereinfachung darstellte, war Borghini jedoch die Auseinandersetzung mit Cellinis Künstlerbegriff. In einer Phase der sozialen Mobilität, in der die Grenzen zwischen Hof und Handwerk durchlässiger wurden, erschien es ihm notwendig, Maler, Bildhauer und Architekten an ihre jenseits des höfischen Repräsentierens liegenden Berufsfelder zu erinnern.⁵⁸ Wertvoller als Kenntnisse der Rhetorik und Kriegskunst sei das Wissen darum, wie man Bildtafeln grundiert, Meißel herstellt oder Seilwinden bedient. Schmückten sich die Künstler hingegen mit den Federn fachfremder Künste, würden sie

⁵⁶ Zur Diskussion von Vasaris *disegno*-Begriff in Abhängigkeit von Benedetto Varchi und Vincenzo Borghini vgl. Robert Williams: *Art, theory, and culture in sixteenth-century Italy: from techne to metatechne*, Cambridge 1997, S. 29-72. – Wolfgang Kemp: »Disegno. Beiträge zur Geschichte des Begriffs zwischen 1547 und 1607«, in: *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, 19, 1974, S. 219-240.

⁵⁷ Vasari: *Vite* (wie Anm. 14), Bd. 1, S. 168f.: „Perché il disegno, padre delle tre arti nostre architettura, scultura e pittura, procedendo dall’intelletto cava di molte cose un giudizio universale simile a una forma ovvero idea di tutte le cose della natura (...), e perché da questa cognizione nasce un certo concetto e giudizio, che si forma nella mente quella tal cosa che poi espressa con le mani si chiama disegno, si può concludere che esso disegno altro non sia che una apparente espressione e dichiarazione del concetto che si ha nell’animo, e di quello che altri si è nella mente immaginato e fabricato nell’idea.“

⁵⁸ Bekannt ist seine an die Adresse der Künstler gerichtete Mahnung, ihr eigenes Metier nicht zu vernachlässigen und in der *Accademia* vor allem ihren künstlerischen Aufgaben nachzugehen:

„Voi uscite di casa vostra, dove siate patroni, et entrate in casa di filosofi et retori, dove voi havete non troppo gran parte et dove noi siam patroni noi (...), è Accademia di FARE et non di RAGIONARE (...).“ Zit. nach der Transkription von Eliana Carrara: »Vincenzo Borghini, Lelio Torelli e l’Accademia del disegno di Firenze: alcune considerazioni«, in: *Annali di critica d’arte*, 2, 2006, S. 545-568, hier S. 565.

nur noch schwerlich ihrer tatsächlichen Arbeit nachkommen können.⁵⁹ In kritischer Auseinandersetzung mit Vitruvs enzyklopädischem Bildungsbegriff definierte Borghini so auch die Zuständigkeitsbereiche der drei Schwesterkünste genauer, unter denen es zunehmend zu Distinktionsverhalten und insbesondere zwischen Malern und Architekten zu Überschneidungen der Arbeitsfelder kam.⁶⁰

Borghinis Auseinandersetzung mit Cellinis Nachahmungstheorie ist daher auch als wichtiger Beitrag zur Rationalisierung und Neubestimmung des Künstlerberufs zu lesen. Tatsächlich mussten sich die in Florenz tätigen Künstler in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts vermehrt mit einem System auseinandersetzen, in dem die Produktion von Kunst neuen Organisationsprinzipien untergeordnet wurde. Die stark anwachsende Bestellung repräsentativer Porträts, imposanter Standbilder oder ephemerer Festtagsdekorationen, mit denen die städtischen Eliten ihren Herrschaftsanspruch visuell inszenierten, ließ es zunehmend als notwendig erscheinen, die Künste unter dem Dach einer zentralen Instanz zusammenzuführen. Resultat dieser Entwicklung war die Gründung der bereits erwähnten *Accademia del disegno* auf Anregung von Herzog Cosimo I. 1563 in Florenz.⁶¹ Der Akademie kam dabei nicht nur die Aufgabe zu, die Ausbildung und Selbstrepräsentation der Künstler sicherzustellen, sondern sie diente auch der effizienten Koordination der verschiedenen künstlerischen Aktivitäten im Herzogtum Toscana. Als erster Vorsteher konnte Vincenzo Borghini diesen Prozess der Institutionalisierung

⁵⁹ Borghini: *Selva di notizie* (wie Anm. 31), S. 642: „(...) io ho gran paura ch'artificiosamente, come dice Vitruvio, non faccia il suo architetto un tante tante cose, come fece il Castiglione il suo cortigiano, e che quando poi egli arà a restare co' sua proprii panni e rendere quelli che gl'ha tolti in presto, e' non rimanga (come quella cornacchia) mezzo nudo. Questo si consideri bene.“ Borghinis konservatives Urteil fällt damit deutlich härter aus als etwa das Vasaris, der sich zwar ebenfalls kritisch gegenüber jenen äußerte, die nicht ihre ganze Anstrengung darauf verwandten, gute Künstler zu werden, aber auch musizierenden Malern positive Seiten abgewinnen konnte. Vgl. Jana Graul: »Pittori „non“ con tutto il cuore: artisti-musicisti nelle „Vite“ di Vasari«, in: Susanne Pollack (Hg.): *Il dolce potere delle corde. Orfeo, Apollo, Arione e Davide nella grafica tra Quattro e Cinquecento*, Florenz 2012, S. 81-83.

⁶⁰ Vgl. Burioni: *Renaissance der Architekten* (wie Anm. 19), S. 91.

⁶¹ Zygmunt Wązbiński: *L'accademia medicea del disegno a Firenze nel Cinquecento*, 2 Bde., Firenze 1987. – Karen-edis Barzman: *The Florentine Academy and the Early Modern State. The Discipline of Disegno*, Cambridge 2000. Vgl. auch Antonio Pinelli: *La bella maniera, Artisti del Cinquecento tra regola e licenza*, Turin 2003, S. 25f., 158ff..

staatlicher Kunst- und Kulturpolitik entscheidend mitgestalten.⁶² Auch wenn sich in den Statuten selbst keine praktischen Handreichungen für Künstler finden, machen fragmentarische Aufzeichnungen von Akademie-Mitgliedern wie Alessandro Allori und Vincenzo Danti deutlich, dass ein Anliegen der *Accademia* darin bestand, Arbeitsabläufe zu optimieren.⁶³ Neben der Vermittlung von Perspektiv- und Proportionslehren waren neue Mal- und Verfahrenstechniken, die ökonomischere Arbeitsmethoden und damit die rasche Fertigstellung von Aufträgen erlaubten, Gegenstand der akademischen Schulung.⁶⁴ Auf bestimmte Arbeitsbereiche spezialisierte Mitarbeiter, die dem leitenden Meister assistierten, überwachten die Ausführung von Freskenprogrammen oder die Ausarbeitung von Dekorationssystemen. Und durch den kreativen Rückgriff auf einmal entwickelte Kompositionen und Figurendarstellungen konnte Zeit gewonnen werden, die für den Folgeauftrag möglicherweise schon eingeplant war.⁶⁵

DER TOD DES KÜNSTLERS IN FLORENZ

Diesem Produktivitätsimperativ der *Accademia* folgte auch Borghinis Kritik an Cellini. Obwohl sich der Bildhauer in seinen literarischen Selbstzeugnissen als Künstler inszeniert, der über ein großes Arbeitsethos verfügt,⁶⁶ attestiert ihm Borghini Charaktereigenschaften, die im

⁶² Borghinis Bedeutung für die Neuausrichtung der Künste im Florenz Cosimos I. diskutiert Marco Ruffini: *Art without an author: Vasari's lives and Michelangelo's death*, New York 2011.

⁶³ Sowohl Alloris *Il primo libro de' ragionamenti delle regole del disegno* als auch Vincenzos *Il primo libro del trattato delle perfette proporzioni di tutte le cose* entstanden in der Zeit der Akademiegründung und verstanden sich als eine Art Grammatik, die es dem Künstler erlauben sollte, schnell zu ansehnlichen Ergebnissen zu gelangen. Vgl. Barzman: *Florentine Academy* (wie Anm. 61), S. 167f..

⁶⁴ Vgl. Alessandro Nova: »Salviati, Vasari, and the reuse of drawings in their working practice«, in: *Master drawings*, 30.1, 1992, S. 83-108.

⁶⁵ Zur Vorgeschichte dieser Arbeitsmethoden vgl. Martin Wackernagel, *Der Lebensraum des Künstlers in der Florentinischen Renaissance*, Leipzig 1938. – Carmen Bambach, *Drawing and painting in the Italian Renaissance workshop: theory and practice, 1300-1600*, Cambridge 1999. – Rudolf Hiller von Gaertringen, *Raffaels Lernerfahrungen in der Werkstatt Peruginos: Kartonverwendung und Motivübernahme im Wandel*, München 1999.

⁶⁶ Vgl. etwa seine Äußerungen zu dem als Bestandteil seines eigenen Grabmals konzipierten Kruzifix gegenüber Herzog Cosimo I. und seiner Ehefrau Eleonora di Toledo. Cellini: *Vita* (wie Anm. 4), S. 736: »Signora mia, io mi sono preso per piacere

Widerspruch zu einem Künstlertypus stehen, der ganz in der Befriedigung der Auftraggeberansprüche aufzugehen hat. Besonders deutlich wird dies in dem Briefwechsel, den Borghini in den Jahren zwischen 1563 und 1566 mit Vasari pflegt. Cellini wird dort nicht nur als *boschereccia*,⁶⁷ d.h. als grober Klotz beschrieben, dem die höfische Verhaltensetikette abgeht, sondern auch als unproduktiver Künstler gebrandmarkt.⁶⁸ In einem Brief vom 5. April 1565, in dem Borghini Herzog Cosimo I. anlässlich der Hochzeit von dessen Sohn Francesco Hinweise für die Festdekorationen gibt, greift er den Künstler ebenfalls wegen mangelnder Disziplin an. Würde Cellini nur den achten Teil dessen vollbringen, was er ankündige, wäre das schon eine beachtliche Leistung.⁶⁹ Borghini empfiehlt dem Herzog daher, jüngere Künstler vorzuziehen, die ihre Arbeit gewissenhaft und schnell auszuführen verstünden.⁷⁰

In Borghinis Charakterisierung des Bildhauers zeigt sich somit eine Neubewertung der künstlerischen Praxis, die im literarischen Hauptwerk

di fare una delle più faticose opere che mai si sia fatte al mondo: et questo si è un Crocefisso di marmo bianchissimo, in su una croce di marmo nerissimo, et è grande quanto un uomo vivo.“; S. 764: „ (...) l’avermi levato la fatica del marmo del Nettunno si era stato la propia causa dell’avermi fatto condurre una cotale opera [das Kruzifix], nella quale non si era mai messo nessuno altro innanzi a me; e se bene io avevo durato la maggior fatica che io mai durassi al mondo, e’ mi pareva averla bene spesa, e maggiormente poi che loro Eccellenzie illustrissime [Cosimo I. und Eleonora di Toledo] tanto me la lodavano.“

⁶⁷ Frey: *Nachlass* (wie Anm. 28), Bd. 2, S. 269 (Brief von Borghini an Vasari vom 11. August 1566). Allerdings diente das pejorativ gemeinte »boschereccia« auch der Selbststilisierung Cellinis, der sich in seinem dichterischen Werk gerne als »boschereccio« bezeichnete, und damit durchaus auf seine Außenwahrnehmung als devianter Künstler anspielte.

⁶⁸ Frey: *Nachlass* (wie Anm. 28), Bd. 2, S. 109: „[Cellini] farebbe il meglio a fare et non sen’ andare in cicalerie: che tirando già 18 mesi la provvisione, non ha fatto anchor nulla.“ (Brief von Borghini an Vasari vom 19. August 1564)

⁶⁹ Giovanni Gaetano Bottari und Stefano Ticozzi: *Raccolta di lettere sulla pittura, scultura ed architettura*, 8 Bde., Mailand 1822-1825, Bd. 1, S. 197. „(...) Benvenuto similmente se ei facesse l’ottava parte di quel che e’ suol ragionare, farebbe pur assai: ma in vero l’età comincia a essergli troppa per certe fatiche.“ Vgl. zu diesem Schreiben Borghinis A. Legrenzi: *Vincenzio Borghini: studio critico*, Udine 1910, S. 112ff.

⁷⁰ Bottari/Ticozzi: *Raccolta* (wie Anm. 69), Bd. 1, S. 194ff. Borghini nennt hier u.a. die Künstler Alessandro Allori, Santi di Tito und Bartolomeo Ammanati.

seines Freundes Vasari ihr theoretisches Fundament finden sollte.⁷¹ Die von Vasari beschriebene Eigenschaft der Künstler der *terza età*, nun nicht mehr wie die Maler des frühen Quattrocento mühevoll zu Werke zu gehen, sondern ihre Bildideen mit Leichtigkeit umzusetzen, fußte auf einem Künstlerideal, in dem die geistige Entwurfsleistung letztlich höher als deren auf körperlicher Anstrengung beruhende Ausführung bewertet wurde. Auch wenn die physische Arbeit wiederholt als unabdingbare Voraussetzungen für den künstlerischen Erfolg beschrieben wurde,⁷² akzentuiert Vasari mit den Begriffen *facilità* und *prestezza* gerade die Leichtigkeit und Lust, mit denen die Künstler ihren Aufträgen nachkamen.⁷³ In Anlehnung an Castigliones Konzept der *sprezzatura*, das Nonchalance und scheinbare Mühelosigkeit als Merkmal des Hofmanns beschreibt, entwirft Vasari dabei einen Kunstbegriff, in dessen Zentrum weniger die übertriebene Sorgfalt als die spielerische Überwindung künstlerischer *difficoltà* steht.⁷⁴ In den *Vite* betont er ausdrücklich, dass es ihm dabei auch um einen Prozess der Ökonomisierung ging: Hätten die Künstler früher in sechs Jahren nur ein Bild gemalt, stellten sie heute in nur einem Jahr sechs Werke fertig, die zudem noch schöner anzusehen seien.⁷⁵

⁷¹ Zur Beteiligung Borghinis an den *Vite* vgl. Silvia Ginzburg: »Filologia e storia dell'arte: Il ruolo di Vincenzo Borghini nelle origini della Torrentiniana«, in: Eliana Carrara/Silvia Ginzburg (Hgg.): *Testi, immagini e filologia nel XVI secolo*, Pisa 2007, S. 147-203 und Ruffini: *Art without an author* (wie Anm. 62), S.72-103.

⁷² Zur Bewertung körperlicher Anstrengung in der Kunstliteratur des 16. Jahrhunderts vgl. Fabian Jonietz: »Labor omnia vincit? Fragmente einer kunsttheoretischen Kategorie«, in: Jan-Dirk Müller et.al. (Hg.): *Aemulatio: Kulturen des Wettstreits in Text und Bild (1450-1620)*, Berlin 2011, S. 573-681.

⁷³ Zum Begriff der *prestezza* in der frühneuzeitlichen Kunstliteratur vgl. Nicola Suthor: *Bravura: Virtuosität und Mutwilligkeit in der Malerei der Frühen Neuzeit*, München 2010, S. 141-149.

⁷⁴ Insbesondere die Maler konnten durch den Bezug auf die schnelle Ausführung ihrer Werke eine Überlegenheit über die mit körperlicher Anstrengung verbundene Bildhauerkunst postulieren. Vgl. Valeska von Rosen: »Celare artem: die Ästhetisierung eines rhetorischen Topos in der Malerei mit sichtbarer Pinselschrift«, in: Ulrich Pfisterer/Max Seidel (Hg.): *Visuelle Topoi: Erfindung und tradiertes Wissen in den Künsten der italienischen Renaissance*, München 2003, S. 323-350, hier S. 327f..

⁷⁵ Vasari: *Vite* (wie Anm. 14), Bd. 4, S. 13: »Ma quello che importa il tutto di questa arte è che l'hanno ridotta oggi talmente perfetta e facile per chi possiede il disegno, l'invenzione et il colorito, che dove prima da que' nostri maestri si faceva una tavola in sei anni, oggi in un anno questi maestri ne fanno sei: et io ne fo indubitamente fede, e di vista e d'opera; e molto più si veggono finite e perfette che non facevano prima gli

Cellini selbst blieb gegenüber solchen Angriffen auf seine künstlerische Autonomie nicht sprachlos. In mehreren Gedichten auf Borghini und Vasari verspottete er deren innige Freundschaft, die sich seiner Meinung nach aus ihrer gemeinsamer Vorliebe für die Malerei und der damit verbundenen Abwertung bildhauerischer Arbeit speiste.⁷⁶ Gerade Vasari, der sich der Effizienz seiner eigenen Malerei rühmte, warf er dabei vor, sein Handwerk nicht richtig zu verstehen und eher schnell als gut zu arbeiten.⁷⁷ Cellinis Ablehnung der Produktionsprinzipien der *Accademia* übertrug sich schließlich auch auf deren inoffizielles Symbol, den Ochsen. In seiner Bedeutung als Attribut des Heiligen Lukas stellte es für ihn zunächst einen Hinweis auf die göttlich inspirierte Malerei des Evangelisten dar und war damit im wesentlichen ein Signet der Maler. In demselben Sonett, in dem er schon gegen Borghini und Vasari polemisierte, lädt er die Bildhauer daher dazu ein, den Ochsen zu verlassen und sich unter dem Zeichen des überlegenen Löwen, Attribut des Evangelisten Markus und Bestandteil seines eigenen Familienwappens, neu zu versammeln.⁷⁸ Offenbar verband also auch Cellini mit dem traditionell ambivalent bewerteten Zuchtier nicht

altri maestri di conto.“ Zu Vasaris Geschichtsschema und der Perfektionierung der Künste vgl. Ernst H. Gombrich: »The Renaissance Concept of Artistic Progress and its Consequences«, in: *Actes du XVII^{me} congrès international d'histoire de l'art*, La Haye 1955, S. 291-307. – Hans Belting: *Das Ende der Kunstgeschichte?*, München 1983, S. 67-71. – Gerd Blum: »Provvidenza e progresso: la teologia della storia nelle „Vite“ vasariane«, in: Katja Burzer et.al. (Hg): *Le Vite del Vasari: genesi, topoi, ricezione*, Venedig 2010, S. 131-152.

⁷⁶ Vgl. Benvenuto Cellini: *Le rime*, Ed. A. Mabellini, Turin 1890, S. 113: „Giorgio Aretin e quel Frate Priore / sono uno stesso, se ben paion due: / Così non suol quel vostro buon signore. // Agli scultor dà il cuore / Di far ben quanto lor ogni pittura; / Ma lor faran mai ben di scultura. // La verità è pura; / E costor contro lor si sono armati; / Questo avvien sempre dove guidan frati.“

⁷⁷ Cellini: *Rime* (wie Anm. 76), S. 114: „Donato, Maso, il Lippi, e Lionardo / Quel gran Michel più dotto Angel divino. / Ciascun di questi fu pittor profondo. // A chi piace il far presto; un, meglio e tardo. / Or se Dio presta vita all' Aretino [Vasari], / Gli è per dipinger tutto questo mondo.“ Eine ähnliche Ansicht äußert später auch Federico Zuccari. Vgl. Bottari/Ticozzi: *Raccolta* (wie Anm. 69), Bd. 7, S. 511: „Il povero Vasari che non sapeva che far presto, ed empir di figure le muraglie, che vi paiono poste a pigione.“

⁷⁸ Cellini: *Rime* (wie Anm. 76), S. 113: „O spiriti alti e pregiati, / Con la scultura vostra al mondo sola / Lasciate il bue, e fate un'altra squola. // Nè ozio, sonno o gola; / Marco e lion chiamate questi due: L'un dirà ben, l'altro sbranerà el bue.“ Zu dieser Stelle vgl. u.a. Jonietz: *Labor* (wie Anm. 72), S. 643, Barzman: *Florentine Academy* (wie Anm. 61), S. 42-47 und Kemp: *Disegno* (wie Anm. 56), S. 220-231.

nur Tugenden wie Arbeitseifer und Strebsamkeit, sondern er scheint es ebenfalls mit einer leblosen, repetitiven Form künstlerischer Wirklichkeitsaneignung identifiziert zu haben.⁷⁹

Vor dem Hintergrund dieser Verquickung kunsttheoretischer Erörterungen und persönlicher Empfindsamkeiten auf beiden Seiten versteht sich auch Borghinis langwährender Konflikt mit Cellini. In einem Brief vom 11. August 1564 empfiehlt Borghini Vasari sogar, Hinweise auf Cellini aus seinen *Vite* zu streichen: Unter den vielen ehrwürdigen Künstlern, würde ein Eintrag zum *porco* Benvenuto sein Buch nur verunstalten.⁸⁰ Bekanntlich kam Vasari dieser Aufforderung zur Tilgung Cellinis nicht nach, auch wenn seine Würdigung des Bildhauers in der Ausgabe der *Vite* von 1568 äußerst dürftig ausgefallen ist. Borghini aber scheint auch in den folgenden Jahren weiter über das Ende des ihm so verhassten Künstlers fantasiert zu haben, bevor dieser im Februar 1571 tatsächlich in seiner Heimatstadt verstarb. Ganze zwei Jahre nach den Exequien Michelangelos, die den äußeren Anlass für Borghinis Auseinandersetzung mit Cellinis kunsttheoretischen Äußerungen darstellten, greift er in einem Brief an Vasari vom 11. August 1566 nochmals auf das Bild vom Ochsen zurück:

Wir mussten herzlich [über Cellinis Brief an Varchi] lachen und kamen zu dem Schluss, dass laut seiner Überlegung, nach der ein Bildhauer, der eine Statue Ciceros anzufertigen hat, selbst äußerst redegewandt sein müsse, auch Perillus ein großer Ochse gewesen sein muss, als er den Stier für Dionysios schuf. Und dies umso mehr da der Ärmste darin zu Tode kam.⁸¹

⁷⁹ Zu den verschiedenen Bedeutungsebenen des Ochsen bzw. Stieres in der Renaissance vgl. u.a. Giulio Cesare Carpaccio: *Delle imprese*, Neapel 1592, Buch II, fol. 29v-33, Sigrid und Lothar Dittrich: *Lexikon der Tiersymbole, Tiere und Sinnbilder in der Malerei des 14. bis 17. Jahrhunderts*, Petersberg 2004, S. 397-409 und speziell in Bezug auf die Kunsttheorie Kristina Hermann-Fiore: »Il tema „Labor“ nella creazione artistica del Rinascimento«, in: Matthias Winner (Hg.): *Der Künstler über sich in seinem Werk : Internationales Symposium der Bibliotheca Hertziana, Rom 1989*, Weinheim 1992, S. 245-292, und Jonietz: *Labor* (wie Anm. 72).

⁸⁰ Frey: *Nachlass* (wie Anm. 28), Bd. 2, S. 98: „Parmibene, che voi vogliate vituperare quel vostro libro, volendovi mescolar quel porco di Benvenuto fra tanti huomini da bene; il quale vedete come è gentile et generoso: Che havendo al vescovo d'Arezzo et il Vecchietto dato un disegno, lo vorrebbe dare a uoi et torlo al loro, come quel che dono una mula, che non havea, a tutti i cardinali di Roma.“

⁸¹ Frey: *Nachlass* (wie Anm. 28), Bd. 2, S. 269: „Fucci dua di fa messer Pietro Vettori et leggemo la lettera (...) della boschereccia, cioè di Benvenuto: Ridemo tanto, che anchora ridiamo, et conchiudemo, che per quella sua ragione che bisogna, che uno scultore che havessi a fare una istatua di Cicerone sia eloquentissimo; che bisognò, che Perillo

Mit dem Verschwinden des Perillus im Bauch des arbeitssamen, aber schließlich doch impotenten Ochsens, evoziert Borghini so auch das durch Cellini verkörperte Bild vom Ende eines Künstlertypus, der in Habitus und Produktivitätsverständnis einem von veränderten Auftragsbedingungen geprägten Kunstsystem nicht mehr gerecht wurde. Offenbar konnte man sich das Ende eines solchen Künstlers besonders gut in Florenz auf der *Piazza della Signoria* vorstellen, der bevorzugten Stätte für öffentliche Hinrichtungen wie schon Savonarola erfahren musste. Giovanni Caccinis um 1590 geschaffene Darstellung des Themas⁸² zeigt den Tod des Perillus vor einer Architekturkulisse, die stark an die *Loggia dei Lanzi* erinnert und damit auch die Insignien fürstlicher Macht zitiert, die bekanntlich bis in die Florentiner Künstlerakademie reichte (Abb. 6).⁸³

Abb. 1 Antonio Lafreri: *Die Rossebändiger auf dem Quirinal in Rom* (Ansicht von vorne), 1546, Kupferstich, British Museum, London. Aus: Antonio Lafreri: *Speculum romanae magnificentiae*. Rom 1546-1575.

Abb. 2. Antonio Lafreri: *Die Rossebändiger auf dem Quirinal in Rom* (Ansicht von hinten), 1550, Kupferstich, British Museum, London. Aus: Antonio Lafreri: *Speculum romanae magnificentiae*. Rom 1546-1575.

quando e fece quel toro a Dionisio, fussi un gran bue, et massime poi che il poveraccio vi mori dentro.“

Dass Borghini hier den Tyrannen Phalaris von Agrigent mit dem Tyrannen Dionysios von Syrakus verwechselt, dürfte nicht nur darauf zurückzuführen sein, dass beide auf Sizilien herrschten, sondern auch darin gründen, dass letzterer ebenfalls einen seiner Hofkünstler hinrichten ließ.

⁸² Zur Zuschreibung an Caccini vgl. Avery: *Bull of Perillus* (wie Anm. 37).

⁸³ Die *Loggia dei Lanzi* war wichtiger zeremonieller Bestandteil von Cosimos I. Selbstdarstellung als Herrscher. Nicht zuletzt unterstrich diesen herrschaftlichen Anspruch auch Cellinis *Perseus*, der ebendort 1554 aufgestellt wurde. Das Terracotta-Relief Giovanni Caccinis, der wiederholt für die Medici arbeitete und seit 1582 Mitglied der *Accademia del disegno* war, stellt einerseits eine durch das Querformat seines Reliefs bedingte Weiterentwicklung des Bogenmotivs auf Giulio Bonasones und Pierre Woeriots Perillus-Stichen dar, greift andererseits aber auch auf ältere Darstellungen der *Piazza della Signoria* zurück, die – wie z.B. Domenico Ghirlandaios Freskenzyklus in der Sassetti-Kapelle (Florenz, Santa Trinita) – institutionalisierte Macht und öffentlichen Raum als Einheit inszenierten.

Abb. 3. Pierre Woeiriot nach Baldassare Peruzzi: *Der Tod des Perillus*, vor 1562, Kupferstich, British Museum, London. Vom British Museum zur Verfügung gestellte Fotografie.

Abb. 4. Giulio Bonasone: *Der Tod des Perillus*, 1555, Kupferstich, British Museum, London. Aus: Acchille Bocchi: *Symbolicarum quaestionum de universo genere quas serio ludebat libri quinque*. Bononiae: Nova Academia Bocchiana 1555, Symb. CXIII.

Abb. 5. Ausschnitt aus Fol. 35r des Manuskripts der *Selva di notizie* von Vincenzo Borghini, 1564, Kunsthistorisches Institut in Florenz, Max-Planck-Institut. Eigene Fotografie.

Abb. 6. Giovanni Caccini: *Der Tod des Perillus*, ca. 1590, Terracotta, Art Institute of Chicago. Aus: Avery: «Bull of Perillus» (Anm. 37), 23.